

**HISTORIA DE LAS CIVILIZACIONES
ANTIGUAS DE AMERICA**

DESDE SUS ORIGENES

COLEGIO UNIVERSITARIO DE EDICIONES ISTMO

RAPHAEL GIRARD

HISTORIA
DE LAS
CIVILIZACIONES
ANTIGUAS DE AMERICA

DESDE SUS ORIGENES

TOMO III



COLECCION *COLEGIO UNIVERSITARIO*, 10
EDICIONES *ISTMO*

Los 3 tomos que componen esta obra están ilustrados con 8 gráficos en color, 946 en blanco y negro; 750 figuras en el texto; 14 mapas esquemáticos y 3 diagramas.

Cubierta:

Estela H. de Copán;

Medusa de Nazca;

Figurilla femenina (en barro), de Puerto Márquez, cerámica más antigua de Mesoamérica; cortesía del profesor Constantino Rábago;

Caza del mamut. Reconstrucción basada en los descubrimientos arqueológicos realizados en Tepexpan (de un diorama del Museo de Antropología e Historia de México, rotulado «Acoso de un mamut»).

La corrección del original de esta obra es de la exclusiva responsabilidad del autor.

© Raphael Girard, 1976.

© De la presente edición, Ediciones Istmo;

General Pardiñas, 26;

Madrid-1.

I. S. B. N. 84-7090-079-X (obra completa).

I. S. B. N. 84-7090-086-2 (tomo III).

Depósito legal: M. 25.427-1977.

Printed in Spain.

Impreso en España.

LIBRO III

LAS CULTURAS MEDIAS

SEGUNDA PARTE

CONTINUACION

42. MITOLOGIA ANDINA

El material mitológico de los Andes centrales es fragmentario e inco-nexo. Está disperso en crónicas, narraciones de viaje, observaciones de extirpadores de idolatría, etc., y hasta la fecha no ha sido sistematizado.

Ricardo Lacham hace notar que «la mitología precolombina de la región andina, en su mayor parte, se ha perdido para siempre»¹. Esto pude comprobarlo en el curso de mis investigaciones entre los aimaras.

Sin embargo, he logrado rescatar el mito de Pachamama y sus siete hijos, con su cosmogonía correspondiente, y ponerlo en relación con el mito maya quiché de *Ixmucané* y sus siete hijos, los *Ahpú*, vinculados a una cosmología común a mayas y aimaras. Esos mitos, transcritos precedentemente, establecen una bien definida vinculación entre la mitología aimara y la que está registrada en el *Popol-Vuh*.

Reconstrucción mitológica por inferencia de un ritual.—Los ritos y danzas de siembra, celebrados en Tiahuanaco, son mitos en acción que ofrecen un sorprendente paralelismo con los que están registrados en la Tercera Edad del *Popol-Vuh*, según las comparaciones establecidas precedentemente, que se amplían a continuación.

La pareja disfrazada de ancianos, *achachil* y *awila*, tienen su correspondencia en *Ixpiyacoc* e *Ixmucané*. La *Iluri*, que personifica a la diosa Madre, es réplica de *Ixquic*, la diosa Madre del *Popol-Vuh*. Sólo la *iluri* puede iniciar el acto de la siembra y de la cosecha. Se trata de un hecho meramente simbólico, ya que, luego, cede su puesto a la *mamala*, que es la dueña de la sementera. Esa costumbre tradicional debe tener su antecedente ejemplar en un mito que se ha perdido.

¿Por qué la *iluri*, una mujer joven o adulta, inicia el acto ritual de la siembra y no la *mamala*, dueña de la sementera, que generalmente es

¹ Ricardo Lacham, *Las creencias religiosas de los antiguos peruanos*, Santiago de Chile, 1929, pág. 697.

una mujer anciana? Este detalle podría tener su explicación en el episodio del *Popol-Vuh* que registra los paradigmas de los ritos y danzas de siembra, *wakatukora*, aimaras, analizados precedentemente.

Durante el ciclo de la Tercera Edad del *Popol-Vuh*, que es el ciclo del derecho materno y de la diosa-madre, los trabajos agrícolas —salvo el desmonte— están exclusivamente a cargo de mujeres. La anciana *Ixmucané*, «dueña» de la sementera, ordena a *Ixquic* que vaya a cultivar la milpa. «Muy bien, replicó la joven, y se fue en seguida para la milpa» (*Popol-Vuh*, 140).

Antes de proceder al cultivo, *Ixquic* establece el rito de la confesión, que es inseparable de los ritos agrarios entre mayas y aimaras.

«¡Ay, pecadora, desgraciada de mí», clama *Ixquic* invocando a *Ixtoh*, *Ixcaniil* e *Ixcacau* (dioses protectores de la sementera).

Cumpliendo la orden de *Ixmucané*, *Ixquic* manipula el maíz y logra una cosecha milagrosa, extraordinaria, en consecuencia de sus invocaciones a los seres tutelares de la agricultura y de su acto previo de confesión.

No es la anciana *Ixmucané*, sino *Ixquic*, que tiene su equivalencia en la *iluri*, la que obtiene mágicamente un rendimiento excepcional de maíz.

Este precedente ejemplar —que debe existir también en los mitos aimaras— explicaría, en mi concepto, la función de la *iluri*, que siembra la primera papa, porque su poder mágico garantiza óptimas cosechas. Cumplida esa función simbólica, la *iluri* traspasa su cargo a la *mamala* dueña de la sementera, así como *Ixquic* entregó los frutos milagrosos a la anciana *Ixmucané*. Este episodio establece que sólo las mujeres pueden sembrar y manipular la papa, como ocurre hasta la fecha entre los aimaras.

Todos los ritos y danzas de siembra son protagonizados por actores que dramatizan episodios míticos, registrados en el *Popol-Vuh*.

1.—La *iluri* es la única mujer que participa con el *yatiri* —representante de la deidad— en los ritos invocatorios a los dioses de la agricultura. Ella es también la que maneja el incensario en unión del *yatiri* y coloca la primera papa.

En el mito maya quiché, *Ixquic* es la primera en invocar a los dioses, elevando sus oraciones al cielo, y la primera que, al manipular el maíz, obtiene una cosecha extraordinaria. Además, ella descubre el incienso.

2.—El cóndor, disfraz del alto dios, se coloca al oriente de la sementera con las alas desplegadas, para dar su protección a la *iluri* cuando ella coloca la primera papa.

Los dioses del cielo protegen y ayudan a *Ixquic*.

3. Dos kusillos (hombres monos) divierten la comunidad con sus bufonadas. Dos hombres monos divierten al público (*Popol-Vuh*).

4. Los kusillos bailan al son de la flauta y del tambor.

Hun Bátz y Hun Chuén, los dos hombres monos del *Popol-Vuh*, danzan al son de la flauta y del tambor.

4.—El *kamana* es el encargado de vigilar la sementera.

El *Popol-Vuh* menciona la presencia del *Chahal*, guardián de la sementera.

5.—Los aimaras trabajan hasta las doce, «cuando el sol está encima».

«A mediodía nos traeréis la comida, abuela», dijeron los gemelos a *Ixmucané* (pág. 147, *Popol-Vuh*)².

Sorprende, en realidad, encontrar entre los aimaras una dramatización ritual de episodios míticos del *Popol-Vuh*. Esos episodios están registrados en la Tercera Edad, etapa que ha sido superada en la mitología maya-quiché, pero que mantiene su vigencia entre los aimaras, porque la cultura de ese pueblo permaneció a este nivel. Es decir, que los aimaras viven todavía en el ciclo étnico que corresponde a la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

² A través de este análisis comparativo parece confirmarse la existencia de dos deidades femeninas lunar terrestres en la mitología aimara: Pachamama, la Gran Madre Universal, equivalente de *Ixmucané* y la virgen *Llumpaca*, asimilada a la Virgen María cristiana, la diosa-Madre correspondiente a *Ixquic* y personificada por *iluri*. Ambas deidades están íntimamente asociadas, como madre e hija, en las sociedades matrilineales. Según el *Popol-Vuh*, ambas diosas viven en la misma casa.

MITOLOGIA ANDINA

Presentaré los mitos que, a mi juicio, ofrecen interés para los propósitos de la presente investigación enfocada a la historia indoamericana.

Con, un dios omnipresente en las mitologías andinas.—El dios *Con* o *Kun*, de origen chibcha-ecuadoriano, que sobrevive en la teogonía de los Colorados, figura en las mitologías andinas, desde el horizonte cultural más antiguo hasta el incario, y desde la Costa al Altiplano, como personificación del Ser Supremo.

Al tratar de la cultura de los Colorados se ha visto que *Con* o *Kun* era también el dios de los Caras. Mediante el rayo fecundó la diosa Tierra.

López de Gomara nos transmite la leyenda del viaje emprendido por ese dios que, por disgusto que le dieron los hombres, transformó la buena tierra en arenales secos y estériles, y les quitó la lluvia. Dejóles solamente los ríos para que se mantuvieran con regadíos y trabajos.

Este mito, transcrito precedentemente, constituye una excelente descripción del paisaje, clima y modo de vida en las desérticas costas del Perú, donde probablemente ingresó, con el culto a *Con*, el pueblo que le veneraba. La difusión del mito excluye, en efecto, la posibilidad de transmisión por simple contacto de un área cultural a otra, ya que la comunidad indígena constituye una unidad homogénea, cultural y lingüísticamente, y se identifica por el uso del mismo vocablo que designa a Dios. Cualquier cambio o alteración en la pronunciación del nombre divino, implica diferenciación dialectal, por tanto separación política, porque la lengua es consustancial con la tribu y se extiende con ella.

Otros investigadores son del mismo parecer. Para Tschudi, *Con* es de procedencia septentrional. Riva Agüero piensa que *Kon* fue adorado por los primeros invasores que ocuparon la costa.

El documento mito histórico, transmitido por López de Gomara, parece justificar la hipótesis de algunos investigadores (Rivet, Padre Schmidt y otros), respecto a un *sustractum* chibcha en las culturas de los Andes Centrales³. En mi investigación de los aimaras se ha hecho notar que *Kun Titi Wisahuca* era el nombre que daban al Ser supremo, llamado, a veces, simplemente *Cunu*, *Kunu* o *Kuhnu*, el que fecundó a Pachamama. El nombre pasó a los quechuas bajo la denominación de *Con Titi Wiracocha*, o *Viracocha*. La raíz *Con*, *Cun* o *Kun*, permanece.

Al igual que el mito de la creación quechua (incas), el aimara tiene por escenario a Tiahuanaco, que fue a los incas lo que Teotihuacán a los aztecas.

³ Schmidt incluye en la familia chibcha las lenguas habladas desde el área lenca al país de los yungas.

Hablando sobre el particular con Hermann Trimborn especialista de la lengua y la cultura quechuas, me manifiesta que la etimología de *Viracocha*, el dios creador de los aimaras y quechuas, no se explica ni por el quechua ni por el aimara. Ese nombre se origina en un estrato cultural-lingüístico más antiguo que se desconoce.

Las lenguas americanas siempre han sido muy conservadoras respecto al nombre de los dioses, como se ha visto al tratar de la teogonía aimara que tiene entidades divinas con nombres mayas. Podría orientarnos acerca de ese *sustractum* más antiguo el estudio de las lenguas costeñas. Sabemos que los mochicas y chimus llamaban a su deidad lunar *Sia* o *Shia*, que es palabra chibcha. Y Calancha nos dice que el monumento más alto del reino Chimu era el *Si an*, o templo a la luna, o diosa Madre. Hacían ofrendas a la luna de doncellas y niños. Los aimaras recuerdan antiguas costumbres de sacrificios de niños.

Dada la unidad de las lenguas americanas, la lingüística comparada suele interpretarse diferentemente por los investigadores. En tanto que Swadesh encuentra afinidades entre el quechua-aimara y el tarasco, Lyle Campbell las encuentra entre el quechua-aimara y el maya. Tello ve relaciones entre el mochica y el arawak.

Louisa R. Stark manifiesta que el yunga fue hablado originalmente en la costa norte del Perú. Existen dos gramáticas de esta lengua ahora extinta. Una de ellas, escrita por Carrera (1644) ha sido usada como fuente para reconstruir la fonología yunga. En el pasado esta lengua se ha relacionado con otras de la costa del Perú. Bajo escrutinio cuidadoso tales relaciones no han sido apoyadas por la evidencia fonológica o gramatical. También se ha postulado la relación del yunga y las lenguas mayas. Se ha comparado el yunga con el chol (maya) de México y se muestra que ambas lenguas tienen correspondencias fonológicas y gramaticales⁴.

Mito de Cun Iraya o Con Iraya.—En su obra «Dioses y hombres de Huarochiri», editada por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966, Francisco de Avila narra el mito de *Cun-iraya*, del que se transcriben los episodios siguientes:

Había en este tiempo una hermosa doncella que se llamaba *Kawillaka*, muy pretendida, pero nunca quiso condescender con ninguno. Una vez se puso a tejer una manta al tronco y pie de un árbol lúcumo. (Familia de las sapotáceas que produce frutos del tamaño de una manzana pequeña).

Kon Irya transformándose en un muy lindo y hermoso pájaro subió en el lúcumo, donde tomando su simiente generativa la echó o la metió en una lúcuma bien sazónada y madura y así la dejó caer cerca de la her-

⁴ Louisa R. Stark, University of Wisconsin, «Afinidades del maya con el yunga del Perú», revista *América Indígena*. México, primer trimestre, 1969.

mosa *Kawillaka*. Esta tomó la fruta y la comió con mucho gusto, con lo cual quedó preñada sin más obra de varón. Cumplido los nueve meses parió, quedando doncella, y a sus propios pechos crió el hijo un año entero sin saber cuyo padre fuese, ni como lo hubiese engendrado.

Cuando el niño empezó a gatear mandó *Kawillaka* a reunirse las huacas e ídolos principales de la tierra para que dijese de quién era el niño. Y así se hizo esa junta en Anchicocha.

La doncella manifestó a la concurrencia que deseaba saber quién era el padre de su niño, pues nunca había conocido varón ni perdido su virginidad. Todos callaron. *Cuniraya-Viracocha* estaba sentado humildemente, aparecía como un hombre muy pobre, rodeado de hombres hermosamente vestidos. Entonces la doncella soltó al niño que fue a gatas a reconocer a su padre. El niño llegó hasta donde estaba su padre *Kon Iraya*, el pobre mal vestido y menos limpio, y en llegando a él alegrándose y riéndose se le asió a las piernas.

Dio esto a *Kawillaka* grande vergüenza y afrentada y corridísima arrebató al niño protestando de que una señora como ella había sido fecundada de tan mala cosa, de tan pobre, puerco y asqueroso hombre. Huyó y se precipitó al mar. *Kon Iraya* se vistió entonces de riquísimas mantas de oro y, dejando admirados a los demás dioses, fue a gran prisa persiguiéndola sin alcanzarla.

En el curso de su persecución *Kon Iraya*, que era dios del cielo, o del sol, consagra al cóndor, al halcón y al puma como sus agentes o servidores, porque le dieron buenas noticias acerca de la dirección seguida por la doncella.

Kawillaka se fue a dar en la playa de Pacha Kámax, donde con su hijo se metió en la mar y se convirtió en piedra, donde dicen que ahora se ven dos que están derechas, que son madre e hijo.

Al no encontrarla, *Kon Iraya* regresó por la costa hacia Pacha Kámax donde halló dos hijas de Pacha Kámax, mozas hermosas, a quien tenía en guarda una gran culebra.

Como el *Kon Iraya* hallase las dos mozas solas sin su madre, no cuidando de la culebra, porque con su saber la hizo estar quieta, tuvo parte con la hermana mayor, y quiso tenerla con la otra, la cual se transformó en paloma silvestre.

Enojado el *Kon Iraya* con *Urpay Wáchax* que fue a visitar a *Kawillaka*, le vació el estanque de peces a la mar, y que de allí se han criado todos los que hay ahora.

Comparación con el Popol Vuh.—La historia de *Kon Iraya* presenta el mito de origen del Arbol de Vida en forma semejante al que registra el *Popol-Vuh*. El dios fecunda a la doncella a través del fruto del lúcumo en el que había depositado su semen. En el mito maya-quiché, *Vukup*

Hunahpú cuya cabeza se ha transformado en el fruto del jícaro, fecunda a *Ixquic*, arrojando su saliva o baba (semen fecundante) en la palma de la mano de la doncella.

La imagen de *Kon Iraya*, transformado en ave, posada en la cima del árbol, se ilustra en la iconografía maya, por un ave perchada en el Arbol de Vida.

Al igual que *Kon Iraya*, el dios de la fertilidad maya tiene la facultad de transformarse en ave, y así se representa, alternativamente, en su aspecto antropomorfo o zoomorfo, en códices y monumentos.

Esta misma escena que representa la caída de lo espiritual en lo carnal es el paradigma de la concepción humana. General es la creencia de que la generación humana proviene del cielo a donde retorna.



Tanto los mayas, como los peruanos, representan la versión antropomorfa de esta escena de fecundación, como puede apreciarse en una pintura del código de Dresden, y en un huaco peruano que se ilustra aquí. Obsérvese que el dios acaricia la barbilla de la doncella, en un gesto afectuoso que se observa todavía entre los aimaras y que está pintado en códices mayas. (Ver figura pertinente).

Acerca del disfraz de pobre harapiiento de *Kon Iraya*, encontramos una escena similar en el *Popol Vuh*, en el episodio de la presentación de

los gemelos ante los Señores de Xibalba. Llegaron como «dos pobres, de rostros avejentados y aspecto miserable, vestidos de harapos. Así fueron vistos por los de Xibalba... Se veían extenuados, andrajosos y su aspecto era realmente de vagabundos» (*Popol-Vuh*, pág. 175, 176). Este episodio se encuentra también en otras mitologías. En los mitos florestales, Maire Pochy por ejemplo, se disfraza de hombre feo y andrajoso. Se despojó de su horrible figura, llegando a ser el más bello entre todos los hombres y se fue al cielo. Su hijo trató de seguirlo, para aprender su sabiduría, pero fue convertido en una gran piedra.

Con su sabiduría Con Iraya neutralizó el poder de la gran Serpiente, que custodiaba a las muchachas. Al igual que Con Iraya y Mayre Pochy, Hunahpú es un sabio y tiene el poder de neutralizar la acción de los temibles cancerberos de Xibalba. (P. Vuh, pág. 168).

Hasta la expresión de Kawillaka, de que «nunca había conocido varón» es similar a la de Ixquic «aún no he conocido varón» (P. Vuh, 136).

La persecución de Kawillaka por Kon Iraya representa la escena astronómica de la luna que corre en el cielo sin que jamás pueda alcanzarla el sol. El mismo tema se encuentra en otras mitologías transcritas, precedentemente.

Acerca de la presencia de la Gran Serpiente, disfraz de la mujer de Pacha Kámax, la diosa Tierra, encontramos la misma asociación mujer-serpiente en el mito aimara de Pachamama. Esa diosa es también la dueña o madre de los peces.

Frecuente en el arte chimu y de la región chincha, es la imagen de la gran serpiente, o serpiente emplumada.

En fin, hay que resaltar que Viracocha no es un dios exclusivo del Altiplano ya que le encontramos siempre asociado a Con, en la personalidad de *Coniraya-Viracocha*.

Mito de Apo Katekil.—Los frailes agustinos (Agustinos, 1918, páginas 11-24), al referirse a las creencias religiosas de los indios de la provincia de Huamachuco consignan el mito siguiente:

Atagujó es el creador de todas las cosas. Está en el cielo y no se mueve de allí. Desde allí gobierna todas las cosas y las cría. El hizo el cielo y la Tierra. Crió otros dos para que fuesen Tres, y que todos esos tres tuviesen una sola voluntad y un parecer, y eran conformes en todas sus cosas. El uno se llamaba *Sagad Zabra* y el otro *Vaun Grabad*: éstos lo hacían y gobernaban todo con *Atagujó*.

Atagujó crió a tres servidores: *Uvigaicho*, *Vustiqui* y *Huamansiri*. A éste le envió al mundo, donde encontró gente que en lengua de Huamachuco se llaman *Huachemines* (Gentes malignas). Huamansiri andaba muy pobre entre ellos que le esclavizaron obligándole a trabajar sus chacaras.

Los Huachemines tenían una hermana que se llamaba *Cautaguan*. No

la veía nadie. Huamansiri la hubo y la «empreñó», en ausencia de los de su clan.

Cuando los hermanos *Huachemines* la vieron preñada y supieron que *Huamansiri* había sido el estuprador, prendieronlo y quemaronlo, e hicieronle polvo. Y dicen los indios que los polvos se subieron al cielo, y que se quedó allá con *Atagujó*.

Cautaguan parió dos huevos y murió del parto. Tomaron los huevos y echáronlos en un muladar. De allí salieron los muchachos dando gritos. El uno se llamaba el gran *Apo Katekil*, el ídolo más temido y honrado que había en todo el Perú, adorado y reverenciado desde Quito hasta el Cuzco. El otro hermano se llamaba *Piguerao*.

Apo Katekil fue a donde murió su madre y resucitóla. Entonces la madre dióle dos hondas, que su padre Huamansiri había dejado para que con aquéllas habían de matar a los *huachemines*.

Y entonces dice que el fuerte mancebo mató a los *huachemines*, y algunos se quedaron, echóles de la tierra.

Y entonces subióse al cielo, y díjole a *Atagujó* «ya la tierra está libre y los huachemines muertos, y echados de la tierra, ahora te ruego que se crien indios que la habiten y labren».

Atagujó respondió, encargando a *Apo Katekil*, que fuese al cerro Ipu-na (entre Trujillo y Lima) y cavase con azada de plata y oro, y de allí sacaría a los indios, y de allí se multiplicarían; y así se hizo y que de allí salió su principio.

Dicen que *Apo Katekil* es el que hace los rayos y los truenos y relámpagos, los cuales hace tirando con su honda. Adóranle mucho y tienen del gran temor y sírvenle mucho y ofrecen mucho a su huaca. Después mandó que *Apo Katekil* provea a todos indios y les dé todo lo que hubiesen menester, así de comidas como de ovejas e hijos.

Y así es de saber que en lo alto del cerro están tres peñas muy grandes. A la primera llaman *Apocatequil*, a la segunda *Mamacatequil* y a la tercera *Pigueroa* y su madre *Cautaguan*.

En la primera los indios hicieron una estatua de hombre, lo mejor que ellos pudieron, y esto era el gran *Apocatequil*, la huaca e ídolo de más reverencia y más general de toda la tierra. Todo el pueblo estaba para el servicio de la huaca y había grandes casas de servicio, y tenía muchas haciendas y cinco sacerdotes. Garcilaso de la Vega ha conservado una leyenda que descubrió entre los papeles de Blas Valera, que explica las causas de las tempestades. Se atribuyen a una diosa que está en el cielo con un cántaro de agua, que al romperlo, el dios de la Tempestad, comenzaba a tronar y a caer abundantes lluvias a la tierra. (*Comentarios reales*, tomo II, cap. XXVII).

Comparación con el Popol Vuh.—Atagujó, dios Creador, es la réplica funcional de Hunrakán. Su naturaleza Una y Trina, a la vez, es la misma.

Ambas mitologías definen esa Unicidad divina en los términos siguientes: «Esos tres tenían una sola voluntad, un solo parecer y eran conformes en todas sus cosas» dice la citada fuente peruana. «Y estos tres son el Corazón del Cielo, que se llama Huracán» manifiesta el *Popol Vuh* (página 90).

El alto dios de los peruanos, como el de los colombianos, es ontológicamente el mismo de los mayas quichés. La trina naturaleza de *Pachacamac* y otros dioses andinos o bien la de *Bochica*, los equipara al dios tricéfalo de los mayas del que dijo Lizana: «Eran tres personas con un solo corazón.»

Algunos exégetas han visto en esa trinidad una influencia católica, pero es netamente indígena. En todo el ámbito andino se reverenciaba esa tríada divina, bajo nombres diversos. Calancha nos habla de un ídolo llamado *Tangatanga*, que era un Dios y Tres personas y que adoraban tres en uno y uno en tres; como sucedió en otros territorios con *Apu*, *Inti*, *Churi* e *Inti Huaoque*, *Viracocha*, *Huanacauri*, *Huari*, etc., todos equivalentes de *Huracán*.

El Padre Lozano asegura que este ídolo tenía tres cabezas con un corazón lo que explica la existencia de ídolos tricéfalos.

El gran Dios del centro del Cielo carece de biografía. No se humaniza para vivir entre los hombres, como los héroes míticos. Son sus agentes, desdoblamientos o *alter ego*, que descienden del cielo a la tierra. Los *Aphú*, en el *Popol-Vuh*; *Huamansri*, en el mito peruano.

Los *Ahpú* bajan al inframundo habitado por los seres malignos, capitaneados por los *Camé*.

Huamansiri baja a la tierra donde encuentra a los *huachemines*, gentes malignas. Andaba disfrazado de pobre entre ellos, que le esclavizaron, y finalmente le matan, quemándolo y haciéndolo polvo.

Los *Ahpú* se habían despojado de sus adornos y elementos de esplendor, para disimular su personalidad. Son maltratados por los *Camé* que finalmente los sacrifican, descuartizándolos.

Después de su muerte, *Huamansiri* se va al cielo con *Atagujó*.

Los *Ahpú* se van al cielo con *Hunrakán*.

Entre los *huachemines* había una mujer que se llamaba *Cautaguan*.

En el clan de los *Camé*, había una mujer que se llamaba *Ixquic*.

Hun Hunahpú fecunda a *Ixquic*.

Huamansiri fecunda a *Cautaguan*.

Ixquic, como *Cautaguan* da a luz a los gemelos, llamados *Hunahpú* e *Ixbalamque* equivalentes de *Apo Katekil* y *Piguerao*, del mito peruano.

Al nacer los gemelos los fueron a botar en un hormiguero y después en un espinero «porque verdaderamente es mucho lo que gritan». (*Popol Vuh*, págs. 141, 142).

Los *huachemines* tomaron los dos huevos que parió *Cuataguan* y los tiraron en un muladar. De allí salieron los gemelos dando gritos.

Hunahpú fue a donde murió su padre y le volvió a la vida.

Apo Katekil fue a donde murió su madre y resucitóla.

Hun Ahpú mató a los seres malignos de Xibalba, dejando algunos vivos.

Apo Katekil mató a los *huachemines*, y algunos se quedaron.

Después de esta hazaña, el héroe maya-quiché subió al cielo a reunirse con su padre.

Huamansiri subióse al cielo, con *Atagujó* para darle cuenta de su misión en la tierra.

Hunahpú e *Ixbalamque*, en unión de Las Pléyadas, suben al cielo donde está su padre.

Según los Padres Agustinos, Las Pléyadas, *chuchokok*, son adoradas, porque andan cerca de *Atagujó*.

A raíz de estos acontecimientos los dioses proceden a una nueva creación de seres humanos.

Apo Katekil procede a la última creación por orden de *Atagujó*, sacando a la nueva generación del interior de la tierra. Este fue el principio de la humanidad, de los ancestros peruanos.

Respecto a la creación, hay una diferencia, leve en apariencia, pero de gran significado cultural-histórico. *Atagujó* crea a los hombres sacándolos del interior de la tierra, modalidad característica de mitologías que corresponden al horizonte de las culturas Medias y que tiene su modelo arquetipal en la salida de *Ixquic* del inframundo. En cambio la creación de la cuarta generación humana, registrada en el *Popol-Vuh*, ya no procede del mundo ífero, sino del cielo.

Hunahpú se identifica con el Sol, y es, a la vez, el dios del maíz y del alimento.

Apo Katekil se identifica con *Atagujó*, dios del rayo, del trueno y del relámpago. Es el dispensador de comidas, ovejas e hijos.

El culto al dios del sol y del maíz, protagonizado por *Hunahpú*, es tan popular entre los mayas, como el de *Apo Katekil* entre los peruanos antiguos, que hacían estatuas de esa deidad «lo mejor que ellos pudieron».

Hunahpú es un mancebo de bellísimas facciones. En su figura se proyectan belleza física y moral, cualidades concomitantes según el *Popol-Vuh*. El arte maya-quiché, como el andino, tiende a proyectar en la imagen de su héroe civilizador ese ideal ético y estético. (Para más amplios informes, véase *Popol-Vuh*, fuente histórica, pág. 131).

La figura de la izquierda que se ilustra en la página 1689, tomada del código *Tro Cortesiano*, representa al dios joven tallando con exquisitez su propia imagen que siempre es la más bella representación antropomorfa del arte maya.

Mayas y andinos tienen concepciones similares acerca del complejo de la tempestad.

El rol principal, está desempeñado por *Hunahpú*, en el *Popol-Vuh*, y por *Apo Katekil* en el mito peruano.

Acerca de las relaciones filogenéticas entre *Ahpú* (maya) y *Apu* o *Apo* (peruano) ya se ha tratado en otra parte. Es interesante hacer notar que la mutación fonética regular *u-o*, ocurre tanto en las lenguas mayas, como en las andinas. *Ahpú* del *Popol Vuh* es *Apo* en el quiché histórico; *Apu* de los aimaras es *Apo* de las lenguas quechuas.

Otras enseñanzas útiles se desprenden del mito de *Apo Katekil*. La que se refiere a la génesis del número sagrado Tres, por ejemplo, tan popular entre los aimaras. Los cinco sacerdotes del culto a esa deidad pueden ponerse en relación con los cinco sacerdotes chortis, oficiantes del culto a la fertilidad. Ellos representan los cinco soles cósmicos o reyes de las direcciones del mundo. El mismo número sagrado ocurre en otros mitos andinos; el de *Pariacaca*, por ejemplo, y sus cuatro hermanos, que nacen de cinco huevos. En la cosmogonía maya, como en la andina, los cinco dioses de los rumbos del mundo son «hermanos» y ejemplifican, como el dios Tres, el concepto de pluralidad dentro de la unidad divina.

Mito de Pachacamac.—Del padre Antonio de la Calancha.

No había en el principio del mundo comidas para un hombre y una mujer que el dios *Pachacamac* había creado. Murió de hambre el hombre y sólo quedó la mujer aflijida. Compadecido el Sol bajó alegre. La fecundó con sus rayos, y concibió un hijo.

Pero Pachacamac indignado de que al Sol se le diese la adoración debida a él, mató al hijo despedazándolo en menudas partes.

Sembró los dientes del difunto y nació el maíz, semilla que se asemeja a los dientes; sembró las costillas y huesos, y nacieron las yucas, raíz que, redonda tiene proporción en lo largo y blanco con los huesos, y las demás frutas de esta tierra que son raíces. De la carne procedieron los pepinos, pacayas, y de lo restante, frutos y árboles, y desde entonces ni conocieron hambre, ni lloraron necesidad, debiéndosele a Pachacamac el sustento y la abundancia, que jamás ha tenido con extremo hambre la posteridad de los yungas.

Varios mitos americanos, incluso el *Popol-Vuh*, establecen el origen de las plantas útiles que nacen de un cadáver.

Hun Ahpú es descuartizado por la gente de Camé. De sus huesos nacen la yuca y otras raíces alimenticias, según comparaciones del Chilam Balam de Chumayel (ver cap. Segunda Edad); su cabeza se convierte en el fruto del jicaro.

En otro pasaje, el *Popol Vuh* asimila los dientes de Vukup Cakix a semillas o granos de maíz.

En un episodio del mito de *Pachacamac*, éste convierte en monos una parte de los hombres creados por *Con* (Latcham, *op. cit.* pág. 689).

Ya se ha hablado de los hombres-monos que danzan en los ritos de siembra de los aimaras, y se ha dicho que la transformación de los hombres en simios es una característica de la Tercera Edad del *Popol-Vuh* y de los mitos andinos.

Mito de origen de la papa.—Toribio Mejía Xesspe⁵ ofrece el mito de origen de la papa y otras plantas del Altiplano que se transcribe a continuación:

Dos niños hambrientos llegan a una chacara de papa. La dueña de la chacara era una mujer vieja y desdentada llamada Achkay, que solía alimentarse con carne humana. La vieja condujo a su casa a los dos niños. Quiso más al varoncito que a la niña. La niña dormía con *Oronkay* o *Mullu-wallqa*, hija de *Achkay*, en tanto que el varón dormía con la anciana que le engordó y le ahorcó.

Al día siguiente Achkay ordenó a su hija Oronkay que haga que la otra niña fuese al manantial cercano a traer agua en un cántaro agujereado mientras ella preparase la olla para hacer hervir el agua. En seguida colocarás dentro de la olla el collar de coral que tenemos y harás que la muchacha contemple dicha joya a fin de que la empujes y la ahogues dentro de la olla.

Oronkay mandó a la niña hacia el puquio. En vez de darle un cántaro sano y bueno le entregó otro que tenía varias perforaciones en la base, con la intención de que el agua se escurriese y la niña se demorase en regresar. En efecto, la niña puso el cántaro en el chorro del manantial; pero al ver que se llenaba comenzó a gritar y llorar.

Una rana que vivía en la fuente de agua se compadeció de la niña y convirtiéndose en mujer le contó lo que ocurría en la casa de Achkay. Le reveló la manera como fue muerto y devorado el niño, la intención que tenía Oronkay con ella y las instrucciones que dio Achkay para preparar la comida. Para salvar la vida de la niña le dijo, primeramente, que tapara los agujeros del cántaro con las korontas del maíz; que regresara inmediatamente a la cueva de la vieja; que ahogara a Oronkay en el agua de la olla; que tapara bien la olla con una piedra plana; que recogiera en la bolsa o *shikra* los huesos de su hermanito; que huyera hacia la jalka o sierra para salvarse de las garras de Achkay. Todo sucedió como había dicho la rana. Achkay devoró la carne de su propia hija, sin saberlo. Después la llamó en voz alta. Cuál sería su sorpresa cuando su hija Oronkay le contestó desde el interior de su vientre. En vano trató de resucitarla. Por último, salió enfurecida tras las huellas de la niña para castigarla.

⁵ Toribio Mejía Xesspe, «Mitología del norte andino peruano», *América Indígena*, volumen XII, núm. 3, México, 1952, págs. 235-251.

La niña había llegado a la casa del Cóndor. Le rogó que la protegiera contra las amenazas de Achkay. El cóndor la ocultó debajo de sus alas. Cuando llegó la anciana, el cóndor, dándole un feroz aletazo, la hizo rodar por las faldas de un cerro. La niña llegó después a la casa del zorrillo, luego a la del zorro, del venado y de otros animales que la defendieron de la vieja.

Una tortolita le ofreció resucitar a su hermano, para lo cual pidió los huesos. La vicuña le entregó una soga de oro y por ella subió al cielo en compañía de su hermano. Entre tanto Achkay había llegado al sitio donde estaba la vicuña y le pidió que le prestara una soga para subir al cielo y alcanzar la niña. Pero la cuerda se rompió y Achkay se vino al suelo. Al verse perdida llamó a sus auxiliares o congéneres para que extendiesen una manta, a fin de no caer sobre las agudas crestas de los cerros.

Los gritos de auxilio que lanzó Achkay fueron retumbantes y se convirtieron en repetidos ecos a través de las quebradas y riscos de Chavin de Huantar, ecos que hasta hoy subsisten con el nombre de Wari. El cuerpo de la infortunada *Achkay* se estrelló en la margen derecha del río Pukcha, cerca de las ruinas del templo de Chavin. La sangre que salpicó fue a depositarse en otro lugar de la misma región llamado *Wila-kota*, que es en la actualidad una pequeña laguna, en la margen izquierda del río mencionado. Los restos del cuerpo fueron lanzados en todas direcciones, de los cuales nacieron muchas plantas silvestres y cultivadas. De las piernas y brazos surgieron los cactus; de las uñas, una zarzamora; de los vellos, la ortiga; de los ojos, las papas y ollucos; de los dientes, el maíz; de los dedos, las ocas y mashwas, etc.

Por otro lado la fugitiva niña subió al cielo en compañía de su hermano convertido en perro blanco. Este se transformó en *Onqoy* o Las Pléyadas. Otros dicen que se transformó en la Estrella matutina. La niña se convirtió en *Apachi Ururi*, o Estrella verpertina. Estos luceros sirven desde entonces como guías a los caminantes, ganaderos y agricultores indígenas.

Comparaciones.—Además de darnos el mito de origen de la papa, olluco, oca y otras plantas del altiplano andino, domesticadas por la mujer, episodio que tiene por escenario la ciudad santa de Chavin, la saga de Achkay ofrece algunos episodios que pueden compararse con mitos maya-quichés y de otras mitologías.

El carácter antropófago de la anciana rememora algunos mitos florestales así como la leyenda chorti de la vieja *Ke tschuk*, que afiló sus agudos colmillos (carácter felino) para devorar al Cume (niño) que logró salvarse mediante un subterfugio, como se salvó la niña de las garras de *Achkay*. Una serie de escenas se presentan en el mismo orden de sucesión en el *Popol-Vuh*.

La rata revela a Hunahpú cómo fue muerto su padre. Luego viene el

episodio del cántaro de Ixmucané, perforado por Hunahpú con el objeto de demorar el regreso de la anciana desde el río. El cántaro nunca se llenaba, hasta que Hunahpú después de cumplir una diligencia, que no debía ser vista por nadie, le tapó (*Popol-Vuh*, pág. 112).

Acerca del mito de origen del Eco, registrado en el *Popol-Vuh*, se ha visto que el mismo episodio aparece en mitos del Sureste norteamericano, de los talamancas y de otras culturas. «Zipacna oía los gritos de los muchachos que se repetían como un eco, una y dos veces...» (*Popol-Vuh*, página 112).

El concepto de las plantas que nacen de un cadáver es muy difundido en América. Según el *Popol-Vuh*, del cuerpo de Vukup Hunahpú nacen la yuca y otras raíces alimenticias que el Chilam Balam de Chumayel compara a los huesos o la pierna del personaje divino. Su condición de tubérculo, que se produce bajo la tierra, está indicada en el hecho de que dichos huesos fueron enterrados y posteriormente extraídos de la tierra. Los dientes de Vukup Cakix se asimilan a granos de maíz. La cabeza de Vukup Hunahpú se convierte en el fruto del jícara, coronado de hojas, y la jícama es la pantorrilla blanca y ondulante de una muchacha.

En cuanto al mito de origen de estrellas, constelaciones y animales sagrados, así como la subida al cielo por una cuerda, con el episodio de la soga que se rompe, también es conocido en otras mitologías, principalmente en las florestales.

De lo expuesto se concluye que los mitos andinos no son insólitos y no se relacionan solamente con la mitología maya, sino con las de otras culturas.

Leyenda de Naylamp.—Cabello Balboa refiere, entre otros mitos, el de Naylamp, que trata de una invasión marítima desde el Norte dirigida por un jefe de valor llamado *Naylamp*, quien viene acompañado de mujeres y hombres especializados en diversas artes. Se establecen en Faquisllanga, cerca de Lambayeque y toman posesión de un territorio fértil y favorable a la vida humana. Levantan un templo al dios Llampayec, imagen de Naylamp, en Chot y sus hijos ocupan los valles comarcanos. Es el fundador de una dinastía de 12 gobernantes cuyos nombres figuran en la leyenda; esa dinastía es derrocada por un nuevo predominio de los pueblos sometidos, los que posteriormente son dominados a su vez por el rey del Chimú y más tarde por los Incas⁶.

Los inmigrantes abandonaron su flota de balsas en la desembocadura del riachuelo llamado Faquisllanga. Construyeron a media legua de allí el templo de Chot, cuyas ruinas pueden verse todavía al norte de Lambayeque y se conocen con el nombre de Huaca chotuna.

⁶ Cabello Balboa, *Historia del Perú*, Col. Urteaga, 2.ª serie, págs. 54, 55, 56, 57.

Anello Oliva recoge otra leyenda relacionada con una migración procedente de la Punta de Santa Elena o Suampa. Los inmigrantes fundan ciudades a lo largo de la costa hasta Lima bajo la jefatura del héroe cultural *Quitumba*. Su hijo *Guayanay* se casa con *Sigar*, hija de un belicoso cacique de la Costa, y se establecen en la isla de Puna y la de Guayau.

Migraciones internas. Los buscadores de tierra buena y fértil.—Bajo el acápite «Los buscadores de tierra fértil», Luis E. Valcárcel publica algunas leyendas referentes a migraciones internas de agricultores en busca de «tierra buena y fértil», entre otras, la de los hermanos Ayar. La estaca de oro con que Manco Capac actuaba era para experimentar las tierras donde llegaba⁷.

Si bien la búsqueda de tierras favorables a la agricultura es un objetivo constante y explicable en un territorio tan accidentado y con grandes extensiones de tierras estériles como Perú. Sin embargo, encontramos el mismo tema en otras mitologías americanas.

Tampoco es insólita la barra o estaca para localizar tierras fértiles para el establecimiento de la comunidad. El mismo tema existe en mitologías del Este norteamericano, en la talamanca y la de otros pueblos. Un mito choktaw recuerda que durante la marcha de este pueblo de occidente a oriente era guiado por una vara manejada por una mano invisible. Después de cruzar el Mississippi, la vara quedó firme, clavada en el suelo. Allí se establecieron; las tierras eran favorables a la agricultura.

La revuelta de los utensilios y animales.—Francisco Dávila describe una época muy lejana en la que el sol se escondió y el mundo quedó en la oscuridad durante cinco días.

En este período de oscuridad, los utensilios de los hombres, los *mutka*, morteros o piedras de moler, *marop*, o manos de moler, y los animales domésticos se levantaron contra sus dueños y los atacaron⁸.

Varias escenas pintadas se relacionan, al parecer, con esta leyenda. Walter Krickeberg interpreta la pintura de un vaso del valle de Chicama como la rebelión de los utensilios y relaciona esa pintura con la citada leyenda de Huauchiri⁹. J. Imbelloni relaciona este mito con escenas pintadas en un fresco de Moche, que representa el alzamiento de los utensilios caseros contra el hombre. El citado investigador reproduce secciones de dicho fresco, entre otras, la figura de un hombre arrastrado por el cabello

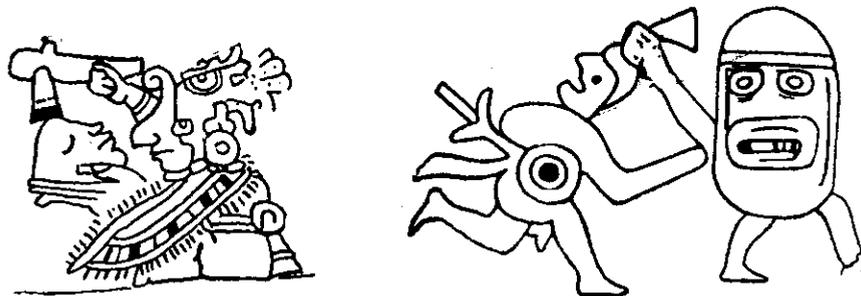
⁷ Luis E. Valcárcel, *Historia de la cultura antigua del Perú*, op. cit., págs. 145, 148.

⁸ Francisco Dávila, *Idolatrias de los indios de Huarochiri*. Ed. Lima, 1918, cap. III.

⁹ W. Krickeberg, *Mexicanisch-peruanische Parallelen*, Festschrift W. Schmidt. Viena, 1928, págs. 378-393.

por un extraño personaje, que consiste en una piedra de moler animada, como puede apreciarse en la figura de la derecha de la pág. 1689¹⁰.

Esta figura podría ilustrar un mito maya similar que se transcribe a continuación:



«Se oscureció la faz de la tierra y comenzó una lluvia negra, una lluvia de día, una lluvia de noche. Llegaron entonces los animales pequeños, los animales grandes, y los palos y las piedras les golpearon las caras. Y se pusieron todos a hablar; sus tinajas, sus comales, sus platos, sus ollas, sus perros, sus piedras de moler, todo se levantaron y les golpearon las caras.

Mucho mal nos hacíais; nos comíais y nosotros ahora os mordemos, les dijeron sus perros y aves de corral.

Y las piedras de moler: éramos atormentadas por vosotros... Pero ahora probaréis nuestras fuerzas. Moleremos y reduciremos a polvo vuestras carnes, les dijeron sus piedras de moler. Y sus perros hablaron y les dijeron: ahora nosotros os destruiremos y os devoraremos... Y sus comales y sus ollas les hablaron así: dolor y sufrimientos nos causabais... Ahora os quemaremos...» (*Popol-Vuh*, trad. Recinos, págs. 100-102).

Otra leyenda similar es mencionada por Karrin Hissink entre los tacanas que viven en la ladera oriental de la Cordillera. Dice así:

«En tiempos antiguos murió el sol. Entonces en la oscuridad se rebelaron todos los utensilios del hombre, especialmente las tinajas, contra sus dueños. Todos los animales se levantaron también y querían, lo mismo que los utensilios, devorar a los hombres¹¹.

Alfred Métraux cuenta un mito similar de los chiriguanos.

Esos mitos corresponden a la catástrofe universal que aniquila simbólicamente a la humanidad y preludia el advenimiento de la última creación, la de los hombres verdaderos.

¹⁰ J. Imbelloni, «La Weltanchauung de los Amautas, reconstruida», Actas del XXVII Congreso Int. de Americanistas. Lima, 1942, págs. 267-268.

¹¹ K. Hissink, *Vida y rebelión de los utensilios*, Khana, julio de 1956. La Paz (Bolivia), págs. 266-274.

Conclusiones.—Las epopeyas míticas, transcritas precedentemente, ofrecen interés al mitólogo como al historiador. Nos brindan informes concretos acerca de la procedencia septentrional y la dirección de las corrientes culturales que llegan al Perú, y nos hablan, además, de las migraciones internas en busca de «buenas tierras» de cultivo.

Establecen definidas relaciones con las mitologías de otros pueblos y una correlación significativa con los mitos maya-quichés registrados en la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

Independientemente de esos paralelos, las mitologías de la costa, al igual que la aimara, ofrecen elementos suficientes para identificar su articulación en Tres Edades. La Segunda se caracteriza por la muerte y el despedazamiento del hijo de Pachacamac, de cuyo cuerpo nacen los cultígenos. La fecundación milagrosa de Kawillaka por Con Iraya corresponde al final de este ciclo.

En ambas mitologías (maya y andina) la presencia de los hombres monos es un diagnóstico de la Tercera Edad, lo mismo que las circunstancias en que corre la última creación de hombres que brotan del inframundo, como surgió Ixquic de Xibalba. Estas y otras particularidades ponen de manifiesto que la mitología costera sólo registra Tres Edades. La Tercera corresponde al horizonte de las culturas Medias.

Tal distribución en Tres Edades de las mitologías andinas coincide con los mitos registrados en fuentes históricas que se analizan en seguida.

43. LAS TRES EDADES DE LA MITOLOGIA ANDINA

Los mitos, fuente auténtica de la historia

Dado el carácter historiográfico y cronológico de las «Edades» míticas, que establecen el nivel cultural de los pueblos agricultores, el cual es directamente proporcional al número de ciclos étnicos que configuran su mitología, importa identificar los de la mitología andina, no bien definidos aún para investigar el desarrollo histórico de los pueblos centro-andinos.

Cinco cronistas peruanos tratan la división de la historia en «Edades», que Blas Valera denomina «Soles».

Juan de la Cruz Pachacuti, el padre Anello Oliva, Fernando de Montesinos, el padre Buenaventura Salinas y Córdoba y Felipe Guaman Poma de Ayala.

Sus narraciones son de valor desigual. Salinas comienza con la mención del diluvio universal. Oliva y Montesinos presentan un texto incompleto. Pachacuti ofrece datos de interés que se irán mencionando en el curso del presente estudio. Pero es Guaman Poma quien presenta un cuadro etnográfico de cada ciclo étnico, que permite reconstruir el pasado cultural histórico de las culturas andinas. Se transcribe a continuación el texto del citado cronista, del que dijo Clemente R. Markham que es, sin excepción, la producción más notable, así como la más interesante del genio indígena que ha llegado hasta nuestro tiempo.

No está exenta de influencias españolas y oraciones bíblicas, ajenas al espíritu y a la tradición aborígenes, pero, como lo hace notar Julio C. Tello, teniendo en cuenta esto, con relativa facilidad puede hoy el investigador depurar los hechos auténticos de la historia india consignados en la Crónica de Guaman Poma y eliminar lo que se halla meramente yuxtapuesto¹.

¹ Julio C. Tello, «Las primeras Edades del Perú», por Guaman Poma. Lima, 1939.

Hay varias reproducciones de la mencionada obra, entre otras, las de Rivet, de Posnansky, de Luis Bustios G. y de Julio Tello. Para los propósitos de la presente investigación se transcribirá el «Primer nueva Corónica i buen Gobierno» de Guaman Poma de Ayala, escrito entre 1567 y 1613. El texto original será precedido de la traducción libre de J. Tello y, ocasionalmente, de Bustios.

PRIMERA EDAD

Pakarimok Ruma o «La primera generación de los indios».—Antes de la aparición del hombre en este Nuevo Mundo de las Indias, la Tierra estaba habitada por animales feroces y salvajes, como serpientes, jaguares, pumas, zorros, osos, venados y por monstruos, como gigantes, enanos y duendes.

Los Pakarimok Runa, o gentes de la Aurora de la humanidad, son los primeros que conquistan esta tierra y se enseñorean en ella ahuyentando a las fieras y monstruos para hacerla habitable.

Estos Pakarimok son primitivos: llevan vida nómada y vagan errantes. No saben hacer ropa: visten con hojas de árboles y esteras tejidas de paja. No saben hacer casas, sus viviendas son cuevas naturales habidas en los peñacos (J. C. Tello).

Durante esta época los hombres no sabían hacer nada, no habían aprendido a confeccionar su ropa, se vestían con hojas de árboles y esteras tejidas de paja. No sabían construir casas, vivían en cuevas y debajo de las peñas (Bustios Gálvez)².

Sus alimentos son los frutos silvestres que espontáneamente ofrece la tierra. Estas primeras gentes ignoran de dónde salieron ni de qué manera llegaron a las Indias.

Cuando mueren se entierran sencillamente, sin ceremonias ni idolatrías (J. C. Tello).

Original.—Esta gente nu supieron da donde salieron ni como, ni deque manera y anci no ydulatrauan alas uacas (ídolos) ni al sol, ni ala luna estrellas ni a los demonios. Ueuian (vivían) cin pleyto y cin pendencia ni tenían mala uida (vida). Tenian lugares señalados para llamar a dios runa camac (creador del hombre), aunque estauan perdidos y aq'lla lugar tenían limpios. Hincado derrodilla puesta las manos y la cara mirando al cielo pedian salud y mrd y clamauan con una bos grande deziendo maypim canqui maypim canqui yaya (dónde están, dónde, padre mío). Eran buena gente aun q barbaro ynfiel por q'tenia una sonbrilla y lus

² Luis F. Bustios Gálvez, *El Primer nueva Corónica i buen Gobierno, por don Phelipe Guaman Poma de Ayala*. Lima, 1956.

de conosemiento del criador y hacedor del cielo y dela tierra y todo lo ay en ella, solo en dezir *runa camac pacha rurac* (creador del hombre, creador del mundo) (Guaman Poma de Ayala).

En su «Memorial de las Historias del Nuevo Mundo», 1630, Buenaventura Salinas dice que en la Primera Edad, llamada Huari Viracocha Runa, los hombres «viven *en ley natural*, visten de las hojas de los árboles... y adoran un solo Dios.

SEGUNDA EDAD

De los Wari Runa (gente autóctona).—En la Segunda Edad de Indios llamados *Wari Runa*, se inicia la vida sedentaria y comienza la vida agrícola. Los indios rompen la tierra virgen; hacen chacaras. Los *Wari Runa* abandonan las cuevas donde moraron sus antecesores y edifican viviendas llamadas pukullo. Visten con pieles curtidos de animales, las que reemplazan a los trajes primitivos de esteras y hojas de árboles. Adoran al Rayo, Illapa, como sumo poder de destrucción y creación, y como símbolo a la vez de muerte y de vida (J. C. Tello). Hay incremento demográfico. Se multiplican, dice Guaman Poma. En ese tiempo la población aumentó rápidamente (Bustios Gálvez).

Allpamanta Rurac hizo de barro a las criaturas de la Segunda Edad (Bustios Gálvez).

Original.—Comenzaron atrauajar (trabajar), hizieron chacras. Edificaron unas cacitas que parese horno, no sauian hazer ropa; adorauan a dios y tenia mandamiento y ley entre ellos y comensaron a guardar y rrespetaron asus padres y madres y señores ya unos y con otros se obedecieron. Sauia q'auia cielo, descanso q'daua dios runa camac y q'auia enfierno y pena y hambre y castigo. Tenian conocimiento de que abia un solo dios tres personas. El p.e (padre) era justiciero, el hijo caritativo, el menor hijo q'daua y aumentaua salud y daua de comer y enbiaua agua del cielo para darnos de comer y sustento. Questos dhos tres personas eran y creyyan q' enel cielo era ta gran mgd. (majestad) y Sor. del cielo y de la tierra y aci le llamauan illapa (Rayo, trueno), inuocaban a *runa camac* (creador del hombre) al que decian también alpamanta rurac (Huaman Poma de A.).

Toribio Mejía Xesspe traduce literalmente *alpamanta rurac* por «el que trabaja o fabrica con barro», o sea, alfarero (Tello, pág. 66).

TERCERA EDAD

De los Purum Runa.—En esta Tercera Edad aumenta la explotación de los recursos naturales que ofrece el suelo. Adelanta el cultivo de lás

plantas alimenticias, se domesticaron animales silvestres útiles al hombre. Se inician nuevas artes e invenciones que producen un mejoramiento de la vida, un aumento rápido de la población y un dominio territorial más amplio. El alto valor que alcanza la tierra en la economía social de esta Edad estimula el trabajo cooperativo, asegurando su adecuada explotación, y trae consigo, a la vez, la necesidad de delimitar las tierras de cultivo. Para fomentar la unión comunal establecen la costumbre de comer, beber, cantar, bailar y hacer fiestas en las plazas y lugares de regocijo señalados.

Se riñe y pelea por la posesión de las tierras de cultivo. Graves trastornos producen estas primeras guerras.

En la Segunda Edad, o de *Wari Runa*, figuran: *Kuntur* (el ave del sol), *Nina*, el fuego; *Kuri Poma*, el león dorado (el ave solar se dice *Ku kut* en *chorti*).

En la Tercera Edad, o de *Purun Runa*, se habla de trece soberanos, de los cuales diez llevan el nombre de Poma, o que pertenecen a la casta de los leones (J. C. Tello).

La Tercera Edad corresponde a los indios llamados *Purunruna*. Aumentó la población y se multiplicaron como hormigas, viéndose obligados a organizarse, dándose leyes y reglas para poder vivir en orden.

La gente de esta generación empezó a vestirse con ropa tejida que fabricaban con hilos de diversas clases, llamándose a los tejidos burdos o gruesos *Auasca*, y a los tejidos finos, *Cunbe*. Fabricaron, además, tapicerías diversas y adornos hechos con plumas.

Eligieron reyes y capitanes, los que tenían derecho de ser cargados, *Uantouan*, su nombre era *Capac Apo*, Primer Señor, porque procedían de sangre noble. Tuvieron buenas leyes y mandamientos, señalaron y mojonaron sus pertenencias.

En esta época, durante las luchas que se suscitaron, dieron muestras de valor y de ser hombres esforzados, sin dejar de ser caritativos y muy unidos, demostrando esta unión en las comidas que hacían en común y públicamente en las plazas, donde cantaban y bailaban. Eran religiosos castigaban con justicia a los culpables, teniendo buenas leyes y ordenanzas:

Comenzaron a abrir caminos y con el poco entendimiento que tenían adoraron como debía de ser al Supremo Creador.

Los indios de esta Edad se emborrachaban y tenían sus *Taqui* y cantares (*Taqui* = cantos). Durante estas diversiones no se maltrataban, no se mataban ni reñían entre ellos; al contrario, procuraban alegrarse y hacer sus fiestas.

Guardaban celosamente sus leyes y ordenanzas, defendiéndolas hasta la muerte, hacían respetar las señales que dividían las propiedades corres-

pondientes a sus reyes y capitanes, quienes eran defendidos en todo tiempo.

Los indios *Purunruna* comenzaron a poblar las tierras bajas y cálidas, formaron poblaciones con plazas. Cultivaron sus chacras e irrigaban las tierras por medio de acequias.

En esta época, los indios empezaron a tejer sus vestidos con vetas de colores o listados y aprendieron a teñir la lana, así como a criar ganado como la llama y la alpaca. Además, comenzaron a beneficiar metales, plata = *puron collque*; oro, *puron cori*; cobre, *anta*; bronce, *capayla coylo uaroc*; plomo, *yanatite*; estaño, *yurac tite*; pirita, *atocpa cori*. No supieron leer ni escribir.

Generalmente estos indios procuraban vivir en paz, hacían sus fiestas cantando y bailando al son de sus tambores y pífanos, sin perder en ningún momento la costumbre de hacer sus oraciones a Dios del cielo, su Creador, *Pachacamac*. Sencillos, bien criados, no sabían mentir, sus costumbres eran buenas, guiados por sus reyes y jefes, que cada pueblo de estos indios *Purunruna* tenían (Luis Bustios Gálvez).

Original. Purun Runa, la Tercera Generación de los indios.—Biueron y multiplicaron esta gente muy mucho, como la arena de la mar, en la Tercera Edad de los iñs. *Purunruna*. Comensaron ahazer rropa texido e hilado auasca = tejido corriente y de cunbe = tejido fino, tapicería, y otras pulcias y galanterías y plumages y deficaron casas, y alsaron Reys y señores capitanes... a los dhos lexitimos de *uariiuracocha* le llamaon *capac apo* = gran Señor, *uantouan* con hamaca, *ranpauan* = con andas o litera, como proseguían de buena sangre y tubieron mandamiento y ley y mojonaron sus pertinencias y tierras y chácaras. Se dieron buenos egenplos y dotrina y castigos y auia justicia y ordenansa y ley. Abrieron caminos y adoraron al criador.

Auia borracheras y taquies y no se matauan ni rrenian, todo era holgarse y hazer fiesta.

Questos dhos yñs de *purun runa*, generación humana de la antigüedad, comensaron a poblarse en tierra uaxa (baja) y buen tenple y Callente (caliente).

Comenzaron a texer rropa con uetas de colores y tiner (teñir) lana de colores y criar mucho ganado, uacay = llamas y paco = alpaca y comensaron buscar plata y oro, etc., comensaron ahazer bestidos de plata y oro macizo, canipo = diademas, *chipana* = brazalete, *guayta*, penacho, plumages de adorno, *topo* = prendedores, *akilla* = vaso de metal, *meca* = plato de paja, *poroco* = vaso de cerámica, *jinya* = tambor, *cusma* = túnica, *taua cacro* = vestido de varón y otras baxillas (vajillas) y galanterías y rrequiessas (riquezas) desta gente.

Dezían que salieron de cuevas (cuevas) y peñas, lagunas, cerros y ríos. Trabajaron, trauajar arar y adorar a dios y criador.

Que en todo este Reyno salieron de muchas maneras de castas y lenguajes de yñs es por la causa de la tierra por q' esta tan doblado y quebradas torcieron las palabras y anci ay muchos trages y aylo (Huaman Poma).

CUARTA EDAD

De los Auka Runa.—Las naciones sostienen guerras y luchas intestinas durante un tiempo largo, por mantener y acrecentar sus dominios territoriales. Se acentúan los disturbios y las luchas intestinas iniciadas en la Edad anterior. Las rivalidades entre las diferentes naciones culminan en guerras sangrientas, las que determinan una nueva condición de vida, de inestabilidad y de alarma social. Las primitivas poblaciones agrícolas abandonan sus pueblos de buen sitio y se refugian en los lugares inexpugnables de las tierras altas. Mediante cercos y altas paredes fortifican sus poblaciones. Esas fortificaciones son llamadas *pukaras*.

En las batallas se destacan bravos capitanes. Estos pelean y mueren en riña sangrienta. Cuando vencen toman muchos cautivos y se apoderan de sus mujeres e hijos, de sus sementeras, pastos y acequias, de sus joyas y utensilios de oro, plata, cobre y aun de sus batanes y morteros. A los vencidos los matan despiadadamente, arrancándoles el corazón y comiéndoselo para demostrar su bravura. Armas: porras, lanzas, hondas, hachas, cuchillos, bolas y manoplas, escudos, cascos. No se menciona el arco y la flecha. Periódicamente los jefes de las naciones que están en guerra celebran acuerdos de paz o treguas para dedicarse en el interregno a sus faenas habituales, edificar fortalezas y casas, construir o preparar chacras y acequias y derivar el agua de las lagunas para el riego de sus sementeras.

Lo que caracteriza este período es la sencillez de la vida, la moralidad de las costumbres y la holgura económica. Los grandes señores salen en andas, literas o hamacas, según el rango de sus personas y según lo establecido para hacer uso de ellas. Como tienen muchas mujeres (poligamia de los señores) se multiplican rápidamente y la población es numerosa.

Los indios de esta edad tienen depósitos de provisiones. Preparan el *chuño* y el *tamus*, que se hacen de la papa; el *kawi*, de la oca, y el *kaya*, de la yuca, a fin de evitar su descomposición. Para sus comidas, los indios se congregan en la plaza pública y acuden a ella pobres, peregrinos, extranjeros, huérfanos. Todos comen bien y lo que sobra se da a los pobres. Se educa a la juventud, considerando el daño que trae consigo la vida desordenada.

Cada parcialidad y aylo tiene sus danzas, takies, cantares y canciones de trabajo, o canciones populares y de regocijo, con que celebran sus fiestas.

Impera la justicia impuesta por el rey. No se matan ni se roban, no se echan maldiciones ni se hacen ofensas en contra de Dios. No se dejan dominar por la lujuria, envidia, avaricia o gula, soberbia, desidia o pereza (Julio C. Tello).

Cuarta Edad de los indios Auca runa.—Comenzaron a salir de los valles, abandonando estos sitios por temor de verse envueltos en luchas internas, guerras y contiendas que tenían entre ellos, poblando las partes altas, donde empezaron a construir fortalezas. Las edificaron con paredes y murallas sólidas, dentro de las cuales se construyeron casas, escondites, pozos de agua para asegurar el suministro de este elemento.

Estos indios eran muy belicosos, guerreros, mandones, bravos y fuertes, luchaban entre ellos como leones y si lograban matar al contrario le sacaban el corazón y se lo comían.

Cada parcialidad o aylo tenía sus danzas, cantos, canciones populares y danzas en círculo. Al casarse, las dotes de las mujeres consistían en vestidos, ganado o prendas que ellos estimaban, hacha, tinaja, cántaros, ollas, casas, chacras, es decir, todo lo que poseían. No se permitía el adulterio ni el incesto, siendo sancionados con la pena de muerte.

Existía el bautizo; el bautizado recibía el nombre del padre y si era mujer, el de la madre. Se castigaba con rigor a los ladrones, salteadores, asesinos, adúlteros y a los forzadores, generalmente con la pena de muerte; así como a los perezosos y mentirosos, siendo estos castigos impuestos en justicia por el rey o señor principal. Había filósofos, astrólogos, gramáticos y poetas indios. Sabían por las estrellas y los cometas lo que iba a suceder; por el movimiento de los astros, las tempestades, el aire, los vientos; por el vuelo de las aves, observando el sol y la luna, presagiaban las guerras, las épocas de hambre, sequía, pestes y otras calamidades.

Enterraban junto con sus muertos alimentos, bebidas, vestidos, utensilios de plata y muchas veces también enterraban con ellos a la mujer, a fin de que fueran servidos por ésta en el otro mundo.

Los antiguos filósofos indios eran conocidos con el nombre de *Camasca Amauta runa*, hombre sabio ordenador; observaban los movimientos de las estrellas, eclipses del sol y de la luna... A pesar de no saber leer ni escribir, pudieron registrar con habilidad e ingenio todos los acontecimientos transcurridos a través del tiempo y los años por medio de los Quipus, sistema que permitió anotar por nudos y señales los sucesos de esa época.

Los Antis permanecen infieles, aunque con los Incas tuvieron paz y

amistad; actualmente son indios belicosos que viven en las montañas y en las selvas... Estos hombres, como las mujeres, todos son belicosos, difíciles de vencer, porque habitan en plena selva, donde hay animales feroces.

Los reyes y señores antiguos de Collasuyo viven en Hatun Colla, pueblo en el departamento de Puno. Los indios de esta región son actualmente cristianos, muy ricos en plata y oro, obtenidos en Potosí y en Carabaya; además poseen mucho ganado y cultivan en gran cantidad papa, quinua y oca y hacen chuño, pero no producen maíz ni fruta.

Conclusión.—Los indios llamados *Auca Pacha Runa*, gente guerrera de esta tierra, pertenecientes a la Cuarta Edad, fueron belicosos. Abandonando las tierras bajas del territorio y despoblando los pueblos de los valles, se fueron a vivir en las partes altas de los cerros, edificando fortalezas..., siendo llamados *Auca runa*, gente de guerra. Guiados por sus reyes, peleaban unos contra otros en grandes batallas, matándose y exterminándose entre ellos (Luis Bustio Gálvez).

Para no repetir lo anterior, sólo apuntaré algunos datos de Guaman Poma; sobre *El Cuarto Edad de los INs Aucaruna* = generación humana de la edad bélica. Esta gente se despoblaron de los buenos sitios de temor de la guerra y aislamiento y contradicción q'tenían entreellos, de sus pueblos de tierra baja se fueron a poblar se en altos y serros y peñas y comenzaron a hacer fortalezas.

De como no abía monjas antiguamente por los trauajos y guerras q'tenían entreellos... q'todo su trauajo era guerrear y uencerse (vencerse) unos con otros y quitarse quanto tienen en aquel tiempo.

Esta gente comenzaron a enterrar se muy onrradamente en sus bobedas q'llaman pucullo (construcción pequeña de piedra) questa gente comenzaron edificar estos enterramientos de los principales aparte y lo blanquero y pintaron. Los reyes yñs y Señores y principales fueron muy temidos y seruidos y respetados obedecidos por la causa q'fueron bien dotrinados (Guaman Poma).

Sintetizando la narración de la Cuarta Edad, Julio Tello expresa lo que sigue: «La Edad de Auka Runa comprende tres períodos. En el primero, las naciones sostienen guerra y luchas intestinas durante un tiempo largo, por mantener y acrecentar sus dominios territoriales; en el segundo, la nación Chíncha de los Yarowillka alcanza a someter a las otras, confederándolas después bajo un solo gobierno, con el que se disfruta de una era de paz y prosperidad; y en el tercero, la confederación chíncha cae bajo el dominio de los Inkas»³.

³ Julio C. Tello, «Las primeras Edades del Perú», por Guaman Poma. Lima, 1939, página 23.

La historiografía de Guaman Poma comparada con la del Popol-Vuh.—Comparando la narración de la Primera Edad de Guaman Poma con la primera Edad del *Popol-Vuh*, transcrita precedentemente, resaltan sus paralelos significativos. Ambas mitologías nos presentan el cuadro etnográfico de una cultura que corresponde al horizonte de la caza recolección. Detalles de interés excepcional, como la llegada a un continente despoblado, habitado solamente por fieras, ponen de manifiesto que en realidad se trata de la «primera generación de indios que trajo Dios a este reino de las Indias», como dice Guaman Poma.

Las coincidencias de la citada fuente con el *Popol-Vuh* y las correlaciones etnográficas establecidas con los grupos que se consideran descendientes directos de los inmigrantes más antiguos y que han conservado mejor los rasgos de su cultura primitiva.

Fueguinos, Californianos, etc., establecen que las relaciones de Guaman Poma, como las del *Popol-Vuh*, son ciertas en el sentido histórico.

Esos nómadas, de economía parasitaria, no saben construir casas, viven en cuevas y en ley natural; son gente pacífica (característica de los recolectores primitivos), buena, sin pleitos. Adoran un solo Dios en sitios limpios y le imploran «hincado derrodilla puesta las manos y la cara mirando al cielo» (pág. 40).

La figura que se reproduce a continuación, tomada de Guaman Poma, ilustra esa posición reverente que adoptan todavía mayas y aimarás.

Esta gente carecía de ritos y ceremonias; asimismo enterraban a sus muertos «cin ydulatra ni serimonias alguna» (pág. 41).



Prototipo mítico de esculturas representativas del «Suplicante».—Es todo un acontecimiento histórico de naturaleza mítica y de potencia ejemplar, la manera como los cazadores inferiores primitivos invocaban a la divinidad, dirigiéndole sus plegarias en lugares limpios para que pudiera verlos y oírlos. Este acontecimiento, que ocurre *in illo tempore*, posee el valor característico del mito ejemplar que se reactualiza a través del tiempo. Las peticiones de comida, salud y misericordia son los bienes que se solicitan del cielo por los pueblos de todo el continente. El espacio sagrado, limpio, donde el primitivo realizaba sus invocaciones a la deidad es el antecedente ejemplar de los patios limpios y bien barridos que constituyen el núcleo de los centros ceremoniales en todas las culturas agrícolas del continente, lo mismo que el emplazamiento sagrado donde se realizaban ceremonias al aire libre, ante retablos pétreos cubiertos de grabados rupestres. La misma posición del suplicante, ilustrada por Guaman Poma y estereotipada en el mito primordial, se plasma en la escultura de barro o de piedra en todos los niveles culturales de los pueblos agricultores y se dramatizan hasta la fecha en la actitud del hierofante maya ante lo sagrado. Compárese, por ejemplo, la imagen de Guaman Poma con la figurilla de barro caribe, ilustrada precedentemente; ellas son idénticas. Se ha visto, y se verá en el curso del presente trabajo, esculturas de «suplicantes» que perennizan en piedra duradera el gesto arquetipal del primitivo en actitud de adoración, «puestas las manos y la cara mirando al cielo».

Guaman Poma nos dice que los hombres de la primera Edad carecían de culto funerario. La veracidad de esta información es testimoniada en la cultura de los Fueguinos, representativos y herederos de la tradición de los primitivos recolectores-cazadores. Ellos desconocen toda clase de rito funerario y no tienen noción escatológica alguna. Las mismas condiciones están registradas en la narración de la Primera Edad del *Popol-Vuh*.

La *Segunda Edad* de Guaman Poma concuerda igualmente con la Segunda del *Popol-Vuh* en todos sus rasgos característicos. El lector puede comparar la relación de ambas fuentes y establecer sus propias conclusiones al respecto.

Rasgos sobresalientes en ambos ciclos étnicos: comienzo de la agricultura, transformación de la economía parasitaria en agricultura incipiente.

Comienzo de la construcción de casas.

Invenición de la cerámica, atribuida a los dioses: *Ajbit*, en el *Popol-Vuh*, arquetipo del alfarero inhábil; *Allpa manta rurak*, el que trabaja o fabrica con barro, en Guaman Poma.

Con la agricultura surge el complejo teogónico de dioses de la fertilidad. La trilogía Rayo, Trueno, Relámpago, objeto de culto por los primeros agricultores, es la misma en Guaman Poma que en el *Popol-Vuh*.

El primero la llama *yayan illapa* (rayo padre); *chauoi churin illapa* (rayo hijo mayor) es el segundo, y *sullca churin illapa* (rayo hijo menor), el tercero. El *Popol-Vuh* los denomina *Huracán*, *Chipi Caculhá* y *Raxa Caculhá*. Guaman Poma los define como «tres personas en una sola». El *Popol-Vuh* especifica: «Esos tres son el Corazón del Cielo.» El culto y la invocación a un dios en tres personas, que expresa el concepto indoamericano de pluralidad dentro de la unidad, es vigente hasta la fecha entre los mayas.

El ave sagrada es *Kunturi* en Guaman Poma, *Ku Kut* en chorti.

Una nueva dimensión cósmica caracteriza este horizonte. El cosmos es tridimensional. En la Primera Edad sólo se menciona cielo y tierra, ahora se enfatiza la existencia del inframundo, que implica nuevas concepciones escatológicas y cósmicas.

Tanto Guaman Poma como el *Popol-Vuh* nos hablan de las penalidades sufridas en el Averno indígena.

Ambas fuentes registran el incremento demográfico que se nota en esta época. Nos hablan asimismo de las instituciones, de la economía, de la religión agraria, de un nuevo *status* familiar y social. «Tenían mandamientos y ley entre ellos, y comensaron a guardar y respetaron a sus padres y madres y señores ya unos con otros se obedecieron» (Guaman Poma, pág. 43).

Desconocían el telar, «dormían el bestido q'tenia de pellexos souados de hoxas de árboles o de esteras hechas de paxa» (pág. 43). Los dioses «aumantaua salud y daua de comer y enbiaua agua del cielo para darnos de comer» (pág. 44).

Comienza el culto al agua y a la fertilidad, que habría de continuar hasta la fecha en todas las culturas agrícolas del continente.

El mérito de las citadas fuentes indígenas consiste en darnos a conocer, de manera concisa, la vivencia humana en este primer ciclo de la agricultura, del que hasta ahora no sabíamos directamente nada.

Asimismo la *Tercera Edad* de Guaman Poma ofrece paralelos notorios con la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

Ambas fuentes registran los progresos alcanzados en diversos aspectos de la cultura, como consecuencia de la ampliación de los medios de subsistencia, debido al descubrimiento de nuevas plantas alimenticias y de la domesticación de animales: cacao, algodón, pavo, en el *Popol-Vuh*. Guaman Poma ofrece la lista de las plantas de cultivo de la época, y hace referencias a la domesticación de la llama.

Tales progresos inciden en un incremento demográfico considerable. «Vivieron y se multiplicaron esta gente muy mucho, como las arenas del mar», dice Guaman Poma. «Existieron y se multiplicaron... En gran número existieron en la tierra», afirma el *Popol-Vuh* (pág. 99).

El incremento demográfico registrado por Guaman Poma, lo mismo que en el *Popol-Vuh* durante la Tercera Edad, explica las migraciones de

pueblos de este nivel cultural que se desplazan del centro primario y se extienden por las tres Américas, al norte y al sur del área maya. La vasta distribución geográfica de esos pueblos que configuran el horizonte Formativo revela su gran antigüedad y, a la vez, la continuidad durante mucho tiempo de este fenómeno demográfico.

Como se ha dicho en otra parte, durante la Tercera Edad, que corresponde al horizonte de las culturas Medias, se domesticaron animales en diversas partes del continente.

Resalta Guaman Poma que por entonces se cultivaba el canto y la danza acompañada de música, tambor y pifano. Todo era holganza y hacer fiesta y había borracheras.

El *Popol-Vuh* nos ofrece una escena de danza protagonizada por hombres enmascarados (hombres-monos), la misma que subsiste entre los aimaras. Bailan al son de la flauta y el tambor, instrumentos mencionados por Guaman Poma. Los mitos maya y quichés registran, además, una escena de borrachera.

Rasgo típico y diagnóstico de la Tercera Edad es el invento del telar. No le conocemos por su nombre, sino por las telas que se elaboraron entonces. «Comensaron ahazer rropa texido y hilado auasca» (Guaman Poma). En el *Popol-Vuh* se infiere la existencia del telar por el vestuario de los dioses: faldas de Ixmucané, calzón o ceñidor de Hun Bátz y Hun Chuén, no mencionados anteriormente.

Eligieron reyes y capitanes, su nombre era *Capac Apo*, y tenían el privilegio de ser cargados en hamaca, anda o litera.

Apo es un título nobiliario quiché. *Apo* u *Apu* es una voz quiché, quechua y aimara. A esa identidad de vocablo corresponde identidad de funciones. *Apo* designa, en efecto, al Señor o jefe en las lenguas de los tres grupos mencionados. El mito de origen de esta palabra está registrado en la historia de Ahpú, el primer jefe o rey de los quichés.

El derecho a ser cargado al hombro, en hamaca, anda o litera es característico de las culturas Medias desde el país de los Nachez hasta los Andes centrales. En la página 1699 se reproduce una litera inca, ilustrada por Guaman Poma.

Tanto el *Popol-Vuh* como Guaman Poma mencionan la existencia de un grupo trecenal en esa época, jefes en la mitología peruana, entidades divinas en el *Popol-Vuh*. Ya se trató este asunto en el capítulo referente a los aimaras.

No hay contradicción en la mente indígena entre jefes y entidades divinas, ya que aquéllos las personifican. Al igual que los dioses, los jefes pueden transformarse en animales, concepto expresado en ambas mitologías.

Elas registran, además, el desarrollo de la organización política, social y religiosa de este tiempo, lo mismo que la legislación y código penal. Se castiga drásticamente el robo, el asesinato y el adulterio.

En un episodio del *Popol-Vuh*, los Camé condenan a muerte a Ixquic por el delito de tener hijo sin padre reconocido.

La casta de reyes de tipo hereditario, de la que nos habla Guaman Poma, puede ponerse en relación con la casta de Camé, el gran jefe de Xibalba, asistido por un organismo de seis notables, con numerosos auxiliares, entre ellos cuatro tukur.

Los sacrificios humanos por extracción del corazón, comunes a todas las culturas de este horizonte, son descritos en el episodio de la sentencia a muerte de Ixquic: «Llevala a sacrificar, señores Ahpop Achih; traedme el corazón dentro de una jícara, ordenan los Camé» (*Popol-Vuh*, página 136).

Los sacrificios humanos están testimoniados en la arqueología andina, como se verá más adelante. Guaman Poma ilustra la figura que se reproduce a continuación, que representa a un guerrero que tiene en una mano una cabeza-trofeo y en la otra un hacha. Este individuo, probablemente de casta inca, que exhibe una cabeza-trofeo en una mano y un hacha en la otra, no difiere de los que están plasmados en esculturas centroamericanas, ilustradas precedentemente. La cabeza-trofeo es una característica de culturas Medias. Este guerrero muestra en su atuendo la insignia del Tahuantinsuyu, que consiste en un ideograma cósmico, las cuatro partes del mundo están nítidamente representadas por cuatro cuadretes.

La Cuarta Edad de Guaman Poma no puede compararse con ninguna otra mitología americana, ni con la del *Popol-Vuh*, porque no tiene las características específicas de un ciclo mítico.

Se contrae a presentarnos un cuadro dramático de las luchas intestinas que ocurren en el país, debido al fuerte incremento demográfico, la escasez de buenas tierras de cultivo y lo accidentado del área andina.

Durante la Cuarta Edad nada se hizo, si no era guerrear. Dice Guaman Poma que en este tiempo se despoblaron de los dichos buenos sitios de tierra baja y se fueron a poblarse en altos y cerros (Altiplano) y comenzaron a hacer fortalezas, que ellos llaman pucara. Edificaron las paredes y cercos y dentro de ellos casas y fortalezas, escondrijos y pozos para sacar agua.

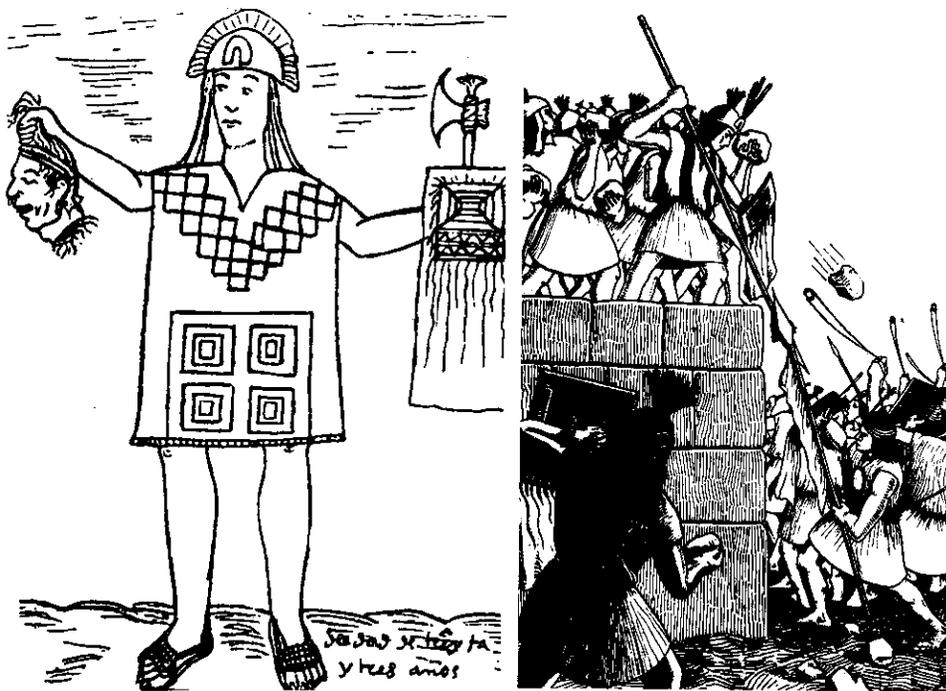
Comenzaron a reñir batallas, hubo muchas guerras y matanzas y derramamiento de sangre. Se quitaban a sus mujeres (capital-trabajo en una sociedad femenina) e hijos y se quitaban sus sementeras, chacaras, acequias de agua y pastos; fueron muy crueles. Se robaban sus haciendas, plata, oro, cobre, ropa y hasta las piedras de moler (Guaman Poma, original pág. 49).

De ahí el nombre de aucapacharuna de esta época, que significa: gente de los tiempos de las guerras.

El recuerdo de esos tiempos aciagos quedó hondamente grabado en

la memoria de los indios peruanos, que se lo transmiten tradicionalmente hasta la fecha.

Paula Cayo Martínez, esposa de un comunero de Pampacocha, de setenta y seis años de edad, refirió a la profesora María Angélica Ruiz, en Lima, que hubo un tiempo en que no había comida y que se robaban las tierras para poder trabajar. (Inf. personal en 1972.)



La figura anterior titulada Auca Runa (Cuarta Edad), tomada de Guaman Poma, ilustra con elocuencia las guerras que caracterizan esa época.

Lejos de representar una etapa evolucionaria, como los ciclos míticos anteriores, la Cuarta Edad de Guaman Poma se refiere más bien a una época de decadencia.

Importa resaltar el hecho de que la Cuarta Edad de Guaman Poma y de otros cronistas no tiene las características de un ciclo mítico, tal como lo establece la doctrina cíclica de las Edades. Así se desvanecen interpretaciones erróneas al respecto, por parte de estudiosos que no están familiarizados con la realidad americana.

Cada «Edad» mítica representa, en efecto, una secuencia en el tiempo

con su propio tipo de cultura, que difiere de las registradas en ciclos anteriores y corresponden a un proceso evolucionario continuo. Se caracteriza por nuevas creaciones humanas y culturas, por nuevas invenciones en el dominio de la artesanía, por el descubrimiento de nuevos cultígenos, por el desarrollo de la organización política, social y religiosa, ejemplificada por nuevos seres míticos. En suma, cada Edad nos presenta un cuadro etnográfico distinto de las demás.

Nada de esto hay en la Cuarta Edad de Guaman Poma.

De ninguna manera puede compararse esta Cuarta Edad con la Cuarta del *Popol-Vuh*.

La Cuarta Edad de la mitología maya-quiché registra un nuevo contexto existencial, una promoción de valores que enriquecen el espíritu y causa un cambio esencial en el modo de ser del hombre. Es decir, una transformación de la cultura, como se verá en la exégesis pertinente. En cambio, Guaman Poma menciona acontecimientos bélicos que ocurren exclusivamente en los Andes centrales, por tanto, no tienen valor universal.

Tal yuxtaposición de la historia regional sobre la mitología es habitual en la literatura americana. Sobre la ciclografía mítica, común a todos los pueblos agricultores del Continente, por tanto, fácilmente identificable, cada uno injerta su propia historia que no tiene relación con ninguna otra historia, por estar desvinculada de ellas.

Así, por ejemplo, mayas y quichés comparten una mitología común hasta la Cuarta Edad, porque hasta entonces compartieron una cultura común. Después se separan y cada cultura evoluciona de manera independiente en ambientes geográficos distintos, y se explica que el *Popol-Vuh* narre, a continuación de las cuatro Edades, la historia particular de los quichés, en tanto que los Chilam Balam registran los acontecimientos históricos que son exclusivos de los mayas y difieren totalmente de los quichés.

Ese sistema historiográfico puede observarse en diversas mitologías. Los iroqueses superponen la historia de acontecimientos recientes, como la epopeya de Handsome Lake, sobre el fondo de sus Edades míticas. Los makiritares injertan los hechos de la Conquista en sus ciclos míticos, etcétera. Dentro del mismo orden de ideas, Guaman Poma inserta su Cuarta Edad, referente a las guerras que ocurren en los Andes centrales, a continuación de la Tercera. En el fondo todo es historia, pero hay que saber distinguir las Edades míticas de sus agregados posteriores.

Una característica inconfundible de la limitación a tres Edades de la mitología andina lo constituye el diluvio universal.

Pachacuti articula la materia mítica en tres Edades e intercala el cataclismo universal entre la Segunda y la Tercera. Es decir, que la Primera y la Segunda Edad corresponden al pasado prehistórico, que finaliza con el diluvio. Comienza entonces una nueva época, la Tercera, dominada

por nuevas gentes de cultura diferente. Esta es la Edad histórica o presente, es decir, la definitiva.

Inseparable de la catástrofe cósmica, que aniquila a la humanidad prehistórica, está el mito de la rebelión de los animales y utensilios, transcrito precedentemente.

Salinas se refiere al tiempo prehistórico que precede al diluvio como «el ciclo difunto de su antiguo barbarismo», lo cual es congruente con la doctrina cíclica de las Edades, ya que el tiempo anterior al diluvio corresponde a un tiempo pasado que dejó de existir (sobre el particular véase el capítulo referente a «La doctrina de las Edades del mundo y su valor histórico»).

De las tres Edades de Pachacuti, la primera corresponde al tiempo de los hapiñunos o demonios, que pueden ponerse en relación con los seres malignos del *Popol-Vuh*. En el segundo «tiempo» vino Tonapa o Tarapaca. Este Dios es despreciado, capturado por sus enemigos y sentenciado a una muerte cruel, lo que provocó el diluvio y la destrucción de la humanidad por agua y fuego.

Este episodio tiene su correspondencia en la historia de Ahpú, que también se desarrolla durante la Segunda Edad del *Popol-Vuh*. Al igual que Tonapa, Ahpú es maltratado, capturado y sacrificado por sus enemigos. Derrama su sangre, asimilada a la lluvia.

Las conclusiones derivadas del análisis de los mitos de Guaman Poma y de Pachacuti coinciden de manera independiente con la exégesis de los mitos aimaras y de la costa del Perú, transcritos precedentemente, que también se articulan en tres Edades.

Historia de los pueblos de los Andes centrales

La crítica interna, como la externa, acerca de la autenticidad de las tres Edades de Guaman Poma y de otros mitos andinos resulta, por una parte, de los paralelos sistemáticos que presentan con las tres primeras Edades del *Popol-Vuh*, tanto en los temas como en su orden de sucesión. De esta manera, la hermenéutica de la mitología maya-quiché es válida para la andina, ya que hay completa identidad de rasgos básicos entre las tres primeras Edades del *Popol-Vuh* y las tres primeras de Guaman Poma.

Asimismo, la etnografía comparada pone de manifiesto las relaciones existentes entre la cultura maya de la Tercera Edad y la aimara; ambas corresponden al horizonte formativo.

Pero esas correlaciones sistemáticas entre culturas maya y andina no van más allá de la Tercera Edad. La Cuarta Edad del *Popol-Vuh* es totalmente diferente de la Cuarta Edad de Guaman Poma, como puede apre-

ciar el lector, comparando ambos ciclos míticos (ver exégesis de la Cuarta Edad del *Popol-Vuh*).

Asimismo la civilización maya es totalmente diferente de las culturas andinas y superior a ellas.

Esta interrupción tajante de tradiciones comunes sugiere una separación de las culturas maya y andinas. Desde su separación, las culturas maya y andina evolucionan paralelamente, pero de manera independiente.

En otros términos, los pueblos andinos se separan de los mayas durante el tercer ciclo étnico de su mitología. En tanto que los mayas evolucionan hacia el nivel de la civilización (Cuarta Edad), los pueblos andinos se mantienen y viven todavía en el tercer ciclo étnico, es decir, que conservan su «status» de cultura media.

De ahí que los arqueólogos no pueden coordinar Edades mitológicas con niveles arqueológicos. Harold Osborne manifiesta al respecto: «En el estado presente de nuestros conocimientos es imposible correlacionar las tradiciones de cuatro épocas preincaicas con la evidencia de la arqueología»⁴.

La razón es clara. Las culturas andinas no son originarias del Perú o de Bolivia, sino del área maya. Allí se desarrollan durante la Primera, la Segunda y parte de la Tercera Edad, que no se proyectan en la arqueología andina, sino en la maya. Los agricultores andinos se alejan de su patria primera en el curso de la Tercera Edad de los mitos, que corresponde al período Formativo, llevando consigo los cultígenos y los rasgos básicos de una cultura Media. Mantienen esos rasgos básicos hasta la Conquista, de manera que en su hábitat centroandino viven una sola época mítica, la Tercera.

Ocupan primero las costas y valles bajos, que son las puertas de entrada al Perú, por la gran vía migratoria del Pacífico. «Comenzaron a poblar en tierra baja y caliente», nos dice Guaman Poma (pág. 46).

Los mitos andinos, transcritos precedentemente, establecen la procedencia septentrional de los pueblos y las mitologías andinas (Mitos de Con, de Apo, de Naymlap, etc.).

Con las luchas intestinas que se entablan, debido al incremento demográfico y la falta de tierras de cultivo, «se salieron y se despoblaron de dichos buenos sitios; de sus pueblos de tierras bajas se fueron a poblarse en altos y cerros para defenderse, comenzaron a hacer fortalezas» (G. P.).

De esta manera conocemos las causas y la época aproximada del desplazamiento parcial de la población indígena, desde tierras bajas hacia el Altiplano. Las fortalezas datan de esa misma época.

Al llegar a la cuenca del Titicaca, los aimaras, que se identifican con los primeros agricultores que ocupan esa región, domesticaron cultígenos y auquénides propiamente andinos.

⁴ Harold Osborne, *Indians of the Andes*. New York, 1973, pág. 42.

Si bien estos informes ofrecen interés excepcional al arqueólogo y al prehistoriador, no menos interesantes son los que nos brinda Guaman Poma acerca de las divergencias lingüísticas que ocurren, debido al aislamiento de los grupos indígenas. «Por la causa de la tierra porque está tan doblada y quebrada, torcieron las palabras y así hay muchos trajes y ayllus» (pág. 47).

Al igual que los maya-quichés y demás pueblos americanos, las comunidades andinas se distinguen e identifican por sus adornos e indumentaria.

En suma, la mitología comparada, lo mismo que la etnología comparada, arrojan luz sobre el pasado de los pueblos que habitan los Andes centrales. Un pasado hasta ahora totalmente desconocido. Y nos permiten trazar en sus grandes lineamientos el desarrollo de la evolución histórica de los pueblos andinos desde sus orígenes, a lo largo de tres ciclos étnicos. Esas fuentes originales de la historia pueden considerarse como testimonios fehacientes del proceso cultural-histórico de dichos pueblos.

Todo lo expuesto pone de manifiesto, una vez más, el valor histórico y cronológico de las mitologías americanas, particularmente del *Popol-Vuh*, que es una fuente clave de nuestros conocimientos históricos. Establecen la trayectoria histórica de los pueblos andinos y su estrecha vinculación con los mayas.

44. EL AREA INTERMEDIA

Entre el área maya y los Andes centrales se extiende el «área intermedia», menos conocida que los centros mayas y andinos, cuyos grandiosos monumentos han polarizado la atención de los estudiosos.

Durante mucho tiempo se ha planteado el problema de ¿cuál de esos focos tiene prioridad en orden al comienzo de la cultura? Aunque en la actualidad la mayor parte de los arqueólogos considera que el centro maya es el más antiguo y que las corrientes culturales fluyen de norte a sur, otros expresan dudas al respecto. Mino Badner, por ejemplo, piensa que las influencias parten en sentido inverso¹.

Su visión meramente impresionista parte de vagas semejanzas formales. Las culturas centroamericanas no han merecido la debida atención de los investigadores. No han sido mencionadas siquiera en la obra enciclopédica de James A. Ford sobre arqueología americana.

De ahí la necesidad de un mejor conocimiento del «área intermedia». G. Reichel Dolmatoff manifiesta al respecto que la más seria carencia de información concierne al área de la América Central, entre la frontera meridional de los mayas, el istmo de Panamá y el interior de Colombia. Sistemáticos trabajos de campo en esas regiones es la condición «sine qua non» para establecer nuestros conocimientos sobre bases firmes; solamente así se llegará a desenredar las importantes cuestiones implicadas por el proceso de difusión².

Para tener una visión integral de esas culturas arqueológicas y percibir sus relaciones históricas es necesario captar su contenido espiritual, es decir, las ideas y conceptos que yacen detrás de las formas y los símbolos.

Los vestigios materiales de las civilizaciones centroamericanas, en

¹ Mino Badner, *A Possible focus of Andean Artistic Influence in Mesoamerica*, Washington, 1972.

² Reichel Dolmatoff, «The Formative Stage», Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, tomo I. Costa Rica, 1959, pág. 162.

sus diversos aspectos, han sido objeto de la mayor atención de mi parte y documentados con numerosas ilustraciones, muchas de ellas inéditas, que ofrecen una nueva imagen de estas civilizaciones.

Siendo el problema cronológico uno de los más importantes se ha profundizado en los estratos más antiguos para brindar a la investigación nuevos materiales, tanto del área maya como centroamericana.

Doscientas esculturas mayas del período preclásico, en su mayor parte desconocidas de la investigación, han sido ilustradas en el curso de esta publicación. Gracias al estudio y conocimiento de la estatuaria pequeña, de aspecto primitivo (preclásico inferior), ha sido posible relacionar las manifestaciones más antiguas de la cultura maya con las Formativas.

De esta manera se ha hecho retroceder las fronteras de la antigüedad maya y centroamericana, dándole una profundidad histórica no sospechada hasta ahora.

A este horizonte más antiguo corresponde la numerosa estatuaria tosca y pequeña de Colombia. Es justamente en este nivel inferior que las relaciones interculturales son más perceptibles y no en la estatuaria monumental que corresponde al apogeo del arte y tiene sus antecedentes en la pequeña escultura.

Con este nuevo material resurge a nuestra vista un horizonte cultural que estaba prácticamente desconocido, en consecuencia, una nueva dimensión temporal de la arqueología del continente.

Quizá ha sido una revelación para muchos la existencia en la América Central y en el área tairona de obras de ingeniería como calzadas pavimentadas, puentes de piedra, puentes colgantes, canales, acequias, acueductos, represas y otras obras hidráulicas, murallas, fortalezas, baluartes de piedra, plataformas escalonadas, pirámides o montículos con escalinatas, rampas, triples escalinatas rodeando un montículo, pisos pavimentados, gradas circulares, muros de contención, terrazas de cultivo, banquetes, torres, amojonamientos, centros ceremoniales distribuidos en torno a una plaza o dentro de un recinto de piedra, obras megalíticas (en su tiempo, Lothrop mencionaba siete centros geográficos distintos con obras megalíticas), observatorios astronómicos con columnas, etc.

Este complejo de obras públicas existe en casi todas las culturas del «área intermedia».

Algunos arqueólogos notarán, con sorpresa, que esas obras de ingeniería no son exclusivas de los Andes centrales, sino un patrimonio común de las culturas Medias. Algunas de esas obras alcanzaron un gran desarrollo en el Perú y Bolivia debido a condiciones particulares que sólo ocurren en esa región. La construcción de fortalezas, de largas acequias y calzadas, por ejemplo.

Los numerosos grabados rupestres y fuentes simbólicas de atracción mágica de la lluvia, que existen en la América Central, brindan nuevos

materiales a la investigación no sólo para fines comparativos, sino también por la luz que arrojan sobre concepciones religiosas que se expresan en la escultura.

Al tratar de las culturas centroamericanas se han establecido, ocasionalmente, algunas comparaciones con monumentos del área andina.

La presente investigación se concreta, por el momento, al examen de la escultura, porque no existe, a mi conocimiento, ningún estudio de escultura comparada, ya que los arqueólogos enfocan su atención casi exclusivamente a la cerámica. Considero que el estudio y conocimiento de la escultura americana aporta nuevos elementos para una mejor apreciación del proceso cultural histórico de los pueblos del Nuevo Mundo.

La presente investigación se concreta, por el momento, al examen de la escultura, porque no existe, a mi conocimiento, ningún estudio de escultura comparada, ya que los arqueólogos enfocan su atención casi exclusivamente a la cerámica. Considero que el estudio y conocimiento de la escultura americana aporta nuevos elementos para una mejor apreciación del proceso cultural histórico de los pueblos del Nuevo Mundo.

Esculturas de Colombia

Tan heterogéneo es el estilo del arte antiguo de Colombia que difícilmente podría atribuírsele a una cultura unificada.

Esa misma heterogeneidad fundamental caracteriza las culturas centroamericanas y la maya preclásica que presentan grandes afinidades con las colombianas. Sus relaciones se advierten en rasgos genéricos y otros específicos, como se verá en seguida.

Popayan.—En la gráfica 1 se ilustra un grupo de esculturas de Popayan. La forma general de esas estatuas es cilíndrica o columnar. La figura humana representada tiene cuerpo longiforme, la cabeza relativamente pequeña, los rasgos de la cara están marcados por incisiones, ojos incisos o en relieve de forma circular o cuadrada, brazos doblados en ángulo recto, manos apoyadas sobre el abdomen, piernas flexionadas, los pies vueltos hacia dentro y unidos por los dedos, sexo en evidencia.

Alcina Franch relaciona esas esculturas con otras de Panamá, Nicaragua y Costa Rica. Presentan grandes semejanzas con las esculturas columniformes de Chontales, a tal grado, que el Hno. Hildeberto María se pregunta si esos monumentos no serían la obra del mismo pueblo (informe personal).

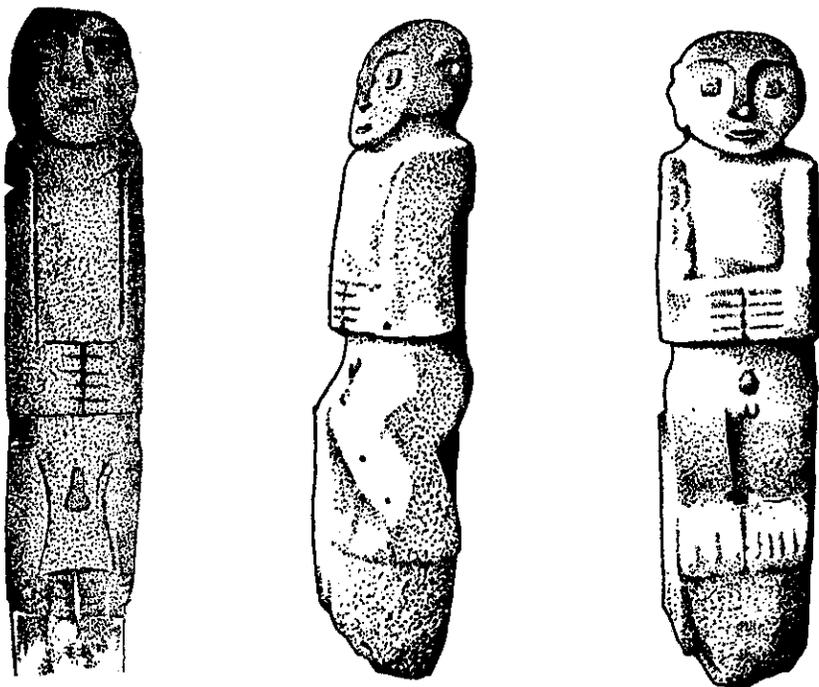
Las convenciones figurativas de esos monumentos pueden ponerse en relación con las que caracterizan la estatuaria del mismo horizonte cul-

tural. Las de Honduras (Los Naranjos, Ulúa, Plan Grande) y del área tarasca, por ejemplo, son igualmente columnares. La nariz unida a las cejas es típica del preclásico inferior (cultura maya), del arte tarasco y centroamericano. El personaje, de pie, con las piernas flexionadas, es característico de la cultura arcaica de Ulúa y de Chontales, la posición de los brazos en ángulo recto es típica de la escultura preclásica del área maya del Pacífico y del horizonte más antiguo de la América Central.

El Cauca, Socha, Mongua.—Al mismo estilo pertenecen los monumentos del Cauca, que se reproducen a continuación de la obra de José Pérez de Barradas³.

Esas esculturas columnares no son insólitas en Colombia; las hay en gran número y en diversas partes.

Al tratar de las culturas chibcha y kogi se ha hecho referencia a los pilares grabados del área tairona, los de Socha, de Mongua; los encontramos también en la zona arqueológica de San Agustín.



³ José Pérez de Barradas, *Orfebrería Prehispánica de Colombia*. Bogotá, 1954, página 310.

G. Reichel Dolmatoff ilustra algunos ejemplares encontrados en esta zona⁴, que consisten en toscas columnas coronadas por una cabeza redonda. Esos rostros muestran rasgos arcaicos, ojos en relieve, nariz ancha unida a las cejas, boca horizontal en relieve y un saliente en la parte superior de la cabeza, detalles que encontramos también en el arte de la América Central, del preclásico inferior y del área tarasca, como puede apreciarse en ilustraciones anteriores.

San Agustín por dentro.—La zona arqueológica de San Agustín se encuentra a unos 1.800 metros de altitud, en las cabeceras del río Magdalena, en una región de buen clima y propicia a la agricultura. Allí se cultiva la yuca, el camote y el maíz da dos cosechas anuales.

Ya se ha dicho, al tratar de las culturas andinas, que la búsqueda de buena tierra de cultivo ha sido una constante preocupación de los agricultores indígenas. Las condiciones del suelo agustiniano explican la densidad demográfica de la región en la época prehispánica y la abundancia de restos arqueológicos.

En el área de San Agustín hay 30 sitios arqueológicos principales y más de 320 esculturas líticas de piedra; algunas pasan de 3,60 metros de alto. La cabeza de las estatuas es generalmente desproporcionada sobre cuerpos cortos y robustos. Abundan también los montículos de tierra, templos y santuarios megalíticos, tumbas y cámaras sepulcrales. Los mayores montículos tienen 30 metros de largo por 4,80 metros de altura, y en su parte inferior hay estructuras de templos construidos con grandes losas de piedra que contienen estatuas. Las excavaciones de San Agustín continúan y, con frecuencia, se hallan nuevas piezas que enriquecen el patrimonio arqueológico colombiano.

La fecha más antigua de radiocarbono que se conoce hasta ahora corresponde al año 555 antes de la Era Cristiana (2505 ± 50). Esta zona arqueológica fue abandonada unos dos siglos antes de la llegada de los españoles, según Preuss. Pero ignoramos si los sitios han sido ocupados continuamente y si los restos arqueológicos representan una sola oleada migratoria.

El arte proteiforme de San Agustín está dominado por la presencia del felino humanizado y expresa una cultura eminentemente femenina. La presencia de maternidades en diversas modalidades, diosas en estado avanzado de gravidez, diosas con niños, mujeres con faldas, etc., representan, indudablemente, una condición de sacralidad femenina. La mayor parte de las estatuas se caracteriza por la boca dentada, armada de colmillos de tigre.

⁴ G. Reichel Dolmatoff, *San Agustín*, Thames and Hudson. Londres, 1972.

La diosa Madre.—Fuertes reminiscencias de una cultura femenina se mantenían entre los chibchas del siglo XVI, y se continúan hasta el presente entre los kogis. Su sociedad se rige por el derecho materno, ejemplificado por la diosa Madre. El culto a la diosa Madre es presente en San Agustín. El aspecto felino de la deidad se explica por ser el tigre un disfraz de la diosa lunar terrestre. Ese culto que implica la existencia de un calendario lunar, indudablemente, imperaba en San Agustín, como en todas las culturas matrilineales.

La gráfica 2, reproducida de la citada obra de Reichel (fig. 55), representa a una diosa grávida. Obsérvese la perfecta esfericidad del vientre. Del mismo modo se representan maternidades tarascas, centroamericanas y taironas. Simboliza a la diosa lunar en su forma astral (ver fundamentos míticos de esa interpretación).

Hay otras figuras de mujeres grávidas en la zona de San Agustín. Luis Duque Gómez encontró un magnífico ejemplar en Quinchana (Inf. personal).

La gráfica 3 representa el tema Madre-hijo; con ambas manos la madre forma un rombo perfecto sobre el pecho de la criatura. Sus cuatro dedos, dirigidos hacia abajo, sirven de túnica al niño, en tanto que el rombo expresa su vinculación al orden universal.

En contraste con la fiera del rostro de la madre, la cara del infante está exquisitamente tallada. Se ha dicho y repetido que todas las mitologías americanas asocian belleza física y moral, cualidad propia del héroe cultural que ha inspirado las más bellas obras artísticas. De ahí que la personalidad del niño pueda identificarse, a la luz de esas concepciones, como una representación del héroe mítico. La mencionada escultura hace pensar en el mito chibcha de *Bachue*, diosa creadora y madre de la humanidad que emerge de una laguna teniendo en las manos un niño de tres años.

Entre las representaciones de la diosa Madre debe mencionarse su asociación con los gemelos, como puede apreciarse en la fig. 7 de la citada obra de Reichel. No aparecen en el interior del vientre maternal, como en la columna gigante de Chontales, sino tomados de las manos de la diosa. En la derecha lleva a la niña, que se identifica por los rombos que cruzan su cuerpo. En la izquierda lleva al varón.

La diosa Madre con sus gemelos tiene su paradigma en la figura de Ixquic del *Popol Vuh*. Ejemplifica, a la vez, la fecundidad de las mujeres y la abundancia de las cosechas, que se equiparan a una «cosecha» humana.

Preuss muestra una gráfica que representa a una mujer llevando un niño a cuestas. Ese tipo de maternidad es omnipresente en las culturas Medias, desde el área tarasca a los Andes centrales.

En la lámina 60 de la obra de Preuss⁵, que se reproduce en la gráfica 4, se ve una mujer con rasgos felinos (boca dentada armada de colmillos, uñas en forma de garras) que viste una falda adornada con rombos. Luce orejeras en forma de disco con un punto en el centro. El rombo, como se ha dicho, es un símbolo de feminidad, y las líneas cruzadas representan en la mente indígena el parcelamiento del mundo, o sea, a las sementeras. Tales símbolos identifican el carácter femenino de la diosa y, a la vez, su función de agricultora.

La falda, decorada con rombos, es una prenda femenina que no sólo se estila en el Formativo, sino también en altas culturas maya y mexicanas. Esta prenda de vestir revela, además, que los agustinianos conocían el uso del telar y elaboraban telas ricamente adornadas.

Copulación del tigre con la diosa Madre.—Una gráfica de Reichel, ilustrada en la pág. 74 de su citada obra, que se reproduce en la gráfica 5, representa una escena de copulación, la de un tigre humanizado con una mujer. Obsérvese el detalle del adorno que consiste en cinco signos triangulares que ciñe la cola del animal. Representan, en la simbólica indígena, cinco glifos rayos solares. Reichel ilustra otras esculturas representativas del tema de la fecundación de una mujer por un tigre.

Visto de frente, el felino se caracteriza por la boca dentada provista de colmillos y tiene un niño en sus manos. En cambio, la cara de la mujer no tiene los atributos felinos; está adornada con orejeras circulares en posición tendida sobre el vientre y se apoya en los brazos (pág. 75).

Esta escultura representa un tema bien conocido en las mitologías americanas, el acoplamiento de un animal con la diosa Madre. Ilustra los mitos de origen de la raza indígena, entre otros, el de los kogis y de los cayapas, cuyos ancestros fueron procreados por un tigre y la «Madre». En otras sagas, el tigre, en función de dios del aire, fecunda a la diosa Madre. Así se explica la omnipresencia del felino en el arte del Formativo.

Al tratar de las culturas centroamericanas se ha visto que el tema de la copulación de un jaguar con una mujer está plasmado en grabados rupestres. En otras culturas, la progenie humana nace de la cohabitación de una serpiente con una diosa. Tales concepciones acerca de ancestros animales de la raza, que no son otra cosa que dioses creadores en su aspecto zoomorfo, son muy difundidas en América.

El acoplamiento de un animal con una mujer tiene un largo historial que se remonta al horizonte cazador-recolector, como se ha visto, al tratar de las culturas fueguinas.

⁵ K. Th. Preuss, *Arte Monumental Prehistórico*. Ed. Escuelas Salesianas de Tipografía y Fotograbado. Bogotá, 1931 (dos volúmenes).

Se ha creído que el motivo del jaguar copulando con una mujer parte de la cultura olmeca. Pero esta suposición revela un total desconocimiento de la historia americana antigua, ya que la cultura olmeca del Golfo corresponde a un horizonte posterior al de las culturas Medias.

En la cultura preclásica del área maya hay representaciones de mujeres-tigres al estilo de San Agustín, con la boca dentada armada de colmillos, como puede apreciarse, por ejemplo, en una escultura de la Flora y otra de Chacula, que se ilustra en la gráfica 24.

El dios solar.—Los monumentos de la zona arqueológica de San Agustín no sólo reflejan un culto intenso a deidades femeninas, sino también al dios solar. La gráfica 6, tomada de Preuss, representa a una deidad de pie con cara felina. Una diadema de plumas o rayos solares (símbolos equivalentes) adorna su cabeza. Los dedos de la única mano visible están sustituidos por cinco triángulos que representan signos solares, idénticos a los que adornan la cola del tigre (gráfica 5). Estos símbolos son concomitantes; la corona solar y los glifos rayo solar, que connotan el numeral cinco, identifican esa escultura como una representación del dios solar con su numeral correspondiente.

No es insólita la presencia del dios Sol en una cultura femenina, como la de San Agustín, pues todas las sociedades que se rigen por el derecho materno profesan el culto al sol, vinculado al de la diosa Madre. Esta entidad divina es el equivalente de Sua, el dios solar de los chibchas.

Es significativo encontrar el mismo signo: rayo solar en ambas esculturas (gráficas 5 y 6). La asociación de este símbolo con el tigre no es exclusiva de San Agustín. La encontramos en otras culturas. Por ejemplo, un vaso del museo de Puno representa un jaguar escultórico cuyas garras son sustituidas por cinco signos rayo solar, como los que sustituyen los dedos del dios Sol agustiniano.

Tales símbolos, perfectamente inteligibles para los indígenas, identifican al tigre como entidad solar⁶.

Por tanto, no es sorprendente su connubio con la Tierra, representada en su aspecto antropomorfo de diosa Madre.

A la luz de esas concepciones y objetivaciones puede interpretarse el sentido de la rara escultura ilustrada en la gráfica 7, tomada de Preuss. Representa a dos seres acoplados en posición invertida unidos por la

⁶ El arte de San Agustín, como el maya y el americano, distingue dos clases de felinos. El tigre solar, macho, y el tigre lunar terrestre, hembra. De ahí que el mismo disfraz de la boca dentada con colmillos felinos caracterice tanto a figuras masculinas como femeninas.

cintura. El de la parte superior, con rasgos felinos, tiene agarradas las piernas de un niño, cuya cabeza pende hacia abajo. La figura humana de la parte inferior está mirando hacia arriba; la cabeza del niño está situada perpendicularmente a la boca de este personaje, como si estuviera a punto de caer en ella.

En la escultura del felino acoplado con una mujer, éste sostiene también un niño con las dos manos sobre la diosa Madre que está en la parte inferior del monumento. ¿Qué representa esta singular escultura llamada «El Obispo»?

Ambas objetivan, en mi concepto, el tema de la fecundación de la Tierra por el Cielo, o por el Sol, simultáneamente a la caída de la semilla —o de la lluvia—, representada bajo la forma de un niño.

El motivo del dios cayendo del cielo a la tierra es omnipresente en la iconografía indoamericana, como se ha visto en ilustraciones anteriores.

El monumento de los seres acoplados por la cintura, con el niño en actitud de caer en la boca de la diosa madre, representa indudablemente el mismo motivo.

El tigre humanizado acoplado con la mujer sin atributo felino de la fig. 7 representa, en forma diferente, la fecundación de la tierra por el sol.

Otros paralelos con la América Central.—Aunque las concepciones que informan el sentido de la doble figura humana acoplada, una arriba y otra abajo, es general entre los pueblos agricultores del continente; su modo de expresión es variable. El peculiar estilo agustiniano es similar al centroamericano y al de otras culturas que tienen el mismo desarrollo histórico. En el arte de la América Central, de Venezuela y las Antillas, se expresa principalmente en grabado rupestres. Esos grabados, que objetivan esquemáticamente la misma figura del doble personaje acoplado, uno arriba y otro abajo mirando al cielo, están asociados, generalmente, a otros petroglifos expresivos del culto al agua y la fertilidad, como puede apreciarse en las ilustraciones pertinentes.

Numerosos testimonios del complejo ritual del culto al agua y la fertilidad están plasmados en la escultura agustiniana. Es frecuente, por ejemplo, la representación del ave de la lluvia (gráfica 9).

Esa figura ornitomorfa ofrece grandes semejanzas con la de Diquis, ilustrada precedentemente. Compárese la posición del ave sobre un pedestal, su cabeza arredondada, sus grandes ojos en forma de anillos, su pico sobre el pecho y sus alas replegadas.

Varias esculturas agustinianas representan a un dios de la fertilidad con una larga lengua colgante, rematada a veces por una cabeza infantil,



como puede apreciarse en la gráfica 10. Representaciones similares son frecuentes en esculturas centroamericanas, como puede apreciarse en las gráficas pertinentes.

El binomio Ave-Serpiente, que se ilustra en la gráfica 8, constituye una grandiosa síntesis del drama de la tempestad, como se ha visto al tratar de este completo en otras culturas. Esa escultura monumental, que resalta el culto a los dioses creadores o pluvíferos, puede ponerse en relación con la pintura de la página 36 del *Códice de Dresden*, que se reproduce aquí, y con esculturas de Veraguas y de Chiriqui. Representan el mismo tema Ave-Serpiente, que tiene su paradigma en la figura de Gucumatz, registrada en el *Popol-Vuh*.

La fuente de Lavapatas.—Al igual que los centroamericanos, aironas y chibchas, los agustinianos grabaron en roca sus fuentes simbólicas de

atracción mágica de la lluvia. La de Lavapatas, que se ilustra en la página siguiente⁷, es una de las más bellas de América.

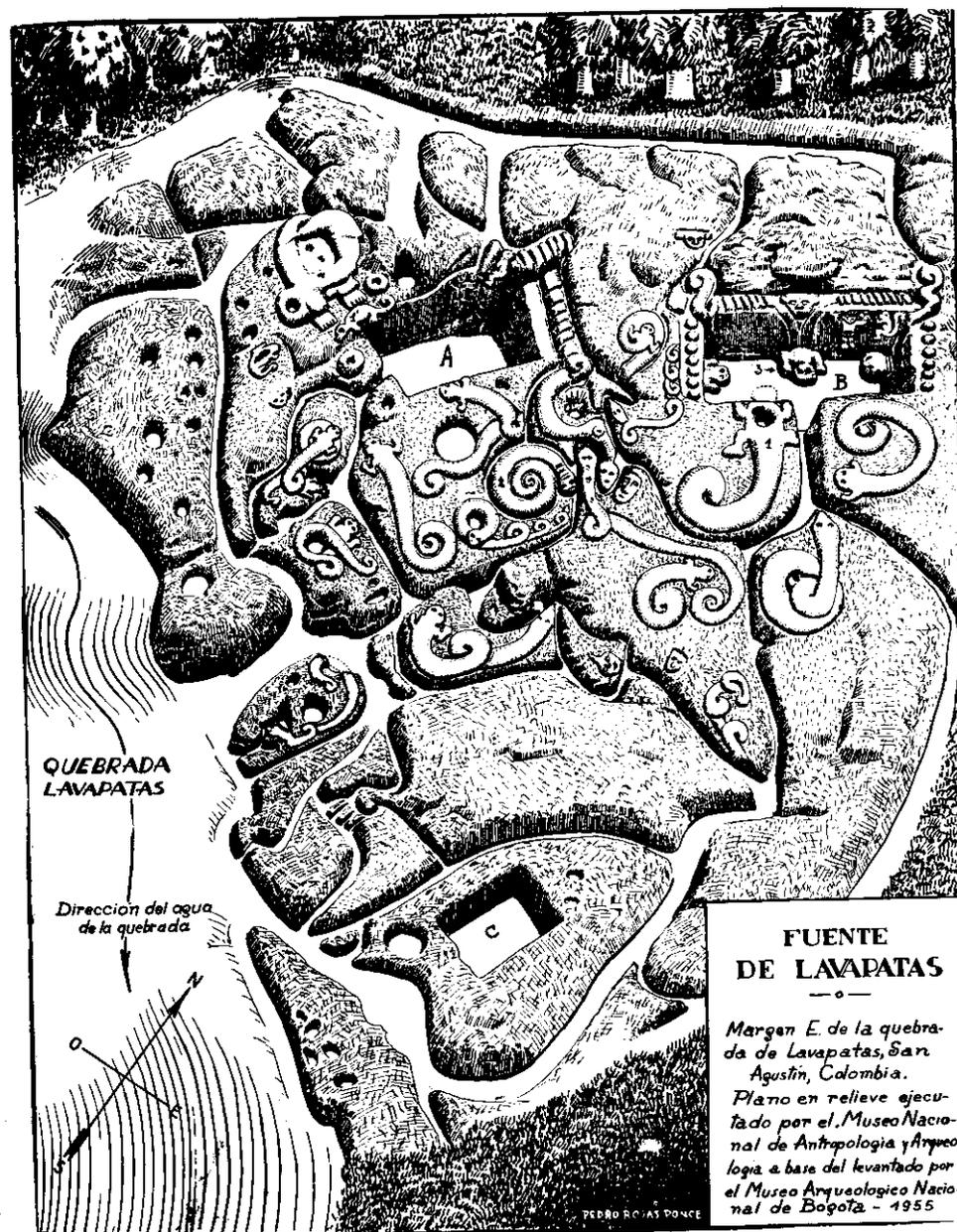
Esa magnífica obra de ingeniería hidráulica acredita una avanzada cultura, conocimiento profundo de la topografía, de los niveles y un aprovechamiento cuidadoso de las fuentes naturales mediante el trazo de complicados canales que alternan con estanques y reservorios.

Dice J. Pérez de Barradas, su descubridor, que está enclavada en la misma quebrada de este nombre, en las sinuosidades de una masa rocosa. Componen este monumento tres piscinas, múltiples canales y 34 figuras en relieve, que forman un conjunto de extraordinaria belleza.

Una complicada red de canales, estanques, con representaciones de deidades y de seres míticos zoomorfos, entre los que resaltan la serpiente, el lagarto y el mono; serpientes y lagartos en actitud de beber (como en las fuentes simbólicas centroamericanas); una divinidad con corona de plumas, etc.

Esta fuente no es la única en la zona de San Agustín. Existen otras,

⁷ Reproducida de la obra de Rebeca Carrión de Girard, *El culto al agua en el antiguo Perú*. Lima, 1955, lámina II.



FUENTE DE LAVAPATAS

Margen E. de la quebrada de Lavapatas, San Agustín, Colombia.
Plano en relieve ejecutado por el Museo Nacional de Antropología y Arqueología a base del levantado por el Museo Arqueológico Nacional de Bogotá - 1955

PERRO ROJAS PONCE

con bellas composiciones en el sitio denominado Las Moyas, en el Sinai, en el Alto de Tablón y en otros lugares ⁸.

El sacerdote.—A la luz de la etnología colombiana puede captarse el sentido de algunos monumentos, ya que la cultura de la zona arqueológica de San Agustín comparte muchas características de las que encontraron los españoles en Colombia, como se ha hecho notar en la sección Etnografía.

La gráfica 11, por ejemplo (Preuss) representa a un sacerdote que se identifica por la bolsa que lleva en la mano izquierda. La bolsa, *póporo*, era entregada al sacerdote chibcha en el momento de su consagración. De los grandes ojos redondos del personaje plasmado en dicha escultura brotan lágrimas, que caracterizan su función de pluviomago. El sacerdote kogi, como el chibcha, tiene la facultad de transformarse en jaguar, y esto se proyecta en los rasgos felinos del sacerdote representado en la mencionada escultura.

Reichel D., como Preuss y otros, ilustran un tipo singular de tocado en forma de cono truncado con rayas horizontales, como el que figura en la gráfica 7. Informan los cronistas que los sacerdotes chibchas lucían una corona de oro en forma de mitra. Esos tocados se objetivan en tunchos chibchas, lo mismo que en esculturas agustinianas.

Las fuentes nos hablan del peinado inaugurado por Bochica con los cabellos recogidos por una cinta en la frente, que encontramos tanto en los tunchos de metal como en esculturas agustinianas.

Preuss, Pérez de Barradas y Reichel D. ilustran una escultura que representa una mujer con una calabaza en la mano derecha. Esta figura hace pensar en la mujer-calabaza de la escatología kogi, que viene al encuentro del muerto, le acompaña en su penoso viaje en el más allá, lo defiende, «paga las multas por él» y por ende se casa con el difunto.

Guerreros. Cabeza trofeo.—La gráfica 13 representa a un guerrero agustiniano, con rasgos felinos. Está armado de una porra y se protege con un escudo. Tiene un cubresexo que consiste en una banda escalonada de forma triangular. El arte agustiniano ofrece varias esculturas representativas de guerreros armados. Otros están representados con una lanza sostenida por ambas manos.

En la pág. 90 de su citada obra, Reichel D. ilustra una escultura que representa un guerrero llevando una cabeza trofeo que pende del cuello mediante una cuerda.

Este documento lítico pone de manifiesto que los agustinianos eran guerreros, practicaban los sacrificios humanos y la caza de cabezas, rasgos característicos de las culturas Medias.

⁸ J. Pérez de Barradas, *Arqueología agustiniana*. Bogotá, 1943, págs. 95-109.

Música.—Los monumentos de San Agustín registran la existencia de flautas y caracoles. El tocador de flauta está bellamente representado en un tunchito de estilo tolima. Es, además, un motivo omnipresente en el arte de la América Central, así como el caracol.

La existencia de máscaras está documentada en algunas esculturas de San Agustín, entre otras, las ilustradas por Reichel D. (figs. 46-47).

La gráfica 14 ilustra una escultura, reproducida, de Preuss, que representa un tigre humanizado de cuya boca pende una larga lengua vivificante. Detalle interesante son las sigmas o serpientes estilizadas que están pintadas o grabadas sobre las mejillas.

Ya se ha visto en la sección de Etnografía aimara que el signo de la serpiente pintado o grabado en una máscara de tigre es omnipresente en las culturas Medias, desde el área tarasca a los Andes Centrales. Los kogis representan el ofidio en sus máscaras de felino, y las mujeres guajiras y makiritares lo pintan todavía en sus mejillas.

A la luz de esas objetivaciones artísticas sabemos que los agustinianos celebran fiestas con danzantes enmascarados o pintados, que bailaban al son de la música instrumental. Lucían adornos corporales, orejeras, pulseras, collares y narigueras en forma de media luna. Los dignatarios se sentaban en sillas bajas. La presencia de hombres con el pene erecto sugiere que practicaban el culto fálico, rasgo común en las culturas Medias.

El artista.—La gráfica 12, tomada de Preuss, muestra un monumento que representa a un escultor. Tiene un martillo de dos puntas en una mano y un cincel en la otra. La glorificación del artista con los instrumentos que usa para cincelar las figuras en piedra pone de manifiesto que el arte de la escultura es un arte religioso y que el oficio de tallar la piedra era un rango de categoría.

Hay coincidencia al respecto con los informes del *Popol-Vuh*, que registra la profesión de escultor, ejercida por los héroes culturales, *Hun B'atz* y *Hun Chuén* en la Tercera Edad de los mitos, que corresponde al ciclo de las culturas Medias o Formativas.

Según las mitologías kogi y aimara, los dioses crearon a los hombres esculpiéndolos en piedra.

El personaje plasmado en este monumento exhibe el miembro viril erecto y su tocado está adornado con una banda de pájaros en relieve, que hace pensar en el friso de pájaros que decora el frontispicio de un templo de Chavin, que se ilustrará más adelante.

A la luz de los informes documentados en el arte agustiniano, se abre una ventana sobre la vida y costumbres, ritos, creencias y formas sociales de un pueblo considerado hasta ahora como un enigma.

Esos informes que dimanan del arte y la cultura de San Agustín no sólo ofrecen elementos apreciativos de la vida interior de ese pueblo,

sino también de sus conexiones y vinculaciones con otras culturas. Presenta grandes analogías con las culturas centroamericanas.

A los paralelos presentados, precedentemente, pueden agregarse los siguientes:

El motivo alter ego.—Está plasmado con frecuencia y en diversas modalidades en la estatuaria de Nicaragua y del suroeste de Costa Rica; sus modelos más antiguos se encuentran, al parecer, en el preclásico inferior del área maya (ver ilustración pertinente). Se trata generalmente de un animal llevado a cuestas por un individuo, como se escenifica todavía en algunas danzas rituales. La modalidad más frecuente en el arte de Chontales consiste en la representación de un animal de pequeñas dimensiones sobre el tocado o la cabeza del individuo. Ese estilo es conocido en San Agustín, como puede apreciarse en la figura 35, ilustrada por Reichel D., que muestra un animal pequeño esculpido sobre el tocado de un guerrero.

El *alter ego* se presenta en la cultura lacustre de Nicaragua como un animal de grandes dimensiones que posa su cabeza sobre la del personaje y desliza su cuerpo por las espaldas. Ese tipo se encuentra en San Agustín, como puede apreciarse en la gráfica 15, reproducida, de Preuss. Otra modalidad se ilustra en la gráfica 16. Sobre el fondo de una estela se adosa la escultura de una deidad. Del plano superior del monumento surge en alto relieve la cabeza del otro yo. Este estilo es similar al de una escultura de Nicaragua, ilustrada precedentemente. En cambio, el motivo de la porra sostenida en las dos manos por un guerrero puede compararse a las esculturas de Guerrero, ilustradas en la gráfica 18.

Los ojos, en forma de semicírculo con la pupila en el centro, tan frecuente en el arte de San Agustín, son similares al tipo de ojos del preclásico maya, como puede apreciarse en una estatuilla de Chanchicupe, departamento de San Marcos, Guatemala. Puede verse en el Museo de Arqueología de Guatemala.

Hay tocados análogos en San Agustín y en la América Central. Compárese, por ejemplo, el tocado cruciforme mencionado por Preuss (página 107) con los de Nicaragua, ilustrados precedentemente.

Asimismo el tipo «sombbrero» ilustrado en la gráfica 19 puede ponerse en relación con los «sombbreros» de Chontales, de Guerrero y del área maya y olmeca. Ese tipo subsiste hasta la fecha en esculturas de madera cunas.

Otras esculturas presentan grandes analogías con las centroamericanas. El rostro geometrizado en forma de T se encuentra en Chontales y San Agustín (gráfica 21). Figura también en grabados rupestres centroamericanos, en el arte de Marajó, en el tairona y en Venezuela.

El personaje con la nuca exageradamente curvada hacia adelante y la cabeza caída sobre el pecho, que se ilustra en la pág. 1724, puede ponerse

en relación con una escultura de Zapatera que está ilustrada en el capítulo referente a Nicaragua. Esta original postura, que no representa una deformación física, sino un alto grado de abstracción formal, se encuentra en otras culturas, como la de Jalisco, ilustrada precedentemente, y tiene su prototipo en la cultura maya preclásica, donde hay dos ejemplares toscos y de pequeñas dimensiones, ilustrados precedentemente.

No le fue difícil a Preuss encontrar que «la nuca curvada de manera poco natural de esa figura de San Agustín nos recuerda inmediatamente el lago de Nicaragua (*op. cit.*, pág. 221).

La mencionada escultura agustiniana carece de extremidades inferiores. En cambio, resaltan sus costillas. Ya se ha dicho al tratar de la cultura subtiaba que monumentos que representan a un personaje emaciado mostrando las costillas tienen amplia difusión continental.

La escultura subtiaba de mayores dimensiones representa a un dios con la boca dentada armada de colmillos y con la lengua colgante, al estilo agustiniano.

Otros monumentos se caracterizan por el motivo felino. Uno de Chontales, ilustrado en la sección correspondiente, muestra un par de impresionantes colmillos de tigre, que resaltan como centro de interés.

Paradójicamente, no es en la cultura olmeca, que se cree ha influenciado las culturas andinas, sino en el preclásico maya, donde encontramos el motivo boca dentada armada de colmillos. Este motivo se encuentra en una escultura de La Flora⁹, en un altar de Jutiapa (Pacífico), en un monumento de Chacula, ilustrado en la gráfica 24, y en otras esculturas mencionadas precedentemente.

Este rasgo es ausente de la cultura maya clásica, y de la olmeca, pero aparece en San Agustín, en el Ecuador, Perú y Bolivia.

El tipo de nariz muy ancha, tan común en San Agustín, también se encuentra en la estatuaria paya y la de Costa Rica, como puede apreciarse, por ejemplo, en la fig. 3-d, de la citada obra de Doris Stone (*Introducción...*). Asimismo, la nariz larga y afilada es frecuente en la escultura centroamericana (ver ilustraciones pertinentes).

Entre las estatuas columnares de Chontales las hay con el motivo del doble personaje, uno abajo al pie del monumento, mirando hacia el cielo. Esa misma representación, esquematizada, se representa con frecuencia en grabados rupestres de la América Central.

Otras esculturas muestran también dos cabezas, pero la que está abajo o a los pies del personaje está en posición normal. Ese tipo de escultura también se encuentra en San Agustín y en Callejón de Huaylas.

En el arte de Chontales hay pilares bajos que soportan una cabeza

⁹ Ilustrada por Francis B. Richardson en «The Maya and their Neighbors.

escultórica longiforme, similar a la que Reichel D. ilustra en la fig. 87 de su citada obra.

Una columna agustiniana decorada con figuras incisas, ilustrada por Reichel (fig. 98), puede ponerse en relación con otra columna incisa de Chontales, ilustrada por F. Thieck en la pág. 81 de su citada obra. Dice Thieck que los grabados de este pilar pueden ser una obra de transición, a la vez ídolo y petroglifo. El mismo criterio puede aplicarse a la mencionada columna agustiniana.

El pilar de Chontales presenta una cabeza a ambos lados. Estatuas bifrontes se encuentran en el sureste de N. A., en San Agustín, Honduras, El Salvador, Perú, Bolivia, etc.

Al igual que el arte agustiniano, el de Chontales representa a un guerrero que sostiene con sus dos manos una lanza en posición vertical. Además del guerrero con la lanza en las manos, el arte de Chontales representa a un dios o dignatario con un cetro en posición inclinada en las manos. Esa misma representación figura en la pequeña estatuaria del arte maya preclásico (ver las gráficas pertinentes).

En San Agustín hay esculturas que representan a un personaje portando dos cetros, uno en cada mano, motivo que también encontramos en Chavin y Tiahuanaco.

Se ilustra a continuación, figura de la derecha, una cabeza gigante



de San Agustín. Está coronada por una fila de signos en forma de T, cuyo simbolismo ha sido explicado precedentemente. Este motivo es frecuente en el arte centroamericano, en culturas andinas y en la maya preclásica. Se emplea en la decoración de prendas de vestir, cinturas o tocados, tanto en Chontales y en el área maya como en Chiapas.

En contraste con el aspecto terrífico de las figuras con rasgos felinos, la que se ilustra en la gráfica 20 muestra un rostro de facciones agradables, que ofrece grandes semejanzas con otra figura nicaragüense, ilustrada precedentemente. El pendentivo que cuelga sobre el pecho representa un pájaro. Colgantes o pectorales similares, con figuras antropomorfas o de pájaros, son omnipresentes en el arte centroamericano, desde Honduras hasta Panamá. Amuletos ornitomorfos son insignias usadas por los caciques, que creen descender del dios solar, representado por un ave. Antonio Saldaña, el último rey talamanca, usó un colgante que representaba un águila o rey zopilote hasta 1910.

El motivo ave-serpiente es tan frecuente en la América Central como en San Agustín. Ambas culturas representan los mismos animales sagrados y usan los mismos colores rituales.

Resalta la importancia de algunos animales por su tamaño extraordinario. Preuss describe, por ejemplo, «una rana enorme». La rana de la lluvia es un motivo frecuente en el arte centroamericano, lo mismo que en el área maya del Pacífico.

En una estatua de La Florida (Honduras), un personaje lleva a cuestas, a guisa de *alter ego*, una rana gigantesca. En el arte maya preclásico hay ranas gigantes, figuradas en grabados rupestres y en esculturas de bulto, como la que se ilustra en la gráfica 26.

Frecuente en figuras antropomorfas de San Agustín es el recorte del cabello en forma de escalinata. El mismo rasgo es popular en el arte maya, el centroamericano, el tarasco y en Manabi. Según informes de Robert D. Bruce, el recorte del cabello en esta forma se usa todavía entre los lacandones.

Al tratar de las culturas centroamericanas y maya preclásica se ha resaltado la presencia del tipo «suplicante» que se representa con las dos manos bajo el mentón en actitud de plegaria.

Ese mismo tipo de escultura se encuentra en San Agustín.

A veces el «suplicante» es figurado con los brazos levantados hacia el cielo, sobre todo en grabados rupestres.

También está representado en esa forma en el arte de San Agustín, como puede apreciarse en la figura de la pág. 1728.

Para abreviar mencionaré unos cuantos rasgos comunes a ambas culturas (agustiniana y centroamericanas).

Postura sedente; posición ritual semiarrodillada con una rodilla en tierra y otra levantada, usada hasta la fecha por los sacerdotes quichés;

esquematación romboidal formada por la posición de los brazos y las piernas, que simboliza la vinculación del hombre al cosmos; corte triangular en el pecho o el abdomen (fig. 11, Reichel); labio leporino, también en el arte tarasco, el maya preclásico, Ecuador y Perú; culto fálico, cabeza trofeo; ornamento agustiniano en forma de corazón, cabezas humanas en forma de corazón en la petroglifia centroamericana; serpiente bicéfala en forma de arco; cinturón en forma de T o escalonado; seres híbridos antrozoomorfo, a veces combinación de varios animales en una sola figura; rodillas con discos en relieve, en el arte maya están señaladas por una cabecita; cara redonda (simboliza la luna llena), también en maya preclásico y tarasco; cara cuadrada, cara triangular, cara alargada; ojos en forma de anillos en relieve; manos con cuatro dedos; tocados en forma de rollete, trenza o turbante; nariguera en forma de media luna; motivo lagrimón; cruz doble, cruz simple; esferas monolíticas, piedras con «tácitas»; caminos pavimentados; acueductos, etc.

Las relaciones del arte centroamericano con el agustiniano ya han sido notadas por otros investigadores.

Doris Stone, por ejemplo, considera que el Suroeste de Costa Rica se halla dentro de la esfera de San Agustín y está influido, además, por el arte y conceptos mitológicos de Chavin. Piensa también que hay figuras de tipo Tiahuanaco (citada revista del Museo Nacional de Costa Rica).

Refiriéndose a las esculturas de Nicaragua, Frederic Thiect manifiesta: «Si tuviéramos que buscar comparaciones estilísticas, es en Colombia y en particular en la civilización de San Agustín donde encontramos la mayor similitud» (*Idolos...*, *op. cit.*, pág. 13).

La pequeña escultura.—No se ha prestado la debida atención a la estatuaria pequeña y tosca de ambas áreas arqueológicas, que suelen presentar grandes similitudes.

En el municipio de La Unión hay más de cien esculturas de piedra, de dimensiones pequeñas y factura grosera. Algunas de ellas prefiguran el arte agustiniano (Sergio Elías Ortiz, *inf. personal*).

El citado investigador nos habla de un gran número de estatuas encontradas en el Valle de Chimayoy; son pequeñas, desde 10 cm., no alcanzan un metro de alto. La factura de esa estatuaria es rudimentaria, el acabado o tallado imperfecto y el pulimento muy sumario. Los brazos nacen desde la parte posterior. S. E. Ortiz encuentra definidas relaciones entre el arte de Chimayoy y el de San Agustín. En la propia zona arqueológica de San Agustín se ha encontrado alrededor de medio centenar de ese tipo de estatuilla tosca y pequeña, de 18 a 50 cm. de alto¹⁰.

Algunas de esas esculturas pueden verse en el Museo Arqueológico de

¹⁰ S. E. Ortiz, «Talleres prehistóricos de escultura», *Rev. Colombiana de Antropología*, vol. XIII. Bogotá, 1964-1965, pág. 222.

Bogotá. Al referirse a las de San Agustín, localizadas en el montículo N. de Mesitas, B. J. Pérez de Barradas manifiesta que son tan groseramente trabajadas o esbozadas como las del Cauca (*Orfebrería...*, *op. cit.*, página 309).

Importa destacar la existencia de gran cantidad de esculturas toscas y pequeñas que caracterizan el horizonte de la escultura más antigua de Colombia, en el que se encuentran modelos similares que llegan hasta la identidad con otras estatuillas del preclásico maya y de A. Central.

No soy el primero en señalar esos paralelos.

Frederic Thiect, el único arqueólogo que ha investigado la escultura pequeña de Nicaragua, ilustra en la gráfica 85 de su citada obra una diminuta escultura que representa un individuo con las manos bajo el mentón en actitud orante. Faltan las extremidades inferiores, el cuerpo es un simple bloque de piedra. Los rasgos de la cara son típicos del arte maya, agustiniano y tarasco: nariz unida a las cejas, ojos al estilo granos de café, una ranura irregular señala la boca, etc.

Esa estatuilla, influenciada por la cerámica monocroma más antigua, es «idéntica en cuanto a la forma con otras esculturas de San Agustín» (Thiect, *op. cit.*, pág. 213).

El mismo fenómeno notado por E. Ortiz en el área de San Agustín es observado por Thiect en Nicaragua. Dice el citado investigador que ídolos pequeños permiten hacerse una idea de lo que fue la gran estatuaria, y tienen a veces más relación con la cerámica que con la escultura. Algunos están reducidos a trazos groseros (Thiect, *op. cit.*, «Introducción»). Muchos rasgos comunes caracterizan a la pequeña escultura agustiniana, la centroamericana y la preclásica inferior del área maya. Entre éstos puede mencionarse el tocado circular coronado por una pequeña eminencia en forma de espiga. Modelos más simples muestran únicamente la espiga o una pequeña eminencia en el centro. El mismo rasgo se encuentra en figurillas de barro del horizonte más antiguo de la cerámica, tanto en la América Central como en Colombia. Está presente en Momil, por ejemplo, contemporáneamente a figurillas planas. Estos y otros muchos rasgos establecen una definida relación entre el arte más antiguo de la cultura maya con el de otros pueblos.

Tal situación ofrece, en mi concepto, nuevas perspectivas para replantear la problemática de las relaciones culturales entre la América Central y Colombia.

Esos tipos de esculturas pequeñas y rudimentarias de Colombia y Nicaragua están relacionados genéticamente con la estatuaria del preclásico inferior del área maya. Tales relaciones específicas entre la cultura maya arcaica y la centroamericana más antigua han sido investigadas en capítulos anteriores, a los que remito los interesados para más amplios informes al respecto.

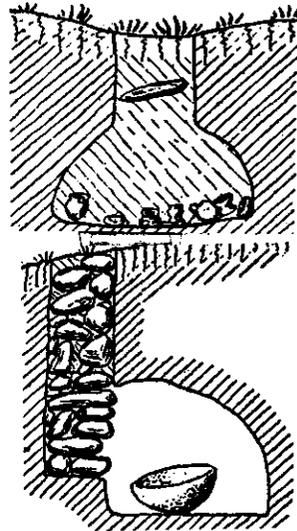
A este horizonte corresponden, por ejemplo, los dos ejemplares ilustrados en la gráfica 22 y los que figuran en la gráfica 23, que fotografié hace algunos años en el patio del Museo Arqueológico de Bogotá.

Compárese, por ejemplo, el pequeño monolito ilustrado en la gráfica 22 con la escultura maya del preclásico inferior, ilustrada en el capítulo respectivo.

Tales comparaciones, que podrían ampliarse, revelan con la objetividad de la arqueología los nexos de la cultura agustiniana con la cultura maya, en sus niveles más antiguos, ya sea directa o indirectamente a través de las culturas centroamericanas.

Esas vinculaciones no pudieron percibirse antes por falta de materiales del horizonte más antiguo de la cultura centroamericana y de la maya, caracterizado por esculturas toscas y pequeñas, que se ilustran por primera vez en la presente publicación.

La abundancia de esculturas pequeñas y de factura grosera que prefijan la estatuaria monumental pone de manifiesto que el arte colombiano ha evolucionado *in situ* durante siglos, a partir de un horizonte que está estrechamente vinculado con el primitivo de la América Central y el maya preclásico inferior. Este horizonte primitivo aún no ha sido estudiado ni comparado por la investigación.



Arquitectura funeraria.—Tampoco pudieron realizarse comparaciones con el área maya en otros aspectos de la cultura por falta de materiales; la tumba de pozo con cámara lateral, por ejemplo.

ESCULTURAS DE POPAYAN DE TIPO CHONTALES



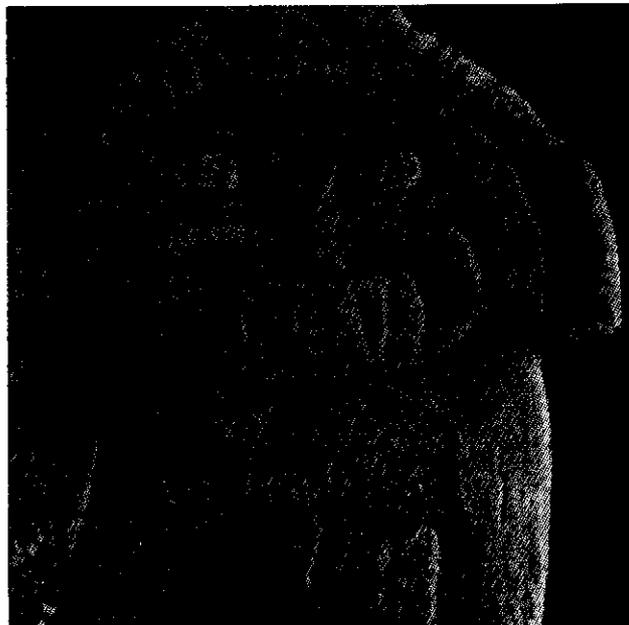
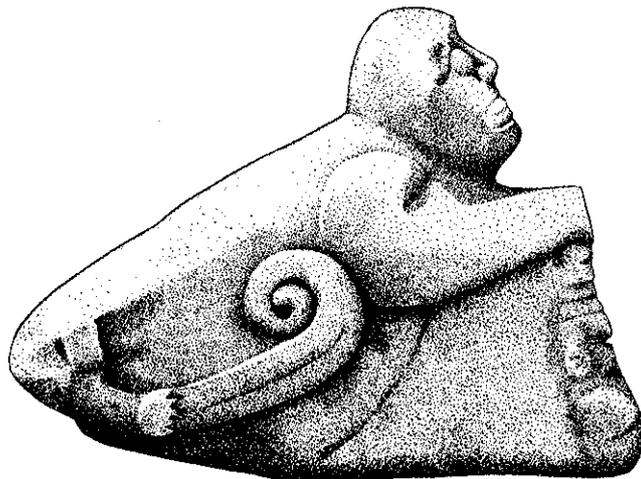
Gráfica 1.—Reproducidas de Henri Lehmann.



Gráfica 2.—Diosa Madre en estado avanzado de gravidez (Reichel).

Gráfica 3.—Madre-hijo.





Gráfica 4.—Mujer con falda cubierta de rombos (Preuss).

Gráfica 5.—El tigre, con atributos solares, fecunda a la madre Tierra (Reichel Dolmatoff, Fig. 9).

Gráfica 6.—El dios solar (Preuss).

← Gráfica 7.—Fecundación de la tierra por el Sol (Preuss).



Gráfica 8.—La monumental escultura de Ave y Serpiente.



Gráfica 9.—El ave de la lluvia (Preuss).

Gráfica 10.—Dios de la fertilidad con lengua colgante rematada en una cabeza infantil.



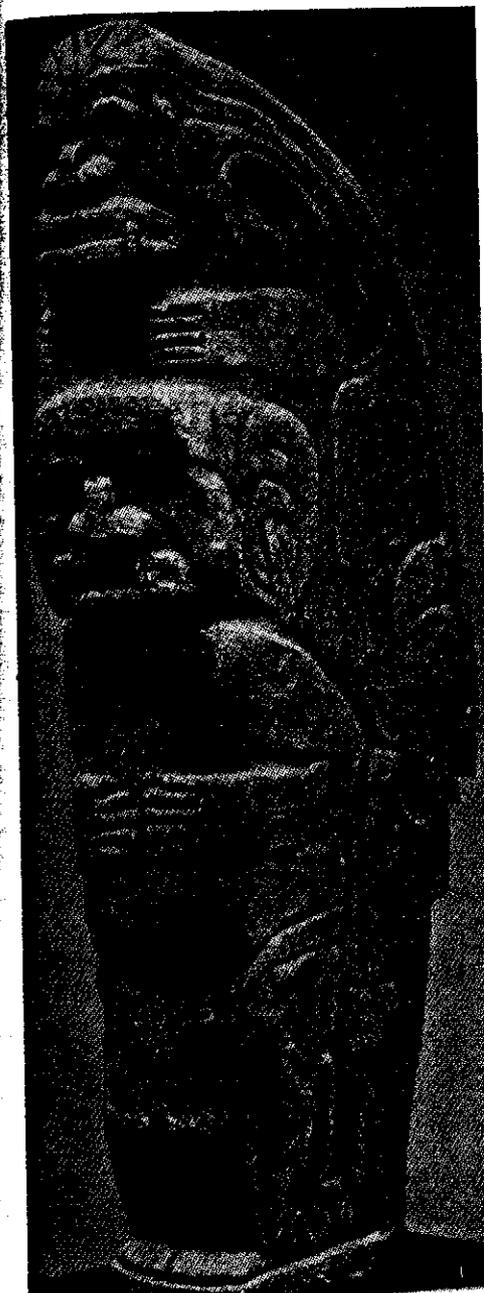
Gráfica 11.
El sacerdote.

Gráfica 12.
El escultor.



Gráfica 13.
El guerrero (Thieck).

Gráfica 14.
Máscara de tigre
adornada con sigmas.



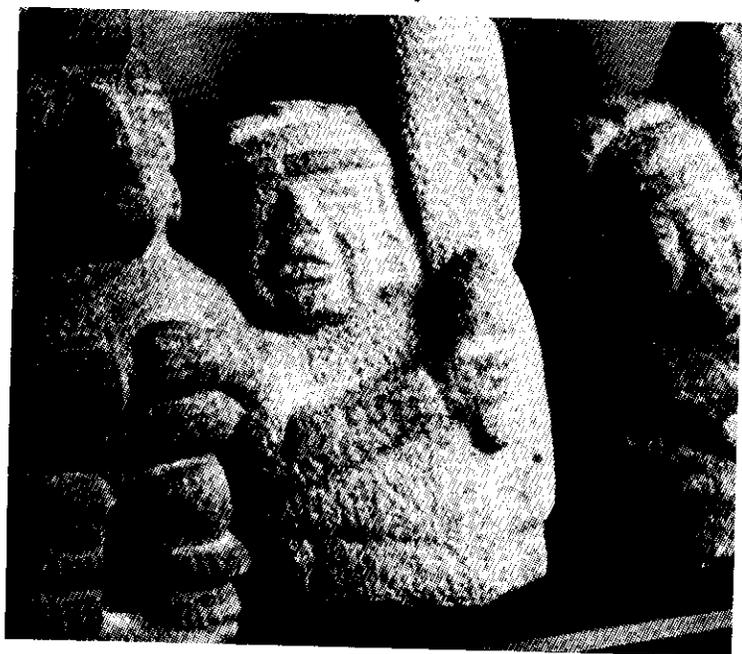
Gráfica 15.—*Alter ego*, estilo Nicaragua
(Preuss).

Gráfica 16.—Guerrero y *alter ego*, San
Agustín.





Gráfica 17.
Cara geo-
metrizada
en forma
de T,
San Agustín
(Lunardi).



Gráfica 18.
Guerreros
con porra,
cultura
Guerrero
en el Museo
de Antropología
de México.

44. EL AREA INTERMEDIA

Gráfica 19.—El "sombbrero"
en el arte de
San Agustín.

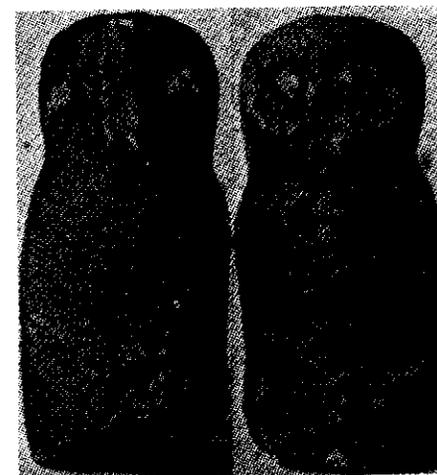


Gráfica 21.
Arte arcaico
en San Agustín.



Gráfica 20.—Con
pendentivo.

Gráfica 22.
Arte arcaico
en San Agustín





Gráfica 23.—Estatuas arcaicas de San Agustín.

Gráfica 25.—Piedra sepulcral.



Gráfica 24.—El motivo boca dentada armada de colmillos de tigre en el arte maya preclásico (Chacula).



Gráfica 26.—Rana monumental de Kaminaljuyú.

Este tipo de arquitectura funeraria se encuentra tanto en Colombia como en la América Central, en el área tarasca, en el Ecuador, Perú, Bolivia y el noroeste de la Argentina, y, desde luego, en el área maya, donde tiene su origen.

Las dos figuras de la derecha de la página 1728 pertenecen a tumbas de tiro del Cauca.

Inseparable de ese tipo de tumba es el «psiconducto», en variadas modalidades, que establece la unidad de las creencias escatológicas indoeuropeas.

En la gráfica 25 se ilustra una piedra sepulcral agustiniana, decorada con las figuras de un lagarto y una serpiente con cabeza humana. La perforación central era la vía por donde se comunicaba el espíritu del muerto con el mundo exterior¹¹.

Es altamente significativo comprobar que del área maya y de la América Central parecen irradiar rasgos artísticos en distintas direcciones, fenómeno ya notado por los arqueólogos.

Al tratar de la cultura Chontales se han establecido los rasgos de semejanza que la relacionan con culturas de Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia.

Refiriéndose a la cultura de una zona tan reducida como la de Diquis, Doris Stone encuentra que la convencionalización de muchas figuras sugiere influencias derivadas de Tiahuanaco, de Perú, de San Agustín y Barriles.

Lo mismo ocurre con la cultura de Línea Vieja, que podría compararse con un bazar en el que se exhiben objetos de variada procedencia. Esparcidas al azar se hallan piezas que se relacionan con el norte y el sur, las Antillas, y aun ejemplares que recuerdan culturas de Colombia y el Ecuador y también las lejanas comarcas de Perú y Bolivia (D. Stone, «Introducción...», *op. cit.*, págs. 16-17).

En su obra monumental sobre Coclé (parte II), S. K. Lothrop considera que esa cultura tiene un origen múltiple, haciendo notar, entre otras influencias, la de Marajo, de la cuenca del Orinoco, de Perú, de Ecuador; de Colombia, de Venezuela y de las Antillas.

A qué citar más, si las relaciones entre el arte de la América Central y los Andes son tan evidentes que ningún arqueólogo ha dejado de percibirlos.

Las comparaciones anteriores ponen de manifiesto la gran variedad ideoplástica del arte centroamericano. Esa misma heterogeneidad caracteriza el arte agustiniano. Sin embargo, dentro de sus variedades, locales

¹¹ Hay otros tipos de entierros similares en San Agustín y en la América Central. Entre éstos pueden mencionarse: montículos de tierra cónicos o redondos, también en la cultura maya preclásica y en los Andes, al sur de Colombia; entierro secundario en urnas (osamenta o cenizas); entierros colectivos; momificación o desecamiento del cadáver, entierro en cistas, etc.

o regionales, la cultura centroamericana constituye una unidad, unidad ya reconocida por algunos arqueólogos¹².

Hacer confluir en el arte centroamericano influencias tan diversas y tan distantes, en el espacio y el tiempo, es una teoría a todas luces insostenible. Ciertamente, el arte centroamericano muestra rasgos de semejanza con todas las culturas andinas y las que corresponden al mismo horizonte cultural.

Pero los rasgos de semejanzas que se notan entre las culturas andinas no pueden interpretarse como influencias de unas sobre otras o derivaciones unas de otras. Sólo pueden explicarse en términos de su comunidad de origen.

45. ARQUEOLOGIA DEL ECUADOR

A diferencia de la zona arqueológica de San Agustín, en el Ecuador la cultura lítica es más bien escasa. Modelos característicos del arte maya arcaico, de la América Central o de San Agustín, como la boca dentada con colmillos de tigre, el alter ego y otros más, están plasmados en esculturas de barro. De ahí la necesidad de un breve examen de la cerámica para fines comparativos, examen que nos brinda a la vez la oportunidad de apreciar la dirección de las corrientes culturales.

Durante mucho tiempo ha sido considerada la cultura Valdivia como la más antigua del Ecuador. Data aproximadamente de dos mil seiscientos años antes de la era cristiana.

Pero, en 1971, Henning Bischof y Julio Viteri Gamboa dan a conocer un complejo de cerámica pre-Valdivia, llamado San Pedro. No está fechado por radiocarbono, pero se encuentra en un estrato subyacente a Valdivia; no obstante su gran antigüedad, está «bien hecha y de buena calidad», condición que no corresponde a una etapa inicial de la alfarería¹.

Aunque las comparaciones no son fáciles, sin embargo, Bischof encuentra semejanzas generales entre la cerámica de San Pedro y la de Canapote, al norte de Colombia.

Según B. J. Meggers, C. Evans y E. Estrada, el nivel inferior de Valdivia se relaciona con Puerto Hormiga, Monagrillo y Guañape². Alcina Franch lo relaciona con Tlatilco.

James A. Ford encuentra semejanzas entre Valdivia, Stallings Island, Puerto Hormiga, Guerrero (fase Pox) y Monagrillo³.

¹ Henning Bischof y Julio Viteri Gamboa, «Pre-Valdivia occupations on the Southwest Coast of Ecuador», *American Antiquity*, vol. 37 núm. 4, 1972, págs. 548, 551.

² B. J. Meggers, Evans, Estrada, *Early Formative Period of Coastal Ecuador*, Washington, 1965, págs. 168, 169.

³ J. A. Ford, *A comparison of Formative Cultures in the Americas*, op. cit., Smithsonian Inst., Washington, 1969, vol. II, pág. 148.

¹² Herbert Spinden, por ejemplo, hace notar que todo el área cultural centroamericana puede subdividirse en varias provincias; pero el hecho de su unidad básica es obviamente más importante que sus diferencias (cita anterior).

En una exposición de fotografías de Guerrero, presentada por A. Wuthenau, he podido identificar algunas estatuillas femeninas de barro que muestran un notable parecido con otras de Valdivia.

Resaltan figuras de mujeres con alto copete o tocado partido sobre la frente, que también se encuentran en la cultura de Poverty Point; cabezas alargadas en sentido horizontal, con una depresión en forma semilunar en la parte superior y otras figurillas más, que muestran grandes afinidades con las de Valdivia.

Podría pensarse que tales relaciones de Valdivia con sitios tan alejados tienden a desorientar la investigación, pero no es así. Esa dispersión de rasgos afines viene a corroborar un hecho, ya notado, de que ninguna de las culturas del Formativo puede aislarse morfológicamente, porque todas emanan del mismo sustratum cultural y muestran rasgos de ese parentesco común.

Sin embargo, las cerámicas de los niveles más antiguos del Ecuador muestran mayores afinidades y rasgos específicos con las de la América Central y la preclásica del área maya.

Las relaciones de Valdivia con la América Central fueron ampliadas en recientes investigaciones. Doris Stone y Claude Baudez encuentran definidas conexiones entre Valdivia inferior y Yarumela I, que tienen afinidades con Puerto Márquez y la fase Purrón de Tehuacán, es decir, con las culturas más antiguas que se conocen hasta la fecha en México⁴.

Yarumela se relaciona además con Guañape, de manera que cerámicas muy antiguas del Ecuador y del Perú están vinculadas a las más antiguas de la América Central, del norte de Colombia y de México.

Machalilla sigue en orden cronológico a Valdivia, data de alrededor de dos mil años antes de la era cristiana, según C. Ford; coexiste con las fases C. y D. de Valdivia y las sobrevive. Según las tablas del Museo del Banco Central del Ecuador, Machalilla es una cultura de tipo centroamericano. Green y Lowe la relacionan con Altamira, el nivel más antiguo que se ha descubierto hasta la fecha en Chiapas, anterior a Ocos. Se relaciona, además, con Barlovento y ofrece semejanzas con la cerámica más antigua de San Agustín (*op. cit.*, pág. 48).

Donald W. Lathrap relaciona Machalilla con Tutishcainyo inferior, en tanto que Meggers y Evans encuentran afinidades entre Machalilla, Kotosh-Chavin y Ancon, y, por otra parte, entre Valdivia C. y Kotosh Wairahirca (*op. cit.*, 175).

Isabel Kelly descubre el complejo arqueológico de Capacho, en Colima, fechado por radiocarbono en 1450 antes de la era cristiana. Le compara con cerámica de Machalilla y encuentra semejanzas, además, entre

⁴ D. F. Green y G. Lowe, *Altamira and Padre Piedra, Early Preclasic Sites in Chiapas*, Brigham Young Un., Utah, 1967, págs. 61, 12, 64.

Capacho y Valdivia, así como semejanzas específicas y otras genéricas con el Formativo Temprano suramericano (cita anterior).

Valdivia, como la fase San Pedro y Machalilla, son culturas intrusas. Se presentan en el Ecuador sin antecedentes locales.

Se ha dicho que la cultura de Valdivia es pre-agrícola, hipótesis incongruente, al parecer, con la existencia de cerámica. La predominancia de figurillas femeninas la sitúa en el horizonte Formativo.

El cultivo de raíces (yuca, camote, etc.) es sumamente antiguo en el área maya y en la América Central, lo mismo que en Colombia. El cultivo de la yuca y del camote es un patrimonio tradicional de los ecuatorianos, que se remonta a una antigüedad muy remota y continúa hasta la fecha. La yuca es todavía la planta cultural básica en tierras bajas, y consumida en todo el país (ver sección «Etnografía»). Su procesamiento como alimento, a veces, no deja huellas arqueológicas. Raramente los arqueólogos mencionan a la yuca o el camote; en cambio, nos hablan del maíz, porque los utensilios de procesamiento del grano son visibles. Con el propósito de obtener un dato concreto acerca de la agricultura más antigua del Ecuador, consulto a Donald W. Lathrap sobre el particular. El citado investigador me escribe lo que sigue: «The earliest Valdivian sites now known are inland, and appear to be intensely agricultural in their economic orientation» (carta, fecha 11 de enero de 1972).

La cultura agrícola de Valdivia explica la existencia de figurillas femeninas que la caracterizan como cultura Media.

Sigue en orden cronológico la cultura de Chorrera, que se cree data de alrededor de mil quinientos años antes de nuestra era⁵. Esa cultura ocupa localidades interiores favorables a la agricultura, en particular las fértiles orillas del río Guayas y sus afluentes.

La cultura Chorrera está claramente emparentada con la centroamericana más antigua. Sobre el particular, Donald W. Lathrap me escribe: «The zoned bichromes of lower Central American appear to have their closest affinities in complexes such as Chorrera in Ecuador» (carta, fecha 4 de abril de 1974). La cultura Chorrera muestra semejanzas con el horizonte Cupisnique-Chavin.

Son tantas las semejanzas que Michael D. Coe encuentra entre la cultura preclásica de Ocos, en el área maya del Pacífico, con la del comienzo de Chorrera, que piensa en una emigración de la gente de Ocos al Ecuador.

⁵ Un gran número de fechas obtenidas por el método de la hidratación de obsidiana sugieren que la cultura Chorrera data de alrededor de mil quinientos años antes de la era cristiana. Sin embargo, hasta que se tengan fechas de Carbono 14, la anterior debe tenerse como provisional y posiblemente susceptible de revisión posterior (Betty Meggers y Clifford Evans, «Comienzos de la Agricultura en el Ecuador», *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Quito, Ecuador, 1970, pág. 322).

En suma, las culturas más antiguas del Ecuador emergen en esa región sin antecedentes locales, pero se relacionan estrechamente con la cultura preclásica del área maya y las centroamericanas, mostrando, además, rasgos del Formativo panamericano.

Chorrera es la cultura más importante, la más extendida y la iniciadora de rasgos que evolucionan posteriormente en otras culturas locales; es el núcleo de la nacionalidad. Así se expresan los antropólogos ecuatorianos que consideran, además, que la cultura Chorrera está vinculada a la de los Colorados, que son «los padres de la nacionalidad» (Aguiles R. Pérez).

En efecto, las culturas posteriores a Chorrera muestran en perspectiva vertical una evolución de los mismos rasgos y motivos fundamentales, comparables a los de culturas centroamericanas y del horizonte Formativo, incluso, desde luego, la maya preclásica.

Respecto a la vinculación de los Colorados y Cayapas con la cultura Chorrera o derivadas de ella, ya se ha tratado en la sección «Etnografía», estableciendo algunas correlaciones etno-arqueológicas. Colorados y Cayapas son los únicos sobrevivientes de esas culturas.

Con Chorrera llega al Ecuador el vaso efigie con vertedera y asa-puente, asas decoradas, a veces, con figuras de animales en relieve, el vaso doble comunicante con asa-puente, recipientes con base anular y otras innovaciones en formas y decoraciones. La alfarería muestra un acabado superior a la de niveles anteriores, el pulimento está mejor y las figurillas hechas a mano son bien modeladas. Nuevas formas y técnicas decorativas caracterizan esa cultura, entre ellas la pintura iridescente, *rocker stamping*, nuevos estilos de cerámica y la presencia de obsidiana, desconocida en culturas anteriores, la distinguen del horizonte más antiguo. Ya se ha dicho que el bicromo en zona establece relaciones entre Chorrera y la cerámica de la América Central.

Se superpone a Chorrera la llamada cultura Bahía de Caráquez, que se cree es antecedente de la cultura histórica de los caras. Esta se desarrolla en el área de Quito hasta la dominación inca.

Entre las culturas regionales de mayor interés puede mencionarse la de Esmeraldas, que Raoul d'Harcourt considera una prolongación de culturas centroamericanas. Fuera de unas pocas excepciones, toda la producción esmeraldina en materia de cerámica y de piedra tallada deriva de la América Central de una manera cierta, con o sin evolución local⁶.

Se describe a continuación algunas esculturas de barro, sobre la base de materiales expuestos en los museos de Quito o ilustrados en publicaciones especiales.

⁶ Raoul d'Harcourt, «Archéologie de la province d'Esmeraldas», *Journal de la Société des Américanistes*, París, 1947, tomo XXXIV, pág. 146.

Estatuaria femenina.—En todas las culturas del Ecuador abundan las representaciones de maternidades en variadas expresiones: diosas en estado avanzado de gravidez; sosteniendo con las dos manos sus senos exuberantes; en el acto de dar a luz; de amamantar a su hijo; sentadas perniabiertas; sentadas en un banquillo en talud de forma semejante al que usa Calasacon, el jefe colorado; sentada en el suelo, con una mazorca de maíz en cada mano y una a cada lado de su tocado; llevando un niño a cuestas; llevando un niño en un brazo y tocándose el pecho con la mano (gráfica 7); sentada con un vaso en las piernas (gráfica 2); sosteniendo con las dos manos un niño sobre su pecho (gráfica 4). En esta escultura, la diosa luce una falda corta adornada con un rombo sobre el sexo, ceñida en la cintura, como las faldas que usan las mujeres Colorado; su tocado consiste en una especie de mitra. Varias mujeres tienen tobilleras, como las que usan todavía las mujeres cunas. Hay diosas que portan con sus dos manos un niño en posición horizontal (gráfica 5); otras que están sentadas con las piernas tendidas (gráfica 6). Esta escultura, quizá la más tosca, fue encontrada por monseñor Silvio Luis Haro, obispo de Ibarra, a siete metros de profundidad, en una hacienda vecina a Tulcam, antigua región de los Pastos. La estatua muestra un boquete redondo en la coronilla para depósito de ofrendas de coca a la Madre Tierra (carta de Mr. Haro, 20 de junio de 1968).

La predominancia de una estatuaria femenina pone de manifiesto el carácter matrilineal de las sociedades ecuatorianas, que se regían por el derecho materno, desde las épocas arqueológicas más antiguas hasta la Conquista.

En la isla de la Plata se veneraba la estatua de una mujer con un niño en los brazos, en un santuario famoso que data de quinientos años antes de la era cristiana. Ese culto estaba vigente a la llegada de los españoles, lo que pone de manifiesto la continuidad de las mismas formas socio-religiosas a través de los siglos.

Esas formas sociales fueron observadas por los cronistas de la época colonial. Según las tradiciones recogidas por el padre Juan de Velasco, la descendencia, en el Ecuador, era por línea materna, es decir, que ese pueblo tenía clanes matrilineales (Paul Radin, *Los indios de la América del Sur*, op. cit., pág. 341).

El tipo de cultura femenina del Ecuador, que no ha sufrido desviaciones en milenios, es característico del Formativo. No sólo ofrece relaciones específicas con las centroamericanas, sino también genéricas con todas las culturas del mismo horizonte, particularmente con las del área tarasca y con la maya del período preclásico.

Una bella escultura de mujer que se encuentra en el Museo del Banco Central del Ecuador, de color crema, bien pulida, puede compararse a otra estatua de Las Charcas, ilustrada precedentemente.

Desde luego, la presencia de diosas vestidas implica la existencia del telar, que es también un rasgo característico de las culturas Medias, lo mismo que el calendario lunar, inseparable del culto a deidades femeninas.

Esculturas masculinas.—Aunque en menor proporción, la escultura ecuatoriana representa figuras masculinas, plasmadas en barro o en piedra.

En el arte de Esmeraldas hay guerreros con su jabalina y dignatarios con bastones de mando o cetros que los identifican. Este elemento sobrevive entre cayapas y colorados. Con la figura del guerrero aparecen cabezas trofeos (D'Harcourt) que indican la existencia de sacrificios humanos. Las crónicas coloniales hacen referencia a los sacrificios que se practicaban en el Ecuador por extracción del corazón, costumbre general en las culturas Medias.

Encontramos, también en Esmeraldas, el motivo del pensador sentado, sosteniendo su cabeza con una mano; representaciones de gemelos y el tocador de flauta, que son comunes en el arte centroamericano y el maya preclásico.

Figuras eróticas, como la que se ilustra en la gráfica 8, y otra de Milagro Quevedo, que representan a un individuo masturbándose con una mano, teniendo un vaso en la otra, son comunes en las culturas Medias o Formativas.

Esa representación del masturbador, que implica la existencia del culto fálico, puede ponerse en relación con la escultura erótica del preclásico maya, ilustrada precedentemente, y otra de Nayarit, que representa el mismo motivo. Ambas corresponden al horizonte Formativo. La escultura de la gráfica 8, reproducida de la número 68 de la citada obra de Frederick J. Dockstader *Arte indígena de la América del Sur*, fue encontrada en Manabí; el pie derecho del individuo sólo tiene cuatro dedos; el gordo se parece a un pene; en la parte superior del brazo se ve una cara humana en forma de corazón. Su posición en el nacimiento del brazo individualiza este miembro como una entidad que forma parte del cuerpo, de acuerdo con la concepción cósmica indígena. En estelas mayas, los miembros divinos tienen cabeza, como se ha dicho en otra parte. Se han ilustrado figuras humanas del sureste de Norteamérica también decoradas con una cabeza en el hombro.

Esta peculiaridad del arte indígena tiene su correspondencia en la lingüística. Así, por ejemplo, los chortis designan a la rodilla con el nombre de *u hor ni pish* = cabeza de mi pierna; al dedo, con el vocablo *u hor ni q'ap* = cabeza de mi mano; el hombro, *u hor ni qeherop*, etc. Tales denominaciones reflejan la mentalidad indígena que considera a los miem-

bro como partes de un todo, al igual que el organismo cósmico o comunal, según el concepto social de pluralidad dentro de la unidad.

En cuanto al rostro en forma de corazón, lo encontramos en el arte rupestre de la América Central y en Colombia.

Otras estatuas masculinas representan a un individuo que sostiene con las dos manos un vaso apoyado sobre las rodillas, modelo que se encuentra igualmente en el arte centroamericano y en la cultura maya del período preclásico (ver ilustraciones pertinentes).

Betty J. Meggers ilustra en la pág. 99 de su citada obra dos esculturas de barro que representan individuos lujosamente ataviados que lucen monumentales coronas solares, como puede apreciarse en la figura que se reproduce en la página 1746, a la izquierda, parte superior.

La representación más espectacular de una corona solar, sin duda, es la que ilustra monseñor Haro en la lámina III de su citada publicación sobre *Magia del Reino de Quito*, que se reproduce aquí. Fue encontrada en San Roque, Imbabura. Del suntuoso tocado del danzante irradian los rayos solares figurados por triángulos con un punto en la base, en la misma forma como se representa el glifo rayo solar en la iconografía maya.

El artefacto está cubierto de figuras siderales. En la parte superior, el signo de la luna, según Mr. Haro. Abajo, un sol radiante y figuras estelares, como puede apreciarse en la reproducción de la página siguiente.

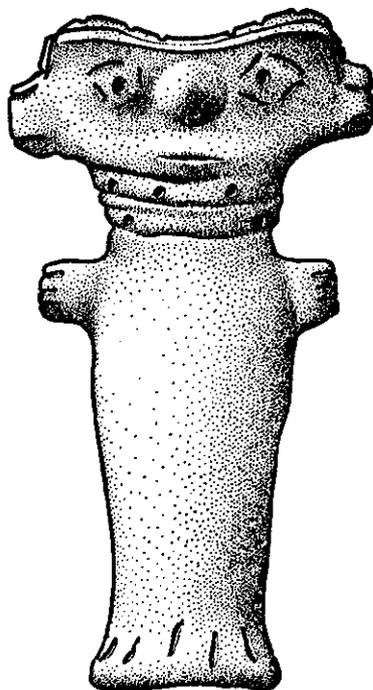
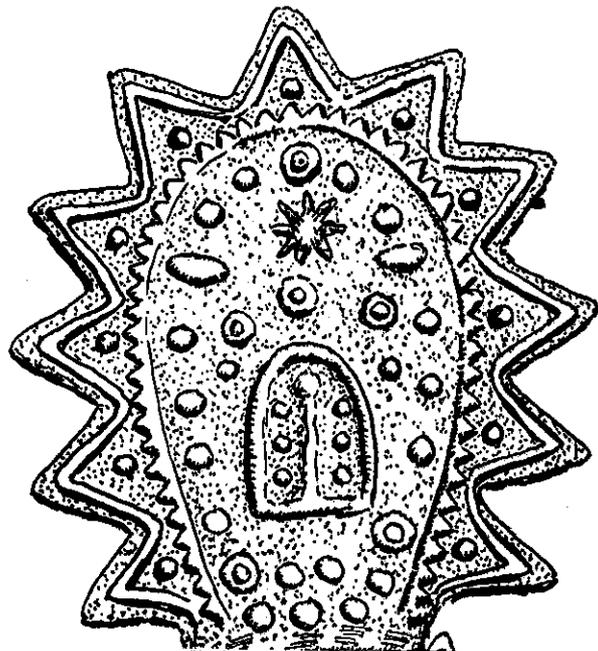
Esta gigantesca corona solar, que en el fondo representa al cielo, puede compararse con la que lucen todavía los danzantes de Pujili (Cotopaxi), ilustrada en la lámina XVII de la citada publicación. Esa composición reproduce el manto celeste de los mitos colorados.

Tenemos aquí una interesante correlación entre culturas arqueológicas y cultura presente.

Ya se ha dicho que los tocados solares monumentales son frecuentes en el arte de las culturas Medias y superiores; sobreviven entre los danzantes kogis, mayas, mexicanos, aimarás, quechuas y los mismos ecuatorianos para glorificar con magnificencia al dios solar, rey del universo. La doble fila de rayos triangulares se diseña todavía en el collarín de los hombres guaimis.

Documento interesante por la luz que arroja sobre las prácticas rituales antiguas es la escultura de barro, de la cultura Bahía, ilustrada en la gráfica 7 (Museo del Banco Central). Representa a un individuo con máscara de tigre en el acto de perforarse la lengua. El disfraz de felino le identifica como sacerdote. El autosacrificio de la lengua es muy difundido en América. En ilustraciones anteriores se ha mostrado cómo lo practicaban los mayas, los payas y cómo se practica todavía entre los makiritares.

Compárese la escena de autosacrificio de la lengua, practicado en el



Ecuador (gráfica 7) con la que está pintada en el código *Tro-cortesiano*, reproducida precedentemente.

En la página 1746, figura inferior izquierda, reproducida de la lámina XX de la citada obra de R. d'Harcourt, se ve un individuo barbado, sentado a lo oriental. Detalle interesante son las dos serpientes que parten del puño, ondulan en torno al brazo, con la cabeza hacia la axilas.

¿Cuál es el sentido de esta figura? El motivo de las serpientes enroscadas en los brazos es conocido en el arte maya del período clásico, como puede apreciarse en estelas y en ilustraciones de Herbert J. Spinden⁷. Para su explicación debemos recurrir a la etnografía quiché.

Los dignatarios quichés bordan en cada puño de su chaqueta una serpiente estilizada y otra bajo las axilas, como puede apreciarse en la gráfica 10 de la obra de Flavio Rodas⁸.

Estas espirales simbolizan la palabra hablada o escrita; sólo las pueden usar los sacerdotes, escritores y oradores, funciones acumuladas, a veces, por un solo individuo.

Dada la estrecha relación de las culturas ecuatorianas con la maya-quiché, es probable que las serpientes figuradas en los brazos del personaje de Esmeraldas tengan el mismo significado.

La serpiente es una entidad divina entre mayas y colorados; éstos le rinden culto todavía, quemando achiote en su honor. Para ellos la serpiente es un símbolo de sabiduría (Aguiles R. Pérez)⁹, lo mismo que para los maya-quichés.

En el arte arqueológico del Ecuador hay figuras humanas de dos y tres cabezas, lo mismo que en otras culturas del Formativo.

Figuras humanas con la cara alargada en sentido horizontal y cabezas en sus extremos, como la que se ilustra en la pág. 1746, de la cultura Jambeli, ofrecen grandes semejanzas con esculturas de Nicaragua, Honduras, del preclásico maya y del Formativo mexicano. La figura inferior derecha de la página 1746 es una reproducción de la gráfica 23 de la citada obra de B. Meggers y corresponde a la cultura Chorrera.

El significado de los seres con dos y tres cabezas ha sido explicado en páginas anteriores.

En el museo Jijón y Caamaño, y en el jardín de la residencia de esa familia, se encuentran las esculturas líticas que figuran entre las mayores del área. La gráfica 10 muestra una de esas estatuas. Representa una deidad con los brazos replegados sobre el pecho; cabeza cuadrada, ojos redondos en relieve, boca horizontal, ligeramente abierta. La posición de los brazos y las piernas forma un rombo sobre el abdomen, rasgo típico de la estatuaria centroamericana y maya preclásica.

⁷ J. H. Spinden, *Maya art and Civilization*, 1957, pág. 302.

⁸ F. Rodas y Ovidio Rodas C., *Simbolismo de Guatemala*, Guat., 1938, pág. 35.

⁹ Aquiles R. Pérez, *El Quishihuar*, Quito, 1966, pág. 461.

La gráfica 11 representa una escultura masculina, ojos redondos en relieve, al estilo centroamericano, maya preclásico tarasco y agustiniano; nariz recta, boca horizontal. Tiene la mano derecha sobre el pecho y la izquierda en la parte inferior del cuerpo. La figura romboidal en el abdomen expresa la vinculación del ser humano con el cosmos. El gorro redondo y el pedestal son también rasgos centroamericanos.

La presencia del rombo, formado por la posición de los brazos y las piernas, es frecuente en la estatuaria ecuatoriana. En la gráfica 13, que representa un ser masculino con el miembro viril en evidencia, puede apreciarse esa figura romboidal. A la par de esa estatua hay una más pequeña que representa a un individuo mirando al cielo con las manos bajo el mentón, es decir, el tipo «suplicante», tan común en la América Central y en el preclásico inferior de la cultura maya. Detalle importante lo constituye la saliente sobre la cabeza que la relaciona con la estatuaria arcaica del área centroamericana, maya, tarasca y agustiniana.

En el Museo Jijón y Caamaño hay otra escultura que representa al suplicante, cara triangular, con la saliente en la parte central superior de la cabeza.

La gráfica 3 muestra otra estatua de forma cilíndrica y aspecto primitivo. Representa el tipo suplicante con las manos bajo el mentón. Carece de miembros inferiores. La cabeza tiene la forma de un pan de azúcar, los ojos en relieve, nariz muy larga, la boca apenas se dibuja, como en modelos arcaicos mayas y centroamericanos.

La frecuencia del tipo suplicante en El Ecuador, la América Central y el área maya del Pacífico, lo mismo que en el área tarasca y en San Agustín, pone de manifiesto que los sacerdotes de esas regiones usaban la misma postura ritual en sus ritos petitorios.

En el mencionado museo se ven, además, una escultura lítica que representa una mujer que sostiene sus senos exuberantes con las dos manos (núm. 298 E). Evoca modelos similares de Costa Rica y del área tarasca; una estatuilla que parece una réplica de las llamadas «suquias» de la América Central y de la cultura maya preclásica (núm. 274 E), ilustradas precedentemente; un metate zoomorfo, que recuerda los de la América Central (núm. 255 E), y piedras de moler tipo concha.

En el Museo del Instituto Nacional de Antropología y Geografía se ve una escultura lítica procedente de Manta. Tiene 66 cm. de alto y representa a un individuo que lleva un plato sobre la cabeza. Rasgos sobresalientes: nariz larga y recta, brazos separados del cuerpo, piernas flexionadas, rombo en el abdomen y miembro viril en evidencia, que nos remiten al arte preclásico y al centroamericano.

En el Museo del Banco Central hay otra escultura lítica de 65 cm. de alto; representa a una mujer adornada con un collar del que pende una

figura antropomorfa. Ese tipo de amuleto es frecuente en Panamá, Chontales, en el arte maya y el maya del preclásico inferior.

También hay un fragmento de columna de 1,19 m. de alto por 30 cm. de diámetro que recuerda los pilares astronómicos de los caras, a los que ya se hizo referencia.

Manabi.—Ampliamente conocidas son las lápidas grabadas y las sillas monolíticas de Manabi. El asiento de las sillas tiene la forma de una U mayúscula, en tanto que el soporte consiste en una figura humana o animal, generalmente tigre, postrada en el suelo, como puede apreciarse en la fig. de la pág. 1750, a la izquierda.

A veces el soporte muestra un grupo de cinco serpientes enroscadas. Saville ilustra otras figuras de serpientes distribuidas simétricamente, cuatro pequeñas en los extremos de un cuadrilátero imaginario y la mayor en el centro configurando el ideograma cósmico.

Esas serpientes son equivalentes de los *Bacab* de la tradición maya, que soportan a los *Chac*, o sea, los cinco dioses de la lluvia o soles cósmicos. Esas parejas, en su aspecto zoomorfo, se representan por serpientes cabalgadas por aves. Los *Bacab* que sostienen a los dioses cósmicos son los fundamentos del cielo donde están los seres astrales.

Tal función de portador o cargador del cielo, o del sol, se objetiva en las sillas ceremoniales que los hierofantes chortis, kogis o andinos brindan al dios solar para que descansa durante los solsticios.

Dicho ritual está bellamente representado en el bajo relieve del templo del Sol en Palenque, que muestra dos entidades divinas en posición agachada sosteniendo sobre sus espaldas una plataforma o altar sobre la que se ve la imagen del dios solar en el centro de un aspa formada por dos cetros cruzados.

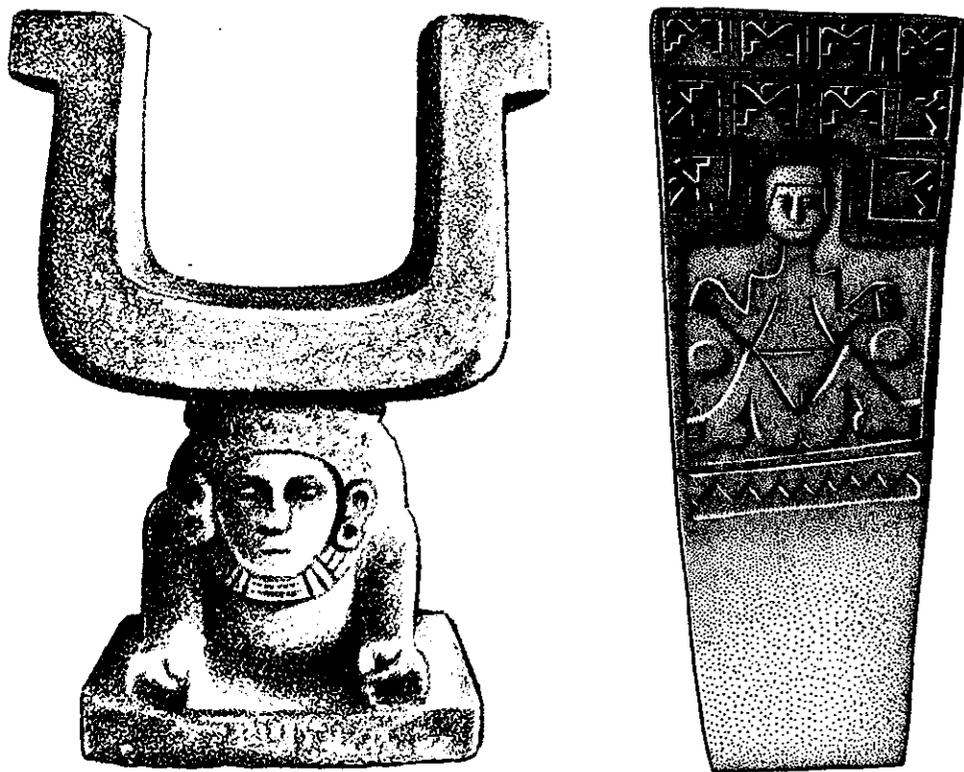
Esa cruz decusata señala, dentro de la topografía cósmica, los solsticios, es decir, los puntos del universo donde el sol descansa en su silla.

A ambos lados del altar, sendas deidades o sacerdotes están parados sobre las espaldas de sus servidores que están postrados en el suelo, en la misma posición de los atlantes que soportan las sillas de Manabi.

El *bacab*, que soporta al *Chac* y figura con otros nombres en las mitologías americanas, se expresa en formas variadas en el arte indígena y se dramatiza *in vivo* en los portadores o cargadores de dignatarios que representan a un dios. Estos los sustentan sobre sus hombros o los cargan en hamaca, andas o litera.

En el arte de Panamá, por ejemplo, se ve una gigantesca mesa monolítica sostenida por seres humanos. En esculturas líticas de Barriles, lo mismo que en estatuillas de barro tarasco, este motivo se proyecta en la representación de jefes cargados sobre los hombros de sus servidores. Estos no deben tocar la tierra, porque están cargados de fuerza mágica.

En su extenso estudio comparativo de asientos americanos, Marchall H. Saville establece las relaciones formales entre las sillas de Manabi y algunos asientos del tipo metate¹⁰ y hace notar que la silla baja de los cayapas es semejante a la de los cunas de Panamá. Un tipo de metate era



usado como asiento en las Antillas. Ya se ha visto que algunos metates de Costa Rica servían como asiento ceremonial o altar. Hay, en efecto, una relación funcional entre el metate escultórico y el asiento o altar ceremonial. Tanto en la América Central como en Colombia se ven figuras de dioses, de pie o sentados, sobre un asiento que consiste en un metate. En la figura 5, letra i, de la citada obra de Doris Stone se ve una diosa de senos exuberantes sentada en un metate, con las manos apoyadas en el borde. En Popayan hay una escultura de barro que representa

¹⁰ Marchall H. Saville, *The Antiquities of Manabi, Ecuador*, New York, tomo II, 1910, págs. 111, 122.

a un guerrero sentado en una silla semejante a un metate (*Handbook*, volumen 2, pág. 863).

Parece acertada la sugerencia de Saville de que las sillas de Manabi eran altares para sacrificios en honor del sol o de la luna. Considera, además, que el prototipo de la silla de piedra existe en el sur de la América Central y en el norte de Suramérica.

La forma superior de las sillas de Manabi afecta invariablemente la forma de una U, como la del glifo lunar de los mayas. Jijón y Caamaño considera que «la silla (de Manabi) es la luna que descansa en el atlante en cuclillas» (*op. cit.*, pág. 269).

Las lápidas grabadas de Manabi son generalmente de forma trapezoidal, lisas o adornadas con figuras en bajo relieve. La parte inferior, que es la más angosta, está siempre lisa, probablemente para clavar la estela en el suelo. Esa forma trapezoidal se encuentra también en lápidas de Honduras (ver ilustraciones pertinentes) y en estelas mayas. El tocado de los dioses mexicanos, llamado ancuyotl, adopta la misma forma.

Las estelas de Manabi representan, generalmente, a la diosa lunar terrestre, la venerada en Manta, la que curaba enfermos, según Cieza de León.

Está en posición sedente, con las piernas abiertas, los brazos levantados y el sexo en evidencia, como puede apreciarse en el grabado anterior, a la derecha, reproducido de B. Meggers, pág. 127. La posición de los brazos y de las piernas forma un rombo, rasgo característico de otras esculturas ecuatorianas, omnipresente en el arte centroamericano.

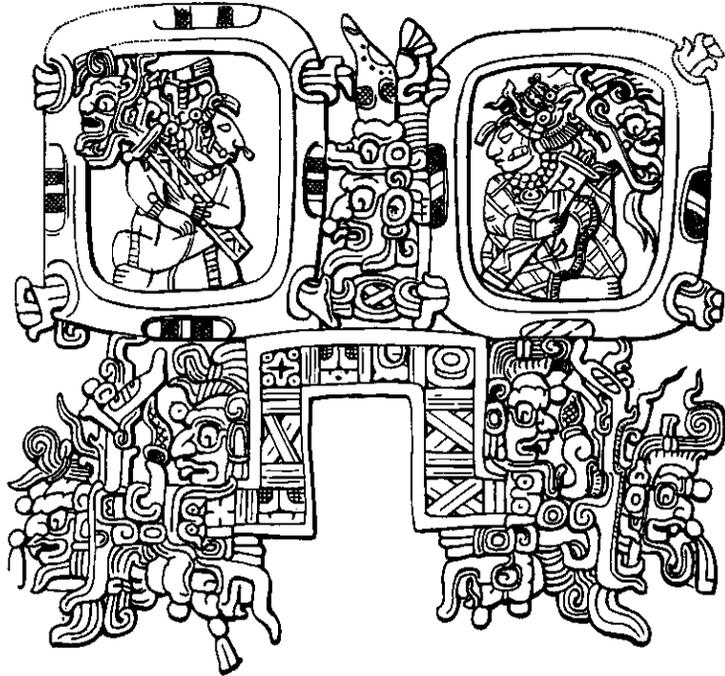
La misma posición de la diosa Madre, con las piernas abiertas, los brazos levantados, el sexo visible y el rombo diseñado en el cuerpo y hasta la línea horizontal que cruza el abdomen puede verse en una escultura de Mercedes, Costa Rica, ilustrada en la citada obra de Doris Stone, figura 6, letra e. Una escultura similar se encuentra en Guerrero (Covarrubias, *op. cit.*, pág. 125) y otras en Pajaten (Perú), que se ilustrarán más adelante.

La diosa de Manabi está acompañada, a veces, por dos pájaros, uno a cada lado, o bien por monos, o dos discos.

Enmarca su figura un dintel escalerado, recargado de adornos en la parte superior. El dintel escalerado, ricamente decorado, es un elemento común en el arte maya. Spinden ilustra uno de esos motivos, como puede apreciarse en la reproducción siguiente (lámina XI de su citada obra).

Tales paralelos establecen, una vez más, un nexo entre el arte de Manabi y el maya. Algunos diseños y animales representados en Manabi son dibujados todavía por los cayapas, como puede apreciarse en la citada obra de Barrett.

El arte de Manabi reproduce con frecuencia el motivo del cabello cortado en escalinata, sobre la frente (lámina XXXIII de Saville, por ejemplo), rasgo común en las culturas mayas, centroamericanas, tarasca y de

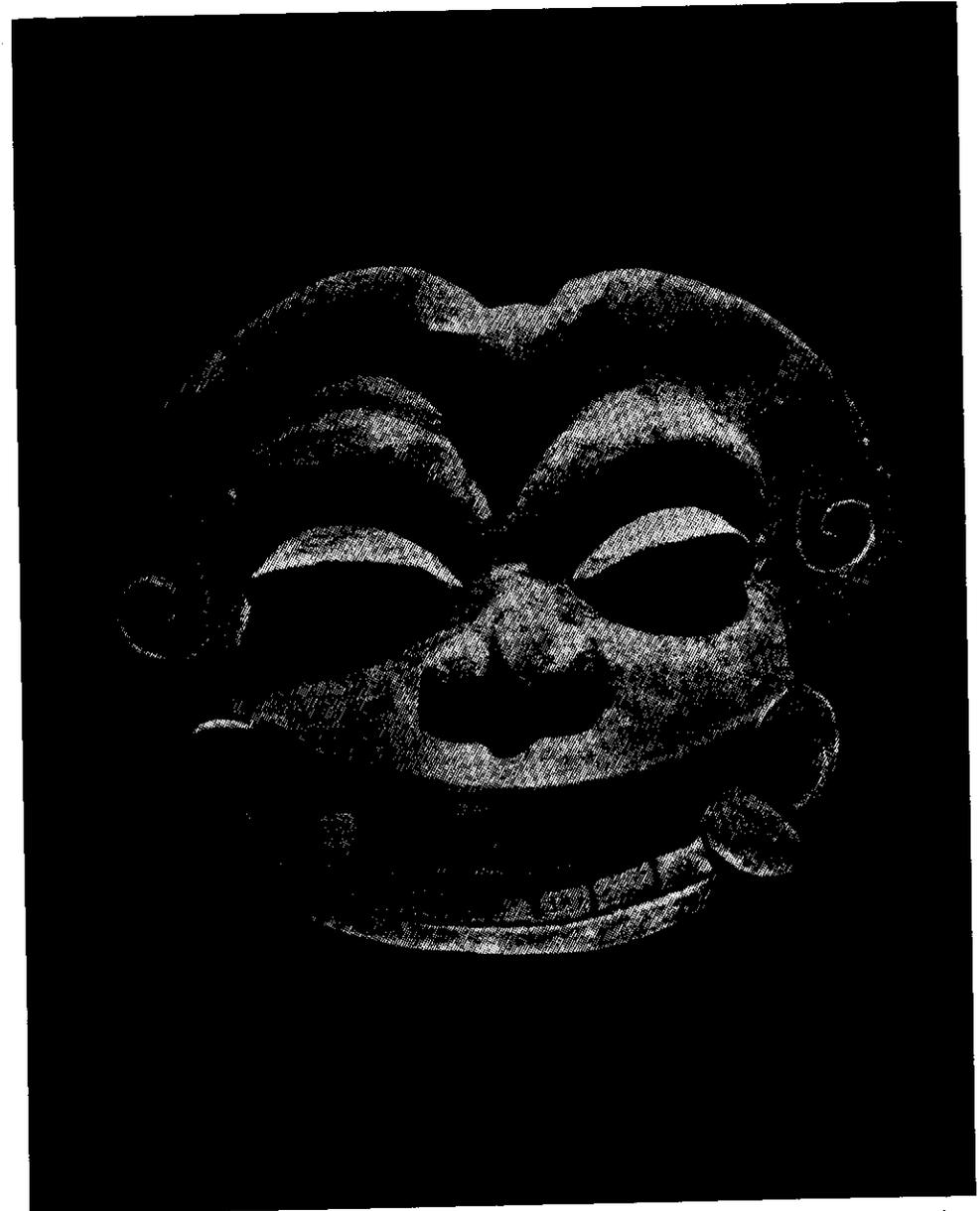


San Agustín. Hay otros rostros humanos en Manabi que pueden compararse con caras de la América Central, de San Agustín y del Callejón de Huaylas.

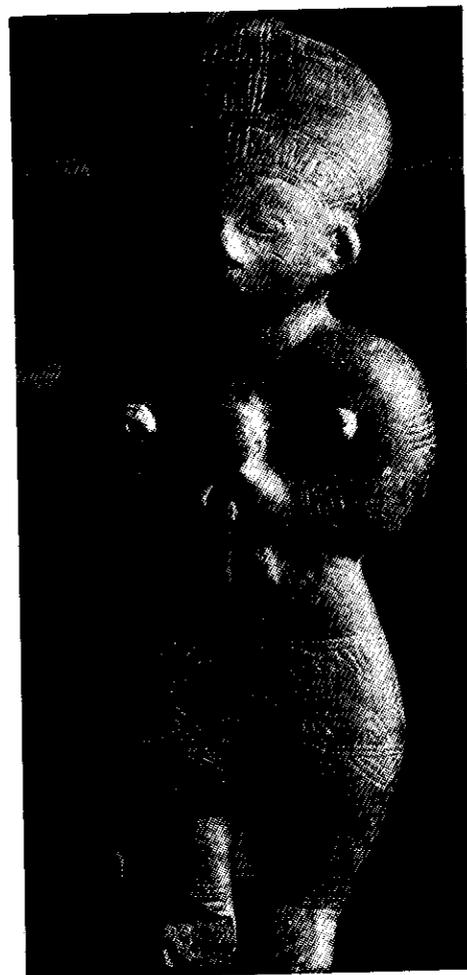
En el atlas Juárez, publicado por E. Estrada, se ilustran unas esculturas pequeñas de Manabi que ofrecen semejanzas con monumentos de Tiahuanaco. Estrada atribuye una influencia mexicana a esas esculturas. En capítulos anteriores se ha hecho notar las relaciones estilísticas entre la escultura lítica de Manabi y el arte de Barriles, San Agustín y Venezuela.

Esculturas de barro.—Con su gran variedad de formas y decoraciones, la cerámica ecuatoriana ofrece valiosos materiales para fines comparativos. Hay motivos plasmados en barro que pueden compararse a modelos líticos de otras culturas.

El motivo *alter ego*, por ejemplo, que se reproduce en la pág. 1762 (figura de la izquierda) es un fragmento de cerámica ilustrado por B. Meggers en la pág. 92 de su citada obra y representa un lagarto que



Gráfica 1.—El felino con la boca dentada, armada de colmillos, característico del horizonte Formativo, figura en un vaso de Piripa, Pichincha (reproducción de la citada obra de Frederick J. Dochstader, figura 57).



Gráfica 2.—Estatua
femenina de Mantas,
provincia de Manabi.

Gráfica 3.—Escultura
del Museo
Jijón y Caamaño.

Gráfica 4.—Mujer
con hijo.
Manabi.



Gráfica 7.—Mujer con hijo. Bahía (cortesía de la doctora María Angélica C., v. de Santiana).



Gráfica 5.—Mujer con hijo. Bahía (cortesía de la doctora María Angélica C., v. de Santiana).

Gráfica 6.—Cultura de mujer. Tulcan (reproducción de Mr. Silvio).



Gráfica 8.—Perturbador. Reproducción de Stockstader. "Cultura de la América", fig. 68.





Gráfica 12.—Altar del culto al agua, que consiste en un lagarto.

Gráfica 13.—Escultura del Museo Jijón y Caamaño.



Gráfica 9.—Autosacrificio de la lengua (cortesía de Monseñor Haro).

Gráfica 10.—Escultura del museo Jijón y Caamaño.

Gráfica 11.—Escultura del museo Jijón y Caamaño.



Gráfica 14.—Chaleco de Otawalo adornado con símbolos precolombinos.

se afirma con las cuatro patas sobre la cabeza mutilada de un individuo, de la que sólo se ve el ojo y la pestaña. El cuerpo del saurio termina, al parecer, en una cola de serpiente.

El mismo motivo es conocido en la alfarería tairona y plasmado en monumentos líticos de la América Central y de San Agustín.

El tigre humanizado o la máscara felina, con sus dientes armados de colmillos, es un motivo frecuente en la alfarería ecuatoriana. Se reproduce en la gráfica 12 un ejemplar que adornaba una gran urna de Piripa, Pichincha (F. Dockstader, fig. 57). Hay, además, figuras enteras del felino plasmadas en recipientes de piedra, como la que se aprecia en la fig. 63 de la citada obra de Dockstader. El uso de vasos de piedra de esta forma es común en Ecuador y Perú. Hay también felinos humanizados sentados en un pedestal y personajes disfrazados con máscaras de felino y cubiertos con una piel de tigre. El culto al felino, que se objetiva en la frecuencia de su representación en barro o en piedra, se explica por la creencia de los capayas de que su ancestro mítico era un tigre. Asimismo, el ancestro de los kogis y agustinianos era un jaguar.

En el arte del Ecuador encontramos también la representación del pisote, teniéndose la nariz con sus patas delanteras, el motivo hombre-pájaro y el mono humanizado. Los animales representados con mayor frecuencia son: además del tigre, el ave-pico, diversas clases de aves, el papagayo, el búho, la serpiente en diferentes modalidades naturalistas y estilizadas, serpiente emplumada, monos, ranas, tortugas, lagartos, peces, pecaris, perros o coyotes, armadillos, arañas, pisotes, etc. Son los mismos animales de la fauna sagrada maya y centroamericana.

Emma Sánchez Montañés se extraña de que el estudio de las figurillas ecuatorianas muestre la representación de animales propios más bien de la selva tropical que de los parajes cercanos a las costas¹¹. Esa misma observación se ha hecho en otras áreas, como la Sierra Nevada de Santa Marta, los Andes centrales, Teotihuacán, etc., El Hno. Hildeberto se pregunta: «¿Qué motivo poderoso impulsó a los artistas a grabar en la isla del Muerto con tanta insistencia el ondulante reptil cuando no existen serpientes en la isla?» (*op. cit.*, pág. 29). La presencia de una fauna propia de la selva tropical se explica en términos de una tradición cultural fraguada en el área maya del Pacífico, donde existen todos esos animales propios de la selva tropical.

En la cerámica ecuatoriana encontramos un gran número de modelos semejantes o similares a piezas características de otras culturas Medias.

Vasos-efigies que representan una cabeza humana, por ejemplo, los encontramos desde el oriente de Norteamérica hasta el Perú. Se han ilus-

¹¹ Emma Sánchez Montañés, «Introducción al estudio de la fauna de la costa de Esmeraldas a través de sus representaciones plásticas», *Rev. Española de Antropología Americana*, vol. 7:2, Madrid, 1972, pág. 91.

trado unos modelos de la cultura maya preclásica y otros centroamericanos.



Maquetas de casa o vasos, como la que reproducimos arriba, a la derecha, de la de la fig. 32 de B. Meggers, que se encuentran en las culturas de Manta, Caraquez y Esmeraldas, han sido relacionadas con otras de Nayarit. Pero también existen en culturas intermediarias. Reichel Dolmatoff ilustra, en la pág. 109 de su citada obra *Colombia*, un vaso de El Guamo, coronado por una casita con seis horcones y techo a dos aguas. En el centro del techo hay una figura que no puede identificarse. Los cunas elaboran todavía casas minúsculas de madera en sus bastones ceremoniales. La casa es de dos aguas, se apoya en seis horcones y tiene un animal en el centro de la cumbre. Esos vasos-casas también se encuentran en el Perú.

Asimismo la figura humana amarrada en una cama puede ponerse en relación con otras similares de Colima.

Hay materiales relacionados específicamente con los Colorados. Por ejemplo, un peinado en forma de casco, recubierto de pintura roja, es característico de este grupo, lo mismo que los apoyanucas, ilustrados por B. Meggers. Las canoas de barro de Esmeraldas, como la que se ve en el Museo del Banco de Quito, tienen la misma forma que las que usan todavía los Colorados.

Pero hay otros elementos que tienen gran difusión geográfica. El plato que representa un individuo acostado, mirando el cielo, y cuyo vientre es la boca del recipiente, es conocido en la cultura maya preclásica, la tarasca y en la América Central. La olla en forma de zapato, el «florero», el vaso en forma de copa sobre pedestal o soporte cónico, olla con dos vertederos y asa puente, vaso doble comunicante, caras humanas dentro de las fauces de un animal, el labio leporino, etc., aparecen en culturas

Formativas, desde el área tarasca y el oriente de Norteamérica hasta el Perú.

El motivo de la cara humana dentro de las fauces de un animal es frecuente en la cultura maya preclásica y en el arte de Nicaragua. Los modelos mayas y nicaragüenses muestran una completa identidad de rasgos básicos, de manera que pueden confundirse unos con otros, como puede apreciarse en las gráficas correspondientes. Este es uno de tantos elementos que establecen una conexión genética entre el arte preclásico del área maya, el de Nicaragua y del Ecuador.

Otros elementos específicos del área maya del Pacífico se encuentran en el Ecuador. Por ejemplo, el incensario de tres puntas, relación ya notada por Borghegyi; el tipo de cara arrugada que representa un anciano, y se continúa en el Perú; la decoración de cerámica por la presión de los dedos (Ocos-Ecuador) y otras técnicas decorativas, como el *rocker stamping*, relacionan directamente la cultura ecuatoriana con la maya del Pacífico en su estrato más antiguo.

Una escultura de barro parcialmente hueca representa a un individuo de pie, que tiene en su mano, separado del cuerpo, un tubo largo. Este motivo es muy semejante a otro del preclásico maya y del área tarasca, ilustrados precedentemente.

La cabeza de mujer que se ilustra en la pág. 1764 (a la izquierda), reproducida de la figura 34 de B. Meggers, muestra rasgos de diferentes culturas. Los ojos de estilo preclásico y agustiniano, el anillo en la nariz, tan común en el Formativo, y los que adornan sus orejas parecen típicamente tarascos.

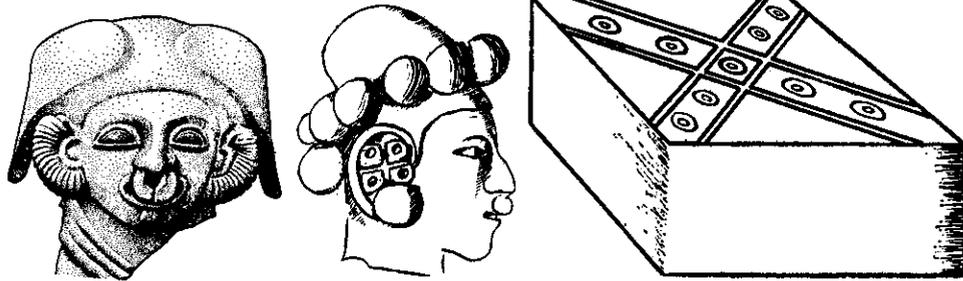
Figuras eróticas, personajes acoplados en el acto sexual y el masturbador caracterizan las culturas del Formativo.

Figuras que representan sólo una mano son comunes en el mismo horizonte. Una mano de Esmeraldas con una espiral en la palma es similar a otra de Tumaco, en Colombia, ilustrada precedentemente. Otros artefactos ecuatorianos representan una pierna humana.

Vasos tubulares que representan una serpiente o un animal enrollado, con la boca del recipiente sobre el cuerpo, son conocidos en la América Central y en el arte maya preclásico (ver ilustraciones pertinentes). Asimismo, la olla decorada con una o más serpientes que ilustran la función del ofidio de ser el guardián del agua son comunes en las culturas Medias, desde el oriente de Norteamérica al Perú.

Recipientes de forma triangular con una cabecita en la punta superior (Milagro Quevedo) recuerdan las piedras tricorneras de la cultura taino y las piedras de tres puntas de Honduras. Vasos ecuatorianos semiesféricos con pájaros escultóricos en los bordes son centroamericanos, mayas preclásicos (Las Charcas) y tarascos; están distribuidos desde el noroeste de Norteamérica hasta la Argentina.

Botellas del Ecuador con tres depósitos globulares y asa puente existen también en otras culturas Medias.



Todas las culturas agrícolas del continente representan el ideograma cósmico como una obsesión. El arte del Ecuador objetiva esos símbolos de diferentes maneras en la cerámica, en los sellos o pintaderas y hasta en las orejeras, como puede apreciarse en la figura anterior (en el centro), reproducida de la núm. 13 de la citada obra de R. d'Harcourt. Es corriente la representación del ideograma cósmico, en una u otra forma, en orejeras mayas, tarascas, centroamericanas y en otras culturas Medias.

En un vaso de Chorrera, que se exhibe en el Banco Central del Ecuador, se ve un dibujo esgrafiado, blanco sobre rojo, que presenta un rombo con una cruz en el centro, encerrado en un cuadrángulo.

Este símbolo mantiene su vigencia entre los indios del Altiplano que bordan todavía en sus prendas de vestir una fila de aves adornadas con un rombo que tiene una cruz en el centro, como puede apreciarse en la gráfica 14. Seis aves en cada fila configuran el numeral doce que corresponde, tanto en la teología ecuatoriana como en la maya, a los auxiliares del gran dios de la lluvia que es el treceno, número sagrado por excelencia. El ave de la tempestad es un símbolo panamericano, considerado como protector del indio y de sus heredades. En muchos pueblos indígenas desde los iroqueses hasta los andinos, el hombre lo lleva como un talismán en sus prendas de vestir.

En la isla La Plata se encontró la piedra de Dorsey, que consiste en un cubo cuya superficie está cruzada con el signo aspa o cruz decusata que señala a los solsticios, en concepto del indígena (figura de la pág. 1763, a la derecha). En su centro se forma un rombo con un círculo concéntrico en medio, que es, a la vez, el quinto elemento de una serie de signos similares al glifo *kin* de la epigrafía maya. El punto central, con su numeral correspondiente (cinco), identifica la clásica posición del dios emplazado en el centro del universo.

Ese cubo que objetiva la concepción indígena del cosmos puede ponerse en relación con las piedras cuadrangulares quichés que representan

el mismo símbolo. Se exhiben en el Museo Arqueológico de Chichicastenango.

Las mismas concepciones cósmicas se manifiestan en los numerales correspondientes que se expresan en la indumentaria o en los adornos corporales de las deidades. El 3, el 4, sobre todo el 5 y el 7, son cifras sagradas asociadas a las figuras divinas que identifican. La diosa representada en la gráfica 1, por ejemplo, tiene siete botones que adornan sus orejas. Hacen pensar en los siete hijos de Pachamama, de la mitología aimara. Las orejeras de otra diosa tienen cinco botones al interior del conducto auricular y una fila de siete en la parte exterior. Cinco brazaletes adornan sus puños y figuras de serpientes bajan de la mitad de la frente. Ya se ha tratado en varias ocasiones de la asociación de la serpiente con la deidad lunar terrestre. Otra estatua femenina, con las manos puestas sobre el abdomen, tiene orejeras adornadas con cuatro botones, numeral correspondiente a las cuatro partes del mundo. Su nariz, muy prominente, recuerda el estilo autropomorfo de Jalisco y de la América Central.

Dichas estatuas se encuentran en el museo del Banco Central de Quito.

Son abundantes en el Ecuador, como en la América Central, los vasos trípodes sobre soportes altos lo mismo que los silbatos-ocarinas. Raoul d'Harcourt manifiesta que la ocarina de Esmeraldas se relaciona directamente con las de la América Central, tanto por su morfología como por sus cualidades musicales y el número de sus notas.

Además de las formas de la cerámica, el arte alfarero ecuatoriano usa técnicas similares a las de la América Central, como la decoración *appliqué*, la técnica negativa, bicroma en zonas, pastillaje, etc. Dice d'Harcourt que el pastillaje ha permitido la representación de ciertos detalles de una manera semejante en el Ecuador y la América Central, tales como la figuración de los cabellos o las plumas, los ojos en forma de granos de café, etc. (*op. cit.*, pág. 144).

Se han ilustrado, precedentemente, las porras del Ecuador, del Perú, del área tarasca y de la cultura maya preclásica, que son similares o semejantes.

En Manabí hay figuras articuladas como en Costa Rica, Nicaragua, Panamá, el área maya del Pacífico y México.

Esferas monolíticas que son, como se ha visto, omnipresentes en las culturas Medias, desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste argentino, no faltan en el Ecuador.

La deformación frontooccipital, testimoniada en la arqueología, se practicaba hasta los tiempos históricos en el Ecuador (ver sección Etnografía).

Un examen comparativo más detallado resultaría prolijo. Lo expuesto basta, en mi concepto, para mostrar las íntimas vinculaciones del arte

ecuatoriano con el centroamericano, el maya preclásico y sus relaciones con otras culturas Medias.

Fuentes de atracción mágica de la lluvia.—Al igual que en las culturas Medias, en la Sierra del Ecuador y en Imbaburro hay «piedras con tacitas» o cavas hemisféricas. Existen, además, pilas monolíticas en Yaguarcocha, semejantes a las del área maya del Pacífico (Inf. Padre Porras Garcés). Otras similares se encuentran en Colombia y en el Cuzco.

Monseñor Silvio Luis Haro me informa haber descubierto una fuente simbólica de atracción de agua, en Socapamba, cerca de Yaguarcocha. Consiste en una roca de 1,50 m. de largo. Tiene una cruz en el centro, como ocurre en los grabados rupestres de la isla del Muerto (Nicaragua). Del brazo vertical de la cruz, orientada hacia los puntos Este-Oeste, sigue una línea que termina en una cavidad hemisférica. Otra línea curva, casi circular, bordea la roca y entrelaza innumerables hoyitos a manera de rosario. Hay otras rayas horizontales y un canal que une dos cavidades mayores, donde se deposita el agua de lluvia.

En la isla de Puná, provincia de Guayas, había una gigantesca escultura de lagarto tallado en una roca. Hoy puede verse en el museo arqueológico de Guayaquil. Sobre la espalda del saurio se abre una concavidad hemisférica de la que parte un canal a lo largo del cuerpo del animal. Por ese canal fluía el agua que caía sobre la cabeza del lagarto, como puede apreciarse en la gráfica 12.

Altares del culto al agua, diseñados sobre la espalda de un animal que en sí mismo es un ente pluvífero, son propios de la cultura maya preclásica.

En gráficas anteriores se ha ilustrado una gigantesca rana de la lluvia de Kaminaljuyú (preclásico). Sobre el dorso del batracio se ven dos surcos en forma de zig-zag (representación del rayo), divididos por una raya. Por estas incisiones podía correr el agua y caer en la boca de la rana, debido a la inclinación del monumento. En capítulos anteriores se ha ilustrado otro altar del culto al agua de Copán, cincelado sobre la cabeza de una serpiente.

Algunas correlaciones de la arqueología con la etnología.—En el examen que precede, lo mismo que al tratar de los Colorados y Cayapas, se han establecido los nexos que vinculan las poblaciones actuales del Ecuador a su lejano pasado. Tales correlaciones etnoarqueológicas se amplían, ahora, tomando en cuenta algunas costumbres registradas en fuentes coloniales que, obviamente, cayeron en desuso, pero están corroborados por la arqueología, como las siguientes:

Entierros colectivos, entierro secundario en urna, entierro de jefes o sacerdotes sentados en una silla baja.

Cuando moría un jefe cara o algún personaje importante, dicen las

fuentes, era llevado a su última morada sentado sobre una silla llamada *tianga*. En la misma forma llevaban a sepultar al *zipa* (chibcha), y llevan aún al *mamakogi*. Encender fuego sobre la tumba, costumbre centroamericana. Tumbas de pozo con cámara lateral, mencionadas por los cronistas, son presentes en la arqueología.

Armas mencionadas por las fuentes objetivadas en la arqueología: jabalina, propulsor de dardos, honda, macana. Se desconocía el arco y la flecha.

Sacrificio humano, reducción de la cabeza; cabezas trofeos; sacrificio de aves, como en la América Central. Las fuentes mencionan el sacrificio anual de doncellas y niños en honor de la luna, antes de las cosechas. Los mochicas cumplían los mismos ritos sacrificiales.

Culto a la diosa Madre. Guacamaya, ave sagrada para ecuatorianos, talamancas, mayas, peruanos, etc.

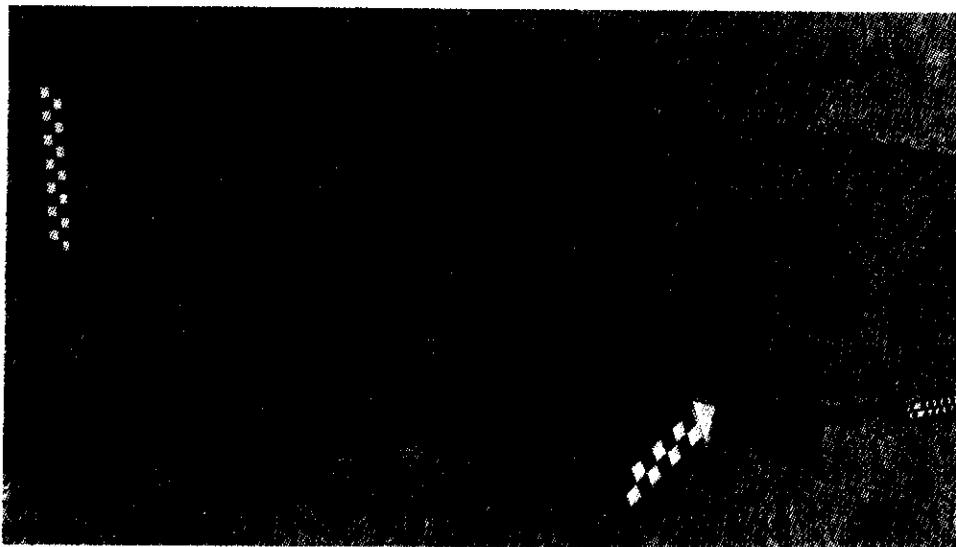
A esos datos pueden agregarse los siguientes, que no siempre pueden correlacionarse con los de la arqueología: poligamia, sodomía; fiesta del maíz nuevo, mujeres cultivan la tierra; grupos de la sierra visten la *cushma* o túnica larga, como los shipibos y centroamericanos; canoas grandes con vela; ofrendas al mar y a fuentes termales, como los centroamericanos; balanzas romanas; templos con ídolos que eran sahumados; quema de sapos para atraer la lluvia, recuerda la danza de los monos muertos de los taoajkas; maíz comido en forma pastosa o líquida, costumbre general en las culturas Medias, etc.

Terrazas funerarias.—Las terrazas funerarias con grabados en relieve encontradas en 1970 en Pimampiro (Carchi) constituyen magníficos ejemplares del arte escultórico del Ecuador. Un piso pavimentado con losas cubre las tumbas de este lugar. Las esculturas representan animales, principalmente la serpiente bicéfala en forma de greca, en un estilo similar al de Coclé, como puede apreciarse en la figura siguiente. Además de la serpiente figuran el hombre-pájaro, ranas y una cara humana con boca semilunar; éstos son los seres tutelares de los muertos. Cada losa mide 2,90 m. de largo por 60 cm. de ancho.

Losas funerarias artísticamente esculpidas se encuentran también en Costa Rica (Mercedes y Guayabo de Turrialba), como puede apreciarse en la fig. 6, letra d, de la citada obra de Doris Stone. Asimismo las encontramos en Guerrero.

Se ilustra en la pág. 1769, a la izquierda, una losa sepulcral de Placeres de Oro, en Guerrero, tomada de la citada obra de Miguel Covarrubias, quien considera que este monumento tiene una fuerte influencia de Chavín. No le compara con ninguno del área maya o mexicana, sino con el arte andino.

Todos esos monumentos corresponden al horizonte de las culturas Medias.



Losa funeraria de Pimampiro (cortesía del padre Porras Garcés).

Construcciones, esculturas y arquitectura funeraria.—En la región de Esmeraldas hay grandes túmulos circulares que llegan a tener hasta 75 metros de diámetro por 7 de alto (Alcina Franch).

Los montículos funerarios de forma cónica o redonda que tienen una amplia difusión continental, desde el oriente de Norteamérica hasta los Andes centrales, incluso, desde luego, por el área maya (preclásico), no faltan en el Ecuador.

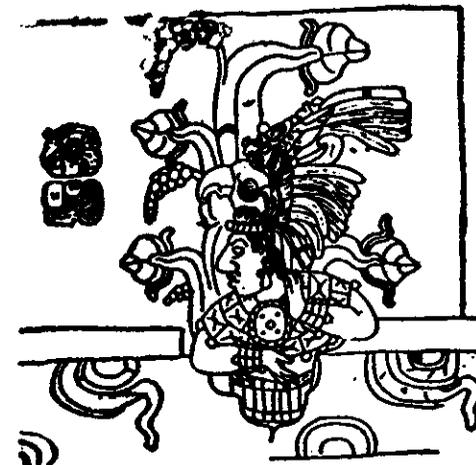
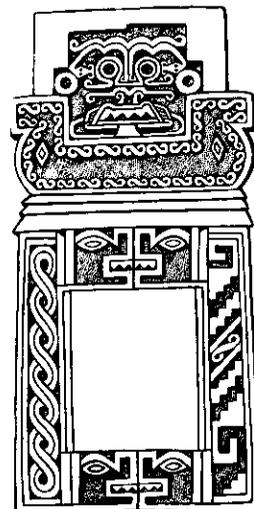
En la provincia de Manabí se ven grupos de terrazas apoyadas en muros de contención, con escalinata en el frente occidental. La escalinata está dividida por amplios descansos. Hay otros montículos con terraza o terrazas laterales y una escalera frontal que abarca todo el ancho de la plataforma (Jijón y Caamaño). Esos tipos de construcción son conocidos también en la América Central.

Jijón y Caamaño descubrió en Manabí dos terraplenes ceremoniales rectangulares con gradas de acceso de un solo lado. En las tolas de Cochasqui hay pirámides formadas de grandes losas, así como altares de piedra. En la construcción se empleaban cantos rodados y piedras de río.

En la llamada civilización de Las Tolas (Imbaburu y partes de Pichacha) hay cimientos de planta circular que evocan las casas redondas del área tairona y de grandes sectores de la América Central.

Los basamentos de piedra llamados corrales, de la cultura manteña,

muestran vestigios de casas de uno, dos o más cuartos en un solo edificio (Saville) que recuerdan las construcciones de piedra con varios aposentos del área paya de Honduras. En la costa, el uso de la piedra en construc-



ciones comienza con la cultura Bahía y continúa en la manteña, que es una cultura megalítica.

Según informes del ingeniero Crespo, director del Museo del Banco Central, los grandes montículos de tierra comienzan en la región costera y se extienden a la sierra y al oriente de la cordillera.

Las mayores construcciones de tierra se encuentran en la llamada civilización de Las Tolas. Entre ellas resalta un montículo de 280 metros de largo por 30 m. de ancho en la base y tres metros de alto. De la mitad de la terraza arranca una rampa. Hay otro gran montículo de tierra que mide 80 m. de largo en la base, 50 m. en el plano superior y 22 m. de alto. Se accede a la plataforma por una rampa de 120 metros de largo y 25 de ancho. La gigantesca tola de Zuleta consiste en una pirámide truncada de 30 metros de altura, 90 m. en la base y 45 m. en la plataforma. Al oeste hay una rampa de suave inclinación de 210 m. y 30 m. de ancho en la base, que termina en un riachuelo vecino. Hay tolas rectangulares, elípticas y piramidales.

Los constructores de tolas vivían en familias numerosas; cada tola era el emplazamiento de una casa grande; algunas están próximas, a veces agrupadas, en número de cuatro, seis o más, dejando entre ellas una plaza. El conjunto de estos grupos constituye una aldea, que siempre posee en el

núcleo principal por lo menos una tola con rampa, que es la de mayores proporciones¹².

Se recuerda que la rampa es un elemento arquitectónico característico de culturas Medias o Formativas. La encontramos sólo en culturas de este nivel, desde el Sureste de Norteamérica, Cuicuilco, la América Central, hasta el Perú.

Asimismo, gigantescas masas de tierra son elementos diagnósticos de este horizonte.

En el Ecuador se construyeron, además, fortalezas con varias cercas de piedra (Cabello de Balboa), canales de riego, caminos empedrados y puentes colgantes, como en la América Central.

Hay varios tipos de sepultamiento, ya enumerados. Con frecuencia se abría la tumba en el centro de la casa. Se hacían también sepulturas en los huertos, asimilándose de este modo el cadáver a la semilla. Esta concepción que equipara el ciclo vital de la planta de cultivo al del ser humano se objetiva magistralmente en el sarcófago de Palenque, que muestra en su decoración plantas de maíz que brotan de la tierra unidas a la figura antropomorfa del dios del maíz, como puede apreciarse en el grabado de la pág. 1769, a la derecha.

Las tolas o sepulturas bajo montículos afectan diferentes formas. Las hay circulares, con una prolongación cuadrangular; otras tienen la forma de una cruz o de una T¹³. Esa arquitectura funeraria es conocida también en las culturas maya, zapoteca y tarasca.

Sobre las tumbas se erigen monumentos que consisten, generalmente, en menhires, como se acostumbra en la América Central. Luis Piana y Antonio Vedova ilustran uno de esos monumentos que llaman «huanca», localizado sobre una tumba de Bedén. Consiste en una pequeña columna cilíndrica de 1,40 m. de alto, coronada con la escultura de un felino. Los citados investigadores comparan esos pilares funerarios a los de la zona de San Agustín¹⁴. El menhir es frecuente en la América Central, en Venezuela (ilustraciones anteriores), las Antillas, etc.

Esas columnas grabadas tienen, generalmente, un poco más de un metro de alto. Llevan en la parte superior una figura humana de felino o de mono. Monseñor Haro me dice que hay estatuas funerarias en Imbaburo que representan figuras esqueléticas con los brazos recogidos sobre el pecho (carta 1 de junio de 1971).

La costumbre de erigir un menhir sobre la tumba cayó en desuso alrededor de 1960 (Carlos Zeballos Meléndez, inf. personal).

Alfredo Costales Samaniego me informa acerca de la existencia de

¹² J. Jijón y Caamaño, *Antropología prehispánica del Ecuador*, Quito, 1952, pág. 351.

¹³ R. Verneau y P. Rivet, *Ethnographie ancienne de l'Equateur*, París, 1912, página 125.

¹⁴ L. Piana y A. Vedova, *Las Huancas de Bedén*, Guayaquil, sin fecha, pág. 17.

columnas funerarias, grabadas o lisas. En Lumbisi, cerca de Quito, hay un ejemplar totalmente grabado con figuras antropomorfas y zoomorfas, entre ellas aves con las alas abiertas. En la región costera hay varios monumentos columniformes como el que se encuentra en el Museo de Guayaquil, de cuatro metros o más de alto. Están totalmente cubiertos con grabados y pueden ponerse en relación con las columnas esculpidas de Chontales.

Ha llamado la atención de los arqueólogos las tumbas de tiro ecuatorianas, por su gran número, su diversidad y su profundidad, que alcanza en la llamada cultura de los Pastos hasta 28 m. (Mons. Haro). Las hay con varias galerías laterales y pozo de entrada en el centro; una de ellas, en Ibarra, tiene cinco cámaras, como en tumbas de Tikal. La de Bedén tiene 12 m. de profundidad. Algunas de esas tumbas tienen cuatro cámaras laterales dispuestas en forma de cruz según un croquis dibujado por Carlos Zeballos Meléndez (inf. personal). En Carchi hay tumbas con varios pozos de entrada, como en el área maya. Existe también la tumba en forma de botella, como en la América Central y en el área maya. Ya se ha dicho que en el área maya se encuentran todos los tipos de tumbas de pozo que se difundieron de allí al norte y al sur.

Detalle interesante es la comunicación que se arreglaba en cada tumba entre el muerto y el mundo exterior. En las de Chimborazo se encontraron cañas rollizas llamadas *gadúa*, en las que se vertían bebidas y alimentos para sustentar al muerto. Dice Paul Rivet que entre los antiguos Caras de la región de Quito, después de colocar el cadáver en la fosa, se introducía en la boca un tubo de bambú cuya extremidad emergía del suelo. La viuda y los parientes vertían de cuando en cuando chicha en ese tubo (*op. cit.*, pág. 107). El mismo sistema de tumba con tubo que emerge del suelo se encuentra en el Perú.

Tales comunicaciones del muerto con el mundo exterior se establecen de distintos modos en las culturas mayas, centroamericanas y andinas. Ellas son imprescindibles por el importante papel que desempeñan en el devenir del difunto, y se mantienen, hasta la fecha, entre los Colorados, que conectan el cadáver con el mundo exterior mediante una cuerda.

Conclusiones.—En suma, las culturas ecuatorianas son básicamente centroamericanas, vinculadas, además, a la cultura maya.

Corresponden al horizonte de las culturas Medias o Formativas; de ahí las relaciones que pueden observarse con las del mismo nivel.

La arqueología, la etnografía y la etnología, así como la lingüística, coinciden respecto al carácter centroamericano de las culturas ecuatorianas.

Este postulado no es nuevo. Otros investigadores han llegado a las mismas conclusiones dentro de su respectivo campo de estudio.

Raoul d'Harcourt considera que los aspectos centroamericanos en la provincia de Esperaldas son tan abundantes y tan diversos que no pueden atribuirse a simples aportes comerciales, sino a migraciones sucesivas de pueblos del área centroamericana (*op. cit.*, 148).

S. K. Lothrop manifiesta: «In the Andean region of Ecuador local cultures can be distinguished in the north, center, and south, all of which show relationship with Central America. In the north pottery vessels are found which closely resemble the Stone Cist Ware and Tripod Ware of Costa Rica and the corresponding groups in Chiriqui... In the South flourished another culture which also has Central American traits...», etcétera¹⁵.

Max Uhle expresa que «ha sido en toda época el Ecuador el objetivo casi universal de las civilizaciones centroamericanas que inmigraron hacia el sur»¹⁶.

Verneau y Rivet concluyen: «No hay duda alguna de que los indios del Ecuador tuvieron en el pasado relaciones con tribus de la América Central, del Amazonas y aun de la América del Norte.»

Refiriéndose a sus investigaciones etnográficas, Verneau y Rivet encuentran que en cuanto a relaciones se refiere, todos los hechos de la etnografía orientan nuestras investigaciones hacia el norte, lo mismo que los resultados lingüísticos adquiridos en lo que concierne a los barbacoas (*op. cit.*, 61).

Las lenguas barbacoas del Ecuador están, en efecto, estrechamente emparentadas con las de la familia talamanca de la América Central. Es decir, que las lenguas de la familia chibcha estaban en continuidad geográfica, desde la América Central hasta el Ecuador, lo mismo que las culturas correspondientes del horizonte Formativo.

Las culturas ecuatorianas constituyen, desde los tiempos más remotos, un eslabón de la cadena de pueblos y culturas que se extienden desde la América Central al Perú y aún más al sur. Tienen sus raíces en la cultura maya preclásica, como lo revela la arqueología y aun la lingüística, desde que Swadesh reunió las lenguas chibchas y mayas en una macrofamilia.

¹⁵ S. K. Lothrop, «Pottery of Costa Rica and Nicaragua», *Contributions from the Museum of the American Indian*, vol. VIII, 1926, pág. 405.

¹⁶ Max Uhle, «Las antiguas civilizaciones del Perú frente a la Arqueología e Historia del continente americano», *Revista del Museo Nacional de Lima*, tomo XXV, 1956, pág. 41.

46. ARQUEOLOGIA DE LOS ANDES CENTRALES

Expansión del Formativo en el Perú.—El panorama arqueológico del Ecuador, antesala del Perú, continúa en los Andes centrales, donde encontramos los mismos niveles, Formativo Temprano y Formativo Tardío, relacionados con los del Ecuador. Como era de esperarse, dada la dirección de las corrientes culturales que fluyen de Norte a Sur, esas culturas aparecen en el Perú en época más tardía.

En tanto que las culturas agrícolas más antiguas del Ecuador datan del comienzo del tercer milenio antes de la era cristiana, las del Perú no remontan más allá del segundo milenio antes de J. C.

Esas culturas más antiguas corresponden al horizonte pre-Chavín. Entre ellas las de Guañape (1848 ± 200), Ancón A. (1825 ± 220), Las Haldas (alrededor de 1600), Kotosh (1850 ± 100), Tutishcainyo (alrededor de 1800) y otras más.

Kasuo Terada, de la misión japonesa, me manifestó que la cerámica más antigua del Perú se descubrió recientemente en Tumbes, en el extremo norte de la costa, frontera con el Ecuador. Data de 1850 años antes de la era cristiana, es muy anterior a la cultura de Vicus y muestra cierta relación con Valdivia (informe personal).

Todas esas culturas aparecen en el Perú sin antecedentes locales, como algo que viene de fuera; en cambio, se relacionan con las del Ecuador y las centroamericanas. Guañape inferior, por ejemplo, ofrece afinidades con Valdivia, Puerto Hormiga, Monagrillo, Yarumela I, Yoyoa monocromo, Guerrero (citas anteriores). Tutishcainyo se relaciona con la fase Wairajirca de Kotosh y con Machalilla. Láthrap considera que ofrece semejanza, además, con el preclásico de Mesoamérica, con Momil y con la serie Salaloide de Venezuela (informe personal). Kotosh presenta afinidades con Machalilla y Ancón (B. Meggers).

Sigue en orden cronológico el horizonte Cupisnique-Chavín, que se relaciona con Chorrera, en el Ecuador, y está vinculado, además, con