

Calles
PENDONEROS

LOS INCAS EN EL ECUADOR
Análisis de los restos materiales

Colectivo
PENDONEROS

Albert Meyers

LOS INCAS EN EL ECUADOR
Análisis de los restos materiales
(1 Parte)



Ediciones
del Banco Central del Ecuador



ABYA
YALA

Los Incas en el Ecuador:
Análisis de los restos materiales
Albert Meyers

Título original: Die Inka in Ekuador. Untersuchungen anhand
ihrer materiellen Hinterlassenschaft.
Estudios Americanistas de Bonn, No. 6, Bonn, 1976

Junta Monetaria
Danilo Carrera Drouet, Presidente

Banco Central del Ecuador
Fidel Jaramillo Buendía, Gerente General
Mauricio Yépez Najas, Subgerente General

Dirección de Programas Culturales
Juan Fernando Pérez Arteta, Director, Quito

Programa Editorial
Xavier Michelena, Editor

© Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1998
Apartado Postal N° 17-21-366
Telefax: 568973
e-mail: editorial@uio.bce.fin.ec
Quito, Ecuador

© Ediciones Abya-Yala, 1998
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Telf: 562-633/506-217/506-251 Fax: (593 2) 506255
e-mail: editorial@abyayala.org.
Quito, Ecuador

Traducción del alemán: Christiana Borchart de Moreno

Levantamiento y diseño: Abya-Yala Editing

ISBN: 9978-72-077-4 (Colección Pendoneros)
ISBN: 9978-04-310-1 (Los Incas en el Ecuador)

INDICE

I Parte

Presentación	11
Prefacio a la edición en español	13
Prefacio	15
1. Introducción	19
1.1. El país	19
1.1.1. Geografía	19
1.1.2. Historia de los asentamientos humanos	21
1.2. La época incaica en el Ecuador	25
1.2.1. La investigación histórica	25
1.2.1.1. La situación de las fuentes	27
1.2.1.2. El estado de la investigación	29
1.2.2. La investigación arqueológica	33
1.2.2.1. La situación de las fuentes	33
1.2.2.2. El estado de la investigación	35
1.3. Los objetivos y la metodología.....	38
Notas	43
2. El estilo Inca del Cuzco	47
2.1. Las costumbres funerarias y los tipos de hallazgos.....	48
2.2. La cerámica	51
2.2.1. Las formas	51
2.2.2. La realización técnica	53
2.2.3. La decoración	55
2.2.3.1. La decoración plástica	55
2.2.3.2. Pintura.....	56
2.2.3.2.1. Monocromo y bicromo	56
2.2.3.2.2. Policromo	56
2.2.3.2.3. Los “pottery types” de Rowe	58
2.2.4. Características generales de la cerámica	59
2.3. El material no cerámico	61
2.3.1. Metal	61
2.3.2. Piedra.....	63

2.3.3.	Madera.....	64
2.3.4.	Otros materiales	65
	Notas	66
3.	El estilo incaico en el Ecuador	69
3.1.	Preámbulo	69
3.1.1.	Crítica del material	69
3.1.2.	Terminología.....	70
3.1.2.1.	Terminología básica	70
3.1.2.2.	Las formas	73
3.1.2.3.	Realización técnica	73
3.1.2.4.	Las decoraciones	76
3.2.	La cerámica Inca Imperial	77
3.2.1.	Formas.....	77
3.2.1.1.	Los cántaros	77
3.2.1.2.	La escudilla	82
3.2.1.3.	Ollas con pie y asa horizontal	83
3.2.1.4.	Los jarros.....	85
3.2.1.5.	Cuencos de dos asas	86
3.2.1.6.	Las vasijas de cuello ancho y de dos asas	87
3.2.1.7.	Botellas de cuello corto y con asa	88
3.2.1.8.	Los vasos	89
3.2.1.9.	Las botellas de dos asas.....	90
3.2.1.10.	Ollas con boca abierta y base puntiaguda.....	91
3.2.1.11.	Vasija de cuello ancho y de una asa.....	91
3.2.1.12.	Botellas de cuello largo con asa	92
3.2.1.13.	Platos	92
3.2.1.14.	Formas especiales	92
3.2.1.15.	Otros objetos cerámicos	95
3.2.2.	La realización técnica	95
3.2.2.1.	La construcción.....	96
3.2.2.2.	El material	96
3.2.2.3.	La condición de la superficie	100
3.2.2.4.	Comparación con el Cuzco	104
3.2.3.	Formas y técnicas de decoración	105
3.2.3.1.	La decoración plástica	105
3.2.3.1.1.	Aplicques y representaciones zoomorfas	105
3.2.3.1.2.	Representaciones plásticas	108

3.2.3.2.	La pintura	109
3.2.3.2.1.	La pintura monocroma	109
3.2.3.2.2.	La pintura bicroma	112
3.2.3.2.3.	La pintura policroma	113
3.2.3.2.3.1.	Las zonas de decoración	113
3.2.3.2.3.2.	Los elementos individuales	116
3.2.3.2.3.3.	Los motivos principales	119
3.2.3.2.3.4.	Los motivos secundarios	127
3.2.3.2.3.5.	La realización y la disposición de la pintura	130
3.2.3.2.3.6.	Características generales.....	134
3.3.	El material no cerámico del estilo Inca	137
3.3.1.	Metal	138
3.3.1.1.	Las formas de los recipientes	138
3.3.1.2.	Las figuras	139
3.3.1.3.	Piezas de traje y adorno	139
3.3.1.4.	Armas y artefactos	141
3.3.1.5.	La metalurgia incaica en el Ecuador	142
3.3.2.	Piedra.....	144
3.3.2.1.	Las formas	144
3.3.2.2.	Técnica e importancia del trabajo en piedra	147
3.3.3.	Madera y otros materiales	147
3.4.	La cerámica Inca Imitado.....	148
3.4.1.	Las formas	149
3.4.1.1.	Las imitaciones de cántaros	149
3.4.1.2.	Imitaciones de las demás formas	150
3.4.2.	La técnica.....	151
3.4.3.	Formas y técnicas de decoración	153
3.5.	Estilos mixtos del Perú	154
3.5.1.	Chimú-Inca	154
3.5.2.	Ica-Inca	156
3.5.3.	Chincha-Inca.....	157
3.5.4.	Pachacamac-Inca	157
3.6.	El estilo Inca Colonial	157
3.6.1.	La cerámica	157
3.6.2.	Keros	158
3.6.3.	Observaciones generales.....	159
3.7.	Carácter y difusión del estilo Inca	160
	Notas	163

4.	El horizonte incaico en el Ecuador	167
4.1.	Observaciones preliminares.....	167
4.2.	La Sierra Sur extrema	168
4.3.	La Sierra Sur	171
4.3.1.	La unidad geográfico-cultural	171
4.3.2.	Los estilos inmediatamente preincaicos	171
4.3.3.	La cerámica Inca Imperial	175
4.3.3.1.	El valle de Jubones y su región de influjo	175
4.3.3.2.	La hoya de Cuenca	176
4.3.3.3.	El valle de Cañar	181
4.3.4.	El estilo Cashaloma-Inca	185
4.3.4.1.	Las formas.....	186
4.3.4.2.	La técnica.....	187
4.3.4.3.	La decoración	187
4.3.4.4.	Resumen y difusión	189
4.3.5.	La cerámica Inca Influenciado.....	191
4.4.	La Sierra Central.....	192
4.4.1.	La unidad geográfico-cultural	192
4.4.2.	Los estilos inmediatamente preincaicos	193
4.4.3.	La cerámica Inca Imperial	197
4.4.3.1.	Los valles de Alausí y Chimbo	197
4.4.3.2.	Los hallazgos de Guano	198
4.4.3.3.	La hoya de Ambato.....	199
4.4.3.4.	La hoya de Latacunga	202
4.4.4.	Los estilos mixtos	204
4.4.4.1.	Puruhá-Inca	204
4.4.4.2.	Panzaleo-Inca	205
4.4.4.3.	La mezcla de elementos puruhá, panzaleo e incaico	206
4.4.5.	La cerámica Inca Influenciado	207
4.4.5.1.	La hoya de Riobamba.....	207
4.4.5.2.	La hoya de Latacunga-Ambato	208
4.5.	La Sierra Norte	210
4.5.1.	La unidad geográfico-cultural	210
4.5.2.	Los estilos inmediatamente preincaicos	211
4.5.3.	El Estilo Inca Imperial	212
4.5.4.	La cerámica Inca Influenciado.....	216
4.6.	El extremo norte de la Sierra	222
4.6.1.	El paisaje cultural hasta la época incaica.....	222

4.6.2.	La cerámica Inca en su expansión más septentrional	223
4.7.	La Costa.....	225
4.8.	El Oriente	228
	Notas	229

II Parte

5.	Observaciones finales	233
	Bibliografía	253
	Anexo	273
	Lista de abreviaturas.....	274
	Catálogo:	
	La cerámica Inca Imperial del Ecuador.....	275
	Láminas	347
	Mapas	370

PRESENTACION

Con el trabajo *Los Incas en el Ecuador*, el Señor Albert Meyers presenta un estudio sobre las reliquias arqueológicas de la ocupación inca en el territorio que hoy en día conforma la República del Ecuador, estudio que representa una parte de la historia que debe escribirse en el futuro sobre el Ecuador bajo el dominio incaico.

Dentro del complejo que directa o indirectamente se refiere a la herencia arqueológica de los Incas, el autor estudió en forma preferencial la cerámica, puesto que únicamente ésta existe en cantidades más o menos suficientes, aunque con frecuencia las condiciones del hallazgo no están seguras. Para cumplir este objetivo era necesario partir de las formas conocidas en el centro de la cultura incaica, es decir, en la región del Cuzco. El autor se encontró con el problema de que los esquemas de clasificación elaborados hasta hoy para esta cerámica no eran aplicables, por lo que tuvo que elaborar un nuevo esquema. Sobre la base de esta sinopsis, el autor estudia los objetivos registrados por él en el Ecuador durante los años 1969 y 1970, y aborda una división en “Inca Imperial”, “Inca Imitado”, “Estilos con influjo inca” e “Inca Colonial”, cuya respectiva distribución se demuestra a lo largo del trabajo. Dificultades bastante serias resultaron del hecho de que las culturas locales preincaicas en parte son insuficientemente conocidas. El camino a través de las fuentes escritas y la diferente duración de la dominación de las diversas regiones se reflejan claramente en la cerámica. La comparación con otras provincias del imperio inca, por ejemplo, el norte de Chile y el noroeste de Argentina, demuestra que el influjo incaico en el Ecuador parece haber sido, por lo menos en relación con la cerámica, más importante que en aquellas regiones.

El presente e interesante trabajo, cuya importancia es grande para futuras investigaciones, fue aceptado en 1973 por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bonn, como tesis de doctorado. Debido a las dificultades que rebasan la responsabilidad tanto del autor como del editor, en

1976 pudo ser publicado como volumen No. 6 de la Colección “Estudios Americanistas de Bonn”.

El editor de la mencionada colección agradece al Instituto Otavaleño de Antropología, en el Ecuador, por haber incluido el presente estudio, en su versión castellana, dentro de la colección “Pendoneiros”, serie de Arqueología.

Udo Oberem
Bonn, 1984

PREFACIO A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

Los avances considerables en los estudios de la cultura andina logrados en las últimas décadas han encubierto en algunos casos, y descubierto en otros, deficiencias de las que padece nuestra ciencia desde sus inicios. Una de éstas es la insolidez de la base documental de la cultura material, en especial de la incaica, generalmente considerada como síntesis de todos los procesos de desarrollos culturales anteriores. Cualquiera que sea la razón- si es por competencia con los estudios de otras civilizaciones o por razones - demasiadas veces no nos dimos cuenta de que no disponemos de testimonios directos de los portadores de las civilizaciones andinas precolombinas como, al menos en forma restringida, existen para la región mesoamericana.

La creciente cantidad de libros publicados en la última década sobre la cultura incaica puede causar una reacción eufórica en cuanto a nuestros conocimientos sobre ésta. Pero a la vez también se multiplican las voces críticas en cuanto a la interpretación de las fuentes escritas de la manera hasta ahora usual. Esto apunta nuevamente a la importancia de acercamientos indirectos a la época precolombina, en primer lugar por los métodos que nos proporciona la arqueología.

El presente trabajo está ubicado en este contexto. Se trata de un análisis de la cultura material de los Incas en el Ecuador, especialmente de la cerámica, y su relación con la arqueología ecuatoriana, sobre todo de la Sierra. En el anexo se encuentra un catálogo de las piezas de las colecciones públicas y privadas del país documentadas en 1969/70.

Para identificar el material incaico y diferenciarlo del local tuve que hacer un reanálisis del estilo incaico del Cuzco, concentrándome metodológicamente en la morfología de las formas cerámicas provenientes estrictamente de “ contextos cerrados” documentados. Los resultados se publi-

caron aparte en La Paz en 1975 (Revista Pumapunku No. 8, p.7- 25).

El hecho de que la publicación en español de la tesis completa salga con atraso considerable, queda fuera de las responsabilidades, tanto del editor y de la traductora como del autor. No me ha sido posible hacer mayores rectificaciones o cambios notables en el manuscrito original de la traducción. Sin embargo, se encuadra sorprendentemente bien en el marco del contexto arriba brevemente delineado y de las investigaciones importantes más recientes sobre aspectos de la arqueología incaica del Ecuador realizadas por autores como J. Alcina, E. Almeida/H. Jara, T. Bray, A. Fresco, J. Idrovo y F. Plaza, entre otros. Siguiendo el camino de una aplicación y mejora consecuente de sus propios métodos, la arqueología llegará no solo a complementar los resultados de la etnohistoria, sino también a modificar considerablemente nuestra imagen de los Incas en general y de su presencia en el Ecuador en especial.

Quisiera agradecer a la traductora, Dra. Christiana Borchart de Moreno, por su trabajo arduo, así como a los Señores Xavier Michelena y Roberto Gutiérrez, del Banco Central del Ecuador, y a la Sra. Christiane Botschen, de la Embajada Alemana por los esfuerzos con que han hecho posible la aparición de este trabajo antes de que se reuniera por primera vez en su historia el Congreso Internacional de Americanistas en Quito.

PREFACIO

La parte septentrional de la antigua esfera de influencia de los Incas no ha sido especialmente considerada por la investigación. Este es el caso, a pesar de que esta región parece haber sido muy atractiva para los Incas, no por sus condiciones ecológicas favorables y por su posición geográfica. Esto lo confirman no sólo los sucesos antes de y durante la Conquista (véase, p.e., el rol de Atahualpa, de Rumiñahui o de los Cañaris), sino también los relatos generalmente entusiastas de los cronistas españoles. Así, por ejemplo, la importancia de Tomebamba para el sistema político y probablemente también económico y religioso del estado Incaico no puede ser suficientemente estimada (véase, p.e., las descripciones de Cieza de León), como han mostrado las investigaciones en Huánuco, otro centro importante del Imperio Incaico. Por medio de la investigación arqueológica se pueden hacer deducciones muy importantes sobre la función y la estructura sobre todo del Estado Incaico. La campaña de esta índole fue realizada en la región de los Cañaris. Los resultados de esta campaña fueron puestos a disposición de la Misión Española que, en dos campañas en 1974 y 1975 respectivamente descubrió otros restos, sobre todo arquitectónicos (véase M. Rivera Dorado, *Arqueología de Ingapirca*, Ecuador: Informe preliminar, en "Acta Prehistórica et Archaeologica" 4, 1973/1: 235-240). Ahí se confirmaron las suposiciones que se hacen en los capítulos 4 y 5 del presente trabajo.

Un segundo complejo de problemas de investigación es la estructura multiétnica de la sierra ecuatoriana, importante no solo para el análisis de la situación en la época incaica, sino también del actual Estado nacional del Ecuador. También en este campo, en los años más recientes (después de la redacción de este manuscrito), han habido solo pocas investigaciones, aunque el interés ha crecido mucho. Esto se refiere sobre todo a la población inmediatamente preincaica o a la de la época incaica en

la sierra septentrional, para lo cual contamos ahora con algunas publicaciones de Thomas P. Myers, de Udo Oberem y otros autores.

También estos trabajos confirman las constataciones sobre la arqueología de esta región, que se hacen en el capítulo cuatro de este estudio. Originalmente, el presente trabajo debía ser publicado en lengua española. Por diversas causas esto no pudo realizarse. Por lo tanto, se trató de poner al alcance del lector hispanohablante por lo menos sus partes más importantes, entre ellas un resumen en español y una traducción de las abreviaturas que se usaron en el catálogo. Es, finalmente, una tarea agradable, expresar mi agradecimiento a todos los que me ayudaron en la preparación y realización de este trabajo. No obstante, puedo citar solo una parte de un gran grupo que me dio un valioso apoyo. A los que no figuran por su nombre, ruego que me disculpen. Mi gratitud va a todos.

El doctor Wolfgang Haberland, director de la Sección Sudamérica del *Hamburgisches Museum für Volkerkunde und Vorgeschichte*, atrajo mi atención a problemas de la hasta ahora muy poco estudiada región Norandina, durante mi corta estadía de estudios universitarios en Hamburgo. Al mismo tiempo, gocé de una introducción brillante por parte del profesor H. Fischer, del Seminario de Antropología de la Universidad de Hamburgo, y de los métodos de investigación de campo ilustrados con ejemplos de sus investigaciones en Nueva Guinea, de las cuales pude sacar gran provecho durante mi posterior estadía en América del Sur. Innumerables ocasiones para la recolección de experiencia en la investigación arqueológica de campo tuve, en mi carácter de socio del grupo de excavaciones del Instituto de Prehistoria de la Universidad de Viena. A todos mis colegas de Viena, un saludo atrasado, pero no por eso menos cordial.

Después de mi establecimiento en Bonn, fui introducido en la antropología andina sobre todo por el profesor H. Trimborn y por su sucesor, el profesor Udo Oberem. El profesor Oberem también me estimuló y apoyó fuertemente en la realización de estos trabajos. A él debo en primer lugar mi gratitud.

Apoyaron financieramente el proyecto el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), que me posibilitó la estadía en Ecuador, y la Universidad de Bonn, por el otorgamiento de una beca de promoción

(doctorado). Es imposible mencionar a todas las personas e instituciones del Ecuador que me ayudaron en la muchas veces difícil recolección y documentación del material. En primer lugar quiero citar al señor Hernán Crespo, director del Museo del Banco Central de Quito, quien me ayudó de manera extraordinaria y me obsequió su confianza ilimitada. Lo mismo vale para sus colaboradores, sobre todo el señor Ricardo López, restaurador del museo. A las siguientes personas de Quito debo especial mención: doctor Jorge Salvador Lara, padre Pedro Porras, padre José María Vargas, doctor Carlos Manuel Larrea, señora Lola Gangotena de Ponce, doctora Carluci de Santillana, padre Julián Bravo, arquitecto Leonidas Jara, señor Filoteo Samaniego, y muchos otros.

Fuera de Quito me apoyaron el Excmo. señor Obispo Silvio Luis Haro (Ibarra), los señores Plutarco Cisneros y César Vásquez Fuller (Otavalo), el señor Héctor Vásquez (Ambato), el doctor Víctor Albornoz, el doctor Benigno Malo, el padre Crespi (Cuenca) y varios particulares, quienes me hicieron asequibles sus colecciones y sus conocimientos. Durante los trabajos en Ingapirca, el doctor Juan Cueva J. y el autor fueron gentilmente recibidos por don Rigoberto Cordero, entonces Teniente Político de esa comunidad, y por otros vecinos que nos ofrecieron su hospitalidad cordial. Gracias también a todos los colaboradores en la excavación y a la familia Cueva por su hospitalidad. En Guayaquil me obsequiaron su amistad y ayuda las familias Castro y Goetzke y los señores Olaf Olm y Carlos Zeballos.

Durante el trabajo de laboratorio en Bonn me asistieron los consejos del profesor Kleemann, del Instituto de Prehistoria, así como otros miembros de dicho instituto y del Seminario de Antropología. Informaciones muy importantes obtuve en varias discusiones, sobre todo con Henning Bischof, Juan Castro, Peter Kaulicke, Segundo Moreno y Corinna Raddatz.

La señora Hannelore Kretschmer-Strese, de Bonn, escribió el manuscrito en su presentación actual. La traducción del resumen al español la realizó la señora N. Hoffmann Muñoz, del Centro de Investigaciones sobre América Latina de la Universidad de Bielefeld. La señora Chr. Jaeger, del mismo instituto, hizo las dificultosas correcciones de impresión del tex-

to. Mi esposa escribió el primer manuscrito, proporcionándome así un gran apoyo. Mi gratitud en este punto sobrepasa toda expresión verbal.

Albert Meyers, 1976

1. INTRODUCCION

1.1. El país

1.1.1. Geografía

Los incas nunca lograron incorporar a su imperio la totalidad del territorio de la actual República del Ecuador. Sin embargo, su influjo político y cultural alcanzó a casi todas las regiones del país y determinó, en una u otra forma, la evolución de la mayoría de las culturas regionales conocidas durante las últimas décadas antes de la llegada de los conquistadores españoles.

Esta es la razón por la que es posible hacer coincidir los límites de la zona de investigación con las actuales fronteras políticas del Ecuador, que corren entre el primer grado de latitud septentrional y el quinto grado de latitud meridional, con una extensión longitudinal de cerca de 700 km. El Pacífico forma el límite occidental, mientras que en lo referente a la frontera oriental se firmó en 1942 el Protocolo de Río de Janeiro, impugnado por el gobierno del Ecuador.

La división en tres regiones -Costa (franja del litoral occidental), Sierra (altiplano andino) y Oriente (tierras bajas orientales)- no solo caracteriza los fuertes contrastes regionales, sino también las diferentes condiciones del medio ambiente, que influyeron de manera extraordinaria en el desarrollo de las culturas indígenas precolombinas.

Estas condiciones desempeñan todavía un papel importante en la estructura y la mentalidad de la población actual. Hay que mencionar brevemente, como otro factor ecológico, el océano, que determinó como *controller of climate* (Lanning, 1967:7) el ambiente geográfico de las regiones del litoral, y cuya función, como fuente de alimentación y vía de comunicación, fue no solo para los habitantes del litoral un factor trascendente.¹

Mientras que en la franja relativamente ancha del litoral se encuentran únicamente montañas pequeñas y en la región Amazónica solamente un ligero declive hacia el Oriente, los Andes representan una cordillera estrecha y alta con vertientes muy fuertes y abruptas hacia el oriente y occidente.

Durante la evolución geológica de los Andes se levantaron dos cordilleras ² de 3.000 a 6.000 metros de altura. Una fuerte actividad volcánica y las corrientes de lava unieron las dos cordilleras y formaron los llamados nudos. Los nudos separaron de forma bastante acentuada las diferentes hoyas, generalmente subdivididas por uno o varios ríos con drenaje hacia el Atlántico en el este o al Pacífico en el oeste (cfr. mapa 1).

El clima, la fauna y la flora están determinadas por las temperaturas, que disminuyen con la altura, y por la distribución de las precipitaciones pluviales. La zona húmeda y tropical del Litoral, la “tierra caliente”, con una temperatura media anual de 22 a 26 grados centígrados y hasta 10 meses de lluvias, se caracteriza por una exuberante vegetación (manglares, palmeras etc., y alternan con grandes plantaciones de café, cacao, banano) y recientemente con campos de pastoreo. ³ Solo en la costa sur y central (península de Santa Elena y Manabí) existe una parte seca, a modo de sabana que, sin embargo, parece ser de formación relativamente tardía. ⁴

El clima de la Sierra se caracteriza por la diferente situación de cada una de las hoyas. Sievers (1903:450) las dividió, de modo general, en las hoyas “meridionales, situadas a una altura más baja y de menos actividad volcánica” y las hoyas “septentrionales, más altas y fuertemente volcánicas”, y ubicó el límite de esta división entre las hoyas de Alausí y Riobamba.

Pocas hoyas, preferentemente de la región meridional, alcanzan con sus zócalos hasta la zona caliente-templada. El resto pertenece a la “tierra fría” (2.000-3.500 m.) cuya temperatura media anual es de 10 grados centígrados y con abundantes precipitaciones de lluvia que caen en períodos irregulares.

Más alto, en las vertientes de las hoyas y en los nudos, se extiende el denominado páramo (3.500 m. hasta el límite de las nieves perpetuas,

cerca de 4.750 m.). Con una temperatura media anual de menos de 10 grados centígrados, las precipitaciones pluviales y el granizo, la niebla y pequeños intermedios del sol, alternan con heladas que dificultan los cultivos. Las gramíneas altas y ásperas, donde antes pastaban los rebaños de llamas de los incas, sirven hoy en día de alimentación para el ganado vacuno y las ovejas.

Nuestros conocimientos son escasos sobre el *cuadro de vegetación* correspondiente a las zonas andinas más bajas del páramo en la época precolombina. Probablemente se caracterizó por arbustos bajos, gramíneas y agaves (Acosta Solís, 1965:45). En la actualidad, existen también árboles más altos, por ejemplo, el eucalipto, introducido en el país en el siglo pasado.

Tanto en épocas antiguas como ahora, la agricultura es la forma principal de la economía. Las plantas cultivadas en la época incaica fueron maíz, papas, fréjoles, calabazas, quinua, tabaco y coca (Gilmore, 1949:356) y en los valles más bajos probablemente también frutas.

Entre los animales domésticos y útiles existían únicamente el conejillo de Indias, perros y auquénidos, especialmente la llama. Esta última era conocida desde antiguo en el Ecuador, pero su cuidado intensivo se introdujo bajo el gobierno incaico (Murra, 1946:792).⁵

1.1.2. Historia de los asentamientos humanos

Según cálculos de Huerta Rendón (1967:21), 1'100.000 personas de la población puramente indígena "sobrevivieron" a la conquista española. La mayor parte corresponde a los indígenas de la Sierra, mientras que, con toda seguridad, no se incluye todos los grupos del Oriente. En el litoral existen únicamente algunos grupos restantes. El problema complejo de la desaparición más acelerada de la mayoría de las tribus indígenas de la Costa, después de la conquista española, no puede ser aquí tratado. Se puede suponer, sin embargo, que el número de habitantes de esta zona, en el momento de la conquista, fue más reducido que el de la Sierra.⁶

En contraposición con los valles fértiles del litoral peruano, con su agricultura intensiva basada en de la irrigación artificial, que permitió la

formación de modelos más diferenciados de organización social estatal, las condiciones ecológicas de la Costa ecuatoriana eran adversas. Especialmente en el último período preincaico, en el período incaico y aun en la época colonial, la región andina formaba la zona central de asentamiento donde se concentraban la agricultura y la minería. La Costa era de menor importancia. En los siglos XIX y XX comenzaron aquí una nueva colonización y explotación, que aún hoy no concluyen.⁷

Respecto a la antropología física, la población ecuatoriana, desde la conquista, ha experimentado grandes cambios, debido a la mezcla de razas. Sin embargo, tanto en la población indígena como en la mestiza se ha conservado la mayor parte de las características mongoloides. En la época precolombina parece haber existido una gran diferencia en las formas de cráneos entre la población del altiplano y de las zonas bajas. Kari Kunter reúne, en su tesis de doctorado, las series de cráneos de todo el Altiplano andino y las distingue de los grupos del litoral. “Antes de la conquista (y antes de la invasión incaica) la población del Altiplano andino era mesocéfala, cara medio-ancha, nariz entre mediana y ancha y con un alto índice orbital” (Kunter, 1969:88). En la Costa, al contrario, predominaron los de cráneo redondo.

Después de la conquista española se inició también en el Altiplano una tendencia hacia formas más redondas de la cabeza. Debido a los cambios de hábitat, movimientos de tribus y mezclas raciales de los últimos 500 años, Kunter (1969:88) constata la imposibilidad de “relacionar a los grupos indígenas actuales, con las antiguas tribus de antes de la conquista.”

Al tratar de las unidades arqueológicas de asentamiento voy a atenerme a la situación geográfico-cultural descrita al comienzo. No es posible, sin embargo, tratar cada hoyo aparte, puesto que en la actualidad no existen suficientes datos disponibles. W.C. Bennett dividió al Ecuador en cuatro unidades de Altiplano y tres unidades de Costa, que se distinguen por su geografía y su evolución, y que se diferenciaban, en el momento de la conquista incaica, por su cultura y lenguas.⁸ Las unidades de la Sierra son las siguientes:

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. <i>La septentrional extrema</i> | (hoya de Tulcán). |
| 2. <i>La septentrional</i> | (hoyas de Ibarra y Quito). |
| 3. <i>La central</i> | (hoyas de Latacunga-Ambato,
Riobamba y Alausí). |
| 4. <i>La meridional</i> | (hoyas de Cañar y Cuenca). |

Además, Bennett menciona el altiplano meridional extremo con las hoyas de Oña, Loja y Zaruma, las que, sin embargo, arqueológicamente son demasiado poco conocidas. La Costa se divide, según él, en la *Costa septentrional extrema* (provincia de Esmeraldas), la *Costa septentrional* (provincia de Manabí) y la *Costa central* (provincia del Guayas). Además, indica la posibilidad de otra unidad llamada "*Costa meridional*", cuya veracidad arqueológica se comprobó posteriormente (cfr. Estrada, Meggers, Evans, 1964).

La situación geográfica expuesta del Ecuador, y el hecho de que aquí los Andes son más estrechos y las llanuras del Litoral más extensas que en el resto del continente, explican el papel especial de este país en la prehistoria americana (Meggers, 1966:17). Las vías de acceso favorables, tanto por tierra como por mar, hicieron de este país una zona de transición de diferentes corrientes culturales, que tienen su origen en la región colombiana y mesoamericana, por un lado, y boliviano-peruana, por el otro.

Los primeros vestigios de asentamientos en el Ecuador se remontan hasta 8000 años antes de Cristo (Bell, 1965:324). Los más recientes descubrimientos de instrumentos líticos en la Costa tienen probablemente una datación más antigua (Lanning, 1970:94). La primera cerámica aparece en esta zona hacia finales del cuarto milenio antes de Cristo (Bischof, 1973:280). Meggers (1966:Fig.3) divide el tiempo que sigue hasta la Conquista en tres grandes períodos:

1. Período Formativo temprano y tardío.
2. Período de Desarrollo Regional.
- 3 Período de Integración.⁹

En el período Formativo existieron importantes contactos culturales, en el norte hasta México y en el sur hasta el Perú.¹⁰ Durante el período de Desarrollo Regional se formaron diversas culturas con carácter propio. Sin embargo, no tuvieron la expresión cultural y artística que, por ejemplo, presentan las culturas contemporáneas en el Perú. Nuevamente, durante el período de Integración, se recogieron inspiraciones del norte y del sur, pero no sirvieron de estímulo para dar, por ejemplo, una estructura uniforme a la propia cultura (Kroeber, 1949:457).

Estas consideraciones dificultan la elaboración un resumen de las expresiones culturales más importantes, bajo el concepto de una “co-tradición”, como se constata para el área andina central (Bennett, 1948 a). Donald Collier considera el influjo colombiano como mucho más fuerte que el peruano. Las características culturales comunes entre Ecuador y Perú -la agricultura, el sistema de aldeas agrícolas, las formas de cacicazgo, la división de clases y el trabajo artesanal, inclusive los trabajos metalúrgicos- son, según él, “*pan-Andean patterns rather than specifically Peruvian patterns*” (Collier, 1948:86). Bennett y Collier se declaran a favor de una unidad cultural del Ecuador (Costa y Sierra) y de la región sur de Colombia.¹¹

Para la región peruana, Gordon R. Willey ha conformado cinco “estilos de horizonte”, que se caracterizan por la combinación de elementos estilísticos típicos y una difusión más o menos pan-peruana.¹² Su influjo, sin embargo, no llega hasta el norte del Ecuador, lo que significa que deben haberse encontrado o sobrepuesto en alguna región con las influencias colombianas. Esta “zona de contacto” quisiera localizarla, en primer lugar, en la Sierra central y, en segundo lugar, en el litoral al sur de Esmeraldas. Especialmente en la Sierra parece haber existido, entre la parte sur y la norte, una clara diferencia cultural y también geográfica, como lo observó tan acertadamente Sievers (cfr. más arriba). El único influjo peruano, que demostró una repercusión más grande en la arqueología del Ecuador, fue el estilo incaico, llevado a este país por los mismos incas.

1.2. La época incaica en el Ecuador

1.2.1. La investigación histórica

Según los informes de los cronistas españoles, el Ecuador, en el momento de la conquista incaica, estuvo poblado por las siguientes tribus: en la Sierra (de norte a sur) por los Pasto, Cara (Caranqui, Imbaya), Panzaleo (Kito, Kitu, Quito, Quito), Puruhá, Cañari y Palta y, en la Costa, por los Esmeraldas, Mantas, Huancavilcas y Punáes. Más hacia el interior se mencionan, entre otros, los Cayapas, Colorados y Barbacoas (Murra, 1946). Las tribus del Oriente se mencionan menos en este contexto, porque únicamente fueron víctimas indirectas de la expansión incaica.

La conquista del Ecuador fue para los incas la última acción imperialista. Durante los siglos XIII y XIV se habían desarrollado poco a poco a partir de una pequeña tribu, situada en la hoya del Cuzco, hasta un Estado altamente organizado que comenzó a extenderse en el siglo XV por una enorme zona del sector occidental de América del Sur. Después de poner bajo su dominio a la casi totalidad de Perú y Bolivia (excepto de las regiones selváticas orientales de ambos países), así como partes de Chile y Argentina, los incas se dirigieron hacia el norte. Con la conquista del Ecuador, el Tahuantinsuyo (“el imperio de las cuatro regiones”) alcanzó su máxima expansión. John Murra, uno de los mejores conocedores de la etnohistoria andina, resume los informes de los cronistas sobre aquellos acontecimientos de la manera siguiente:

“The Palta were conquered first, and the job was apparently easy. At a later date, according to the chroniclers, they refused to join an anti-Inca plot engineered by the Cañari, who stiffly resisted and once even defeated Tupac Yupanqui, throwing him back to Saraguro. The Cañari formed a federation with non-Cañari groups and eventually made peace with the Empire on much better terms than the Palta. Puruhá and Panzaleo groups fought Tupac at the Chanchan River and again at Liribamba. Resistance was so fierce in Cara country that additional conquests were postponed. Although old animosities divided such Cara groups as the Otavalo and the Caranqui, they

were able to unite, and for 17 years successfully opposed Inca penetration. Finally, Huayna Capac broke into Caranqui, and, according to legend, many thousands were killed and thrown into Yaguar Cocha, the Blood Lake. The southern steamroller rolled in to Rio Mira and beyond, and in many fundamental ways seriously affected native life.” (Murra, 1946:808; en el texto, los nombres de las tribus se encuentran en letra bastardilla)

Las tribus de la Costa igualmente resistieron durante algún tiempo las tentativas de conquista de los incas, pero finalmente dependieron de ellos. Se habla inclusive de expediciones de Huayna Cápac hacia Esmeraldas y a algunas islas, pero en general el clima cálido y húmedo del litoral - al igual que el de las tierras bajas orientales- tenía pocos atractivos para una cultura moldeada por el Altiplano como la de los incas.¹³

La “pax incaica” que siguió a la sujeción no duró, sin embargo, mucho tiempo, pues algunos años antes de la conquista española murió el último gran Inca, Huayna Cápac, sin haber resuelto la cuestión del derecho a sucesión. Las subsecuentes luchas por el poder entre sus dos hijos Atahualpa y Huáscar, se consideran como causa principal para el éxito relativamente rápido de la conquista española de un imperio tan vasto. En 1532, Atahualpa, victorioso de la lucha fratricida, fue tomado preso en Cajamarca por los españoles, bajo el mando de Francisco Pizarro. A pesar de esto logró, desde el cautiverio, que sus seguidores mataran a Huáscar. Un año más tarde fue ejecutado él mismo.

Después de estos acontecimientos se inició la conquista del imperio incaico que había perdido su derrotero. En la región norte la conquista fue llevada a cabo principalmente por el teniente de Pizarro, Sebastián de Benalcázar, quien persiguió al antiguo general de Atahualpa, Rumiñahui, y sus tropas, hasta la Sierra ecuatoriana. Después de varias batallas, ganadas con la ayuda de los Cañari, Benalcázar pudo finalmente tomar preso a Rumiñahui. Junto con Diego de Almagro, el posterior rival de Pizarro, Benalcázar fundó la ciudad de Santiago de Quito en la Sierra central, cerca de la actual Riobamba. En 1534 fue fundada nuevamente por Benalcázar bajo el nombre de San Francisco de Quito, en el lugar donde hoy se encuentra la capital de la República del Ecuador. Con esto se colo-

có la primera piedra para la formación de la colonia española en el territorio ecuatoriano.

1.2.1.1. La situación de las fuentes

De los incas no existen tradiciones escritas sobre estos acontecimientos. Los recientes esfuerzos por encontrar una escritura o un sistema parecido de los incas probablemente nunca encontrarán aseveraciones directas sobre los acontecimientos históricos.¹⁴ Más desfavorable aún es la situación de las fuentes al considerar las tribus aborígenes del Ecuador, de las que incluso desconocemos el idioma.¹⁵

Los criterios sobre la cultura incaica antes de la llegada de los conquistadores se pueden basar, por lo tanto, en las aseveraciones orales e indirectas; es decir, en los datos proporcionados por informantes interrogados por los españoles. Sus relatos no se transmitieron en el idioma original, el quechua, sino en castellano. Esto significa una aún mayor reducción de su valor. Estas aseveraciones de la población autóctona y los relatos de los conquistadores españoles que fueron testigos oculares representan nuestras fuentes históricas más importantes.

Hay que mencionar, además, como otro grupo de fuentes instructivas, toda la documentación administrativa. Ella contiene una cantidad de detalles y referencias a la situación de la época precolombina. Desgraciadamente la evaluación de estas fuentes todavía se encuentra en sus comienzos. Esto se debe, en parte, al hecho de que hasta ahora hay muy pocos documentos publicados.¹⁶

Entre los informes de los cronistas hay que mencionar, en primer lugar, la “crónica” del soldado español Cieza de León (1962, 1967 [1550]), quien había acompañado a Benalcázar en sus campañas de conquista. Fue el primero que hizo el esfuerzo objetivo por conseguir, en lo posible, una vasta imagen de la historia y la cultura de la población autóctona. No hace falta poner de relieve aquí los méritos de sus informes, en su mayor parte objetivos. Para la Sierra, recorrida por él de norte a sur, Cieza ha proporcionado descripciones de los asentamientos y sus restos arquitectónicos. Esto significa también para la arqueología un material valioso.

Como segunda fuente importante se consideran los informes de los funcionarios del Estado español, reunidos en las *Relaciones Geográficas de Indias* (1965). A pesar de que se escribieron más tarde que la obra de Cieza de León, ofrecen una cantidad de datos verosímiles y muy detallados sobre la situación colonial y precolonial, y son el resultado de interrogaciones sistemáticas de las autoridades locales. En el tercer volumen de las *Relaciones Geográficas* se trata del Ecuador, especialmente de la Sierra.

Casi todos los cronistas que escriben sobre el Antiguo Perú y la historia de los incas tratan también en forma más o menos detalladamente del Ecuador. La relación más temprana proviene de Bartolomé Ruiz, el conquistador español, el primero en navegar, en 1526, a lo largo de la costa ecuatoriana.¹⁷ Detalles circunstanciados, que hay que verificar, sin embargo, uno por uno y con mucho cuidado, proporcionan Miguel Cabello de Balboa (1951) y Pedro Sarmiento de Gamboa (1906). Especialmente estas obras tardías (de finales del siglo XVI y comienzos del XVII) son frecuentemente puras compilaciones de relaciones anteriores y, por lo tanto, tienen más bien un carácter historiográfico. Es importante poner de relieve que no todos los cronistas que escribieron sobre el Ecuador conocieron el país.

Esto no se puede decir, en modo alguno, sobre el jesuita historiador ecuatoriano padre Juan de Velasco (1727-92), a quien tampoco se le puede contar entre los cronistas. Su *Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (1841-44) se distingue totalmente de las “crónicas” e “historias” de los siglos XVI y XVII por su temática y tendencia. Por primera vez, y con imponente cantidad de detalles, se trata allí sobre la historia del actual territorio del Ecuador, antes de su conquista por los incas. Se describe un reino legendario de Quito, fundado por los caras. Estos habían llegado originalmente en balsas a la Costa, donde se establecieron por algún tiempo, y posteriormente penetraron a la Sierra. Bajo la dinastía de los shyris agrandaron su imperio hacia el norte hasta la región de Carchi, y en el sur, a través de una alianza matrimonial con los puruhá, hasta la Sierra central. Este reino se sometió a los incas después de largas y encarnizadas luchas. De la unión del conquistador Huayna Cápac con una princesa cara, fue fruto su hijo Atahualpa. Por eso él pudo reclamar, después

de la muerte de su padre, la parte norte del Tahuantinsuyo, es decir, el antiguo imperio shyri, como su herencia legítima.

Como fuentes para sus atrevidas aseveraciones, Velasco menciona la tradición indígena -con la que tuvo, sin lugar a dudas alguna relación- además de algunos cronistas, cuyas obras se perdieron. En su tierra natal se califica frecuentemente al autor, oriundo de Riobamba, como el “Herodoto ecuatoriano” (cfr. Szásdi, 1964:518 s.). A pesar del carácter mitológico y las muchas críticas, también en su propio país, la *Historia...* de Velasco es considerada, hasta hoy día, como auténtica historia primitiva de la nación, “un foco de encendido patriotismo” (Tobar Donoso, 1961:LXX-XIX).¹⁸

1.2.1.2. *El estado de la investigación*

El primer tratado sistemático de la presencia incaica en el Ecuador y sus repercusiones en las culturas autóctonas fue elaborado por el gran historiador ecuatoriano Federico González Suárez (1844-1917), quien dedicó a este tema los primeros capítulos de su *Historia General de la República del Ecuador*.¹⁹

En una publicación anterior, González Suárez ya se había referido a la cultura incaica en la región de los cañari. En su descripción de la situación preincaica (Cap. I), sigue completando las ideas de Velasco. La conquista incaica sugiere que tuvo lugar alrededor de 1450. Comienza con Tupac Yupanqui, quien avanzó hasta Quito. Su hijo, Huayna Cápac, derrotó al último shyri en la guerra contra los caranquis y sometió, después de esto, la Costa. Antes de su muerte proclamó a Huáscar como heredero del Imperio Cuzqueño y asignó a su hijo preferido, Atahualpa, el “Reino de Quito” (González Suárez, 1969:98). La descripción hecha por el antiguo arzobispo de Quito es la historia de los incas en el Ecuador más detallada y temáticamente más extensa que poseemos. González Suárez se distinguió por su excelente conocimiento de las fuentes hasta entonces publicadas y realizó, además, trabajos de archivo (entre otros, también en Sevilla). Aunque algunos datos suyos son anticuados hoy en día - por ejemplo su división de grupos lingüísticos- su aprovechamiento de las fuentes debe

ser considerado como ejemplar. Representa el suyo un trabajo pionero, que tuvo un influjo decisivo en toda la posterior historiografía ecuatoriana. En sus obras subsiguientes tomó una postura más crítica respecto a Velasco; en cambio, valoró más los aciertos arqueológicos.²⁰

Para los franceses René Verneau y Paul Rivet, sin embargo, Velasco todavía representó una fuente digna de fe. Ellos pretendían obtener una descripción monográfica, lo más detallada posible, de las tribus precolombinas y su cultura. En la segunda parte de su obra de dos tomos ²¹, proporciona una descripción de los restos arquitectónicos, los que Paul Rivet conoció, en su mayor parte de propia vista, durante su estadía de cinco años en el Ecuador dentro de la segunda misión francesa, los cuales, además, hizo medir en parte. El mayor espacio lo ocupa el tratado de los “*objets extraits des tombes precolombiennes del Equateur*” (objetos extraídos de las tumbas precolombinas del Ecuador) y sus reproducciones. Puesto que parte de los objetos descritos, especialmente las ruinas, se pueden considerar como pertenecientes al estilo incaico, esta obra es un avance importante para nuestro trabajo.

La primera publicación dedicada exclusivamente a la cultura incaica en el Ecuador fue presentada en 1918 como un informe de las excavaciones realizadas en un cementerio incaico en Quito (Jijón/Larrea 1918). Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950), quien trató de la parte arqueológica, hizo también en sus obras posteriores significativos aportes a la investigación del horizonte incaico, no solo por sus trabajos pioneros de la arqueología de la Sierra ²², sino también por sus discusiones históricas muy precisas, en las que se manifiesta, entre otros, como crítico del padre Juan de Velasco ²³.

Carlos Manuel Larrea, por su parte, compila en la mencionada publicación conjunta los datos de los cronistas acerca de la expansión de los incas hacia el Ecuador, y llega a la conclusión de que su influjo cultural fue de diferente intensidad en las diversas regiones, y que las culturas autóctonas se distinguieron claramente de otra cultura superpuesta²⁴.

Max Uhle (1856-1944), invitado al Ecuador por Jijón y Caamaño, investigó el horizonte inca especialmente en el sur del país. A través de sus excavaciones en Cuenca comprobó que allí se había encontrado la antigua

Tomebamba (Uhle, 1923). No se adhirió a los defensores ni a los enemigos de Velasco, pues reconoció errores en ambos bandos. A pesar de lo anterior, Uhle rehusó el concepto de un antiguo reino de Quito, al igual que la afirmación de que el Quito preincaico había sido “muy grande y todo de piedra labrada” (Uhle, 1930:15).

En los años cuarenta los investigadores norteamericanos Donald Collier y John Murra resumieron, por primera vez, los resultados arqueológicos hasta ahora conocidos²⁵. Ambos habían podido constatar, algunos años antes, durante sus excavaciones conjuntas en el sur del Ecuador, el influjo incaico (Collier/Murra, 1943).

Al lado de la versión cuidadosamente ponderada de Murra sobre la conquista incaica del Ecuador, existen hasta la época reciente abundantes descripciones, que la sobrepasan en mucho. Con demasiada frecuencia las aseveraciones de los cronistas y la *Historia...* de Velasco se han aceptado sin crítica, y los numerosos detalles, a menudo contradictorios, se han adaptado de manera tendenciosa dentro de un cuadro prefabricado²⁶. Similitudes existen naturalmente para el Perú y las muchas “Historias del Imperio Incaico”, que se escriben todavía en épocas recientes²⁷. Pero aún los datos de John Murra no se pueden aceptar hoy en día sin reserva; por ejemplo, la aseveración del conflicto de 17 años con los caranqui.

John Howland Rowe ha tratado la historia y la cultura de los incas en forma monográfica (Rowe, 1946). Estableció una cronología absoluta, que se inicia en 1438, cuando el Inca Pachacutec comenzó su gobierno²⁸. Este esquema y las ideas de Rowe sobre la expansión de los incas, se admitieron en casi toda la bibliografía posterior. Hace años el historiador sueco Ake Wedin, en su disertación de tres partes (1963, 1965, 1966), atacó fundamentalmente las teorías de Rowe y las puso en duda. A través de una revisión fundamental de los criterios generalmente aplicados y la utilización de factores hasta ahora poco considerados (el olvido de los informantes, la forma de obtención de los datos, etc.), Wedin llega a la conclusión de que habría que rechazar todos los datos cronológicos anteriores a 1532 -el año del encarcelamiento de Atahualpa- por ser indemostrables²⁹. Según él, la exposición de Rowe de la “*standard version*” (Rowe, 1945: 272) de los incas sobre la historia de la formación de su imperio es acertada en

forma aproximativa. Sin embargo, contiene en sus detalles datos tendenciosos, que tienden a su vez a fijar la expansión del imperio inca cronológicamente en el período comprendido entre 1463 y 1473 (Wedin, 1963:44). Esta “*short theory*” correspondería con la tendencia de los cronistas de aplicar conceptos de la historiografía europea a la situación precolombina, y de atribuir todas las conquistas a los últimos tres “grandes” (Wedin, 1963 :60). Esta concepción sería refutada por la fuente más temprana y mejor, por Cieza de León, quien hace alusión a la propensión de los indios interrogados, “*to attribute historical deeds dating from different times to the Inca emperors they could remember, i.e, the ones most recent to them, and this explains the shortening of the historical perspective*” (Wedin, 1966:135)

Todo lo anterior significa que un cronista, tan bien informado como Cieza de León, pone en duda algunos datos de sus informantes y conjetura con su falta de memoria. Precisamente este factor de tiempo habría sido tomado en cuenta demasiado poco por los investigadores que trataron hasta el momento sobre los incas. Ellos habrían desestimado la importancia del “material primario” (Wedin 1966:94); es decir, de las informaciones directas de la población indígena, y las habrían comparado muy pocas veces con los informes posteriores, más bien historiográficos, que casi siempre tienden a la mera interpretación. Las recriminaciones de este historiador culminan con la aseveración de que muchos autores, en su prefacio, hacen voto de utilizar los criterios correspondientes a la crítica de fuentes, lo que no realizan posteriormente.

Según mi opinión, la crítica de Wedin no parece totalmente infundada. Especialmente estoy de acuerdo con su concepto de que datos cronológicos exactos sobre los diferentes períodos de la expansión incaica no nos pueden ser proporcionados dada la situación actual de las fuentes.

Este es, sin embargo, el papel de la arqueología, la que puede proporcionar, por lo menos, cifras aproximativas. A los arqueólogos, Wedin reprocha, a su vez, que se refieren, al proponer su cronología, precisamente a los datos históricos sobre las fechas de los períodos de gobierno de los últimos Incas, y de que por esta causa no han agotado suficientemente sus propias posibilidades de obtención de datos cronológicos. Por lo tanto,

exige que, en el futuro, los datos cronológicos sean de índole arqueológica y que se ubiquen en un marco más amplio: *“It is better to be vaguely right than exactly wrong”*. (Wedin, 1963:62).

1.2.2. La investigación arqueológica

1.2.2.1. La situación de las fuentes

En comparación con los monumentos preincaicos, los restos arqueológicos de la época incaica en el Ecuador son bastante frecuentes. Esto, sin embargo, se puede aseverar solo de la Sierra, región que durante esta época superó con mucho, en densidad de población, a la Costa y al Oriente.

Cieza de León describió los famosos “apuestos” y “tambos reales”; situados principalmente a lo largo del camino real incaico del Cuzco a Quito, y conservados parcialmente hasta hoy en día (Cieza de León, 1962).

En su mayor parte se trata de establecimientos “estatales”, tales como tambos, fortalezas, palacios, templos, almacenes, etc. De los simples asentamientos (“domestic architecture”: Rowe, 1946:222) no existen en el Ecuador más que algunas huellas visibles.

La forma clásica de asentamiento de los incas es el complejo rectangular, en el que varias casas se encuentran dispuestas alrededor de una “cancha” central. La típica casa incaica se desarrolló desde la simple choza rural (Rowe, 1944:24). Presenta una planta rectangular o trapezoidal, normalmente cubierta con una techumbre de paja o yerba ichu (cfr., Ryden, 1947:300 s.). Además, son características las entradas y las ventanas o nichos de forma trapezoidal, que provienen, según Rowe (1946:227), de la época incaica tardía. El material corriente de construcción para los simples asentamientos habitacionales consistió, entonces como hoy en día, en los llamados “adobes” (Trimborn, 1964:113). Como una variante en el material, se utilizaron, especialmente en los edificios estatales, piedras sin labrar, las que se colocaron en la así llamada “técnica pirca”, con una argamasa de lodo, y que formaron, de esta manera, una pared estable. Solo edi-

ficios de carácter especial, como los templos, palacios, etc., se construyeron con la conocida técnica de albañilería de piedras del estilo “rectangular” o “poligonal”, finamente labradas y pulidas por fuera (Trimborn, 1964:113) (cfr., también Bennett, 1946 b: 145 s.)³⁰.

De esta técnica se han conservado pocos ejemplos en el Ecuador. Entre ellos cabe destacar Ingapirca, en la Sierra sur, y Pachuzala, en la Sierra central. Ambos lugares en ruinas fueron ya descritos por los viajeros tempranos de los siglos XVIII y XIX³¹. Pachuzala está incluido en el complejo de edificios de la Hacienda San Agustín de Callo, mientras que Ingapirca fue declarado “monumento nacional”³².

En cambio, se encuentran repartidas en toda la Sierra las construcciones correspondientes a la técnica pirca. Casi siempre se trata de fortalezas del viejo tipo “pucará”. Al lado hay, además, complejos simples de construcciones rectangulares con cancha central, los que se han conservado, sobre todo en la Sierra sur, en gran número³³. Restos de la “ingeniería” incaica (camino, puentes, construcciones de terrazas, etc.) han sido preservados en algunas regiones del sur, aunque a veces, sin embargo, resulta difícil encontrar sus vestigios.

El estado de conservación de estos monumentos superficiales está sumamente deteriorado, puesto que las ruinas fueron habitadas durante algunas temporadas, y las piedras se utilizaron frecuentemente como material para la construcción de casas más modernas³⁴. Muchos sitios sufrieron alteraciones debido a las excavaciones furtivas de los buscadores de tesoros.

La situación de las tumbas y sus hallazgos arqueológicos es parecida. De los pocos cementerios incaicos conocidos en el Ecuador, solamente uno se ha excavado según criterios científicos aunque parciales (Jijón/Larrea, 1918). La “huaquería” sistemática tuvo un gran incremento a mediados del siglo XIX, cuando al excavar para los cimientos de casas en Chordeleg, cerca de Cuenca, se encontraron tumbas donde abundaban objetos de oro (González Suárez, 1969:409). En el transcurso de las huaquerías, que comenzaron entonces, salieron a la luz del día también objetos de tumbas incaicas y llegaron así a formar parte de colecciones y museos de América y Europa.

1.2.2.2. El estado de la investigación

En 1879, Anatole Bamps presentó al público, por primera vez, una colección completa de antigüedades precolombinas, entre ellas también objetos incaicos³⁵.

Más objetos se encuentran en el *Atlas Arqueológico*, publicado en 1892 por Federico González Suárez³⁶.

Una clasificación de la cerámica incaica se realizó por vez primera en 1915, basada en el material procedente de las cercanías inmediatas de la región originaria de los incas, es decir, de Machu Picchu. Fue elaborada por Hiram Bingham, el descubridor de este famoso sitio arqueológico (Bingham, 1915). Él presentó un catálogo de 17 formas, las que a su vez tienen diferentes variantes. Llegó a un número relativamente alto, no solamente por considerar varias formas parecidas como tipos independientes, sino también por incluir en la clasificación piezas importadas no incaicas. Esta circunstancia le llevó a suponer la existencia de un período más temprano en Machu Picchu, “*represented by form rarely found in collections of Inca material*” y una tardía (Bingham, 1915:271). En especial, en su gran obra posterior sobre Machu Picchu suministra una descripción muy detallada y ricamente ilustrada de un total de 1.660 ejemplares del material incaico encontrado en el lugar³⁷. Bingham trató además de introducir otros términos de la arqueología griega, además de la entonces utilizada expresión de “*aryballus*” (aríbalo), para la forma de recipiente que se encuentra con más frecuencia. Con pocas excepciones no pudieron, sin embargo, imponerse estos términos en la bibliografía científica.

Su colaborador G.F. Eaton publicó otra obra importante sobre el estilo incaico, en la cual describe e ilustra concienzudamente el cementerio de Machu Picchu y los hallazgos encontrados (Eaton, 1916).

También Philip Ainsworth Means consideran la importancia de los motivos de decoración, a las que enumeró según la frecuencia de su regitro. Su clasificación en cuatro tipos sigue más los criterios del arte que de la arqueología.

Jacinto Jijón y Caamaño, considerando el material del cementerio incaico de Quito y de las vasijas incaicas del Ecuador, así como del resto

del incario, conocidas hasta entonces, trató de elaborar un “corpus del arte cuzqueño” (Jijón/Larrea, 1918). Aceptó las formas de Bingham combinándolas con los motivos de decoración de Means, y añadió algunas variedades más. Este intento de componer el mayor número posible de elementos dentro de un tipo que se clasifica a través de una combinación triple de dos letras y una cifra, hace que su clasificación sea complicada. Este trabajo es, sin embargo, hasta hoy, el más importante en su género sobre el horizonte incaico en el Ecuador.

En los años treinta la investigación sobre los incas, en la región del Cuzco, recobró nueva pujanza. Al excavar la fortaleza Sacsaihuaman, ubicada encima de la antigua capital incaica, se extrajo un considerable número de objetos correspondientes a esta cultura. Fueron descritos minuciosamente por Luis E. Valcárcel, el jefe de la campaña, en un informe dividido en cuatro partes³⁸.

Luis A. Pardo, director del Museo Arqueológico de la Universidad del Cuzco, inició posteriormente un nuevo ensayo de clasificación (Pardo, 1938, 1939). Se basó en Bingham, Means y Jijón; amplió sin embargo, el catálogo de formas presentado por aquellos autores al elaborar una escala confeccionada con sus objetos del museo.

Pardo ordenó, en primer lugar, las diferentes formas bajo el aspecto de su antigua utilización y las designó con un nombre quechua. Con esto difiere mucho, en algunos casos, del principio de la igualdad o semejanza de formas, practicado hasta entonces. Pardo cree que ofrece una mejor imagen de la cerámica y de su posición dentro de la cultura de los incas, utilizando el criterio de la función y de la nomenclatura del “idioma original”. Se basa en sus conocimientos del quechua y sus observaciones etnográficas entre los indígenas contemporáneos de la Sierra³⁹. A pesar de que sus conclusiones análogas deben ser admitidas con extremo cuidado, ofrece abundantes referencias valiosas fuera del marco de una simple clasificación.

Durante 1938 y 1939, el antropólogo sueco Stig Ryden realizó una gran campaña de excavaciones en la sierra de Bolivia. En esta ocasión estudió también algunos asentamientos rurales incaicos. Su publicación voluminosa contiene datos importantes sobre la forma de los asentamientos

en una provincia del imperio incaico. Los hallazgos de cerámica, que tienen un carácter homogéneo, se presentan concienzudamente. Según las formas y tipos de decoración, estableció mapas de distribución para toda la región incaica (Ryden, 1947).

El trabajo más sobresaliente sobre el estilo incaico es *An Introduction to the Archeology of Cuzco*, presentado por John H. Rowe (1944). Lo que hasta ahora era válido para caracterizar su posición dentro de la investigación histórica sobre los incas, con mayor razón lo es en el campo de la arqueología. Los resultados de sus excavaciones en el Cuzco, de los años cuarenta hasta la actualidad, no se han refutado ni completado en forma decisiva⁴⁰.

Como miembro del *Institute of Andean Research*, Rowe realizó, entre 1941 y 1946, estudios arqueológicos en el Cuzco y en los alrededores, dentro del marco del proyecto *Southern Highlands of Perú*. Entonces encontró pruebas para un período preincaico (“Chanapata”), incaico temprano (“Killke”) e incaico tardío (“Cuzco”) (Rowe, 1944:61). Al tratar este último período, Rowe se preocupa, en primer lugar, de la arquitectura, especialmente del templo del sol y de otros edificios representativos. Después sigue una descripción de los hallazgos de las excavaciones y una clasificación de la cerámica ⁴¹ encontrada en Sacsaihuaman.

Fue el objetivo principal de Rowe el establecer una cronología, especialmente una “*relative chronology of pottery styles*” (1944:43). Después de haber logrado, durante su segunda visita al Cuzco, en 1942, comprobar la posición cronológica de la cerámica “Killke”, entre la “Cuzco” y la “Chanapata”, consiguió establecer una cronología completa. Su tentativa de dar un valor absoluto a esta secuencia de cerámica a través de datos históricamente deducidos (cfr., para esto la crítica de Wedin) es engañadora, pues no se puede suponer que los estilos cambiaron de un año a otro⁴².

A comienzos de los años sesenta, John V. Murra propuso una nueva perspectiva; a saber, la combinación de trabajos arqueológicos e históricos para llegar a aseveraciones fundadas y detalladas (Murra ,1961, 1962 b). Este intento se realizó en el “Proyecto de Huánuco”, en la Sierra central del Perú, durante los años de 1963 a 1967 (Murra, 1966).

La base para el proyecto era la visita y la numeración llevada a cabo por un funcionario español de la época colonial en la región de los Yacha y Chupachu, cerca del antiguo centro de la administración incaica, Huánuco Viejo, en 1562 (Ortiz de Zúñiga, 1967). Esta visita inspirada por la corona española no sería, según Murra (1962 b: 1), una “*historia dinástica imprecisa y legendaria*”, sino una fuente circunstanciada y fidedigna sobre la vida en una provincia del imperio incaico. Sus aseveraciones se completaron con investigaciones arqueológicas, etnohistóricas y etnobotánicas en la región de Huánuco. A pesar de que la evaluación del material todavía no está terminada, se puede aseverar, desde ahora, un acercamiento a las exigencias de Murra, es decir, a la idea de una “*reconstruction of a local ‘provincial’ or to be precise, a peasant version of highland Andean civilization in Inca times*” (Murra, 1962 b: 3)⁴³.

1.3. Los objetivos y la metodología

Aun este pequeño resumen de la situación actual de las investigaciones históricas y arqueológicas relacionadas con los incas demuestra el carácter fragmentario de nuestros conocimientos sobre la historia y la cultura de un pueblo, cuyo imperio se extendió a lo largo de 35 grados de latitud y cuya herencia material y espiritual influye, hasta la actualidad, de manera considerable, en la conciencia de la población andina contemporánea.

Los informes de los cronistas han sido considerados hasta aquí como la fuente principal. Se ha demostrado, sin embargo, que deben ser interpretados de una manera totalmente nueva y que hay que tener en cuenta también otros grupos de fuentes. Hasta ahora se ha hecho demasiado esfuerzo para obtener aseveraciones generales sobre la cultura incaica. Trabajos recientes, especialmente de carácter etnohistórico, y que se realizaron en el Perú durante los últimos años, pusieron énfasis en el estudio de problemas más específicos, lo cual, en algunos casos, llevará a resultados totalmente nuevos (cfr., Murra, 1970:136). Este tipo de estudios es muy necesario también para la región ecuatoriana.

Lo mismo se puede aseverar para el campo de la arqueología. Aquí faltaba, como punto de partida, algo que hasta la actualidad ha sido la temática principal de la investigación histórica; a saber, una visión general de la presencia de la cultura incaica en el Ecuador. Para esto, en el presente trabajo se utilizará principalmente el camino *arqueológico* y solo en pocos casos se recurrirá a las fuentes históricas.

Las fuentes arqueológicas principales para la época incaica son, en primer lugar, los restos de carácter arquitectónico y, en segundo lugar, los objetos de la cultura material dejados bajo tierra. Un registro sistemático y un mapa del primer grupo de fuentes, es decir, de las numerosas fortalezas, edificios para el culto y otras ruinas, así como de sitios de hallazgos, ofrecerían una excelente entrada para el estudio de la historia de los asentamientos en el país. En este tipo de estudio habría que incluir la ingeniería; por ejemplo, la construcción de caminos, puentes y terrazas. Esto supone recorrer en forma sistemática el terreno, lo cual se podría efectuar únicamente en el marco de un gran proyecto, haciéndolo de hoya en hoya.

Por la falta de tiempo y de medios de transporte tuve que abandonar el intento de visitar, por lo menos, las instalaciones de origen incaico más importantes. Por esta razón, mi enumeración de las edificaciones está basada en la bibliografía científica que estuvo a mi alcance y, en el caso de la lista de los tambos y aposentos reales, en Cieza de León.

Esto significa que la investigación sobre la época incaica en Ecuador debió reducirse al análisis del segundo grupo de fuentes. Debido a la “huaquería” practicada con intensidad desde hace un siglo, una gran cantidad de objetos del estilo incaico ha llegado a los museos y a colecciones privadas. Solamente una pequeña parte de estos hallazgos fue publicada y en general se trata de piezas pertenecientes a museos extranjeros. Frente a esta cantidad relativamente grande de “material de museo”, el número de objetos provenientes de excavaciones científicas es muy reducido. Por lo tanto, la tarea principal de este trabajo consiste en registrar con sistematicidad y en presentar los objetos pertenecientes al estilo incaico y excavados hasta la actualidad en el Ecuador. Con este inventario se pretende crear la base para posteriores investigaciones arqueológicas del horizonte

incaico en este país. Para futuras excavaciones e investigaciones se quiere presentar aquí el material necesario para la comparación.

Condición previa para el análisis del material es la aclaración de su procedencia, para lo cual las circunstancias varían considerablemente. Esto, a su vez, dificulta el establecimiento de “grupos de hallazgos” (cfr., 3.1.1.). El segundo objetivo importante del presente estudio es la creación, a través de una caracterización detallada del estilo incaico en el Ecuador, de una base para la comparación con los estilos autóctonos. En este proceso emerge una dificultad fundamental. Los estilos autóctonos contemporáneos al incaico no son, en todas partes, claramente definidos. Por lo tanto, una caracterización exacta de la influencia mutua es posible solamente en aquellos casos donde el objeto investigado lo permita. En las demás regiones, nada más fue posible el intento de distinguir la cerámica incaica de otras que parecen influidas por ella. Muchos aspectos, que contribuyen a un mayor esclarecimiento del horizonte incaico en el Ecuador, aquí solo pueden ser esbozados. Esto se refiere, en forma especial, a la estructura estatal y a la organización económica en el imperio incaico. Como ejemplo, sea mencionado el sistema de los “mitmaq”, que intercambió grupos enteros de la población entre las diferentes provincias, para así acelerar la “incaización” y evitar posibles intentos de sublevación. Se sabe que algunos grupos se trasladaron aun del altiplano boliviano al Ecuador. Se puede suponer que, por lo menos, por un tiempo limitado, estos grupos conservaron, también en el nuevo ambiente, su alfarería tradicional. Esto, sin embargo, se puede comprobar solamente en contados casos a partir del “material de museo”. Quedará reservado para futuras investigaciones el esclarecimiento de detalles del horizonte inca en regiones restringidas. Esto debería realizarse junto al análisis de documentos hasta ahora desconocidos, para de esta forma obtener una imagen completa de la cultura inca-provincial, tal como se había propuesto, por ejemplo, el proyecto de Huánuco. El presente trabajo se propone servir de estímulo para este fin.

En el transcurso de las investigaciones para este estudio se utilizaron los métodos de trabajo que, según mi criterio, parecerían más adecuados para este material específico. Desde el inicio se debió excluir el intento de trabajar sobre la base de la agrupación de hallazgos, puesto que exis-

ten solamente pocos “*hallazgos cerrados*”, los cuales, además, consisten, en la mayoría de los casos, en dos o tres recipientes parecidos. Excavaciones de prueba, realizadas por mí en el Ecuador, tampoco proporcionaron hallazgos cerrados de material incaico⁴⁴.

Como nuevo camino para clasificar el “material de museo” existente (es decir, la cerámica), se ofreció el concepto de “*type-variety*” desarrollado por la arqueología americana. Este método aportó no solo una tipología útil, sino además:

1. “registrar las concepciones de valores relacionadas con los objetos de un grupo humano,
2. seguir su propagación en el tiempo y en el espacio,
3. constatar el alcance de los cambios locales y temporales,
4. registrar el contenido cerámico (*ceramic complex*) de una fase arqueológica.”⁴⁵

Estos comentarios son de enorme interés, especialmente al tratar la cerámica incaica en el Ecuador. Al elaborar la tipología de la cerámica según el método del “*type-variety*”, se establecieron las así llamadas unidades cerámicas a través de la combinación de diferentes características. Para este efecto, los criterios más importantes son la selección de colores, la técnica y el estilo de decoración. Si estas unidades no cambian al compararlas con otro material, se las califica como “variantes comprobadas”. El conjunto de estas variantes da el tipo de cerámica. Tipos que coinciden en un mayor número de características, se reúnen en “*clases de tipos*”⁴⁶.

A pesar del alto valor explicativo que promete este sistema, no se le ha utilizado para el análisis del presente material. Las razones para su rechazo coinciden, en parte, con la crítica de Haberland (1960) y de Vossen (1969). La importancia demasiado grande dada a elementos singulares, especialmente a la utilización de colores y a la técnica de decoración, lleva a un tratamiento esquemático de la cerámica. Existe, por lo tanto, el peligro de no fijarse en las diferencias locales y temporales. Un criterio importante, a saber, el de la forma del recipiente, que frecuentemente tiene mucha más importancia que los criterios técnicos arriba señalados, no es to-

mado suficientemente en cuenta por este método. Lo mismo se puede aseverar para los diferentes tipos de decoración. A pesar de todo, en Mesoamérica este método se utiliza con gran éxito en la clasificación del material procedente de las excavaciones⁴⁷.

El método es, sin embargo, menos útil para un material de museo, que proviene de una región tan amplia como la del Ecuador y cuyos datos técnicos y de origen no siempre se conocen en forma completa.

La tipología de Rowe para la cerámica Inca del Cuzco contiene, en el fondo, el mismo principio del método de “*type-variety*”. También en este caso la forma juega únicamente un papel subordinado (Rowe, 1944:60). Para el material ecuatoriano la aplicación de su tipología tampoco parece adecuada, puesto que no pone suficientemente de relieve las diferencias. Los criterios tipológicos utilizados en el presente trabajo son los siguientes: 1. el criterio de la *forma*; 2. el criterio de la *elaboración técnica*; 3. el de la forma y la técnica de la *decoración*.

Para una descripción del estilo Inca en el Ecuador y una diferenciación respecto a los estilos locales, es decir, para comprobar los influjos, la definición del estilo Inca del Cuzco es la base. Por lo tanto, traté de describir el estilo Inca en su región de origen, con la aplicación de los mismos criterios. En esto existen dificultades similares a las surgidas en el tratamiento del material ecuatoriano. Hay pocos ejemplos de excavaciones sistemáticas y rara vez se describen hallazgos cerrados⁴⁸. Por estas razones trato exclusivamente el material que procede de sitios de hallazgos cuya condición temporal y estilística está asegurada.

Después de caracterizar el componente ecuatoriano del estilo Inca, se ofrece una visión general de sus características regionales y sus relaciones con las culturas locales. Finalmente, se han mencionado brevemente los cambios experimentados por la cultura general y que fueron el resultado del influjo incaico. Con esto no se pretende hacer un balance de la totalidad de la presencia incaica en el Ecuador, sino, al contrario, se trata de dirigir la atención hacia las preguntas importantes en el campo no solo arqueológico, sino también etnohistórico y de la antropología cultural.

NOTAS

- 1 Los productos del mar fueron, desde épocas antiguas, apreciados objetos de intercambio en el comercio entre la Costa y la Sierra (cfr., Hartmann, 1968: 143).
- 2 Una tercera cordillera, más pequeña, se descubrió solamente en los años treinta de este siglo en el Oriente (Sauer, 1965: 19; Andrade Marín, 1970). Allí no se formaron, sin embargo, hoyas aptas para asentamientos (cfr., Bromley, 1971).
- 3 Cfr., El perfil de alturas para la utilización de suelos en Sick, 1963.
- 4 “*The southern Ecuadorian desert is quite a recent phenomenon, however until 1500 or 1000 B.C. the mangroves extended continuously across the whole coast from the Gulf to Manta, and about 5000 B.C. they seem to have reached as far as Talara*” (Lanning, 1967: 12).
- 5 Una enumeración exhaustiva de la flora y la fauna de la región andina se encuentra en Lanning (1967: 14-18).
- 6 Esto está indicado también por el número más reducido de sitios de hallazgo por área (cfr., Collier, 1946: 769, mapa 6).
- 7 Cuando Alejandro de Humboldt visitó el Ecuador, el 90 por ciento de la población vivía en la Sierra. La relación actual es del 50 por ciento a 40 por ciento; el resto vive en el Oriente (cfr., Mansard, 1968: 213).
- 8 Bennett, 1946:72-78. Arqueológicamente, el Oriente es todavía muy poco conocido como para poder establecer una subdivisión parecida.
- 9 A pesar de que este esquema caracteriza más bien fases de evolución cultural en lugar de subdivisiones cronológicas, se le utiliza en el texto que sigue por falta de otras proposiciones de periodización. Cfr., La reciente crítica en Braun, 1971: 1-2 .
- 10 Cfr , entre otros, Evans/Meggers (1966) para contactos con Mesoamérica y Lathrap (1970: 66-67) Lanning (1863) y Braun (1971), para contactos con el Perú.
- 11 Esto es aplicable por lo menos para los estilos Carchi/Nariño y la Tolita/Tumaco. Collier cree aun que, al considerar las semejanzas estilísticas generales, “*Ecuador falls with Colombia in a North Andean Unit*” (Collier, 1948: 86). Para contactos más septentrionales, cfr., también Haberland (1957).
- 12 Se trata de los siguientes estilos: Chavin, *White-on-Red*, *Negative*, Tiahuanaco e Inca.
- 13 “*The Inca regarded the tropical lowland dwellers as naked uncivilized savages, who were hardly worth the bother of enforced civilization*” (Murra, 1946: 809).
- 14 Las tentativas de Thomas S. Barthel (1970 a,b; 1971) y de Victoria de la Jara (1967) de reconstruir un sistema de símbolos o de escritura sobre la base de los ornamentos principalmente geométricos de los textiles, queros y cerámica incaica, no se puede considerar aquí, puesto que sus repercusiones todavía no se puede calcular; la así llamada “escritura” de los quipus tampoco puede proporcionar aseveraciones directas, puesto que sirvió únicamente como ayuda mnemotécnica.

- 15 Parece, sin embargo, que existieron restos de idiomas preincaicos en la Sierra central hasta el siglo XVIII (Murra, 1946: 810, 818).
- 16 Existe, desde hace algún tiempo, la edición de los primeros *Libros de Cabildos* de Quito, iniciados en 1534.
- 17 Su breve informe se encuentra en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid 1844. Cfr., también Larrea (1965: 10 ss.)
- 18 Rebasaría con mucho al presente trabajo una discusión detenida sobre el problema de la autenticidad de Velasco. El hecho, sin embargo, de que sus ideas tuvieron una repercusión en todos los libros de historia ecuatoriana y de que aún se discuta sobre él en recientes publicaciones científicas (como ejemplo: Salvador Lara, 1970), provoca el expresar su punto de vista a cualquiera que se dedique a la protohistoria del Ecuador. Para una compilación de los críticos y defensores de Velasco me refiero a Szászdi (1964), a pesar de que algunas de sus formulaciones me parecen demasiado extremas (por ejemplo: "... *it is useless to search for logic in the writings of Ecuador's Incaists*", p. 507).
- 19 González Suarez, 1969, capítulos 11 - VI.
- 20 "Las investigaciones arqueológicas que practicábamos nos inspiraron dudas acerca de la exactitud de nuestro historiador" (González Suárez, 1967: 97).
- 21 Verneau/Rivet, 1512/1922. Desgraciadamente nunca se publicó la descripción de la cerámica representada en el segundo volumen.
- 22 Por ejemplo: Jijón ,1920 b,1923 y los resúmenes en Jijón, 1952.
- 23 Su compilación etnohistórica de 4 vols. (Jijón ,1941 - 45) es, sin embargo, de menor importancia para nosotros, porque se trata allí de definir los límites de tribus y sus parentescos sobre la base de nombres topográficos y otros restos lingüísticos supuestamente preincaicos.
- 24 Jijón/Larrea, 1918: 54 - 92. Casi 50 años después, Larrea trata nuevamente el mismo tema. Su artículo (Larrea, 1965), sin embargo, no es más que una reedición de las *Notas Históricas* de 1918, de las que varía en pocos aspectos estilísticos y a las que adjunta siete adiciones menores.
- 25 Collier, 1946 y 1948; Murra ,1946.
- 26 Especialmente se pueden mencionar, entre otras, las biografías de Atahualpa (Carrión ,1934; Zúñiga ,1945; Haro ,1965).
- 27 Cfr., por ejemplo Brundage ,1963, 1967; Hemming, 1970.
- 28 Rowe, 1946: 203:
 "1438 *Pachacuti crowned.*
 1463 *Topa Inca takes command of army.*
 1471 *Topa Inca succeeds Pachacuti.*
 1493 *Huayna Cápac succeeds Topa Inca.*
 1527 *Death of Huayna Cápac, Huáscar succeeds him.*
 1532 *Huáscar killed by Atahualpa after long civil war.*
 Coming of the Spaniards".

- Cfr., también Rowe, 1945: 273, 277, donde indica como fecha de la muerte de Huayna Cápac el año 1525, en lugar de 1527.
- 29 “El único año absolutamente seguro en la historia del imperio incaico es el de 1532, año en que Pizarro detuvo a Atahualpa y en que fue muerto Huáscar, es decir, el año que significa el punto terminal del imperio” (Wedin, 1963: 36).
- 30 Intentos de sacar conclusiones cronológicas de la técnica de albañilería todavía no han llevado a resultados satisfactorios.
- 31 Entre sus representantes más sobresalientes se mencionan en este lugar únicamente La Condamine (1748), Juan y Ulloa (1748), Humboldt (1968) y Reiss (1873).
- 32 En Pachuzza todavía no se ha llevado a cabo una excavación. En Ingapirca aparecieron durante una campaña realizada en 1970/71 restos de otras construcciones (cfr., Cueva, 1970).
- 33 Cfr., entre otros, Verneau/Rivet; Uhle, 1923; Jijón, 1952; Bedoya, 1966. El origen incaico de las fortalezas al norte de Quito se discute en Oberem (1968).
- 34 En el patio de una hacienda en las cercanías de Ingapirca descubrí en 1970 una considerable cantidad de grandes losas de piedra, finamente labradas, que provenían, sin duda, del sitio cercano de las ruinas. Fácilmente se pueden mencionar casos parecidos. Uhle (1923, lám. I) da un ejemplo acerca de la utilización de piedras de la antigua Tomebamba, para la construcción de una iglesia colonial. Cfr., también Bedoya (1966: lám. XVIII).
- 35 Bamps (1879). La colección había sido reunida por el cónsul belga en Quito, quien la regaló posteriormente al museo de Bruselas.
- 36 Este *Atlas* contiene, en parte, dibujos muy “libres” de objetos de una colección que se envió, como un presente ofrecido al Papa, a Roma (González Suárez, 1969: 329).
- 37 Bringham (1930). Desgraciadamente esta voluminosa obra salió en una edición de solo 500 ejemplares.
- 38 Valcárcel (1934/35). Su informe contiene el catálogo hasta ahora más voluminoso de hallazgos de la época incaica. Los objetos se conservan en el Instituto Arqueológico del Cuzco.
- 39 “Basándonos en el conocimiento que tenemos del quechua y la observación de los usos y costumbres de nuestra actual población indígena y mestiza del Departamento, hemos hecho esta clasificación ...” (Pardo, 1939: 25). Esto parece aún más comprensible, cuando se tiene en cuenta “que muchos ceramios de técnica incaica, provenientes de los mencionados centros alfareros en la época actual, están en pleno comercio entre la población indígena” (ibid : 27).
- 40 En los últimos años se realizan nuevamente excavaciones en los sitios arqueológicos incaicos en las cercanías del Cuzco (Ballesteros, 1969; Alcina, 1969; Valencia, 1970, y otros). Los resultados provisionales, especialmente de la misión arqueológica española en Chincheros, cerca del Cuzco, ofrecen la esperanza de obtener una nueva interpretación de las secuencias culturales en esta zona (cfr., Rivera, 1971).

- 41 Para esto se apoya especialmente en el material encontrado en Sacsaihuaman; Rowe rehusa categóricamente las clasificaciones anteriores de Bingham y Pardo (Rowe, 1944:47). Luego caracteriza las descripciones de Eaton y Kroeber /Strong como los clásicos trabajos preliminares para su definición del estilo incaico (Rowe, 1970: 551). A.L. Kroeber y D.W. Strong habían clasificado y publicado una parte de los hallazgos hechos en la Costa peruana por Max Uhle, los cuales éste había enviado a la Universidad de California (Berkeley), que había auspiciado estas investigaciones. En su descripción de los hallazgos de las tumbas de Chincha, en la Costa central del Perú, Kroeber y Strong (1924) clasificaron, por primera vez, la cerámica incaica y su expresión local en esta región. Estas clasificaciones fueron calificadas por Rowe como “*pioneer discussion of the characteristics of the Inca style*” (Menzel/Rowe, 1966: 71, nota 26). Los autores Jijón y Larrea, en cambio, no son mencionados por Rowe.
- 42 Rowe parte de la idea de que la cerámica excavada por Valcárcel en la fortaleza de Sacsaihuaman se puede fechar a través de aseveraciones históricas: “*The Spanish Chroniclers are nearly unanimous in stating that the fortress was begun by Inca Pachacuti*” (Rowe, 1944:46). Al suponer que el gobierno de Pachacuti duró de 1438 a 1471, Rowe fija como inicio del estilo “Cuzco” el año 1438.
- 43 Cfr., entre otros, Morris and Thompson (1970), Thompson (1967, 1968 a, 1968 b, 1968 c, 1969, 1972); Thompson and Murra (1966).
- 44 Cfr., Cueva (1970); Lynch (1972: 275); Meyers (1971). Los cortes de prueba únicamente se realizaron en los asentamientos. Excavaciones en los cementerios incayos conocidos no pude realizar, puesto que se encontraban en las zonas controladas por “huaqueros” locales.
- 45 Gifford (1960: 346). Traducción citada según Vossen (1969: 41).
- 46 No hace falta explicar más detalladamente este sistema aquí. Esto se ha efectuado en forma pormenorizada en la tesis de Rudiger Vossen (1969: j22 ss.), de donde se ha sacado, en su mayor parte, el resumen arriba presentado.
- 47 Entretanto se ha introducido una serie de mejoras que, entre otros puntos, también tienen más en cuenta los puntos arriba mencionados (cfr., Sabloff and Smith, 1969).
- 48 Este problema es muy frecuente en toda la arqueología peruana. Raros son los casos en los cuales excavaciones antiguas se reconstruyeron posteriormente para establecer el conjunto de sus hallazgos. A veces fueron reinterpretados, como por ejemplo, la Colección Max Uhle en el Museo de Antropología “Robert H. Lowie”, en Berkeley, California (cfr., Menzel, 1966, y también la nota 41).

2. EL ESTILO INCA DEL CUZCO

Entre los productos artesanales y artísticos del Antiguo Perú, el estilo Inca llama la atención especialmente por su forma estandarizada y su tipo de decoración geométrica. Estos factores le distinguen fácilmente de los estilos precedentes. De la manera más impresionante, este estilo se manifiesta en la arquitectura y en la producción cerámica. También en el trabajo en metal y en la producción textil, los incas lograron una gran perfección. El número de los restos conservados de estos productos es, en cambio, más reducido. Esto es, en parte, consecuencia de la avidez de los españoles por obtener metales preciosos; y, por otra parte, se debe a las malas condiciones de conservación.

Productos del estilo Inca se encuentran en todas partes del antiguo Tahuantinsuyo, desde Chile hasta el Ecuador. Esto significa que provienen de la última fase de la cultura Inca, de la fase de expansión. Para ella Rowe introdujo el término de "*Imperial Inca*" (Rowe, 1944:47). Se trata del tercer gran "estilo de horizonte" panperuano, después de Chavín y Tiahuanaco (Willey, 1945 y 1948; cfr., también Kroeber, 1944:108 ss.).

El origen del estilo Inca todavía no se ha aclarado en forma definitiva. Los hallazgos y los restos arquitectónicos están concentrados en la región cercana al Cuzco, en la Sierra sur del Perú, por lo que se deduce que el centro se encontraba allí.

En esta zona, Rowe (1944) encontró un estilo Inca temprano en la así llamada "cerámica Killke", cuyo comienzo lo fijó, basado en una evaluación especulativa de las fuentes históricas, en 1200⁴⁹.

Aun en el caso de ser exacta la fecha fijada por Rowe, no se podría establecer ninguna conexión con la fase muy anterior de Chanapata en el Cuzco. Se ha tratado de considerar a la cultura Inca como descendiente directa de la cultura Tiahuanaco (Jijón, Larrea, 53), pero se buscaron sin éxito las huellas de esta cultura⁵⁰.

Muy pronto Uhle reconoció algunos prototipos de formas cerámicas del estilo Inca (Uhle, 1912, fig.No.4), las cuales relacionó con el estilo llamado “Chincha-Atacameño”, establecido para la región del litoral chileno y peruano. Según Uhle, la raíz principal del estilo Inca era el “estilo post-tiahuaqueño de los valles de Chincha e Ica” (Uhle, 1922 c:94).

Más tarde, Jijón y Caamaño publicó algunas piezas de colección procedentes de Cuzco, las cuales corresponden a la cerámica Killke. Para su secuencia de cerámica de esta región recurrió a las hipótesis de Uhle⁵¹, las cuales fueron criticadas severamente por Kroeber y la escuela de Rowe, pero no se refutaron⁵².

En las décadas de los cincuenta y sesenta, se encontraron en la región del Cuzco los restos de otros estilos cerámicos anteriores. Aún estos hallazgos no aclaran, sin embargo, la secuencia de culturas y las relaciones entre ellas⁵³.

2.1. Las costumbres funerarias y los tipos de hallazgos

Puesto que la mayor parte de los hallazgos incas proviene de entierros (hasta ahora no se ha puesto mayor atención a la arqueología de asentamiento), se tratará aquí sobre las distintas costumbres y formas funerarias, que se establecieron a través de la arqueología. Desgraciadamente no existe una descripción de las tumbas de la nobleza incaica de esta época en el Cuzco. Se puede suponer que las tumbas fueron saqueadas hace mucho, debido a su riqueza en oro y plata y otros objetos de valor⁵⁴.

Hasta épocas más recientes hubo noticias sobre estos “hallazgos de tesoros”; generalmente, sin embargo, fue imposible obtener por lo menos una descripción de las tumbas. pero se podría afirmar que no existieron tumbas “monumentales”, como las pirámides o los montículos funerarios en otras partes.

Las tumbas incaicas que conocemos de la región del Cuzco muestran formas diversas. Casi siempre se encuentran debajo de un abrigo rocoso, protegidas en esta forma de la intemperie. Según las circunstancias del lugar se encuentran tumbas individuales o conjuntos de tumbas dispuestas en filas. En Pisac se distinguen tres tipos de entierros: “los mauso-

leos”, “los nichos” y “las cavernas” (Angles, 1970:109, y fotos entre las páginas 135 y 137). El primer tipo consiste en una construcción de piedra, apoyada contra la pared rocosa empinada. Las paredes están construidas de pequeñas piedras bien pulidas. Después del entierro se cerraba la tumba, sin dejar una puerta. Una realización más pequeña de este tipo representan las tumbas de nichos que no tienen una altura mayor a un metro. La abertura tiene una forma rectangular hasta trapezoidal redonda, lo cual determina la forma de toda la tumba. Después del entierro, la entrada se cerraba con barro comprimido. Como “cavernas” se describen hoyos redondos, que se cavaban simplemente en la superficie inclinada de una cuesta, y se cerraban con piedras y barro comprimido. Este tipo de tumbas es especialmente característico en los asentamientos militares de carácter más urbano, como se encuentran en la región escabrosa del valle del Urubamba (Bingham, 1930:102).

Un tipo de tumba, cuya ubicación no está relacionada con una cuesta rocosa, se descubrió recientemente en Sacsaihuaman (Valencia, 1970:71). Esta tumba consiste en un hoyo campaniforme cavado en la tierra, con la abertura hacia arriba. Esta forma es la más usual en todo el imperio incaico (Bennett, 1949:46).

Generalmente se puede afirmar que los entierros se realizaban fuera de la zona de asentamiento. Las pocas tumbas que se encontraron dentro de la zona habitada pertenecían a personas de rangos elevados, tal como lo indica la dotación relativamente rica de ellas (Eaton, 1916:84).

La posición del esqueleto generalmente es la del cuerpo en cuclillas, sentado o acostado con las piernas recogidas hasta la quijada. No se puede comprobar ninguna orientación específica. A veces se encuentran también varios esqueletos en una sola tumba. Un entierro ricamente dotado es indicio de la así llamada necropampa, es decir, el entierro conjunto de los sirvientes en el caso de la muerte de un personaje importante (Arani-bar, 1969-70). Las tumbas más “pobres”, en cambio, serían, según Rowe (1946:286), tumbas familiares. En general, los muertos fueron envueltos en telas y amarrados en forma de bultos con cordones de paja. Esto se puede observar frecuentemente en lugares con condiciones favorables para la conservación, por ejemplo, en las zonas secas de la Costa. En un estado ex-

cepcional de conservación se encontraban las momias de las partes altas de la Sierra, a una altura de más de 5.000 metros en la región del hielo permanente. Aquí se trata seguramente de las víctimas de alguna ceremonia de culto (Díaz Costa, 1966). En el caso de la momia infantil del “Cerro El Plomo”, en Chile, las huellas en el cuerpo permiten deducir que, al subir al monte, el niño debe haber estado todavía vivo (Mostny, 1957: 113).

Sobre los entierros de esqueletos de niños en urnas se informa del Cuzco y del valle del Urubamba (Eaton, 1916:69, y pl. XIV:5). Sin embargo, probablemente no se trata de una costumbre de origen incaico.

La dotación de las tumbas varía en cantidad y en calidad. Con alguna frecuencia hay objetos de uno de los estilos provinciales, especialmente cerámica de los Chimú, quienes en el imperio incaico tenían mucha fama, por su alfarería (Eaton, 1919:66 p1.XIV:5).

Respecto a los cementerios incaicos ubicados en las provincias, se informa sobre una gran variedad en la instalación y la dotación. En el valle de Ica, en la costa sur del Perú, Max Uhle encontró grandes tumbas cuidadosamente instaladas con un rico inventario, que incluía joyas de oro y plata y un asiento de madera, mencionado en las fuentes históricas como símbolo de la nobleza (Menzel, 1959:133). Entre los objetos cerámicos están representados, además del estilo Inca, los de Chincha e Ica-Inca. En las tumbas más pequeñas, instaladas sin mayor cuidado, no había estas cerámicas “exóticas” ni las señales de rango, sino piezas del estilo local con influencia del estilo Inca (cfr., también Kroeber y Strong, 1924 a, 1924 b). En la costa peruana las formas tradicionales de tumbas (tumbas de cámara, tumbas foso, etc.) casi nunca o muy poco se modificaron durante la época incaica (Uhle, 1924:90).

No todos los hallazgos hechos fuera de un conjunto de asentamientos se reducen a campos funerarios. Una gran parte de los numerosos hallazgos individuales representan ofrendas dedicadas a las diferentes “huacas”, que desempeñan un papel importante en la cultura incaica (Rowe, 1946 : 305-308). En comparación con las culturas anteriores, en la época incaica hubo cada vez menos piezas cerámicas (Menzel, 1968:51), puesto que las ofrendas más frecuentes fueron pequeñas figuras antropomorfas o representaciones de llamas fabricadas en oro, plata, piedra o concha, apar-

te de vestidos, perlas, pedacitos de oro y otros objetos que no se han conservado. Lo característico para la mayoría de estos artefactos enterrados con fines rituales es su forma de miniatura (Menzel, 1968:51).

2.2. La cerámica

Rowe divide la cerámica de la *Cuzco series* en ocho tipos diferentes, cada uno con sus características técnicas propias, iguales o parecidas⁵⁵. De estos tipos el *Cuzco Polychrome* se describe como “*the typical pottery of the later or Imperial Inca period*” (Rowe, 1944:47).

A continuación se tratará de caracterizar, en forma breve, la cerámica Inca de la región del Cuzco, sobre la base de la bibliografía existente.

2.2.1. Las formas

Las formas de la cerámica Inca se reducen a relativamente pocos tipos estandarizados. La escala de variaciones es muy reducida y son pequeñas en una forma básica. Al comienzo, sin embargo, fue difícil elaborar la tipología de estas formas, ya que por un lado escasean las excavaciones científicas y, por otro, también en el Cuzco las formas existentes se enriquecieron con algunos tipos procedentes de las provincias, a las cuales había que distinguir. Como se ha indicado más arriba, existen en las culturas anteriores algunas formas parecidas, las cuales, sin embargo, no han permitido hasta ahora el establecimiento de una relación directa con la época incaica.

Rowe toma como base el material de Sacsaihuaman, según Valcárcel (1934/35), y lo divide en 11 formas, “*which are provisionally designated in this report by letters*” (Rowe, 1944:47, y fig. 8). Esta clasificación no puede mantenerse al aplicarle el criterio de la forma⁵⁶. Al revisar el material de Sacsaihuaman, se comprobó que no están registrados todos los tipos⁵⁷.

Puesto que la clasificación de Bingham y Pardo es igualmente inaceptable⁵⁸, he tratado de elaborar una *nueva división de las formas*, utilizando como material de base el de Sacsaihuaman. Además, la clasificación está basada en la cerámica de Machu Picchu, Ollantaytambo y otros sitios

de hallazgos puramente incaicos, situados en la región del Cuzco. Es suficiente, en este lugar, hacer únicamente una breve referencia a esta clasificación, puesto que ya ha sido publicada en forma más extensa (Meyers, 1975).

La cerámica se dividió en ocho *clases de formas o recipientes*, a saber:

- A) Cántaros.
- B) Botellas de cuello estrecho.
- C) Vasijas de boca abierta.
- D) Ollas con base aguda.
- E) Recipientes con o sin pie.
- F) Platos y escudillas.
- G) Vasos.
- H) Formas extraordinarias (s/f).

Tabla 1
Distribución de las formas de recipientes de Sacsaihuaman
(Valcárcel 1934/35)

Forma	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Σ
Número	20	1	2	6	5	3	4	7	17	22	6	58	8	8	170
%	11,7								10,0		12,9		34,1		68,7

Las clases de formas del 1 al 7 contienen 14 formas individuales, a saber:

1. Cántaros (“aríbalos”).
2. Botellas de dos asas.
3. Jarros.
4. Botellas de cuello largo con asa.
5. Botellas de cuello ancho y de dos asas.
6. Vasijas de cuello ancho y de dos asas.
7. Vasijas de cuello ancho y de una asa.
8. Ollas de boca abierta y base puntiaguda.

9. Ollas de asas con base aguda o redonda.
10. Ollas con pie y asa horizontal.
11. Cuencos de dos asas.
12. Platas.
13. Escudillas.
14. Vasos (keros cfr. Lám.1)

Las tapas de los recipientes son planas y circulares, con un asa de faja o asa redonda semicircular. En algunos casos la superficie de la tapa está hundida hacia el centro.

Generalmente el diámetro es de 10 a 15 centímetros. Las tapas no están pintadas, pero casi siempre son alisadas superficialmente. En particular se encuentran en relación con las ollas con pie⁵⁹. De los productos de uso diario, la fusayola se fabricaba de barro. Tenía una forma cónica o de doble cono y no se diferenciaba mucho de los productos de otras culturas⁶⁰. La plástica de arcilla era poco apreciada entre los incas. Se conocen solo muy pocas figuritas⁶¹.

2.2.2. *La realización técnica*

Desde el punto de vista técnico, la cerámica de los incas demuestra un cuadro bastante uniforme. Aun en la cerámica utilitaria sin pintar se puede reconocer la rutina y la habilidad en la fabricación. La perfección técnica de la cerámica es una característica importante para diferenciarla de los productos cerámicos de otras culturas .

En las cercanías del Cuzco la arcilla es muy frecuente. El centro de la alfarería fue, en la época incaica, San Sebastián (Rowe, 1946:243). Los incas tenían un excelente conocimiento del terreno y de las posibilidades de aprovecharlo, y utilizaban únicamente la mejor arcilla para la fabricación de su cerámica. Esta arcilla se caracterizaba por su buena plasticidad, su estructura fina (con pocas piedritas gruesas) y su consistencia al secarla y durante la cocción. Su color varía de naranja a rojo de ladrillo.

No existe información detallada sobre la preparación de la arcilla antes de la cocción, en las fuentes escritas⁶² ni en las descripciones más re-

cientes de la cerámica incaica. Es poco probable que se moliera el barro para los productos finos. Sin embargo, se le podría haber refinado mediante un procedimiento de mezcla con agua, tal como lo observó Tschopik entre la actual población aymara del Perú (Tschopik, 1950). Al dejar la arcilla durante algún tiempo en agua, todas las piedritas, arena y otras partículas pesadas caen al fondo. El restante “caldo turbio” se recoge y se deja reposar nuevamente durante algún tiempo. El sedimento que se forma entonces resulta una arcilla de textura fina⁶³. Como desgrasante se utilizaba arena fina de peladilla blanca, negra o mica (Rowe, 1944:47). También se podían utilizar otros minerales.

Para la realización de la forma del recipiente se utilizaba probablemente la técnica del enrollamiento (Linné, 1925:79 ss.). El torno de alfarero era desconocido en la antigua América⁶⁴.

Bajo este aspecto, la existencia de pocas formas de recipientes esteotipadas es aún más admirable. El molde, otro de los utensilios para la fabricación en serie, fue empleado pocas veces por los alfareros incaicos.

La *técnica de cocción* es una de las características decisivas de la producción de cerámica. Como se puede reconocer por la textura de los tiestos, la cerámica Inca fue cocida a una temperatura relativamente alta con oxidación. No se han excavado hornos de la época incaica ni se informa sobre ellos en las fuentes. A pesar de esto quiero suponer, al igual que Linné, que este método era conocido (“*Kiln-firing*”; Linné, 1925:124). Esto se puede deducir de la alta calidad de la cerámica y del nivel técnico en general.

La cerámica Inca normalmente tiene una cocción dura hasta dura sonante. El color del tiesto es rojo de ladrillo, pero también se encuentran gris o negro, “*according to the firing*” (Rowe, 1944:47). En las paredes de las vasijas los rollos se alisan cuidadosamente y las superficies se pulen. Con unas cuantas excepciones, las superficies exteriores de los recipientes tienen además un pulido brillante. Según Rowe (1944:47), algunas piezas tienen un engobe rojo oscuro, blanco o, con menos frecuencia, negro. Esta cobertura con barro de engobe muy fino es la base no solamente del pulido brillante, sino también de la pintura⁶⁵, que rara vez cubre toda la superficie⁶⁶. El espectro de colores va del rojo ladrillo hasta el naranja.

En la *decoración plástica* la cerámica Inca demuestra poca variabilidad. Se reduce a la repetición de motivos zoomorfos, especialmente de la “cabeza de puma” de los cántaros de base aguda y de asas parecidas a cabezas zoomorfas en los platos. Aún menos frecuente es la representación de motivos antropomorfos.

La *decoración pintada* siempre se ha aplicado antes de la cocción, probablemente utilizando un pincel. La realización técnica se hizo con mucho cuidado. Los motivos, en su mayor parte geométricos, son contruidos con escala y ordenados casi siempre en forma simétrica. La decoración plástica y la distribución de las asas concuerdan con la pintura.

La técnica de la conducción de líneas es muy exacta, aun líneas de un ancho de 0,2 mm. están realizadas en forma exacta. Los colores se aplicaron, por lo general, en capas muy delgadas, y su relieve casi no sale de la superficie.

En la región del Cuzco se encontraron formas incaicas cocidas en arcilla negra: “*These may have possibly originated from the potters imported by the Incas from the coast.*” (Linné, 1925:139).

2.2.3. La decoración

2.2.3.1. La decoración plástica

La decoración plástica se caracteriza por la aparición estereotipada de un número reducido de representaciones generalmente estilizadas. En primer lugar se puede mencionar la cabeza zoomorfa, que se encuentra en todas las vasijas de las formas 1, 2 y 8 (cfr., lám. 1). Los demás motivos son serpientes, manos, “ojos de grano de café” y botones en las ollas con pie y representaciones zoomorfas en las demás formas de ollas y cuencos (Rowe, 1946:244, fig. 28). Otros ejemplos frecuentes del arte plástico lo ofrecen las asas, formadas muchas veces como cabezas ya sea zoomorfas (pájaros, patos) ya sea antropomorfos⁶⁷. Representaciones antropomorfos se encuentran, además, en los cuellos de botellas (formas 3, 4), en la combinación de pintura con plástica (p.e., Valcárcel, II, lám. IV, 1-407). En estos casos la nariz y la boca generalmente son plásticas, mientras que el resto

se indica a través de la pintura. Se puede suponer, sin embargo, que estas representaciones antropomorfas menos estilizadas en los cuellos de los recipientes (Pardo, II, lám. 1, fig. b) se deben al influjo costeño.

2.2.3.2. *Pintura*

2.2.3.2.1. *Monocromo y bicromo*

La mayoría de los recipientes de la cerámica incaica están pintados, con la única excepción de las ollas (forma 9). De vez en cuando, sin embargo, se encuentran ejemplares de los demás tipos sin pintura, con mayor frecuencia en los cántaros y los platos.

Los colores más frecuentes son, en este caso, el rojo y el blanco. A veces el engobe o la pintura uniforme alcanza solamente hasta el hombro. El resto -desde el hombro hacia arriba o hacia abajo- tiene entonces el color natural de la arcilla o está cubierto con el color alternativo (Rowe, 1944:48: “*Cuzco Red and White*”). La forma de la pintura parcial aparece principalmente en los cántaros y los vasos.

2.2.3.2.2. *Policromo*

La pintura policroma es el tipo de decoración más frecuente. Se encuentra en todas las formas excepto de las ollas (forma 9) y de las ollas con pie (forma 10). Las zonas de decoración son, generalmente, el cuello, el hombro y la barriga. En los cuencos la pintura aparece en las paredes laterales y en los platos, en la superficie interior. En los recipientes con dos asas opuestas, existen dos lados para la pintura, las cuales, sin embargo, no siempre llevan una decoración. Los cántaros (forma 1), las botellas de dos asas (forma 2) y las ollas de boca abierta (forma 8) tienen un frontispicio pintado. Solo en algunos casos la decoración se prolonga hacia el reverso de la altura del hombro. Esto sucede especialmente cuando todo el frontispicio está decorado (cfr., lám. 9). Una segunda forma de decoración consiste en una banda transversal que puede contener diferentes motivos. Esta, en el caso de los cántaros, se encuentra generalmente a la altura de

las asas; en los recipientes con una asa, en el lado opuesto y a veces va del inicio de una asa hasta el otro. Esta banda transversal se encuentra sola o enmarcada por dos bandas verticales que salen de un “collar” que circunda el recipiente .

Se utilizan entre dos y cuatro colores de pintura; la más frecuente combinación es la de negro, blanco y rojo. Los colores de base (ya sea el de la arcilla o del engobe) son casi siempre blanco, amarillo, naranja o rojo (Bennett, 1946 b: 144).

Ultimamente se ha tratado de establecer un catálogo de los motivos de decoración: con pintura policroma de la cerámica incaica procedente del Cuzco (Bonavía y Ravines, 1971:pl.1). Este catálogo se utilizará como base en lo que sigue (lám. 2)⁶⁸.

Se trata, casi exclusivamente, de motivos geométricos. Elementos principales son triángulos y cuadriláteros (rectángulos, cuadrados y paralelogramos), que siempre varían.

Las líneas simples se encuentran en forma paralela, cruzada (cruz de San Andrés, motivo de red), en zigzag o en meandro. Círculos y espirales son más raros y por lo regular sirven solo de relleno.

Los elementos individuales generalmente se encuentran unidos formando bandas, las cuales a su vez conforman el motivo. El principio básico es la simetría y la subordinación de varios motivos con carácter de relleno bajo un motivo principal. Entre estos se cuentan el motivo 2c (motivo de helecho o “*quipu motif*”: Means, 1917:378), 4 (meandros), 5b (banda de líneas con cruces de San Andrés), 1 (rombos) y 7c (triángulos colgantes o “*saw-tooth motif*”: Means, 1917:378).

Las figuras geométricas, especialmente los cuadrados, los rombos y los triángulos, habitualmente se llenan de negro o de rojo, lo que da al motivo una apariencia variada y expresiva. Fuera de los motivos geométricos, se encuentran representaciones antropomorfas (motivo 18) y zoomorfas en un número reducido (Pardo I: fig. 7). Motivos vegetales, fuera del motivo de helecho, son aún más escasos (Pardo I: fig 5; Ryden, 357: mapa 54). Rowe (1944: 48) lo reunió en otro tipo más, el así llamado “*Cuzco Polychrome Figured*”. Las figuras generalmente son estilizadas (motivo 18), pero muy características y casi siempre aparecen en forma repetida.

2.2.3.2.3. Los “pottery types” de Rowe

Rowe (1944:47) dividió su tipo “*Cuzco Polychrome*”, según la decoración, en dos grupos, los cuales aparecen en su forma más característica en los cántaros.

“*Cuzco Polychrome A*” (op. ibid., pl.V:1-3):

Motivo del cuello: a rayas (bandas horizontales negras o rojas, separadas por bandas blancas más delgadas), sombreado con líneas cruzadas (bandas con negro sobre motivos rojos de cruces diagonales, separadas por fajas rojas), simplemente rojo, motivo 5f.

Reverso, hombro: motivo de líneas onduladas (dos filas con tres o cuatro líneas negras horizontales, separadas por una banda ancha sin pintura, en la cual se encuentran, a mayor distancia, grupos verticales de líneas onduladas) y motivo de cruz de San Andrés (cruces diagonales, alrededor del cuello).

En el ángulo entre el cuello y el hombro se encuentra como separación, casi siempre, una faja blanca ancha (Jones, 1964, núm. 1). En el anverso, una zona central de fajas verticales rojas que alternan con fajas verticales blancas, estas últimas unas veces con el motivo 5b y otras veces con el motivo zigzag 10b.

Anverso, parte lateral: el motivo de helecho (“*Fern Pattern*”: Rowe: 47), cuyas líneas son por lo regular negras, mientras que los puntos son rojos.

“*Cuzco Polychrome B*” (Rowe, pl. V: 4-6; Bushnell, 1957: lám. 67):

Motivo del cuello: filas de pequeños rombos negros sobre fondo rojo, separadas por líneas transversales negras (motivo 1) o rayas como en “A”. Reverso y hombro: como en “A”.

Anverso, zona central: banda vertical con rombos negros concéntricos sobre fondo blanco. Los espacios libres tienen un relleno oscuro, claro o con motivo de ajedrez o de cruz. A ambos lados de la banda de rombos se encuentran dos fajas más estrechas con el motivo de reja (motivo 6c).

Anverso, zona lateral: filas horizontales de pequeños triángulos negros o rojos (motivo 7c), separadas por líneas negras.

La banda de rombos puede aparecer también como banda transversal en los cántaros. En los platos, esta banda pasa por el lado interior de una asa a otra, o se cruza en el centro con otra formando un ángulo recto. En todas las formas la escala de los motivos es la misma. Generalmente el color negro se utiliza para la decoración lineal del estilo, mientras que el rojo sirve para las fajas monocromas o el sombreado. Los recipientes pintados en el “estilo A” pueden tener poco blanco, y en general el motivo está pintado sobre la arcilla pulida de color naranja, sin engobe. Los recipientes del “estilo B” por lo común tienen un engobe rojo con motivos negros, mientras que el blanco se utiliza para los rombos grandes y a veces para las rayas. *Cuzco Polychrome* “A” y “B” se encuentran aproximadamente con la misma frecuencia; a veces los elementos típicos de ambos estilos aparecen en un solo recipiente, de tal forma que no es posible una clara distinción.

Por lo tanto, Rowe concluye que su división demuestra más bien tendencias, en lugar de ofrecer delimitaciones. Los motivos “A”, según él, son de un colorido más claro y lineales, mientras que los motivos “B” tienen una tendencia hacia lo cúbico y son más oscuros (Rowe, 47).

Sobre los demás tipos determinados por él se conoce demasiado poco como para poder caracterizarlos más detenidamente.

El *Quoripata Polychrome* parece favorecer motivos del tipo 5e, mientras que el *Huatanay Polychrome* parece distinguirse del *Cuzco Polychrome* por un mayor descuido en la ejecución de las líneas. El *Urcusuyu Polychrome* no puede ser considerado aquí, puesto que su centro es la región del lago Titicaca. Por lo tanto, hasta que existan resultados concretos de excavaciones sobre el estilo Inca del Cuzco, tenemos que considerar toda la cerámica encontrada en la región del Cuzco como una unidad.

2.2.4. Características generales de la cerámica

La caracterización de la cerámica incaica debe permanecer incompleta especialmente en dos campos: el de la técnica y el de la decoración. Ambas difícilmente pueden ser determinadas a través de las publicaciones esporádicas, puesto que su reproducción gráfica no es tan fácil como la de

la forma. Se puede, sin embargo, ofrecer algunas características básicas, que demuestran claramente la delimitación del estilo y las posibilidades de influjo sobre otros estilos.

Parece que los incas conocían un solo tipo de cerámica más tosca: las ollas, las cuales, sin embargo, se distinguían de la cerámica pintada únicamente por su forma y su tratamiento de superficie. La selección de la arcilla, el desgrasante y la cocción tienen las mismas características básicas. En las provincias, sin embargo, esta cerámica aparece pocas veces. En ellas los incas podían utilizar los servicios de las tribus obligadas al tributo y que especialmente imitaban la cerámica pintada (Thompson, 1968a:7). Su técnica de producción se reconoce por la buena calidad de la arcilla, el engobe fino y el pulido liso.

Los motivos de decoración están divididos, según un esquema bastante uniforme, en diferentes zonas de decoración. Generalmente se puede distinguir entre motivos principales y secundarios. Los elementos geométricos individuales se reúnen en filas y se repiten en un ritmo determinado. Los motivos aparecen como inflexibles y convencionales. Rara vez aparecen motivos dinámicos y expresivos. La realización y la selección de colores son tan perfectos como la distribución. La conducción de las líneas es generalmente fina y exacta. Aparecen siempre los mismos colores, pero su combinación demuestra un sentido estético desarrollado.

La claridad y la severidad son características de las formas de la cerámica incaica. Los perfiles muy acentuados resaltan las diferentes partes de las vasijas, tales como el borde, el cuerpo y la base. Las diferentes formas básicas varían poco. Por lo tanto, generalmente de un solo tiesto se puede deducir la forma de la vasija. La construcción de la vasija y la ubicación de los apliques indican su utilización práctica.

Las clases de formas desde la A hasta la D demuestran el desarrollo de la vasija en forma de botella con cuello estrecho, hasta la olla de boca ancha. Con esto el arsenal de formas de los recipientes altos (altura, ancho) está agotado, cuando se dejan de lado las formas poco diagnósticas de los vasos. Siguen en orden las formas planas, tales como cuencos y platos. Entre las dos clases de formas hay que ubicar las ollas, cuyo pie alto es una característica determinante, tanto para la forma como para la fun-

ción. Aun las formas especiales se enmarcan dentro de las concepciones convencionales de un recipiente de cerámica. Se manifiestan, por ejemplo, en la forma del borde que aparece siempre abierto y evertida. En algunas formas los labios son muy acentuados y cortados verticalmente en la parte exterior (p.e., en el caso de los cántaros). La forma delgada del cuello es tan característica, que se ha convertido en un rasgo distintivo de reconocimiento para el influjo incaico (Kauffmann, 1963: 94-95). Casi todas las formas se distinguen por la apariencia del asa. Generalmente se la encuentra en forma de correa, tanto en posición horizontal como vertical.

La base es generalmente invertida y se distingue claramente del cuerpo. Se encuentran bases aplanadas y puntiagudas. La base puntiaguda de la forma 9 y el pie de la forma 10 son excepciones. Las argollas de asentamiento no eran familiares para los alfareros incaicos.

Un aspecto interesante de la cerámica incaica es la existencia de recipientes en miniatura, que no solo se encontraron en las tumbas. En la mayoría de los casos fueron interpretados como ofrendas o como juguetes. Por lo regular se trata de copias exactas de las formas normales más grandes. Esto indica un alto nivel de estandarización y de limitación de la forma y del “gusto”.

En el contacto del estilo cerámico incaico con otras culturas, justamente estas normas representan el elemento más importante del influjo. El contenido ideológico no era decisivo, sino más bien la superioridad de las formas en el campo técnico y funcional.

2.3. *El material no cerámico*

2.3.1. *Metal*

La producción de productos metálicos desempeñó un papel extraordinariamente importante en la cultura incaica. Como materias primas se conocían el cobre, el estaño, el plomo, la plata y el oro. La mayoría de los metales se obtenían a través del trabajo minero de superficie o en minas⁶⁹. El oro se lavaba también en los ríos; el cobre se obtenía probablemente mediante la fundición de minerales (Root, 1949). El hierro se co-

noía en su estado mineral, pero la técnica de fundición la introdujeron los españoles (Rowe, 1946: 246). En cuanto a la técnica de labrado de los metales, los artesanos incaicos tenían mayor variabilidad que todos sus antecesores en la América procolombina. La fundición, la soldadura, el martilleo, el templado, el remachado, el repujado y el grabado eran técnicas familiares. Además, se producían incrustaciones y obras de ataujía. El bronce se conocía desde antes para las aleaciones (Root, 1949:215)⁷⁰. Su utilización y divulgación cobraron mayor importancia bajo los incas. Los objetos en bronce generalmente se habían fundido, mientras que el oro y la plata se martillaban y rara vez aparecen en forma sólida. Tanto artefactos de uso diario como joyas y objetos de culto se producían de metal. Para el primer tipo se utilizaban el bronce y el cobre, y para los últimos, el oro y la plata.

Como herramientas y utensilios de trabajo se han encontrado picos, azadones, martillos, cuñas, formones y objetos parecidos. La herramienta más frecuentes es el cuchillo (“tumi”), que posee una cuchilla ancha semilunar y una espiga larga, que forma un ángulo recto con la cuchilla. Esta agarradera en forma de espiga generalmente terminaba en punta o estaba doblada. Inicialmente tenía, obviamente, una cobertura de madera. Hay también tumis elaborados artísticamente con decoraciones plásticas en la punta del agarradero, que consisten, en la mayoría de los casos, en una cabeza de llama o, a veces, en otras representaciones figurativas. Como armas se producían cazuelas, hachas, puntas de lanzas y cabezas de maza estrelladas de bronce.

La gama de objetos pertenecientes al uso personal y a los adornos es muy amplia. A ella pertenecen espejos circulares de bronce, pinzas, horquillas, campanitas y borlas. Especialmente típicos son los prendedores (“tupus”, consistentes de una larga espiga con una cabeza circular o semicircular). Las placas circulares con colgador en forma de “U” y los colgadores alargados y cóncavos probablemente pertenecían a la vestimenta. Todos estos objetos eran como artículos de lujo fabricados en oro y plata.

También se producían recipientes de metales preciosos. La forma más frecuente es la del vaso, decorado frecuentemente con motivos estilizados en la técnica del repujado. Pero también se presentan otros tipos de

recipientes, en particular platos⁷¹. Otro tipo conocido son las representaciones figurativas antropomorfas, zoomorfas y vegetales. Según los informes de los cronistas se producían también en tamaño natural para colocarlos, por ejemplo, en los jardines de los palacios (Lothrop, 1964:38 ss.). En general, se trataba de cuerpos huecos fabricados en oro y plata y martillados. Las figuritas de hombres y mujeres parados se distinguen por su cabeza alta deformada con adornos o cabello largo colgado, y la posición rígida de la mano delante del pecho. Llamas y alpacas se reproducían en forma realista, al igual que las plantas, especialmente el maíz, que tenía en el imperio incaico un “semi ceremonial status” (Murra, 1960:460).

2.3.2. *Piedra*

El labrado de la piedra en el imperio incaico se concentraba principalmente en la arquitectura. Las pocas esculturas que conocemos son, sin embargo, prueba suficiente del alto nivel que los artesanos incaicos habían alcanzado también en este campo. Como materia prima se seleccionaban piedras duras (basalto, obsidiana, pórfido y granito), que aparecen como martilladas y finamente pulidas. También en este material la mayor parte de los objetos son de uso diario o armas. Entre estos se cuentan piedras para golpear, espátulas, láminas (rara vez), cucharas y piedras de moler. Además se hallan frecuentemente bolas oviformes con una acanaladura en el centro, cabezas de maza redondas, dentadas, y hachas.

Como recipientes se localizan especialmente platos planos y anchos con paredes muy inclinadas y dos asas redondas opuestas. En la mayoría de los casos las paredes exteriores tienen una decoración plástica zoomorfa (especialmente de serpientes y pumas).

Motivos parecidos a los de las figuritas metálicas, trabajados en piedra. Las llamas y alpacas son, sin embargo, representados en forma más estilizada, sin piernas y con un orificio cilíndrico en la espalda, que parece haber servido para recibir las ofrendas (Rowe, 1946:248; Trimborn, 1964:138).

2.3.3. Madera

Los objetos de madera no se pudieron conservar tan bien, en lo que se refiere a la región serrana. Fuera de la construcción de casas, la madera se utilizaba para un número menor de objetos y armas. Las cucharas de madera consisten en un recipiente bastante plano con mango recto; de ellas existen algunas variantes (Rowe, 1946:245). Una forma muy típica es el vaso cilíndrico de madera (kero). Su forma es la misma de los vasos cerámicos, pero el espesor de su pared varía entre uno y dos centímetros. La altura normal es de alrededor de 10 a 15 cms., pero existen también ejemplares de hasta 40 cms. de altura (Rowe, 1946:245).

Se distinguen cinco tipos (Rowe, 1961:326):

1. El vaso no decorado con superficie lisa.
2. El vaso sin pintura con motivos geométricos incisos.
3. El vaso con decoración incisa e incrustación de color.
4. El vaso con superficie pintada.
5. El vaso con decoración incisa e incrustación de esmalte.

Los tipos 1, 3 y 4 se ubicaron especialmente fuera de la región del Cuzco y representan probablemente formas locales especiales. Según Rowe (op. cit., 326) todas las formas pertenecen cronológicamente al período inmediatamente anterior y posterior a la conquista española⁷².

Los keros de madera con decoración de esmalte, que son los más conocidos, deben ubicarse en el período colonial por consideraciones estilísticas y técnicas (Rowe, 1961:340; Gusinde, 1967:123). Una forma poco usual es el “paccha” de madera, objeto ceremonial en forma de una gran pipa de tabaco, que probablemente servía para libaciones. También en este caso las características de estilo hablan a favor de la época colonial. Al igual que los keros decorados con esmalte, las pacchas de la época colonial conservan su carácter “prehispánico”, que justifica considerarlos como pertenecientes al estilo incaico (cfr., Joyce, 1922; Lothrop, 1956:237-42; Larrea, 1960:231-37).

2.3.4. Otros materiales

Los huesos servían especialmente para la fabricación de objetos de uso diario, herramientas para los telares y en otros parecidos. Las cucharas tienen la misma forma que las de madera. El mango estaba generalmente decorado con incisiones (motivo 5b) y el final aparecía con una representación zoomorfa plástica (cfr., Valcárcel IV, lám. VII, 1-534, 1-430). Además se encuentran adornos (perlas) e instrumentos musicales (flautas) fabricados en hueso.

Las conchas se transformaban en adornos y ofrendas, especialmente dándoles forma de perlas, pendientes y figuritas antropomorfas parecidas a las de metal y piedra. Además, también se encuentra la concha como material decorativo para incisiones.

Como material más escaso está el alabastro. En Sacsaihuaman se halló un plato con dos asas de correa y un vaso de este material (Valcárcel IV, lám. IX: 1-168; Valcárcel II; 1-294).

La mayor parte de los textiles incaicos son mortajas obtenidas en las tumbas. En general eran de textura tosca y rara vez estaban pintadas. Se han conservado, especialmente en la región del litoral, mortajas con pintura policroma, al igual que textiles parecidos a gobelinos. Muy característico es el motivo de ajedrez en los colores negro, blanco y rojo, en el cual los campos pueden rellenarse con serpientes bicéfalas o diferentes motivos geométricos.

El valor histórico-cultural y cronológico de estos materiales no cerámicos ha sido analizado demasiado poco en las investigaciones sobre el antiguo Perú.

Algunas formas básicas aparecen en varios horizontes culturales, tales como, por ejemplo, las diferentes formas de las armas líticas (cabezas de mazas y hachas), prendedores y otros objetos de uso diario. Hasta ahora, solo en pocos casos se han efectuado un análisis y una definición de la pertenencia cultural (p.e., Rowe, 1961).

Por estas razones, el material no cerámico tendrá un papel subordinado en la revisión del estilo incaico en la provincia y de su influjo en las culturas autóctonas.

NOTAS:

- 49 Todavía, sin embargo, existe la pregunta de si el estilo Inca “clásico” del Cuzco aparece desde la época de expansión -como se supone generalmente desde Rowe- o si ya existió en esta zona por algún tiempo antes de este período. Uhle, por ejemplo, habla del influjo inca en Arica y Tacna alrededor de 1350, fecha que, sin embargo, tampoco puede ser comprobada (Uhle, 1922c : 95).
- 50 Cfr., Valcárcel I - IV. Durante los trabajos de limpieza en Sacsaihuaman se encontró una ánfora incaica pintada con motivos clásicos de Tiahuanaco (Buck, 1935: fig. 1). En este caso, sin embargo, se debe tratar de una imitación hecha por los incas, quienes naturalmente conocían muy bien el sitio de Tiahuanaco en las cercanías del Titicaca (Means, 1935. Cfr., también Rowe, 1944: 9).
- 51 Jijón, 1934, III: fig. 53 - 55 y 128, 129: Antes de la “cerámica incaica clásica” ubica una “cerámica incaica-arcaica”, y antes de ésta una “cerámica colla-chulpa y atacameña”. El mismo Uhle admitió posteriormente que había descubierto solamente algunos motivos de los estilos Inca, Atacameño y Chíncha-Atacameño, que aparecían en el estilo Inca, “sin poder explicar, en el fondo, este último” (Uhle, 1933 a: 33). Cfr., también Means (1931: 199): *Historically, the pottery of the chíncha-Atacameño-type is valuable in connection with the study of Inca Pottery.*
- 52 Kroeber (1944:16-19), Menzel (1966: 97-98) y Menzel/Rowe (1966: 63) admiten, por lo menos: “*There is, however, some historical basis for Uhle’s impression that Chíncha was a military power before the Inca conquest.*” Según sus propias aseveraciones, los chíncha avanzaron hasta el Altiplano en la región del lago Titicaca (Cieza, 1962: cap. LXXIV).
- 53 A comienzos de los años cincuenta se encontraron, en la hoya de Lucre, cerca del Cuzco, restos de una cultura local, que demuestra claramente el influjo de Huari, la cultura peruana correspondiente a la de Tiahuanaco. Este estilo sería el “*immediate ancestor of the Killke or Early Inca style*” (Rowe, 1956:149). El estilo Inca clásico parece, por lo tanto, haber tenido alguna relación con el de expansión de la cultura Huari. Primeramente hay que aclarar, sin embargo, si “Cuzco” representa la evolución de “Killke”, o si ambos aparecieron simultáneamente, como se ha afirmado, es decir, que “Killke” no es más que una “variedad del complejo incaico” (Rivera, 1971:120). Donald W. Lathrap supone que el origen de ambos estilos se encuentra en las zonas orientales y meridionales. Considera la llegada de los incas a la hoya del Cuzco como parte de un gran movimiento de la población, que se realizó desde el sur hacia el norte siguiendo las laderas orientales de los Andes (Lathrap, 1970: 179).
- 54 Cornejo, 1958: 97; Lothrop, 1964: 65 ss. Sobre el saqueo de tumbas en el litoral durante la época colonial, cfr., Plischke, 1961: 308, y Rostworowski, 1970: 143.

- 55 A saber: Cuzco Polychrome, Cuzco Buff, Cuzco Red and White, Cuzco Polychrome Figured, Quoripata Polychrome, Huatanay Polychrome, Urcusuyu Polychrome. Posteriormente añadió el Cuzco Plain (Rowe, 1944:47 ss, 62). Según él, se trata de una “*preliminary classification of Inca pottery*” (Rowe, 1944: 24), el “final report”, sin embargo, nunca apareció. Durante sus excavaciones en el Cuzco y en sus alrededores, pudo excavar una sola vez una estratigrafía íntegra, a saber, un basurero en el “Canchón” del Convento de Santo Domingo, construido en parte encima de las ruinas del antiguo templo del sol Coricancha. De los 1.201 tiestos hallados entonces, 192 pertenecieron a los “Canchón types”, denominados posteriormente “Killke” y 61 (sic) tiestos al tipo “Cuzco Polychrome” (Rowe, 1944:46).
- 56 El esquema tuvo que ser ampliado al aplicarlo a la costa norte del Perú. Para este efecto se subdividieron algunas formas básicas. Cfr., la semejanza de las formas básicas “L” y “E” (Bonavía/Ravines, 1971: pl. 7).
- 57 Faltan, p.e., las vasijas de cuello corto y las ollas de base puntiaguda o redonda. La tabla de formas establecida por Rowe hace suponer que los incas no tuvieron cerámica utilitaria.
- 58 La clasificación de tipos hecha por Bingham utiliza únicamente el inventario de Machu Picchu, en el cual no están representados todos los tipos del Cuzco pero que sí registra, en cambio, algunos influjos extraños (Bingham, 1915: fig. 5i, 136, y fig. 52, 17A).
- 59 Bingham, fig. 45: 3A, B, C; Eaton, pl. VIII 2, pl. XII: 2, 3; Valcárcel 1, 51; Pardo 11, lám. 5
- 60 Eaton, pl. IV: 1 - 5 j; Valcárcel IV, lám. IX: 1 - 601; cfr., también Ryden, fig. 88 Y,Z.
- 61 Valcárcel IV: lám. IX: 2 - 414, 1 - 630; cfr., también un ejemplar de la Costa (Kroeber y Strong, 1924 a: pl. 14 y fila derecha), clasificado por Menzel (1966: 110) como “Derived Chincha”.
- 62 Esto es válido para toda la técnica de alfarería: “*from the time of discovery of Peru no description exists as to pottery - making*” (Linné, 1925: 81).
- 63 Un proceso parecido se describe también para el espacio cultural griego (Winter, 1959: 6 - 9).
- 64 De la observación de la producción de cerámica por los actuales habitantes del valle del Urubamba, Bingham concluye, sin embargo, “*that a primitive form of potter’s wheel was used in the manufacture of a large part of the ancient utensils*” (Bingham, 1930: 122).
- 65 En el caso de que el engobe se produjo con arcilla del mismo color, no siempre es fácil, sin embargo, distinguirlo. A. Winter ofrece algunos ejemplos para la formación del engobe por procedimientos naturales. El sistema más fácil es a través de la lluvia en el sitio de extracción del barro. “*El agua turbia con tierra, que sale del corte, se recoge a través de un colador en un recipiente*”. C. Winter, 1950: 10, lam. 4). La ubicación de los estratos de barro y el clima de los Andes favorecen este procedi-

miento y es posible que también los alfareros incaicos obtuvieron el barro de engobe de esta forma.

- 66 Casi siempre la base no está “engobada”. Esto se debe probablemente al hecho de que los recipientes, durante el proceso de cocción, estaban colocados sobre ella.
- 67 Según Means (1917, 337), el agarradero antropomorfo de los platos es un elemento procedente de la Costa.
- 68 Este “Vocabulaire” contiene solamente elementos de los motivos de decoración. Al tratar sobre el estilo Inca del Ecuador trataré de registrar la escala de su *combinación*.
- 69 Sobre la minería en la época incaica existe una descripción de 1534 (cfr., Rowe, 1946: 246).
- 70 Patterson (1971, 308 - 310) establece un “Impurity Cycle in Copper” para el desarrollo cultural de los Moche temprano hasta los incas, que se inicia con la utilización del cobre puro y que registra, hasta 1500, un porcentaje cada vez creciente de mezclas con otros materiales (estaño, arsénico).
- 71 Cfr., el plato con asa de correa del lago Titicaca decorado con una incrustación de concha artística (Valcárcel IV, lám. I: 2 - 358 b).
- 72 Esto se deduce de pocos hallazgos asociados seguros; p.e., de Ollantlytambo (Llanos, 1936). La cronología de Rowe es confirmada por hallazgos más recientes de las provincias del Imperio Incaico, especialmente de la Costa (p.e, Focacci, 1969).

3. EL ESTILO INCAICO EN EL ECUADOR

3.1. *Preámbulo*

3.1.1. *Crítica del material*

Antes de evaluar el material son necesarias algunas aclaraciones, a fin de ubicar los resultados de la investigación en el marco adecuado.

El material se compone predominantemente de objetos de cerámica provenientes de museos, colecciones privadas y de unas pocas excavaciones y colecciones propias hechas en superficie, todas en Ecuador. Los elementos han sido “documentados” por el autor, por regla general descritos, medidos y fotografiados⁷³. Las diversas dificultades a las que estuvo expuesto el trabajo de documentación se expresan en las informaciones desiguales y en parte incompletas (que se pueden observar especialmente en el catálogo). Como en la mayoría de los casos se trata de vasijas enteras, no siempre fue posible realizar investigaciones detalladas, especialmente sobre técnicas de elaboración, tipo de arcilla y técnica de decoración.

Por otra parte, no se pueden generalizar los resultados obtenidos en la investigación de objetos conservados solo fragmentariamente. Cerca de 1/10 de los mismos estaban desgastados superficialmente por la acción del tiempo, de modo que la decoración no siempre pudo ser reconstruida. Otros obstáculos fueron la inaccesibilidad, el modo de exposición y las condiciones adversas del trabajo⁷⁴.

De acuerdo con la disposición de los temas, he procurado contemplar en mi documentación todas las provincias del Ecuador que venían al caso. La mayor dificultad resultó ser la falta de museos provinciales o instituciones semejantes, que por lo menos proporcionararan una visión de conjunto de los objetos extraídos.

Ya se ha subrayado el hecho de que casi todo el material obtenido fue producto del acaso, o procedía de excavaciones ilícitas y se encontraba en colecciones privadas, eclesiásticas o del Estado. Especialmente en las zonas apartadas fue difícil ubicar a los coleccionistas u obtener acceso a sus vitrinas. Esta situación resultó muy desventajosa en la Costa donde, según declaraciones de los vecinos del lugar, se encontraron más objetos incaicos que lo que se hubiera osado esperar.

Por regla general, los objetos colectados en las aldeas o pequeñas ciudades de provincia proceden de los alrededores más cercanos. Solo en la capital y en algunas ciudades mayores hay colecciones cuyas piezas abarcan, por su origen, una área más extensa.

Cuando los datos eran inexactos, elegí una denominación global de origen, como por ejemplo: “Ecuador” o “Sierra Sur”.

En colecciones de este tipo la cerámica utilitaria común es, naturalmente, escasa. No obstante, esto es poco decisivo para el tratamiento de la cerámica incaica “pura”, ya que se puede suponer que este tipo más rudimentario fue elaborado en el mismo país conquistado, y fue el menos imitado. La gran mayoría de los hallazgos proviene de tumbas, pero aparecen también restos de asentamientos y hallazgos aislados; “depot” con objetos preciosos existieron con seguridad, pero en la bibliografía correspondiente no se conoce ningún antecedente claro de su existencia. Se analizaron un total de 876 objetos, de los cuales 269 son fragmentos. En su descripción, y en las tablas sinópticas, los datos sobre la suma total cambian, con frecuencia, según la capacidad de expresión del material con respecto al rasgo analizado.

3.1.2. Terminología

3.1.2.1. Terminología básica

Al diferenciar las variadas apariencias del “estilo Inca”, se trata de acabar con los malentendidos existentes hasta ahora en la bibliografía. Rowe denominó la época de expansión del imperio incaico “*Imperial Inca Period*” y su cerámica, “*Cuzco Series*” (*Cuzco Polychrome* y tipos relaciona-

dos); el período incaico temprano, “*Provincial Inca*”, y la cerámica perteneciente a él, “*Killke Series*” (cfr., también antes).

Con el tiempo este esquema cronológico también se utilizó en el sentido del espacio y, finalmente, como término para la cerámica. En esta concepción el término “*Provincial Inca*” ya no se utiliza para la cerámica del pueblo inca en la región del Cuzco antes de la expansión, sino para designar los objetos vernáculos producidos bajo el influjo incaico (Thompson, 1968). “*Imperial Inca*” se utiliza como término colectivo para la producción material de los incas en el Cuzco y en las provincias en general (por ejemplo, Thompson, 1970:567). “*Inca Rural*” se propuso como término para la cerámica “*Killke*” (Rivera, 1971:120). Esta propuesta, sin embargo, se puede discutir solo después de haber asegurado la ubicación cronológica de este complejo de cerámica. No me parece aceptable el término “*Imitation Inca Style*” (Menzel, 1966: 110 ss; y pl. XV: fig. 59-63) para las cerámicas cuya forma y decoración varía en nada o muy poco de los objetos incaicos clásicos del Cuzco y cuyo “origen provincial” se puede detectar únicamente por la utilización de un tipo diferente de arcilla o por pequeñas diferencias en la técnica de producción o en la pigmentación. En este caso no se trata principalmente de una imitación de un estilo, sino más bien de su reproducción con otros medios. Si no fuera así, solo para los objetos producidos en la región del Cuzco podría utilizarse el término “estilo inca”. Mas tal exportación masiva de cerámica Inca hacia la provincia no tuvo lugar. También en los sitios de hallazgos existieron ligeras diferencias locales en la cerámica del estilo puramente Inca en la provincia.

En la región aledaña a la vieja capital de provincia, Huánuco Viejo, Thompson encontró en la “*imperial Inca pottery*” “*differences in paste, temper and firing, but generally similar shapes*” (Thompson, 1968:8). Se trata, por lo tanto, de cerámica vernácula producida en el estilo incaico. En forma independiente hay que mirar el problema: si esta cerámica fue producida por alfareros incaicos o por artesanos y vernáculos. La cuestión de si se trata de una imitación (¿buena o mala!) o no, puede ser un indicio importante para el nivel de influjo cultural.

En nuestro campo de trabajo, que incluye toda una serie de provincias arqueológicas, el estilo incaico se presenta también en diferentes va-

riaciones. Para evitar una mayor confusión de términos y una introducción de nuevos conceptos, se aplicará aquí la terminología utilizada en una parte de la bibliografía existente.

Por el término *Inca Imperial* entiendo el estilo incaico del Cuzco como está definido más arriba, así como sus expresiones locales en arcilla y en otros materiales. No siempre se puede distinguir entre los tipos del Cuzco (*Cuzco Polychrome*, etc., según Rowe) y las imitaciones vernáculas. Por esta razón, los dos tipos se consideran en el presente trabajo como unidad y se diferencian exclusivamente en casos obvios. La cerámica vernácula se considera como *Inca Imperial*, cuando conserva los rasgos básicos del estilo incaico del Cuzco en su forma, técnica y decoración. Por lo tanto, no son los elementos individuales los que determinan la designación del estilo, sino su combinación.

Inca Imitado se define por la imitación, frecuentemente burda, incompleta y fácil de reconocer de la técnica, tipos de decoración y, especialmente, formas del estilo incaico del Cuzco.

Los *Estilos Mixtos* son definidos por la combinación de elementos típicos del estilo incaico con elementos típicos del estilo vernáculo. En estos casos, el atributo "Inca" se añade al nombre del estilo (por ejemplo: Chimu-Inca, Cashaloma-Inca).

Estilos influenciados por el incaico se denominan las cerámicas vernáculas que se caracterizan por la adopción de elementos individuales, sobre todo técnicos y formales, del estilo Inca (el "provincial Inca", según Thompson).

Con *Inca Colonial* designo el estilo Inca, que contiene elementos europeos. Por lo tanto, no se trata de una clasificación cronológica, sino que encierra los objetos que dejan entrever el influjo europeo. En consecuencia, no incluye los objetos puramente incaicos provenientes de la época posterior a la conquista, ni los coloniales que solamente recuerdan de lejanas formas incaicas.

3.1.2.2. *Las formas (cfr., fg. 1-3)*

Para las formas del estilo incaico ecuatoriano se utiliza el catálogo de formas del material cuzqueño como base. Las formas de los diferentes estilos vernáculos se describen en el texto mismo. Las partes del recipiente se dividen en borde, cuello, hombro, barriga y base. Además, se añade como término general el “cuerpo del recipiente”, que sirve para denominar el recipiente en sí mismo. El lado interior del borde se designa como “labio”. En las medidas no se incluyen las asas u otros apliques. Con “ancho máximo” (AM) se designa el mayor diámetro horizontal de un recipiente. El “ancho del hombro” es una medida intermedia, que se toma en la mitad de la curvatura de la pared respectiva.

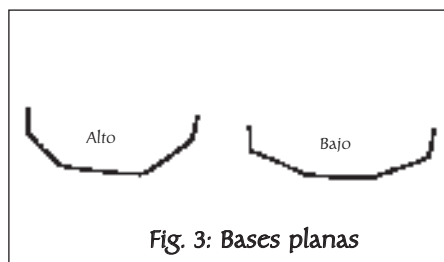
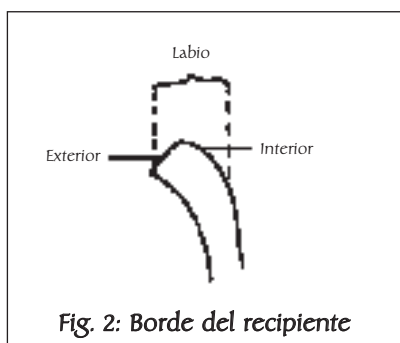
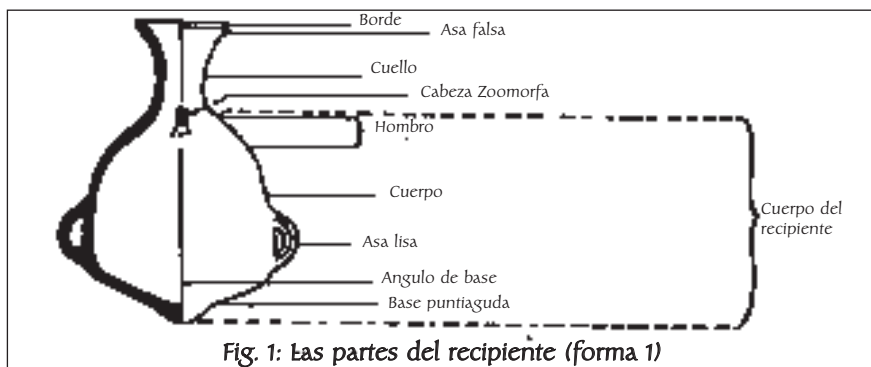
3.1.2.3. *Realización técnica*

Para describir la pasta se utilizaron las siguientes graduaciones para el granulado del material (desgrasante):

tosco
medio
medio fino
fino
muy fino

Estos términos se refieren al tamaño del granulado. En el caso del desgrasante tosco, el tamaño del grano excede a los 0,5 mm. El desgrasante fino contiene pequeñas partículas hasta de 0,3 mm. y en el desgrasante muy fino las partículas ya no se pueden detectar a simple vista.

La determinación de la dureza de la cocción ofrece grandes dificultades en el caso de los recipientes grandes, especialmente si no se los podía dañar. Como instrumento improvisado sirvió un raspador de metal, para raspar en los sitios quebrados ya existentes. Con esto y un ligero golpe en el borde de los recipientes, se pudieron determinar algunas diferencias en el tipo de cocción.



Basado en la simple vista o en el raspado con un objeto duro en el tiesto, se obtuvieron los siguientes términos para designar la *textura*:

compacto
 algo poroso
 poroso
 frágil

El término “compacto” se aplica a una buena consistencia (densidad) y una estructura relativamente densa. Una textura porosa significa una consistencia menor; las partículas se desmoronan al rasparlas. Una

textura frágil se demuestra cuando el tiesto contiene varias capas paralelas, que se desmoronan fácilmente. Según el tipo de cocción, esta textura se encuentra en el centro o en los lados interior o exterior.

En la terminología del “*color de la arcilla*” se respetó la diferente coloración dentro del tiesto, la que se debe a la cocción. A pesar del tipo de cocción oxidante, se encuentra en algunos recipientes de los estilos incaicos locales, en el centro o en el interior de la pared, una coloración gris hasta negra. En estos casos se describe la coloración del sector más cercano a la pared exterior.

Para determinar el color de la superficie o los colores de la decoración se utilizó un término medio, en el caso de pequeñas diferencias en recipientes iguales. Si el recipiente tiene un engobe (cfr., más abajo), su color se designa como el color de superficie, sin considerar si cubre únicamente una parte del recipiente. El alisamiento de la superficie se describe como “liso” o “desigual”. Para el grado de pulimento se encontraron las siguientes graduaciones:

brillante
mate
desigual
áspero

Esta división no siempre dice algo sobre el cuidado del alfarero en el trabajo del pulimento, puesto que también una superficie que parece mate puede estar bien pulida con mucho cuidado. El brillo depende de muchos factores técnicos, entre otros de la calidad de la arcilla, de la textura de la superficie y del instrumento para pulir.

Un recipiente pulido a brillo, puede perderlo al encogerse durante el secado y después de la cocción parece solamente mate. El término “áspero” aparece en los casos en los que, durante la cocción, las partículas grandes del desgrasante han salido a la superficie y causado desigualdades que impiden un pulimento liso y brillante. En estos casos habitualmente resulta difícil determinar si se trata de un alisamiento o también de un pulimento. Un pulimento irregular es cuando el instrumento para pulir no

llega a las partes hondas de una superficie irregular, las cuales, por lo tanto, quedan sin pulir.

Entre los *tratamientos de superficie* se cuenta como otro elemento el así llamado engobe o “slip”, una capa fina de barro de engobe que sirve como fondo de pintura o como colorido uniforme de la superficie. Es difícil distinguirlo cuando tiene el mismo color que la superficie. En casos de duda, especialmente cuando se trata de la cerámica Inca del Cuzco con pulido brillante, aparece el dato “sin engobe”. Para determinar la dureza de la superficie no utilicé en el Ecuador la escala Mohs. Algunos fragmentos se midieron posteriormente, cuyos datos, sin embargo, no pueden ser más que un indicio.

3.1.2.4. *Las decoraciones*

Entre las *decoraciones plásticas* cuento aquellos elementos modelados de un recipiente, cuyo carácter es primordialmente decorativo y que no tienen una relación formal o funcional inmediata con el recipiente. Esto significa que una asa en forma de serpiente cuenta como decoración, mientras que, por ejemplo, las pequeñas asas falsas “sin función” de los cántaros no se consideran como tal, puesto que, aunque “sin función”, su carácter es más formal que decorativo.

Las incisiones están enumeradas entre las “decoraciones plásticas”, debido a que generalmente se encuentran junto a éstas. En el caso de la pintura se distingue entre “sin pintura” y pintado con uno, dos, tres o cuatro colores (policromo = tres o más colores). Los recipientes engobados también se consideran pintados de un solo color, siempre y cuando el engobe cubra más de las tres cuartas partes del recipiente, y no tiene que considerarse como pintura por partes. Se distingue entre pintura parcial, pintura de fajas y pintura de toda la superficie. “En toda la superficie” se refiere nada más que a la zona de decoración. Los casos de base pintada se anotan separadamente. Los recipientes de asa con cabezas zoomorfas u otros apliques se dividen en “frontispicio” y “reverso”.

Los *colores* se denominan según el *Schwaneberger Farbführer* (1951) para filatelistas. Esta guía tiene la ventaja de ser barata y manejable

y de tener un vocabulario en cuatro idiomas, y debería utilizarse con miras a una terminología uniforme. Algunos datos importantes sobre colores se encuentran en el anexo, con los datos aproximados de los *Munsell Soil Color Charts* (1960).

Los términos “rojo” y “blanco”, los colores principales de los incas, se utilizan en las aseveraciones más generales como términos colectivos que incluyen diferentes matices (por ejemplo: rojo ladrillo, castaño rojo, etc.).

3.2. *La cerámica Inca Imperial*

3.2.1. *Formas*

3.2.1.1. *Los cántaros (forma 1)*

Como era de esperar, la forma de recipiente más frecuente de la cerámica incaica en el Ecuador es el cántaro de base puntiaguda. Se examinaron 189 ejemplares de esta forma, a los que hay que añadir 41 ejemplares citados en la bibliografía especializada y más de 200 fragmentos.

Las formas de borde de los cántaros (fig. 4) demuestran una gran uniformidad, y se registran pocas divergencias considerables. La forma normal (el 80 por ciento de 129 recipientes con el borde conservado) es un borde ligeramente curvado, evertido en forma de embudo con los labios cortados verticalmente, un tanto curvados hacia el interior (perfil 1). De vez en cuando este borde recto del labio se inclina un poco hacia el interior (perfil 2); en casos raros también hacia afuera (perfil 3). La misma forma de labio se encuentra también un poco más evertida (perfil 4) o con labio corto y forma oblicua (perfil 5). En estos casos el labio frecuentemente está ligeramente reforzado (perfil 6). Rara vez se encuentra la forma de borde doblado en forma oblicua con el lado interior del labio recto (perfil 7). En un ejemplar se encuentra el labio de borde recto evertido horizontalmente (perfil 8).

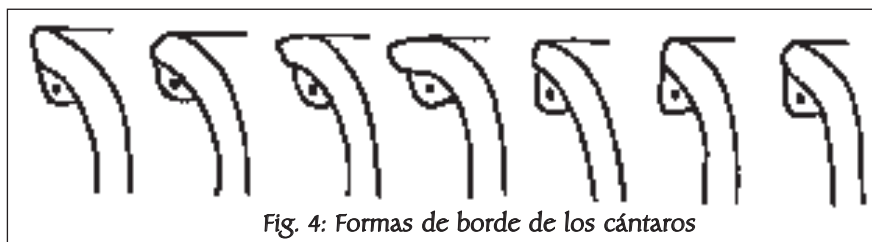


Fig. 4: Formas de borde de los cántaros

El 90 por ciento de las asas falsas en el borde están perforadas. Falta completamente en 10 de los 129 recipientes con el borde conservado.

El *cuello* de todos los cántaros tiene forma de embudo hasta cóncavo. Casi en la tercera parte de los 129 recipientes la abertura es algo sobredimensionada (atrompetada). Algunos cuellos de recipientes tienen forma cónica. Muy rara vez se encuentran cántaros con el cuello casi cilíndrico. La relación del diámetro de boca al diámetro del cuello es de ca. 2:1; es decir, el diámetro del cuello en su punto más estrecho mide un poco menos de la mitad del diámetro de la boca.

Según la forma del cuerpo se distinguen cuatro variaciones de cántaros:

- a) Cántaros de cuerpo piramidal (5). La forma consiste en un cuerpo sin insinuación de hombros y se parece a un triángulo Isósceles y de ángulos agudos (fig. 5).
- b) Cántaros de cuerpo cónico (111). Se trata de la forma más frecuente. Tiene hombros más pronunciados, paredes más rectas y se parece a un trapecio (fig. 6).
- c) Cántaros con cuerpo en forma de tonel (92). En esta variante los hombros son muy pronunciados y las paredes curvadas ligeramente hacia afuera; en casos excepcionales, aún rectas y perpendiculares. El diámetro del cuerpo a la altura del ángulo de base no

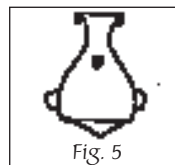


Fig. 5

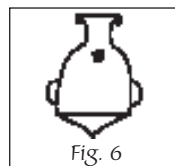


Fig. 6

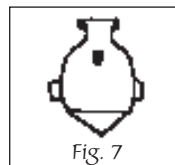


Fig. 7

es mucho más grande que el que se mide en el paso del hombro al cuerpo (fig. 7).

- d) Cántaros con cuerpo globular. En este caso las paredes son curvadas en forma hemisférica desde el comienzo del cuello hasta el ángulo de base (fig. 8).

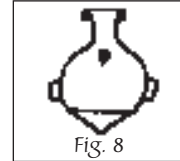


Fig. 8

Las tres primeras variantes se caracterizan también por un equilibrio aproximado entre las medidas del ancho máximo y del ancho de los hombros. En la primera variante la relación es de 10:5; en la segunda, de 10:6, y en la tercera, de 10:7 o más.

La primera y la última variante abarcan algo más que el tres por ciento de los 210 recipientes examinados. El 52,9 por ciento pertenece a la forma lb y el 43,8 por ciento a la forma 1c.

En todos los cántaros la base cónica pronunciada está muy acentuada. Generalmente las dos paredes laterales son ligeramente cóncavas (fig. 9,1). En pocos casos se levantan de manera perpendicular (fig. 9,2). Especialmente en el caso de los cántaros grandes, la punta de base con frecuencia está cortada (fig. 9,3). Una forma especial representa la concavidad “en forma de ombligo” en la punta de la base (fig. 9,4).

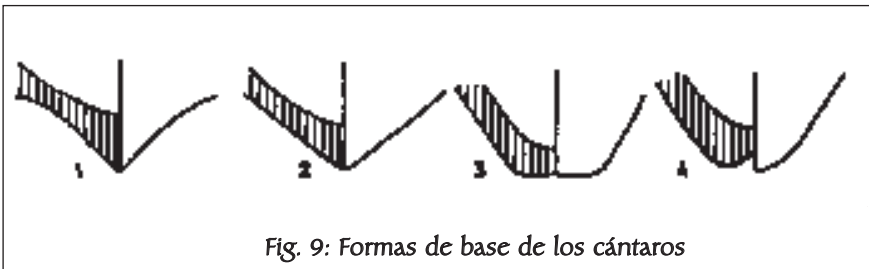


Fig. 9: Formas de base de los cántaros

Las asas siempre con lisas (de correa) y colocadas en forma vertical en la parte inferior del cuerpo. Otros apliques, excepto de las asas falsas que se refirieron más arriba y las representaciones zoomorfas que se hallan entre las “decoraciones plásticas”, se encontraron en un cántaro con un

vertedero corto canaliculado de 1,5 cms de diámetro, en el centro del frontispicio, poco por encima del ángulo de base.

Formas especiales

Como única forma especial se encontraron los *cántaros de cuello corto* (16 ejemplares), cuya única diferencia del resto de los objetos consiste en su cuello más corto, lo que les da un aspecto regordete y desproporcionado.

Medidas

La tabla 2 demuestra la distribución de las medidas de 18 objetos. Según ella, más de las tres cuartas partes de los cántaros tienen una altura entre 15 y 40 cms. Entre estos márgenes se observa una diferencia significativa, relacionada con la pintura de los objetos. Los cántaros policromos tienen en su mayoría una altura entre 20 y 30 cms. (cfr. tabla 2). El tamaño promedio de los cántaros con uno o dos colores, en cambio, es un poco más grande (la mayoría entre 30 y 40 cms.). Los cántaros muy pequeños o muy grandes son escasos. En el caso de estos últimos se impone la idea de que, debido a su tamaño y el tipo de uso, pocos ejemplares sobrevivieron la decadencia de la cultura incaica. El ejemplar más grande examinado mide 108 cms., y el más pequeño 12,3 cms. A esto hay que añadir algunos cántaros mayores a los 60 cms. conocidos por la bibliografía, por ejemplo de *Sajil y Caldera* (Verneau/Rivet II, 48:2 y 49:2, respectivamente).

Tabla 2
Relación entre altura y tipo de pintura

<i>Altura en cm.</i>	<i>Sin pintura</i>	<i>Lino y dos colores</i>	<i>Policromo</i>	<i>Total (%)</i>
< 15	2	4	6	12 (6,4)
15-20	5	10	22	37 (19,6)
20-30	12	7	50	69 (36,5)
30-40	17	15	10	42 (22,2)
40-60	5	8	5	18 (9,5)
> 60	1	3	7	11 (5,8)
Total	42	47	100	189 (100)

Observaciones generales

Los cántaros ecuatorianos del estilo Inca ofrecen una imagen bastante homogénea, a pesar de algunas divergencias pequeñas con los modelos del Cuzco. La forma estándar de los cántaros del estilo Inca del Cuzco es la variante 1b, la más frecuente en el Ecuador. A pesar de la producción masiva estereotipada y seriada de esta forma, también en el lugar de origen había cierto espacio para variaciones, que por lo menos incluye nuestra variante 1c. Las variantes 1a y 1d son divergencias extraordinarias, que por lo tanto parecen bastante desproporcionadas. Para ellas, al igual que para las formas especiales, se pueden nombrar piezas paralelas en sitios de hallazgos inca-imperiales del Perú. Como ejemplo del “carácter provincial” de algunas piezas, sean nombradas aquí la sobredimensión ocasional y la falta de simetría. Esto se expresa en la colocación del cuello en forma oblicua, la altura irregular de hombros y asas, el diámetro sobredimensionado de la boca y la posición asimétrica de la cabeza zoomorfa. En algunos casos se puede observar también una sobreacentuación del cuerpo o del cuello. A veces las transiciones entre las diferentes partes del recipiente no son tan marcadas como en la forma “clásica”.

Como caracterización general se puede anotar que más del 80 por ciento de los cántaros policromos poseen la forma clásica del Cuzco. El 20 por ciento restante se puede designar como imitaciones locales o trabajos poco acabados de los alfareros incaicos. En el caso de los cántaros con uno o dos colores, este porcentaje sube al 25,5 por ciento; en el de los cántaros sin pintura, finalmente al 31 por ciento. En comparación con otras formas de recipientes, se observa que el cántaro de base cónica pronunciada es el que se produce y se imita con mayor frecuencia y éxito. Debido a su reducida divergencia de formas, parece justificado destacar especialmente el cántaro policromo de base cónica pronunciada de alrededor de 15 a 30 cms. de altura, como la *forma dominante* del estilo Inca.

3.2.1.2. La escudilla (forma 13)

Con 56 ejemplares, las escudillas representan la segunda forma más frecuente. De éstas, 25 están conservadas enteramente. De los 14 objetos citados en la bibliografía, nueve se conservan completamente y cinco en fragmentos. Las escudillas no tienen un borde marcado, sino labios cortados en forma recta o redondeados, que o son no reforzados o ligeramente reforzados hacia el interior o hacia el exterior (fig.10).

La base es en forma de cuenco o de paredes oblicuas, con base plana muy marcada. Casi todas las piedras tienen apliques en forma de una asa de correa, un agarradero macizo o dos pares de botones.

Se encuentran cuatro variantes de escudillas:

- a) Sin apliques (1).
- b) Con agarradero macizo (21).
- c) Con asa de correa (14), de éstos, seis verticales y ocho horizontales.
- d) Con pares de botones (20).

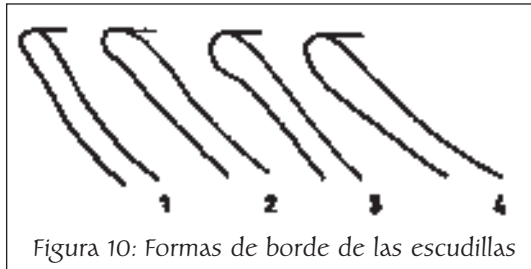


Figura 10: Formas de borde de las escudillas

Las escudillas con agarraderos, al igual que las de asa, tienen al lado opuesto un par de botones. Existen, sin embargo, escudillas con dos asas. Las divergencias con la forma estándar son muy reducidas, y más del 90 por ciento de las escudillas se pueden considerar como estilo Cuzco-Inca.

3.2.1.3. Ollas con pie y asa horizontal (forma 10)

En tercer lugar, según la frecuencia, se encuentran las ollas con pie y asa horizontal con 38 ejemplares, nueve de ellos citados en la bibliografía. En estos casos la variación de la forma es significativamente más grande que en el de las escudillas. La forma estándar (cfr., fig 11) es doblada en forma oblicua hacia afuera y con labio recto (perfil 1). Una derivación de ésta son los labios doblados carenados y prolongados hacia dentro (24). El perfil 5 tiene labios cortos menos oblicuos. Otras formas son las de borde doblado con el labio ligeramente curvado (6-8). En el caso de los perfiles 9 y 10 los labios son rectos y perpendiculares; en el primer caso, cortos, en el segundo, largos. El perfil 11 muestra labios muy reforzados, doblados hacia afuera. Algunas formas (12-15) muestran bordes con una ligera curva hacia afuera en forma de "S", con los labios cortados en forma oblicua (13-15) o terminan en punta redondeada. Una sola forma de borde curva hacia adentro (16). De la primera forma de borde hay 10 ejemplares; los demás se reparten de manera regular entre las restantes formas.

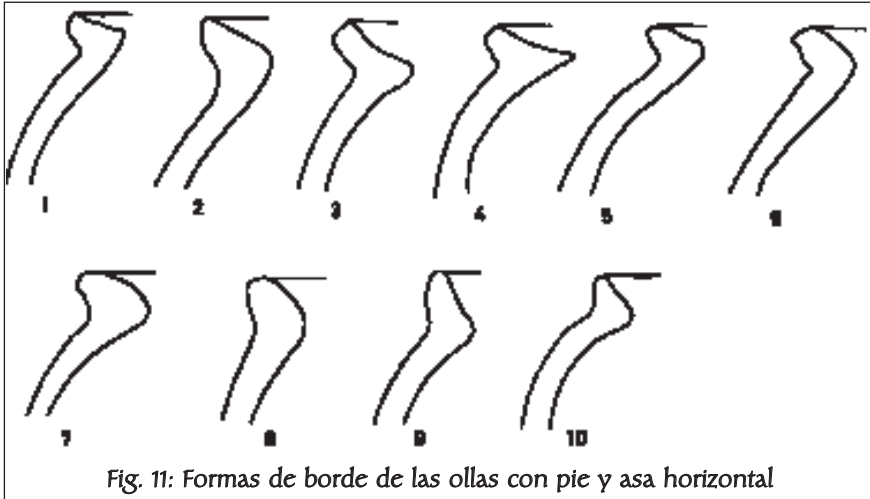


Fig. 11: Formas de borde de las ollas con pie y asa horizontal

Según la forma de cuerpo, las ollas con pie se pueden dividir en tres tipos:

- a) Trapezoidal, es decir, de paredes que se estrechan hacia el borde (30 ejemplares, con formas intermedias).
- b) Globular (5).
- c) De doble cono (1).

Como formas especiales se consideran dos ollas con pie planas: una con paredes perpendiculares y otra con paredes muy invertidas hacia arriba (forma de borde número 5).

En el caso de 32 recipientes (inclusive “objetos de bibliografía”), el pie se conserva. Veinticinco ejemplares tienen el pie en forma de tallo con base triangular (13) o borde plano evertido (12). En el caso de siete recipientes falta la pieza intermedia de forma de tallo y el cuerpo está colocado directamente en una base triangular. Este es el caso de fabricación claramente local. Todas las ollas con pie tienen la base hueca. El asa de correa siempre está colocada en forma oblicua entre el ángulo de base y el borde.

Treinta y siete recipientes tienen asas horizontales; un recipiente tiene una asa vertical.

Medidas

Altura entre 10,5 y 25,5 cms. Diámetro ca. 16 cms. Ancho máximo de 10,5 a 24,5 cms. Boca diámetro exterior 9,0 a 17,5 cms.; diámetro interior 6,2 a 12,0 cms. Diámetro del pie entre 2,3 y 3,3 cms. (excepción, 3,8 cms.). Ancho de asa entre 2,3 y 3,3 cms. En el caso de 11 ollas con pie, el diámetro del cuerpo es mayor a la altura total; en ocho casos existe una relación contraria. El promedio de la relación entre el ancho máximo y la altura es, sin embargo, de casi 1:1.

3.2.1.4. Los jarros (forma 3)

Los 24 jarros (entre ellos cuatro piezas citadas en la bibliografía y dos fragmentos) tienen bordes no reforzados más o menos evertidos con el labio cortado en forma vertical u oblicua y terminan con una punta redondeada (perfiles 1-3). Entre éstos se cuenta la mayoría (18) de los ejemplares con el borde conservado. Dos ejemplares muestran un borde doblado en forma demasiado abrupta (perfil 4) o demasiado poco evertido (perfil 5).

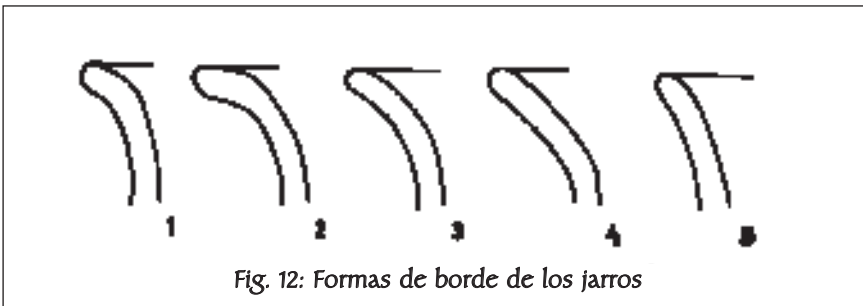


Fig. 12: Formas de borde de los jarros

El cuello tiene la forma de embudo, como los cántaros. En el caso de dos ejemplares, es demasiado ancho. La forma del cuerpo se divide, como en el caso de los cántaros, en cuatro variantes:

- a) Triangular (1).
El recipiente casi no tiene hombro y la barriga se abre muy pronto hacia abajo.
- b) Trapezoidal (11).
La forma se parece a la variante b de los cántaros, pero aparece algo más apretada.
- c) Forma de tonel (6).
Como la forma l (c).
- d) Globular (1).
Como la forma ld.

La base plana siempre es invertida y las paredes laterales muy pronunciadas (14). De los recipientes conservados, ocho tienen decoración plástica, mientras que 15 no tienen ninguna decoración de este tipo.

Medidas: la altura oscila entre 15 y 42 cms; el diámetro es de 20 cms.

Cinco de los ejemplares corresponden, en parte, a la forma típica del estilo Inca del Cuzco.

3.2.1.5. Cuencos de dos asas (forma 11)

Con 23 ejemplares, tres objetos son citados en la bibliografía y 13 fragmentos de cuencos ocupan el cuarto lugar en frecuencia.

La forma común de borde es recta, con labios cortos doblados en forma aguda. Los labios pueden estar reforzados y redondeados (perfil 1) o cortados en la parte interior en forma oblicua (perfiles 2 y 3). Otra forma de borde es ligeramente evertida (perfiles 4 y 5) o con el labio reforzado hacia afuera y algo carenado (perfil 6). Fuera de esto, hay formas de borde muy poco o nada evertidos con el labio no reforzado (perfiles 7 y 8).

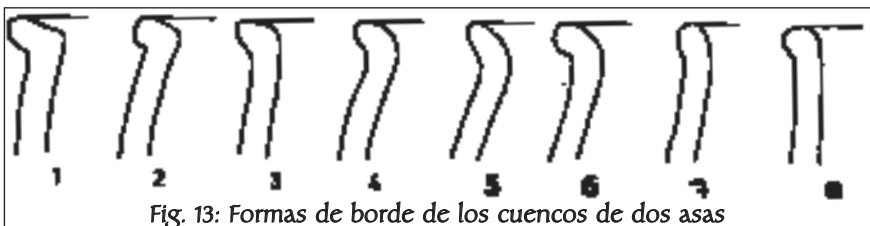


Fig. 13: Formas de borde de los cuencos de dos asas

Las paredes laterales son más o menos verticales (3) o un poco inclinadas hacia adentro o contraídas debajo del labio (7). El piso consiste en una base plana, con paredes laterales cuya colocación oblicua varía.

Todos los ejemplares tienen dos asas de correas transversales, colocadas en forma horizontal (7) o inclinadas ligeramente hacia adentro (3).

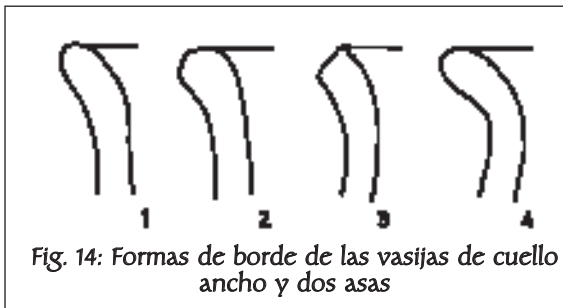
Medidas: la altura varía entre 3,5 y 11,5 cms.; el ancho máximo oscila entre 6 y 14,3 cms.. Pocas veces la altura es mayor a la mitad del ancho máximo (relación 1:2).

En los cuencos se pueden notar ligeras diferencias, especialmente en lo que se refiere a las formas de borde y de base, las que tienen sus equivalencias en el estilo Inca del Cuzco. Un solo ejemplar puede considerarse claramente como una peculiaridad local, a pesar de que permanece dentro del marco de variaciones de la cerámica imperial.

3.2.1.6. *Las vasijas de cuello ancho y de dos asas (forma 6)*

De esta forma se registraron 13 ejemplares, cinco de ellos citados en la bibliografía. Tres ejemplares se conservan únicamente en forma fragmentaria.

A su vez los bordes no son reforzados o poco reforzados y pocos hasta muy evertidos. En lo demás, se parecen a los bordes de los jarros. El perfil 4 se encuentra en un solo ejemplar.



En el caso de cuatro ejemplares, el cuello cóncavo es extremadamente corto.

El cuerpo se estrecha algo hacia el ángulo de base (6) o tiene forma de tonel (1) o es apretado (3).

La base corresponde a la forma estándar de los jarros; cinco ejemplares tienen, sin embargo, paredes laterales más perpendiculares y torcidas hacia adentro. Las asas entran en el borde (8) o son colocadas por debajo del final del borde (3).

Medidas: la altura oscila entre 6,5 y 38,7 cms.; el promedio está entre 15 y 20 cms.

Cuatro ejemplares se pueden considerar como pertenecientes al estilo Inca del Cuzco; los restantes son trabajos locales, menos exactos.

3.2.1.7. Botellas de cuello corto y con asa (forma 5)

Las 11 botellas de cuello corto y con asa (tres piezas citadas en la bibliografía y un fragmento) demuestran una imagen poco homogénea y su forma varía, en algunos casos considerablemente, de una a otra.

El borde es evertido, con el labio casi siempre (4) no reforzado y cortado verticalmente (perfil 1). Existe un ejemplar con el labio puntiagudo (perfil 2), curvado hacia adentro (perfil 3) y cortado horizontalmente (perfil 4). El perfil del borde depende mucho de la forma del cuello. Este semeja un embudo en seis ejemplares y en otros cuatro es muy corto y ancho.

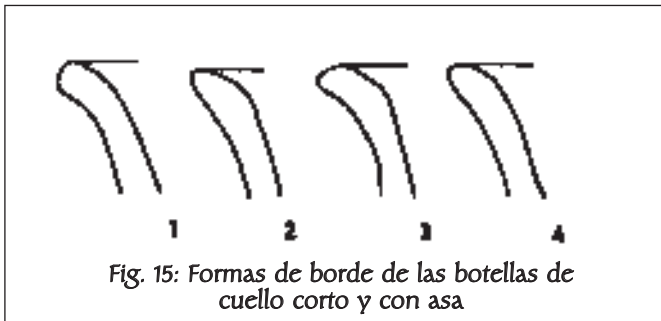


Fig. 15: Formas de borde de las botellas de cuello corto y con asa

Una peculiaridad representa el “ejemplar paccha” con su cuello reforzado parecido a un bocio, su “gorguera” plana y dentellada alrededor y su vertedero cilíndrico un poco encima del ángulo de base (I 31).*

La forma de cuerpo, en la mayoría de los casos, es trapezoidal con hombros poco acentuados (9) o de tonel con el cuello muy invertido (1). La base con el piso plano invertido es baja en el caso de seis ejemplares y alta en el de tres ejemplares.

La división en dos variantes depende de la colocación de las asas:

- a) Botella con cuello corto y asa vertical (7).
- b) Botella con cuello corto y asa horizontal (3).

Medidas: la altura oscila entre 7 y 13,3 cms, y el ancho máximo, entre 8 y 10 cms. Solo cuatro ejemplares corresponden al estilo Inca del Cuzco.

3.2.1.8. Los vasos (forma 14)

En los 11 ejemplares, cinco perfiles de borde tienen un labio doblado y cortado en ángulo recto (perfil 1). Las demás formas de borde existen en un solo ejemplar, cada una con los labios cortados en forma oblicua (perfiles 2 y 3), labios poco y muy curvados (perfiles 4 y 5), y labios más o menos carenados (perfiles 6 y 7)

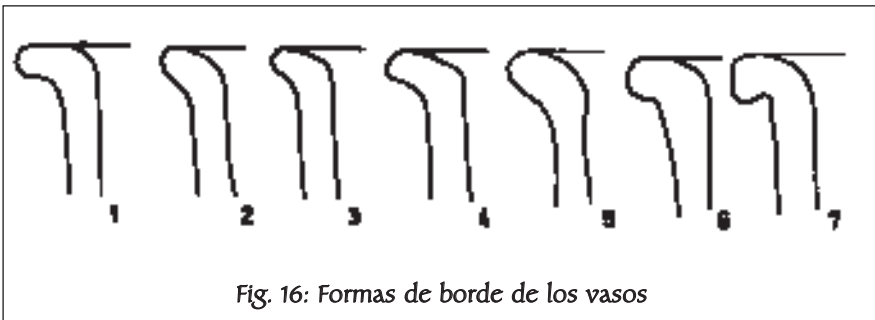


Fig. 16: Formas de borde de los vasos

* Los números entre paréntesis se refieren al catálogo en el anexo.

Las paredes son ligeramente cóncavas y se inclinan hacia la boca. La base es plana y no acentuada.

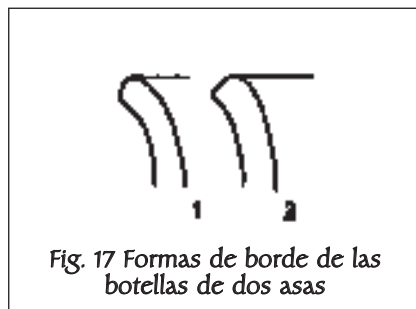
Medidas: la altura oscila entre 6,5 cms y 21 cms.; la altura de promedio es de 12 cms. La relación aproximada entre la altura y el diámetro de la boca es de 6:5.

Los ejemplares con la forma de borde 1 tienen paredes menos invertidas y corresponden a la forma clásica del Cuzco. Las demás piezas no demuestran una forma homogénea.

3.2.1.9. Las botellas de dos asas (forma 2)

De los cuatro ejemplares, dos se conservan en fragmentos. Las formas de borde corresponden a las de los cántaros (fig. 17)

Los cuellos son todos del mismo largo y algo cóncavos. De los dos cuerpos conservados, uno es trapezoidal mientras que otro es apretado en forma semicircular. En este caso, el ángulo de base es especialmente pronunciado, y la base plana invertida tiene un diámetro pequeño. El asa tiene la misma posición que en el caso de los cántaros (VII, 14, 15, 16; XIII, 24).



Medidas: la altura oscila entre 16,5 y 16,1 cms.

Mientras que tres ejemplares corresponden a la forma del Cuzco, la pieza de El Quinche(XIII,24) debe considerarse más bien como una imitación local.

3.2.1.10. Ollas con boca abierta y base puntiaguda (forma 8)

En los tres ejemplares existentes, la forma de borde es bastante evertida y cortada verticalmente, como en los cántaros. De los dos recipientes grandes, uno es abombado y otro tiene forma de tonel, mientras que el ejemplar de miniatura posee paredes casi rectas (III, 28; cfr., también IX,9 y XII,6).

Medidas: las alturas de los recipientes de 66, 100 y 7,8 cms.



Fig. 18: Forma de borde de las ollas con boca abierta

3.2.1.11. Vasija de cuello ancho y de una asa (forma 7)

Existen dos ejemplares. La forma de borde del único ejemplar conservado completamente es evertida en forma oblicua con los labios cortados verticalmente. Ambos ejemplares corresponden a la forma del Cuzco (I11,27; VII,17)

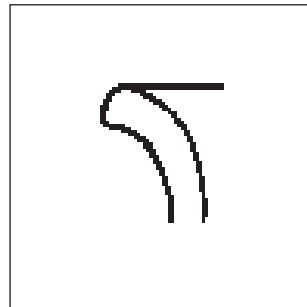


Fig. 19: Forma de borde de las vasijas de cuello ancho y de una asa

3.2.1.12. Botellas de cuello largo con asa (forma 4)

Existe un solo ejemplar. Figura en Verneau/Rivet 11, pl. XLV11:8, sin descripción, como el único ejemplar conocido de la forma del Cuzco. En la foto se puede reconocer el lugar de fractura en el asa horizontal (V11,38).

3.2.1.13. Platos (forma 12)

También existe únicamente un fragmento. El borde está algo reforzado en la parte superior y tiene labios inclinados en forma oblicua hacia adentro.

En contraposición con la forma del Cuzco, las paredes laterales son curvadas ligeramente hacia afuera. La pieza pertenece a la cerámica local del estilo Inca-Provincial de la región de Quito. (X111,47).

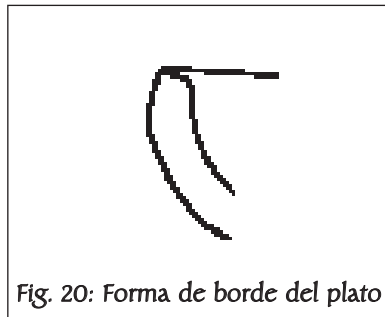


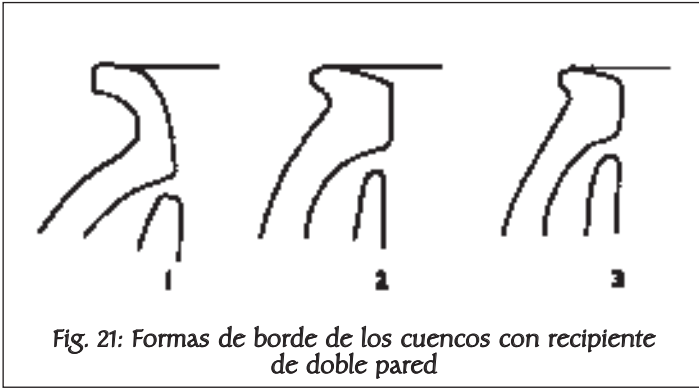
Fig. 20: Forma de borde del plato

3.2.1.14. Formas especiales

1. Cuencos con recipiente de doble pared (II,13; III,37; VIII,19; III,38)

La forma de borde del primero de cuatro ejemplares examinados (un ejemplar citado en la bibliografía) es ligeramente evertida, con labio redondeado, cortado por fuera en forma oblicua y con ángulo acentuado por dentro (perfil 1). Los bordes de los demás ejemplares tienen forma de

cajón con labio corto doblado en ángulo y superficie interior recta (perfiles 2 y 3).



Las paredes son muy inclinadas hacia adentro, y debido a la base con paredes oblicuas, toda la forma parece de doble cono. La forma termina en una pequeña base plana.

La peculiaridad de esos tres objetos -excepto el citado en la bibliografía, cuya descripción es demasiado breve- consiste en el recipiente cilíndrico formado por paredes intermedias verticales. Este está conectado con la cavidad así formada, a través de cuatro orificios opuestos. Estos se encuentran en el eje formado por las asas y una distancia de ca. 2 cms., dos pares situados poco debajo del límite superior del recipiente y dos pares casi a la altura del ángulo de base.

En tres casos, las asas son colocadas en forma horizontal; en uno, en forma vertical. En este último caso una asa está un poco más curvada que la otra.

Medidas: la altura oscila entre 7,5 y 10,6 cms., y el ancho máximo entre 11,8 y 14,6 cms.. El diámetro del borde corresponde aproximadamente a la altura.

2. *Tazas de paredes rectas cóncavas* (I,39; VII, 19, 20).

Existen tres ejemplares con formas de borde oblicuas no reforzadas; una vez con labios redondeados (perfil 1) y dos veces con labios algo apla-

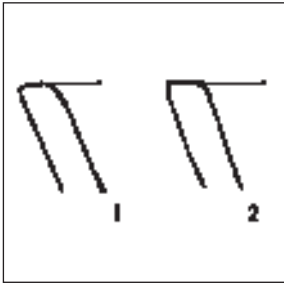


Fig. 22: Formas de bordes de las tazas de paredes rectas cóncavas

nados (perfil 2). El recipiente es doblado en el centro, por lo que el cuerpo parece apretado en forma trapezoidal. La base es invertida normalmente.

Las dos asas con representación de jaguares tienen un perfil redondo. El perfil de la tercera asa es rectangular con esquinas redondeadas.

Medidas: la altura es de 4,5, 6,7, y 10,1 cms.. Los tres ejemplares corresponden a una forma especial que existe también en el Cuzco (cfr., Pardo II, lám. 11: fig. c,d).

3. *Recipientes en forma de caracol* (III, 39, 40)

Los dos recipientes casi idénticos consisten en un cuerpo que, visto desde arriba, tiene forma redonda, y de lado ovalada, con un vertedero vertical colocado al lado. La forma de borde del vertedero es vertical y redondeada sin reforzar.

4. *Pacchas* (XIV, 8, 9)

Los dos “pacchas” de *Caranqui* representan piezas realmente extraordinarias. Los dos objetos casi idénticos tienen la forma de un brazo doblado; de la mano, apenas insinuada, sale un vertedero corto cilíndrico. Por no haber podido catalogar personalmente estos ejemplares, no tengo la posibilidad de proporcionar datos exactos⁷⁵.

5. *Recipiente antropomorfo de una persona en cuclillas* (VIII, 53)

Este recipiente es una representación plástica de un ser humano (una mujer) en cuclillas con los brazos doblados, colocados en el pecho. Mientras la forma de cara, posición de manos y pintura indican la procedencia del Cuzco, la posición en cuclillas es poco común en el estilo Inca.

3.2.1.15. *Otros objetos cerámicos*

1. Tapas de recipientes (13).

Entre los objetos existentes hay tres citados en la bibliografía y seis fragmentos.

Las tapas se dividen en dos variantes:

- a) Tapas planas (7); de éstas, con asa redonda, cuatro ejemplares, y con asa de correa, tres ejemplares.
- b) Tapas curvadas (6); de éstas, con asa redonda, tres ejemplares, y con asa de correa, tres ejemplares.

Todas las tapas tienen forma circular y las características que conocemos del Cuzco.

3.2.2. *La realización técnica*

A sus siete tipos de cerámica del Cuzco, Rowe añadió posteriormente otro, el “*Cuzco Plain*”, que debía abarcar los “*rougher cooking ware pie-*

ces”, especialmente las ollas con pie (Rowe, 1944: 62). De los demás tipos se diferencian por su textura más tosca y su calidad de cocción inferior. Una diferenciación general entre cerámica fina y tosca, sin embargo, no es aconsejable para la cerámica Inca Imperial del Ecuador por las razones siguientes:

1. Las diferencias técnicas de los objetos no permiten tal división.
2. Esta división llevaría a un razonamiento falso debido al material incompleto. Además, existen no solamente ollas con pie y otras en una versión más tosca, sino también cántaros y otras formas.

3.2.2.1. *La construcción*

En la *construcción* de los recipientes se utilizó probablemente la técnica de rollo en espiral. Únicamente la base parece ser formada de una sola pieza de arcilla, en particular en el caso de los cántaros. En ninguno de los ejemplares de forma “normal” pude comprobar la utilización de moldes. Aun en el caso de las representaciones estereotipadas de cabezas zoomorfas, no existen ejemplares totalmente idénticos, puesto que todos se orientan en sus proporciones en el cuerpo del recipiente y las decoraciones se realizaron libremente a mano. En las formas especiales, es probable que, por lo menos los recipientes en forma de caracol y las pacchas, que existen por parejas, así como el recipiente antropomorfo, se hicieran en moldes.

3.2.2.2. *El material*

La arcilla utilizada es relativamente homogénea a pesar de la diferente procedencia de las cerámicas⁷⁶. Desgraciadamente no pude encontrar ningún campo de arcilla claramente prehistórico, y de la arcilla cocida se pueden sacar pocas conclusiones, como es sabido, sobre el tipo de arcilla original (cfr., Shepard, 1971: 16 s. y 148). Sobre la arcilla de la sierra ecuatoriana existen pocas investigaciones especializadas (cfr., Holm, 1961). Las hoyas se formaron a través de la actividad volcánica y se llenaron con sedimentos de la época cuaternaria y escombros de morrenas. La

formación real del suelo se realizó en las épocas interglaciares, especialmente en las laderas de las cordilleras. Cabe anotar aquí como formación más importante la conocida “cangahua” parecida al “loess” (Acosta, 1965:52). Después de la tercera glaciación se formaron las quebradas profundas tan típicas, resultado de la erosión por el drenaje del agua. Con esto salieron a la superficie los perfiles de los viejos estratos del suelo. Este fenómeno no existió en la Sierra sur, puesto que allí faltaron generalmente los altos volcanes que podrían haber causado la glaciación (Sauer, 1965: 264).

Por lo tanto, parece de claro entendimiento que en la zona ubicada al norte del Nudo del Azuay exista una gran variedad de tipos de arcilla. La cohesión geomorfológica, sin embargo, es común a todos los tipos. El material orgánico desempeña un papel subordinado en la composición de las arcillas. Solo en las piezas más grandes se lo encuentra más frecuentemente. Los elementos principales son minerales tales como el caolín, la piritita, el calcio, el óxido de hierro, etc. (cfr., Holm, 1961: 179).

En general, se puede constatar que la arcilla utilizada poseía una gran plasticidad y una reducida cuota de contracción. Estas cualidades aumentan gracias al desgrasante. Se encuentran sobre todo pequeños guijarros blancos desmenuzados, especialmente en los recipientes mejor trabajados. Menos frecuente como desgrasante es la mica o los tiestos triturados.

La estructura del antiplástico oscila generalmente entre media y fina, es decir, el tamaño de las partículas oscila entre 0,2 y 0,5 mm. (cfr., tabla 3). El desgrasante muy fino o muy tosco se encuentra en un porcentaje mínimo. En la división según formas, aparecen diferentes tendencias. Entre los cántaros predominan los ejemplares con un desgrasante algo más tosco. Aquí se nota el porcentaje de los recipientes sobredimensionados de paredes gruesas. El único recipiente con desgrasante muy fino y con una textura casi parecida a la porcelana proviene de *Tomebamba* (VII,12). Otra especialidad es el color blanco de la arcilla de este cántaro de solo 12 cms. de altura. Entre las ollas con pie, calificadas por Rowe como “*cooking ware*”, se encuentra un ejemplar con desgrasante fino del material. Otros ejemplares, cuyo desgrasante no se pudo analizar, hacen suponer igualmente una arcilla más fina, debido a su tratamiento de superficie. En las demás formas predomina la arcilla “normal” de desgrasante fino.

Tabla 3
La estructura del antiplástico

<i>Desgrasante</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Ollas con pie</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje</i>
Tosco	7	—	1	8
Medio	21	4	4	28
Medio fino	18	5	6	28
Fino	16	1	18	35
Muy fino	1	—	—	1
Total	63	10	39	100

Todos los recipientes se elaboraron a través de la *cocción* oxidante. Manchas u otros defectos de cocción aparecen rara vez. La mayoría de los 63 recipientes examinados en este sentido es de cocción dura, más o menos la tercera parte algo más suave. La cocción dura sonante, típica para la cerámica del Cuzco, se encuentra en casos esporádicos, al igual que la cocción suave. En general, el material es oxidado de manera homogénea. Especialmente en el caso de los recipientes no pintados aparece de vez en cuando una capa central de color entre gris y negro, mientras que, sobre todo en los recipientes “cerrados”, el material tiene una coloración más oscura hacia adentro.

Tabla 4
Los tipos de cocción

<i>Tipo de cocción</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Ollas con pie</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje</i>
Duro sonante	2	3	2	11
Duro	20	3	5	44
Medio suave	12	-	8	31
Suave	5	1	2	14
Total	39	7	17	100

Ambos fenómenos se deben probablemente al material orgánico existente en la arcilla y quemado en forma incompleta (Winter, 1959: 37 s.). Otra razón para la ocasional coloración oscura del material es el componente demasiado grande de hierro o minerales, que aparecen oscuros también en la cocción oxidante (cfr., Salmang, 1958: 134).

Más de la mitad de las 70 piezas (de ellas, 45 cántaros), de las que se tienen datos sobre la textura, demuestra material de estructura cerrada y compacta (tabla 5). Las partículas de desgrasante están repartidas simétricamente y no se desmoronan al rascar la superficie. En los ejemplares algo más porosos se encuentran a veces pequeños huecos, y se demuestra una escasa consistencia de las partículas.

Tabla 5
La textura del material

<i>Textura</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Ollas con pie</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje</i>
Compacta	28	6	3	58
Algo porosa	10	2	5	27
Porosa	4	-	2	9
Frágil	3	-	1	6

La textura no solo depende del desgrasante del material, sino también de la calidad de la cocción. Esto explica la aparición simultánea de un desgrasante fino del material, cocción dura y consistencia alta, tan características para la cerámica común incaica.

La escala de *colores* del material es muy amplia. En los 137 recipientes analizados, los cinco colores más frecuentes son naranja, ocre, ocre parduzco, castaño gris y amarillo apagado (cfr., tabla 6). Llama la atención que la mayoría de los recipientes no aribaloides son de arcilla cocida de color naranja u ocre parduzco. En general, se puede decir que la cerámica Inca del Ecuador se caracteriza por su matiz entre naranja y ocre parduzco.

Tabla 6
Colores de arcilla

<i>Colores</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje ()</i>
Naranja	25	13	38 (28)
Castaño naranja	5	2	7
Naranja amarillento	2	-	2
Naranja castaño	1	1	2
Ocre	20	2	22 (16)
Ocre rojizo	2	1	3
Ocre parduzco	2	14	16 (12)
Castaño	2	2	4
Castaño rojo	1	-	1
Castaño oscuro	1	-	1
Gris	2	1	3
Castaño gris	10	6	16 (12)
Amarillo	2	1	3
Amarillo apagado	10	-	10(7)
Anteado	1	2	3
Blanco	1	-	1
Cromo oscuro	2	1	3
Rojo ladrillo	2	-	2
Suma	91	46	137 (100)

3.2.2.3. *La condición de la superficie*

En todos los ejemplares, las ranuras que resultaron de la construcción del recipiente fueron enrasadas para formar una pared plana. En algunos casos, en la parte interior de la pared, especialmente en el paso del hombro al cuello, se pueden observar huellas digitales que se formaron durante el proceso de alisamiento.

Los recipientes son *alisados* con cuidado. Se debe haber utilizado para ello un objeto duro (de madera o piedra) como instrumento. Espe-

cialmente en las piezas no pintadas se pueden observar rayas de alisamiento. En los cántaros casi siempre van en dirección horizontal en la barriga y vertical en el cuello; en el caso de una base puntiaguda, se unen en la base. En las vasijas van casi siempre en forma vertical o semicircular sobre el hombro. Los tiestos y fragmentos de los recipientes dejan ver que el interior fue alisado con cuidado, y se pudieron observar huellas de un objeto duro y de material orgánico (¿trapos de tela?) como instrumento de alisamiento.

Tenemos datos sobre el tratamiento de la superficie de 308 piezas cerámicas. De éstas el 15,6 por ciento tiene una superficie irregular (cfr., tabla 7). El resto no demuestra huellas de alisamiento o pulimento. Las mayores irregularidades las presentan las ollas con pie y los cántaros sin pintar.

Tabla 7
Alisamiento de superficie

<i>Alisamiento</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Ollas con pie</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje</i>
Liso	159	22	78	84.4
Irregular	26	7	16	15.6
Total	185	29	94	100.0

El 93,8 por ciento tiene un pulimento brillante. La superficie de 11 recipientes es de pulimento liso; falta, sin embargo, el brillo típico. Un pulimento irregular se encuentra solo en una botella de cuello corto con asa y en dos cántaros. Sorprendentemente bien trabajadas son las ollas con pie, las que es probable que se destinaran para el uso doméstico. Nada más que tres ejemplares tienen una superficie áspera, lo que hace suponer que existe un desgrasante más tosco. A esto hay que añadir dos tapas, enumeradas en la tabla 8 bajo el rubro de "Otras formas". Los recipientes son pulidos en la parte interior desde la boca hasta la mitad del cuello aproximadamente. En el caso de los cuencos, ollas y vasos, toda la superficie interior fue tratada de esta manera. Con esto el objeto obtiene una estructura cerrada en la superficie, lo que aumenta la resistencia al agua. En las partes

de difícil acceso, por ejemplo, debajo de las asas o en las asas falsas de los cántaros, casi nunca se encuentra el pulimento.

Tabla 8
Pulimento de la superficie

<i>Pulimento</i>	<i>Cántaros</i>	<i>Ollas con pie</i>	<i>Otras formas</i>	<i>Porcentaje</i>
Brillante	181	24	84	93.8
Mate	3	2	6	3.6
Irregular	2	-	-	1.0
Aspero	-	3	3	1.6
Total	186	29	93	100.0

El “slip” o engobe servía para mejorar la consistencia de la superficie o como fondo para la pintura. Exclusivamente en el 15 por ciento, o sea 48, de 319 piezas cerámicas, se pudo determinar claramente la existencia del engobe (cfr., tabla 9).

Cuando el engobe tiene el mismo color que la superficie del recipiente, su identificación se hace muy difícil. En caso de duda, siempre se supone, por lo tanto, que no hay engobe.

Tabla 9
La existencia del engobe

<i>Forma núm.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Sf*
<i>Cant. de piezas</i>	186	2	22	-	11	12	2	3	-	29	12	1	16	11	12
<i>Cant. de p c. engobe</i>	29	-	2	-	4	2	1	1	-	2	-	-	-	2	5

En los cántaros policromados el engobe se encuentra muy rara vez. Con mayor frecuencia aparece en los de un solo color. En los demás recipientes hay el engobe en los ejemplares no pintados o los pintados de un solo color. Rara vez el engobe cubre toda la superficie; casi siempre la base queda libre; en el caso de los cántaros, toda la base cónica pronunciada.

* sf= forma especial.

Los colores más frecuentes del engobe son castaño rojo, castaño naranja y rojo ladrillo.

Tabla 10
Colores de la superficie

<i>Forma</i> <i>Colores</i>	<i>Cántaros</i>				<i>Ollas</i> <i>con pie</i>	<i>Otras</i> <i>formas</i>	<i>Total</i> <i>(%)</i>
	<i>sin pint.</i>	<i>Monocr.</i>	<i>Bicr.</i>	<i>Policr.</i>			
Naranja	4	3	1	26	3	23	60 (21.7)
Ocre parduzco	5	3	3	17	11	19	58 (20.9)
Castaño rojo	8	11	-	3	-	9	31 (11.2)
Castaño naranja	4	4	-	13	2	5	28 (10.1)
Castaño ocre	3	4	2	7	1	1	18 (6.5)
Cromo oscuro	3	-	2	1	-	10	16 (5.7)
Castaño	2	2	-	2	-3	2	11
Ocre	-	-	-	6	3	2	11
Naranja castaño	3	1	-	5	-	-	9
Castaño oscuro	4	1	-	2	-	1	8
Rojo ladrillo	3	2	-	1	-	3	9
Naranja amarillento	-	-	-	6	-	-	6
Ocre rojizo	-	-	-	-	1	4	5
Anteado	-	1	-	1	-	-	2
Crema	-	-	2	-	-	-	2
Blanco	-	-	1	-	-	-	1
Castaño amarillo	-	-	-	1	-	-	1
Castaño gris	-	-	-	-	-	1	1
Total	39	32	11	91	24	80	227(100)

Los *colores de superficie* (color de fondo en el caso de recipientes pintados) son en total 18 en los 227 ejemplares con datos claros (cfr. tabla 10). En las tres cuartas partes de la cerámica se encuentran seis colores, a saber: 1. naranja; 2. ocre parduzco; 3. castaño rojo; 4. castaño naranja; 5. castaño ocre y 6. cromo oscuro. Prevalecen, por lo tanto, los matices na-

ranja hasta parduzco. El blanco es el único que sale de este espectro de colores. Aparece nada más en un cántaro de 12 cms. de altura (VII, 12), elaborado de arcilla blanca fina (véase pgs 95). El color de la superficie casi siempre es un poco más claro en el exterior de los recipientes que en el interior. Esto se debe al pulimento fino, que distribuye las partículas en la superficie y evita las sombras.

En general, la superficie de los recipientes es dura y no deja pasar el agua. En particular, en el caso de las cerámicas con desgrasante más tosco, aparece de vez en cuando una partícula de desgrasante en la superficie e interrumpe la estructura homogénea. Este fenómeno se encuentra solo en las piezas no pintadas o en los recipientes pintados de mayor tamaño, como los cántaros sobredimensionados.

También Shepard (1971: 114) admite que el criterio de la dureza tiene un valor limitado para la clasificación de la cerámica, puesto que puede variar considerablemente dentro de una misma pieza. En algunas pruebas de medición con la escala de dureza de Mohs se obtuvieron términos medios entre 3 y 4.

3.2.2.4. *Comparación con el Cuzco*

La diferencia entre la cerámica Inca del Cuzco y la del Ecuador se ve más claramente al analizar la técnica. A pesar de que se puede demostrar gran paralelismo y una considerable uniformidad en la forma y la decoración, al aplicar criterios técnicos se ve con claridad que la cerámica Inca del Ecuador trabajada en el estilo del Cuzco varía considerablemente de hoya en hoya debido a su dependencia de la arcilla existente⁷⁷.

Mientras que, por ejemplo, para el color de la cerámica del Cuzco es suficiente un solo dato (*brick red* = rojo ladrillo), en el presente caso hay 18 colores. La cerámica del Cuzco en su mayor parte es de desgrasante fino, cocido duro sonante y de buena consistencia, y aquí se pueden encontrar mayores oscilaciones. Una imagen parecida se obtiene al observar el tratamiento de la superficie, especialmente en lo que se refiere a la riqueza de variantes de los colores. Esto deja ver claramente el problema de equiparar la cerámica provincial trabajada al estilo Inca clásico con la ce-

rámica del Cuzco, como sucede frecuentemente en la bibliografía. Queda igualmente claro que la caracterización del estilo Inca efectuada por Rowe ofrece demasiados pocos detalles concretos, para una comparación de la cerámica Inca con la del Cuzco.

Una nueva definición del estilo Inca del Cuzco debería tomar más en cuenta el criterio técnico, para que en el futuro ya no se utilice el término *Cuzco Polychrome* para cualquier recipiente de forma incaica y pintado en rojo-blanco-negro.

A pesar de estas dudas, parece justificado tratar en conjunto la cerámica Inca Imperial de una región tan vasta como es el Ecuador, y de compararla con la cerámica del Cuzco, puesto que se manifiesta en ella la adopción uniforme de una *concepción estilística*, es decir, de los elementos fundamentales de forma, técnica y decoración del estilo Inca.

3.2.3. *Formas y técnicas de decoración*

3.2.3.1. *La decoración plástica*

3.2.3.1.1. *Apliques y representaciones zoomorfas*

El elemento de decoración más frecuentemente realizado en forma plástica es la representación estilizada de una cabeza zoomorfa. Por algunos rasgos de realización realistas, y en analogía a otras representaciones plásticas, se puede suponer que se trata de una cabeza de puma. Solo los ojos y la boca son marcados claramente por incisiones. Sin embargo puede faltar completamente. La forma de cabeza es solamente insinuada o reducida a una prominencia redonda o angular.

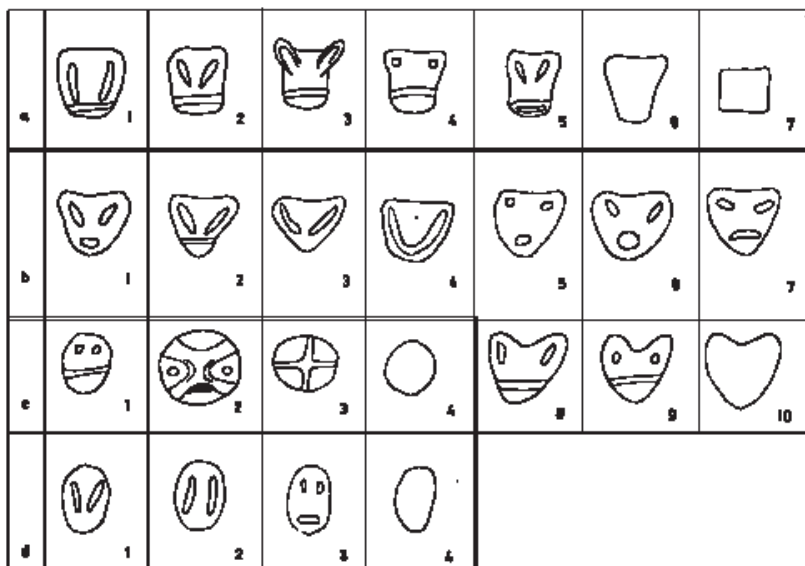


Figura 23: Motivos de cabezas zoomorfas

Las representaciones de cabezas zoomorfas se pueden dividir en cuatro variantes (cfr., figura 23):

- a) Rectangular o trapezoidal.
- b) Triangular o en forma de corazón.
- c) Redondo.
- d) Alargado u ovalado.

La forma estándar y de mayor frecuencia es la variante a), pero también la forma triangular es usual. Los pasos no son claramente marcados.

De los 137 fragmentos de cabezas zoomorfas del Valle del Cañar, 85 ejemplares son trapezoidales, 29 triangulares, 13 alargadas/ovaladas y siete redondas. Formas especiales son las raras representaciones de cabezas de puma realísticamente formadas, con los ojos, las orejas y la nariz bien formados y el hocico abierto, a veces con los colmillos claramente trabaja-

dos o también pintados (en total, cuatro ejemplares; de ellos, uno citado en la bibliografía: Verneau/Rivet II: pl. 43:8).

En general, las incisiones en la superficie consisten en dos líneas que se unen en forma más o menos puntiaguda y una línea horizontal como insinuación del hocico. Son más raras las concavidades redondas o combinaciones de ambos tipos. Entre los 137 fragmentos del Valle del Cañar, seis (!) no tienen ninguna incisión. Como instrumento para realizar las incisiones servía probablemente la punta de una hoja de cabuya o una caña de pluma. Las representaciones de cabezas zoomorfas se encuentran únicamente en tres formas de recipientes, a saber: cántaros, botellas de dos asas y ollas de boca abierta y base puntiaguda. Se ubican en el frontispicio a la altura del hombro.

En un solo caso la cabeza zoomorfa de un cántaro fue sustituida por el aplique de un sapo, con cuerpo alargado y delgado y las piernas esparrecadas en ángulo recto (I,1). Casos parecidos se conocen también del Perú⁷⁸. Una gran cantidad de cabezas zoomorfas modeladas e incisas de diferentes maneras se localizó también en Machu Picchu (cfr., Bingham 1930: 121 ss).

Un segundo tipo de apliques aparece en las ollas con pie (cfr., figura 24).

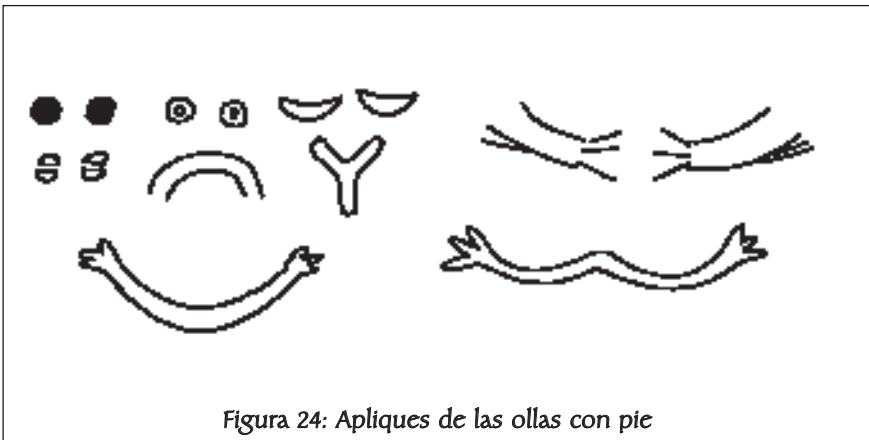


Figura 24: Apliques de las ollas con pie

De 38 ejemplares, seis no son decorados. Veinticinco ejemplares tienen dos prominencias redondas, cada uno en el lado opuesto al asa debajo del borde. En 16 ejemplares estas prominencias aparecen con una pequeña concavidad redonda en el centro, en dos casos con la forma de un grano de café y en un caso con protuberancias en forma de media luna. Otros tres ejemplares más tienen, en el mismo lugar, nada más que un aplique. Una vez se trata de un botón en forma de media luna (XIII,4), en otra un ojal formado por dos hilos de arcilla entrelazados (XI,4) y finalmente de un aplique plano en forma de una “Y” (IV,4; Dorsey, 1901, fig. 41). En otros tres ejemplares se encuentran en el mismo sitio apliques en forma de una serpiente de dos cabezas, y un ejemplar tiene dos brazos humanos (?) con las manos hacia el centro (VII, 18). Toda la gama de variaciones de los apliques encontrados en Machu Picchu se puede ver en Bingham (1930: 149 ss.).

Las representaciones *antropomorfas* son bastante escasas. Se encuentran especialmente en los cuellos de los jarros (7), botellas de doble asa (3) y botellas de cuello corto y con asa (1). Se trata de representaciones de caras con la nariz marcada y los ojos y boca en forma de granos de café. Solo que la nariz es elaborada en forma plástica y las demás partes del rostro son pintadas.

3.2.3.1.2. Representaciones plásticas

En dos formas de recipientes se encuentran animales representados en su mayoría en forma plástica y realista. En los platos, el agarradero termina en 16 casos en una cabeza de pato y dos veces en una cabeza de llama. Tres ejemplares tienen un agarradero de forma estilizada. En tres tazas de paredes rectas cóncavas hay pintadas panteras con el cuerpo punteado. La única forma con una representación antropomorfa plástica en cerámica es el recipiente de Pindilig (VIII,53).

3.2.3.2. *La pintura*

Existen datos sobre la pintura de 401 objetos de la cerámica Inca Imperial (de ellos, 83 piezas citadas en la bibliografía).

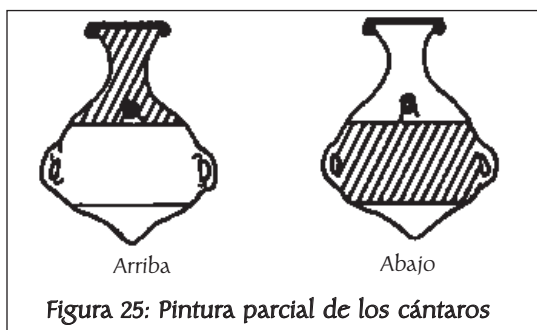
La tabla 12 demuestra que, de éstos, casi la mitad es policroma, y el 29,2 por ciento no tiene pintura. Casi todas las formas de recipientes se encuentran con y sin pintura. La falta de ejemplares pintados de la forma 4 (botella de cuello largo y con asa) parece ser una falta de hallazgos. Las tapas de recipientes como forma no pintada no entran en el contexto. En la mayoría de las formas predominan los ejemplares pintados.

3.2.3.2.1. *La pintura monocroma*

Este tipo de pintura se encuentra en 77 recipientes, o sea, el 19,5 por ciento (de ellos, 10 piezas citadas en la bibliografía). Se pueden dividir en los siguientes tipos de pintura:

- a) Pintura parcial o por zonas (34; de ellos, 24 cántaros).
- b) Pintura por fajas (29; de ellos, 21 ollas con pie).
- c) Combinación de pintura geométrica y por fajas (2).
- d) No determinado: restos de pintura o datos insuficientes en la bibliografía.

En 31 ejemplares de los recipientes pintados por zonas se divide el color de la superficie en dos sectores (cfr., figura 25). De éstos, 17 ejemplares tienen la pintura en los labios, el cuello y el hombro (en los cántaros, casi siempre hasta poco debajo de la cabeza zoomorfa). Ocho ejemplares tienen la barriga pintada y en cinco casos se combina la pintura de la barriga con la de los labios. En dos ejemplares está pintada una zona rectangular alrededor de la cabeza zoomorfa, y una olla de boca ancha y base puntiaguda tiene pintada la base, la cabeza zoomorfa y los labios. Una olla con pie tiene la pintura en la pared vertical, desde el borde hasta el ángulo (VII, 28).



En los recipientes con pintura por fajas se pueden distinguir 11 ejemplares con fajas delgadas de 1-2 cms. en la dobladura de la barriga y los labios (tan solo en ollas con pie); ocho recipientes con pintura en los labios; cuatro ejemplares con fajas en la barriga, el labio y el asa; dos ejemplares con una faja en la barriga y un ejemplar con los labios y el asa pintados.

Un cántaro tiene solamente tres fajas horizontales en el cuello (I, 12). Otro demuestra, además, cinco fajas verticales en el frontispicio, dos de ellas cerca de las asas y los otros tres que enmarcan la cabeza zoomorfa (XI,1). En un cuenco de dos asas de Cerro Narrio (VIII, 26; Collier/Murra, 1943: pl. 45,7) se puede observar igualmente una combinación de fajas verticales y horizontales. De tres, entre seis platos de la Isla La Plata, se tiene únicamente el dato de que están decorados en el interior con bandas rojas paralelas (Dorsey, 1901:259).

Tabla 11
Relación entre colores de fondo y pintura

		Colores de fondo												
		Ocre paruluzco	Castaño ocre	Castaño naranja	Naranja castaño	Castaño	Cromo oscuro	Anteado	Ocre	Ocre rojizo	Naranja	Rojo ladrillo	Castaño rojo	Total
Pintura	Castaño rojo	20	3	3	-	4	1	2	3	1	5	-	-	42
	Color crema	1	-	1	1	-	-	-	-	-	2	1	9	15
	Blanco	-	2	2	-	-	-	-	-	-	1	1	6	12

Dos cántaros casi idénticos de Sancay, provincia del Azuay, de una altura de solo 12 cm., tienen en el cuello seis fajas horizontales delgadas y

a través de la barriga un rectángulo alargado con nueve rombos concéntricos (VII, 58, 59). Los únicos colores de pintura son rojo y blanco, aunque de vez en cuando varían un poco. El rojo oscila entre “rojo” y “castaño rojo”; muy rara vez se encuentra también un “rojo ladrillo” (Schwaneberger Farbenhueher), mientras que el blanco aparece a veces también como crema. Esto no siempre significa una composición diferente de los colores, sino que depende casi siempre del fondo. Se encuentra 42 veces castaño rojo, 15 veces crema y 12 veces blanco. Los colores de pintura aparecen sobre 12 diferentes colores de fondo. Predomina, en 20 ejemplares, la combinación castaño rojo sobre ocre parduzco (tabla 12).

Tabla 12
Distribución de los tipos de pintura según las formas de los recipientes

Forma	Tipo de pintura	Sin pintura	Monocromo	Bicromo	Policromo	Total (%)
1		5 (10)	22 (5)	14 (-)	124 (22)	221 (41)
2		-	-	-	4 (-)	4 (-)
3		9 (2)	3 (1)	-	11 (1)	22 (4)
4		1 (1)	-	-	-	1 (1)
5		2 (-)	-	2 (-)	7 (3)	11 (2)
6		1 (4)	2 (1)	1 (-)	-	12 (2)
7		1 (-)	-	1 (-)	-	2 (-)
8		2 (-)	1 (-)	-	-	3 (-)
9		-	-	-	-	-
10		14 (8)	24 (-)	-	-	38 (9)
11		2 (2)	2 (1)	-	5 (-)	10 (2)
12		-	1 (-)	-	-	1 (-)
13		3 (-)	6 (6)	2 (-)	13 (3)	25 (6)
14		2 (-)	4 (-)	1 (-)	4 (-)	11 (-)
Formas especiales		-	-	3 (-)	3 (2)	12 (2)
Tapas		13 (2)	-	-	-	13 (2)
Suma		119 (29)	77 (18)	26 (-)	177 (20)	399 (100)
%		29,2	19,3	6,4	44,9	100

3.2.3.2.2. *La pintura bicroma (25 ejemplares)*

De los 16 ejemplares con *pintura parcial* (por zonas), cinco cántaros y una vasija de cuello ancho y dos asas con pintados en dos partes, con una línea de división encima del inicio de las asas. Dos cántaros tienen una pintura homogénea desde el ángulo de base hasta los labios, estando ubicada, en uno de los casos, la cabeza zoomorfa dentro de un rectángulo de otro color (VII,49), mientras que en el otro caso la base, la cabeza zoomorfa, los labios y las asas falsas son pintados de otro color (XI,26). En el caso de un tercer cántaro, el cuerpo es de color blanco desde la base hasta el cuello, mientras que en la barriga se encuentra una ancha banda roja, que cubre la tercera parte de la cabeza zoomorfa. Los labios y las asas falsas, a su vez, son rojos (VIII,29).

Un vaso de Guápulo (XIII,15) tiene engobe rojo dentro y fuera, y la mitad superior de la parte exterior está cubierta de color crema. Los labios tienen una estrecha faja negra.

En los restantes cuatro recipientes se combina la pintura por zonas con otros motivos de pintura. En los dos recipientes en forma de caracol (III, 39, 40), pintados de color crema, las ranuras superiores pronunciadas y el borde de la boca aparecen marcados con negro.

Una pintura parcial con una limitación anular presentan tres platos y un cántaro. En uno de los casos de cabeza de pato, que forma la punta del agarradero, está pintada de negro, limitada con un anillo blanco hacia el recipiente (VII, 34). En otro caso, la parte superior blanca del cántaro se separa de la barriga no pintada a través de un anillo negro en el hombro (CI, 11). Los tres recipientes pintados a *rayas* tienen varias fajas verticales en la barriga, limitadas en el ángulo de base y en el inicio del cuello por una faja horizontal. La faja superior va a su alrededor, mientras que la inferior, hasta donde alcanza el motivo. En los tres casos (dos cántaros, VII,41 y VIII,8, una gran vasija con asa VII, 17) se trata probablemente de motivos “reducidos” de los recipientes policromos.

Dos cántaros con argollas delgadas en el cuello y una banda de rombos en la barriga (VII, 56, 57), y un cántaro que demuestra un motivo de helechos entre dos fajas verticales (VII, 39), pertenecen a los seis ejempla-

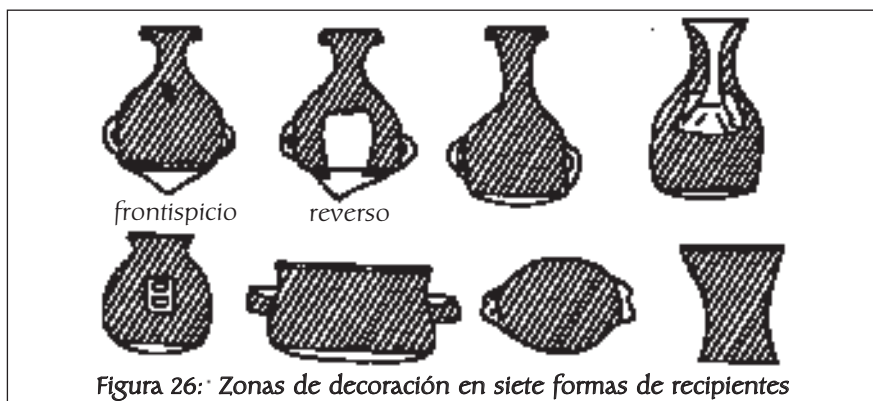
res con decoración geométrica. Los tres motivos se encuentran en los frontispicios de las barrigas. Una botella de cuello corto y con asa tiene una banda de rombos parecida a las anteriores, que corre de una asa a otra (XIII, 26). En otro ejemplar de la misma forma hay una cara plástica debajo del borde, decorada con un “motivo de lágrimas” a dos colores (XV,7).

La taza de paredes rectas cóncavas del Catálogo (1, 39) representa una peculiaridad, tanto en la forma como en la decoración.

3.2.3.2.3. *La pintura policroma*

3.2.3.2.3.1. *Las zonas de decoración*

La pintura policroma se encuentra en casi la mitad de todas las formas y en algunas especiales. La zona de decoración (fig. 26) va desde el borde hasta el ángulo de base. En el caso de los recipientes “altos” (cántaros, botellas con asa y jarros) casi siempre hay, además, una pequeña faja pintada en la base pronunciada, que forma prácticamente un límite. Esta rara vez va alrededor del recipiente, sino por lo regular termina antes o después de las asas. Una excepción representan las escudillas, las cuales están pintadas solo en la parte interior. Solo el vaso es decorado alrededor y desde la base hasta el borde. En el caso de los cántaros y de las botellas de cuello largo y dos asas, el frontispicio puede estar pintado completamente, mientras que el reverso tiene una decoración limitada a una faja debajo del cuello y rara vez a lo largo de las asas. En los jarros, las botellas de cuello corto con asa, y los cuencos de dos asas se encuentra la pintura en toda la superficie exterior, con excepción del sector o de los sectores de las asas. Las asas, a su vez, pueden estar pintadas. Todas las cerámicas policromas se dividen generalmente en las de decoración parcial y las de decoración en toda la superficie.



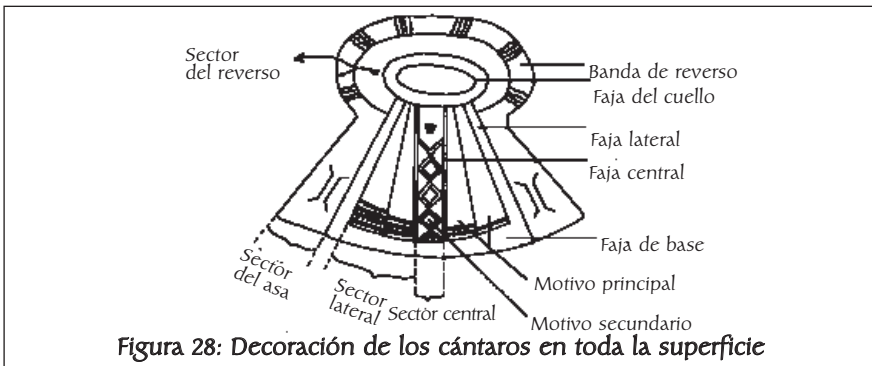
Un poco más de la mitad (95 ejemplares) tiene únicamente decoración parcial, la cual consiste en una banda horizontal en la barriga a la altura de las asas, la que contiene diferentes motivos.

En los recipientes no aribaloides se constata esta banda, frecuentemente un poco más alta en el hombro. Rara vez aparecen también bandas un poco más anchas o bandas dobles o triples. En un cántaro, la banda está colocada en forma de “V” encima del hombro (VII, 63, Verneau/Rivet II, 49:4). Otra excepción la constituyen los cántaros, de cuya banda horizontal salen varias líneas decorativas hacia arriba y hacia abajo (VII, 40 y VIII, 20). Las bandas horizontales de los cántaros (con excepción de ocho ejemplares) enmarcan alrededor con “fajas de contorno”, por la faja que va alrededor del inicio del cuello, “faja del cuello”, de la cual salen dos fajas verticales que corren a lo largo de las asas (“Fajas laterales”) y que se unen con la “faja de base” debajo del ángulo de base (figura 26). Además, en una tercera parte de los ejemplares el cuello está pintado completamente. El límite superior lo forma una estrecha “faja del borde”.



Con una sola excepción, los platos poseen esta banda horizontal, siempre enmarcada por una faja de borde alrededor del plato.

Ochenta y cinco ejemplares son *decorados en toda la superficie* (figura 28). Esto, sin embargo, se refiere exclusivamente a la zona de decoración (cfr. figura 27). Generalmente el cuello está decorado en forma horizontal, pero seis ejemplares tienen el cuello pintado de un solo color, enmarcado en el borde y a la altura del paso al hombro por anillos o fajas horizontales de otro color. En la mayoría de los cántaros, el frontispicio del cuerpo está dividido en dos o cuatro sectores verticales, que contienen diferentes motivos, divididos en la parte central por la representación de la cabeza zoomorfa y varias “fajas centrales” verticales, mientras que hacia los lados de las asas se limitan por una “faja lateral” delgada a cada lado. El motivo de los sectores laterales determina la decoración de todo el cántaro y, por lo tanto, se le considera como motivo principal. Los sectores se estrechan por la parte superior, siguiendo la forma del recipiente.



Al igual que en el caso de los cántaros con decoración de fajas horizontales, también aquí los sectores se limitan generalmente por arriba y por debajo por fajas de cuello y de base. El reverso comúnmente es decorado por una “banda de reverso”. Rara vez se encuentran motivos en el “sector de las asas” más estrecho (figura 28).

En el caso de otros cuatro cántaros, la barriga está dividida por dos fajas delgadas colocadas en forma de “X” en cuatro sectores, de los cuales 3 son decorados, mientras que el cuarto contiene la cabeza zoomorfa.

Los restantes cántaros tienen una decoración en toda la superficie de la barriga, casi siempre dividida en cuadrados ajedrezados o trapecios con diferentes motivos.

En los jarros, botellas de dos asas y botellas de cuello corto y asa, la pintura de toda la superficie demuestra una estructura parecida. En las demás formas “más bajas”, toda la superficie está decorada con bandas horizontales.

3.2.3.2.3.2. *Los elementos individuales (cfr. Figura 29 a/b)*

Los elementos geométricos de decoración más frecuentes y más variados son el rombo y el paralelogramo. Se encuentran en 72 recipientes en 88 sectores de decoración. Las variantes más apreciadas son los rombos colocados unos dentro de otros (“concéntricos”), con motivos interiores ajedrezados (A-7, 22 veces) en forma de reja (A-6, 21 veces) o con un relleno de un solo color (A-4, 19 veces). Otro motivo típico aparece en los sectores de cuello y laterales, con pequeños rombos rellenos colocados en fila (A-1). El triángulo Isósceles es el segundo motivo básico de importancia, que se encuentra en 43 sectores de decoración de 31 recipientes. Su apariencia más frecuente es en forma de filas de triángulos (“colgantes”) con la punta hacia abajo (B, 36 veces) y dos triángulos colocados uno frente a otro que se tocan con las puntas (B-1, 7 veces).

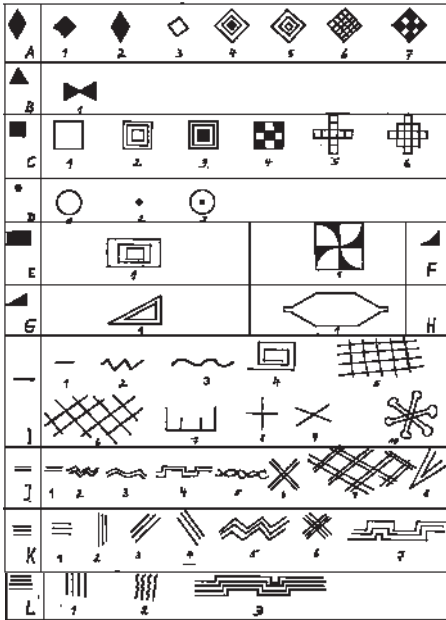
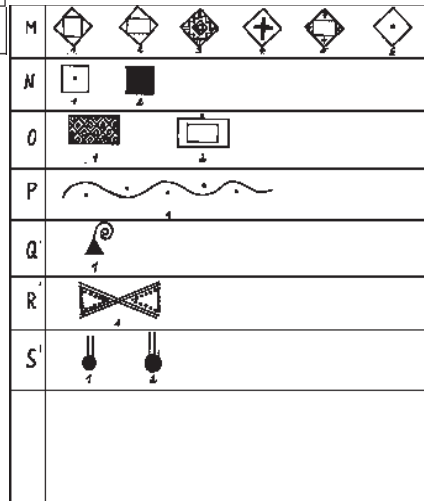


Figura 29 a: Motivos de decoración individuales

Figura 29 b: Motivos de decoración: Combinación de elementos individuales



Otro elemento en la decoración geométrica es el cuadrado, que se encuentra en 25 recipientes. Su variante más común es la del motivo ajedrezado (C-4). Le sigue en importancia, entre los elementos individuales, el círculo que aparece en forma lineal, rellena o combinada (D-1, 3, 13 veces). Un poco menos frecuentes son los rectángulos, que siempre se encuentran en forma concéntrica (E-1, 8 veces). En pocos ejemplares hay triángulos rectángulos (G-1, 1 vez) o triángulos con la línea tangencial algo cóncava, los cuales se parecen a una cruz de Malta cuando son combinados (F-1, 3 veces). Una forma excepcional es el hexágono apretado, que tiene pequeñas prolongaciones hacia la izquierda y la derecha (H-1).

Los motivos *lineares* se distinguen según el número de líneas que se necesitan para el motivo. Se encuentran en casi la mitad de todos los recipientes. Las variantes más importantes son de zigzag simples (I-2), meandros (I-3), vigas (I-8) y cruces de San Andrés (I-9). Menos frecuentes son el “motivo de rastro” (I-7) y la espiral rectangular (I-4).

Los motivos más frecuentes de doble línea, y de los motivos lineares en general, son la cruz de San Andrés (J-6, 25 veces) y el de reja (J-7, 21 veces). Mucho menos constantes se ubican la línea zigzag (J-2), el meandro (J-3), las líneas onduladas opuestas (J-5) o los ganchos de ángulo agudo (J-8). El meandro rectangular (K-7, 9 veces) y la banda de zigzag (K-5) están formados por tres líneas. Un poco menos frecuentes son los atados de tres líneas (K-3,4), colocados en forma oblicua o en ángulo recto. Estos pueden aparecer también como red (K-6).

Cuatro o más líneas, ya sea en forma ondulada o, a veces, atadas en forma recta, forman la decoración básica del reverso de la cuarta parte de todos los cántaros (L-12)(Fig.29b)

Muy variadas son las *combinaciones* de los elementos básicos aquí referidos (cfr., figura 29 b). Los rombos concéntricos tienen a veces cuadrados, rectángulos, filas de triángulos o cruces (M-1-5, 7 veces). Cuadrados con puntos en el centro (N-1, 2) los tenemos igualmente en siete recipientes. Motivos raros son las líneas onduladas, cuyas curvas se rellenan con puntos (P-1) y rectángulos concéntricos, con prolongaciones lineares (O-2). Un triángulo con espiral redonda como apéndice (Q-1), un rectángulo relleno con rombos concéntricos (O-1) y una cruz de San Andrés

de doble línea, cuyos dos triángulos alargados y opuestos tienen una decoración de círculos diminutos en el borde (R-1), aparecen cada uno en un solo recipiente. Como último, pero más frecuente motivo, hay que mencionar la combinación de tres (menos frecuente, dos) líneas y un círculo relleno (S-1,2), que aparece casi siempre colocado en forma del así llamado “motivo de helecho” en 35 recipientes, 30 de ellos cántaros.

Como motivos no geométricos se deben mencionar pocos, en su mayoría motivos estilizados de figuras. Dos veces se presentan representaciones antropomorfas y 13 veces zoomorfas.

3.2.3.2.3.3. *Los motivos principales*

1. Decoración con bandas horizontales (lám. 3-8)

Hay 95 recipientes, de ellos 62 cántaros, decorados con una banda horizontal en la barriga o, en el caso de los platos, en la parte inferior. Predominan con 50 ejemplares los recipientes cuyo motivo decorativo consiste en rombos o en una combinación de rombos con otros elementos. Se reúnen hasta 16 rombos, encerrados normalmente por dos líneas negras delgadas que forman una banda rectangular. En general, se encuentran solamente cuatro o seis rombos uno al lado de otro. Los motivos individuales están compuestos de uno a tres rombos concéntricos, cuyo centro contiene un motivo ajedrezado (motivo 2), una reja (motivo 3) o un relleno completo. Variaciones más pequeñas existen en el número de los rombos y de los retículos, que llenan los rombos, y en el ancho de las líneas. El motivo 2 aparece 23 veces, el motivo 3, 11 veces; el motivo 4, seis veces, y el motivo 1, tres veces. Los motivos 5, 6, 7, 8 y 9, una vez cada uno.

Las bandas de zigzag y en forma de *meandro* son el segundo grupo en frecuencia (24 ejemplares). Entre ellos el meandro rectangular es el más frecuente (10 veces). Aparece con tres líneas (motivo 41) o cuatro líneas (motivo 42). Tres cuencos de dos asas tienen una simple banda ondulada (motivo 28). El mismo motivo está en combinación con puntos (motivo 29) en un cántaro (III,8) y en un jarro (VIII, 37)⁷⁹. Bandas de zigzag de una a tres líneas tenemos en ocho recipientes. En seis cántaros los espacios

intermedios entre estas bandas los llenan con otros motivos: tres veces con cuadrados o rectángulos concéntricos (motivos 32,33,34,36,40), dos veces por cuadrados ajedrezados con puntos en el centro (motivo 39) y una vez por cruces (motivo 35).

En el caso de tres cántaros, la banda horizontal consiste en cuatro cuadrados cuya decoración alterna entre un motivo ajedrezado y un motivo de reloj de arena (motivo 21). Dos platos tienen una banda con tres cuadrados concéntricos (motivo 17) que atraviesan la superficie interior. El motivo 16 se registra una vez como banda simple (IX, 7) y una vez como banda doble (jarro XI, 42). Dos cántaros (VII, 47; XIII, 19) poseen en la barriga una banda dividida en dos partes, que contiene dos filas de trapecios con un relleno que alterna entre un motivo ajedrezado y una cruz de San Andrés (motivo 20).

Los siguientes ejemplos se ubican una vez cada uno entre los cántaros. Los motivos 19, 54 y 55 consisten en una banda ancha de tres partes con un dibujo ajedrezado (VIII, 21), o motivos en forma de peines o triángulos (XI, 6, 8). Un cántaro de la Sierra Sur (III,7) tiene una banda con nueve puntos unidos unos a otros, cada uno “suspendido” de tres líneas (motivo 58). El mismo motivo hay en una banda en forma de “V” de un cántaro de Sinincay/Cuenca (VII, 63).

Un motivo raro muestra un cántaro de *Ambato* (XI, 7, Jijón/Larrea, lám. XII): una reja y círculos punteados en una banda doble (motivo 57). Este alterna con rectángulos llenos de dibujos de animales que se pueden distinguir difícilmente debido a la corrosión. En un caso se trata de un animal felino con la cola arrollada, representado de perfil con la cabeza de frente.

Las bandas decorativas de los platos se dividen en dos o tres fajas con el mismo motivo o divididos en el centro por una faja de color uniforme. Los motivos consisten en relojes de arena o cruces de San Andrés (motivos 15 y 44), divididos a su vez por tres líneas horizontales, o en un motivo de reja uniforme (núm. 46).

El último ejemplo para la decoración con bandas horizontales es el recipiente antropomorfo de Pindilig (VIII, 53), que tiene un motivo ajedrezado en negro y rojo en la barriga y, además, pasado por la nariz, una

banda estrecha de pequeños cuadrados punteados (motivos 17, 18). Debido a la corrosión de la superficie, los motivos de 11 recipientes decorados en su mayoría con bandas horizontales de rombos ya no se pueden reconocer claramente.

2. La decoración en toda la superficie

Los cántaros

De las 85 pinturas en toda la superficie, 62 pertenecen a los cántaros. Debido a su estructuración de la zona de decoración diferente a la de las demás formas, se tratarán por separado en lo que sigue. Cinco cántaros tienen una decoración vertical de la barriga dividida en tres sectores (cfr., figura 28). En los sectores laterales se distinguen solo dos motivos principales: 1. el motivo de helecho, y 2. el motivo de filas con triángulos colgantes (cfr., lám. 9).

El motivo de helecho (motivo 58), compuesto por los elementos individuales S-1, 2 (cfr., figura 29 b), se encuentra en 28 ejemplares. De ellos, seis cántaros, casi todos sobredimensionados, tienen sectores laterales partidos en dos partes, así que este motivo se estructura en cuatro campos en un solo recipiente. El motivo de helecho es estereotipado y especialmente pobre en variaciones. En un solo caso los puntos se cambiaron por una línea vertical (IX; Uhle, 1889: lám. 71).

En otros 15 ejemplares, todos los sectores laterales tienen líneas horizontales dobles, de las que salen un sinnúmero de triángulos colgantes, cuyas puntas avanzan más o menos hacia abajo (lám. 9,2). En un cántaro pintado de esta manera, el motivo es interrumpido un poco encima del inicio del asa por una banda horizontal de rombos a cada lado, y los dos campos diametralmente opuestos son totalmente pintados (III,6).

Los restantes dos cántaros, con la división de la barriga en tres sectores, tienen una decoración linear casi idéntica (III, 14 y VII,2). En estos casos los sectores laterales están divididos en cinco campos horizontales, decorados con tres motivos de zigzag y rayitas y dos bandas con tres círculos abiertos cada una. La decoración del sector central es menos unifor-

me que la del sector. Se puede, sin embargo, utilizar una división general, determinada en cada caso por el motivo principal.

En los recipientes decorados con motivos de helecho, el sector central casi siempre está dividido en cinco fajas delgadas, tres de ellas de un solo color y sin motivos, encierran a otras dos, decoradas ambas con el mismo motivo. En su gran mayoría (17 ejemplares), éstos consisten en cruces de San Andrés de doble línea, separados por tres líneas horizontales (motivo 44). En el caso del cántaro de Achupallas (IX, 1), hay tres fajas decoradas con este motivo, que encierran dos fajas sin decoración. Dos cántaros (III, 17 y VII, 1) tienen, además, a cada lado una faja más con un motivo de rayas (motivo 47). El cántaro I,1, que por lo demás se distingue de la cerámica estándar tanto en su forma como por su realización técnica y que está trabajado con poco cuidado, tiene el mismo motivo pintado en tres fajas, que alterna con cuatro fajas rojas sin decoración. Los cántaros VIII, 16 y XV,1 tienen, en lugar de las cruces de San Andrés, una combinación de atados de líneas (motivo 48) o un motivo de reloj de arena (motivo 44). Tres cántaros con el motivo de helecho como motivo principal no tienen un sector central dividido en fajas. Un cántaro de Ancas (VII,9) muestra una banda vertical de rombos, cada uno con dos rectángulos concéntricos en su interior. Los espacios intermedios los llenan cuadrados concéntricos (motivo 10). Uno de los dos cántaros de Zhumir (VII,66) muestra igualmente una banda con rombos concéntricos (motivo 4), limitada a ambos lados por dos fajas delgadas, decoradas con una fila de cuadrados concéntricos diminutos, entre los cuales pasa una línea zigzag (motivo 32). El ejemplar gemelo de éste (VII,65) tiene un sector central muy ancho, decorado por 16 bandas horizontales colocadas una encima de otra, las cuales contienen líneas zigzag. Los triángulos formados por estas líneas son pintados en claro y oscuro (motivo 30). Casi todos los cántaros cuyo motivo principal son los triángulos colgantes, tienen en el sector principal una banda vertical con tres ó cuatro rombos concéntricos. En el caso de nueve ejemplares, el centro es rojo (motivo 4); dos veces los rombos encierran un motivo ajedrezado (motivo 2). En otros dos ejemplares el rombo exterior posee puntos dirigidos hacia adentro. En este caso, cada espacio intermedio entre los rombos se completa con dos rectán-

gulos concéntricos (motivo 11). Un cántaro de Quito (XIII, 43) tiene un motivo ajedrezado en los espacios intermedios (motivo 12). Una excepción es el ejemplar de Joyazhi (VII, 47), que en lugar de la banda de rombos tiene tres fajas verticales con un motivo de reja de doble línea (motivo 46). El mismo motivo se encuentra en las fajas que encierran la banda principal de decoración del sector central de 11 recipientes. De estos, nueve ejemplares tienen dos fajas a cada lado, mientras que los restantes casos son diferentes. Las demás piezas tienen nada más que fajas de contorno sin decoración.

Los dos “recipientes excepcionales”, con la decoración linear de los sectores laterales (III, 14 y VII,2), tienen cruces de San Andrés como adorno del sector central.

De los restantes 10 ejemplares con decoración en toda la superficie, que no son divididos en sectores central y laterales, cinco llaman la atención porque la superficie de su barriga se divide en cuatro partes por dos fajas en forma de “K”. En el sector superior, que es algo más pequeño, aparece la cabeza zoomorfa. Tres cántaros, dos de Joyazhi (VIII,44 y 45) y una de Checa (VIII, 4), tienen la misma decoración: las fajas en forma de “K” sin dibujo y con motivos ajedrezados en tres sectores. Un cuarto cántaro de la provincia del Azuay (III, 13) está tan corroído que solo se puede reconocer la “X”.

Una pieza interesante de Sajil (VIII, 54) muestra la misma división de la superficie, donde las fajas en forma de “X” tienen filas de rombos con el centro relleno. Los cuatro sectores simétricos muestran una simbiosis de los dos motivos principales de mayor importancia descritos más arriba, a saber: el motivo de helecho y los triángulos colgantes. Dos cántaros de Pindilig y Caldera (VIII, 52 y 13) están decorados con el motivo ajedrezado en toda la superficie, interrumpido únicamente por el sector alrededor de la cabeza zoomorfa y una banda horizontal de rombos.

El fragmento de un cántaro procedente de la Sierra Sur (III, 12) muestra cuatro filas de rectángulos concéntricos encima del ángulo de base. Encima de ellas sigue una banda horizontal, en la cual ya no se puede distinguir más que una forma circular interrumpida en el centro por dos líneas.

En otro ejemplar (I, 9) la pintura de toda la superficie solo se puede ver en fragmentos debido a la corrosión. Entre el ángulo de base y el inicio del cuello se reconocen alrededor de cuatro bandas horizontales, y la inferior es de formas hexagonales (H-I) unidas entre sí por líneas dobles que contienen cruces escalonadas (elemento individual C-6). En las bandas superiores se distinguen las siluetas de representaciones zoomorfas.

El último ejemplo y el más bello (I,10) tiene en la barriga cinco filas divididas cada una en siete rectángulos colocados uno al lado del otro, de rombos (0-1) que alternan con la representación de dos animales diferentes.

Los recipientes no aribaloides

De los 18 recipientes no aribaloides, siete ejemplares tienen una estructura parecida a la de los cántaros. La botella de dos asas proveniente de Pumapungo/Cuenca (VII,6) es una especialidad no solamente por su pintura de cuatro colores, sino también porque está pintada de ambos lados. A un lado el motivo principal está el helecho, mientras que el sector central está decorado con dos fajas de motivos de reloj de arena. El otro lado muestra como decoración de los sectores laterales, a cada lado, 10 filas horizontales con cruces de Malta y, en el centro, un motivo de rombos que alterna con un motivo único, probablemente una serpiente estilizada (lam. 10: 5, 6). Este mismo motivo especial aparece otra vez en uno de los "pacchas" de Caranqui (XIV, 8, 9). El sector central está limitado por dos fajas que contienen un motivo de rombos punteados (motivo 13).

En los restantes recipientes de una asa, el motivo va alrededor, con excepción de una zona vertical estrecha donde está ubicada el asa. Como motivos aparecen el helecho (VIII, 42), bandas verticales de rombos (VIII, 5) y filas de triángulos con las puntas hacia arriba, separadas por tres bandas verticales con el motivo núm. 25 (XIII, 36). En el sector central, el mismo motivo se limita por dos fajas delgadas con el motivo núm. 32. La botella de asa, con su forma excepcional de cuello corto y curvado y el vertedero "paccha" (1,31), tiene una serie de bandas verticales en las cuales alternan el motivo 32 y el 52. La zona encima del paccha está decorada con

caracoles unidos (motivo 25) y enmarcada a la izquierda y a la derecha por una faja con el motivo de la espiga (motivo 53). En tres ejemplares, la zona no decorada debajo del asa está llena con rayas horizontales.

De los restantes 11 ejemplares, cuatro vasos tienen dos ó tres bandas horizontales a su alrededor y contienen una combinación de motivos en zigzag con triángulos concéntricos (dos veces motivo 33, una vez motivo 36, una vez motivo 38). El límite inferior está formado por una o dos fajas con motivo de reja (dos veces) o rectángulos concéntricos (dos veces).

Dos vasos tienen dos bandas de zigzag, cada uno con la banda superior el motivo 37, en un caso (VIII, 7), y el motivo 38, en el otro (XI, 19). El vaso de Nar (VIII, 50) está decorado encima de la banda de zigzag con formas geométricas raras y una representación zoomorfa. La banda inferior, con un motivo muy frecuentemente en forma algo variada en keros de madera y en textiles (motivo 24).

Cuatro cuencos de asa con recipiente de doble pared tienen en la pared inclinada hacia adentro, a ambos lados de las asas, dos bandas decoradas del mismo ancho. El núm. II, 13 del catálogo está caracterizado por un meandro con dibujo en espiga (motivo 53), con los trapecios de los espacios intermedios divididos en forma oblicua en dos triángulos, de los cuales cada uno contiene una espiral rectangular (I-4). Encima de este motivo sigue un friso delgado, con resaltos que, en forma alternativa, van de ambos lados hacia adentro (motivo 56). Un ejemplar de Cañar (VIII, 19) posee un motivo de filas con triángulos colgantes, enmarcado a ambos lados por fajas de rejas (J-6) y limitado en el ángulo de base por una banda horizontal de rombos punteados (motivo 14). González (1969, lám. X:1) reproduce una pieza de forma parecida, que muestra una banda notable de rectángulos unidos puestos de canto, enmarcados arriba y abajo por una fila con motivos de reloj de arena (III, 38).

Otro ejemplar de esta forma procedente de la Sierra sur (III, 37), tiene a ambos lados una banda ancha dividida en partes trapezoidales, enmarcada arriba y abajo con un friso de meandros. El friso intermedio contiene una representación zoomorfa muy estilizada. El motivo lateral consiste en un atado de rayos en forma de "X", combinado con cuadrados con-

céntricos y rombos. Se trata probablemente de una imitación de los motivos en forma de "X" que se encuentra en textiles (cfr., Disselhoff, 1966: 69 arriba). Todos los cuencos están decorados también en la zona debajo de las asas.

Dos tazas de paredes rectas cóncavas de forma igual, procedentes de Pumapungo/Cuenca (VII, 19,20), tienen cada una en la pared de la barriga cuatro representaciones antropomorfas, separadas una de otra por una banda de rombos (lám. 11,1). Un último ejemplo para la pintura en toda la superficie se encuentra en el plato del valle de Los Chillos (XIII, 13; Jijón/Larrea, lám. XXII: 2). En una banda exterior decorada con ganchos triangulares está metida otra más pequeña, con 11 cajas de retículo (I-5). El centro está formado por un motivo de tres líneas dobles, cruzadas con las puntas reforzadas (I-10).

3. Las fajas de contorno

En más de las dos terceras partes de los recipientes policromos los motivos principales de decoración son enmarcados por fajas de contorno (cfr., figura 27/28). En el caso de los cántaros se trata de casi el 90 por ciento. Las más frecuentes son las dos fajas verticales exteriores, que van desde el cuello hasta la base y pasan a lo largo de las asas (fajas laterales). Las fajas de cuello y de base que van a su alrededor son más escasas. La forma normal es una faja de un solo color, casi siempre rojo, sin decoración, enmarcada por dos líneas negras más delgadas. La faja de base generalmente es más ancha y sin otras líneas que la acompañen. Exclusivamente una tercera parte de las fajas laterales está decorada. La decoración más frecuente consiste en líneas onduladas, simples (motivo 28) o múltiples (motivos 28 a/b); líneas onduladas decoradas con puntos (motivo 30); fajas de rombos (motivos 1 y 3) y redes (motivo 46). Además se encuentran atados de líneas (motivo 47) y líneas de zigzag simples (motivo 27).

En el caso de los platos, las fajas de contorno van a lo largo del borde interior y encierran el motivo principal. La decoración es la misma en todos los ejemplares: triángulos en fila con las puntas hacia abajo. En dos platos estos triángulos están pintados en forma linear (J-8). En un ejem-

plar de Cuenca (VII, 35) aparece otra banda delgada decorada con un motivo rectangular de rejas (motivo 22).

3.2.3.2.3.4. *Los motivos secundarios*

1. La decoración del cuello y del borde

Más del 90 por ciento de los bordes presentan una faja delgada de un solo color. En casi la mitad de los recipientes hay además, en el lado interior (labio interior), otra faja pintada casi siempre de otro color y un poco más ancha. La única excepción es un cuenco de dos asas y recipiente de doble pared (II, 13), cuyo borde interior contiene una banda de líneas, llena con atados triples de líneas colocados en forma oblicua (motivo 47).

Un poco menos de la mitad de todos los recipientes policromos (87 de 180 ejemplares, de los cuales 14 no se pueden definir) muestran pinturas en el cuello. De éstos, 35 ejemplares (40,2 por ciento) tienen líneas o fajas horizontales de varios colores, 27 ejemplares (31,0 por ciento), pintura de un solo color en toda la superficie, y 35 ejemplares (28,8 por ciento) están decorados con motivos geométricos.

Por lo general, los recipientes con decoración de bandas horizontales no tienen decoración en la superficie del cuello, mientras que el cuello decorado combina casi siempre con una decoración en toda la superficie.

Cuellos con fajas horizontales aparecen solamente en los cántaros. Según el tamaño, hay hasta 12 fajas o argollas colocadas una encima de otra. En la mayoría de los ejemplos, todas las argollas tienen el mismo color. A veces las enmarcan dos argollas más delgadas de otro color o aparecen del mismo ancho, pero con diferente color. El cuello no está siempre lleno completamente por argollas (por ejemplo XIII, 44).

La decoración geométrica del cuello igualmente se encuentra casi siempre en los cántaros. Hay 18 ejemplares con fajas delgadas de filas de rombos rellenos, separadas por una línea de otro color o por un pequeño espacio intermedio (lám. 10,1).

En dos cántaros (VII, 10 y VIII, 46), una banda de rombos alterna con una banda “negativa” de meandros rectangulares, y en un cántaro,

(VIII,9) todas las bandas contienen meandros. A veces se encuentran rombos estirados en forma de paralelogramos delgados punteados. En alrededor de la mitad de los cántaros, el límite superior está formado por una banda de triángulos colgantes que corre debajo del borde (lám. 10,1).

Únicamente la pequeña botella con asa (I, 31) tiene en su cuello de curvatura especial una banda formada por dos líneas dobles, decorada con el motivo 47 (lám. 11,4). Tres jarros y una botella de dos asas están pintados solo parcialmente en el cuello con un motivo geométrico. Se trata del motivo S-1, 2, que se encuentra dos veces como accesorio de una decoración plástica antropomorfa debajo de los ojos (“señal de lágrimas”, Pardo II, 9), y cuyos finales están unidos por una línea que corre por la nariz (lám. 11,5). La pintura de un solo color en toda la zona del cuello está enmarcada en la mayoría de los casos; es decir, en todos los cántaros, botellas de dos asas y jarros, por una faja o argolla de otro color en el borde y a la altura del inicio del cuello.

2. El sector del reverso

Solamente en el caso de los cántaros se puede hablar del sector del reverso, puesto que es la única forma de recipiente dividida claramente en un frontispicio y un reverso.

Casi la mitad de los cántaros tiene una banda de reverso decorada debajo de la faja del cuello, limitada hacia abajo por tres o cuatro líneas horizontales, casi siempre de color negro. El motivo estandar consiste en varios atados de tres o cuatro líneas onduladas, con una mayor distancia entre ellas (motivo 50). Otros motivos son las bandas de red (motivo 46), grupos triples de pequeñas líneas horizontales (motivo 51) o verticales (motivo 49), o simplemente cuatro líneas horizontales delgadas. Un recipiente de Cerro Narrio (VIII, 21) tiene una banda sin decoración enmarcada de negro cerca del inicio del cuello, y otra banda formada por líneas horizontales blancas un poco más abajo.

La banda de reverso del cántaro I, 10 está dividida por dos atados verticales de líneas onduladas, en tres trapecios decorados por filas hori-

zontales de triángulos colgantes. El límite inferior está formado por varias líneas horizontales.

3. El sector de las asas

El sector de las asas - que no incluye solo las asas, sino también las zonas encima y debajo de las mismas - rara vez está decorado.

En casi la tercera parte de los cántaros, especialmente en los decorados en toda la superficie, esta zona está pintada de un solo color, que se utiliza como fondo en el frontispicio.

Los dos cántaros de Zhumir (VII, 64, 65) tienen, fuera de la pintura roja de todo el sector de las asas, un motivo rectangular entre ellas y la faja del cuello (lám. 10: 1, 2). Consiste en dos bandas horizontales anchas, blancas, unidas por dos líneas verticales delgadas, que encierran de esta manera un campo rojo alargado. Este contiene, en la parte superior, dos fajas blancas y una roja, y en la parte inferior, una blanca, decoradas cada una con cinco motivos de forma idéntica y color diferente. Estos consisten en una línea doble en forma de zigzag que termina en rectángulos punteados. Los espacios intermedios contienen rectángulos llenos, a su vez, de puntos y que tienen en el lado más largo una prolongación lineal (motivo 23).

Los mismos motivos se encuentran en dos fragmentos de Cuenca (no constan en el catálogo) y de Sigsig (VII, 60), que provienen de la misma zona (lám. 10, 3).

En los recipientes no aribaloides, la zona debajo del asa presenta líneas horizontales que se unen a los motivos laterales. Una banda con rombos concéntricos aparece en este caso como excepción (II, 13).

No existe la *pintura* de las asas en el caso de los cántaros, pero sí en casi todos los jarros, botellas con asa, cuencos con una asa y platos.

Rara vez hay pintura en toda la superficie sin decoración. Más frecuentemente, los bordes de las asas aparecen pintados. Un poco más de la mitad de todos los recipientes con asas tienen motivos de decoración en las asas. Como motivo estándar hay una banda de cruces de San Andrés, separadas por tres líneas horizontales (motivo 44). Una excepción consti-

tuye el cuenco de dos asas de Chocar (VIII, 35), que solo tiene en cada lado de las asas una faja vertical de color rojo, enmarcada por dos líneas negras. Otra excepción es el motivo de reloj de arena (III, 38).

En la botella de cuello corto y con asa, proveniente de Quito (XIII, 36), los triángulos opuestos colocados en sentido longitudinal, formados por la cruz de San Andrés, están contorneados por una línea de puntos blancos (motivo 45). Este tipo de decoración aparece también en el Cuzco en un tipo llamado "*Quoripata Polychrome*" (Rowe, 1944: 49 y fig. 19).

En dos platos con agarradero del valle de Los Chillos (XIII, 11, 12), los agarraderos tienen forma de cabeza de pato y están pintados de negro, mientras que los ojos y el pico son de color blanco.

Las asas redondas en forma de un animal felino en las tazas de paredes rectas cóncavas de Cuenca (VII, 19, 20), ostentan una rica decoración a colores, que se muestra en el salpicado del cuerpo del animal y en la acentuación de los contornos de la cabeza, de las garras y de la cola. Obviamente se trata de la representación de una pantera.

3.2.3.2.3.5. *La realización y la disposición de la pintura*

1. Los colores básicos y la pintura por zonas

Los colores más frecuentes son naranja, ocre parduzco y castaño naranja (para más detalles sobre los colores de superficie, cfr. tabla 10). Son los colores básicos en más del 90 por ciento de los recipientes con decoración de bandas horizontales y en más de la mitad de los recipientes con decoración en toda la superficie. En las restantes piezas, la zona de decoración está pintada total o parcialmente con otro color de fondo. Generalmente se trata del color rojo. Muy rara vez, especialmente en algunas zonas, como por ejemplo, en el cuello, se encuentra negro o blanco. En los recipientes con decoración de bandas horizontales hay un solo caso en el cual la banda decorativa está pintada directamente sobre el color natural de la superficie (I,2). En más de las dos terceras partes de los ejemplares hay un fondo blanco para la banda horizontal. En los restantes casos el fondo es de color rojo.

Las fajas tienen como color básico el rojo o el blanco, las fajas del cuello son casi siempre blancas y las de la base casi siempre rojas, mientras que las tres cuartas partes de las fajas laterales son rojas y el resto blancas. En el caso de las fajas centrales, estos dos colores generalmente alternan.

El color de fondo de los *motivos secundarios* depende generalmente de la zona del recipiente. Los motivos del asa casi siempre son pintados encima del color natural de la superficie. En los cántaros, los motivos del reverso tienen por lo general un fondo rojo o ningún color de fondo. El cuello y el borde, en cambio, casi siempre tienen un color de fondo. Alrededor de las tres cuartas partes de todos los recipientes con decoración de bandas horizontales, tienen el cuello pintado de blanco, casi siempre sin decoración. El color rojo se encuentra especialmente en los recipientes con decoración en toda la superficie, como fondo para los motivos del cuello. En ambos tipos de decoración, especialmente en los cuellos a rayas horizontales, el color negro como fondo se encuentra pocas veces.

Casi todos los bordes de recipientes llevan una faja roja o negra. En más de una tercera parte de los recipientes “altos” aparece una faja roja y también en el labio interior.

Determinadas zonas prominentes o apliques de recipientes están cubiertos de pintura sin mostrar otra decoración, lo que además existe en las representaciones de cabezas zoomorfas de los cántaros, frecuentemente pintadas de uno o dos colores y ubicadas en un pequeño campo trapezoidal del mismo color. Otra modalidad es la coloración parcial del frente (“estrella”, “lucero”, “careto”) en el cántaro de JIMAS (VII, 37). Una excepción curiosa es la del cántaro de ANCAS (VII, 9), en cuyo reverso está pintado de rojo el mismo sector rectangular, que en todos los demás ejemplares muestra el color natural de la superficie. Algunos platos tienen pintura por zonas en los agarraderos zoomorfos.

2. Los motivos

En la realización de los motivos de decoración domina el color negro. Se utiliza en la mayoría de los motivos lineares y se encuentra como contorno, generalmente de doble línea, de casi todas las bandas y fajas. También los motivos de filas de pequeños rombos rellenos y de triángulos colgantes. Además aparece el color negro en formas cuadradas (motivo ajedrezado), en el motivo de reloj de arena, el de molino de viento y generalmente en todos los motivos claro-oscuros.

El color rojo, en cambio, se utiliza frecuentemente como relleno de los motivos negros. Este es el caso especialmente de los motivos en forma de rombos rellenos muy frecuentemente con un centro rojo, un motivo de red roja o ajedrezado en rojo y blanco. Además, se encuentra el rojo alternando con el negro - con menos frecuencia con el blanco - y con líneas de zigzag, onduladas o con otros motivos lineares.

El blanco aparece especialmente para realizar el fondo o para el efecto de claro/oscuro. Fuera de esto, se le encuentra sobre todo en motivos concéntricos, que alternan con negro y rojo. En las bandas con rojo como color de fondo aparece el blanco como el color del motivo, especialmente en líneas onduladas, cruces o puntos. En un recipiente, el naranja se utiliza como color adicional; mas no en el motivo principal, sino para representar el "motivo de lágrimas" que adorna una representación antropomorfa en el cuello del recipiente.

3. La composición de los colores

Los términos negro, blanco y rojo únicamente indican las tendencias de los colores. En detalle tenemos diferentes matices, cuya apariencia depende no solo de la composición química de las pinturas, sino también del grosor de la capa de color y de la consistencia de la superficie.

El término "negro" se refiere de hecho al "negro parduzco", que aparece frecuentemente gris o negro gris. "Rojo" significa casi siempre "castaño rojo"; rara vez existe una ligera variación del color. El "blanco" igualmente varía apenas en su grado de claridad y se le encuentra a veces un po-

co más oscuro, de color crema. No es posible hacer aseveraciones exactas sobre la composición química de los colores, puesto que no se tienen todavía análisis.

Se puede, sin embargo, sacar algunas conclusiones a través del comportamiento probable durante la cocción. El negro y el blanco parecen haber tenido un alto nivel de material orgánico, que deja residuos oscuros después de la cocción. Se los ha utilizado en forma de solución (“*solution*” y no en forma de suspensión (“*suspension*” [Shepard, 1971: 170]), puesto que no alteran en forma alguna la estructura de la superficie, como se puede comprobar en algunas partes borradas.

El rojo, a su vez, parece tener más ingredientes minerales, que dependen en menor grado de la cocción. El color aparece muy uniforme y consistente. En su brillo y su estructura de superficie no depende de la superficie natural, de la que se desprende en forma algo parecida a un relieve. Al raspar la pintura se puede comprobar que estuvo muy bien unida a la superficie. Hay ejemplos más recientes de que el color rojo del engobe y de la pintura se obtuvo de una arcilla que contenía mucho óxido de hierro (Holm, 1961: 191). Es muy probable que esta solución, parecida a la hematina, se utilizó también en la época precolombina. Durante las excavaciones en Ingapirca se encontraron grumos de colorantes junto con la cerámica Cashaloma, que contenían arcilla esquistosa, caolín y hierro pardo (limonita) (Cueva, 1970:225). También en Machu Picchu se hallaron botellitas que probablemente habían contenido colorantes de origen mineral (Bingham, 1930: figs. 119 ss.).

4. La conducción de las líneas

Hay algunas diferencias en la realización y la división de los motivos. Sin embargo, se puede aseverar que todos los recipientes se han pintado con gran cuidado. Los diferentes motivos, en general, están realizados correctamente hasta el último detalle, con las líneas rectas y nítidas. En las líneas que sirven de contorno -casi siempre se trata de las líneas negras- aparece una realización más descuidada y algo menos exacta. Inexactitudes se encuentran en particular en el caso de espacios de color enmarca-

dos por líneas de otro color, y al enmarcar un motivo puede suceder que algunas líneas sobrepasen la línea final.

Las líneas se pintaron con instrumentos de diferente tamaño, probablemente con pinceles. El color de la pintura siempre se distingue con claridad del resto de la superficie. En las líneas onduladas o de zigzag casi siempre se ha levantado el pincel, de tal forma que las esquinas están bien marcadas.

En algunos recipientes no es exacto la agrupación de los diferentes campos de decoración y de los motivos. En estos casos aparecen también líneas algo menos exactas y rectas.

3.2.3.2.3.6. *Características generales*

1. Estructura y motivos

La estructura de decoración de los recipientes policromos es muy sistemática y fácil de reconocer. No existe la desconcertante abundancia de motivos y técnicas de decoración que se encuentra en otros estilos peruanos, sino que casi todos los motivos pueden reducirse a elementos básicos de formas geométricas. Estos se repiten siempre o aparecen en diferentes combinaciones en un recipiente. No resulta difícil distinguir en un recipiente los motivos principales y los secundarios.

Los motivos secundarios tienen un carácter más estereotipado, que depende en todos los casos del sector del recipiente. El cuello está decorado casi siempre con argollas paralelas o filas de rombos. La zona del reverso tiene siempre una banda con decoración linear, casi siempre de líneas onduladas. La típica decoración del asa es la cruz de San Andrés, en el caso de los recipientes no aribaloides. Los motivos secundarios son puros accesorios que acentúan la armonía existente entre la pintura y la forma del recipiente.

El motivo principal aparece siempre en la zona más vistosa del recipiente; es decir, en el caso de los recipientes de las formas 1-8 en la barriga, en el de las ollas en la pared y en el de los platos en la superficie interior. Probablemente es esta la forma de recipiente cuya estructura de mo-

tivo se puede explicar más fácilmente. El motivo está enmarcado por fajas en forma circular, mientras que la parte interior está atravesada por una banda transversal o rellena pocas veces completamente con motivos. En los cántaros y otras formas se constata la misma estructura, con la sola excepción de que las fajas de contorno no tienen forma circular sino trapezoidal.

El principio básico es en todos los casos la concepción simétrica. Lo que se refiere a la forma tiene igual validez para la decoración. La simetría es acentuada por el balance de los motivos geométricos y la división del fondo de decoración en unidades pequeñas. A pesar de la constante repetición de los motivos, de la alternancia entre motivos lineales y rellenos, de superficies claras y oscuras, no existe desorden o irregularidad, puesto que estas alternaciones son estandar y se interrumpen por líneas rectas que dividen el espacio. Aun la dinámica de motivos tan movidos como el de los molinos de viento (motivo 16) está reducida. La selección algo estereotipada de los motivos y de la división del espacio, proporciona una impresión de sobriedad y severidad. Los pocos ejemplos que rompen en algo este marco parecen tener su origen en influjos locales.

Fuera de los motivos geométricos, existen pocas representaciones realistas. Su tema son animales y, en dos casos, también figuras humanas. Un motivo usual es un felino representado en una perspectiva lateral con la cola elevada (I, 9, 10; XI, 7). La cabeza está vista de frente y muestra una cara en forma de “U” con orejas triangulares (lám. 10, 4). Además se encuentran monos (VIII, 50), pájaros (1, 9.10; 111, 37), peces (XIV, 8, 9) e insinuaciones de serpientes (VII, 16; XIV 8,9).

Una representación casi escénica tienen las dos tazas de paredes rectas cóncavas de Cuenca (VII, 19, 20). La forma especial de la cabeza del hombre y el apéndice en forma de rayos en su espalda insinúan un carácter simbólico o mítico (lám. 11, 1).

Cuestionar el significado y la expresividad de los motivos saldría del marco del presente trabajo, aparte de que sería difícil dar una respuesta en el caso de las decoraciones puramente geométricas. Con seguridad algunos motivos tienen un carácter simbólico. Otros, sobre todo las especies animales representadas aquí, tienen su importancia en el campo mítico.

Antes de hacer aseveraciones sobre estos fenómenos, se necesita una investigación iconográfica del estilo Inca del Cuzco.

2. Comparación con el estilo Inca del Cuzco

Al comparar la cerámica Inca con decoración policroma del Ecuador con la respectiva cerámica del Cuzco, resulta que se emplearon todos los elementos individuales importantes. Toda la gama posible de decoración ha sido utilizada, a pesar de que hay pocas piezas sobresalientes. Para los 19 motivos y sus variaciones (lám. 2) publicados por Bonavía y Ravinez (1971: p1.1), se encontraron ejemplos, a excepto para los motivos 13, 15, 17 y 18. Las combinaciones de los otros motivos, en cambio, son más abundantes. Este es el caso de los recipientes con decoración de bandas horizontales. Se tiene la impresión de que en la provincia se tuvo una preferencia especial por este tipo de adorno.

Los recipientes con decoración en toda la superficie entran más fácilmente en el esquema de John Rowe. Veinticuatro recipientes, especialmente los cántaros, corresponden al tipo de decoración llamado "*Cuzco Polychrome A*", cuyo elemento principal es el helecho. Diecinueve recipientes, casi todos cántaros, tienen una decoración llamada "*Polychrome B*" por Rowe. Al igual que en el Cuzco, también aquí existen piezas de transición con una mezcla de ambos elementos. Los demás tipos tienen una definición demasiado general, como para comparaciones. Todas las decoraciones con motivos antropomorfos o zoomorfos podrían pertenecer al "*Cuzco Polychrome Figured*".

La botella de cuello corto y con asa de Quito (XIII, 35) tiene una decoración parecida a la que Rowe llamó "*Quoripata Polychrome*". La botella de dos asas de Cuenca (VII, 16) está pintada a cuatro colores y a ambos lados, pero le faltan los motivos descritos como típicos para el "*Urcusuyo Polychrome*". La pintura policroma se encuentra en el Cuzco en todas las formas de recipientes, con excepción de las ollas con pie (forma 10) y de las ollas de asa (forma 9).

En el Ecuador, en cambio, se encuentra solo en siete formas, lo cual se debe quizás al material incompleto. Algunas formas de recipientes del Cuzco, sin embargo, están pintados únicamente en casos excepcionales.

Por lo general hay más ejemplos de apariencia excepcional provenientes de la región central del Imperio Inca. La decoración no geométrica se encuentra más en las piezas provenientes de esta región. Representaciones zoomorfas y antropomorfas se aprecian más y en algunos recipientes, especialmente en los platos, los motivos parecen más dinámicos. Los artistas del Cuzco, obviamente en forma más libre y seguros de sí mismos, no respetaron siempre las convenciones estrictas del estilo Inca. A esto se añaden los influjos de las provincias, que mandaban sus mejores productos a la capital. Fueron, en cambio, precisamente estas convenciones las que los Incas llevaron a su provincia septentrional más importante.

3.3. El material no cerámico del estilo Inca

Los objetos no cerámicos investigados representan un porcentaje mínimo de todo el material. En este trabajo tienen un papel subordinado, sobre todo debido a que el reducido número de ejemplares no permite una visión completa de las reales circunstancias de hallazgo y que rara vez incluyen datos sobre su procedencia. Además, durante el trabajo de documentación realizado en el Ecuador, no fue posible efectuar análisis exactos que hubieran podido ofrecer datos concretos sobre la técnica de producción y la composición.

Puesto que faltan trabajos especializados sobre este tema, quiero esbozar la presencia de la cultura Inca en el sector no cerámico. Para evitar una imagen equivocada, los objetos no constan en el Catálogo, sino que se describen en el texto según su importancia, los datos sobre el lugar de origen y los detalles técnicos. Para su difusión se puede consultar el mapa dos en el Anexo.

Hasta hoy día el trabajo de Verneau/Rivet (1912/1922) representa el tratamiento más completo e importante de los objetos de esta índole.

3.3.1. Metal

3.3.1.1. Las formas de los recipientes

Cuatro recipientes de metal que se examinaron corresponden básicamente a las formas de los recipientes cerámicos. El único rasgo especial del cántaro de plata de *Quito* (MBC 1-23-70, medidas: A 34; DB 11,5; DC 6,5; AM 23,5; DBa 3,5; AA2, EP ca. 0,5; cfr., lista de abreviaturas en el Anexo), es que se trata de una tapa algo curvada con un cuerpo hueco cilíndrico, inclinado hacia el interior, y una asa delgada y redonda. La base consiste en una base aplanada pequeña y circular. La superficie de la plata laminada es algo irregular y deja ver todavía rasgos del martillado. Las uniones están soldadas (cfr., lám. 11,7). Otro recipiente de plata procedente de *Joyazhi*⁸¹ tiene la forma de una olla con dobladura de la barriga y paredes ligeramente inclinadas hacia el interior. La base descansa sobre cuatro prominencias suavemente curvadas. Esta pieza se asemeja en su forma exterior a un cuenco de dos asas con recipientes de doble pared. Está muy oxidado y frágil y tiene algunos orificios en la pared. En la parte exterior están pegados restos textiles y pelos.

El recipiente semiglobular de la isla *La Plata* (Dorsey, 1901: fig. 40) no es lo suficientemente típico como para hacer cualquier tipo de comparaciones. Dorsey cree que está formado a martillo de una pieza de oro puro (ibid., p. 257).

El vaso del *valle de Chillo* (lám. 12,4)⁸², en cambio, tiene una forma típicamente incaica. Parece martillado de plata maciza y está cubierto de oro laminado. En la pared del recipiente hay un animal con el cuerpo alargado y la cola en ángulo, cuya cabeza sobresale del borde del recipiente en 3 cms.. Está cubierto totalmente con una banda de oro dentellada. En su forma y postura, el animal es claramente una copia exacta de un kero incaico (cfr., Rowe, 1946: 80).

Los cuatro recipientes presentan una gran perfección en su forma y elaboración, a pesar de que en ellos no se utilizó ninguna técnica refinada. También en el Perú los recipientes incaicos de metal son bastante escasos;

solo los vasos, con una frecuencia algo mayor, elaborados en metal (Jones, 1964: fig. 17).

3.3.1.2. *Las figuras*

De las 16 figurillas antropomorfas hay siete ejemplares en oro⁸³, cinco en plata⁸⁴, dos en bronce⁸⁵ y dos ejemplares en los cuales el oro y la plata se utilizaron juntos⁸⁶. Todas las figurillas representan personas paradas con los brazos doblados y las manos en el pecho. Doce figuras son del sexo femenino y cuatro del masculino. Las primeras muestran el típico peinado con el pelo largo normalmente amarrado abajo (cfr., lám. 16.1). Una figura masculina tiene un tocado punteagudo a la manera de la pieza en Jones (1964: fig. 55). Las tres representaciones restantes, que provienen de *Cuenca*, llevan un tocado cilíndrico bajo y grandes discos como aretes. Menos frecuentes son las figuras de animales, tres de oro⁸⁷ y una de plata⁸⁸; todas representan a llamas en el típico estilo incaico (Valcárcel IV, lám. I: 2-237).

3.3.1.3. *Piezas de traje y adorno*

Las más abundantes son los “*tupus*”, que aparecen tanto con cabeza redonda como ovalada o de semi-círculo⁸⁹. Generalmente son de cobre o bronce, pero existen también ejemplares de plata o de oro. Fuera de estos prendedores largos se registra una forma más corta con diferentes decoraciones plásticas en la cabeza. El motivo más común es un botón que puede tener varias graduaciones⁹⁰. Relativamente frecuente es la cabeza zoolomorfa, por lo regular una cabeza de llama o de ave⁹¹. Debajo de la cabeza casi siempre aparece un ojal que sale hacia un lado.

De un total de 45 ejemplares de la primera y de la segunda forma citados por Verneau/Rivet (1: 287), cuatro no son de cobre: tres ejemplares son de oro, uno de plata. En la isla *La Plata* también se encontraron dos ejemplares de oro y dos de plata (Dorsey, 1901: 258)⁹².

Otra forma son las agujas simples con ojal. Verneau/Rivet (I: 284) citan nueve ejemplares de cobre, procedentes del valle del Cañar, y dos de oro de Sigsig.

Estas tres formas de agujas fueron utilizadas por los incas⁹³. La aguja simple, sin decoración, sin embargo, es tan atípica, que no se le puede declarar como específicamente incaica. Lo mismo es el caso de algunas variaciones de otras formas. No se ha realizado hasta ahora una investigación estilística exacta de estos objetos utilitarios o de adorno.

Un problema parecido sucede con las campanas, tardías aquí, pero cuya forma parece ser un fenómeno panamericano. Sin una decoración determinada, no se las puede clasificar estilísticamente⁹⁴.

Contra la opinión de Verneau/Rivet (1: 306 ss.), las diademas presentadas por ellos (1 pl. XXV: 5,15) con seguridad no pertenecen estilísticamente a la cultura Inca. Si uno quiere buscar influjos extraños, se los puede encontrar más bien en la zona norte del litoral peruano (Collier, 1948: 83). Esto vale también para la diadema de Sigsig⁹⁵, que se encuentra en el Museo de Antropología de Munich (Colección Gaffron, Núm. 3491).

Son escasos otros objetos de adorno de origen claramente incaico. En algunas colecciones se guardan colgantes circulares que tienen la forma de los de Machu Picchu (Bingham, 1930: 187: fig. 158). Los objetos conocidos por mí⁹⁶, sin embargo, son de cobre con doradura en hojas. Esta técnica preincaica parece haber tenido su centro en la costa norte del Perú (Root, 1949: 221). Se conoce solo un ejemplar de otro tipo de colgante de bronce, pero parece haber servido más bien como espejo (Rowe, 1946: pl. 79d.)⁹⁷. Se trata de una forma muy común que nuevamente se obtuvo hace poco en una tumba incaica en el Cuzco (Valencia, 1970, fig. 8).

Tres planchas alargadas, por lo regular de oro, con paredes laterales ligeramente cóncavas, provienen igualmente de la Sierra sur⁹⁸. Esta forma especial se colocaba en el frente, como se puede constatar en una escultura de piedra encontrada en el Cuzco debajo de la Iglesia de la Compañía⁹⁹. La plancha debe haber sido un signo de alta dignidad, y utilizado solo por la familia del Inca¹⁰⁰.

Adornos más pequeños, tales como narigueras y orejeras o colgantes más pequeños, labrados en oro, no son raros en las colecciones, pero

frecuentemente estas piezas no son accesibles para el investigador. Los tres adornos de este tipo con representaciones de cabezas de aves provenientes de Cerro Narrio se pueden incluir en esta categoría (Collier/Murra, 1943: pl. 50, fig. 79).

Algunos aretes en forma de colgantes redondos y planos, con un corte circular en el borde superior, tienen como adorno una banda repujada en zigzag o de rombos. Se localizaron también en una tumba de Ingapirca (González, 1969, lám. XL: 2,3).

Otros tres objetos parecidos, uno de ellos decorado con una línea de puntos, procedentes igualmente de Ingapirca, hacienda de Ingapirca y De-leg, se incluyen en Verneau/Rivet (I: p. XXII: 7, 9, 13). Hasta el momento, sin embargo, no se puede aclarar si los motivos de decoración son debidos al influjo incaico.

Dorsey (1901: 258) encontró en la tumba incaica de La Plata varios objetos de oro y cobre, entre ellos algunos colgantes en forma de campana del típico estilo incaico. Desgraciadamente no existe una descripción más detallada.

3.3.1.4. *Armas y artefactos*

Verneau/Rivet (I, 275) dividen los cuchillos de bronce (“tumis”) en dos tipos, según la forma de su cuchilla: semicirculares y rectangulares. El mango puede ser redondo o aplanado y puede terminar en forma recta o ligeramente puntiaguda, o - lo más frecuente - llevar algún adorno. De los 18 ejemplares -seis de ellos presentados por Verneau/Rivet (I pl.XX)-, seis tienen un mango recto¹⁰¹, uno está perforado¹⁰², y en un caso el mango termina en una pequeña plancha redonda¹⁰³. El resto tiene como adorno una cabeza de llama¹⁰⁴ o un felino acostado¹⁰⁵. El séptimo tumi presentado por Verneau/Rivet, según su decoración, no es puramente incaico, sino que muestra más bien influjos de la costa norte del Perú.

Todas las demás formas no pueden ser consideradas con certeza como incaicas. La punta de lanza de Sigsig, presentada por Verneau/Rivet (I: pl. XX: 10), puede haber sido elaborada por los Cañaris. Además, está hecha de cobre. De los incas se pueden esperar más bien armas de bronce.

Las cabezas de maza en forma de estrella deben considerarse como “Inca Imperial”, puesto que no existen entre los productos preincaicos. Esta forma -Verneau/Rivet (I: 279) mencionan la amplia difusión en la Costa-seguro que fue utilizada como arma por los incas (cfr., Valcárcel IV; lám. III: s.a.; Jijón/Larrea: 50).

Los ejemplares conocidos ostentan la misma forma¹⁰⁶. Una combinación entre hacha y maza, tienen los objetos de Quito (Jijón/Larrea, lám. XXXIX), de la isla Puna (Saville, 1910, Vol. II: pl. 103, fig. 3) y de Manabí (op. cit., pl. 113,2).

Piezas de metal de origen incaico son menos frecuentes en las colecciones. Entre ellas se cuentan dos ejemplares de Nudo del Portete¹⁰⁷ y de Sancay¹⁰⁸, que tienen una cuchilla en media luna y un mango cóncavo cortado en forma recta, así como una hacha alargada en forma de “T” de Zharvan¹⁰⁹. Por lo demás, hay que mencionar como artefactos de la época incaica algunos formones de bronce, largos y planos, procedentes de Cuenca¹¹⁰.

3.3.1.5. *La metalurgia incaica en el Ecuador*

Los herreros incaicos se encontraron en el Ecuador con una vieja tradición metalúrgica. El oro y el cobre se obtenían en la Sierra y su elaboración tenía un alto nivel entre algunas culturas preincaicas, especialmente de la Sierra sur y norte (cfr., Jijón, 1912; Saville, 1924, etc.).

Hasta ahora se suponía que la plata y el bronce fueron introducidos por los incas (Verneau/Rivet, I: 345; Jijón, 1920 b: 21; Root, 1949 223; Meggers, 1966: 120). Sin embargo, ornamentos de plata se emplearon entre personas de rangos más elevados, desde el período de Integración. En las tolas de la cultura Milagro-Quevedo se obtuvo un gran número de joyas de plata (Meggers, 1966: 133 ff.). Aun Verneau/Rivet (1: pl. XXV, 4) presentan adornos de nariz y orejas de Surampalte/Azuay, que muestran influjos del litoral.

Puesto que desde épocas tempranas hubo relaciones comerciales con la costa peruana, donde se conocía la plata desde la cultura Moche

(Lanning, 1967: 147), no sorprende la aparición de la plata en el sur del Ecuador, al igual que la de cerámica de la cultura Chimú (cfr., cap. 4).

A su llegada, los españoles escucharon hablar de ricas minas de metales preciosos en el Ecuador (Jérez, 1862: 33; citado por Menzel/Rowe, 1966:68). Las minas más conocidas, explotadas todavía por los españoles, fueron las de oro y cobre en la provincia de El Oro, especialmente en la región de Zaruma (Anda, 1960: 37 ss.).

No se ha aclarado si el bronce se conocía antes de los incas. Lanning (1967: 148) y otros autores suponen una difusión en tiempos preincaicos por lo menos para el Perú. Mas, con toda seguridad, la difusión del bronce alcanzó gran importancia apenas bajo los incas, cuando la técnica de aleación fue introducida en el Ecuador.

Verneau/Rivet (I: 327 ss.) hicieron analizar químicamente 74 piezas de metal, la mayoría de ellas de cobre, de las cuales 13 ejemplares tenían un bajo porcentaje de estaño. Según su opinión (I: 334), se trata de un bronce labrado intencionalmente y no de cobre impuro. El mayor porcentaje de estaño alcanzado en un ejemplar fue del 6,8 por ciento. Esto corresponde al promedio que se ha medido para el bronce incaico. El porcentaje parece haber sido más alto o más bajo según la función del artefacto (Petersen, 1970: 111). En Ecuador el mayor porcentaje de estaño se encuentra en objetos tales como hachas, cuchillos y alfileres (Root, 1949: 216), todos ellos instrumentos de trabajo, donde tenía importancia la dureza. Estos utensilios forman la mayor parte de los objetos metálicos incaicos del Ecuador. A ello se añaden las armas, entre las cuales hay que mencionar los “tumis”, puesto que, colocados en la punta de un bastón, podían servir para lanzar o golpear.

Los metales preciosos se utilizaron únicamente para objetos preciosos y por lo general se encuentran en las tumbas. Se trata con frecuencia de representaciones antropomorfas o de llamas estereotipadas. Rara vez hay ejemplares “espectaculares”; entre estos últimos, sin embargo, se pueden contar el cántaro de plata de Quito, el kero de plata y oro del valle de Los Chillos y la figura femenina de El Angel.

Este último objeto muestra una técnica nueva, introducida por los incas en el Ecuador: el incrustado de metal (Root, 1949: 224). Fuera de es-

to, utilizaron la técnica de fundición¹¹¹ e introdujeron un método especial para endurecer las herramientas. Calentaban los objetos y los martillaban hasta su enfriamiento. También se valían del simple martillado en frío. Las figuras macizas se fundían, mientras que las figuras huecas se soldaban de varias hojas. Otras técnicas como, por ejemplo, el “*mise en couleur*”, utilizado en épocas anteriores, perdieron su valor con la llegada de los incas.

Para la metalurgia ecuatoriana, orientada más bien estilística y técnicamente hacia Colombia, la llegada de los incas significó una ruptura radical. En particular los objetos de oro demuestran un fuerte influjo del norte (Kroeber, 1949:457). En la Sierra sur, que tiene una posición media en el sector metalúrgico (y también en el sector cerámico) entre el norte y el sur (Collier, 1948:84), el cambio fue menos brusco.

En todas partes se inició, sin embargo, un cambio decisivo. Utensilios de metal reemplazaron a los de piedra. En el sector tecnológico los incas aparecieron “*not as inventors but as organizers*” (Lanning, 1967: 165). Anteriormente los objetos de metal habían sido adornos -casi siempre de metales preciosos-, mientras que los incas introdujeron objetos utilitarios de metal duro y “barato”. Gracias a la ayuda de armas metálicas se conquistó el Ecuador, y con la ayuda de objetos e instrumentos de metal se le integró en el orden económico del Imperio Incaico.

3.3.2. Piedra

3.3.2.1. Las formas

Se conocen cuatro recipientes en forma de cuencos con paredes verticales y representaciones zoomorfas y antropomorfas en relieve. Uno de estos recipientes (Verneau/Rivet I: pl. IX 2, 4), sin datos sobre el lugar de origen, tiene asas redondas horizontales y a media altura más o menos sobresale una banda horizontal angular. Encima de ella, hay a cada lado cuatro cabezas antropomorfas esculpidas con nariz ancha y un tocado sobre las orejas. En el borde cerca de las asas, en alto relieve, dos felinos acostados frente a frente, que se parecen a las pinturas de pumas en algunos recipientes de cerámica (cfr., ejemplo en lám. 11,1). Otros dos recipientes

proviene del valle de Los Chillos. Uno es idéntico al descrito anteriormente. El otro tiene una forma algo globular, con dos asas en forma de cabezas antropomorfas y cuatro serpientes esculpidas en el lado exterior de la pared¹¹². El cuarto ejemplar tiene una forma ovalada con dos agarraderas largas redondas, decoradas con una cabeza de llama (Bamps. 1879:pl. XXXV). Verneau y Rivet (I: 185) identifican estos objetos como morteros, pero en realidad servirían más bien para fines ceremoniales (Rowe, 1946: 248).

Los verdaderos morteros aparecen con más frecuencia en el Ecuador, pero rara vez se han dado a conocer ejemplares y están escasamente representados en las colecciones. Tienen un cuerpo globular con la parte hundida en forma de “V” (Verneau/Rivet, I: pl. XX, 5; Uhle, 1879: 48). La forma de un mortero plano con tapón central se obtuvo en el valle de Los Chillos (Verneau/Rivet, I pl. X, 5, 8). Ambas formas tienen sus paralelas en la región del Cuzco (Kauffmann, 1963: 100; Bingham, 1930: 217, fig. 199); sin embargo, todos los objetos de este tipo pueden adjudicarse claramente al estilo Inca cuando están decorados con motivos incaicos.

Los “metates” rectangulares de cuatro patas y esculturas de cabezas zoomorfas de los lados (Verneau/Rivet, I: pl. IX, 8, 10; Uhle, 1879: lám. 17: 26) son preincaicos y señalan la existencia de relaciones con la Costa (Manabí) (Dorsey, 1901: 266 y pl. LXVIII).

Las manos de moler pertenecientes a los morteros, igualmente son tan poco características (Verneau/Rivet, I: pl. IX: 6; Uhle, 1923, lám. VI: fig. 22,1) que se las menciona aquí solo por razones de exactitud.

Dorsey (1901: 256) dio con una interesante escultura de piedra en la famosa tumba incaica de La Plata. El objeto está elaborado exactamente en el estilo de las figurillas de metal, mas no hay la insinuación de cabello. Además, lleva huellas de cocción. Dorsey supone que sirvió de molde para figuras huecas de metal. Para el efecto la hojalata se envolvía alrededor de la figura de piedra y se le daba la forma con martillazos.

Las representaciones líticas de camélidos son típicamente incaicas. Tres figuras de alpacas provenientes de la región de Loja, Pucará/Azuay y de origen desconocido, así como una figura de llama de Riobamba, pertenecen a esta categoría¹¹³.

Por otra parte, se conocen las “cabezas clave”, piedras esculpidas que salen de las murallas incaicas. Cabe hacer notar en esta oportunidad dos objetos curiosos de origen desconocido. Uno es una cabeza esculpida, ovalada, cuyo reverso termina en un pie (lám. 11,9)¹¹⁴. En el arte incaico existen representaciones de pies (Valcárcel, I: 17; Disselhoff, 1966, 71), pero esta cabeza muestra rasgos estilísticos extraños.

Una cabeza plástica de la Sierra sur (MBC, núm. Ko 837) representa igualmente cierta peculiaridad estilística. La cabeza tiene 18 cms. de altura, es redonda y cortada en plano debajo de la insinuación de la fila superior de dientes. Oídos y nariz son prominentes, mientras que los ojos los forman dos agujeros circulares bastante profundos, que originalmente quizás tenían incrustaciones.

Verneau y Rivet (I: 221 s.) presentan como incaicas cinco representaciones de maíz. Dos de ellas proceden de Cayambe (cfr. Bamps, 1879: pl. XXXV, 3) y dos de Caranqui (Whymper, 1892: 275). Precisamente al norte de Quito parecen haber sido muy apreciadas y difundidas estas piezas (Jaramillo, 1968: 166 s. y fig. p. 55).

Las armas de piedra incaicas no siempre se pueden distinguir de las de otras culturas, sobre todo por no ser tan frecuentes y características como las de metal.

Hachas y mazas tenían más o menos el mismo aspecto que sus equivalentes en metal (Rowe, 1946: 248). Estas piezas se conocen en gran número en el Ecuador (p.e., Uhle, 1879: lám. 15; Bamps, 1879: pl. XXVII - XXXIV; Verneau/Rivet, I: pl. IV y VIII) y se encuentran también en sitios de hallazgos incaicos (Uhle, 1923: lám. VI)¹¹⁵. Una clara clasificación, sin embargo, se podrá realizar cuando exista una tipología satisfactoria de las hachas de piedra ecuatorianas o peruanas (cfr., Porras, 1973).

Piedras de honda con un ancho estrechamiento, en cambio, parecen desconocidas en el Ecuador. Es probable que su aparición se pueda fijar para la época incaica. Más tarde se utilizaron en la lucha contra los españoles. Según su carácter se las encuentra sobre todo en los sitios de fortalezas (Oberem, 1968: 339 y fig. 9b; cfr., también Uhle, 1879: Lám 17-29; Bamps, 1879: lám. XXXIII: 9).

3.3.2.2. *Técnica e importancia del trabajo en piedra*

Los tipos más frecuentes de piedra son las andesitas y las serpentinas. Con menos frecuencia se utilizaron los cuarzos, la obsidiana o el pórfido. Todas alisadas con cuidado en la parte exterior; las figuras de llamas y alpacas, especialmente, son siempre pulidas a brillo.

Esta pequeña revisión basta para documentar la importancia relativamente pequeña que tenían los objetos de piedra incaicos en el Ecuador. A pesar de ello, se manifiesta un alto nivel técnico, que los incas tuvieron también en el campo del trabajo en piedra, no restringido exclusivamente a la arquitectura. Se demuestra, al contrario, un cambio de la piedra hacia el metal. La mayor parte de los objetos líticos permite suponer su uso ceremonial, en especial los cuencos planos con asas, las figuras zoomorfas y las representaciones de maíz. Se pueden equiparar más o menos con los objetos equivalentes fabricados en metales preciosos.

Me parece muy problemático adjudicar claramente a la cultura incaica aquellas formas generalmente usadas en la región andina, que no tienen una decoración característica. La longevidad del material de los objetos individuales heredados de generación en generación y las pocas posibilidades de cambio de las formas dificultan una adjudicación cronológica o cultural más exacta. Por estas razones la aparición de estos objetos sueltos, sin el contexto de un hallazgo, no deberían valuarse como indicios de la presencia de la cultura incaica. Con el avance de los ejércitos incaicos se trajeron al país, además, objetos de origen no incaico, como lo demuestra el ejemplo de las bolas provenientes probablemente de la región meridional de Sudamérica (Metraux, 1949: 253). Se cuenta, además, con una variedad de armas debido a la composición étnica variable de las tropas.

3.3.3. *Madera y otros materiales*

En toda América del Sur son muy raros los keros, que se pueden ubicar con seguridad en la época incaica o inmediatamente posterior a ella. Tres de los keros conocidos en Ecuador (cfr., Crespo, 1969-70) provienen del sur, uno de ellos de las laderas orientales de los Andes. Tres ejem-

plares son relativamente altos con paredes rectas, mientras que el otro es más pequeño y tiene paredes algo cóncavas. Los cuatro ejemplares, según su decoración, pertenecen al tipo núm. 2 de Rowe, es decir, con decoración de incisión. El kero de Chordeleg (op. cit., 14 s., fig. 5) tiene debajo del borde una banda con motivos geométricos enmarcada por dos líneas; la zona restante hasta la base está decorada con cinco bandas verticales con motivos de espina de pez colocadas a distancias iguales. Los keros de Compu, provincia de Cañar (op. cit., 16, fig. 12) y de la hacienda Nuevo Mundo, en las orillas del río Chimbo, cerca de Alausí, en la provincia de Chimborazo (op. cit., 15, fig. 11), muestran la misma forma y el mismo tipo de decoración (cfr., también Rowe, 1961, fig. 1a, 3a, 3b).

El cuarto kero, más pequeño, proviene de Bermejós (Crespo, 1969-70:16-17, fig. 8), en el Oriente (cfr., mapa 2). La combinación de su decoración -a saber, desde abajo hacia arriba banda en zigzag, banda de rectángulos, banda de rombos, banda de rectángulos- corresponde a la del kero de Soniche, valle de Ica, en el Perú (Rowe, 1961: fig. 3c y 4).

En lo referente al *arte textil* se puede mencionar solo una presunta momia incaica de la Sierra sur. Se dice que se trata de una joven envuelta en pedazos de tejido ricamente adornado¹¹⁶. Objetos de hueso, concha u otros materiales pertenecientes con claridad al estilo incaico, no se conocen en el Ecuador.

3.4. La cerámica Inca Imitado

Algo frecuentes son en el Ecuador las imitaciones toscas de la forma, la técnica y el tipo de decoración del estilo Inca. En las colecciones, sin embargo, se las aprecia menos. Se examinaron 51 ejemplares, a los cuales hay que añadir otros tres debidos a la bibliografía.

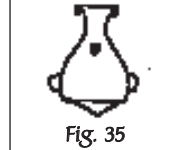
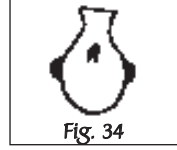
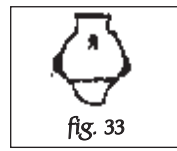
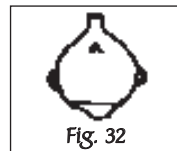
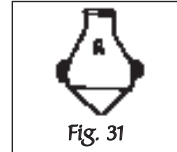
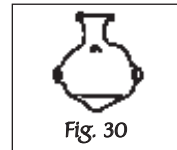
El criterio de la forma es el principal para la clasificación de la cerámica Inca Imitado, puesto que es el elemento dominante y más llamativo del estilo Inca, por lo menos en lo que se refiere a la cerámica. Es menos fácil comprobar la imitación de la técnica y de la decoración, pero se las encuentra por lo regular en unión con la imitación de la forma¹¹⁷. No se identificaron objetos imitados de material no cerámica¹¹⁸.

3.4.1. *Las formas*

3.4.1.1. *Las imitaciones de cántaros (31)*

Es obvio que la forma central del estilo Inca, el cántaro, fue la más imitada. Los 30 ejemplares estudiados se pueden dividir en seis grupos diferentes:

- a) Recipientes que conservan la forma básica del cántaro con diferencias llamativas apenas en detalles (ocho ejemplares). En tres casos se trata de una falta de simetría, en dos de material deficiente, una vez hay un cuerpo demasiado alargado y en otra, una forma demasiado compacta.
- b) Recipientes con cuerpo parecido al cántaro, pero que no tienen hombros, de forma tal que el cuello en forma de embudo reposa directamente sobre la barriga (5).
- c) Recipientes parecidos a cántaros con cuello delgado en forma de embudo, barriga globular sobredimensionada y base con depresión y asentamiento (Jijón / Larrea, 1923: lám. CXXIV, 1-3)
- d) Recipiente aribaloide con el borde recto, cuello cilíndrico y base con depresión y asentamiento (1) (cfr., lám. 14,7)
- e) Recipientes de dos asas con cuello cilíndrico o en forma de embudo, cuerpo alargado o globular, o base ligeramente aplanada (7) (cfr., lám. 10.8)
- f) Recipientes de dos asas y forma globular con base redonda (6). Un solo ejemplar se conserva con el cuello (cfr., lám. 10, 9)



A primera vista se distinguen dos graduaciones en la calidad de las imitaciones. El primer grupo (a - d) conserva uno de los elementos principales de los cántaros; a saber, la base con depresión, más o menos puntiaguda, con un ángulo de base marcado. En el otro grupo, el cuerpo globular termina en una base redondeada sin ángulo de base. En estos casos la forma de cántaro está muy modificada. Los elementos característicos adicionales, tales como dos asas de correa verticales y los apliques de cabezas zoomorfas, se conservan en casi todos los ejemplares. Unicamente tres ejemplares del segundo grupo no tienen la cabeza zoomorfa. La mitad de los recipientes restantes presentan la misma forma que en los cántaros; en la otra mitad se insinúan con simples prominencias (especialmente en el segundo grupo)¹¹⁹.

Catorce recipientes conservan el borde y el cuello. La forma de borde típicamente incaica se constata en un solo ejemplar. En los restantes, el cuello tiene forma de embudo (fig. 36, 1), muy evertido (fig. 36, 2) o doblado en forma recta (fig. 36, 3). Los cuellos son invertidos en diferentes grados en forma cóncava. Dos recipientes tienen un cuello cilíndrico.

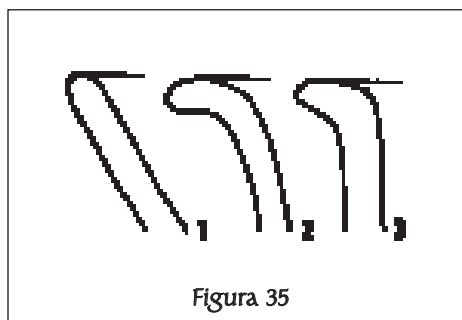


Figura 35

3.4.1.2. Imitaciones de las demás formas (20)

Forma 3 (2): un jarro de Guápulo, pintado por reserva, se menciona en Jijón/Larrea, 35, sin reproducción. Otra imitación fue obtenida por Jijón en una tumba cerca de Guano (Jijón, 1923: 55, lám. CXXV, 3).

Forma 5 (4): las botellas de cuello corto y con asa tienen un cuello demasiado ancho, con borde evertido (dos veces) o una barriga demasiado globular. En el caso de un ejemplar con cuello cilíndrico y borde doblado en forma recta, le falta el asa.

Forma 6 (5): en el caso de dos vasijas de dos asas, el cuello es demasiado corto y la base comienza muy arriba. El recipiente de dos asas de la lám. 10,7 representa la mezcla de los elementos de dos formas. La forma de la barriga y el tipo de apliques (asa, asa falsa, cabeza zoomorfa) provienen del cántaro, mientras que el cuello corto y gordo y la base recuerdan las vasijas de dos asas. Los elementos, sin embargo, se han combinado de forma tal que dan una impresión armoniosa. La forma de borde es típicamente incaica.

Forma 10 (4): tres ollas con pie aparecen como recipientes trípodes. Esta variante se conoce también de Ollantaitambo (Llanos, 1936: lám. 5-310). El recipiente de Quito (Jijón/Larrea, lám. XLIII: 3) tiene un asa en forma de salchicha. A los tres ejemplares les faltan los botones característicos, ubicados frente al asa. Al cuarto ejemplar, que muestra una forma normal, le falta el asa.

Forma 11(2): uno de los cuencos de dos asas tiene como único elemento diferente una base plana no marcada. El otro recipiente presenta un asa redonda vertical y paredes inclinadas en forma oblicua hacia adentro, sin labio.

Forma 14 (3): dos de los vasos tienen un diámetro demasiado grande en relación con la altura. La tercera forma (Bamps, 1879: pl. IV, 1) tiene paredes casi rectas y una forma de borde no incaica.

3.4.2. *La técnica*

La construcción del recipiente es parecida a la de la cerámica imperial, pero más tosca. La base cónica de las imitaciones de cántaros es casi siempre de un solo bloque de arcilla.

En la mayoría de los recipientes la calidad de la arcilla es inferior, en algunos casos sustancialmente a la acostumbrada. Muchos recipientes, sobre todo las imitaciones de los cántaros, son muy pesados. La plasticidad

es inferior y parece que el alto porcentaje de material orgánico no se quemó totalmente a pesar de la cocción oxidante. Mas la estructura del antiplástico no es tosca, sino casi siempre medio fina, pero se encuentran también ejemplares de desgrasante medio y fino.

Como partículas desgrasantes aparecen pequeños guijarros, tiestos molidos y probablemente material orgánico. En el caso de las imitaciones se emplea también con mayor frecuencia la mica. La calidad de la cocción se ubica entre dura y media suave. El único recipiente de cocción dura sonante es una botellita de cuello corto sin asa. La textura por lo general es algo porosa.

Los colores de la arcilla de 20 recipientes son los siguientes: seis veces ocre parduzco, cuatro castaño amarillo, tres veces ocre, tres naranja, dos veces castaño gris, una castaño naranja y ocre rojizo.

En la gran mayoría de los casos la *superficie* es irregular y, en parte, áspera. En las paredes interiores son comunes las huellas digitales provenientes del proceso de alisamiento. Las irregularidades más notables de la superficie exterior casi siempre se deben a la construcción del recipiente o al trabajo con espátula. Se las encuentra en la base y cerca del asa. Irregularidades menores se originaron en el proceso de alisamiento o el pulimento. En las imitaciones de los cántaros hay huellas de espátula. Todos los recipientes fueron alisados, pero aparecen irregularidades. En la mayoría de los casos la dirección del alisamiento es horizontal o en forma de arco. Con frecuencia los apliques se dejan sin alisar o se alisan con otro instrumento. En algunos recipientes pueden verse impresiones de material orgánico (hierbas), que probablemente se formaron después de que los objetos quedaran cubiertos por tierra.

Veinticuatro recipientes se pulieron superficialmente, pero solo en los recipientes con estructura más fina de superficie se puede observar el brillo.

Nueve recipientes tienen engobe, en algunos casos muy grueso y repartido en forma irregular. A pesar de que las superficies engobadas fueron pulidas, no fue suficiente para eliminar las irregularidades.

Los colores de superficie se reparten entre 31 recipientes de la siguiente manera: castaño rojo, nueve veces; ocre parduzco, cinco veces; cas-

taño ocre, cuatro veces; castaño naranja, tres veces; castaño, dos veces; ocre, dos veces; cromo oscuro, dos veces, y castaño oscuro, una.

3.4.3. *Formas y técnicas de decoración*

Fuera de los apliques de cabezas zoomorfas u otras insinuaciones en las imitaciones de cántaros y el par de botones en las ollas de pie, hay la decoración plástica en un solo caso, en un vaso con dos representaciones zoomorfas (monos). Están colocados en la pared del vaso, se enfrentan y llegan hasta el borde.

Veintinueve recipientes no tienen pintura; siete, un solo color: cuatro veces en castaño rojo y una vez en blanco. Dos veces se observa la pintura con reserva o pintura negativa. Para este tipo de decoración, muy usado en el Ecuador preincaico (Jijón, 1952: 133 ss.), la superficie se ennegrece con pintura o, como sucedió casi siempre, por ahumación durante la cocción, mientras que los motivos previstos se cubrían con anterioridad con pasta de arcilla o de ceniza.

Después de quitar la cobertura, los motivos resaltan en el color natural de la superficie en forma “negativa” sobre el fondo oscuro (cfr., Bankmann, 1971: 298 s.). Esta técnica se utilizó para el jarro de Guápulo. Jijón y Larrea (p. 35) suponen que los motivos se habían cubierto con cera, la cual se derritió durante el proceso de cocción para correr luego sobre la superficie decorada. Los motivos consisten en rombos con círculos en su centro. Este recipiente, sin embargo, no está publicado ni descrito en forma más detallada. El recipiente más interesante de este tipo es la imitación del cántaro de Cochasqui, que tiene el motivo de helecho típicamente incaico aplicado con esta técnica.

Cuatro recipientes tienen negro y rojo. En los tres keros se presentan motivos de combinaciones de rombos, líneas en zigzag, líneas de meandros o rejas. Los elementos son incaicos, pero en una disposición especial.

En dos keros de Tulcán la conducción de líneas es muy poco esmerada y la distribución de los motivos muy inexacta. Un elemento típicamente autóctono, la pintura por reserva, la tenemos nuevamente en la

imitación de una botella de cuello corto y con asa procedente de la provincia de Tungurahua (Jijón/Larrea; lám. XXVII).

Bandas verticales con motivos de rombos y triángulos aparecen en negativo y continúan siete fajas verticales pintadas de rojo¹²⁰. De los cuatro recipientes con pintura policroma, tres tienen una decoración de bandas horizontales y un ejemplar está decorado en toda la superficie. En este último caso se trata de una mezcla entre un cántaro y una vasija de asas, con cuello blanco y fajas de contorno rojas. El motivo principal corresponde a la combinación *Cuzco Polychrome A*. Los tres ejemplares restantes están decorados con bandas horizontales o triángulos. La realización de la pintura de las piezas policromas puede compararse en todo con la cerámica Inca Imperial. Descuidos significativos en cuanto a técnica son relativamente escasos, aun en los demás recipientes pintados.

3.5. *Estilos mixtos del Perú*

3.5.1. *Chimú - Inca (26)*

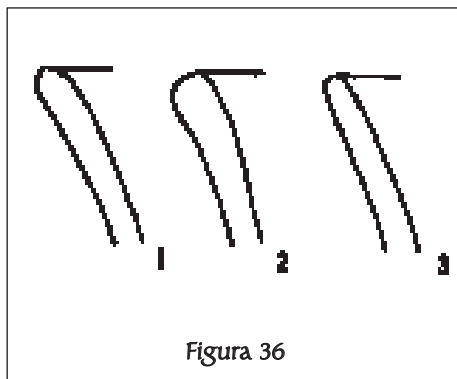
Típicas son las botellas de asa con cuello largo cilíndrico (10 ejemplares). Se pueden comparar con las de asa y cuello largo incaicas (forma 4), aunque su cuerpo parece más apretado. Al igual que en los ejemplos puramente incaicos, la base es con depresión. El cuello es largo, cilíndrico y sin labio.

Dos ejemplares tienen un asa horizontal; en los ocho ejemplares restantes el asa está colocada en el cuello y los hombros¹²¹. Elementos formales del estilo Chimú son el cuello cilíndrico, el asa estribo y el cuerpo plano casi de doble cono, que tiene su origen en los recipientes de estribo “clásicos” (cfr., Ford/ Willey, 1949: fig. 9). Los ejemplares de Quito (Jijón/Larrea, lám. XXX 2) y Calpi (Uhle, 1989: lám. 7:5) portan en el cuello una “argolla” salida, decorada con líneas en zigzag y círculos incisos, un motivo que, según Larco (1948:87), data de la época de la Conquista. Tres recipientes de estribo muestran una mezcla típica entre elementos formales Chimú y decorativos incaicos¹²².

Un recipiente en forma de jarro con vertedero paccha representa la cabeza de un animal felino con la cara pintada de blanco y rojo, un motivo común del arte Chimú (Bennett, 1930: pl. XXXII; 3; Lothrop, 1948: Fig. 54: D). El segundo recipiente figurativo representa a un hombre sentado con la cara risueña, grotesca, quien carga un animal en sus hombros. El vertedero es parecido a la forma de cuello de los cántaros.

Nueve recipientes representan cabezas zoomorfas, probablemente de llamas, con los ojos, las orejas, la nariz y la boca acentuados plásticamente. El recipiente está colocado en una base plana y tiene una boca en forma de embudo colocada entre los ojos y los oídos. Una forma especial representa la cabeza de llama con el cuello alargado, ligeramente curvado, que se ensancha un poco hacia el final y que termina en un vertedero pequeño, cilíndrico (“paccha”) (lám. 12,6).

Los bordes (fig. 36) son evertidos en forma oblicua con el labio cortado en forma vertical (perfil 1) u oblicua (perfil 2), ligeramente reforzado o sin reforzar y puntiagudo (perfil 3). La mitad de los ejemplares tiene una base muy acentuada parecida a un cajón debajo de la quijada; la otra mitad, una transición paulatina hacia una base plana. Solo en un caso la base está separada del cuerpo por un pequeño rollo.



Medidas: la altura varía entre 10,3 y 14,0 cms.; el diámetro de la boca, entre 4 y 6 cms.. El largo es de ca. 10 cms.

En el estilo Inca las representaciones de llamas son muy frecuentes; generalmente se trata de objetos de metal, a pesar de que existen figuras cerámicas en las tumbas incaicas (cfr., Gilmore, 1949: 441); aparecen también en el estilo Chimú (Bushnell, 1957: fig. 58). En todos los recipientes “híbridos” de este tipo, el elemento incaico diagnóstico es el vertedero en forma de embudo, parecido a la forma de cuello de los cántaros incaicos (Kauffmann, 1970: 389).

Parece que todos los recipientes se cocieron en un solo molde.

Dos ejemplares están pintados parcialmente de dos colores; el resto tiene una banda policroma a través del hocico, decorada con una cruz blanca o líneas onduladas. En el ejemplar de la lám. 13,7 la banda tiene varios ángulos y corre alrededor de un triángulo de doble línea, relleno por la mitad y ubicado en el frente, cuya otra mitad muestra dos animales parecidos a llamas. Otro recipiente figurativo es el de un hombre sentado con las piernas recogidas, cuya mano derecha sostiene el órgano sexual. Frente a la cara rígida con la nariz muy perfilada tiene un carácter de máscara (lám. 13,6). Un ejemplar extraordinario de la Sierra sur consiste en un recipiente cónico que representa una casa colocada sobre cuatro postes (lám. 13,5). El techo de dos aguas con la parhilara especial es más frecuente en los recipientes Chimú (Lothrop, 1948: fig. 52:8). A veces la técnica y el tipo de decoración varían mucho del estándar incaico. Ocho botellas de cuello largo y con asa, y el recipiente antropomorfo, fueron elaborados en la arcilla negra típica, debido a la reducción del oxígeno durante la cocción. La mayoría de los ejemplares, entre ellos los de arcilla negra, fueron cocidos en molde¹²³. La mayoría de los recipientes no tienen pintura; hay un caso de pintura en negro-blanco-rojo, dos de blanco-rojo y una de rojo simplemente.

3.5.2. Ica-Inca

El único ejemplo para este estilo mixto del valle de Ica, en la costa central del Perú, lo ofrecen Verneau y Rivet (II; pl. XLVII, 14). Se trata de un recipiente en forma de barril con dos asas falsas y una pieza sobrepuesta en forma de embudo, parecida a los cuellos de los cántaros incaicos (cfr-

Menzel, 1966: fig. 78, 83). Su lugar de origen exacto en el Ecuador es desconocido.

3.5.3. *Chincha-Inca*

Un pequeño recipiente de doble cono decorado con dos apliques de serpiente y una banda policroma de rombos, encontrado en la Sierra Sur, pertenece a un estilo mixto parecido al que hay en la costa central del Perú (cfr., Menzel, 1966: fig. 68).

3.5.4. *Pachacamac-Inca*

Un recipiente abombado en forma de cántaro con una representación de cara en el cuello, igualmente tiene su forma paralela en una pieza de la costa peruana, caracterizada por Menzel (1966, fig. 65) como Pachacamac-Inca. (lám. 13,9). En apariencia, se distingue de éste solo porque tiene como decoración orejas acentuadas plásticamente con orejeras redondas, las cuales existen también en la costa norte del Perú como elemento estilístico.

3.6. *El estilo Inca Colonial*

3.6.1. *La cerámica (10)*

De los tres *cántaros* de la región de Ambato, solo uno se distingue de la forma aribaloide común por su argolla de asentamiento añadida. Lo extraordinario de las piezas es el vidriado claro, de color verde hacia castaño, que los cubre.

Los jarros coloniales tienen un cuello más grueso que los jarros puramente incaicos. Como característica especial se puede señalar el borde frente al asa ligeramente empuntado para formar un vertedero o dos rollos de arcilla que terminan en punta.

La vasija de dos asas de Ambato (lám. 13,2) coincide con la forma 6 de la cerámica incaica; su borde tiene, a un lado, un vertedero formado por dos rollos de arcilla.

Tres botellas con asa (Bamps, 1879: pl. IX, 6; Holm, 1970: lám. III: 1) muestran una forma incaica, ligeramente cambiada por el influjo colonial. De seis ejemplares examinados, cuatro presentan un cuidadoso alisamiento y pulido. Dos jarros tienen una superficie desigual sin pulidos.

Todos los recipientes no tienen pintura. En el cántaro hay una pequeña prominencia con incisiones en lugar de la cabeza zoomorfa y la botella con asa de la provincia de Bolívar (Holm, 1970: lám. III: 1), tiene en el cuerpo acanaladuras verticales y paralelas.

3.6.2. *Keros* (8)

Los keros ecuatorianos coinciden en su forma, técnica y decoración con los peruanos (Crespo, 1969-70). La decoración de los ocho ejemplares observa el procedimiento común de esmalte ya descrito (Rowe, 1946: 245; cfr., también Gusinde, 1967); es decir, que las concavidades planas recortadas fueron cubiertas con pintura parecida a esmalte. Fuera de esto, hay simples incisiones. La decoración de toda la superficie está dividida en tres bandas. La banda inferior aparece decorada con flores de cantuta (clavellinas) en seis ejemplares, y en los restantes con incisiones de rectángulos concéntricos que alternan con escudos pintados, los mismos de la banda central del kero de Tisaleo (Jijón/Larrea: lám. XXXV) y de otros tres ejemplares. La banda central de las cinco piezas restantes consiste en filas de ornamentos geométricos: rombos concéntricos escalonados (Rowe, 1961: fig. 11, 12a), rectángulos o triángulos con motivos dentados. En todos los recipientes el motivo principal ubicado en la banda superior, considerablemente más ancha, contiene representaciones figurativas. Con una sola excepción, todos están agrupados debajo de una banda semicircular de varios colores (“arco iris”, Rowe; 1961: fig. 11). Motivos frecuentes son guerreros con un escudo en una mano y una maza en la otra, figuras femeninas con faldas largas, flores y pájaros.

Los colores son rojo, amarillo, verde, blanco y negro. Casi siempre el fondo es de color parduzco hacia negro. Todos los keros representan el “estilo formal” (Rowe, 1961:336).

3.6.3. *Observaciones generales*

La cerámica Inca Colonial conserva como elemento característico las formas típicamente incaicas. El influjo colonial en la cerámica se observa en tres sectores. Consiste, en cuanto a la forma, en la insinuación o construcción de un vertedero y el reforzamiento del cuello poco debajo del borde (cfr., especialmente Larco, 1948:59). En el campo técnico se utiliza un nuevo procedimiento para tratar las superficies: el vidriado¹²⁴. Otra innovación de la época colonial consiste en la utilización más frecuente de moldes (Holm, 1970: 275). Todos los ejemplares arriba citados, sin embargo, se conformaron a mano¹²⁵.

Otros elementos diagnósticos para la cerámica colonial consisten en las decoraciones de incisión o de sello y otras formas de decoración plástica.

Según Olaf Holm (1970:275), la cerámica colonial se hizo con la técnica de rollos invertida (es decir, la colocación de los rollos de arcilla de arriba hacia abajo) o con técnicas de fundición en moldes. La superficie únicamente se alisaba, pero no se pulía (Holm, 1970:276). Elementos semejantes no se observan en los recipientes aquí tratados; al contrario, su hechura es típicamente incaica. La técnica del vidriado se introdujo probablemente en años muy tempranos en Quito. Después de la fundación del convento de San Francisco, en 1535, el padre flamenco Jodoco Ricke instaló una escuela, en la cual españoles e indígenas recibieron una formación como pintores, escultores, arquitectos, cantores y músicos. Desde 1535 se les mandó a todo el territorio de la Audiencia de Lima (Bushnell, 1959:247).

Todo esto conduce a ubicar los recipientes mencionados al comienzo de la segunda mitad del siglo XVI. Para Rowe (1961:340), los keros de madera con decoración de esmalte en el “estilo formal” se inician hacia finales del siglo XVI. A pesar de que parte de las vestimentas de los españo-

les representadas en los keros se puede reconocer perfectamente, una determinación cronológica más exacta no se puede realizar todavía, debido a que faltan los estudios correspondientes para la historia cultural española.

Por otro lado, en algunos keros tenemos rectángulos concéntricos incisos, elemento muy frecuente en los keros precolombinos. Aquí se podría hablar de una fase de transición, en la cual se reúnen los elementos de dos culturas diferentes. Esto confirmaría la datación relativamente temprana de Rowe.

3. 7. Carácter y difusión del estilo Inca

Como casi todos los estilos precolombinos, el incaico alcanza su plenitud en la cerámica. A pesar de que otros materiales tuvieron un papel importante en la cultura incaica, la arcilla siempre fue el material más usado y barato. Se hicieron importantes obras de arte en oro y plata, las esculturas de piedra alcanzaron una gran perfección y el arte textil desarrolló su estilo propio; todo eso, sin embargo, se quedó fuera del alcance del “hombre común”, de la gran masa de las tribus subyugadas. Estos objetos preciosos solo desempeñaban un papel en el culto o en la “corte” de personas de mayor rango. En la fabricación de objetos de uso diario los aspectos funcionales tenían mayor importancia que los intereses estilísticos. Fuera de esto, la materia prima, por ejemplo, para la elaboración de armas de bronce, era controlada por los incas. El mayor impacto y la difusión más amplia la tuvo, por lo tanto, el estilo de la cerámica. Fue imitado por la población autóctona e influyó más allá de la época de la conquista española.

La difusión del estilo Inca en el Ecuador abarcó desde la Sierra sur hasta el norte, cerca de la frontera con Colombia. En las tierras bajas del oriente y del occidente, en cambio, hay pocos sitios esparcidos de hallazgos (cfr., mapa 2).

El estilo Inca fue un estilo extraño en el Ecuador. Su aparición se debió únicamente a la expansión militar; por lo tanto, la difusión de los productos del estilo Inca es un indicio para la presencia de los incas. Una di-

fusión por el comercio u otros medios es improbable, simplemente porque las tribus ecuatorianas, al menos las del norte, poco antes de su sometimiento, no tuvieron ningún comercio intensivo con la potencia imperial que se acercaba.

Los hallazgos de Tulcán, provincia del Carchi, indican que los incas avanzaron por lo menos hasta la frontera ecuatoriano-colombiana. Los cronistas informan que la frontera septentrional del imperio Inca había sido el río Angasmayo, en el sur de Colombia (cfr., Rowe, 1966: 268). Con el presente estudio, esto no se puede negar ni afirmar¹²⁶.

Al revisar los mapas de difusión del estilo Inca en la Sierra, se detectan cinco grupos de hallazgos que corresponden a las grandes unidades geográficas y ecológicas¹²⁷. La concentración mayor de hallazgos, sin embargo, se produce en la Sierra sur, central y norte, en particular en lo que se refiere a la cerámica Inca Imperial.

La tendencia más general de concentración en tres puntos claves se constata a través de la tabla 13. Más de la mitad de la cerámica del estilo Inca Imperial fue hallada en las provincias de Azuay, Cañar, Tungurahua y Pichincha. Predominan en los hallazgos de los sitios de Cuenca, la antigua Tomebamba. Otros sitios de hallazgos frecuentes son Quito y El Quinche, en el norte; Ambato, Quisapincha y Píllaro, en la provincia de Tungurahua, y Cañar, en el sur. Por lo tanto, la Sierra sur tiene la mayor concentración de hallazgos.

Tabla 13
Distribución de las formas según las unidades geográficas del Ecuador

Unidades Geográficas	FORMAS															Tapas	Total
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		
Ecuador	29	-	2	-	3	1	-	-	4	1	-	-	-	1	1	-	30
Sierra Norte	6	-	2	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	12
Sierra Sur	22	-	2	-	-	2	1	1	2	3	-	3	-	4	1	37	
Loja	17	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17	
Azuay	40	3	-	1	-	2	1	-	3	1	-	7	1	2	3	60	
Cañar	36	-	3	-	6	-	-	-	4	4	-	1	3	2	-	56	
Chimborazo	4	-	2	-	-	-	-	1	3	-	-	-	1	-	-	11	
Bolívar	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Tungurahua	40	-	4	-	-	6	-	-	13	-	-	1	3	-	2	60	
Cotopaxi	7	-	3	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-	-	13	
Pichincha	30	1	3	-	2	-	-	-	4	-	1	-	3	-	1	45	
Imbabura	14	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	5	-	2	-	16	
	3	-	1	-	1	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	6	
	3	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	6	-	-	-	11	
	29	4	22	1	11	12	2	3	39	10	1	26	11	12	13	374	

Al observar la distribución de las *formas individuales*, resulta que la más frecuente, el cántaro de base puntiaguda, es al mismo tiempo representativa para el conjunto de la distribución de los hallazgos. Se expande desde Loja hasta Tulcán. La forma 1 igualmente se encuentra con más frecuencia en las hoyas de Cuenca, Cañar, Ambato y Quito (cfr., Tabla 13).

Las demás formas se reducen a pocos sitios de hallazgos, los cuales, sin embargo, están esparcidos por toda la Sierra de la manera conocida. Las formas individuales se distribuyen en las provincias de manera bastante irregular; una repartición más o menos regular se encuentra nada más que en el caso de las ollas con pie, los jarros y los platos. Llama la atención el hecho de que los cuencos de dos asas, cuya forma es la cuarta en frecuencia, aparecen exclusivamente en el sur.

Al estudiar la distribución de los elementos decorativos, se llega a la conclusión de que no existe concentración de ciertos motivos en alguna región determinada. El más frecuente, el rombo, que se encuentra especialmente en la decoración con bandas horizontales, está repartido en forma regular en toda la Sierra. Una imagen parecida ofrece el mapa de distribución de los dos motivos conocidos de cántaros, el *Cuzco Polychrome A y B*. Se observa una ligera concentración en la Sierra sur, la que corresponde a la distribución de hallazgos de la cerámica Inca Imperial, cuyo centro se encuentra allí. Todos los demás motivos aparecen solo en número reducido como motivo principal.

NOTAS

- 73 A esto se añaden algunos recipientes de museos de Estados Unidos, Inglaterra y Alemania. Una enumeración de los museos y de las colecciones se encuentra en el catálogo.
- 74 En algunos casos no era permitido fotografiar los objetos o tocarlos. Excelentes condiciones de trabajo me ofreció, en cambio, el Museo del Banco Central, en Quito.
- 75 A pesar de varios intentos no fue posible la catalogación de estos objetos, puesto que estaban empacados debido a una mudanza. La descripción en el catálogo está basada en la publicación hecha por el dueño (Jaramillo, 1968: 111 ss.), que ofrece únicamente una foto poco clara y un dibujo de cliché en la portada. Otra foto y un dibujo se encuentran también en Haro (1965: 43 s., fig. 5,7).
- 76 Abordaré el tema de los tipos de arcilla especiales de las diferentes hoyas -en la medida en que haya datos- en la descripción regional de la cerámica.
- 77 Olaf Holm mandó a examinar químicamente algunas muestras de la cerámica contemporánea de Jatunpamba/provincia de Cañar, y llegó a la conclusión de que el color de esta cerámica no depende de la técnica de cocción sino de la materia prima. Después de la cocción las muestras tuvieron exactamente el mismo color que caracteriza algunos tipos de cerámica excavados por Collier y Murra en la provincia de Cañar (Holm, 1901: 180).
- 78 Meggers (1906: fig. 50) presenta, basado en Jijón/Larrea (lám. VI: 1), un cántaro con serpiente envuelta alrededor del hombro y del cuello, y supone como lugar de origen Pueblo Viejo en las regiones bajas del Oriente ecuatoriano. En la primera publicación, sin embargo, esta pieza se refiere como procedente de "Pueblo Nuevo" o "de

- la región litoral norte del Perú debido a su carácter técnico” (Uhle, 1889: 34 y lám. 10: 10).
- 79 Las cifras se refieren al catálogo en el anexo.
- 80 MBC 1 - 23 - 70. Medidas: A 34; DB 11,5, DC 6,51 AM 23,5; DBa 3,5; AA 2j EP apr. 0,5. Cfr., lista de las abreviaturas el anexo.
- 81 MJJ 1063. Medidas: A 54; D 11,2
- 82 Colección Presley Norton, sin número. Medidas: A 10,5j DB 8,7; DBa 5,7 altura de la cabeza zoomorfa encima del borde 3, ancho de la cobertura dorada: arriba 4, abajo 1.
- 83 Dos ejemplares de Tomebamba/Cuenca (Colección Colegio Borja, Cuenca). Dos ejemplares de la Sierra Sur (MBC, número desconocido). 3 ejemplares de La Plata (Dorsey, 1901: 255 y plano XL, XLI).
- 83 Las piezas del Colegio Borja las conozco únicamente gracias a las diapositivas gentilmente prestadas por el Dr. Oberem y la Dra. Hartmann, del Instituto de Antropología de la Universidad de Bonn.
- 84 Dos ejemplares de Tomebamba/Cuenca (Colección Colegio Borja, Cuenca). Dos ejemplares de “Sierra Sur” (MBC, número desconocido).
- 85 Un ejemplar de La Plata (Dorsey, 1901: 255). Un ejemplar de la Sierra Sur (MBC, número desconocido).
- 86 Un ejemplar de El Angel (Jones, 1964: fig. 38, lám. 16). Un ejemplar de Huatana-/Cuenca (González Suárez, 1969: lám. XXIII: fig. 6).
- 87 Dos ejemplares de Cuenca /Tomebamba (Col. Borja) y un ejemplar de la “Sierra Sur” (MBC, sin número).
- 88 CUENCA/Tomebamba (Col. Colegio Borja).
- 89 Cfr., Uhle 1879, Taf. 24: 4, 5, 6, 7, 10; Verneau/Rivet I, pl. XXI; Dorsey, 1901, 258; González Suarez, 1969, lám XXXIV, fig. 2.
- 90 Verneau/Rivet I, pl. XXI: 12, 15, 21.
- 91 Verneau/Rivet, pl XXI: 22, pl XXIV:12; Collier/Murra 1943, pl. 50: fig. 12
- 92 Fuera de ésto hay seis alfileres de origen desconocido, que se encuentran en el Museo del Banco Central, en Quito, tres tupus de cobre (¿bronce?) de Joyazhi (MJJ, sin número) y tres tupus de oro, uno de plata y uno de bronce de Tomebamba/ Cuenca, Colegio Borja, Cuenca.
- 93 Valcárcel IV, lám. IV; Bingham (1930;189, fig. 159).
- 94 Verneau/Rivet I, 313 s. citan 21 ejemplares, especialmente de la Sierra norte y sur. Fuera de éstos hay las campanas de bronce de La Plata, que pertenecen claramente a un conjunto de hallazgos de cerámica Inca Imperial. El mismo problema de una clasificación cultural de estas campanas se presenta también en el Viejo Mundo, donde se encuentran desde Centro-Europa hasta el Japón. Aquí como allá se utilizaron probablemente como colgantes (cfr., Meyers, 1969: 69 ss.).
- 95 El dato del catálogo sobre el origen de Tomebamba es obviamente falso, puesto que la antigua Tomebamba estaba situada cerca de la actual Cuenca. La datación a co-

mienzos del siglo XVI, sin embargo, puede ser exacta, puesto que es posible que la diadema se siguió utilizando bajo el gobierno incaico (cfr., *Altamerikanische Kunst-México-Perú*, 1968: 127).

- 96 De Cerro Narrío (MJJ sin número).
- 97 De Huayna Cápac/Cuenca (MBC, número desconocido) diámetro 10.
- 98 Dos ejemplares de Pumapungo/Cuenca (Colegio Borja), un ejemplar de Zhical, provincia de Cañar (MCEEG 14-16 cr.).
- 99 Jones 1964, fig. 85. Cfr., también Valcárcel I, 31 y Llanos 1936, lám. VIII: 5 - 799.
- 100 Uhle, 1969 : 77 y Larrea, 1960: 105 - 152.
- 101 Monay y Cojitambo (Verneau/Rivet 1, pl. XX: S y 7); Jhordán (MJJ, sin número); Cerro Navio (MBC, sin número); Joyazhi (MJJ, sin número); Llaco, provincia de Loja (MJJ, sin número).
- 102 Puna Vieja (Verneau/Rivet 1, pl. XX: 1).
- 103 Pumapungo/Cuenca (Colegio Borja, Cuenca).
- 104 Guachapala (Verneau/Rivet 1, pl. XX: fig. 11); Ecuador (Bamps, 1879, pl. XXXIX: fig S); Pindilig (MBC-Ko 52); Zharván (MJJ, sin número); Pumapungo/Cuenca (Colegio Borja, Cuenca); Joyazhi (MJJ, sin número).
- 105 Oña (Verneau/Rivet 1, pl. XX: fig. 6); Pucará (MBC, sin número), Pumapungo-/Cuenca (Colegio Borja/Cuenca); Ecuador (MBC, sin número).
- 106 Mojanda, región de Quito, Azogues, Región de Cuenca, Cuenca/Guayas (Verneau/Rivet 1, 279), Provincia de Loja, Paccha/Azuay (MJJ, ambos sin número).
- 107 MBC, sin número, largo 10 cms; ancho 13 cms.
- 108 MJJ, sin número.
- 109 MJJ, sin número.
- 110 Sitio exacto de hallazgo: Pumapungo (Colegio Borja, Cuenca).
- 111 Mead (1915, fig 3, d) presenta un hacha de bronce del Cuzco, cuya forma se asemeja al ejemplar del Nudo del Portete (cfr., nota 177) y que muestra rasgos claros de fundición en molde.
- 112 Descripción según Verneau/Rivet I, 185, puesto que no tuve a disposición la publicación original (González Suárez, *Los aborígenes de Imbabura y del Carchi*, Quito, 1910).
- 113 Cfr., Verneau/Rivet 1, 187 ss. y pl. XIII: fig. 14. Allí se explica igualmente la diferente representación de las llamas y las alpacas. La pieza de Pucará se encuentra en el Museo del Banco Central, Quito, Catálogo No. Ko 698. Está hecha de basalto negro y tiene las siguientes medidas: altura 8 cms; relación largo-ancho 11,1 a 5,1; diámetro del pequeño orificio en la espalda 2,7. 2,4 cms.
- 114 Procede de Pumapungo/Cuenca y se guarda en el Colegio Borja/Cuenca. Largo apr.25cms.
- 115 Entre éstos el hacha ceremonial de ca. 50 cms procedente de la tumba incaica de La Plata (Dorsey 1901, 259 s.) representa una especialidad.

- 116 Se conserva en el Museo del Banco Central, en Quito. Durante mi estadía en Quito estuvo todavía empacada y no pude examinarla.
- 117 Entre la cerámica Imperial, sin embargo, se encuentran varios ejemplos para un tratamiento más negligente de la decoración y también de la realización técnica en general. Estos objetos se podrían interpretar también como imitaciones, pero guardan los rasgos básicos del estilo Inca del Cuzco. Pequeñas variaciones de la “forma normal” son usuales también en la cerámica del Cuzco y no se pueden denominar imitaciones, si uno no quiere considerar toda la cerámica Inca producida en el Ecuador como “Inca Imitado” (cfr., antes).
- 118 En los trabajos de metal primeramente se adoptó la técnica. Puesto que aún no existe una definición aceptable de los estilos para los materiales no cerámicos, no se pueden distinguir las imitaciones.
- 119 Una imitación de cántaro de Guayllabamba tiene una prominencia con una cruz vertical incisa, como se la encuentra en un fragmento de recipiente de Palli Marka-/Bolivia (Ryden 1947: 187, fig. 74 v).
- 120 En 1918 Jijón todavía no reconoció esta técnica. Cfr., Jijón/Larrea, 34. Posteriormente, al tratar el estilo Tuncahuán, la llamó “negativo con sobre pintura” (Jijón, 1952: 172 s.).
- 121 Imbabura (Whymper, 1892: 279, citado de Jijón/Larrea, 37), Quito (Jijón/Larrea, lám. XXX: 1,2); Calpi, Riobamba (Uhle, 1889, lám. VII: 5), Chimbo (Bamps, 1879, pl. IX: 6).
- 122 Cfr., Bonavía/Ravines, 1971, pl. 2, 3. Este artículo trata, sin embargo, únicamente de los objetos conservados en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima. Una colección muy interesante de objetos parecidos existe en el Museo Brüning en Lambayeque.
- 123 En un estudio sobre la cultura Moche (Donnan, 1965: 122) de la misma zona cultural se ha comprobado que esta técnica se utilizó especialmente en los recipientes de estribo en conexión con otros métodos, tales como la del rollo y las figuras plásticas .
- 124 Meggers (1966, pl. 71) muestra un recipiente trípode y un plato con pie del estilo Puruhá (!), cubiertos con esmalte verde. Del Perú se conocen ejemplos de recipientes con esmalte verde del estilo Chimú-Inca (Bushnell, 1959).
- 125 El texto de Holm (1917) no aclara con qué técnica fue hecha la botella de asa de la provincia de Bolívar (ibid, lám III, 1) y si tenía esmalte o no.
- 126 No he tenido ningún conocimiento de hallazgos incaicos más allá de la frontera ecuatoriana. Una aclaración definitiva se puede obtener únicamente a través de un recorrido de la zona y mediante excavaciones.
- 127 En los mapas de difusión, sin embargo, únicamente están registrados los sitios de hallazgos, de donde provienen los objetos de la cerámica Inca Imperial examinados para el presente trabajo. Por lo tanto, no se pretende establecer una lista completa de los sitios de hallazgos incaicos en el Ecuador.

4. EL HORIZONTE INCAICO EN EL ECUADOR

4.1. *Observaciones preliminares*

Recién se puede hablar de un horizonte inca, cuando la cultura incaica permite un registro estratigráfico o al hallarse sus productos en otra forma (tumbas, restos arquitectónicos), en un conjunto de hallazgos definido. Mas para toda una zona, ésto es válido solo cuando existe la respectiva densidad en la distribución de los hallazgos. En el caso de la Costa y de las tierras bajas orientales no se da, puesto que para ello los hallazgos son demasiado escasos; y no hay indicios de que los incas hayan dejado monumentos de superficie.

En la Sierra, en cambio, el mapa de hallazgos (mapa 2) permite suponer un horizonte incaico bastante uniforme. A pesar de que la densidad de los hallazgos disminuye paulatinamente hacia el norte, se verifica también aquí la ocupación por los incas, en especial a través de los restos arquitectónicos (cfr., Oberem, 1968). Otro problema, en cambio, son las zonas vacías en los mapas de hallazgos. No se deben exclusivamente al material incompleto, sino que reflejan en parte las condiciones geográficas y ecológicas. En los diferentes “nudos”, que forman los límites de las hoyas, no se registran hallazgos de la cerámica Inca Imperial. Esto no necesariamente indica una falta de asentamientos, sino tal vez se explica por el hecho de que el material consiste en su mayoría en hallazgos de tumbas, en particular de cerámica, que se encontraron en las hoyas.

No existe indicio de que estos nudos altos e inhóspitos fueron ocupados en épocas preincaicas. Esto cambió con la llegada de los incas, los que mejoraron las posibilidades de comunicación entre las hoyas. Además, se ocuparon los puntos estratégicos por razones militares. A lo largo del camino incaico, que atravesaba esta altura intermedia, se erigieron tambos y fortalezas (pucarás) en los puntos más elevados. Los hallazgos,

generalmente armas y objetos utilitarios, rara vez se incluyeron en las colecciones. Las diferentes hoyas, a su vez, están subdivididas en diferentes valles u hoyas más pequeñas, cuya historia de asentamiento varía de manera notable. Esto se debe a factores culturales y ecológicos que influyeron por igual en la estructura de asentamiento de la época incaica. Los datos arqueológicos conocidos hasta ahora y obtenidos con este trabajo no alcanzan todavía para tratar detenidamente este tema. En la introducción (cap. 1. 3.) ya se hizo referencia a la necesidad de un registro de los restos superficiales como primer requisito para estudios tan detallados. En los capítulos que siguen se tratarán únicamente los aspectos más importantes del influjo incaico en las diferentes regiones. Para ello parece necesario caracterizar en forma breve los estilos inmediatamente preincaicos -hasta ahora conocidos-, para obtener una mejor “óptica” en su apreciación.

4.2. *La Sierra Sur extrema*

El extremo sur de la Sierra, formado principalmente por la provincia de Loja, hasta hoy es tierra desconocida para la arqueología¹²⁸.

A pesar de que hay informes sobre una cerámica temprana del período formativo (Jijón, 1930: 141-41, pl. XVIII, 8, pl. XIX, 2), el desarrollo cultural posterior no ha sido aclarado. A pesar de que hasta ahora no ha sido probada la presencia de la cultura Tiahuanaco en esta región, probablemente no es erróneo pensar que existieron influjos peruanos en la época preincaica.

En el extremo sur de la Sierra están ubicadas las hoyas de Zaruma, Loja, Catamayo y algunos otros valles, especialmente en la zona meridional, cuyos fondos alcanzan hasta zonas de clima subtropical. Los ríos importantes al occidente de Loja fluyen hacia el Pacífico; están situados aquí, por ejemplo, los cursos superiores de los ríos peruanos de Túmbez y Chirra. Esto hace suponer una conexión de, por lo menos, este valle con la costa norte del Perú¹²⁹.

La hoya de Loja, en cambio, tiene su desagadero a través del río Zaruma hacia el Amazonas. Al norte está situado el valle de Jubones, que termina en el Golfo de Guayaquil. Este valle está separado del resto de la pro-

vincia de Loja por el Nudo de Acayana y, por lo tanto, no pertenece a esta unidad geográfica-cultural.

Como población de la provincia de Loja se mencionan en las fuentes históricas a los Cañari, Palta y Malacata (Salinas, 1965: 301; Cieza, 1962:173 s.). La zona más grande fue ocupada por los Palta. Jijón (1952: 117) adjudica a ellos la cerámica de Loja.

Entre esta última se distingue la “cerámica Catamayo”, una cerámica fina, bien alisada, de color naranja, que no tiene engobe. En el exterior presenta una decoración de color rojo castaño hasta negro, que consiste en líneas verticales, horizontales o cruzadas (Collier/ Murra, *op. cit.*, figs. 7 - 10; Jijón, 1952: fig. 496). Jijón (1952: 118) supone, en este caso, una “inspiración incaica”. Tuve la oportunidad de examinar los tuestos en el Museo Jijón y Caamaño, en Quito, y no me fue posible reconocer tal inspiración en la forma, la técnica o el tipo de decoración.

En el valle de Catamayo, Collier y Murra encontraron otros dos tipos de cerámica, ambos de uso diario, toscos, de color naranja; una con bandas reforzadas en el borde y la otra con apliques en la forma de rollos, que tienen además incisiones decorativas (Collier/Murra, 33.s., pl. 12: 1 - 5; Jijón, 1952: 231, fig. 254).

Este tipo de cerámica es muy común en toda la zona de Loja. Jijón la compara con la que en la actualidad se produce por los jíbaros en las tierras bajas del Oriente (*op. cit.*, p. 231). Cronológicamente, sin embargo, la ubica más temprano que la cerámica fina de Catamayo. A mí me parece que es exactamente lo contrario. Según Murra (1946: 801), los Palta eran “newcomers to the Highlands” (“recién llegados a la Sierra”), emparentados con los jíbaros. Probablemente inmigraron desde el Oriente y trajeron consigo esta cerámica tosca sin pulir. Este acontecimiento podría estar en relación con la expansión demográfica que tuvo lugar en las laderas de la Cordillera Oriental de los Andes Centrales, que introdujo una cerámica también tosca en todas estas regiones (Lathrap, 1970: 173 ss.).

En el extremo sur de la Sierra son muy raros los hallazgos de productos del estilo Inca. En parte esto se puede explicar por la falta de una colección mayor de antigüedades incaicas en Loja y otras ciudades¹³⁰. A pesar de ello, Collier (1946: 779) aseveró: “*There is a clear Inca horizon in*

Loja”. Según Verneau/Rivet (I:37), los palta, más que cualquier otra tribu ecuatoriana, estuvieron bajo el influjo incaico. Ellos informan, además, de un gran número de tambos incaicos, pucarás y quollquas esparcidos en toda la provincia (ibid. 114). Esto, sin embargo, no se puede aseverar de todas las construcciones de piedras en ruinas de esta región (Collier/Murra, 34).

Un carácter claramente incaico tiene la fortaleza de Tambo Blanco, al pie del Acaycany, el nudo septentrional de la hoya de Loja. Cieza (1962: 174) ya la menciona y, según Uhle, quien inclusive publicó los planos de ella, se trata de la ruina más importante de toda la provincia (Uhle, 1923: 11). Desde aquí y desde algunos otros sitios de hallazgos cerca del pueblo de San Lucas, se podía dominar la entrada a la zona de los palta y hacia el norte se podía observar, además, el valle de Saraguro. La construcción se encuentra encima de una pequeña planicie y consiste en tres complejos de edificios con una proyección típicamente incaica, ubicados alrededor de una gran plaza despejada. En las laderas se hicieron terrazas. Las bases de las casas eran de piedras bien labradas, sobre las cuales se colocaban los adobes. Uhle no informa hallazgos de objetos pequeños; menciona unas piedras de forma cilíndrica, tal como se utilizaban para la construcción de los aguilonos -un elemento típico de la arquitectura incaica.

En general, la mayoría de los objetos del extremo sur de la Sierra, y que se pueden encontrar a veces en museos y colecciones, se componen de objetos de piedra, especialmente de armas. Los pocos relatos históricos locales informan sobre algo parecido (p. e., Gallardo, 1957: 22; Cabezas, 1961: 4).

En el Imperio Incaico la provincia de Loja tuvo una gran importancia en el sector metalúrgico. Se dice que solo las minas de Potosí sobrepasaron a las de oro situadas en la hoya de Zaruma (Anónimo, 1965: 307). En el momento en que los españoles se encargaron de la mina, la región estuvo ya despoblada en gran parte (Anda, 1960: 48). Es probable que los indígenas, a quienes los incas habían llevado desde lejos para trabajar allí, habrían huído después de desplomarse el Imperio.

4.3. La Sierra Sur

4.3.1. La unidad geográfico-cultural

Desde el punto de vista arqueológico, esta región es una de las más interesantes de todo el Ecuador. No solamente se conoció a través de algunos hallazgos de tesoros espectaculares en el siglo XIX, sino gracias a excavaciones estratigráficas realizadas en la década del 40 en este siglo, en las cercanías de Cuenca (Bennett, 1946 b) y Cañar (Collier/Murra, 1943). Estas excavaciones se dedicaron especialmente al período del así llamado formativo temprano, y comprobaron la existencia de una población temprana que producía cerámica. Es de especial interés el hecho de que desde épocas muy remotas existieron relaciones con la Costa¹³¹.

La Sierra sur, a su vez, se divide en varios valles y hoyas, algunos de ellos muy independientes. La hoya de Cuenca forma el centro. La atraviesan un buen número de ríos, los cuales se reúnen como rayos en el río Paute, que después de un paso muy largo a través de la cordillera Oriental va hacia el Amazonas con muy poco declive. El principal valle lateral del río Paute, llamado Tomebamba en su curso superior cerca de Cuenca, es el valle de Gualaceo. Los demás valles desaguan hacia el occidente. Al sur tenemos el valle del río Jubones, que se divide varias veces en su curso superior y en cuya región de afluentes están situados Saraguro y Nabón, al igual que Girón, en dirección a Cuenca¹³².

El valle de Cañar, al norte, se sitúa entre los Andes, en la forma de una pera. Desagua en el golfo de Guayaquil a través del río del mismo nombre. Como en épocas anteriores, también hoy estos tres ríos forman una de las líneas de comunicación importantes entre las tierras bajas occidentales y las orientales.

4.3.2. Los estilos inmediatamente preincaicos

Según las fuentes históricas, la Sierra sur estuvo ocupada por los Cañari en el momento de la llegada de los incas. A ellos se les adjudica la cerámica del así llamado estilo Cashaloma (Jijón, 1952: 375). *Cashaloma*

es el nombre de una pequeña colina situada a unos dos kilómetros de Cañar, la cabecera cantonal. Durante su campaña de excavación en el Ecuador, Collier y Murra realizaron allí cinco cortes de exploración de un metro cuadrado cada uno (Collier/Murra: 75 - 78).

Los dos investigadores utilizaron el método de la estratigrafía artificial, muy apreciado en la arqueología. Dividieron los cortes hasta el suelo natural en 15 estratos. En todos los estratos encontraron, repartida en forma homogénea, una cerámica, aunque no idéntica, por lo menos muy parecida a la cerámica tardía de Cerro-Narrio¹³³.

Jijón (1952: 375, figs. 482 - 495) describe este estilo con pocas palabras:

Formas: platos hemisféricos, ollas globulares, ollas con base anular, compteras de pie perforado, frascos de amplia abertura, cantimploras con hombros acentuados, pequeñas tazas con borde evertido.

Decoración: pintado o grabado.

Los colores son rojo y blanco y se encuentran en cruces, puntos, motivos lineares, grupos de líneas paralelas, bandas anchas y en la pintura parcial. Los motivos grabados consisten en simples líneas o círculos obtenidos mediante la impresión de un canuto de pluma u otro instrumento parecido.

Durante mis investigaciones en el Ecuador pude catalogar más de 200 objetos cerámicos de este estilo, y me fue posible registrar su estratigrafía mediante una excavación de mayores proporciones en el valle de Cañar. En términos generales, la descripción de Jijón es exacta. Se puede añadir, para el caso del trabajo de superficie, que la mayoría de los objetos pintados tienen un pulimento brillante, mientras que los ejemplares con incisiones son únicamente alisados. También hay recipientes con pintura (casi siempre blanca) o engobe, con decoración de incisiones y sin pulimento¹³⁴.

No hay información concreta sobre la expansión de este estilo en Jijón ni en Collier/Murra. Se dice, simplemente, que la cerámica de Cerro

Narrio fue producida por los Cañari (Collier, 1946: 779). Ciertamente sería equivocado concluir que el estilo Cashaloma se expandió en toda la zona, debido a la expansión de los cañari por toda la Sierra sur. Los objetos catalogados por mí, que tienen referencias sobre el lugar de origen, están concentrados en el valle de Cañar. Solo cinco ejemplares provienen de la región de Cuenca o de Cumbe. Se conocen siete ejemplares del norte que provienen de Chunchi, Santa Rosa y Riobamba.

En ambos casos se trata probablemente de mercancías o de objetos que llegaron allí en la época incaica, como fue el caso, por ejemplo, en Tomebamba (Cuenca. Uhle, 1923, lám. V.). Los principales sitios de hallazgos del valle de Cañar son Ingapirca, Cerro-Narrio, Cañar en general, Chocar, Joyazhi y Taday. Algunos objetos se encontraron al sur del valle de Cañar, en Biblián y Azogues. Pero ¿cuáles fueron las culturas arqueológicas situadas en la hoya de Cuenca a la llegada de los incas?

Meggers (1966: 151 ss.) establece para toda la región una “fase Cañari”, un término que se debe rechazar no solo desde el punto de vista arqueológico, sino también metodológico. Como cerámica típica de esta fase, ella clasifica vasos cilíndricos y cantimploras con representaciones de caras debajo del borde. Otras características de decoración son “*red bands, negative painting, fine incision on a polished surface, or incision separating red-and-buff or red-and-black zones*” (op.cit.,154).

Esta cerámica ha sido descrita por primera vez por Max Uhle, quien le dió el nombre de “Tacalshapa” (Uhle, 1922 a: 243; 1922 b: 232; cfr., también Collier, 1946: 778 y pl. 160). Cronológicamente la sitúa aun antes de otra cerámica preincaica. Jijón (1952: 117) adopta esta cronología y sitúa la cerámica Tacalshapa entre sus estilos “Guano” o “San Sebastián” y “Cañari Moderno”. Collier/Murra (28), que adjudican las piezas parecidas a su “Cerro Narrio tardío”, y Bennett (1946a: 77), tampoco pueden ofrecer otras informaciones cronológicas. A pesar de esto, Olaf Holm, siguiendo probablemente a Meggers, asevera que “la Fase de Tacalshapa es inmediatamente anterior al período incásico” (Holm, 1965: 47). Según mi opinión, no hay ningún indicio para una datación tan tardía y no se informa de ningún conjunto de hallazgo con cerámica incaica en el caso de los objetos de esta cerámica examinados por mí. Además, no están influidos por

el estilo incaico. Esta cerámica se expandió desde el valle de Cañar hasta el sur de la provincia del Azuay. Su centro, obviamente, fue el valle de Gualaceo y del Paute, al oriente de Cuenca (cfr., también Verneau/Rivet II: pl. L-LIII).

Una datación más o menos segura para el tiempo, antes y durante la ocupación incaica, parece posible para una cerámica tosca, de paredes gruesas, que también Meggers (1966: 153) anota como predominante en “*late period sites*”. Se trata de “*thick ware styles*”, identificados por Bennett (1946 a: 58 ss.) en sitios de hallazgos en la región de Paute, Cuenca, Azogues, Cumbe y Río León. Existen especialmente fragmentos de grandes recipientes, formados de una arcilla gruesa desgrasada con guijarros o arena. Además, se encuentran pedazos de borde de cuencos abiertos, evertidos. Las bases son redondas y en un solo caso se nota una base anular. Además se localizaron los pies de ollas trípodes y diferentes formas de asas. Decoraciones plásticas son escasas, algunos tiestos tienen una pintura castaña rojiza, en, que se puedan identificar motivos típicos.

Fuera de esta “*thick ware*”, Bennett encontró también una “*thin ware*”, la cual tampoco lleva elementos diagnósticos. Bennett cree en la posibilidad de que los “*thick ware styles*” representen un período cultural; los ubica en una época muy tardía: “*possibly contemporaneous with Inca occupation and perhaps extending into the Colonial period*” (Bennett, 1946 a: 70). A pesar de esto, admite que ninguna de las piezas pertenece claramente al estilo incaico. Esto, en cambio, no se puede tampoco esperar, si se compara la situación con otras parecidas en la Sierra Central y Norte del Perú. En estas zonas igualmente predominó una “*coarse-ware ceramic tradition*” en la época preincaica (Lathrap, 1970 : 173). Entre la “población campesina”¹³⁵ esta cerámica se conservó durante el dominio incaico, influida por el estilo incaico únicamente en la técnica y en algunos elementos formales. Desgraciadamente, las descripciones de Bennett no permiten reconocer si los “*thick ware styles*” sufrieron siquiera ligeros cambios bajo el influjo incaico.

Collier/Murra, en cambio, encontraron en la región de Descanso, al norte de Cuenca, una gran cantidad de fragmentos de una cerámica tosca utilitaria, que llevaba “decoraciones definitivamente incaicas”. Estos indi-

cios y circunstancias análogas en Huánuco fortalecen la afirmación de que, en tiempos incaicos, existió en la región de Cuenca una “*provincial Inca pottery*”, que consistía en una cerámica tosca, de paredes gruesas sin pulir, para el uso diario¹³⁶.

Del valle de Jubones y su región de influjo se informa sobre un gran número de construcciones en piedra en forma rectangular, cuyo origen, en parte, es incaico o, a veces, también autóctono (Verneau/Rivet I: 105-113; Uhle, 1923: planos 4-11). Ambos autores, en cambio, no mencionan la cerámica. Es probable que tuviera el mismo carácter que la cerámica encontrada por Collier y Murra en otros tres sitios de hallazgos en el cantón Saraguro; es decir, una cerámica utilitaria toscamente elaborada, cuyas formas son ollas de boca ancha y compoteras. En Chilpas (Collier/Murra: 32, mapa 1) esta cerámica apareció junto a formas incaicas y estaba menos crudamente trabajada y, a veces, pintada. Por esto se puede suponer que la cerámica de esta región, y la de la hoya de Cuenca y sus relaciones con el estilo incaico, tienen características similares.

Hay tres imitaciones de cántaros incaicos elaborados en el estilo de esta cerámica tosca; una procedente de Nabón (MJJ, no. 5328) con base puntiaguda y hombros oblicuos, y la otra de Saraguro, con el cuerpo globular y base redonda y asas muy toscas colocadas arriba (MJJ, no. 4781). El tercer ejemplar tiene la forma de cántaro algo irregular y proviene de Paquishapa, al nororiente de Saraguro (Museo Antropológico “Antonio Santiana”, Quito, No. 707).

Para concluir, se puede aseverar que existió una cerámica inca-provincial en la hoya de Cuenca y más al sur, pero que sus formas se desconocen todavía.

4.3.3. *La cerámica Inca Imperial*

4.3.3.1. *El valle de Jubones y su región de influjo*

Al revisar la distribución de los hallazgos de cerámica Inca Imperial, se determinan tres centros mayores.

El de mayor importancia está alrededor de Cuenca, y alcanza hasta Azogues, al norte, incluido el valle de Gualaceo, desde Sigsig hasta Paute, al oriente. Los otros dos son el valle de Jubones y el de Cañar, cada uno con su respectiva región de influjo.

Pucará es el sitio de mayores hallazgos en el valle de Jubones. A pesar de que existen descripciones de un buen número de ruinas incaicas de este valle (cfr., más arriba), no se menciona a Pucará en la bibliografía. El sitio está en una posición muy avanzada hacia la Costa y, en lugar de estar ubicado al fondo del valle, parecido a un desierto, con su clima desfavorable, se sitúa en la ladera sur de la cordillera de Chanchán. Su nombre y ubicación especial son indicios de sus fines militares.

Los recipientes probablemente provienen de un cementerio de una guarnición incaica, cuya obligación habría sido vigilar el camino de la Costa hacia la Sierra. Como lugar de origen de algunos recipientes se menciona únicamente “valle de Jubones”. Probablemente provienen de las ruinas arriba mencionadas. Un hallazgo de Nabón remite a las ruinas de Dumapara, entre Nabón y Cochapata, descritas por Uhle (1923, plano 7), cuyo origen probablemente es de la época incaica y que siguió utilizándose posteriormente como tambo.

En Cuenca recibí informaciones de otros sitios de hallazgos incaicos (p.e., Santa Isabel), pero los objetos estaban esparcidos en demasiados lugares y personas como para poder realizar una catalogación.

4.3.3.2. *La hoya de Cuenca*

Cuenca es el sitio de mayores hallazgos en todo el Ecuador. Max Uhle pudo localizar aquí la antigua Tomebamba, uno de los centros provinciales más grandes e importantes del Imperio Incaico, según las tradiciones históricas (Uhle, 1923: 137)¹³⁷.

Durante una excavación más grande, Uhle descubrió, en el sector suroccidental de la ciudad, no muy lejos de la confluencia de los ríos Tomebamba y Matadero, los cimientos de varios complejos de grandes edificios, ubicados alrededor de una plaza central. Según su interpretación, los dos edificios mayores eran el templo de Viracocha y el palacio de

Huayna Cápac (*Pumapungo*), situados uno frente a otro y unidos por una calle, que hoy en día es la Avenida *Huayna Cápac*. Todo el complejo se encuentra en una pequeña planicie sobre el río de Tomebamba (ibid.: planos 1 - 3, figs. 7 - 13)¹³⁸.

Uhle creyó poder reconocer dos fases de construcción. Un complejo con construcciones semicirculares y conjuntos de terrazas con chacras, que incluye el terreno alrededor de Pumapungo y las laderas del río, parece haber sido erigido en el tiempo de Tupac Yupanqui. Los palacios se construyeron durante el gobierno de Huayna Cápac (ibid.: 5). Las piedras estaban bien labradas y pulidas en la parte exterior en el estilo común. En relación con los hallazgos de fragmentos de conchas, metidos en la arcilla entre las piedras, Uhle (1923: 5) recuerda la descripción de palacios de Mullucancha dada por el cronista Cabello Balboa, según la cual el palacio estaba decorado con conchas en la parte exterior.

En uno de los edificios, Uhle encontró colocada, contra la pared interior, una tumba con un esqueleto masculino en posición horizontal con las piernas encogidas. Debido al estilo no incaico del entierro, Uhle supone que para objetivos del culto se enterró vivo a un hombre cañari durante la construcción del muro (ibid.: 7).

Cerca de los complejos de edificios, denominados por Uhle de manera muy verosímil como cuarteles, se hallaron una serie de sitios de hogares y fragmentos de ollas, platos y cántaros grandes y pequeños, todos trabajados en el estilo del Cuzco (ibid.: lám. IV - VI). Uhle cree que provienen de las tropas de Cuzco que acompañaban al Inca. Más al nororiente del complejo de cuarteles, encontró compoteras “*de tipo indígena decoradas con pinturas mezcladas, mostrando así cierta influencia de gente indígena de los cuarteles del Noroeste; aun prevalecían los restos de ollas redondas de tipo común indígena, de manera que se pone en evidencia el alojamiento, en aquellos cuarteles, de tropas mitimaes u otras cañares*” (ibid.:7).

Desgraciadamente Uhle se contentó con estas descripciones lacónicas. En la actualidad, gran parte del material encontrado allí se conserva en el Museo Jijón y Caamaño en Quito¹³⁹. Los tiestos, en su mayor parte, están pintados de modo policromo y llama la atención la frecuencia de una combinación de motivos llamada por Rowe “*Cuzco Polychrome B*”.

Además, existen los motivos de helechos, rombos y bandas en zigzag. Los fragmentos más frecuentes provienen de cántaros. De estos últimos se pudieron contar 61 fragmentos de cabezas zoomorfas, 38 de borde con asas falsas y grandes cantidades de fragmentos de paredes. Las segundas en frecuencia son las formas de platos en todas las variantes y los cuencos de dos asas y las tapas. Parece que se recolectaron pocos fragmentos sin pintura. Las “ollas de cocinar” (ibid.: 7) parecen haber sido ollas con pie. De las cerámicas autóctonas descritas por Uhle, igualmente se conservaron pocas. Los fragmentos denominados “híbridos” por él (ibid.: fig. 18:6, 7; fig. 19; 8, 9; fig. 20) muestran motivos conocidos del estilo Cashaloma del valle de Cañar. Las compoteras, es decir, los platos con pie alto, han sido comunes en toda la Sierra sur durante la época incaica (cfr., Meggers, 1966 a: 154). El término “ollas redondas” puede referirse a las botellas globulares de los estilos Cashaloma y Tacalshapa, al igual que a las ollas de boca ancha y base redonda, esta última una forma autóctona al igual que incaica. Es plausible la suposición de Uhle de que esta cerámica viene de mitimaes u otros cañaris.

Otro hallazgo interesante es el fragmento de una olla silbadora negra del estilo Chimú. No es seguro, en cambio, si este recipiente fue introducido por los incas o si llegó anteriormente a este sitio dentro del marco de las relaciones culturales existentes entre la costa norte del Perú y la Sierra sur del Ecuador. Los fragmentos presentados por Uhle (fig. 18/9 y figs. 21: 3 - 7, 9) tampoco son de origen incaico, sino probablemente local.

Uhle supone que Tomebamba fue destruida para Atahualpa por vengarse de los cañaris que lucharon al lado de Huáscar durante la guerra fratricida. Como prueba de un saqueo con incendio se refiere a la ceniza y a otros restos quemados, que se encontraron en algunas casas. También aparecieron armas; por ejemplo, hachas y cabezas de mazas en forma de estrella, mezclados en la ceniza (ibid.: 8 y fig. 22: 2 - 4).

Uhle creyó haber reconocido la casa de las mamaconas o vírgenes del sol, e informa sobre el hallazgo de un entierro femenino con tupus. En un edificio destinado al culto, finalmente dio con un hacha sobredimensionada, que probablemente tuvo la misma función ceremonial que el

ejemplar encontrado por Dorsey en la famosa tumba incaica de la isla La Plata.

Los hallazgos de Tomebamba están esparcidos en muchas colecciones de todo el país. Otras piezas las guardan los habitantes de la zona, que hoy en día es parcialmente urbanizada. No solamente se trata de cerámica, sino también de objetos de metal y piedra¹⁴⁰.

En la colección del señor Albino Guerrero, quien vive en la Avenida Huayna Cápac, frente al Colegio Borja, es decir, en la zona inmediata de hallazgos, existe un cántaro de color castaño rojo que tiene en sus asas falsas dos argollas de bronce o cobre¹⁴¹.

En todos los hallazgos llama la atención la calidad siempre buena, la variabilidad de formas relativamente grande y la frecuente utilización de motivos puramente cuzqueños para la decoración. Se encuentran cántaros sobredimensionados con pintura policroma, botellas de dos asas pintadas artísticamente de cuatro colores, tazas de paredes rectas cóncavas que aparecen por parejas, objetos valiosos de oro y plata y curiosas esculturas de piedra. Excepciones como las arriba mencionadas, que salen del inventario “normal” de formas incaicas, aparecen únicamente en importantes sitios imperiales o en conjuntos que permiten relacionarlos con el estrato superior del Imperio Incaico o el Inca mismo. Este es el caso de Tomebamba.

Según fuentes históricas verídicas, Huayna Cápac nació allí y tuvo su corte en este lugar durante algún tiempo. Cieza, normalmente más bien moderado en sus descripciones, informa que estos aposentos “eran de los soberbios y ricos que hubo en todo el Perú”, y los compara con los del Cuzco. En su tiempo, sin embargo, ya estuvieron “desbaratados y muy ruïnados, pero bien se ve lo mucho que fueron” (Cieza, 1962: 145 - 146).

En las cercanías inmediatas de Cuenca hay otros sitios de hallazgos incaicos (p.e., Monay, Huanacaure, Socarte, etc.), que tienen que relacionarse con Tomebamba (Uhle, 1923: 3; cfr., también Arriaga, 1965: 37 ss.). Más al norte están Sinincay y Checa, que pertenecen todavía a la zona de influjo del río Machángara, que desemboca en el río Tomebamba al norte de Cuenca. Hacia el norte, la cadena de sitios de hallazgos incaicos torna en forma semicircular hacia el *divortium aquarum* entre el río Tomebam-

ba y el valle de Cañar. A esta cadena pertenecen Surampalte y Caldera, ambos cerca de Déleg, Cojitambo, Burgay, Biblián, Huintul y Sajil¹⁴², todos ellos situados al occidente y al oriente del valle de Burgay.

El punto más septentrional es la hacienda San Galo de Burgay, en cuyos terrenos y alrededores más cercanos se recogió un gran número de objetos incaicos. Según una nota existente en el Museo del Banco Central, en Quito, los fragmentos de cabezas zoomorfas de cántaros incaicos enumerados en el catálogo son una “selección entre aproximadamente 200 fragmentos”.

Especialmente la región de Azogues es muy rica en objetos incaicos. En las *Relaciones Geográficas*, Cojitambo se menciona como lugar en el cual los cañari y posteriormente los incas tuvieron una fortaleza (Gallegos, 1965: vol. III, 276). Al pie del monte del mismo nombre existe hasta hoy en día una cantera, que, según se dice, sirvió también para la construcción de Tomebamba (ibid.: 276). Verneau y Rivet, sin embargo, no pudieron encontrar ningún resto, pero ellos aseguran al mismo tiempo que esta región es rica en tumbas de donde provinieron una gran cantidad de hallazgos de objetos dorados. Fuera de esto, el padre franciscano Gallegos (1965: 275) informa que en este lugar existió una colonia de mitimaes. En el museo del Convento de San Francisco de Azogues se conserva una serie de objetos incaicos de la región, entre ellos varios cántaros de Cojitambo¹⁴³.

Un poco más hacia el suroccidente, después de pasar algunas elevaciones no demasiado altas, se llega al valle alargado del río Paute, que ha formado una brecha en la cordillera Oriental al correr primero hacia el norte y después en ángulo hacia el sur occidente. Allí se encuentran los sitios de hallazgos de Paute y Zhumir, que se comprueban a través de dos ejemplares cada uno. El puesto más avanzado en dirección hacia el Oriente son los pueblos de Pindilig y Taday, cuyas relaciones geográficas y culturales se orientan más hacia la región de Cuenca a pesar de que pertenecen actualmente a la provincia de Cañar. Al otro lado de este valle extendido de norte a sur, a lo largo de la cordillera Oriental, está situado Jima, en el curso superior del río Gualaceo. Los sitios de hallazgos tales como Sigsig, Chordeleg y Gualaceo se conocieron especialmente por los abundantes hallazgos de culturas preincaicas (cfr., González, 1969: 409).

Objetos de oro de especial valor artístico, tales como diademas, yelmos, pectorales, anillos decorativos, etc., llegaron entonces a manos de los huaqueros (Uhle, 1922 a: 110). A pesar de que existen únicamente escasas informaciones sobre las circunstancias de los hallazgos, parece seguro que estas tumbas pueden adjudicarse al estilo llamado Tacalshapa por Uhle (op. cit., 112). El estilo utilizado para trabajar las piezas de metal demuestra estrechas relaciones con el Perú (Collier, 1948: 83 s.). Este hecho se fortaleció con los hallazgos de cerámica Chimú, especialmente frecuentes allí (cfr. Verneau/Rivet, pl. XLVII: 6,10,13, 15,16; Segarra: 1967)¹⁴⁴.

Uhle igualmente denomina como cerámica del tiempo incaico en esta región a una cerámica más tosca y pintada, y afirma que en la región de Chordeleg y Sigsig los incas “*no han dejado ningunos vestigios directos visibles*” (Uhle, 1922 a: 112). En efecto, rara vez hay restos superficiales tales como fortalezas y tambos¹⁴⁵. Hay, en cambio, una serie de hallazgos cerámicos que manifiestan quizás la presencia de mitimaes en esta región apartada del Camino Real de los incas que unía Cuzco con Quito.

Uhle (1922 a: 100 s.) informa sobre hallazgos individuales tales como figurillas de llamas en oro, que se encontraron en el cerro Huallil de Sigsig. Segarra (1967) menciona tumbas incaicas en las cercanías de Sigsig y publica un cántaro y una gran olla de dos asas, así como otro recipiente en forma de botella, y menciona como sitios de hallazgos Burin, Duma y Tullupamba. Otro sitio de hallazgos incaicos es Pueblo Viejo (cfr., catálogo).

En la región entre Cuenca y el valle de Gualaceo y el río de Santa Bárbara respectivamente, en la cual se encuentra el sitio que dio el nombre al estilo Tacalshapa, se encuentra una serie de otros sitios de hallazgos incaicos, entre ellos El Valle, Quinjeo y Jadán.

4.3.3.3. *El valle de Cañar*

El tercer grupo de sitios de hallazgos del estilo incaico se encuentra más allá del Cerro Bueran, en el valle de Cañar. El sitio más grande es el Cañar mismo, con 14 ejemplares, de los cuales seis provienen de Cerro Narrio y uno de Cashaloma, ambos sitios de hallazgos famosos de las cul-

turas autóctonas. A pesar de esto, Collier y Murra (87) afirman para Cerro Narrio: “*we found no clear Inca horizon there*”.

En el vecino Cashaloma, en cambio, “*definite and ample evidence of Inca influence was found in the upper levels*” (ibid.: 87). Respecto a las ruinas incaicas, el valle de Cañar es la región del Ecuador descrita con mayor frecuencia .

El sitio de hallazgo más importante es Ingapirca, situado a unos 10 kilómetros al oriente de Cañar, a una altura de 3.160 m¹⁴⁶. Allí se trata especialmente de un edificio elipsoide de más de 37 metros de largo, ubicado en un saliente muy inclinado de la montaña. El edificio está construido con piedras muy bien labradas y pulidas, las cuales hacia afuera tienen la forma “almohadillada” y están colocadas en el estilo rectangular. Esta construcción se compara con el Coricancha, en el Cuzco (Jijón, 1929:5). El edificio tiene un acceso en forma de escalera hacia una plataforma elevada, en cuyo centro se encuentra únicamente una pequeña construcción con dos cuartos. En la planicie donde se encuentra el edificio elipsoide, “el castillo”, hay los restos de cinco o seis casas rectangulares, cada una con su entrada. Todo el conjunto tiene una gruesa muralla de contorno.

A 200 metros de distancia, sobre la colina de Pilaloma, se encontraron más conjuntos (Bedoya, 1965: 114, fig. 23), cuyo carácter incaico se pudo comprobar en recientes trabajos de limpieza y excavaciones (Cueva: 1970). Estas mismas excavaciones produjeron también evidencias de que el complejo alrededor del edificio central se alargaba más hacia el oriente, como se puede constatar en el plano de La Condamine (citado por Verneau/Rivet I 84: fig. 4). De los restos arquitectónicos se puede sacar la conclusión de que Ingapirca tuvo una mayor importancia que la de un simple tambo en el Camino Real de los incas. La construcción especial del edificio principal y algunas esculturas en rocas en las cercanías inmediatas (Ingachungana, Intihuaico) permiten pensar en una función de culto. En las fuentes históricas el lugar aparece como Hatuncañar, y Cieza (1962: 141) lo cuenta, junto con Cañaribamba, entre los “aposentos” y “depósitos” más importantes entre Alausí y Cuenca.

Durante las excavaciones en Pilaloma, en 1970, apareció alguna cerámica de tipo Inca Imperial con pintura policroma en el recinto de las

murallas (Cueva, 1970: 229; Meyers, 1971:4). De un corte realizado en Intihuaico, a pocos cientos de metros de distancia, resultó un 13 por ciento de tiestos incaicos (Cueva, 1970: 224). Los tiestos de Pilaloma provienen en parte de recipientes muy grandes, mientras que los recipientes completos tienen un tamaño “normal”.

Entre los demás sitios de hallazgos incaicos mencionados únicamente de paso en la bibliografía local, se encuentran Joyazhi (Uhle, 1923:6) y Chocar (Arriaga, 1965: 69). Están situados en el borde occidental del Nudo del Azuay y pertenecen a toda una serie de asentamientos incaicos y especialmente fortalezas, que protegen a esta zona en dirección a la Costa. A poca distancia de Chocar se puede localizar Angas.

Reinoso (1970) informa sobre una serie de otros sitios de hallazgos incaicos en esta región apartada. Todos ellos se encuentran en las estribaciones occidentales del Nudo del Azuay y, desde ellos, se puede observar parte de los valles de Chanchán y Chimbo al igual que la cuenca del Guayas.

La fortaleza de Shungumarca (mencionada ya en Arriaga, 1965: 85) y el conjunto de terrazas de Pucarrumi, ambos situados en la parroquia General Morales, son construidos parcialmente de la misma manera y tipo de elaboración (“almohadillado”, como el edificio principal de *Ingapirca* (Reinoso, 1970: 232, 239). En una cueva en Pucango, en la misma región, se encontraron “fragmentos de cerámica de tipo incásico” (op. cit., 236), que probablemente pertenecen a tumbas. En un lugar llamado *Llactacashca*, cerca de la carretera Durán-Tambo, los campesinos de la zona encontraron numerosos artefactos de piedra, metal y arcilla, de factura incásica-cañari (op. cit., 248).

En una serie de tumbas en los alrededores de Chontamarca, ubicada más en dirección hacia la Costa, aparecieron productos del estilo incaico junto con cerámica del estilo Cashaloma (Reinoso: 1969). El total de siete tumbas está esparcido en varios lugares y no está claro si pertenecen a un solo campo funerario¹⁴⁷.

Las tumbas tenían la forma de un hoyo cilíndrico u ovalado en la tierra, de una profundidad de aproximadamente un metro. Los esqueletos se encontraban ya bastante corroídos. No existe mucha información sobre

su ubicación, con excepción de que dos de ellos yacían en dirección norte-sur. Al juzgar por la forma de las tumbas se trataba, sin embargo, de entierros en cuclillas.

En el camino, que va de El Llano hacia Rancho-Huayco, se encuentra un sitio de hallazgo denominado Chontamarca "C" (ibid.: 175 ss.). Con la ayuda de un detector se encontró allí una fosa ovalada de 1,28 metros de largo, 1,05 metros de ancho y 1,36 metros de profundidad. Al fondo de la fosa se encontró un esqueleto colocado en dirección norte-sur, cuyos huesos estaban ya muy corroídos. Un hueso de la mandíbula estaba teñido de verde por la oxidación de un pectoral de cobre, el cual, según se dice, fue llevado en el cuello por el muerto. Otras ofrendas fueron un recipiente de tres asas con decoraciones incisas, una compotera colocada como tapa sobre el recipiente, además de una compotera y una vasija de dos asas. Todas las ofrendas se encontraron cerca de la cabeza. La vasija de dos asas corresponde exactamente a la forma seis del estilo incaico. Según los datos está pintada de tres colores: "café sucio, café oscuro y blanco, sobre un fondo de color tomate" (ibid.: 179). Por lo tanto, sería la primera vasija de dos asas con pintura policroma que conocemos en el Ecuador. El borde interior del recipiente está pintado con una faja de color castaño, que sigue por encima de las asas. En esta faja está pintado probablemente el motivo de la cruz de San Andrés (motivo 44, cfr., lám. 7). El cuello está pintado de color "café sucio"; debajo hay una faja blanca y otra café oscura; *"de esta última parten 24 colgantes de color café, dispuestos en números de 11 y 13 a cada lado entre las asas"* (ibid.: 179). Probablemente se trata, en este caso, del motivo 58 (cfr., lám. 8).

Otra tumba en Chontamarca "F" proporcionó otro recipiente típicamente incaico. La tumba fue encontrada en el terreno de la iglesia y consiste en una fosa de 1,20 metros de diámetro y de 1,80 metros de profundidad. El esqueleto estaba ya pulverizado, pero se dice que todavía se pudo reconocer su posición en dirección norte-sur. Encima del esqueleto se encontraron placas de piedra en varias capas. Quizás esta forma de entierro es la misma que la que se menciona de Sigsig: *"junto al cadáver, se han colocado dos o tres vasijas pequeñas y, encima, una "picota" constituida por tres latas, cuyos vértices superiores se juntan"* (Segarra: 1967: sin página-

ción). Esto podría representar una variación del tipo de entierro del Cuzco, donde las tumbas de nichos se cerraban con placas de piedra.

Las ofrendas consistían en dos collares de cuentas de plata con su hilo de algodón aún conservado, un recipiente en forma de vaso con una representación de cara, el pedestal de una compotera y un cántaro incaico. Además se encontraron fragmentos de keros, los pies cónicos de cuencos trípodes, los pedestales de compoteras, la base puntiaguda de cántaros, así como las asas y fragmentos de pared de grandes ollas. El cántaro parece estar sin pintura y en sus rasgos elementales corresponde a la forma incaica 1 (ibid.:187).

4.3.4 *El estilo Cashaloma-Inca*

El hecho de que se encuentran en hallazgos comunes el estilo Inca y el de Cashaloma, no significa necesariamente que se puede esperar una fusión de los dos estilos. Aun Uhle (1923 figs 198, 9) hablaba ya en Tomebamba de una “*mezcla del estilo incaico con el indígena*”, pero no describió la cerámica y no mostró ninguna forma completa de recipiente. Jijón (1952:375) menciona una “*alfarería Cañari incaica*”, que se caracteriza “*por cierta imitación de formas cuzqueñas*” (ibid.: 375). El término Cañari-Inca, sin embargo, es poco propicio, puesto que se utiliza el nombre de una tribu históricamente conocida para un estilo arqueológico. La cerámica Cashaloma se adjudica a los cañari; en cambio, no está claro -y aun poco probable- que no produjeron otros estilos cerámicos. En la bibliografía arqueológica no existe un estilo “Cañari”; por esta misma razón se debe rechazar también la “fase Cañari” establecida por Meggers (1966: 25, fig. 3). En los ejemplos del estilo “Cañari-Inca” presentados por Jijón (1952: figs. 493-495) se puede hablar además únicamente de un influjo incaico, pero no de un estilo mixto. Collier/Murra presentan algunos recipientes cashaloma bajo el término de “Inca Pottery”, los cuales deben caracterizarse como “Cashaloma-Inca” (ibid.: pl. 45: 6; pl. 46 1) o como “con influjo incaico” (ibid.:pl. 45 3; pl. 46: 2, 3).

La descripción que sigue del estilo Cashaloma-Inca está lejos de ser definitiva. Esto no es posible antes de un conocimiento exacto y una descripción del propio estilo Cashaloma¹⁴⁸.

Simplemente se proporcionará información sobre algunas piezas existentes en las colecciones, las cuales considero como pertenecientes a este estilo. Posteriormente se tratará de dar una descripción general.

En total se examinaron 16 recipientes conservados íntegramente. A esto se añaden 15 fragmentos y tres recipientes del Perú.

4.3.4.1. *Las formas*

Formas puramente *incaicas* se encontraron únicamente en dos ejemplares: un cántaro y un plato con agarradero en forma de cabeza de pato. Imitaciones o formas parecidas a las incaicas, en cambio, se encuentran seis veces. A éstos pertenecen un recipiente aribaloide con base plana y vertedero paccha en el reverso (lám. 14, 4) y otros dos recipientes con cuerpos estrechos alargados y bases planas que han tomado el cuello, la cabeza zoomorfa y la forma de las asas de los cántaros (cfr., lám. 14, 1/2).

Estos últimos dos recipientes, solamente vistos desde el frente, tienen una forma relativamente ancha. Desde el lado el cuerpo se ve de forma delgada y ovalada parecida a la de las “cantimploras” del estilo Tacalhapa. Los dos recipientes restantes recuerdan las botellas con asa y cuello corto, pero deben caracterizarse más bien como tazas. En un caso el cuello es demasiado ancho; en el otro, el asa demasiado elevada.

Las formas *Cashaloma* se muestran en dos vasijas abombadas con base plana y cuello invertido corto, en una vasija con base anular (lám. 14, 5), en una olla con base redonda y un “listón de barriga” que corre alrededor y en dos vasos con representaciones de caras. Como mezclas “verdaderas” se pueden considerar tres recipientes. Un ejemplar (lám. 14, 1) muestra elementos de los recipientes de tres asas autóctonos con base redonda-aguda y listón de barriga acentuado (cfr., Collier/Murra: pl. 15, 1) y en la forma de cántaro incaico que se deja ver en los hombros acentuados y el aplique de la cabeza zoomorfa. Los dos platos con pie (cfr., Museo

Antropológico, sin paginación) y la forma incaica de plato con dos pares de botones opuestos. Algunos fragmentos provienen de escudillas.

4.3.4.2. *La técnica*

Desde el punto de vista de la realización técnica, la cerámica Cashaloma-Inca tiene una gran amplitud de variaciones. La arcilla es de buena calidad, con excepción de tres recipientes algo más toscos cuya forma es también más burda (lám. 14, 1/2). La cocción es dura y la consistencia buena. En la mayoría de los recipientes el desgrasante oscila entre fino y medio fino. Todos los recipientes son de superficie pulida; debido a la base el pulimento se expresa de forma diferente. El cántaro, el recipiente aríbaloide, los vasos y algunos fragmentos son de pulimento brillante. En los ejemplares más toscos el pulimento se nota menos, debido, en parte, a la superficie desigual. Sobre un fondo pintado de blanco, el pulimento parece únicamente mate. En algunos casos la pintura blanca parece haber sido aplicada después de la cocción, al igual que en el estilo Cashaloma puro.

4.3.4.3. *La decoración*

Hay un solo recipiente sin pintura (lám. 14, 1), cuatro son de un solo color, siete de dos colores y tres con pintura policroma. El color más importante en los recipientes pintados de un solo color es el blanco (tres veces). El recipiente *paccha* (lám. 14,4) tiene argollas transversales de color blanco en el cuello y dos filas de puntos blancos en el paso al hombro. El mismo motivo se observa en un kero con representación de cara que se encontró en Chontamarca, junto con un cántaro incaico (Reinoso, 1969: 184 ss.).

Las dos imitaciones toscas de cántaros procedentes de Cashaloma y *Nar* tienen en el cuerpo una banda ancha con fajas verticales del grosor de un dedo, limitadas por arriba y por abajo por una faja horizontal. Los motivos de color blanco en los fragmentos son formados por líneas, puntos, cruces, rombos concéntricos y rombos formados por puntos y un “moti-

vo de sol”, en el cual líneas cortas salen de un círculo (cfr., Uhle, 1923, fig. 18: 8, 9; fig.20: 1).

El tipo más frecuente de pintura es de dos colores, a saber en rojo y blanco. Una vasija y las dos tazas muestran en la parte superior una pintura alternada en rojo y blanco. Una vasija globular tiene una banda roja que atraviesa la barriga, decorada con fascículos de tres líneas blancas paralelas que están colocadas en forma de zigzag. El cántaro tiene el cuello pintado de rojo y decorado con tres anillos horizontales de color blanco. Los dos vasos con representación de caras son los más representativos. Tienen líneas horizontales rojas-blancas sobre la nariz, las cuales terminan debajo de los ojos en motivos escalonados. Debajo de la boca hay una fila de cruces escalonadas en negro y blanco, enmarcadas por líneas horizontales igualmente negras y blancas. De la línea inferior salen, a su vez, fajas negras y blancas con un espacio intermedio del ancho de un dedo.

Las dos compoteras y la vasija con base anular llevan pintura policroma en negro, blanco y rojo. La parte interior de las compoteras tiene los motivos típicos de los platos incaicos. En el centro se encuentran bandas con el motivo del reloj de arena (motivo 15), en el borde hay una fila de triángulos negros. La vasija con base anular tiene una banda roja que va alrededor del cuerpo enmarcado en blanco y negro y con rombos concéntricos blancos (motivo 4). En un recipiente (Collier/Murra: pl. 54, 5) el tipo de pintura no está claro, puesto que falta una descripción.

Decoraciones plásticas son igualmente frecuentes. Seis recipientes tienen la típica representación de la cabeza zoomorfa, la cual, sin embargo, aparece en su forma típica únicamente en el caso del cántaro, el recipiente paccha y las dos vasijas globulares con base plana. Los dos recipientes restantes (lám. 14, 1/2) tienen en el lugar respectivo una prominencia deforme o triangular. Cabe mencionar que en los dos recipientes sin asas la cabeza zoomorfa aparece en ambos lados.

Entre las decoraciones plásticas hay que mencionar, además, los pares de botones y la cabeza de pato, las cuales, sin embargo, permanecen dentro del inventario de formas incaicas. Fuera de él se encuentran, en cambio, los keros con las representaciones de caras opuestas, las cuales son formadas por una nariz muy pronunciada, ojos y boca insinuados, forma-

dos por una prominencia alargada con insición transversal. Las orejas se acentúan en forma semicircular. Detrás de ellas se encuentran dos apliques en forma de zigzag opuestos, cuya punta superior sobresale del borde. Incisiones decorativas se encuentran igualmente en tres recipientes en el hombro y en la parte superior del cuerpo.

El recipiente de dos asas de la lám. 14,1 tiene dos bandas con líneas dobles de zigzag incisas, separadas por una línea horizontal. Los triángulos son rellenados alternativamente con incisiones circulares, un motivo típico del estilo Cashaloma (cfr., Collier/Murra: pl. 54, 1).

4.3.4.4. *Resumen y difusión*

Aun el análisis superficial de las formas demuestra que no se trata de un estilo formado por una larga tradición cultural. El inventario de formas y decoraciones no es de ninguna manera representativo para uno de los dos estilos originales. Se podía esperar un influjo fuerte de la forma dominante del cántaro incaico. Para ello a veces es suficiente que se integre únicamente la representación característica de la cabeza zoomorfa. Se debe, sin embargo, mantener reserva al adjudicar este tipo de apliques, puesto que un tipo parecido es un elemento que aparece también muy frecuentemente en el estilo Cashaloma.

Dos formas típicamente autóctonas, en cambio, han resultado ser muy fuertes, a saber: la compotera y los vasos con representaciones de caras. Una compotera del estilo Cashaloma-Inca encontrada en el Cuzco y conservada en el American Museum of Natural History of New York (Jijón, 1934 III: fig. 7A) se puede considerar como una paralela interesante a las fuentes históricas, las cuales hablan de la utilización de los cañari para los diversos servicios incaicos en el Cuzco. Durante mi viaje por el Perú pude encontrar otros dos ejemplares en el Instituto Arqueológico del Cuzco y en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, en Lima¹⁴⁹. Los tres ejemplares coinciden con la forma y la decoración de los ejemplos ecuatorianos y fueron traídos probablemente por los cañari.

Como resultado del influjo incaico en la realización técnica parece haberse generalizado el pulimento de toda la superficie (cfr., lám. 14,4). La

pintura posterior a la cocción tuvo menos importancia, la pintura blanca tan característica, en cambio, siguió dominando. A esto se añadió, con la llegada de los incas, el negro y la pintura policroma, la cual se encuentra relativamente pocas veces en las formas del estilo Cashaloma. Con mayor claridad se muestra la mezcla de los elementos decorativos en los fragmentos encontrados en Tomebamba.

Bajo el influjo incaico aumenta también la importancia de las decoraciones incisas. Collier/Murra (p.e., pl. 53, 54) consideraron los motivos de triángulos y zigzag y algunos motivos de pintura como influidos por el estilo incaico. Las excavaciones en Ingapirca demostraron, sin embargo, que estos motivos aparecen mucho antes en el estilo Cashaloma (Meyers, 1971). En el sitio de hallazgo cercano a Intihuaico apareció el fragmento de un vaso con representación de cara en uno de los estratos inferiores. Se le puede comparar a un vaso encontrado junto con un cántaro incaico en Chontamarca "F", el cual fue denominado como "vaso ceremonial Incaico-Cañar" (Reinoso, 1969: 185). Me parece, sin embargo, que esta pieza fue hecha en el estilo Cashaloma "puro". La forma redonda de los ojos recuerda aún algo del estilo Tacalshapa (cfr., Meggers, 1966: 153), mientras que los ojos de nuestros dos ejemplos son alargados, parecidos a las representaciones de caras incaicas, por ejemplo, en los jarros.

Del estrato W, del cual proviene el fragmento de vaso, pude sacar dos muestras de carbón que dieron 690 ± 60 y 700 ± 60 "años radio-carbonos" (Bonn - 1553 y 1555). Según la curva correctiva dendrocronológica para datos de C 14¹⁵⁰, resulta una datación entre 1200 y 1300 p. C. Una selección de material de tres cortes en el mismo sitio contenía el 19 por ciento de cerámica Cashaloma (Cueva, 1970:224). Fuera de esto, Juan Cueva, clasificó un 13 por ciento de los fragmentos como incaicos.

Los pocos objetos con datos sobre el origen provienen del Cañar (Nar y Cashaloma), Charcay, cerca de El Tambo, Burgay, la región de Azogues y Cuenca. No se pueden sacar conclusiones generales; en cambio, hay que anotar que Cuenca no pertenece a la región antigua de difusión del estilo Cashaloma. Como ya lo mencioné en el caso de los objetos peruanos, esto se debe seguramente a los traslados de población cuando se utilizó a

los cañari, especialmente para trabajos específicos, sobre todo en el trabajo como guardias (Rendon, 1937: 53).

4.3.5. *La cerámica Inca Influenciado*

Poco se puede decir sobre la cerámica con influjo incaico en la hoya de Cuenca, mientras que la cerámica autóctona de la época incaica todavía no se conoce exactamente.

La única región que se puede analizar bajo este aspecto, nuevamente es el valle de Cañar, donde sabemos, gracias a conjuntos de hallazgos, que el estilo Cashaloma duró hasta la época incaica. La densidad relativamente grande de los sitios de hallazgo incaicos permite esperar que la cerámica autóctona muestre en alguna forma el influjo extraño. Ya se citaron los ejemplos de Collier/Murra (p. 53, 54) de “*vessels and sherds of Cashaloma type, showing Inca influence*”, aunque debo constatar que, después de una revisión parcial y superficial del material excavado en Ingapirca, no pude reconocer ningún influjo incaico claro¹⁵¹.

El asunto varía, en cambio, con los cinco recipientes Cashaloma (pl. 45: 3, 6; pl. 46: 1 - 3) que se clasifican como “Inca pottery”; por lo menos tres de ellos muestran un influjo incaico. Las dos vasijas (ibid.: pl. 45: 6; pl. 46:1) tienen en las asas falsas características de los cántaros, y en la vasija pequeña con base anular (ibid.:pl. 46: 3), el cuello en forma de trompeta y el borde son igualmente parecidos a los del cántaro.

Con esto ya se mencionaron dos elementos esenciales. En total puede registrar 11 vasijas de este tipo en las colecciones. Las que tienen datos sobre su origen provienen de Cerro Narrio, Nar, Ingapirca y Joyazhi. Pequeñas vasijas con base anular, hombros invertidos y borde evertido son aún más frecuentes. Frecuentemente resulta una sobredimensión gracias al borde demasiado evertido (Verneau/Rivet II: pl. XXXVI, 3, 13). En las ollas trípodes con pedestal en forma de cabuya, el borde evertido igualmente es un indicio para el influjo incaico (Verneau/Rivet II: pl. XXXIX, 8).

Otra forma del influjo incaico se muestra en las así llamadas asas falsas, prominencias redondas o rectangulares en los bordes de los recipientes, que aparecen en parejas. Su forma es parecida a los “pares de bo-

tones” en los platos incaicos y se encuentra especialmente en las compoteras (Jijón: 1934: III, fig. 7 B de Joyazhi) o en las vasijas (Verneau/Rivet II: pl. XXXVI, 4, 5).

Influjos incaicos en la técnica y la decoración son difíciles de detectar. Probablemente se adoptó un tratamiento más fino de la superficie, especialmente el pulimento. Parece que recipientes trabajados en forma más tosca son pulidos ahora con mayor frecuencia.

Según Thompson (1968 a), la cerámica Cashaloma-Inca y la del influjo incaico se podrían denominar como “provincial Inca”. Queda en claro, sin embargo, que esta selección de material no permite caracterizar suficientemente la cerámica inca-provincial de la Sierra sur.

4.4. *La Sierra Central*

4.4.1. *La unidad geográfico-cultural*

La arqueología de la Sierra central se conoció especialmente gracias a las excavaciones de Jijón y Caamaño en algunos sitios entre Ambato y Riobamba. Ellas proporcionaron una secuencia de siete estilos cerámicos de esta región, la primera secuencia de todo el Ecuador.

La región de la Sierra central está subdividida en cuatro unidades menores, las cuales muestran, en parte, diferencias significativas en el aspecto histórico-cultural o geo-ecológico. Se trata de las dos grandes hoyas de Riobamba y de Latacunga-Ambato, y de las dos más pequeñas de Chimbo y de Alausí, las cuales se podrían denominar quizás mejor como “valles”.

El valle de Alausí forma un corte angosto pero profundo entre una estribación de la cordillera Occidental y el macizo Nudo del Azuay, el cual, llegando desde el oriente, avanza mucho hacia el suroccidente. El río Chanchán, que desagua la hoya hacia el golfo de Guayaquil, encima de Sibambe, se divide en el río Zula y el río Alausí, cuyo curso superior alcanza hasta la región de Palmira. Más hacia la Costa, cerca de Bucay, el Chanchán se reúne con el río Chimbo que viene desde el norte y desagua el valle del mismo nombre. El valle de Chimbo está ubicado entre dos brazos

de la cordillera Occidental y alcanza, al norte, hasta la región del Chimborazo. El valle de Chimbo, al igual que el de Alausí, tiene un clima más cálido gracias a su abertura hacia la Costa.

La hoya alta e inhóspita de Riobamba es atravesada por varios ríos pequeños que corren de oriente a occidente y que desembocan en el río Chanchán, el cual ha formado una fosa bastante inclinada a lo largo de la cordillera Oriental, y que pasa entre los nevados del Tungurahua e Iguala-ta. A través de él existe una conexión angosta con la hoya algo más baja de Ambato y Latacunga. El río Patate, llamado Cutuchi en su curso superior cerca de Latacunga, la atraviesa, igualmente, en dirección norte-sur. El Patate y el Chambo se reúnen un poco más arriba de Baños y, a través de una gran brecha en la cordillera, van al Oriente, donde forman el gran río amazónico, el Pastaza.

La hoya de Latacunga-Ambato es más caliente que la de Riobamba. Tiene condiciones más favorables para el valle de Chimbo. El valle de Alausí es muy seco y hay solamente algunos sitios favorables para la agricultura.

Basado en las fuentes históricas, se supone que las provincias de Chimborazo y Bolívar fueron habitadas por los puruhá (Murra, 1946: 796s.). Se dice que la zona ubicada al norte de ellos hasta la región de la provincia de Pichincha fue habitada por los panzaleo (ibid.:795). Esta división es muy global y puede llevar, además, a interpretaciones muy equivocadas, especialmente en lo que se refiere a la adjudicación étnica de estilos arqueológicos.

4.4.2. *Los estilos inmediatamente preincaicos*

Los siete “estilos” cerámicos establecidos por Jijón Caamaño para la región del Chimborazo son los siguientes: Protopanzaleo I y II, Tuncahuán, Guano o San Sebastián, Elen Pata, Huavalac y Puruhá-Incaico (Jijón, 1952:105). Los dos primeros caben dentro del período Formativo de Meggers. Tuncahuán es el término para una cerámica con pintura negativa, que se encuentra igualmente en el extremo norte de la Sierra. Jijón (ibid. : 104) relaciona los últimos tres estilos preincaicos con los puruhá.

Fuera de varios cementerios, Jijón encontró igualmente un sitio estratigráfico en la quebrada de San Sebastián que va, desde la época colonial, por el Puruhá-Incaico, el Huavalac y el Guano hasta el Tuncahuán. Este corte le proporcionó la base para su cronología relativa.

El sitio de hallazgo *Huavalac* está ubicado a algunos kilómetros de distancia al oriente de Guano, en dirección hacia el valle de Chambo. Únicamente cuatro tumbas se encontraron íntegras; el resto ya había sido robado por huaqueros (Jijón, 1923: 32 ss.). Las tumbas consistían en una concavidad cilíndrica, cuya profundidad variaba desde 0,70 metros hasta 3,00 metros. La tumba más profunda tenía en la parte baja una cámara lateral (ibid.: fig. 101). En dos tumbas Jijón encontró esqueletos en cuclillas y de tres a cinco recipientes de cerámica. Las formas más importantes son las ollas globulares con los hombros elevados, ollas trípodes, compoteras y cántaros con representaciones de caras. La decoración consiste en apliques plásticos en forma de representaciones antropomorfas, listones decorativos, etc., y especialmente incisiones.

La pintura es en técnica de reserva exclusivamente. Jijón considera a Huavalac como continuación de los “estilos” Guano y Elen Pata, lo cual, al mismo tiempo, significa la decadencia del Puruhá (ibid.: 370). Efectivamente, la forma y la decoración de Huavalac se pueden comparar con los estilos precedentes. Bennett (1946 a:77) únicamente cuestiona la posición cronológica de Tuncahuán, mientras que Meggers (1966: 148) no reconoce la estratigrafía de Jijón y cree más bien que “*San Sebastián, Elenpata and Huavalac seem to label differences in pottery types from cemetery and habitation sites belonging to the same general group*”. Ella las ubica en su “Período de Integración” y los llama “Fase Puruhá” (ibid.:148), posición que yo apoyo en términos generales. Esto significa que se debe tomar en cuenta todo el complejo Puruhá al analizar el influjo incaico.

La expansión de la cerámica Puruhá es otro problema. Jijón (1922:205) considera el Nudo de Sanancajas como frontera septentrional y el Nudo del Azuay como el límite meridional. Murra (1946:788) sigue a Jijón y menciona también expresamente el valle de Chimbo y anota que en el valle de Chanchán, Alausí, se hablaba también Puruhá fuera de caña-

ri. Para la arqueología, el valle de Chimbo es un terreno completamente virgen. No pude registrar ningún objeto de esta zona en las colecciones.

Tampoco hay muchos conocimientos sobre el valle de Alausí antes de la época incaica. Collier/Murra (23 ss.) examinaron una colección de cerámicas de la región de Alausí relacionándola con la cerámica de Cerro Narrio. Meggers (1966: 62) la comparó con la de Machalilla y Chorrera en la Costa, y ubicó su “fase Alausí” en el Formativo Tardío (ibid.:fig. 3). Los demás objetos cerámicos pertenecieron a los estilos de Tuncahuán y Puruhá y señalan claramente hacia la región de Riobamba.

La hoya de Alausí tiene una posición intermedia entre la Sierra Sur y la Sierra Central, no solamente desde el punto de vista geográfico, sino también histórico-cultural. Además su relación con la Costa es de importancia. Una parte del comercio de los habitantes del sur de la hoya de Riobamba debe haberse desarrollado pasando por este punto intermedio. Algunas piezas Cashaloma procedentes de Chunchi, en el borde meridional del valle, demuestran la existencia de relaciones también con el valle de Cañar hasta épocas tardías. Por lo tanto, se puede denominar al valle de Alausí como zona intermedia entre la región Puruhá y la región Cashaloma.

La extensión del complejo Puruhá no queda clara en la bibliografía. Mientras que, por ejemplo, Jijón (1922:205) y Murra (1946:796) consideran al Sanancajas como límite septentrional, otros autores (nacionales) incluyen la región de Ambato (p.e., Costales, 1961:8). Haro (1954:129) y Betty Meggers (1966:161) incluyen aun Latacunga. Haro (1954:131) informa sobre una excavación en el Ingauro en Ambato, “*de la cual extrajimos restos puruhá-incaicos*”. Yo mismo pude recoger fragmentos puruhá en la loma Guayñana cerca de Quisapincha. En la escuela Isidro Ayora, en Latacunga, se conservan efectivamente algunos recipientes puruhá que provienen de la cercana Santa Rosa.

Jijón (1952:115, 209 s.) supone, sin embargo, que en las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Tungurahua dominó una cultura llamada Panzaleo por él. Al igual que Murra (1946: 795), se basa para ello en los cronistas, especialmente en Cieza (1962, cap. XLI), quien da una descripción detallada de los panzaleo. Este nombre Jijón (ibid.:) lo utilizó para deno-

minar una cerámica de paredes delgadas, desgrasada con mica y fácilmente reconocible, encontrada por él en la región entre Ambato y Quito, y que probablemente se repartió a través del comercio hasta el extremo norte y sur. Cronológicamente la dividió en I - III (ibid.: 115), pero se comprobó que no existen fundamentos para esta división. (Porras, 1970: 242; cfr., también Oberem, 1970: 248 y Meyers, manuscrito).

La misma cerámica se encontró en el valle de Quijos, en las tierras bajas orientales, donde parece ser más antigua (Porras, 1970: 241). Parece, por lo tanto, que tenemos un influjo del Oriente que penetró a través de la localidad de Baños a la Sierra y avanzó por el valle de Patate, donde los sitios de hallazgo son de especial frecuencia, pasando por Ambato hacia el norte. Esta posición se confirma con el informe de Cieza (1962:133), quien compara a los panzaleo con “*poblaciones llamadas Quixos, pobladas de indios de la manera y costumbres destes*”.

Respecto a la contemporaneidad con los incas, cito meramente a Porras (1970:242), quien encontró cerámica Panzaleo e Inca mezclada en tumbas cerca de Píllaro. Jijón (1952:114) informa que, en Quito, él encontró igualmente fragmentos Panzaleo e Inca juntos. Lo mismo es válido para Cochasquí (Meyers, manuscrito). Parece, por lo tanto, que la hoya alargada de Ambato-Latacunga fue dominada por dos “culturas” diferentes en el momento de la llegada de los incas. Según Jijón (1923:48), los Puruhá conquistaron la “hoya” de Ambato poco antes de la conquista incaica. El dónde y el cómo de la diferenciación de los dos estilos cerámicos, así como la existencia de influjos mutuos, son cuestiones que deben ser resueltas por futuras investigaciones. Ellas deberían también aclarar el problema de la pertenencia y reemplazar los términos “Puruhá” y “Panzaleo” por términos más adecuados.

4.4.3. *La cerámica Inca Imperial*

4.4.3.1. *Los valles de Alausí y Chimbo*

Llama la atención el hecho de que los puntos centrales de la difusión de la cerámica Inca-Imperial se encuentran alrededor de las tres capitales de provincia, a saber: Riobamba, Ambato y Latacunga. Fuera de esta línea, en dirección norte-sur, los hallazgos son extremadamente escasos. En el sur de la provincia de Chimborazo hay un grupo formado por achupallas y chunchi, compud y alausí, todos ubicados en el valle del mismo nombre. Se los puede ver todavía relacionados con la aglomeración de sitios de hallazgo alrededor del Nudo del Azuay (cfr., mapa 2). El Camino Real de los incas iba de Ingapirca a Achupallas y Pomallacta, pasando por el Nudo del Azuay (cfr., Bedoya, 1966:135 ss.). En Guasuntos, en la misma zona, se excavaron objetos con influjo incaico, los cuales corresponden al “Puruhá-Incaico” de Jijón (Collier y Murra: 25). Entre Alausí y Riobamba existe un gran vacío, el más grande en toda la Sierra, vista de norte a sur. En parte, esto se debe al páramo inhóspito de Palmira, donde tampoco había asentamientos en épocas preincaicas. A pesar de esto hubo en esta región algunos “apuestos” según la práctica incaica. Cieza (1962, cap. XLIII) menciona los apuestos de Cajambi, Teocaxas y Tiquizambi situados entre Riobamba y los apuestos de Chanchán, en el valle de Alausí. Se pueden localizar parcialmente hasta la actualidad (cfr., Verneau/Rivet I: 76). Según informaciones de algunos habitantes de Riobamba, parece que se hicieron algunos hallazgos incaicos también en esta región. Haro (1953:142) informa que se encontró “un inmenso aríbalo” en un terreno al pie de Guamote, el cual llegó al museo de las salesianas en Alausí y fue destruido posteriormente al incendiarse el museo. La mayor parte de los objetos arqueológicos hallados en el lugar deben haber consistido en armas.

El valle de Chimbo igualmente representa una mancha blanca en el mapa. Es seguro que los incas conquistaron esta región. Colocaron a mitimaes en diferentes localidades. En Azancoto, por ejemplo, se trataba de gente de Huamachuco del norte peruano (Cantos, 1965: 255). Saville

(1926: 119) informa que en Guaranda y Riobamba, y especialmente en Latacunga, los cántaros incaicos eran muy comunes. Esta es la única fuente para la provincia de Bolívar¹⁵².

Un pequeño grupo de sitios de hallazgo incaicos se agrupa al redor de Riobamba. Se dice que allí hubo aposentos de igual tamaño que en Mocha. Es sitio de hallazgo más al sur de la hoya de Ambato (Cieza, 1962, cap. XLII). En las cercanías parece haber estado situada también la antigua “capital” de los puruhá, *Liribamba*. Al recorrer los sitios de hallazgo, especialmente en algunas lomas de San Luis, cerca de Riobamba, pude encontrar únicamente fragmentos puruhá pero ningún objeto incaico.

4.4.3.2. *Los hallazgos de Guano*

Durante sus extensas excavaciones en *Guano*, Jijón encontró también algunas tumbas incaicas. Su contenido, sin embargo, fue extremadamente escaso y perteneció únicamente en parte al estilo incaico puro. Jijón localizó cuatro tumbas y un hallazgo individual en *Alacau*, en las laderas meridionales del cerro Igualata, a pocos kilómetros al este de Guano (Jijón, 1923:56 y láms.). El sitio se encuentra mucho más arriba de las demás tumbas puruhá excavadas por Jijón. Desde allí se puede observar todo el valle de Guano y Elenpata (cfr., IGM, Mapa No. CT-NIV-C4, 3889—11: Guano). La “tumba” No. LXXV no era una tumba en el sentido estricto, sino un hoyo de 1,20 metros de ancho y de 0,85 metros de profundidad, en el cual no se encontraron huesos, sino que contenía un cántaro Imitado (lám. 15,1). Es curioso que el contenido de cuatro tumbas consistía únicamente en vasos. En total se encontraron cinco vasos; tres tumbas tenían uno cada una; la última (tumba LXXIX) tenía en cambio dos ejemplares. La tumba LXXVI era una fosa de 1,90 metros de profundidad y de 1,20 metros de ancho. El muerto estaba enterrado en cuclillas, de cara al oriente y tenía un vaso en la mano (lám.,15,2). La tumba LXXVIII estaba formada por una fosa de 1,30 metros de ancho y 0,90 metros de profundidad y contenía un esqueleto en cuclillas y un vaso (lám. 15,4). La tumba LXXIX consistía en una fosa de 2 metros de profundidad con un diámetro de 1,50 metros. El esqueleto estuvo demasiado corroído como para

poder determinar su posición. Fuera de esto, se encontraron dos vasos (lám. 15, 5/6). Jijón (ibid.:56) considera las tumbas como un grupo homogéneo y las valora como un indicio de un asentamiento incaico en las cercanías. Por lo tanto, es aún más admirable que un solo vaso se pueda adjudicar al estilo incaico puro (catálogo: IX, 6).

En una tumba cerca de Guano, Jijón (pp. cit., 5 5: Lám. CXXV:1, 2) encontró dos jarros iguales decorados con bandas de meandros. Además, se menciona una tumba que está situada en Tunal de Ela, un poco al occidente de Alausí, en medio de un cementerio puruhá, el cual contenía cerámica incaica. Esta tumba con el número LXXXII consistió en una fosa de 1 metro de profundidad y de 1,20 metros de diámetro y estaba protegida por piedras (op. cit., 62). Fuera de una botellita globular (ibid.: lám. CXXXVIII, 2), contenía una vasija de dos asas (forma 6), mientras que por una equivocación con dos vasos (ibid.: 55: P' 15-a), el jarro fue puesto en otra tumba. Se trata, sin embargo, probablemente, del recipiente No. A-13 -e (ibid.:55 y lám. CXXV, 3), un jarro de "barro negro y muy ordinario". Se le cuenta entre las imitaciones (cfr., cap. 3. 4). Los demás "restos arqueológicos incaicos" de la zona de Guano enumerados por Jijón (ibid.: 54-56), según los criterios utilizados en este trabajo, deben considerarse como cerámica con influjo incaico o como estilo mixto.

En general, se puede decir que el estilo incaico está representado en sus elementos básicos en la región de Riobamba. Fuera de dos cántaros decorados a la manera del "Cuzco Polychrome A", hay otras cinco formas. Entre ellas se encuentra un recipiente grande de boca ancha, que quizás sirvió de recipiente de almacenamiento en una de las bodegas incaicas (catálogo: IX, 9). Desde el punto de vista de la realización técnica, los recipientes igualmente corresponden al estándar del Cuzco, con excepción de una olla con pie, de Chunchi (catálogo: IX, 3), la cual demuestra un muy ligero influjo local en el tratamiento de la superficie.

4.4.3.3. *La hoya de Ambato*

La cadena de hallazgos prosigue al otro lado del de Sanancajas e Igualata en Mocha, el sitio de hallazgo más al sur de la hoya de Ambato.

En este lugar Cieza (1962, cap. LXII), al atravesar el Ecuador, pudo observar todavía las ruinas de “palacios y aposentos”, los cuales comparó con los de Riobamba. Parece que los incas ocuparon en forma intensiva esta región fértil, que hasta la actualidad se considera como la huerta del Ecuador, o que la población autóctona se adaptó mucho a los estándares incaicos. Esto se puede suponer debido a la distribución bastante regular de los hallazgos en lugares como Tisaleo, Pelileo, Pachanlica y Pasa.

Además, se sabe del asentamiento de mitimaes en algunos lugares (Murra, 1946: 810). Los sitios más importantes de hallazgos son, sin embargo, Ambato, al igual que Píllaro y Quisapincha. La escasa existencia de fortalezas o asentamientos fortalecidos, en comparación con otras provincias, igualmente permite pensar en actividades de asentamiento y culturas más pronunciadas. Algunos pueblos son famosos, hasta la actualidad, por sus actividades artesanales (cfr., Costales, 1961: 429 s.).

Casi la mitad de los recipientes proviene de dos cementerios, a saber: Quisapincha y Píllaro. Con 16 objetos, Quisapincha es el sitio de mayores hallazgos. El lugar está situado a unos pocos kilómetros al occidente de Ambato, sobre una gran planicie ligeramente inclinada, que sale de la cordillera Occidental hasta el río Ambato. Inmediatamente al sur del pueblo se extiende Santa Rosa Pamba, hasta la quebrada del río Ambato. Allí se encuentra un extenso cementerio, el cual, sin embargo, parece haber sido robado a lo largo del tiempo en su mayor parte. Durante una visita en 1970, este cementerio se utilizaba, en parte, como huerta o estaba cubierto con hierba. Por todas partes, sin embargo, se podían reconocer los “hundimientos”, pequeñas concavidades que indican el lugar de una tumba, generalmente robada durante la noche. Una excavación parecía tener poco sentido. El dueño de una parte del terreno me mostró un cántaro incaico (XI, 48) excavado por él mismo en el lugar¹⁵³. Se dice que otros sitios de hallazgo se encuentran en algunas lomas más arriba del pueblo, pero está inseguro si son de tipo incaico.

A pesar de que solamente cuatro de los objetos catalogados llevan el dato “Santa Rosa Pamba”, se puede suponer que la mayoría de los objetos proviene de allí, puesto que se trata del sitio más importante de excavaciones para los huaqueros. La distribución de las formas llama la atención, a

saber: 10 cántaros, cinco ollas con pie, un vaso pequeño. Me informaron, en cambio, que también se encontraron cuencos de dos asas. Según se dice, las tumbas contenían un esqueleto y solamente escasas ofrendas.

En esto y en su pobreza de formas coinciden con las tumbas de Alacau. Las cerámicas de Quisapincha demuestran un carácter elemental bastante uniforme. Todos los recipientes están sin pintura o pintados de un solo color. El tamaño promedio de los cántaros es de 30 centímetros. Parece que se favoreció mucho la pintura parcial, color crema sobre ocre parduzco o castaño rojo sobre ocre parduzco. En general el color de la arcilla y de la superficie es también ocre hasta ocre parduzco.

La técnica de cocción y la forma, en cambio, muestran a veces una tendencia hacia una cerámica más tosca, especialmente en las ollas con pie. El vaso pequeño (XI, 60) igualmente muestra un influjo local (Puruhá) en la forma de la pared.

El otro cementerio se encuentra cerca de Píllaro, al otro lado del río Chambo. El sitio de hallazgo se llama Tunguipamba y se encuentra al nororiente del pueblo, en las laderas de la cordillera Oriental. Al igual que en el caso de Quisapincha, este cementerio fue saqueado por huaqueros, especialmente en los últimos años. Hay que temer que también las últimas tumbas íntegras van a escapar a un análisis arqueológico¹⁵⁴.

Los 14 ejemplares examinados consisten en siete cántaros, tres jarros, tres ollas con pie y una tapa de recipiente. La cerámica de Píllaro se diferencia ligeramente de la de Quisapincha. Llama la atención que aquí se prefirió la pintura policroma que no se encuentra en Quisapincha. Cinco de los siete cántaros y dos de tres jarros tienen una decoración en toda la superficie, o son decorados con bandas horizontales; los últimos (XI, 40, 41), con motivos excepcionales en la mejor técnica cuzqueña. La hechura de los cántaros corresponde al estándar normal. Las ollas con pie, sin embargo, se distinguen de las de Quisapincha en su realización técnica. Son de desgrasante más fino y con pulimento brillante en la superficie, al igual que la tapa de recipiente. En las ollas con pie de Quisapincha la arcilla es un poco más tosca y la superficie es desigual, por lo cual resulta un pulimento brillante desigual. Todas las formas son puramente incaicas. La olla

con pie algo plana con el aplique de una serpiente de doble cabeza (XI, 44) también en la región del Cuzco se contaría entre los objetos sobresalientes.

Las 19 piezas de Ambato o de la región de Ambato proporcionan una imagen bastante heterogénea que va, de las ollas con pie más toscas con un claro carácter local (XI, 4), hasta un fino kero de arcilla con pintura policroma (XI, 18). El inventario pequeño de formas se amplía algo más únicamente gracias a dos vasijas de doble asa. No da la impresión de que los objetos provendrían de un solo asentamiento en esta región. Ambato mismo no parece haber tenido gran importancia en la época incaica; el mismo Cieza (1962; cap. XLII) menciona solamente de paso los “aposentos”.

4.4.3.4. *La hoya de Latacunga*

Entre Ambato y Latacunga hay un vacío de hallazgos; a pesar de que el Camino Real de los incas pasó por allí, aun Cieza (*ibid.*) menciona únicamente los “aposentos de Muliambato”.

Latacunga y su región son muy débilmente representadas con un total de ocho objetos. Esto probablemente no corresponde de ninguna manera al número real de objetos en las colecciones. Jijón (1914: 155) menciona tres cántaros de Pujilí de su colección, los cuales, sin embargo, no pude identificar durante mi investigación. Lo mismo se puede decir de un cántaro de Toailín, provincia de Tungurahua, mencionado en la misma publicación (*ibid.*: 155).

Según informaciones fidedignas, fuera de una colección “pública” (Escuela “Isidro Ayora”), un gran número de personas particulares debe poseer recipientes incaicos, especialmente cántaros. Únicamente el cántaro sobredimensionado (XII, 4) y el gran recipiente de boca ancha (XII, 6) hablan del anterior tamaño que tenían, según Cieza (1902, cap. XLI), los “grandes aposentos llamados de la Tacunga”. El las consideró por “tan principales como los de Quito” (*ibid.*:cap. XLI) y afirma que no hubo ningún otro “palacio” o templo de este tipo hasta Tomebamba. Fuera de esto, habla de “depósitos” y casas para las “mamaconas”. Todas las casas habrán

sido construidas de piedra y cubiertas de tejas. A pesar de que la “ciudad” estaba en ruinas, todavía había sido reconocible su antiguo esplendor.

Esta descripción entusiasta por parte de este cronista, por lo demás tan confiable, no se puede comprobar de ninguna forma por la arqueología. Faltan restos arqueológicos y de otro tipo. En comparación con Cuenca, tampoco hay indicios de una posterior utilización de las piedras en la ciudad colonial. Un poco más al norte se encuentran las ruinas de Pachuzala (San Agustín del Callo), construidas con piedras pulidas y muy finamente labradas, que muestran todos los elementos de la “arquitectura de corte” típicamente incaica con nichos trapezoidales, piedras labradas en forma rectangular y los resaltos cilíndricos de las murallas (cfr., entre otros, Verneau/Rivet: 72-75; Bedoya 1969: 171-173). Según el plano de Humboldt solo hubo tres casas, agrupadas alrededor de una cancha cuadrangular.

Cieza (1962; cap. XLI) los llama los aposentos de Mulahalo, que albergaban al Inca y a sus generales cuando estaban de paso. No es probable que Cieza confundiera los dos lugares, puesto que su descripción geográfica de las cercanías del volcán Cotopaxi es inconfundible.

El término de “tambo real” para los aposentos de Mulahaló -por ello construidos con piedras labradas y pulidas y no como edificio pirca, como otros tambos- y la indicación de que en Latacunga residía el “mayordomo mayor” (ibid.) nombrado por los incas, me parecen ser la explicación para las funciones diferentes de los dos lugares. Pachuzala era un tambo “imperial”, exclusivamente destinado al Inca y su séquito. El tamaño y la importancia de Latacunga, en cambio, tuvieron su origen en el campo económico y administrativo. El “tucuiricuc” nombrado por los incas (Oberem, 1968 b:81) tenía que cobrar los tributos en los lugares aledaños (Cieza, ibid.) y organizar el aprovisionamiento y el almacenamiento en todos los sectores, así como la manutención de las mamaconas.

Este funcionario incaico, probablemente el más importante, era el cacique mayor de Latacunga (Oberem, 1967). Tenía también poder sobre una serie de mitimaes asentados en la ciudad (Cieza, ibid.).

4.4. 4. *Los estilos mixtos*

4.4.4.1. *Puruhá-Inca*

En los cementerios al oriente de Guano, pero especialmente en *El Tunal de Ela*, Jijón encontró una cerámica que llamó Incaico-Puruhá (Jijón, 1923: 57 ss.). Al verificar las razones para su clasificación se llega a la conclusión de que tuvo en cuenta más bien la posición cronológica y menos los criterios estilísticos. Seguramente parte de los hallazgos proviene de la época incaica; la olla de dos asas (ibid.: 55 y lám. CXXIV) tal vez debía considerarse como colonial (cfr., Larco, 1948: 59 s. y 87). El término doble, en cambio, debería representar una división estilística en lugar de la cronológica (cfr., más arriba). Por lo tanto, el Incaico-Puruhá de Jijón consiste, en su mayor parte, en recipientes del estilo puruhá algo modificados bajo el influjo incaico, pero no se llega a una mezcla equivalente de los elementos, exigida en el presente trabajo.

Además, según las definiciones utilizadas para este trabajo, parte de los objetos incaicos se debe clasificar como “inca imitado”. Según la práctica usual de otras regiones, también aquí se utiliza en primer lugar el nombre local. Desgraciadamente, hasta ahora se trata todavía de un término étnico. Aquí, en cambio, el término Puruhá-Inca no se utiliza desde el punto de vista étnico sino estilístico.

De este estilo se conocen seis recipientes, todos en forma de vasos. Con excepción de un ejemplar, las formas corresponden al estilo puruhá. La forma de vaso en otros estilos, una forma bastante poco diagnóstica, se ha transformado en un criterio importante de distinción debido a su apariencia estereotipada en el estilo incaico y su aparición bastante homogénea en el estilo puruhá. La forma de vaso puruhá es ligeramente cónica, con paredes rectas y sin cambios especiales en el borde. Solo el vaso de Alacau, tumba 78 (lám. 15,4), muestra, con sus paredes ligeramente invertidas, un elemento formal incaico, pero conserva la forma de borde local. Dos vasos tienen una decoración plástica de cara con ojos en forma de granos de café, nariz alargada, boca ancha y orejas salidas, colocadas a los lados, debajo del borde. Es de esperar la aparición de otras formas, que se

pueden adjudicar a este estilo mixto, pero debido al actual estado de las investigaciones, es preferible una mayor reserva en vez de una interpretación precipitada.

Los vasos se caracterizan por una arcilla de desgrasante medio fino, bien cocida. La superficie es lisa y con pulimento brillante. Todos los recipientes están decorados. En la mayoría de los casos la decoración es algo descuidada e inexacta. Tres vasos tienen bandas horizontales policromas (negro/blanco/rojo) con motivos de triángulos o rombos. El segundo “kero con cara” tiene un motivo escalonado de doble línea en negro debajo de los ojos.

El vaso de Alacau presenta en toda la superficie bandas verticales de cruces de San Andrés (motivo 44) y líneas oblicuas (motivo 47), con la particularidad de que los motivos se realizaron en técnica de reserva. Únicamente el recipiente en forma de cuenco tiene una decoración incisa con una banda de rombos típicamente incaica.

A pesar del pobre inventario de formas, existen condiciones para el establecimiento de un estilo mixto. Las formas típicamente autóctonas tienen, en su mayoría, la técnica y la decoración incaicas. En un vaso la situación es al revés: la forma y la decoración incaicas se combinaron con la técnica autóctona.

La difusión parece estar reducida a la región central alrededor de Riobamba. Esto es de especial importancia en un estilo mixto, porque es obvio que en las zonas limítrofes del norte y del sur se añadieron otros influjos. Collier/Murra (25) informan sobre excavaciones en Guasuntos, en el valle de Alausí, donde aparecieron recipientes semejantes a los que Jijón denominó Incaico-Puruhá. Lo mismo se informa de la zona norte, de una excavación en el Ingaurco, cerca de Ambato (Jijón, 1923: 48).

4.4.4.2. *Panzaleo-Inca*

La definición de este estilo mixto es aún más difícil que la del estilo anterior. Aquí se trata de una cerámica que probablemente sirvió nada más que para fines ceremoniales debido a lo fino de sus paredes. Otro problema es la adjudicación del nombre. Puesto que se la conoce hasta ahora

como cerámica Panzaleo, se seguirá utilizando el término en el presente trabajo.

Hasta ahora se han encontrado pocos ejemplos para una mezcla del estilo Panzaleo con el Incaico. Entre ellos se podría señalar el recipiente de dos asas de Quisapincha (lám. 14,7), a pesar de que en él se utilizaron también elementos puruhá. Además, hay recipientes globulares con base anular y cuello cilíndrico, que tienen un aplique de “cabeza zoomorfa” en el mismo lugar que los cántaros incaicos. Solamente después de un análisis más exacto de la cerámica puruhá se podrá determinar si se trata de un influjo o de una mezcla de elementos estilísticos¹⁵⁵.

4.4.4.3. *La mezcla de elementos puruhá, panzaleo e incaico.*

Ya se hizo una breve mención de la impugnabilidad de las secuencias Guano-Elenpata-Huavalac y Panzaleo I-III, establecidas por Jijón. También se cuestionó la relación de los dos estilos en la hoya de Ambato, donde obviamente existieron uno al lado del otro. De hecho, se perfilan algunos elementos comunes, lo que nos indica que existió un influjo mutuo. Entre las formas de recipientes hay parecido entre las ollas con pie. Se las puede considerar, sin embargo, como un elemento difundido en la Sierra. Más características son las adaptaciones en la forma de los cuencos (cfr., Jijón 1923: lám. CXXX, etc. y Porras, 1970: formas 4 y 5) y generalmente algunas con borde. Los elementos comunes aparecen con mayor claridad en la decoración, especialmente en la decoración plástica. Las asas redondas en el cuello, tan características en los cántaros de cara del estilo Puruhá (p.e., Jijón, 1923: lám. CXXXIII, 1), aparecen también en los recientes Panzaleo (p.e., Meggers, 1966: pl. 69). Estos últimos, por lo regular tienen argollas redondas de arcilla (ibid.), elemento que aparece también en el estilo Puruhá (cfr., Jijón, 1952: figs. 361, 362). De todos modos, se observan rasgos comunes en la concentración de la decoración plástica en la zona del cuello de los recipientes. La manera especial del estilo Panzaleo de colocar botones alrededor del cuello o del borde, como, p. e., en el caso de “Cosanga nudos en el borde” (Porras, 1970: Graf. 8), se aprecia igualmente en el estilo Puruhá (Jijón, 1923: lám. CXXXVII, 1). Esto es igualmente

válido para una o dos protuberancias colocadas en el borde del recipiente, distribuidas una frente a otra. Estos ejemplos deberán ser suficientes para llamar la atención sobre una problemática que se verifica también al analizar los estilos mixtos con influjo incaico en esta región.

El recipiente de dos asas y con representación de cara procedente de Quisapincha (lám. 14,7) es, en su forma de cuerpo, una copia fiel de la botella de dos asas incaica (forma 2). El cuello, en cambio, tiene una representación de cara y está cubierto de botones, descritos más arriba para las piezas Panzaleo y Puruhá. Otra “pieza de transición” del mismo sitio es una olla con pie, cuya forma puede ser Puruhá o Panzaleo, mientras que el borde es claramente incaico (Jijón, 1923: lám. CXXXVII, 3). Como otro elemento incaico más, esta olla lleva una banda de rombos llena de cruces (parecida al motivo 6).

Un recipiente figurativo con la pintura policroma incaica (lám. 13,6) recuerda en su representación a un hombre en cuclillas, parecidos al estilo Puruhá; su base anular, en cambio, se debe al influjo Panzaleo. Una mezcla semejante muestra tres vasijas con representaciones de rostros, parcialmente pintados en policromo en el estilo incaico. Mientras que la forma de cuerpo corresponde al estilo Puruhá y la base anular al estilo Panzaleo, las asas redondas en el cuello se pueden adjudicar a ambos estilos.

En el ejemplar de Huigra, de la parte baja del valle de Chanchán, que sale de lo ordinario, están pintados los brazos en ángulo sobre el cuerpo, mientras que en la misma postura se los acentúa en forma plástica sobre parecidos recipientes puruhá (cfr., Jijón, 1922: lám. LV, 1).

El influjo incaico se adoptó de manera homogénea en el campo técnico. Los recipientes se han fabricado de arcilla fina y pulidos a brillo. La realización de la decoración es igualmente de excelente calidad.

4.4.5. *La cerámica Inca Influenciado*

4.4.5.1. *La hoya de Riobamba*

En las distintas regiones el influjo incaico produjo diferentes reacciones locales. Este influjo se puede determinar regionalmente mejor que

los estilos mixtos. La cerámica del estilo Puruhá, mejor representada por los hallazgos en los cementerios alrededor de Guano fue variada con algunos elementos, lo cual condujo a Jijón a su clasificación del “Incaico-Puruhá”. Entre ellas se cuentan los cántaros de cara, cuyos cuerpos tenían perfil redondo y alargado (Jijón, 1923:65). La base es ligeramente aplanada. Además, Jijón enumera las compoteras, cuya forma recuerda el cuello de los cántaros incaicos y algunas representaciones de caras en relieve (ibid.).

Me parece, sin embargo, que la forma de las compoteras (op, cit, lám. CXXXV) no se puede comparar con las de cuello incaicas; aquí debería más bien hacerse valer la forma de cuello. En las representaciones de caras el influjo incaico se muestra únicamente cuando la antigua forma Puruhá, p.e., la nariz, ha sido cambiada por la incaica (p.e., ibid.: lám. CXXXIII, 1; pero no la lám. CXXXIV, 1, 5, 6, etc.).

Un elemento muy frecuente en esta forma de recipiente son las asas lisas colocadas en el cuerpo, las cuales tienen la función de subrayar la semejanza con los cantaros incaicos. Bajo el influjo incaico, los vasos Puruhá reciben una pared cóncava (Jijón, 1923: lám. CXXXVI, 4-6; Verneau/Rivet II: lám. 45, 4). Formas de borde evertidas son menos frecuentes y se encuentran especialmente en las ollas trípodes.

El influjo más fuerte, por lo general, se aprecia en el campo formal. Los influjos más importantes en el sector técnico a su vez se notan en la calidad de la arcilla y en el tratamiento de la superficie. En lo que se refiere a la decoración, la técnica de reserva se reduce y, a veces, reaparece la pintura (Jijón, 1923: lám. CXXXVI).

4.4.5.2. *La hoya de Latacunga-Ambato*

De los cementerios de Quisapincha y Píllaro vienen dos recipientes que no se pueden considerar como pertenecientes ni a la cerámica Inca Imperial ni al Inca Imitado, pero que dejan ver una concepción incaica de formas. En el primer caso¹⁵⁶ se trata de una olla de boca ancha con borde evertido y base globular. Debajo del borde están colocadas dos asas transversales de correa. El recipiente es liviano, de paredes delgadas y bastante

bien alisado y pulido por fuera. No solamente el hecho de que esta olla se encontró probablemente en una tumba incaica indica, el influjo incaico, sino que la forma recuerda mucho la olla de boca ancha de la forma 9 del estilo incaico (cfr., lám. 1). El pulimento igualmente se debe al estilo incaico, mientras que la arcilla parece ser de la “calidad panzaleo” común.

El recipiente de Pillaro es una olla globular con base anular y cuello corto acentuado¹⁵⁷. En ésto y en el pulimento brillante se encuentra el influjo incaico. Además, su forma recuerda una forma muy cambiada de las ollas con pie, si no se toma en cuenta que falta el asa (cfr., II, 12). Se la encuentra también en la cerámica autóctona (Jijón, 1952: fig. 453).

Una forma frecuente de la cerámica Panzaleo es la olla globular con cuello invertido y base anular (cfr., Porras : 1970, formas 11 y 12).

Frecuentemente el cuello tiene una representación plástica de cara, la cual, bajo el influjo incaico, obtiene la misma forma, que es común en los jarros incaicos. Los cinco recipientes de Machachi, Latacunga y Quevedo (!) tienen en el cuello otras dos asas redondas verticales, una de las cuales lleva, además, una argolla. La superficie ya no es opaca como en los demás recipientes Panzaleo, sino con pulimento brillante. El color va de ocre parduzco, pasando por naranja, hasta castaño naranja.

Otro recipiente de la misma forma tiene un cuello más corto sin representación de cara, pero, en cambio, lleva un aplique en el hombro, el cual representa una cabeza y dos manos que la tocan. La forma recuerda las cabezas zoomorfas de los cántaros incaicos, a pesar de que en este caso parece estar representado un hombre. La superficie está teñida de ocre parduzco y pulido a brillo, pintada con un motivo de franjas y líneas en negro y rojo. La pieza viene de la región de Quito, pero tiene una clara relación con los recipientes de la hoya de Latacunga-Ambato. Recipientes de la misma forma muestran apliques en el hombro parecidos al estilo de las cabezas zoomorfas de los cántaros incaicos.

Por lo demás, parece que en esta región el influjo incaico se pronunció en forma parecida a la de la hoya de Riobamba. Esto se demuestra con un kero de Mulaló (cfr., Jijón/Larrea: lám. XXX, 4).

Una prueba para la supervivencia de la “técnica Panzaleo” hasta la época incaica es la olla con pie de Pelileo (XI, 33). Está elaborada en una

arcilla fina de desgrasante de mica con paredes delgadas y podría -con excepción de la forma- contarse entre la cerámica Panzaleo. Lo mismo vale para la botella de asas y cuello largo de Mulaló (Jijón/Larrea: 37 y lám. XXX, 3), la cual es de una arcilla de color gris claro, de paredes muy delgadas, con engobe blanco y pulimento en la parte exterior. La forma y la técnica de decoración son incaicas.

4.5. *La Sierra Norte*

4.5.1. *La unidad geográfico-cultural*

En forma parecida a la Sierra central, también la Sierra norte se divide en dos partes diferentes, desde el punto de vista cultural. La hoya de Quito, a su vez, está subdividida en las hoyas menores de Machachi y Quito y en el valle alargado de Los Chillos que termina más hacia el norte, en el valle del Guayllabamba. Este río reúne a una cantidad de ríos laterales que bajan de la cordillera Oriental y, después de formar un valle muy profundo, atraviesan la cordillera Occidental para luego desembocar en el mar bajo el nombre de río Esmeraldas. El valle de Los Chillos tiene un clima muy benigno, el cual, a lo largo de la bajada del Guayllabamba, se vuelve cada vez más tropical. Debido a su cercanía a la Línea Equinoccial no existen las cuatro estaciones, por lo cual la región no es tan apta para la agricultura, especialmente el cultivo del maíz, como la Sierra sur (Sauer, 1949: 490). Es más propicio, en cambio, para la horticultura (ibid.:520).

Más al norte del valle del Guayllabamba, la depresión interandina está cubierta por el Mojanda, al que se le puede obviar por la parte oriental. Al otro lado se extiende la hoya alargada de Otavalo e Ibarra, limitada al norte por el río Chota. El valle, que lleva el mismo nombre, se considera aquí -en oposición al uso común- como límite, puesto que no solo resulta ser, desde el punto de vista topográfico, el corte más profundo en los Andes ecuatorianos, sino que también forma una barrera en el sentido geográfico-cultural. Esto se comprueba hasta la actualidad, porque el valle de El Chota es habitado principalmente por población negra, la cual se diferencia en el aspecto étnico y cultural por su raza y cultura de los demás habitantes de la Sierra.

Según fuentes históricas, al llegar los incas, la Sierra norte parece haber sido habitada, en parte, por los panzaleos y por los cara (Caranqui, Imbaya) (Murra, 1946: 792, 795). El río Guayllabamba forma, aproximadamente, el límite.

4.5.2. *Los estilos inmediatamente preincaicos*

La región de Quito se conoció a través del asentamiento precerámico en El Inga (Bell, 1965). Después, hasta la época incaica, existe un gran vacío, solo documentado gracias a excavaciones y hallazgos ocasionales. Jijón creía que la región estuvo habitada por la “civilización Panzaleo I”, mientras que Panzaleo II y III llegaron únicamente a través del comercio; o que, en el caso del Panzaleo III, fueron importadas las numerosas piezas existentes durante la época incaica (Jijón, 1952:356). Debido a que la secuencia de Jijón es objetable, esta aseveración debe quedar en tela de juicio. Está claro que se han excavado restos del estilo panzaleo solo en esta región, los cuales datan de los años entre 900 y 1500 (Meyers, manuscrito; cfr., también Uhle, 1926). En 1909, Jijón excavó una serie de tumbas en Chaupi Cruz, al norte de Quito, las cuales permitieron reconocer las relaciones con las culturas septentrionales.

La zona entre el valle del Guayllabamba y el valle de El Chota es conocida en la arqueología especialmente por tres formas: las tumbas foso, las tolas con pozo y las pirámides con rampas. Estas últimas, llamadas “tolas habitaciones” por Jijón, alcanzan hasta la época incaica (Jijón, 1952: 343, nota 1).

Jijón establece un “Corpus de la cerámica Imbabureña”, pero no puede, en todos los casos, especificar la pertenencia cronológica y cultural (ibid.: 352, nota 1). Mientras tanto, para la cerámica de Cochasquí, que alcanza de ca. 900 hasta 1550, se estableció una nueva secuencia que parece tener validez para toda la Sierra norte (Meyers, manuscrito).

Las formas básicas son recipientes de boca ancha o estrecha con base redonda, recipientes zapatiformes, recipientes trípodes, ollas con pie, compoteras de pie, vasijas de doble cono, vasijas esbeltas con base anular

y botellas con cuerpo globular (cfr., Jijón, 1920, 1952, fig. 445). Normalmente la cerámica tiene un engobe castaño rojo y rara vez está decorada.

Como otro tipo de cerámica que parece pertenecer a los estilos inmediatamente incaicos, a veces aparecen productos del estilo Cuasmal provenientes del extremo norte (Jijón, 1952: 342, 343; Meyers, manuscrito).

4.5.3. *El estilo Inca Imperial*

Quito es el principal sitio de hallazgos del estilo Inca en la Sierra norte. Con los 20 objetos hallados, ocupa el segundo lugar después de Cuenca, si se consideran nada más que los objetos completos o conservados en su mayor parte.

A pesar de que en esta estadística influyen muchos factores ocasionales, corresponde más o menos al papel desempeñado por estas dos ciudades en el Imperio Incaico y también adjudicado a ellas por Cieza. En la cerámica, sin embargo, no aparecen piezas extraordinarias como las que conocemos de otros sitios de hallazgos del estilo Inca Imperial. Solo el cántaro de plata (cfr., más arriba) deja entrever el antiguo esplendor.

Dentro de los límites de la ciudad de Quito se conocen varios sitios de hallazgos incaicos. La Magdalena es un barrio al sur de la ciudad, más al sur de El Panecillo, que se eleva como una cúpula sobre la ciudad. Jijón (1952: 114) informa sobre una “cañería incaica”, un sistema de canales incaico, investigado por él entre las calles Chimborazo, Alianza y Bolívar, donde encontró muchos “tíestos cuzqueños” (ibid.). El sitio se encuentra más arriba del Convento de San Francisco, al pie del Pichincha. Al otro lado de la pequeña hondonada, donde se ubica Quito, en las laderas del Itchimbia, Jijón encontró, durante la construcción de un nuevo hospital, algunas tumbas incaicas, las cuales contenían cerámica típicamente incaica al igual que formas autóctonas.

Hasta ahora no se ha podido localizar un centro definido de hallazgos de cerámica Inca Imperial. Los restos del estilo incaico en Quito no son de ninguna manera homogéneos. En su mayor parte se trata de una cerámica incaica ordinaria con rasgos locales. Los hallazgos de La Magda-

lena se distinguen, en parte, de los del Hospital Nuevo. No ha quedado nada de los antiguos “edificios suntuosos” incaicos en Quito. El Padre Vargas (1953: 29, 33) sostiene que el palacio de Huayna Cápac estuvo en el sitio donde ahora se encuentran el Convento y la Iglesia de San Francisco. Da la impresión de que únicamente se utilizaron adobes o molones. Ya desde la época colonial más temprana llama la atención la escasez de vestigios del antiguo asentamiento indígena en la imagen urbana (Schottelius, 1936:166). Algo parecido se puede deducir de las palabras de Cieza, quien escribe que la ciudad fue construida sobre “antiguos aposentos”, sin ofrecer una descripción de los mismos (Cieza, 1962, cap. XV). Se dice que el Quito incaico se ubicaba al pie del Pichincha, en un terreno atravesado por muchas quebradas; en esto el carácter de fortaleza jugó un papel de no poca importancia (Paz y Miño, 1960: 8). Un ejemplo para una de estas fortalezas es el “Pucará de Guanguiltagua”, al oriente de Quito, publicado por Jijón y Larrea (87: lám. XLIV).

Tenía la función de proteger la estrecha hondonada de Quito hacia el oriente y se ubicaba muy encima del valle de Tumbaco. Al recorrer el terreno, sin embargo, encontré escasos restos. La parte inferior estaba completamente destruida. Allí se encuentra, desde 1947, una cantera¹⁵⁸.

Los hallazgos del valle de Los Chillos, la parte sur del valle de Tumbaco, deben considerarse en relación con la cercana Quito. Calderón y Coto Collao igualmente pertenecen todavía a la zona de influjo cercana a Quito.

Otro sitio importante de hallazgos incaicos, El Quinche, está situado más al norte, en el curso superior de un afluente del Guayllabamba. El Quinche se conoce especialmente por sus pirámides con rampas típicas para toda la zona (Jijón, 1952: 343 ss.). Se dice que después de la conquista incaica se construyó un templo del sol en este lugar (Jijón, 1914: 74 ss.). Jijón creyó poder deducirlo del plano de una construcción rectangular. Las paredes parecieron haber sido construidas de simples feldepatos o tobas unidos con argamasa. Más hacia el oriente, debajo de un abrigo de roca, al lado norte del río Ignaro, encontró una cueva con tres tumbas todavía intactas. En el centro de la cueva había una muralla semicircular de 1,50 metros de altura, cubierta en la parte superior por una mezcla de paja y tie-

rra. En la pared del fondo de la cueva se encontraron varias cavernas con esqueletos. Más tarde, cuando Jijón quiso examinarlas, las tumbas habían sido saqueadas. Apenas pudo salvar algunos huesos y un cántaro casi completo. Mas con esto estaba comprobado el carácter incaico. Hasta ahora, este hallazgo representa el único ejemplo conocido en el Ecuador de tumbas - cavernas que son tan frecuentes en el Cuzco (cfr., más arriba).

Se puede suponer que hubo aún más tumbas parecidas en El Quinche y podría ser que los objetos registrados en el catálogo provengan de tales tumbas.

El material llama la atención por la riqueza de variantes. Existen seis formas, la mayoría de ellas con pintura policroma. De los cuatro recipientes incaicos provenientes de El Quinche, según Jijón, se pudieron identificar un cántaro (XIII, 20) y un jarro (XIII, 25). Al enumerar en el catálogo los sitios con recipientes completos, no se están incluyendo, por supuesto, todos los sitios de hallazgos incaicos en la hoya de Quito. Jijón/ Larrea (87) hablan de toda una red de fortalezas que se encontraban especialmente en los salientes montañosos de los valles de Puembo y Pifo.

Se trata, en este caso, del tipo generalmente conocido como fortaleza, de muros circulares, que fueron examinados y descritos -para el caso ecuatoriano- de manera detallada, por Udo Oberem y sus colaboradores (1968), en Quitoloma. En total, para la región de Pambamarca, al oriente de El Quinche, se mencionan 13 de estas fortalezas (op.cit; 343). Debería comprobarse todavía, en cada caso, si todas ellas eran de origen incaico, como Quitoloma. Debido a la larga duración de la así llamada guerra caranqui y del avance y retiro de los Incas (ibid.: 343), se puede tener por seguro que las fortalezas se encontraban a veces en manos de los Caranqui y a veces en las de los incas.

Quitoloma, además, protege el paso del camino preincaico de Quito a Cangahua, que pasaba también por El Quinche (ibid.: 344 y mapa). Entre otros, son los fragmentos de asas de correa y una tapa de recipiente (XIII, 50) que hablan de una presencia incaica. En el pucará de San Antonio (Rumicucho), cerca del monumento de la línea equinoccial, recogí en la superficie fragmentos que indican el origen incaico de esta fortaleza. Pertenecen a una cerámica castaño amarillo, con desgrasante de guijarros,

parcialmente engobada de color rojo y pulida, de fabricación claramente incaica. Los pedazos de borde, en su mayoría, pertenecen a cántaros o cuencos con borde angular (ollas con pie o compoteras).

Un fragmento perteneció al hombro de un cántaro y mostró una prominencia parecida a una cabeza zoomorfa en un trapecio de color crema con dos líneas negras alrededor. El resto tiene un engobe rojo. Las excavaciones en Cochasqui, en las laderas meridionales del Mojanda, en 1965 y 1966, comprobaron, entre otras cosas, que las pirámides fueron utilizadas hasta el siglo XVI (Oberem, 1969: 322; Meyers, manuscrito). Por lo tanto, no es admirable que también en este sitio se encontraran fragmentos incaicos (ibid.: 322). Pero la cerámica Inca Imperial se encuentra rara vez; más frecuente es la cerámica imitada (lám. 10, 9).

Una prueba poco frecuente para la presencia incaica o su influjo en este sitio es la forma de construcción de las paredes exteriores de las pirámides escalonadas. Las paredes están hechas de bloques de cangahua labrados y unidos con exactitud, una manera de construcción que recuerda mucho la arquitectura incaica “clásica”. Esto hizo observar a Uhle (1933: 131), *“que solamente un Inca pudo haber sido el autor de esta construcción”*.

En la hoya de Ibarra, los pocos sitios de hallazgos se concentran alrededor de Caranqui. Según Cieza (1962, cap. XXXVIII), había habido en este lugar una plaza de guarnición al igual que un centro cultural. Los cuatro cántaros muy bien labrados y con pintura policroma provenientes de Ibarra y Caranqui (cfr., catálogo) subrayan el carácter “imperial” de este sitio. Los dos pacchas poco comunes (cfr., más arriba) indican la importancia ceremonial.

No lejos de la iglesia de Caranqui se conservan todavía restos de murallas del antiguo asentamiento incaico (lám. 14, 8; cfr., también Haro, 1965, figs. 13 - 16). No se trata, sin embargo, de las “grandes piedras galanas” (Cieza, 1962, cap. XXXVIII), sino de una pared con nichos construida en la técnica pirca, cubierta con una capa de barro, donde, durante mi visita en 1970, se podían reconocer todavía restos de pintura.

En toda la provincia de Imbabura hay fortalezas, al igual que en la hoya de Quito, las cuales alcanzan hasta las laderas occidentales de la cordillera Occidental (Jijón, 1914: 23). En las excavaciones de 1911, Jijón

(ibid.: 23) encontró fragmentos de un cántaro incaico en los terrenos de la hacienda San Vicente, cerca de Urcuquí, al noroccidente de Ibarra.

4.5.4. *La cerámica Inca Influenciado*

La publicación sobre el contenido de las siete tumbas excavadas a finales de 1917 por Jijón cerca del Hospital Eugenio Espejo (Jijón/ Larrea, 4 - 14), ofrece un inicio más propicio para un análisis de cerámica con influjo incaico de lo que existe en otras regiones. Por lo menos un pequeño número de recipientes se puede tratar como contexto asociado. En un espacio de 20 metros de largo y cerca de 10 metros de ancho se encontraron las tumbas que aparecieron como fosas poco profundas en la tierra.

A continuación se ofrece una descripción breve de las tumbas (todas las medidas son en centímetros):

Tumba 1: 87 cms. de profundidad, esqueleto de un adulto, muy corroído.

Hallazgos: dos cántaros, una compotera, dos cuencos (lám. 17, 1 a - c). Los cántaros estaban rotos. Eran de arcilla rojiza, sin pintura.

La compotera era de arcilla amarilla bien pulida, con pintura roja linear en la parte interior.

Medidas: A 6,5 cms.; DB 13 cms.; D máximo de pie 6,5 cms; a pie 5,9 cms.

Los cuencos con el borde ligeramente invertido son de arcilla amarilla sin barniz ni pintura.

Medidas: A 5,0 cms. y 5,5 cms.; diámetro 10,5 y 11 cms.

Tumba 2: 140 cms. de profundidad. Un esqueleto en cuclillas y, al lado, un cántaro colocado con la abertura hacia abajo; a 100 cms. hacia el oriente se encontraron dos compoteras (lám. 17, 2 a-c).

El cántaro no presenta decoración (XIII, 40)¹⁵⁹. Las compo-

teraz tienen, en la parte exterior, un engobe castaño naranja y pulimento, los labios tienen pintura rojo ladrillo y la superficie interior es castaño amarillo.

Medidas: A 10,4 y 9, 8; DB 13; AM 15¹⁶⁰.

Tumba 3: 40 cms. de profundidad, esqueleto muy corroído.
Hallazgos: un cántaro, una olla pequeña (lám. 17, 3a, b)
El cántaro tiene una fractura mediana, falta la cabeza zoolomorfa (XIII, 41). La pequeña olla con base redonda parece trabajada en forma muy tosca y tiene pintura roja únicamente en los labios.
Medidas: A 14; DB 10; AM 12.

Tumba 4: 60 cms. de profundidad, esqueleto infantil, muy corroído.
Hallazgos: un cántaro, una escudilla pequeña (lám. 17, 4a, b).
Los cántaros tienen un motivo de helechos policromo, mal elaborado (XIII, 42). La escudilla pequeña posee una base aplanada, una boca relativamente estrecha y dos asas falsas pequeñas debajo del borde. El engobe es castaño naranja. Medidas: A 5,5; DB 3,5; AM 7,4 cms.

Tumba 5: 60 cms. de profundidad, esqueleto de un joven en cuclillas.
Hallazgos: un recipiente trípode, un cuenco (lám. 17, 5a, b), una olla.
El recipiente trípode es una imitación de los recipientes trípodes incaicos. Tiene un color de superficie castaño amarillado con color rojo en los labios.
Medida: A ca. 15 sin asa; AM 14 cms.

Tumba 6: 100 cms. de profundidad, esqueleto en cuclillas.
Hallazgos: un cántaro, dos compoteras (una cfr., lám. 17,6a).
El cántaro está pintado con el motivo “*Cuzco Polychrome B*” (XIII, 43). Una de las compoteras (Jijón/ Larrea: lám. XLIII) tiene un borde ligeramente invertido, acanalado en la parte

exterior. No tiene engobe ni pintura.

Medidas: A 10,3; DB 14; AM 16 cms.

Sobre la otra compotera nada se ha publicado; parece tener la misma forma que la anterior.

Tumba 7: 90 cms. de profundidad, esqueleto muy corroído, probablemente en cuclillas.

Hallazgo: un cántaro (lám. 17,7).

El cántaro tiene pintura policroma y decoración de bandas horizontales (XIII, 44).




Al realizar las excavaciones para los cimientos del hospital se encontraron algunos objetos, entre ellos un cántaro incaico, una olla con pie y una pequeña cabeza de puma. El análisis de los contextos asociados ofrece una nueva visión de la relación entre el estilo incaico y los estilos locales. En total se localizaron 19 recipientes de cerámica en las siete tumbas. Parece que no hubo hallazgos de otra índole fuera de los huesos y de la cerámica. La forma de entierro tal vez consistió en una fosa poco profunda más o menos cilíndrica, en la cual se le colocaba al muerto en cuclillas. El promedio de las ofrendas era de dos o tres recipientes. Es importante anotar que cada tumba contenía una forma de recipiente que le ubicaba cronológicamente en la época incaica.

La forma más frecuente es la del cántaro que se encuentra siete veces en las seis tumbas (cfr., tabla 14). La tumba cinco contenía un trípode, cuya forma es igualmente incaica (cfr., Llanos, 1936: lám. V: 5 - 310).

Las demás formas son compoteras, platos y ollas simples. Jijón compara, en particular, las compoteras y los platos con las formas que integran en su "Corpus de la cerámica imbabureña" (cfr., también Jijón, 1952, fig. 445: la, 5a, etc.). Las mismas formas se encuentran también en la cerámica Panzaleo; en cambio, parecen haber sido anteriores allí (Porras, 1970: gráf. 2,1,4; gráf. 3,5). El padre Porras, quien durante mucho tiempo examinó esta cerámica, especialmente en la zona de Píllaro y en el Oriente, reconoce una evolución no solo estilística, sino también cronológica desde la compotera honda hasta el plato con pie alto, muy posterior. Este no es

el caso en la cerámica imbabureña, como lo prueban los contextos asociados de tumbas en Quito.

Tabla 14
Quito, Hospital Nuevo. Distribución de las formas de recipientes en las tumbas

<i>Tumbas</i>				<i>Otras formas</i>	<i>Hallazgos por tumba</i>
I	2	1	2	-	5
II	1	2	-	-	3
III	1	-	-	1	2
IV	1	-	-	1	2
V	-	-	1	2	3
VI	1	2	-	-	3
VII	1	-	-	-	1
Total	7	5	3	4	19

Es posible, sin embargo, que se manifieste aquí el influjo de la cerámica Panzaleo, puesto que su presencia en la zona de Quito se puede seguir por lo menos hasta el año 1000 p. C. (Oberem, 1970: 248). Esto lo demuestra también la técnica de algunos recipientes de Quito, en especial de las compoteras, las cuales son, en parte, de cocción dura sonante y muestran una textura parecida a la cerámica Panzaleo común. Algunos recipientes de La Magdalena, del sur de Quito, muestran las mismas características (Museo del Banco Central, Colección Witt). En cambio, se trata casi siempre de compoteras de pie alto, las cuales están pintadas con motivos Panzaleos, pero con pulimento brillante debido al influjo incaico.

En este momento la mica ha perdido casi totalmente su importancia como desgrasante. En el caso de algunos recipientes del cementerio del Hospital Nuevo se puede hablar de la fusión de dos técnicas autóctonas. A esto se añade el influjo incaico, reconocible en la *técnica de cocción*, en el

pulimento de la superficie y en la *utilización de un engobe rojizo*. Como elemento típico del influjo incaico en la decoración se puede mencionar la *pintura de fajas en castaño rojo*, que casi siempre cubre los labios o el ángulo de un recipiente. El tipo de pintura se ha adoptado de las ollas con pie incaicas. De la misma forma se transmite otro influjo que se reconoce en el borde de los recipientes. Este es ahora *reforzado y doblado* casi en ángulo recto. Además, la forma en su totalidad influye en la construcción de formas autóctonas. También los cántaros dejan ver un fuerte influjo local. Solo el ejemplar de la tumba 6 (XIII, 43) está trabajado en el estilo puro del Cuzco. Especialmente mal realizada es la forma del ejemplar de la tumba 3 (XIII, 41), lo cual se puede decir también de la decoración del ejemplar de la tumba 4 (XIII, 42).

En Chaupicruz, un lugar ubicado entre Quito y Cotacollao, Jijón excavó, en 1909, un cementerio, cuyas tumbas estaban situadas a una profundidad mucho mayor que las de Quito, cerca del Hospital Nuevo (Jijón/Larrea, 4).

Fuera de esto, los dos cementerios se distinguen entre sí por su cerámica. En el último sitio, Jijón encontró una cerámica muy áspera, de paredes gruesas, que de vez en cuando tiene pintura roja (Jijón, 1952:356). Como prueba de que esta cerámica alcanza cronológicamente hasta la época de la conquista, Jijón se refiere a la colocación de tres asas en las vasijas altas, las cuales compara con el dispositivo para colgar de los cántaros incaicos. Esta comparación parece ser poco plausible. Hay que pensar más bien en el influjo colombiano que se hizo efectivo en todo el Ecuador septentrional, como lo comprobó el mismo Jijón (1919) en el contenido abundante de una tumba preincaica de Quito (Itchimbia). Las asas de los recipientes de tres asas de la región de Colima, en el valle del Cauca, están distribuidas en la misma manera y tienen, además, las mismas incisiones triangulares como decoración (cfr., Bray/Moseley, 1969-70: pl. XLI), como las vasijas de Chaupicruz (Jijón, 1952: fig 449).¹⁶¹

También la forma de entierro en tumbas con pozo indica, por un lado, una datación temprana y, por otro, es un indicio de relaciones con la zona andina septentrional. En efecto, la mayoría de las formas enumeradas por Jijón (op. cit., 356) se localizan en la provincia de Imbabura. Esto

es válido igualmente para una realización técnica algo más tosca. En el recipiente trípode de la tumba 6 del Hospital Nuevo (Jijón/Larrea, 11, 12), comparado por Jijón también con la cerámica de Chaupi Cruz, se constata más bien un claro influjo incaico. Todavía debe quedar sin resolver la cuestión de hasta qué punto se confundieron, en la región de Quito, elementos Panzaleos y otros de la cerámica Imbabureña. Jijón, por lo menos, parece designar como Chaupi Cruz todos los recipientes de esta zona elaborados de una manera más tosca. Como área de difusión designa la parte meridional de la hoya de Quito hasta Machachi (Jijón, 1952:356). Puesto que no hay una descripción de las tumbas ni de hallazgos de contextos asociados, el “problema Chaupi Cruz” debe quedar sin resolver por el momento.

En toda la hoya de Quito se encuentran formas de recipientes con influjo incaico, tales como las conocidas de las tumbas del Hospital Nuevo. Los fragmentos encontrados por mí en el Pucará de San Antonio (Rumicucho) pertenecen a la misma cerámica. Otros sitios de hallazgos son Machachi, todo el valle de Los Chillos, Llano Chiquito, El Quinche y Cochasquí¹⁶². Una compotera de la zona de Quito tiene en el labio un motivo incaico (motivo 47) pintado en color blanco.

El mismo fenómeno que se divisa al revisar los hallazgos del Hospital Nuevo, se distribuye a través de toda la Sierra norte; a saber, la imitación de la forma completa de un recipiente. Aquí la forma preferida es el cántaro, pero también hay otras, especialmente las ollas con pie, que tienen un atractivo especial. A veces se llega a una reducción tal de la forma original, p.e., en el caso del ejemplar de Cochasquí (lám. 10, 9), que se la puede reconocer gracias a características especiales tales como los apliques de las cabezas zoomorfas.

Sitios de hallazgos de tales imitaciones en la provincia de Imbabura son Puetaquí, Pimampiro, Otavalo y la Tola Orozco, cerca de Atuntaqui. Esta “tola” (cfr., Jijón, 1952: fig. 444) es una de las muchas pirámides entre el valle del Chota y el del Guayllabamba, que alcanzaron hasta la época de la conquista y que se relacionan con los Caranqui (cfr., Oberem, 1969: 318).

El influjo del estilo incaico en esta zona se nota además en la *forma*

más evertida de bordes, sobre todo en los recipientes de boca ancha, (p.e., la forma 2 f. del catálogo de Jijón, 1952: fig. 445). Además, se utilizan entonces las asas de correa con más frecuencia. Por lo demás, el influjo estilístico de la cultura incaica se expresa de manera semejante a la de las zonas más meridionales.

4.6. *El extremo norte de la Sierra*

4.6.1. *El paisaje cultural hasta la época incaica*

A diferencia de la división del mapa 1, en este caso se considera el río Chota como frontera meridional del extremo norte de la Sierra. Por lo tanto, coincide con las fronteras actuales de la provincia de El Carchi. Los así llamados Altos de Boliche, al sur de Tulcán, forman una barrera meridional de la hoya de Pasto; en cambio, no son una frontera geográfica-cultural tan acentuada como lo es el valle de El Chota.

La provincia de El Carchi, formada principalmente por una planicie de 3.000 mts. a 3.500 mts. de altura con característica de páramo. Por esta razón en la actualidad, y probablemente también en la época precolombina, no es tan densamente poblada como las demás provincias de la Sierra. La población actual se concentra en la parte sur, entre los valles de los ríos del Angel y Carchi. A pesar de la altura, la agricultura es la forma principal de la economía.

La población precolombina se consideraba como perteneciente a los pastos, una unidad tribal más grande, que habitaba en la mayor parte de la hoya del mismo nombre (Murra, 1946:786). Esta relación con Colombia se manifiesta también en la arqueología, a través de una serie de elementos, especialmente en la arquitectura de las tumbas y en una cerámica llamada “Nariño”, más allá de la frontera (Bennett, 1946 c: 832) y “Tuncahuán” o “Negativo del Carchi” a este lado (Jijón, 1952: 171 ss, 232 ss.). Esta cerámica se caracteriza especialmente por su técnica de reserva, con la cual se aplicaron un gran número de motivos, generalmente en toda la superficie, sobre todo en las compoteras y “botijuelas”, grandes recipientes parecidos a ánforas. Especialmente características son las tumbas

de pozo y de pozo y cámara funeraria profundas. Según Jijón, la agricultura fue la base económica; llamas y maíz parecen haber sido conocidos (ibid.: 234).

Max Uhle encontró en Cuasmal, cerca de Tulcán, y en algunos otros sitios que son restos de casas con plano redondo o, a veces, rectangular, cuyas paredes estaban hechas de tierra (Uhle, 1928: 14 ss.). La forma de la cerámica que se obtuvo en parte, en tumbas dentro de estos bohíos, se parece a la cerámica anteriormente descrita, pero se distingue de ella por su pintura positiva en el “estilo zoomorfo” (ibid.: 37).

Se estableció una controversia sobre la cronología de los bohíos entre Uhle y Carlos E. Grijalva, quien la ubicó mucho más tarde, es decir, en el período incaico o inmediatamente anterior (Grijalva, 1937: 143). Recientes investigaciones de Alice E. Francisco (1970), basadas en el análisis de los contenidos de tumbas del cantón Montúfar, recién aclararon la cronología de las culturas en la región del Carchi. Ella estableció tres grandes períodos estilísticos, que se refieren al extremo norte de la Sierra en su totalidad y que se pueden subdividir todavía. A la primera fase, muy larga, la llamó Capulí y se extendió también a la provincia de Imbabura. Después se realizó un cambio bastante brusco caracterizado por diferencias de las formas de las casas y por una nueva estructura demográfica. El estilo cerámico respectivo se llama Piartal y parece haber sido de una duración relativamente corta. Se trata de la conocida cerámica con pintura negativa, denominada “Tuncahuán” por Jijón, la cual, sin embargo, no parece haber tenido relación alguna con el “Tuncahuán” de la Sierra sur (Francisco, 1970: 4). El estilo Tuza, que se puede comparar con la cerámica de Cuasmal, forma el último período.

4.6.2. La cerámica inca en su expansión más septentrional

En el sur, los sitios de hallazgos incaicos están situados en El Angel, San Gabriel y Pioter, los cuales se conocen también como centros de la arqueología preincaica.

El sitio de hallazgos situados más al norte es Tulcán. De los ocho objetos hallados, tres son pintados en forma policroma y trabajados en el

mejor estilo cuzqueño. No es probable que fueran trabajados en la región. La olla con pie de Pioter, en cambio, sí deja entrever un origen local (XV, 6).

Grijalva, quien en una polémica ya ridícula contra Uhle defiende su tesis del origen de los bohíos en el período incaico, presenta un grupo de 16 recipientes de la región de Tulcán, a los cuales les adjudica un “origen del Cuzco” (Grijalva, 1937, lám. 1,4,6,).

De estos recipientes, sin embargo, solo el jarro (XV, 3; op. cit., lám. 1: no. 2) se puede denominar con seguridad como incaico. De los dos vasos de Cuasmal (op. cit., lám. 1: no. 3,4) que pude examinar en el Colegio Bolívar de Tulcán, por lo menos un ejemplar con los apliques de cabezas zoomorfas (lám. 1; no. 3) me pareció una imitación reciente en yeso. Fuera de esto, no muestra ningún influjo incaico en la forma o en la decoración. El otro ejemplar, en cambio, está decorado con una banda de rombos en negro y rojo, lo que hace pensar en un influjo incaico.

Otro vaso de Tulcán, cuya forma de borde y la pintura roja del borde tienen influencia del estilo incaico, se encuentra en la Colección Gantotena Ponce, en Quito. En un cuenco trípode de La Palizada, Tulcán, igualmente parece ser reconocible un ligero influjo en el aplique del asa pequeña y en la forma en general.

Francisco (1970: 6 s.) solo pudo reconocer un influjo incaico exiguo. Ella cree que el engobe negro fue introducido por los incas (op. cit., 6). A su favor podría hablar un recipiente del Museo del Banco Central de Quito (No. 124-20-64), decorado con un motivo rojo del estilo Tuza y cubierto, posteriormente, con un retículo de rombos negros.

Parece que la serie de hallazgos incaicos no prosigue más allá de la frontera. Restos de superficie no se conocen ni del Carchi (Verneau/Rivet, 69), ni del sur de Colombia (cfr., Bennett, 1946 c: 832). Cieza (1962, cap. XXXIV) informa sobre una expansión del Imperio Incaico hasta el río *Angasmayo*. Algunos autores lo identifican con el río Mayo al norte de Pasto (cfr., Hernández de Alba, 1946: 919). Ortiz (1946: mapas 10, 11), en cambio, quien tiene una gran experiencia en la historia local, lo localiza al sur-oriental de Pasto. Los Chibchas tenían conocimientos sobre el Imperio Incaico, y según Uhle (1969: 143) adoptaron de ellos la costumbre de mez-

clar la coca con la cal para obtener un narcótico. Sin dedicarnos a estas cuestiones, debe ser suficiente la aseveración de que la manifestación arqueológica de la cultura incaica termina en el norte, en la frontera ecuatoriano-colombiana.

4.7. *La Costa*

Es obvio que la conquista y ocupación de las tierras bajas tropicales del occidente ecuatoriano eran mucho más difíciles de realizar que las de la Sierra. El ambiente geográfico por completo diferente, que se distingue también fuertemente del litoral peruano, fue un gran obstáculo natural para la expansión incaica. En la Costa norte del Perú su imperio terminaba en Túmbez, donde habían construido una fortaleza para protegerse de los habitantes de la Isla Puná en el golfo de Guayaquil, los cuales tenían constantes controversias con los tumbecinos (Murra, 1946: 809). A los incas no les pareció que valía la pena civilizar a la fuerza a estas tribus costeñas “desnudas y sin civilización” (ibid.). Los cronistas informan, sin embargo, sobre una expedición de Tupac Yupanqui y también de Huayna Cápac a la Costa, la Isla Puná, la región del Guayas y más hacia el norte¹⁶³. También existen informes sobre una expedición marinera de Tupac Yupanqui hacia islas distantes, las cuales Larrea (1960:3) quiere identificar como las Islas Galápagos (cfr., Heyerdahl/Skolsvold, 1956: 10-12). La expedición de Thor Heyerdahl comprobó la existencia de cerámica precolombina en las islas, entre otras también de la cerámica Estero del valle de Virú (costa norte del Perú), que tiene influjo incaico; en cambio, no se encontraron productos de la cultura incaica (op. cit., 62). En total, no es probable que las Islas Galápagos fueron visitadas alguna vez en la época precolombina. Existen indicios de que la cerámica reportada por Heyerdahl, especialmente del estilo Chimú, que existió mucho tiempo, fue traída por los europeos en la época colonial temprana (cfr., entre otros, Plischke, 1961:309 s.; Suggs, 1967:243). En el año de 1535, tres años después de la captura de Atahualpa, las Islas Galápagos fueron descubiertas por el fraile dominico Tomás de Berlanga, quien no encontró vestigios de asentamientos humanos en la isla (cfr., Larrea, 1960: 40 ss.).

La mayor cantidad de hallazgos de cerámica Inca Imperial proviene de la isla La Plata, situada al suroccidente del cabo de San Lorenzo, en la costa de Manabí. A finales del siglo XIX, el general Manuel Flores, comandante del ejército ecuatoriano, encontró allí, gracias a las indicaciones de un guardián del faro, una tumba con objetos de oro que tenían un peso total de casi 25 onzas. Todos los objetos se fundieron. Al comienzo la búsqueda de más tumbas no tuvo resultado (Dorsey, 1901: 251). En el año de 1892, él y George A. Dorsey realizaron otra expedición en la isla, esta vez con éxito (ibid.: 253, 261). En tiempos históricos esta isla, de solamente dos kilómetros de largo por 1,2 kilómetros de ancho, estaba deshabitada. Según declaraciones del guardián del faro, los primeros hallazgos se realizaron en una pequeña bahía cerca de la playa. Se dice que en varios huecos se hallaron numerosos objetos de oro; entre otros, una figura de oro y otra de plata, algunos recipientes de cerámica y una gran hacha de piedra. No lejos de este sitio, Dorsey realizó un corte de excavación, localizando en los estratos superiores artefactos de arcilla y piedra pertenecientes en su mayoría a la cultura Bahía, de la Costa central. Por encima y por debajo había dos capas de carbón y ceniza. Según la opinión de Dorsey, los artefactos se cayeron de un basurero ubicado más arriba. Debajo de la segunda capa de ceniza encontró una tumba con dos esqueletos conservados solo en fragmentos. Junto con ellos aparecieron varios recipientes de cerámica, figuras de oro y plata, pequeños alfileres de oro y perlas, algunos alfileres de cobre y una gran hacha de piedra. La tumba no tenía ninguna relación con los estratos superiores y su contenido, y Dorsey la califica como “intrusive” (ibid.: 255). Además, contenía un plato de oro, varias campanas de cobre colgantes, tupus y otros objetos de oro y cobre (ibid.: pl. XL-XLII). Desgraciadamente, Dorsey no da una descripción de todos los objetos; sin embargo, queda claro que todos pertenecen al estilo Incaico Puro. Solo el hacha sobredimensionada sale de este contexto. Es posible que fuera adoptada de la cultura vernácula Bahía, la cual probablemente tenía un lugar de culto en este sitio (Estrada, 1962:73 y fig. 98). Dorsey supone que las dos tumbas eran de un grupo de guerreros incaicos, que habría avanzado en sus exploraciones hasta esta región poco antes de la conquista.

El segundo hallazgo de cerámica Inca Imperial proviene del ingenio Valdez, cerca de Milagro, no muy lejos del pie de los Andes (Estrada, 1954:81, grabado 13). Se trata de un cántaro bien formado, decorado con el motivo de helechos. Hasta ahora no se han conocido otros hallazgos de esta índole en la Costa.

Durante sus excavaciones en Manabí, Saville no constató un influjo claramente incaico en la cerámica autóctona. Presenta, sin embargo, una maza en forma de estrella combinada con un hacha (Saville, 1910:pl. CXIII, 2), la cual se puede comparar con una pieza parecida de Quito (cfr., Jijón/Larrea, 50, y lám. XXXIX). La pieza viene de la Isla Puná y Saville (1910:240) observa al respecto: “*We may unquestionably attribute this one to the Quichuas*”. Se puede suponer que esta arma fue usada en las disputas entre incas y los habitantes de la Isla Puná, sobre los cuales nos informan los cronistas.

En la época incaica la región del Guayas, donde no hay hallazgos, estaba ocupada por los huancavilca y manta. Según las fuentes históricas (p.e., Cieza, 1967: cap. LXV) fueron obligados por los incas a servirles. Se dice que Huayna Cápac, en una expedición, avanzó más allá de Esmeraldas (Murra, 1946: 808). Todos estos eventos están fuera de los métodos del análisis arqueológico. En este lugar no se les puede afirmar ni refutar.

La existencia de relaciones con las culturas del litoral peruano en la época preincaica se comprobó arqueológica e históricamente (cfr., p.e., Estrada, 1961; Menzel/Rowe, 1966: 68). Los hallazgos puramente incaicos de la Isla La Plata, asociados con una hacha ceremonial de origen probablemente autóctono, dejan suponer la presencia incaica también en la Costa, puesto que no es probable que las tropas incaicas hicieran el largo viaje por mar alrededor de la península de Santa Elena hasta la isla La Plata para enterrar allí a sus muertos, sin haber tocado tierra firme. Por lo tanto, no se pueden dejar a un lado todas estas actividades en la Costa como una “invasión imaginaria” (Estrada, 1968). Por otro lado, hay demasiado pocas evidencias como para hablar de un horizonte incaico en esta región.

En las cerámicas de los Andes se puede contar con un influjo incaico algo más fuerte. Este se favoreció, en parte, por las relaciones comerciales intensas entre la Sierra y la Costa y se demuestra, por ejemplo, en el in-

flujo incaico en la vasija con representaciones de cara proveniente de Quevedo, que permite reconocer relaciones con la Sierra central. La conexión más fuerte y más conocida existe entre la Sierra sur y la zona de la cultura Milagro- Quevedo. Esta última probablemente consiguió la materia prima para sus trabajos en cobre y bronce de la zona de El Cañar, cambiándola por productos tropicales o del mar, tales como la concha espóndilus, pepas de coca, fibras de algodón, sal, etc. (Holm, 1966- 67:141). En la época incaica estas relaciones no se habrían terminado, sino más bien habrían sido controladas por los incas. Por ello se puede deducir un influjo por lo menos indirecto en las culturas del litoral.

4.8. *El Oriente*

Las relaciones de la cultura incaica con las tribus del Oriente ecuatoriano corresponden más o menos a las que existieron con las tribus del litoral septentrional. El clima de la selva húmeda tropical era conocido de los incas desde su patria (p.e., de la parte inferior del valle del Urubamba), pero los cronistas registraron su actitud reservada respecto a emprender expediciones en esta dirección (Uhle, 1969: 144 ss.). Se dice, por ejemplo, que Huayna Cápac realizó una expedición al río Coca y trajo algunos indígenas de allí a Quito (cfr., Oberem, 1967-68: 153 y 1971: 43-46). Los contactos con el Oriente parecen haberse limitado, en su mayor parte, al comercio (Oberem, 1966-67). Para ello los incas pudieron basarse en las tradiciones autóctonas. En cuanto a las relaciones preincaicas entre la Sierra y el Oriente existen pruebas arqueológicas (cfr., más arriba). Se puede suponer que estas relaciones siguieron existiendo en la época incaica.

El cuenco de dos asas de Bermejos, al occidente del valle de Zamora, podría tener su origen más bien en tales conexiones que en avances incaicos hacia esta región. Uhle (1930: 11, nota 24) informa sobre un “vaso” encontrado en las excavaciones cerca de Macas y donado al Museo de la Universidad de Quito. Se dice que estaba pintado con un motivo de molinos de viento, “derivado de un ornamento conocidísimo de la alfarería de los incas”. Probablemente se refiere al motivo 16 (fig. 30). Se podría tratar de un vaso en estilo Puruhá-Inca. Desde épocas antiguas Macas está co-

nectada a la zona de los puruhaes a través de un sendero (Barrueco, 1959:73). Las investigaciones arqueológicas recientes en la zona del río Napo (Evans/Megggers, 1968), en cambio, no dieron ninguna evidencia de un influjo incaico (cfr., artículo de Francisco en CHA 38, 1971).

NOTAS

- 128 Cfr., Collier, 1946: 779; Jijón, 1952; Jaramillo, 1955. 2547, para un resumen de los conocimientos obtenidos hasta ahora en la arqueología de esta zona.
- 129 Esto se comprueba, p.e., a través de la existencia de cerámica Chimú #cfr., Collier-Murra, 34).
- 130 Durante mi corta visita a Loja, la Casa de la Cultura, que parece tener una colección arqueológica, estaba en proceso de reconstrucción.
- 131 Estas no solamente se pueden comprobar estilísticamente, sino que se realizaron también muy intensamente a través del comercio (Hartmann, 1968:143; Cfr., también nota 10).
- 132 En contra de lo que afirma Bennett (1946 a: 73), la hoya de Oña/ Nabón se considera aquí como parte de la Sierra sur. Desde el punto de vista geográfico y probablemente también histórico-cultural, el valle de Jubones-Yunguilla tiene una posición intermedia entre el sur y el extremo sur de la Sierra.
- 133 El cerro 'Varno, una colina un poco más grande situada a unos 700 mts al occidente de Cañar, es uno de los sitios de hallazgos más famosos del Ecuador, removido sistemáticamente por los huaqueros, ya desde los años veinte Collier/Murra (35 ss.) encontraron allí un material que, desde el punto de vista cronológico, alcanza desde la aparición de la primera cerámica en la Costa hasta poco antes de la llegada de los incas, y lo dividieron en Cerro Narrio "temprano" y "tardío". Cfr., también Braun, 19#1 para una nueva interpretación de la fase temprana y su relación con otras fases culturales.
- 134 Una descripción detallada del estilo Cashaloma aumentaría mucho el volumen de este trabajo, y está provista, por lo tanto, junto con la publicación de los resultados de la excavación de Ingapirca, provincia del Cahar. Cf., también Meyers, 1971 .
- 135 Cfr., especialmente los resultados más recientes de las excavaciones en la hoya de Huánuco: *"almost all of the pottery from the peasant villages is utilitarian plain ware with no decoration"* (Thompson, 1968: 2).
- 136 No se puede afirmar que, fuera de esta cerámica, se produjo además otra en el estilo "Tacaschapa", como lo supone Meggers (1966, 155). Por lo menos las piezas descritas como típicas (p.e.,Verneau/Rivet, pl. L—LIII) deben ser más tempranas

- debido a su estilo. Esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de que algunas formas de las cantimploras de base redonda y sin decoración (Holm, 1965, lám. I—III) se conservaron hasta la época incaica. Formas parecidas se conocen también de las laderas orientales de los Andes peruanos (Lathrap, 1970: 172 ss.).
- 137 Varios autores, entre ellos González (1965: 1967 y 1969: 218), Bamps (1887), y algunos historiadores de Cuenca, localizaron Tomebamba en el valle de Jubones. Otros estaban convencidos de poderla identificar con Hatun Cañar (cfr., Uhle, 1923: 3).
- 138 Durante mi recorrido de la zona pude reconocer todavía los cimientos de algunas murallas del contorno. En la actualidad se encuentra el Colegio Borja en los terrenos del palacio de Pumapunyo. Durante su construcción se hicieron algunos hallazgos, que se conservan en parte en el Colegio. No hubo la posibilidad de recoger fragmentos de la superficie, puesto que los terrenos estaban cubiertos con césped o cereales.
- 139 Desgraciadamente fue imposible realizar un examen más detallado de los fragmentos debido a que éstos se exhiben amarrados con un cordón a unas tablas.
- 140 En el catálogo se encuentran con el lugar de origen Cuenca, Pumapungo o Huayna Cápac, refiriéndose los tres probablemente al mismo sitio de hallazgo. Los dos últimos términos se utilizan en la actualidad como nombres de calles en esta zona casi completamente urbanizada.
- 141 No consta en el catálogo por no haberse permitido su examen (fotografía).
- 142 Según Verneau/Rivet 11, pl. XLVIII, 2 "entre Biblián y Azogues". Eventualmente se trata de Sagín: "lugar y laguna de Azogues", (Jijón, 1941, vol. II: 27).
- 143 Desgraciadamente no hubo la posibilidad de sacar los objetos de las vitrinas y fotografiarlas, puesto que durante mi visita el encargado responsable estuvo ausente.
- 144 Segarra (1967, sin paginación) informa "como cosa ordinaria" que aún actualmente los comerciantes de Sigsig viajan a la Costa norte del Perú. Todo el valle de Guallaceo, y en especial Chordeleg, tiene fama hasta la actualidad por sus buenos trabajos en cerámica y en metal (Malo, 1969).
- 145 Los restos de murallas en Sbabalula y Chobsi (Bedoya, 1965: 3648; Segarra, 1967) son, según parece, preincaicos o recientes. Esta impresión la obtuve durante un recorrido del terreno en 1969. Uhle (1923: 6) considera "Copzhi" como una construcción de los cañari.
- 146 Solamente menciono aquí las más detalladas de las muchas descripciones hechas en este siglo: Verneau/Rivet 1, 82-99; Jijón, 1929; Bedoya, 1965: 51-174 cfr., también nota 31.
- 147 Al localizar las tumbas se buscó únicamente por los indicios exteriores y con la ayuda de un detector electromagnético que registra pedazos de metal. La descripción de los hallazgos es desgraciadamente incompleta, los dibujos faltan por completo .
- 148 Datos más concretos se pueden esperar, p.e., después de analizar el material de las

excavaciones en Ingapirca (Cfr., Cueva, 1970; Meyers, 1971).

- 149 Desgraciadamente no fue posible averiguar los números del catálogo.
- 150 Geyh, 1971: fig. 4. Quiero agradecer al Dr. Henning Bischof, quien me dio esta información bibliográfica y me mandó una fotocopia de la curva correctiva.
- 151 De manera parecida opina Lanning (1960: 229). El considera la cerámica Cashaloma como mucho más antigua y la ubica cronológicamente a la altura de las fases Tejar, en el Litoral ecuatoriano y Colán, en el extremo norte de la Costa peruana
- 152 A los señores Arq. Hernán Crespo, Museo del Banco Central del Ecuador en Quito, y Dr. Segundo Moreno, Universidad Católica del Ecuador, debo la información de que en la provincia de Bolívar no existe ninguna colección arqueológica mayor.
- 153 Por lo demás no mostró ningún interés en la huaquería, pero se quejó mucho de los huaqueros nocturnos que habrían destruido su huerto. La mayoría de los pobladores rechazaba las excavaciones, porque traerían enfermedades y mala suerte. Mis intentos de catalogar más objetos que se encontraban en manos de otros habitantes; se frustraron, puesto que los huaqueros, como buenos comerciantes, lo querían permitir únicamente si yo comprara los objetos.
- 154 En el Museo de los Padres Josefinos en Ambato pude examinar los objetos excavados por el Padre Porras (1961: 21, 1970: 242). Desgraciadamente no había una descripción de las circunstancias del hallazgo y su pertenencia a las tumbas, y tampoco estaban catalogados.
- 155 Desgraciadamente, en el presente trabajo, no puedo tratar extensamente este problema, pero estoy seguro de que una nueva clasificación de esta cerámica daría resultados sorprendentes.
- 156 Museo de los padres Josefinos, Ambato, sin número. Medidas: A 23,3; DB 17,8, AM 22; color de superficie: naranja.
- 157 Museo de los padres Josefinos, Ambato. Medidas: A 15,5; DB 7,4. Color de superficie: ocre rojizo.
- 158 Agradezco por esta información al Sr. Luis Chávez, quien vive al lado de la cantera y trabaja en ella desde el comienzo. Aseguró que no se encontraron restos arqueológicos.
- 159 El cántaro se encuentra en Jijón/Larrea, lám. IX: fig. 9. En el texto se dice equivocadamente, lám. IX fig. 6, pero se confundieron las láminas IX y X. Después de comprobar la correlación entre la descripción y la lámina se deben cambiar los siguientes: Lámina X = Lámina IX. Lámina IX = Lámina X. Los datos sobre el origen debajo de las láminas están igualmente confundidos. Lo que pertenecía a la antigua Lámina IX pasa a la nueva Lámina IX. Lo mismo sucede con la lámina X. Por lo tanto, el cántaro de la lám. IX: fig 9, lleva el dato de origen "Quito (Hospital Nuevo)"; el cántaro de lám. X: fig. 9, "Sierra del Ecuador".
- 160 En el caso de datos que varían de los de Jijón, se trata de ejemplares que yo mismo pude analizar.

- 161 Tuve la oportunidad de examinar los recipientes de Chaupi Cruz en el Museo Jijón y Caamaño, en Quito, al igual que las piezas correspondientes colombianas en el Museo Arqueológico de la Universidad del Valle, en Cali.
- 162 La cerámica con influjo incaico proveniente de Cochasquí se tratará en una publicación junto con todo el material encontrado allí.
- 163 Entre las muchas compilaciones de estos informes, señalo la relación más fidedigna en González (1969, cap. II).