



# BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen XCVIII Nº 203

Enero-junio 2020

Quito-Ecuador



# **BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA**

**Volumen XCVIII  
N° 203**

**Enero-junio 2020  
Quito-Ecuador**

## ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Franklin Barriga Lopéz
Subdirector	Dr. Cesar Alarcón Costta
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Tesorero	Dr. Eduardo Muñoz Borrero, H.C.
Bibliotecaria archivera	Mtra. Jenny Londoño López
Jefa de Publicaciones	Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.
Relacionador Institucional	Dr. Claudio Creamer Guillén

## COMITÉ EDITORIAL

Dr. Manuel Espinosa Apolo	Universidad Central del Ecuador
Dr. Kléver Bravo Calle	Universidad de las Fuerzas Armadas ESPE
Dra. Libertad Regalado Espinoza	Universidad Laica Eloy Alfaro-Manabí
Dr. Rogelio de la Mora Valencia	Universidad Veracruzana-México
Dra. María Luisa Laviana Cuetos	Consejo Superior Investigaciones Científicas-España
Dr. Jorge Ortiz Sotelo	Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú

## EDITORIA

Dra. Rocío Rosero Jácome, Msc.	Universidad Internacional del Ecuador
--------------------------------	---------------------------------------

## COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Hugo Cancino	Universidad de Aalborg-Dinamarca
Dr. Ekkehart Keeding	Humboldt-Universität, Berlín-Alemania
Dra. Cristina Retta Sivoiella	Instituto Cervantes, Berlín- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle Sinardet	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. Maria Letícia Corrêa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil

## BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. XCVIII  
Nº 203  
Enero-junio 2020

© Academia Nacional de Historia del Ecuador  
p-ISSN: 1390-079X  
e-ISSN: 2773-7381

### Portada

Espacio donde funcionaba la Universidad Santo Tomás  
Fotografía: Fredi Landázuri

### Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762  
Quito  
landazurifredi@gmail.com

octubre 2020

Esta edición es auspiciada por el Ministerio de Educación

## ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR

### SEDE QUITO

Av. 6 de Diciembre 21-218 y Roca  
2 2556022/ 2 907433 / 2 558277  
ahistoriaecuador@hotmail.com  
publicacionesanh@hotmail.com

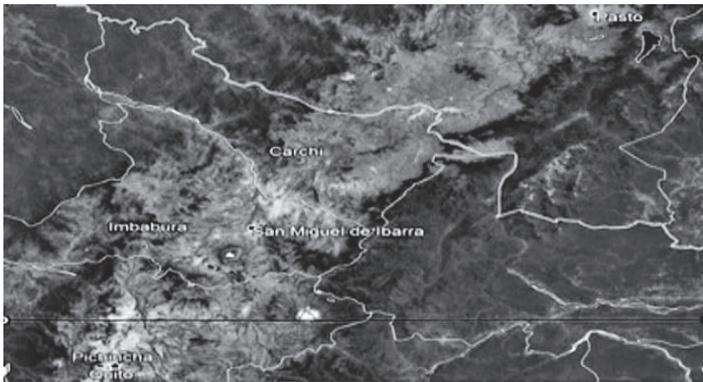
## LA MONTAÑA: MORADA DE LOS DIOS

-DISCURSO DE INCORPORACIÓN-

María del Carmen Molestina Zaldumbide<sup>1</sup>

### Introducción

Esta investigación se enmarca en la búsqueda y análisis de la ideología religiosa relativa al más allá, de las sociedades prehispanicas que habitaron el territorio que comprende las provincias de Pichincha, desde la quebrada de Rumipamba (Quito), Imbabura y Carchi en Ecuador y el Altiplano de Ipiales en Colombia;(Sierra Norte), (mapa 1) la misma que se ha plasmado en los diseños iconográficos de los recipientes cerámicos depositados junto al difunto y que constituyen parte de su ajuar funerario.



Mapa 1: Sierra Norte

---

<sup>1</sup> Licenciada en Filosofía y Letras (Sección Historia), Universidad de Navarra. Doctora en Filosofía y Letras (Sección Historia Antigua). Posgrado: Diploma de Estudios Avanzados en Historia del Arte, Centro Universidad Nacional de Educación a Distancia. Profesora de Arqueología en la Maestría de Arqueología y Patrimonio, Universidad Central del Ecuador.

Para no limitarnos a lo descriptivo –cargado de supuestos teóricos- ni forzar las explicaciones para adaptarlas a nuestra propia lógica, es necesario abrir nuestras mentes y estar dispuestos a encontrarnos con lo inesperado. Los diseños de los recipientes prehispánicos de la Sierra Norte representan formas y colores simbólicos que, expresan la manifestación finita de una realidad que se despliega más allá de lo sensible. Suele suceder que, al adentrarse en las profundidades de la religiosidad prehispánica, si se compara con otras culturas ya sean occidentales o asiáticas, implica una verdadera revolución no sólo de las estructuras conceptuales sino de toda la existencia.

Los ritos de pasaje son la ocasión más importante para iniciar el aprendizaje de lo sagrado, y para ello la liturgia es el vehículo a través del cual se trasmite una enseñanza visual de los misterios sagrados; ya que nos permite adentrarnos en las particularidades de ese culto y, conocer sus preceptos éticos y morales, la forma en que sus seguidores se relacionan con sus dioses, en definitiva, nos da una pauta de cómo es su visión del mundo.

En las sociedades ágrafas el vehículo para la transmisión de ideas y conceptos es la formulación de símbolos convencionales plasmados en diferentes materiales, éstos toman sus modelos de la naturaleza y del mundo animal que les rodea. De esta manera, fuera ya del contexto familiar, el individuo aprende los diferentes significados de su religiosidad.

En las sociedades de la Sierra Norte, la cerámica se convierte en un elemento fundamental, en los diseños de los recipientes de los contextos funerarios se ha conservado toda una simbología religiosa, y gracias a ello podemos vislumbrar sus creencias, representadas en una iconografía que en cierta forma sustituiría a la escritura.

En el Ecuador en los últimos años, tanto en el campo de la Historia del Arte como en el de la Arqueología, se ha despertado gran interés por el estudio de la iconografía prehispánica; al encontrarse más allá del análisis formal y técnico, que proporciona una serie de conocimientos sobre las relaciones de los grupos humanos entre sí, con el espacio que les rodea y con lo desconocido, es decir,

el mundo de los dioses y de los muertos, el mismo que se constituye en un espacio sagrado.

El estudio de la iconografía de un grupo humano, parte de la premisa de que las imágenes no han de entenderse como una simple reproducción visual de la realidad, comprende, por lo tanto, ir más allá de la descripción de una “obra de arte”, es centrarse en el estudio de los signos y símbolos en el arte.<sup>2</sup> En este sentido va nuestro objetivo, aspiramos conseguir una aproximación al mundo simbólico de las sociedades que habitaron el territorio denominado en arqueología como Sierra Norte, a través del análisis de uno de sus elementos, la concepción religiosa de las montañas.

Los estudios iconográficos para el material perteneciente al periodo prehispánico ecuatoriano son muy escasos y en nuestro caso prácticamente brillan por su ausencia, sin embargo, se han realizado descripciones de los diseños a fin de aplicarlos a las artesanías, y en los últimos años se ha producido algunas tesis de licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en las que se analizan algunos aspectos de la iconografía de la cerámica funeraria del Carchi, se trata de los estudios preiconográficos, en los que se busca identificar la recurrencia de las imágenes para descubrir la organización social de estos pueblos.<sup>3</sup> Es por ello que consideramos muy importante iniciar con este tipo de investigaciones y develar aquella ideología religiosa que aún no se conoce, para de esta forma, entender mejor a las sociedades prehispánicas.

Para esta investigación, los ajuares de la necrópolis prehispánica de La Florida, ubicada en la ciudad de San Francisco de Quito, Ecuador, y específicamente los platos, serán la base de donde partirá el análisis iconográfico, debido a que este yacimiento arqueológico ha sido estudiado científicamente desde 1987, lo que en cierta forma nos permitirá realizar un análisis de los platos no contextualizados que reposan en los museos públicos y en las colecciones privadas.

---

2 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Aylesbury, Hazell Tatson & Vinet Ltd., 1970, en: María Fernanda Ugalde, *Iconografía de la cultura Tolita*, reichert Verlag, Wiesbaden, 2009.

3 Gabriela López, S, “El lenguaje de las imágenes: un análisis preiconográfico de la cerámica precolombina del Carchi”, *Antropología Cuadernos de Investigación*, Número 13, pp.77-101, enero-junio, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2014.

Al hablar de ideología religiosa fúnebre nos referimos a los sistemas de valores, es decir, a lo que una sociedad entiende por el orden de las cosas en relación con sus dioses, y por tanto el comportamiento de dicha sociedad en los referentes a la relación con los difuntos. En este sentido, la ideología religiosa está estrechamente relacionada con las ceremonias y rituales propias de la ocasión. Los diseños plasmados en los platos, así como en otros elementos simbólicos se convierten en portadores materiales de dicha ideología.

Cada uno de los platos contiene un sistema de símbolos que son parte de un conjunto del universo, concebido como un todo ordenado de acuerdo con normas preestablecidas. Uno de ellos son los elementos relacionados con las divinidades, el entorno natural y los animales y aves que de alguna manera, se relacionan con los dioses.

Una de las características importantes de las sociedades que ocuparon este territorio durante el periodo prehispánico es el comercio y con ello las influencias ideológicas intergrupales, por tanto, es necesario que el análisis iconográfico sea diacrónico para conseguir un acercamiento a este proceso de cambios o evoluciones ideológicas.

La iconografía constituye un discurso coherente que ofrece valiosos indicios sobre la ideología religiosa de estos pueblos y como esta ha influenciado en muchas manifestaciones populares católicas vigentes en la Sierra Norte hasta nuestros días.

## La Sierra Norte

A fin de entender la simbología en las representaciones iconográficas, hemos creído conveniente destacar ciertas características geográficas comunes a todo el territorio de la Sierra Norte, que de una y otra forma influyeron en la religiosidad de los diferentes pueblos que habitaron la zona a lo largo del tiempo, y centrarnos en una de ellas: la montaña.

El hecho de que estas sociedades compartan una misma ideología religiosa, no quiere decir que, desde el punto de vista político, hayan constituido una unidad, ya que los diferentes grupos humanos se caracterizaron por su independencia, tanto en el comercio como en su organización social, lo que no impidió las relaciones

interétnicas y cierta coordinación en las actividades económicas que produjo en una misma zona varios niveles de autoridad, rasgo identificado por los primeros españoles, que los denominaron caciques y caciques principales.

Si bien los rasgos culturales y religiosos característicos de la región se inician en el periodo de los Cazadores Recolectores, nos enfocaremos únicamente en los periodos de Desarrollo Regional e Integración; ya que de acuerdo con la evidencia arqueológica y de las fuentes tempranas, se ha podido establecer que para esta época se inicia la jerarquización social, originándose diferentes tipos de propiedad. Los caciques serán pues los encargados de organizar el tiempo y los servicios en bien de la comunidad. Se fortalecen las redes de intercambio para la obtención de bienes exóticos y otros productos necesarios para la vida cotidiana.

La organización religiosa del espacio territorial está dominada por centros religiosos, en los que predominan las construcciones sobre montículos artificiales o tolas, en cuya cima se edificó un templo, posiblemente dedicado a uno de los dioses.<sup>4</sup> En la Sierra Norte los conglomerados de tolas se hallan ubicados en lugares estratégicos, es decir cercanos a las posibles rutas naturales de intercambio. Si nos atenemos al comentario de Sancho Paz Ponce de León (1577), los conjuntos de tolas ciertamente serían templos en los cuales se adoraba a los dioses y estarían a cargo de un grupo de sacerdotes, "hechiceros" como les llama el cronista.<sup>5</sup>

Si analizamos los distintos conglomerados desde Quito hacia el Norte, encontramos que se hallan enclavados en lugares donde además de ser pasos naturales obligados, se domina la topografía regional, es decir, si tenemos en cuenta la religión natural, las montañas se convertirían en objetos religiosos importantes. Se han localizado conglomerados de tolas en el barrio de La Tola (Quito), Jardines del Este (Cumbayá), Cochasquí (Pedro Moncayo), Punta-

4 María del Carmen Molestina Zaldumbide, "Los Complejos de Tolas en la Sierra Norte", ponencia presentada al Simposio Internacional de Arqueología Urbana, Cuenca-Ecuador, 18-20 septiembre, 2019

5 Sancho Paz Ponce de León, *Relación y descripción de los pueblos del partido de Otavalo, 1577*, en Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, pp. 359-371, editorial Abya Yala, Quito, 1992, p. 364

chil (Cayambe), La Vega (San Pablo), Pinsaquí (Cotacachi), Zuleta (Imbabura), por citar unos pocos.

A los diseños de la cerámica funeraria desde el inicio de los estudios arqueológicos se los tomó como identificadores de una sociedad, y con ello de una cultura, de esta forma, para la Sierra Norte han proliferado variados nombres que identifican a los diversos grupos humanos localizados en diferentes lugares como Caranquis, Cochasquies, Quitos, Pastos, etc. dando la impresión de la existencia de diferentes culturas. Nosotros no negamos la diferencia étnica de los habitantes de la Sierra Norte, sin embargo, es erróneo partir de los diseños funerarios para establecer esta diferencia.

Los primeros datos arqueológicos sobre los grupos humanos que habitaron en la Sierra Norte se los debemos a Jacinto Jijón y Caa-maño, quien a inicios del siglo XX, en las provincias de Imbabura y Carchi, fijándose en las formas y colores de los diseños de los recipientes cerámicos funerarios, establece para el Carchi tres culturas que las denomina Negativo del Carchi, por los diseños en negro sobre engobe rojo, Tuncahuan por la inclusión en los diseños en engobe crema y Cuasmal por los diseños en color marrón sobre engobe crema. La inclusión de los nuevos colores le sugiere que Negativo del Carchi es la cultura más antigua, seguida de Tuncahuan y Cuasmal. Para Imbabura y Pichincha indica que existe únicamente la cultura Negativo del Carchi.

En la década de los sesentas, la investigadora Alicia de Francisco<sup>6</sup> excava en la provincia del Carchi, y decide cambiar el nombre de Negativo del Carchi por Capulí (loma en donde encontró los fragmentos cerámicos funerarios) explicando que este nombre es más apropiado porque esta cerámica no se suscribe únicamente a la provincia del Carchi, así mismo establece una secuencia de formas cerámicas para la cultura Capulí. Al encontrar fragmentos de cerámica Tuncahuan y Cuasmal en los mismos estratos Capulí, decide modificar los nombres establecidos por Jijón, para adoptar nombres prehispánicos que identifican a caseríos de la zona y que corresponden a las actuales ciudades de San Gabriel y Tulcán, así a Tuncahuan lo

6 Alicia de Francisco, "An archaeological sequence from Carchi Ecuador" Phil.Dis. Univ. Microfilms, Ann Arbor, 1969

denomina Piartal (San Gabriel) y a Cuasmal, Tuza (Tulcán). Mantiene la misma secuencia cronológica establecida por Jijón.

María Victoria Uribe,<sup>7</sup> realiza excavaciones arqueológicas en el Altiplano de Ipiales, excava sepulturas de pozo profundo. Establece una tradición cultural continua entre los complejos Piartal y Tuza debido a una similitud tanto en los enterramientos como en las formas cerámicas, así como en los diseños, afirma que no encuentra una evidencia similar con la tradición Capulí y Piartal, en la que resalta más los cambios que las similitudes. En base a dataciones de carbono 14 realiza una secuencia por la que el complejo Capulí sería el más antiguo, con una cronología de 800 a 1500 d.C., seguido de Piartal con 750 a 1250 d.C. y por último Tuza de 1250 a 1500 d.C., por tanto, Capulí y Piartal serían más o menos contemporáneos, sin embargo, indica que posiblemente son dos etnias distintas ocupando la misma área geográfica. En el caso de Piartal-Tuza propone que esta última, sería el resultado de la evolución de Piartal, y constituiría la etnia que durante la Audiencia de Quito se la denominó como los Pastos.

No es hasta el 2005–2008 en que se realizan excavaciones de sepulturas de pozo profundo en la ciudad de San Francisco de Quito, en el sitio denominado La Florida, Molestina Zaldumbide<sup>8</sup> llega a la conclusión de que si bien los ajuares funerarios pertenecerían a lo que se venía denominándose como Capulí, las características de enterramiento son similares a las descritas para Piartal y Tuza en el Carchi y Altiplano de Ipiales, así como ciertas formas cerámicas como los platos y tinajas. Se puede así mismo establecer una secuencia evolutiva en los diseños de los platos de La Florida con los Piartal y Tuza. La cronología establecida para las diferentes sepulturas va del 200 a.C. al 630 d.C.

María Aguilera (2006–2009) realiza excavaciones arqueológicas en Tababela (Aeropuerto Internacional Mariscal Sucre de

7 María Victoria Uribe, "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales", pp 57-197, *Revista colombiana de Antropología*, vol. XXI, años 1977-1978, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977-1978, p.167.

8 María del Carmen Molestina Zaldumbide, "El pensamiento simbólico de los habitantes de La Florida (Quito-Ecuador)", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, N°35,3, 2006. Ver en: <https://journals.openedition.org/bifea/3931> (09-04-2020)

Quito), recuperando una necrópolis con sepulturas de pozo profundo similares a las de La Florida y fechadas desde el 90-350 d.C., 436 d.C. hasta 480 d.C., lo que indicaría que se trata de pueblos con la misma religión que los habitantes de Hipia (La Florida).

Rodrigo Erazo realiza el primer estudio de los diseños de la cerámica producto de los ajuares funerarios de las sepulturas de Hipia, utiliza la semiótica para el análisis e interpretación de los diseños resaltando los elementos esenciales y recurrentes en los diseños como es la “Cruz Cuadrada” o Andina, como se la denomina actualmente, inscrita al interior de los platos, y su dispersión hacia la provincia del Carchi, en las culturas Piartal y Tuza, establece que “se transforma en ideográfica, bastan unos cuantos trazos y ya está representada con toda su dimensionalidad cósmica, demostrando una enorme capacidad de síntesis dialéctica en su pensamiento sin dejar de utilizar la trama geométrica básica del diseño”.<sup>9</sup>

Gabriela López se interesa por el análisis preiconográfico de la cerámica del Carchi a partir de signos icónicos, establece algunos elementos propios de los tres grupos culturales de la Sierra Norte, como las figuras geométricas, zoomorfas y antropomorfas, llegando a la conclusión de que se representan especies que provienen de la Costa y Amazonía, producto del comercio con diversas sociedades:

Lo que sí parece interesante es que además del intercambio material, al parecer también se intercambiaron símbolos: En su función icónica los “bienes de élite” crearon en el suroccidente una comunidad iconográfica que sobrepasó los límites sociales y políticos de los cacicazgos (...) a las imágenes se las consideró como formas de producción de estas sociedades, lo que constituye un tipo de lenguaje.<sup>10</sup>

Mientras más se profundiza en el análisis de los diseños como de los vestigios materiales aun conservados, se llega a la con-

<sup>9</sup> Rodrigo Erazo Rodríguez, Estudio simbólico del diseño de las piezas arqueológicas de la Necrópolis Arqueológica “La Florida”, propuesta de un libro para empoderamiento cultural. Proyecto de trabajo de grado que se presenta para optar por el grado de Magister en Arqueología e Identidad Nacional, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2007, p. 219.

<sup>10</sup> Gabriela López, S, “El lenguaje de las imágenes: un análisis preiconográfico de la cerámica precolombina del Carchi”, *Antropología Cuadernos de Investigación*, Número 13, pp. 77-101, enero-junio, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2014, p. 93.

clusión de que se trata de varias sociedades que compartieron unas mismas creencias religiosas, desde este punto de vista, se podría hablar de un mismo grupo étnico, que localmente introdujo en los diseños algunos elementos que distinguieron al grupo en particular, pero manteniendo los elementos básicos que dan estructura a sus creencias religiosas, es por ello que creemos que se puede hablar más bien de elementos locales que parten de un estilo base que es Capulí, y es el que da unidad a toda la Sierra Norte, los elementos locales constituirían los estilos Piartal y Tuza, propios de la provincia del Carchi y Altiplano de Ipiales. Es sin embargo interesante tener en cuenta que cada una de las parcialidades, como se denominaron en la Audiencia de Quito, al decir de Sancho Paz Ponce de León,<sup>11</sup> hablaba un idioma diferente, lo que indicaría que las distintas sociedades que habitaron la Sierra Norte tuvieron posiblemente diferente origen.

La teología hacia la muerte en los habitantes de la Sierra Norte, se mantiene homogénea a pesar de las innovaciones locales que posiblemente por el contacto con otros grupos, introdujeron nuevos elementos simbólicos en sus diseños religiosos.

## La montaña

Si nos centramos en el paisaje de la Sierra Norte, la cordillera de los Andes rodea el horizonte, y en ella se destacan por su elevación algunos volcanes nevados que de tiempo en tiempo erupcionan causando mucho daño a los sembríos y a los seres humanos, así como a los animales. Los habitantes de la Sierra desde el periodo de los Cazadores Recolectores debieron incorporar a la montaña en su imaginario religioso, en las crónicas y documentos tempranos se habla del respeto que los indígenas tenían por las montañas. Sancho Paz Ponce de León (1577) en su descripción del Corregimiento de Otavalo indica que los diferentes pueblos se encuentran entre las montañas y asentados en sus faldas, e incluso en algunos de ellos su

---

<sup>11</sup> Sancho Paz Ponce de León, *Relación y descripción de los pueblos del partido de Otavalo*, 1577, en Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, pp.359-371, Ed. Abya-Yala, Quito, 1992.

nombre hace referencia a las montañas, como Cotacachi que quiere decir cerro alto.<sup>12</sup>

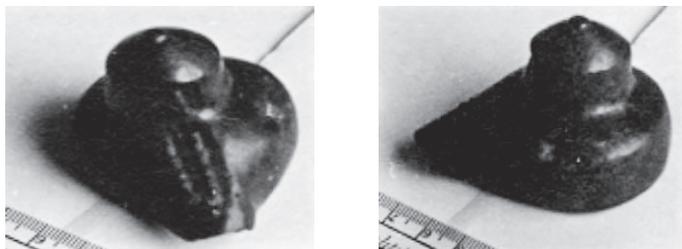
El periodo de Integración se caracteriza por el surgimiento de grandes señoríos producto del incremento del comercio a larga distancia. Se acumuló el poder en manos de los comerciantes y caciques, quienes fueron capaces de movilizar gran cantidad de personas en busca del bienestar de la comunidad. El señorío de Caranqui (Imbabura) por ejemplo, parece que comprendía varios centros semiurbanos que se hallaban organizados jerárquicamente a nivel regional. Los señoríos se presentan como unidades culturales definidas, cuya organización socio-política está cercana a la de un estado. La actividad de los señoríos siguió demandando la construcción de grandes obras de infraestructura agrícola, como terrazas, camellones y pozos de almacenamiento. Los poblados se multiplican y en ellos los mercados (tiangueces).

Los señoríos controlaban una región más o menos extensa con vínculos comerciales con otras regiones, procurando de esta forma mantener un intercambio con productos complementarios para la dieta alimenticia y los productos suntuarios necesarios para el ejercicio del poder y la utilización de objetos exóticos como la concha, en las ceremonias religiosas. No parece que en este período los jefes fueran hereditarios, su jerarquía dependería de la capacidad de los individuos en el comercio de excedentes.

Centrándonos en nuestro tema, la montaña no solo está representada en la cerámica sino también en los templos y en los cerramientos de las sepulturas. Si analizamos la forma de las tolas, podemos apreciar que se trata de triángulos truncados en cuya cima se edificó un bohío para albergar la representación del dios y los objetos de culto. (fig. 1) Algunas tolas presentan una rampa de acceso, posiblemente, debido a la altura de la tola, serviría para alivianar la subida de los sacerdotes para realizar los ritos dentro del bohío o fuera de este, en la plataforma que rodea al templo, también se podría pensar en algunos ritos procesionales, en los que los fieles subían por la rampa para dejar sus ofrendas. La base triangular del templo, nos remite a la montaña representada idealmente, y la cons-

12 Sancho Paz Ponce de León, op. cit., p.365

trucción del templo en el centro del triángulo indicaría la entrada a la morada de los dioses. Cada una de las tolas representaría a uno de los dioses, solo así se entendería los complejos de tolas. La idea de las tolas como posibles templos ya lo apuntan Echeverría y Bray.<sup>13</sup> Es interesante anotar que los conjuntos monumentales de tolas no guardan una simetría, en la construcción de las mismas, pues algunas son cuadrangulares, y en cuanto a su apariencia externa unas presentan paredes lisas y otras son escaleradas, estas últimas, dan la impresión de que podrían representar la actividad de los dioses o sus mensajeros descendiendo a la tierra para luego regresar a su morada. La montaña fue un refugio para los indígenas, hasta el punto de que cuando en 1566, dice el anónimo de Quito<sup>14</sup> que cuando votó ceniza el Pichincha, los “naturales con tanto espanto que se huían a los cerros altos,” en las montañas sentirían la protección de los dioses más de cerca.



**Figura 1: Replica en miniatura de una tola, procede de una sepultura de Urucuquí-Imbabura**

(Museo Victor Alejandro Jaramillo)

El cerramiento de las sepulturas se lo hace formando un triángulo invertido, en cuyo centro se encuentra la boca de la sepultura que previamente se la cierra con tierra fértil (fig. 2), en este caso se trata de los llamados montículos que muchas veces se encuentran

<sup>13</sup> José Echeverría y Tamara L. Bray, *Las Tolas perdidas de Caranqui y su contexto Histórico y Regional*, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Imbabura, Ibarra, 2016.

<sup>14</sup> Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, vol. I, Ed. Abya Yala, Quito, 1992, p.189

presentes en los conjuntos de tolas y que algunos investigadores los han interpretado como tolas pequeñas. Del análisis de la estructura de la sepultura, se podría interpretar al montículo como la representación de la montaña como morada de los dioses y la forma de la sepultura que se ubica al interior y en el centro de su cerramiento, como el cráter de los volcanes que sería la entrada a las entrañas de la montaña, y la cámara correspondería a la morada donde se encuentran los dioses. Esta simbología podría reflejar la nueva vida de los difuntos junto a los dioses.

Para el siglo XVIII, todavía se podían apreciar un conjunto de montículos ubicados en las laderas del macizo del Pichincha, en el actual barrio de La Florida de la ciudad de Quito, en la zona llamada Hípia, es decir en el sector donde se ha excavado algunas sepulturas de pozo medio y profundo.<sup>15</sup> En los documentos de la notaría 17 (archivo privado Stacey Valdiviezo) se describe la zona de Hípia con montículos considerados sagrados por los naturales debido a que en ellos se encuentran enterrados sus antepasados.



**Figura 2: Montículo funerario (La Merced), izq. Tola Escalerada (Zuleta) der.**

El tipo de recipientes que forman parte del ajuar funerario es la tinaja, que servía para el transporte de los alimentos u otros ob-

<sup>15</sup> María Soledad Solorzano Estudio estadístico de la Necrópolis La Florida (Quito-Ecuador): cuantificación y análisis multivariante de las sepulturas y el material cerámico, Disertación Doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Granada España, 2008.

María del Carmen Molestina Zaldumbide, *Hípia, Una ciudad en la Meseta de Quito (Ecuador), El cementerio de la Ciudad*, Editorial Académica Española, 2018

jetos necesarios para el intercambio, y como depósitos donde se guardaban los cereales en las casas; este mismo tipo de objetos cerámicos se encuentra en los templos. Todo esto nos remite a las ceremonias fúnebres o de otra índole, que se realizaban durante la liturgia, tanto en los templos como durante los entierros. (Fig. 3) El Anónimo de Quito<sup>16</sup> describe las ceremonias de un cortejo fúnebre, en las que participaba toda la comunidad, el difunto era llevado sentado sobre una tianga, el cortejo lo llevaba cantando, bailando y haciendo corros, durante esta ceremonia bebían la chicha que llevaban en las tinajas y comían de las viandas que se habían preparado especialmente para la ocasión, las tinajas eran transportadas en la espalda y sujetadas con la frente, en Hipia se ha podido recuperar fragmentos de la red de cabuya hecha del penco, en el cuerpo de las tinajas.

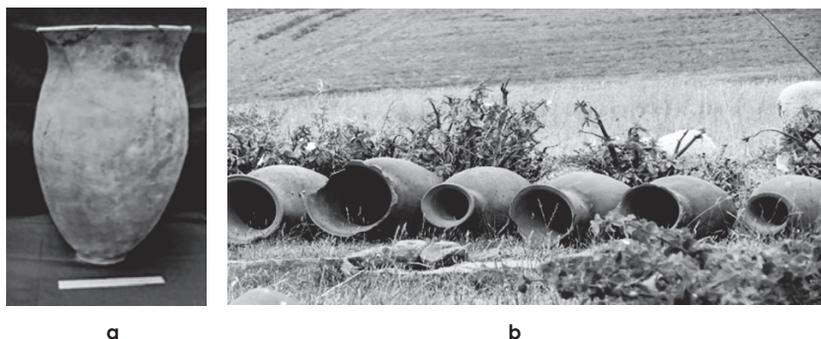


Figura 3: tinajas: a) Funeraria y b) de los templos

Las tinajas o botijuelas, como las llaman otros investigadores, del estilo Capulí, se caracterizan por el pie anular bajo, cuerpo alargado y cuello ligeramente evertido en unos casos y en otro formando un reborde a la altura del borde. Las primeras se utilizarían para guardar los alimentos en las casas y las segundas para el transporte,

16 Anónimo de Quito, "Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito", 1573, en: Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, pp.187-221, Ed. Abya-Yala, Quito, 1992.

la diferencia en el borde es para facilitar la sujeción de la red y optimizar su transporte, únicamente las tinajas ceremoniales presentan diseños. (fig. 4)



Tinaja para guardar alimentos



Tinaja para transporte

Figura 4: Tinajas domésticas ritualizadas con hematites<sup>17</sup>

Los recipientes cerámicos y otros objetos se los enterraba junto a los difuntos con la comida sobrante. Posiblemente durante estas ceremonias se explicaban los diseños plasmados en los recipientes cerámicos, de tal forma que los cantos, bailes, corros y cualquier otro elemento litúrgico se complementaba con la catequesis; la representación de la montaña juega un papel muy importante.

La figura 5 presenta una tinaja ceremonial, en la que en el cuello se ha dibujado la cara del difunto en relieve y debajo de esta, un triángulo invertido que representaría la montaña, dando la impresión de que el difunto ha iniciado su viaje a la morada de los dioses. En el diseño se han utilizado los colores negro y rojo. Una de las características de los ajuares de las sepulturas de pozo profundo de Hípiá es que se las recubre con hematites, procedente de la laguna de Iñaquito (antiguo aeropuerto).

---

<sup>17</sup> María del Carmen Molestina Zaldumbide, sepultura 1, en: *Hípiá, Una ciudad en la Meseta de Quito (Ecuador), el cementerio de la ciudad*, editorial Académica Española, 2018.

En las tinajas del estilo Piartal el pie anular se sustituye por un remate en forma de cono, posiblemente para hundirlas en el suelo, el cuerpo se enancha volviéndose semiglobular, el cuello se mantiene igual al de las tinajas de estilo Capulí. Como se puede apreciar en la figura 6, en el cuello de la tinaja se divisa un cuadrado dividido por la Cruz de San Andrés y en el interior de los triángulos uno círculos con un botón en el centro, todo esto representa las montañas y el círculo interior haría referencia a la plataforma de las sepulturas, en cuyo centro se encuentra la cámara donde se coloca a los difuntos, este diseño se intercala con otros motivos que no se pueden apreciar en la fotografía, en el cuerpo se ha puesto toda una serie de camellones agrupados en diferentes direcciones, dando a entender que se ruega por la fertilidad.

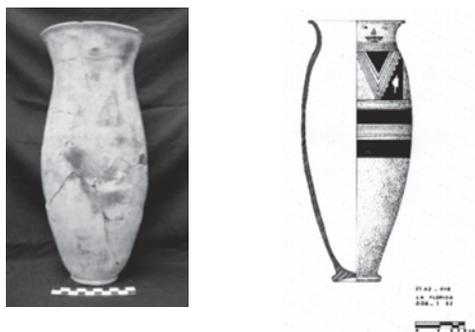


Figura 5: Tinaja ceremonial del estilo Capulí<sup>18</sup>

---

18 La Florida, sepultura 5



Figura 6: Tinaja Piartal<sup>19</sup>

### La montaña en los diseños de los platos funerarios

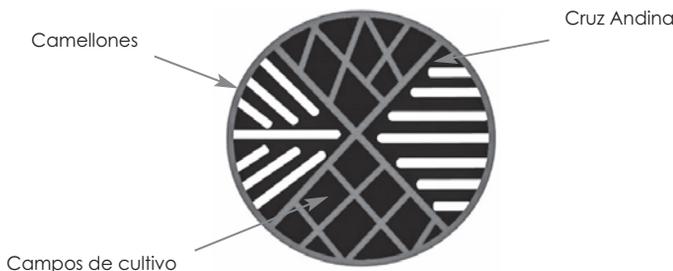
El análisis de las características de los diferentes diseños de los estilos Capulí, Piartal y Tuza, nos lleva a pensar que, si bien políticamente no constituyeron un todo, desde el punto de vista religioso si lo fueron. Es por ello que esta propuesta apunta a una aproximación de interpretación de los motivos de los diseños propios de la cerámica que constituye el ajuar funerario, como una forma de transmitir los conceptos religiosos relativos a la muerte, compartidos por todas las diferentes sociedades que habitaron a lo largo del tiempo en la Sierra Norte, la presencia de una misma religiosidad en toda la zona, no descarta que se haya incluido ciertas diferencias locales en los diseños, producto del contacto con otros grupos de la costa y la amazonia, como se aprecia en los estilos Tuza y Piartal. Las variantes en los diseños locales parten de un estilo base que se denomina Capulí, por ser el más temprano, y porque se encuentra en casi todos los ajuares funerarios de toda la Sierra Norte, conjuntamente con las variantes locales. Así pues, la teología hacia la muerte en los habitantes de la Sierra Norte, se mantiene homogénea a pesar de las innovaciones locales, como el engobe crema y

<sup>19</sup> José Echeverría y Tamara L. Bray, *Glosario de Arqueología y temas afines*, vol. 1, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito, 2011, p. 184,

algún otro elemento que posiblemente se introdujo en el pensamiento religioso funerario por el contacto con otras sociedades.

Los platos que analizaremos a continuación pertenecen a Capulí, Piartal y Tuza, los elegimos a fin de visualizar la homogeneidad en el tratamiento de los símbolos en los tres estilos, lo que demuestra una misma liturgia.

La estructura simbólica de los diseños de los platos, en general se basa en la Cruz Andina o de San Andrés, enmarcada por un círculo ya sea en la superficie interna o externa del plato, en algunos casos se refuerza el círculo que forma el borde del plato con uno o más círculos, la Cruz organiza el diseño en espacios triangulares formados por los brazos de la Cruz. De esta forma el diseño se divide en cuatro espacios que por lo general se rellenan con diferentes figuras en las que predominan los triángulos o montañas, al interior del triángulo se dibujan diferentes temas, ya sean serpientes, personas, dioses, elementos agrícolas, etc. En la figura 7, se puede apreciar un círculo que resalta el borde del plato y que sirve de remate del diseño, dos líneas rojas que cruzan de lado a lado la superficie del plato, y que forman una cruz de brazos iguales o cruz de San Andrés como se la conoce internacionalmente, en nuestro medio se la ha denominado Cruz Andina, y que a la vez divide el diseño en cuatro espacios de forma triangular, al interior presenta en rojo dos zonas reticuladas y otras dos con una serie de líneas horizontales. Los colores utilizados son el rojo, negro y crema, que en el dibujo está en blanco.



**Figura 7: Plato Piartal**  
(Fundación Zaldumbide Rosales)

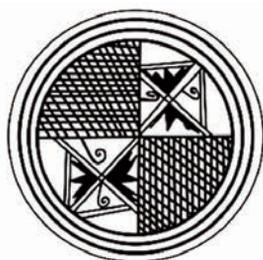
Se trata de un plato Piartal sin contexto, procedente de una sepultura de la provincia del Carchi. Si analizamos los elementos que integran el diseño podemos apreciar que los colores nos remiten a la vida (rojo) y a la muerte (negro), propios de las creencias religiosas de las sociedades de la Sierra Norte. Todo en la sepultura nos recuerda la muerte y la vida: la posición sedente fuertemente flexionada de los difuntos, al igual que los bebés en el vientre de su madre, nos remite a una vida después de la muerte. Los colores de los diseños y en general el engobe crema de los recipientes cerámicos, remiten a la fertilidad, de la vida tanto humana como de la naturaleza, etc. El estilo Piartal introduce un nuevo color crema, que simbolizaría la tierra, de ahí que las líneas horizontales podrían remitirnos a los camellones y el reticulado a los campos de cultivo, dos elementos que se encuentra al interior de los triángulos, el color negro de base, evocaría la muerte y al colocarlos al interior de las montañas afirmarían la petición por la fertilidad tanto a los dioses o a los difuntos como intermediarios de los dioses.

A la serpiente se la representa tanto enroscada como en movimiento y está presente en los tres estilos. En general en la religión andina, la serpiente simboliza una deidad de carácter benéfico, está vinculada a la fertilidad, es el espíritu tutelar de la actividad agrícola, y también se la asocia con el agua. Se la vincula al inframundo, es decir al mundo de los dioses y de los muertos, por su capacidad de cambiar de piel se la asocia con la vida después de la muerte, ya que la persona se despoja de su cuerpo terreno para adquirir otro aspecto en el más allá. El estilo Capulí es el que con mayor frecuencia representa a la serpiente, ya sea enroscada o en movimiento, y por lo general asociada a las montañas.

El plato de la figura 8 pertenece al estilo Tuza sin contexto, procede del ajuar funerario de una sepultura del Carchi. Como se puede apreciar en el diseño se ha eliminado el color negro, se combina el rojo con el color crema para representar posiblemente la vida en la tierra. El borde se mantiene de color crema, mientras que el dibujo se halla enmarcado por tres círculos de color rojo. Se divide al diseño con dos triángulos enfrentados, que, a su vez presentan reticulado, los otros dos espacios se los ha dividido en base a la Cruz de

San Andrés o Andina, en cuatro zonas que forman triángulos enfrentados, en dos de ellos, se representa a la serpiente enroscada y en los otros dos motivos faunísticos. Nuevamente se pide a los dioses que viven en las montañas la fertilidad de los campos, y en este caso posiblemente la serpiente juega un papel de intermediario entre los dioses o los difuntos y los vivos. Las montañas enfrentadas indicarían la dualidad complementaria, propia de la filosofía andina.

La copa de la figura 9 pertenece al estilo Capulí, sin contexto, procede de un ajuar funerario de una sepultura del Carchi. A diferencia de los platos analizados, el diseño se lo ha colocado al exterior, el interior presenta en todo el cuerpo engobe rojo, y en el borde negro, por la extensión de cada uno de los colores, es decir que la vida triunfa sobre la muerte, En el borde se ha colocado en alto relieve cuatro grupos de tres botones cada uno, da la impresión como si del interior de la montaña saliera algún personaje. Las montañas se las ha colocado en tres grupos, cada uno con montañas enfrentadas, para indicar la dualidad, en los espacios entre las montañas, tres serpientes en actitud de movimiento, parecería que entran o salen de la montaña, dando la impresión de que posiblemente a este reptil se lo considera mensajero entre los dioses y los muertos o entre estos y los vivos. El conjunto representaría además de la dualidad, la tripartición.



**Figura 8: Serpientes enroscada**  
(Fundación Zaldumbide Rosales)



**Figura 9: Serpientes en movimiento**  
(Fundación Zaldumbide Rosales)

Otros diseños incluyen diferentes tipos de estrellas, siendo los más comunes la de cinco y siete puntas. Estos símbolos son muy frecuentes en varias culturas del mundo y en general se relacionan

con la naturaleza y con ritos mágicos. A la estrella de 5 puntas los hindúes la relacionan con la perfección, con la supremacía del ser humano sobre los cuatro elementos naturales: tierra, agua, fuego y aire; los griegos con el origen y el fin de los seres humanos. En nuestro caso al asociarse con la tecnología agrícola y con la morada de los dioses, creemos que posiblemente se trata de la asociación simbólica de la fertilidad con los cuatro elementos, que son enviados a la tierra por los dioses, y que, por ello, el difunto adquiere poder en el más allá para controlar a los elementos naturales y para ser un intermediario entre los dioses y los vivos.

En las sepulturas de pozo profundo de Hípia (La Florida), una vez que se ocupó el espacio destinado a los muertos, se aprecia como las sepulturas fueron rellenas poco a poco con tierra fértil, en cada una de las etapas del relleno se constató que se realizaron ceremonias en las que intervino el fuego, ya que el humo se quedó aprisionado, en los espacios entre cada uno de los rellenos. Se podría interpretar como visitas que realizaron los vivos a los difuntos, posiblemente las ofrendas y ceremonias tendrían un objetivo de intercesión. (fig. 9)

La representación de la estrella de 5 puntas es muy rara en el estilo Capulí, se generaliza en los estilos Tuza y Piartal, a tal punto que se podría afirmar que es una característica propia de estos estilos, posiblemente por influencia externa a través de los contactos interétnicos con los grupos humanos de la Amazonía o del Área Circumcaribe. (Fig.10)



**Figura 10: Estrella de 5 puntas**  
(Fundación Zaldumbide Rosales)

Uno de los diseños hasta el momento único del estilo Piartal, es la estrella de siete puntas en cuyo interior se ha dibujado trece círculos y al interior de los mismos, se ha puesto tres círculos más pequeños, dando la impresión de que se trata de cabezas humanas, al exterior de la estrella se representa campos de camellones. El diseño está rematado por un círculo rojo en el borde. Si asumimos que los camellones se encuentran al interior de las montañas, podríamos pensar que se habla de la fertilidad de la morada de los dioses, las cabezas humanas representarían a los difuntos que se encuentran en viaje desde la tierra a la morada de los dioses. (Fig. 11)



**Figura 11: plato con camellones y cabezas**

(Fundación Zaldumbide Rosales)

La montaña también se representa en otros recipientes presentes en el ajuar funerario. (Fig. 12) En algunas vasijas, además de las montañas presentan al difunto y otros animales en unos casos en relieve y en otros pintados.



**Figura 12: Vasija estilo Capulí**

(Fundación Zaldumbide Rosales)

## A manera de conclusión

Como se puede apreciar, la montaña está presente en casi todos los diseños funerarios, se trata de un elemento fundamental en la religiosidad de las sociedades de la Sierra Norte, en los platos constituye la base del diseño, así mismo, en la vida cotidiana determinó la ubicación en las laderas de las montañas, de la mayoría de los asentamientos urbanos, cerca de las quebradas y ríos. Las montañas albergan a los seres divinos que actúan tanto como dioses protectores o maléficos, a los cuales hay que agradecer para recibir sus dones. Durante las erupciones de los volcanes, del análisis de las crónicas y documentos tempranos de la Audiencia de Quito, se deduce que los dioses protegen a los humanos que acuden a ellos, posiblemente debieron existir ceremonias propiciatorias no solo en los templos sino también subiendo a la montaña precedidos por los sacerdotes. La crónica Anónima de Quito de 1573, indica que había personas “diputadas”, posiblemente se refiere a los sacerdotes, que hablaban con el demonio (dioses) al que le tenían temor por lo que les ofrecían sacrificios y ofrendas para que no les hicieran daño. Los sacerdotes debieron jugar el papel de intermediarios entre los dioses y los seres humanos, así el pueblo los tenía en gran estima.

El culto a los dioses como habitantes de las montañas, es ciertamente comprensible pues la actividad de los volcanes produjo incertidumbre en la vida de los pueblos prehispánicos, esta se encuentra ligada a los fenómenos vulcanológicos, cuya actividad debió dificultar enormemente el desarrollo de estos pueblos. Si tomamos en cuenta la ubicación de la ciudad de San Francisco del Quito en la ladera del Macizo del Pichincha, posiblemente se debe al consejo de los caciques, pues está a la misma altura que Hipia y presenta las mismas características geográficas, es decir que está rodeada de quebradas.

En pleno siglo XXI, la gente del campo, poseen ciertas creencias heredadas del periodo prehispánico, una de ellas es considerar a la montaña viva, así en la zona de Cayambe cuando el volcán epónimo en un día soleado, esconde su visión detrás de las nubes, dicen que “el Cayambe está bravo” y cuando se les pregunta ¿por qué?, ellos responden que seguramente algún forastero se subió a la

montaña. Si bien estas tradiciones se refieren a la montaña, posiblemente se trate de una deformación de las creencias prehispánicas sobre la morada de los dioses. En todo caso es importante recolectar este tipo de creencias o dichos, a fin de analizarlos frente a las evidencias arqueológicas y a las fuentes tempranas.

## Bibliografía

AGUILERA, María, *Monitoreo Arqueológico Zona de influencia de Puntichil Cayambe*, Pichincha, Informe, Quito, 2003

-----, Rescate y Monitoreo arqueológico prolongación sur de la avenida Simón Bolívar, informe presentado al INPC, Quito, 2004.

-----, Informe Final Rescate Arqueológico complemento Oeste sector I, Bloque Este Nuevo Aeropuerto Internacional de Quito, 2 vol., septiembre, 2009.

Anónimo de Quito, "Descripción de la ciudad de San Francisco de Quito", 1573, en Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, pp. 187-221, Ed. Abya Yala, Quito 1992

CORDERO RAMOS, María Auxiliadora, *El cacicazgo Cayambi Trayectoria hacia la complejidad social en los Andes septentrionales*, Abya Yala, Quito, 2009.

ECHEVERRÍA, José y BRAY, Tamara L., *Las Tolas Perdidas de Caranqui y su Contexto Histórico y Regional*, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Imbabura, Ibarra, 2016.

ECHEVERRÍA, José, *Glosario de Arqueología y Temas Afines*, vol. 1, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito, 2011.

ERAZO RODRÍGUEZ, Rodrigo, Estudio Simbólico del Diseño de las Piezas Arqueológicas de la Necrópolis Arqueológica "La Florida, Propuesta de un libro para empoderamiento cultural. Proyecto de Trabajo de Grado que se presenta para optar por el grado de Magister en Arqueología e Identidad Nacional, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2007.

GUTIÉRREZ, Luz Myriam, et. Al., *Diseño iconográfico, culturas precolombinas de Colombia*, ed. Vientos, Bogotá, 2013.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, *Los Aborígenes de Imbabura*, Blas y Cía., Impresores, Madrid, 1912.

-----, *Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador*, Tipografía y Encuadernación Salesianas, Quito, 1920.

-----, *Antropología Prehispánica del Ecuador*, La Prensa Católica, Quito, 1945.

LÓPEZ, Gabriela, "El lenguaje de las imágenes: un análisis preiconográfico de la cerámica precolombina del Carchi", en: *Antropología Cuadernos de Investigación*, núm. 13, enero-junio, pp. 77-101, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2012.

MOLESTINA ZALDUMBIDE, María del Carmen, *Los Complejos de Tolas en la Sierra Norte*, ponencia presentada al Simposio Internacional de Arqueología Urbana, Cuenca-Ecuador 18-20- septiembre del 2019.

-----, *Hipia, Una ciudad en la Meseta de Quito (Ecuador)*, *El Cementerio de la Ciudad*, Editorial Académica Española 2018.

PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Aylesbury, Hazell Watson & Viney Ltd., 1970, en Ugalde, María Fernanda, *Iconografía de la cultura Tolita*, Reichert Verlag, Wiesbaden 2009.

PAZ PONCE DE LEÓN, Sancho, *Relación y descripción de los pueblos del partido de Otavalo, 1577*, en Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito (Siglo XVI-XIX)*, pp.359-371, Ed. Abya Yala, Quito 1992.

QUINATO, Estelina, *Representaciones ancestrales y colores del cosmos, diseños de los platos del Carchi*, Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, 2013.

SOLORZANO, María Soledad, *Estudio Estadístico de la Necrópolis La Florida (Quito-Ecuador): cuantificación y análisis multivariante de las sepulturas y el material cerámico*, Disertación Doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Granada-España, 2008.

URIBE, Victoria, "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, 1977-1978", pp. 57-197, en *Revista colombiana de Antropología*, vol. XXI, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, años 1977-1978.

VALAREZO, Galo Ramón, *Carchi sorprendente*, ed. Fundación Sinchi Sacha, Quito, 2010.



La Academia Nacional de Historia es una institución intelectual y científica, destinada a la investigación de Historia en las diversas ramas del conocimiento humano, por ello está al servicio de los mejores intereses nacionales e internacionales en el área de las Ciencias Sociales. Esta institución es ajena a banderías políticas, filiaciones religiosas, intereses locales o aspiraciones individuales. La Academia Nacional de Historia busca responder a ese carácter científico, laico y democrático, por ello, busca una creciente profesionalización de la entidad, eligiendo como sus miembros a historiadores profesionales, entendiéndose por tales a quienes acrediten estudios de historia y ciencias humanas y sociales o que, poseyendo otra formación profesional, laboren en investigación histórica y hayan realizado aportes al mejor conocimiento de nuestro pasado.

**Forma sugerida de citar este artículo:** Molestina Zaldumbide, María, "La montaña: morada de los Dioses", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. XCVIII, N°. 203, enero - junio 2020, Academia Nacional de Historia, Quito, 2020, pp.334-357