

La deidad protectora de la agricultura

Juanita Arango

Abstract: The same mythical being appears frequently in shamanistic gold and pottery objects from the Tumaco-La Tolita, Calima-Malagana and Quimbaya archaeological areas in south western Colombia and northern Ecuador. The article analyses and compares its characteristics and features, and links it to the principal figure at the temple and in the worship of Chavín in northern Peru, where this being has been interpreted as being an agricultural deity.



Figura 1.
Remate de alfiler procedente de Salento,
Quindío. Alto: 3 cm. Colección Museo del Oro,
Banco de la República. 000447.

Resumen: En objetos chamánicos de orfebrería y cerámica de las áreas arqueológicas Tumaco-La Tolita, Calima-Malagana y Quimbaya, en el suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador, aparece frecuentemente representado un mismo ser mítico. El artículo analiza en forma comparada sus características y lo vincula con la figura principal del templo y el culto de Chavín en el norte del Perú, donde este ser ha sido interpretado como una deidad agrícola.

Los antiguos pobladores de las áreas arqueológicas Tumaco-La Tolita, Calima, Malagana, San Agustín, Tierradentro, Tolima y Quimbaya del sur-occidente colombiano compartían alrededor del año 0 de nuestra era una serie de técnicas metalúrgicas, motivos iconográficos y estilos artísticos. El origen de estas similitudes se remonta probablemente a un sustrato chamánico arcaico (Furst, 1972: 67, en Reichel-Dolmatoff, 1970) que evolucionó en el área a través de las centurias y cuyas expresiones particulares son los diferentes estilos regionales que caracterizan el arte prehispánico de cada una de estas áreas.

La temática representada en los estilos artísticos de las diferentes zonas tiene su origen en el trasfondo ideológico: la mitología y la cosmogonía de las sociedades que crearon las piezas de cerámica y metal (Reichel-Dolmatoff, 1988). Esta temática incorpora chamanes, animales, seres mitológicos, símbolos y elementos abstractos o naturalistas. Es así como los objetos de la cultura material, con su imaginaria chamánica, se convierten en portadores y difusores de creencias religiosas y posiblemente también del poder temporal a través de un medio visual.

El interés de nuestra investigación ha sido la búsqueda de temas iconográficos comunes en el sur-occidente colombiano, tanto en la orfebrería como en la cerámica, con miras a la construcción de un corpus que recoja la cosmología y la naturaleza del mundo precolombino de la antigua Colombia. El tema central de este artículo es una deidad con una advocación protectora de la agricultura que se observa muy frecuentemente en el material cerámico y en las piezas de oro de Tumaco-La Tolita, Jama-Coaque (400 a.C. - 1533 d.C.) y Bahía de Caráquez (600 a.C. - 600 d.C.), estas últimas culturas ubicadas en el Ecuador.

El ícono de un ser mítico

En el área arqueológica de Tumaco (entre 500 a.C. y 300 d.C.) y en La Tolita (entre 600 a.C. y 400 d.C.) habitó una sociedad de cacicazgos con una organización social altamente jerarquizada (Alcina, 1979; Bouchard, 1995; Patiño, 1997). Su centro ceremonial, localizado

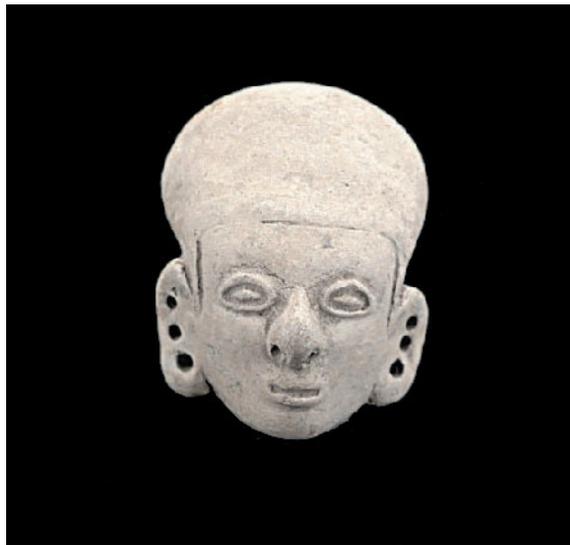


Figura 2.
Figurina de cerámica característica del estilo Tumaco-La Tolita de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana. Colección Museo del Oro, Banco de la República. C09188.

en la Tolita (Ecuador) arquitectónicamente desplegaba un espacio ritual en forma de U (Valdez, 1993), rodeado por tolas o montículos en las cuales los artesanos alfareros y orfebres dejaron una extraordinaria información en cientos de fragmentos de figurinas donde plasmaron un arte destinado a comunicar y reproducir todo su mundo en miniatura con sus signos, símbolos y colores rituales.

La deidad sobre la cual buscamos atraer la atención fue plasmada en estos objetos, en los cuales puede ser considerada como un ícono con cánones simbólicos y estéticos definidos. Podría describirse, al ver sus diferentes representaciones, como un ser cuyo cuerpo es una transición entre humano y felino; su rostro aparece enmarcado la mayoría de las veces por una elaborada diadema o con su cabello transformado en serpientes y con unas fauces felinas dotadas de colmillos sobrecogedores. En ocasiones, un pico de ave rapaz se añade al rostro felino. Su cuerpo, en la mayoría de las ocasiones, aparece plasmado sobre una vasija, de forma que el recipiente se convierte en parte de su ser, de sus entrañas.

Es menor el número de piezas cerámicas donde el ícono aparece en conexión con otro tipo de objetos, y estos son probablemente de origen ritual: ofrendatarios pertenecientes a la cultura Jama-Coaque (Valdez, 1993: 235) y también platos, ralladores, sellos, cilindros para impresión, incensarios. Se lo observa asimismo sobre el remate de palillos de hueso para la cal, en la cultura de Tumaco-La Tolita. Menos frecuente es hallarlo como *alter ego* de un personaje —ya sea elaborado en madera o en cerámica— de la misma cultura.

También es frecuente hallar el ícono como la máscara de un personaje ataviado para el ritual. En Colombia, dentro de la colección del Museo del Oro del Banco de la República, existe una serie de colgantes metálicos que muestran un chamán con una elaborada máscara adosada a su rostro, la cual es el retrato de esta deidad y es muy semejante a las representadas en las culturas Tumaco-La Tolita, Jama-Coaque y Bahía de Caráquez, aunque cada una de ellas guarda el estilo artístico dominante en área cultural de donde se origina.

Video 1.

Vasija Tumaco-La Tolita con la representación zoomorfa del ícono. Alto: 29 cm. Colección particular.

El hecho de que se trata de una máscara puede observarse más claramente en la pieza O03063 del Museo del Oro.



Figura 3a.
Anverso de un colgante de orfebrería procedente del “Pueblo del Muerto” Armenia, Quindío (de la colección de Santiago Vélez). Alto: 4,8 cm. Colección Museo del Oro, Banco de la República. O03063.



Figura 3b.
Al reverso del mismo colgante se ve la argolla de donde se lo suspendía.

Estas piezas en oro pertenecen como Tumaco a la tradición del suroccidente colombiano (Falchetti, 1979; Plazas y Falchetti, 1983) específicamente a las culturas de Calima, Malagana y Quimbaya. Según la clasificación desarrollada por Reichel Dolmatoff en 1988, que enfatiza el tema del ritual, estas piezas pertenecen al Ícono B o Ícono del chamán ritualmente ataviado.

Veamos cuáles son las características de esas piezas:

1. El chamán se encuentra de pie con las rodillas ligeramente flexionadas y con un bastón en cada una de sus manos. O26635 y O30366.
2. Puede ser itifálico. O26635 y O30366.
- 3a. La máscara que cubre su rostro muestra un ser con ojos en forma de media luna, o circulares, rodeados y enmarcados por capas concéntricas, que a veces

parecen estar caracterizando serpientes de forma que al unirse sus cabezas sobre la nariz forman un remate en alto relieve. Otras veces, estas capas concéntricas posiblemente reemplazan el plumaje de las aves. También es característica la forma de la máscara que remata en un mentón salido y puntiagudo. MO 026635 y MO 030366.

3b. La máscara puede ser lisa. MO 023179 y MO 015450.

4. Algunas piezas Calima y otras Malagana (Bray et al, 1988: 89, fig.67) muestran dos mascadas de coca, una a cada lado de la boca de felino. Además, aparentemente, otras piezas pueden llevar orejeras de carrete cilíndrico y un colgante sobre el pecho.

5. Su cabeza la adorna una diadema labrada, en la cultura Malagana, y el borde de la máscara es liso en Calima. Encima de la diadema y en la parte central de esta, se observa el cuello y el borde de una vasija (comparar el video 1 con O30366). A ambos lados del cuello de la vasija se observan además, dos, tres, o cuatro

Figura 4.
Colgante Calima del período
Yotoco hallado en Restrepo, Valle
del Cauca. Alto: 6,5 cm.
Colección Museo del Oro, Banco
de la República. O30366.



Figura 5.
Colgante Calima del período
Yotoco hallado en la vereda
Calimita, Restrepo, Valle del
Cauca. Alto: 4,8 cm.
Colección Museo del Oro,
Banco de la República.
O26635.



apéndices cortos, lisos o con diseño que cuelgan hacia atrás. La pieza O30366 muestra que el diseño sobre los apéndices imita piel de serpiente. En Malagana sucede lo mismo, y además, puede terminar en una borla. Como los colgantes son bidimensionales es posible imaginarse que la máscara remataría en serpientes que caerían hacia atrás sobre sus espaldas.

6. Del cuello de la vasija salen una serie de protuberancias en forma de volutas, espirales o bucles que descienden escalonadamente hasta la altura de la nariz o hasta la boca del ícono.
7. En algunos casos, a ambos lados de la máscara salen simétricamente una serie de criaturas míticas. Delicadamente trabajadas y estilizadas, estas figuras parecen ser imágenes de felinos, saurios y aves que probablemente cumplen la función de animales auxiliares.

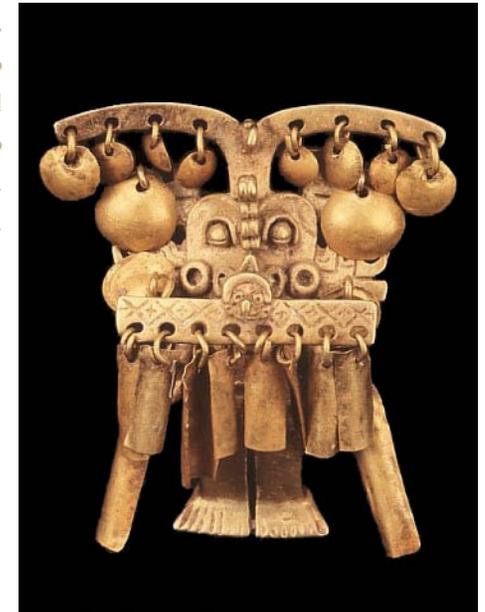
Iconográficamente el elemento más importante de la deidad protectora de la agricultura debe ser su rostro.



Figura 6.
Colgante Calima del período Yotoco
procedente de Cisneros, Dagua,
Valle del Cauca. Alto: 7,2 cm.
Colección Museo del Oro, Banco de
la República. O15450.

Figura 7.

Colgante Calima del período Yotoco
procedente de Restrepo, Valle del
Cauca. Alto: 5,7 cm. Colección Museo
del Oro, Banco de la República.
O23179.



Existen una serie de piezas del Museo del Oro (O15450 y O23179, por ejemplo), caracterizadas por una estructura y variedad artística un poco diferente. El orfebre representa a los chamanes luciendo la *máscara del dios protector de la agricultura*, desplegando una escenografía visual ante el observador que consiste en que el chamán sostiene una vara larga horizontal en el centro de la cual aparece representada en tamaño pequeño nuevamente la máscara del ícono. En otras palabras, se hace doble énfasis en su presencia, y el personaje parece señalar, con un poder expresivo enorme, que la deidad representada tiene poder mítico en sí misma.

Es interesante observar que en la pieza O23179 no se observa el remate de vasija.

Tumaco-La Tolita

Las cerámicas iniciales del estilo La Tolita fueron modeladas con numerosos detalles aplicados; durante la fase final del desarrollo de la Tolita, entre los años 90 a.C. - 400 d.C. (Valdez, 1993: 231) la población estimada para ese momento en unos 5.000 habitantes desmejoró la calidad de la cerámica usando el molde extensivamente. El rostro y el cuerpo de la deidad pasan de ser modelados a mano, a ser también facturados en molde. Los hallazgos arqueológicos muestran este rostro convertido más bien en un mascarón aislado con partes de vasija adheridos en la parte posterior. Las vasijas casi no se conservan y su asociación iconográfica con su cuerpo se desconoce.

Veamos cómo es ese rostro dentro del conjunto cerámico de Tumaco-La Tolita (Valdez, 1992; Valdez, 1993; Labbé, 1986; Banco Popular, 1988; Trésors, 1992; Équateur, 1989; Museo, 1988; Museo, 2000): se encuentra rodeado de una barroca diadema, y sus ojos de ave son muy característicos pues en ellos se observa una marcada ceja de plumas. La nariz puede ser de águila (muy probablemente águila arpía) y de sus enormes fauces con colmillos (que indican la presencia del felino) sale unas veces una lengua bífida (de serpiente) que a veces es representada de una manera abstracta, como una pirámide escalonada.

Video 2.

Vasija Tumaco-La Tolita. Alto: 30 cm. Colección particular.



Figura 8.

Objeto Tumaco-La Tolita. Alto: 43 cm. Colección particular.

La máscara tiene en ocasiones, en la parte superior central, un remate en forma de penacho conformado por dos objetos tubulares colocados verticalmente (Nota 1). Otras veces una tira larga cae verticalmente con apéndices redondos sobrepuestos desde la diadema hasta la nariz.

Cuando la nariz no es de águila, es remplazada por un espiral enrollado hacia arriba, que denota la presencia del murciélago. La lengua que combina con esta nariz es bífida, pero puede ser también la de un felino. Al respecto de la nariz de murciélago, un mascarón de oro de La Tolita que aparece en la carátula del catálogo de la Sala de Oro del Museo del Banco Central de Quito (1988) representa otra variante de la iconografía de la deidad, diferente a la de la cerámica. En la nariz del mascarón se observa la membrana u “hoja” nasal característica de un murciélago de la especie *Pyllostomus* y los objetos tubulares colocados horizontalmente, que representan usualmente al murciélago, no son usados en él. Sin embargo se observa cómo las orejas del mascarón son humanas puesto que se está representando un proceso de transformación.

Video 3.

Mascarón en cerámica de Tumaco-La Tolita. Alto: 19,5 cm. Colección particular.

Nota 1.

En el catálogo de la Sala de Oro del Museo del Banco Central de Quito (1988, pág. 20 fig. 27) se observa un felino sedente perteneciente a la cultura Jama-Coaque, cuyo rostro es equivalente a estos mascarones de cerámica y donde se observan los dos objetos tubulares colocados en la parte central de la diadema. La pieza según el Museo formaba parte de un tocado.



Figura 9.
Mascarón en cerámica de Tumaco-La Tolita.
Alto: 12,1 cm. Colección Museo del Oro,
Banco de la República. C05686.

Esta es una descripción a grandes rasgos de los elementos básicos del ícono, pues cada pieza es un universo en sí misma, con representaciones secundarias alrededor del mismo tema. Debe mencionarse también que muchos íconos se adornan con orejeras y con un collar.

En cuanto al cuerpo de la deidad, como ya lo mencionamos, puede ser de tres naturalezas: la primera es la de un murciélago; sin embargo, al mirarlo en contorno vemos que se trata de un felino (cuadrúpedo) y sus extremidades son humanoides. De las fauces felinas se extiende una lengua bífida. La segunda naturaleza es de felino: un cuadrúpedo con cola generalmente levantada indicando la posición de ataque de esta fiera americana. La cola a veces parece rematar a lado y lado en una serie de puntas y otras veces en lo que parecen plumas. El rostro casi siempre muestra una nariz de murciélago y su lengua es de felino, aún cuando en algunas ocasiones es una lengua bifurcada. La tercera naturaleza es simplemente de águila felina (Bouchard, 2000).

Tanto este felino-murciélago, como el murciélago-felino y el águila-felina de características sobrenaturales, se encuentran ausentes, simbólica y estilísticamente, en las culturas más antiguas del Ecuador como son las de Valdivia (4400 - 1450 a.C.), Machalilla (1500a.C. - 800 a. C.) y Chorrera (1800 - 350 a.C.) (Zeidler, 2003). El rostro del ícono hace su aparición en el Ecuador el período de transición Chorrera-Bahía (Cummins, 1992: 71). Una fecha tentativa para ese momento podría ser 300 a 350 a.C., de acuerdo con la observación de la cerámica y con las últimas fechas de ocupación de estas zonas arqueológicas por la cultura Chorrera.

En Jama-Coaque (600 a.C. - 1533 d.C.) y sobre todo en Tumaco (500 a.C.- 300 d.C.) - La Tolita (600 a.C.- 400 d.C.) donde el ícono parece haber tenido una alta preponderancia, es difícil ubicarlo temporalmente.



Figura 10.

Contactos con Chavín

La observación del material arqueológico de Tumaco-La Tolita y de las otras culturas del Desarrollo Regional del Ecuador, y en particular la pesquisa alrededor de este ícono, nos ha llevado a hacer asociaciones simbólicas y estilísticas con los cánones artísticos e iconográficos del horizonte arqueológico que tuvo años antes su foco expansivo en el centro ceremonial de Chavín de Huántar en el Perú (900 a.C. - 200 a.C.) y en la cultura Cupisnique (1200 a.C. - 200 a.C.) localizada en el valle de Virú en un área que llega hasta el drenaje del río Lambayeque, una zona arqueológica más cercana a la actual frontera con el Ecuador.

La controversia arqueológica se había centrado, hasta hace muy poco tiempo, en si existía la posibilidad de que el horizonte expansivo de Chavín y Cupisnique hubiese podido llegar hasta las culturas del florecimiento regional del Ecuador. Richard Burger, uno de los profundos conocedores de Chavín, ha dedicado su interés a resolver esta pregunta y a tratar de aclarar en su obra las relaciones precolombinas durante el formativo entre el Ecuador y el Perú. Anotaba él (1992) que las culturas de la costa ecuatoriana tuvieron una tradición cultural diferente a la peruana desde aproximadamente 2.000 años a.C. y que la frontera política actual entre las dos áreas era una barrera geopolítica y cultural insalvable. Sin embargo, actualmente existen trabajos arqueológicos suficientes para señalar que esta diversidad cultural entre Ecuador y Perú es aparentemente notoria, y que los fenómenos evolutivos en las dos áreas son mucho más complejos de lo que anteriormente se habría podido imaginar.

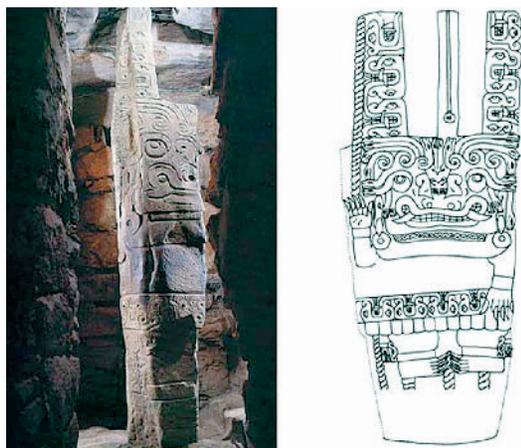
La tesis de Burger y de muchos otros fue en efecto ampliamente rebatida por J. Guffroy, quien en el año de 1995 demostró con sus excavaciones en el alto Piura, específicamente en la base del cerro Ñañañique, que el desierto de Sechura no era una barrera intransitable para la comunicación entre las dos áreas, al excavar un conjunto de estructuras monumentales de carácter ceremonial que se expandían en forma de U.

Sus hallazgos, al revisar el material cerámico formativo excavado, hablan de la importancia de contactos socioeconómicos a corta y larga distancia tanto con el sur (Perú) como con el norte (Ecuador) y ejemplifican cómo los primeros centros ceremoniales andinos desarrollaron un poder de convocatoria y de difusión en el desarrollo de las civilizaciones regionales (Guffroy, 1995: 33).

Asímismo, otro sitio arqueológico denominado La Vega, excavado por Guffroy en la provincia de Loja en Ecuador (Guffroy, 1995: 9), muestra asentamientos sucesivos en dicha zona arqueológica; entre los siglos VI y IV a.C. Guffroy destaca la aparición de nuevas ocupaciones que parecen provenir de regiones meridionales, de la tradición Chavín-Cupisnique.

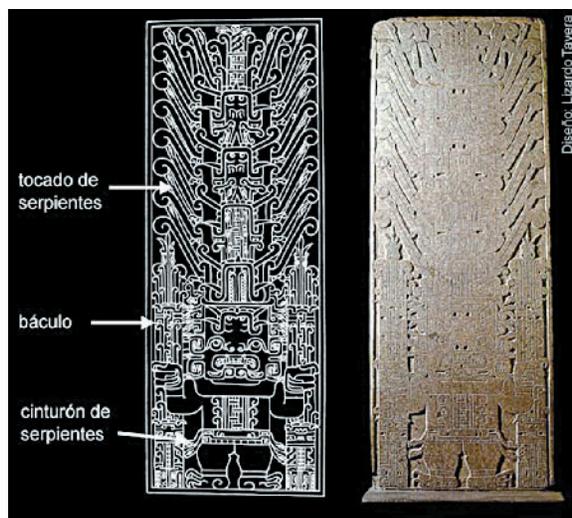
Por las razones anteriormente mencionadas se puede establecer que existía una permeabilidad cultural durante el formativo entre Perú y el Ecuador. De hecho, de acuerdo con Guffroy, Burger reconoció finalmente en el año de 1995 la existencia de lazos y relaciones que unen el alto de Piura al área de Cupisnique, además de numerosos contactos a través de la muy permeable zona de frontera (citado en Guffroy, 2005: 5).

Aunque los estilos artísticos representados en las dos áreas arqueológicas de Ecuador y Perú poseen características diferentes en su desarrollo evolutivo, si nos enfocamos en el caso del corpus cerámico y orfebre de Tumaco-La Tolita y en el de las culturas Bahía y Jama-Coaque que alcanzan a ser contemporáneas de Chorrera (y de Chavín y de Cupisnique en el Perú) observamos que, a diferencia de Chorrera, las culturas del Desarrollo Regional presentan cambios culturales e ideológicos innegables. No obstante, el estilo de la cerámica sigue haciendo gran énfasis en la figura humana: (un legado que viene desde Valdivia hasta Chorrera), un sinnúmero de figurinas de las culturas del Desarrollo Regional representan una sociedad altamente estratificada donde jefes, guerreros, chamanes y bailarines son adornados con una riquísima y barroca parafernalia. El mundo mítico (específicamente en el caso de Tumaco-La Tolita) es encarnado por criaturas que son los grandes depredadores de la selva tropical. Resalta principalmente el jaguar y luego en orden de importancia el



Diseño: Lizardo Tavera

Figura 11.
El monolito “El Lanzón” del Antiguo Templo de Chavín de Huántar, Perú. Tomado de www.arqueologia.com.ar.



Diseño: Lizardo Tavera

Figura 12.
La estela Raimondi del Templo Nuevo de Chavín de Huántar, Perú. Tomado de www.arqueologia.com.ar.

águila, serpientes, caimanes y murciélagos, metáforas de las fuerzas de la tierra, del aire y del agua, y que son mostrados con adornos que señalan su alto rango.

¿Por qué una sociedad como Tumaco-La Tolita, ubicada sobre la Costa Pacífica, muy al norte de la influencia de la costa peruana, desarrolla un centro ceremonial en forma de U, como son los peruanos, se afilia a unas creencias míticas que no aparecen en la iconografía de Chorrera, y adopta una deidad protectora de la agricultura relacionada con el horizonte de Chavín? Estos y muchos interrogantes tendrán que dilucidados en un futuro.

La deidad protectora de la agricultura

Para buscar el origen de nuestro ícono y entenderlo como la *deidad protectora de la agricultura* transportémonos al centro ceremonial de Chavín, localizado a una altura de 3.130 m sobre el nivel del mar en el Callejón de Conchucos y fundado aproximadamente en el año 900 a.C. Existe un consenso generalizado, idea de Rafael Largo Hoyle, de que el estilo del Horizonte de Chavín es la expresión simbólica de una ideología religiosa y que el horizonte de Chavín resultó de la difusión de lo que se llama del culto de Chavín (Burger, 1992: 191), que para Tello fue la matriz que engendró el desarrollo posterior de las civilizaciones prehispánicas del Perú.

El culto al que hacemos alusión se centraba alrededor de una deidad suprema que originalmente fue llamada el Lanzón, y que se encontraba localizada en una galería subterránea, en el centro del Antiguo Templo. Su forma prismática era tradicionalmente reservada a deidades andinas y estaba tallada en forma de un palo para la siembra, más que una lanza como se interpretó inicialmente (Stone-Miller, 1995: 32). La deidad de Chavín probablemente influenciaba la armonía y mantenía el equilibrio en el cosmos y simultáneamente bajo el concepto de *huaca*, (objeto o lugar sagrado, en el Perú prehispánico) al hacerle ofrendas se convertía en una fuente de poder y prosperidad (Burger, 1992: 180) que aseguraba las lluvias y la abundancia de las cosechas, y por ende la supervivencia humana (Stone-Miller, 1995: 32).

Hacia el año 500 a.C. se produjo una evidente ampliación y renovación del centro ceremonial y del templo. Alrededor del ámbito ritual, la decoración simbólica labrada en la piedra del Templo Nuevo giraba en torno a las transformaciones de los practicadores religiosos en jaguares, águilas o halcones con el uso de las drogas alucinógenas para mediar ante la deidad centro del culto. Para esa época se venera otra imagen que desplazó a la antigua deidad (el Lanzón): la conocida estela de Raimondi. Esta es cronológicamente tardía y su estilo artístico es un poco diferente, pero los investigadores han afirmado que en su función continuaba relacionada con la fertilidad agrícola (Stone-Miller, 1995: 43) y a su vez era probablemente una deidad celeste que dominaba el cielo y las tormentas (Bawden y Conrad, 1982: 27).

Debemos resaltar que los cánones decorativos del rostro de la deidad del Lanzón, como los del rostro de la deidad de la estela Raimondi, muestran una deidad antropomorfizada con rasgos felinos y con serpientes en su tocado. Estos dos rostros resultan básicamente asimilables a nuestro ícono, que denominaremos la representación de la *deidad protectora de la agricultura*, tanto en su contenido iconográfico, como en los cánones decorativos dominantes. Por eso soy de la opinión que el éxito del centro religioso de Chavín, visitado por fieles desde grandes distancias, logró que las ofrendas y las ceremonias ofrecidas a esta deidad de la agricultura hicieran que ésta donara sus favores, y por ende su culto se extendiera probablemente hasta las áreas precolombinas de Cupisnique y hasta la zona arqueológica de Piura (zonas de frontera con el Ecuador) y de allí a las culturas del antiguo Ecuador. Muy probablemente, a continuación a través de La Tolita-Tumaco, se difundió en lo que es hoy el territorio de Colombia.

La difusión de la *deidad protectora de la agricultura* en las diferentes áreas culturales es paralela a la expansión del horizonte del estilo de Chavín cuyo éxito fue extraordinario.

Su propagación fue pacífica, y su imagería, conceptos religiosos, ideas y tecnología, probablemente se difundieron usando como medio artístico los textiles y la cerámica (Sawyer: 1970, 112). Paralelamente al culto se crearon una serie de centros religiosos

interdependientes, que involucraron una serie de redes económicas panregionales cuyo vehículo de transporte fueron las manadas de llamas y los contactos costeros. Hacia aproximadamente el año 300 a.C. la red de interacción de Chavín llegó hasta Cajamarca y hasta Pata de Huamanga en Ayacucho, una distancia linear de aproximadamente 950 km. El intercambio de bienes fue variado: textiles y cerámica exótica que era transportada a grandes distancias, además de pescado seco, piedras semipreciosas, obsidiana y cinabrio.

El arte de Chavín, elegante y poderoso, sobrevivió al derrumbe de la cultura: dejó su huella en el estilo Paracas y posteriormente en la cultura Moche.

Por último es necesario destacar que el panorama arqueológico andino todavía no está lo suficientemente esclarecido, y que en un futuro probablemente se replantearán muchos temas. Los hallazgos hechos por Francisco Valdez (Guffroy y Valdez, 2002: 2) en la vertiente oriental de la cordillera andina, en la provincia fronteriza de Zamora Chinchipe de la cuenca amazónica ecuatoriana, muestran un nuevo aspecto y ubicación de los cánones estilísticos chavinoides peruanos. Las ofrendas halladas en Santa Ana, en forma de recipientes en piedra con motivos iconográficos grabados en relieve, y cuyo contenido artístico son felinos, serpientes y aves rapaces, comparten numerosos elementos culturales con tradiciones estilísticas del Perú (Chavín y Cupisnique). Sin embargo, estas manifestaciones amazónicas anteceden a lo que conocemos hoy como Chavín en aproximadamente 1.000 años.

Después de este extraordinario descubrimiento está claro que existen culturas madres amazónicas que debieron dar origen a una iconografía que hoy llamamos chavinoide y que debió permear tanto a las culturas ecuatorianas y sobre todo a las peruanas en su desarrollo.

Interpretación

La expansión del horizonte de Chavín es paralela al intercambio de productos rituales y materias primas exóticas. El culto de Chavín y su arte compartió y difundió simultáneamente con la cultura Cupisnique una cosmogonía e iconografía sobre la costa



Figura 13.
Recipiente hallado en el sitio de Malagana,
Palmira, Valle del Cauca. Alto: 24 cm. Colección
particular.

Nota 2.

La diferencia entre el felino-murciélago y el murciélago-felino que se observa en las piezas de cerámica son realmente grados de transformación del practicante religioso. Dentro del culto estas variantes deben haber tenido un propósito religioso.

y la sierra norte del Perú. Su radio de expansión llegó a cientos de kilómetros de distancia. Este es un fenómeno notable cuando se piensa en las dificultades del mundo precolombino, pero que explicaría la introducción de la deidad protectora de la agricultura en las culturas del Desarrollo Regional del Ecuador, al igual que en las culturas de Tumaco, Calima, Malagana y Quimbaya.

La introducción de elementos foráneos en las culturas del suroccidente colombiano es discutida por Warwick Bray, Leonor Herrera y Marianne Cardale, quienes mencionan el concepto de varios autores sobre probable influencia del estilo Chorrera en la cerámica de Malagana, y los hallazgos arqueológicos en esta zona, que muestran las estrechas relaciones de Malagana con Tumaco-La Tolita y las áreas arqueológicas vecinas. Entre otros muchos temas, mencionan la introducción a través de la frontera del Ecuador de bienes como la obsidiana, y el hallazgo de una vasija directamente importada de Chorrera a Malagana (Bray et al., 1988: 154).

Hallamos un ejemplo extraordinario de la presencia de la *deidad protectora de la agricultura* en la cultura de Malagana. Se trata de un cerámico de estilo chorreroide que representa a un personaje asociado a una vasija. Sobre su rostro se encuentra la máscara de la *deidad protectora de la agricultura* (Figura 13; Archila, 1996: 45).

Veamos ahora a mencionar la simbología de las piezas que hemos venido discutiendo a lo largo de este artículo, poniéndola en relación con el conjunto de Chavín:

En las culturas del Ecuador, el rostro del ser mítico se encuentra asociado a cuerpos de felino- murciélago, de murciélago-felino o de águila-felina (Nota 2). La explicación o simbolismo de estas criaturas míticas tiene su origen probablemente en el Templo Nuevo de Chavín. Allí, sobre dos columnas, se encuentran talladas dos aves de presa antropomorfizadas (águila-felina y halcón-felino) que sostienen dos barras horizontales, una en cada mano, y que según la opinión de Burger serían ayudantes del culto de la

deidad principal, que cumplen con colocarse en un estado sobrenatural con el uso de drogas y convertidos en felinos voladores median ante la deidad.

La explicación anterior parece plausible para el caso de las cerámicas ecuatorianas con la diferencia de que en Chavín las figuras son antropomorfizadas y en Tumaco-La Tolita, Jama-Coaque y Bahía el grado de transformación del practicante religioso en animal mítico se encuentra más avanzado. Solamente en algunas vasijas y en piezas de orfebrería se observan extremidades humanas, que hablan del proceso religioso y sicotrópico de transformación que se ha llevado a cabo.

¿Por qué se transforman los practicadores de las culturas ecuatorianas y de Tumaco-La Tolita en murciélagos? Existen indicios que deben mencionarse. La deidad principal del Antiguo Templo (Lanzón), según Burger (1992: 150), parece tener un murciélago vampiro arriba de la nariz. Además, en las zonas arqueológicas del Ecuador, el murciélago ha sido un animal chamánico de larga tradición, y es especialmente frecuente en la cerámica de Chorrera.

En el caso de Calima, Malagana y Quimbaya, el rostro de la *deidad protectora de la agricultura* se hace presente en una máscara colocada sobre el rostro del chamán que sostiene dos bastones y nos recuerda la deidad de los Dos Centros de Chavín (la estela Raimondi). Estos bastones representan en el templo de Chavín serpientes, en forma de báculos, sostenidas por la deidad de la agricultura.

El remate en forma de cuello de vasija que se encuentra en la parte superior de las piezas del Museo de Oro de Colombia muy probablemente está sugiriendo la presencia tácita de una vasija, hecho que guardaría relación simbólica y funcional con las cerámicas del Desarrollo Regional y con vasijas de Cupisnique y Chavín en el Perú.

Autores como Valdez (1993: 238; 1992: 199) y Bouchard (2000: 59) —sin mencionar la deidad protectora de la agricultura— proponen que las vasijas con íconos asociados

pertenecientes a las culturas ecuatorianas y a Tumaco-La Tolita debieron ser utilizadas para almacenar bebidas sicotrópicas.

Sin embargo, podemos intentar una reflexión diferente desde el punto de vista de la información disponible, que abarca el corpus cerámico y las piezas de oro pertenecientes tanto a Perú como a Ecuador y Colombia. La imagen completa, el rostro o el mascarón de *la deidad protectora de la agricultura* como parte integral de una botella es muy frecuente en todo el antiguo Perú. Los ejemplos de las diferentes zonas son innumerables: véase la difusión de las vasijas de Chavín a la cultura de Paracas y a la de Cupisnique que se distribuyeron durante el horizonte temprano del Perú. Walter Alva recopiló y publicó en 1986 cientos de vasijas provenientes de necrópolis saqueadas en los valles de Zaña y Jetequetepe, incluidos dentro del área de la cultura Cupisnique, y reportó algunos enterramientos que aún se encontraban intactos. Encontramos que las piezas con iconografía chavinoide plasmadas en vasijas que representan el cuerpo completo, o solamente la cabeza (Alva, 1986: 108, 343, 344a, 346) y el rostro de la *deidad protectora de la agricultura*, sirvieron para acompañar a los muertos. Uno o dos de estos ceramios pertenecían probablemente al hombre común y eran colocados para acompañarles en sus tumbas.

Dentro de un panorama más amplio, la función y contenido de la vasija asociada a la *deidad protectora de la agricultura* (a excepción de las usadas para guardar alucinógenos) estaba íntimamente relacionada con la supervivencia de las cosechas y, por ser ceramios, a la necesidad de agua: a la lluvia, al riego. Los fenómenos artísticos chavinoides alrededor de la deidad principal, hablan de cosechas y de lluvia, por lo que es necesario reconocer en la deidad de Chavín una fuente principal de las lluvias. Es así como las vasijas adosadas al ícono de la agricultura, por lógica, debieron estar más asociadas al agua que a cualquier otro líquido.

En mesoamérica la figura de Tlaloc cumple una función muy similar a la de la deidad protectora de las cosechas y es la deidad por excelencia de las lluvias. Iconográficamente, Tlaloc y nuestra suramericana *deidad protectora de la agricultura* muestran similitudes

enormes en su rostro y en la presencia de la vasija adosada a ellos. Sin embargo, a falta de más investigaciones, la antigüedad de la deidad del Perú parece anteceder en siglos a la deidad mesoamericana.

Finalmente, debemos anotar que dentro del modelo de pensamiento de carácter dual, tan característico de la zona andina, estas vasijas fueron quizás empleadas en rituales retributivos a la madre tierra, y a la *deidad protectora de la agricultura*. Imaginemos, por un momento, al chamán ritualmente ataviado vertiendo agua o chicha sobre los cultivos, en petición y en agradecimiento por los éxitos de las cosechas. Tales ceremonias tuvieron lugar y fueron ofrecidas en el área andina en honor a Pachamama (Burger, 1997: 30).

Después de habernos ocupado con el significado y función de las vasijas anexas al ícono de la agricultura, regresemos al análisis de las características iconográficas y estilísticas que caracterizan a la *deidad protectora de la agricultura* en Colombia precolombina.

El panorama arqueológico donde aparece este ícono muestra un elemento peculiar y característico en relación con los chamanes del Museo del Oro. Su rostro está cubierto por la máscara de la *deidad protectora de la agricultura*. El chamán no se encuentra en un proceso de transformación hacia convertirse en un felino u otro animal con el uso de drogas sicotrópicas. Ritualmente, al ponerse la máscara sobre su rostro, se trasporta a un momento prístino donde lo humano se intersecta con lo divino, con lo animal, en fin, con lo sobrenatural.

Existe una interacción estilística e iconográfica entre las zonas arqueológicas de Perú, Ecuador y Colombia durante la etapa formativa. La zona de origen de la máscara es Chavín de Huántar y la deidad principal de esta cultura es un tema iconográfico frecuentísimo en Chavín y en la cerámica de la cultura Cupisnique. En esta última zona arqueológica se representa a la deidad unas veces con su cuerpo completo (véase Alva, 1986: fig. 108) y en algunos casos, a la figura central se le añaden alas laterales (véase Alva, 1986: fig. 64a y 90a) y otras veces sólo se representa la cabeza de la deidad convertida en una especie de

mascarón (Alva, 1986: fig. 344a y 346a). Por último, se observan personajes que están ataviados con una máscara sobre su rostro (Alva, 1986: 343a).

A falta de más información estilística e iconográfica es probable que esta máscara o mascarón fuera introducido a las culturas del Desarrollo Regional desde el Valle de Zaña y de Jetequetepe por su cercanía a la actual frontera del Ecuador.

Refirámonos ahora a la expresión artística de estos mascarones representados en las culturas del Desarrollo Regional de Ecuador y a las máscaras sobre el rostro de los chamanes de la zona arqueológica de Malagana en Colombia. El estilo artístico, característico tanto del Ecuador como de Colombia en estas zonas arqueológicas, introduce un elemento iconográfico novedoso en relación con Chavín de Huántar. Se trata de un adorno, una barroca diadema, que se posa sobre la cabeza de la deidad de los dos cetros.

Si nos trasladamos a Chavín de Huántar, en su influencia estilística dominante, no aparece la forma de diadema como tocado de una deidad. Pero la difusión religiosa de Chavín hace que en la zona norte de Perú, la diadema se convierta en un elemento artístico muy destacado. En varias publicaciones puede observarse una extraordinaria diadema en oro procedente de Congoñape (la zona de la costa más al norte del Perú) que representa la deidad de los dos cetros (Stone-Miller, 1995: 45).

La zona norte del Perú, y en particular la cultura de Cupisnique, parece haber adoptado y añadido a la imaginería de Chavín la diadema como adorno importante sobre la cabeza de la *deidad protectora de la agricultura*. Esta diadema muestra en algunos casos una forma peculiar. En algunas piezas (en la cultura Cupisnique) se observa ensamblada en diferentes compartimientos separados entre sí. En cada fragmento o compartimiento se retrata una iconografía diferente. El primero puede representar un felino con plumas, el segundo un ave rapaz, y así sucesivamente observamos en el siguiente plumas y, finalmente, en el compartimiento o división localizado en la parte superior de la cabeza se incluye un diseño

geométrico muy asimilable probablemente a la abstracción de serpientes (véase Alva, 1986: fig. 60a).

La motivación subyacente en esta iconografía es la de incorporar, no al cuerpo de la deidad, sino al tocado, los animales mediadores ante la imagen principal. Y en otros casos, el deseo es el de reemplazar las serpientes como tocado e incluirlas dentro de la diadema transformadas artísticamente en un lenguaje abstracto y geométrico.

La comparación iconográfica del ser mítico tal como aparece en Tumaco-La Tolita y en las culturas del Desarrollo Regional del Ecuador con los chamanes enmascarados del sur-occidente colombiano nos lleva a pensar que cada una de estas dos zonas está describiendo en sus piezas cerámicas y de metal un lenguaje de imágenes donde observamos dos facetas diferentes del culto. En el oro de las culturas del Desarrollo Regional del Ecuador el ícono de la *deidad protectora de la agricultura* aparece en mascarones, colgantes y tallado en cuencos; los cánones iconográficos están todos presentes, pero la presencia del humano casi desaparece totalmente: se ha convertido en murciélagos y felinos. La pieza 26 del catálogo de la Sala de Oro del Museo de Quito (1988) muestra un colgante en forma de felino, con una larga lengua, diadema, serpientes en el tocado y volutas sobre el rostro. Solamente en la parte inferior se observa un pie humano. Lo mismo sucede en la cerámica de estas culturas. En el Ecuador y Tumaco-La Tolita aparecen los mascarones de la *deidad protectora de la agricultura* y además una serie de vasijas que muestran a los practicadores religiosos transformados en aves rapaces, murciélagos y felinos, todos ellos transformados en animales y donde lo humano solo se observa en pequeños detalles como los pies o las manos. Los chamanes con su vuelo se transportan a lo sobrenatural y median ante la deidad.

Para el caso de Colombia, las representaciones de la *deidad protectora de la agricultura* del Museo del Oro hacen más énfasis en mostrar al practicante religioso ataviado y enmascarado, convertido para el ritual en el espíritu de los dos cetros. Sin embargo, también

existen en el Museo del Oro mascarones aislados de su cuerpo, adosado al cuello de la vasija y acompañados por animales auxiliares que se encuentran simétricamente colocados a lado y la de la figura central.

Es necesario, finalmente, discutir un detalle característico de la decoración de los colgantes metálicos del Museo del Oro de Colombia (ver figura 1). Las volutas o espirales que caen como una cascada desde la base del cuello de la vasija sobre el rostro de los practicadores religiosos tienen inspiración artística en el Templo de Chavín de Huántar, específicamente en la representación visual de la deidad de los dos cetros. La llamada estela de Raimondi (500 a.C.) posee la virtud de ser observada desde dos diferentes ópticas. Su sofisticado tocado está conformado por una serie de volutas colocadas en un ángulo de 45°, paralela y simétricamente a ambos lados de la cabeza. Este rasgo estilístico también se observa en una serie de frisos localizados en la plaza circular de Chavín, donde se muestran jaguares con espirales o volutas en el tocado que caen hacia delante, sobre el rostro de una serie de felinos. Es así como alrededor de estas piezas del Museo del Oro de Bogotá provenientes de la zona Calima y Quimbaya se abre en el futuro un gran campo de investigación.

Bibliografía

ALCINA FRANCH, José. 1979. *La arqueología de Esmeraldas, Ecuador*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.

ALVA, Walter. 1986. "Cerámica temprana en el valle de Jetequetepe, norte de Perú." En *Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, Band 32, München: Verlag C.H. Beck.

ARCHILA, Sonia. 1996. *Los tesoros de los Señores de Malagana*. Bogotá: Museo del Oro, Banco de la República.

BANCO POPULAR. 1988. *Arte de la Tierra. Cultura Tumaco*. Colección Tesoros Precolombinos. Bogotá: Banco Popular.

BAWDEN, Garth, y Geoffrey W. CONRAD. 1982. *The Andean Heritage*. Cambridge: Peabody Museum Press.

BOUCHARD, Jean François. 1995. “Arqueología de la costa del Pacífico nor-ecuatorial. Evaluación preliminar de los cambios ocurridos en los últimos decenios”. En: *Primer encuentro de investigadores de la costa ecuatoriana en Europa*. Aurelio Álvarez *et al.* eds. Quito: Abya-Yala.

BOUCHARD, Jean François. 2000. “Les esprits, transformations et passages dans la culture Tumaco-La Tolita”. *Les esprits, l’or et le chamane*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

BRAY, Warwick, Leonor HERRERA y Marianne CARDALE. 1988. “The Malagana Chiefdom, a new Discovery in the Cauca Valley of Southwestern Colombia”. *Shamans, Gods, and Mythic Beasts: Colombian Gold and Ceramics in Antiquity*. Armand Labbé, ed. University of Washington Press.

BURGER, Richard L. 1992. *Chavin and the Origins of the Andean Civilization*. New York: Thames and Hudson.

BURGER, Richard L. 1993. “El centro sagrado de Chavín de Huántar”. *La Antigua América*. Richard Townsend, ed. Dallas: The Arts Institute of Chicago.

BURGER, Richard L. 1997. *The Spirit of Ancient Peru*. Kathleen Berrin, ed. Fine Arts Museum of San Francisco.

CUMMINS, Tom. 1992. “Tradition in Ecuadorian Pre-Hispanic”. *Amerindian Signs*, Francisco Valdez y Diego Veintimilla, eds. Quito: Dinediciones.

EQUATEUR. 1989. Équateur, *La terre et l’or*. Paris: Séguier.

FALCHETTI, Ana María. 1979. “Colgantes ’Darién’. Relaciones entre áreas orfebres del occidente colombiano y Centroamérica”. *Boletín Museo del Oro*, No. 4, p. 1-55. Bogotá, Banco de la República.

FURST, Peter. 1972. The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture. *The Feline Cult*. Elizabeth Benson (Ed.). Washington: Dumbarton Oaks.

GUFFROY, Jean. 2005. "Archéologie: Il y a 4000 ans dans les Andes". Futura Sciences, en www.futura-sciences.com

GUFFROY, Jean, y Francisco VALDEZ. 2002. "En Zamora Chinchipe". *La Hora*. Septiembre 25 del 2002, en www.dlh.lahora.com.ec

LABBÉ, Armand J. 1986. *Colombia before Columbus: the people, culture, and ceramic art of prehispanic Colombia*. New York: Rizzoli.

Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. 1988. *Sala del Oro*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Museo del Banco Central del Ecuador. 2000. *Esmeraldas*. Alexandra Yépez, ed. Banco Central del Ecuador.

PATIÑO CASTAÑO, Diógenes. 1997. "Arqueología y metalurgia en la Costa Pacífica de Colombia y Ecuador". *Boletín Museo del Oro*, No. 43, p. 48-67. Bogotá, Banco de la República.

PLAZAS, Clemencia y Ana María FALCHETTI. 1989. "Tradición metalúrgica del Suroccidente colombiano". *Boletín Museo del Oro*, No. 14, p. 1-32. Bogotá, Banco de la República.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1970. "The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture". *The Cult of the Feline*. Elizabeth P. Benton, ed. Washington: Dumbarton Oaks Research Library.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. 1988. *Orfebrería y chamanismo*. Bogotá: Banco de la República.

SAWYER, Alan R. 1970. "The Feline in Paracas Art". *The Cult of the Feline*. Elizabeth P. Benton, ed. Washington: Dumbarton Oaks Research Library.

STONE MILLER, Rebecca. 1995. *The Art of the Andes*. New York: Thames and Hudson.

TRÉSORS. 1992. Trésors du Nouveau Monde. Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.

VALDEZ, Francisco. 1992. "The Tolita Ceramic Tradition". *Amerindian Signs*. Francisco Valdez y Diego Veintimilla, eds. Quito: Dinediciones.

VALDEZ, Francisco. 1993. "Símbolos, ideología y la expresión del poder en la Tolita, Ecuador". *La Antigua América, el arte de los paisajes sagrados*, Richard F. Townsend, ed. Dallas: The Art Institute of Chicago.

ZEIDLER, James. 2003. "Formative Period Chronology for the Coast and Western Lowlands of Ecuador". *Archeology of Formative Ecuador*. Dumbarton Oaks Research Library.

Cómo citar este artículo

ARANGO, Juanita. 2005. La deidad protectora de la agricultura. *Boletín Museo del Oro*, No. 53. Bogotá: Banco de la República. Obtenido de la red mundial el (fecha que cambia el usuario según el día en que consultó el archivo). <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>.