

Jugua llanto mujer de guapaynga



**BOLETÍN
DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE HISTORIA**

**Volumen CIII Nº 213
Enero-junio 2025
Quito-Ecuador**



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
Nº 213**

**Enero–junio 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costta
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría-Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocio Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enríquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	(alternó)
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alternó)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	

EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Katarzyna Dembicz	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoiella	Instituto Cervantes, Berlin- 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. María Leticia Corréa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez - Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico - Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo - Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana - Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda - Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre - Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana - Ecuador
Dr. Juan Cordero Ñiguez	Academia Nacional de Historia - Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII

Nº 213

Enero-junio 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador

ISSN Nº 1390-079X

eISSN Nº 2773-7381

Portada: Una inka real cuida a una persona con cifosis.

Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala en *Historia del Piru*.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito

landazurifredi@gmail.com

Noviembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

LOS SECRETOS DE LA PINTURA NEGATIVA EN EL PACÍFICO OCCIDENTAL¹

José Echeverría-Almeida²

Resumen

La pintura negativa en la cerámica del Ecuador antiguo se originó con la cultura Chorrera, que existió entre el 1500 y 500 a.C. en la región costera y parte de la Sierra. Esta cultura es reconocida por su impresionante desarrollo artístico, en especial por sus botellas silbato con acabados de varios colores y efectos brillantes, conocidos como iridiscentes.

Este tipo de decoración se conseguía aplicando una capa fina de arcilla con hematita sobre la cerámica pulida. Luego, se bruñía con el dedo y se cocía una segunda vez, lo que generaba reflejos metálicos rojizos. La pintura negativa, por otro lado, se basaba en contrastes de luz y sombra para crear diseños llamativos. Ambas técnicas no solo se usaron en cerámica, sino también en metales y tejidos.

Más allá de lo decorativo, estas técnicas tenían un profundo significado simbólico. Según la investigadora Kathleen Klumpp, la manipulación de la superficie de los objetos buscaba revelar algo más profundo: una "esencia vital". Ejemplos similares se encuentran en objetos rituales del sur de Colombia.

Estas formas de arte no desaparecieron con el tiempo. Continuaron usándose durante más de mil años y hoy siguen vivas en las tradiciones artesanales ecuatorianas. En definitiva, la cultura

Recibido: 5/08/2025 // Aceptado:15/09/2025

1 Un avance de este artículo fue presentado en el Seminario Permanente Procesos socioculturales antiguos en América, red Chkana-Arq, 26 de junio 2021.

2 Educador, arqueólogo y antropólogo con destacada trayectoria académica desde 1977. Fue Director Académico y Administrativo en la PUCE-Ibarra y cofundador de la Universidad de Otavalo. Ha publicado 17 libros y más de 300 artículos sobre arqueología, antropología, educación y artículos periodísticos. Actualmente, es investigador en la Universidad Técnica del Norte. Sus recientes estudios abordan temas como el Qhapaq Ñan, el sitio Inka/Karanki, el trueque en Pimampiro, el tallado de la mandera en San Antonio de Ibarra y la fiesta de inocentes y fin de año de Atuntqui, Imbabura, Ecuador.

Chorrera dejó un legado artístico único que marcó un antes y un después en la historia del arte precolombino del Ecuador y del Nuevo Mundo.

Palabras clave: Cerámica Chorrera, Pintura negativa, Iridiscente, Simbolismo.

Abstract

Negative painting in ancient Ecuadorian ceramics originated with the Chorrera culture, which flourished between 1500 and 500 BCE in the coastal region and parts of the highlands. This culture is renowned for its remarkable artistic development, particularly its whistle bottles featuring polychrome finishes and brilliant visual effects, known as iridescent decoration.

This type of ornamentation was achieved by applying a thin layer of hematite-enriched clay onto a polished ceramic surface. The piece was then burnished by hand and fired a second time, producing reddish metallic reflections. Negative painting, in contrast, relied on light and dark contrasts to create striking visual patterns. Both techniques were applied not only to ceramics but also extended to metalwork and textiles.

Beyond their decorative purpose, these techniques carried profound symbolic meaning. As noted by researcher Kathleen Klumpp, the manipulation of surfaces aimed to reveal something deeper – a "vital essence." Similar practices are evident in ritual objects from southern Colombia.

These artistic traditions did not vanish over time. They persisted for over a millennium and continue to be reflected in Ecuador's contemporary artisanal practices. Ultimately, the Chorrera culture left a unique artistic legacy that marked a turning point in the history of pre-Columbian art in Ecuador and across the ancient Americas.

Keywords: Chorrera ceramics, negative painting, iridescent, symbolism.

Introducción

Hay algunos temas en la Arqueología que requieren un tratamiento más intenso, más integral, más holístico en tiempo/espacio. Respecto a lo enunciado en este artículo, se han realizado ya algunos estudios en México, Colombia, Perú, pero necesitamos una integración mayor entre arqueólogos, un trabajo conjunto multidisciplinar desde la arista de cada país americano, para lograr una interpretación transdisciplinar, que desemboque en propuestas útiles para la actualidad.

Siendo la cerámica uno de los componentes importantes del registro arqueológico, su investigación contribuye al “descubrimiento” de quienes lo hicieron en su respectivo tiempo/espacio y ayuda a determinar incluso las relaciones con sus vecinos inmediatos, mediatos y lejanos. En este sentido, nos permite superar los localismos y levantar la mirada para una visión continental, especialmente de la franja costera del océano Pacífico (figura 1).



Figura 1. Mapa del Continente Americano
<https://es.dreamstime.com/mapa-del-continente-americano-un-con-sudam%C3%A9rica-resaltado-image188538458>

Todo pueblo que ha llegado al conocimiento y utilización de la cerámica, determina para sí un “corpus” de vasijas de mayor o menor complejidad de manufactura, forma y técnica de decoración, acorde a su nivel de desarrollo técnico-social. En el arte alfarero se refleja, además, aunque en mínima parte, la complejidad del movimiento total de una determinada Formación socio-económica alfarera o agro-alfarera. La idiosincrasia de un pueblo o comunidad, su trayectoria histórica, sus cambios y sobre todo su sensibilidad estética y capacidad técnica están inmersos en las vasijas que el arqueólogo investiga.

El arte alfarero, como ya lo elucidaron Meggers y Evans (1969):

Cambia de continuo y varía geográfica y temporalmente como resultado no solo de diferencias culturales en cuanto a función, producción y estilo, sino debido también a inconsistencias accidentales de la materia prima, a la diferente habilidad de los alfareros y a la desigual susceptibilidad a ser influidos por exposición a otros estilos cerámicos (p. 5).

La cerámica es importante, siendo el material cultural más abundante y que mejor se conserva. Sin embargo, es necesario enfatizar que esta referencia debe efectuarse considerando todas las variables posibles, teniendo siempre presente que “las poblaciones cerámicas son sistemas dinámicos que evolucionan”, de acuerdo a la ecología, y desarrollo cultural. Si nos fiamos únicamente de la forma o/y decoración, podemos inconscientemente caer en terribles apreciaciones cronológicas” (Echeverría, 1995). Por ejemplo, la decoración aplicando las técnicas de “Pintura Negativa” (“resist” o a color perdido) es un rasgo que tiene en el antiguo Ecuador diverso inicio y finalización dependiendo de la Región y de la dinámica cultural experimentada por cada grupo humano.

Probablemente, el desarrollo de la aplicación de la técnica de la pintura negativa en la alfarería del antiguo Ecuador lo debamos a los portadores de la denominada cultura arqueológica Chorrera (1500 a 500 a.C.) ubicada en el Litoral ecuatoriano, principalmente en la provincias de Santa Elena, Los Ríos, Esmeraldas,

Manabí, Santo Domingo de Los Tzáchilas, El Oro (figura 2). En la Sierra: en las provincias de Pichincha, Chimborazo, Cañar, Azuay e Imbabura (figura 3).

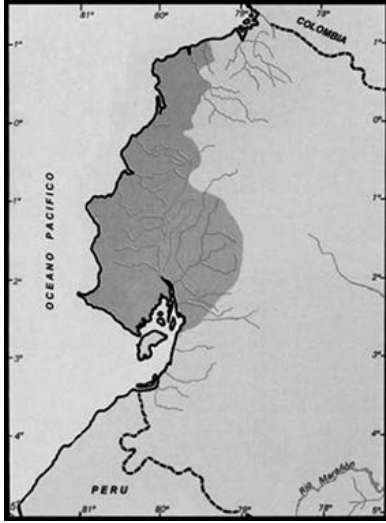


Figura 2. Ubicación del territorio de la cultura arqueológica Chorrera en el Litoral ecuatoriano
<https://hablemosdeculturas.com/cultura-chorrera/>



Figura 3. República del Ecuador y su división política por provincias
<https://www.pinterest.com.mx/pin/522347256792145965/>

La Cultura Chorrera tiene sus raíces en Valdivia (3800 a 1800.C.), que en la época tardía ya tiene indicios de pintura negativa y en Machalilla (1800 a 1000 a.C.) en donde hay ligeros indicativos de la pintura iridiscente (Norton, 1992). Sin embargo, varios arqueólogos, especialistas en arqueología del Litoral ecuatoriano,³ consultados sobre esta aseveración de Presley Norton, no lograron confirmar. Chorrera se muestra como la expresión máxima del desarrollo alfarero del Ecuador antiguo. A más de la

³ Consultados: Amelia Sánchez, José Chancay, Erick Xavier López, mis sinceros agradecimientos por su información.

variedad de formas de vasijas, la botella silbato es el testimonio de un desarrollo artístico impresionante; hay botellas con acabado policromado: rojo, ante, negro, blanco cremoso, iridiscente en zonas a menudo delimitadas por líneas incisas; la arcilla muy bien cocida y las paredes delgadas, las superficies están altamente pulidas (Norton, 1992). En técnicas de decoración, es decir, “*La manera en que una acción ejerce sobre un instrumento (un objeto físico, la mano o los dedos) para alterar la superficie de un objeto cerámico, con el fin de crear efectos visuales, de acuerdo a un patrón mental culturalmente establecido*” (Marois et al. 1985, p. 117), Chorrera, con la pintura negativa y la pintura iridiscente inicia una innovación revolucionaria, lo mejor que en decoración para cerámica se desarrolló en el Ecuador Antiguo.

La pintura iridiscente es la exhibición de reflexiones de color del plano decorado de un cerámico, principalmente, por la aplicación de una fina capa de arcilla a la superficie pulida, antes de la cocción (Meggers, 1969). Holm (1974), describe: “*La pintura iridiscente, lustre metálico, de un tono rojizo, obtenido con pigmentos de hematites especular, fue el primer diagnóstico de la decoración Chorrera*” (p. 4). Scott (1998) describe “*Chorrera iridiscente: negativo con lustre metálico hecho con grasa orgánica*” (p. 264).

Bushnell (1951) se refiere al efecto iridiscente como una sobre pintura de color claro, con diseños de franjas verticales o diagonales aplicadas de manera tosca en el exterior o, menos comúnmente, en forma de franjas radiales en el interior, aplicadas antes del bruñido. La pintura de color claro subyacente, pudo haber sido blanco o rojo muy traslúcido. El efecto iridiscente, en algunos casos, probablemente se deba a la extrema delgadez de la película de color blanco sobre cerámica roja.

De los últimos estudios, hay que resaltar los aportes de Kathleen Klumpp (2013), quien sostiene que la pintura iridiscente aparece en el litoral ecuatoriano aproximadamente mil años antes de Cristo y que el efecto se logró “*utilizando una pintura casi transparente, cuyo color tenía un reflejo metálico de plateado a rojizo..... Los diseños de esta pintura se componen de bandas y puntos, que generalmente tienen la anchura de la yema del dedo (más probablemente el índice), lo que sugiere que fueron pintados con el dedo.*” (p. 4) (figuras 4- 7).

Klumpp (2013) ha realizado experimentos para conseguir replicar la pintura iridiscente utilizando los materiales y métodos aborígenes. Un resultado positivo es el uso de una pintura de óxido de hierro (hematita), aplicada a la superficie de la vasija después de su primera cocción, a baja temperatura.

La hematita tiene que ser especular, “se presenta en cristales con fuerte brillo metálico y tiene una estructura laminar (como las escamas del pescado), mientras que la hematita terrosa se presenta en agregados de color rojizo...la hematita terrosa ayuda a que las partículas de hierro se adhieran a la superficie.” (Klumpp, 2013, p. 5).

Echeverría (2011) escribió “Técnica de decoración cerámica en la cual se pueden apreciar los diseños pintados al ser mojada la superficie del recipiente. Generalmente, se la encuentra en el interior de un plato o cuenco. Es propia de la cultura Chorrera” (p. 233).



Figura 4. Fragmento de borde de un cuenco Chorrera, con la superficie interior decorada con pintura iridiscente.

Cortesía del Smithsonian Institution, año 1980



Figura 5. Compoteras Chorrera con la superficie interior del cuenco decorada con pintura iridiscente.
Colección Costanza Di Capua-Quito, año 2014



Figura 6. Vasija Chorrera con pintura iridiscente
Banco Central del Ecuador, fotografía de Gilberto Rodríguez, año 2010



Figura 7. Vasijas Chorrera: a) Con pintura iridiscente; b) Con pintura negativa
Colección Costanza Di Capua-Quito, año 2014

Kathleen Klimpp (2013) aplicó el siguiente proceso, para lograr la réplica de la pintura iridiscente:

Primero, mojó el dedo índice en el líquido preparado con la hematita.

Segundo, con la yema del dedo pintó una banda, que apareció con textura mate, sin brillo.

Tercero, sobre la pintura todavía húmeda, efectuó el pulido o bruñido de la banda, pasando ligeramente el dedo limpio sobre la superficie del ceramio.

Cuarto, para conseguir una adherencia de la película fina de hematita a la superficie, el ceramio fue sometido a una segunda cocción.

En el Litoral ecuatoriano hay hematitas en la región de Pascales, provincia de Guayas y en Montecristi, provincia de Manabí, hay hematita con depósitos de manganeso, este último muy útil para extraer el color negro.

¿Qué entendemos por pintura negativa?

Es un término comúnmente utilizado para señalar las variantes decorativas de acuerdo a la relación claro-oscuro.

Decorado positivo-decorado negativo. Se refiere al efecto logrado con la aplicación de las diversas técnicas decorativas. Es positiva, cuando el motivo o diseño se destaca por sí mismo. Negativa, cuando el plano de fondo hace destacar la figura (Francisco, 1969).

Las Técnicas más conocidas son:

Técnica 1. Pintando el fondo alrededor de la figura, que conserva un engobe más claro o el color de la vasija; técnica llamada "falsa decoración negativa". El color oscuro puede ser de origen vegetal o mineral (figura 8).



Figura 8. Vasija Piartal, provincia del Carchi, Ecuador, en la decoración se destaca la estrella de ocho puntas, que conserva el color rojo de fondo.

Fotografía de José Echeverría, año 2010, Museo de José Dávila, Ibarra

Técnica 2. Pintura 'resist' invertida. Técnica decorativa que consiste en representar la figura con colores oscuros", dejando el fondo del color de la pasta (Francisco, 1969).



Figura 9. En el exterior de esta vasija resaltan las formas en color negro y se puede observar que debajo del color negro asoma el color de fondo, el color rojo. Estilo Capulí (700 d.C., a 1470 d.C.)

Fotografía de Gilberto Rodríguez (Colección Jaime Andrade-Otavallo, año 2017)

Técnica 3. Después de que la vasija ha sido sometida a la primera cocción, a alta temperatura:

- a) Se trazan los perfiles de las figuras.
- b) Las figuras son cubiertas con un material protector temporal, que puede ser:

Cera de abeja (Informante, Wilfrido Melo (82 años de edad)⁴ alfarero actual en Tulcán, Carchi, Ecuador) y su nieta Anita Palacios (nueva generación de alfareros).

La cera de abejas silvestre es conocida por los nativos Kichwas del Ecuador como “puntun” (mishqui napa), que se halla con relativa abundancia durante el mes de febrero (Domingo López Mamallacta, nativo de la provincia de Napo, comunicación personal, marzo 27-1992).

Ceniza fina de arrayán (*Luma apiculata*) o de guandera (*Aegiphila monticola*). Gartelmann (1985, p.105) informó que actual-

⁴ Conversación informal realizada en la puerta de la vivienda del alfarero Wilfrido Melo en la ciudad de Tulcán, Ecuador, 3 de febrero de 2021.

mente los indios Cashinahuas del este del Perú, utilizan una fina capa de ceniza, para obtener un efecto idéntico. Igual información proporcionó Francisco Ponce, actual alfarero de San Gabriel, Carchi, Ecuador.

Lagrima de zambo (Ecuador), Bolo (Colombia), Chilaca o chilacayote (México) (*Cucurbita ficifolia*) (informante: Germán Bastidas Vaca, arqueólogo aficionado de San Gabriel, Carchi).

c) Aplicación de un revestimiento de color más oscuro con brocha, inmersión o ahumado. El color oscuro lo obtienen del óxido de manganeso, cuya mina existía en Julio Andrade, Carchi, Ecuador.

La técnica del ahumado puede ser influencia amazónica, a través de la Cultura andina Cerro Narrío (1800 a 900 a.C.) para la Sierra Central y Sur y de Cosanga (400 a.C-1500 d.C.), para la Sierra Norte del Ecuador.

Más que por la cocción (Zedeño, 1987), el proceso de ahumado post cocción permitió la obtención de superficies negras (Lathrap et al. 1975).

El negro producido por el ahumado resiste la comida caliente (Sjöman y Martínez, 1992).

d) Eliminación del material protector temporal mediante una nueva cocción a baja temperatura, para dejar la figura con el color de la superficie de la vasija; técnica conocida como pintura por reserva o pintura 'resist'. Sinónimo: pintura por reserva o decoración a color perdido. (A esta técnica se le señala comúnmente con el término "negativo"). (Jijón y Caamaño, 1952; Francisco, 1969; Drolet, 1974) (figura 10).



Figura 10. Cuenco con base anular del Estilo Piartal, Carchi, Ecuador (845 d.C., a 1515 d.C.) con la superficie interior decorada con pintura negativa y bandas rojas (el color de fondo es crema)

Fotografía de José Echeverría, año 2003. Julio Andrade, provincia del Carchi

Técnica 4. Pintando figuras claras, iluminadas, sobre un engobe o superficie más oscura. Existe una preponderancia de los valores oscuros del fondo sobre los claros de la figura (figura 11).



Figura 11. Representación de un cuenco con base anular, Estilo Piartal/Tuza, Carchi-Ecuador, con decoración de pintura negativa, Técnica 4 y banda roja en el labio.

Fotografía de Gilberto Rodríguez, colección Jaime Andrade, Otavalo, año 2010.

Cronología

En el Litoral ecuatoriano, la pintura negativa asoma con la Cultura Chorrera (1500 a 500 a.C.) y continúa como técnica de decoración en las siguientes culturas arqueológicas del Antiguo Ecuador hasta el 1500 d.C. Particularmente, en la Sierra Norte, tenemos pintura negativa desde 1000 a.C. hasta 1500 d.C. Y, a nivel de réplicas de material cerámico precolombino, continúa hasta la actualidad, especialmente por parte de la familia de Wilfrido Melo.

Territorio

Según Estrada (1962) hay un negativo sencillo y un negativo a tres colores, presentes en las culturas Arqueológicas de Guangala, Bahía, Jama Coaque, Tejar, Jambelí.

Negativo a dos colores sencillo en: Chorrera, Bahía, Guangala, Jambelí y Manteño Temprano. Negativo a tres colores: Guangala, Jambelí. En Jambelí (0 a 40 a.C.) hay, además, negativo a tres colores con sobre pintura blanca, e iridiscente.

Simbología

Lo que más llama la atención en las ofrendas fúnebres que caracterizan a los entierros en pozo con cámara lateral, son las vasijas decoradas con pintura negativa, que las hay en la sierra norte del Ecuador, específicamente en Quito y en la provincia del Carchi, y en el Departamento de Nariño, Colombia, cultura arqueológica Capulí. Esta pintura parece haber tenido una dimensión social y simbólica muy especial, que ya se observa en la técnica de la pintura iridiscente y que muy bien lo interpreta Klumpp (2013):

En este contexto de la cosmovisión andina, el líquido rojo de la especlarita molida se asocia claramente con la sangre, en el lado femenino de esta dicotomía. Si el líquido de color rojo es femenino, luego la especlarita en forma de piedra tiene que ser masculina, o sea su inversa. Aunque comprendo esta transformación en términos científicos, no puedo evitar pensar que hay algo mágico en ver cómo, a medida que se muele, la especlarita cambia, de una piedra sólida, dura, masculina,

organizada, a la sangre roja de la fertilidad, al desorden y al caos, o sea al lado femenino (p. 7).

Con el bruñido, el orden del universo retorna en una recreación simbólica y cíclica. El concepto del bruñido es muy interesante. Ya he mencionado que por medio de este paso se elimina la capa mate y superficial de óxido férrico para revelar el brillo de debajo -un brillo que, en el contexto de una cosmología andina, representa la fuerza o la esencia vital que, en el mundo, se encuentra en el interior o debajo de todo (p. 8).

El contraste que produce la pintura negativa en el juego rojo-negro es sin duda la magia que une dos opuestos: la vida y la muerte. La vida representada por el color rojo, seguramente obtenido a partir del óxido de hierro, o hematita, que en el universo simbólico de las sociedades originarias representa la sangre, la vida. El color negro, probablemente lo consiguieron de minerales como el hierro, manganeso, magnetita, y la aplicación al objeto cerámico de una a más cocciones.

La técnica de la decoración iridiscente y pintura negativa se proyectó también en algunos objetos metalúrgicos, como ya lo puntualizó Kthleen Klumpp (2013): *“Este mismo concepto, de manipular la superficie para revelar una esencia vital debajo, se presenta también en la metalurgia andina antigua”* (p. 8). Tal es el caso de los famosos discos encontrados en el Departamento de Nariño, Colombia, en tumbas de 17 metros de profundidad constituidas por cámaras sostenidas por columnas falsas, con nichos para la colocación de las ofrendas, la pared tiene vestigios de pintura roja.

Los discos, catorce unidades bien conservadas y otros en mal estado han sido elaborados en tumbaga, aleación de oro y cobre, con peso repartido y bien calibrado, su diámetro oscila entre los 15 y 18 cm, grosor de medio milímetro, con un agujero en el epicentro. Están decorados en sus dos caras con aspas, espirales y otros motivos geométricos. Tienen evidencias de habersele provocado un movimiento rotatorio frecuente, como zumbambico. Tienen pulimentos desde el centro hacia la periferia, algunas zonas se cubrieron de cera o resina y con un baño ácido nítrico u oxálico se modificó la superficie de las zonas restantes. Las partes cubiertas se conservaron pulidas y brillantes, mientras que las que se expusieron a la corrosión del ácido

adquirieron un tono mate. El color rosado se obtuvo raspando el oro de la superficie. Expresan Plazas y Echeverri (1995, p. 349):

La palpitación que parece salir de los discos en movimiento, se produce por la aparición intermitente de los “círculos concéntricos” y por miles de líneas centrífugas, consecuencia del pulimento radial, que refleja la luz, sacándola de sus límites formales. Esta sensación dinámica de despegue, de movimiento en espiral, es claramente perceptible en los discos decorados con diseños que indican la dirección de su movimiento. Espirales o aspas persiguiéndose unas a otras (p. 349).

Lo interesante es el parecido entre las tumbas de pozo con cámara de la sierra norte del Ecuador y sur de Nariño, la pintura negativa, la inclusión de figurinas de cerámica en la ofrenda fúnebre y lo que se observa en las tumbas de tiro del Occidente de México (figuras 12-14), que datan de los primeros siglos d.C. (Cabrero y López, 1998).

En México, para obtener el efecto negativo, bañan la vasija caliente con la infusión de las plantas ricas en tanino, por lo que previamente colocan una capa de cera en las áreas que no deben pintarse y someten a la vasija a una nueva cocción.



Figura 12. Regiones arqueológicas en Mesoamérica

Paul Kirchhoff (<https://flowvella.com/s/2bua/F0D15109-15DB-4509-9C3D-0293556F77BD>)



Figura 13. Figurilla con pintura negativa proveniente de tumbas de tiro del occidente de México. Ayudante de chamán con sexo expuesto. Figurilla de Bolaños Cabrero, 2016, figura 5



Figura 14. Representación en cerámica de un posible cacique de la cultura arqueológica Capulí, Carchi, Imbabura, Ecuador

La pintura negativa tiene su paralelo en los tejidos, técnica denominada ikat⁵

Por la variación de humedad en los suelos ecuatorianos, los tejidos prehispánicos no se conservan; pero se han encontrado trozos de los mismos adheridos a objetos de cobre, así es el caso de un reportaje de Jorge Marcos ((1986), quien encontró evidencias de tejidos con aplicación de la técnica ikat asociados a material cultural de tradición Milagro-Quevedo (1200 a 1550 d. C.) en el Litoral, y en la sierra, provincia de Cañar.

⁵ Ikat es de origen malayo y significa “atar”.

Hay figurinas elaboradas en arcilla en varias culturas arqueológicas del Ecuador que evidencian tejidos con ikat, especialmente ponchos (Capulí, Carchi-Ecuador y Nariño-Colombia: 1 a 1500 d.C., Cultura Arqueológica Cosanga: 500 a 1300 d.C.).

Acorde a Jaramillo (1988):

El ikat es una técnica de teñido por el cual se crean espacios de reserva en determinadas partes de la urdimbre y/o de la trama, para lograr ciertos efectos decorativos en el tejido. La reserva se consigue al cubrir con algún material impermeable parte de los hilos a teñir, atándolos fuertemente, con lo que se impide la acción del colorante en esos lugares. La secuencia debidamente planificada de espacios cubiertos y descubiertos, permite obtener una variedad de diseños, que generalmente son transmitidos de padres a hijos en las comunidades de artesanos textiles (p. 151).

En la provincia de Imbabura, Ecuador, se mantiene la tradición de cubrir las partes del hilo que no debe teñirse utilizando fibras naturales de cabuya (*Fourcroya sp.*) que se ata fuertemente sobre catulos, chala, u hojas que cubren la mazorca de maíz. Se confeccionan ponchos de uso ceremonial, el poncho de llamas, el poncho granizo; el chal o macana de uso femenino (figuras 15-20).

En Ecuador, el ikat se practica por urdimbre, telar de cintura; excepto en el Carchi donde se utiliza telar vertical y es trabajo de mujeres (figura 16); un caso registrado está localizado en el actual poblado de La Paz, anteriormente denominada Pialalquer, asentamiento Pasto, Cultura Arqueológica Tuza (1000 a 1700 d.C.). En otras provincias se ha observado que el trabajo de tejido en telar es realizado por hombres, como es tradicional en la provincia de Imbabura.

El teñido se hacía con añil o índigo de origen vegetal, que se cultivaba en el valle del Chota-Mira, sierra norte del Ecuador; después, en la época colonial y republicana se importaba de El Salvador y Guatemala.



Figura 15. Doña Aida Clemencia Narváz Morilla tejiendo en telar vertical según la técnica ikat. La Paz, Carchi
a) fotografía de Lynn Meisch, 1989; b) Textil (2.08 x 1.71 m.)
en el Museo Latin American Research Fund, 1989 (Parsons, 1946)

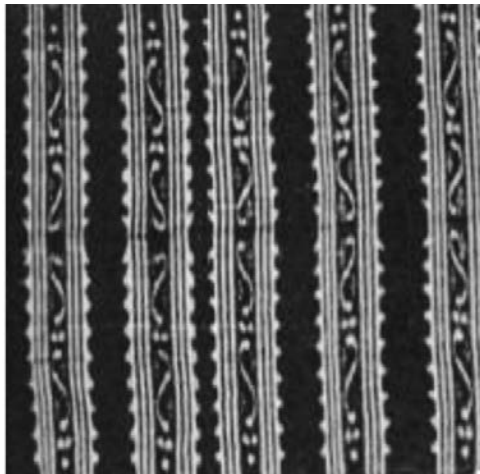


Figura 16. Poncho de fiesta elaborado con algodón y aplicación del ikat
Coleccionado por Aníbal Buitrón, 1947, Quiroga, Cotacachi. 1.12 x 1.28 m. AMNH, New York, 40.0/6281

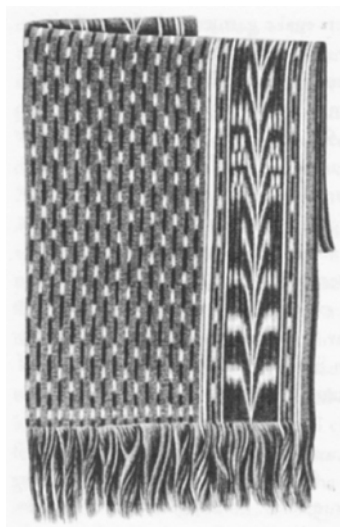


Figura 17. Chal de Cotacachi

Rowe and Meisch, 2011, p. 134



Figura 18. Novio y padrino con el poncho de ikat propio del matrimonio indígena

Fotografía de José Echeverría, año 2018



Figura 19. Novio y padrino de matrimonio con el poncho de esta ocasión
Fotografía de José Echeverría, año 2018



Figura 20. Novio con el poncho de matrimonio
Cortesía de Nhora Benítez

Dónde se elaboran tejidos con ikat?

- En África y Asia.
- En el continente americano: costa pacífica: México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Hasta hace poco tiempo se hacía ikat de trama en El Salvador y posiblemente en Honduras. En Guatemala y México se hacen ikat de urdimbre y de trama y compuesto (urdimbre y trama a la vez).

Conclusiones

La transformación de la especularita en pintura y su uso aplicación decorativa para un efecto iridiscente, debió encarnar una carga simbólica impresionante, por lo que debió ser una actividad muy especializada, y los objetos destinados a usos especiales, quizá relacionados con el culto a los antepasados.

La técnica de la pintura negativa que aparece en Ecuador con la cultura arqueológica Chorrera desde 1500 a.C. manifiesta especialmente en la decoración cerámica, tuvo también su aplicación en metalurgia y en tejidos, técnica que se mantiene hasta el día de hoy en alfarería y textiles.

El contraste claro/oscuro tiene en la época prehispánica una simbología profunda de dualidad complementaria, tanto que los objetos decorados con pintura negativa se hallan casi exclusivamente en contextos funerarios y los tejidos con ikat son aún en la actualidad utilizados para ceremonias especiales como es el matrimonio de los indígenas kichwa de la provincia de Imbabura, Ecuador.

La presencia de esta técnica en varias manifestaciones prehispánicas del continente americano amerita ponerle atención para una investigación continental multidisciplinar y proyectar estos conocimientos en el mejoramiento estético de las artesanías actuales que pueden alcanzar una identidad continental cargada de un simbolismo propio. La pintura negativa y el ikat pueden constituirse en una marca que nos identifique frente a un mundo cada vez más globalizante.

Bibliografía

- BUSHNELL, G. (1951). *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South-West Ecuador*. Cambridge at the University Press.
- CABRERO, M., y López, C. (1998). *Las tumbas de tiro de El Piñón, en el cañón de Bolaños, Jalisco, México*. *Latin American Antiquity*, 9(4), pp. 328-341.
- CABRERO, M. (2016). La cosmovisión del occidente de México en la tradición de tumbas de tiro con énfasis en la cultura Bolaños. *Arqueología Iberoamericana* 30: 51-69, Edited & Published by Pascual Izquierdo-Egea.
- CORNELL, R.M., y U. Schwertmann, 1996, *The iron oxides: Structure, properties, reactions, occurrences and uses*. VCH. Weinheim, New York, Basel, Cambridge y Tokyo. -E
- DROLET, Robert (1974). Coqueros and shamanism: An analysis of the Capulí Phase ceramic modeled figurines from the Ecuadorian Northern Highlands. S.A. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 5 (2) (Spring): Illinois.
- ECHEVERRÍA, José (1995). La cerámica como indicador cronológico en el Área Septentrional andina Norte. Echeverría & Uribe (Compiladores). *Área Septentrional Andina Norte: Arqueología y Etnohistoria*, Colección Pendoneros N°8, Banco Central del Ecuador, IOA, Abya Yala, Quito, pp. 253-316.
- ECHEVERRÍA, José (2011). *Glosario de Arqueología y Temas Afines* (2 tomos). Quito: Impresión Ediecuatorial.
- ESTRADA, Emilio (1962), Correlaciones entre la arqueología de la costa del Ecuador y Perú. Separata de *Humanitas* II: 2, pp. 31-61, Editorial Universitaria, Quito.
- FRANCISCO, Alicia (1969). *An archeological sequence from Carchi. Ecuador*. Published of demand by University Microfilms; Ann Arbor, Michigan.
- GARTELMANN, K. (1985). *Las Huellas del Jaguar. La Arqueología en el Ecuador*. Quito: Imprenta Mariscal.
- HOLM, Olaf. (1974). La pieza del mes: 2. Exposición presentada por la Sección de Antropología Cultural Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- LUNNISS, Richard (2004). *La cerámica del Desarrollo Regional temprano del sitio OMJPLP-141B-T3, Salango*. Manuscrito para publicación entregado al Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, Guayaquil. -
- LUNNISS, Richard (2012). Diseños en pintura iridiscente: iconografía y cosmología en la costa central del Ecuador. Ponencia presentada en la inauguración de la exposición temporal Luz, Color y Diseño en la Visión Precolombina, Museo Antropológico y de Arte Precolombino, Centro Cultural Simón Bolívar, Guayaquil, 14 de agosto de 2012. -Marcos, Jorge G., y Presley Norton, 1981, Interpretación sob
- JARAMILLO, Hernán. (1988). *Textiles y tintes*. CIDAP, Cuenca.
- JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto (1952). *Antropología prehispánica del Ecuador*. Quito: La Prensa Católica.
- LATHRAP, Donald., COLLIER, D. y CHANDRA, H. (1974). *Ancient Ecuador, Culture, clay and Creativity 3000-300 B.C.* Field Museum of Natural History, Chicago.
- MARCOS, Jorge. (1986). *Arqueología de la Costa Ecuatoriana. Nuevos Enfoques*. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología N°1, ESPOL & Corporación Editora Nacional, Quito.
- MAROIS, R., DURÁN, Eliana., FONSECA, Oscar., y ECHEVERRÍA, José. (1985). Estudio comparativo de los términos franceses, ingleses, españoles y portugueses relativos a las técnicas de la decoración de la cerámica prehistórica. *Boletín de Antropología americana* N° 12, Instituto Panamericano de Geografía e historia, pp. 115-28.
- MEGGERS, Betty y EVANS, Clifford. (1969). *Cómo interpretar el lenguaje de los tiestos*.
- NORTON, Presley y GARCÍA, M. (1992). *500 años de ocupación. Parque Nacional Machalilla*. Ediciones Abya-Yala & Centro Cultural Artes, Quito.
- PARSONS, E. (1946). *Peguche, cantón Otavalo, province of Imbabura, Ecuador: A Study of Andean Indians*. University of Chicago Press, Chicago, Illinois.
- PLAZAS, C. y ECHEVERRI, J. (1995). Piezas de oro Piartal-Tuza halladas en el Departamento de Nariño al sur de Colombia. Echeverría, J. y Uribe, M. (1995). *Área Septentrional Andina Norte: Arqueología y Etnohistoria*. Colección

- Pendoneros N°8, Banco Central del Ecuador, IOA, Abya-Yala, Quito.
PORRAS, Pedro y PIANA, Luis (1975). *Ecuador Prehistórico*. Quito: Imprenta y Ediciones Lexigrama.
- ROWE, A., and MEISCH, L. (2011). *Costume and History in Highland Ecuador*. University of Texas Press-Austin
- SCOTT, J. (1998). El Estilo Chorrera y su influencia en los Andes Septentrionales. Guinea, Marcos y Bouchard (Coordinadores). *El Área Septentrional Andina Arqueología y etnohistoria*. Biblioteca Abya-Yala, Quito, pp. 261-276.
- SJÖMAN, L. y MARTÍNEZ, J. (1992). *La cerámica popular en el Ecuador*. Cuenca, Fundación Paul Rivet.
- ZEDEÑO, M. (1987). Análisis térmico diferencial de la cerámica Chorrera. *Gaceta Arqueológica Andina* N° 13, Año IV, pp. 8-9.
- KLUMPP, K. (2013). Replicación de la pintura iridiscente Chorrera. *Apachita* N° 21, *Boletín de Arqueología, Centro de Investigaciones Socioculturales CIS* Quito, Ecuador.