

Iconografía y cosmología precolombina: diseños en pintura iridiscente en cerámica Desarrollo Regional Temprano del sur de la provincia de Manabí, Ecuador.

Richard Lunniss, 
Universidad Técnica de Manabí,
Portoviejo, Ecuador
richard_lunniss@hotmail.com

STRATA, 07-12/ 2025, vol. 3, nro. 2, e22

<https://doi.org/10.5281/zenodo.17238277>

Periodicidad: semestral - continua



Resumen

Este artículo investiga el significado cultural de la pintura iridiscente como técnica decorativa de la costa central del Ecuador, mediante el análisis de siete diseños con alta carga simbólica elaborados en piezas cerámicas del Desarrollo Regional Temprano actualmente conservadas en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil. Los temas iconográficos identificados incluyen el espacio cósmico, la generación y los números sagrados. La base para este estudio es la investigación sobre tiestos cerámicos y vasijas completas del sitio Salango, donde la aplicación de la técnica se puede trazar para las cuatro distintas pero sucesivas fases Engoroy Temprano, Medio y Tardío para el Formativo Tardío, y luego Bahía II y Guangala Temprano para el Desarrollo Regional Temprano. Las siete piezas con sus respectivos diseños parecen representar una tradición cerámica específica del sur de Manabí provisionalmente designada como Bahía II-Salaite. Aunque se trata de artefactos creados fuera de la zona Chorrera y posteriores a la fase Chorrera con la que esta pintura generalmente se encuentra asociada, el análisis presentado sirve como punto de referencia para futuros estudios de diseños de otros sitios y colecciones.

Palabras clave: cerámica, pintura iridiscente, iconografía, cosmología, costa ecuatoriana, sur de Manabí

Abstract

This article investigates the cultural significance of iridescent paint as a decorative technique of the central coast of Ecuador through the analysis of seven highly symbolic designs made on Early Regional Development ceramic pieces currently held by the Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil. Iconographic themes identified include cosmic space, generation, and sacred numbers. The study arises from prior research on pottery sherds and complete vessels from the Salango site where application of the technique can be traced through the four different but successive Early, Middle, and Late Engoroy phases for the Late Formative, and then Bahía II and Early Guangala for the Early Regional Development. The seven pieces with their respective designs appear to represent a specific ceramic tradition of the south of Manabí provisionally designated Bahía II-Salaite. Although these are artifacts created outside the Chorrera area itself and after the Chorrera phase with which the painting has been more generally associated, the analysis presented serves as a reference point for future studies of designs from other sites and collections.

Keywords: pottery, iridescent paint, iconography, cosmology, Ecuadorian coast, south of Manabí

Introducción

La cerámica Chorrera es una de las expresiones más estéticamente sofisticadas y técnicamente avanzadas de las cosmovisiones amerindias precolombinas (Lathrap et al., 1975; Stothert, 2007, pp. 22-31). El realismo de las criaturas representadas por las botellas silbato y la pureza de línea de los figurines humanos han llamado la atención tanto de los peritos como de los aficionados. Asimismo, el carácter multisensorial de las vasijas que otorga igual valor a cada uno de los efectos visuales, táctiles y sónicos, también ha sido enfatizado (Cummins, 2003). En especial, los alfareros Chorrera desarrollaron nuevas técnicas para obtener superficies caracterizadas por una luz brillante, y a muchas vasijas aplicaron un pulido general tan fino que el acabado resulta “casi igual como un espejo” (Estrada, 1962, p. 32). De hecho, mediante el alto pulido crearon efectos extraordinarios que permitieron que los colores, e incluso la forma de la vasija, parecieran pulsar con energía.

La pintura iridiscente fue otra técnica adoptada y perfeccionada por el ingenio Chorrera y empleada con la finalidad de crear efectos mágicos de luz. Pero en este caso, la aplicación no fue total, sino que se aplicó en forma de diseños con diferentes combinaciones de puntos, rayas rectas y bandas trazadas sobre la superficie pulida. Descubierta al inicio del primer milenio antes de nuestra era, esta pintura mantuvo su valor como medio de expresión simbólica a través de las subsiguientes tradiciones Guangala Temprano, Bahía II y otras hasta los primeros siglos de la era cristiana, mucho después de terminarse la fase Chorrera (Estrada, 1962, p. 31).

No obstante, debido a la ingenuidad de la técnica y la belleza de los diseños, la pintura iridiscente generalmente, ha sido pasada por alto como sujeto para el análisis iconográfico y simbólico y, hasta ahora, ha habido pocos intentos por definir la historia de la aplicación de la técnica y los diseños en pintura iridiscente a lo largo de sus 1200 años de uso. Eso se debe en parte al hecho de que son escasas las vasijas completas recuperadas en las excavaciones científicas e ilustradas en las publicaciones académicas. Segundo, como consecuencia de su uso y/o de su entierro bajo el suelo por tantos siglos, las superficies de la cerámica se encuentran

ahora frecuentemente desgastadas, lo que provoca que sea difícil descifrar los remanentes de la pintura. También ha reinado cierta confusión en cuanto al proceso involucrado en la creación de la pintura y su aplicación a la cerámica.

El propósito de este artículo es ayudar a aclarar esta situación mediante la descripción, análisis e interpretación de varios poderosos diseños realizados con pintura iridiscente en siete platos y cuencos del Desarrollo Regional Temprano, provenientes de sitios del sur de Manabí, actualmente resguardados en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), en Guayaquil. Se presenta primero una definición de la extensión geográfica y cronológica del uso de la técnica decorativa; segundo, se revisa brevemente la historia de su investigación hasta la reciente y exitosa reproducción de la pintura iridiscente, junto a una descripción del proceso; seguidamente, se desarrolla un resumen de la distribución y cronología del uso de la técnica en el sur de Manabí durante el Formativo Tardío y Desarrollo Regional Temprano; por último, se analizan los motivos y las dos clases de diseños en la cerámica del Desarrollo Regional Temprano de Salango. Los diseños en los platos y cuencos del MAAC están luego descritos e interpretados en relación a los conceptos amerindios del espacio cósmico y los espíritus que lo habitan.

La Pintura Iridiscente en Tiempo y Espacio

Entre todos los pueblos del mundo, la comida y la bebida no son simplemente sustancias para la nutrición física de la gente, sino también son símbolos culturales. Comer y beber, en especial en el contexto de una fiesta o un rito, son actividades realizadas según normas formales establecidas. Para muchas sociedades indígenas de hoy, la ritualidad de la comida y la bebida se extiende hasta invocar la presencia de los ancestros y otros habitantes del mundo espiritual (Whitten, 1976, pp. 89-95, 172-177; Whitten y Whitten, 1988). Además, en diversas situaciones, los participantes en ritos consumen alucinógenos y/u otras plantas sagradas para entrar en un estado propicio para la comunicación con el mundo espiritual (Furst, 1990; Schultes et al., 2001; Stone, 2012). De hecho, es precisamente en base a tales experiencias

que chamanes y ceramistas consiguen los diseños cósmicos y los retratos de seres espirituales que aplican a sus vasijas (Stone, 2012, pp. 66–92; Whitten y Whitten, 1988, pp. 34–38, 48–51). Por ende, es importante notar que, para los Canelos Quichua, por ejemplo, “Técnicas de producción cerámica [Canelos Quichua] y las formas de muchas vasijas se derivan de tradiciones antiguas ... El simbolismo básico en los diseños pintados también refleja premisas cosmológicas y epistemologías antiguas (Whitten y Whitten, 1988, p. 19).

Figura 1

Mapa de la Costa Ecuatoriana con los sitios mencionados.



Nota. Mapa en base a Google Earth.

Para los grupos precolombinos de la costa ecuatoriana, las mismas consideraciones se aplicaron (Stahl, 1985; Stone, 2012; Stothert, 2003, pp. 387–392; 2006). Para definir, mantener y afirmar la relación entre los espíritus y la sociedad humana, la cerámica fina que fue utilizada para servir comida, brebajes y las concocciones de

plantas sagradas a menudo se decoró con diseños que representaron el orden cósmico y los seres míticos. Realizados con pintura, inciso, grabado, modelaje, aplicado y otras técnicas, estos diseños variaron según la región y el tiempo. Sobre un lapso de más de mil años, uno de los medios principales para la elaboración de tales diseños fue la pintura iridiscente.

Jacinto Jijón y Caamaño había probablemente encontrado tiestos cerámicos decorados con pintura iridiscente mientras excavaba en Manta en 1917 y 1923 (Jijón y Caamaño, 1930), como sugiere Geoffrey Bushnell (1951, pp. 46–48) (Figura 1). Pero la primera descripción de la técnica viene de Bushnell mismo, cuando habla de una “sobre-pintura” con una apariencia “casi iridiscente” (1951, pp. 46–48, 91) como elemento de los repertorios cerámicos Engoroy, una variante costera de Chorrera y Guangala, culturas arqueológicas que él había aislado en base a sus investigaciones en la Península de Santa Elena en los años 30. Disselhoff (1949), mientras tanto, publicó un informe con respecto a sus trabajos en esta misma región, incluyendo dibujos de varios cuencos Guangala completos decorados con diseños en pintura iridiscente que él había descubierto en tumbas de La Libertad y Olón, pero sin enfocarse en la técnica.

Fue en 1954 que Estrada colaboró con Betty Meggers y Clifford Evans, del Instituto Smithsonian de Washington, en la excavación estratigráfica del sitio La Chorrera, ubicado siete kilómetros río abajo desde Babahoyo (Estrada 1957, 1958; Evans y Meggers, 1954, 1957, 1982). Allí, descubrieron cerámica decorada con una pintura roja o rosada caracterizada además por un lustre o brillo especial. A esa cerámica del Formativo Tardío le designaron el nombre “Iridiscente Chorrera”, y Estrada (1957, p. 53) lo definió como: “Puntos o fajas de pintura metálica transparente iridiscente sobre cerámica gris, negra o amarilla rojiza en menor escala”, lo calificó además como “Elemento importantísimo para ubicar cronológicamente nuestras culturas antiguas”. Evans y Meggers (1982, p. 123) ampliaron la definición de este tipo cerámico: “Pintura iridiscente, con un lustre metálico, opaco o rosado, hecha en bandas, círculos y óvalos, con un ancho de la yema de un dedo, característicamente en la cara interior de cuencos abiertos. La variación del color de la pintura se relaciona al tipo de

cocción (oxidada completa o incompleta)”.

Desde ahí, la pintura iridiscente ha sido reportada en frecuencias variables en todas las colecciones de cerámica excavadas de los períodos Formativo Tardío y Desarrollo Regional Temprano de la costa central, desde Guayaquil hasta Manta (Beckwith, 1996; Bischof, 1982; Chacón, 2004; Kurc, 1984; Lippi, 1983; Lunniss, 2001, 2022a; Marcos, 1982; Masucci, 2000; Mejía, 2005; Norton, Lunniss y Nayling, 1983; Parducci y Parducci, 1975; Paulsen, 1970; Piñeiros, 2022; Simmons, 1970; Stirling y Stirling, 1963; Stothert, 1993; Ugalde et al., 2023; Zedeño, 1985; Zevallos, 1966, 1982, p. 233, 1995, pp. 139–189), en la Isla de la Plata (Carluci, 1966; Marcos y Norton, 1981), y en dos sitios de la Isla Puná (Aleto, 1988, pp. 313–314; Piana y Marotzke, 1997, pp. 45–46). La pintura iridiscente está asociada al Formativo Tardío, en especial con las fases Chorrera y Engoroy (Beckwith, 1996; Bischof, 1982; Bushnell, 1951; Lunniss, 2001; Piñeiros, 2022; Simmons, 1970; Zevallos, 1995, pp. 139–189), y en menor grado con otras dos variantes de Chorrera, Bahía I (Estrada, 1957, 1962; Stirling y Stirling, 1963) y Tabuchila (Estrada, 1957; Hermann, 2016), pero también siguió siendo fundamental como técnica decorativa durante el Desarrollo Regional Temprano para las siguientes fases Bahía II (Estrada, 1957, 1962; Lunniss, 2022a) y Guangala Temprano (Bischof, 1982; Bushnell, 1951; Estrada, 1957, 1962; Masucci, 2000; Paulsen, 1970; Stothert, 1993). Es decir, su principal área de uso fue el litoral central desde el Río Chone hasta la Península de Santa Elena y la Cuenca Baja del Guayas, con una cronología desde aproximadamente 900 a.C. hasta 300 d.C.¹ En estas fases costeras, la pintura iridiscente estuvo generalmente aplicada al interior de cuencos y platos, cuyas superficies circulares cóncavas se prestaron muy bien para la elaboración de diseños intrincados. También se encuentra al exterior de cuencos, en las bases de platos pedestales, y en los exteriores de ollas y botellas, donde se limitaba generalmente a diseños más sencillos.

1 Zeidler (2003) presenta una consideración exhaustiva de las fechas de radiocarbono para Chorrera y sus variantes, en base a las cuales el inicio de esta cultura se puede ubicar en 1300–1200 a.C. Hasta ahora, sin embargo, no se sabe exactamente cuándo ni dónde la técnica se originó.

Finalmente, se registra una menor presencia de pintura iridiscente en sitios de la Provincia de Azuay, como Cerro Narrio, Pirincay y Chaullabamba, que se atribuye más probablemente a la circulación de piezas originalmente manufacturadas en la costa (Bruhns, 2003, p. 164; Gomis, 2000, p. 150).² La pintura iridiscente es, entonces, una técnica cerámica decorativa que se limitó, esencialmente, en el territorio ecuatoriano a la costa central, y merece nuestra atención tanto por su relación con la identidad cultural como por sus propias características.

La Técnica de la Pintura Iridiscente

Al final del Desarrollo Regional Temprano, la pintura iridiscente cayó en desuso y los saberes de la técnica se perdieron. Pero desde los años 70 del último siglo, varios investigadores (Lathrap et al., 1975, p. 55; Paulsen, 1977; Sonin, 1977) empezaron a presentar sus teorías sobre el proceso y los materiales involucrados, experimentando con la reproducción de la pintura. La investigación avanzó cuando Aurelio Álvarez de la Universidad de Barcelona, mediante la inspección de tientos Engoroy y Guangala con un microscopio electrónico de barrido, observó que la pintura iridiscente tuvo un proceso de doble cocción, una antes y otra después de la aplicación de la pintura (Álvarez, 1995, p. 445). Asimismo, recientemente la ceramista y antropóloga Kathleen Klumpp (2013) ha logrado replicar la técnica con éxito.

Según los resultados de la investigación de Klumpp, la pintura consistió en dos variantes de óxido de hierro rojo mezcladas en agua: la hematita terrosa y la hemetita especular. La pintura fue aplicada con la yema del dedo, después de una primera cocción a temperatura baja. Una vez aplicada la pintura iridiscente, la vasija fue sometida a un segundo proceso de cocción a una temperatura un poco más alta para que la pintura iridiscente se adhiriera a la superficie ya cocida. Al haber pintado la vasija de esa manera, la alfarera o el alfarero pudo también optar por ahumarla, es decir utilizar el humo del fogón

2 Y deberíamos esperar encontrar cerámica con pintura iridiscente en otras partes también de las tierras altas del Ecuador.

en la segunda cocción para crear una superficie oscura. El color del fondo, entonces, varía desde el negro en un extremo, pasando por el marrón y café hasta el rojo en el otro extremo. Esta variación depende del uso o no, así como de la intensidad del ahumado. De ahí, al tratarse de una superficie también ahumada, el lustre metálico de la pintura se presenta en marcado contraste con el fondo oscuro.

Interesantemente, la visibilidad del color de la pintura y la del brillo metálico dependen del ángulo de observación: el pigmento se nota más claramente cuando visto desde un ángulo perpendicular, mientras el lustre metálico aparece cuando es visto desde un ángulo más oblicuo. Pero es importante notar también que este brillo resalta mucho más fuertemente cuando la superficie esté mojada. De hecho, en el caso de muchas vasijas en colecciones arqueológicas, especialmente vasijas con fondos ahumados, es casi imposible ver la pintura mientras la superficie esté seca, tanto por la ausencia de pigmentación fuerte como por el desgaste.

El Simbolismo de la Pintura Iridiscente

Es por la combinación de color y brillo luminiscente que la pintura iridiscente es tan fascinante como fenómeno visual. Pero estas características tuvieron también significados de relevancia sagrada o cosmológica. En cuanto a su pigmentación roja o rosada, las evidencias arqueológicas de sitios contemporáneos de la costa central sugieren que este color se asociaba, principalmente por medio del Spondylus, con lo femenino, la fertilidad, el mar y el agua en general (Lunniss, 2007, 2008; Stothert, 1995, p.144). Es razonable suponer que tal simbolismo se extendiera al color rojizo de la pintura iridiscente (Stothert, 2003, p. 354), aunque a veces la pintura carece casi completamente de pigmento visible.

El brillo mismo requiere otra explicación que se encuentra relacionada a conceptos más generales de la simbología precolombina. Al igual que para grupos amazónicos de hoy, la luz y su intensidad están asociadas con el mundo de los espíritus y, de hecho, son evidencia de la presencia de espíritus (Viveiros de Castro, 2007, pp. 23–25). Por otra parte, las evidencias arqueológicas y etnohistóricas también apuntan al valor sagrado de los colores brillantes y la luz (Saunders, 1998; 2003).

En fin, en el caso de los cuencos y platos que se van a analizar, la acción del líquido, al dejar mojada la pintura, habría creado un efecto misterioso donde la apariencia fugaz y brillante de las imágenes también evocase el mundo de luces y colores de los espíritus, al cual los participantes en los ritos y celebraciones buscaban llegar con la ayuda de los brebajes. Como consecuencia, los diseños y las connotaciones simbólicas de ellos y de la pintura iridiscente hubieran actuado no solamente para ubicar las sustancias consumidas en el contexto de lo sagrado, sino también para hacer a los participantes recordar y reconocer la organización de su mundo y su posición en él: la ceremonia, el brebaje, el diseño iconográfico y la pintura, probablemente, actuaron en concierto para crear una experiencia sinestésica que involucrara todos los sentidos de los participantes (Cummins, 2003, pp. 456–460). Efectivamente, la vasija con su diseño habría funcionado como portal al Otro-mundo de los ancestros y espíritus, un punto de conexión con diseño cósmico tal como sería para un Canelos Quichua de hoy (Whitten y Whitten, 1988, p. 24).

La Pintura Iridiscente en el Sur de Manabí

Por lo general, se asocia la pintura iridiscente con Chorrera, fase cerámica del Formativo Tardío de la Cuenca del Guayas y los valles interiores de Manabí central, pero, como se ha indicado, está presente también en el litoral con Engoroy Medio y Tardío, así como con Bahía I al final del Formativo, y con Bahía II y Guangala Temprano en el Desarrollo Regional Temprano. De hecho, el área de máxima frecuencia de la técnica como elemento del repertorio cerámico parece haber sido el sur de Manabí. En el santuario de Salango, más del 50% de bordes de cuencos finos de Engoroy Tardío y del 40% de cuencos Bahía II/Guangala Temprano estuvieron decorados con pintura iridiscente (Lunniss, 2001; 2022a). En vista del hecho de que los bordes no siempre llevaran la pintura, o de que no sea siempre tan fácil verla, es posible que los porcentajes actuales para cuencos hubieran sido aún más elevados. En la Isla de la Plata, Marcos y Norton (1981, p. 149) informan de una frecuencia de “casi el 100% de los ceramios asociados con las ofrendas Chorrera [es decir, Engoroy] y Bahía, y alrededor de 70% a 80% entre los otros ceramios hallados en estos niveles”. En los alrededores de Manta, en cambio, Stirling y Stirling

(1963, p.14) mencionan que solamente el 0.8% de todos los tiestos tuvieron pintura iridiscente. En Guayaquil, Parducci y Parducci (1975, pp. 198–201) hablan del 2.5% de bordes de todo tipo con la pintura y, de esos, la mayoría eran platos polípodos. Estas cifras no son directamente comparables, pero dan una idea aproximada de cómo el uso varió según el área. Es también posible que la alta incidencia de pintura iridiscente en Salango y en la Isla de la Plata refleje las funciones netamente rituales de estos lugares.

Con Engoroy Tardío, sitios del sur de Manabí como Salango, Salaite y Joá se establecieron como centros ceremoniales dentro de un paisaje sagrado continental cuya contraparte oceánica era la Isla de la Plata. Para la Plata, hay buenas evidencias publicadas que indican su valor como sitio sagrado durante el Formativo Tardío y Desarrollo Regional (Dorsey, 1901; Carluci, 1966; Marcos y Norton, 1981; McEwan y Lunniss, 2022). Salaite, en cambio, nunca ha sido investigado científicamente, y todos los cientos de artefactos provenientes del lugar son producto del huaquerismo.³ Los datos disponibles, sin embargo, sugieren que fue el más grande de los centros ceremoniales de la zona, con un enfoque principal, probablemente, en el enterramiento humano y los ancestros. El sitio Joá tampoco ha sido excavado sistemáticamente, pero Olaf Holm (1969) registró algunos datos con respecto al lugar y es evidente que, como Salango y Salaite, fue un centro dedicado en gran parte al culto de los muertos.

Isla de la Plata, Salaite y Joá han proporcionado cerámica con pintura iridiscente que fue utilizada en los diferentes ritos realizados en estos lugares. Pero los datos proporcionados por el santuario Formativo Tardío y Desarrollo Regional de Salango son principales en la definición de la historia de la pintura iridiscente. Ahí se ha documentado una secuencia completa del uso de cerámica con esta pintura a través de las fases Engoroy Temprano (900 – 600 a.C.) (Beckwith, 1996), Engoroy Medio (600 – 300 a.C.) (Lunniss, 2001) y Engoroy Tardío (300 – 100 a.C.) (Lunniss, 2001) para el período Formativo Tardío, y Bahía II y Guangala Temprana (100 a.C. – 300 d.C.) (Lunniss, 2022a) para el período Desarrollo Regional Temprano.⁴ Es significativo, además, que

se hayan recuperado no solamente tiestos decorados con pintura iridiscente, sino también platos, cuencos, botellas y ollas completas, es decir, toda la gama de formas con que la técnica estuvo asociada. Con estas vasijas podemos identificar con certeza absoluta diseños indicados solo parcial e inseguramente por los tiestos.

Entonces, en base a una colección que abarca 1200 años de transformación cultural, es posible identificar, para cada una de las cuatro fases, cuáles fueron las formas a que se aplicaba la pintura, qué eran los diseños que se crearon y con qué elementos y motivos, por último, con qué otras técnicas decorativas la pintura estuvo asociada.⁵ El material de Salango nos permite luego contextualizar cronológica e iconográficamente los diseños descubiertos en las vasijas de otros sitios de la zona. Pero antes de considerar la cerámica Bahía II y Guangala Temprana del sur de Manabí, es necesario explicar brevemente el contexto cultural de esta última etapa de uso de la pintura iridiscente.

Durante el Desarrollo Regional Temprano, mientras el sur de Manabí, incluyendo Salango, yacía dentro del área Guangala, hubo también influencia Bahía II (Lunniss, 2022a). Pero la cerámica Bahía II de Salango en varios aspectos difiere de la cerámica Bahía II clásica, o más generalmente conocida, de Manta (Estrada 1957; 1962), y una comparación con artefactos de la colección del MAAC indica que esta cerámica distinta tiene su origen en Salaite. Hasta ahora son pocos o no-existentes los criterios establecidos para diferenciar la pintura iridiscente Bahía II de la de Guangala Temprana, y la definición de la cerámica Salaite tampoco es muy desarrollada, basándose principalmente en el análisis comparativo del material de Salango (Lunniss, 2019, p. 64; 2022a, p. 141). Pero es claro que sí hubo un conjunto Salaite de elementos morfológicos e iconográficos relacionados

3 En lo que parece ser la única publicación relacionada con Salaite, Piana (1970) presenta una descripción fotográfica de una muy elaborada vasija ceremonial.

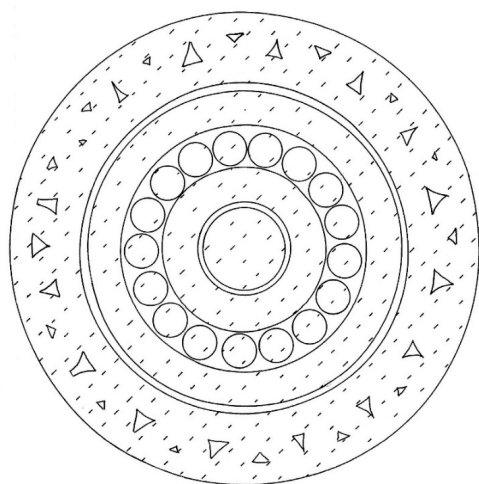
4 Beckwith utiliza el término Formativo Tardío Temprano (Early Late Formative) en lugar de Engoroy Temprano.

5 En el Engoroy Temprano la pintura iridiscente podría combinarse, en el mismo campo de diseño, con líneas incisas, estas a veces delimitando bandas de la pintura (Beckwith, 1996, pp. 111–234). Con Guangala Temprana y Bahía II, en cambio, la pintura podría combinarse con bruñido en líneas, pero las dos técnicas decorativas se aplicaron a campos separados (p.ej. interior vs. exterior, o borde exterior vs. fondo exterior) de la vasija (Lunniss, 2022a, pp. 63, 70.).

a, pero distintos de, los de Bahía II como tal y que fue dominante al nivel ritual por lo menos en el sur de Manabí. Además, hubo una producción Salaita de ciertas formas cerámicas contemporáneas con las anteriores fases Engoroy Tardío y Bahía I (Lathrap et al., 1975, p. 57). Pendiente un mejor análisis futuro de la situación, se designa la cerámica vinculada con Salaita en el Desarrollo Regional Temprano como Bahía II-Salaita.

Figura 2

Diseño geométrico con simetría rotacional realizado con pintura iridiscente.



Nota. Fase Bahía II y Guangala Temprano, sitio Salango. Diámetro: 188 mm. Reproducido con el permiso de BAR Publishing, www.barpublishing.com.

Figura 3

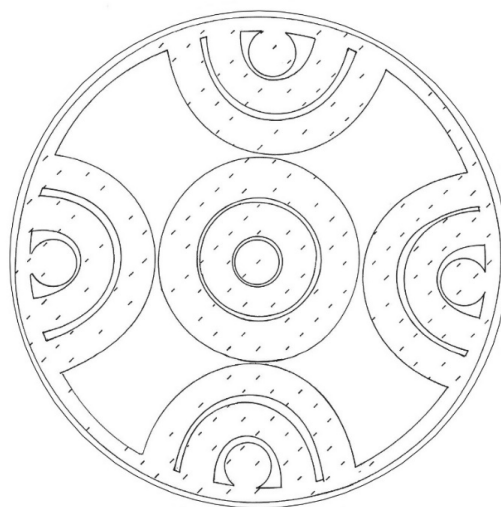
Cuenco con diseño geométrico en pintura iridiscente en el interior.



Nota. Vea Figura 2. Foto de Richard Lunniss.

Figura 4

El Quincunx, representación de las cuatro direcciones y el centro del mundo.



Nota. Fase Bahía II y Guangala Temprano, sitio Salango. Diámetro: 170 mm. Reproducido con el permiso de BAR Publishing, www.barpublishing.com.

Diseños en Pintura Iridiscente en el Desarrollo Regional Temprano en Salango

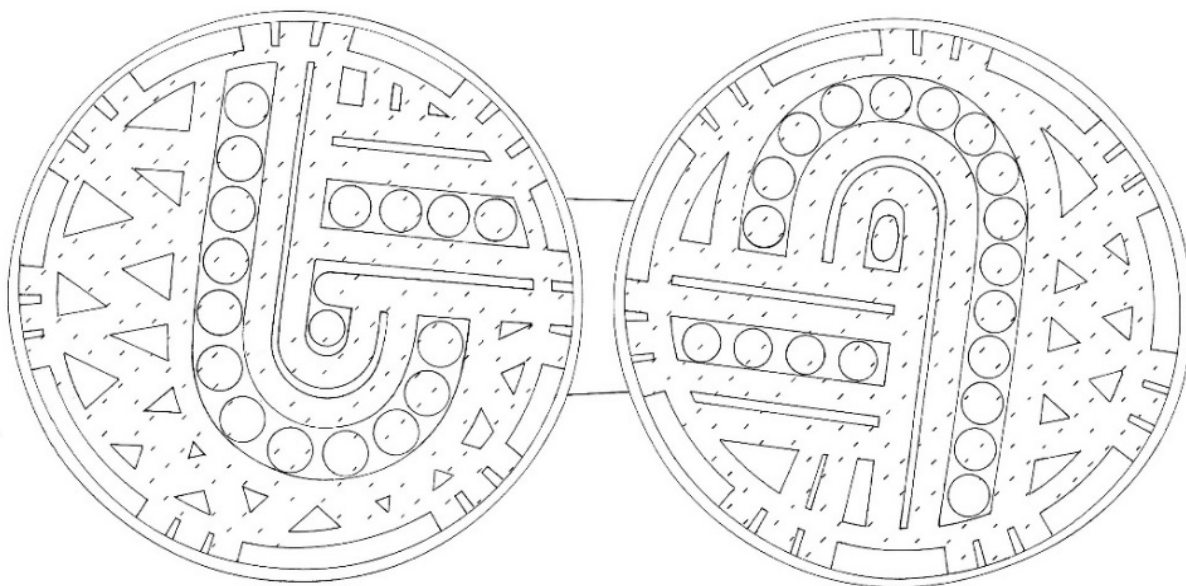
Con la cerámica de la fase Desarrollo Regional Temprano de Salango, que incluye componentes Guangala Temprana, Bahía II y Bahía II-Salaita, la pintura iridiscente estuvo aplicada a cuencos, platos, ollas y botellas. Generalmente son los cuencos y platos que llevaron los diseños más complejos y diversos, y son estos a los que se presta atención. Son dominantes los diseños geométricos, es decir, diseños que establecen el orden espacial (Ugalde, 2009, pp. 139–147; Zeidler y McEwan, 2021), como aquellos anteriormente desarrollados en la última fase Engoroy (Lunniss, 2001, pp. 203–212). Los elementos utilizados para crear los diseños incluyen arcos, triángulos, puntos grandes, rayas rectas verticales y diagonales, así como bandas (Lunniss, 2022a, pp. 61–68). Se nota un énfasis en diseños concéntricos y la simetría rotacional (Figuras 2 y 3) (Lunniss, 2022a). Entre estos diseños geométricos, se presencian algunos ejemplares del “Quincunx”, una representación de las cuatro direcciones y el centro de la tierra, punto por medio del cual atraviesa el eje vertical que al mismo tiempo conecta y separa el mundo terrestre, el cielo y el Infra u Otromundo (Figura 4). Aunque este diseño se asocia más con la

cosmología e iconografía de Mesoamérica (Freidel et al., 1995, pp. 126–137), también está presente en el Ecuador precolombino y había sido anteriormente aplicado en el sur de Manabí en discos de piedra Engoroy Tardío/Bahía I (Dorsey, 1901; Lunniss, 2021). De relevancia es que se trata de números y de cómo el espacio está organizado por números. No se ha realizado ningún estudio sobre los significados potenciales de los números o grupos de

números presentados en los diseños de cerámica ecuatoriana costera. Sin embargo, como se mostrará, ciertos números fueron enfatizados de manera repetida y organizada. Este énfasis requiere explicación, y en ese contexto es de notar que varios números tuvieron valores sagrados en otras partes de las Américas en tiempos precolombinos (Carlson, 1981; Stuart, 2021, pp. 97–117).

Figura 5

El Monstruo Bahía, criatura suprema del mundo de los espíritus, asociada en especial con el agua. g.



Nota. Bahía II, sitio Salango. Diámetro de cada plato: 180 mm. Reproducido con el permiso de University Press of Florida.

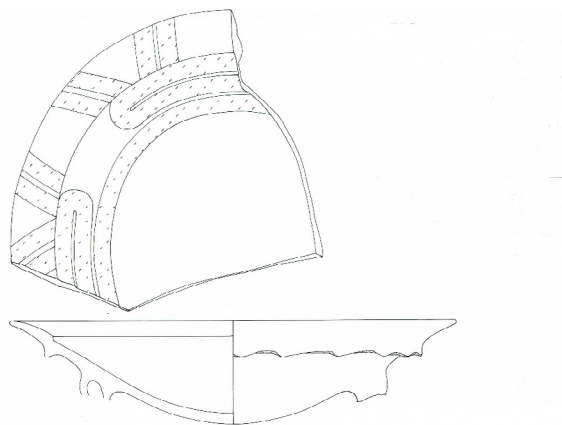
Aparecen con el Desarrollo Regional Temprano nuevos seres míticos. Tales seres, a menudo compuestos o sobrenaturales, junto a los chamanes y sacerdotes que se comunicaban con ellos, se presentaron a lo largo de la costa ecuatoriana, en especial con Bahía II, Jama-Coaque I y La Tolita, más famosamente como figuras modeladas (Gutiérrez, 2011; Stothert y Cruz, 2007; Ugalde, 2009; Valdez, 1992). Pero hubo también un número menor de representaciones en pintura iridiscente, las cuales se lograron mediante la aplicación de los mismos elementos empleados en la elaboración de los diseños geométricos. Están ejemplificados en Salango por dos compoteras dobles cuyos fondos llevan cada uno la cabeza del Monstruo Bahía o Espíritu del Agua, ser supremo del mundo

nuevo de los espíritus que se creó en aquellos tiempos (Figura 5) (Lunniss, 2022a, p. 135).⁶ Es importante resaltar que son compoteras dobles las que llevan estas figuras, además que las cabezas no son idénticas. Más bien una es más grande que la otra, apuntando al hecho que se trata de una pareja de espíritus fundadores, en la que los dos elementos masculino y femenino, respectivamente, representan las dos mitades generativas del cosmos. Esta organización dualística fue la base para la sociedad Bahía II y fue explícitamente manifestada por la organización del santuario Salango (Lunniss, 2022b).

⁶ Este mismo ser está figurado en un conjunto de botellas silbato dobles del mismo recinto funerario de Salango (Lunniss, 2019, p. 64.).

Figura 6

Parte de un plato del sitio Salango decorado con una sola banda larga en pintura iridiscente.



Nota. Diámetro completo: 320 mm. Reproducido con el permiso de BAR Publishing, www.barpublishing.com.

Durante el análisis de la cerámica de Salango, se encontró un tiesto con parte de un diseño muy diferente a todos los demás, en donde el motivo princi-

pal consistió, aparentemente, en una sola banda larga que trazaba sectores de diferentes círculos concéntricos del fondo del cuenco (Figura 6).

Tabla 1

Lista de figuras de las piezas discutidas.

Figura (foto)	Figura (dibujo)	Sitio de origen	MAAC# de catálogo	Fase
3	2	Salango	-	Desarrollo Regional Temprano
-	4	Salango	-	Desarrollo Regional Temprano
-	5	Salango	-	Desarrollo Regional Temprano
-	6	Salango	-	Desarrollo Regional Temprano
7	18	Salaite	GA-7-848-78	Desarrollo Regional Temprano
8	17	Salaite	GA-1-711-78	Desarrollo Regional Temprano
9, 14	19	Joá	GA-77-118-76	Desarrollo Regional Temprano
10	20	Salaite	GA-12-848-78	Desarrollo Regional Temprano
11	21	Desconocido	GA-15-144-76	Desarrollo Regional Temprano
12	15	Salaite	GA-8-711-78	Desarrollo Regional Temprano
13	16	Joá	GA-73-120-76	Desarrollo Regional Temprano

Siete Platos Bahía II-Salaite con Nuevos Diseños en Pintura Iridiscente

El MAAC tiene la colección más grande en el país de artefactos precolombinos de la costa, por lo que fue lógico acudir a su reserva para buscar ejemplares completos correspondientes al motivo descubierto en Salango. Allí se encontraron seis platos y cuencos con diseños relevantes, todos previamente desconocidos. El séptimo plato incorpora de manera notable y novedosa elementos

figurativos contra un fondo geométrico. Ninguna de las siete piezas fue excavada científicamente, pero cuatro están registradas como provenientes de Salaite y dos de Joá (Tabla 1). Mientras las proveniencias indicadas no son completamente seguras y la séptima pieza carece cualquier nota de origen, se sugiere que todas procedieron del sur de Manabí y que son de la tradición o variante Bahía II centrada en Salaite. El estado completo de las piezas implica que, probablemente, fueron enterradas como ofrendas en las tumbas de personas sepultadas.

Figura 7

GA-7-848-78. Sitio Salaite. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 5 cm

Figura 10

GA-12-848-78. Sitio Salaite. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 2 cm

Figura 8

GA-1-711-78. Sitio Salaite. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 5 cm

Figura 11

11 GA-15-144-76. Sitio desconocido. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 2 cm

Figura 9

GA-77-118-76. Sitio Joá. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 5 cm

Figura 12

GA-8-711-78. Sitio Salaite. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



ESCALA = 5 cm

Figura 13

GA-73-120-176. Sitio Joá. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



Los recipientes GA-7-848-78 (Figura 7) y GA-1-711-78 (Figura 8), son un plato y un cuenco poco profundo con bases estables en donde los centros se encuentran ligeramente invertidos o convexos. El artefacto GA-77-118-76 es un cuenco más profundo con base similar (Figura 9). Dos, GA-12-848-78 (Figura 10) y GA-15-144-76 (Figura 11) son platos con bases anulares. GA-8-711-78 es un cuenco con una base redondeada (Figura 12). Por último, la séptima, GA-73-120-176, consiste en un plato polípodo con patas típicamente Bahía (Figura 13) (Estrada, 1962; Lunniss, 2022a). Todas son de tamaños pequeños o medianos, con diámetros de 115 mm a 205 mm. Todas estas formas se presentan también en la colección de Salango y, en varios casos, corresponden a formas Bahía II provisionalmente identificadas como específicas a la zona sur de Manabí.⁷

Hay dos cuencos cuyo diseño es fácil de ver, ya que la pintura es de un color rojo que contrasta con fondos de color café (Figuras 7, 9 y 14). En todos los demás casos, la pigmentación roja está ausente, casi ausente o solo es parcialmente visible, igualmente, un desgaste

⁷ GA-15-144-76 y GA-73-120-176 con sus bordes planos anchos y rebordes ondulados exteriores corresponden a la Forma 13 de Salango en el Desarrollo Regional Temprano (Lunniss, 2022a, pp. 43–45) a la cual también pertenece el tiesto que provocó este estudio, aunque este tenía un diámetro más grande de 320 mm; mientras GA-12-848-78 y GA-8-711-78 con botones aplicados al labio corresponden a Forma 12 (Lunniss, 2022a, pp. 41–43).

parcial de la superficie ha contribuido a la dificultad de detectar el brillo de la pintura, la cual se puede observar solamente al repetidamente mojar los diseños.

Figura 14

El interior de pieza GA-77-118-76. Colección Arqueológica, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, EOD-MAAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio.



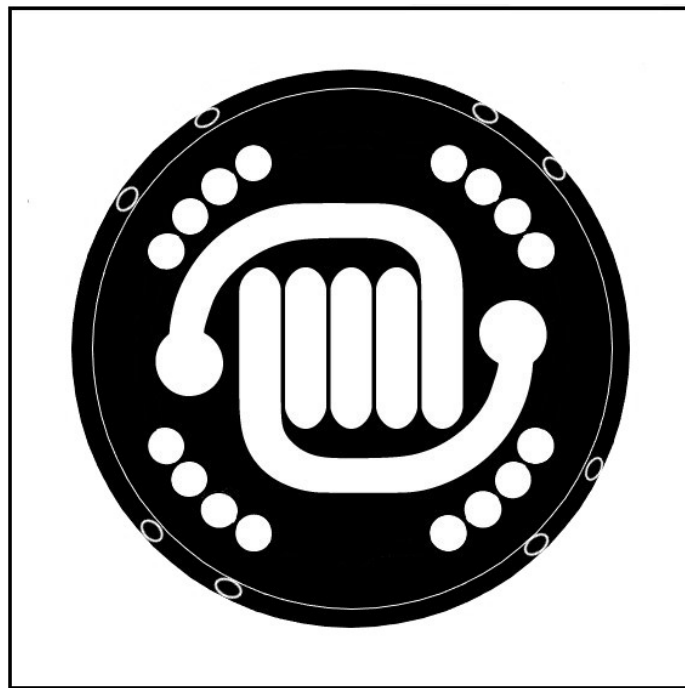
Los diseños tratan, de diferentes maneras, del espacio concéntrico, el centro, el eje central, el acceso a ese centro desde el exterior, las cuatro direcciones y la simetría rotacional o bilateral. Algunos incorporan largas bandas curvilíneas, simples o dobles, que pasan, cada una, por sectores de círculos concéntricos alrededor del centro del fondo. Estas son versiones completas del motivo originalmente identificado en el tiesto de Salango. Otros elementos también están presentes.

Descripción e Interpretación de los Diseños

En sus estudios sobre los diseños cósmicos que los Tukano colombianos del noroeste de Amazonia utilizaban para adornar sus *malocas*, cerámica y vestimentas, Reichel-Dolmatoff (1969; 1990) sugirió que los elementos iconográficos, derivados de imágenes percibidas durante trances alucinatorios, pudieron haber estado sujetos a un largo y continuo proceso cultural de codificación e interpretación antes de lograr sus significados actuales. En nuestro caso, falta conocimiento sobre cómo se lograron visualizar los diseños subsecuentemente representados con la pintura

iridiscente, así como es necesario admitir que sería imposible establecer el pleno significado de una iconografía elaborada dentro de un sistema cultural tan distante y todavía tan poco estudiado, como es el caso de Bahía. Sin embargo, a pesar de estas limitaciones, se puede indicar ciertas correspondencias y referencias que permitan un acercamiento a la visión antigua.

Primero, los diseños son evidentemente representaciones de conceptos en cuanto al espacio. Más concretamente, son reflexiones sobre, interpretaciones de, e imaginaciones en cuanto a la estructura cósmica. Las cuatro direcciones, el eje central, las zonas concéntricas y el centro mismo, sitio del axis mundi, todos manifiestos en los diseños pintados en las piezas Bahía II-Salaite, son todos aspectos fundamentales del orden cósmico en filosofías amerindias actuales y pasadas (Sullivan, 1988; Townsend, 1992). Están claramente evidenciados como tal en la arquitectura y organización de sitios ceremoniales del sur de Manabí como Salango (Lunniss, 2007; 2008; 2021; 2023). Y por medio de su simetría rotacional o bilateral, los diseños hacen referencia también, como las compoterías dobles, al dualismo que fue la base del cosmos y la sociedad Bahía II (Lunniss, 2022b). Segundo, existen tanto antecedentes como otros diseños con pintura iridiscente contemporáneos para ayudar a contextualizar los temas presentes en los casos de este estudio (Lunniss, 2001; 2022a). Tercero, existe amplia evidencia para indicar que diseños aplicados a formas cerámicas precolombinas podrían derivarse, como aquellos de los Tukano, de visiones alucinógenas (Stahl, 1985; Stone, 2012), y por ende, que dentro de los parámetros de la cosmovisión local como aplicada a la cerámica, los diseños Bahía II-Salaite también podrían haber sido productos de experiencias trascendentales de chamanes u otras personas encargadas del trabajo de conseguir conocimientos directos del cosmos y los espíritus primordiales experimentados en la costa ecuatoriana en aquellos tiempos (Gutiérrez, 2011; Stothert y Cruz, 2007; Ugalde, 2009).

Figura 15*Diseño en pieza GA-8-711-78.*

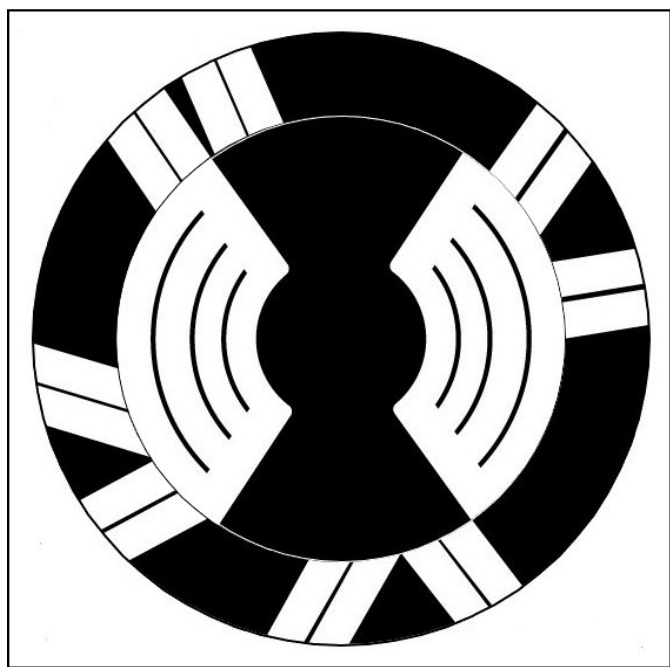
Nota. Diámetro 134 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

Antes del grupo mayor de seis, debemos primero considerar un séptimo diseño. Este, a diferencia a los demás, combina varios temas que conciernen al espacio con la figuración de criaturas míticas. Dos serpientes, cada una realizada sencillamente con una banda curvada para el cuerpo y un punto circular para la cabeza, se persiguen alrededor de un centro denotado por tres cortas rayas rectas (Figura 15). Las serpientes se encuentran dentro de un círculo marcado por cuatro grupos de cuatro puntos circulares cada uno. Estos puntos indican las cuatro direcciones del mundo, en este caso direcciones intercardinales. Además, cada uno de los cuatro grupos de puntos se encuentra igualado por un par de botones aplicados al labio, lo que enfatiza aún más la importancia de la direccionalidad indicada. Segundo, igual como las representaciones del Espíritu del Agua o Monstruo Bahía en las compoterías de Salango, las serpientes se encuentran en una relación de simetría rotacional sinistrorsa. Otras vasijas rituales adornadas con serpientes indican que estas criaturas estuvieron fuertemente asociadas con el agua (Lathrap et al., 1975, p. 33), y se ha aludido a la connotación del agua expresada por la iridiscencia. Tercero, el uso de los cuatro puntos

circulares, y al mismo tiempo de los cuatro pares de botones en el labio, indica un valor sagrado para este número y, otra vez, para el número dos. El uso de tres bandas entre las dos serpientes probablemente tuvo un sentido numerológico paralelo o complementario, también el cinco que está implícito por la combinación de las dos colas de las serpientes con las tres rayas rectas. En fin, al describir el espacio concéntrico, este diseño invoca a los números dos, tres, cuatro y cinco, y anima este espacio con el movimiento de las serpientes. Se puede postular que se trata de algún mito de estas criaturas en el momento de la creación o del ciclo eterno de su movimiento alrededor del centro de un cosmos organizado por números sagrados.

Figura 16

Diseño en pieza GA-73-120-76.



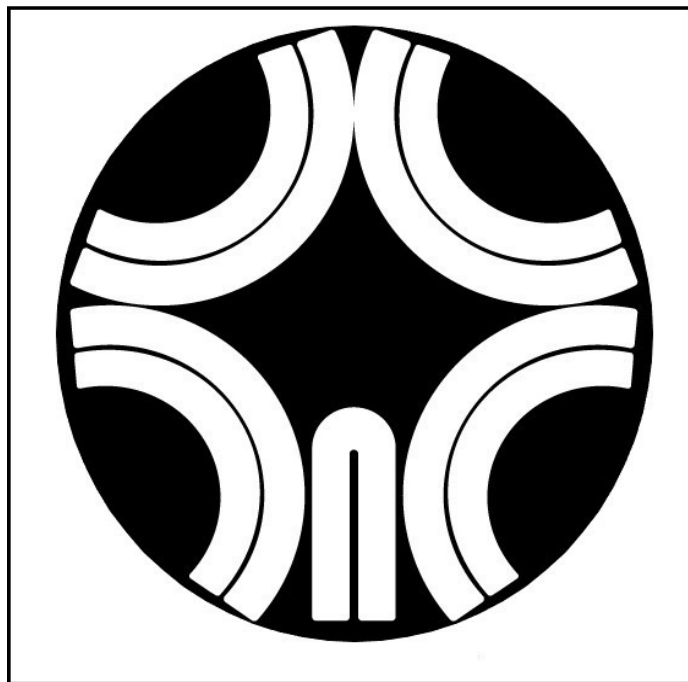
Nota. Diámetro 180 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

De los demás diseños, el más sencillo tiene una marcada simetría bilateral, en donde los dos elementos mayores opuestos estuvieron cada uno conformado por cuatro arcos concéntricos vinculados en sus extremidades por rayas radiales rectas (Figura 16). Entre estos elementos un pasaje corre desde ambos lados al espacio central

circular.⁸ El diseño en general, con su separación en dos mitades opuestas, expresa una ruptura literal en la idea de los círculos concéntricos anteriormente mencionados (Figura 2). Los cuatro pares de rayas en el borde, igual que los puntos en el primer diseño, hicieron referencia a las cuatro direcciones, aunque no fueron parte directa del diseño principal ni fueron completamente coordinados con este.

Figura 17

Diseño en pieza GA-1-711-78.

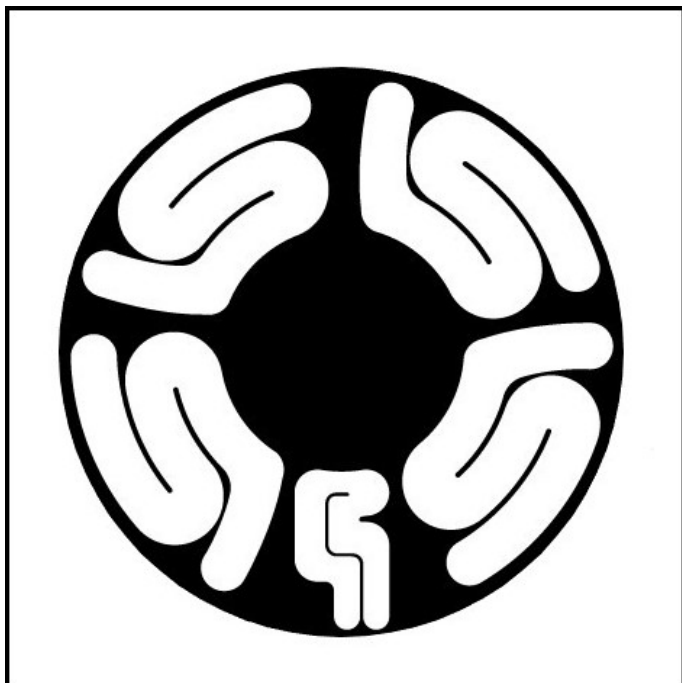


Nota. Diámetro 205 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

Luego son tres diseños que, de diferentes maneras, tratan explícitamente sobre el acceso al centro desde un punto en el perímetro. Uno, relativamente simple, tiene cuatro pares de arcos simples con sus puntos ápicos hacia el centro y, entre dos de estos pares, un único quinto arco apretado (Figura 17). Mediante la inserción del quinto arco se indica una estructura bilateral y una consecuente direccionalidad, rompiendo así con la posibilidad de rotación circular. Al mismo tiempo, mientras abre un espacio entre los pares de arcos grandes y sugiere la posibilidad de acceso mediante este espacio al centro, el quinto arco bloquea esta ruta.

⁸ Es notablemente parecido al diseño de la Plaza Circular de Chavín de Huántar (Burger, 1992).

Figura 18
Diseño en pieza GA-7-848-78.



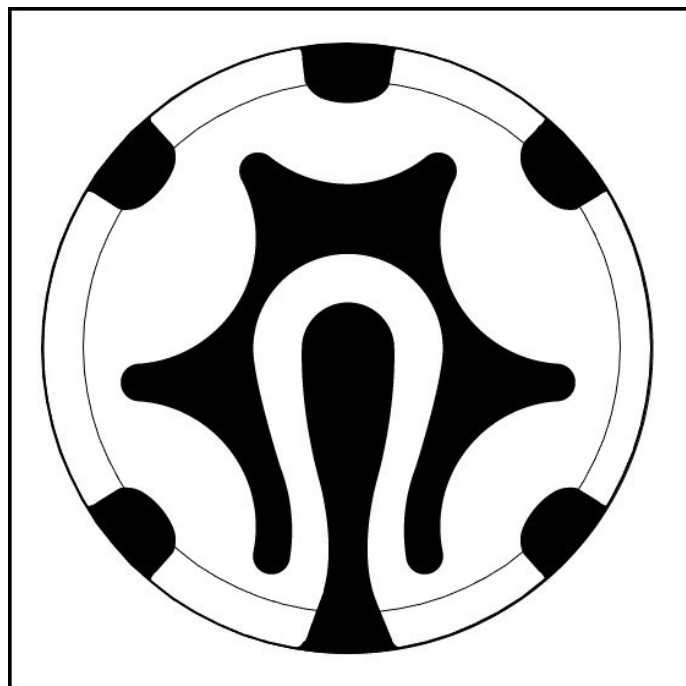
Nota. Diámetro 115 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

El concepto general está imitado por el próximo diseño, pero en vez de pares de arcos, este tiene como elementos principales cuatro formas sinuosas que recorren sectores de tres círculos concéntricos alrededor del centro (Figura 18). Evocan además el movimiento de las serpientes anteriormente consideradas (Figura 15). Sin embargo, nuevamente, dos de los elementos principales están separados por una versión abreviada de su propia forma, y otra vez la posibilidad de una rotación circular, bastante implícita en las formas de los elementos principales, se ve interrumpida.

En cuanto al tercer diseño de este subgrupo, una sola banda de doble ancho pasa alrededor del exterior del campo de diseño en forma de cinco arcos conectados, mientras frente al arco doble central, un arco largo simple y angosto, conectado a los arcos dobles por cada lado suyo, entra al interior del espacio y envuelve el centro (Figura 19). En este caso, a diferencia de los dos diseños anteriores, se observa un centro que se conecta directamente desde el exterior. Aunque se expresan e interpretan de diferentes maneras, estos tres diseños se

conciernen con un concepto compartido en cuanto a la organización del espacio y la posibilidad de acceder al centro. Es difícil, sin embargo, evitar la observación de que la forma del arco largo y simple del tercer caso evoca a la vagina y el útero, introduciendo otra vez temas biológicos o generativos a la discusión del espacio.

Figura 19
Diseño en pieza GA-77-118-76.



Nota. Diámetro 165 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

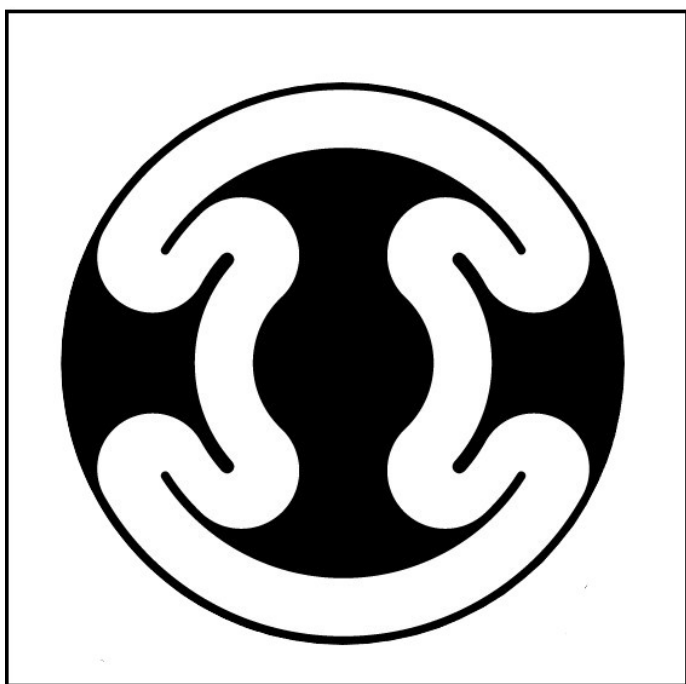
Cada uno de los diseños finales tienen una sola banda compleja y larga que pasa por partes de tres círculos concéntricos, completamente encierra el centro, excluyendo la posibilidad de entrar. En un caso, la banda forma dos pares complementarios de arcos opuestos en los círculos exterior e interior respectivamente, ocupando solamente sectores muy breves del círculo intermedio (Figura 20).

Mientras el diseño tiene una forma de simetría radial biaxial, es probable que el eje principal sea aquel que cruza el centro de un arco exterior al otro, así que el espacio interior es idéntico a aquel del segundo diseño que consideramos (Figura 16), con la diferencia de que no hay salida alguna hacia el exterior como existe en el otro.

El último diseño es de todos el más enigmático y repleto de posibilidades (Figura 21).⁹ Recopila temas presentados en los otros cuencos, en especial los últimos dos ya descritos, los amplía y complejiza, y arroja luz sobre ellos, a la vez que ellos ayudan a comprender este. La banda recorre tres cuartos del círculo exterior, se dobla para luego pasar brevemente por dos cuartos opuestos del círculo intermedio, de ahí regresa otra vez para pasar por la mitad del círculo interior en oposición al arco exterior.

Figura 20

Diseño en pieza GA-12-848-78.



Nota. Diámetro 116 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

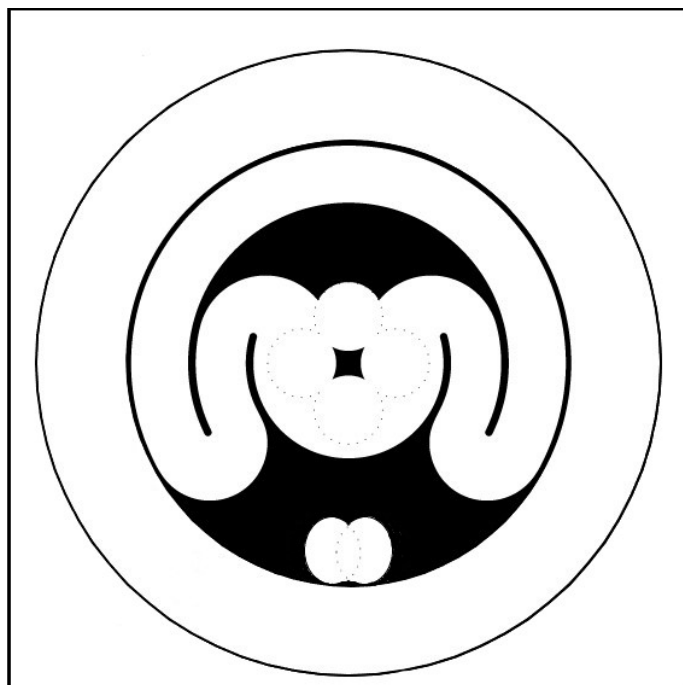
Sobre el diseño primario ejecutado con la banda hay otro. Cuatro puntos, ligeramente sobrepuestos tanto entre sí como con respecto a la banda, están colocados alrededor del centro en posiciones correspondientes a las direcciones de los cuatro puntos cardinales indicadas por el diseño principal. Y, fuera del espacio encerrado por la banda, alineados uno por cada lado del eje central y ubicados en el centro del vacío en el círculo exterior, se encuentran dos puntos más, otra vez lige-

⁹ Fue imposible verificar la presencia o ausencia de pintura iridiscente en el borde.

ramente sobrepuestos entre sí.¹⁰ De nuevo se evidencia una clara indicación de la valorización de los números dos y cuatro, y otra vez, aunque de otra manera, esta valorización está íntima y hasta inextricablemente ligada al concepto de organización espacial.

Figura 21

Diseño en pieza GA-15-144-76.



Nota. Diámetro 146 mm. Reproducido con el permiso de Nicolás Franco Moncho.

Pero más allá de eso, el diseño sugiere alguna relación entre los dos puntos en el exterior y los cuatro en el centro, como si los dos hubieran sido captados por la banda y llevados al centro para generar los cuatro. Tomando en cuenta primero el interés en la reproducción indicada por los diseños con pares, hembra y macho, de serpientes y otros seres míticos, y segundo la forma uterina del elemento central de Figura 19 y los conceptos relacionados en Figuras 17 y 18, es evidente que estamos frente a

¹⁰ Con la última plataforma Engoroy Tardío en Salango, encontramos una instancia congruente con esta pareja de dos puntos, en donde dos figurines de material y forma idénticos estuvieron enterrados al pie de la rampa que daba acceso a la plataforma, colocados uno de cada lado del eje central de la estructura (Lunniss, 2021, p. 161).

visiones e interpretaciones no solo del espacio cósmico y sus habitantes, sino también la creación de este espacio y ellos. Consecuentemente, este diseño parece ser una narrativa explicativa que describe el proceso generativo a través de que dos se convierten en cuatro contra el fondo del ordenado espacio cósmico.

Discusión de las Interpretaciones

Algunos investigadores tal vez cuestionarán la validez de estas líneas de razonamiento y la idea de que los diseños puedan tener tal significado sagrado. Pero se sugiere que las lecturas que se ofrecen, aunque necesariamente especulativas en diversos grados, parten de suposiciones justificables, sostenidas por evidencias etnográficas y arqueológicas, de que todos estos diseños sí eran expresiones conscientemente determinadas y que sus principales preocupaciones eran el espacio cósmico, los seres míticos y, vinculado a estos, un conjunto de números sagrados.

A partir de estos supuestos, no es menos razonable identificar los tipos de organización espacial considerados significativos, la naturaleza de los seres situados en el centro del cosmos, y los principales números considerados sagrados. Al mismo tiempo, es necesario reconocer la presencia de algunos elementos cuya interpretación, aunque lógica y posible dentro de los parámetros establecidos por las lecturas claramente demostrables, son difíciles de confirmar. El estudio de los diseños contemporáneos representados en pintura negativa podría ofrecer algunas pistas; algunos de estos son comparables temáticamente a diseños realizados con pintura iridiscente, tal como en el caso de un plato (Scott, 1995) que presenta una imagen de dos espíritus probablemente idénticos a ellos en las compoteras dobles (Figura 5). Pero, al menos algunos de los elementos de los diseños iriscentes pueden ser específicos del medio. Además, es posible que cada uno de estos siete diseños fuera único, hecho para una ocasión específica y en condiciones específicas.

El diseño final, el más complejo de todos, es especialmente interesante ya que sugiere una descripción de nivel superior, una especie de meta-narrativa (Bateson, 1958, p. 293) en la que no se muestra al espectador sólo un estado estático, sino más bien se muestran dos estados

sucesivos, proporcionando así una clave para comprender cómo los números corresponden al espacio y lo definen y cómo los propios números podrían generarse.

Debemos reconocer para los creadores de estos diseños capacidades perceptuales y creativas que iban mucho más allá de la definición de lo obvio. De hecho, el propósito mismo de los diseños era comunicar lo que de otro modo no se podría ver. Pero si bien las interpretaciones presentadas en este artículo son preliminares y provisionales, lo que no se puede negar es que los diseños apuntan a visualizaciones antiguas del cosmos previamente desconocidas, y que, en especial, abren para nosotros una nueva e inesperada ventana sobre la filosofía Bahía II.

Conclusión

La pintura iridiscente es una de las técnicas más fascinantes del arte cerámico precolombino del Ecuador y los diseños realizados con esa invención propia de la costa central hacen referencia a múltiples aspectos de la filosofía amerindia antigua. En especial, las imágenes consideradas en este artículo reflejan las percepciones, concepciones e intuiciones de quienes practicaron los ritos en los centros ceremoniales del sur de Manabí hace dos mil años. Futuras investigaciones en cuanto a los elementos, motivos y diseños de otros sitios, regiones y fases culturales ayudarán a evaluar con mejor precisión la especificidad de la iconografía descrita con respecto a la visión local de esta zona.

Mientras tanto, la complejidad del significado cosmológico de los diseños examinados se presenta con una simplicidad y elegancia extraordinaria. Estas imágenes tan sencillas y a la vez tan repletas, tan específicas y a la vez tan universales en cuanto a sus referencias, indican que la ritualidad Bahía II como practicada en el sur de Manabí hace tantos siglos involucraba una filosofía sofisticada y una estética de alta sensibilidad y poesía. Son sintomáticas de una creatividad de parte los artistas antiguos que trasciende el tiempo.

Reconocimientos

Este artículo se basa en una ponencia presentada en la inauguración de la exposición “Luz, Color y Diseño en la Visión Precolombina” en el MAAC, Guayaquil, el 14 de agosto del 2012. La exposición fue gestionada por Mariella García Caputi y coordinada por Carolina Jervis Rendón. Maritza Freire Paredes y Pedro Valero Merino me mostraron las siete piezas discutidas en el artículo cuando visité la reserva del MAAC en el octubre del 2002. Nicolás Franco Moncho digitalizó mis dibujos de los diseños. A Nicolás debo mucho por haberme inspirado a colaborar con él en la exposición, por sus magníficas interpretaciones de los diseños, y por su amistad. Agradezco también a los revisores y editores cuyos valiosos comentarios me permitieron mejorar considerablemente el artículo.

Conflictos de Intereses. El autor declara ningún conflicto de interés.

Fecha de aceptación: 9 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 1 de julio de 2025

Referencias

- Aleto, T. (1988). *The Guayaquil Phase Ceramic Complex: The Late Formative Period in the Gulf of Guayaquil, Ecuador*. [Tesis de doctorado, Universidad de Illinois Urbana- Champaign]. University Microfilms International.
- Álvarez Pérez, A. (1995). La Cerámica Arqueológica del Ecuador. En M. Guinea, J-F. Bouchard y J. Marcos (Coords.), *Cultura y Medio Ambiente en el Área Andina Septentrional* (pp. 435–481). Ediciones Abya-Yala.
- Bateson, G. (1958). *Naven*. (2nda edición). Stanford University Press.
- Beckwith, L. (1996). *Late Formative Period Ceramics from Southwestern Ecuador*. [Tesis de doctorado, Universidad de Calgary]. National Library of Canada.
- Bischof, H. (1982). La Fase Engoroy - Períodos, Cronología y Relaciones. En J. Marcos y P. Norton (Eds.), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Salinas, Ecuador, 25-31 Julio 1971* (pp. 135–176). Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Bruhns, K. (2003). Social and Cultural Development in the Ecuadorian Highlands and Eastern Lowlands during the Formative. En S. Raymond y R. Burger (Eds.), *Archaeology of Formative Ecuador* (pp. 125–174). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Burger, R. (1992). *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. Thames and Hudson.
- Bushnell, G. (1951). *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in Southwest Ecuador*. Cambridge University Press.
- Carlson, J. (1981). Numerology and the Astronomy of the Maya. En R. Williamson (Ed.), *Archaeoastronomy in the Americas* (pp. 205–213). Ballena Press y Center for Archaeoastronomy.
- Carlucci, M. A. (1966). Recientes Investigaciones Arqueológicas en la Isla de la Plata (Ecuador). *Humanitas*, 1(1), 33–65. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/HUMANITAS/issue/view/14>

- Chacón Pesantes, R. (2004). Un Sitio Formativo en la Llanura Aluvial Sur de la Cuenca del Guayas: Análisis del Conjunto Cerámico Samanes (Rasgos 24 y 26), Guayaquil, Ecuador. [Tesis de licenciatura, Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos, Escuela Superior Politécnica del Litoral].
- Cummins, T. (2003). Nature as Culture's Representation: A Change of Focus in Late Formative Iconography. En S. Raymond y R. Burger (Eds.), *Archaeology of Formative Ecuador* (pp. 423–464). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Disselhoff, H. (1949). Grabungen und Funde im Canton Sta. Elena (Ecuador). *El México Antiguo*, 7, 343–410.
- Dorsey, G. (1901). Archaeological Investigations on the island of La Plata, Ecuador. *Field Columbian Museum Publication 56, Anthropological Series*, 2(5), 251–280. <http://www.jstor.org/stable/29782019>
- Estrada, E. (1957). *Prehistoria de Manabí*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada No. 4. Museo Víctor Emilio Estrada.
- Estrada, E. (1958). *Las Culturas Pre-clásicas, Formativas o Arcaicas del Ecuador*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada No. 5. Museo Víctor Emilio Estrada. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/18059>
- Estrada, E. (1962). *Arqueología de Manabí central*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada No. 7. Museo Víctor Emilio Estrada.
- Evans, C., y Meggers, B. (1954). Informe Preliminar sobre las Investigaciones Arqueológicas Realizadas en la Cuenca del Guayas, Ecuador. *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 4(12), 307–336.
- Evans, C., y Meggers, B. (1957). Formative Period Cultures in the Guayas Basin, Coastal Ecuador. *American Antiquity*, 22(3), 235–247. <https://doi.org/10.2307/276559>
- Evans, C., y Meggers, B. (1982). Técnicas Decorativas Diagnósticas y Variantes Regionales Chorrera, un Análisis Preliminar. En J. Marcos y P. Norton (Eds.), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Salinas, Ecuador, 25-31 Julio 1971* (pp. 121–133). Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Freidel, D., Schele, L. y Parker, J. (1995). *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. William Morrow, New York. <https://archive.org/details/mayacosmosthreet0000frei/page/n7/mode/2up>
- Furst, P. (Ed.). (1990). *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*. (2da edición). Waveland Press Inc. <https://archive.org/details/fleshofgods00pete/page/n5/mode/2up>
- Gomis, D. (2000). La Cerámica Formativa Tardía de la Sierra Austral del Ecuador (Cañar, Azuay y Loja): Unidad Territorial y Particularidades Regionales. En P. Ledergerber-Crespo (Ed.), *Formativo Sudamericano: Una Revaluación* (pp. 143–162). Ediciones Abya-Yala.
- Gutiérrez Usillos, A. (2011). El Eje del Universo: *Chamanes, Sacerdotes y Religiosidad en la Cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico*. Ministerio de Cultura, Madrid. <https://bibliotecadigital.uce.edu.ec/s/L-D/item/1972?c=&m=&s=&cv=>
- Hermann, C. (2016). *Ceramic Analysis of the Tabuchila Complex of the Jama River Valley, Manabí, Ecuador*. [Tesis de maestría, Universidad Estatal de Colorado]. Mountain Scholar Digital Collections of Colorado. <https://doi.org/10.25675/3.024028>
- Holm, O. (1969). Cortadura a Piola (Una Técnica Prehistórica). *Joá I*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Jijón y Caamaño, J. (1930). Una Gran Marea Cultural en el Noroeste de Sudamérica. *Journal de la Société des Américanistes*, 22, 107–197.
- Klumpp, K. (2013). Replicación de Pintura Iridiscente. *Apachita, Boletín del Área de Arqueología*, (21), 4–12.
- Kurc, A. (1984). Informe acerca de las Excavaciones en el Sitio OMJPLP-141C. Manuscrito inédito, Museo Salango.
- Lathrap, D., Collier, D. y Chandra, H. (1975). *El Ecuador Antiguo: Cultura, Cerámica y Creatividad, 3000-300 a.C.* Museo del Banco del Pacífico y Field Museum of Natural History.
- Lippi, R. (1983). *La Ponga and the Machalilla Phase of Coastal Ecuador*. [Tesis de doctorado, Departamento de Antropología, Universidad de Wisconsin].

- Lunniss, R. (2001). *Archaeology at Salango, Ecuador: An Engoroy ceremonial site on the south coast of Manabí*. [Tesis de doctorado, Universidad de Londres]. University Microfilms International.
- Lunniss, R. (2007). Venerando a los Ancestros: La Evolución de un Sitio Ceremonial del Formativo Tardío en Salango, Provincia de Manabí. En *Vida y Costumbres de los Pobladores del Ecuador Antiguo* (pp. 12–40). Museo Presley Norton.
- Lunniss, R. (2008). Where the Land and the Ocean Meet: The Engoroy Phase Ceremonial Site at Salango, Ecuador, 600–100 B.C. En J. Staller (Ed.), *Pre-Columbian Landscapes of Creation and Origin* (pp. 203–348). Springer. https://doi.org/10.1007/978-0-387-76910-3_7
- Lunniss, R. (2019). *Huaca Salango: A Sacred Center on the Coast of Ecuador*. En M. C. Lozada y H. Tantaléan (Eds.), *Andean Ontologies: New Archaeological Perspectives* (pp. 49–78). University Press of Florida.
- Lunniss, R. (2021). Late Formative Shamans of the Ecuadorian Coast: Architectural, Mortuary, and Artifactual Evidence from Salango in the Middle and Late Engoroy Phases (600–100 BC). *Nawpa Pacha*, 41(2), 143–186. DOI:10.1080/00776297.2020.1834203
- Lunniss, R. (2022a) *Cultural Transition, Interaction, and Identity at Salango, Coastal Ecuador: A Study of Pottery from the Early Regional Development Funerary Precinct*. BAR International Series 3109. BAR Publishing. <https://doi.org/10.30861/9781407359977>
- Lunniss, R. (2022b). The Origins of Manteño Sailing Craft and Trade on the Coast of Ecuador: The View from Salango. En C. Beekman y C. McEwan (Eds.), *Waves of Influence: Revisiting Coastal Connections between Pre-Columbian Northwest South America and Mesoamerica* (pp. 501–529). Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Lunniss, R. (2023). *The Sequence of Late Formative Ceremonial Structures at Salango, Coastal Ecuador: A Reconstruction and Interpretation*. BAR International Series S3117. BAR Publishing.
- Marcos, J. (1982). Los Morros. En J. Marcos y P. Norton (Eds.), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Salinas, Ecuador, 25-31 Julio 1971* (pp. 177–202). Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Marcos, J. y Norton, P. (1981). Interpretación sobre la Arqueología de la Isla de la Plata. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 1, 136–154.
- Masucci, M. (2000). Defining Ceramic Change and Cultural Interaction: Results of Typological, Chronological, and Technological Analysis of Guangala Phase Ceramics. *Andean Past*, 6, 175–208.
- McEwan, C. y Lunniss, R. (2022). Isla de la Plata, Ecuador: An Oceanic Sanctuary from circa 2000 BCE to 1531 CE. En C. Beekman y C. McEwan (Eds.), *Waves of Influence: Revisiting Coastal Connections between Pre-Columbian Northwest South America and Mesoamerica* (pp. 531–565). Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Mejía, F. (2005). Análisis del Complejo Cerámico Pajonal, Proveniente del Sector A, Sitio Chirije, Manabí. [Tesis de Licenciatura, Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos, Escuela Superior Politécnica del Litoral]. ESPOL. <http://www.ds-pace.espol.edu.ec/handle/123456789/55168>
- Norton, P., Lunniss, R. y Nayling, N. (1983). Excavaciones en Salango, Provincia de Manabí, Ecuador. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 3, 9–72.
- Parducci, R. y Parducci, A. (1975). Vasijas y Elementos Diagnósticos: Fase Guayaquil. *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 42, 155–284.
- Paulsen, A. (1970). *A Chronology of Guangala and La Libertad Ceramics of the Santa Elena Peninsula in South Coastal Ecuador*. [Tesis de doctorado, Universidad de Colombia]. University Microfilms International.
- Paulsen, A. (1977). Patterns of Maritime Trade between South Coastal Ecuador and Western Mesoamerica. En E. Benson (Ed.), *The Sea in the Pre-Columbian World* (pp. 141–160). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Piana Bruno, L. (1970). *Una Vasija Ceremonial*. Edición Guancavilca.

- Piana Bruno, L. y Marotzke, H. (1997). *Unidad Cultural en el Litoral Meridional Ecuatoriano*. ESPOL.
- Piñeiros, D. (2022). Análisis de conjunto cerámico del sitio Ma-Lan, Machalilla. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. PUCE. <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/21282>
- Reichel-Dolmatoff, G. (1969). El Contexto Cultural de un Alucinógeno Aborigen: *Banisteriopsis Caapi*. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 13(51), 327–345.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1990). The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: *Banisteriopsis Caapi*. En P. Furst (Ed.), *Flesh of the Gods* (2nda ed.), (pp. 84–113). Waveland Press Inc.
- Saunders, N. (1998). Stealers of Light, Traders in Brilliance: Amerindian Metaphysics in the Mirror of Conquest. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 33, 225–252.
- Saunders, N. (2003). “Catching the Light”: Technologies of Power and Enchantment in Pre-Columbian Goldworking. En J. Quilter y J. Hoopes (Eds.), *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama, and Colombia* (pp. 15–47). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Schultes, R., Hofmann A. y Rätsch, C. (2001). *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing and Hallucinogenic Powers*. Healing Arts Press.
- Simmons, M. (1970). *The Ceramic Sequence from La Carolina, Ecuador*. [Tesis de doctorado, Universidad de Arizona]. University Microfilms International.
- Sonin, R. (1977). The Processes Involved in the Production of Iridescent-painted Pottery Found Archaeologically on the South Coast of Ecuador. Apéndice a Paulsen, A., Patterns of Maritime Trade between South Coastal Ecuador and Western Mesoamerica. En E. Benson (Ed.), *The Sea in the Pre-Columbian World* (pp. 161–162). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Stahl, P. (1985). The Hallucinogenic Basis of Early Valdivia Phase Ceramic Bowl Iconography. *Journal of Psychoactive Drugs*, 17, 105–123.
- Stirling, M. y Stirling, M. (1963). Tarqui, an Early Site in Manabí Province. *Bureau of American Ethnology Bulletin*, 186, 5–28.
- Stone, R. (2012). *The Jaguar Within: Shamanic Trance in Ancient Central and South American Art*. University of Texas Press.
- Stothert, K. (1993). *Un Sitio Guangala Temprano en el Suroeste del Ecuador*. National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, y Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador.
- Stothert, K. (1995). Las Albarradas y el Manejo de Aguas en la Península de Santa Elena. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 8, 131–160.
- Stothert, K. (2003). Expression of Ideology in the Formative Period of Ecuador. En S. Raymond y R. Burger. (Eds.), *Archaeology of Formative Ecuador* (pp. 337–421). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Stothert, K. (2006). La Cerámica de Etiqueta de las Tolas de Japoto (costa de Ecuador). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 35(2), 265–283. <https://doi.org/10.4000/bifea.3640>
- Stothert, K. (2007). Valdivia, Machalilla y Chorrera: El Arte y los Artistas Primogenios. En D. Klein e I. Cruz Cevallos (Eds.), Ecuador: *El Arte Secreto del Ecuador Precolombino* (pp. 11–105). Casa del Alabado, Quito y 5 Continents.
- Stothert, K. y Cruz Cevallos, I. (2007). El Arte en los Centros del Poder. En D. Klein e I. Cruz Cevallos (Eds.), Ecuador: *El Arte Secreto del Ecuador Antiguo* (pp. 107–195). 5 Continents.
- Stuart, D. (2021). *King and Cosmos: An Interpretation of the Aztec Calendar Stone*. Precolumbia Mesoweb Press.
- Sullivan, L. (1988). *Icanchu's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions*. Macmillan.
- Townsend, R. (Ed.). (1992). *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*. The Art Institute of Chicago.
- Ugalde, M. F. (2009). *Iconografía de la Cultura Tolita: Lecturas en el Discurso Ideológico en las Representaciones Figurativas del Desarrollo Regional*. Forschungen zur Archäologie Außereuropäischer Kulturen 7. Reichert.
- Ugalde, M. F., Dyrdaahl, E., Montalvo, C. y Prümers, H. (2023). Novedades desde Machalilla: Aportes al Conocimiento de la Economía en el Formativo Tardío en la Costa Ecuatoriana. *STRATA, Revista Ecuatoriana de Arqueología y Paleontología*, 1(2), e8. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8226522>

- Valdez, F. (1992). Symbols, Ideology, and the Expression of Power in La Tolita, Ecuador. En R. Townsend (Ed.), *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes* (pp. 229–243). Art Institute of Chicago.
- Vivieros de Castro, E. (2007). The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits. *Inner Asia*, 9(2), 153–172. <https://www.jstor.org/stable/23614989>
- Whitten, N., Jr. (1976). *Sacha Runa: Ethnicity and Adaptation of Ecuadorian Jungle Quichua*. University of Illinois Press.
- Whitten, D. y Whitten, N., Jr. (1988). *From Myth to Creation: Art from Amazonian Ecuador*. University of Illinois Press.
- Zedeño, N. (1985). Análisis de Cerámica Chorrera del Sitio Peñón del Río. [Tesis de Licenciatura, Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos, Escuela Superior Politécnica del Litoral].
- Zeidler, J. (2003). Appendix A: Formative Period Chronology for the Coast and Western Lowlands of Ecuador. En S. Raymond y R. Burger (Eds.), *Archaeology of Formative Ecuador* (pp. 487–527). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Zeidler, J. y McEwan, C. (2021). Squaring the Circle in Ancient Ecuador: Dualism, Quadripartition, and Spatial Hierarchy as Elements of Emergent Social Complexity. En J. Hoopes y C. McEwan (Eds.), *Pre-Columbian Central America, Colombia, and Ecuador: Toward an Integrated Approach* (pp. 343–375). Dumbarton Oaks.
- Zevallos Menéndez, C. (1966). Informe Preliminar sobre el Cementerio Chorrera, Bahía de Santa Elena, Ecuador. *Revista del Museo Nacional*, 34, 20–27.
- Zevallos Menéndez, C. (1982). La Mutilación Dentaria en el Antiguo Ecuador. En J. Marcos y P. Norton (Eds.), *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Salinas, Ecuador, 25-31 Julio 1971* (pp. 233–257). Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Zevallos Menéndez, C. (1995). *Nuestras Raíces Guanacavilcas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.