



Figura 1. Sitios arqueológicos del Ecuador y Perú pertinentes al texto. El mapa y todos los dibujos son de Tom Weller.

Huaquería, procedencia, y fantasía: los soles de oro del Ecuador

KAREN OLSEN BRUHNS
DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY
SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY

Agradecimientos:

Quiero expresar mis agradecimientos a los amigos y colegas que tanto me ayudaron en la elaboración de este artículo. A Juan Crespo Vintimilla, doña Eulalia Vintimilla de Crespo y Cornelio Vintimilla E., fuentes sorprendentes de la historia del sol, a Lynn Hirschkind, que recorrió infatigablemente a Cuenca hablando con todos los que estuvieron relacionados con el sol de Quito que aún viven, a Tom Weller, quien dibujó pacientemente los artefactos y mapas, a Ana Maritza Freire y a los Museos del Banco Central de Quito y Guayaquil; a Javier Véliz; y a doña Costanza di Capua, amiga y colega con quien a menudo puedo estar en desacuerdo pero que siempre presenta ideas que vale la pena seguir.

Los datos para comunicarse con la autora son:
Karen Olsen Bruhns,
Department of Anthropology,
San Francisco State
University, San Francisco, CA
94132 EEUU

Correo Electrónico:
kbruhns@sfsu.edu

Fax 510-845-5132

Abstract: *The best known Ecuadorian gold artifact is the head ornament with a face and sunbeams which is at the present the symbol of Central Bank Museum in Ecuador. According to its label this head ornament was found at La Tolita. However information from historical documents, archaeology, looters and collectors indicates that the artifact was found at Sigisig in the southern Sierra. This head ornament and another from Manabita coast evidence problems related to cultural and technological reconstruction based on looted artifacts.*

En el año de 1940, el comerciante y coleccionista suizo Max Konanz compró una pieza de oro precolombino: una máscara o decoración frontal de un tocado en forma de cara con rayos. En 1960, el Museo del Banco Central compró la colección de Konanz, incluyendo el sol de oro. Estos dos datos, y el que el objeto representa la cara del sol, son casi los únicos en los cuales todo el mundo está de acuerdo. Ya en su condición de logotipo del Banco Central del Ecuador al sol se le atribuye como lugar de procedencia La Tolita. Pero existen muchos indicios de que esta procedencia no es verdadera. Se pueden presentar algunos sólidos argumentos de que la procedencia del sol de oro es la que aparece en la primera fotografía del mismo, tomada en 1940 por el doctor Miguel Ernesto Domínguez en el museo privado de Max Konanz, en su hacienda de San Galo, en la provincia de Cañar. Debajo del sol, de puño y letra de Max Konanz, hay una anotación: "Chunucari, entre Chordeleg y Sigisig" (figura 2a).

¿Por qué se atribuyó a Chunucari y no a La Tolita el lugar de procedencia? ¿Y si el sol pertenece a Chunucari, por qué se le asigna hoy una procedencia equivocada? Aquí tenemos que seguir cuidadosamente la historia de este sol y, también, la del sol casi igual que actualmente forma parte de la colec-

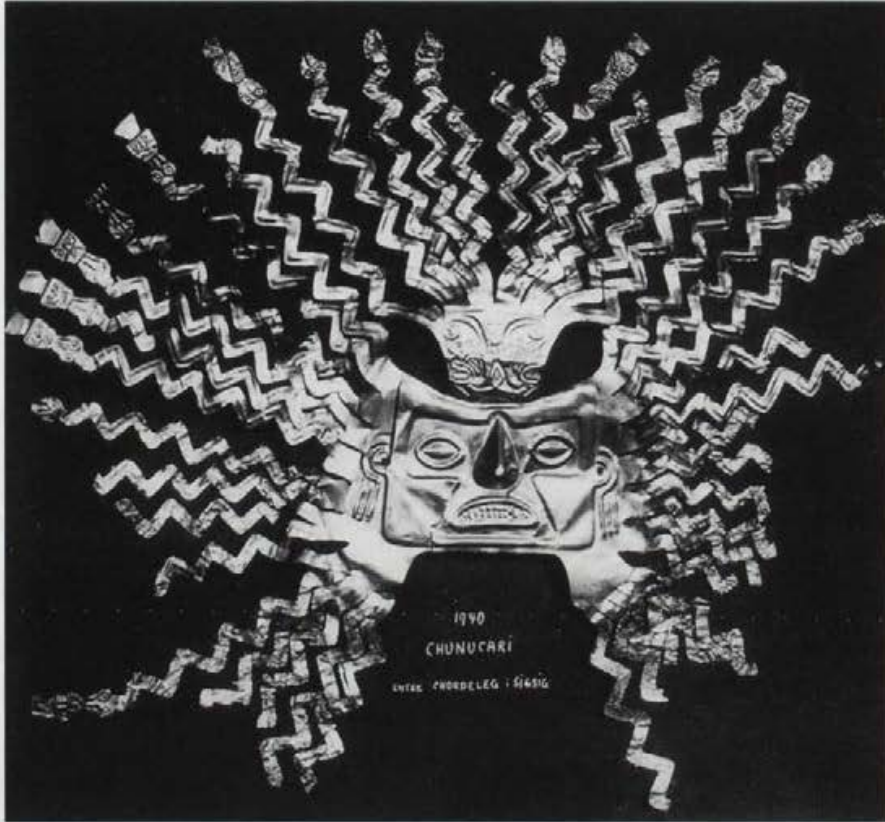


Figura 2a. El sol de oro del Museo del Banco Central, Quito. Ex-colección Max Konanz. Fotografía de Miguel Ernesto Domínguez, por cortesía de Juan Crespo Vintimilla.

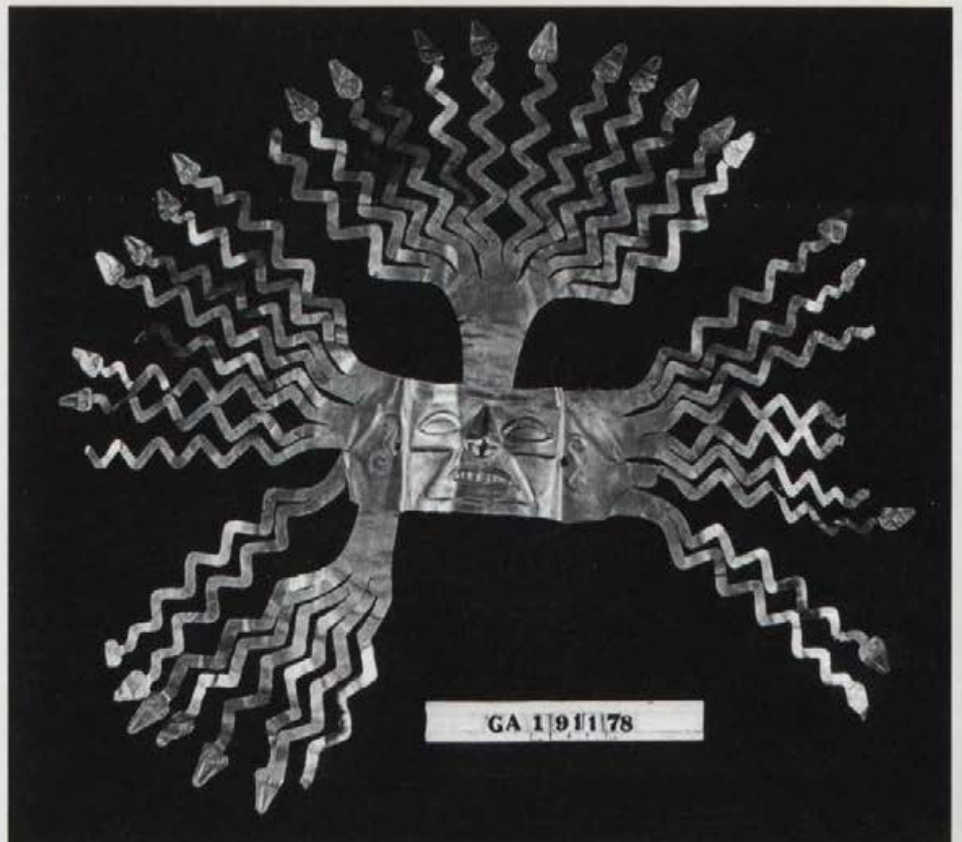


Figura 2b. El sol de oro del Museo Antropológico, Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Ex-colección Emilio Estrada. Foto cortesía del Museo Antropológico y Ana Maritza Freire.

ción del Museo del Banco Central en Guayaquil, pero que originalmente perteneció a la colección de Emilio Estrada (figura 2b). El hallazgo de los dos soles de oro proviene de las actividades de los huaqueros, aunque el sol de Konanz tiene una historia mejor conocida que el otro. Debido a su origen en excavaciones clandestinas es posible sostener, como hizo la doctora Costanza di Capua (1997), que los huaqueros mienten sobre la procedencia en razón de la ilegalidad de su negocio. Los huaqueros mienten, primeramente, porque sus colegas o el propietario del lugar reclamarán cualquier área rica en artículos comerciables. Por lo mismo, muchas veces darán una procedencia totalmente falsa de los objetos que venden al intermediario del pueblo. El intermediario puede aceptar tal procedencia o inventar por su cuenta una nueva, y así, cuando un objeto llega a un museo puede haber cambiado varias veces la atribución de su origen cultural. En este proceso de la falsificación de la prehistoria americana participó el sol de Konanz. Se puede demostrar, tanto por su iconografía como por su historia, que es muy probable que lugar de origen del sol, si no era Chunucari mismo, era muy cercano a esa localidad.

El animal crestado

Uno de los argumentos que con más fuerza esgrimen quienes quieren hablar solamente del sol de Konanz (el de Estrada tiene otra historia y, probablemente, otra procedencia) es el diseño de animales crestados en la base del haz superior de rayos. Estas especies de "dragones" son comunes en el arte de la costa suramericana, desde el sur del Perú hasta Panamá. Con base solamente en las representaciones ecuatorianas de los animales crestados se puede argumentar en favor del origen costero del sol. Pero este argumento es un poco provinciano y pasa por alto la larga historia y extensión geográfica de estos "dragones", tanto en materiales permanentes como perecederos. Los últimos, como los tejidos, no se preservan con frecuencia en los sitios ecuatorianos. Debido a esto, quizá sería mejor idea dirigir la mirada hacia el mundo andino, teniendo en cuenta que la prehistoria ecuatoriana no es la prehistoria de un territorio aislado sino una parte integral de la prehistoria del oeste de Suramérica.

Los animales crestados parecen haberse originado en la región del Callejón de Huaylas, en el Perú, quizá como una evolución de los "kennings" de la cabeza de los animales sobrenaturales de Chavín (Bruhns, 1976). Los animales crestados, felinos, llamas, venados, monos y animales compuestos, aparecen con alguna frecuencia en el estilo Recuay del Callejón, que tiene una antigüedad aproximada de 100 a.C. a 300 d.C., es decir, es más o menos contemporáneo con las culturas Guangala tardío, Bahía, Jama-Coaque y Tolita Clásico (la época del "Desarrollo Regional" en Ecuador). No existen muchos indicios de un contacto directo ni regular entre la sierra peruana y la costa ecuatoriana en esta época, aunque Saville (1907-1910) trae una ilustración de una vasija del estilo Recuay encontrada, supuestamente, en el Ecuador. Antes de este periodo, el comercio de la concha *Spondylus* con

la cultura Huari del Perú (550-850 D. C.) no había alcanzado mucho desarrollo (Paulsen, 1974).

El origen más probable de los animales crestados ecuatorianos y de las figuras parecidas al "dragón" que se ven en las cerámicas y metales costeños es la cultura Moche de la costa septentrional del Perú. Los Moche tomaron prestado el motivo del dragón crestado que aparece esporádicamente en su cerámica y en objetos de otros materiales, así como en los de las culturas de Sicán (Lambayeque) y Chimú que sucedieron a la Moche, para finalmente desaparecer en el período colonial. Es solamente en las últimas fases de Moche (Moche III-V) cuando dragón crestado aparece junto a la luna y las estrellas, por lo cual recibía el nombre de "animal de la luna" en la literatura sobre los Moche. En el arte mochica, un dragón crestado de figura sinuosa aparece erguido en una media luna, de ordinario rodeado de estrellas (figura 3). En las representaciones mochicas el largo morro lleno de dientes se cambia por una trompa más curvilínea, similar a la que tienen las formas del animal crestado vistas en el Ecuador. Ambas, la forma curvilínea y las más geométricas, del animal crestado aparecen en La Tolita y en las culturas relacionadas con ella en la costa norte del Ecuador y del sur de Colombia. La forma más rectilínea aparece también en dos estatuas de la Fase Isnos (primer milenio d. C.) en San Agustín en la cabecera del río Magdalena al sur de Colombia (figuras 4 y 5 y Bruhns, 1982). Más al norte los animales crestados hacen su aparición en Panamá, donde el "dios cocodri-lo" y figuras parecidas en el arte de Coclé están, al parecer, relacionadas con los animales crestados del sur (Linares, 1977, Hearne y Sharer, 1992). En muy pocos casos tenemos una procedencia cultural exacta de estas figuras.



Figura 3. El «Animal de la Luna», Cultura Moche. Según Kutscher 1954, Lám. 48a.



Figuras 4 y 5. El «Animal
de la Luna» en la escultura
de San Agustín, Colombia.
Sitio del Alto de Lavapatás,
Foto: K. Bruhns.

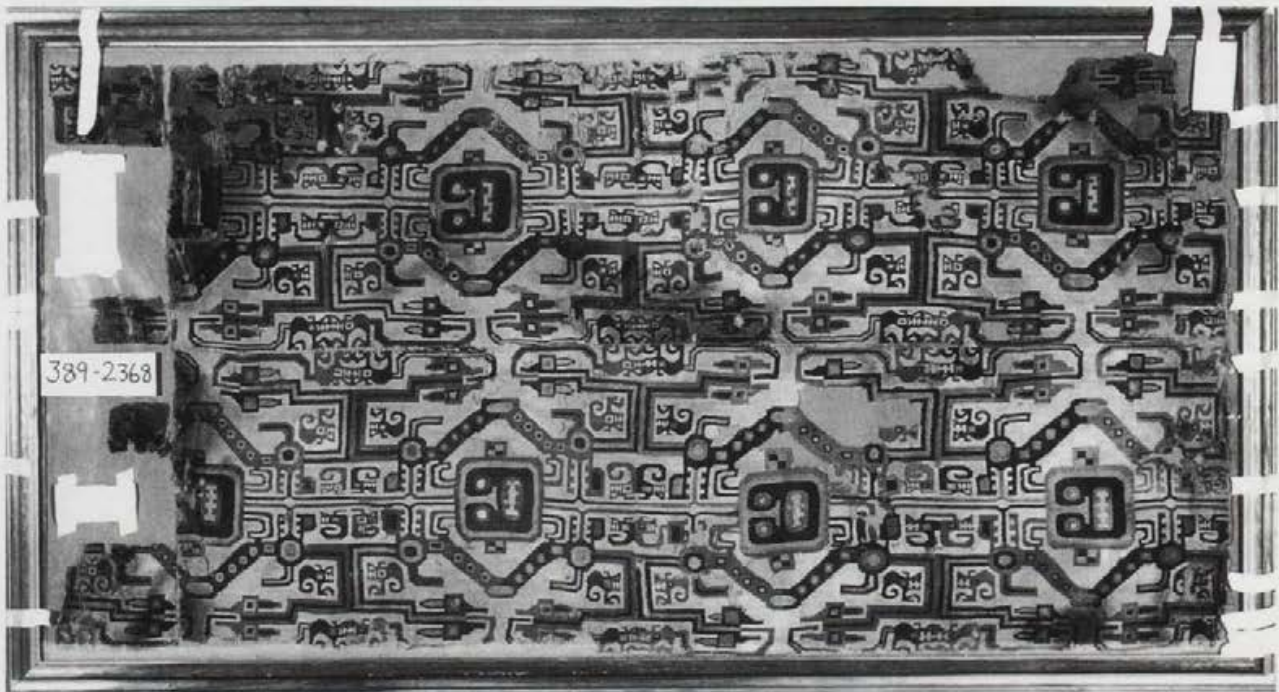


Figura 6. Un tapiz en lana de la cultura Recuay (Callejón de Huaylas, Perú, ca. 100 a.C.-250 d.C.). Academia de Ciencias de California No. 389-2368, foto cortesía de Charles Cecil y la Academia).

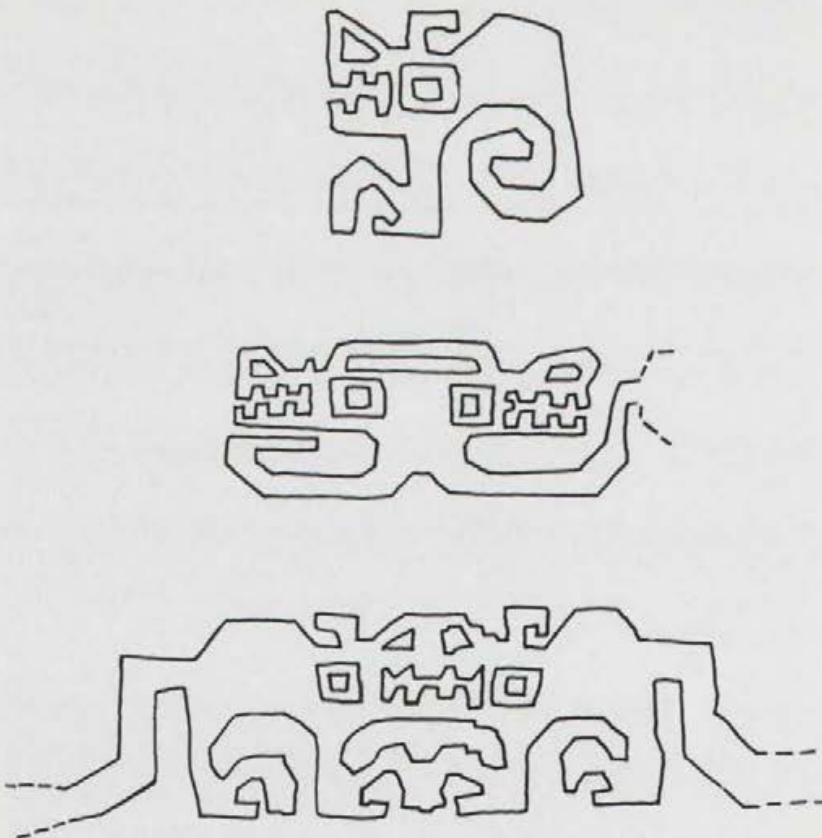


Figura 7. Detalles calcados del tapiz.

Los escasos datos arqueológicos con que contamos nos dan un período que va desde los últimos siglos antes de nuestra era hasta el período colonial, aunque los detalles iconográficos de los dragones ecuatorianos –tales como las trompas redondas, el ensortijado de la cabeza y los ojos en forma de lágrima– indican que provienen de las últimas pinturas mochicas de “dragones” crestados y de figuras de otros animales sobrenaturales.

¿Qué nos dicen del sol de Quito todos estos detalles acerca de los dragones? No mucho. En su forma, son similares a las figuras tardías de Moche. La cresta cae hacia atrás y ha sido hecha con la cola como de dos figuras, o bien todo el conjunto parece doblado en la mitad. Este motivo se puede ver tanto en los muy raros y fragmentarios tejidos de Recuay como en los de Moche, lo cual indica, al igual que con los dos dragones crestados de la escultura de San Agustín, que el textil fue el medio de difusión de esta iconografía (figuras 6 y 7). Debido a la falta de objetos metálicos excavados científicamente y anteriores al período tardío Tacalshalpa - Inca en la sierra meridional, no podemos afirmar si el dragón crestado fue o no una tema común en la costa. Dada la larga historia de intercambio entre la sierra meridional y el norte del Perú, tanto en la sierra como en la costa, parece más probable que las culturas de la sierra conocieran de este animal y, ocasionalmente al menos, lo representaran en sus artefactos. No podemos afirmar que los dragones, crestados o no (y la mayoría de los dragones ecuatorianos no tienen cresta), sean un tema exclusivamente costeño, y que por ende de cualquier objeto que lleve tal diseño sea de origen costeño.

El fantasma de Nazca

En los años cincuenta, el famoso coleccionista y arqueólogo ecuatoriano Emilio Estrada –quien había adquirido reciente y sorpresivamente (de hecho se puede decir que sospechosamente) un sol de oro igual al del Museo de Quito– tuvo la inspiración de decir que este sol que él había atribuido a la cultura Jama-Coaque estaba claramente relacionado en cuanto al estilo con el trabajo en oro de la cultura de Nazca en la costa sur del Perú (1961). Hizo esta afirmación basándose, al parecer, en que los ornamentos de los dos soles y a la vez de casi todos los objetos de oro de Nazca conocidos fueron martillados y luego decorados por repujado, así como en el hecho de que algunas piezas de oro de Nazca tienen la forma de rostros rodeados de rayos que terminan en las cabezas (figura 8). Pero, hasta el momento, no se han descubierto evidencias de contactos o intercambio entre el Perú meridional y el Ecuador costero, aunque hay muestras de un contacto cada vez más frecuente con las culturas Moche, Vicús, Sicán y Chimú, del norte del Perú. Moche 5 y Nazca 7 muestran algunas señales de mutua influencia estilística (en realidad, lo que se evidencia es la influencia general de Moche en la cerámica de Nazca y no al revés); ésta pudo ser el conducto indirecto de la influencia de Nazca sobre la costa del Ecuador.

La labor orfebre de Nazca es muy simple. La mayoría de las piezas son bandas planas martilladas que se usaban como brazaletes, tobilleras, vinchas, etc. Hay solamente tres tipos de ornamentos más complejos que se encuentran con alguna frecuencia; éstos son dos adornos de la frente y de la cabellera y una "máscara bucal", una especie de adorno peculiar de la nariz pero que cubre la boca. Estas últimas son las formas que tienen rayos, los cuales, a su vez, tienen rostros sencillos en sus extremos. Nada se ha encontrado en el norte del Perú o en el Ecuador que semeje, ni siquiera remotamente, una máscara bucal. En estas regiones los adornos nasales no son desconocidos, pero tienen forma muy diferente y carecen rayos que terminen en cabezas o en caras. Los adornos de la frente son únicos: uno es una pieza plana con alas y un rostro central; el otro, probablemente al que se refería Estrada, es una pieza plana y ovalada de metal, que es un rostro rudimentario rodeado de rayos (figura 8),

casi siempre muy pequeños y muy simples aunque hay unos cuantos más grandes y más elaborados. Los rostros consisten generalmente en dos círculos y una línea o en un pequeño rectángulo lleno de dientes grabado en el metal suave. El concepto es quizá semejante en los dos soles, pero la ejecución y el estilo son completamente diferentes.

Más provechoso que fijarse en estas vagas similitudes es mirar la historia del rayo que termina en un rostro. Es muy conocido que este artificio se originó en la cultura Chavín del Perú, donde convirtieron en rostros de serpientes los largos y angostos apéndices de figuras sobrenaturales, ya sea trenzas, fajas, bigotes, o cualquier otra forma similar. Este es el artificio que John Rowe ha denominado "kenning" (símbolo, metáfora visual). Un tipo de kenning, los rayos terminados en rostro, sobreviviría en Chavín y pasaría a los sistemas iconográficos a muchas culturas del Perú y Bolivia, influenciadas por Chavín.

De estas culturas como la Paracas y varias de la costa del norte del Perú, como la de Cupisnique, proceden las de Nazca y Moche. Al igual que en el Ecuador, la investigación arqueológica en el Perú ha sido menos extensa en

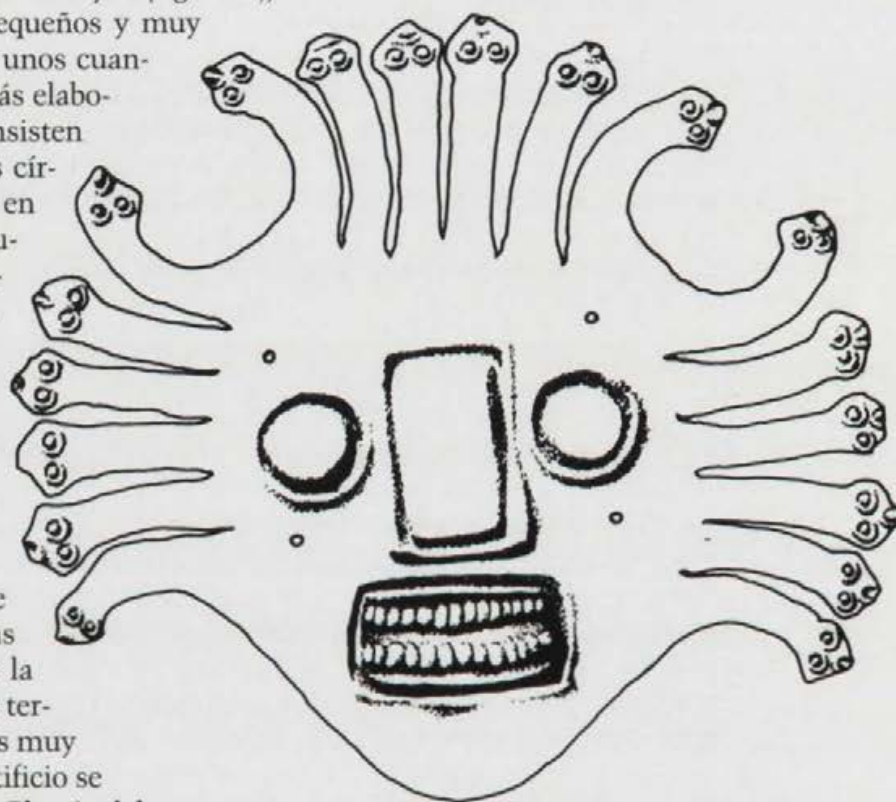


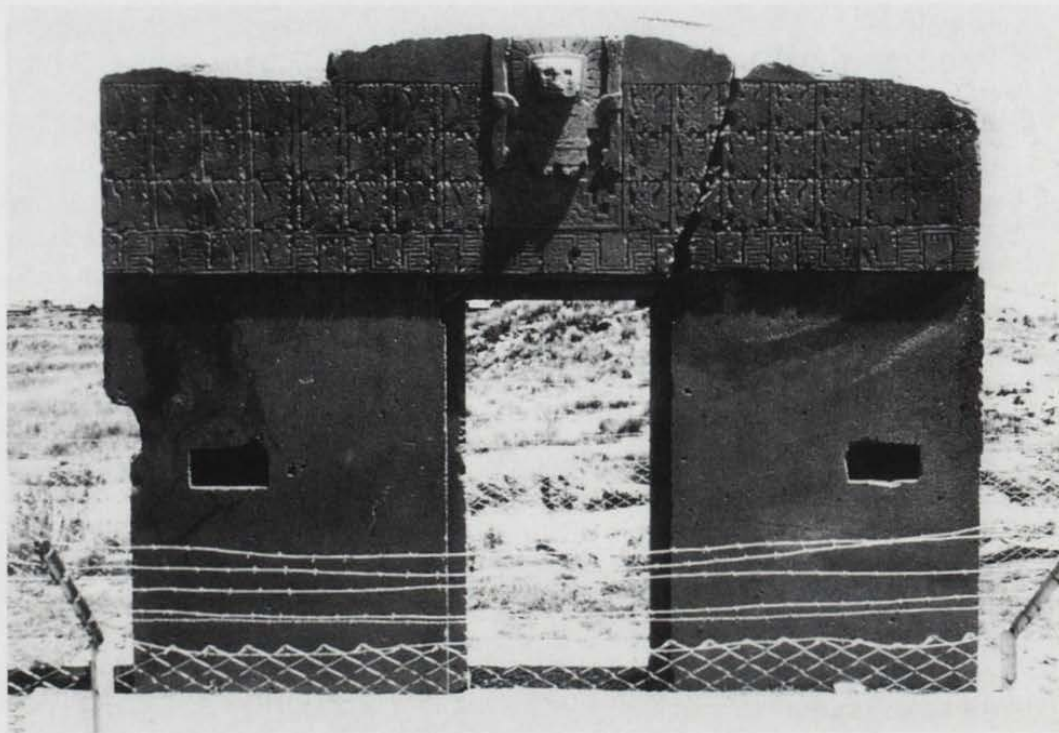
Figura 8. Un ornamento de tocado de la Cultura Nazca (100-600 d.C.). Sin procedencia. Museo del Oro Mujica Gallo (Lima, Perú), sin número.

Ecuador, la investigación arqueológica en el Perú ha sido menos extensa en la sierra que en la costa (excepto en los sitios incaicos). Así, conocemos muy poco sobre los sucesores de Chavín en la sierra. Sin embargo, fue allí donde aparecieron las religiones internacionales subsiguientes de los Andes, las de Tiahuanaco (altiplano de Bolivia y la región circundante) y Huari (Ayacucho, Perú). Ambas revivieron muchos elementos de la iconografía de Chavín, especialmente las deidades frontales con rostro redondo con rayos (figuras 9 y 10). En este cuadro, más que en los ornamentos rudimentarios de Nazca, debemos buscar las huellas iconográficas del origen y significado del sol de Quito.

Tanto el sol de Quito como su cuasigemelo, el sol de Guayaquil, tienen un rostro rectangular rodeado de rayos. En el sol de Quito los rayos rematan en una cabeza de serpiente con una cabeza trofeo en la boca (figura 2a). Aunque es posible que la cabeza rodeada de rayos tenga el mismo origen que el animal crestado —es decir, la cultura Recuay, sucesora de la cultura Chavín en la región de la Callejón de Huaylas—, es más probable que su procedencia sea un poco diferente. Las cabezas radiadas de Recuay son diferentes y, aunque son conocidas como redondas y rectangulares, por lo general tienen un reducido número de rayos y estos rayos son semejantes a las crestas de los animales crestados (figura 11). Por lo mismo, no parece que sean el origen de los rostros de los soles ecuatorianos.

El rostro rectangular es más típico de las representaciones de los dioses en las culturas Huari y Tiahuanaco. Los rayos de los rostros peruanos y bolivianos, ya se trate de una cabeza sola o de la cabeza de una figura humana completa (hombre o mujer), son más elaborados, y los diferentes rayos tienen adornos terminales distintos, quizá relacionados con la función ideológica de la figura sobrenatural que adornan.

Aunque los rayos de ambas figuras masculinas, la de Tiahuanaco y la de Huari, no son idénticos, son rayos serpentiformes en la cabeza al igual que en los soles ecuatorianos. El rostro rectangular con sus rayos tiene con frecuencia pequeños colmillos, como los del sol de Quito, aunque el ojo dividido característico de Huari no se ve en ninguno de los soles del norte. En los soles ecuatorianos la disposición de los rayos en grupos es también diferente de la del propio Huari y Tiahuanaco, pero se ve en algunas vasijas del estilo Huari - Pachacamac (figura 12). Estas vasijas se han encontrado con alguna frecuencia en el norte del Perú; también vale la pena recordar que el importante oráculo de Pachacamac tenía una filial en el norte del Perú, probablemente en el valle de Jequetepeque (Pacatanamú). Sin embargo, partiendo del rostro, de los rayos y de otros detalles iconográficos de los soles ecuatorianos, es evidente que en cuanto al estilo éstos son más Huari-Tiahuanaco que los similares de Nazca y aún de Moche.



Figuras 9 y 10. La «Puerta del Sol» de Tiahuanaco, Bolivia. La figura central es un dios con cara radiada y un detalle de las caras y los ángeles de la fachada.

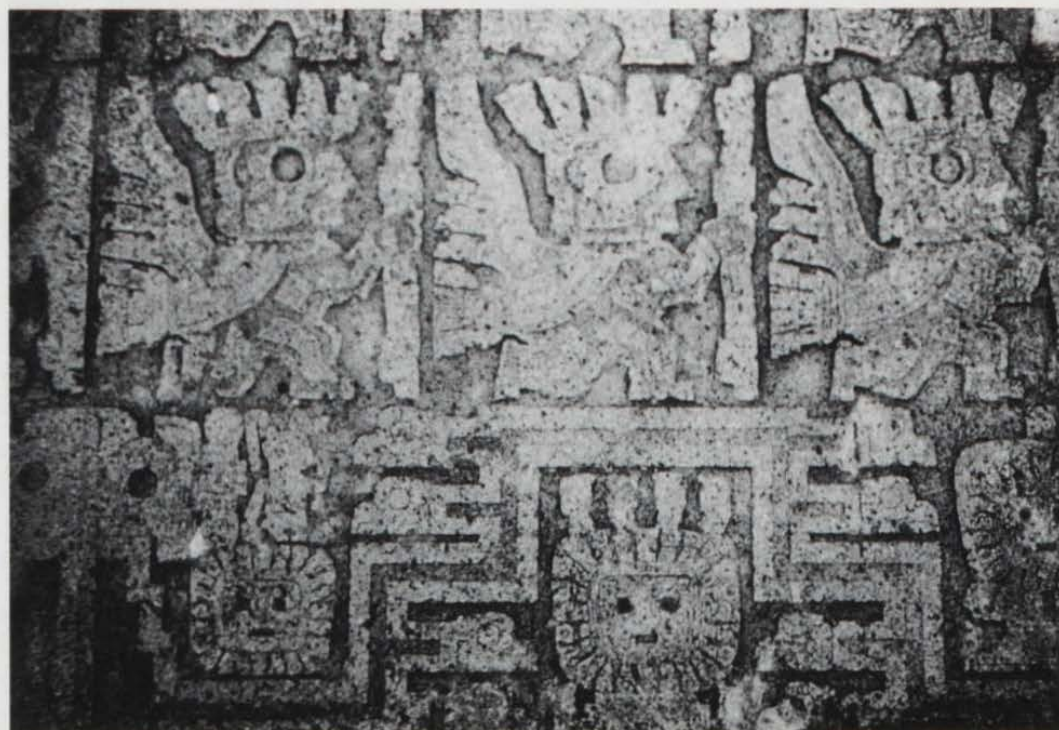


Figura 11. El motivo de una cara radiada de un vaso Recuay.



Figura 12. Un kero del estilo Huari encontrado en el sitio A de Moche por Max Uhle. Museo Antropológico «Phoebe Apperson Hearst», Universidad de California, Berkeley, No. 4-2530.

La sierra sur del Ecuador

Aunque ha habido alguna investigación de los sitios de los periodos Formativo e Incaico en la sierra sur, el estudio arqueológico del Periodo de Desarrollo Regional y de Integración prácticamente no existe. El interés de la comunidad no arqueológica por estos sitios ha sido, sin embargo, intenso. El robo de tumbas en el sur comenzó con los españoles (Salomon, 1987) y llegó a su grado más alto en la segunda mitad del siglo XIX, como lo ha documentado Salazar en su brillante revisión de los mitos y fábulas de la prehistoria ecuatoriana (1995:146-163). Prácticamente todos los artefactos recobrados de este saqueo fueron destruidos (los más de ellos fundidos y reducidos a lingotes) o perdidos, aunque un buen número de piezas llegaron a los Estados Unidos o a Europa.

Una región y una serie de sitios tienen que ver con el origen de los adornos del sol. En el mejor de los casos, se han podido reconstruir informaciones y anécdotas y se han descubierto una serie de tumbas de pozo y cámara en la región de Cuenca a partir de los años 50 del siglo pasado. La búsqueda de estas tumbas continuó hasta, al menos, la mitad del siglo XX (Huezy, 1870; González Suárez, 1890-1903; Verneau y Rivet, 1912, 1922; Saville, 1924). Las mayoría de estas tumbas se hallaban situadas en la zona relativamente reducida de Chordeleg y Sigsig, aunque también se ha hablado de unas pocas al norte hasta Cojitambo y Azogues y al este hasta Paute. Las tumbas variaban considerablemente en cuanto a la profundidad y la forma, como también en cuanto al número de esqueletos que contenían. Faltan buenas descripciones de la mayoría, pero de una cercana a Sigsig se ha reportado que tenía más de un metro de profundidad. Contenía un solo cuerpo, tendido en el piso de la tumba con la cabeza hacia la entrada de la cámara. El esqueleto estaba cubierto de placas de oro y plata, cosidas al parecer al vestido, que tenía una orla de pequeños tubos de oro (Saville, 1924:10). Tales vestiduras eran, por supuesto, comunes en los entierros de la nobleza Moche y Chimú, pero también se han encontrado tejidos con la misma decoración en las profundas tumbas de tubo de La Florida, en el volcán de Pichincha (Doyon-Bernard, 1993-1994) y en algunos entierros de urna de la costa (cf. Meggers, 1966; Plate, 152). Muchas de estas tumbas contenían considerables riquezas en metal. Se dice que una de las tumbas de Sigsig dio 22 kilos de oro (cuando los objetos fueron fundidos); de otra, en la cercana parroquia de Urcur, se asegura que dio la sorprendente cantidad de 200 kilos del precioso metal. Las ofrendas funerarias corresponden allí a las de las tumbas de la nobleza del norte del Perú, tales como las reportadas por Pederson y Shimada en Lambayeque y por Alva Alva y Donnan en Sipán (Pederson, 1976; Matsuda y Shimada, 1994; Alva Alva y Donnan, 1993).

La más famosa de estas tumbas fue la de Patecte, en los confines de Chordeleg. Contenía un solo cuerpo que estaba de espaldas y tenía un peculiar tocado cónico de oro. Al lado del cuerpo había un cántaro grande y en la cámara se hallaban varios objetos de madera y de metal. Según el inventario publicado por Huezy en 1870, tan sólo entre los objetos que llegaron a

Francia se incluían 2 lingotes de oro, 9 grandes platos esféricos de oro, más de 5 hachas trabajadas en oro, 2 pequeños platos ovalados con bordes de cuentas de lo mismo y un gran número de placas de oro repujadas, quizá pecheros o pectorales. También de esta tumba salió un modelo de madera muy parecido a la "mesa de juego" peruana y una placa grande de oro, con incrustaciones de piedras verdes y conchas blancas, montada en madera, que mostraba la figura de un ángel corriendo. Esta última, lastimosamente, fue también fundida. La destrucción de la placa es penosa ya que un dibujo —lo único que sobrevive de ella— muestra una clara evidencia de los contactos con la cultura Huari. Las figuras de ángeles con cabezas humanas, de pájaros o de mamíferos, por lo común representados de perfil y corriendo, son distintivas de la iconografía de la cultura Huari. Estos ángeles Huari, revividos de las figuras guardianas de Chavín, parecen ser igualmente los guardianes o compañeros de la deidad principal: un hombre representado de frente, con rostro cuadrado o rectangular, rodeado de rayos que terminan en cabezas. Cómo sobrevivió esta deidad y cómo revivió en las culturas Tiahuanaco y Huari, no se sabe, debido a la falta de excavaciones en sitios pertinentes, pero fue un hecho que sobrevivieron el dios y sus ángeles-compañeros. Esta deidad es la que aparece en el Ecuador en forma de la máscara de oro del Museo del Banco Central y en la máscara de Estrada, actualmente en Guayaquil.

Moche, Huari y Chimú en el Ecuador

La placa y las máscaras de oro no son las únicas evidencias de la presencia de la cultura Huari en el Ecuador. En otra de las tumbas de Chordeleg también se encontró esa presencia: una pequeña vasija en forma de maté, de estilo Pachacama - Huari, evidentemente una importación del Perú. Un número de tocados de oro recuerdan vívidamente los tocados de los señores de Sicán, del norte del Perú, al igual que los diseños de algunas de los pectorales redondos (figuras 13 y 14). Otros, especialmente aquellos que muestran cabezas de felinos de frente, son exclusivamente ecuatorianos, lo cual indica que no se trataba de la dominación de una cultura local por los extranjeros sino más bien de una situación en que las clases altas del Azuay y Cañar recibían bienes lujosos de lejos, de sus homólogos comerciales. Las cerámicas de Sicán y de Chimú han sido también halladas en tumbas de estas provincias por los huaqueros, lo que indica que los lazos entre esta zona y el Perú se mantuvieron por largo tiempo (Bruhns, 1994).

La tierras buenas y bien regadas de Azuay y Cañar eran un sitio de lógico interés para las civilizaciones peruanas, sobre todo para la de Huari, también de origen serrano. Aunque se habla de la influencia Huari en la costa norte del Ecuador no existe evidencia de su presencia física allí, aparte quizá de una misión diplomática o una peregrinación religiosa; el imperio de Huari, como el de Tiahuanaco, era sobre todo un imperio serrano. La zona en donde encontramos la más intensiva evidencia de la presencia de Huari (y más tarde de los Incas) es una que se parece en muchos sentidos más al

Figura 13. Pecheros de oro procedentes de una tumba de Chordeleg. Según Saville, 1924, Lámina V. El número 1 demuestra una boca chavinoide mientras el número 2 es de puro estilo ecuatoriano en la representación felínica. Los dos pecheros de abajo demuestran motivos felinos de inspiración peruana.



Figura 14. Corona de estilo Chimú encontrada en una tumba de la vecindad de Chordeleg. Coronas semejantes se han encontrado en las tumbas de la cultura Sicán del Valle de Lambayeque en el Perú. Según Saville, 1924, Lám VI, No.1.



Figura 15. Sello manteño con un motivo Moche-Chimú del castigo de los buitres. Según la figura 96, Emilio Estrada, Arqueología de Manabí, Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil, 1962.

Perú. Había aquí gente que vivía en casas, vestía ropa tejida y practicaba una agricultura con productos familiares (papas, ocas, maíz, etc.) y, desde el Formativo tardío en adelante, gente que criaba camélidos que le servían para obtener carne, lana y transporte. La región de Chordeleg-Sigsig, donde se halla la más directa evidencia de un contacto sostenido con los peruanos, produce oro. El cinabrio de Azogues y Cañaribamba, la piedra verde, el cristal de roca y el acceso fácil a los productos del bos-

que tropical pueden haber sido los factores para una relación de largo plazo entre varios grupos del sur ecuatoriano y los peruanos.

En contraste, las culturas de la costa nos muestran patrones de contacto muy distintos. Comenzando por el Formativo de Valdivia, hubo cierto movimiento a lo largo de la costa. Este se intensificó cuando creció la demanda peruana de *Spondylus*, especialmente después del 600 d. C. Sin embargo, antes del periodo inca hay en la costa ecuatoriana pocas piezas de cerámica u otro material provenientes del Perú. Los elementos estilísticos comunes con las culturas peruanas muestran un intercambio diferente que en la sierra. Objetos de oro de las culturas Jama-Coaque y, quizá, La Tolita se han encontrado en los valles del norte del Perú, especialmente en los de Lambayeque y Piura. Hay una fuerte influencia ecuatoriana en el estilo del trabajo del metal en Moche y en las culturas que siguieron. Las culturas costeras ecuatorianas del Desarrollo Regional y las culturas contemporáneas del Perú tienen en común, por ejemplo, los tocados con plumas anchas de metal y una cara central en alto relieve, orejeras con orlas de cuentas huecas, penachos de plumas metálicas que se sujetan al tocado, narigueras bien elaboradas, etc. Estas piezas no son idénticas, pero son tan semejantes en cuanto a su concepción que bien podemos afirmar que muchas de las piezas son coetáneas y, por cierto, muchas piezas saqueadas de tumbas mochicas y chimúes probablemente provenían originalmente del Ecuador.

Pero otras evidencias de la influencia peruana son escasas. Hay un sello manteño que muestra un cuerpo devorado por buitres, castigo común entre las culturas de la costa norte del Perú (figura 15). Hay varias figuras de dragones, sin crestas y con crestas, que ciertamente tiene su origen también en Moche o en las culturas relacionadas con Moche. Y después, con la intensificación del comercio del *Spondylus*, primero con la cultura Sicán o Lambayeque y posteriormente con los Chimúes (¿y los comienzos del comercio por balsa?), aparecen los adornos personales: alfileres, cucharas de orejas y cosas parecidas, que por lo menos a juzgar de sus detalles pudieran haber sido fabricados en el Perú. Está también el problema de las hachas moneda, admirablemente tratado por Hosler, Lechtman y Holm (1990). Estas se encuentran en los sitios tardíos más no en los sitios de los tiempos incaicos o de la conquista. Pero toda la evidencia es de un intercambio, probablemente no directo, con las culturas costeras peruanas: no hay evidencia de la presencia de Huari en la costa ecuatoriana. ¿Por qué? Me aventuraría a decir que esto sucedió porque la presencia Huari en las culturas de la costa norte peruana fue muy débil y no afectó substancialmente ni al arte ni a la iconografía de los pueblos de la costa. Al contrario: la Huari era una cultura de la sierra y, como sucedió posteriormente con los Incas, su interés hacia el norte era por las culturas serranas. Y, como los Incas en los siglos que vendrían, su interés era sustancial. Por supuesto, así sucedió con los peruanos de la costa, y es en las culturas de la sierra sur del Ecuador donde se ve la evidencia de comercio no solamente con Huari y Moche, sino también con Sicán y Chimor. Es posible que este comercio trajera alguna influencia ideológica, como se puede ver en el sol de oro: la cara de un dios peruano.

La evidencia de la anécdota

Ninguno de los dos soles fue encontrado por un arqueólogo, esto es muy cierto. En el caso del sol de Quito, sin embargo, tenemos el testimonio de miembros de la familia, como también el de un ex-ciudadano de Sigüig, el licenciado Guillermo Segarra. Max Konanz compró el sol a Cornelio Vintimilla Muñoz. El señor Vintimilla tenía un negocio de importaciones en la ciudad de Cuenca "a donde frecuentemente acudían anticuarios, huaqueros, y negociantes de arqueología –dice Juan Crespo Vintimilla en unas notas escritas en enero de 1996–, que sabían de su gran amistad con su concuñado Max Konanz y le vendían piezas para él". Un día, probablemente a fines del año 1939 o a comienzos de 1940 el señor Ariolfo Vásquez Moreira llegó con una "pelota" de oro arqueológico. Lo curioso es que el señor Vásquez era un empleado del Banco Central del Ecuador encargado de la adquisición del oro arqueológico para fundir. En el caso del sol, decidió venderse al señor Vintimilla, indicándole que la pieza procedía de la vecindad de Sigüig.

En un video realizado por Juan Crespo Vintimilla el 15 de junio de 1990 en la hacienda de San Galo, en donde Max Konanz tenía su museo privado, se ve que Martha Konanz Muñoz, hija de Max, doña Eulalia Vintimilla de

Crespo, Cornelio Vintimilla Espinosa y su hijo de Cornelio Vintimilla Muñoz –quien compró el sol del señor Vásquez– averiguaron que el sol de Quito procedía de la vecindad de Chordeleg - Sigsig. Doña Eulalia y doña Martha también dicen que cuando Max Konanz recibió la máscara vieron que ésta tenía la forma de un bulto con la cara en el centro y los rayos enrollados y aplastados alrededor del rostro del “Inca”. Ambas señoras dicen también que se hallaban presentes en la casa de Max Konanz en Guayaquil cuando él y su esposa, Dolores Vintimilla, pasaron la noche desenrollando el sol con pequeños martillos y espátulas de madera, proceso durante el cual quebraron algunos de los rayos.

Aparte de las familias Vintimilla, Crespo y Konanz, era más o menos bien conocido que el sol provenía de Chunucari, entre Chordeleg y Sigsig. En entrevista realizada el 13 de diciembre de 1997, el licenciado Guillermo Segarra Iníiguez, nativo de Sigsig, me contó de su visita a Chunucari después del descubrimiento del sol. La propiedad, que queda cerca de la unión de los ríos Palmar y Santa Bárbara, cerca de la puente actual de la carretera Cuenca-San Bartolomé-Chordeleg-Sigsig, era de la familia Astudillo de Cuenca. Al lado de la casa de los Astudillo estaba la casa de una familia Montezdoca. La tumba en donde se descubrió el sol quedaba entre las dos casas. El licenciado Segarra pasó un día cavando alrededor de la tumba, descubriendo “algunas hachas de metal” (comunicación personal de 13 de diciembre de 1997).

Seguramente Max Konanz también creía en esta procedencia porque, en la primera foto del sol, tomada en la hacienda San Galo en 1940, escribió debajo del sol el nombre de Chunucari como lugar de procedencia. Fue solamente en los años 50 cuando Konanz cambió de pronto la procedencia pero no por La Tolita, sino por Mongoya, Manabí –por razones desconocidas.

Hay otra versión de la historia del sol. En Cuenca vive una persona que afirma que el sol, en realidad, fue encontrado en la costa por algunos nazis de apellido de Schwartz, que lo llevaron para venderlo con el fin de ocultar su origen. Esto parece difícil de aceptar, pues el sol estaba ya en la colección de Konanz mucho antes de que surgiera algún cuestionamiento a los nazis y simpatizantes en el Ecuador. Y está también la opinión de que debe provenir de La Tolita, porque dice así “el libro” (varios catálogos del Museo del Banco Central). Pero la procedencia de La Tolita, como agudamente observa Ernesto Salazar (1995: 162-163), llegó al sol de Quito muy tarde. En la primera publicación sobre esta pieza, en 1953, se la asignaba a la sierra sur. Fue sólo más tarde cuando, de pronto, se le asignó La Tolita como lugar de procedencia, quizá porque el Museo había adquirido por este mismo tiempo un abundante material de La Tolita y una buena porción de aquel era de oro, aunque de un estilo muy diferente. Y, volviendo a nuestro comentario introductorio acerca de la costumbre de asignar nombres de lugares de procedencia por parte de los huaqueros, negociantes y curadores de museos, el atribuirlo a La Tolita quizá repentinamente resultaba más atractivo y más

de moda que asignarle un insignificante rincón de la fría sierra austral, lejos de donde se llevaban a cabo en esos años las investigaciones del pasado del Ecuador.

Quizá existieron otras razones: Konanz cambió la procedencia del sol, después de más de 15 años, posiblemente a causa del nuevo sol de oro de Emilio Estrada. A su vez, Hernán Crespo Toral cambió esa procedencia por la de La Tolita. Nadie ha presentado ninguna prueba ni para sustentar la procedencia de Manabí ni la de La Tolita. En el video de 1990, la hija de Max Konanz dice que ella no sabe por qué se efectuó el cambio de procedencia sino que, como había intercambio entre la costa y la sierra, posiblemente su padre pensaba que el sol era el resultado de este intercambio.

La verdadera procedencia del sol de oro y de su gemelo

El volumen de pruebas iconográficas, arqueológicas y anecdóticas respalda la versión original del dueño del sol y de su cuñado, quien compró la pieza al cuencano, quien a su vez la compró al huaquero: que el sol vino de cerca de Sigsig, probablemente del mismo Chunucari.

Esta es una zona que ha proporcionado abundantes testimonios de elites ricas que comerciaban tanto con la sierra como con la costa del Perú y que se ataviaban con ornamentos procedentes de aquellos lugares o que introducían motivos extranjeros en los estilos locales de metal. No contamos con ejemplares de cerámica, madera o textiles, de manera que no podemos decir si esta influencia existió o no en muchos medios. El sol de Quito, sin embargo, es muy probablemente una obra ecuatoriana. No es una copia servil de una pieza peruana, sino más bien una reinterpretación de la figura de una deidad que parece que causó una considerable impresión en por lo menos un ecuatoriano de entonces. El sol de Quito, con su boca cuadrada, sus colmillos y dientes y sus rayos elaborados que terminan en una serpiente que sostiene una cabeza de trofeo en la boca, es verdaderamente una obra de arte original.

¿Y el sol de Manabí? Es muy cierto que Emilio Estrada lo compró a mediados de los años cincuenta (Estrada, 1961) poco tiempo después de que el sol de Quito fuera publicado por primera vez (como portada del volumen VI No. 58 del Boletín de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, diciembre de 1953, donde figura Chunucari como lugar de procedencia de la pieza). Las circunstancias de la compra son un poco extrañas. Por lo común el señor Julio Viteri compraba las antigüedades para el señor Estrada. Pero fue el mismo señor Estrada quien compró el sol y ocultó esta compra a todos durante algunos meses (Javier Véliz, comunicación personal, noviembre de 1997). A diferencia del sol de Konanz, no se tiene la menor idea de cuándo se produjo su descubrimiento ni existen recuerdos personales de gente asociada con el señor Estrada y su colección. De todos modos el sol permaneció en poder del señor Estrada, parece que por no más de un año, después de la

primera publicación de una foto del sol de Konanz. Los dos soles son extraordinariamente semejantes. El uno mide 40 x 60 x 1 cm; el otro, 44 x 48 x 2 cm, o sea es apenas un poco más grande. El sol de Quito tiene 46 rayos (o los tenía originalmente); el de Estrada, 44 (uno de los grupos de rayos de la base está totalmente roto; otros han perdido la cabeza y uno falta por completo). En ambos soles los rayos están distribuidos en forma casi idéntica en un penacho central que sale de la corona de la cara y en una serie de grupos a los lados. El sol de Quito tiene una distribución continua de rayos a los lados, alrededor y en sectores bajos de la cara; el de Estrada los tiene más claramente divididos en manojos, pero es esencialmente el mismo. La base del penacho superior es más estrecha y, a diferencia del sol de Quito, no tiene ningún diseño de dragones en antítesis. Los rayos de la pieza de Estrada son más simples que los del sol de Quito. No hay una línea levantada del centro que siga el zigzag del rayo, y las cabezas terminales son simples cabezas de serpiente, no una cabeza de serpiente con una cabeza trofeo en la boca.

El sol de Quito tiene un rostro rectangular con una curiosa área en forma de T, en donde está colocada la boca de semicircular con dientes pequeños y colmillos dobles. El sol de Estrada tiene un área más grande, también en forma de T, ojos almendrados semejantes al sol de Quito y boca más pequeña, menos definida, llena de pequeños dientes repujados y sin colmillos. Las narices son similares pero las orejas son muy diferentes. El sol de Quito presenta dos semicírculos repujados, con dos agujeros practicados para ajustar el sol a su espaldar. Las tres líneas, también repujadas, que penden de estas orejas estilizadas, probablemente representen los aretes largos comunes en el Ecuador en esta época (Bruhns, s.f.). La misma cara tiene un extremo claramente curvado, lados bien definidos, pero no hay línea del mentón. Los rayos inferiores salen de los lados del rostro-mentón sin ninguna demarcación. En contraste, el sol de Estrada tiene orejas de doble espiral, colocadas hacia atrás; en los lados del rostro. Modelos semejantes de orejas se utilizan en muchas culturas de los Andes, pero todos miran en otra dirección. El rostro mismo es estrictamente rectangular, y los agujeros que presumiblemente se usaban para ajustar la máscara a su respaldo están colocados entre el rostro y las orejas hacia atrás.

Dada la real identificación de la máscara de Manabí con la de Chunucari, la interpretación simplista de la máscara manabita y los extraños detalles, como el de los oídos y el de la boca, puede ser que la máscara de Estrada no sea tan antigua como la gente ha pensado. La representación simplista de los detalles puede fácilmente deberse a una copia, usando la fotografía recientemente publicada (1953) como modelo. En esta fotografía, la boca con sus colmillos, la línea del centro que se levanta de los rayos y las cabezas que terminan en cabeza trofeo no están claramente visibles incluso en la impresión más clara disponible. El poner énfasis en las divisiones de los grupos de rayos y los extraños detalles, tales como las orejas hacia atrás y las cabezas de serpiente de Nazca (sí, de Nazca, presumiblemente copiadas de un catálogo, ampliamente accesible, del Museo de Oro Mujica Gallo de

Lima) bien puede indicar que la pieza fue copiada de una fotografía por alguien que no estaba familiarizado con las exigencias del arte de Huari, pero que estaba muy enterado del interés del mercado del arte en piezas que fueran semejantes a las de los museos famosos. Así pues, la pieza fue vendida, como sucede con estas cosas, y cayó en manos de alguien que, como les pasa a muchos, creyó que este objeto maravilloso era de genuina antigüedad. Cabe mencionar que hoy en día los fabricantes de antigüedades de Manabí están habituados a usar las publicaciones del Museo del Banco Central y del Banco del Pacífico como modelos para sus obras de arte. No hay por qué pensar que ésta es una idea totalmente nueva. De todos modos, nunca lo sabremos.

Ambas piezas son testimonio de la vergonzosa historia de robar el pasado para enriquecer el presente. Todas las discusiones acerca de dónde vinieron y aún de su autenticidad son, en último término, inútiles. Las anécdotas, testimonios y otras pruebas aportadas por la huaquería en la sierra sur parecerían respaldar la afirmación original de que el sol de Quito proviene de Chunucari. Quizá también el de Manabí sea auténtico. Quizá hubo un activo comercio entre los metalúrgicos o un intercambio de sus trabajos entre las elites de los cacicazgos o protoestados del Desarrollo Regional o Periodo de Integración del Ecuador. Pero esperemos a que se encuentren algunas de estas piezas en un contexto arqueológico en el curso de una excavación controlada.



Bibliografía

ALVA ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN. 1993. *Royal Tombs of Sipán*. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

BRUHNS, Karen Olsen. 1976. The Moon Animal in Northern Peruvian Art and Culture. *Ñawpa Pacha* 14: 21-40.

BRUHNS, Karen Olsen. 1982. Dating the Sculpture of San Agustín: A Correlation with Northern Peru. *Pre-Columbian Art History* 2, 193-204, Alanan Cordy-Collins (ed). Palo Alto: Peek Publications.

BRUHNS, Karen Olsen. 1994. Las culturas peruanas y el desarrollo cultural en los Andes Septentrionales. *Memoria* 4: 251-267. Quito.

BRUHNS, Karen Olsen. s.f. *Costume in Precolumbian Ecuador*. (Manuscrito en posesión de la autora).

CAPUA, Costanza di. 1997. Una atribución cultural controvertida. *Fronte-
ras de la Investigación* 1.

DOYON-BERNARD, Suzette J. 1993-94. La Florida's Mortuary Textiles: The Oldest Extant Textiles from Ecuador. *The Textile Museum Journal* 32-33:82-102.

ESTRADA, Emilio. 1961. Correlaciones entre la arqueología de la Costa del Ecuador y Perú. *Humanitas* II: 31-61. Quito.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico H. 1890-1903 *Historia general de la República del Ecuador y atlas arqueológico*. Quito : Imprenta del Clero.

HEARNE, Pamela y Robert J. SHARER (editores). 1992. *Rivers of Gold: Precolumbian Treasures from Sitio Conte*. The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.

HUEZY, L. 1870. Le trésor de Cuenca. *Gazette des Beaux-Arts* 4:113-124. Paris.

HOSLER, Dorothy, Heather LECHTMAN y Olaf HOLM. 1990. Axe-Monies and their Relatives. *Studies in Pre-columbian Art and Archaeology* 30, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

MEGGERS, Betty J. 1966. *Ecuador*. Thames and Hudson, London.

MASUDA, Yoshio, Toshi YAMAGUCHI e Izumi SHIMADA (editores). 1994. *Shikan Hakkutsu Ten: Ogon no Miyako* (Exposición de las excavaciones en Sicán, Capitolio del Oro). TBS Sicán Project 1990-1996. Tokio: Dainihon.

PAULSEN, Allison. 1974. The Thorny Oyster and the Voice of God: Spondylus and Strombus in Andean Prehistory. *American Antiquity* 39:4:597-607.

PEDERSON, Asbjorn. 1976. El ajuar funerario de la tumba de la Huaca menor de Batán Grande, Lambayeque, Perú. *Actas del 41 Congreso Internacional de Americanistas* 2: 60-73. México.

PEZANTES P., Rafael A. 1987. ¿De La Tolita o de Chunucari? *El Comercio*, 9 de septiembre de 1987, Quito.

SALAZAR, Ernesto. 1995. *Entre mitos y fábulas: el Ecuador aborigen*. Biblioteca General de Cultura 4, Quito.

SALOMON, Frank. 1987. Ancestors, Grave-Robbers, and the Possible Antecedents of Cañari «Inca-ism». Natives and Neighbors in South America, 207-232, Harald O. Skar (ed). *Ethnologiska Studier* 38, Goteborg Etnografiska Museum, Goteborg.

SAVILLE, Marshall H. 1907. *The Antiquities of Manabí, Ecuador: A Preliminary Report. Contributions to South American Archaeology, The George C. Heye Expedition, I*. Museum of the American Indian, New York.

SAVILLE, Marshall H. 1910. *The Antiquities of Manabí, Ecuador: Final Report. Contributions to South American Archaeology, The George C. Heye Expedition, II.* Museum of the American Indian, New York.

SAVILLE, Marshall H. 1924 *The Gold Treasure of Sigsig, Ecuador. Leaflets of the Museum of the American Indian, Heye Foundation No. 3, New York.*

VERNEAU, Paul y Paul RIVET. 1912, 1922. *Ethnographie ancienne de l'Écuateur.* Ministère de l'Instruction Publique, Mission du Service Géographique de l'Armée pour la mesure de l'arc méridien équatorial en Amérique du Sud, 1899-1906. Paris.