

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **TAMIA ALEXANDRA VITERI TOLEDO**, C.I. **1715754295** autora del trabajo de graduación intitulado: **“ANÁLISIS DE LA PINTURA CORPORAL DE LAS URNAS FUNERARIAS DE LA FASE NAPO: UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA Y ETNOARQUEOLÓGICA”**, previa a la obtención del grado académico de **ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 11 de febrero de 2019



Tamia Alexandra Viteri Toledo

C.I. 1715754295

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA**

**“ANÁLISIS DE LA PINTURA CORPORAL DE LAS URNAS FUNERARIAS DE
LA FASE NAPO: UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA Y
ETNOARQUEOLÓGICA”**

TAMIA ALEXANDRA VITERI TOLEDO

DIRECTORA:

Dra. MARÍA FERNANDA UGALDE MORA

Quito, 2019

Dedicatoria

*“A la memoria de todas aquellas mujeres amazónicas,
a su legado, sus historias y creencias”*

Agradecimientos

Este cautivante recorrido por la arqueología y los resultados de la presente investigación, no hubieran sido posibles sin el apoyo de todas las personas y seres que nombro a continuación, a quienes mi inmenso agradecimiento nunca será suficiente.

A mi madre Alexandra Toledo, por su amor, esfuerzo, dedicación y apoyo incondicional hacia mí y a todos mis proyectos de vida. Por su ejemplo de lucha, responsabilidad y honestidad en lo profesional; y, sobre todo, por siempre compartir mis sueños. A Pandora, por su incansable compañía, cariño y por inspirarme a la constante búsqueda de lo desconocido entre sus sociegos e innata curiosidad felina. A mi padre, Leonardo Viteri por el apoyo prestado durante el trabajo de campo de la presente investigación.

Un sincero agradecimiento a María Fernanda Ugalde, por su ejemplo de excelencia y ética académica. Por brindarme su amistad, confianza y constante apoyo en mi trabajo con sus conocimientos; así como, por todas las gratificantes oportunidades que no sólo han enriquecido mi desarrollo académico, sino también, personal. A Eric Dyrdaahl, quien, con sus amplias enseñanzas y experiencia arqueológica, ha forjado las bases de mi formación profesional; y, por la generosidad de su tiempo, siempre dispuesto a contribuir con sus comentarios y consejos, no solo a la presente tesis, sino también, en el transcurso de toda la carrera. A Carlos Montalvo, por compartir sus valiosos conocimientos en cerámica, por su indispensable ayuda y seguimiento al proceso técnico y digitalización de los diseños, los mismos que, son parte fundamental en el desarrollo de este trabajo.

A mis profesores e investigadores arqueólogos y antropólogos: Carla Jaimes, Carolina Páez, Cristóbal Landázuri, Hugo Benavides, María Pía Vera, Marcelo Naranjo, Rommel Lara, Teodoro Bustamante, Susana Andrade, Alden Yépez y Zev Cossin; por sus valiosas enseñanzas, ejemplo académico y humano.

Quiero extender mis agradecimientos y créditos correspondientes a los museos e instituciones que de manera muy generosa me abrieron sus puertas y me brindaron su apoyo para la presente investigación. A todo el equipo que conforma el Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana, en especial a Álvaro Gundín, por su apertura, interés y compromiso durante toda la investigación. Al Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, a su directora María Fernanda Cartegena y a la investigadora-curadora Alejandra Sánchez Polo, por su amabilidad y autorización para acceder a las urnas funerarias de la Fase Napo de la “Colección Casa del Alabado- Museo

de Arte Precolombino. Quito-Ecuador”. Al Museo Jacinto Jijón y Camaña de la PUCE y a su director José María Jaramillo por la autorización para acceder a las piezas y por la facilitación de las imágenes de las mismas. A la directora del Centro Cultural de la PUCE, Erika Vargas Acosta, por la autorización y apoyo para acceder a la colección del Museo Weilbauer. Al Vicariato Apostólico de Aguarico, especialmente a Jesús Esteban Sádaba, Obispo emérito, al P. Juan Carlos Andueza OFMCap y al P. Jesús García OFMCap, por la apertura y ayuda prestada para la intervención fotográfica de las urnas Napo bajo su custodia; y a Javier Villaverde, por sus valiosos contactos que facilitaron realizar la mayor parte de la documentación de las piezas en Orellana.

Un profundo agradecimiento a las comunidades kichwas amazónicas de Sarayaku, Canelos y comuna San Jacinto del Pindo por su amable acogida. A los pobladores, tejedoras y maestras ceramistas: Rebeca Gualinga, Narcisa, Gualinga, Eloisa Gualinga, Corina Gualinga, Clara Santi, Clemencia Guatatumac, Domicilia Aranda, Dorila Gualinga, Elodia Dahua, Lila Cisneros, María Santi, Zoila Castillo, Valentín Machoa y Bernal Santi por compartir sus conocimientos sobre la práctica cerámica, pintura corporal y saberes amazónicos.

A mis amigas Ágenla Pontón y Tania Ron por su invaluable amistad, especialmente a Angie, por su apoyo sincero en todo momento y por esa amistad y cariño que trasciende las fronteras del tiempo.

A mis amigos y amigas de la universidad, en particular a toda mi generación de arqueólogos y arqueólogas, cuyo compromiso con la arqueología, intelecto y criticidad, han hecho de esta experiencia, una de las más enriquecedoras para una investigación de alta calidad académica; y con quienes he compartido innumerables aprendizajes, trabajos, festejos, viajes, sueños y metas: Mikel Villaverde, Isaac Falcón, Mateo Bustamante y Daniel Soria ¡Gracias por estar en todo momento! Un agradecimiento especial a Mikel por inculcarme su interés por la arqueología amazónica y por su lealtad, y, a Isaac por su entusiasmo y disposición, quienes fueron un apoyo fundamental en el trabajo de campo para esta investigación; y por esa amistad que va más allá de la adversidad.

Resumen

El presente estudio corresponde a una investigación de carácter iconográfico sobre las urnas funerarias antropomorfas de la Fase Napo (1188-1480 D.C.) enmarcada dentro de la Tradición Polícroma Amazónica. Se propone que las denominadas urnas presentan patrones en la construcción de sus diseños, específicamente de la pintura corporal de éstas, cuya configuración intrínseca implican un tipo de comunicación visual sobre la estructuración ideológica y social de este grupo cultural. El marco interpretativo se complementa con un trabajo etnoarqueológico realizado con comunidades Kichwas amazónicas, para crear un parámetro de referencia y comparación para la interpretación de los diseños de las urnas de la Fase Napo.

Palabras claves:

Fase Napo, urnas funerarias, iconografía, semiótica, etnoarqueología

Tabla de contenido

| | |
|---|-----|
| 1. Capítulo I: Aspectos preliminares | 1 |
| 1.1. Introducción | 1 |
| 1.2. Pregunta de Investigación | 4 |
| 1.3. Hipótesis..... | 4 |
| 1.4. Objetivos | 4 |
| 2. Capítulo II: Generalidades | 5 |
| 2.1. Contexto socio-ecológico de la Amazonía Norte..... | 5 |
| 2.1.1. Provincia de Sucumbíos | 11 |
| 2.1.2. Provincia Francisco de Orellana..... | 12 |
| 2.2. Aproximación histórica de la Amazonía Norte | 14 |
| 3. Capítulo III: Contextualización arqueológica de la Fase Napo..... | 19 |
| 3.1. La Fase Napo en la Tradición Polícroma Amazónica | 19 |
| 3.2. La Fase Napo y los Omaguas..... | 27 |
| 3.3. Antecedentes arqueológicos sobre la Fase Napo | 33 |
| 3.4. Principales Indicadores culturales de la Fase Napo | 52 |
| 4. Capítulo IV: Marco teórico-metodológico | 55 |
| 4.1. Marco Teórico | 55 |
| 4.1.1. Iconografía | 55 |
| 4.1.2. Etnoarqueología..... | 63 |
| 4.2. Marco Metodológico | 73 |
| 4.2.1. Semiótica | 73 |
| 4.2.2. Metodología etnoarqueológica | 75 |
| 5. Capítulo V: Etnoarqueología de alfarería kichwa amazónica en la provincia de Pastaza ... | 80 |
| 5.1. Situación geográfica | 80 |
| 5.2. Características generales de los pueblos kichwas amazónicos de Pastaza | 82 |
| 5.3. Aproximación histórica de los kichwas amazónicos..... | 85 |
| 5.4. Estudio de las representaciones figurativas en la pintura cerámica kichwa amazónica | 90 |
| 6. Capítulo IV: Análisis de las urnas funerarias de la Fase Napo | 115 |
| 6.1. Descripción del material..... | 115 |
| 6.2. Proceso de digitalización de los diseños pictóricos..... | 120 |
| 6.3. Codificación del material | 121 |
| 6.4. El sistema iconográfico en las urnas funerarias de la Fase Napo | 123 |
| 6.4.1. Primer nivel de análisis | 123 |

| | |
|---|-----|
| 6.4.2. Segundo nivel de análisis | 130 |
| 6.4.2.1. Pintura corporal | 131 |
| Campos decorativos | 131 |
| Composiciones pictóricas..... | 136 |
| 6.4.2.2. Pintura facial..... | 197 |
| Campos decorativos | 197 |
| Composiciones pictóricas en la pintura facial | 199 |
| 7. Capítulo VII: Discusión de resultados..... | 207 |
| 8. Capítulo VIII: Conclusiones..... | 234 |
| Bibliografía: | 238 |

Índice de Figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Mapa de la Amazonía norte ecuatoriana que corresponde al área de dispersión del material cultural de la Fase Napo..... | 11 |
| Figura 2. Mapa de la distribución de las fases arqueológicas vinculadas a la Tradición Polícroma Amazónica..... | 20 |
| Figura 3. Urnas funerarias de la Tradición Polícroma Amazónica | 27 |
| Figura 4. Hachas de la Fase Napo | 36 |
| Figura 5. Cuenco con reborde..... | 42 |
| Figura 6. Fragmento de rostro antropomorfo | 42 |
| Figura 7. Urna funeraria (unidad 18)..... | 45 |
| Figura 8. Urna funeraria (unidad 26)..... | 45 |
| Figura 9. Unidades de excavación que presentan posibles urnas funerarias..... | 46 |
| Figura 10. Cuenco de posible filiación Napo | 48 |
| Figura 11. Fragmento antropomorfo de filiación Napo | 51 |
| Figura 12. Hachas asociadas a la Fase Napo..... | 53 |
| Figura 13. Tortero decorado..... | 54 |
| Figura 14. Sello cilíndrico decorado..... | 54 |
| Figura 15. Plato decorado..... | 54 |
| Figura 16. Cuenco con falange mesial..... | 54 |
| Figura 17. Urna funeraria..... | 54 |
| Figura 18. Mapa de la provincia de Pastaza, con los sitios visitados para el trabajo etnoarqueológico..... | 80 |
| Figura 19. Representación de los Yacu Runa y la canoa como Sungui..... | 92 |
| Figura 20. Rebeca Gualinga, maestra ceramista de Sarayaku..... | 93 |
| Figura 21. Corina Gualinga en la comunidad de Sarayaku..... | 96 |
| Figura 22. Representación de Amazanga..... | 97 |
| Figura 23. Manga Allpa. Tinajas para el almacenamiento de chicha..... | 99 |
| Figura 24. Proceso de manufactura cerámica con Zoila Castillo | 101 |
| Figura 25. Pigmentos: blanco (A), rojo (B), amarillo (C) y negro (D) y la resina Shilkillu (E). | 103 |
| Figura 26. Motivos básicos de la pintura cerámica | 105 |
| Figura 27. Mono Cushillo..... | 106 |
| Figura 28. Iluku cari..... | 106 |
| Figura 29. Supay Juri-Juri..... | 106 |
| Figura 30. Rostro de Nunghui..... | 107 |
| Figura 31. Boa Atacapi | 107 |
| Figura 32. Motivos en rombo de la piel de la boa constrictora..... | 107 |
| Figura 33. Yaku Mama | 107 |
| Figura 34. Motivos triangulares de la piel de la boa constrictora..... | 108 |
| Figura 35. Diversos motivos naturales..... | 108 |
| Figura 36. Diversos motivos naturales..... | 108 |
| Figura 37. Motivos del caparazón de tortuga..... | 109 |
| Figura 38. Cola de Gavilán | 109 |

| | |
|---|-----|
| Figura 39. Gavilán..... | 109 |
| Figura 40. Boa | 109 |
| Figura 41. Buitres..... | 109 |
| Figura 42. Gavilán | 109 |
| Figura 43. Armadillo..... | 110 |
| Figura 44. Tortuga Charapa | 110 |
| Figura 45. Raya..... | 110 |
| Figura 46. Tucán o sikuanga, ave sagrada | 110 |
| Figura 47. Grupos generales de urnas funerarias | 124 |
| Figura 48. Grupos generales de urnas..... | 124 |
| Figura 49. Grupos generales de urnas con decoración pictórica | 125 |
| Figura 50. Tipos de urnas antropomorfas | 126 |
| Figura 51. Porcentaje de Tipos de urnas antropomorfas..... | 126 |
| Figura 52. Tipos de abertura en urnas antropomorfas | 128 |
| Figura 53. Urnas zoomorfas de la Tradición Polícroma. | 216 |
| Figura 54. Motivo estilizado de serpiente en urna de la Fase Napo. | 218 |
| Figura 55. Izquierda: Representaciones de serpientes en la cerámica Marajoara | 218 |
| Figura 56. Motivos de cabezas y cuerpos de serpientes con las variantes triangulares (izquierda), en formas de picos y escalonadas (centro y derecha). | 219 |
| Figura 57. Serpientes con cabezas escalonadas. a y b: Urnas funerarias de la región de Tefé, Instituto Mamirauá | 219 |
| Figura 58. Motivos simplificados de ofidios de la Fase Napo. | 220 |
| .Figura 59. Izquierda: Motivos de serpientes en la iconografía Guarita. Derecha: Motivos de la serpiente bicéfala de la sub-tradición Jatuarana. | 220 |
| Figura 60. Diseños de pieles de la Boa constrictor..... | 221 |
| Figura 61. Motivos circulares semejantes a los diseños de la Anaconda (izquierda) y Boa arcoíris (derecha). | 221 |
| Figura 62. Representaciones de serpientes en otras formas cerámicas de la Fase Napo... | 222 |
| Figura 63. Izquierda: Motivos de posibles formas de colas de serpiente de la Fase Napo. Derecha: Motivo de serpiente de la Fase Guarita..... | 222 |
| Figura 64. Posibles motivos de cabezas de ofidios, presentes en urnas de la Fase Napo... | 222 |
| Figura 65. Posibles motivos zoomorfos de monos y reptiles de la Fase Napo. | 223 |
| Figura 66. Motivo desdoblado que forma un nuevo ser en urnas de la Fase Napo. | 226 |
| Figura 67. Motivo en cuenco Guarita que presenta un desdoblamiento de un tema principal, a partir del cual se forma una nueva figura..... | 226 |
| Figura 68. Motivos híbridos de la Fase Napo, presentes en las formas aisladas..... | 226 |
| Figura 69. Textura de pieles zoomorfas: En el detalle pictórico, se aprecian los brazos con motivos de la Boa constrictor, mientras que, en las piernas, los diseños parecen simular la piel de un felino. | 227 |
| Figura 70. Urnas híbridas de la Fase Napo con diversas texturas de pieles zoomorfas | 228 |
| Figura 71. Urnas de la TPA con detalles serpentiformes en brazos y piernas.. | 231 |
| Figura 72. Representación de máscara ornitomorfa en una urna Napo, posiblemente..... inspirada en un águila arpía. | 232 |

Índice de Tablas

| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Tipos de campos decorativos en la pintura corporal | 134 |
| Tabla 2. Campos decorativos en urnas no figurativas | 135 |
| Tabla 3. Tipos de campos decorativos en la pintura corporal | 135 |
| Tabla 4. Tipo de composiciones pictóricas en la pintura corporal | 145 |
| Tabla 5. Composiciones pictóricas en urnas no figurativas | 145 |
| Tabla 6. Composiciones pictóricas en urnas antropomorfas del tipo 1 | 146 |
| Tabla 7. Formas lineales simples..... | 158 |
| Tabla 8. Formas geométricas simples | 160 |
| Tabla 9. Formas simples irregulares | 164 |
| Tabla 10. Formas simples manuscritas | 168 |
| Tabla 11. Total de formas simples..... | 170 |
| Tabla 12. Porcentaje de tipos de campos decorativos en la pintura facial..... | 198 |
| Tabla 13. Total de tipo de composiciones pictóricas en la pintura facial en urnas antropomorfas e híbridas..... | 206 |

1. Capítulo I: Aspectos preliminares

1.1. Introducción

La importancia de la presente investigación, reside principalmente en que los estudios sobre la cerámica de la Fase Napo (1168-1480), específicamente sobre las urnas, referidas como funerarias, son bastante escasos; por lo que, presentar un análisis iconográfico de estas piezas, resulta una contribución para mejorar el entendimiento de este grupo cultural. Para el caso de esta fase, se evidencia como principal estudio, el realizado por Evans & Meggers (1968), quienes establecieron una clasificación básica de tres tipos para las urnas funerarias. Sin embargo, dicha tipificación no contiene ningún parámetro de carácter iconográfico, remitiéndose únicamente a una clasificación descriptiva y siendo lo único que se ha trabajado sobre dichas piezas. Recientemente se cuenta con una nueva publicación sobre la alfarería del bajo río Napo (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016), que incluye un estudio sobre el carácter decorativo de la cerámica de la Fase Napo, que contribuye a profundizar el estudio iconográfico de este grupo cultural. No obstante, dado que la mayoría de los hallazgos sobre esta cerámica se han dado en contextos domésticos actuales y aislados, siendo ninguno, encontrado in situ mediante excavación (Evans & Meggers, 1968: 32; Barreto, 2008), ha dificultado que se pueda ahondar en la investigación sobre este material y su carácter funerario.

En este contexto, surgió un trabajo previo a la presente investigación, como parte de la cátedra de *Taller: Iconografía Prehispánica*, en la que se realizó un primer acercamiento al estudio iconográfico de las urnas funerarias, enfocándose únicamente en las de carácter antropomorfo. En dicho trabajo, el análisis consistió en verificar si dichas urnas pueden corresponder a una representación individualizada del difunto y los elementos que sugerían dicha hipótesis, llegando a concluir que efectivamente cada urna posee elementos singulares en sus rasgos fisonómicos, plasmando un retrato de los difuntos. Con este antecedente, se suscita la curiosidad por ahondar específicamente en el análisis de la pintura corporal de estas urnas, elemento que no fue profundizado en el estudio anterior, extendiendo en esta investigación el análisis a las urnas funerarias que no presentan carácter antropomorfo.

Así, se cree pertinente continuar con un estudio iconográfico de las mismas, no solo por la escases de este tipo de estudios para la Fase Napo, sino también, porque la iconografía

permite precisamente acercarse al estudio de artefactos que carecen de contexto, otorgando un análisis de los mismos, diferente a la clasificación descriptiva de esta cerámica, al considerar todas las expresiones de carácter figurativo como transmisoras de significados, que se posicionan dentro de un contexto cultural determinado (Castiñeiras, 2009).

No obstante, también se ha considerado pertinente utilizar otra disciplina para tratar el marco interpretativo de este trabajo, que consiste en un enfoque etnoarqueológico. Éste, permitirá abordar otras formas de pensamiento o racionalidad, en un contexto más cercano al hábitat de las poblaciones de la Fase Napo. Así, se trabajará con las comunidades Kichwas del oriente ecuatoriano, de la provincia de Pastaza, para estudiar las significaciones de los diseños pintados en sus ceramios, así como los diseños de la pintura corporal, que pueden representarse en este material. De esta manera, dichas significaciones podrían entenderse como un marco de referencia y comparación para la interpretación de los diseños de las urnas de la Fase Napo. Es importante mencionar que el carácter etnoarqueológico que se desea incluir, en ningún momento puede entenderse como analogía etnográfica, sino, como se acotó anteriormente, como un marco referencial que permita explorar diversos procesos de construcción de significados, igualmente válidos que las formas de explicación occidentales.

De esta manera, lo que se pretende alcanzar con este trabajo, es una clasificación sistemática de los diseños de la pintura corporal presentes en las llamadas urnas funerarias; así como, proponer los patrones de construcción de dichos diseños, cuya forma específica de configuración de la imagen pueden otorgar un acercamiento a la estructuración ideológica y social de este grupo. Así, mediante un análisis iconográfico y etnoarqueológico, se trasciende el aspecto meramente descriptivo y se otorga una alternativa interpretativa sobre dichas urnas.

Para dicho efecto, el presente trabajo de disertación ha sido dividido en ocho capítulos. En el primer capítulo se exponen los factores que han dado origen al desarrollo de este trabajo, empezando con la pregunta de investigación, la hipótesis de esta propuesta; así como los objetivos, tanto generales como específicos. Todos estos elementos, constituyen los parámetros sobre los cuales se guía la investigación. En el segundo capítulo, se otorga un acercamiento al contexto socio-ecológico de la Amazonía norte ecuatoriana, área geográfica a la que se asocia el material cultural de la Fase Napo. Primero se presenta una

visión general sobre el contexto de la gran cuenca amazónica y cómo ha sido concebido este vasto espacio; desde un recorrido histórico, con énfasis en las interacciones de aspectos ecológicos y los procesos humanos. Seguidamente, se trata de manera específica, las tres provincias que corresponden a la Amazonía norte (Sucumbíos, Orellana y Napo), para finalizar el capítulo con una breve aproximación etnohistórica de dicha región. El tercer capítulo abarca una contextualización arqueológica de la Fase Napo, que integra ciertos elementos relevantes, como su posicionamiento dentro de la Tradición Polícroma Amazónica, su posible conexión con el grupo etnohistórico de los Omaguas y los trabajos arqueológicos realizados sobre esta fase cultural.

El cuarto capítulo tiene como objetivo exponer los principales lineamientos teóricos y metodológicos sobre los cuales se sustenta la investigación y el análisis del material cultural seleccionado. Los fundamentos teóricos en los que se basa este estudio, consiste en una aproximación multidisciplinaria, que incluye un enfoque iconográfico en concordancia con una metodología semiótica; y un enfoque etnoarqueológico; como disciplinas complementarias para la sustentación de la hipótesis y objetivos de este estudio. En el quinto capítulo, se presenta la investigación realizada con las ceramistas kichwa amazónicas de la provincia de Pastaza como parte del enfoque etnoarqueológico que se ha propuesto para esta investigación. No obstante, se presentará un breve contexto geográfico y etnohistórico de la provincia de Pastaza, para continuar de forma específica con el estudio de las representaciones pictóricas de la cerámica kichwa.

En el sexto capítulo, se llevará a cabo el análisis del material arqueológico, es decir, las urnas funerarias, tomando en cuenta las perspectivas metodológicas planteadas en el capítulo tres. En el séptimo capítulo, se procederá a presentar los resultados obtenidos de la investigación, integrando los marcos conceptuales con el análisis del material arqueológico y los resultados obtenidos del trabajo etnoarqueológico; los mismos que permitirán otorgar inferencias interpretativas sobre el carácter social pretérito de la Fase Napo. Por último, en el octavo capítulo se presentarán las conclusiones generales del trabajo de disertación.

1.2. Pregunta de Investigación

¿Es posible identificar patrones en la construcción de los diseños de la pintura corporal de las denominadas urnas funerarias, que impliquen un tipo de comunicación visual sobre la estructuración ideológica o social de la Fase Napo?

1.3. Hipótesis

Se propone que las denominadas urnas funerarias de la Fase Napo presentan patrones en la construcción de sus diseños, específicamente de la pintura corporal de éstas, que implican un tipo de comunicación visual sobre la estructuración ideológica o social de este grupo cultural.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

Demostrar que las denominadas urnas funerarias presentan patrones en la construcción de sus diseños, específicamente de la pintura corporal, que implican un tipo de comunicación visual sobre la estructuración ideológica o social de la Fase Napo.

1.4.2. Objetivos específicos

- a) Identificar los elementos básicos que componen a los diseños de la pintura corporal, para clasificarlas de acuerdo a sus propiedades intrínsecas.
- b) Establecer los patrones de construcción de los diseños, de acuerdo a su organización espacial y a la relación existente entre los elementos que componen a dichos diseños.
- c) Vincular los diseños a un tipo de comunicación visual específica, que dé cuenta sobre la posible estructuración ideológica o social de este grupo cultural.

2. Capítulo II: Generalidades

2.1. Contexto socio-ecológico de la Amazonía Norte

La Amazonía norte del Ecuador está conformada por las provincias de Sucumbíos Orellana y Napo, las cuales se abordará de manera específica más adelante. No obstante, la totalidad de la región amazónica está dividida política y administrativamente en seis provincias, que aparte de las mencionadas, consta de las provincias de Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe. Toda la región amazónica ecuatoriana tiene una extensión de 123.000 km², ocupando casi la mitad del territorio nacional, aproximadamente el 45,7% y el 1,67 % de la gran Cuenca del Amazonas, que está conformada por ocho países (Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador, Guayana, Perú, Surinam y Venezuela) (ECORAE, 2011; GADMPO, 2015).

A nivel general, la Amazonía presenta un escenario ecológico diverso, que varía de acuerdo a factores altitudinales topográficos y climáticos, los mismos que son determinados de acuerdo a dos principales regiones amazónicas. Por un lado, se encuentra la alta Amazonía caracterizada por la presencia de la Cordillera Oriental de Los Andes (500 a 4.000 m s.n.m.); cuyos suelos son de formación volcánica y aluvial, con bosques andinos y premontanos (Espinoza, 1993). Por otra parte, se encuentra la baja Amazonía o llanura amazónica (hasta 600 m s.n.m.), que presenta suelos arcillosos y bosques húmedos tropicales. Aun así, la mayor parte del territorio amazónico se caracteriza por suelos alumino-ferrosos con mal drenaje. Éstos presentan bajos niveles de nitrógeno y calcio, conllevando a una baja fijación de nutrientes; y ocasionado que dichos suelos no sean apropiados para una agricultura intensiva (Movimiento de Mujeres de Sucumbíos, 2007; GADPO, 2015).

Así mismo, respecto a las regiones interfluviales que demarcan la región amazónica norte de Ecuador,

Se encuentran limitadas por el curso de tres importantes ríos de la cuenca hidrográfica del río Amazonas: Putumayo, Aguarico y Napo. Dos regiones interfluviales mayores al norte del río Napo y cuatro subregiones interfluviales menores al sur, entre el Napo y el río Curaray fueron en época prehispánica ocupadas por grupos culturales asociados a tradiciones alfareras amazónicas (Arellano, 2014a: 112).

En este sentido, el carácter ecológico de la Amazonía está notablemente marcado por dos subregiones que presentan diferentes potencialidades de recursos naturales. Meggers (1976: 17-28), manifiesta que, en toda la gran cuenca amazónica, estas características están conformadas por zonas de tierra firme, que se presentan mayoritariamente en la región (98% del territorio amazónico) y zonas de várzea, que tan solo ocupan el 2% de la región.

A breves rasgos, la tierra firme está caracterizada por la poca fertilidad de los suelos, con plantas de escasos nutrientes y drenados por ríos estériles. Estos ríos por ser de aguas negras y claras no presentan suficientes sustentos para producir la renovación de los suelos. Así mismo, los suelos de tierra firme son geológicamente viejos, y dado que su vegetación corresponde a selva primaria y a una carencia de cubierta vegetal, más ciertas alteraciones antrópicas como agricultura de roza y quema y monocultivos; su superficie queda expuesta a una serie de alteraciones químicas atmosféricas. Con ello, se reduce su fertilidad, quedando únicamente suelos ácidos de arena y arcilla (Ibíd.: 28-35).

Estas condiciones ambientales, llevaron a plantear a Meggers que las zonas de tierras altas debieron ser ocupadas por grupos humanos itinerantes, de escasa densidad poblacional y como sociedades simples con una baja complejidad social. En estos grupos el patrón de subsistencia estaría caracterizado por actividades como la cacería, la pesca y la recolección.

Respecto a las zonas de várzea, los suelos son ampliamente nutridos y renovados por ríos de aguas blancas que se llevan toda la riqueza mineral de las zonas andinas, depositando anualmente una capa de limo fértil en las llanuras de inundación. Este proceso da como resultado suelos nuevos, en terrenos antiguos. Los principales tributarios que llevan a cabo este efecto en la gran cuenca amazónica, son los ríos Japurá, Putumayo, Napo, Marañón, Ucayali y Madeira (Ibíd.: 27).

De esta manera, las zonas de várzea dependen de los ciclos anuales de crecientes y bajadas de los ríos para el aprovechamiento de dichos terrenos, y más no de los niveles de pluviosidad en estas áreas. A nivel de recursos alimenticios y naturales, estos suelos permiten una mayor explotación agrícola que las zonas de tierra firme (Ibíd.: 48-51). Así, al contrario de lo planteado para las tierras firmes, Meggers adjudica las zonas de várzea a asentamientos humanos con mayor complejidad social, de carácter semi sedentario y

capaz de concentrar mayor población, al ser posible la práctica de la horticultura estacional.

Dichas diferenciaciones entre tierra firme y várzea, condujeron a Meggers (1976) a plantear un modelo en que las condiciones de producción agrícola de los suelos condicionarían las adaptaciones culturales de sociedades simples y complejas. De esta manera, fue muy enfática al concluir que:

En la determinación del grado de desarrollo que puede alcanzar una cultura o un área cultural, la localización geográfica (en términos de proximidad a centros de difusión), inteligencia (o genio) y receptividad psicológica a ideas nuevas son menos importantes que el potencial de subsistencia del medioambiente (Meggers, 1999: 47).

No obstante, este esquema tiene sus orígenes en los postulados de la Ecología Cultural, que surgió a mediados del siglo XX, siendo algunos de los exponentes de este enfoque Daryll Forde (1966), Alfred Kroeber (1976) y principalmente Julian Steward (1955, 1963). A breves rasgos, la ecología cultural que parte de debates neo-evolucionistas, manifiesta que los cambios culturales son entendidos a través de una evolución multilineal, por medio de la adaptación de las sociedades a su entorno natural. Para ello, desarrollan elementos tecno-económicos y tecno-ecológicos, que permitan cierta adaptabilidad (Kottak, 1999: 23 en Anda, 2014: 31); estando así, las prácticas culturales subordinadas a los factores ecológicos.

De esta manera, Meggers se basó específicamente en la ecología cultural de Julian Steward, que fue presentada en el “Handbook of South American Indians”. En esta obra Steward expuso una taxonomía para las culturas nativas de Sudamérica, distribuyéndolas en cuatro áreas culturales de acuerdo al entorno ambiental en las que se encuentran. Estas áreas corresponden a: Marginal, Foresta Tropical, Circum-Caribe y Andina. Para el caso de la Amazonía, a ésta se la clasificó dentro del tipo de “Cultura de Foresta o Selva Tropical”, ambiente que estaría caracterizado por una escasa fertilidad de los suelos; y por ende, con poca capacidad productiva para sostener una agricultura a gran escala. Esta condición, no permitiría excedentes en la producción agrícola, conllevando a una baja densidad demográfica y poco cohesionada políticamente; siendo aldeas autónomas cuyo patrón de subsistencia estaría dado por la obtención de recursos dispersos.

Meggers (1999: 41) en base a la clasificación de Steward establece cuatro tipos de medio ambiente, en base a la productividad de sus suelos: (1) sin potencial agrícola, (2) con

potencial agrícola limitado, (3) con potencial incrementable y (4) con potencial ilimitado. En este caso, el tipo 2 corresponde al ambiente de foresta tropical, con la dicotomía de tierras firmes y zonas de várzea ya mencionadas. Pero también, acota que en la Amazonía se practica una agricultura incipiente por medio de la técnica de roza y quema. Con esta modalidad, se tendría una obtención de alimentos de forma más estable, permitiendo que se produzcan espacios para otras actividades como la alfarería y el tejido. Así mismo, este patrón se caracteriza por presentar aldeas semipermanentes integradas por casas comunales, con un jefe familiar que se mantendría por un linaje de parentesco. Respecto a su constitución religiosa, las prácticas estarían dadas en torno a una creencia animista y con una clara figura del chamán.

En estos planteamientos desde la ecología cultural, tanto Steward (1963) como Meggers (1976), establecieron que las culturas de foresta tropical habrían formado parte de un proceso migratorio que habría tenido como centro originario de difusión, los Andes, y con ello, la influencia de prácticas propias de las culturas andinas.

Estos esquemas de Meggers, fueron fuertemente debatidos por varios autores, desde diferentes perspectivas teóricas. Así, Donald Lathrap (1970) en su obra de “The Upper Amazon” establece un modelo totalmente opuesto. En éste, manifiesta la existencia de sociedades complejas propias de la Amazonía, las cuales habrían sido el resultado de un largo proceso de miles de años, siendo esta región el centro de origen de la agricultura y la cerámica. Así, los grupos de foresta tropical habrían llevado a cabo un proceso de migración e influencia desde la Amazonía hacia las áreas andinas.

Estas sociedades habrían desarrollado un modo de vida propio de foresta tropical. Con ello, otorga una re significación al concepto de “cultura del bosque tropical”, planteado por Steward (1963); y propone que este modo de vida de las culturas amazónicas estaría dado por una agricultura basada en raíces, principalmente de la yuca (*Manihot esculenta*). Esta raíz habría sido cultivada inicialmente en la cuenca amazónica alrededor de los años 7000 y 5000 a.C., para ser posteriormente difundida como un cultivo completamente desarrollado en el Perú hacia el año 2000 a.C. (Lathrap, 1970: 91).

Así mismo, Carneiro (1961, 1970) cuestionó a Meggers respecto a sus estrategias de subsistencia para grupos de foresta, mediante su teoría de la circunscripción ambiental. En ésta, plantea que la adaptación cultural no está determinada por el factor agrícola de los suelos, sino por la topografía. En este sentido, dado que el territorio amazónico es

sumamente extenso, no se presentaría una competencia por los recursos y más bien habría una baja presión demográfica; con ello, no se presentaría una necesidad de desarrollar prácticas intensivas de agricultura. Por su parte, Marshall Sahlins (1983), propone que las sociedades pre-capitalistas, dentro de las cuales estarían las de foresta tropical, tienen una modalidad de producción tipo doméstica. En este tipo de producción no se evidencia un conflicto por obtener escasos recursos, sino más bien, estos grupos serían sociedades de abundancia. Así, “la capacidad de trabajo está insuficientemente utilizada, no se usan los medios tecnológicos plenamente y los recursos naturales se dejan sin explotar (Ibíd.: 55)”, aprovechado esta fuerza o energía excedente para otro tipo de actividades que no sean para la subsistencia.

Estos debates sobre la ecología amazónica y su relación con las sociedades humanas, se han ido ampliando mucho más con los datos que se pueden proporcionar desde la arqueología. Por ejemplo, los hallazgos de ciertas construcciones monumentales, han permitido sostener la existencia de sociedades complejas y con técnicas de producción agrícola para sustentar numerosas poblaciones. Evidencia de ello, son los complejos de montículos artificiales en la isla Marajó investigado por diversos autores (Meggers & Evans, 1957; Roosevelt, 1991; Schaan, 2004). El estudio de estos montículos llevó a proponer a Roosevelt, la existencia de un gran cacicazgo, siendo éste posible gracias al cultivo intensivo de maíz y otros productos.

Así también, se presentan cultivos en extensos campos elevados o camellones en la región de los llanos de Mojos en Bolivia, con siembras de yuca y maíz (Denevan, 1996; Walker, 2004; Erickson, 2006; Nordenskiöld, 2009). Por otro lado, se evidencian amplias zanjas geométricas circundantes en Bolivia y Brasil, cuya funcionalidad aún no es consensuada (Prümers, 2014; Schaan, 2017). Unos últimos ejemplos de estas grandes construcciones, son los complejos de montículos artificiales que también se han registrado al sur de la Amazonía ecuatoriana (Porrás, 1987; Salazar, 1998; Rostain, 1999); y construcciones de terrazas artificiales en el valle del río Quimi (Mejía y Chacón, 2006; Villalba, 2009, 2011, Delgado, 2015).

De esta manera, se presentan nuevas aproximaciones teóricas para entender estas dinámicas culturales que han surgido en ambientes aparentemente no propicios para estos desarrollos. Desde un punto de vista totalmente opuesto al determinismo ecológico, surge la ecología histórica, que se interesa principalmente por estudiar la interacción entre las

sociedades humanas y el entorno natural a lo largo de su espacio y tiempo; buscando entender sus procesos, pero no en términos evolutivos, sino más bien, a través de eventos históricos. Siguiendo este enfoque, los grupos humanos, no estarían condicionados ni limitados por los factores ambientales para su desarrollo cultural; siendo las actividades antrópicas, las principales protagonistas de las transformaciones medioambientales, ya sean éstas directas o indirectas, y por ende, conllevando a una domesticación del paisaje (Baleé, 1998; Erickson, 2008).

Un ejemplo de estas transformaciones antrópicas en la Amazonía, son las Terras Pretas de Índio. Éstas se refieren a:

Grandes áreas de suelos francos, oscuros y profundos que varían en tamaño entre una y varias decenas de hectáreas. (...) estas tierras son el resultado de la acción centenaria de procesos pedogenéticos sobre superficies de terreno enriquecidas por las prácticas de habitación de las sociedades precolombinas amazónicas” (Arroyo-Kalin, 2017: 99).

Por tanto, estos suelos presentan altas concentraciones de restos orgánicos en descomposición como huesos, carbón, ceniza y también fragmentos de cerámica, enriqueciendo el suelo con una alta concentración de nutrientes que favorecen las prácticas agrícolas (Erickson, 2008; Arroyo-Kalin, 2014).

Con todo este breve panorama, se puede visualizar a la Amazonía como un territorio complejo y heterogéneo, en el que las prácticas culturales tanto pretéritas como contemporáneas se desenvuelven en diversas dinámicas de interacción con su medio, dando como resultado la pluralidad de grupos étnicos, cada uno con sus propias formas de organización social.

A continuación, se presenta de forma más detallada la caracterización geográfica de las provincias que componen la Amazonía norte ecuatoriana, área asociada la presencia cultural de la Fase Napo (Figura 1).

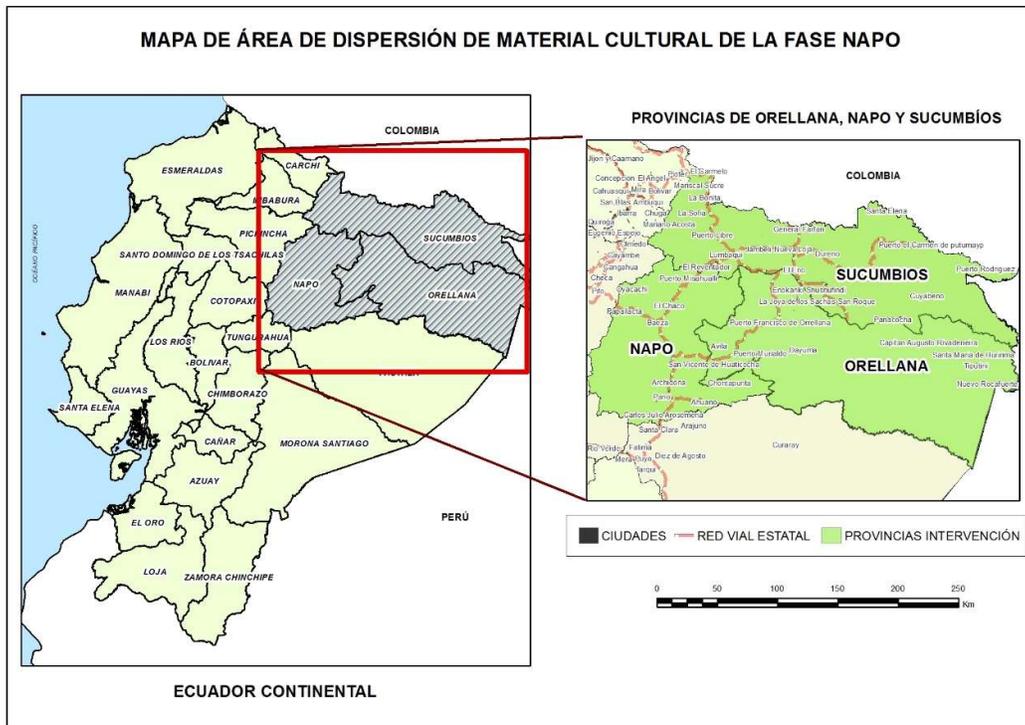


Figura 1. Mapa de la Amazonía norte ecuatoriana que corresponde al área de dispersión del material cultural de la Fase Napo. (Mapa elaborado por Carlos Ponce).

2.1.1. Provincia de Sucumbíos

La provincia de Sucumbíos, ubicada al nororiente, tiene como capital a la ciudad de Nueva Loja y se encuentra limitada al norte con Colombia, específicamente con los departamentos de Nariño y Putumayo; al sur con las provincias de Napo y Orellana; al este con las provincias de Ibarra, Tulcán y Pichincha; y al oeste con Perú (departamento de Loreto). Esta provincia tiene una superficie territorial de 18 084,42 Km² (GADPS, 2015: 10, INEC, 2010).

La provincia de Sucumbíos se encuentra entre las cuencas hidrográficas de los ríos Putumayo y Napo, ambos afluentes de río Amazonas. El río Putumayo, ubicado al norte es drenado por las sub cuencas de los ríos San Miguel, Guepí y drenajes menores; en tanto que, el río Napo, situado al sur de la provincia, es drenado por las aguas de las sub cuencas de los ríos Aguarico, Quijos-Coca, Jivino y drenajes Menores (GADPS, 2015: 10).

Respecto a su geomorfología, se presenta un relieve irregular desde fuertes pendientes en la región de la cordillera oriental de los Andes y pendientes moderadas y planas a medida

que se avanza hacia la llanura amazónica (GADPS, 2015: 10). De esta manera, la forma del relieve en la cordillera oriental está determinada por el choque de la placa oceánica de Nazca-Cocos y el macizo cristalino de Brasilia. Mientras que en la cuenca amazónica se presenta una sedimentación de tipo continental y lacustre, con rocas sedimentarias del Mesozoico tardío y de corteza continental Pre-cámbrica. En estos depósitos detríticos y localmente carbonatos destacan los compuestos conglomerados, areniscas, arcillas y calizas (ECORAE, 2011).

En cuanto a los factores climáticos, éstos resultan muy variados, desde un frío húmedo en las zonas altas, templado muy húmedo en las estribaciones de la cordillera, y tropical lluvioso en la llanura amazónica; con temperaturas desde los 6°C hasta los 30°C. No obstante, el clima predominante es tropical lluvioso. La provincia presenta seis pisos bioclimáticos que son: montano, montano alto, montano alto superior, montano bajo, pie montano y tierras bajas (GADPS, 2015: 30).

2.1.2. Provincia Francisco de Orellana

La provincia Francisco de Orellana, es una provincia reciente en la división política del país. Fue creada el 30 de julio de 1998 y se oficializó como su capital a Puerto Francisco de Orellana (El Coca). Esta provincia del nororiente ecuatoriano, limita al norte con la provincia de Sucumbíos, al sur con las provincias de Napo y Pastaza, al oeste con la provincia del Napo, y al este con el Perú, específicamente con el departamento de Loreto (GADPO, 2015: 15).

La superficie territorial de la provincia es de 21.730,05 Km² y se encuentra dividida en 4 cantones (Aguarico, La Joya de los Sachas, Loreto, Francisco de Orellana) y 33 parroquias (28 parroquias rurales y 5 urbanas) (GADPO, 2015: 15; INEC, 2010).

Respecto a su geografía, esta provincia se encuentra en la vertiente del Amazonas “dentro del sistema hidrográfico de la cuenca del Río Napo; conformada, a su vez, por las subcuencas hidrográficas de los ríos: Aguarico, Cononaco, Nashiño, Curaray, Coca, Yasuní, Tiputini, Payamino, Indillama, Bueno y los drenajes menores” (GADPO, 2015: 55).

A nivel geomorfológico, la provincia Francisco de Orellana presenta una forma irregular, compuesto principalmente por tres grandes paisajes que son: la vertiente externa de la Cordillera Oriental (con materiales volcánicos y vulcano-sedimentarios de edad

Cretácica); la zona subandina (con materiales arcillosos, areniscas y conglomerados); y la cuenca amazónica (con materiales de depósitos aluviales como arcillas, lutitas y arenas). Debido a esta diversidad de relieves, la altura fluctúa en gran medida, variando desde los 3.800 m s.n.m. en la zona más alta, que se ubica al oeste, donde se encuentra el Volcán Sumaco, hasta los 168 m s.n.m., propiamente en la llanura amazónica (GADPO, 2015: 18-21).

A pesar de presentar estos tres principales paisajes, la provincia se encuentra mayoritariamente en la llanura amazónica, que presenta una gran cantidad de drenajes y ríos dobles; dando origen a extensos valles, terrazas y llanuras aluviales, con formas alargadas y de gradas. Por otro lado, un pequeño porcentaje de la provincia muestra relieves montañosos, mesetas y cuevas, que son características definidas por la Cordillera Oriental (Ibíd.: 18).

Respecto al clima, resulta igualmente variado, con ciertos contrastes, frecuentes lluvias torrenciales, frecuentes inundaciones, temperaturas elevadas y variaciones en la humedad. En general, se puede decir que la provincia presenta un clima mayoritariamente tropical cálido húmedo, aunque, “la presencia de los macizos montañosos del Sumaco y la Cordillera de Galeras producen una serie de microclimas a lo largo de todo el gradiente altitudinal” (Ibíd.: 42). En Orellana se pueden encontrar diversos cuatro pisos bioclimáticos que corresponden a Montano, Montano Bajo, Piemontano y Tierras bajas, con una temperatura media anual de 26°C (Ibíd.: 44-52).

Provincia del Napo

La provincia del Napo se encuentra delimitada al norte por la provincia de Sucumbíos, al sur con las provincias de Pastaza y Tungurahua, al este con la provincia de Orellana y al oeste con las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Tungurahua. Su superficie territorial es de 1.253.310 hectáreas y su es la ciudad del Tena. La provincia presenta cuatro cantones que son Tena, Carlos Julio Arosemena Tola, Archidona, Quijos, El Chaco, de los cuales se derivan cinco parroquias urbanas y veinte rurales (GADPN, 2015: 7; INEC, 2010).

Respecto a la ubicación geográfica, la provincia se encuentra dentro de la cuenca alta del río Napo, que es una de las trece cuencas tributarias del río Amazonas, aunque la del río Napo es la más pequeña de éstas. El río Napo nace en los páramos de la misma provincia hasta su desembocadura en el río Amazonas, con una longitud de 885 km. Los principales

afluentes del río Napo, están conformados por las sub cuencas de los ríos Coca, Jatunyacu y Misahualli (GADPN, 2015: 36-37).

En cuanto a las características geomorfológicas de la región, se distinguen relieves sumamente variados como montañas, cordilleras, serranía, valles, piedemontes, penillanura y llanuras. Geológicamente, la provincia se asienta sobre lo que se conoce como el Levantamiento Napo, pasando su eje por el volcán Sumaco, profundizándose hacia el sur en la depresión Pastaza. Así mismo, la cuenca del alto Napo está conformada por rocas volcánicas intrusivas, específicamente sedimentarias y metamórficas, que descansan sobre rocas metamórficas precámbricas correspondientes al Escudo Guayanés (Ibíd.: 15).

Las condiciones climáticas de la provincia, al igual que en las otras regiones resultan bastante variadas, desde clima templado, húmedo y frío en las estribaciones de las cordilleras, a tropical lluvioso en la llanura amazónica. La temperatura media anual es de 25°C. Se encuentran varios pisos bioclimáticos como: Piemontano, Montano Bajo, Montano, Montano alto, Montano alto superior, Nival - subnival y tierras bajas (Ibíd.: 15-31).

2.2. Aproximación histórica de la Amazonía Norte

En este apartado se presenta una breve mirada sobre los procesos históricos más influyentes en el devenir amazónico. Procesos que, con sus fluctuaciones, de una u otra manera, han influido en las adaptaciones económicas, sociales y ecológicas de los habitantes de esta región. De esta manera, se presentan tres principales escenarios en el devenir amazónico, que son: el contacto colonial, con el ingreso de exploradores y misiones europeas; la explotación cauchera y el boom petrolero.

Empezando con la etapa colonial, las primeras incursiones formalmente organizadas en la región amazónica ecuatoriana estuvieron encabezadas por Gonzalo Díaz de Pineda en el siglo XVI, en el año 1538, pocos después de la conquista de Quito. Este interés por aventurarse a dicho territorio, perseguía dos imaginarios: por un lado, encontrar el mítico “El Dorado”, un poblado con templos de oro y grandes riquezas, mencionado por los indígenas de Quito a los españoles; y por otro, encontrar el “País de la Canela”. Ambas búsquedas resultaron infructíferas, llegando en esta primera expedición únicamente hasta

el Sumaco, donde habitan grupos Quijos, en la actual provincia de Napo. Siendo esta incursión repelida por indígenas Quijos, Gonzalo Díaz de Pineda, abandonó el viaje y retornó a Quito inmediatamente (Hurtado, 1987; Muratorio, 1998).

No obstante, en el año 1541 la búsqueda fue retomada por el Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana, acompañados por el primer capellán, el fraile dominicano Gaspar de Carvajal, quien también fue cronista del viaje, registrando principalmente la travesía de F. de Orellana. Si bien, esta expedición encontró el apreciado árbol de la canela, no sucedió así, con el mítico El Dorado. A la altura del río Coca, Orellana y su grupo se separaron de la partida principal para conseguir provisiones para el grupo de Pizarro; pero dado el difícil retorno, continuaron su viaje, dirigiéndose corriente abajo, pasando por el río Napo y llegando finalmente al gran río Amazonas (García, 1999: 14-15). Según Gaspar de Carvajal se llegó al Amazonas en el año 1542, y se tomó posesión de estos territorios amazónicos para la corona española, anexándolos a la Real Audiencia de Quito (Hurtado, 1987:5). Con ello, se dio inicio a los procesos administrativos coloniales en esta región con la instauración de la “Gobernación de los Quijos, Sumaco y la Canela” (Muratorio, 1998: 18).

Estas primeras incursiones por parte de delegaciones españolas, en cierta medida, permitieron registrar algunas de las poblaciones nativas con las que tuvieron contacto los españoles. Algunos de estos poblados indígenas, a más de los Quijos, corresponden a los A'I (Cofanes) ubicados principalmente en la zona del Aguarico, los Cushmas en el Cuyabeno, Omaguas en la cuenca del Napo y los Encabellados, en los márgenes altos del putumayo (Califano & Gonzalo, 1995; García, 1999). Al respecto de los Encabellados, Vickers (1989: 58) menciona que no se debe descartar que éstos hayan correspondido a los actuales Sionas que forma parte de la familia lingüística Tucano-Occidental; aunque, evidentemente falten investigaciones arqueológicas y etnográficas para asociar una relación directa entre ambos grupos.

Igualmente, a finales del siglo XVI se empezó con el proceso de “conquista de almas”, en la que la estrategia misionera para la conversión al cristianismo, se basaba en la predicación de la doctrina y la formación de reducciones, que consistía congregando a diferentes grupos indígenas en aldeas, para facilitar su catequización (Vickers, 1989; Muratorio, 1998). Después de Gaspar de Carvajal, los primeros misioneros en la Gobernación de los Quijos, fueron los franciscanos, sin embargo “este proceso de

conquista económica y espiritual no estuvo excepto de dificultades, ya que, en 1562 y en 1578-1579 los españoles enfrentaron dos importantes rebeliones indígenas las cuales, junto con las epidemias, causaron una seria despoblación en la zona” (Muratorio, 1998: 18).

Para finales del siglo XVII, en julio de 1683, se consignó una Cédula Real a las misiones jesuitas, para que tengan derecho exclusivo de evangelización a los indígenas que habitaban en las zonas del Napo y el Aguarico formando diecisiete misiones y restringiendo a los franciscanos al territorio del Putumayo (Vickers, 1989: 63). No obstante, estas misiones se caracterizaron por ser muy inestables, produciéndose varias sublevaciones y ataques a los clérigos por parte de las reducciones indígenas; dando como resultado que la mayoría de las poblaciones nativas huyan selva adentro. Así, para mediados del siglo XVIII quedaban únicamente dos misiones en la región (Íbid.: 66).

La siguiente etapa que inicia a finales del siglo XIX, ya en la era republicana, se inicia con la explotación del caucho como una práctica para sustentar las grandes demandas del capitalismo industrial que se estaba incorporando en el país. De esta manera, a partir del año 1880 se produce un auge en la extracción de este recurso, principalmente en las zonas del Coca, Napo y Putumayo, respecto de la Amazonía norte; llegando así, a mercados internacionales como Estados Unidos e Inglaterra (Muratorio, 1998).

Este proceso, que conllevó a una segunda colonización para los territorios indígenas, significó un escenario sumamente devastador tanto para la ecología amazónica, como para los grupos nativos de esta región (Vickers, 1989: 68). Esta situación en la que se encontraron inmersas las sociedades indígenas se debió principalmente por ser forzados a la semi esclavitud para la extracción de recursos; por el desplazamiento de sus territorios; y por las enfermedades que nuevamente diezmaron a la población local, dando como resultado la extinción de varios pueblos indígenas amazónicos; y con ello, una significativa disminución demográfica (Vickers, 1989; Santos, 1996; Taussig, 2002). Así mismo, Muratorio (1998: 172) acota respecto a la explotación cauchera que “el trauma de este trágico evento ha sido incorporado a la conciencia indígena a través de mitos y otras historias orales” las cuales han sido enfatizadas en varios trabajos históricos y etnográficos.

En este sentido, la explotación de materias primas, si bien tuvo como principal producto el caucho, también se utilizó mano de obra indígena para la obtención de otros recursos de la foresta tropical, como la cosecha de café, quina, tagua y obtención de pieles exóticas (Santos, 1996; Muratorio, 1998). De esta manera, los intereses de dominación del gobierno de turno (liberal) sobre el Oriente ecuatoriano no distó mucho de los anteriores gobiernos conservadores y progresistas (Muratorio, 1998).

De esta manera, los objetivos más importantes residían, por un lado, defender las fronteras amazónicas de los continuos avances del estado peruano; y por otro, crear una infraestructura de comunicación de esta región con el resto del país, que facilitara la colonización de estos territorios. Para ello, se llevó a cabo la formación de centros urbanos que contribuyeran a la integración política y económica del país. Así también, se proporcionó facilidades para el establecimiento de la libre empresa dando cabida al ingreso de concesiones mineras y empresas extranjeras para la extracción individual y corporativa de los recursos naturales (Ibíd.: 169).

Sin embargo, el pronto agotamiento del caucho y el bajo precio al que éste se vendía por su mala calidad, ocasionó que los colonos incurrieran en caudalosas deudas económicas, principalmente con los bancos y casas comerciales de Iquitos, ocasionado el declive de esta explotación para finales de la década de 1920 (Ibíd.: 183-187).

Con la decadencia de la era cauchera, en el año 1921 se empieza con las exploraciones para futuras explotaciones del crudo por parte de la empresa *Leonard Exploration Company*; pero, no es sino, hasta la década de los años setenta que se produce el boom petrolero, y con ello, la tercera etapa significativa para el devenir amazónico.

De esta manera, el Estado y las empresas extranjeras volcaron sus intereses para la explotación del petróleo, principalmente en la Amazonía Norte, zona que, al recibir mayor atención, se diferenció del desarrollo económico de otras provincias del oriente ecuatoriano. En una coalición, tanto de los misioneros, el Estado y las compañías extractivistas, establecieron las bases para instalar sólidas infraestructuras religiosas, administraciones legales y militares, la actividad comercial y vías para una nueva oleada de colonización masiva (Muratorio, 1998; Ortiz, 2012). Con ello, grupos como los A'í Cofán, Siona, Secoya y Tetete fueron nuevamente desplazados por la ampliación de la frontera petrolera (Ortiz, 2012: 72).

Esta nueva ola de colonización y migración a territorios amazónicos, estuvieron fuertemente ligados a otros factores de escala nacional, como por ejemplo, las fuertes sequías en las provincias de Loja y Manabí, la falta de tierras para ser trabajadas por la presión demográfica y la creación de ciertas políticas como la Ley de Reforma Agraria de 1964 y la Ley de Colonización de la Región Amazónica de 1977. Todos éstos, propiciaron a la apropiación de las tierras nativas, consideradas como tierras baldías, por parte de campesinos y comerciantes de la costa y la sierra, que buscaban nuevos espacios para el trabajo; creando fuertes confrontaciones entre colonos e indígenas amazónicos (Muratorio, 1998: 282-283). Así:

“No sólo se incorporaron políticas a favor de la apropiación de las tierras (...) responsables del deterioro ambiental por la tala del bosque para actividades agrícolas extensivas y ganaderas-, sino también, las poblaciones indígenas ofrecieron su mano de obra para establecerse como parte de la sociedad ecuatoriana, lo que incidió en impactos acelerados y conflictivos, tanto en las estrategias económicas sociales, como en la estructura del entorno natural” (Anda, 2014: 11).

Actualmente, continúa la dinámica capitalista de explotación de los recursos naturales amazónicos a gran velocidad, sobrepasando la capacidad de regeneración de los mismos. Estos problemas graves de degradación ambiental, en cierta medida, han favorecido a que se implementen enfoques de sustentabilidad, buscando modelos alternos de desarrollo y que permitan una economía sostenible; sin embargo, es necesario cuestionarse si realmente estos modelos son opciones a la estructura hegemónica capitalista (Ibíd.: 11-12). En la sociedad contemporánea, las poblaciones indígenas igualmente se encuentran inmersas en las dinámicas económicas de producción desarrollista, con trabajos asalariados y modificando sus modos y condiciones de producción (Ibíd.:12); aunque ello, no significa que se garanticen las condiciones de igualdad para las comunidades (Comas d'Argemir, 1998 en Anda, 2014: 12).

3. Capítulo III: Contextualización arqueológica de la Fase Napo

3.1. La Fase Napo en la Tradición Polícroma Amazónica

Para el desarrollo de este trabajo, resulta de vital importancia presentar un acercamiento a la TPA, al estar la Fase Napo enmarcada dentro de esta tradición cerámica, ofreciendo una mejor contextualización de esta manifestación cultural en un marco regional más amplio.

La extensa cuenca amazónica no sólo se caracteriza por la diversidad de ambientes ecológicos, sino también por la gran heterogeneidad cultural y lingüística que se ha manifestado desde tiempos pretéritos hasta los actuales procesos socioculturales que dan cuenta de la amplia y compleja red de interacción étnica. No obstante, arqueológicamente se pueden distinguir principalmente dos grandes tradiciones cerámicas, cada una con notables variaciones regionales. Por un lado, se encuentra la Tradición Barrancoide o Borde-Incisa (500 a.C. al 900 d.C.); y por otro, la Tradición Polícroma Amazónica (TPA), cuya etapa de mayor expansión territorial parece ser alrededor del 1000 d.C. (Heckenberger & Neves, 2009).

Respecto a la distribución geográfica de la TPA (Figura 2), en base a los datos arqueológicos que se presentan hasta el momento, se extiende desde el área de confluencia de los ríos Solimões y Negro en Brasil, hasta las estribaciones andinas de Ecuador, Colombia y Perú (Neves, 2013). En términos generales, la TPA se caracteriza por presentar una complejidad estilística en su corpus cerámico, con vasos de pasta clara y desgrasante de cariapé (corteza silícea y carbón), aunque el antiplástico puede variar dependiendo de las fases culturales. También son comunes los vasos con ángulos en las paredes, como carenas, hombros, falanges labiales y mesiales. La decoración plástica de estas piezas presenta una combinación de diferentes técnicas, como acanaladuras, incisión, escisión, engobe blanco y rojo, y pintura policroma (blanca, roja y negra) (Almeida, 2013: 43).



Figura 2. Mapa de la distribución de las fases arqueológicas vinculadas a la Tradición Policroma Amazónica. (Fuente: Almeida, 2013: 45)

Así mismo, la presencia de urnas cerámicas con enterramientos secundarios son características de esta tradición, aunque, estas piezas son las que mayor diversificación presentan entre sí (Figura 3). No obstante, se reconocen algunos elementos que se presentan con mayor frecuencia como son las urnas de características antropomorfas, algunas presentando un aplique sobre el rostro en forma de “tiara” que en sus extremos pueden sugerir formas espirales, formando las orejas o cabezas de serpientes bicéfalas (Barreto, 2009: 89).

En este caso, se entiende como Tradición a los estilos, incluyendo técnicas que puedan manifestarse en fases y en sub-tradiciones con persistencia temporal y con gran cobertura espacial (Almeida & Neves, 2015: 51). De esta manera, las variaciones cerámicas de los grupos culturales que conforman la TPA se dividieron en fases culturales y en sub-tradiciones. En el caso de las fases culturales, éstas se establecen cuando un conjunto de atributos recurrentes, son restringidos a un espacio y tiempo específico; mientras que las sub-tradiciones se refieren al conjunto de fases o sitios culturales igualmente circunscritos a un área determinada (Almeida, 2013: 25-26).

La identificación de la TPA, empezó con los trabajos realizados por Evans & Meggers (1961) desde la región de Marajó en la desembocadura del Amazonas, hasta la cuenca del río Napo en Ecuador, identificándola en primera instancia como horizonte y más tarde como tradición. Como ya se ha expuesto en debates anteriores, dichos autores afirmaban que la dispersión de esta cerámica se habría producido de oeste a este, con una clara influencia andina, desde las cabeceras de los ríos Napo y Caquetá, hacia el delta del río Amazonas (Barreto, 2016: 117).

Las características cerámicas que llevaron a Evans & Meggers (1961) a asociar a determinadas fases culturales dentro de esta tradición se centraron principalmente en las técnicas decorativas como la presencia de pintura roja y negra sobre engobe blanco y decoraciones como incisión, escisión y acanaladuras más retoques pintados antes del proceso de quema; y más no, en una tipología morfológica de los vasos (Barreto, 2016: 117). Así mismo, para este momento de la identificación de la TPA, no se había correlacionado aún la expansión de tradiciones y estilos cerámicos amazónicos con troncos lingüísticos amerindios.

Con la posterior investigación de Donald Lathrap (1970), la Amazonía central toma un giro protagónico y se presenta como el punto de origen para la expansión de esta tradición cerámica. Así mismo, el autor correlaciona a la TPA con el grupo lingüístico Tupi, específicamente con la familia Tupi-Guaraní, al ver las semejanzas estilísticas entre ambos corpus cerámicos, especialmente con la cerámica Cocama. Por su parte Weber (1992: 9), menciona que los antepasados Tupi de los Cocamas posiblemente ya estaban habitando la región de río Ucayali en Perú, para el momento de la conquista de occidente, y serían quienes estuvieren produciendo la cerámica arqueológica Caimito asociada al a TPA.

Lathrap a través de su modelo cardíaco, de cierta forma inspirado en el trabajo de Alfred Métraux (1948), propone que la vía de distribución y expansión de las cerámicas arqueológicas policromas, estaría dada por medios fluviales, siguiendo los cursos y afluentes del río Amazonas, a partir de la confluencia del río Madeira con el Amazonas. Con ello, pretendía sustentar las ocupaciones poblacionales en las áreas ribereñas de la Amazonía central, como zonas óptimas para el desarrollo de la agricultura, y por ende,

del sedentarismo; permitiendo un gran crecimiento demográfico, que habría culminado en las migraciones territoriales de estos grupos (Lathrap, 1974, 1977).

Dado el interés de Lathrap en los procesos de migración y tradiciones cerámicas, se enfocó en explicar esencialmente las dos grandes tradiciones amazónicas, señalando la relación entre las lenguas Maipura del tronco lingüístico Arawak con la tradición cerámica Barrancoide o Borde incisa; y como ya se ha hecho mención, a la TPA con la familia lingüística Tupi-Guaraní, que tendría como característica principal la dispersión de cerámicas con pintura negra y roja sobre engobe blanco (Lathrap, 1970).

Así mismo, Lathrap, basado en las investigaciones de Hilbert (1958) clasifica los conjuntos cerámicos de la TPA principalmente en dos Sub-tradiciones: Guarita (expresión local de la Amazonía central) y Miracanguera (proveniente de la ciudad de Itacoatiara). Respecto a la Sub-tradición Guarita, menciona que ésta se habría derivado de anteriores estilos como la Barrancoide y que estaría en dicha región al menos desde el 500 d.C. hasta el 600 d.C. Mientras que, la Sub-tradición Miracanguera “fueron pueblos (...) que se desplazaron hacia el Alto Amazonas, difundiendo los estilos Napo y Caimito y constituyendo finalmente en los Omagua y Cocama históricos” (Lathrap, 2010 [1970]: 191). No obstante, en el Proyecto de la Amazonía Central (PAC), entre varios de los objetivos investigativos que se planteaba dicho proyecto, se encontró que la sub-tradición Guarita no era menos sofisticada ni diversificada que la Miracanguera, por lo que no habría razón para clasificarla en una sub-tradición diferente, siendo descartada la clasificación de Lathrap (Neves et al., 2003).

Otros autores como José Brochado (1984, 1989) y Francisco Noelli (1996) desarrollaron y ampliaron el modelo de Lathrap, sosteniendo sus premisas iniciales, tanto de la conexión de la TPA con el tronco Tupi, así como de la antigüedad de esta tradición, cuya temporalidad más temprana se presentaría en la Amazonía central, antes que en otras zonas de esta gran región.

De manera más específica, para una referencia del grupo lingüístico Tupi, éste abarca aproximadamente 41 lenguas que se extienden por el este de América del sur, en los países que actualmente corresponden a Brasil, Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay y Uruguay (Noelli, 1996: 9). Sin embargo, en la literatura, las lenguas a las que más se ha

hecho referencia, corresponden a la Tupi-Guaraní y Tupinambá, por ser los grupos en establecer contacto con los europeos en las primeras etapas coloniales (Noelli, 1996; Almeida & Neves, 2015).

Si bien, el modelo inicial de Lathrap tuvo un gran impacto en la arqueología amazónica, el cuestionamiento de una relación directa entre los grupos Tupi-Guaraní hablantes y la TPA ha sido sustentado por diversos autores (Viveiros de Castro, 1996; Urban, 1996; Heckenberger et al., 1998; Almeida & Neves, 2015). Algunas de las primeras críticas giran en torno a que, en ciertas zonas, como por ejemplo en el curso medio y bajo del río Negro, que tiene presencia de cerámica policroma parecida a la producida por grupos Tupi, no fue precisamente un área ocupada por este grupo lingüístico (Viveiros de Castro, 1996). Así mismo, tampoco se presentan evidencias sólidas, tanto históricas como etnográficas, en especial de ciertos grupos que aparentemente pertenecerían al tronco Tupi-Guaraní, como los Cocamas y Omaguas, que realmente sean parte de este grupo cultural (Urban, 1996: 82-93).

Recientes investigaciones arqueológicas sugieren que el centro de dispersión o expansión del grupo Tupi-Guaraní se ubica en el sudeste de la Amazonía y que la producción cerámica de este grupo, estaría relacionada a la Sub-tradición Tupinambá (Almeida & Neves, 2015). Esta premisa se sustenta por un lado, por medio de una comparación de elementos politéticos¹ que están relacionados entre sí, como características específicas de cerámicas arqueológicas de Tradición Tupi-Guaraní (uso de desgrasante de cacao molido o mineral, vasos compuestos y complejos con ángulos en las paredes, decoraciones plásticas y pintadas con diseños geométricos, urnas funerarias con cobertura y vasos para la preparación y consumo de bebidas alcohólicas), patrones de asentamiento y reocupación del espacio por parte de estos grupos (Ibíd.: 500-501).

Por otro lado, también se toma en cuenta algunas dataciones por termoluminiscencia, específicamente en la región interfluvial de los ríos Xingu y Tocantins (Silveira et al. 2008), que presenta una cronología consistente para estos grupos a partir del siglo III d.

¹ Al referirse a elementos politéticos, Almeida & Neves (2015: 500) se basan en el concepto de David Clark (1978: 36-37) quien manifiesta que se puede definir un conjunto de entidades de acuerdo a ciertas propiedades como: 1) que cada entidad tenga un número alto, pero no específico, de un conjunto particular de atributos; 2) que cada atributo sea compartido por un alto número de entidades; 3) ningún atributo necesariamente pertenece a todas las entidades del grupo.

C. hasta el siglo XVIII; aunque la datación más antigua se encuentra en el sitio Bela Vista (480 a.C.), fecha que por el momento se mantiene aislada hasta que nuevas investigaciones puedan corroborar la validez de la misma (Almeida & Neves, 2015: 513).

De todas maneras, por la cronología obtenida hasta el momento, el surgimiento del tronco Tupi-Guaraní parece ser más antiguo que la Tradición Polícroma Amazónica, cuya fecha más temprana se la postula para el siglo VIII d.C. (Almeida, 2013; Neves, 2012). En este sentido, Almeida & Neves (2015: 515) mencionan que “la Tradición Tupi-Guaraní no es una extensión diacrónica de la llamada Tradición Polícroma de la Amazonía, conforme lo postulan Brochado (1984, 1989), Lathrap (1970) y Brochado & Lathrap 1982)”²

Si bien, los debates sobre la asociación de grupos lingüísticos Tupi-Guaraní con la TPA parecen complejizarse con las nuevas investigaciones; respecto a la TPA, al menos en la Amazonía central, para el final del primer milenio d.C., se puede decir que su llegada a esta área produjo un desplazamiento o desalojo de grandes aldeas que anteriormente habitaban esta zona, ligados a la Tradición Barrancoide o Borde Incisa (Lima, 2008; Machado, 2005; Moraes, 2010, 2013; Neves, 2008, 2013; Tamanaha, 2012). Con ello, se da paso a un proceso de transición y cambios socioculturales, como en los patrones de asentamiento, encontrándose construcciones defensivas, el abandono de grandes aldeas a sitios ribereños multi componentes, que dan cuenta de un manejo diferenciado del paisaje (Petersen, et al., 2005; Neves, 2013). Así mismo, esta “expansión policroma” en los corpus cerámicos es indicativa de un nuevo proceso de “estandarización formal y decorativa”, definiéndose elementos estilísticos similares de este material cultural en una vasta región de aproximadamente 3.500 km de extensión, desde el bajo río Madeira, hasta los ríos Ucayali en Perú (Fase Caimito) y Napo (Fase Napo) en Ecuador (Neves & Moares, 2012).

Para Barreto (2016: 118), el factor que parece haber sido compartido en esta expansión de cerámicas policromas “(...) es más un modelo ideológico conducido a través de un determinado lenguaje visual, donde se incluyen la policromía, la manera de figurar y componer cuerpos y la recurrencia de determinados temas, como las serpientes bicéfalas

² Traducción de la autora

y, más importante, una concepción de cómo los seres son formados”³. Así, en la TPA se puede distinguir ciertos patrones que aparentemente dan cuenta de un lenguaje estilístico común entre estos conjuntos cerámicos.

No obstante, a medida que surgen nuevas investigaciones sobre estos corpus cerámicos, también se evidencia una amplia gama de variación estilística regional, principalmente en las tecnologías de producción de estos artefactos, en los que la implementación de otras técnicas, permite llegar a obtener ceramios con los mismos o parecidos efectos visuales y con motivos recurrentes o afines a esta tradición (Tamanaha, 2012; Belletti, 2013; Oliveira, 2014; Barreto, 2016). Con ello, se puede dar cuenta de la existencia de una interacción social entre sociedades multiétnicas, “(...) en que diferentes grupos, al mismo tiempo que guardan y reproducen estilos propios, también comparten y reproducen otros elementos estilísticos en esferas más amplias, ya sea a través de la convivencia por proximidad geográfica o por redes de intercambio” (Barreto, 2016: 121).⁴

Por otro lado, es importante resaltar que el estilo policromo presente en el curso medio del río Solimões, en especial respecto de su campo iconográfico, presenta ciertas variaciones sutiles, siendo sus diseños más próximos a los encontrados en los corpus cerámicos del río Napo, en referencia a temas antropomorfos y zoomorfos en procesos de transformación. Aunque, en la Fase Napo se presentan temas iconográficos más complejos y con gran variación estilística, principalmente en urnas funerarias, siendo su caracterización solo comparable con las cerámicas de Marajó (Brasil) (Oliveira, 2016a: 52).

Respecto a las fases cerámicas que actualmente se enmarcan dentro de la TPA, éstas corresponden a: Guarita, Tefé, San Joaquín, Pirapitinga, Apuaú, Samambaia, Manauacá, Marmelos, Pupunha, Borba, Jatuarana, Caparu, Zebu, Nofurei, Caimito y Napo (Oliveira, 2016a: 8). La fase Marajoara (400 d.C. – 1400 d.C.), que fue considerada como el punto de partida para la expansión de la TPA, actualmente se encuentra en un amplio debate, en el que algunos autores (Neves, 2012; Almeida, 2013) proponen disociarla de la TPA, al

³ Traducción de la autora

⁴ Traducción de la autora.

considerarla más bien como un fenómeno híbrido, en el que se presentan estilos típicos barrancoides y de tradiciones Tupi-Guaraní. Así, Neves (2012: 257) menciona que:

De hecho, nunca hubo una expansión de la tradición policroma por el bajo Amazonas y el estuario, lo que eventualmente llevará que se considere que la fase Marajoara fue un fenómeno local e híbrido de la desembocadura del Amazonas, tributario de diferentes complejos locales antiguos, relacionados sólo indirectamente a la tradición policroma.⁵

Sin embargo, otros autores no están de acuerdo con este planteamiento y sugieren que segregar a la Fase Marajoara de la TPA conlleva a ciertos problemas, como, por ejemplo, el explicar la gran semejanza entre el complejo cerámico de la Fase Napo y el estilo Marajoara (Barreto, 2016: 121). Desde esta perspectiva, Barreto (2008: 113) propone que el flujo estilístico de Marajó debe ser entendido “en términos de apropiación de símbolos de poder, dentro de dinámicas jerárquicas regionales, donde ocurren procesos de préstamo, emulación, imitación y modificación de símbolos externos que poseen un componente de prestigio”.⁶

En base a esta breve síntesis sobre la Tradición Policroma Amazónica, se puede visualizar el complejo panorama de relaciones culturales entre las diferentes tradiciones amazónicas. Esta variedad de interacciones multiétnicas es un factor clave para la creación de redes en múltiples direcciones, que permiten una amplia dispersión de prácticas sociales, ideologías, lazos de parentesco, comercio y estilos de cultura material, en la extensa región amazónica.

⁵ Traducción de la autora

⁶ Traducción de la autora



Figura 3. Urnas funerarias de la Tradición Polícroma Amazónica

Figuras: a, b, c, d, e, f y g, urnas que pertenecen a la sub-tradición Guarita. (Fuente: Barreto, 2008: 89)

Figuras: h, i, j, k, l y m, urnas asociadas a la cultura Caviana. (Fuente: Barreto, 2008: 80)

Figuras: n, o, urnas correspondientes a la Fase Marajoara Joanes Pintado y Pacoval. (Fuente: Barreto, 2013:10)

Figura: p, urna de la sub-tradición Jatuarana. (Fuente: Vassoler, 2014: 49)

Figura: q, urna de la Fase Maracá (Fuente: Guapindaia, 2001: 157)

Figura: r, urna de la Fase Aruá (fuente: Barreto, 2013: 10)

Figura: s, urna de la Fase Napo. (Pieza residente en el Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito-Ecuador).

3.2. La Fase Napo y los Omaguas

En algunas crónicas de los primeros incursores europeos a territorio amazónico, se llama la atención acerca de una gran nación “Omagua” que habitaría desde el curso medio del río Napo hasta el río Solimões en el actual Brasil. Entre estos relatos, se encuentran los de Gaspar de Carvajal (1958 [s.f.]), Francisco Vásquez (1562), Pedrarias de Almesto (1562), Toribio Ortiguera (1581-1586), Cristóbal de Acuña (1641), Laureano de la Cruz (1651). Sobre estas crónicas y otras más tardías registradas en los siglos XVII y XVIII, se han hecho varias recopilaciones; así como también, han sido tratadas en diversos

trabajos académicos y arqueológicos, siendo de principal interés para esta investigación, los estudios de Métraux (1948), Oberem (1967-68), Meggers (1999), Lathrap (1970) y Cabrero (2014a).

Si bien, la incorporación de documentos coloniales en las investigaciones sobre pueblos originarios que establecieron contacto con los europeos no resultan del todo confiables para algunas posturas académicas, tanto por la arbitrariedad y falta de objetividad en las descripciones de las mismas, así como, por estar condicionados a los intereses socio-políticos y económicos de la época; creemos que estos escritos pueden aportar datos valiosos para el conocimiento de las sociedades pretéritas, siempre y cuando se mantenga una lectura crítica ante éstas, tomando en cuenta las limitaciones propias de estos documentos, como los elementos ya mencionados.

En este sentido, la mención en las crónicas sobre poblaciones omaguas es de vital importancia para este trabajo, ya que, su posible conexión con los habitantes de la denominada Fase Napo y con la TPA, pueden aportar elementos sustanciales sobre sus prácticas y dinámicas culturales. Más aún, si se toma en cuenta que la evidencia arqueológica específicamente para esta fase no es muy amplia y con escasas interpretaciones. Evidentemente, son necesarias más investigaciones arqueológicas de carácter académico que permita contrarrestar los datos coloniales para ampliar el conocimiento del pasado cultural en esta región ecuatoriana.

Sobre esta nación, se menciona que mucho antes del ingreso de los españoles en territorio amazónico, algunos grupos que conformaban el llamado “Gran Omagua” se habrían separado de su centro principal, migrando hacia las zonas medias y altas del río Napo (Oberem, 1967-68: 150). No obstante, se presentan varias dificultades para la delimitación de su territorio, ya que, en las crónicas se exponen una diversidad de nombres para designar a las poblaciones que habrían conformado esta nación. Por ejemplo, en los registros de Carvajal, a más de omaguas, también se los nombra como oniguayal, omaguci, Acuña habla de los omaguasyeté (que significa los verdaderos omaguas), Cruz, los denomina como aparias y aguanatios, Vázquez como carari y maricuri y Almesto como cararis (Cabrero, 2014a: 111). No obstante, en base a ciertas menciones en las crónicas sobre la ubicación de estos diversos poblados, de manera general se pueden distribuir al menos en tres grupos: los omaguas *yeté*, los aparia menores

que se ubicarían en el curso medio del río Napo o en la unión con el río Curaray; y los aparia mayores que principalmente se encontrarían en el curso central del río Amazonas (Cabrero, 2014a: 117-118).

Así mismo, vale mencionar que, en los inicios de las expediciones a estos territorios, se solía correlacionar a los omaguas como el mítico “El Dorado”. Ejemplo de ello, fue el viaje adverso realizado por Pedro de Orsúa en el Amazonas en el año 1560, nombrándose como "Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado" (Oberem, 1967-68: 154)

Sobre estos poblados, se menciona que sus asentamientos se encontraban en las riberas de los ríos: “junto a la lengua del agua había casas, y en el río muchos indios vestidos que andaban en canoas” (Pizarro, 1942: 117 en Oberem, 1967-68: 151). Carvajal (1958 [s.f.]: 33), así mismo, menciona que, entre estos poblados en distancia, no había ni un tiro de ballesta, “y el que más lejos estaría a media legua, y hubo pueblo que duró cinco leguas sin restañar casa de casa, que era maravilla de ver”. De manera más específica, Meggers (1976: 183) resume que las viviendas de los omaguas, eran grandes estructuras rectangulares, con paredes de madera de cedro y los techos de palma. En su interior, tenían hamacas, grandes esteras hechas con hojas de palma y abundantes recipientes de barro.

Estas primeras descripciones sobre asentamientos ribereños de los omaguas, ha llevado a Meggers (1976) a caracterizarlos como uno de los grupos típicos de várzea; no obstante, asentamientos omaguas también se registran en las islas del Amazonas, afluentes menores, zonas de tierra firme e inclusive en cejas de selva en la alta Amazonía, conjugando así diferentes espacios de foresta (Cabrero, 2014a: 118).

Respecto a la apariencia de los omaguas, las crónicas también dejan entrever datos interesantes, al mencionar que éstos se caracterizaban por tener las cabezas chatas, para diferenciarse de otros poblados (Cruz, 1942[1651]: 49 en Cabrero, 2014a: 127), y también porque dicen que así se asemejan a la luna llena (La Condamine, 1921 [1745]: 51). Los omaguas llevaban ropa de algodón pintadas finamente con diversos colores y joyas de oro como orejeras, narigueras, collares y pecheras. Estos datos resultan particularmente relevantes para este trabajo, ya que, en ciertas urnas antropomorfas de la Fase Napo,

podrían estar representadas las cabezas chatas y frentes planas. Así mismo, la existencia de ropas pintadas con diseños complejos, podrían sugerir el uso de ciertos artefactos también característicos de esta fase, como los sellos; aunque bien pudieron ser usados para otros efectos. Cabe destacar, que, respecto a la ropa de algodón, la usaban también para comerciar con otras poblaciones.

Algunos ejemplos de estas descripciones sobre la apariencia y arreglo personal de los omaguas se pueden corroborar en las siguientes crónicas:

(...) eran de estatura que cada uno era más alto un palmo que el más alto cristiano, y eran muy blancos, y tenían buenos cabellos que les llegaban a la cintura, muy enjorados de oro y ropa (Carvajal, 1958 [s.f.]: 34)

Es la gente de este río pulida, bien agestada y dispuesta; vestidos de manta y camiseta de pincel, pintada de diferentes suertes y colores, y las mujeres con ropas de las mismas pinturas; entre ellos había algunos que traían patenas de oro en los pechos, y las mujeres orejeras dello en sus orejas, y otras piezas en las narices y gargantas. Las armas que tienen son macanas, que son unos bastones de palma negra, largos, á manera de montantes, con sus filos y punta, de que juegan hermosa y ligeramente, y dardos arrojadizos (Ortiguera, 1909[escritos de 1581-1586]: 329 en Cabrero, 2014a: 126).

Andan todos con decencia de vestidos, así hombres y mujeres, las quales del mucho algodón que cultivan texen no solo la ropa que han menester, sino otra mucha que les sirve de trato para para las naciones vezinas, que con razón codician el trabaxo de tan sutiles texedoras; hacen paños muy vistosos, no solo texidos de diuersos colores, sino pintados con estos mismos tan sutilmente, que apenas se distingue lo uno de lo otro./ Son todos *cabeça* chata, que causa fealdad en los barones, si bien las mujeres mejor lo cubren con el mucho cauello; y está en ellos tan entablado el vso de tener *cabeças* aplastadas, que desde que nacen las criaturas, se las meten en prensa, cogiéndoles por la frente con vna tabla pequeña, y por la parte del cerebro con otra grande, que siruiendo de cuna, recibe todo el cuerpo del recién nacido; el qual puesto de espaldas sobre esta, y apretando fuertemente con la otra queda con el cerebro y la frente tan llanos como la palma de la mano (...) (Acuña, 1981 [1641]: 116-117 en *Ibíd.*: 126).

En cuanto a la organización sociopolítica omagua, los españoles “los consideraban como superiores a los de las tribus vecinas” (Oberem, 1967-68: 151). Se menciona que cada poblado tenía su propio jefe, pero la conformación de todos estos que formaban una sola nación tenían un jefe superior, que Carvajal (1958 [s.f.]: 25) lo describe como “muy gran señor”. Para finales del siglo XVII, al dirigente omagua se lo llamaba Tururucari, que significa “dios”, “quien era obedecido con gran sumisión” (Meggers, 1976: 108). Por otro lado, en las crónicas también se registra que los omaguas tenían esclavos. Acuña (1981 [1641]:119-129 en Cabrero, 2014a: 134) menciona:

Estos aseguraron que jamás auían visto comer esclavos que traían, sino que lo que vsaban con los más principales y valientes, era matarlos en sus fiestas y juntas generales, rezelando mayores daños si les conseruaban la vida; y arrojando los cuerpos en el río, guardaban por trofeo las cabezas en sus casas, que eran las que por todo el camino veníamos encontrando. / No quiero con esto negar que hay en este Río gente Caribe, que en ocasiones, no tiene horror de comer carne humana. /

Unos años más tarde, cuando Fritz, misionero jesuita ingresó a tierra de los omaguas, menciona que los esclavos eran principalmente niños que habían sido capturados cuando libraban batallas con otros grupos. Los esclavos tenían como tareas principales trabajar en labores domésticos y en actividades agrícolas (Meggers, 1976: 108). Así, Fritz (1922: 48-49) menciona que:

De ordinario todos tenían en su casa uno o dos esclavos o sirvientes de alguna de las tribus de tierra adentro, adquiridos en el curso de la guerra, o por medio del truque, a cambio de implementos hierro, de ropa o de laguna otra cosa; un omagua, estirado en su hamaca, altivamente, de manera señorial, da órdenes a su sirviente o esclavo, hombre o mujer, para que le lleve de comer, de beber o algo semejante. En otros aspectos, tratan con mucho afecto a sus sirvientes, como si fueran sus hijos, y les proporcionan ropa, les dan de su misma comida y duermen con ellos bajo el mismo techo, sin causarles la menor molestia.

Por su parte, Maroni, mencionado en el texto de Oberem (1967-68: 164) llama la atención que cuando lo omaguas iban a sus correrías “robaban las cabezas de sus enemigos, alrededor de las cuales bailaban al celebrar la victoria. Los españoles encontraron en sus casas “calaveras de gente humana pintadas y compuestas” así como “mascarillas emplumadas”.

En cuanto a los recursos de subsistencia, en las crónicas se da la impresión de que tenían excesos de alimentos, siendo el más consumido, la yuca amarga, aunque también se menciona al maíz y otros productos de foresta (Meggers, 1976: 183). De la yuca hacían varios productos como bebidas, harinas y pan de cazabe (Ibíd.: 184). Así mismo, la pesca y la caza eran importantes. Carvajal (1958 [s.f.]: 27) menciona que encontraron “mucha carne y pescado y bizcocho y esto en tanta abundancia que había para comer un real de mil hombres un año”.

No cabe duda, que uno de los elementos que más llama la atención en las crónicas sobre la descripción de los omaguas es su manufactura cerámica, siendo ésta, uno de los elementos que han sido asociados arqueológicamente con las cerámicas de la Tradición Polícroma Amazónica. En este sentido, vale la pena citar el pasaje de Carvajal, que es uno de los más conocidos para describir a esta cerámica:

En este pueblo, estaba una casa de placer, dentro de la cual había mucha loza de diversas hechuras, así de tinajas como de cántaros muy grandes de más de veinte y cinco arrobas, y otras vasijas pequeñas como platos y escudillas y candeleros desta loza de la mejor que se ha visto en el mundo, porque la de Málaga no se iguala con ella, porque es toda vidriada y esmaltada de todos los colores y tan vivas que espantan, y demás desto los dibujos y pinturas que en ellas hacen son tan compasados que naturalmente labran y dibujan todo como lo romano; y allí nos dijeron los indios que todo lo que en esta casa había en barro lo había en tierra en la tierra adentro de oro y plata, y que ellos nos llevarían allá, que era cerca (Carvajal, 1958 [s.f.]:51).

En esta cita se puede notar que en la cerámica se mencionan tanto técnicas de pintura como de labrado, éste último, quizá corresponde a las técnicas de incisión y excisión que son frecuentes en los ceramios de la TPA.

Respecto a las creencias de los omaguas, se menciona que estos grupos creían en muchos espíritus que eran representados a través de “ídolos”, cada uno de ellos tenían poder sobre diferentes cosas, como la guerra, las aguas o los huertos (Meggers, 1976: 191). Por ejemplo, al ídolo del dios de la guerra se lo colocaba en la proa de la canoa para asegurar la victoria. También se menciona que para las prácticas religiosas se contaba con estructuras propias para ello, donde se colocaban los “ídolos” y los restos de los

sacerdotes fallecidos; mientras que los cráneos que eran obtenidos de los enemigos sacrificados se los colocaba en altares a manera de trofeos religiosos (Ibíd.: 191). Sobre los ídolos Carvajal (1958 [s.f.]: 36) menciona:

En esta casa se hallaron dos ídolos tejidos de pluma [palma, según otro manuscrito] de diversa manera, que ponían espanto, y eran de estatua gigante y tenían los brazos metidos en los molledos unas ruedas a manera de arandelas y lo mismo tenía las orejas horadadas muy grandes, a manera de los indios del Cuzco, y mayores.

Por último, respecto a las prácticas funerarias Meggers (1976: 189) describe que cuando un omagua adulto fallecía, se le atribuía a un acto de hechicería y el cuerpo era envuelto en cobijas de algodón y enterrado dentro de la casa. Aunque, Meggers no especifica la fuente de dicha información, en el trabajo de Métraux (1948) al hacer alusión a las informaciones registradas por Martiu y Maroni, menciona que, cuando un individuo fallecía, la familia de éste se encerraba por un mes, tiempo por el cual eran alimentados por sus vecinos. Después de transcurridos tres meses, los huesos que habían sido sepultados se desenterraban, se los lavaban y pintaban para ser depositados finalmente en una urna.

Si bien, estos procesos de contacto y conquista de los territorios amazónicos y de los omaguas, han pasado por etapas en que se ha tenido una diversa información sobre estos grupos, y momentos en que la información ha sido nula; se conoce que para el año 1751, al menos los omaguas yetés estaban reducidos en los poblados de San Joaquín y San Salvador de Omaguas, en el actual Perú (Oberem, 1967-68: 165). Para tiempos contemporáneos, por algunas etnografías se sabe que estos grupos parecen haberse mezclado con diversas culturas, entre ellos, con los Kambebas de Brasil (Cabrero, 2014a), con los cocamas de Perú (Tessmann, 1999) y para la región de Ecuador probablemente con poblaciones kichwa hablantes amazónicas como los Napo Runa (Oberem, 1967-68; Cabrero, 2014a).

3.3. Antecedentes arqueológicos sobre la Fase Napo

Las investigaciones arqueológicas que se han realizado en la región Amazónica ecuatoriana, especialmente en lo que concierne al área de interés para el presente trabajo, que atañe principalmente a la cuenca del río Napo, se han caracterizado principalmente

por ser proyectos de rescate arqueológicos. Éstos, a pesar de que han sido numerosos, “como han enfatizado algunos autores (Yépez 1997, Valdez 2010, Ugalde 2011), (..), son pocos los aportes interpretativos que (..) se derivan, y esto en parte se debe a la falta de marcos teóricos y discusiones analíticas en los informes” (Ugalde, 2014: 3). No obstante, referente a estos informes y sobre la arqueología de la Amazonía norte, se han elaborado importantes sistematizaciones y debates constructivos (Yépez, 2000; Solórzano, 2006, 2007; Arellano, 2009, 2014a, b; Cabrero, 2014a, b; Ugalde, 2011, 2014; Arroyo-Kalin & Rivas, 2016), que favorecen a visualizar un panorama más claro sobre los grupos arqueológicos en esta región ecuatoriana.

Para una mejor visualización y distribución en el territorio sobre de los hallazgos arqueológicos de la Fase Napo en Ecuador, es imperativo revisar el mapa presentado por Cabrero (2014a: 103), mediante una documentación exhaustiva de datos primarios del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, fuentes secundarias de Yépez (2000), de la fundación Labaka y de la investigación de Evans & Meggers (1968), en el que ubicó un total de 203 hallazgos, incluyendo sitios y *non-sites*, la mayoría georeferenciados (Cabrero, 2014a: 96).

En términos generales, de acuerdo a los datos arqueológicos que se obtienen hasta el momento, se puede decir que la dispersión del material cultural asociado a la Fase Napo, se distribuyen en las actuales provincias de Sucumbíos, Orellana y Napo en territorio ecuatoriano; aunque, vestigios materiales de esta fase también han sido documentados en el curso alto y medio del río Napo peruano (Myers, 2004). “Esta distribución extensa de la Fase Napo documentaría un antiguo territorio (o mínimamente un corredor de expansión) dominado por grupos de habla Tupi-Guarani – los Omaguas proto-históricos – que pudo haberse extendido por la casi totalidad del curso del río Napo en tierras bajas” (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016: 478). Estos grupos, se caracterizaban por mantener una práctica funeraria, reflejada en entierros secundarios en urnas (Lathrap 2010, Cabodevilla 2013), lo que explicaría la introducción no sólo de estas piezas, sino de la cerámica policroma en general, al corpus cerámico de la Fase Napo; distinguiéndose ciertos elementos y formas de esta cerámica en otras áreas del Amazonas, como en el río Japurá, Tapajóz y en la isla Marajó (Ugalde, 2014: 21).

Así, el estudio pionero y de carácter sistemático, realizado en esta área, corresponde a las investigaciones de Betty Meggers & Clifford Evans (1968), quienes efectuaron en la década de los años 50, una prospección, acompañada por ciertas excavaciones de sondeos. Estos autores lograron establecer la primera cronología para la Amazonía norte, localizando cuatro fases culturales: Fase Yasuní (50 a.C.), Fase Tivacundo (510 d.C.), Fase Napo (1168, 1179 y 1480 d.C.)⁷ y Fase Cotacocha (Evans & Meggers, 1962, 1968). De esta manera, se establece una secuencia cronológica, según los periodos precolombinos para el Ecuador establecidos por Meggers (1966), desde el Periodo Formativo (Fase Yasuní), pasando por el Desarrollo Regional (Fase Tivacundo) hasta el Periodo de Integración y contacto colonial (Fase Napo y Cotacocha).

Sobre la Fase Napo, las investigaciones de Meggers & Evans (1968) se concentraron en ocho sitios habitacionales: N-P-1 Tiputini, N-P-2 Nueva Armenia, N-P-3 Nuevo Rocafuerte, N-P-4 Bello Horizonte, NP- 5 Florencia, N-P-6 Puerto Alfaro, N-P-9 Cotacocha y N-P-13 Pañiacocha, del cual solo uno fue excavado (sitio N-P-2 Nueva Armenia), siendo material superficial el recolectado en los otros emplazamientos. En términos generales, estos sitios arrojaron ciertos hallazgos relevantes como discos de arcilla, sellos con diseños geométricos, herramientas líticas con evidencia de uso y material cerámico mucho menos erosionado que el de las fases precedentes en la Amazonía norte.

Respecto a la evidencia de material lítico, éste se caracteriza por la utilización de rocas como: abrasadores, guijarros de cuarzo pulido por el uso; hachas en diversos tipos de

⁷ Es importante mencionar que las muestras de carbón para estas dataciones fueron extraídas del antiplástico de carbón presente en los fragmentos cerámicos. En el caso de las fechas más tempranas: 782 ±53 años o 1168 AD (1154-1297 cal d.C. 94,2% probabilidad [fechas calibradas por la autora]) y 771 ±51 años o 1179 AD (1160-1298 cal d.C. 95,4% probabilidad [fechas calibradas por la autora]), éstas se obtuvieron del sitio N-P-2. Respecto a la tercera fecha (470 ±180 años o A.D. 1480), ésta se tomó del sitio N-P-3 y fue datado en un laboratorio diferente a las dos muestras anteriores. Esta fecha calibrada con el 85,6% de probabilidad arroja un rango cronológico de 1206-1707 cal d.C (fecha calibrada por la autora). Respecto a esta diferencia entre los dos primeros rangos cronológicos y la última fecha obtenida, los autores mencionan que puede deberse a los diferentes procedimientos utilizados en los laboratorios; y, por tanto, una de éstas debería ser descartada; ya sean las dos fechas contemporáneas o la más tardía. En este caso, los autores creen más plausibles las dataciones más tempranas, por lo que descartan la última al considerarla muy tardía (Evans & Meggers, 1968: 81-82). Si bien, no se debe descartar que la ocupación de la Fase Napo haya llegado hasta épocas más tardías que las dos primeras fechas mencionadas, la última, resulta en un rango demasiado amplio (500 años) para ser tomada en cuenta.

rocas como: granito, andesita, diorita y arenisca tobácea ligeramente metamorfoseada (Figura 4). También se documentan cinceles de pizarra de grano fino, núcleos, manos de moler de andesita alterada su superficie por el fuego y rocas de limonita pintadas (Ibíd.: 38-40).

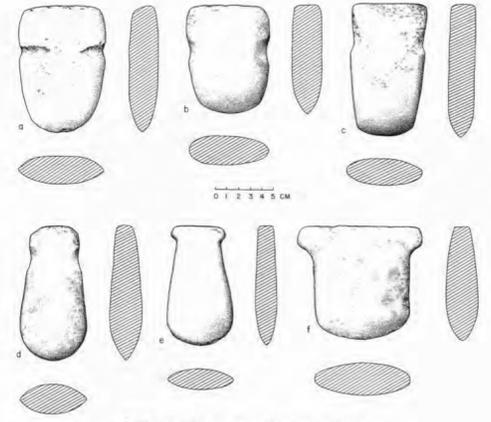


Figura 4. Hachas de la Fase Napo (Evans & Meggers, 1968: 38)

Para la clasificación tipológica de la cerámica, Evans & Meggers (1968: 43) se basan en el análisis de 13,896 fragmentos cerámicos de los ocho sitios ya mencionados, más colecciones museográficas, determinando que el porcentaje de decoración en este corpus es de 34 a 47%. Respecto a los fragmentos sin decoración, establecieron tres tipos simples de acuerdo a su antiplástico, siendo: Armenia simple con antiplástico de cariapé, Napo simple con antiplástico de arena y Tiputini simple con antiplástico de carbón; siendo el Napo simple el más común. Mientras que en las formas decoradas se encontraron 18 tipos: Armenia blanco sobre rojo, Napo simple exciso; Napo simple inciso; Napo rojo; Napo rojo exciso; Napo rojo inciso; Napo rojo exciso con blanco retocado; Napo blanco exciso; Napo blanco inciso; Rocafuerte inciso; Rocafuerte pintado; Tiputini simple exciso; Tiputini simple inciso; Tiputini rojo exciso; Tiputini rojo exciso con blanco retocado; Tiputini rojo inciso; Tiputini blanco exciso; Tiputini blanco inciso y un decorado sin clasificación que presenta a su vez color negro sobre rojo pintado e impresión de anillo (Evans & Meggers, 1968).

Así mismo, respecto a las formas cerámicas, documentaron 21 formas comunes. La mayoría de éstas son cuadrangulares vistas desde arriba, con lados cóncavos y esquinas sobresalientes. Estas vasijas presentan bases anulares y bordes evertidos, invertidos y acanalados. Respecto a la decoración, esta cerámica se caracteriza por presentar varios

tipos de pintura, como la negativa, policroma, de engobe rojo y blanco, que puede ser combinado con pintura, incisión y excisión, así como también una técnica más compleja, que incluye pigmento rojo o blanco dentro de las líneas incisas. También la aplicación de formas antropomórficas, es típica de esta cerámica (Ibíd.: 43-82).

Por otro lado, en estos contextos para la Fase Napo, también se documentó cerámica corrugada, que los autores interpretan o bien como intrusivas en estos contextos o como producto de redes de intercambio. En todo caso, en otras investigaciones también se ha registrado esta cerámica relacionada al horizonte corrugado proveniente del sur, asociado al grupo etnolingüístico jíbaro en contextos Napo (Guffroy, 2006; Rostain, 1999, 2010; de Saulieu, 2006; de Saulieu & Duche, 2012).

En la investigación de Meggers (1966: 155) también se documentaron hallazgos fortuitos de urnas funerarias antropomorfas, encontradas en contextos habitacionales y otras en sectores aislados, sin ninguna ofrenda al interior de estos recipientes. Además, se propone que el entierro de las urnas se daba de forma casual bajos las casas y no en cementerios en sí. Estas urnas, en algunos casos reportaron la presencia de huesos pequeños y desarticulados en su interior, implicando que el entierro es secundario, aunque la posibilidad de una cremación incompleta también es factible. Lamentablemente ninguna de éstas ha sido registrada in situ. Así también, Evans & Meggers (1968: 82) establecieron una tipología para estas urnas basada en tres categorías, las cuales se caracterizan principalmente porque la primera mantiene su apertura en el tope de la cabeza de la pieza, la segunda tiene el orificio en la base y la última, tiene su abertura en el cuello de la vasija.

Hallazgos de urnas funerarias en otras regiones y filiaciones culturales de la Amazonía ecuatoriana, también se reportan en la Fase Tivacuno, caracterizándose los entierros, por ser tanto cremaciones completas y “mixtas” con cremaciones incompletas (Ochoa, 2014). En Pastaza, en la tradición Muitzentza (1025 y 1172 cal d.C.) también se reportan urnas cerámicas con restos óseos (de Saulieu & Duche, 2012).

Una de las pocas publicaciones de carácter arqueológico que involucra a la Fase Napo, es el estudio de Jorge Arellano (2009), cuya publicación es resultado de proyectos arqueológicos de rescate en la línea del transecto Yuturi- Lago Agrio, realizado entre los años 2001 a 2003. Esta investigación consistió primeramente en pruebas de pala, las

cuales arrojaron tres categorías para las posteriores excavaciones de carácter sistemático estratificado de muestreo. Los criterios de selección de los sitios fueron: profundidad cultural, densidad porcentual de evidencias y calidad del depósito. Los análisis cerámicos de estos sitios, se basaron en los trabajos anteriores de Meggers & Evans (1968) y Sheppard (1956), utilizando el método de seriación Ford (Arellano, 2009:7-9).

Este estudio resulta relevante, debido a que, el autor establece nuevas fases con pintura polícroma en la Amazonía norte, a parte de la ya conocida Fase Napo. Estas fases son: San Roque, con dos fechados (570-880 d.C. y 650 a 880 d.C.) y Aceipa Palmeras (960 a 1160 d.C.). Cabe mencionar que la Fase San Roque, ubicada en la comunidad del mismo nombre a la derecha de la rivera del Napo, presenta un corpus cerámico con varios tipos como san roque pulido, alisado, engobado, inciso, falso corrugado y unglado. En cuanto a la decoración, este material presenta pintura polícroma en rojo, blanco y negro con motivos geométricos desde debajo del borde hacia la mitad del cuerpo de los vasos (Ibíd.: 73).

En la Fase San Roque se presenta cerámica intrusiva de la Fase Napo tipo acanalado, que para el autor sugiere el ingreso de esta fase en la zona. De esta manera, el autor en su investigación concluye que la “Tradición polícroma, por lo menos de la Amazonía del Ecuador ocupa las tierras altas de la orilla del Napo y por el momento no se tiene evidencias fuera de esta cuenca” (Arellano, 2009: 277). Así, menciona que estas tres fases con cerámica polícroma (San Roque, Napo y Aceipa-Palmeras) habrían ocupado continuamente el curso del río Napo en un margen temporal del 570 d.C. al 1480 d.C. (Arellano, 2014a: 270)

En cuanto a los informes inéditos de arqueología de mitigación de la zona norte de la Amazonía ecuatoriana (provincias de Sucumbíos, Orellana y Napo), que residen en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), se ha procurado revisar un número considerable de éstos, entre informes de diagnóstico, prospección, rescate y monitoreo. Esta revisión extensa, tiene como finalidad identificar sitios con material arqueológico asociado a nuestra fase de interés, que aporten información relevante, que permita complementar los datos presentados en publicaciones sobre la Fase Napo, al ser éstas últimas escasas. En total se lograron revisar 500 informes entre las tres provincias, listado de los mismos que se adjuntan en el anexo 5.

En este apartado cabe resaltar algunas de estas investigaciones, con importantes datos sobre la Fase Napo. Primeramente, el estudio realizado por Patricia Netherly en 1995, quien efectuó un “Programa de rescate arqueológico en el bloque petrolero 16 y el área Tivacuno” en la provincia de Napo. La metodología que se realizó en esta pesquisa fueron pruebas de pala y excavaciones de área en asentamientos de mayor riesgo a ser destruidos, localizando 52 sitios arqueológicos, en un área de prospección que cubrió los 160 km². La mayoría de lugares identificados se hallaron cerca de ríos navegables, especialmente en la zona ribereña Pompeya-río Tiputini, que presenta un sitio (NOOP-01) afiliado a la Fase Napo. En este sitio se encontró cerámica altamente decorada (2519 fragmentos analizados), caracterizada por complejos diseños geométricos y asociándola a un uso ritual (Netherly, 1995: 11-12; Rostoker & Netherly, 1996).

Sobre los otros sitios identificados y excavados, especialmente en el sitio NOOP-07, se registran 28 montículos artificiales y se logró recuperar material cerámico y lítico, aunque, no se otorga una filiación cultural de éstos. Así mismo, en este sitio se obtuvo la única fecha radio carbónica de toda la investigación, asociada a un fogón, que se estima entre el 1240 +/- 80 BP o 710 +/- 80 d.C. (654 – 907 cal d.C. 87,5% probabilidad [calibrado por la autora])⁸ (Netherly, 1996: 62-64).

También se destacan en la provincia de Napo, los estudios realizados por Amelia Sánchez, en el año 1998, en los sitios Timbela y Chullumbo con dataciones radiocarbónicas para el periodo de Integración. En el sitio Timbela (OIVB1-11), se registraron dos ocupaciones, la primera para el periodo Formativo Temprano, y la segunda para Integración Tardía, fechas que son de interés para este trabajo, por enmarcarse en el periodo de ocupación de la cultura Napo. La muestra de carbón que se obtuvo, estaba asociada al material cerámico y lítico, arrojando una fecha convencional de 640+/-40 AP, estos resultados calibrados (2 sigma, 95% probabilidades) dan como resultado fechas de 1285 a 1410 d.C. “Los datos de la intercepción de la fecha calibrada y la calibración fueron AD 1310, 1365 y 1375. Esto nos indica que el sitio fue utilizado durante la segunda ocupación entre 1295 a 1395 AD. Una duración de 100 años” (Sánchez, 1998a: 66).

⁸ Todas las fechas calibradas por la autora se realizaron en el programa online de calibración de fechas OxCal Project: <https://c14.arch.ox.ac.uk/oxcal/OxCal.html> con la curva de calibración IntCal 13.

No obstante, el material cerámico analizado, al no presentar ningún elemento decorativo plástico típicamente de filiación Napo, la autora concluye que no se puede asociar dicho material directamente a este grupo cultural. Igualmente, menciona que de acuerdo a los datos presentados en el informe “es muy probable que una sociedad Tupíguaraní fue la que habitó la zona de Yuralpa durante la época de integración. El problema es que por ahora no sabemos cuál grupo fue” (Sánchez, 1998a: 70). Sin embargo, cabe mencionar que la posible relación de la Fase Napo con grupos Tupí puede relacionar la ocupación de esta zona a una posible presencia Napo. Aun así, de ser este sitio, de posible filiación Napo, las fechas datadas resultan relevantes para sustentar el periodo de ocupación propuesto para esta fase.

Para el sitio de Chullumbo (OIVB1-04), la situación se presenta similar a lo anteriormente descrito, dado que el análisis del material cultural, en especial de la cerámica, tampoco se pudo identificar elementos decorativos claramente de filiación Napo; por lo que la autora nuevamente enfatiza que no se puede realizar una asociación directa a esta cultura, y nuevamente, que más bien estaría relacionada a grupos Tupí-guaraní (Sánchez, 1998b: 40). Así mismo, de este sitio se obtuvieron dos fechas relevantes para el periodo de Integración y en asociación al material encontrado, que marcan el inicio y final de la ocupación para esta área.

La muestra para el inicio de la ocupación proporcionó una fecha convencional de 880 +/- 40 AP, siendo los resultados calibrados (2 sigma, 95% de probabilidades) de 1035 a 1250 d.C. El dato de intercepción de la fecha calibrada y la calibración fue de 1180 d.C. Para el final de la ocupación, la fecha convencional es de 560 +/- 40 AP, siendo los resultados (2 sigma, 95% de probabilidades) de 1310 a 1365 d.C. y 1375 a 1435 d.C. El dato de intercepción de la fecha calibrada y la calibración fue de 1410 d.C. De esta manera, se propone que el sitio habría sido entre el 1180 d.C. y el 1410 d.C. (Sánchez, 1998b: 39).

Otro trabajo de gran interés, especialmente por su aporte de patrones de asentamiento para la Fase Napo, es el rescate realizado por Delgado (1999) en Campo Villano, donde logró documentar tres sectores relevantes de ocupación, siendo el Sector 1 y el Sector 2, de filiación Napo.

Respecto al Sector 1, se puede evidenciar mayor variabilidad en el tamaño de los sitios, así como en la funcionalidad de éstos. Por ejemplo, los sitios Ipiak y Bajo Toclo, son

asentamientos pequeños que parecen formar parte de un mismo sistema de asentamientos de “lomas” de la ribera occidental del Río Napo. Éste último, ha sido caracterizado como un lugar ocupado por dos o más familias, posiblemente constituidas en unidades domésticas; aunque otra posibilidad, es la de ser un campamento efímero. De esta manera, descarta la posibilidad de que este sitio se haya constituido como una aldea o poblado (Delgado, 1999).

Sitios ciertamente caracterizados como campamentos temporales, como por ejemplo Balsayacu, ubicado en la llanura aluvial del río Napo o el sitio Yucal, encontrado en una quebrada al sudoeste del río Napo, pudieron haber cumplido funciones de asentamientos itinerantes. En el caso del primero, “los habitantes de la Fase Napo se habrían asentado por temporadas de caza, recolección, o tal vez para explotar las vegas adyacentes del Río Napo mediante prácticas hortícolas y/o agrícolas” (Ibíd.: 17). Mientras que, en el caso del segundo, evidencias puntuales de procesamiento de alimentos, por la presencia de dos fogones continuos y una mano de moler, indicarían que la ocupación del sitio es únicamente temporal (Ibíd.)

Por otro lado, es de importancia el sitio Laureles, en el que se encontraron dos vasijas grandes, definida por Porras (1987) como urnas funerarias, no obstante, éstas no contenían entierros ni ofrendas. Aun así, este sitio, a diferencia de los anteriores, parece ser un asentamiento permanente (Delgado, 1999).

De esta manera, Delgado (1999) propone que para el Sector 1, los asentamientos responderían a un patrón de movilidad estratégica, basándose en los modelos de movilidad propuestos por Binford (1982). Este patrón responde a una estrategia semi móvil, conformada por campamentos permanentes, desde los cuales los habitantes realizarían ciertos movimientos estratégicos de forma organizada hacia los lugares de obtención de recursos. “Los movimientos se dan en forma organizada entre los miembros del grupo, los cuales dejan evidencia material tanto en los sitios de vivienda como en los que procuran el material” (Ibíd.: 8-5).

Entre tanto, en el Sector 2, el patrón de asentamiento tendría un carácter de sedentarismo mucho mayor que en el Sector 1, con sitios de tamaño más uniformes y una funcionalidad doméstica permanente, en el que el principal mecanismo de adquisición de productos para la subsistencia, sería el trueque o una “complementariedad comunal” (Ibíd.: 8-9).

A pesar de los diferentes patrones de movilidad en ambos sectores, estos dos tienen en común que la mayoría de sus sitios se encontraron instalados sobre pequeñas colinas o elevaciones.

Continuando con la provincia de Orellana, un sitio en el que se registró abundante material cerámico de la Fase Napo, es el documentado por Oswaldo Tobar (2005), en la comunidad de Chiru Isla. Esta zona, para la fase de excavación se restringió a un área aproximada de 20.748 m², ubicada entre la línea del banco alto (197 m s.n.m.) del río Napo.

En esta excavación se recuperaron notables fragmentos cerámicos con decoración excisa, pintura roja, pintura blanca sobre engobe rojo y pintura negra y roja, típicas de la Fase Napo; así como material orgánico, como semillas, y material lítico (percutores, cantos rodados y escoria volcánica de color negro). Uno de los hallazgos más importantes, fue un cuenco rectangular, que en uno de sus extremos superiores presenta un reborde o pestaña, con decoración excisa que presenta diseños geométricos (Ibíd.: 39). Este hallazgo es parte de un basural (unidad G), que lamentablemente no se especifica si corresponde a un basural moderno o antiguo. Esta pieza actualmente se encuentra expuesta en el Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (Figura 5).

No obstante, también se documentaron sellos con decoración excisa y motivos geométricos; así como, dos fragmentos de vasijas con caras antropomorfas, ambas presentan restos de engobe blanco. Estos fragmentos, según el autor, podrían corresponder a tapas funerarias (Tobar, 2005: 39), tomando en cuenta que, en algunas urnas antropomorfas, las cabezas funcionan a manera de tapa. En la figura 6, se puede notar que el fragmento tiene cierta similitud con la urna MACCO-16-188, pieza en la que efectivamente, la cabeza corresponde a la tapa de la urna.



Figura 5. Cuenco con reborde (Tobar, 2005)



Figura 6. Fragmento de rostro antropomorfo (Tobar, 2005)

Otro estudio que arroja ciertos datos sobre el aprovechamiento de los espacios por parte de la Fase Napo, es el realizado por Rosalba Chacón (2011a) en el campamento Oso, en

el Bloque 7. En este rescate, se documentó una terraza que fue aprovechada en épocas tardías de la Fase Napo. Este emplazamiento es un asentamiento intertribereño que cuenta con fuentes de agua dulce en zonas cercanas a éste. Este sitio parece haber sido manipulado en diversas ocasiones para la preparación del terreno, “posiblemente en relación a factores agrícolas, preparación que se halla sujeta a una deforestación suave y progresiva, así como una remoción del suelo para cultivo, que ha provocado que los restos se dispersen, erosionen y fragmenten en gran cantidad” (Ibíd.: 47).

Las evidencias materiales o indicadores que sustentan la propuesta de Chacón, para el sistema de preparación del terreno son las siguientes:

- 1) Ausencia de piedras grandes, indicando una aparente limpieza del terreno.
- 2) Recurrente presencia de hachas rudimentarias, con huellas de uso y de burda fabricación, elaboradas in-situ para la tala del bosque.
- 3) Presencia de elementos líticos para la fabricación de herramientas, tales como cincel, percutor y fogones con quema de piedras para su rápida fracturación.
- 4) Hachas pulidas.
- 5) Azadones.
- 6) Presencia de restos cerámicos dispersos sin contextualización.
- 7) Vasijas para la contención de líquidos, probablemente para abastecimiento de líquido durante las labores de trabajo.
- 8) Baja densidad de restos cerámicos en relación al tamaño del emplazamiento (Ibíd.: 47-48).

Así mismo, Chacón otorga una interpretación más acerca de la funcionalidad del sitio, mencionando que del emplazamiento se aprovechaba también la tala del bosque para la obtención de madera y con ella realizar herramientas tipo lanzas; ya que, se han encontrado afiladores de arenisca, que pudieron haber servido para este propósito. De esta manera, el sitio no solo habría sido utilizado para la producción agrícola, sino también, para la elaboración de herramientas que puedan ayudar a la caza, la pesca y a la utilización de otros espacios ecológicos como esteros, pantanos y ríos cercanos (Ibíd.: 48).

Por otro lado, en el sitio Balsayacu, Tamayo (2012) encontró evidencia de abundante material lítico asociado a la Fase Napo, y lo cataloga como un “taller lítico”, que presenta una serie de piezas soporte, las mismas que estarían destinadas a formar parte de un utillaje doméstico. En este sitio también se presentan piedras pulidas, pre formas de hacha, percutores, cantos rodados y manos de moler.

Por último, en esta provincia, también cabe mencionar el rescate arqueológico realizado por Molestina (2013) en las líneas de flujo Oso A, B y Gacela en el Bloque 7. En esta área, resultan de interés algunos sectores específicos, como la plataforma Oso B, unidad

305. En esta unidad, la mayoría de los restos culturales provienen del depósito 2, que consiste en un suelo arcilloso de color café (10 YR 5/3 Brown), de consistencia semi compacta y con un espesor promedio de 27 cm (Ibíd.: 8).

En este estrato se hallaron ciertas cerámicas, específicamente bordes decorados con diseños incisos que definen “formas de serpientes” de filiación Napo, junto con otros fragmentos cerámicos de carácter doméstico, como cerámica corrugada, cerámica con engobe rojo y restos de hollín. Así también, se encontró “un fragmento de silbato que se asemeja a cerámica de La Tolita, pero es de “filiación Napo” (Ibíd.: 16). Dada la presencia de cerámicas decoradas, domésticas y hachas, Molestina (Ibíd: 148) infiere que los sitios registrados presentarían posiblemente un uso habitacional y ritual.

En algunos de los contextos de filiación Napo, también se documentó material cultural de la Fase Pastaza, y en uno de ellos se presentó un fragmento Cosanga, por lo que, la autora infiere que estos dos grupos culturales debieron tener algún tipo de contacto con la Fase Napo (Ibíd.: 37). Sin embargo, al no encontrarse una descripción clara de los contextos excavados, ni fechados de éstos, resulta problemática la asociación de estas fases. Si bien, la revaluación e inclusión de nuevas fechas para la Fase Napo es necesaria, en este caso, parecería más bien que el fragmento Cosanga podría ser intrusivo, al ser un único elemento de esta cultura que se documentó en contextos Napo.

Los hallazgos más interesantes para este trabajo, conciernen al hallazgo de tres urnas funerarias pertenecientes a la Fase Napo. Sobre la primera urna, lamentablemente no se cuenta con una imagen que permita asociarla a las piezas presentadas en esta investigación al no encontrarse publicada en el informe de Molestina (2013). No obstante, esta pieza fue encontrada en la línea de Flujo Oso B - Gacela Tramo II-Variante II, en la unidad 208, asociada al depósito 2. Según la autora (Ibíd.: 81), el hallazgo de esta urna “sugiere que se trata de un asentamiento complejo en el cual no sólo se realizaban tareas temporales de supervivencia, sino que también contaba con una posible necrópolis”. A pesar de que la urna cuenta con una sepultura secundaria, la mala conservación de los restos óseos no permitió ningún tipo de análisis sobre éstos, ni tampoco obtener muestras para fechados radiocarbónicos. Únicamente se pudo constatar que los restos pertenecen a huesos humanos; tampoco se encontró ningún tipo de ajuar funerario al interior de la urna o asociada a ésta (Ibíd.: 81).

Las urnas funerarias restantes que si presentan registro fotográfico (figuras 7 y 8), proceden de la línea de flujo Oso A-Y de Oso A, en las unidades 18 y 26, ambas del depósito 1. Las dos urnas, igualmente contienen restos óseos humanos, los cuales estuvieron recubiertos con una corteza de árbol. Al igual que el caso anterior, estos restos por su mala conservación y tamaño de los huesos no fue posible analizarlos ni datarlos. El análisis de la corteza, tampoco arrojó ningún dato, por su mal estado de conservación (Molestina, 2013: 81).

Cabe mencionar que respecto a la urna de la unidad 26, su forma cerámica resulta atípica para la Fase Napo, dado que no se ha registrado este tipo de forma para esta filiación cultural. Igualmente, llama la atención que, asociados a esta pieza, se registran escasos cuerpos y bordes cerámicos no diagnósticos y uno de la Fase Pastaza; por lo que sería aconsejable la revaluación de este contexto respecto de su filiación cultural. Así mismo, dado que no se cuenta con ningún fechado radiocarbónico de las unidades de excavadas, y más aun de los contextos funerarios, es necesario un análisis más profundo de los datos obtenidos en dicho rescate, tomando en cuenta que la asociación cultural de estas urnas, no necesariamente pueden corresponder a la Fase Napo, al no encontrarse en estos contextos otros artefactos en asociación directa a nuestra fase de interés.



Figura 7. Urna funeraria (unidad 18) (Molestina, 2013)

Figura 8. Urna funeraria (unidad 26) (Molestina, 2013)

Del conjunto de unidades excavadas en este sector, estas dos, fueron las únicas unidades que presentaron urnas funerarias; y debido a la presencia de una habitación moderna, no se establecieron nuevas unidades para verificar si habría otras urnas funerarias o contextos funerarios. Aun así, Molestina (2013: 88) indica que se trataría de un sitio sagrado. En las unidades cercanas, a las que presentaron urnas, el material cultural que se registró es variado; con presencia de cerámica Napo y Pastaza en un mismo depósito y artefactos

únicamente Pastaza en un solo contexto. A continuación, se presenta la figura 9, que permite visualizar la disposición de las unidades excavadas en la línea de flujo Oso A-Y de Oso A y la ubicación de las unidades 18 y 26.



Figura 9. Unidades de excavación que presentan posibles urnas funerarias (Molestina, 2013)

Continuando con la provincia de Sucumbíos, la prospección realizada por López (2009) en la línea de Flujo Dumbique-San Roque, logró registrar dos sitios de interés: el primero, es una posible necrópolis (Sitio 1). Este sitio probablemente ocupó un área de 1123m² en la cima de una pequeña loma. En este sitio se recuperó una urna fragmentada y dada la información recabada por el propietario del terreno, quien habría encontrado otra urna de mayores dimensiones cerca del hallazgo de dicho sector (Ibíd.: 33-34). El segundo sitio, se trata de un emplazamiento habitacional (Sitio 2) que tiene un perímetro aproximado de 1390 m², en la que se registró abundante material cerámico de carácter doméstico y fragmentos de hachas. De acuerdo a la tipología cerámica realizada de la vajilla utilitaria Napo, se encontró una presencia mayoritaria de recipientes de almacenamiento temporales y de larga duración, así como, para la preparación consumo y almacenaje de líquidos y sólidos. Estos datos permiten inferir al autor que el sitio fue ocupado por un periodo bastante prolongado (Ibíd.: 34), no obstante, no se presenta ningún apoyo fotográfico del material encontrado que permita sustentar el hallazgo de la urna mencionada.

Otra investigación que presenta un interesante patrón de asentamiento, es el registrado por Chacón (2010a) en la plataforma Santa Elena, en el catón Shushufindi. Específicamente se trata del sitio PIIC2-008, que corresponde a un emplazamiento inter-ribereño, ubicado en una terraza alta, cercano al recurso hídrico, río Blanco. Este sitio es

catalogado como una extensa área habitacional de ocupación permanente de filiación Napo. Estas inferencias son realizadas en base a la documentación de tres eventos consecutivos, registrados en la estratigrafía del terreno.

El primer evento, siendo el más profundo (74cm b/s) y asociado al depósito 3, está relacionado a un acontecimiento natural, como consecuencia del desbordamiento del río Blanco; por lo que, no se trata en sí, de un contexto que asegure la ocupación de la zona, sino más bien, que el material cerámico encontrado, corresponde a un arrastre de éste y a la filtración de material cultural del evento superior (Chacón, 2010a: 18-19). La cerámica registrada en este evento, en su totalidad es ordinaria, con restos de hollín y algunas con engobe rojo en su exterior.

El segundo evento, que se ubica en el depósito 2 y hasta 60 cm b/s, se trata de una ocupación doméstica, dada la presencia de coladores, que podría entenderse como una innovación en los utensilios culinarios. Estos coladores son similares a los registrados por Arellano (2009) en asociación a la Fase Napo en los sitios Aceipa y Palmeras, contextos que tienen una datación radiocarbónica de 960-1160 d.C. Así mismo, se nota una estilización en la vajilla, con una mayor variabilidad de los diseños decorativos y técnicas como la utilización de corrugado, aplicación de cordón con impresiones, incisiones y pintura roja, blanca y negra; así como la presencia de sellos cilíndricos con diseños geométricos (Chacón, 2010a: 34-36).

El tercer evento, es el más tardío, asociado al depósito 1 y con una profundidad de 20cm b/s. El contexto más confiable se ubica hacia el sur de la plataforma, ya que, en otros sectores están disturbados con material moderno. En este evento, se nota una disminución del material cultural, ausencia de pintura en la cerámica, mayor variabilidad en las decoraciones corrugadas, uso de sellos y un falso torno (Ibíd.: 37-38).

Lamentablemente, la investigación no cuenta con fechados absolutos para estos eventos, por lo que, las asociaciones cerámicas a la Fase Napo se han basado en investigaciones precedentes sobre ésta.

Otro estudio relevante de citar, es el realizado por Moreira (2010) en la vía de acceso Tuntiak-Itaya, en la que, por el material cerámico registrado y arcilla cocida, propone que puede tratarse de “una unidad cultural en la que se fabricaba cerámica” (Ibíd.: 29). Los artefactos registrados corresponden a sellos con diseños geométricos, fragmentos de figurinas antropomorfas y un cuenco decorado con diseños que Moreira asocia a la Fase

Napo (Figura 10). Sin embargo, a juzgar por la iconografía manifestada no corresponde a las representaciones icónicas típicas de Napo, por lo que, a nuestro parecer dicho artefacto presentaría más bien una influencia Napo, más no una correspondencia a esta fase cultural. Todos estos elementos se encontraron asociados al depósito 2, cuya profundidad oscila entre 10 y 30 cm (Moreira, 2010: 27-39).



Figura 10. Cuenco de posible filiación Napo (Moreira, 2010)

Otro trabajo importante de rescate, es el realizado por Chacón (2010b) en las plataformas Condorazo Sur Este 2 y Condorazo Sur Este 3, siendo uno de los pocos estudios que presentan dataciones absolutas para la Fase Napo, por lo que, resulta de vital importancia citarlo en esta investigación.

En la plataforma Condorazo SE2, sitio PIII4-001, se pudieron identificar varias de áreas de actividad, catalogadas como rasgos, los cuales dan cuenta de funciones específicas como: producción alfarera, taller lítico, áreas de desecho y de posible producción textil, debido al hallazgo de un tortero cerámico. No obstante, es importante considerar si estas áreas de producción de artefactos corresponden realmente a talleres o si tienen un carácter a nivel de producción doméstica. El espacio dedicado a la producción alfarera, asociado al depósito 1A (60cm b/s), se lo define debido al hallazgo de un bloque de arcilla cruda, que pueden resultar como desecho de la fabricación de recipientes cerámicos. El taller lítico, es específicamente de obsidiana, registrándose un área de acumulación de restos de talla o debitage, asociado al depósito 1. Con dichos datos, la autora concluye que se presentan dos temporalidades distintas y consecutivas, ratificadas por los análisis radiocarbónicos, y ambas asociadas a la Fase Napo (Chacón, 2010b: 23).

En cuanto a las dataciones, la fecha obtenida para la primera ocupación, asociada al depósito 1A y tomada del interior del bloque de arcilla, oscila entre 660-880 cal d.C. (1280-1070 cal AP) (Periodo de Integración Temprano). La segunda fecha, de la

ocupación más tardía y asociada al depósito 1 (basural), se ubica entre 980-1210 cal d.C. (970-740 cal AP) (Periodo de Integración Medio) (Chacón, 2010b: 62).

Respecto a la plataforma Condorazo SE3, sitio PIII4-002, se registró material cerámico y lítico (piedra trabajada) disperso, en niveles de 20cm hasta 50cm. El material cultural se asocia a los depósitos 1 y D1a; sector donde también se observa la existencia de dos ocupaciones distintas (Ibíd.: 26-37). La cerámica obtenida en esta plataforma, tiene características similares a la variada decoración corrugada reportada en Tuntiak-Itaya por Moreira (2010).

Respecto a las dataciones radiocarbónicas, se obtuvieron tres fechas: la primera, tomada de un contexto de basural, asociada al depósito 1, arrojó la fecha 1310-1360 cal d.C. (640-590 cal AP); la segunda muestra, proveniente del depósito habitacional 1A, otorga una fecha de 550-660 cal d.C. (1400-1290 cal AP); y la tercera muestra, obtenida igualmente del depósito habitacional 1A, muestra una fecha de 1310-1360 cal d.C. (640 – 590 cal AP) (Ibíd.: 62).

Por último, en esta revisión de trabajos arqueológicos de mitigación, cabe mencionar nuevamente un estudio realizado por Chacón (2010c) en el área del embarcadero Tumali, ya que, en esta investigación también se obtuvieron dataciones radiocarbónicas para la Fase Napo, así como ciertos elementos que podrían corresponder a urnas funerarias antropomorfas.

A breves rasgos, el área del rescate corresponde a dos sectores diferentes topográficamente, que son: la planada aluvial situada al pie del río Aguarico; y la loma, ubicada al sur este de la zona de estudio, con el motivo de verificar si existen diferenciaciones geográficas, respecto de las actividades culturales (Ibíd.: 11-12).

En ambos sectores se determinaron tres depósitos, siendo el depósito 3 asociado un periodo anterior a la Fase Napo, mientras que, el depósito 1 y 2 son asociados a nuestra fase de interés. De esta manera, se pudo notar que ambos espacios fueron ocupados en el mismo periodo y por la misma fase, atribuyéndose como un sitio multi componente. En la loma, se documentó un taller lítico asociados al depósito 1 y 2. Este taller se caracteriza por presentar herramientas formales e informales; siendo la andesita, basalto y el cuarzo lechoso, las principales materias primas para los artefactos. Entre éstos, se pudo identificar, pre formas de hacha y hachas pulidas, lascas retocadas y con huellas de uso.

También se encontraron percutores, pulidores, núcleos, fragmentos de mano y metates, y restos de talla (Chacón, 2010c: 44-48).

También se registró concentraciones de cerámica en el depósito y unas manchas circulares y rectangulares de carbón asociados al depósito 2 y “junto a cada área de desbaste se halló evidencia de un cuenco con restos fáunicos en su interior, los que probablemente representen actividades culinarias (cocción de alimentos para el abastecimiento de productos durante las jornadas de trabajo)” (Ibíd.: 18). Esta inferencia de Chacón se basa en la existencia de fogones cerca de los talleres líticos, que permiten llegar a la conclusión de que sirvieron para dicho propósito.

El área de la planada, se presenta igualmente un taller lítico en el depósito 1 y continúa hasta el depósito 2, con restos de carbón en ambos depósitos. Este taller lítico se lo asocia con el encontrado en la loma. Las evidencias culturales en esta área son mucho más notorias, repartidas en toda la llanura, con mayores concentraciones cerámicas y basurales extendidos hacia el margen norte del sitio y asociados al depósito 2. Estos basurales se relacionan a grandes manchas circulares y ovals de carbón, de 1 metro de diámetro cada una; por lo que, es posible pensar que se traten de hornos para la calcinación de huesos, al presentarse también manchas blancas en éstos, que pueden corresponder a dichos restos. La diferencia de estos remanentes fáunicos con los encontrados en la loma, es que éstos no se encuentran en ningún tipo de recipiente, sino que, están colocados de forma directa en la fosa del carbón (Chacón, 2010c: 20).

Las concentraciones cerámicas halladas en los basurales, en su mayoría corresponden a fragmentos decorados con diseños geométricos y serpentiformes, altamente estilizados, con pintura roja, blanca, negra e incisiones, combinadas indistintamente. Se presentan también algunos fragmentos o apliques de apariencia antropomorfa y zoomorfa; así como, la presencia de coladores, cuencos asimétricos como ovals y cuadrangulares (Ibíd.: 30)

Estos elementos poco comunes en contextos habitacionales, “permiten suponer que en la planada se estaban realizando actividades de tipo no cotidiana, donde sus contextos son el resultado de actividades ceremoniales en el área tal vez relacionadas a ritos mortuorios, por la presencia de recipientes considerados como urnas” (Ibíd.: 50). En este sentido, vale la pena resaltar el hallazgo de uno de los fragmentos antropomorfos (Figura 11), ya que, tiene una clara similitud con las urnas antropomorfas presentadas en esta tesis, lo que,

puede reafirmar que la planada del embarcadero Tumali estaba asociada con prácticas de carácter funerario.



Figura 11. Fragmento antropomorfo de filiación Napo (Chacón, 2010c)

Respecto a las dataciones radiocarbónicas, éstas fueron presentadas en la fase de monitoreo del embarcadero Tumali. La muestra de carbón procede del depósito 2 de una de las manchas circulares de la planada, junto a uno de los cuencos ovoidales. La cronología obtenida es de 960 ± 40 AP o 1010-1170 d.C. (997-1164 cal d.C. 95,4% probabilidad [fecha calibrada por la autora]), situándola dentro del Periodo de Integración Temprano (Chacón, 2011b: 23); y si bien, resulta un rango un poco anterior a lo propuesto por Evans y Meggers (1968), estas nuevas fechas para la Fase Napo, ayudan a esclarecer la temporalidad de su ocupación, y, por tanto, a reevaluar la cronología establecida.

Como se ha podido evidenciar, ciertas investigaciones de mitigación arqueológica han obtenido datos importantes sobre la cultura material de la Fase Napo. Sin embargo, las escasas interpretaciones sobre dichos hallazgos, permite enfatizar la necesidad de realizar análisis más profundos sobre los contextos culturales encontrados, para la formulación de argumentos más sólidos que permitan ir afinando las inferencias sobre las prácticas culturales pretéritas.

En este sentido, cabe mencionar que, a lo largo de los informes revisados, se presentan con frecuencia asociaciones apresuradas a filiaciones culturales y funcionalidades de los materiales arqueológicos, sin datos que lo sustenten; por lo que, se debe hacer hincapié en una valoración exhaustiva de los grupos culturales pretéritos de la Amazonía norte, más aún, cuando se expone el complejo panorama de prácticas e interacciones étnicas que devienen desde tiempos pasados hasta la actualidad.

3.4. Principales Indicadores culturales de la Fase Napo

A manera de recapitulación, en base a lo expuesto en los apartados anteriores, sobre las principales características culturales de la Fase Napo, se pueden señalar los siguientes elementos:

Sobre su patrón de asentamiento, se ha documentado sitios multi-componentes tanto ribereños como inter-ribereños, que presentan complejos domésticos o habitacionales permanentes y también itinerantes. Estos sitios pueden encontrarse cercanos a las riveras de afluentes hídricos, ya sean sobre pequeñas elevaciones o colinas, así como también se evidencia el aprovechamiento y modificación de terrazas. De esta manera, se puede sugerir que “el patrón de asentamiento (...), que es generalmente lineal, va más allá del patrón ribereño y exclusivo del gran río Napo o del Aguarico y el Tiputini para adentrarse en otros ríos, secundarios como el Suno, y en zonas inter ribereñas y hasta de ceja de selva hacia el Occidente (con una gran concentración hasta 800 m.s.n.m.)” (Cabrero 2014a: 395).

En este contexto, también resulta relevante el aporte de Yépez (2000: 153) en base a algunos datos arqueológicos, respecto a la posibilidad de que este grupo cultural, dada su expansión geográfica, haya podido interactuar con poblaciones de las estribaciones andinas, “quienes habrían colonizado la ceja de montaña bajo la forma de asentamientos domésticos, con un margen temporal continuado”. Si bien, los contextos arqueológicos que se conocen hasta el momento, no permiten asegurar las condiciones en las que se produjeron las interacciones y presencia de la Fase Napo y otras cerámicas polícromas en las estribaciones andinas, como para afirmar una colonización; sitios ubicados en la boca del río Coca, evidencian que la TPA “tenía contacto con las culturas de la franja marginal del subandino” (Arellano, 2014b: 126).

El material cultural de esta fase, está representado por artefactos líticos como hachas pulidas, percutores, cinceles, pulidores, manos de moler, metates y lascas con huellas de uso, en distintos tipos de rocas, como: basalto, andesita, obsidiana, diorita y cuarzo (Figura 12).



Figura 12. Hachas asociadas a la fase Napo (Piezas residentes en el MACCO)

En cuanto a los artefactos cerámicos, el corpus es sumamente variado, encontrándose coladores, sellos con motivos geométricos, torteros, discos; así como, cerámica doméstica y festiva-ritual, entre ésta última, las urnas funerarias (Figuras: 13-17). A nivel macro, los recipientes se pueden clasificar en platos, cuencos bajos y profundos; y ollas globulares, semi cilíndricas e inflexionadas. Las bases se caracterizan por ser planas, anulares, convexas y algunas con pedestal, mientras que las paredes pueden ser rectas, divergentes o carenadas, en algunos casos formando rebordes mesiales. En cuanto a los bordes, se pueden encontrar directos, invertidos, evertidos, aplanados e igualmente algunos formando rebordes labiales (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016: 470).

Respecto a las técnicas decorativas, se utiliza pintura bícroma, policroma (blanca o amarilla, roja y negra), excisión, incisión, acanaladuras, modelado engobe blanco, rojo y pintura sobre engobe, cada una de estas técnicas combinadas de las formas más variadas (Evans & Meggers, 1968). La iconografía plasmada en estas piezas da cuenta de un lenguaje sumamente complejo, en el que las formas de representación ocurren desde motivos estilizados hasta llegar a formas completamente abstractas de íconos zoomorfos, antropomorfos e híbridos.

De todas maneras, en las piezas cerámicas se pueden reconocer diferenciadamente dos modelos de composición, que “de manera similar a los sub-estilos *quene* y *cano* de la cerámica Shipibo-Conibo (...) - pueden coexistir en una misma pieza” (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016: 470). Estas composiciones en general se caracterizan por ocupar todo el campo decorativo (horror vacui) con trazos de polígonos irregulares (Ibíd.)



Figura 13. Tortero decorado



Figura 14. Sello cilíndrico decorado



Figura 15. Plato decorado



Figura 16. Cuenco con falange mesial



Figura 17. Urna funeraria

Es importante mencionar que en contextos Napo, se han documentado vasijas corrugadas, quedando aún largo camino de investigación para entender a los diversos complejos cerámicos y sus relaciones. Así también, sobre los artefactos mencionados, aún se debe determinar si su producción corresponde a nivel doméstico o de grandes talleres como se han sugerido en algunas investigaciones.

Por último, aunque los contextos funerarios continúan siendo los más escasos, hallazgos de sitios con posibles fines mortuorios y con cremaciones de restos fáunicos alientan a continuar con la búsqueda de estos contextos claves para permear en la configuración social e ideológica de este grupo cultural.

4. Capítulo IV: Marco teórico-metodológico

4.1. Marco Teórico

Para el desarrollo de esta investigación se han considerado propicias dos líneas teórico-metodológicas que permitan originar procedimientos sistemáticos para el análisis y posterior interpretación del material. De esta manera, como primer lineamiento se ha optado por la iconografía sustentada desde una perspectiva semiótica; y como un segundo lineamiento, un enfoque etnoarqueológico.

4.1.1. Iconografía

De acuerdo al primer lineamiento teórico, consideramos imperativo un análisis iconográfico de las urnas funerarias de la Fase Napo, dado que, los contextos arqueológicos encontrados hasta el momento, presentan escasos hallazgos materiales que permitan contribuir al conocimiento de este grupo pretérito. En este sentido, la mayor evidencia de cultura material con la que se cuenta de la Fase Napo, y con cierta fiabilidad de que correspondan a ésta, son precisamente los artefactos cerámicos; los mismos, que en su mayoría no han sido obtenidos por medio de trabajos arqueológicos, sino, mediante otras actividades como la huaquería y hallazgos fortuitos por parte de las comunidades locales.

Estos artefactos cerámicos que incluyen a las urnas funerarias, forman parte de un repertorio de gran complejidad estilística y de manufactura; y más aún, de una gran riqueza iconográfica, que permite entrever, no sólo una innata habilidad artística, sino también, un complicado entramado de relaciones y actividades culturales. Es por ello, que desaprovechar lo que esta materialidad visual ofrece al estudio del pasado, aunque carezca de contexto arqueológico, implica relegar la producción artística a un estadio donde se atenúe la importancia de la configuración ideológica de un grupo social. De esta manera, el estudio iconográfico permite revitalizar esta materialidad, cuyas representaciones icónicas “*per se*” implican significaciones implícitas y/o subyacentes del carácter simbólico e ideológico particular y social de un grupo cultural.

Expresada así la pertinencia de un enfoque iconográfico, se puede entender a la iconografía como una disciplina que “abarca cualquier tipo de manifestación de tipo figurativo (...) que parte siempre del supuesto de la existencia de un lenguaje figurativo en el que las imágenes adquieren un valor y significado” (Castiñeiras, 2009: 23).

De forma más específica, la iconografía permite tanto la identificación, descripción, clasificación e interpretación de las imágenes, símbolos, temas y elementos de obras de arte como efigies, cuadros, estatuas, monumentos, grabados, etc.; para adentrarse en el contenido de sus figuraciones en relación a sus caracteres específicos y en los casos que sea posible su relación con fuentes bibliográficas (Gendrop, 1997; García, 2008).

De esta manera, resulta pertinente acotar que:

(...) el arte es una forma de expresión social, y que a través de las imágenes convencionales es posible recuperar cierta información que nos acerque a los patrones ideológicos de una determinada sociedad, y que la iconografía como disciplina especializada trata de interpretar los códigos como individualidad y componente de un conjunto, asumidos como válida toda intención de explicar la ideología de una sociedad a través de los signos y símbolos (...) (Morales, 2003: 434).

Si bien, la iconografía como tal, fue definida por Erwin Panofsky (2004: 13) como una “(...) rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto a algo distinto de su forma”; en su obra plantea tres niveles de análisis para las obras de arte. Estos niveles son: el pre iconográfico o nivel primario o natural; iconográfico o nivel secundario o convencional; iconológico o significación intrínseca o contenido⁹. Dado que el método específico de Panofsky está basado para

⁹ El nivel pre iconográfico, que a su vez se subdivide en significación fáctica y expresiva, consiste en la identificación de las llamadas formas puras como por ejemplo las líneas, los colores, el volumen de un objeto y todo lo que en sí es aprehensible por medio de la experiencia empírica, y que por tanto se encuentra registrado en el conocimiento visual cotidiano que posee un individuo. Así, se puede reconocer figuras básicas como: animales, humanos, plantas, entre otras, que en este nivel se los denomina motivos. La significación expresiva en cambio requiere una percepción sensible, que el autor denomina empatía y en este ámbito, es donde se puede captar lo que expresa un determinado objeto, ya sea alguna emoción, gesto, acción o postura. En el nivel iconográfico ya no sólo requiere del conocimiento práctico o la familiarización con el mundo visual, sino que, en esta fase, es necesario establecer una relación entre dichos motivos y las composiciones de éstos, para determinar temas, conceptos o personajes que las piezas u obras de arte representan.

objetos artísticos que puedan ser corroborados y contextualizados con fuentes escritas, no resulta del todo conveniente su metodología para sociedades ágrafas. En este sentido, debido a que la materialidad a ser analizada (urnas funerarias) no puede ser acreditada mediante fuentes escritas de su época, se ha optado por complementar el estudio iconográfico con una perspectiva y metodología semiótica. No obstante, si se quiere comparar con la metodología de Panofsky con la presente investigación, se debe indicar que el análisis implicaría a los niveles pre-iconográfico e iconográfico, ya que no es factible ser asertivos en su nivel iconológico. Así, lo que se pretende además de presentar los principios operantes en el sistema iconográfico, es otorgar una propuesta interpretativa coherente con los datos a ser presentados.

4.1.1.1. Semiótica

De esta manera, se puede decir que la semiótica “estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje” (Eco, 1986: 28). Así, se entiende que los procesos que subyacen al interior de los sistemas, se basan en una relación dialéctica que en el ámbito cultural estará dado por la agencia del sujeto y su estructura social. La semiótica, al estudiar cualquier proceso cultural, puede ser entendida como un sistema de signos independientemente de que éstos sean palabras, objetos, cosas, ideas, valores, gestos o comportamientos, siendo un campo propicio para el estudio de la cultura material en su contexto particular semiótica (Eco, 1994: 187). Así, esta disciplina de estudio es propicia para el análisis iconográfico, en tanto que considera a la imagen visual como trasmisora de significados, que a su interior posee códigos icónicos e iconográficos, que permiten la identificación de estos principios de significación.

De esta manera, una vez que se ha obtenido la identidad de los objetos, éstos pasan a denominarse imágenes, historias o alegorías, los cuales responden a un momento histórico específico. Por último, el nivel iconológico se refiere a la aprehensión de los principios subyacentes que ponen de manifiesto la mentalidad, ya sea de una nación, época o clase social, creencia religiosa o filosófica. Todos estos principios se manifiestan a través de los procedimientos de composición y significación iconográfica, cuyos elementos identificados en los niveles anteriores vienen a constituirse como valores simbólicos, los mismos que son interpretados en este nivel (Panofsky, 2004: 47-58).

El origen de la semiótica se encuentra en los planteamientos lingüísticos de Peirce (1931) y de Saussure (1960) quienes establecen las bases para el estudio del lenguaje, entendiéndolo como un sistema de signos estructurados que se componen de varios elementos relacionados dialécticamente entre sí (Olmedo, 1987). Por tanto, el estudio de estos signos lingüísticos, se enmarcó dentro de una ciencia llamada semiología.

Para Pierce (1931: 5.484-488), quien plantea por primera vez el término de semiótica, la considera como “la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis” y por semiosis deduce que es una acción, influencia o cooperación que implica necesariamente a tres sujetos, los mismos que pueden ser, un signo, su objeto y su intérprete, pero bajo ninguna circunstancia puede implicar a una pareja. Este concepto triádico también puede incluir a fenómenos que no involucren un emisor humano, aún si el destinatario es humano (Eco, 2000:3 2)

Por su parte, uno de los aportes más importantes de Saussure, consiste en la distinción que realiza sobre la lengua (*langue*) y el habla (*parole*), elementos que componen al signo, otorgándole el carácter de diacrítico. Así, “la lengua constituye un sistema de códigos, reglas y normas que estructuran cualquier lenguaje particular, mientras que el habla se refiere a la utilización del acto situado de dicho sistema por un hablante individual” (Tilley, 1994: 67). De este modo, se puede entender que al referirse a la lengua (*langue*), se quiere expresar el carácter social y colectivo, donde se encuentra el sistema de códigos y normas, que estarían por encima del sujeto hablante; mientras que el habla (*la parole*) correspondería al uso personal y concreto del lenguaje.

De esta manera, ambos autores convergen en dos aspectos: “primero, en considerar que lo que uno llamaba semiología y el otro llamaba semiótica era la ciencia de los signos; en seguida, en anteponer la idea de que esos signos funcionan como un sistema formal” (Klinkenberg, 2006: 34). No obstante, la semiología se diferencia de la semiótica, en tanto que ésta se presenta como la ciencia general que estudia los diversos tipos de lenguaje, mientras que la semiótica se encarga de las características particulares y específicas de estos lenguajes (Uribe, 2013: 54).

Esta concepción de un sistema de signos basados en significados y significantes, fue trasladado al estudio de los fenómenos culturales por la corriente estructuralista de Claude

Lévi-Strauss (1963), quien propone que existe una afinidad entre el lenguaje y cultura, en cuanto a que, para conocer una cultura, es necesario conocer su idioma. También el lenguaje es la base del aprendizaje de la cultura y por último, el lenguaje es un producto mismo de la cultura. Así, “El material con que se construye el lenguaje es el mismo tipo de material con que se construye la cultura toda: relaciones lógicas, oposiciones correlaciones y cosas por el estilo” (Lévi-Strauss, 1963b en Boom, 1976:43). Con ello, justifica que la cultura también está gobernada por un sistema de signos y normas, elementos que también están presentes en las estructuras lingüísticas. Estas estructuras obedecen al funcionamiento de una lógica universal, que estaría presente en todas culturas, como un pensamiento articulado (Leach, 1972: 138). Por tanto, esta corriente se fundamenta en un modelo cognitivo, cuyo mecanismo operador se encuentra en relación a la utilización de elementos binarios complementarios generales para todo razonamiento humano.

No obstante, esta postura estructuralista produjo ciertos problemas al querer ser aplicada a la arqueología y por ende al estudio de la cultura material, en especial por su aspecto generalizador y universal de las estructuras cognitivas de pensamiento. Para finales de los años 60, aparecen académicos franceses con una nueva visión para el estudio de la lingüística y su relación con los fenómenos socioculturales como Michael Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y Paul Ricoeur (Preucel et al, 1996: 299). Estos autores, por tanto, no están interesados en las estructuras generales para todas las culturas, sino, precisamente en las prácticas particulares de cada una, viendo a la cultura como un tipo de discurso que encierra varios mensajes codificados, los cuales deben ser estudiados (Barthes, 1973; Eco, 1994).

Así mismo, este abordaje desde la semiótica, en la que la cultura es entendida como un sistema particular de signos que contienen significaciones en sí mismas, dependiendo de su contexto histórico fue incorporado en la disciplina arqueológica con la llegada de la corriente post procesual; en la que la producción de objetos, constituyen al igual que el lenguaje, formas de expresión de determinados mensajes (Tilley, 1999). En este sentido concordamos con lo expresado por Ugalde (2009: 41) respecto a que “la separación artificial entre lenguaje, objetos e imágenes, producida por la tradición occidental no parece haber existido en las culturas prehispánicas”.

Con el surgimiento de las obras de Ian Hodder “Symbolic and Structural Archaeology” y “Symbols in Action” (1982a y 1982b), se plantea que la cultura material debe ser vista como un sistema de significados capaz de comunicar o transmitir mensajes específicos, las cuales están dados dentro de prácticas y relaciones sociales de carácter dialéctico. De esta manera, la cultura material puede ser usada para transformar, mantener o preservar información social, siendo una especie de texto que contiene un determinado discurso (Tilley 1994; Hodder 2005). Estos discursos estarían dados por el carácter ideológico, el mismo que puede ser entendido como una práctica limitada de relaciones contradictorias basadas entre la agencia y los intereses de los grupos dominantes. Así, no se trata de una representación de un cuerpo de ideas, creencias y perspectivas adoptadas homogéneamente por un grupo cultural, sino de las prácticas que resaltan a la vista, por su imposición como dominantes (Shanks & Tilley 1992:131).

En este sentido, el concepto de Demarrais, et al. (1996:15) es igualmente útil para entender el rol de la ideología en la materialidad arqueológica:

La ideología, como parte de la cultura, es un componente integral de las interacciones humanas y de las estrategias de poder que configuran los sistemas sociopolíticos. Argumentamos que la ideología es materializada o es dada una forma concreta para formar parte de la cultura humana. Este proceso de materialización permite controlar, manipular y extender la ideología más allá del grupo local. La ideología se convierte en una fuente importante de poder social cuando se la puede dar forma material y ser controlada por un grupo dominante.¹⁰

Así también, se acoge la crítica realizada por Bourdieu (1977) al estructuralismo, mencionado que, esta perspectiva manifiesta una falta de teoría de la práctica. Con este argumento se quiere decir que, el estructuralismo al separar la lengua del habla, no considera los componentes semánticos, que pueden diferir su uso en la práctica (Hodder, 1982: 8). Tampoco considera como estas reglas y códigos sistémicos están sujetos a una reestructuración, ya que, no se visibiliza al individuo como agente social de cambio; siendo incapaz de explicar contextos particulares y el significado de esas acciones individuales que contribuyen a dichos procesos dinámicos (Hodder, 1982: 9).

¹⁰ Traducción de la autora

De esta manera, acogemos la crítica posestructuralista y concordamos con los conceptos ya citados de Eco sobre la aproximación semiótica. Desde esta perspectiva, al considerar a cualquier fenómeno cultural como un proceso comunicativo, y por tanto, susceptible de ser entendido como un sistema de signos; el procedimiento para adentrarse en este sistema, consiste precisamente en concebir que “toda forma de comunicación funciona con el envío de mensajes basados en códigos” (Eco, 2002: 19). Estos códigos presentan tanto reglas sintácticas como semánticas reflejándose a través de reglas de combinación y significado (Ibíd.). En este sentido, la identificación de dichos códigos, son los que nos van a permitir entrever la estructura o los principios operantes en el sistema iconográfico, para posteriormente sugerir un mensaje o interpretación sobre el mismo.

Es importante mencionar que existen diversos tipos de códigos dependiendo del tipo de proceso comunicativo. Para el efecto de esta investigación, el tipo de código que presenta relevancia, es el código icónico, en tanto que éste se encuentra relacionado a las imágenes visuales, que es el material que disponemos para este análisis. El código icónico, se articula a través de figuras (condiciones de la percepción), signos (unidades o elementos constitutivos) y enunciados o semas (imágenes); una vez, que todos estos elementos hayan sido identificados, se llega al código iconográfico, que ocurre cuando se puede reconocer una convención o un enunciado cultural, cuya significación es entendida en un contexto social específico (Eco, 1986: 210-211).

En este sentido, también se debe citar que la representación visual y la significación no siempre corresponden a una figuración literal de lo que ha sido plasmado, sino que puede darse a través de formas metafóricas y metonímicas (White, 1992: 541). La metáfora puede considerarse como:

“Una manera de proceder desde lo conocido hacia lo desconocido; siendo una forma de cognición en la que se identifican ciertas cualidades de un elemento específico, que son transferidas instantáneamente o casi inconscientemente a otro elemento diferente, que ya sea por su lejanía o complejidad, desconocido para nosotros” (Nisbet, 1969: 4).

De esta manera, la metáfora se constituye como un medio de asociación o de conectar cosas, que se encuentra en el corazón mismo de la percepción, concepción y representación, a manera de un conocimiento tácito (Turner, 1974: 25), que en este caso

es susceptible de ser encapsulado en una imagen o elemento icónico (Nisbet, 1969: 4). Además, la metáfora está constituida de dos sub-clases, que son la metonimia y la sinécdoque. La primera corresponde al uso de una entidad para referirse a otra, pero que guardan relación entre sí. Mientras que la segunda implica un tipo de figuración en la que las partes representan al todo (Lakoff, 1980: 56).

Por otro lado, también se plantea que los signos presentes en los códigos icónicos no son diacríticos, como se ha propuesto desde el estructuralismo (imagen acústica con un significado específico para el significante). Así, se propone estudiar a la cultura material no solo en su sentido metafórico, sino también como un signo polisémico, ya que, puede presentar múltiples significaciones, que inclusive pueden llegar a ser contradictorias entre ellas mismas, a más de encontrarse en un proceso dinámico constante (Tilley, 1994: 72; 1999: 4).

De esta manera, se puede observar a la cultura material como una manifestación estructurada, simbólica y significativamente constituida, en la que las relaciones sociales se desarrollan de una manera activa; está condicionada por la influencia de ideas y conceptos generados en el contexto cultural. Estos aspectos influyen la forma en que la materialidad es concebida y usada, pudiendo otorgarse múltiples significados dependiendo de dichas influencias. (Hodder, 2005: 11; Tilley, 1994: 70).

Es por ello, que concordamos con lo manifestado por Hodder (1982a: 9), en hacer énfasis en la importancia de estudiar al material cultural dentro una perspectiva contextual, en la que, no sólo es vista como un medio transmisor de significados particulares dependiendo de su ámbito cultural, sino también, dentro de cada contexto de actividades en el que el material o artefacto se encuentre dado. Así, el significado de un material específico, se encuentra disperso dentro de una cadena infinita de significación, y también el material está sujeto a distintas interpretaciones (Hodder, 2003: 67), dado los múltiples espacios culturales; por lo que, nuevamente se debe interpretarlos en una comunicación situada, es decir, contextual.

4.1.2. Etnoarqueología

Se ha considerado pertinente complementar el análisis iconográfico de las urnas funerarias Napo con otra disciplina investigativa, para abordar de manera más contextualizada el marco interpretativo de estas composiciones figurativas, mediante un enfoque etnoarqueológico. De esta manera, se ha optado por realizar un trabajo colaborativo con ceramistas kichwas amazónicas de la Provincia de Pastaza, específicamente de las comunidades de Sarayaku, Canelos, comuna San Jacinto del Pindo y en la ciudad del Puyo. La justificación para considerar adecuada una perspectiva etnoarqueológica se debe principalmente a dos factores:

En primer lugar, se considera que abordar otras formas de pensamiento o racionalidades, permiten ampliar, profundizar y cuestionarse académicamente nuevos elementos sociales y del material cultural en cuestión (que probablemente hubieran pasado desapercibidos o imperceptibles desde un trabajo netamente teórico); y que intervienen directa o indirectamente en la creación de la cultura material y en la formación del registro arqueológico. Así, no sólo se busca reconocer como legítimas otras formas de pensamiento que complementen al análisis académico en sus interpretaciones; sino también, perseguir investigaciones más inclusivas y colaborativas desde diálogos horizontales, con trabajos interdisciplinarios que permitan generar innovadores aportes al conocimiento del pasado. En este caso, la participación de mujeres ceramistas desde sus experiencias y conocimientos heredados sobre el imaginario de los diseños pictóricos en su cerámica y significaciones, permitieron construir inferencias interpretativas para la iconografía de la cerámica de la Fase Napo.

En segundo lugar, partiendo de la postura de que la etnoarqueología no implica exclusivamente un trabajo con comunidades locales e indígenas, sino que incluye a cualquier grupo humano o social; creemos, sin embargo, que tener la oportunidad de aproximarse y vivenciar una ontología de pueblos amazónicos puede resultar sumamente útil y más cercana a las ontologías de las sociedades que habitaron en el pasado prehispánico amazónico. En este sentido, específicamente se ha optado por un trabajo con ceramistas kichwas amazónicas, dado que, la manufactura cerámica, así como las técnicas decorativas utilizadas, tienen una amplia similitud con las manifestadas en otros grupos amazónicos que presentan cerámicas herederas de la TPA, como son los grupos Cocamas, Shipibos-Conibos, Andoas (DeBoer et al., 1981). Estas comunidades provenientes del

Perú y en el caso de los Andoas¹¹, también presentes en el Ecuador, parecen haber mantenido en algún momento redes de interacción con grupos Kichwa amazónicos, que en las tradiciones orales de estos pueblos se evidencia, especialmente con Cocamas y Andoas, como las influencias directas para sus inspiraciones decorativas en la cerámica. Así, referencias en las historias orales sobre la creación de algunas comunidades kichwa amazónicas de la cuenca del Pastaza como Sarayaku, Cali Cali, Montalvo, entre otras, mencionan la relación que mantenían con los cocamas del Perú, entre ellos chamanes, quienes principalmente prestaban ayuda a los kichwa cuando entraban en guerra con pueblos vecinos; y en referencia a la cerámica, cómo su influencia llegó cuando comerciaban con grupos indígenas del Huallaga en Perú (Malaver et al, s/f: 45-46).

De esta manera, consideramos que dada cierta influencia de cerámicas heredadas de la TPA en el corpus cerámico Kichwa, puede sugerirnos ciertos factores operantes que pueden manifestar una conexión en las representaciones figurativas de esta cerámica.

En este último aspecto, es fundamental precisar que el carácter etnoarqueológico que se incluye en esta investigación, bajo ninguna circunstancia debe entenderse como analogía etnográfica; ya que, no se concuerda con extrapolar prácticas, pensamientos, conductas y estrategias sociales del presente etnográfico al pasado, en su sentido procesual, para la creación de leyes universales. De esta manera, concordamos con el carácter dinámico y cambiante de las culturas, y no su sentido estático y sincrónico. Aunque, se debe reconocer que el procedimiento lógico de la etnoarqueología, se basa en la argumentación analógica, la misma que se aclarará más adelante en este capítulo. No obstante, concordamos con lo manifestado por Almeida & Neves (2015: 500) para el contexto amazónico, que:

(...) a pesar de los innumerables cambios demográficos, culturales y políticos que resultaron de la conquista y de la colonización europeas sobre los pueblos indígenas, es posible la identificación de una serie de variables que tienen consistencia diacrónica, a veces en escalas milenarias, que permiten el establecimiento de conexiones entre patrones etnográficos y arqueológicos.

¹¹ En el caso de los grupos andoas, actualmente se encuentran en su mayoría integrados a grupos kichwa hablantes, factor que ha ocasionado que en algunos casos se produzca una ambigüedad en el modo de auto identificación, presentándose casos, en los que en ciertas ocasiones se identifiquen como andoas y otras como kichwas.

Así, consideramos que una argumentación etnoarqueológica puede sugerir pautas para la creación de marcos referenciales y comparativos, otorgando alternativas interpretativas en el plano ideológico, mediante la exploración de otros procesos de construcción de significados. Con ello, no se pretende distinguir o entender a profundidad la ontología de la Fase Napo, ya que esa intención evidentemente no es posible, más si, sugerir inferencias interpretativas para este material cultural.

4.1.2.1. Revisiones sobre teoría etnoarqueológica

Antes de exponer de manera más específica la perspectiva etnoarqueológica que se abordará en este trabajo, es necesario presentar primeramente el surgimiento y desarrollo de ésta en el quehacer de la investigación arqueológica; así como, en qué consiste esta subdisciplina de la arqueología.

De esta manera, el término de etnoarqueología fue referido por primera vez por el naturalista Jesse W. Fewkes en 1900, quien estuvo a cargo de la “Hemenway Southwestern Archaeological Expedition”. Esta expedición, tuvo por interés identificar ciertos yacimientos de los grupos culturales Zuni y especialmente Hopi, asociados a mitos y ritos específicos (Oswalt, 1974: 5). Así también, empezó a crecer un interés por el estudio de la cultura material y los objetos cotidianos, aunque aún sin definirse bajo el nombre de etnoarqueología; pero si como una perspectiva antropológica, como, por ejemplo, los trabajos de Pitt Rivers (Ibíd.: 9).

Desde la escuela francesa de antropología, autores como Marcel Mauss también tuvieron un rol característico en situar la importancia del estudio de la cultura material en los trabajos etnográficos (Politis, 2002: 65). Así, “el objeto es en muchos casos, la prueba mejor de un hecho social” (Mauss, 1971: 15).

Mediante esta perspectiva, se puede notar la importancia de los objetos materiales como intermediarios para conocer los “hechos sociales” como lo llama Mauss, y, por tanto, dotando a dicha materialidad de significaciones que permitan conocer las distintas realidades culturales. Si bien, la etnología francesa anticipa la importancia de la cultura material en el sentido mencionado, tampoco la caracteriza bajo la denominación de etnoarqueología.

Es así, que con la llegada de los años 60 y el apareamiento de la Nueva Arqueología o Procesual de la antropología americana, se constituye la etnoarqueología como una disciplina propia de estudio; siendo la primera en relacionar la evidencia arqueológica y las prácticas etnográficas “dada la relación directa entre los restos arqueológicos que se estaban excavando y los sucesores, vivos, de los grupos indígenas que los habían producido” (Gould, 1974: 29). De esta manera, para el año de 1958, se produce una primera investigación con el afán de analizar objetos materiales mediante los datos etnográficos y relacionarlos con la arqueología, como, por ejemplo, el trabajo de Thompson (1958). Para el año de 1967, aparece otro estudio bajo el término de etnoarqueología, que corresponde al de Oswalt y VanStone, el mismo que hace referencia a la información oral recuperada sobre la cultura material de un yacimiento esquimal (Oswalt, 1974: 5).

No obstante, fue Lewis Binford, uno de los principales representantes de la corriente procesual, quien comenzó a desarrollar investigaciones más sistemáticas referentes a estudios etnográficos y etnoarqueológicos como tal; con su primer estudio “Smudged pit and hide smoking: the use of analogy in the archaeological reasoning” (1967). Otra publicación del mismo autor, en el que desarrolló de forma teórica y conceptual la etnoarqueología es el famoso estudio “Nunamiut Ethnoarchaeology” (1978). Con estos trabajos pretendía establecer leyes generales y crear modelos a partir de la observación de culturas indígenas actuales, para aplicar a todas las culturas pretéritas, mediante dichos ejemplos, a manera de analogía etnográfica (Hernando, 1995).

Bajo esta perspectiva, y en conjunto con otros trabajos como los de Yellen (1977) y Gould (1978a, 1980) se tiene como resultado la Teoría de Rango Medio, tomada de la sociología de Robert Merton, sentando las bases metodológicas de la etnoarqueología, dentro la teoría procesual (Politis, 2002: 65). Así, para Binford (1988: 27-28) “el objeto de la investigación etnoarqueológica se centra en la búsqueda de datos significativos sobre la formación del registro arqueológico”. De esta forma, las observaciones etnográficas permitirían la formulación de hipótesis, las cuales debían ser testadas por el registro arqueológico, para así, plantear leyes y otras proposiciones generales en torno a la variabilidad del comportamiento humano y su relación con la cultura material (Nielsen, 2000: 99). No obstante, es importante hacer énfasis, que según la perspectiva de Binford (1988: 23), el registro arqueológico no se compone de símbolos, palabras o conceptos,

sino de restos materiales y distribuciones de materia. Por ello, con la arqueología procesual se otorga vital importancia a los aspectos tecnoeconómicos de la cultura, al considerarlos como los “únicos” medibles y verificables con cierto grado de veracidad; careciendo de autenticidad, datos sobre aspectos simbólicos, al ser no comprobables de forma científica.

Dentro de la corriente procesual, también se hacen visibles otras posturas sobre etnoarqueología, como la Teoría Conductual (Shiffer, 1988) o la Teoría Interpretativa (Clarke, 1973). Con estas teorías, se plantea que la arqueología tiene su interés investigativo en diversos aspectos de la conducta humana, como la religiosa, social, económica y que los artefactos, estarían relacionados a dichos aspectos. De esta manera, una de las estrategias desde estas teorías, sería la arqueología experimental y etnoarqueología, que se refieren igualmente al estudio de los artefactos del presente para inferir leyes sobre el comportamiento pasado e incluso presente. (Shiffer, 1991: 32). Dentro de los estudios de la arqueología conductual se lograron evidenciar ciertas reflexiones importantes para el registro material, como las actividades de desecho y descarte de los artefactos; así como los procesos de construcción y abandonos de sitios y las relaciones sociales que se encuentran inmersas como actividades bélicas, movilidad, caza y consumos de presas, bajo la denominada “etnoarqueología del abandono” (Shiffer, 2010).

Aun así, los presupuestos de la Nueva Arqueología fueron discutidos con el apareamiento de la arqueología postprocesual en la década de los años 80, con la crítica por parte de Ian Hodder, quien cuestionaba la posibilidad de construir leyes generales y objetivas mediante la Teoría de Rango Medio. De esta manera, Hodder (1988) propone que estos estudios deberían enfocarse en una situación contextual sobre la producción de la cultura material. Así, “la etnoarqueología debería estudiar cada cultura desde «el interior», para comprender las pautas culturales de cada caso, inseparables por cierto, «del sentido estético y de la calidad emocional del deseo, del orgullo, etc.” (Ibid.: 142).

Desde esta perspectiva, los artefactos son entendidos como representaciones y transmisores de ideas, y por tanto, dejan de ser “cosas en sí mismas” (Leach, 1977: 16). Así, estas materialidades son concebidas como objetos polisémicos, que pueden operar simultáneamente en distintas dimensiones, y su interpretación variará según el contexto en el que se determinen (Dobres, 2000; Pfaffenberger, 1992). Este último argumento,

puede ser enmarcado dentro de lo que Hodder (2002) denominó variante hermenéutica de la etnoarqueología. Con ello se quiere decir que, se pretende esclarecer el significado a través de la interpretación del objeto y “apunta al entendimiento de un evento desde el punto de vista del actor (emic), o desde “adentro” de una sociedad particular (Gadamer, 1976 en Politis 2002: 74). Con esta visión hermenéutica de la etnoarqueología, se puede generar una herramienta de gran valor para afrontar la cultura material, entendida como un elemento que representa patrones de pensamientos, y a su vez, que permita elaborar marcos interpretativos para explorar distintos ámbitos como lo social e ideológico, en el registro arqueológico (Politis, 2002: 74-75).

Propuestas más recientes sobre el trabajo etnoarqueológico han sido manifestados desde un enfoque poscolonial, con argumentos críticos hacia algunos puntos centrales de esta práctica. Así, los trabajos etnoarqueológicos desde esta perspectiva se han concentrado, por un lado, en cambiar su foco de estudio hacia sociedades urbanas, modernas, ya no “exóticas” o tradicionales (González-Ruibal et al., 2011). Por otro lado, plantean trabajar igualmente con grupos que sean subalternos, tanto occidentales como no occidentales, para presentar narrativas alternativas de las realidades de estas sociedades; así como, tomar en cuenta sus voces y sus propias versiones de su historia y vivencias del día a día (Said, 1996; Spivak, 1998; Justel et al., 2007). Respetando así, “las interpretaciones que los pueblos hacen de su pasado, según su propia cosmovisión” (González-Ruibal, 2003: 13).

De esta manera, se reconoce que la etnoarqueología, sobre todo en sus inicios ha tratado con sujetos que han sido colonizados, oprimidos y explotados por largo tiempo por parte de occidente, y a quien se le ha quitado la versión de su historia, imponiéndole la perspectiva occidental; menospreciando la interpretación que estos otros tienen sobre su realidad cultural (González Ruibal 2003: 11). Por tanto, estas investigaciones buscan hacer visibles los discursos hegemónicos, al mencionar que “el objetivo del discurso colonial, es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, con el fin de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción” (Bhabha, 1994:70). O como le deja explícito González-Ruibal (2006: 44), al mencionar que esta subdisciplina con un giro poscolonial, debe “hacer explícitos los vínculos neocoloniales (...) observando cómo los etnoarqueólogos

reproducen estos discursos, es decir, observando como colaboran a construir un sujeto (neo)colonial”.

Por otro lado, la etnoarqueología, también ha sido cuestionada y criticada desde su carácter ético, considerándola como una práctica inmoral, al utilizar las formas de vida de otros grupos culturales para interpretar los pasados de otros, mediante la llamada “instrumentalizar al otro” (Gosden, 1999: 9). No obstante, se está en desacuerdo con esta postura, ya que, al negar la validez del estudio de otros grupos culturales, se niega o se ponen en duda a la misma disciplina antropológica, que tiene como objetivo principal el estudio del ser humano y sus grupos sociales. De esta manera, se depende completamente de la experiencia del otro (González-Ruibal, 2003b en González-Ruibal, 2006: 47) para aprehender la realidad en la que estamos insertos.

Enfoque etnoarqueológico propuesto para la investigación:

Como se ha expuesto a lo largo de esta revisión, se puede evidenciar diversas formas de concebir la práctica etnoarqueológica, dentro de las cuales, puede adquirir también otras denominaciones como arqueología viva, etnografía arqueológica o arqueología etnográfica (Beck, 2008; Politis, 2004), aunque, tampoco existe un consenso sobre la significación de cada uno de estos términos, para establecerlos como sinónimos de etnoarqueología.

Para la presente investigación se concuerda con el punto de vista postprocesual, en tanto que se percibe que el material cultural está cargado de significaciones y códigos simbólicos, que dan cuenta no solo de las prácticas sociales y tecnoeconómicas; sino también, de aspectos ideológicos y cosmológicos. De esta forma, no se trata de establecer explicaciones sobre la cultura material, en el sentido procesual, sino de interpretarla de acuerdo al contexto en el que es producido (Politis 2009: 59). Por tanto, la materialidad no es en sí objetiva, sino que ésta, llega de un sujeto a otro mediada y cargada de simbolismo; es decir, ya viene con una interpretación previa. Así, tanto la dimensión funcional como la simbólica son inseparables la una de la otra, y por tanto, ninguna presenta menor o mayor relevancia que la otra (Hodder 1994, Kingery 1995).

Así también, nos parecen adecuadas para esta propuesta investigativa otros entendimientos y definiciones de etnoarqueología que vale citarlas en sus formatos originales:

Para Hernando (1995: 19, 25):

La Etnoarqueología debe implicar, de algún modo, una relación entre los datos de las sociedades actuales y el conocimiento del pasado. (...) Sólo considero que se llega a convertir en Etnoarqueología cuando llega a esclarecerse la utilidad de la información que obtiene para el conocimiento del pasado (...). Creo que la Etnoarqueología puede ofrecernos referencias que sirvan para ir construyendo un marco de comprensión general de una cultura. Puede señalarnos qué tipo de racionalidad debió estar presente para que se formara determinado registro material: o al menos, indicarnos qué pautas de racionalidad no pudieron estar presentes y por tanto, cómo no debe pensarse en determinados comportamientos -ideológicos, sociales tecnológicos- como agentes de dicho registro.

Nielsen (2000: 97) considera que:

La etnoarqueología es el estudio de las relaciones entre el comportamiento humano (incluyendo su organización en diferentes escalas) y objetos; tomando en cuenta la relación del material cultural y el medio ambiente, entre la gente viva. Ésta, puede involucrar trabajo de campo entre sociedades no occidentales actuales, contextos rurales o inclusive sociedades modernas; o también, se puede hacer uso del material publicado (...).¹²

Para Sillar (2000a: 6):

La etnoarqueología es el estudio de cómo el material cultural es producido, usado y depositado por sociedades contemporáneas en relación con los diversos factores sociales, ideológicos, económicos, medioambientales y técnicos de la sociedad de interés, y con referencias específicas a los problemas de interpretación del material arqueológico.¹³

De esta forma, se puede evidenciar una convergencia en que la etnoarqueología se basa en el estudio de las relaciones en interacciones humanas con su entorno material, ecológico y social para otorgar inferencias en diversos ámbitos culturales; mediante la investigación con sociedades actuales (no occidentales, modernas, rurales, urbanas) que

¹² Traducción de la autora.

¹³ Traducción de la autora.

permitan inferir interpretaciones arqueológicas sobre qué factores y cómo éstos influenciaron a que el registro arqueológico se presente de una determinada manera.

No obstante, vamos a prestar principal atención a la propuesta de Gustavo Politis, para precisar ciertos aspectos del enfoque etnoarqueológico a utilizar. Así, primeramente, Politis (2002: 68) manifiesta que:

La etnoarqueología es una subdisciplina de la arqueología y de la antropología social que obtiene información sistemática acerca de la dimensión material de la conducta humana, tanto en el orden ideacional como en el fenomenológico (en el sentido de Goodenough, 1964). Es una generadora de referentes analógicos para la interpretación arqueológica y es una fuente de producción y testeo de hipótesis y modelos acerca de cómo funcionan las sociedades. Además, como expresó Kuznar (2001: 4) la etnoarqueología es uno de las mejores vías para proveer la información requerida para contextualizar las analogías y para justificar asunciones.

De esta manera, el estudio etnoarqueológico consistiría necesariamente en realizar trabajo de campo, sea éste, mediante observación participante u otra interacción. Este factor sería fundamental para diferenciarlo de otras aproximaciones investigativas como usos puntuales de datos etnográficos o etnohistóricos. (Politis, 2002: 69)

Así, se plantea que la etnoarqueología puede ser de gran utilidad para aproximarse a la comprensión e interpretación del pasado principalmente para tres áreas:

1. Buscar relaciones recurrentes entre la conducta humana y cultura material.
2. Generar modelos y proponer sus derivados materiales contextualizados, dentro de los órdenes social e ideacional, abordando sistemas más complejos. En este caso, la Etnoarqueología apunta a la comprensión de la conducta humana contextualizada dentro de las esferas social e ideacional y apunta a entender los condicionantes culturales específicos de cada sociedad.
3. Para entender y explorar otras formas de pensamiento (Ibíd.: 70)

Si bien, creemos que en esta investigación es aún apresurado generar modelos (contextualizados), pues si perseguimos enfatizar el último punto, que como ya se ha hecho mención, se busca tomar en cuenta otras racionalidades, bajo la premisa de que

dichas formas de pensamiento del presente, pueden otorgar ciertas pautas o patrones para comprender como operaban dichos aspectos en las sociedades pasadas. Con ello, no se quiere decir que se intenta entender a profundidad los patrones de racionalidad del pasado, sino, propiciar claves para una aproximación a su funcionamiento y en los casos que sean factibles determinar cómo y qué factores ideológicos y sociales, a más de los tecnoeconómicos, actuaron en la configuración del registro material (Politis, 2002: 71).

Como ya se ha enfatizado, aunque no sea factible develar a profundidad el pensamiento de un grupo cultural pretérito, ya que el mismo, a través de la evidencia arqueológica resulta de muy difícil acceso, se pueden detectar ciertos elementos simbólicos que se mantienen en la cultura material. Con ello, no se quiere decir que no se reconoce el carácter dinámico y cambiante de los grupos sociales, cuyas concepciones ideológicas o cosmológicas pueden variar significativamente. No obstante, estos elementos que pueden manifestarse, como en este caso, las representaciones icónicas a través de la iconografía o en otros casos como la tradición oral, la historia y la mitología indígena, pueden haberse permeado a través del tiempo dejando entrever ciertos patrones que pueden ser identificables para la interpretación del pasado (Ibíd.: 78-79).

Por otro lado, se había manifestado la importancia de la diferenciación entre analogía etnográfica y la propuesta aquí presentada, que responde a una consideración como marco referencial y comparativo para establecer ciertas inferencias interpretativas. Sin embargo, es importante esclarecer que el procedimiento analítico de todo enfoque etnoarqueológico se basa en los principios de la argumentación analógica. Con ello, se quiere decir que este mecanismo parte del procedimiento de una inferencia inductiva, proyectándose desde lo conocido a lo desconocido (Gándara, 1990: 55). En este proceso deben constar dos elementos básicos de la analogía, que son la fuente y el sujeto. Es fundamental que ambos factores no sean iguales, dado que en dicho caso no se requeriría un razonamiento analógico; lo importante de estos dos elementos es que presenten ciertas condiciones de comparabilidad (Ibíd.: 62-63).

De esta manera, el razonamiento analógico manifiesta que al tener dos contextos que comparten ciertas características o condiciones de comparabilidad, se puede asumir que un factor específico manifiesto en uno, puede, pero no necesariamente, manifestarse en el otro contexto (Hernando, 1995; Politis, 2002). En este sentido, la utilidad de la

etnoarqueología no reside únicamente en comparar e identificar propiedades comunes; sino que éstas en sí, sean más cuantiosas que los aspectos que no se tengan en común y que estas propiedades presenten gran relevancia por sí mismas para establecer inferencias en un determinado ámbito social (Gándara, 1990: 55).

Así, es pertinente enfatizar que:

La fortaleza de la analogía generada a partir de la Etnoarqueología no reside en el grado de semejanza entre la fuente (en este caso, la sociedad presente) y el sujeto (la sociedad pasada percibida a través del registro arqueológico) sino en la estructura lógica de la argumentación y en la similitud entre los términos de la relación. Obviamente, cuanto mayor es la semejanza entre la fuente y el sujeto, la argumentación analógica tiene un mayor potencial, pero este grado de semejanza por sí mismo no garantiza de modo alguno la fortaleza de la argumentación ni la veracidad de los enunciados (Politis, 2002: 63).

De este modo, tanto la arqueología, como la etnografía o cualquier estudio de carácter antropológico, al tener en común el estudio de las sociedades humanas y el entendimiento de sus procesos culturales y variabilidades, resulta totalmente válido y lícito, mediante la etnoarqueología estudiar sociedades actuales, “ya sea para aportar de manera directa a estos fines o de forma más indirecta mediante la identificación de referentes análogos que sirvan para entender las sociedades del pasado” (Politis, 2002: 63).

4.2. Marco Metodológico

4.2.1. Semiótica

De acuerdo al procedimiento analítico semiótico, que se ha planteado como metodología para el estudio iconográfico de las urnas Napo, los pasos a seguir se pueden resumir en los siguientes enunciados:

En primer lugar, se debe proceder a la identificación de los códigos icónicos o elementos presentes en las representaciones figurativas de la decoración pictórica de las urnas (pintura corporal), para continuar con la clasificación de estos elementos de acuerdo a sus propiedades intrínsecas. En este paso, es menester considerar que el código icónico se

compone a su vez de elementos perceptibles que son figuras, signos y enunciados o semas. Por tanto, es necesario a su vez, contemplar estos elementos, para la descripción de los códigos icónicos. Por ejemplo, uno de los códigos icónicos identificados en las urnas Napo, es la boa constrictora. Para llegar a esta conclusión (código icónico), primero se debe identificar las figuras. Éstas, según un razonamiento occidental son perceptibles a través de representaciones geométricas, que son las unidades básicas para percibir las figuraciones (Eco, 1986: 210). Así, la combinación de puntos, líneas, círculos, permitirán inferir ciertas representaciones. Es por ello, que el sistema de clasificación de estas piezas, presentará siempre que sea posible una identificación o descripción geométrica. Posteriormente, se debe identificar los signos. Éstos, se conjugan gracias a las figuras, en los cuales ya es factible reconocer elementos más familiares al contexto cultural, como, por ejemplo, ojos, brazos, nubes, etc. (Ibíd.: 210). En este caso, la identificación de ciertas figuras geométricas da cuenta de cabezas, cuerpos, colas y diseños de las pieles de serpientes como rombos con círculos al interior, los cuales, todos en conjunto permiten inferir que se trata de una boa constrictora, llegando finalmente al código icónico.

Respecto a la identificación del código iconográfico, dado que éste puede ser únicamente entendido de acuerdo al significado que le atribuye su contexto cultural, en este caso, se sugerirá una alternativa interpretativa para estos códigos, mediante el componente etnoarqueológico. Así mismo, es importante mencionar que la identificación del código icónico resulta en algunos casos, más factible que en otros, siendo las representaciones naturalistas las más viables de identificar. Es por ello que, en el caso de figuraciones más abstractas, se ha recurrido a otras figuras lingüísticas para su análisis como las metáforas y metonimias ya explicadas.

Una vez, identificados los elementos que componen al código icónico, se ha realizado un repertorio o catálogo de elementos, los cuales fueron asignados con códigos específicos.

De esta manera, como segundo paso metodológico, una vez establecidos los elementos icónicos y codificados, se procedió a realizar una base de datos con estos indicadores, en este caso se ha utilizado el programa Microsoft Excel 2010; mediante el cual se realizó un cruce de variables que permita establecer asociaciones o relaciones recurrentes entre dichos códigos para verificar si existe algún sistema de convención (Troncoso, 2005:22). Con ello, se pretende establecer patrones en la construcción de las representaciones icónicas, que permitan permear la forma de operación de este sistema iconográfico.

Como último paso metodológico, de acuerdo al sistema iconográfico identificado en este análisis y en conjunto con un análisis etnoarqueológico, se ha considerado vincular dichos códigos icónicos a un tipo de comunicación visual específica, que pueda cuenta sobre una posible estructuración ideológica o social de la Fase Napo, siendo este último punto una propuesta interpretativa para la iconografía de estas urnas funerarias. De esta manera, con dicho procedimiento metodológico se pretende corroborar o refutar la hipótesis planteada en esta investigación.

Por otro lado, Barthes (1970: 80s) manifiesta que en un análisis semiótico se debe tomar en cuenta tres aspectos fundamentales para analizar el corpus sistémico que se ha escogido:

1. El corpus debe ser lo suficientemente grande como para reconocer el sistema de similitudes y diferencias entre sus elementos.
2. El corpus debe ser sustancialmente homogéneo.
3. Que los elementos que conforman el corpus sea sincrónico.

En el caso del corpus cerámico de las urnas de la Fase Napo (1168-1480 d.C.), los puntos uno y dos no son del todo factibles a ser considerados; ya que, el material que se dispone sobre este grupo cultural es escaso, dado los pocos hallazgos arqueológicos; y siendo las piezas de museo, las únicas que se disponen para el análisis, las mismas que no son abundantes. Así mismo, dado el poco material, tampoco se presenta una muestra en gran medida homogénea, sino que se presenta una variedad considerable para el escaso número de urnas. De todas formas, a pesar de no ser un material abundante, dada la gran elaboración iconográfica que presentan estas urnas y por la breve información que se tiene sobre esta cultura, resultan ser de vital importancia a ser analizadas arqueológicamente, como elementos fundamentales que pueden contribuir al entendimiento social de este grupo.

4.2.2. Metodología etnoarqueológica

La investigación etnoarqueológica de carácter cualitativo y etnográfico, tuvo como objetivo el estudio de las significaciones de los diseños pictóricos representados en la cerámica kichwa amazónica. El interés por profundizar en este ámbito, surge precisamente para otorgar una alternativa interpretativa a los diseños pictóricos de las urnas de la Fase Napo. Esta idea se argumenta bajo la premisa de que ciertos elementos

que pudieron haber estado operando en representaciones cerámicas de sociedades pasadas, pudieron haberse mantenido o permeado de alguna forma a las actuales manufacturas cerámicas, pudiendo otorgar claves sobre el entendimiento de la ontología amazónica.

4.2.2.1. Técnicas de investigación etnoarqueológica:

Para el desarrollo metodológico de este enfoque, se utilizaron dos técnicas investigativas. Como primer paso, se realizó una revisión bibliográfica específicamente sobre cerámica kichwa. Como segundo paso, se realizó trabajo de campo mediante visitas a ceramistas kichwa amazónicas de la provincia de Pastaza.

Respecto al trabajo de campo, se realizaron tres campañas, las cuales estuvieron distribuidas de la siguiente manera:

La primera salida de campo se efectuó en agosto del año 2016 a la ciudad del Puyo, en la que se contactó con Zoila Castillo, dirigente kichwa de la cuenca del Bobonaza y también coordinadora de la “Movilización de Mujeres Amazónicas por la Vida”. Zoila Castillo es originaria de la Comunidad kichwa de Teresa Mama, pero reside en la ciudad del Puyo, en donde unas de sus actividades para la subsistencia económica se basa en la elaboración de artesanías y también de manufactura cerámica. De esta manera, se comentó a Zoila el interés de realizar un estudio sobre las significaciones de los diseños en la cerámica Kichwa para esta tesis de disertación y accedió gustosamente a colaborarnos, enseñarnos y permitirnos participar en todo el proceso de manufactura cerámica. En esta campaña se contó con la colaboración de un egresado de la carrera de arqueología de la PUCE, con quien se realizó un trabajo paralelo a la investigación de la presente tesis, específicamente sobre cadena operativa en la elaboración cerámica kichwa amazónica para la presentación de un poster académico.

En esta salida de campo, una de las principales técnicas de investigación fue la observación participante, que permitió una interacción continua en todo el proceso de manufactura cerámica, desde la recolección del barro, directamente en una de las fuentes conocidas, hasta el acabado final, con la colocación del barniz natural conocido como “shilkillu”. En todo este proceso, la interacción social deviene con la participación de

diversos agentes que están involucrados en el proceso; así como, con la materialidad a ser trabajada, la misma que no es concebida con un objeto inerte, sino, como otro agente más, que manifiesta una esencia vital.

En esta campaña, al igual que en las dos siguientes salidas de campo se tuvo la oportunidad de realizar entrevistas semi estructuradas, a manera de conversaciones dirigidas. Con ello, se quiere decir, que previamente a las salidas de campo, se planificó preguntas guías, que permitan enfocar las conversaciones en el tema de interés, en este caso, la cerámica desde sus diversas aristas, con énfasis en las significaciones de sus representaciones simbólicas. Así, por ejemplo, se resaltó en las conversaciones temas sobre cómo se produce la transmisión del conocimiento de elaboración cerámica, cuáles son las figuraciones que se plasman en este material o cuáles son las inspiraciones para pintar determinados diseños, etc. Esta modalidad permitió una mayor fluidez en las conversaciones, así como un ambiente más cómodo y de familiaridad con las interlocutoras, al irse involucrando en las conversaciones, amigos y familiares de las ceramistas. Ello ocasionó que con facilidad se cambien los diálogos del español al kichwa, fluctuando las conversaciones entre ambos idiomas.

Para la segunda salida de campo, se consideró pertinente involucrarse un poco más en las dinámicas de la vida social de las comunidades kichwa, para un mejor entendimiento de su entorno, así como a un acercamiento más profundo a su ontología propiamente amazónica. Para ello, se contactó con el pueblo Kichwa de Sarayaku, cuya oficina se encuentra en la ciudad del Puyo y cuyo presidente vigente en el año 2017 era Felix Santi, para solicitar la respectiva autorización de la comunidad para el desarrollo de la investigación. Este trabajo de campo, que se realizó en abril del año 2017 con el ingreso a la comunidad de Sarayaku, que tuvo duración de una semana; se visitó y entrevistó a cinco mujeres ceramistas, igualmente bajo la modalidad de conversaciones dirigidas. En este trabajo se contó con la ayuda de Narcisa Gualinga para la movilidad en la comunidad, para las visitas a las mujeres ceramistas y también, para la traducción del Kichwa al español y viceversa, en algunos casos necesarios.

Así mismo, la oportunidad de vivenciar las diversas actividades y prácticas de la vida cotidiana de la población de Sarayaku, especialmente, en los momentos en que no se realizaban las entrevistas, fueron fundamentales para una mejor aprehensión de las

dinámicas de interacción entre los diversos agentes del entorno social, natural y supra natural del pueblo de Sarayaku. En este sentido, las visitas de los pobladores de la comunidad que llegaban espontáneamente a la casa de doña Narcisa (lugar en el que generosamente me acogieron para el hospedaje), permitieron ampliar y profundizar la información recolectada, desde el punto de vista de los visitantes, tanto hombres y mujeres, que exteriorizaron sus intereses, observaciones, preocupaciones y opiniones sobre las distintas problemáticas por las que atraviesa su comunidad.

En la visita a Sarayaku, las mujeres entrevistadas también pudieron referir a otras ceramistas de la comunidad, pero que residen en la ciudad de Puyo, Comuna San Jacinto del Pindo y Canelos; lo que conllevó a programar una última salida de campo para el mes de junio del mismo año a estos lugares que se encuentran relativamente cerca para realizar las entrevistas con las que se concluyeron el trabajo de campo. Esta salida tuvo una duración de una semana y media, en la que se pudo entrevistar a seis ceramistas.

De esta manera, el trabajo de campo, entre las tres salidas programadas tuvo una duración de tres semanas y media, que, si bien resulta un tiempo corto, dadas las limitaciones propias de la investigación, específicamente de recursos económicos y de tiempo, impidieron extender el periodo de investigación en los lugares que residen las ceramistas kichwas amazónicas.

4.2.2.2. Técnicas de registro de información:

Para el registro de la información obtenida mediante las entrevistas semi estructuradas y conversaciones dirigidas, se utilizaron diversos recursos, como son: el manejo de un diario de campo, grabaciones de voz, fotos y videos, siempre y cuando se obtuvo la autorización de las ceramistas a ser grabadas de voz y video, así como a ser tomadas fotografías de ellas y sus trabajos cerámicos. De esta manera, el diario de campo se utilizó para describir detalladamente la información observada en las salidas, así como, dudas, interpretaciones, percepciones, ideas, limitaciones de la investigación, cuestiones que llamaron la atención, preguntas, etc., que permitiera posteriormente contextualizar toda la información registrada para el desarrollo analítico e interpretativo para el objetivo de esta tesis. Así también, las grabaciones audio-visuales ayudaron a registrar todo detalle de las entrevistas realizadas; aunque, respecto a la grabación visual, ésta pudo efectuarse únicamente en la primera salida de campo, dado que no fue autorizada su grabación en las otras salidas. No obstante, si se cuenta en la mayoría de los casos, con grabaciones de

voz. Las fotografías igualmente fueron de vital importancia, principalmente para registrar los diseños cerámicos, que facilitan la explicación y comparación iconográfica con las urnas de la Fase Napo.

Universo de estudio:

El universo de estudio que se conformó para este trabajo fue estructurado con un grupo de trece participantes entre los 35 y 90 años, que voluntariamente estuvieron interesadas e interesados por colaborar con la investigación. De esta manera, la variación de las edades permite presentar un panorama de los factores que influyen directamente en la mantención o cambio de las representaciones simbólicas de los diseños cerámicos. El grupo de trece participantes, si bien en su mayoría son mujeres ceramistas, cabe especificar que se entrevistó también a un hombre ceramista kichwa, originario del Curaray y residente en el Puyo. Por otro lado, la contribución de Bernal Santi (kichwa de Sarayaku), quien tiene amplio conocimiento sobre el uso y significado de la pintura corporal, al relacionarse de cierta manera con la pintura cerámica, hemos considerado pertinente incluirlo también en el grupo de las entrevistas.

A continuación, se presen un cuadro con el listado las personas entrevistadas:

| Nombre | Edad | Comunidad de origen | Lugar de la entrevista | Fecha |
|--------------------|-------------|----------------------------|-------------------------------|---------------|
| Bernal Santi | 70 años | Sarayaku | Sarayaku | 7/04/2017 |
| Clara Santi | - | Itayaku | Puyo | 26-27/06/2017 |
| Clemencia Guatatic | 40 años | Sarayacu | Sarayaku | 8/04/2017 |
| Corina Gualinga | 83 años | Sarayaku | Sarayaku | 3-4/04/2017 |
| Domicilia Aranda | 63 años | Sarayaku | Comuna San Jacinto del Pindo | 25/06/2017 |
| Dorila Gualinga | 51 años | Sarayaku | Sarayaku | 9/04/2017 |
| Elodia Dahua | 50 años | Montalvo | Canelos | 19/06/2017 |
| Eloisa Gualinga | 88 años | Sarayaku | Puyo | 20/06/2017 |
| Lila Cisneros | - | Sarayaku | Sarayaku | 5/04/2017 |
| María Santi | 35 años | Sarayaku | Sarayaku | 6/04/2017 |
| Rebeca Gualinga | 85 años | Sarayaku | Puyo | 22-24/06/2017 |
| Valentín Machoa | - | Curaray | Puyo | 21/06/2017 |
| Zoila Castillo | - | Teresa Mama | Puyo, Canelos | 11-17/07/2016 |

5. Capítulo V: Etnoarqueología de alfarería kichwa amazónica en la provincia de Pastaza

5.1. Situación geográfica

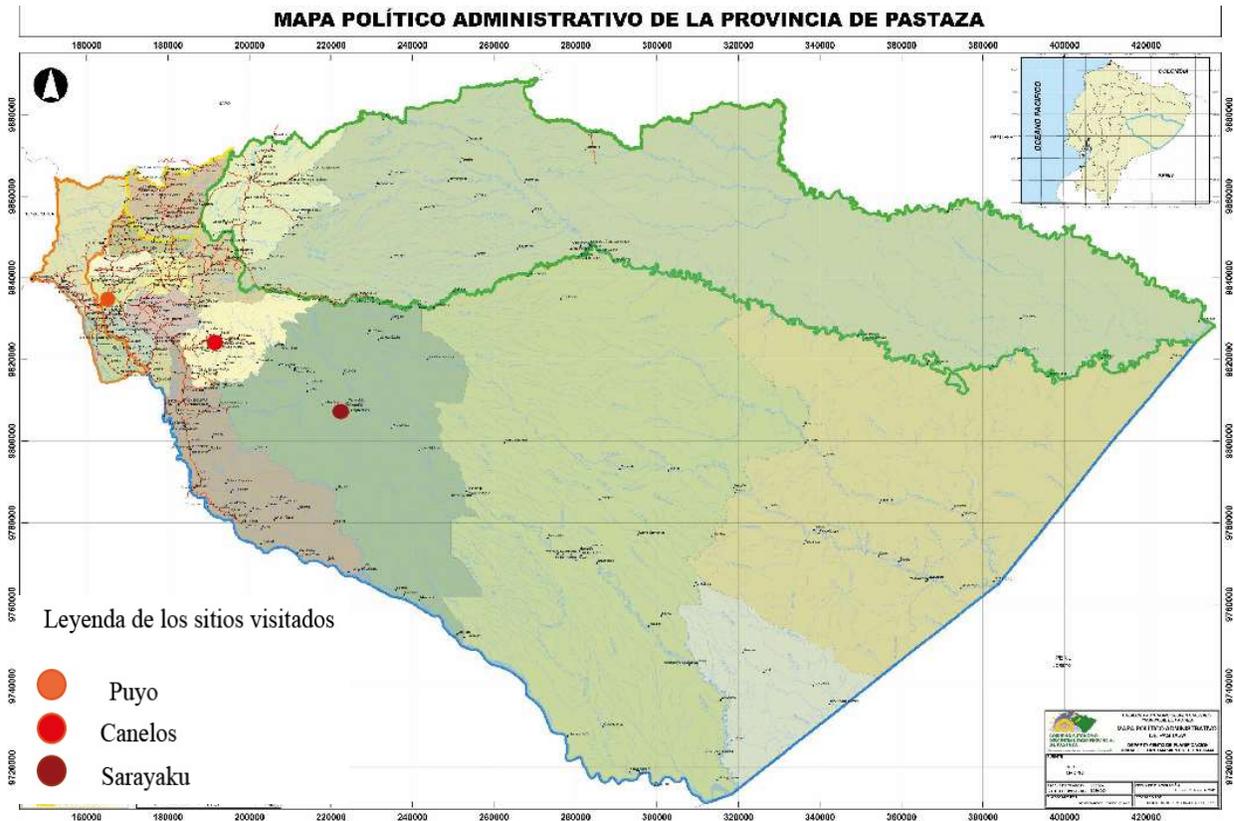


Figura 18. Mapa de la provincia de Pastaza, con los sitios visitados para el trabajo etnoarqueológico. (Tomado de: Prefectura de Pastaza: www.pastaza.gob.ec/obras-y-proyectos/mapas)

La provincia de Pastaza (Figura 18), se encuentra ubicada en la región amazónica ecuatoriana y cuenta con una superficie territorial de 29.520 Km². Pastaza limita al norte con la provincia de Napo y Orellana, al occidente con la provincia de Tungurahua, al sur con la provincia de Morona Santiago y al oriente colinda con el departamento de Loreto perteneciente al Perú.

La división política de la provincia de Pastaza consta de cuatro cantones que son: Mera, Arajuno, Santa Clara y Pastaza, siendo este último, el más extenso con 19.727 km y 62.016 habitantes (INEC 2010). La ciudad del Puyo corresponde tanto a la capital de la provincia, como, a la cabecera cantonal de Pastaza. Este último catón consta de 14

parroquias conformadas por: Puyo, Canelos, Diez De Agosto, Fátima, Montalvo, Pomona, Río Corrientes, Río Tigre, Sarayacu, Simón Bolívar, Tarqui, Teniente Hugo Ortiz, Veracruz y El Triunfo.

Respecto a las características geográficas de esta región, es importante primeramente mencionar el sistema orográfico que atraviesa la provincia. De esta manera, las fuentes hídricas de Pastaza se originan en la Cordillera Oriental de los Andes, en las inmediaciones de la provincia de Tungurahua, con los macizos que forman las estribaciones del Chalupas, del Condorazo, las Cordilleras de Guayusaloma y de los Llanganates que forman parte de la Tercera Cordillera, en la Región Oriental (Gobierno Autónomo Descentralizado de Pastaza, 2015: 6).

Este sistema hídrico determina la formación de microcuencas y subcuencas en la provincia de Pastaza, las cuales están conformadas al norte por el río Napo, siendo el principal afluente, al extremo sur-oriental por el río Curaray, al sur por el río Pastaza, en el centro por el río Tigre con sus afluentes (río Corrientes, Conambo y Pintoyacu) y al extremo nor-oriental, por los ríos Puyo, Cotopaza, Capahuari y Bobonaza (Premauer, 2016: 57). Los ríos, de forma general corresponden a tres tipos, como como son: ríos de aguas negras, que presentan poca oxigenación y gran cantidad de taninos y material orgánico; ríos de aguas blancas, que trasladan sedimentos desde la zona andina y ríos de aguas claras, que contienen minerales y se encuentran principalmente en el piedemonte (De Saulieu & Duche 2012: 38).

Respecto a la geomorfología de la provincia, ésta se caracteriza por presentar un terreno poco irregular con elevaciones de baja altura, como el Cashaúrco con 1.170 metros de altura, el Habitahua (1.820 m) y el Tigre (1.850 m). En el extremo occidental, presenta paisajes con relieves periandinos y suelos de origen volcánico, a diferencia de las zonas media y oriental, en las cuales se evidencian suelos de origen aluvial y sedimentario. Estos suelos permeables y poco profundos, se componen de material arcilloso, limoso y arenoso, creándose en las llanuras zonas fértiles de *varzea* (Gobierno autónomo Descentralizado de la provincia de Pastaza, 2015: 6-8).

El clima de la región es bastante variado, dada la diversidad de pisos climáticos, por lo que la temperatura oscila entre los 8,6° y los 31.0°, y por el permanente estado de pluviosidad, que alcanza los 4.000 mm/año. Se pueden encontrar climas sub tropicales húmedos y lluviosos en los sectores que colindan con las estribaciones andinas y

tropicales húmedo en la llanura amazónica (Gobierno autónomo descentralizado de la provincia de Pastaza, 2015: 9).

5.2. Características generales de los pueblos kichwas amazónicos de Pastaza

Histórica y etnográficamente los kichwas amazónicos de la cuenca del Pastaza han sido denominados como canelos quichua, por el nombre de la misión dominicana de Canelos y como una forma de distinción de los grupos quijos-quichua que son originarios de las zonas de Tena-Archidona. No obstante, ambos vocablos son ajenos para estos grupos culturales, ya que, la denominación con la que se auto identifican es con el término *runa*, que significa persona (Whitten, 1987; Muratorio, 1998). La palabra *runa* va acompañada de la agrupación territorial de la cual son originarios. Por ejemplo, los Puyo runa, Canelos runa, Sarayacu runa, Curaray runa, Bobonaza runa; y los quijos-quichua como Napo runa en contraposición al término *auca* que designa a otros grupos indígenas que no son kichwa parlantes.

Si bien ambos grupos kichwa comparten muchas de sus prácticas culturales, como lo menciona Reeve (1988) suponer una homogeneidad, aún entre los propios canelos quichua resulta problemático, dado los diversos procesos de transculturación y etnógenesis. En este sentido y en concordancia con dicha autora, resulta de vital importancia tomar en cuenta la forma en que estos grupos se definen a sí mismos, como un punto de partida para profundizar en las concepciones de identidad. Siendo así:

la denominación runa, incluye por tanto, a gente que, a pesar de estas diferencias, se comunican en quichua, que han adoptado costumbres quichuas y que participan en intercambios recíprocos a través de los cuales se crean y mantienen relaciones sociales de fundamental importancia (Guzmán, 1997: 31).

Una de estas relaciones, precisamente son las formaciones de lazos de parentesco a través de matrimonios interétnicos, principalmente entre los kichwas de Pastaza, achuar, záparos y kichwas del Napo. Este tipo de uniones ha generado que, entre estas familias diversas, conocidas como ayllus, se presente un bilingüismo y multilingüismo, si se incluye al castellano; aunque la lengua que predomine sea el kichwa (Whitten, 1984). Así, “cada ayllu se identifica hoy en día con un conjunto de apellidos y se extiende a través de gran parte del territorio canelos quichua y también dentro de otras zonas culturales” (Whitten, 1987: 41). De esta manera:

Para un kichwa amazónico, ser parte de una comunidad significa formar parte de una red de relaciones sociales, económicas y políticas que le permiten su sobrevivencia como individuo, así como la sobrevivencia de su familia. Si bien existen muchos kichwas que viven en centros urbanos, la posibilidad de regresar a su comunidad es un anhelo constante (...). Sin embargo, este retorno tiene sus condiciones, cuando un kichwa no vive en su comunidad tiene la opción de regresar a su comunidad sin importar el tiempo que haya estado afuera, siempre y cuando en la comunidad vivan parientes sanguíneos o políticos. Si la persona que vive afuera de la comunidad ya no tiene parientes cercanos, tiene que regresar a su comunidad cada cierto tiempo y quedarse en ella uno o dos meses, para cumplir con los compromisos de la comunidad (..). Salir de esta dinámica interna, ser expulsado, es una verdadera muerte social. (Lara, 2009: 71)

Respecto al dialecto kichwa que se habla en la Amazonía ecuatoriana, éste ha sido clasificado por Orr y Wrisley (1965: iii) en tres tipos principales, que son los siguientes: el dialecto del *Bobonaza*, que se habla a lo largo de los ríos Puyo y Bobonaza; el *Tena*, que se presenta en la región del alto Napo y cercanías de la ciudad del Tena, Arajuno y Ahuano; y el de *Limoncocha*, que es hablado por los grupos locales del medio y bajo Napo. No obstante, es importante notar que la lengua kichwa en la zona de Pastaza, no ingresó, sino, hacia mediados del siglo XVI, cuando grupos Quijos y Napo escaparon del sistema de hacienda hacia este sector, convirtiéndose así en una lengua franca para la interacción entre la Sierra y tierras bajas (Oberem, 1971: 37).

Si bien las poblaciones kichwa en la provincia de Pastaza se ubican en las cuencas de los ríos Villano, Curaray, Bobonaza y Pastaza, así como en los centros urbanos y zonas aledañas, se puede considerar que sus principales territorios son: Puyo, Canelos, Pacayaku, Sarayaku, Montalvo y Curaray (Whitten, 1987: 36-37). En estas regiones se pueden reconocer dos patrones asentamiento, que proveen diversos recursos de subsistencia a los pobladores kichwas y que están demarcados por las ocupaciones de tierras altas, principalmente con productos selvícolas y las tierras bajas o riverseñas, con recursos fluviales. “Los Canelo-Quichua ocupan, por tanto, dos diferentes nichos ecológicos: las selvas altas y las áreas bajas ribereñas. Permitiendo refutar así el supuesto de que los límites de una cultura coinciden con delimitaciones ecológicas y topográficas.” (Reeve, 1988:29).

A pesar de la diversidad de productos para la subsistencia, el alimento que se destaca en su dieta es la yuca y la bebida que se obtiene de la fermentación de este tubérculo. La

chicha o aswa no solo contiene un alto valor nutricional y energético (Whitten, 1987), sino que también, presenta un gran contenido simbólico, social y ceremonial (ver Uzendoski, 2004); siendo “el alimento básico de su cultura en cuya ausencia se produce la muerte” (Reeve, 1988:41).

De esta manera, la chicha es una representación de vida, que permite la continuidad cultural de los pueblos kichwas. En este sentido, como lo menciona Guzmán (1997: 72) ciertos productos conllevan a una vinculación directa con ámbitos femeninos y masculinos. Así, el cultivo de la yuca y por ende la preparación de la chicha, así como, la manufactura cerámica, están relacionados con el mundo femenino; mientras que, la caza y la pesca, con el masculino. Estas actividades parecen estar estrechamente conectadas con la formación y afirmación del género en los habitantes kichwas, externalizándose en los productos ya mencionados.

Esta producción de elementos específicos de acuerdo al género, conlleva a una red de intercambio de productos entre hombres y mujeres que para Reeve (1988: 31) representa la “reproducción social” y supervivencia de la cultura kichwa. Este sistema de reciprocidad entre ambos géneros, se manifiesta simbólicamente en el intercambio de la chicha y la carne (Ibíd.), realizada en las festividades de las comunidades.

Por tanto, la dinámica de la vida kichwa está basada en una continuidad masculina y una continuidad femenina. A nivel ontológico, estas continuidades se representan mediante los espíritus de Amasanga (espíritu masculino, dueño de la selva) y Nunghui, que entre múltiples aspectos incluye la tradición cerámica, transmitida de las mujeres más ancianas a las más jóvenes (Whitten 1987). Así, “mientras Amasanga viva y mientras los hongos crezcan en los árboles y rocas, los Canelos Quichua creen que podrán sobrevivir (...). Desde el punto de vista femenino la cultura vivirá mientras exista el alma de la roca y de la arcilla colorante” (Ibíd.: 33).

De esta manera, la unión de ambas continuidades se traduce en la constitución de la unidad del hogar (huasi), la cual cumple un rol fundamental en la perpetuidad y transmisión cultural a las siguientes generaciones. Esta reproducción cultural, en términos sociales, se la realiza a través de las ceremonias colectivas, la cari jista (ceremonia masculina) y la huarmi jista (ceremonia femenina), que se producen anualmente. Así, los conocimientos tanto del pasado, como los recién adquiridos, sean a nivel colectivo o individual se comparten y se enseñan a sus descendientes y nuevas generaciones (Ibíd.)

asegurando el principio de continuidad masculino y femenino; y las relaciones de reciprocidad entre ambos.

5.3. Aproximación histórica de los kichwas amazónicos

El proceso histórico de los kichwas de la provincia de Pastaza no difiere de los escenarios ya descritos para el devenir del desarrollo amazónico con las etapas del contacto colonial, la explotación del caucho y el boom petrolero en la década de los años 70. Estas etapas, más los procesos socio-económicos actuales han marcado la gran heterogeneidad de las prácticas culturales de los grupos kichwas amazónicos contemporáneos.

La formación de los grupos kichwas, en cuanto a su punto de origen no es del todo concluyente; sin embargo, la relación con grupos zaparoanos es un punto de partida, para aproximarnos a su conformación (Whitten, 1987:31). De esta manera, en la época de la conquista española (1534-1550), se menciona que las diversas agrupaciones indígenas que ocupaban lo que actualmente es la cuenca del Pastaza, precisamente entre los ríos Curaray y Pastaza, formaban parte de la familia etno-lingüística zaparoana y se estimaba una población de 100.000 habitantes y 217 comunidades, entre las cuales estarían los pendays, los chontas o garrinchas, coronados, andoanos, gayes, tutopishcos, shimigaes y los záparos (Cabrejas, 1985: 9).

En este sentido, Oberem (1974) discute que los canelos kichwas corresponderían a grupos que se formaron a partir de la época colonial, siendo una fusión de diversos habitantes originarios de la zona norte del Bobonaza con grupos indígenas de la sierra, quijos, zaparoanos y jibaroanos. Así, serían “portadores de una cultura proveniente del este u sureste, probablemente de zonas regadas por los ríos Curaray, Tigre, Pastaza, Marañon y Huallaga” (Whitten, 1987: 27).

Aun así, según Whitten (1987: 31) los datos obtenidos sobre el origen de los canelos kichwas no resultan del todo determinantes, debido a tres factores principales:

Primero, no tenemos factores culturales con las cuales trabajar para establecer tal base; segundo, la escasez de descripciones de la cultura achuar y zaparoana prohíben conclusiones basadas en analogías y reconstrucciones; tercero, la evidencia más temprana que aparece en el periodo colonial a través de materiales de viajeros es inadecuada para probar el surgimiento colonial de la cultura. El intercambio Jivaroano-Zaparoano (y con otras culturas prehistóricas),

el casamiento entre ellos y el sincretismo, podrían ser anteriores a las descripciones de escritores y visitantes coloniales.

De esta manera, aunque no se pueda señalar a un punto de origen determinante para este grupo cultural, en todo caso, corresponderían a una fusión de diversas etnias provenientes tanto de las estribaciones andinas, como de la región propiamente amazónica.

A inicios de la era colonial, los territorios de la cuenca del Pastaza ya anexados a la Real Audiencia de Quito, no eran de gran interés para la Corona Española, por lo que fue un territorio olvidado hasta el ingreso de las primeras misiones en el siglo XVII (Hurtado, 1987). De este modo, se instaura la Misión Dominicana de Canelos en 1624 que incluía en su jurisdicción poblados a lo largo del río Bobonaza como Canelos, Sarayaku, Pacayacu, Montalvo, Puyo y Andoas. Este último, “era la única misión bajo jurisdicción dominica que poseía una importante población no quichua, a pesar de que el quichua se había convertido en la lengua dominante debido a los matrimonios mixtos entre Canelos, Achuar, Záparos y Quichuas del Napo” (Reeve, 1988: 68). Aunque, actualmente los andoas han sido incluidos por los grupos kichwa, compartiendo así, el idioma y algunas prácticas culturales intrínsecas a dichas poblaciones.

Para este tiempo (años 1638 a 1769), también empiezan a consolidarse las misiones Jesuitas de la Compañía de Jesús, dando paso a un proceso de territorialización, que consistió en trasladar diversos grupos indígenas a indistintos asentamientos regidos por misioneros, conocido como reducciones. Estas acciones conllevaron a que diferentes poblaciones indígenas que no compartían ni el idioma, ni las costumbres, ni sus organizaciones sociales y parentales tuvieran que convivir juntas (Premauer, 2016: 64); aun cuando entre estos grupos hayan existido fuertes rivalidades y beligerancias de carácter antagónico. Todo ello, precisamente con el ánimo de desarticular cualquier tipo de organización entre grupos indígenas, que conlleve a un levantamiento en contra de las Misiones y la Colonia (Reeve, 1988; Whitten, 1987).

De estas Misiones jesuitas, que se establecieron a lo largo de los ríos Pastaza, Marañón y Amazonas, las más importantes son: la misión de Iquitos y la gobernación de Maynas. Esta última llegó a extenderse por todo el río Amazonas desde el río Marañón hasta el río Negro, que marcaba la frontera con la colonia portuguesa (Torres-Londoño, 2012:187). En este sentido, los territorios cercanos al río Pastaza y en sí, el callejón Baños-Puyo, corresponderían al paso preferido y de más fácil acceso por parte de los jesuitas para

llegar a la misión de Maynas; convirtiéndose Canelos en el puerto principal de embarcación hacia el Amazonas (Hurtado, 1987; Duche & de Saulieu, 2012).

Entrada la era republicana, a mediados del siglo XIX, la región de los canelos kichwas, contaba ya con una división política, delimitada por el cantón Canelos y con un teniente político nombrado por el gobernador de los Quijos. El actual Canelos correspondía a la cabecera cantonal y contaba con dos principales caseríos, Pacayaku y Sarayaku, que eran los únicos sitios que contaban con administraciones civiles (Whitten, 1987: 32). En esta época, las principales actividades de la región estaban determinadas por el comercio con las zonas andinas, de oro, canela y miel; todos estos productos recogidos por los habitantes indígenas (Spruce, 1908; Naranjo, 1974).

Así mismo, para esta época, se reestablecen las misiones dominicanas, incluyendo a la misión de Gayes. Estas misiones continuaban siendo las principales entidades que ejercían control sobre los territorios kichwas, siendo aún de poco interés para el gobierno ecuatoriano. Esta falta de preocupación por las poblaciones amazónicas ocasionó que se consintiera la extracción y la devastación de los recursos de la selva amazónica (Whitten, 1987). Así, “intrusos de todas partes del mundo extrajeron oro, pieles, especias, medicinas, caucho y esclavos, dejando herramientas de acero, armas de fuego, pólvora, adornos y enfermedades” (Whitten, 1987: 32).

De esta manera, el interés por un control territorial de esta región por parte del Estado, no llegó, sino hasta el siglo XX, con los gobiernos liberales, que estaban interesados en planificar nuevos proyectos de colonización e infraestructura. Estos procesos se afianzan con la llegada de los primeros colonos a la región en el año de 1905. El hecho de que la provincia de Pastaza pase a cobrar importancia para los proyectos del Estado y para su representación en el pensamiento “nacional” se debe principalmente al beneficio que traería consigo la exploración y explotación de hidrocarburos que empiezan a partir del año 1920. Para ello, era necesario la creación de vías terrestres que permitieran una adecuada articulación de la provincia con el resto del país, dando paso a la construcción de la vía Baños-Puyo (Hurtado, 1987:9).

La explotación de los hidrocarburos, que comienza con la entrada de la Royal Dutch Shell y la creación de pistas de aterrizaje para el ingreso a las comunidades, trajo consigo la instauración de fuertes militares, que llegaban a la zona con sus familias; a más de la afluencia masiva de pobladores tungurahueses, que tras el terremoto que afectó a

Ambato y Pelileo, ingresaron a Pastaza, produciéndose así, una nueva oleada de colonos en la región. El ingreso de estos últimos, produjo una fuerte activación de las actividades agrícolas y mercantiles en la zona (Hurtado, 1987:12). Sin embargo, el establecimiento de colonos en la provincia conllevó a la creación de la “Ley de tierras Baldías y Colonización” en 1937, que no consentía el uso y manejo de las tierras por parte de grupos indígenas, por lo que la ocupación de estos territorios se concedía a colonos provenientes de la sierra (Ortiz, 2012).

De este modo, las diversas oleadas de colonización “jugarían el papel de puntas de lanza del despojo territorial del que fueron objeto los pueblos indígenas” (Silva, 2003: 30). Dentro de estos pueblos, los kichwas fueron uno de los más afectados, dando paso a una época de continuas disputas por la ocupación y usufructo de las tierras, tanto con los colonos, como con el Estado ecuatoriano (Whitten, 1984). Así mismo, la lucha indígena, se centró en establecer una diferencia entre ellos y los colonos, para que el gobierno no los considere parte de una misma fuerza laboral o mano de obra barata para trabajos principalmente en plantaciones de té y caña de azúcar; fortaleciéndose así, las comunas, en especial la comuna San Jacinto del Pindo, de población kichwa (Ibíd.: 164).

El auge de producción agrícola y el comercio de diversos productos, se mantuvo hasta la década de los años 70, momento en que se expande la explotación petrolera hacia las provincias amazónicas del norte, como Napo y Sucumbíos; ocasionando que los colonos establecidos en Pastaza, migren hacia estas nuevas regiones (Hurtado, 1987). Este acontecimiento permitió que las poblaciones indígenas de Pastaza puedan fortalecerse en sus territorios, dando paso a la creación de la OPIP (Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza) entre los años 1978-1981 (Silva, 2003:32).

La OPIP (...) logra consolidarse y fortalecerse en la región precisamente porque se sustenta sobre la identificación de un pasado, una historia, sistema social y cultural común. De minorías étnicas y aisladas (los quichuas, shuaras, huaorani y achuaras) se convierten en un movimiento organizado con fuerza y presencia en el escenario provincial. Fuerza que les permite cuestionar el proceso colonizador que está dejándoles sin territorio y, por lo tanto, negándose las posibilidades de recrear su particular mundo (Fuentealba, 1987: 7).

Si bien, por un lado, se manifestó una disminución de los conflictos entre indígenas y colonos, dada la fuerte migración por parte de estos últimos, y el agotamiento paulatino de las tierras por la explotación agrícola; surgió otro conflicto para las poblaciones indígenas, debido a una nueva licitación petrolera. Así, para la década de los años ochenta,

el Estado empezaría la concesión de territorios indígenas bajo la modalidad de bloques petroleros (Silva, 2003:31). Estos acontecimientos llevaron a la organización y consolidación de agrupaciones indígenas, dando como resultado la gran marcha indígena en el año 1992. Con este levamiento se logró la adjudicación de gran parte de los territorios a los grupos kichwas (Ibíd.).

Actualmente, el panorama de los conflictos territoriales por actividades extractivistas en Pastaza, continúa por parte de los grupos indígenas con el Estado, principalmente a raíz de la licitación de la XI Ronda Petrolera, en el año 2012. En este caso, el discurso del gobierno de turno sobre las ganancias económicas de la explotación de crudo, gira en torno a una estrategia de desarrollo, que permitiría una mejora en temas de educación, salud y empleo (Vallejo, 2014).

Estos acontecimientos han causado grandes debates no solo entre dirigentes indígenas y el Estado, sino también, al interior de las mismas organizaciones indígenas, debido a que no todos los sectores de estas poblaciones se sienten representados y de acuerdo con las negociaciones directas entre los dirigentes indígenas y el gobierno ecuatoriano. En este panorama, grupos que han sido marginados de estos debates, como la población femenina indígena, han buscado sus propios espacios de organización para visibilizar su posición frente a la explotación de sus recursos. Estas nuevas organizaciones dieron como resultado la gran marcha de las mujeres amazónicas en el año 2013, presentándose “como actores emergentes que se oponen al extractivismo cuestionando las negociaciones entre dirigencias y gobierno” (Vallejo, 2013:122).

De esta manera, el movimiento de mujeres amazónicas busca que sus opiniones y acciones sean tomadas en cuenta al momento de tomar decisiones sobre sus territorios. Para las mujeres kichwas y de otras nacionalidades amazónicas, las actividades extractivistas ponen en riesgo la continuidad de la vida de sus pueblos, sus prácticas culturales y de subsistencia, al afectarse directamente sus recursos hídricos, la selva, los animales y las chacras (Mujeres Amazónicas, 2013; Vallejo, 2013). Así mismo, el ingreso de concesiones petroleras acarrea otros problemas sociales, que son de igual preocupación para las mujeres indígenas, como el incremento de violencia intrafamiliar y que las jóvenes sean objeto de abuso sexual (Vallejo, 2013: 133), hechos que se han manifestado en ocasiones anteriores, con los ingresos de empresas petroleras.

5.4. Estudio de las representaciones figurativas en la pintura cerámica kichwa amazónica

Para adentrarse en el estudio de las significaciones simbólicas manifiestas en la pintura polícroma de la cerámica de los pueblos kichwas amazónicos es recomendable considerar a esta materialidad dentro de un complejo entramado de interacciones sociales. Interacciones, en las que no solo deviene la participación de agentes humanos; sino también, la presencia fundamental de agentes supra naturales y de la materialidad misma que envuelve toda la práctica alfarera. Esta materialidad es aprehendida como un ser lleno de “subjetividad” que igualmente participa de los procesos empíricos que se desenvuelven en el entorno amazónico (Santos, 2012 en Premauer, 2016: 37). De esta manera, tanto el proceso de elaboración cerámica, como otras actividades de la vida kichwa, incluyen una interacción y comunicación activa con otros seres tanto humanos como no humanos (ambos, dotados de agencia, subjetividad y espíritu) que devienen en estas acciones; y cuyos procesos comunicativos implican no solo el lenguaje oral, sino también otros medios, como los sueños, visiones, rituales y sentimientos (Uzendoski, 2008: 12).

Si bien, la manufactura cerámica en el caso de las comunidades kichwas amazónicas y de forma extendida a otros ejemplos etnográficos en la Amazonía, se restringe únicamente a una práctica femenina, al estar relacionada con espíritus cuyo principio o esencia es femenino; hoy en día, en casos específicos parece presentarse cierta flexibilidad en este acceso específicamente femenino del material. Por ejemplo, cuando la materia prima va a ser extraída en las fuentes en grandes cantidades para la elaboración de artesanías como producto comercial, puede requerir la ayuda de hombres adultos para la extracción y transporte del material. Sin embargo, este es el único momento en el que pueden tocar el barro; estando prohibido para los hombres interactuar con el material en el resto del proceso de la manufactura cerámica. Así también, la elaboración cerámica es una actividad que en la sociedad kichwa es de conocimiento de todas las mujeres, el mismo que se hereda desde que son niñas a través de sus madres o parientes femeninas cercanas (Rostain et al, 2014). Sin embargo, no todas las mujeres llegan a tener el nivel artístico para ser conocidas como “maestras ceramistas” (Whitten & Whitten, 2016 [1988]). Actualmente también existe la especialización artesanal, como una actividad alternativa de producción económica para su subsistencia frente a los procesos de modernización en estas poblaciones locales.

Por otro lado, la auto identificación de género por parte de algunos hombres como homosexuales, les puede otorgar acceso a la manufactura cerámica; siempre y cuando la “abuela” (Yaku Mama o la Allpapa Mama) les permita o autorice a poseer el conocimiento y las facultades para la elaboración cerámica. En este caso, es necesario tener un acercamiento directo con la dueña del barro, ya sea, por medio de sueños, visones por bebidas psicotrópicas o un encuentro en la vida cotidiana de la persona. Por ejemplo, en la entrevista realizada a Valentín Machoa, kichwa ceramista del Curaray, comentaba que él a los 19 años aprendió de su mamá y su “abuela” a tejer la cerámica. Pero antes de aprender, él primero soñó con la “abuelita”.

Cuando soñé con la abuelita, ahí ella me dijo: yo todo te voy a enseñar, todo, todo, donde debes coger el barro, como debes tejer y todo lo que tú veas puedes pintar. Pero no debes tener vergüenza de lo que eres, tú eres así y no debes tener vergüenza. Así me dijo, entonces yo le conté a mi mamá y ya empecé a tejer cerámica con ella (V. Machoa, comunicación personal, 2017).

De esta manera, para los kichwas de Pastaza, la cerámica, cuya materia primera es el barro o la arcilla, se encuentra en directa relación con el mundo de “Sungui”, que es el “Supay” o espíritu del agua y que domina a todos los otros supays y seres que habitan en las aguas profundas (Figura 19). Sungui en su aspecto masculino se llama Yaku Supay Runa y en su forma femenina se la conoce como Yacu Supay Warmi o Yacu Mama, siendo una de sus principales formas adoptadas la de la gran boa o anaconda (Whitten, 1987: 60).

Sungui, tanto si se manifiesta como hombre o mujer, va vestido con un hermoso manto multicolor que representa el espectro del arco iris predominando el rojo. Él se sienta en un bancu, el cual es una tortuga acuática, charapa. La representación animal de Sungui es la anaconda gigante, que la emplea como canoa cuando viaja bajo la superficie de un río y que al mismo tiempo atraviesa el dominio de la selva como un arco iris (Ibíd.: 60).



Figura 19. Representación de los Yaku Runa y la canoa como Sungui (Elaborado por Clemencia Guatatuc)

Al respecto de Sungui, Rebeca Gualinga (Figura 20) (maestra ceramista de Sarayaku) comenta que cuando toma la forma de Yaku Runa, se presenta también como una boa negra que se hace pasear por una canoa con pequeños hombrecitos pintados de verde que son los otros supays del agua. Al Yaku Runa le gusta pasearse en canoa para ir buscando niños que estén por las orillas, les lleva con engaños para luego botarles lejos en el río Napo. Así, relata una de sus experiencias con el Yaku Runa:

Cuando era niña fui a ver agua al río que me mandó a ver mi mamá y yo me quedé un rato jugando, lanzando piedritas al río, así estaba yo. Y ahí veo pues pasar una gente en canoa y yo pensando que eran gente del Hatun Runa, porque en ese tiempo sabían pasar los colonos buscando mujer para robar, me dio miedo. Pero entonces me gritan y me dice que suba, que me llevan a pasear más abajo un ratito nomás. Pero yo vuelta les dije que no, que tenía que llevar rápido agua a mi mamá para cocinar y como ya me había quedado bastante tiempo jugando, me fui nomás. Pero justo a lo que me iba veo ahí el lomo de la boa que brillaba en el agua. Entonces digo: ha sido el Yaku Runa y corriendo me fui a contarle a mi mamá, pero ella no me creyó y me dice que no invente cosas. Entonces de noche que ya papá llega porque se había ido a cazar le cuento y el asustado si me cree. Entonces mi papá dice mañana voy a tomar ayahuasca, porque él era sabio, chamán poderoso era, y ahí pues en la visión vio que esa gente no era del Hatun Runa, sino que eran los Yaku Runa. Luego, mi papá me hizo una limpia y me dijo que yo tenía el poder de ver a los supays, que él me iba a enseñar todo, todo, para saber curar, para ser poderosa,

sabia como él, pero no pudo enseñarme todo porque se murió (R. Gualinga, comunicación personal, 2017).



Figura 20. Rebeca Gualinga, maestra ceramista de Sarayaku

En este relato, a más de evidenciar una de las diversas formas de interacción con los espíritus de la selva, también es importante señalar como lo menciona Whitten & Whitten (2016 [1988]: 14), que generalmente, en el sistema social de los kichwas de Pastaza, lo chamanes poderosos tienen hermanas o esposas que son maestras ceramistas. En este caso, es la hija, aunque, su hermano Sabino Gualinga, al igual que su padre también se preparó para ser chamán y actualmente es uno de los líderes espirituales del pueblo de Sarayaku.

Por otro lado, la esencia femenina de Sungui o de la Yaku Mama, nombre que en Sarayaku se designa para nombrar directamente a la anaconda, al interactuar con las mujeres, generalmente se presenta como la abuela; pasando por otro proceso de transformación, mediante el cual recibe el nombre de Allpa Mama o Manga Allpapa Mama, principalmente cuando aparece en las fuentes de barro. Si bien, la figura de la serpiente, especialmente de la boa está asociada a la esencia de la arcilla y por ende al dominio del mundo acuático, también parece compartir una sustancia con el mundo de la selva. Así, “esta boa que a veces se convierte en abuela y otras en arcoíris, es la guardiana del barro el cual es al mismo tiempo su esencia y su excremento” (Premauer, 2016: 87).

Esta referencia de que el barro corresponde al mismo tiempo a la esencia y excremento de la guardiana del barro, se representa a través de las versiones de las mujeres kichwas sobre el origen del barro. Como Zoila Castillo menciona:

Había la guatusa warmi y la guanta warmi que eran mujeres, humanos como nosotros, antes de convertirse en animales. La guanta warmi no era vaga, era bien trabajadora, pero no sabía hacer cerámica, entonces la abuelita le sabía enseñar. La guatusa warmi tampoco sabía, pero en cambio a ella le sabía gustar irse a las chacras solamente a robar, pasaba robando, según ella decía: “me voy a trabajar” y a medio día disque venía ella, sabía estar solo peinando, peinando, disque era linda esa mujer. Entonces un día de esos, el marido de la guanta warmi, disque se enamora de la guatusa y pensando que la guatusa era buena mujer va y le reclama a la guanta warmi diciéndole: “vos no sabes hacer nada, no sabes hacer mocahua”. Solo hablándole a la guanta warmi disque sabía pasar el marido. Entonces un día de esos aparece la abuelita del barro, viéndole que solita estaba llorando le dice: “yo te voy a enseñar a tejer la cerámica, vamos a mi casa.” Cuando llegan a la casa disque todito estaba lleno de tinajas, ollas, callanas, mocahuas, todo eso. Luego ya le enseña a pintar todo bien bonito y ya regresa pues la guanta warmi, y todos asombrados dicen: “ve que lindo que ha sabido pintar, pero si ha sabido tejer, pero que raro si no sabía”. Pero la abuelita le había dicho a la guanta warmi, que no diga a nadie que ella le enseñó. Entonces las otras mujeres se preguntaban que quién le enseñó si ella no sabía nada. Entonces un día, ella y la guatusa warmi empiezan a tomar uku yaku que es la chicha fuerte y ahí la guatusa le pregunta y quien te enseñó a tejer y ahí de borracha la guanta dice: “a mí me enseñó la abuelita”. En eso, oye la abuelita y de las iras empieza a romper toda la cerámica que la guanta había hecho, y ahí es que se empieza a ensuciar todito de excremento, un montón de las iras. De ahí es que nace el barro con el que nosotros tejemos (Z. Castillo, comunicación personal, 2016).

Otra versión del cuento del barro es relatada por Corina Gualinga (Figura 21):

Antiguamente las fiestas se llamaban uyansa y sucedía de todo, no como ahora que en las fiestas hay esos santos y vírgenes. En ese tiempo se iban a las purinas a cazar y había una mujer que no hacía nada de barro y habían otras mujeres que si sabían hacer y hacían rápido, entonces a la pobre no le sabían hacer caso y se sabían burlar las otras mujeres, no le querían. Un día las mujeres se habían ido a traer barro y le habían dejado a ella. Después llega a saber la pobre que se han ido toditas. Entonces ella también cogió su canastita y disque se fue para poder alcanzarlas. Entonces ella también viendo las pisadas se ha ido, pero las otras hasta eso ya han estado viniendo y se ríen pues de ella. Bueno, ella se fue, y cuando llegó al sitio donde habían ido las otras, disque estaba una señora, una viejita, con pelo blanco y ha estado hablando ella sola: “aquí vienen a hacer como quiera, a raspar como quiera, de gana votan estos pedazos, desperdiciando buen barro, no van a poder seguir haciendo cerámica así, si siguen desperdiciando el barro”. Y en eso la

viejita le ve que está ahí una mujer y dice: “aquí se ha quedado una de ellas, con ella voy a hablar, a ella le voy a enseñar a hacer bien”. En eso llega la mujer y se sorprende de ver a la señora viejita. La viejita le dice: ¿tú eres la mujer a la que le vienen dejando? Si, a mí no me han avisado, vinieron calladitas. ¿Tú si sabes hacer? no, entonces ahora vas a aprender. Y le dice: “tú esta noche vas a hacer unos bultitos, así nomás, unas bolitas de barro, si tú quieres diez mocahuas, entonces a las diez bolitas les vas a poner un nombre. Cualquiera cosa que quieras hacer, pero a todas siempre tienes que dar un nombre para que tengan vida. Tienes que hacer esto en la noche para que no te vean ellas”. Le ha dicho: “yo soy la dueña del barro, la Manga allpapa mama, no avisarás que yo te he enseñado, ni así te maten o estés chumada, no avisarás que yo te he enseñado, porque el día que tú avises, vas a morir”. Así disque le ha dicho. Entonces ella vino, le ha dado poquito, porque las otras llevaban bastante para hacer un montón de cosas, y entonces ella hizo bolitas por la noche y de día ya amanecieron hechas, solo tenía que asar nomás. Entonces las otras al ver eso se han asustado, que como hizo así, tantas cosas de noche, mientras que a ellas no les sale bien y se les revienta el barro y le preguntan que como hizo. Le preguntaron muchas veces, pero ella no decía nada, pero si se daban cuenta que algo raro estaba pasando, que ella nunca pudo haber hecho eso, porque ella ni sabía hacer cerámica. Y de tanto estar diciendo así, le chuman pues a la pobre. Se descuida, se olvidó de que no debía decir ese secreto y ahí les avisa a las otras que la Manga Allpapa Mama era la que hacía. Después de eso se murió, por haber contado el secreto.

Cuando se pasan haciendo el día la cerámica ahí se aprovecha para contar estas historias que tienen que ver con la cerámica. Pero por eso, nada hay que hacer con envidia, porque ahí pasa eso. Aquí toditos los cuentos, las historias son por envidia (C. Gualinga, comunicación personal, 2017).



Figura 21. Corina Gualinga en la comunidad de Sarayaku

De esta manera, en la cosmovisión kichwa amazónica, es de vital importancia la contraposición entre el mundo de la selva y el mundo del agua, interactuando entre estos mundos, ciertos espíritus que dominan dichas biósferas. Como ya se ha mencionado, Yacu Supay en los territorios acuáticos; mientras que en el mundo de la selva se presentan principalmente dos espíritus: Amazanga y Nunghui. Amazanga, cuyo principio es masculino, es el espíritu del bosque tropical, así como también, guía los movimientos del alma de los runas en las visiones y sueños, tomando a veces forma de jaguar en la interacción con los hombres y mujeres kichwas (Figura 22) (Whitten, 1987: 59). Así:

Amasanga es el que vive en el monte, es el dueño de todas las tierras. Es como nosotros, hombre, pero es de selva, es el espíritu de la selva. Él sabe ir con un chaleco negro, sabe andar con unos collares, tiene su pukuna, su cerbatana que sabe andar cargando en el monte. Nosotros no siempre le podemos ver, porque comemos ají, sal. Sólo cuando es yachak o cuando está en ayuno, se le puede ver y conversar con él. Cuando van con borrachera de ayahuasca también le ven. Cuando son yachak es más fácil conversar con él, pero no todos los yachak pueden, sólo algunos. Dice que cuando nosotros comemos ají, somos como candela para los ojos de Amasanga, que le quema y cuando comemos sal, es como cuando se hecha sal a las babosas, así le pasa a Amasanga, cuando nosotros comemos sal, por eso no le podemos ver (E. Gualinga, comunicación personal, 2017).



Figura 22. Representación de Amazanga (Elaborado por Rebeca Gualinga)

Por otro lado, Nunghui llamada también Chagra mama o Manga Allpa, cuyo principio es femenino, sus dominios pertenecen principalmente a los espacios dedicados a los cultivos y puede presentarse bajo la forma de una mujer o mediante la apariencia de una serpiente (Whitten, 1987). Nunghui es la protectora de las chacras en especial de la siembra de la yuca, así como es el espíritu que “enseña a las mujeres a sembrar, hacer vasijas y ocupar un lugar social” (Lepe, 2005: 102). De esta manera, tanto Nunghui como Sungui parecen compartir los dominios de la arcilla y la manufactura cerámica; aunque, un proceso de transformación entre ambos principios femeninos también podría resultar factible.

Según la tradición oral, tanto Amasanga como Sungui tuvieron que llegar a un pacto para respetar los espacios de dominio de cada uno.

Hace mucho tiempo, Amasanga y Sungui hicieron un pacto entre ellos, para respetar sus respectivos dominios, en la misma forma que el jaguar y la anaconda se respetan. Las mujeres tienen acceso a este pacto a través de la mediación de Nunghui y de la arcilla, que se encuentra en el humus del suelo de la selva y en el hecho de los ríos. La lluvia pertenece a los dominios del agua, y muestra el omnisciente poder de Sungui en el mundo. Pero Amasanga controla el clima, vigilando el dominio del agua mientras se mueve sobre la tierra, produciendo lodo y barro. El trueno y el relámpago, “rayu”, son manifestaciones

de Amasanga, y el arco iris, sinchi amarun, la gran anaconda, es la manifestación de Sungui (Whitten, 1987:60).

En este sentido, el rol de Nunghui, como mediadora entre ambos mundos, precisamente a través de la materialidad del barro, el mismo que al estar cargado de humedad se relaciona a Sungui y al volverse compacto y “asado” pasa al ámbito del bosque tropical, se refleja también en los tipos de ceramios que se tejen. Por ejemplo, los recipientes en los que se prepara y se sirve la carne de monte, son generalmente de color negro, relacionado con Amasanga; mientras que, las tinajas (Figura 23) y las mocahuas (cuencos pequeños) están destinadas a la contención de la chicha, bebida principal de la alimentación kichwa, hecha a base de yuca fermentada. (Whitten, 1987; Premauer, 2016). Esta función mediadora de la alfarería entre los diversos mundos, tanto terrenales, acuáticos e inclusive celestes, así como la compatibilidad y estrecha relación entre la agricultura y alfarería ha sido tratada extensamente en la obra “La alfarera celosa” de Lévi-Strauss (1986).

Po otro lado, esta cosmovisión sobre los principios masculinos y femeninos que interactúan en el entorno amazónico kichwa, es de vital importancia para el desarrollo de la manufactura cerámica, ya que, todo el proceso que interviene en la elaboración hasta llegar a la pintura, están transversados por la influencia directa de estos principios concebidos como espíritus o “supays”. Es por ello, que no es factible aislar únicamente a la etapa de pintado y sus representaciones simbólicas del resto de la cadena operativa; al ser considerado el barro como una entidad vital, que pasa por varias etapas de transformación dependientes unas de otras, hasta llegar a su forma final. Así, el barro “parte de los dominios de Sungui mientras está húmeda y luego al ser asada al fuego entrelaza los dos mundos siendo ahora un cuerpo contenedor de sustancias sin forma, como el agua o la chicha (Premauer, 2016: 87).

Si bien, no se expondrá de manera detallada el proceso de manufactura cerámica, si se presentará brevemente estas etapas, para posteriormente enfatizar en las representaciones pictóricas de esta materialidad (Figura 24). De esta manera, el proceso tradicional para tejer el barro, se da inicio cuando la alfarera previamente ha tenido una experiencia de contacto con la dueña o espíritu de la arcilla, que se puede presentar bajo distintos nombres y figuras (Yaku Mama, Manga Allpa Mama, Nunghui), principalmente a través de los sueños. “Para los kichwas la primera vida es el sueño, cuando se despiertan vuelven a vivir lo que ya vivieron en los sueños. Por eso, una de las primeras tareas del día, incluso

antes de que salga el sol, es la interpretación de los sueños” (Lara, 2009: 86). Es a través de los sueños que el supay femenino del barro les otorga permiso para la elaboración de la cerámica, les enseña cómo tejer, dónde buscar el barro, qué tipo de arcilla deben usar dependiendo del tipo de artefacto que desean hacer; y, sobre todo, qué imágenes son las que se van a pintar en la cerámica.



Figura 23. Manga Allpa. Tinajas para el almacenamiento de chicha (Comunidad de Sarayaku)

El barro tiene su espíritu, su dueña, es la Allpa Mama, entonces hay que soñar cuando uno quiere ponerse a tejer, está todo relacionado con nuestras historias, nuestros cuentos, con lo que soñamos y con nuestra vida. Pintamos todo lo que podemos ver en nuestros sueños, si no se hace así, es hacer por negocio, y si se hace así, en poco tiempo se pierde la creatividad y la habilidad sino se cumple esta relación con la Allpa Mama. (E. Dahua, comunicación personal, 2017).

Para la recolección del barro, se puede recurrir a fuentes ya conocidas o nuevas minas de arcilla que pueden encontrarse a través de la revelación de sueños y visiones, así como también encuentros fortuitos de barro. En este caso, se toman pequeñas cantidades para realizar una prueba de cocción y verificar si éste es de buena calidad. Sin embargo, la recolección de este material, en ninguno de los casos debe ser en exceso, sino únicamente lo que se va a utilizar, sin ocasionar desperdicio alguno de éste; ya que, si no se trata con respeto y cautela, la cocción de la arcilla corre el riesgo de reventarse o partirse, como indicativo de la Allpa Mama, de que no se ha cuidado y tratado bien al barro.

Una vez obtenida la materia prima, dado que la arcilla que recolectan no presenta mayores impurezas o abundantes inclusiones, no se requiere una preparación exhaustiva de la arcilla. Por lo que primero se amasa brevemente y si hay alguna impureza grande a la

vista, se la quita. Seguidamente, se procede a realizar cordeles, los mismos que son unidos siguiendo una forma espiral, que para las ceramistas kichwas simula la forma o el cuerpo de la Yaku Mama, razón por la cual utilizan la técnica del acordelado. Una vez obtenida la forma, se emplean unas espátulas de mate, llamadas wiwishco para alisar la superficie de las vasijas. Las vasijas se dejan secar a la sombra por aproximadamente una semana, para que el sol no distorsione la forma de las vasijas. Una vez transcurrido este tiempo, se prepara el baño de pintura o engobe, que puede ser de color rojo o blanco, el cual una vez aplicado en la vasija, se espera dos días para proceder al pintado de los diseños. Los pigmentos para el engobe, así como para su posterior decorado, se utilizan de rocas y arcillas que no siempre se encuentran cerca de los lugares de residencia de las alfareras.

Por ejemplo, para la obtención de estos pigmentos se solía aprovechar unos largos viajes, llamados “purina” que se realizaba una o dos veces al año por parte de grupos familiares o gente de la comunidad, principalmente para la obtención de ciertos productos como huevos de tortuga, carne de monte, el cuidado de chacras muy distantes y para buscar los pigmentos necesarios para la decoración de las vasijas (Whitten, 1987:40). Según la tradición oral, estos viajes en tiempos antiguos llegaban al territorio del actual Perú, a la zona del río Huallaga, donde comercializaban también ciertos productos, y en el caso de Sarayaku, se recuerda que el aprendizaje de la decoración cerámica proviene también de dichos territorios:

Antes no había en Sarayaku esta cerámica y como iban caravanas al Perú para traer la sal del Huallaga, entonces allá, vieron las vasijas que allá ya se pintaba, entonces trajeron esas vasijas y así empezaron a pintar, antes de eso, solo pintaban con los dedos, eso es lo que mi abuela me contaba (C. Guatatuc, comunicación personal, 2017).

De esta manera, una vez colocado el engobe, se procede a pulir las vasijas con piedras lisas de río, para continuar con el pintado de la pieza cerámica, que es el proceso más laborioso y de larga duración. Por ejemplo, una vasija de aproximadamente 40 cm de diámetro y 25 cm de alto puede tardarse unos cinco días hasta finalizar con pintado (Rostain et al., 2014: 45). Para la etapa de quema, depende del tipo de vasija elaborada, pero de forma general, la cocción cerámica se realiza en a cielo abierto, en algunas ocasiones se utiliza una vasija grande hueca, y en su interior se coloca la pieza a ser cocida. Así mismo, se cubre con ceniza y con leña a la vasija para proteger la pintura y se espera hasta el consumo total de la leña utilizada. Por último, una vez finalizada la quema y aun estando caliente la pieza, se coloca una resina que puede ser de dos tipos de

árboles conocidos como shilkillu y lichi huiqui o bien, se utiliza cera de abejas, denominada pungara.

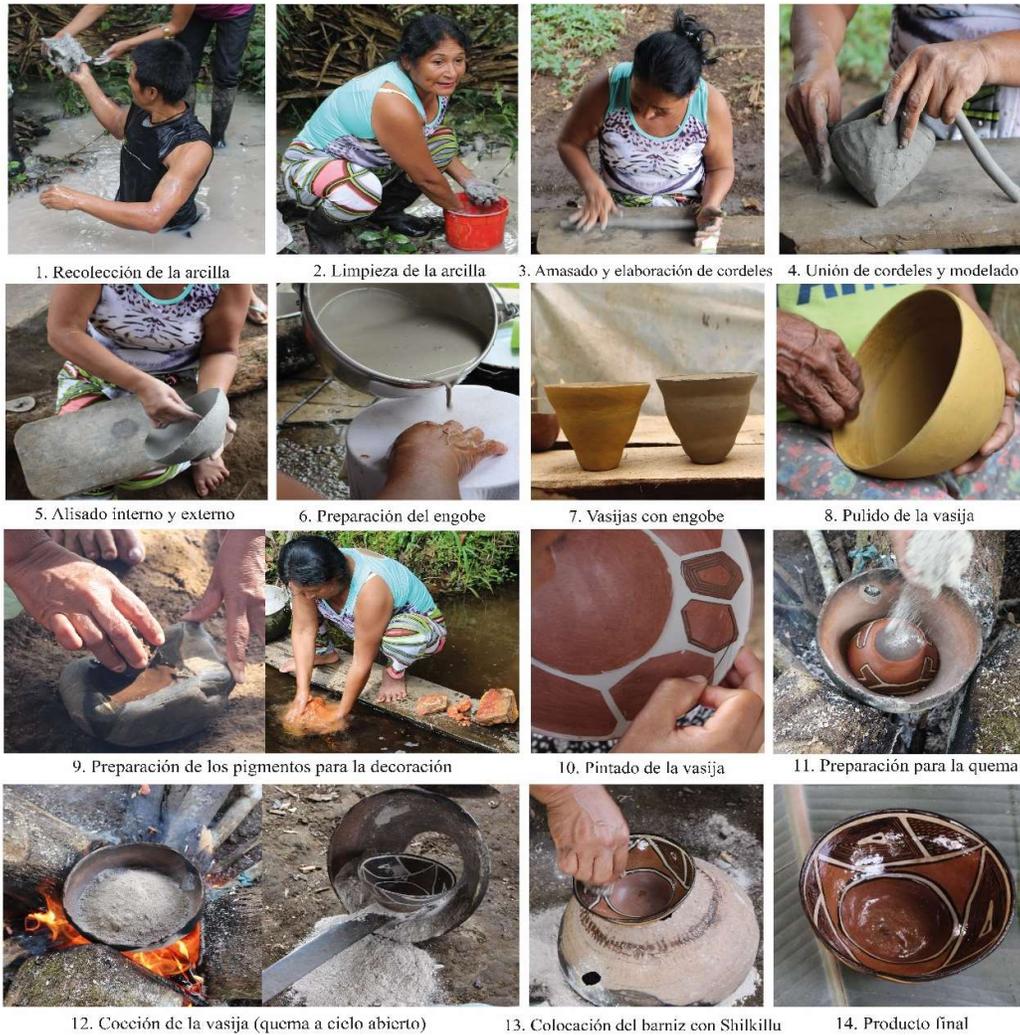


Figura 24. Proceso de manufactura cerámica con Zoila Castillo (Fotos: Tamia Viteri y Mikel Villaverde)

Ahora, la importancia de las piedras pulidoras y los pigmentos, principalmente al provenir estos últimos, tanto de rocas como de arcillas, también son considerados como portadores de sustancias transformadoras. Así, estas rocas que bien pueden haber sido pulidas por los antepasados o por la acción del agua de los ríos, contienen almas y se llaman “aya rumi”, que, para el caso de las mujeres, estas materialidades son otorgadas por Nunghui, las mismas que facilitan la unión entre el mundo de la tierra y el mundo del agua (Whitten, 1981, 1987).

Por otro lado, estos procesos de pulido y decorado, resultan fundamentales para otorgar vida a la pieza cerámica y que se constituya como un ente más, dotado de “aya” o alma. En estas etapas, las mujeres otorgan tres almas a la cerámica: la primera es la de Nungui y Sungui, a través del pulido de la pieza; la segunda, en el decorado, es el alma de la alfarera misma, que transfiere su sello particular, su conocimiento, visiones y técnicas adquiridas a medida que avanza su proceso de aprendizaje; y la última, es el alma del hogar de la mujer, que representa al microcosmos de la biósfera de la selva, integrando las relaciones y tradiciones interpersonales de la familia con el mundo mítico y de las fuerzas espirituales (Whitten, 1981: 206). Así, esta tercera alma, se sellaría cuando se aplica el barniz o shilquillu para proteger la pintura y decoración cerámica, siendo “este acto de suma importancia, ya que después de la resina, la vasija realmente adquiere vida” (Lepe, 2005: 120).

Respecto a la utilización de los pigmentos para la decoración cerámica, éstos son principalmente de color rojo, blanco y negro, aunque también se utilizan coloraciones amarillas y rosadas, que al momento de la quema darán paso a varias tonalidades de escalas de rojos (Figura 25). La técnica para pintar los diversos motivos debe realizarse en todos los casos de la misma forma, primero se pinta una línea gruesa en el borde la vasija, de la cual se pueden desprender o ir a su interior líneas más delgadas que forman diversas figuras aparentemente de estilo geométrico.

El color negro es yana allpa, es como piedra. El rojo se llama puka allpa y el blanco yurak allpa. Se pinta con un pincel de pelo de niño porque su pelo es más suave. Primero se hace la mama churana, que es la línea gruesa, que va en todo el borde de la vasija. Luego se hacen las hijitas, las líneas finitas que son las ushushi churana. Igual con cualquier figura, primero se hace la grande y adentro van las pequeñas. La mama churana se pinta con todo el grueso del pelo. Cuando quieren hacer la línea fina, se pinta con el pelo de costado. (C. Santi, comunicación personal, 2017).



Figura 25. Pigmentos: blanco (A), rojo (B), amarillo (C) y negro (D) y la resina Shilkillu (E). (Fotos: Tamia Viteri y Mikel Villaverde)

Por su parte, Dorothea Whitten (1981: 205-206) encuentra que la banda negra gruesa o mama churana representa el principio femenino, mientras que las líneas finas, en este caso llamadas aisana incorpora la belleza masculina, reflejando las complejas relaciones entre esposo-esposa y hermano-hermana en la continuidad de la vida kichwa.

Continuando de manera específica con el simbolismo asociado a las representaciones pictóricas en las piezas cerámicas kichwa, éstas se inspiran principalmente por tres formas de percepción:

1. Los sueños: A través de estos procesos oníricos las alfareras tienen la posibilidad de relacionarse con los espíritus del barro, ya sea bajo la forma de Nunghui, de la Allpa Mama, de Sungui o de la Yaku Mama. Estos espíritus serán quienes enseñen que diseños pictóricos deben ser plasmados en la cerámica y el significado que está relacionado a estos elementos icónicos. Así también, en los sueños se pueden producir contactos con otros espíritus de la biósfera sachá runa, que no necesariamente están relacionados con la arcilla, pero que representan principios claves para el desarrollo de la vida en los pueblos kichwa. Estos personajes permiten mantener viva y en constante actualización las diversas versiones mitológicas o historias de los sucesos que han transcurrido y transcurren en la tradición oral de estos pueblos. En los sueños, ocurren también otras eventualidades, como, por ejemplo, el desarrollo de vidas alternas o paralelas a la que la alfarera lleva en la vida “real”, muchas veces entremezclándose ambas

vidas. Por lo que, estos eventos o experiencias personales dan lugar a la creación de motivos icónicos exclusivos en el arte de cada alfarera. Respecto al mundo de los sueños, cabe mencionar lo enunciado por Descola (2012), para otros grupos indígenas, pero que, parece reflejar con cierta semejanza, cómo éste es concebido y vivenciado por los habitantes kichwas. Así, “el sueño, en consecuencia, no es ni un pasado rememorado, ni un presente retroactivo, sino una expresión de la eternidad verificada en el espacio (...)” (Ibíd.: 224).

2. Las visiones: Estas prácticas, pueden ser vivenciadas por medio de alguna bebida alucinógena obtenidas de plantas como el guanto (*Solanaceace brugmansia*) o la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), o también cuando tienen “borrachera de chicha”. En estos casos, el contacto con los espíritus de estas plantas (huanduj supay) son los que confieren el conocimiento.

3. Elementos de la vida cotidiana: Cuando la revelación de las composiciones figurativas de la cerámica no ocurre por medio de los sueños o visiones, las alfareras se inspiran en los elementos cotidianos o de la vida diaria con los cuales interactúan, siendo los más comunes los relacionados con el trabajo en las huertas o chacras (plantas cultivadas como la yuca está asociada a la boa de yuca o lumu amarun y la boa arcoíris o ucumbi), animales y vegetales para consumo alimenticio (pescado, huevos de tortuga, carne de mono, zaíno); elementos geográficos de su entorno (montañas, ríos, caminos, piedras sagradas), siendo todo elemento natural o supra natural susceptible de ser representado artísticamente. Aunque, la interacción o contacto con los espíritus de la selva en el desarrollo de la vida cotidiana no es tan frecuente como en los sueños o visiones, pueden ocurrir estos encuentros, más aún si la mujer por alguna razón ha estado en ayuno o sin consumir ají, que es el alimento que principalmente bloquea el contacto con los supays.

Es importante mencionar también que, en el conocimiento de las alfareras kichwa, sobre los diseños pictóricos, existe un repertorio básico de elementos, que son transmitidos a través de la memoria oral entre las parientes femeninas (Figura 26). Entre éstos, principalmente se encuentran: las serpientes (anaconda, boa arcoíris, boa constrictora o boa de la yuca), tortugas como la charapa, escorpiones, lagartos, pescados como el bagre

blanco y la carachama, cangrejos de río, tucanes, gavilanes, mariposas, jaguares, bejucos y hojas de palma.

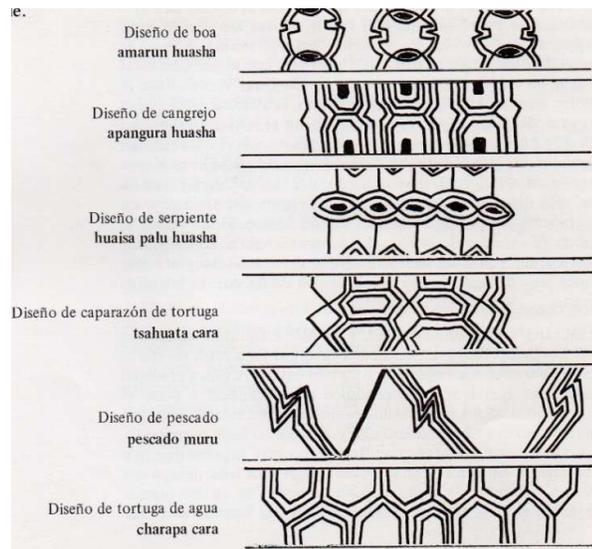


Figura 26. Motivos básicos de la pintura cerámica, elaborado por Pepita Gualinga (Fuente: Kelley & Orr, 1981: 21)

En cuanto a los espíritus más conocidos que generalmente forman parte de la tradición oral, se encuentran representaciones de: Amazanga, Nunhui, Sungui, Cushillo o mono machin, Juri-Juri (espíritu que tiene una boca en la nuca para comer a los niños), Urku supay (espíritu de las montañas), Iluku Kari (hombre luna), Iluku Warmi (ave nocturna), Manduru Supay Warmi (mujer en forma de mono que pintó a todas plantas) y Wituk Supay Warmi (mujer que pintó a todos los animales y plantas con Wituk que es un tinte vegetal negro, que generalmente se usa para la pintura corporal) (Figuras: 27-31). Al respecto de los diseños que pintan en las piezas cerámicas Corina Gualinga comenta:

Cuando las mujeres conocen bien donde vivimos y nuestras historias, pueden pintar todo. Lo que más se pinta son las culebras, mariposas, pájaros, hojas, también alacranes, ramas. Algunos de éstos tienen que ver con cuentos, que nosotros llamamos kallari tiempo, creo que leyendas algo así, les saben llamar ustedes. Pero cuando aprende bien, puede hacer todo lo que usted vea, todo lo que le quede bien. Nosotros primero aprendimos de los del Perú, después Montalvo y así fue llegando a nosotros. Ahora está casi olvidado. Cuando llevan un pedazo roto de mocaha, ahí aprenden a pintar. Saben pintar el shilli shilli que es un pájaro y sikuanga o el tucán que para nosotros es un ave de mucho respeto. Se hace también Amazanga, a la Nunghui y a los Juri-Juri. También hay otro espíritu que sabemos hacer como figurina, que es el Uchutica, pero él vive más adentro en el monte. Pero una

vez que se han ido unos de caza al monte se han encontrado con él y les ha dicho: “Yo no soy Uchutika, yo soy Yashingo o Yashingo runa”. Él es el que golpea en los bejucos de los árboles grandes, ahí vive el yashingo. Hay muchos yashingos hombres y mujeres y saben andar siempre con la vara. Otra cosa que se pinta bastante es el kingu, en todo hay kingu¹⁴, en el agua, en los caminos, en las montañas. Cada mujer tiene sus propios modelos, ninguna pintura se repite, sino que es creación propia de cada uno. (C. Gualinga, comunicación personal, 2017).



Figura 27. Mono Cushillo (Elaborado por C. Santi)



Figura 28. Iluku cari (Elaborado por R. Gualinga)



Figura 29. Supay Juri-Juri, elaborado por Estela Dahua (Fuente: Rostain et al, 2014: 87)

¹⁴ Kingu es una línea quebrada o en zig-zag, que está presente en todas las formas de la naturaleza.



Figura 30. Rostro de Nunghui (Elaborado por R. Gualinga) Figura 31. Boa Atacapi (Elaborado por R. Gualinga)

Si bien, las alfareras kichwas tienen una amplia gama de posibilidades de representación, las maestras ceramistas prefieren plasmar diseños de elementos que tengan gran poder. En el caso de los animales, representan a los que sean fuertes y nobles. El motivo más representativo es la boa, que simboliza fortaleza, paciencia y sabiduría, siendo los diseños de las pieles, las figuras más recurrentemente utilizadas (M. Santi, comunicación personal, 2017). Así, las boas que presenten mayor diversidad de diseños y colores en sus pieles, como la boa constrictora (lumu amarun o boa de la yuca), son las más apreciadas; a más, de que la boa constrictora tiene una directa relación con Nunghui, al encontrarse principalmente en las huertas (Figuras: 32-34). Otras boas, como la pishku amarun o la sikuanga amarun, que son boas cantoras que imitan el silbido de las aves para atraerlas y cazarlas, también son frecuentemente utilizadas en la pintura cerámica, especialmente en las mocahuas, para representar el poder de atracción.



Figura 32. Motivos en rombo de la piel de la boa constrictora

Figura 33. Yaku Mama (Elaborado por R. Gualinga)



Figura 34. Motivos triangulares de la piel de la boa constrictora (Elaborado por C. Santi)

Respecto a los niveles de representaciones decorativas y de los diseños pictóricos, se pueden encontrar principalmente tres formas. La técnica más común, consiste en pintar únicamente fragmentos o partes, ya sean de animales, plantas o seres del entorno natural y social, para representar a todo el organismo o especie. Por ejemplo, la utilización de un rombo (motivo que se encuentra en su piel) para simbolizar a la boa constrictora o círculos concéntricos para representar a la anaconda. Otros modelos utilizados son: líneas paralelas para representar los bigotes del bagre blanco; formas pentagonales que se encuentran en los caparazones de las tortugas; picos o las formas de las colas, para representar a ciertas aves, entre otras variedades (Figuras: 35-38). Todas estas partes de diferentes seres se unen y mezclan con múltiples motivos de otros seres, de acuerdo a la percepción de cada alfarera y a la intención con la que haya realizado dicha pieza cerámica; dando como resultado una configuración única en el diseño, sin que éste se repita en otra pieza de la misma alfarera o en creaciones de otras mujeres ceramistas. Estos motivos, a simple vista, parecen construcciones geométricas, pero están basados en los elementos ya mencionados.



Figura 35. Diversos motivos naturales (Elaborado por C. Santi)



*Figura 36. Diversos motivos naturales
(Elaborado por C. Guatatic)*



Figura 37. Motivos del caparazón de tortuga
(Elaborado por C. Guatatic)



Figura 38. Cola de Gavilán
(Elaborado por V. Machoa)

Una segunda forma de representación, es la plasmación de la imagen completa de la entidad que se desea pintar, aproximándose en lo posible a la imagen física de dicho ser en el mundo real. Esta forma de representación se plasma en dos dimensiones (largo y ancho), al ser figuras planas (Figuras: 39-42).



Figura 39. Gavilán (Elaborado por C. Guatatic)



Figura 40. Boa (Elaborado por C. Guatatic)



Figura 41. Buitres (Elaborado por C. Guatatic)



Figura 42. Gavilán (Elaborado por C. Guatatic)

La tercera forma de representación, ya requiere una elaboración en tres dimensiones (largo y ancho y profundidad) a manera de figurines. Éstos, se encuentran principalmente relacionados a contenidos míticos y de historias relevantes para la vida kichwa; así como, a escenas o contenidos shamánicos, ya sean de sabiduría, sanación o ataques shamánicos (Figuras: 43-46).



Figura 43. Armadillo (Elaborado por C. Santi)



Figura 44. Tortuga Charapa (Elaborado por C. Santi)



Figura 45. Raya (Elaborado por V. Machoa)



Figura 46. Tucán o sikuanga, ave sagrada
(Elaborado por V. Machoa)

En las cerámicas tipo figurinas, especialmente e seres que tienen una cierta apariencia humana, son de gran importancia los diseños que se incluyen a manera de pintura facial y corporal, ya que, presentan un contenido simbólico similar a los diseños corporales que se pintan los kichwa, tanto hombres como mujeres. Según lo mencionado por Domicilia Aranda (comunicación personal, 2017) la pintura con wituk en las mujeres se utiliza para otorgar fortaleza y vida para que no se vean enfermas, sino vitales. Así, si la mujer se siente un poco cansada o enferma, la pintura le ayuda a recobrar la energía y también la protege para que no la ataquen espíritus malignos o chamanes que quieran causar algún daño. Sin embargo, la pintura corporal también se utiliza cuando hay fiestas, para las

mingas, cuando hay visitas importantes o en tiempos más antiguos, en momentos de guerra con otros pueblos. De esta forma, las mujeres se pintan en los pies y hasta las rodillas, de negro, para simbolizar a la boa negra o Yaku Supay que les otorga protección para que no les suceda nada malo. En la cara, en cambio, la pintura se puede aplicar en la frente, nariz, mejillas y la barbilla. Los diseños que se pueden utilizar corresponden a los del mundo animal, nuevamente escogiendo los que tienen mayor poder como el jaguar, la tortuga, el tucán, el gavián y la boa. Respecto a la utilización de ciertos diseños de animales en mujeres y hombre, no existe mayor diferenciación, ya que se considera que, cada animal tiene su principio masculino y femenino; por tanto, son susceptibles de representación sin diferenciación de diseños específicos para hombres y mujeres. Sin embargo, la diferencia en la pintura corporal reside principalmente en que los diseños en las mujeres son más abundantes y complejos que los de los hombres, los cuales son mucho más sencillos. Así también, las mujeres tradicionalmente usan solo pintura negra de la planta wituk, mientras que los hombres y mayores, a parte de ésta, también pueden usar pintura de carawira, que es de color rojo.

Respecto de la pintura corporal en los hombres, la experiencia y conocimiento de Bernal Santi sobre ello, resulta sumamente interesante para aproximarse a la ontología kichwa:

Nosotros los hombres nos pintamos cuando hay fiesta y cuando estamos en ayuno, cuando de jovencitos tenemos como ocho y diez años. Ahí nosotros nos vamos con los shamanes, poderosos shamanes. Nos quedamos con ellos más o menos ocho días, sin sal, ají, ni chicha, solo se toma plátano tierno. Nos íbamos para ser poderosos como los mayores, porque ellos son poderosos, entonces nuestros padres nos mandaban y nos decían: “eso es para el bien de ustedes, para que de grandes aguanten y sean fuertes como nosotros, si no, no han de saber aguantar”. Cuando llegábamos a los ocho días de ayuno, se prepara la chicha. Mi mamá me sabía preparar para hacerme tomar, de ahí cuando se acaban los ocho días, ellos mismos pintan con wituk una sola línea en la cara. Eso es para que en la comunidad y en el monte sepan que estuvimos haciendo en esos días, que nos estuvimos preparando con los shamanes para ser poderosos como ellos. Entonces nos vamos caminando por el monte para que todos los animales, pájaros, aves, animales poderosos se acerquen a conocernos. Nosotros vamos nomás visitando todo el monte y los animales mansitos se nos acercan. También para que los sacha supay nos conozcan y no se nos ríen y nos dejen nomás ir por el monte, porque ellos todo saben estar ahí viendo. Pero ahora todo eso ya se ha olvidado. Ahora los curanderos, shamanes ya no hay mismo.

Ahora entonces para las fiestas. Como nosotros hasta ahora tenemos fiestas, es costumbre que las señoras antes de que los hombres vayan a salir al monte, les pinten la cara en la parte de los ojos con todo, huituk, con pintura blanca, roja, para que en el monte no les chupen sangre porque ahí quince días vamos a desaparecer de las familias, porque nos vamos de cacería para la luego la fiesta. Entonces antes de ir al monte, siempre nos salimos despidiendo de aquí. Débiles, pálidos sabemos volver de ahí, porque el monte sabe chupar todo, la sangre, la fuerza, entonces por eso nos sabían pintar, para que no volvamos tan débiles. De ahí, cuando ya regresamos, vuelta los mayores nos obligaban a comer un bejuco, yanamuku, por dos días teníamos que estar tascando para recuperar la fuerza y los dientes se nos volvían todito negro, pero no nos sabía dar vergüenza porque así era nuestra costumbre, de ahí también ya nos pintábamos. Ahora a los jóvenes toca obligarles porque ya no saben querer. Entonces nuestras señoras nos sabían esperar bien arregladas, pintadas bien bonito las caras, los pies y las piernas hasta la rodilla. (B. Santi, comunicación personal, 2017).

De esta manera, tanto los diseños cerámicos como los de la pintura corporal corresponden a creaciones propias de los habitantes kichwa, cuya originalidad de estos elementos icónicos es sumamente valorada (Bowser, 2000) no solo por otras alfareras, sino por toda la comunidad, principalmente por dos factores:

1. Dado que, en muchos de los casos, los diseños son transmitidos por medio de la actividad onírica y visiones, éstas corresponden a una experiencia netamente personal en la que los diseños manifestados, son exclusivos de la visión de la alfarera, que interpreta lo que haya percibido desde sus vivencias individuales; y por lo tanto, intransferibles a otras mujeres. Estos diseños, que generalmente tienen relación con el mundo de los espíritus, quienes transmiten su conocimiento y poder a las alfareras; reflejarían así, la habilidad que tiene la mujer para mantener la continuidad de la ontología kichwa, su vitalidad y fuerza, aspectos que la comunidad toma en cuenta, al momento de emparentarse entre familias y como status social entre los habitantes. En algunos casos, inclusive para aumentar dicha fuerza, se acompaña de cantos al acto de pintar los diseños. Estos cantos tienen la habilidad de atraer poder, habilidad y también a las personas (Uzendoski et al, 2005). En el caso de la cerámica, permite, por un lado, otorgar más poder y belleza a las imágenes plasmadas, así como, una forma de auto valoración como artista. En este sentido, algunas letras de canciones que acompañan a este proceso,

manifiestan precisamente que son muy buenas alfareras y todas las cualidades que tiene la mujer ceramista que está cantando.

2. Por otro lado, existe una alta valoración de los diseños, dependiendo de su estética y complejidad, que otorga un cierto estatus social a la alfarera como “maestra ceramista”. Esto conlleva a una fuerte competencia entre alfareras por adquirir dicho reconocimiento, llevando a una innovación permanente en los diseños, siendo unos más valorados que otros. Esto da como resultado la particularidad en cada composición representada, ya que, ninguna mujer quiere que sus diseños sean imitados, dándose un gran esfuerzo por que sea una producción de cada mujer. Inclusive, en algunos casos, se ha llegado a causar daños (enfermedades) por medio de prácticas shámánicas, de alfareras a otras mujeres ceramistas que poseen gran habilidad artística, para que ya no puedan pintar la cerámica o al menos, ya no con la misma destreza que poseían antes del ataque shamánico.

Esta cualidad de que las pinturas cerámicas corresponden a creaciones únicas de cada alfafera, también se evidencia en otros grupos amazónicos, que, al igual que las alfareras kichwas han aprendido la técnica polícroma, como los shipibos, en Perú. Unas palabras recogidas por Ph. Guillot en 1981 (en Temple, 1992: X), a Inka Mea, maestra ceramista Shipibo, ejemplifica la significancia de la originalidad en la creación pictórica:

En el arte Shipibo, nosotras las mujeres, somos las autoras de nuestras obras y cada obra es peculiar. Cada obra, cada cerámica tiene un dibujo peculiar que no proviene de un libro, sino del espíritu, del alma de cada mujer Shipibo. Cada mujer hace el dibujo que es propio de su imaginación (...).

Por otro lado, respecto al estilo de pintado, las alfareras kichwas mencionan que al igual que los diseños, cada mujer tiene su estilo propio de pintar, es decir, la manera en que se realizan los trazos y los tipos de líneas que constituyen los motivos icónicos. Este estilo es el que se transmite dentro del ámbito familiar a sus parientas cercanas y a su descendencia. De esta manera, para ellas es fácilmente distinguible, el conocer quien pintó una determinada vasija, dependiendo del tipo de trazo de las líneas, formas, figuras y combinación de colores que se encuentren, aspectos que caracterizan a cada grupo familiar. En este sentido, existen códigos de reconocimiento de estilos que solo sería posible diferenciarlos a nivel inter-grupo, al ser códigos intrínsecos a un contexto cultural, siendo éstos difícilmente discernibles desde una visión externa al grupo.

Así, la enseñanza y aprehensión de todo el proceso de manufactura cerámica, tradicionalmente se restringe a un contexto doméstico y familiar (la existencia de talleres alfareros responde a una necesidad de subsistencia moderna), en el cual, la transmisión del conocimiento tendría un carácter de reproducción informal. De este modo, el conocimiento de la alfarera depende exclusivamente de lo que le haya sido transmitido más las vivencias de su experiencia personal; por lo que, no habría una manifestación institucionalizada o intención de homogeneizar los patrones figurativos.

De esta manera, los diseños figurativos en esta cerámica policroma se entrelazan entre diversos fenómenos de la ontología kichwa, desde seres míticos y espíritus del bosque tropical hasta elementos de carácter más espontáneo, como son las materialidades vitales que intervienen en el quehacer de la vida kichwa; pero cuya relevancia se otorga en la medida en que se tornan más trascendentales que otras dentro de las actividades de la vida cotidiana de las mujeres y alfarera. Con ello, la práctica ceramista se convierte en una actividad fundamental para la continuidad no sólo de la memoria oral sobre las concepciones cosmológicas del mundo kichwa; sino también, para la continuidad en las relaciones con estos seres no humanos que habitan en la biósfera de la selva tropical.

6. Capítulo IV: Análisis de las urnas funerarias de la Fase Napo

6.1. Descripción del material

El material que se ha seleccionado para la realización del presente trabajo, corresponde únicamente a piezas caracterizadas como posibles urnas funerarias, las mismas que pertenecen a diferentes colecciones museográficas del Ecuador; así como a piezas expuestas en investigaciones bibliográficas referentes a la Fase Napo. De esta manera, para el análisis se ha procurado incluir el mayor número de urnas catalogadas como funerarias, residentes en el país.

Así mismo, dado que el objetivo principal de la investigación reside en analizar los diseños plasmados en la pintura corporal de estas piezas, la muestra que se extrae para dicho efecto, atañe únicamente a las urnas que por su estado de conservación aún presentan diseños en pintura susceptibles de ser estudiados. Por tanto, las urnas que por su grado de deterioro no sea posible distinguir sus motivos pictóricos o no presenten pintura alguna, sólo serán mencionadas en la caracterización técnica de las mismas y para la complementación del análisis en general.

Las piezas cerámicas a ser analizadas corresponden a los siguientes museos y fuentes bibliográficas:

- Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO), que contiene la mayor colección referente a la cerámica de la Fase Napo y específicamente de las urnas funerarias. De esta colección, se toma en cuenta cincuenta urnas que presentan diseños en pintura, de un total de setenta y dos urnas.
- Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado. Este museo presenta nueve urnas, de las cuales ocho son susceptibles de análisis sobre la pintura corporal.
- Museo Jacinto Jijón y Caamaño del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, el mismo que posee seis urnas, las cuales todas conservan sus diseños en pintura.

- Museo Weilbauer del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que posee tres urnas, de las cuales dos presentan diseños pictóricos.

Así también, se ha incluido algunas piezas que, para el momento de su registro, en junio del año 2017, residían en el Vicariato Apostólico del Aguarico, las mismas que serían trasladadas al MACCO. Estas urnas son en total siete, de las cuales todas conservan parcialmente sus diseños en pintura.

Las fotografías de urnas que se han obtenido mediante publicaciones bibliográficas, corresponden a piezas residentes en el Colegio Militar Eloy Alfaro de Quito y en el Museo Víctor Emilio Estrada de Guayaquil, que constan en la investigación de Evans & Meggers (1968). En total son dos ejemplares.

También se ha incluido dos piezas que formaron parte del Museo CICAME y de colecciones privadas, cuyas fotos se encuentran expuestas en línea en la página web del Vicariato Apostólico del Aguarico (www.vicariatoaguarico.org).

Por último, se ha considerado una publicación igualmente hecha por CICAME (Cabodevilla, 2013), de la cual se han tomado fotografías de dos urnas, siendo una de ellas del Museo de las Culturas Indígenas.

De esta manera, el número total de urnas incluidas en la presente investigación es de ciento tres, de las cuáles setenta y nueve piezas conservan sus diseños pictóricos completos o parciales, los mismos que han sido digitalizados para el respectivo análisis.

Antes de proceder al análisis respectivo de las piezas, es importante tomar en cuenta ciertas consideraciones respecto al material analizado.

En primera instancia, se debe mencionar que las urnas funerarias son clasificadas en cuatro categorías principales, las cuales son: urnas funerarias antropomorfas, urnas funerarias no figurativas, urnas funerarias zoomorfas y urnas funerarias híbridas. Estas últimas se refieren a las piezas que combinen dos o más categorías en su representación.

De esta manera, se debe reconocer que la muestra resulta pequeña y también no es del todo homogénea, ya que, algunas de las piezas no se encuentran en un buen estado de conservación. Encontrándose así, urnas incompletas y fragmentos con gran deterioro en su aspecto decorativo; dificultando la identificación de ciertos elementos iconográficos vitales para el análisis respectivo. Igualmente, se considera que estas piezas cerámicas pueden aportar información valiosa, al ser parte del poco material cultural conocido de

esta fase; y tomando en cuenta que, se debe aprovechar toda evidencia disponible al momento de analizar un grupo cultural y más aún cuando la evidencia material resulta escasa.

Por último, las piezas registradas no constan de un contexto arqueológico, por lo que no se puede asegurar el carácter funerario en todos los casos de las urnas; así como tampoco se puede otorgar una filiación asertiva de todas las piezas a la denominada Fase Napo; sino que su asociación es relativa, principalmente por las técnicas decorativas e iconográficas. En este sentido se ha comparado con el material existente en la Tradición Polícroma Amazónica (TPA), que también presenta urnas de carácter funerario con la función de contenedores de restos óseos de los tipos expuestos en este trabajo. Dichas urnas pertenecientes a la TPA, presentan contextos arqueológicos, debido a excavaciones que han permitido obtener un control de su registro y datación.

Con lo expuesto anteriormente y sin dejar de considerar las limitaciones descritas, se partirá de ciertos supuestos, para la finalidad de este estudio. Así, se planteará que las urnas en todas sus categorías utilizadas para este análisis, presentan un carácter funerario, sustentado en base a testimonios y comunicaciones orales de las personas que han encontrado las urnas fortuitamente y que mencionaron la presencia de restos óseos en estas vasijas, al momento de su hallazgo. Algunas de éstas, aún conservan sus restos óseos. Así como también, en comparación con otras urnas pertenecientes a la TPA que presentan características iconográficas similares a las urnas de la Fase Napo (Schaan, 2001; Guapindaia, 2001; Barreto, 2008, 2010).

De esta manera se presentará a continuación unos gráficos con la distribución del material analizado en este estudio:

| Colecciones de museos y otras fuentes | Urnas Antropomorfas | Urnas no figurativas | Urnas zoomorfas | Urnas híbridas | Total |
|---|---------------------|----------------------|-----------------|----------------|------------|
| Colegio Militar Eloy Alfaro (Evans & Meggers 1968) | 1~ | - | - | - | 1 |
| Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO) | 18/3~4* | 35/1~5* | 2 | 4 | 72 |
| Museo Casa del Alabado | 4/1* | 3 | | 1 | 9 |
| Museo CICAME (www.vicariatoaguarico.org) | 1/1* | - | - | - | 2 |
| Cabodevilla, 2013 | 1 | - | - | 1 | 2 |
| Museo Jacinto Jijón y Caamaño | 2/1~ | 3 | - | - | 6 |
| Museo Weilbauer | 2 | 1 | | | 3 |
| Museo Víctor Emilio Estrada (Evans & Meggers 1968) | 1~ | - | - | - | 1 |
| Vicariato Apostólico del Aguarico | - | 5/1~/1* | - | - | 7 |
| Total | 40 | 55 | 2 | 6 | 103 |

Los números que no lleven ni guión ni apóstrofe, se refieren a el número de piezas completas (+ 80%). El guión (~) significa el número de piezas incompletas (+ 50% hasta 80%) y el asterisco (*) el número de fragmentos (- 50%).

Piezas consideradas para la digitalización de los diseños pictóricos:

| Colecciones de museos y otras fuentes | Urnas Antropomorfas | Urnas no figurativas | Urnas zoomorfas | Urnas híbridas | Total |
|---|---------------------|----------------------|-----------------|----------------|-----------|
| Colegio Militar Eloy Alfaro (Evans & Meggers 1968) | 1~ | - | - | - | 1 |
| Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO) | 14/1~/2* | 23/1~/5* | 1 | 3 | 50 |
| Museo Casa del Alabado | 4 | 3 | | 1 | 8 |
| Museo CICAME (www.vicariatoaguarico.org) | 1/1* | - | - | - | 2 |
| Cabodevilla, 2013 | 1 | - | - | 1 | 2 |
| Museo Jacinto Jijón y Caamaño | 2/1~ | 3 | - | - | 6 |
| Museo Weilbauer | 1 | 1 | - | - | 2 |
| Museo Víctor Emilio Estrada (Evans & Meggers 1968) | 1~ | - | - | - | 1 |
| Vicariato Apostólico del Aguarico | - | 6/1* | - | - | 7 |
| Total | 30 | 43 | 1 | 5 | 79 |

Los números que no lleven ni guión ni apóstrofe, se refieren a el número de piezas completas (+ 80%). El guión (~) significa el número de piezas incompletas (+ 50% hasta 80%) y el asterisco (*) el número de fragmentos (- 50%).

Por otro lado, también se ha considerado proporcionar una información adicional al análisis estrictamente iconográfico, que reside en otorgar una breve descripción técnica de las urnas en sus diferentes categorías generales, que se muestra en el anexo 1 y 2.

De esta manera, las características que han sido posibles distinguir y que se toma en cuenta para estas descripciones son las siguientes:

- Numeración de las piezas o código
- Procedencia (si alguna presenta)
- Morfología
- Parte de la vasija
- Dimensiones
- Acabado interior y exterior
- Tipo de decorado
- Granulometría de la pasta cerámica
- Estado de conservación de las piezas

De esta manera, para la descripción morfológica y decorativa de las piezas, se tomó en cuenta su contorno, si son formas restringidas o no restringidas, tipo de borde, cuerpo y base, basadas en las clasificaciones de Shepard (1956), Echeverría (2011) y Cocchi (1998). Para describir la granulometría de la pasta cerámica, se ha utilizado el Granulómetro McCollough (1984) que presenta las siguientes categorías:

| | |
|------------------|------------|
| very coarse sand | 1.0-2.0mm |
| coarse sand | 1/2-1.0mm |
| medium sand | 1/4-1/2mm |
| fine sand | 1/8-1/4mm |
| very fine sand | 1/16-1/8mm |
| silt | < 1/16mm |

También se incluye un registro del estado de conservación de la pieza, distinguida en: buena, regular y mala. Por último, se presenta una identificación general del decorado, que ha sido clasificado en: inciso, exciso, punteado, pintado, modelado.

6.2. Proceso de digitalización de los diseños pictóricos

Para la digitalización de las representaciones figurativas plasmadas en la pintura corporal de las urnas, se ha utilizado el programa de edición gráfica Adobe Illustrator CS6. La razón por la que se ha escogido usar este programa, reside en la necesidad de convertir los diseños de las urnas, en una representación plana y bidimensional de éstos, para una mejor visualización de todos los elementos iconográficos y facilidad de análisis.

Para ello, previamente se realizó un registro fotográfico de alta calidad de cada pieza, tomando en cuenta cuatro perfiles principales: frente, lateral izquierdo, lateral derecho y perfil posterior. En algunos casos, por la morfología de las vasijas fue necesario la inclusión de otros ángulos o perfiles. El registro fotográfico también incluye una escala de 10 centímetros, para tener una mejor percepción de su proporción respecto a la fotografía.

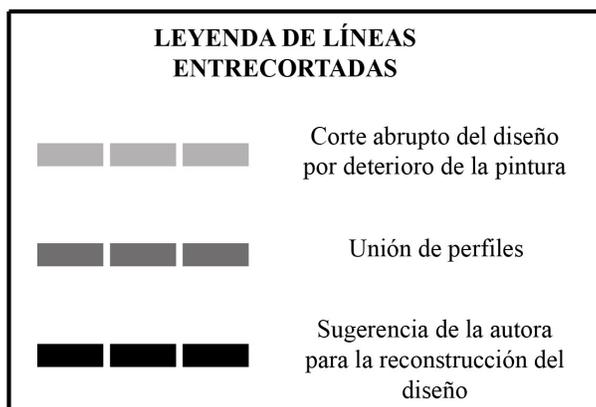
Estos procedimientos se lograron aplicar a la mayoría de las piezas, para alcanzar un registro detallado del contorno total del diseño pictórico. No obstante, en el caso de las piezas obtenidas a través de fuentes bibliográficas y de museos que permitieron fotografiar las piezas únicamente a través de su vitrina, las fotografías no presentan la alta calidad requerida, ni tampoco ha sido posible la colocación de escalas.

Una vez obtenidos todos los perfiles fotográficos de las urnas e introducidos al Adobe Illustrator CS6, se ha procedido a dibujar sobre las fotografías, de manera individual, por cada perfil. Es importante aclarar que el redibujo que se ha realizado, ha procurado mantener semejanza con los trazos originales que muestran las urnas, por lo que, no siempre las figuras estarán perfectamente estilizadas o mecanizadas; sino que, mantendrán el trazo propio de un dibujo a mano. Una vez realizados todos los trazos, se procedió a unir o conectar manualmente todos los perfiles dibujados, para obtener el diseño total del contorno de las urnas. Es por ello, que en algunos casos, puede variar ligeramente la proporción de los diseños. Sin embargo, en dichos casos, que son pocos, se ha señalado con línea entrecortada la proporción del diseño que se ha extendido o acortado.

La dirección en la que se unieron los perfiles, manteniendo una lectura de izquierda a derecha. En los casos de las urnas antropomorfas, zoomorfas e híbridas se ha empezado desde el perfil uno, siguiendo de manera consecutiva en la numeración de los perfiles;

siendo el número uno, el correspondiente a la parte frontal de estas figurinas. En el caso de las urnas no antropomorfas, la guía para entender la direccionalidad del diseño se basa únicamente en la numeración de los perfiles, igualmente empezando en el perfil 1, con una lectura de izquierda a derecha. Al final de todas las uniones de los perfiles, se ha reproducido nuevamente el perfil 1, para completar la sección faltante entre el perfil 4 y perfil 1. De esta manera, se visualizan todas las secciones del diseño pictórico.

Dado que la digitalización de los diseños se ha producido a través de la unión de perfiles, también se ha colocado líneas verticales entre cortadas o punteadas para indicar cuales han sido los puntos de unión en los perfiles. A continuación, se presenta una leyenda con la simbología utilizada para distinguir las modificaciones en los gráficos que se han mencionado:



Para la reconstrucción de las tonalidades con las que fueron dibujadas y pintadas las composiciones figurativas, primeramente, se tomó el color en la mayoría de los casos de las urnas, con la Tabla Munsell (Munsell Soil Color book); cuyos códigos cromáticos fueron configurados en el programa Adobe Illustrator CS6, basado en la publicación de Centore (2013). De esta manera, las representaciones planas de los diseños pictóricos de las urnas, presentan la tonalidad original registrada en las urnas. El registro fotográfico de los perfiles de las urnas se adjuntan en el anexo 3 y las digitalizaciones con las composiciones pictóricas se encuentran en el anexo 4.

6.3. Codificación del material

Respecto a la codificación que se utilizó para identificar a las urnas cerámicas, en algunos casos, los códigos corresponden a la nomenclatura de las catalogaciones originales de los museos y en el caso de las piezas que no se ha obtenido dichos códigos, se ha asignado

una enumeración propia para éstas. A continuación, se presenta ejemplos de la codificación asignada:

Para el caso del Museo CICAME, obtenido de la página web www.vicariatoaguarico.org, se ha utilizado la codificación de las abreviaturas del museo (CICAME), seguido de un guion y a continuación tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. CICAME-001

Para las piezas fotográficas obtenidas de la publicación de Cabodevilla (2013), se ha utilizado la inicial del apellido del autor, seguida del lugar de las abreviaturas residencia de la pieza, en caso de que se conozca este dato, como la pieza proveniente del Museo de las Culturas Indígenas (MCI); caso contrario, se continúa directamente con guion y tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. C-MCI-001 / C-001.

Para las piezas fotográficas obtenidas de la publicación de Evans & Meggers (1968), igualmente se han utilizado las iniciales de los apellidos de los autores, seguido de guion y de las abreviaturas del lugar de residencia de la pieza. En el caso del Colegio Militar Eloy Alfaro, se ha utilizado las siglas (CMEA) y en el caso de la pieza proveniente del Museo Emilio Estrada, se han usado las abreviaturas (MEE); y a continuación siguen tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. E&M-CMEA-001 / E&M-MEE-001

Respecto a las piezas del Museo Jacinto Jijón y Caamaño, se utilizó la codificación original proporcionada por el museo, que presenta las siglas (JC-AE), seguida de la numeración correspondiente a su catálogo, que consta de cuatro dígitos. Ej. JC-AE-8500.

Para las piezas del Museo y Centro Cultural de Orellana, igualmente se utilizó la codificación original proporcionada por el museo, que presenta las siglas (MACCO), seguida de los dos últimos dígitos del año en el que se ha realizado la catalogación de las piezas (16) y por último, la numeración correspondiente a su respectivo catálogo, que consta de tres dígitos. Ej. MACCO-16-006.

Para el caso del Museo y Centro de Arte Precolombino Casa del Alabado, se ha utilizado una codificación propia, que consta primeramente de las abreviaturas (MCA), seguido de un guion y a continuación tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. MCA-001

Para el caso del Museo Weilbauer, igualmente se ha utilizado una codificación propia, que consta primeramente de las abreviaturas del museo (MW), seguido de un guion y a continuación tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. MW-001

Por último, para el caso de las piezas recuperadas por el Vicariato Apostólico del Aguarico, igualmente se ha utilizado una codificación propia, que consta primeramente de las abreviaturas (VAA), seguido de un guion y a continuación tres dígitos numerales, empezando, por la numeración 001, que continúa de forma consecutiva. Ej. VAA-001

Estos códigos son los que se utilizarán para referirse a las piezas de manera particular a lo largo de toda la investigación, así como también, residirán en la base de datos y en el registro fotográfico de las urnas.

6.4. El sistema iconográfico en las urnas funerarias de la Fase Napo

El análisis que se ha llevado a cabo en las urnas funerarias, constan de dos niveles de análisis, partiendo desde los aspectos más generales hasta los más particulares. En el caso del primer nivel de análisis, se ha considerado la totalidad de las urnas cerámicas, incluidas las que no presentan pintura decorativa; mientras que, el siguiente nivel atañe únicamente a las urnas que presentan pintura corporal.

6.4.1. Primer nivel de análisis

Primeramente, se ha realizado una identificación global de las urnas, clasificándolas en cuatro grupos generales respecto a su morfología, para verificar la existencia de alguna variación significativa dentro de éstas. Para este efecto, se ha tomado en cuenta la totalidad de las urnas, incluyendo las que no presentan pintura corporal. Así, se ha logrado identificar cuatro grupos generales (Figura 47), los cuales son:

Grupo 1: Urnas antropomorfas

Grupo 2: Urnas no figurativas

Grupo 3: Urnas zoomorfas

Grupo 4: Urnas híbridas

GRUPOS GENERALES DE URNAS FUNERARIAS



Figura 47. Grupos generales de urnas funerarias

El grupo que presenta mayor cantidad de urnas es el grupo 2, que corresponde a las no figurativas con un 53% (N=55), seguida de las urnas antropomorfas con un 39% (N=40), y en porcentajes mucho más bajos, las urnas híbridas y zoomorfas con un 6% (N=6) y 2% (N=2) como se evidencia en el siguiente gráfico:

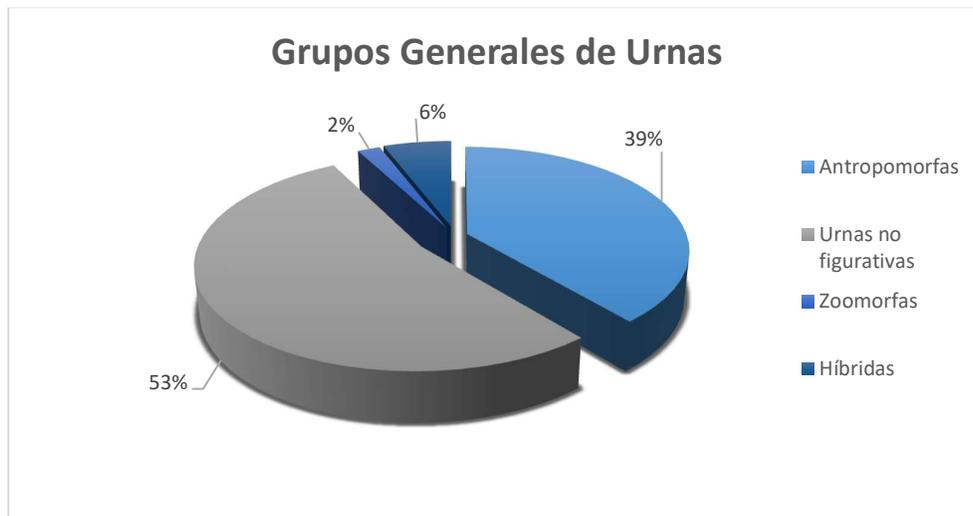


Figura 48. Grupos generales de urnas

Respecto a la muestra extraída de piezas que, si presentan pintura corporal y corresponden a estos grupos generales, los porcentajes no varían mucho de los anteriores, siendo igualmente el grupo 2 (no figurativas), el más cuantioso, con el 55% (N=43); seguido del grupo 1 (urnas antropomorfas) con un 38% (30); y con porcentajes muy bajos, las urnas híbridas, con el 6% (N=5) y las zoomorfas con apenas el 1% (N=1) de la muestra.

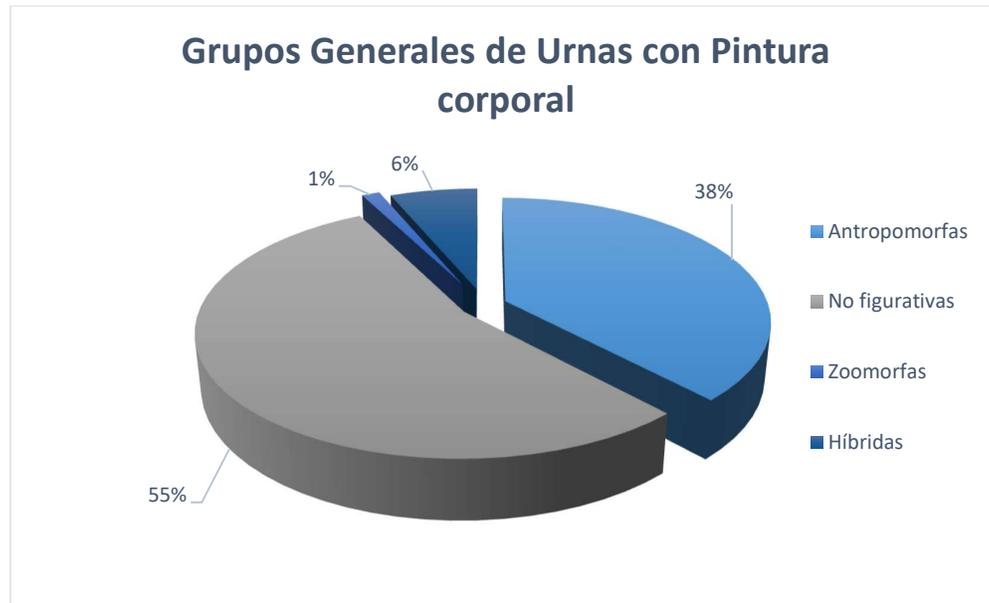


Figura 49. Grupos generales de urnas con decoración pictórica

Grupo 1 Urnas antropomorfas

Respecto al grupo 1, igualmente, se ha realizado una identificación morfológica general de las urnas, dada la gran variedad aparente en este grupo. Así, se ha identificado tres tipos y dos piezas indefinidas, que, al estar incompletas, dificulta otorgar una filiación morfológica a los tipos que se presentan dentro de esta agrupación (Figura 50).

Tipos de Urnas Antropomorfas



Figura 50. Tipos de urnas antropomorfas

De esta manera, en el grupo 1, el tipo 1 resulta ser el más representativo, con un 75% (N=30) que marca una gran diferencia respecto a los otros tipos en este grupo. Con un porcentaje bastante inferior, sigue el tipo 3 con un 10 % (N=4), el tipo 2 con un 7,5% (N=3) y, por último, los fragmentos indefinidos, igualmente con un 7,5% (N=3). En el siguiente gráfico se puede observar la distribución estadística de los tipos:

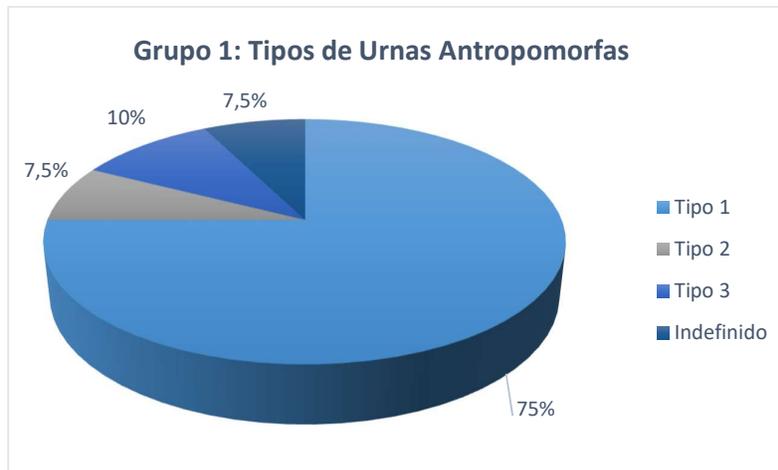


Figura 51. Porcentaje de Tipos de urnas antropomorfas

Tipo 1:

Estas urnas se caracterizan por presentar una figura antropomorfa completa, tipo figurina, es decir, con una clara representación del cuerpo humano, con cabeza, cuello, extremidades superiores e inferiores, sexuadas y con un rostro bien definido, siendo éste diferente en todos los casos a manera de efigie. El aspecto decorativo de estas piezas incluye técnicas de escisión, incisión, apliques y pintura. No se evidencia una

estandarización en el tamaño de las urnas, variando significativamente sus tamaños. Estas urnas presentan también ornamentación corporal como la presencia de aretes, collares y apliques modelados; así como, una variedad de brazaletes, pulseras, rodilleras y canilleras, que en la mayoría de los casos se encuentran representados con la técnica de excisión y pintura roja; aunque en algunos casos, estos adornos se muestran modelados. En pocos casos (dos urnas) se ha registrado la presencia de artefactos que acompañan a las urnas, específicamente éstas aparecen sosteniendo en sus manos algún tipo de objeto.

Otra característica común en estas piezas, es la presencia de pintura corporal, que se manifiesta tanto en el rostro como en el cuerpo de la urna. Los pigmentos utilizados para esta decoración se presentan generalmente en una base blanca con diseños sobrepuestos en color negro y rojo; distinguiéndose en algunos casos, en la parte frontal de la urna, una base de tonalidad roja y en la parte posterior una base blanca. Así también, todas estas piezas se encuentran en posición sedente con los brazos y piernas flexionadas. Otro patrón común, es el hecho de que, en la proporción corporal, se exalte el cuerpo o tronco de la pieza, probablemente por su función de contenedor, en comparación con sus brazos y piernas, que resultan ser mucho más delgadas. En cuanto a la representación sexual de estas urnas, en el caso de las femeninas la técnica más utilizada para la representación de los genitales, es el modelado en forma de triángulo invertido y en el centro una línea vertical, en algunos casos acompañados con pintura, excisión e incisión. En menor frecuencia, se encuentra la misma representación, pero únicamente pintada. La técnica menos utilizada corresponde a la utilización únicamente de una línea vertical incisa. Para el caso de las urnas masculinas se presenta una sola técnica de representación del genital, que es el modelado, en algunos casos a manera de aplique.

Existen tres variantes de estas urnas, que también son aplicables a los otros tipos de antropomorfas, distinguidas por el tipo de abertura que presentan, característica que ya ha sido documentada por Evans & Meggers (1968) para su clasificación general de las urnas antropomorfas (Figura 52). En este caso, las urnas con abertura en su base son las más comunes, algunas de éstas, presentan discos a manera de tapas. Estas urnas tienen en común que sus cuellos son muy cortos, distinguiéndose del resto del cuerpo por una excisión que demarca el cuello, el mismo que también puede estar pintado de rojo o blanco. Seguida de esta variante, se encuentran las urnas que presentan la abertura en la parte superior de la cabeza, en algunos casos presentan pequeñas tapas para cubrirlas. Por último, siendo las más escasas, se encuentran las urnas que presentan su abertura en el

cuello. Estas urnas se caracterizan por funcionar la parte de la cabeza y el cuello como tapas, distinguiéndose precisamente por la prominencia de sus cuellos.



Figura 52. Tipos de abertura en urnas antropomorfas

Tipo 2:

Respecto a las urnas antropomorfas del tipo 2, éstas se caracterizan por su morfología de contorno complejo al presentar una forma de doble cuerpo. En este tipo de cuerpo se diferencia la sección de la cabeza con el tronco o cuerpo, careciendo de extremidades, tanto superiores como inferiores; así como tampoco se evidencia representación sexual, ni accesorios a manera de ornamentación. La característica antropomorfa que se manifiestan en estas piezas son únicamente los rostros, lo que permite, distinguirlas de las urnas no antropomorfas. Estas urnas también presentan pintura corporal. Respecto a la abertura de estas piezas, ésta se presenta tanto en la parte superior de la urna, como en la base. Sin embargo, al tener una muestra bastante pequeña para esta categoría, resulta difícil otorgar características generales a parte de las ya mencionadas.

Tipo 3:

Respecto a las urnas antropomorfas pertenecientes al tipo 3, se han podido identificar algunas variables constantes. Entre estas características se encuentra la forma corporal globular de la urna, de contorno simple, con borde directo o ligeramente invertido, labio plano, y base plana. En estas urnas, la representación antropomorfa reside únicamente en la manifestación del rostro, con la presencia de pintura facial y corporal. No se manifiesta una representación del atributo sexual. Respecto a la abertura de estas urnas, ésta se presenta en la parte superior de la vasija. Al igual que el tipo 2 al tener una muestra

bastante pequeña para esta categoría, resulta difícil otorgar características generales a parte de las ya mencionadas.

Según los tipos expuestos, se puede evidenciar la amplia variabilidad en la manera de representación de las urnas antropomorfas, en las que tanto, aspectos morfológicos, técnicos y decorativos, presentan características singulares y pueden combinarse indistintamente, especialmente en las del tipo 1, sugiriendo que estas piezas podrían corresponder a retratos de los difuntos, como ya lo ha propuesto Barreto (2008). Un trabajo específico para afianzar este planteamiento sobre las características fisionómicas de las urnas antropomorfas y su correspondencia a una caracterización individual de los difuntos en las urnas, ha sido desarrollado en un trabajo previo por la autora de la presente investigación (Viteri, en prensa).

Grupo 2: Urnas no figurativas

Este grupo se caracteriza por vasijas que en su mayoría son de contornos compuestos abiertos o cerrados, principalmente con formas bicónicas y hombros convexos. Las paredes pueden ser de perfiles rectilíneos cóncavos y convexos y sus bases planas. En menor medida, se presentan urnas globulares de contorno simple. Tampoco existe una estandarización en el tamaño de las piezas. Estas urnas presentan escasa decoración plástica, siendo la única utilizada la de la excisión y su principal característica decorativa es la pintura tanto policroma como bicroma. En algunos casos, se ha registrado la presencia de tapas con las urnas.

Grupo 3: Urnas zoomorfas

Este grupo de urnas presenta una morfología tipo figurina con una clara plasmación zoomorfa. La decoración plástica de estas piezas consiste en una mezcla de varias técnicas, como la excisión, modelado y pintura policroma y bicroma. En este caso, las representaciones zoomorfas que se manifiestan son únicamente de aves, las mismas que son de tamaño pequeño, variando entre una altura de 13cm a 18cm y un ancho de entre 13cm y 15cm. Urnas funerarias de características zoomorfas asociadas a la TPA, también han sido registradas en Brasil, para la Fase Maracá en el estado de Amapá (ver Guapindaia, 2001).

Grupo 4: Urnas híbridas

El grupo de urnas híbridas, igualmente con una morfología tipo figurina se caracteriza por presentar una combinación de elementos plásticos con características zoomorfas, antropomorfas y formas no definibles, que, en conjunto, otorgan una apariencia compleja de identificación del personaje representado. En este grupo, la morfología de las urnas es sumamente variada, como formas simples globulares, bicónicas y de doble cuerpo. Tampoco existe una estandarización en el tamaño de las piezas. La decoración de estas piezas presenta una compleja representación estilística similar a las del grupo 1, con técnicas combinadas indistintamente como la escisión, incisión, modelado, pintura bícroma y polícroma.

6.4.2. Segundo nivel de análisis

En este nivel de análisis se procederá a analizar estrictamente las composiciones figurativas de la decoración pictórica de las urnas. Para este efecto se ha tomado en cuenta todos los grupos de urnas funerarias. De esta manera, la muestra utilizada corresponde a 79 urnas. Para ello, se ha considerado dividir la decoración pictórica, en pintura corporal y facial, analizándolas como áreas decorativas separadas, en las urnas de contornos compuestos y tipo figurinas de los grupos 1 y 4. En urnas de contorno simple y en los grupos 2 y 3, dado que la pintura corporal se rige a una sola área de decoración, no se presenta este inconveniente de separar en ambos campos. Para una mejor visualización de la morfología de las urnas, tanto en sus formas simples, compuestas y tipo figurinas, revisar el anexo 1.

De esta manera, de acuerdo a una metodología semiótica propuesta para esta investigación, para llegar a identificar ciertos códigos icónicos y principios de estructuración, primeramente, se ha procedido a identificar los elementos que integran a este sistema iconográfico, como son las figuras (elementos perceptibles a través de formas geométricas y formas básicas), como unidades primarias para percibir las composiciones pictóricas, posteriormente los signos, hasta llegar al código icónico. Estos dos últimos elementos serán descritos en el capítulo de discusión de resultados, dado el carácter subjetivo y complejo de los mismos, cuya aproximación requiere cualidades más interpretativas sustentadas con otras perspectivas como la etnoarqueológica. Todas estas identificaciones, igualmente se las ha realizado desde sus figuraciones más generales, hasta las más específicas.

6.4.2.1. Pintura corporal

Campos decorativos

Respecto a la pintura corporal en los cuatro grupos de urnas, primeramente, se ha encontrado que todas las composiciones pictóricas están demarcadas mínimamente por dos bandas horizontales (superior e inferior), cuya función precisamente es limitar y restringir el diseño a un determinado campo decorativo, es decir, funcionarían a manera de armazón. Estas bandas corresponderían al patrón básico en la estructuración de los diseños que se propone en esta investigación, del cual se desprenden ciertas variaciones.

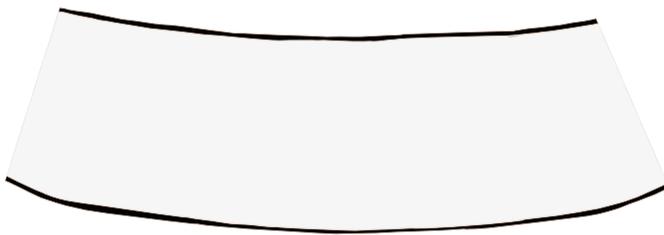
En la mayoría de los casos se ha encontrado un solo campo decorativo; no obstante, en algunas urnas antropomorfas, zoomorfas e híbridas, pueden presentarse hasta tres campos decorativos en la sección corporal, demarcándose la parte frontal, la parte posterior y las extremidades de las urnas.

Tipos de campos decorativos:

Un Campo decorativo (1): Este campo puede estar demarcado por una sola banda superior y una inferior en el contorno de todo el cuerpo de la urna (1-A) o puede presentar doble banda superior y doble banda inferior (1-B). En ambos casos, el cuerpo de la urna presenta un solo campo decorativo, en el que, al interior de estas bandas se restringe la composición pictórica. Este campo puede presentarse en los cuatro grupos generales de urnas (antropomorfas, no figurativas, zoomorfas e híbridas).

Ejemplos:

1-A



Principio básico: una banda superior y una inferior.

1-B



Doble banda inferior y superior.

- Dos campos decorativos (2): Esta variación se caracteriza por presentar dos campos para la plasmación de la decoración pictórica. Estos campos se presentan en las urnas antropomorfas, zoomorfas e híbridas. No obstante, tiene cuatro sub-variaciones:

Las variaciones 2-A y 2-B se distinguen por presentar campos decorativos en la parte frontal de la urna y en la parte posterior de la urna. En el caso de la 2-A, la delimitación de los dos campos decorativos puede presentarse con una banda superior y otra inferior y al interior de éstas, una nueva demarcación que sigue el contorno de la forma de la urna, dependiendo del grupo al que pertenezca. La variación 2-B, en cambio presenta únicamente el contorno de la urna.

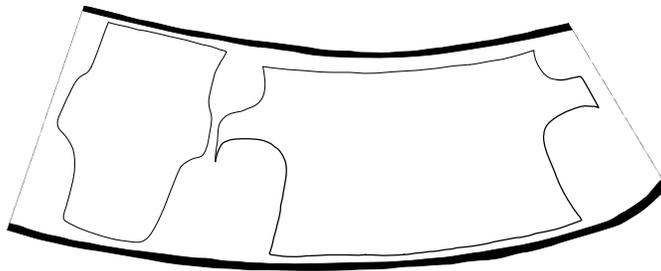
Por su parte, la variación 2-C distingue los dos campos decorativos entre una delimitación del tronco y las extremidades tanto superiores como inferiores, que se marcan con contornos que siguen la forma de estas secciones corporales. Igualmente pueden presentarse bandas superiores e inferiores o sólo los contornos.

Por último, las variaciones 2-D y 2-E, se presentan únicamente en las urnas de contorno simple, tanto antropomorfas como híbridas, en las cuales, los dos campos decorativos se demarcan por la parte frontal que corresponde al rostro de la urna y la parte posterior. En estos casos, la delimitación consiste en marcos cuadrangulares o rectangulares, que pueden ser simples, es decir un solo marco o dobles.

De igual manera, en todos los casos se cumple la función de fijar campos exclusivos para la decoración pictórica.

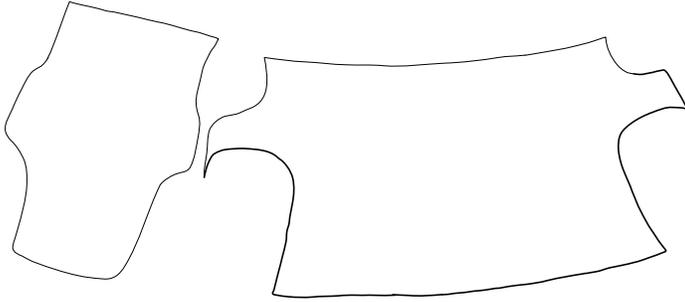
Ejemplos:

2-A



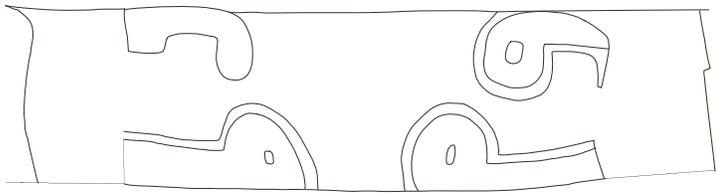
Banda inferior y superior
con contornos internos.

2-B



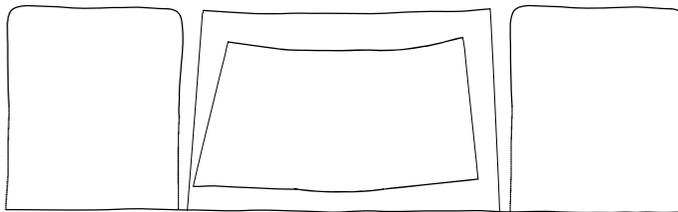
Solo contornos

2-C



Contornos para diferenciar el tronco de las extremidades.

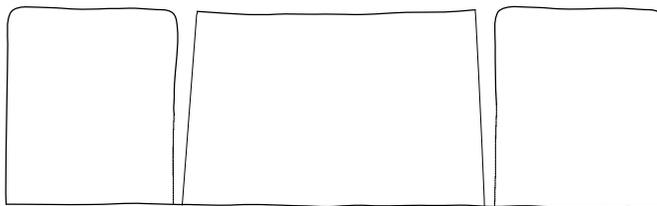
2-D



Parte delantera: marco cuadrangular

Parte posterior: doble marco rectangular

2-E



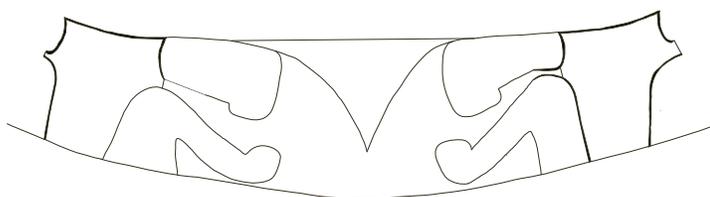
Parte delantera: marco cuadrangular

Parte posterior: Marco rectangular

- Tres campos decorativos (3): En este último caso, la delimitación de la pintura corporal se restringe en tres campos decorativos en el cuerpo de la urna, distinguiéndose en la parte frontal, parte posterior y extremidades superiores e inferiores.

Ejemplo:

3-A



Parte frontal, posterior y extremidades

A continuación, se presenta la Tabla 1 con la distribución en porcentajes de los campos decorativos utilizados en todos los grupos (1-4) de urnas funerarias:

| TIPOS DE CAMPOS DECORATIVOS EN LA PINTURA CORPORAL | | |
|--|--------|------------|
| Categorías | Número | Porcentaje |
| 1-A | 24 | 30,4% |
| 2-A | 6 | 7,6% |
| 3-A | 9 | 11,4% |
| 1-B | 25 | 31,6% |
| 2-B | 1 | 1,3% |
| 2-C | 5 | 6,3% |
| 2-D | 3 | 3,8% |
| 2-E | 1 | 1,3% |
| Indefinido | 4 | 5,1% |
| Ausente | 1 | 1,3% |
| Total | 79 | 100% |

Tabla 1. Tipos de campos decorativos en la pintura corporal

Como se puede evidenciar, los campos decorativos más recurrentes son los tipos 1-B y 1-A con un 31,6% y un 30,4%, presentándose una gran diferencia de los campos restantes cuyos porcentajes son bastante inferiores, evidenciándose la escasa utilización de estos campos decorativos. La razón por la cual se presenta una mayor recurrencia de los campos 1-A y 1-B, puede deberse a que éstos se presentan generalmente en las urnas no figurativas (grupo 2), las mismas que son mayoritarias en nuestra muestra de análisis.

De manera más específica, si se toma como ejemplo, los grupos de urnas más representativas y homogéneas de la muestra de análisis, como son los grupos 1 (tipo 1) y grupo 2, se puede verificar el argumento mencionado; siendo las categorías 1-B y 1-A (51% y 47%), las más representativas en el grupo 2 (no figurativas); y con tan sólo una pieza (2%) que presenta un campo decorativo diferente (2-A) (Tabla 2).

Por el contrario, si se observa igualmente estos campos decorativos, en las urnas antropomorfas del tipo 1 –Tabla 3- los campos más representados son: 3-A (43%) y 2-C (24%); mientras que los menos recurrentes, corresponden a las categorías 1-B (5%) y 2-A (5%).

| CAMPOS DECORATIVOS EN URNAS NO FIGURATIVAS | | |
|--|--------|------------|
| Categoría | Número | Porcentaje |
| 1-A | 20 | 47% |
| 1-B | 22 | 51% |
| 2-A | 1 | 2% |
| Total | 43 | 100% |

Tabla 2. Campos decorativos en urnas no figurativas

| CAMPOS DECORATIVOS EN URNAS ANTROPOMORFAS TIPO 1 | | |
|--|--------|------------|
| Categoría | Número | Porcentaje |
| 2-C | 5 | 24% |
| 3-A | 9 | 43% |
| 1-A | 2 | 10% |
| 2-A | 1 | 5% |
| 1-B | 1 | 5% |
| Indeterminado | 3 | 14% |
| Total | 21 | 100% |

Tabla 3. Tipos de campos decorativos en la pintura corporal

En este sentido, es factible argumentar lo antes citado en la descripción de los campos, siendo representativa la tendencia de que los campos decorativos, que atañen a un único espacio de diseño (1-A y 1-B) se muestran mayoritariamente en las urnas sin representación identificable. Por otro lado, la mayor diversidad de espacios otorgados para la decoración pictórica se encuentra en las urnas antropomorfas del tipo 1. Aunque si se revisa la base de datos (anexo 2) se puede verificar que, en los otros tipos de urnas antropomorfas, híbridas y zoomorfas, también se presentan mayor número de campos decorativos y no solo un campo. De esta manera, la elección para delimitar o restringir el área de decoración parece estar en relación con la morfología general de las urnas presentadas en este trabajo; en las que, las piezas que no presentan decoración plástica (urnas antropomorfas, híbridas y zoomorfas), es decir las urnas no figurativas, tienden a tener un único espacio de representación pictórica. Así, parece ser que estas urnas, al

presentar cuerpos cuya superficie es homogénea, son propicios para utilizar todo el espacio como un solo campo decorativo. Entre tanto, las urnas antropomorfas, especialmente las del tipo 1, cuyos cuerpos se encuentran altamente modificados por decoraciones plásticas y por las siluetas mismas que implica una figura humana, son propicios para la delimitación de varios espacios o campos para las composiciones pictóricas.

Composiciones pictóricas

Respecto a las composiciones figurativas en la pintura corporal, se evidencia una amplia gama de variabilidad en la decoración y figuras plasmadas; sin embargo, éstas fueron diseñadas de acuerdo a ciertas reglas estructurales básicas e identificables. Dado que los motivos pictóricos presentan una gran particularidad y en algunos casos, éstos resultan indivisibles, es decir que, dada su representación no es posible aislarlos en unidades mínimas de expresión; para su clasificación, se ha tomado en cuenta los tipos de trazos y líneas utilizadas en la construcción de los motivos. Estos tipos de trazos y líneas han podido ser reconocibles mediante el ejercicio de redibujo de las composiciones pictóricas, en las que, la técnica de pincelada, ha sido fundamental para distinguir la direccionalidad de los trazos y los puntos de uniones entre las diversas figuras. En los casos, en los que, los motivos si puedan aislarse; y por ende, ser susceptibles de descomposición en unidades básicas, se ha procedido con dicho efecto y se los ha agrupado en determinadas categorías, para proceder a su codificación, con el objetivo de verificar si en éstos, se presenta algún sistema de convención.

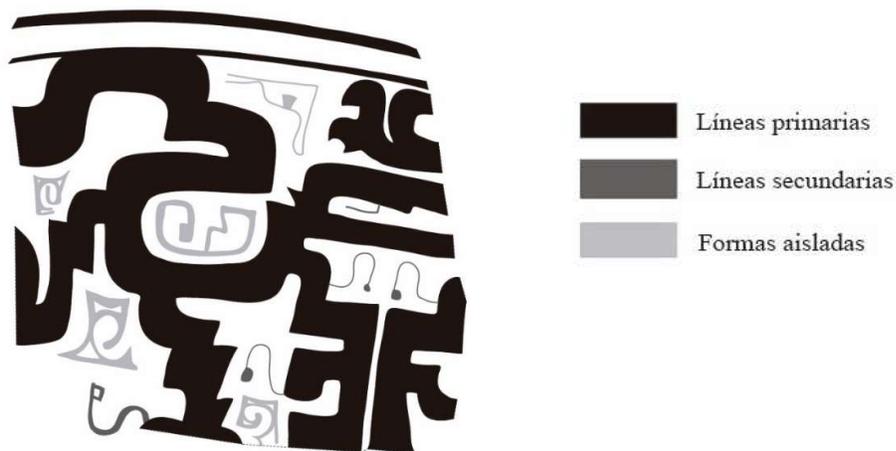
De esta manera, las composiciones pictóricas están constituidas por tres elementos básicos que serán primeramente expuestos y cuya combinación da origen a la diversidad de los diseños pintados y como éstos se encuentran configurados. Estos elementos principales son:

- **Líneas primarias:** Son líneas sinuosas realizadas en un solo trazo y cuyas formas no siempre tienen un principio ni fin definido y generan figuras amplias. Pueden ser líneas gruesas de (0.5 mm-1.5 cm) o también finas de (0.2 mm-0.4 mm). Los trazos de estas líneas pueden ser continuas o discontinuas. Se considera a estas líneas primarias como los trazos principales, seguramente los primeros en realizarse; ya que, su función es estructurar el diseño, para a partir de éstos se crear nuevas formas y figuras. Igualmente, estas líneas tienen en común que su

composición da origen a trazos laberínticos otorgando un patrón de ritmo y movimiento a la composición pictórica.

- **Líneas secundarias:** Son líneas que se derivan de las primarias, formando nuevos trazos, pero continúan adosadas a las líneas primarias. Estos trazos pueden funcionar como conectores entre las figuras expresadas con líneas primarias; y en todos los casos, estas líneas son de menor dimensión que las primarias; aunque, en ciertos pintados puede complejizarse la distinción entre líneas primarias y secundarias. También pueden ser trazos continuos o discontinuos y varían su espesor, encontrándose trazos finos y gruesos. Estas líneas complejizan aún más las composiciones pictóricas, siendo más difícil el reconocimiento de los elementos pintados, contribuyendo al patrón rítmico de la pintura corporal.
- **Formas aisladas:** Son aquellas formas que no se encuentran unidas o adosadas de ninguna manera a líneas primarias o secundarias. En su mayoría son figuras cerradas, es decir que tienen su contorno bien definido, cuyos extremos coinciden en el mismo punto, facilitando la distinción visual de la figura. No obstante, también pueden presentarse figuras abiertas y pueden ser tanto líneas con trazo continuo como discontinuo. En ambos casos, estas formas son utilizadas para rellenar los espacios que han sido dejados vacíos por las líneas primarias y secundarias. Estas formas aisladas tienen un efecto visual contrario a las líneas primarias y secundarias, ya que son figuras estáticas.

Ejemplo de elementos constitutivos:



De esta manera, dichos elementos constitutivos presentan una saturación de la imagen o de la composición pictórica, dificultando a simple vista la caracterización de dichas

figuras. Así, las composiciones figurativas ocupan todo el campo decorativo, a manera de *horror vacui* (miedo al vacío) como ya lo han identificado Arroyo-Kalin & Rivas (2016).

Con estos elementos constitutivos, los diseños de la pintura corporal presentan un modelo de composición que está formada por principios de ritmo y movimiento (líneas primarias y secundarias), contrapuesto a principios estáticos (formas aisladas), que en conjunto dan como resultado la compleja representación estilística de la iconografía Napo; más aún, si se añaden otras técnicas decorativas.

Mediante la combinación de dichos elementos se encontraron seis categorías que se presentan a continuación y que se extienden a todos los grupos de urnas. Sin embargo, también se han identificado composiciones pictóricas atípicas, las mismas que no se las puede categorizar dentro de los ejemplos propuestos y serán tratadas como casos particulares.

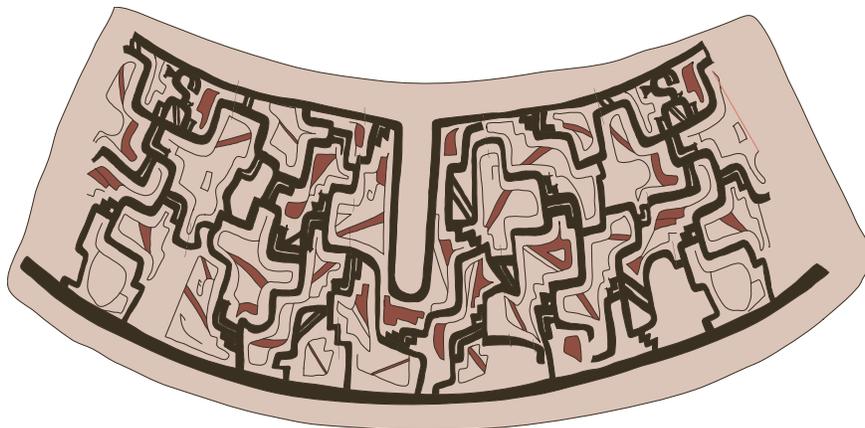
CATEGORÍA A

- **A1**

Estas urnas se componen de las siguientes características:

- En esta categoría todas las líneas o trazos son continuos.
- Líneas primarias gruesas.
- Líneas secundarias gruesas o finas.
- Formas aisladas cerradas.

Ejemplo:

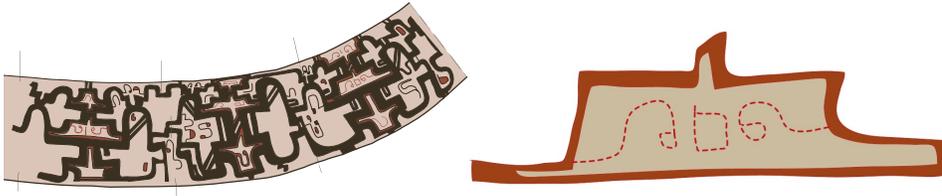


- **A2**

Presenta las mismas características que la categoría A1, pero se encuentra una variación:

Tanto las líneas secundarias, así como las formas cerradas aisladas, se presentan en líneas discontinuas o punteadas.

Ejemplo:

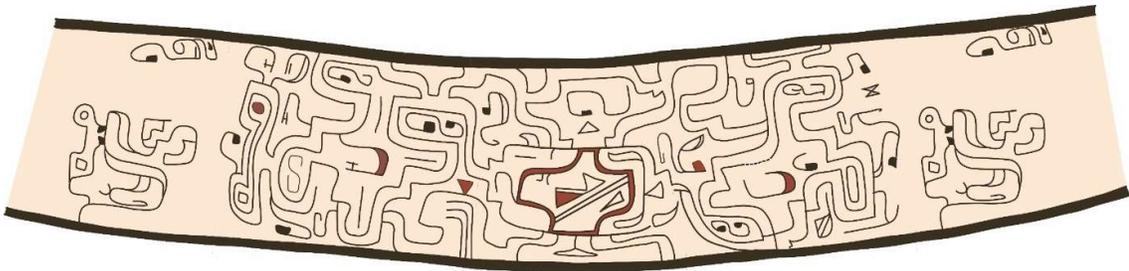


CATEGORÍA B

- **B1**

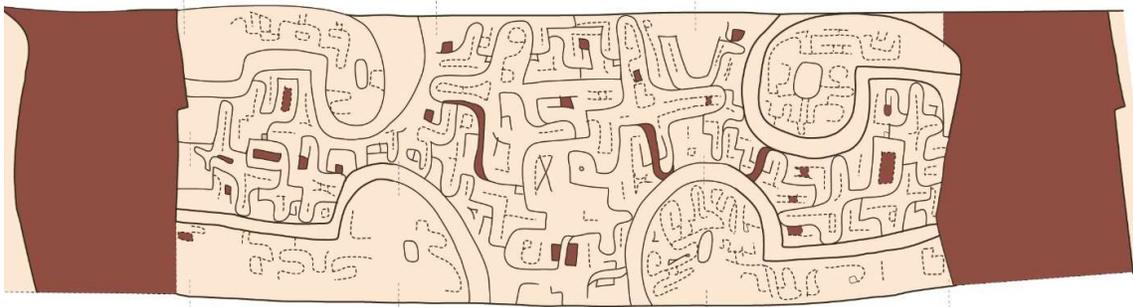
- Todas las líneas o trazos son continuos.
- Líneas primarias finas.
- Líneas secundarias finas.
- Formas aisladas cerradas o abiertas.

Ejemplo:



- **B2**

Presentan las mismas características que el tipo B1, pero con la introducción de líneas discontinuas o punteadas en las líneas secundarias y/o motivos aislados.

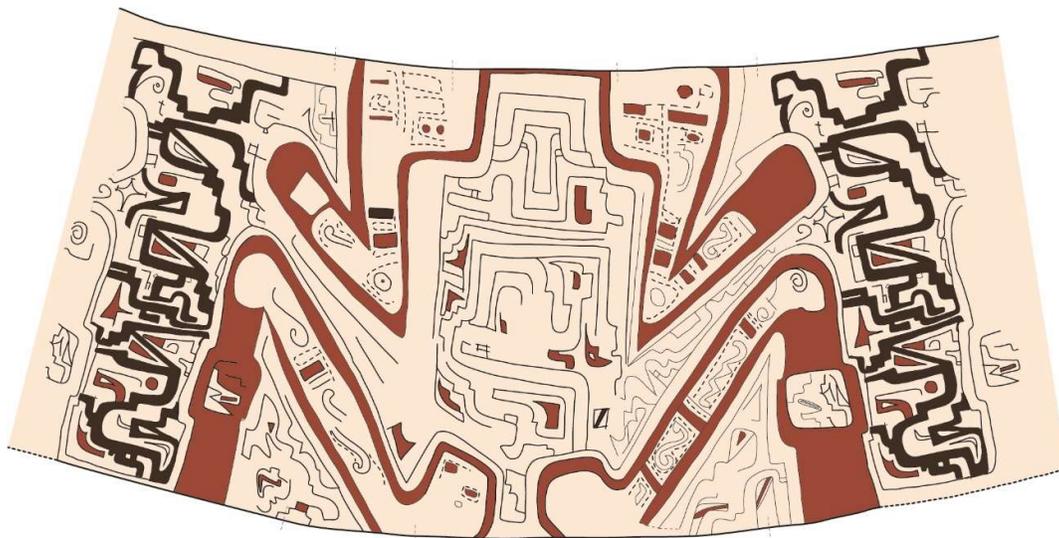


CATEGORÍA C o COMPUESTAS

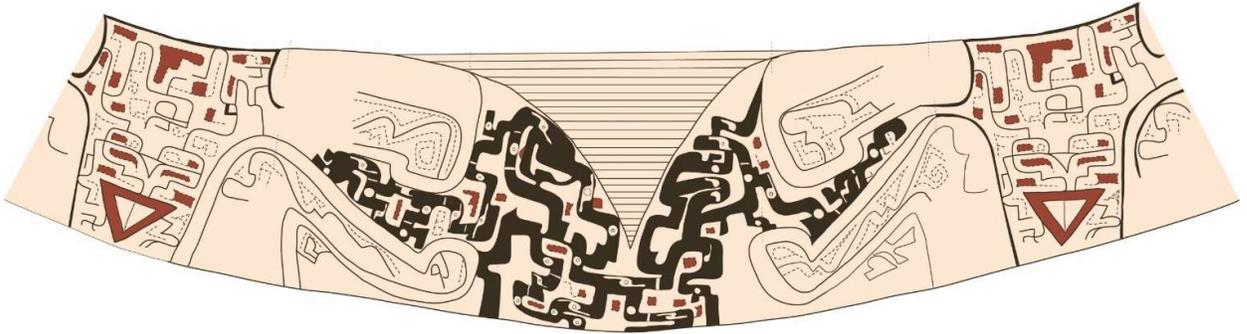
Se componen de diferentes categorías, cada una dispuesta en un determinado campo decorativo de la urna. Por ejemplo, en su parte delantera puede presentarse la categoría A1 y en la parte posterior puede presentarse la B1 o viceversa. También pueden presentarse composiciones entre una misma categoría y sub categorías. Ej. B1 y B2. Esta categoría se presenta en las urnas que tienen dos o más campos decorativos.

Ejemplos:

Categoría A1 en perfil frontal de la urna y categoría B1 en el perfil posterior:



Categorías A1, B1 y B2 en tres campos decorativos:



Categoría D

- **D1**
 - Todas las líneas o trazos son continuos.
 - Líneas primarias finas o gruesas.
 - Líneas secundarias gruesas.
 - Formas aisladas cerradas o abiertas
 - Pintura bícroma (base blanca con pigmento negro sobrepuesto). En esta categoría se presenta una relación de los pigmentos claro-oscuro, creando un efecto visual a manera de pintura negativa. Se presenta espacios vacíos y pintados, en los que, en ambos resaltan figuras importantes; sin poder establecer cuál es el diseño de mayor importancia, quedando dicha decisión a juicio del espectador.
 - Se presentan figuras más estilizadas de motivos zoomorfos o híbridos, cuya forma recurrente es una posible cabeza zoomorfa o forma de “P”, que puede estar en cualquier posición.

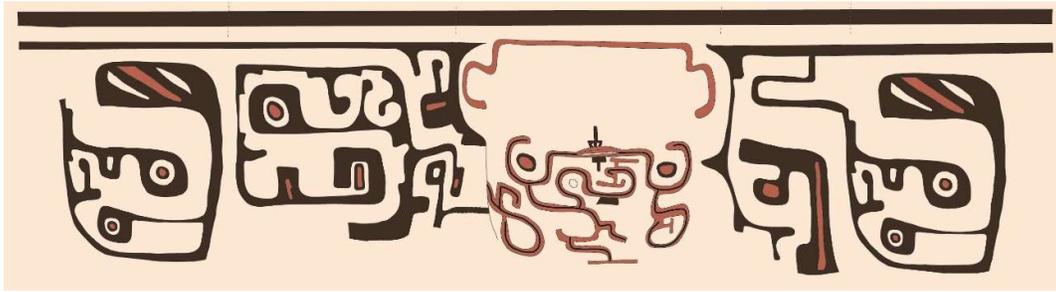
Ejemplo:



- **D2**

Esta variante de la categoría D1, se diferencia de la anterior respecto a la pintura utilizada, que en este caso es policroma (blanco, negro y rojo). Las variables restantes de la categoría D1 se mantienen en estas urnas.

Ejemplo:



CATEGORÍA E

- **E1**

Esta categoría se caracteriza por la técnica utilizada para la decoración figurativa, que en este caso es una combinación de excisión (figuras en color crema) y pintura de color rojo. Si bien, esta categoría presenta cierta similitud con la categoría D, dado que, igualmente se presenta figuras diferentes contrapuestas (en este caso en relación a la técnica utilizada); las figuras que se presentan en pintura roja parecen estar subordinadas o menos resaltadas que las excisas. Es por ello, que el efecto visual difiere de la categoría D.

Ejemplo:



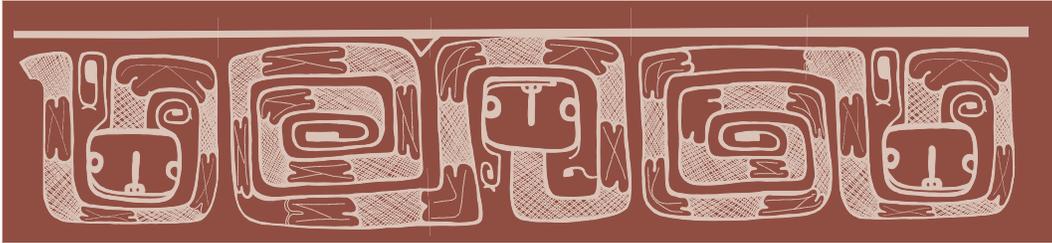
Composiciones pictóricas Atípicas

Las urnas que han sido caracterizadas como atípicas, presentan composiciones pictóricas que no corresponden con los principios básicos estructurales (líneas primarias, líneas secundarias y formas aisladas) que han sido expuestos en las anteriores categorías generales; siendo categorías únicas en la representación de la imagen.

Atípica 1 (AT1)

Se caracteriza por plasmar figuras naturalistas y estilizadas, como la imagen a continuación que presenta claramente una imagen zoomorfa de serpiente, probablemente de la especie *Bothrops atrox*, conocida comúnmente como “equis” en Ecuador y la *Boa constrictor*.

Ejemplo:



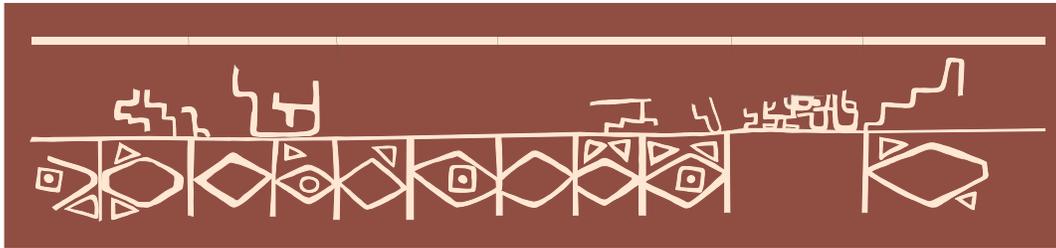
Boa constrictor (izquierda) y “equis” o *Bothrops atrox* (Derecha). Fotografía (derecha): tomada de: *El Diario.ec*, 2015. Fotografía (izquierda): tomada de: *BIOWEB*, bajo licencia CC (BY-NC 3.0), Ron, Santiago R. *FaunaWebEcuador*.

Atípica 2 (AT2)

Estas composiciones si bien presentan una disposición de elementos pictóricos complejos, la disposición de éstos, parecen estar divididos por una banda horizontal que se encuentra en la zona media del cuerpo de la vasija y divide en dos campos decorativos, superior e inferior. En uno de estos campos, la composición se asemeja a las categorías generales, como la A1; no obstante, en el otro campo decorativo, los elementos iconográficos y su distribución no se asemejan a ninguna de las categorías expuestas.

Ejemplo:

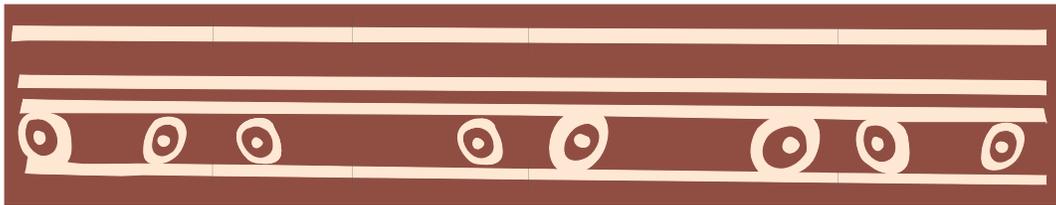




Atípica 3 (AT3)

En esta decoración pictórica se presentan bandas y círculos concéntricos dispuestos de forma horizontal en el cuerpo inferior de la urna.

Ejemplo:



Atípica 4 (AT4)

En esta representación pictórica se presentan figuras geométricas dispuestas de forma horizontal en el cuerpo superior de la urna, sin una aparente organización.

Ejemplo:



A continuación, se presenta la Tabla 4 con la distribución estadística de las categorías de composiciones pictóricas:

| TIPOS DE COMPOSICIONES PICTÓRICAS EN LA PINTURA CORPORAL | | |
|--|--------|------------|
| Categoría | Número | Porcentaje |
| A1 | 24 | 30,4% |
| A2 | 7 | 8,9% |
| B1 | 12 | 15,2% |
| B2 | 5 | 6,3% |
| C | 11 | 13,9% |

| | | |
|---------|----|------|
| D1 | 6 | 7,6% |
| D2 | 1 | 1,3% |
| E1 | 4 | 5,1% |
| AT1 | 2 | 2,5% |
| AT2 | 2 | 2,5% |
| AT3 | 1 | 1,3% |
| AT4 | 1 | 1,3% |
| Ausente | 3 | 3,8% |
| Total | 79 | 100% |

Tabla 4. Tipo de composiciones pictóricas en la pintura corporal

Como se puede evidenciar en la Tabla 4, la categoría más representada es la A1 con un 30,4% seguida de la B1 y la C, con un 15,2% y 13,9%; mientras que, las otras categorías son menos recurrentes. Al igual que lo sucedido en los campos decorativos, la categoría A1 presenta un mayor porcentaje (30%) dado que éste se presenta mayoritariamente en las urnas del grupo 2 (no figurativas), las mismas que son las más numerosas, como se visualiza en la Tabla 5.

| COMPOSICIONES PICTÓRICAS EN URNAS NO FIGURATIVAS | | |
|--|--------|-------------|
| Categorías | Número | Porcentajes |
| A1 | 12 | 28% |
| A2 | 5 | 12% |
| AT1 | 2 | 5% |
| AT2 | 2 | 5% |
| AT3 | 1 | 2% |
| AT4 | 1 | 2% |
| Ausente | 2 | 5% |
| B1 | 5 | 12% |
| B2 | 3 | 7% |
| C | 2 | 5% |
| D1 | 5 | 12% |
| E1 | 3 | 7% |
| Total | 43 | 100% |

Tabla 5. Composiciones pictóricas en urnas no figurativas

Así mismo, en la Tabla 6 se puede evidenciar que las siguientes categorías utilizadas, aunque con un porcentaje bastante inferior, son las A2, B1 y D1, cada una con 12%. También, las categorías atípicas se encuentran únicamente en este grupo de urnas.

Por otro lado, si se toma como ejemplo al grupo de urnas antropomorfas del tipo 1, se puede ver, que si bien, la categoría A1 es representativa, con un 29%, la categoría C, es la más utilizada (43%) en este grupo de urnas. Mientras que la categoría menos recurrente es la A2 con solo el 5% de la muestra. En este caso, es relevante mencionar que el hecho de que la categoría C sea la más distintiva, está relacionada en gran medida con la disposición de dos o más campos decorativos, precisamente porque al presentarse mayor variedad de espacios, éstos son susceptibles de ser combinados con diferentes categorías de composiciones pictóricas. A diferencia de que se presente un solo espacio, en el que lógicamente se encontrará una sola categoría pictórica.

| COMPOSICIONES PICTÓRICAS EN URNAS ANTROPOMORFAS TIPO 1 | | |
|--|--------|------------|
| Categorías | Número | Porcentaje |
| A1 | 6 | 29% |
| C | 9 | 43% |
| A2 | 1 | 5% |
| B1 | 2 | 10% |
| B2 | 2 | 10% |
| Ausente | 1 | 5% |
| Total | 21 | 100% |

Tabla 6. Composiciones pictóricas en urnas antropomorfas del tipo 1

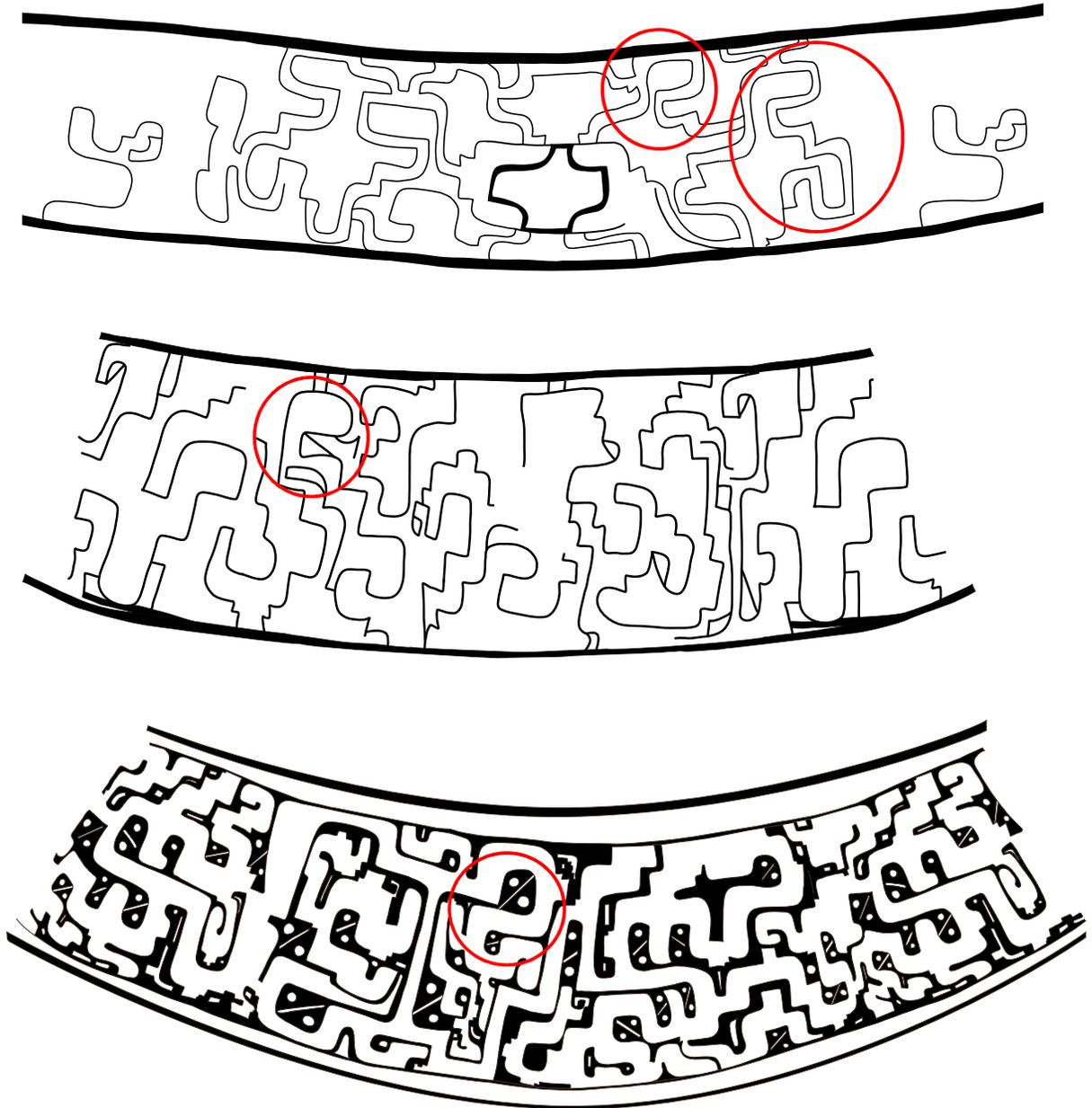
Líneas primarias y secundarias

Respecto a los motivos icónicos representados en las líneas primarias y secundarias, dado que, son trazos en los que no se distingue fácilmente el punto de unión con otros motivos, no resulta factible descomponerlos en elementos constitutivos y unidades mínimas de expresión. No obstante, se pueden identificar ciertos íconos que son utilizados con mayor frecuencia en un sinnúmero de combinaciones con otros motivos, los mismos que se encuentran en la mayoría de las categorías anteriormente expuestas, específicamente, desde la categoría A1 hasta la E1. Estos motivos pueden encontrarse en diversas direcciones, variando entre trazos más finos a espesos. Así también, estos elementos son distinguibles en las formas aisladas, que se expondrán más adelante.

A continuación, se resaltan algunos de estos motivos icónicos:

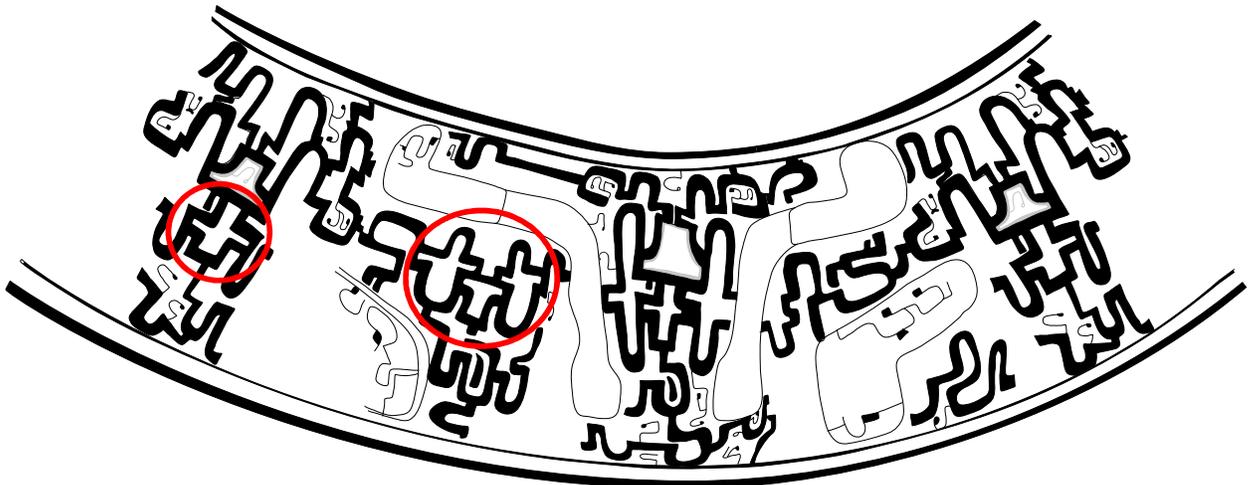
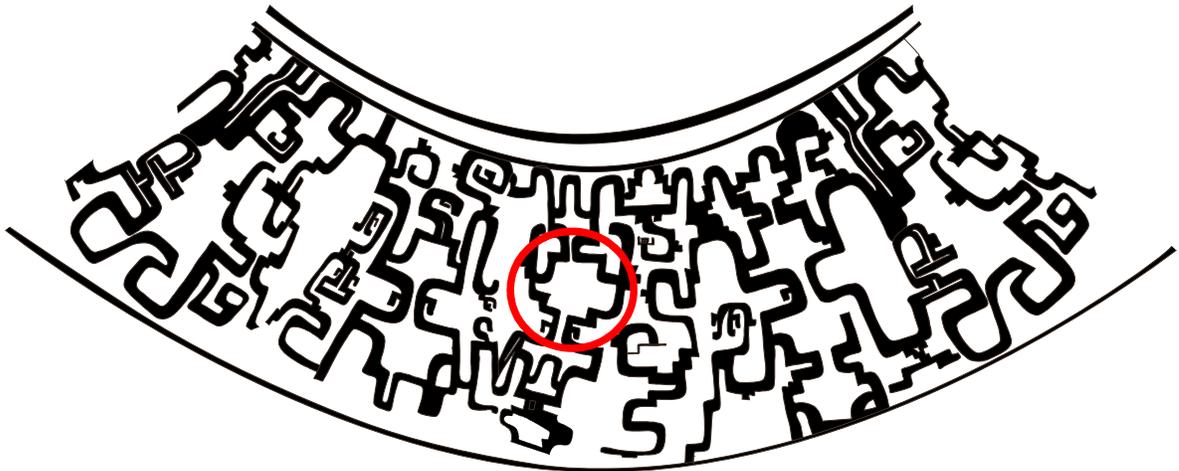
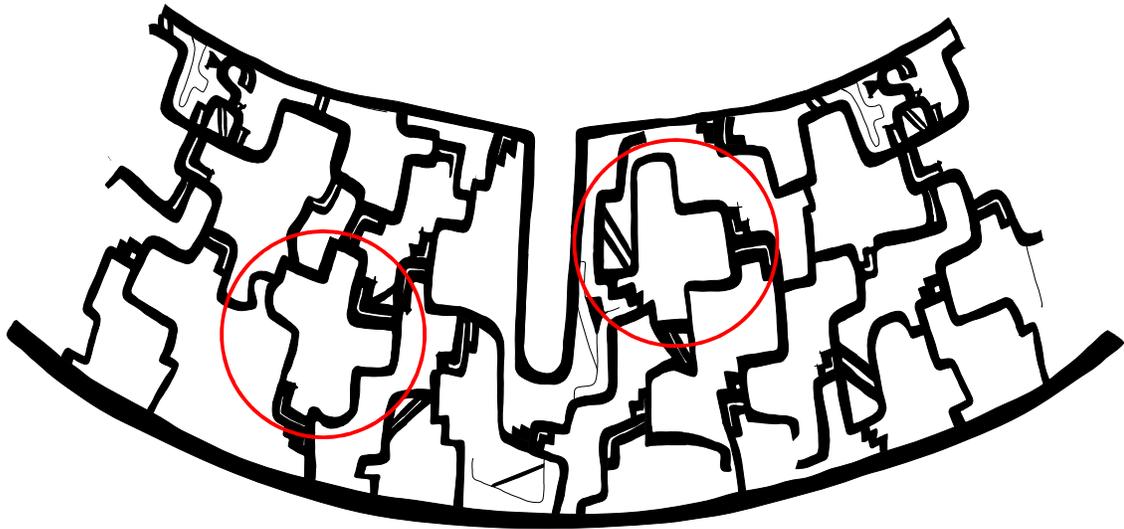
- Motivo en forma de “P”, posiblemente como una forma de representación de cabezas de alguna figura zoomorfa. En algunos casos se acompaña esta figura con motivos aislados circulares o rectangulares, a manera de ojos.

Ejemplos:

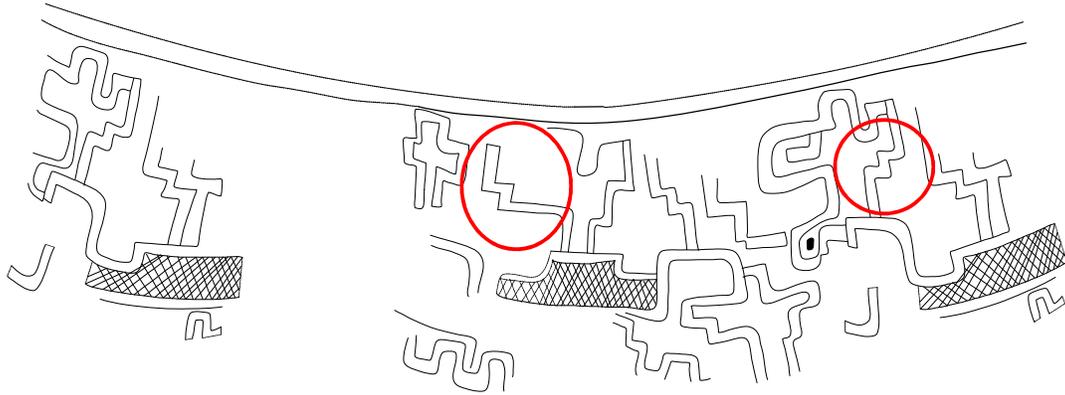


- También se encuentran motivos que se asemejan a cruces asimétricas, que pueden variar desde ángulos más pronunciados a más redondeados.

Ejemplos:

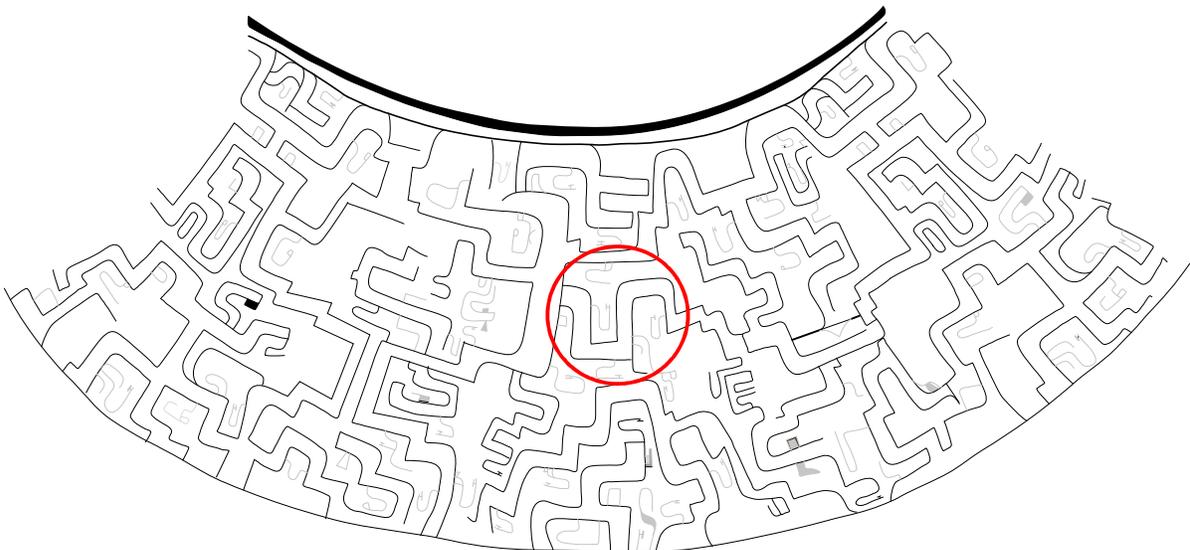
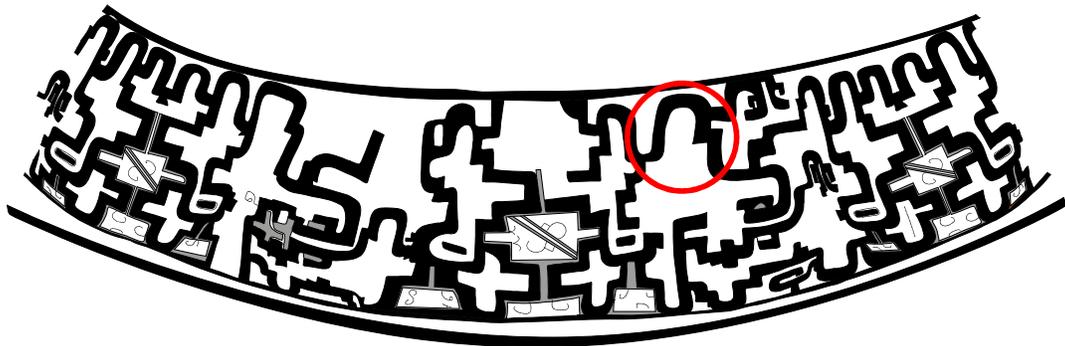


- Motivos de escaleras de las más diversas formas también son elementos constantes.



- Otro motivo frecuente es la figura de arco o de “U” que varía desde ángulos redondeados hasta formas más rectilíneas.

Ejemplos:

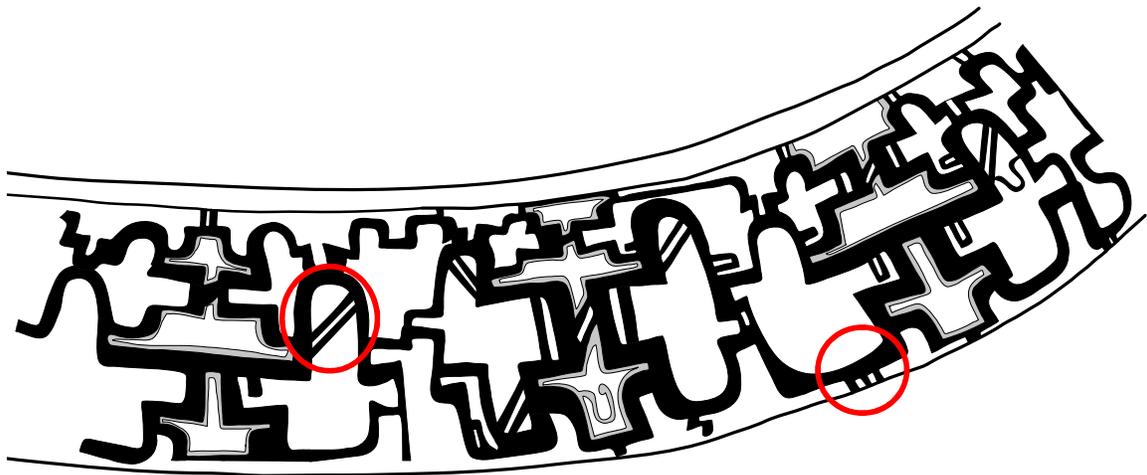


Respecto a las líneas secundarias, las más frecuentes corresponden a líneas paralelas que sirven de conectores de las líneas primarias, así como también unen las figuras a las bandas superiores e inferiores que delimitan los campos decorativos. Otros motivos, son formas de ganchos o líneas sinuosas y triángulos truncos, que generalmente se encuentran adosados a formas de arcos o ganchos.

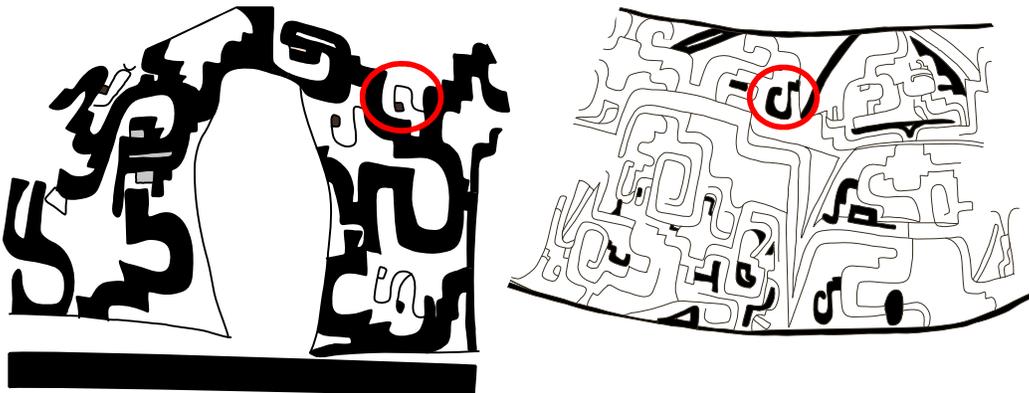
A continuación, se muestran algunos ejemplos:

- Líneas paralelas que sirven de conectores entre elementos con las bandas delimitadoras del campo decorativo.

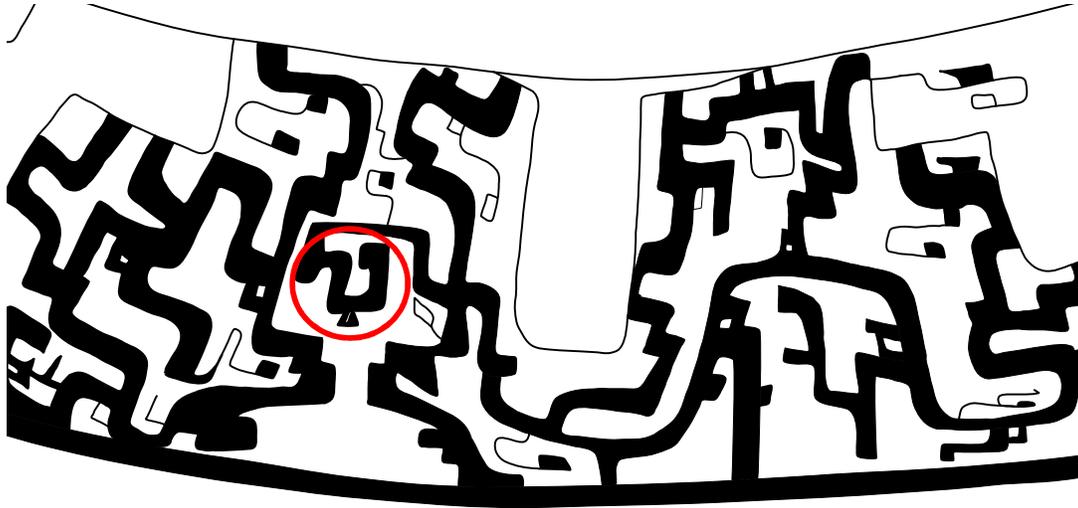
Ejemplo:



- Formas de ganchos



- Triángulos truncos adosados a formas de arcos o ganchos



Formas aisladas

A pesar de que estas composiciones pictóricas son altamente elaboradas y totalmente variadas en su contenido, parece existir un cierto tipo de repertorio o catálogo de elementos, los mismos que varían indistintamente de acuerdo a su técnica de representación (pintura, pintura con excisión), a su posición, dirección, tamaño, espesor y combinación con otros elementos, haciendo que cada composición sea única e irrepetible en su diseño global. Cabe mencionar, que de los tres elementos constitutivos (líneas primarias y secundarias), las formas aisladas, son las que más difieren entre sí, presentándose en ciertas urnas formas únicas e irrepetibles; y en otros casos, una muy baja frecuencia de repetitividad.

No obstante, en el caso de las formas aisladas, ya sean abiertas o cerradas, dado que son elementos individuales que no están unidos o fusionados a otras formas, son susceptibles de ser descompuestos en unidades mínimas de expresión o elementos constitutivos que pueden dar origen a motivos más complejos.

Para la clasificación de los elementos constitutivos de las formas aisladas, se ha considerado pertinente utilizar una nomenclatura que tenga como base un lenguaje afín a las definiciones básicas en el diseño artístico, como disyuntiva para otorgar un orden de clasificación de dichos elementos; dado que estas formas son de una apariencia bastante irregular y compleja para su definición y descripción. En este sentido, dicha nomenclatura facilita la identificación de los elementos, partiendo desde la constitución básica de la forma como puntos y líneas, entiendo así a la forma como “(...) los contornos de un

objeto, es decir, a su aspecto o apariencia externa. Forma se entiende también (...), como la disposición de sus partes, es decir, el modo como los elementos que la constituyen se organizan en un todo que le confiere unidad” (Millar & Vial, 2008: 103).

En el caso de la decoración pictórica Napo, dichas formas pueden ser clasificadas en tres grupos generales que son: formas simples, formas complejas y formas zoomorfas. Por formas simples queremos decir que la figura se constituye por pocos elementos, en este caso, un solo elemento, siendo un solo trazo que conforma la figura; y por formas complejas, que éstas se componen de varios trazos o elementos.

A su vez, dado que las formas simples son sumamente variadas entre sí, se han establecido clasificaciones al interior de este grupo, como son: formas lineales, geométricas regulares, formas irregulares, formas manuscritas (que se asemejan a formas de letras) y formas indefinidas; las mismas que presentan sub-divisiones en cada una de estas cinco clasificaciones. En el caso de las formas compuestas, éstas se componen de la unión de múltiples formas simples.

Para la codificación de estos elementos, en el caso de las formas simples se ha utilizado las letras iniciales de la nomenclatura de las subdivisiones, seguida de una letra “C”, si la forma se presenta con un trazo o línea continua y con la letra “D”, si la forma se presenta con línea discontinua. Seguido de ello, se presenta un guion, que antecede a un dígito numeral, empezando en 1 y continuando la numeración de manera consecutiva, si se presentan variaciones sobre el tema de la subdivisión. Por ejemplo, si se trata de la clasificación de formas geométricas, éstas a su vez se subdividen en cuadrados, círculos, triángulos, etc. Así, la nomenclatura para un cuadrado en línea continua sería: CU (cuadrado) seguido de la letra C, guion y número 1. Ej: CUC-1. Si se trata de la misma forma de cuadrado, pero con línea discontinua sería: CUD-1.

En el caso de que se presente una variación en el tipo de cuadrado, la primera parte del código se mantiene, pero varía en el dígito numeral que continúa. Por ejemplo: CUC-2.

La codificación para las formas complejas, en cambio se compone de la aglomeración de los códigos de las formas simples, separados cada código con el signo de barra diagonal o slash (/). Una vez que todos los códigos han sido aglomerados, al final de ello, se

presenta una letra “U”, si los elementos que componen al motivo complejo están unidos y la letra “I” si los elementos se presentan al interior del motivo y no se encuentran unidos directamente. Estas letras igualmente están separadas por un signo de barra diagonal que las antecede. Por ejemplo, una forma compleja que se compone de un cuadrado (U) más líneas rectas (LR) unidas, todo el diseño en líneas continuas, su código sería: CUC-1/LRC-1/U. Sobre estos motivos se ha elaborado un catálogo, donde se muestra qué figuras se presentan en cada urna funeraria; así como, el desglosamiento hasta llegar a la unidad mínima de expresión, en el caso de las formas compuestas. Este catálogo se muestra en el anexo 6.

De manera más específica, las formas simples se componen de las siguientes categorías:

- Formas lineales: Estas formas se subdividen en: líneas rectas, líneas sinuosas, líneas sinuosas con envoltura en uno de sus extremos, líneas sinuosas con envolturas en sus dos extremos, líneas con forma de gancho y líneas con trazos espirales o volutas. Todas estas formas, por ser lineales son formas abiertas.
- Formas geométricas regulares: Éstas se a su vez se subdividen en: cuadrados, rectángulos, círculos, triángulos, formas bicóncavas y romboidales. Igualmente, todas las formas son cerradas.
- Formas irregulares: Estos trazos corresponden tanto a polígonos irregulares, es decir, figuras geométricas cuyos lados y ángulos son diferentes entre sí y formas de naturaleza orgánica, es decir, figuras con trazos más libres y curvilíneos, que pueden asemejarse a formas naturales o artificiales. En estas subdivisiones se encuentran: formas de estrellas, de cruz, de escaleras y de picos.
- Formas manuscritas: En esta categoría se presentan subdivisiones de formas de: C, D, F, H, J, P, N, S, T y X.
- Formas indefinidas: Si bien, estas formas en su mayoría corresponden a polígonos irregulares, en este caso, son formas que no han podido ser identificadas con alguna figura conocida de nuestro contexto cultural, por lo que se diferencian únicamente por su número de código.

A continuación, se presenta un cuadro con la nomenclatura de los códigos de las formas simples en todas sus subdivisiones:

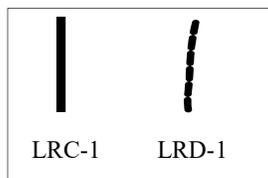
| Descripción | Código |
|---|---------------|
| Líneas rectas | LR |
| Líneas sinuosas | LS |
| Líneas sinuosas con envoltura en un extremo | LSE |
| Líneas sinuosas con envoltura en dos extremos | LSED |
| Líneas en forma de Volutas | V |
| Líneas en forma de gancho | G |
| Cuadrados | CU |
| Rectángulos | R |
| Triángulos | TR |
| Círculos | CI |
| Óvalos | O |
| Formas bicóncavas | B |
| Formas romboidales | RO |
| Formas de estrellas | E |
| Formas de cruz | CR |
| Formas de escalera (ES) | ES |
| Formas de Picos (PI) | PI |
| Rejillas | RE |
| Forma de C | C |
| Forma de D | D |
| Forma de F | F |
| Forma de H | H |
| Forma de J | J |
| Forma de P | P |
| Forma de N | N |
| Forma de S | S |
| Forma de T | T |
| Forma de X | X |
| Indefinidas | IN |
| Línea continua | C |
| Línea discontinua | D |
| Forma fusionada de triángulo y voluta | FUTRV |
| Forma fusionada de escalera, voluta y triángulo | FUVES |
| Formas zoomorfas | Z |
| Motivo interior | I |
| Motivo unido | U |

A continuación, se presentan las clasificaciones y subdivisiones de las formas aisladas presentes en las urnas funerarias.

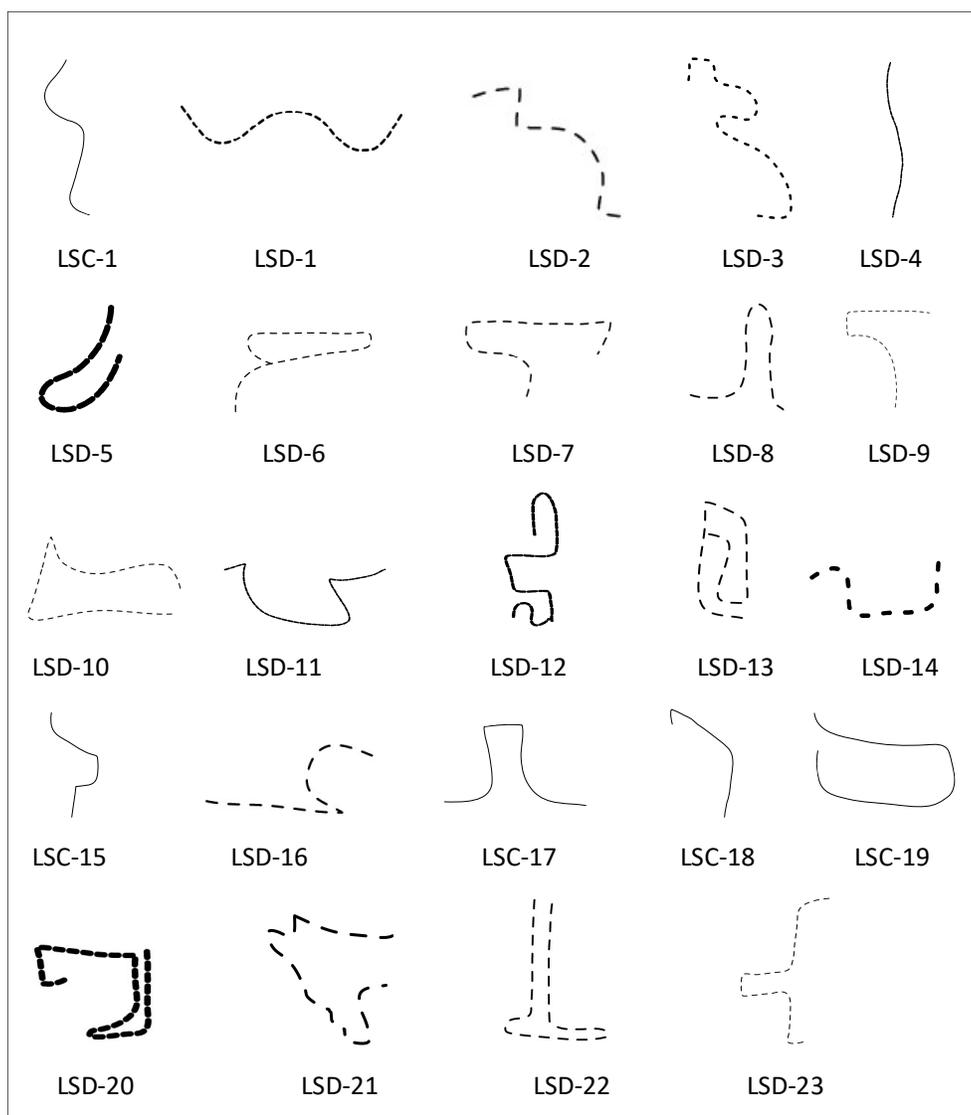
Formas simples

- Formas lineales

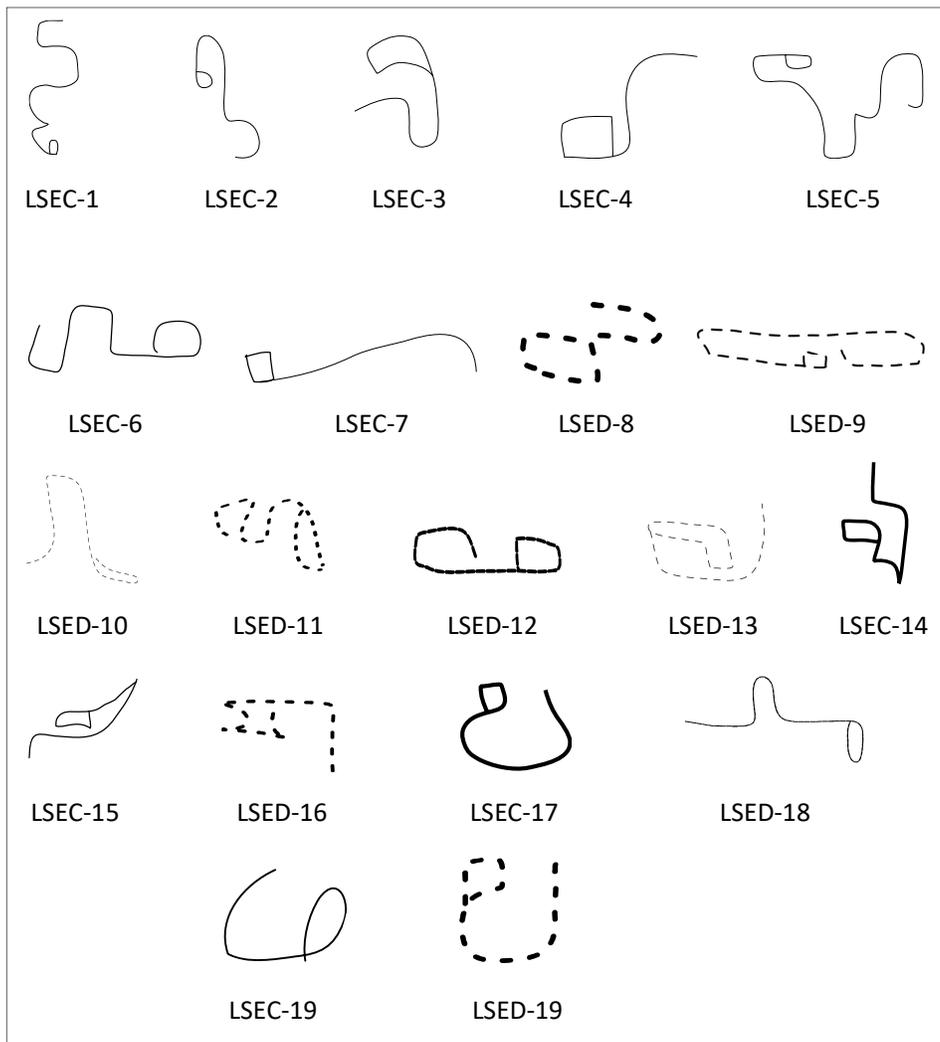
Líneas rectas (LR)



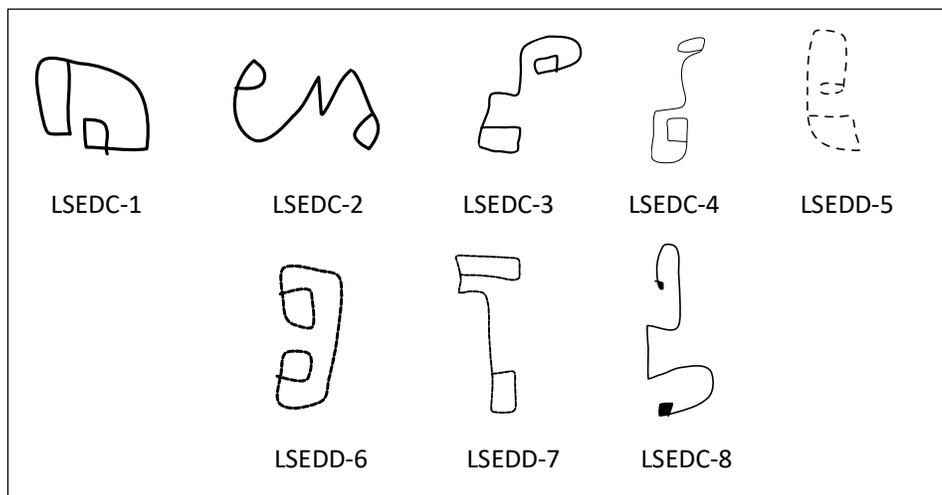
Líneas sinuosas (LS)



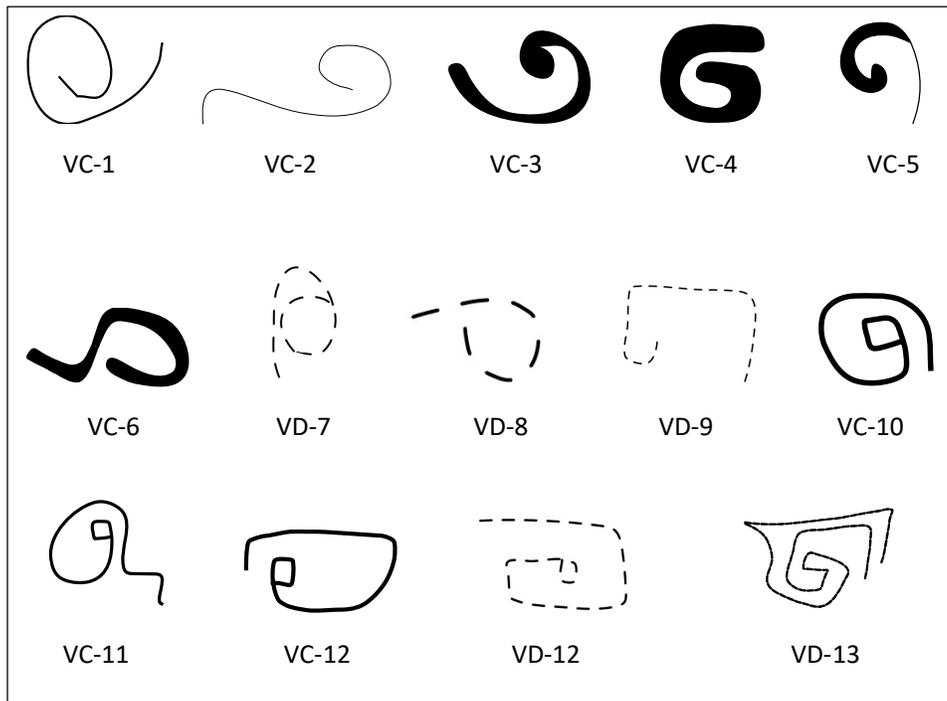
Líneas sinuosas con envoltura en un extremo (LSE)



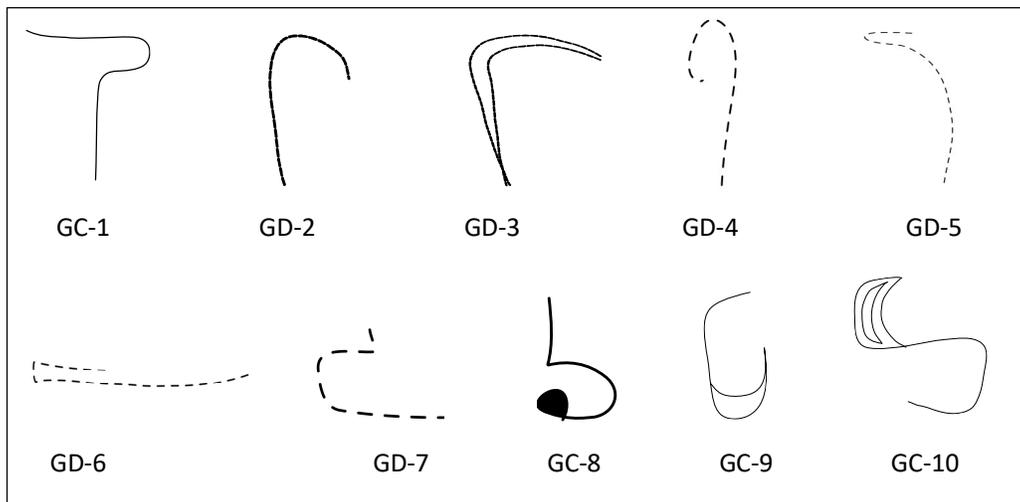
Líneas sinuosas con envoltura en dos extremos (LSED)



Volutas (V)



Líneas sinuosas con forma de gancho (G)



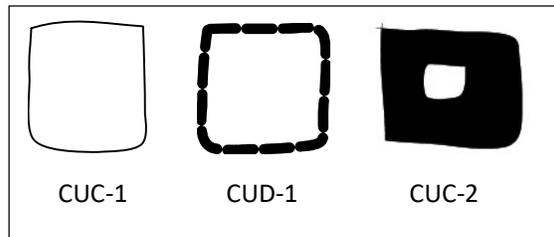
| Formas lineales simples | | |
|--|--------|------------|
| | Número | Porcentaje |
| Líneas rectas | 9 | 7,6% |
| Líneas sinuosas | 30 | 25,4% |
| Líneas sinuosas con envoltura en extremo | 36 | 30,5% |
| Líneas sinuosas con envolturas en ambos extremos | 10 | 8,5% |
| Volutas | 22 | 18,6% |
| Líneas sinuosas con forma de gancho | 11 | 9,3% |
| Total | 118 | 100% |

Tabla 7. Formas lineales simples

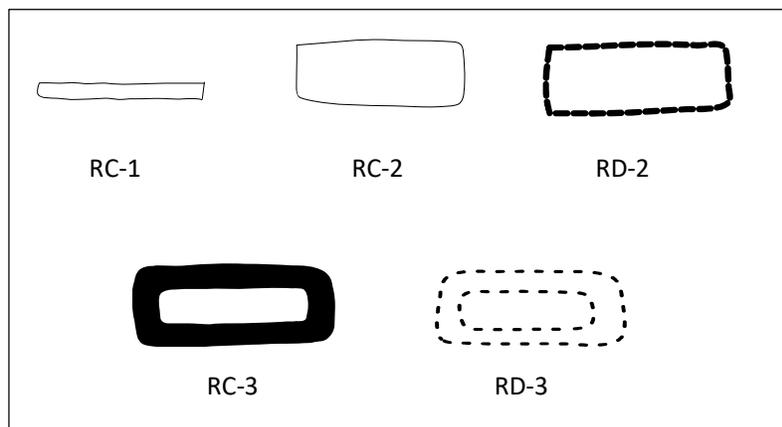
Como se puede evidenciar en la Tabla 7, los tipos de líneas más utilizadas son las líneas sinuosas con envoltura en un extremo con un 30% y las sinuosas con un 25%, mientras que las menos frecuentes son las líneas rectas con un 7,6%. Así mismo, se evidencia una plasmación significativa de las volutas con un 18,6%.

- Formas geométricas regulares

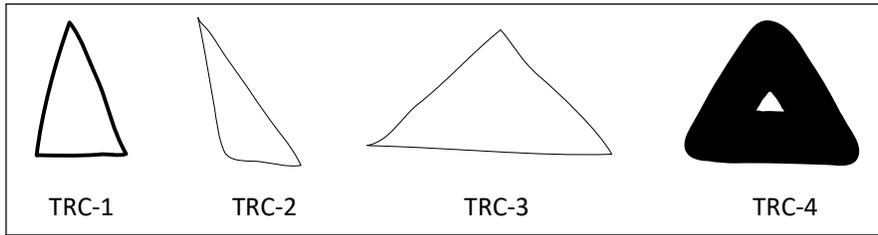
Cuadrados (CU)



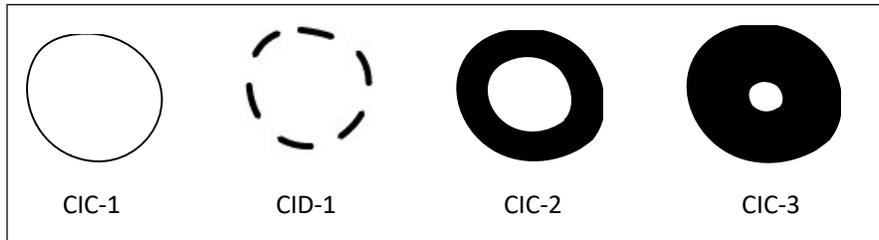
Rectángulos (R)



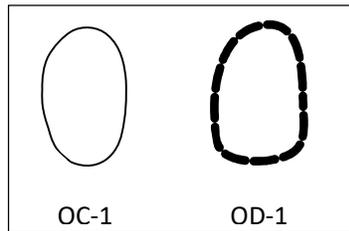
Triángulos (TR)



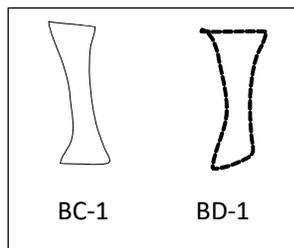
Círculos (CI)



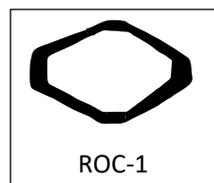
Óvalos (O)



Formas bicóncavas (B)



Formas romboidales (RO)



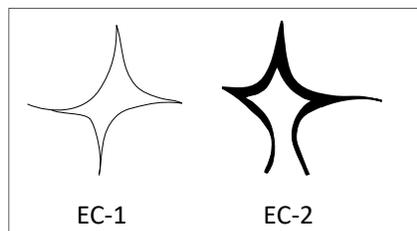
| Formas geométricas simples | | |
|----------------------------|--------|------------|
| | Número | Porcentaje |
| Cuadrados | 8 | 7,3% |
| Rectángulos | 39 | 35,5% |
| Triángulos | 37 | 33,6% |
| Óvalos | 6 | 5,5% |
| Formas Bicóncavas | 2 | 1,8% |
| Círculos | 17 | 15,5% |
| Formas romboidales | 1 | 0,9% |
| Total | 110 | 100% |

Tabla 8. Formas geométricas simples

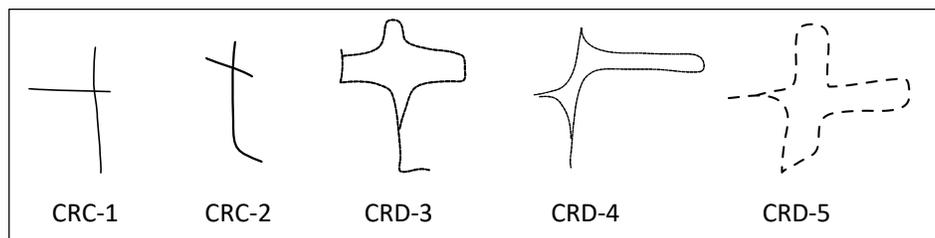
En la Tabla 8 se muestra que las formas geométricas más recurrentes son los rectángulos y los triángulos con un 35,5% y un 33,6%, descendiendo con un porcentaje de 15,5% para los motivos circulares; mientras que las menos frecuentes son las formas bicóncavas con apenas 1,8%.

- Formas Irregulares

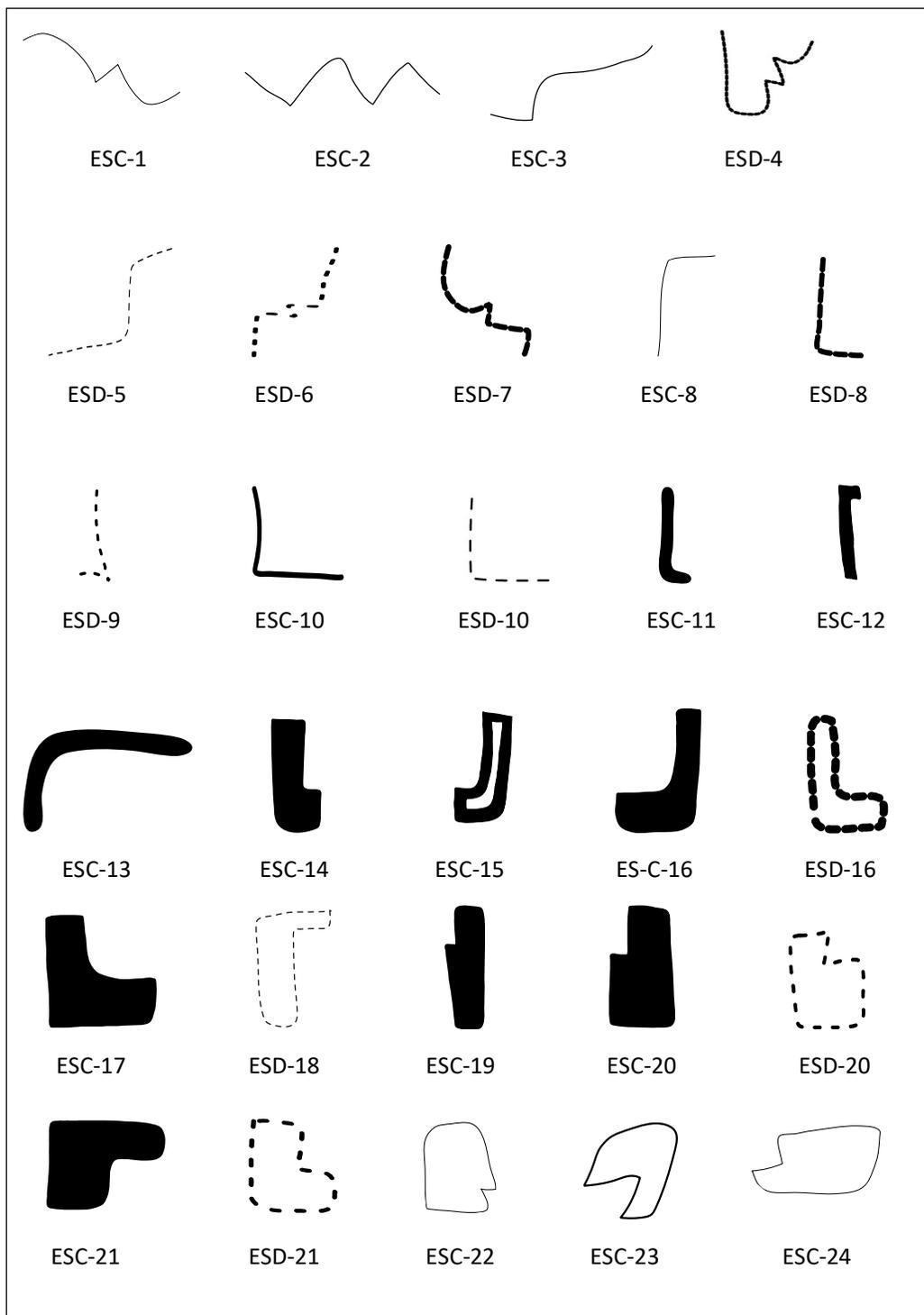
Formas de estrellas (E)

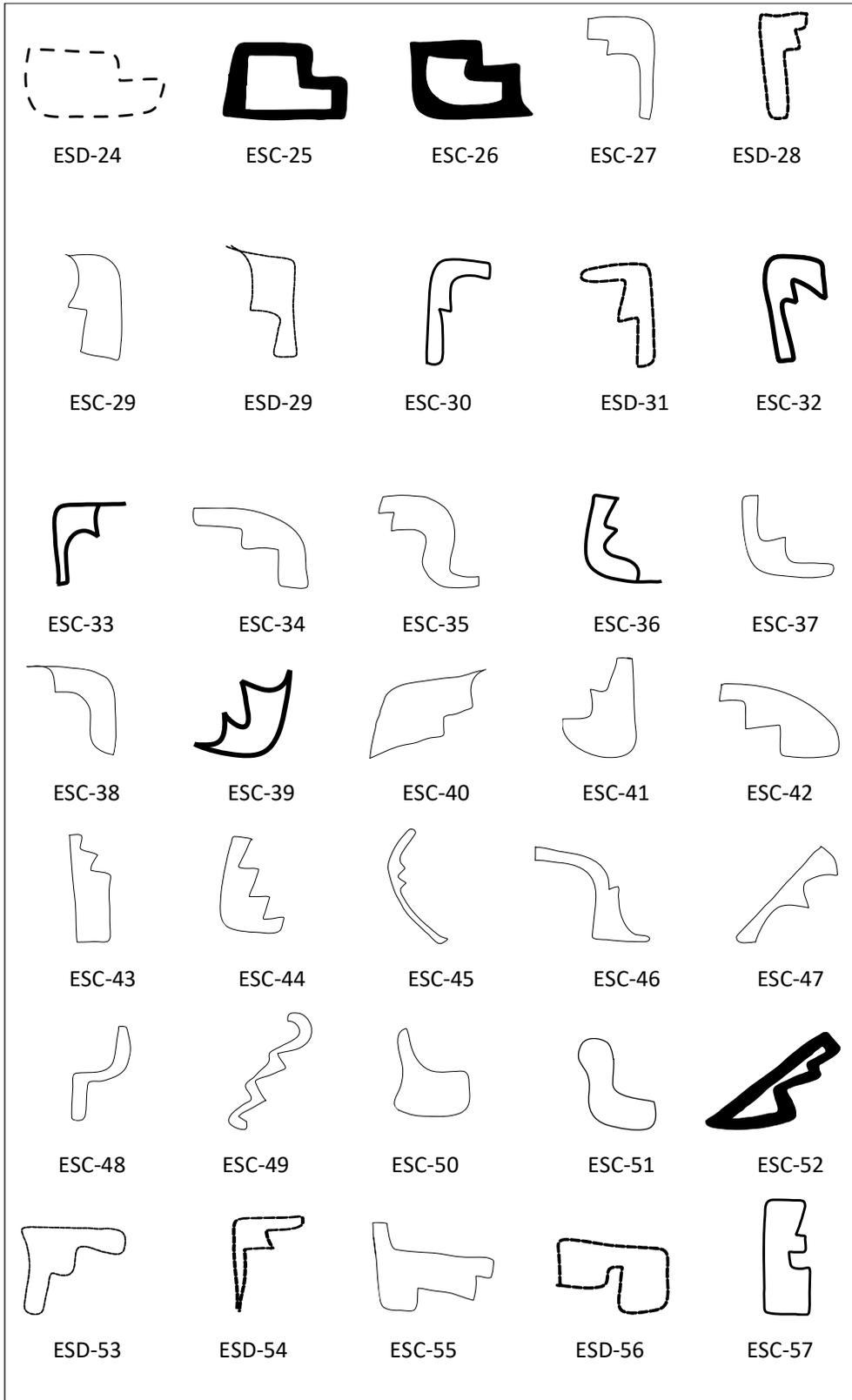


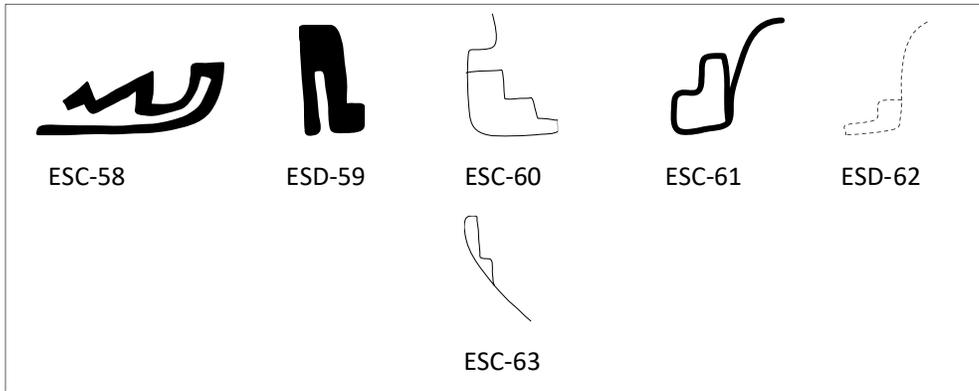
Formas en cruz (CR)



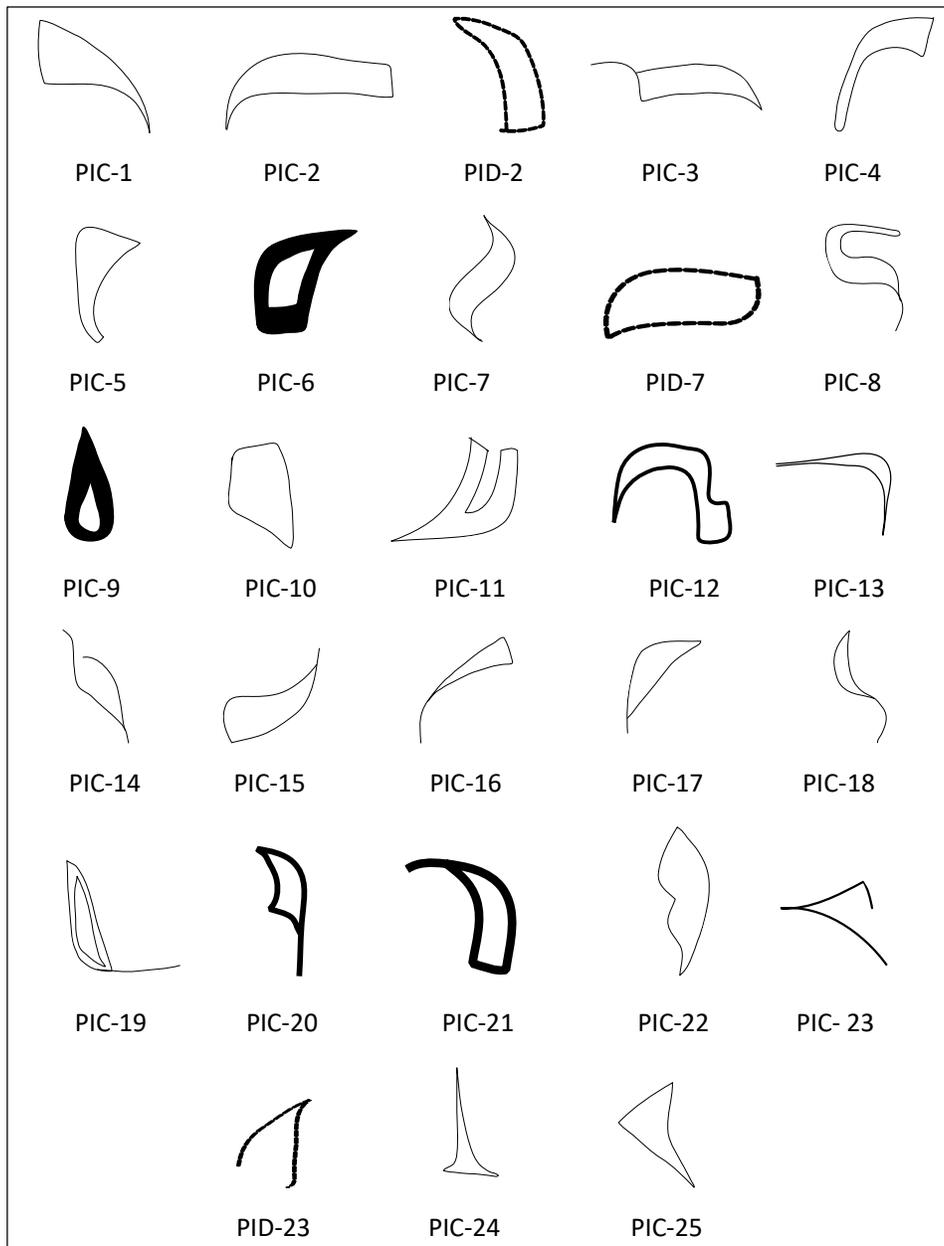
Formas de escalera (ES)







Formas de Picos (PI)



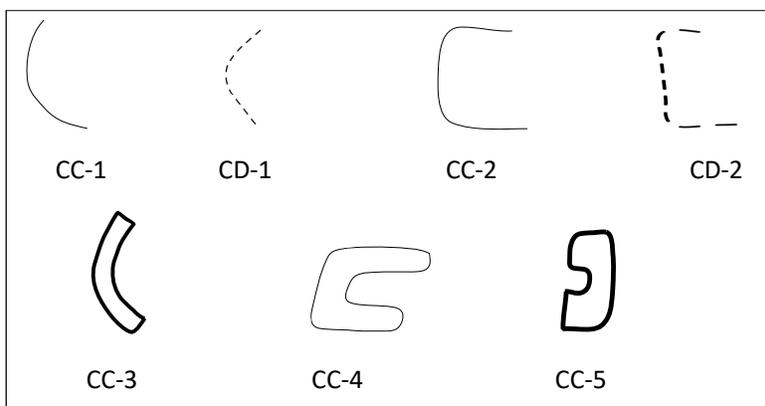
| Formas simples irregulares | | |
|----------------------------|--------|------------|
| | Número | Porcentaje |
| Formas de estrella | 5 | 2,2% |
| Formas en cruz | 5 | 2,2% |
| Formas de escalera | 136 | 60,7% |
| Formas de picos | 78 | 34,8% |
| Total | 224 | 100% |

Tabla 9. Formas simples irregulares

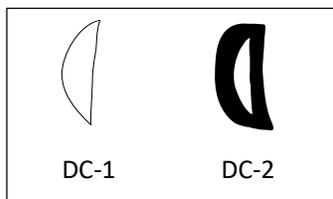
Como se puede evidenciar en la Tabla 9, se presenta un notable porcentaje mayor de los motivos en forma de escalera con un 60,7% en relación a las otras figuras de esta categoría, que, en frecuencia, es seguida por las formas de picos con un 34%, para finalmente descender significativamente con un 2,2% para las formas menos utilizadas como las cruces y estrellas.

- Formas manuscritas

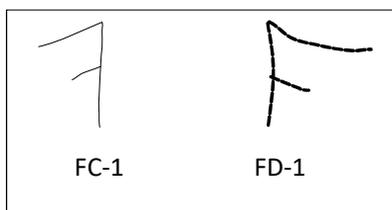
Forma de C (C)



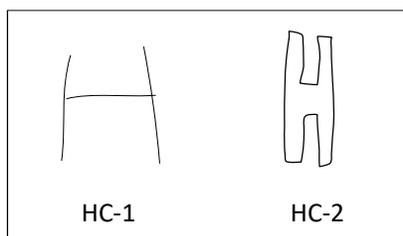
Forma de D (D)



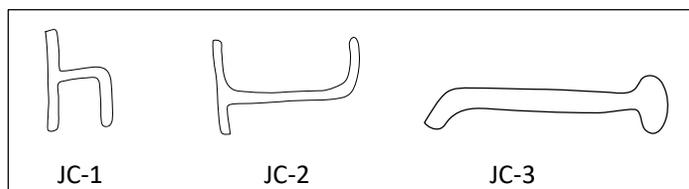
Forma en F (F)



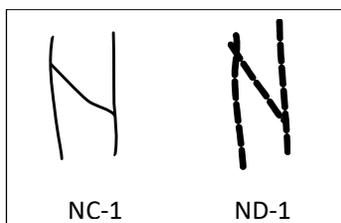
Formas en H (H)



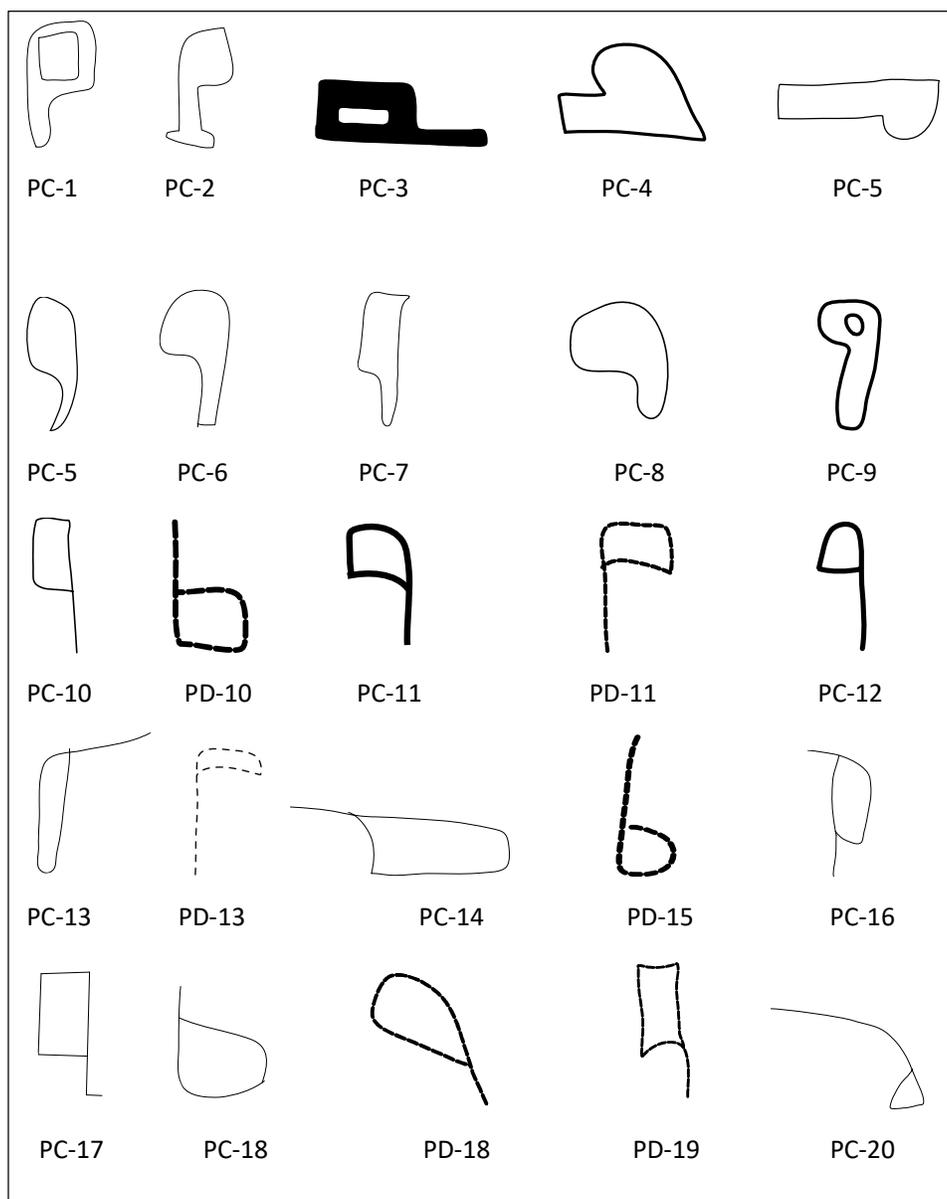
Forma de J (J)



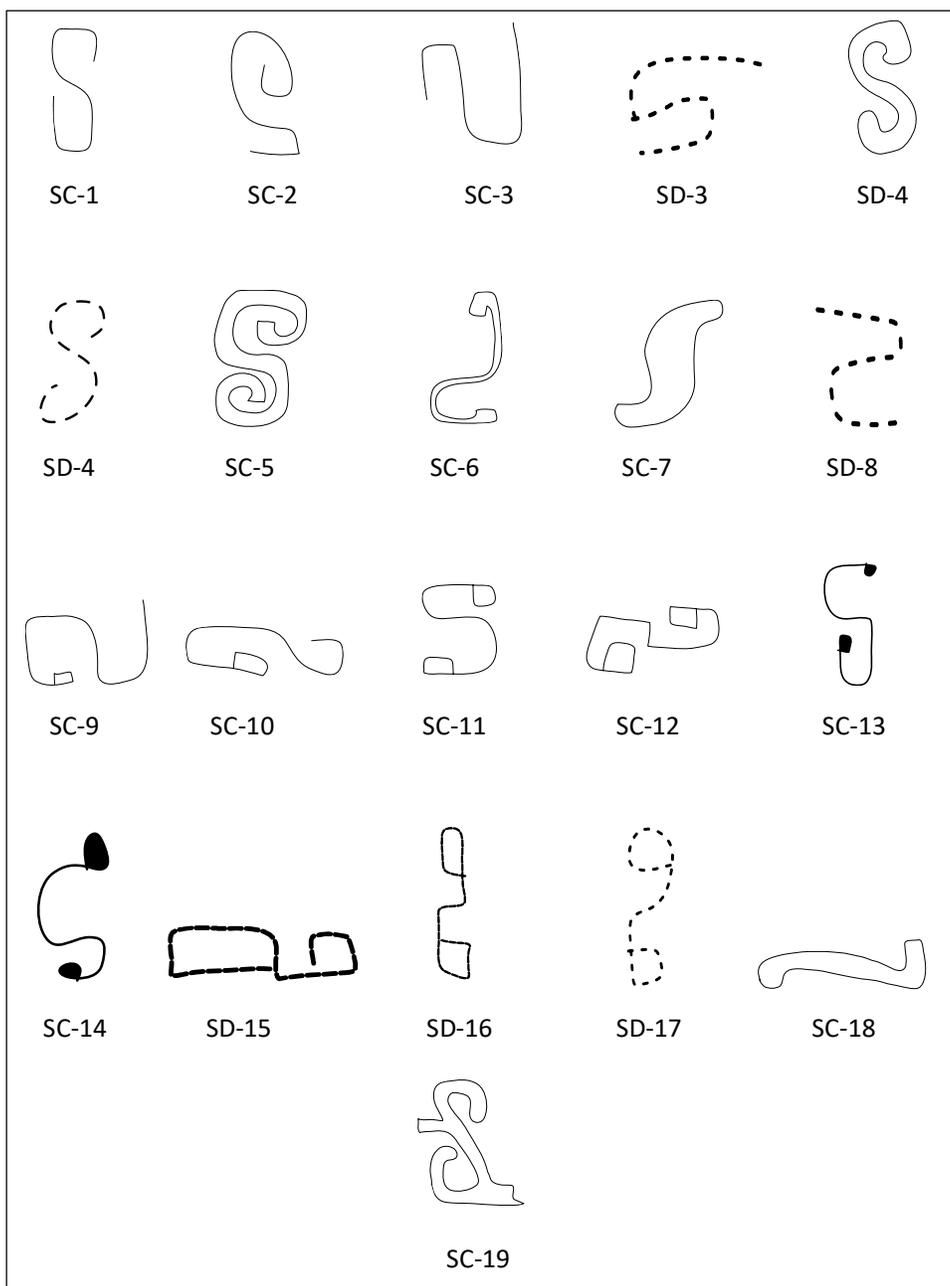
Forma de N (N)



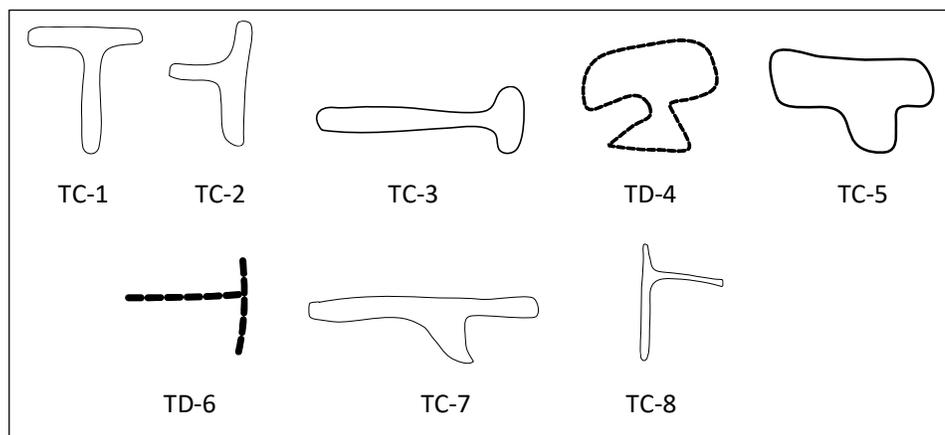
Forma de P (P)



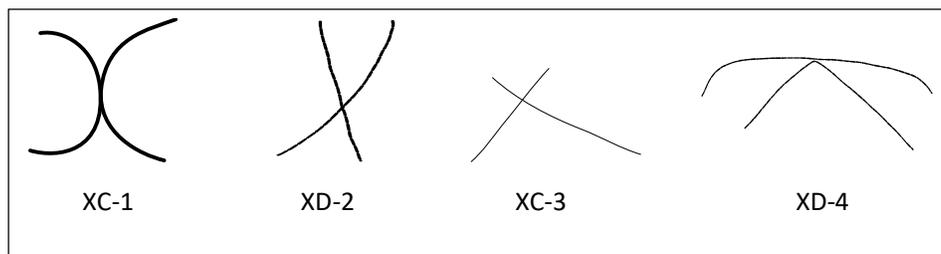
Forma de S (S)



Formas de T (T)



Forma de X (X)

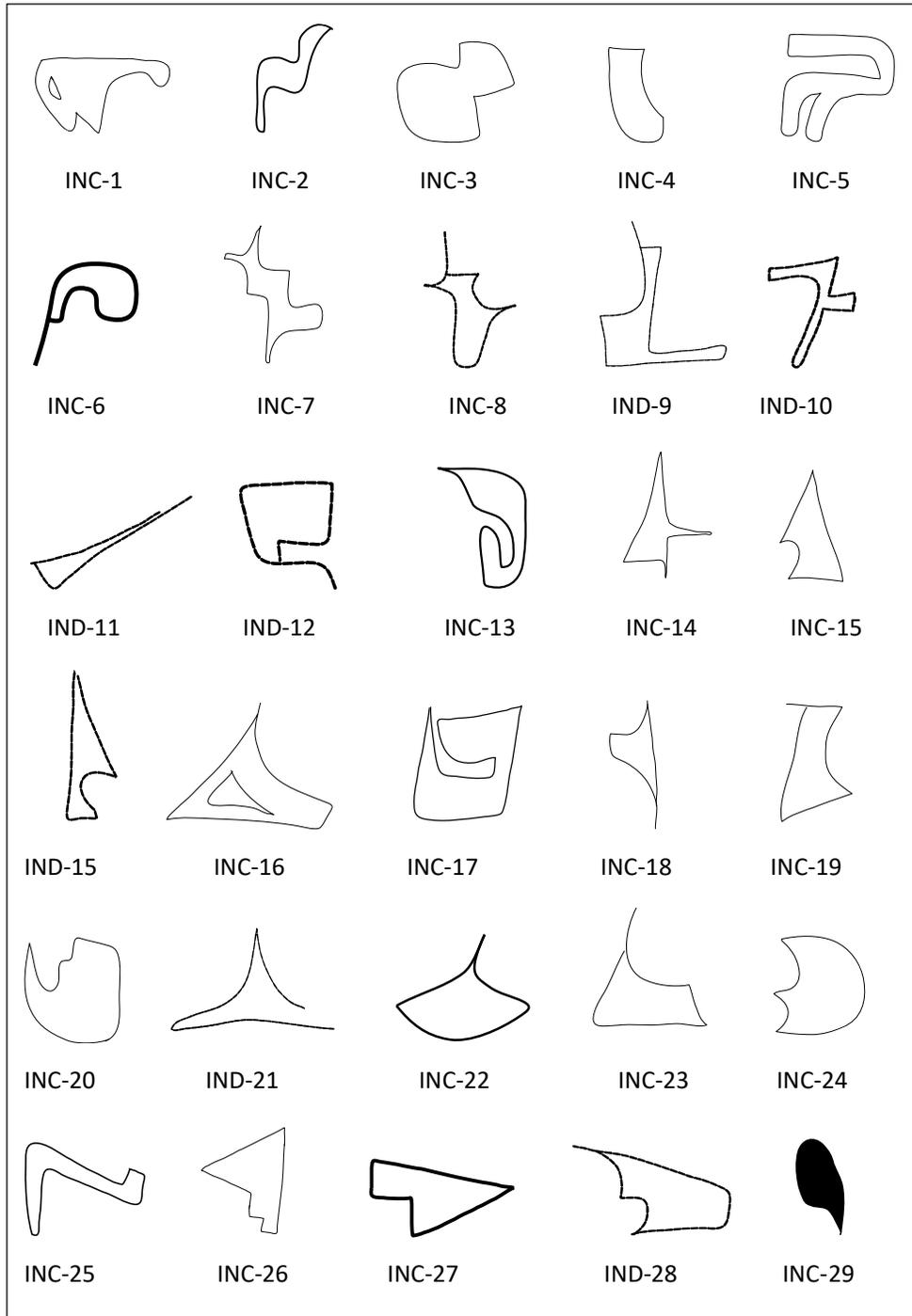


| Formas simples | | |
|----------------|--------|------------|
| | Número | Porcentaje |
| Letra C | 25 | 15,4% |
| Letra D | 5 | 3,1% |
| Letra F | 2 | 1,2% |
| Letra H | 4 | 2,5% |
| Letra J | 9 | 5,6% |
| Letra N | 3 | 1,9% |
| Letra P | 59 | 36,4% |
| Letra S | 33 | 20,4% |
| Letra T | 14 | 8,6% |
| Letra X | 8 | 4,9% |
| Total | 162 | 100% |

Tabla 10. Formas simples manuscritas

En la Tabla 10, se puede apreciar una gran variabilidad en los porcentajes de los motivos utilizados, siendo los más recurrentes los que presentan forma de P con un 36,4%, seguida de la forma de S con un 20,4%. Respecto a las formas menos frecuentes se encuentran las formas de N y F, con un 1,9% y 1,2% respectivamente.

- Formas Indefinidas (IN)



A continuación, se presenta un gráfico con la recurrencia de los elementos icónicos más utilizados:

| Total de Formas Simples | | |
|-------------------------|-----|-------|
| Formas lineales | 118 | 18,3% |
| Formas geométricas | 110 | 17,1% |
| Formas irregulares | 224 | 34,8% |
| Formas manuscritas | 162 | 25,2% |
| Formas Indefinidas | 30 | 4,8% |
| Total | 644 | 100% |

Tabla 11. Total de formas simples

Como se puede observar en la Tabla 11, las formas irregulares son los elementos decorativos más utilizados, con un 34,7% seguido de las formas manuscritas con un 25%. Tanto las formas lineales como las geométricas presentan una frecuencia similar con un 18,3 % y un 17,1%, mientras que las formas indefinidas son las menos recurrentes, con una gran diferencia, respecto a los anteriores, con un 4,8%.

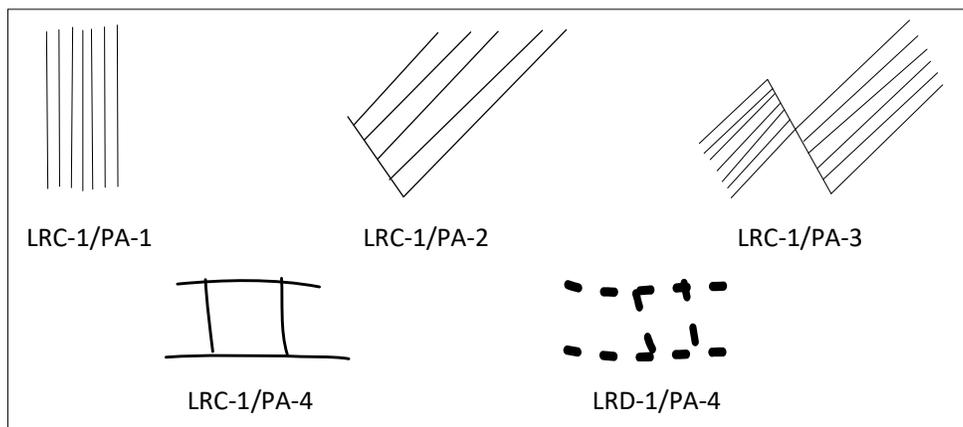
Es relevante mencionar que, si bien se pueden obtener resultados estadísticos sobre dichas categorías generales, la variación al interior de cada categoría en algunos casos resulta significativa. Esta situación se presenta debido a que las formas de las composiciones figurativas de cada urna, tienen características particulares, que las convierten en su mayoría en motivos únicos.

Formas compuestas

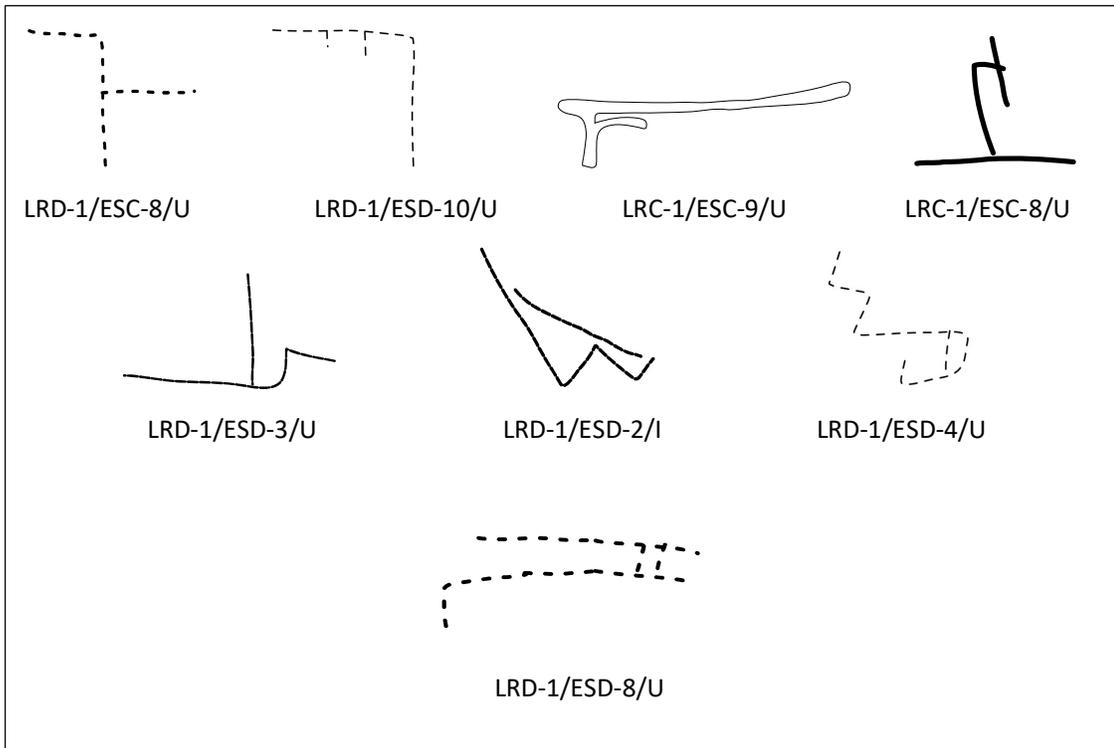
Respecto a las formas compuestas, se presenta a continuación la agrupación de las mismas, cuyas categorías se componen en base a las formas básicas. Dado que estos motivos en su mayoría son únicos, no se ha considerado pertinente presentar su distribución en porcentajes.

- Líneas compuestas

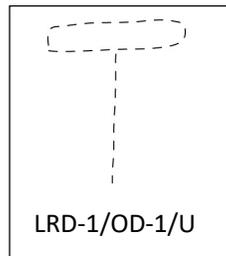
Líneas rectas paralelas



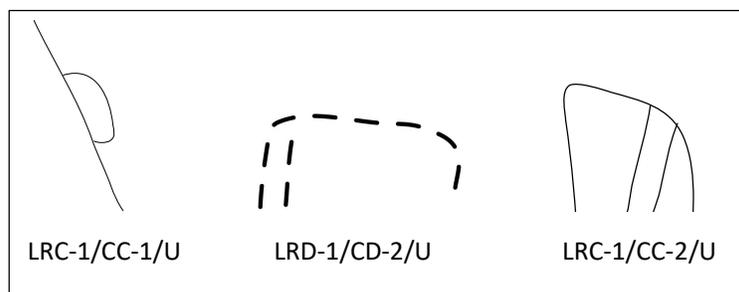
Líneas rectas con formas de escalera



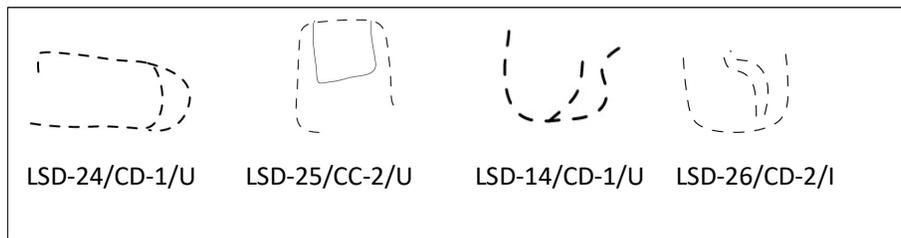
Líneas rectas con óvalos



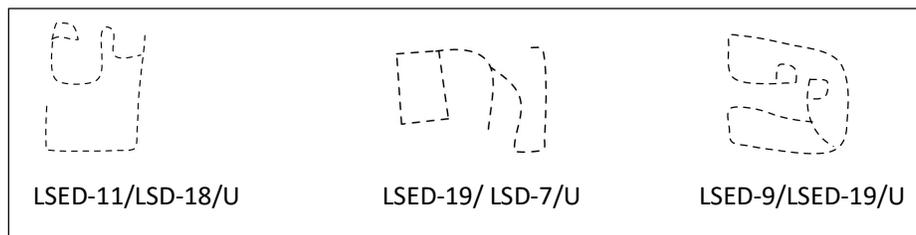
Líneas rectas con formas de C



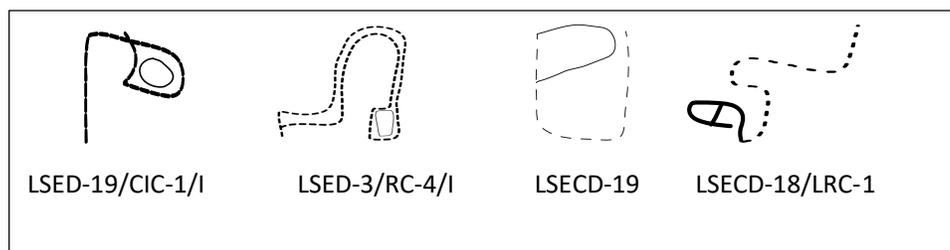
Líneas sinuosas con formas de C



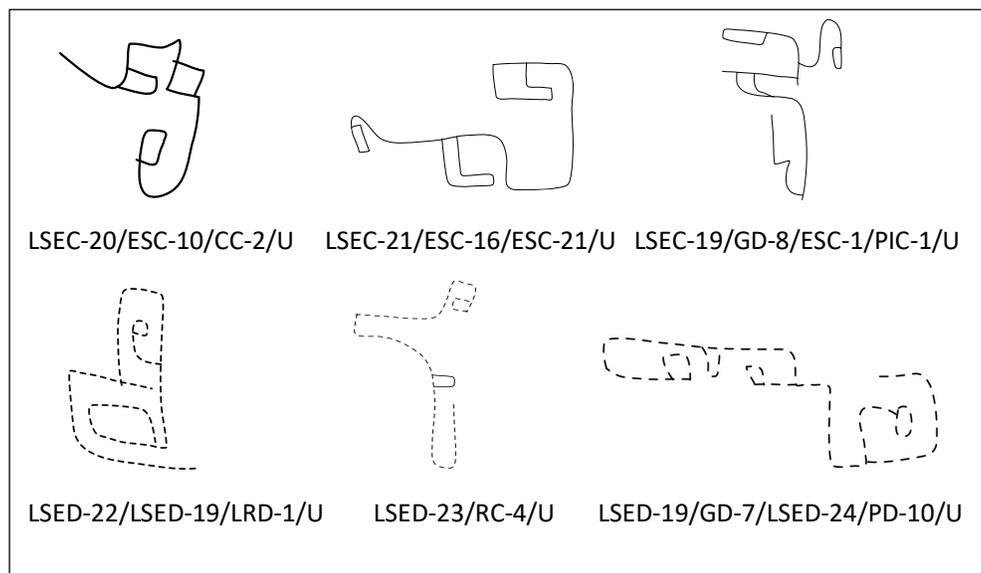
Líneas sinuosas con envoltura en un extremo con líneas sinuosas

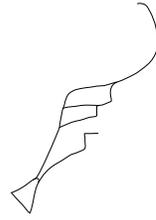
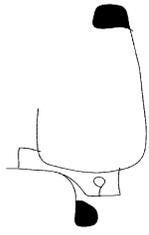


Líneas sinuosas discontinuas con envolturas continuas en un extremo

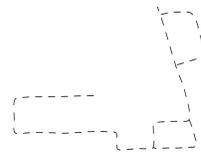
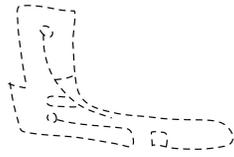
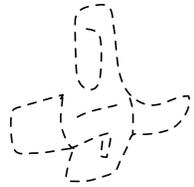


Líneas sinuosas con múltiples motivos

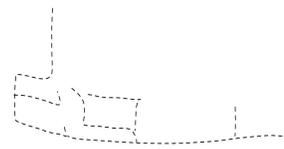




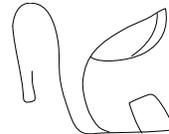
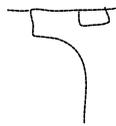
LSEC-19/LSEC-4/ESC-10/LSED-7/LSD-14/U LSC-27/ESC-8/LRC-1/U LSD-28/CD-2/U



LSD-29/LRD-1/PD-13/U LSEDD-9/CD-2/LSEC-19/LRD-1/U LSD-30/ESD-8/CD-2/U



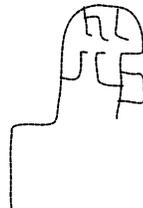
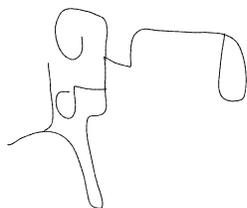
LSD-31/VD-8/GD-7/LRD-1/U LSD-32/PD-13/U LSD-33/ESD-8/LRD-1/PD-19/U



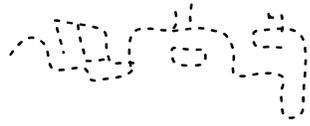
LSD-1/LSD-34/CUD-4/CC-2/U LSD-9/CD-2/LRD-1/U LSEC-4/LSEC-4/CC-1/U



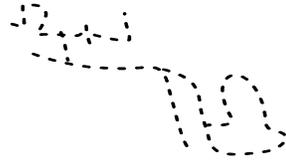
LSD-35/LSD-14/ESD-10/ESD-5/LRD-1/U LSEC-19/PIC-2/GC-8/ESC-3/U



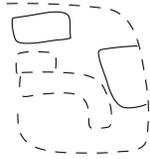
LSD-36/LSED-24/GD-7/U LSD-37/ESD-8/CD-2/ESD-5/U LSD-1/CID-1/ESD-8/U



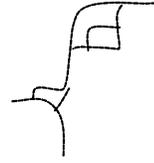
LSD-38/LRD-1/LSD-14/ESD-8/OD-1/U/I



LSD-39/LSD-11/LRD-1/ESD-8/U



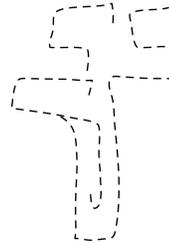
LSED-13/CC-2/CD-2/RC-4/U/I



LSC-1/CD-1/ESD-10/ESD-8/LRD-1/U



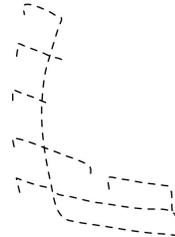
LSED-25/LSED-19/GD-4/PD-13/IND-72/CID-1/U/I



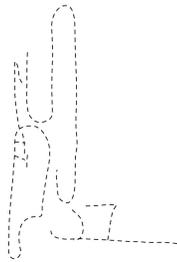
LSD-40/GD-6/GD-4/U



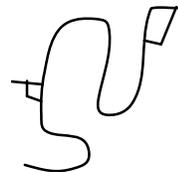
LSD-41/LSD-42/GD-7/ESD-8/ESD-5/U



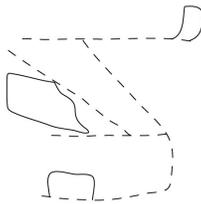
LSED-7/CD-2/ESD-8/U



LSD-43/GD-6/TD-6/PD-5/LRD-1/CD-1/ESD-10/U/I

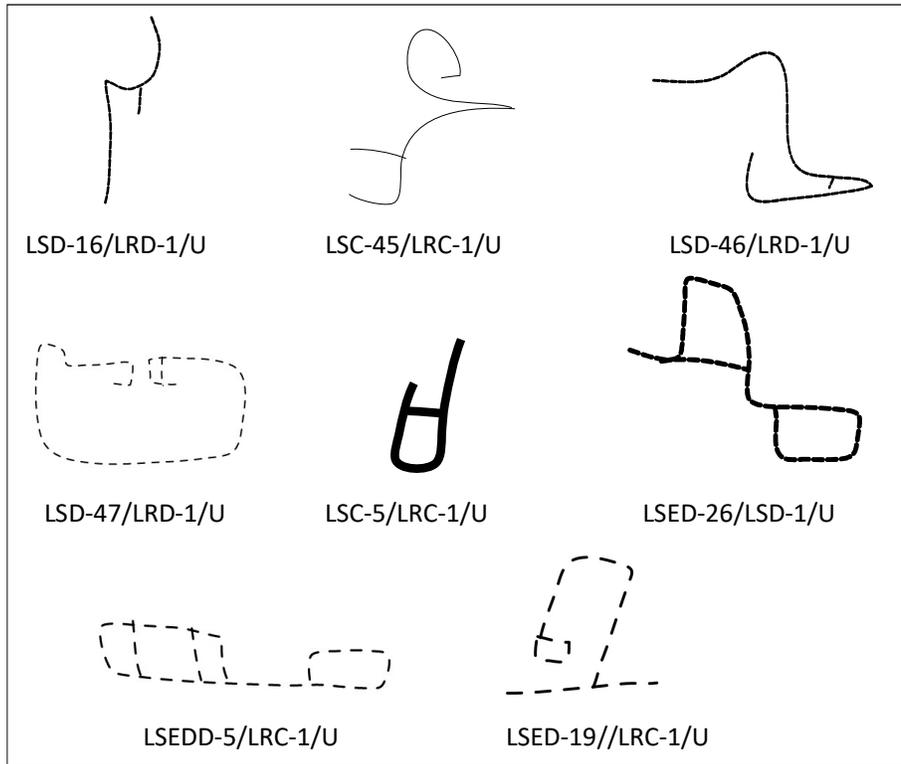


LSC-44/ESC-8/LRC-1/U

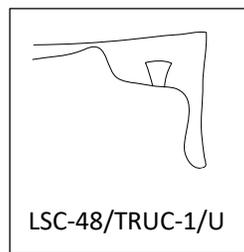


LSD-18/LRD-1/LSC-19/CC-2/INC-73/U

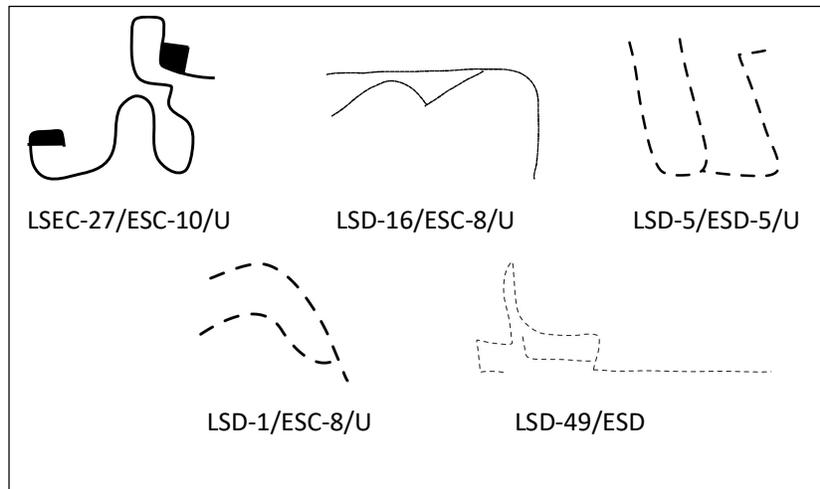
Líneas sinuosas con líneas rectas



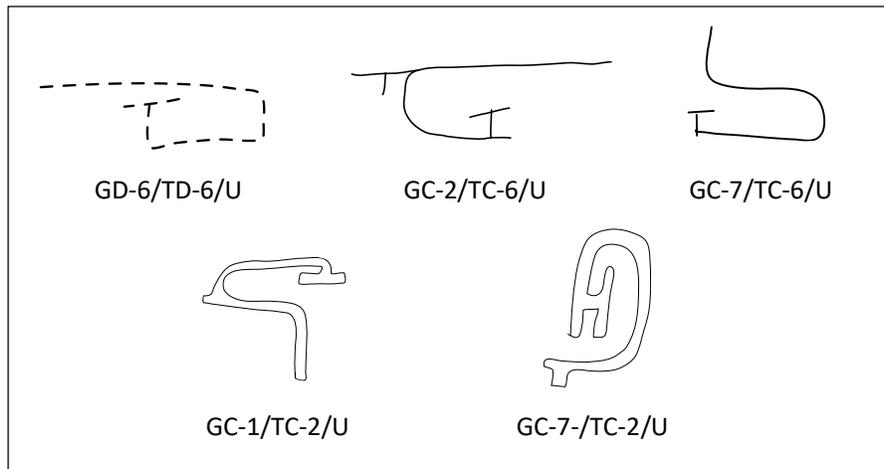
Líneas sinuosas con triángulos truncos



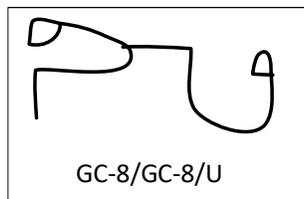
Líneas sinuosas con formas de escalera



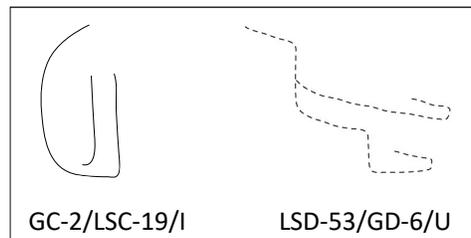
Formas de gancho con formas de T



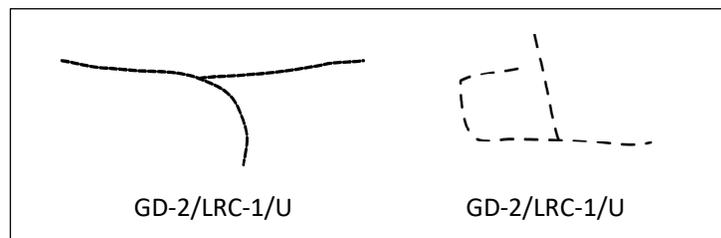
Formas de gancho doble



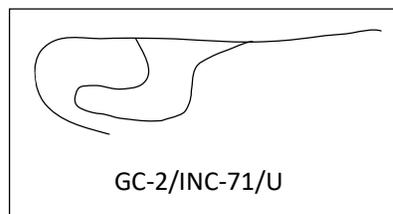
Formas de gancho con líneas sinuosas



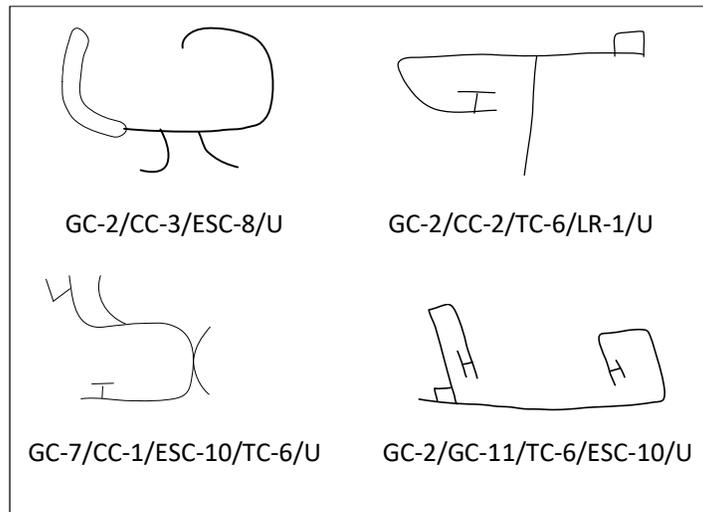
Formas de gancho con líneas rectas



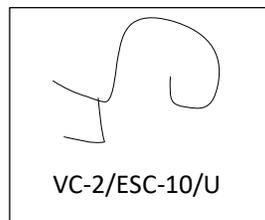
Formas de gancho con formas indefinidas



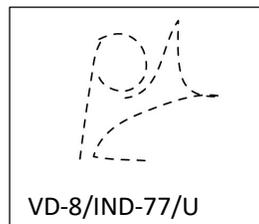
Formas de gancho con múltiples motivos



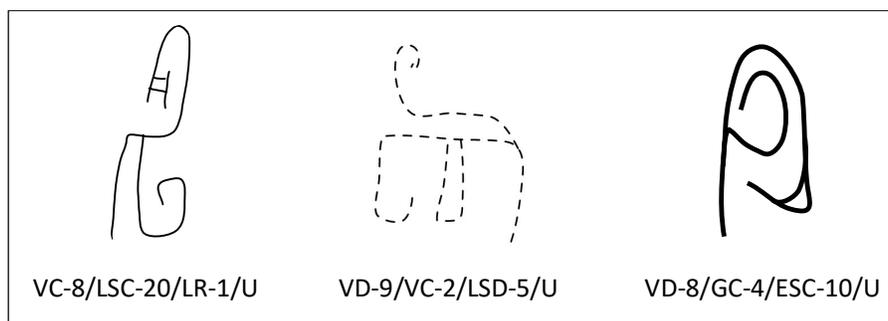
Volutas con formas de escaleras



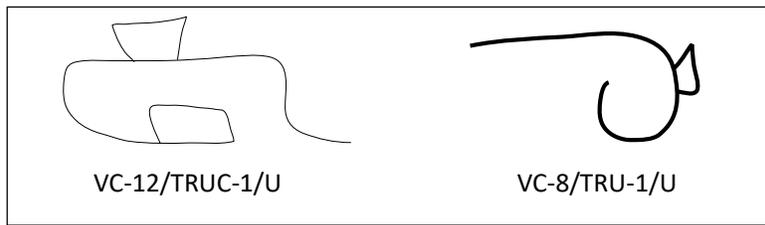
Volutas con motivos indefinidos



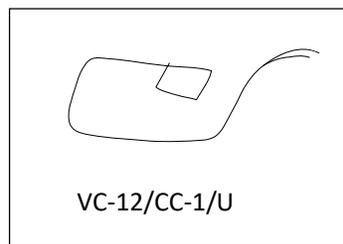
Volutas con múltiples motivos



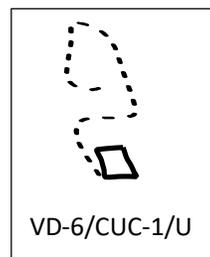
Volutas con triángulos truncos



Volutas con formas de C

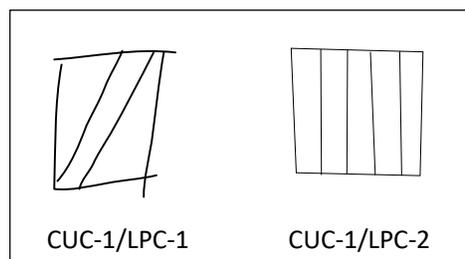


Volutas con formas de cuadrados

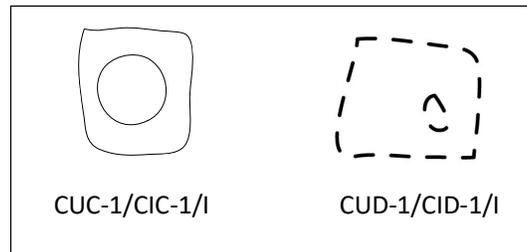


- Formas geométricas complejas

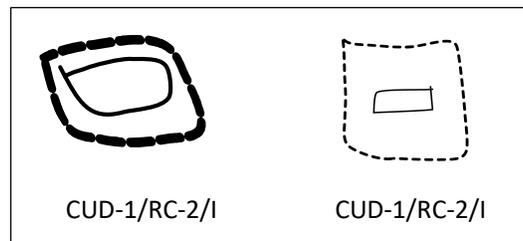
Cuadrados con líneas paralelas



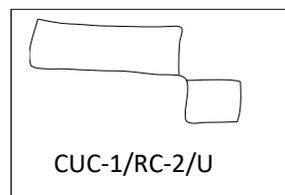
Cuadrados con círculos concéntricos



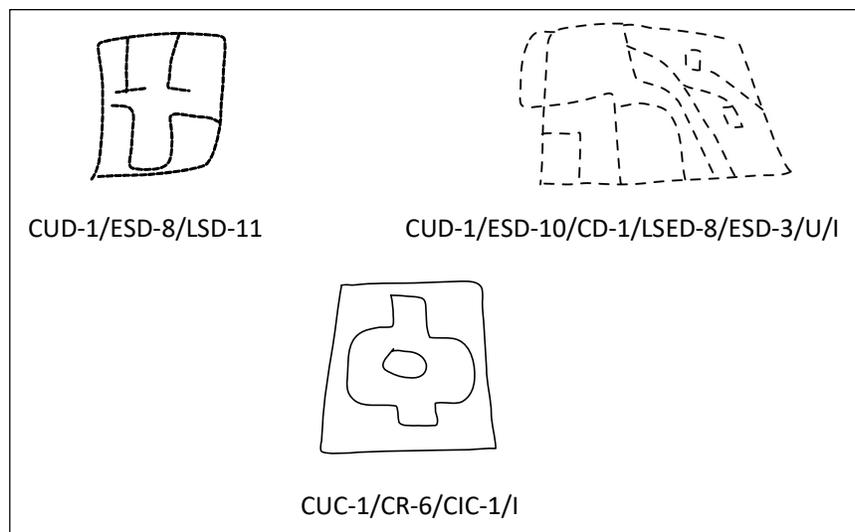
Cuadrados con rectángulos al interior



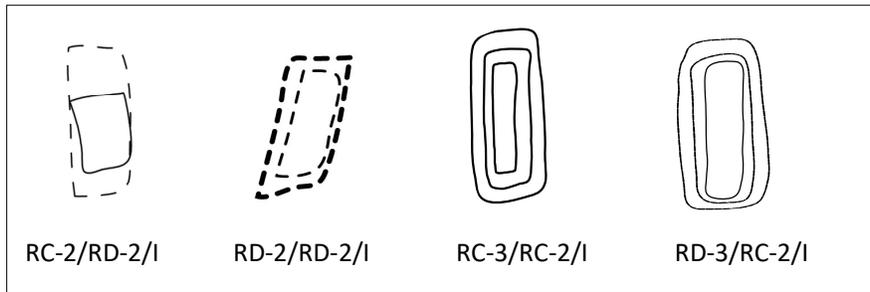
Cuadrados unidos con rectángulos



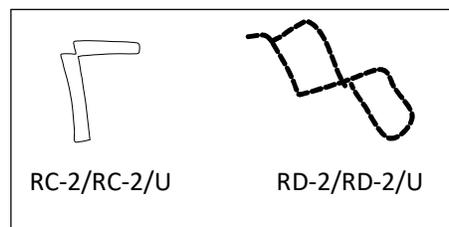
Cuadrados con múltiples motivos



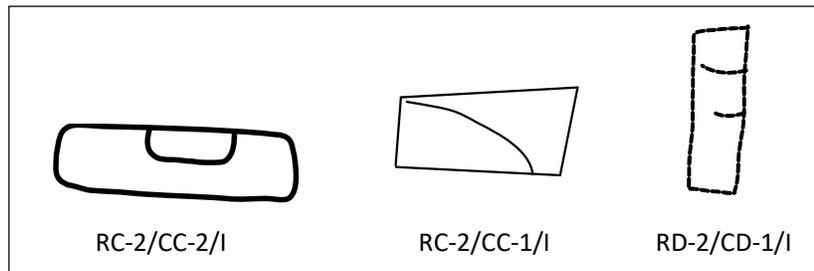
Rectángulos con rectángulos al interior



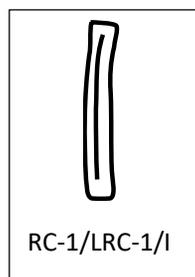
Rectángulos unidos con rectángulos



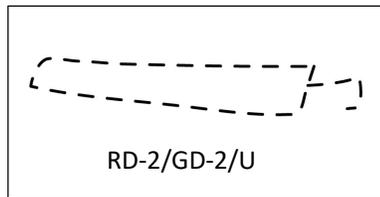
Rectángulos con forma de C



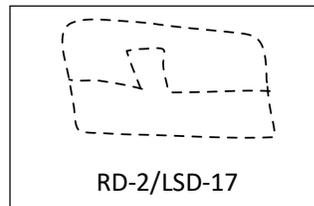
Rectángulos con formas lineales internas



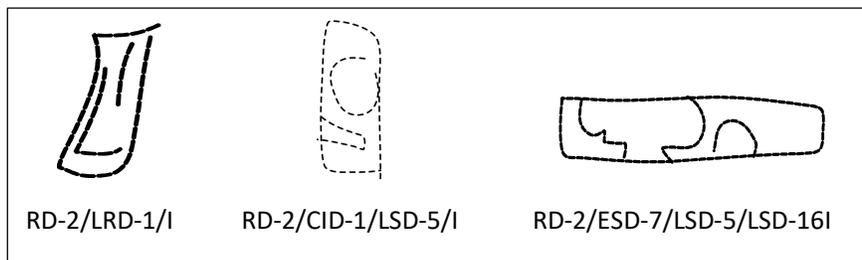
Rectángulos más forma de gancho



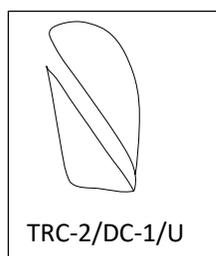
Rectángulos con línea sinuosa



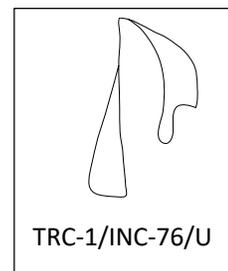
Rectángulos con múltiples motivos



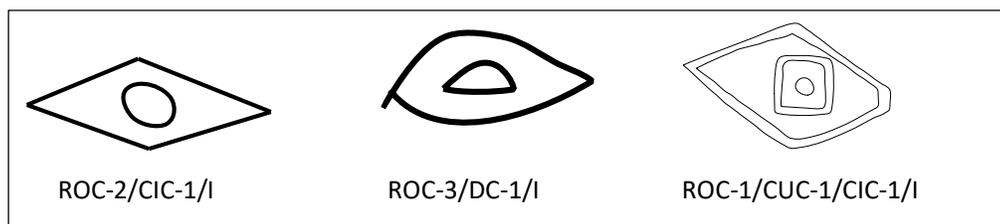
Triángulos con forma de D



Triángulos con forma indefinida

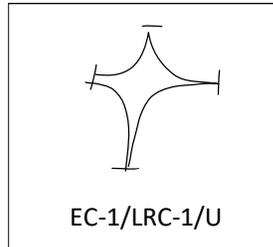


Formas romboidales con motivos internos

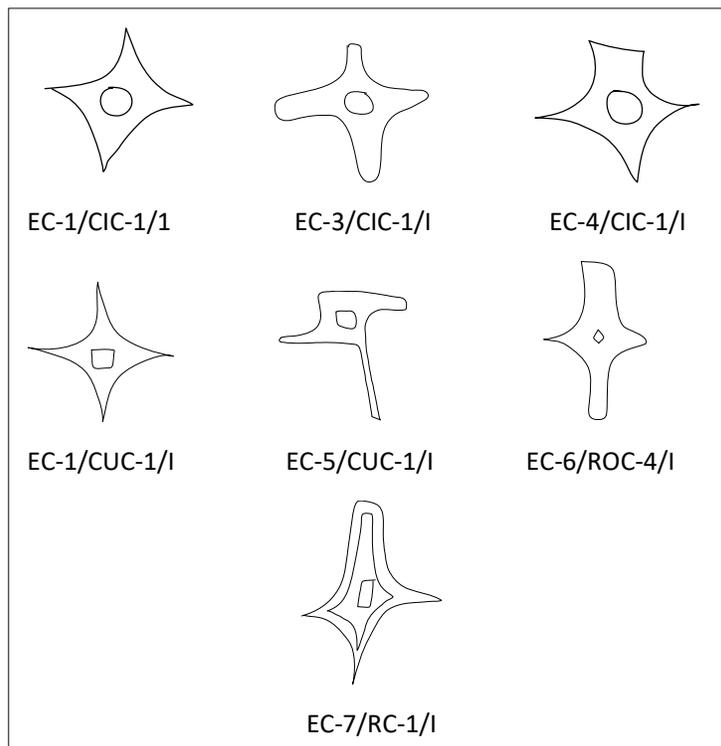


- Formas irregulares compuestas

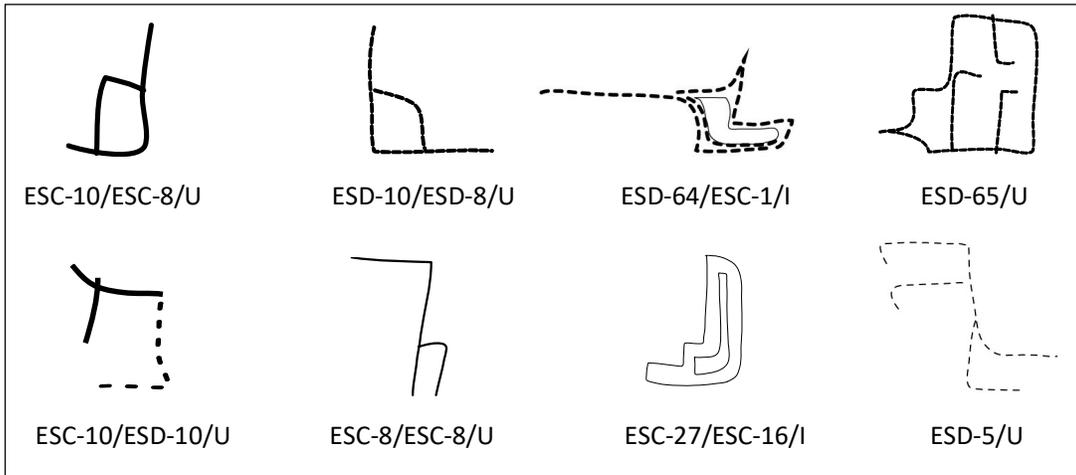
Estrellas con líneas rectas unidas



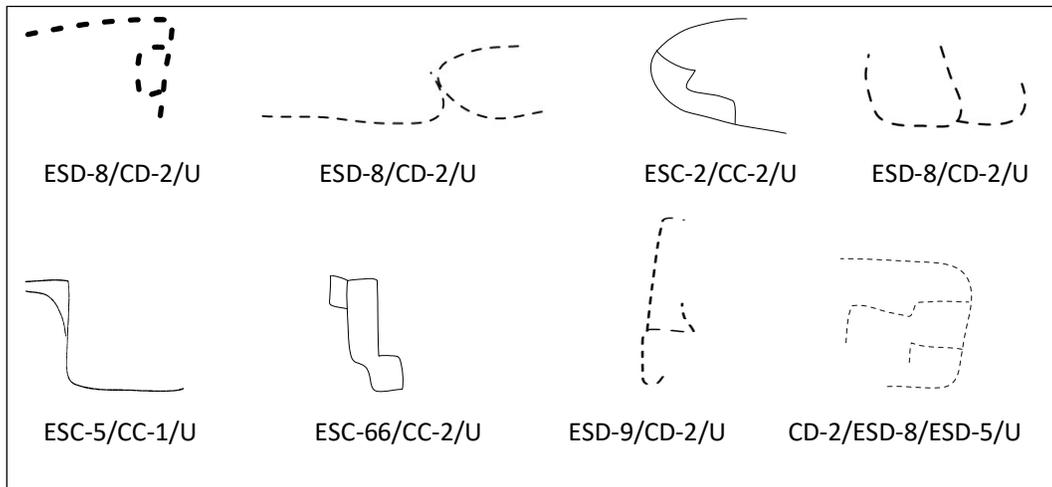
Estrellas con motivos internos



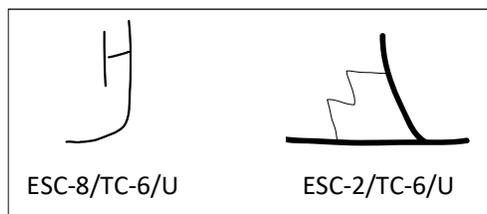
Forma de escalera doble



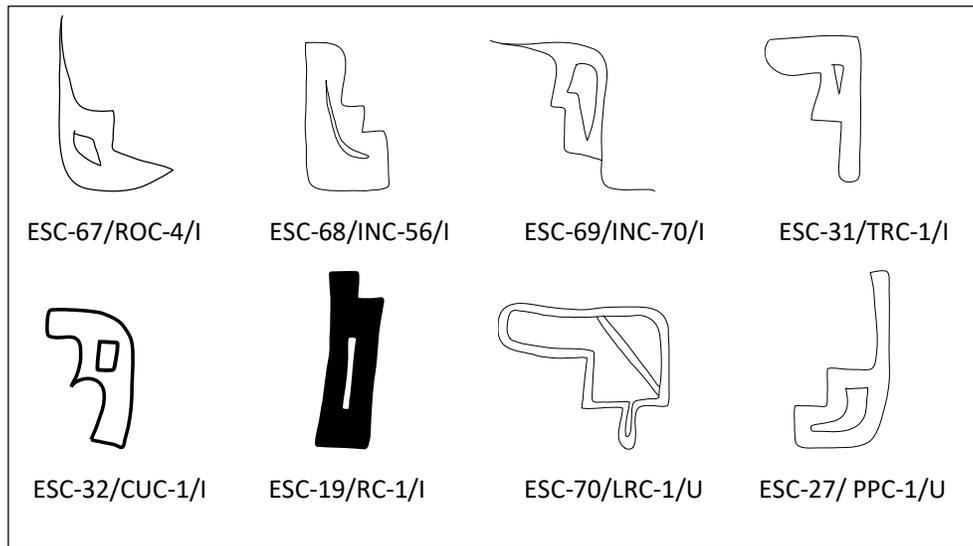
Formas de escalera con formas de C



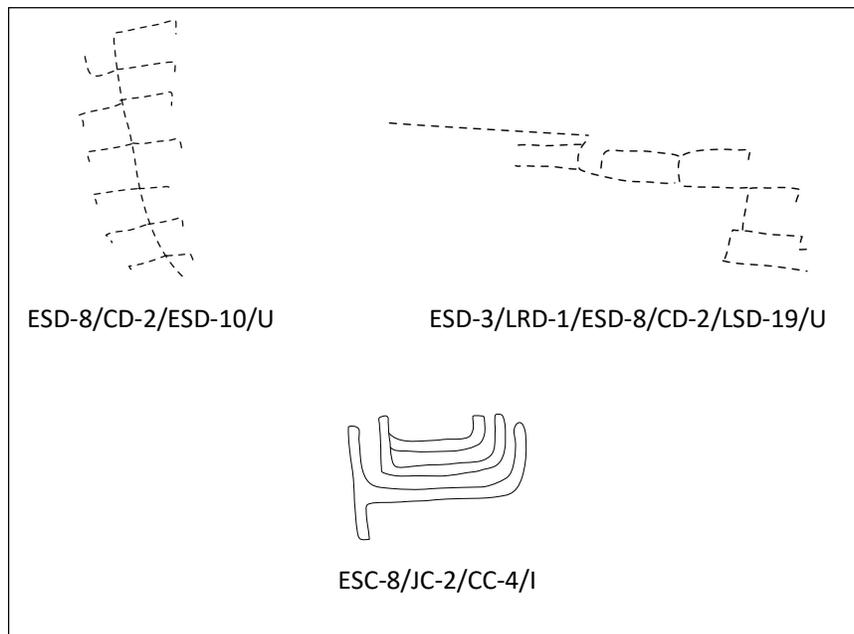
Formas de escalera con formas de T



Escaleras con figuras interiores

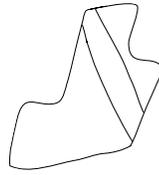


Formas de escalera con múltiples motivos





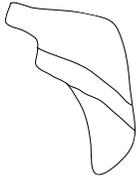
ESC-71/LRC-1/ESC-10/GD-4/I



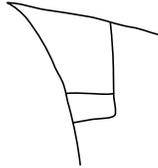
ESC-72/LRC-1/I



ESC-73/LRC-1/ESC-8/I



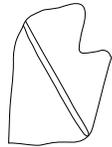
ESC-74/LRC-1/I



ESC-10/ESC-8/LRC-1/U



ESC-16/ESC-21/ ESD-21/I



ESC-20/LRC-1/I



ESD-75/ESD-10/LRD-1/U



ESC-8/CIC-1/ESC-10/I



ESC-76/ESC-10/CC-3/U



ESD-5/ESD-9/U



ESD-10/VD-8/CD-1/U



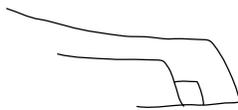
ESD-5/ESD-10/CD-2



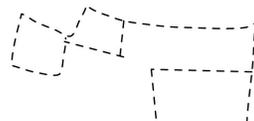
ESC-10/LRC-1/GC-2/T



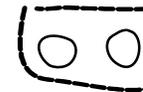
ESD-8/CUD-2/RD-4/U



ESC-8/ESC-10/GC-6/U



ESD-10/ESD-8/CUD-1/U

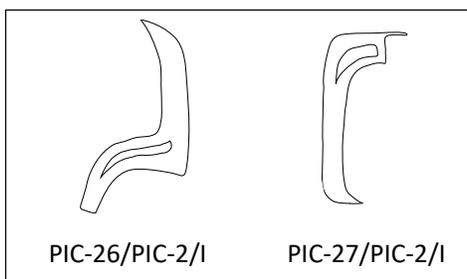


ESD-8/LRD-1/CID-1/I

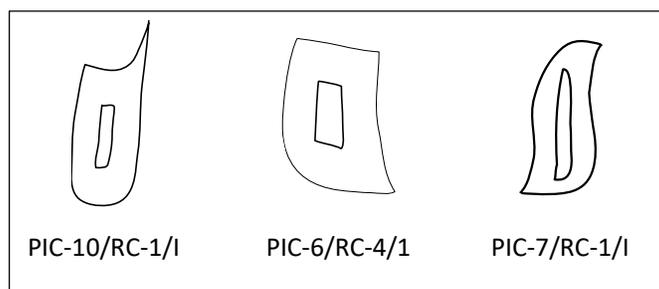


ESD-8/DC-1/VD-9/U/I

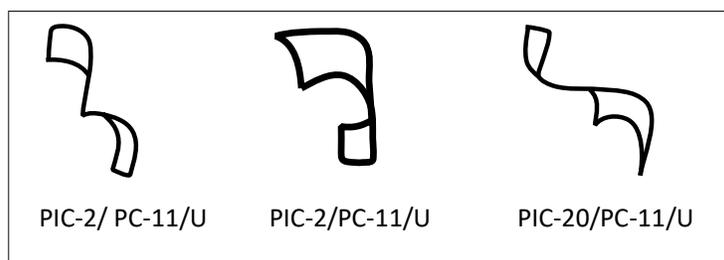
Doble forma de pico



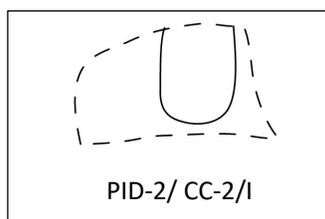
Picos con rectángulos



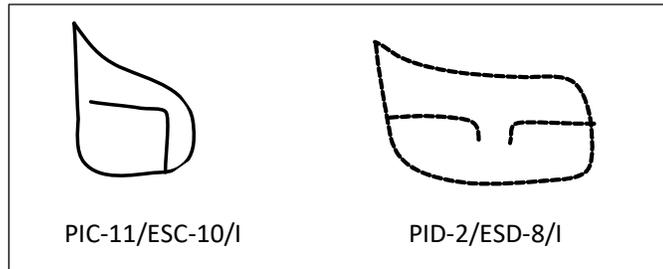
Picos con forma de P



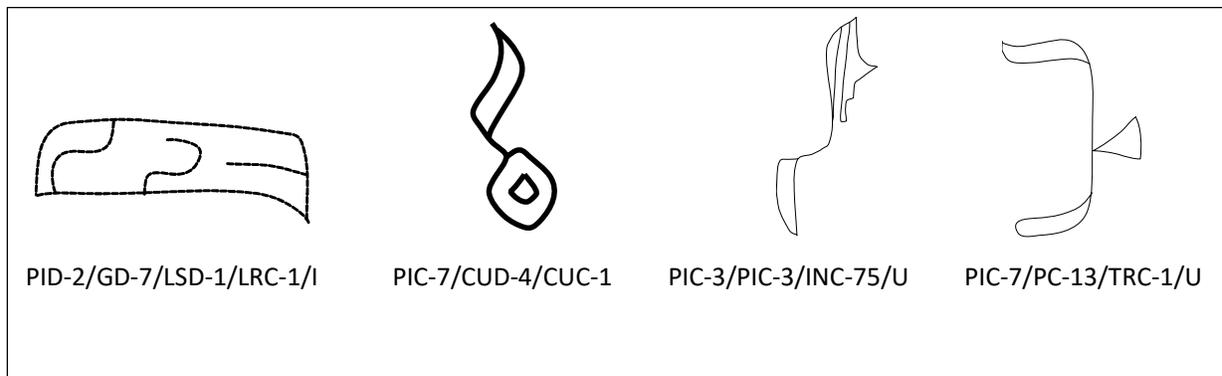
Picos con forma de D



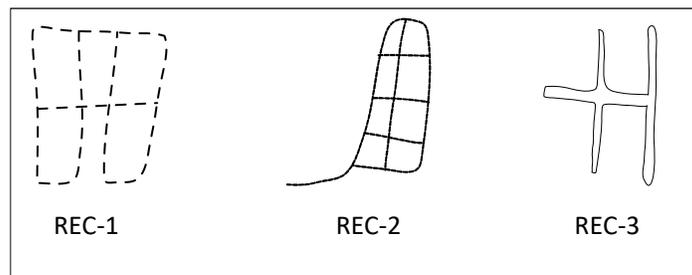
Picos con escaleras



Forma de pico con múltiples motivos

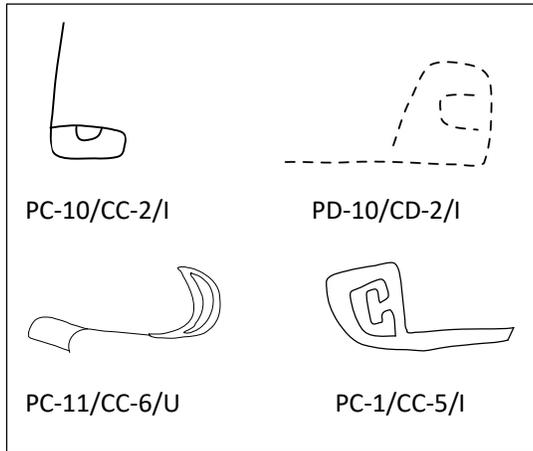


Forma de paneles o rejillas (RE)

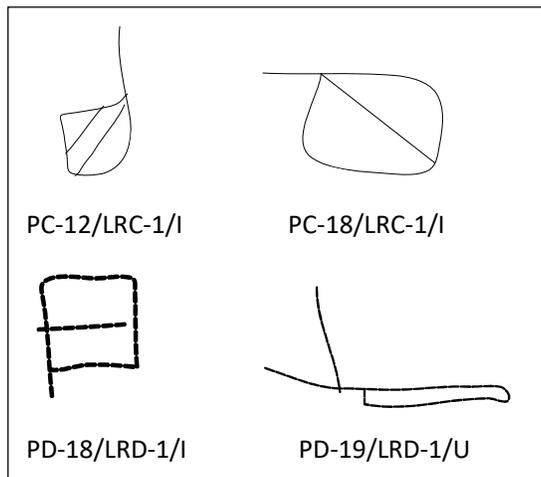


- Formas manuscritas compuestas

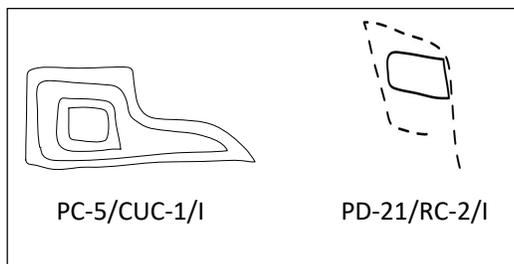
Formas de P con formas C



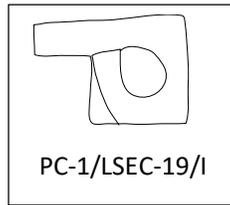
Formas de P con líneas rectas



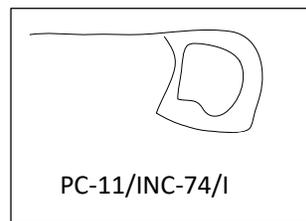
Formas de P con cuadrados



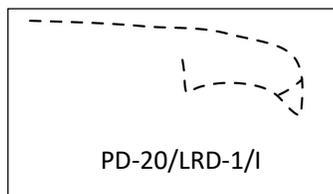
Formas de P con líneas sinuosas con envoltura en un extremo



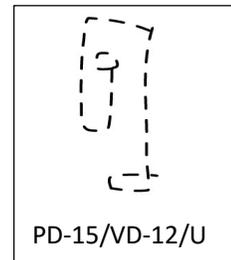
Formas de P con formas indefinidas



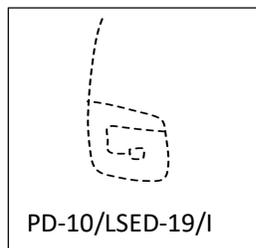
Formas de P con líneas rectas



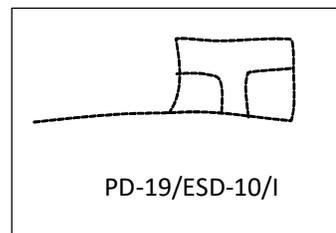
Formas de P con volutas



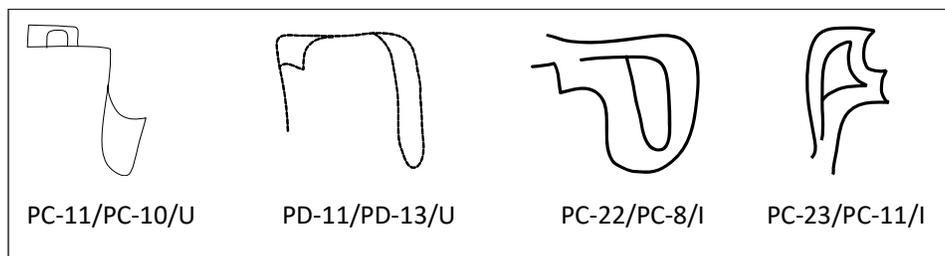
Formas de P con líneas sinuosas



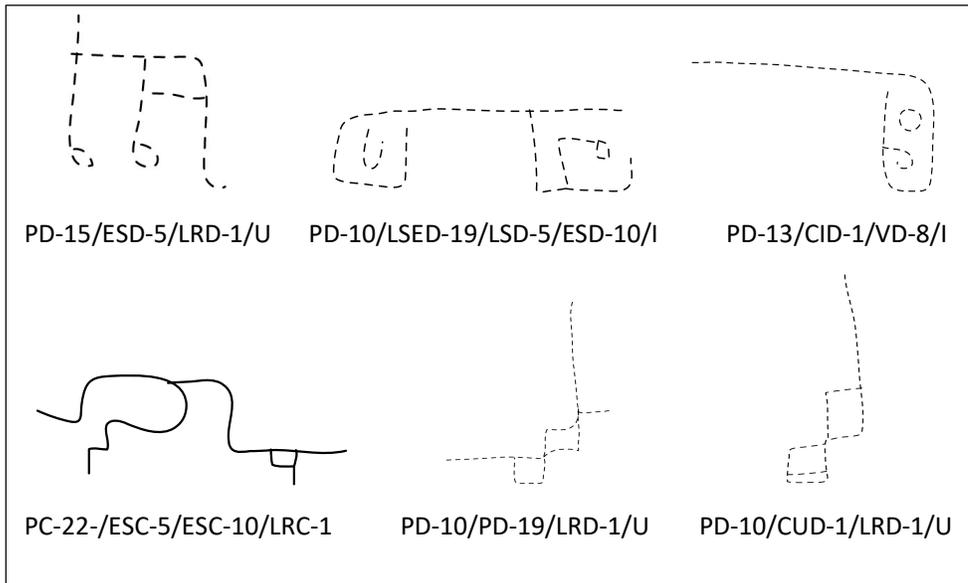
Formas de P con formas de escalera



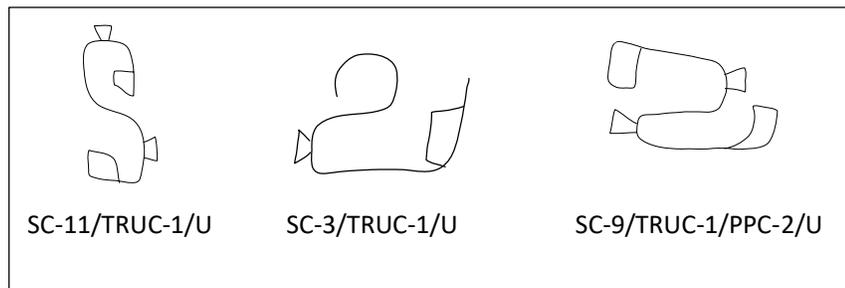
Forma doble P



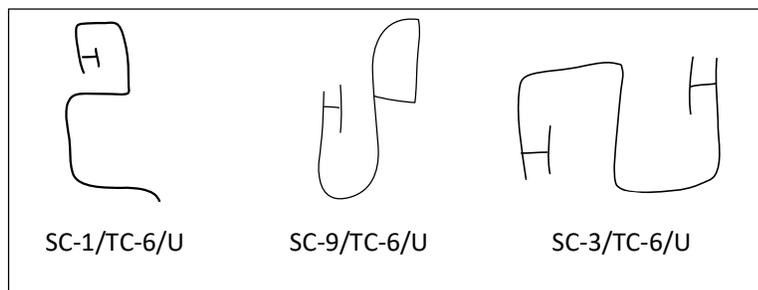
Formas de P con múltiples motivos



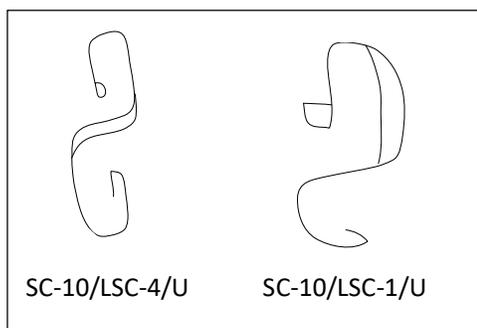
Forma de S con triángulo trunco



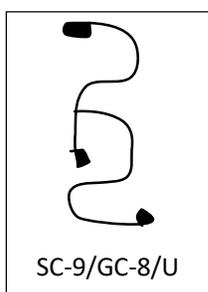
Forma de S con T



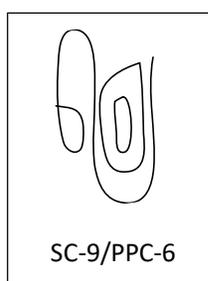
Formas de S con líneas sinuosas



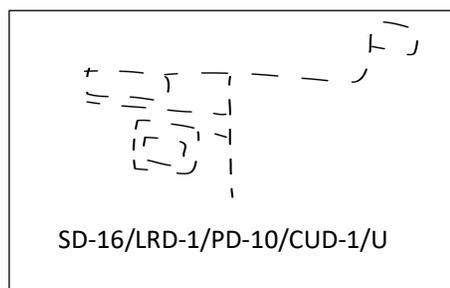
Formas de S con líneas en formas de ganchos



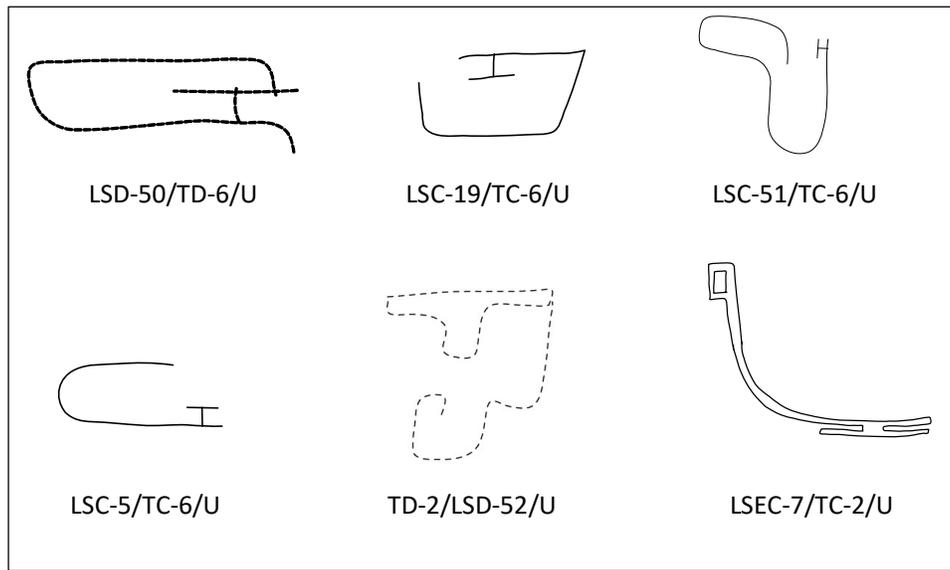
Formas de S con Picos



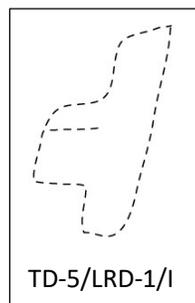
Formas de S con múltiples motivos



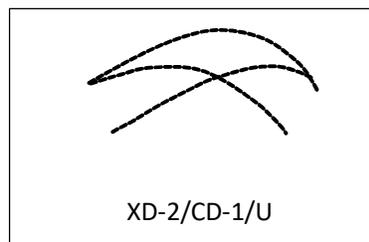
Formas de T con líneas sinuosas



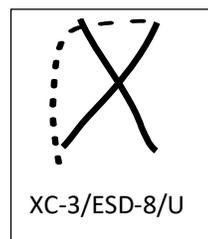
Formas de T con líneas rectas



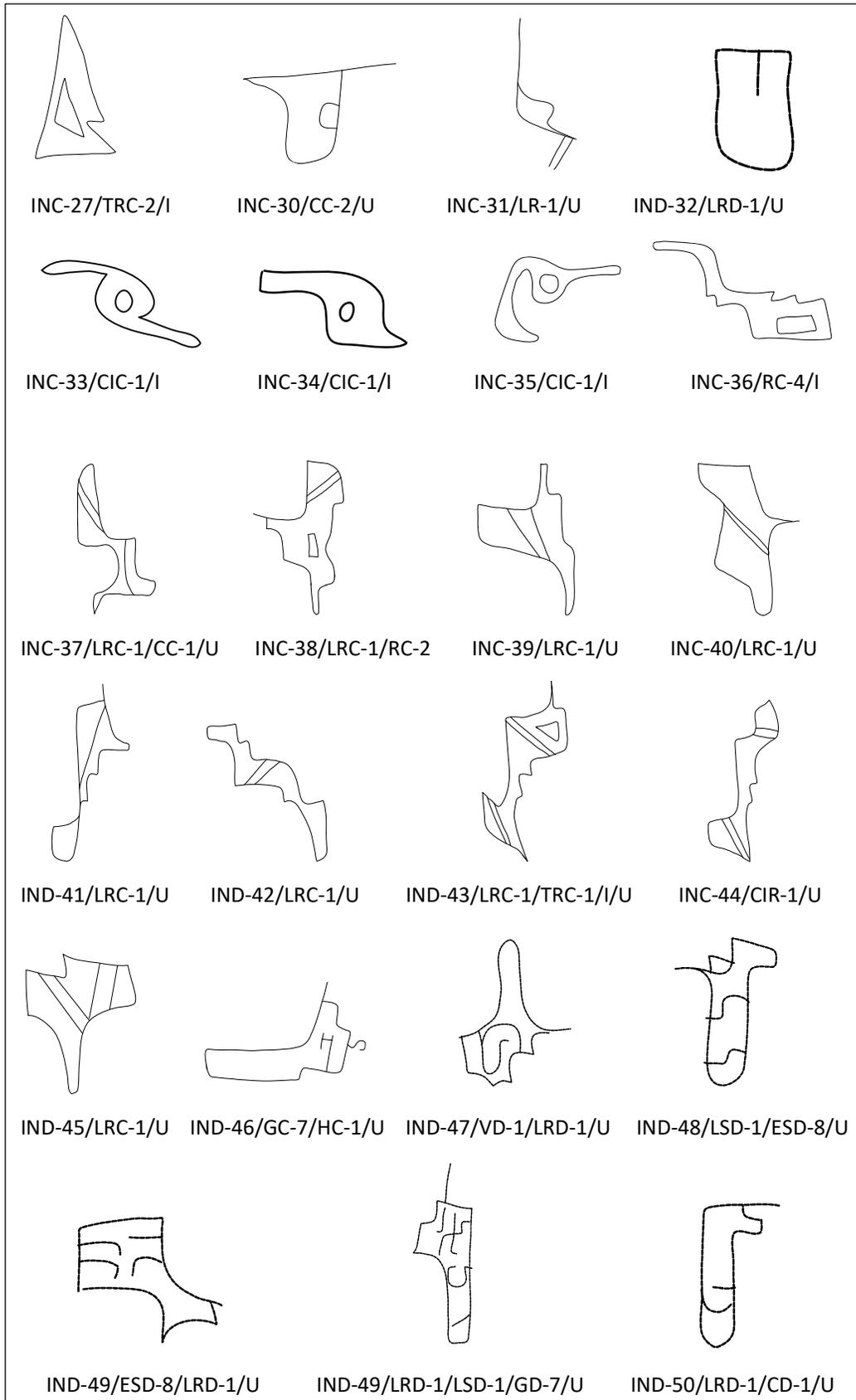
Formas de X con formas de C

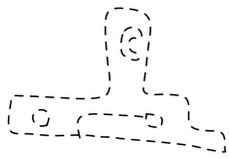


Formas de X con formas de escalera



- Formas Indefinidas compuestas





IND-51/CID-1/CD-4/LSEC-7/U/I



IND-52/LSD-14/U



IND-53/LRD-1/U



IND-54/LRD-1/U



IND-55-LRD-1/U



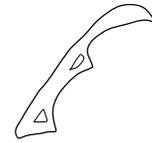
IND-56/INC-56/I



INC-57/LSC-1/U



INC-58/TRC-3/I



INC-59/TRC-3/I



INC-60/IND-46/U



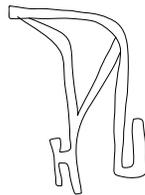
IND-61/LRD-1/U



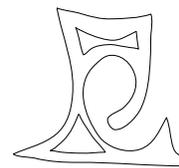
IND-62/LRD-1/LSED-19



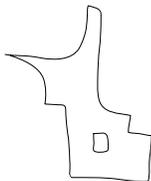
INC-63/TC-2/U



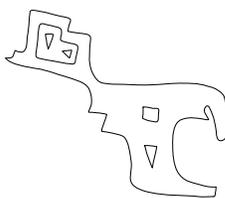
INC-64/TC-2/LRC-1/U



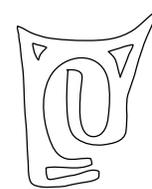
INC-65/TRC-3/LSEC-19/I



INC-66/CUC-1/I



INC-67/CUC-1/TRC-1/ESC-25/I



INC-68/TRC-1/I



IND-69/CUC-1/I



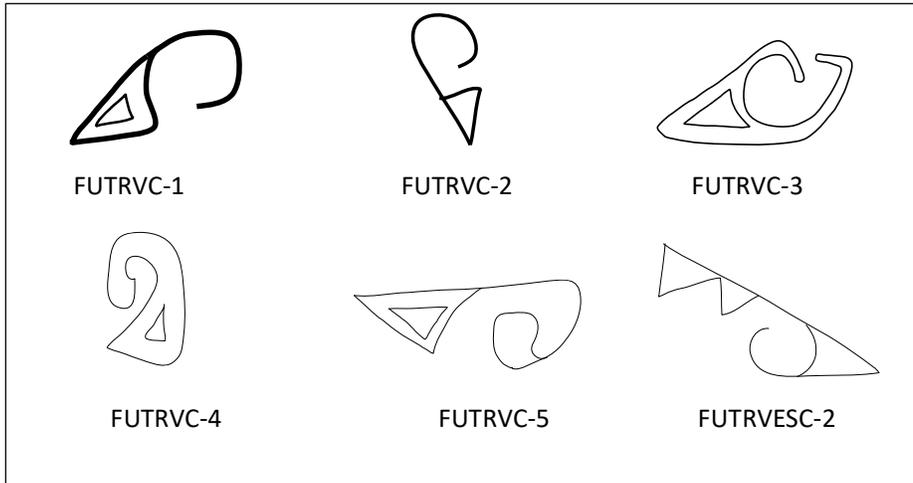
INC-27/LRC-1/TRC-1/U



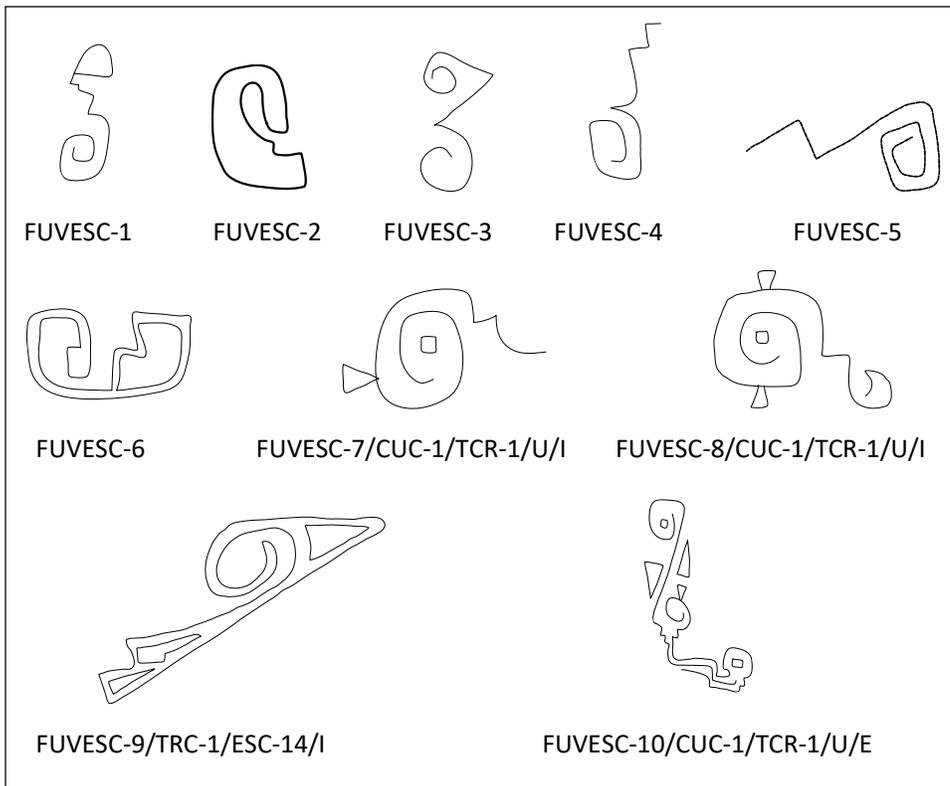
INC-70/PIC-6/RC-1/I

- Formas fusionadas

Triángulos con volutas (FUTRV)

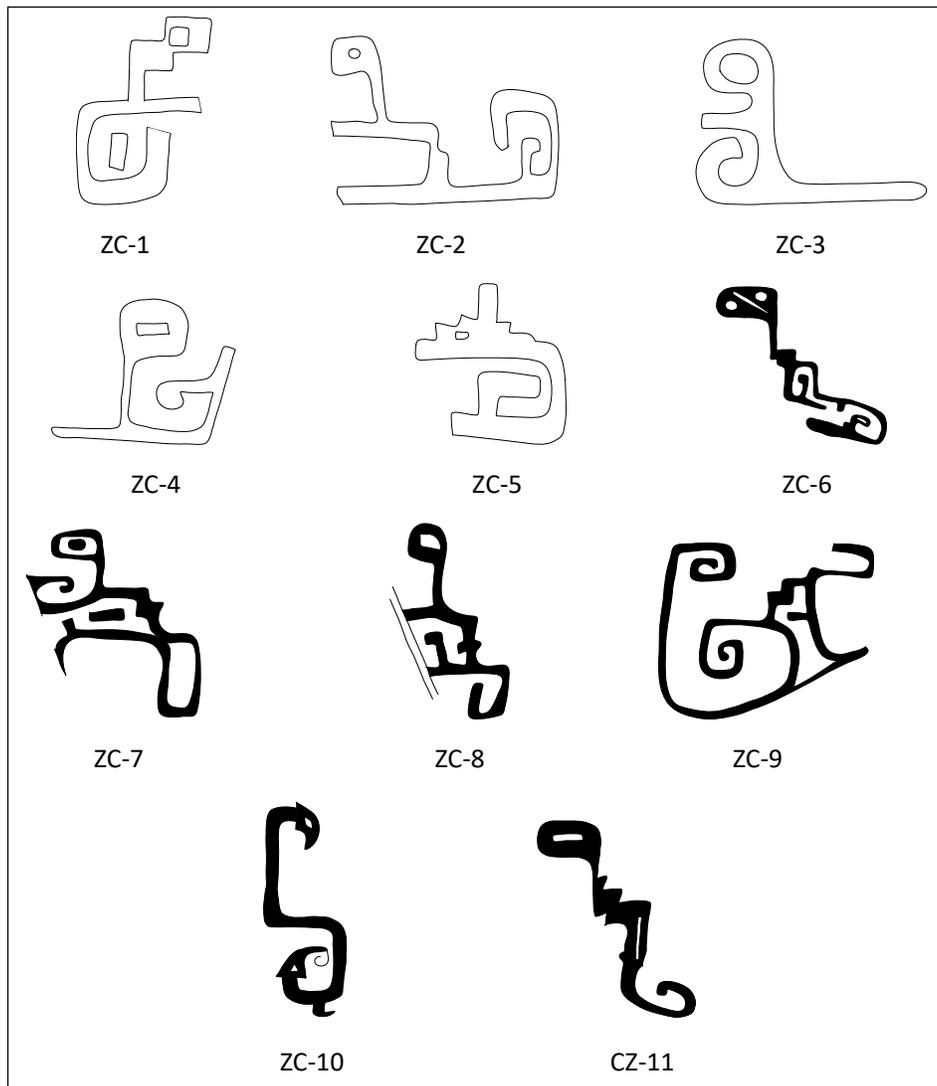


Volutas fusionadas con escaleras más otros motivos (FUVES)



Formas con apariencia zoomorfa (Z)

En esta categoría se han agrupado los motivos que tienen características que se asemejan a alguna forma animal, indistintamente, de que se presenten fusiones entre estos motivos, a manera de hibridaciones. Dado que las figuras que se presentan a continuación, también son únicas, es decir, que no se repiten en otras urnas, tampoco se ha considerado necesario presentar su distribución en porcentajes; aunque se puede verificar su correspondencia con las urnas en el catálogo de formas aisladas (Anexo 6).



6.4.2.2. Pintura facial

Respecto a la pintura facial de las urnas funerarias, se ha tomado en cuenta los grupos generales según su morfología, siendo el grupo 1 (antropomorfas) y el grupo 4 (híbridas) los que presentan esta decoración. De esta manera, el análisis se ha hecho separando estos grupos y ambos casos consistieron primeramente en identificar la organización espacial en la que se presenta esta decoración, así como, los diseños que se manifiestan y la composición de los mismos.

Campos decorativos

Grupo 1 (Urnas antropomorfas)

De forma similar a la delimitación del campo decorativo de la pintura corporal, en los rostros de las urnas igualmente se presenta una banda en línea fina que contornea el rostro de la urna, dependiendo de la forma de éste, el mismo que tiene dos funcionalidades. Por un lado, delimita el primer campo decorativo de la pintura facial, que se restringe al interior de este contorno; y por otro, divide la sección del rostro, con el inicio del cabello o sección posterior de la cabeza de la urna. Este contorno se demarca directamente con la forma del cabello en la parte superior del rostro y en la parte inferior, con una línea fina que contornea el rostro. En las urnas que no se presenta cabello, pero tienen a su vez, composiciones pictóricas parecidas a las de la pintura corporal, en la parte posterior de la cabeza; el rostro se delimita únicamente con una banda que sigue la forma del rostro.

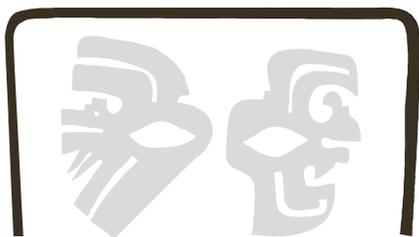
Ejemplos:

1.1



Urnas con cabello y contorno.

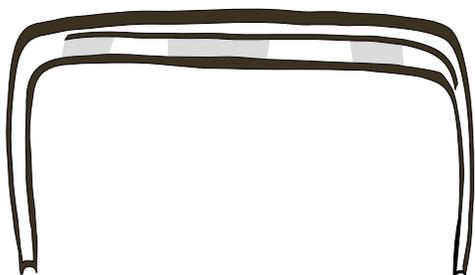
1.2



Urnas que no presentan
cabello, con bandas
delimitadoras.

1.3. Con tocado: En el caso de esta urna, el rostro se presenta demarcado con una decoración a manera de tiara o tocado, que en ambos extremos finaliza en el área de las orejas. Dado el deterioro de la decoración pictórica en esta pieza, no se puede distinguir pintura facial.

Ejemplo:



A continuación, se presenta una tabla con el número de urnas analizadas y su distribución en porcentajes de los campos decorativos faciales en las urnas antropomorfas e híbridas:

| TIPOS DE CAMPOS DECORATIVOS EN LA PINTURA FACIAL | | |
|--|--------|------------|
| | Número | Porcentaje |
| 1.1 | 17 | 48,6% |
| 1.2 | 3 | 8,6% |
| 1.3 | 1 | 2,9% |
| 2-A | 1 | 2,9% |
| 2-D | 3 | 8,6% |
| 2-E | 1 | 2,9% |
| Ausente | 8 | 22,9% |
| Indeterminado | 1 | 2,9% |
| Total | 35 | 100% |

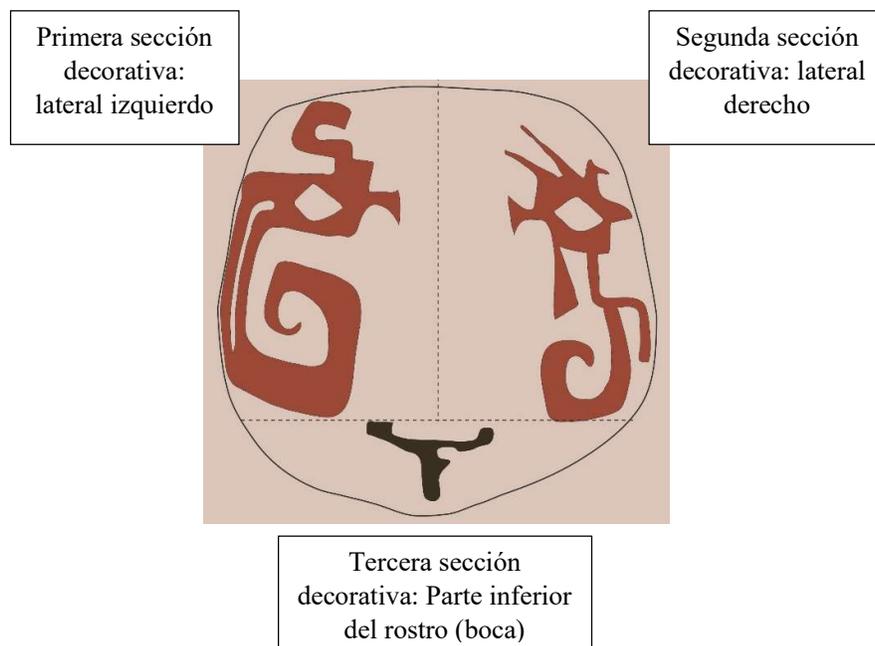
Tabla 12. Porcentaje de tipos de campos decorativos en la pintura facial

En la Tabla 12 se puede evidenciar que el tipo de campo más recurrente, corresponde a la categoría 1.1, es decir, las urnas cuyo rostro presentan una delimitación del cabello y el rostro, del resto del cuerpo. Mientras que las categorías restantes son menos representativas, como las 1.3, la 2-A y la 2-E, todas con un 2,9% de la muestra. Así mismo, el porcentaje de la ausencia de pintura facial en las urnas antropomorfas e híbridas resulta notorio, con un amplio porcentaje de 22,9%.

Composiciones pictóricas en la pintura facial

En lo que respecta a la composición del diseño del rostro de las urnas se puede dividir de manera general, en dos laterales del rostro: izquierdo y derecho, los mismos que son separados por la nariz, definiendo estas dos zonas del rostro, como dos campos decorativos. En algunos rostros, también se ha añadido una tercera división, que corresponde al área de la boca y casos en los que únicamente se presenta esta sección. No obstante, en todos los casos se busca enfatizar la mirada o zona de los ojos, en comparación con el resto de rasgos fisonómicos; ya que, los diseños manifestados en esta área presentan un mayor volumen; extendiéndose hacia otras zonas del rostro como frente y mejillas.

Secciones del rostro que presentan decoración:



Por otro lado, los diseños que se manifiestan, en su mayoría son polígonos irregulares, con la exaltación de aristas y ángulos pronunciados, aunque también se presentan formas más suaves y onduladas como las volutas. En la mayoría de estas representaciones, los motivos no se presentan como la unión de varios elementos, susceptibles de ser descompuestos en unidades mínimas de expresión. Más bien, parece plasmarse una fusión de varios elementos, que constituyen figuras individuales sumamente irregulares y asimétricas. Sin embargo, en estos elementos fusionados, se presentan semejanzas con los motivos ya identificados en la pintura corporal como ganchos, volutas, escaleras, picos, cruces. En este sentido, si bien existen áreas diferenciadas de representación, principalmente en los dos laterales del rostro, los diseños allí manifestados, son completamente diferentes el uno del otro; acentuándose el patrón asimétrico de los diseños.

No obstante, a pesar de que, en la mayoría de las urnas se presentan estas características, se manifiestan dos excepciones, en las que los diseños de ambos laterales del rostro son idénticos, manteniendo una relación de simetría en la decoración pictórica del rostro.

Así mismo, la gama cromática utilizada para el rostro, se caracteriza por ser principalmente roja; aunque algunas presentan una combinación con color negro que aparece generalmente en el lateral derecho y el área de la boca. El pigmento negro, igualmente se utiliza para delimitar los trazos de los diseños.

Cabe mencionar también, que todas las composiciones figurativas registradas en los rostros son diferentes en todos los casos, al igual que las composiciones de la pintura corporal.

A continuación, se presentan unas agrupaciones de la pintura facial, tomando en cuenta las relaciones de asimetría o simetría en los diseños, tipo de tonalidad y secciones decorativas.

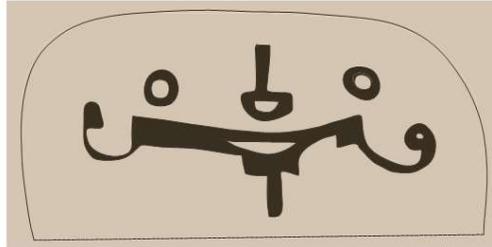
En un campo decorativo:

Categoría A

Este tipo presenta pintura facial únicamente en el área de la boca, exaltando esta sección facial. Así mismo, la pintura utilizada para esta decoración es únicamente de color negro. En este caso, los motivos corresponden a una fusión de polígonos irregulares y varios

elementos ya identificados para la pintura corporal, como las líneas sinuosas con envolturas y formas de escaleras.

Ejemplo:

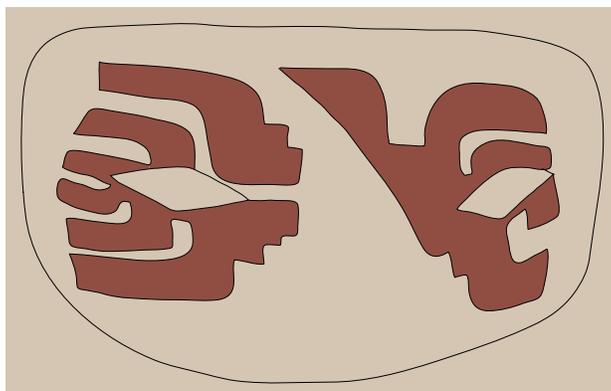


En dos campos decorativos:

Categoría B

Corresponden a los rostros que presentan dos secciones decorativas que atañen a los dos laterales del rostro, separados por rasgos fisionómicos como la nariz. Los diseños plasmados son polígonos irregulares, fusionados por varios elementos de trazos angulosos y ondulados. No se presentan ninguna relación de simetría ni semejanza entre los motivos de ambas secciones del rostro. Así también, estos diseños presentan únicamente pigmento rojo.

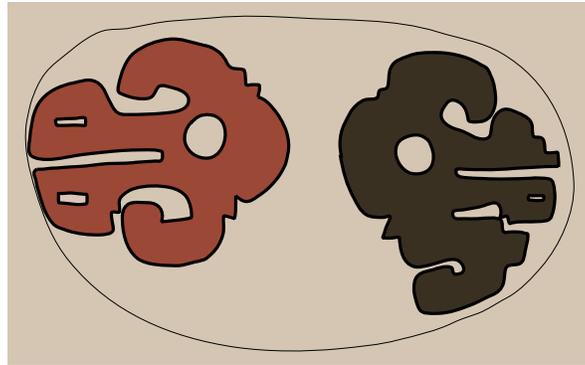
Ejemplo:



Categoría C

Este grupo presenta las mismas características que el grupo B, pero la diferencia reside en que, los diseños de las dos secciones del rostro utilizan dos tonalidades, roja y negra, presentándose esta última, generalmente en el lateral derecho.

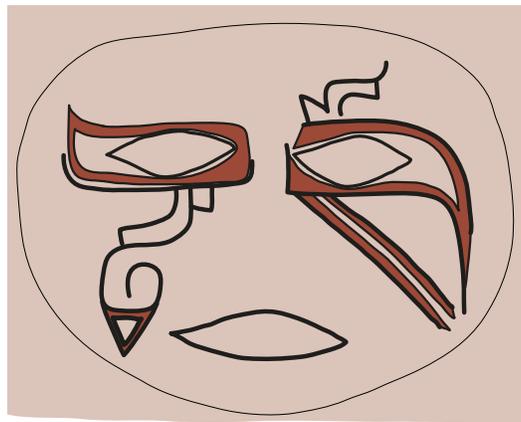
Ejemplo:



Categoría D

Este grupo se caracteriza por presentar diseños con trazos finos y menor volumen, en comparación a los grupos B y C, pero éstos, son susceptibles de ser descompuestos en unidades mínimas de expresión como: líneas sinuosas, escaleras, bandas paralelas, triángulos y volutas. Así mismo, estas composiciones se presentan pintadas en color rojo y con delineado negro en el exterior e interior de los motivos. En estas urnas, el campo decorativo facial, atañe a los dos laterales del rostro.

Ejemplo:



En tres campos decorativos:

Categoría E

Este grupo tiene como rasgos generales la presentación de los diseños en los laterales izquierdo, derecho y parte inferior del rostro, que atañe principalmente a la boca. Los motivos pictóricos corresponden a polígonos irregulares de características similares a los tipos B y C. Respecto a la utilización de los pigmentos, se presenta pintura roja y negra, siendo esta última utilizada para el lateral derecho y la zona inferior del rostro.

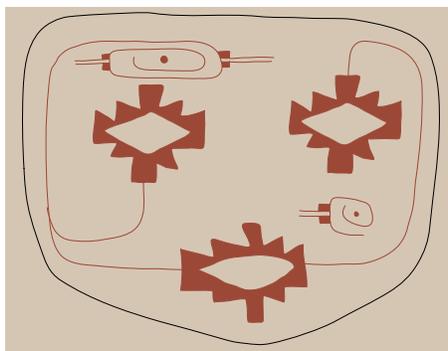
Ejemplo:



Categoría F

Este grupo tiene como variables constantes diseños simétricos en ambos laterales del rostro, en los que se replican los mismos diseños, los cuales que pueden reproducirse de manera similar en la parte inferior del rostro. Estos diseños simétricos que presentan una relevancia significativa en cuanto a su efecto visual, ya que, son los primeros en llamar la atención por su mayor volumen y formas identificables como cruces o escaleras; se contraponen a trazos finos de líneas sinuosas asimétricas con otros elementos añadidos, que unen los tres campos decorativos. En este grupo, todos los diseños se presentan únicamente en color rojo.

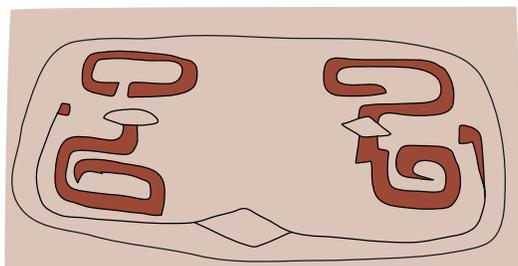
Ejemplo:



Categoría G

Esta agrupación se caracteriza por presentar tres campos decorativos, con pintura únicamente en color rojo y delineado con pintura negra. Los diseños se presentan en los laterales izquierdo, derecho y sección inferior del rostro y corresponden a figuras de contornos suaves con motivos lineales, de volutas y ángulos poco pronunciados.

Ejemplo:



Grupo 4 (Urnas híbridas)

Respecto a la pintura facial en las urnas híbridas, al igual que en las urnas antropomorfas, se presenta una delimitación para restringir a decoración del rostro a un espacio específico. Sin embargo, en la muestra seleccionada, los diseños pictóricos encontrados no presentan similitud alguna.

Categoría H

Respecto a esta urna, el rostro se encuentra igualmente delimitado por bandas superiores, inferiores y laterales. Los diseños de la pintura facial se muestran con trazos tipo escaleras únicamente en la sección de los ojos; presentándose así, dos campos decorativos que atañen a ambos laterales del rostro. La pintura facial en este caso destaca por su tonalidad clara sobre fondo rojo.

Ejemplo:

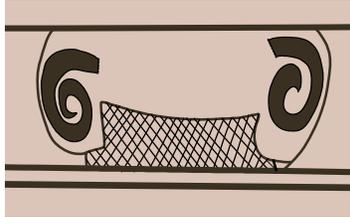


Categoría I

En este caso, la delimitación del rostro se presenta con una banda superior y doble banda inferior, mismo patrón encontrado en la pintura corporal; y también dos líneas curvas para marcar los laterales del rostro. Al interior del rostro, se encuentran dos volutas (modeladas y excisas) con pintura negra, pero al estar incompleto el motivo, no se puede reconocer la intención de la figura que estaba representada. En este rostro, en su parte inferior presenta una forma de “red” probablemente para simbolizar la boca, pero tampoco se puede aseverar tal identificación, precisamente por el carácter híbrido de la urna. De todas formas, aunque la decoración se encuentre incompleta, parece existir tres campos decorativos, al igual que en las urnas antropomorfas (lateral izquierdo, derecho y sección

inferior del rostro). En este caso, el color utilizado para resaltar la decoración es únicamente negro.

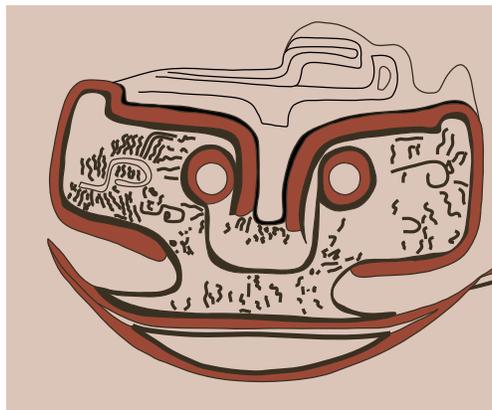
Ejemplo:



Categoría J

Respecto a las urnas híbridas de esta categoría, debe mencionarse que la decoración en el rostro, no se presenta estrictamente como pintural facial, distando tanto, de las urnas antropomorfas, como de las otras representaciones híbridas. En este caso, lo que se presenta en los rostros, más bien, corresponde a una combinación compleja de técnicas plásticas como el modelado, incisión, escisión, a más de la pintura; creando una especie de máscaras sobre el rostro, que acentúan la hibridización de las piezas. Así, la pintura decorativa se presenta de forma libre, sin la intención de plasmar una figura específica, sino más bien, para otorgar una textura específica a la pieza.

Ejemplo:



A continuación, se presenta el número de urnas antropomorfas e híbridas que presentan composiciones figurativas en la pintura facial y su distribución en porcentajes:

| Categoría | Número | Porcentaje |
|-----------|--------|------------|
| A | 1 | 2,9% |
| B | 8 | 22,9% |
| C | 2 | 5,7% |
| D | 2 | 5,7% |
| E | 3 | 8,6% |
| F | 2 | 5,7% |
| G | 1 | 2,9% |
| H | 1 | 2,9% |
| I | 1 | 2,9% |
| J | 3 | 8,6% |
| Ausente | 11 | 31,4% |
| Total | 35 | 100% |

Tabla 13. Total de tipo de composiciones pictóricas en la pintura facial en urnas antropomorfas e híbridas

En la Tabla 13 se puede evidenciar que la categoría de pintura facial más recurrente en las urnas es la B, la misma que corresponde a un 22,9%. No obstante, resulta muy notorio, que en el 31,4% de las urnas esta característica esté ausente. Este factor puede deberse a que algunas de las piezas antropomorfas se encuentran incompletas, careciendo precisamente de la sección de la cabeza. Otro factor que puede incidir en dicho porcentaje, es que, ciertas urnas que, si presentan esta parte corporal, dado el deterioro de la decoración pictórica (en ciertos casos, borrada completamente) no es posible atribuir una categoría. Respecto a las agrupaciones restantes, se presentan variaciones que descienden drásticamente al 8,6% hasta llegar al 2,9% con las categorías A, G, H e I, con una urna en cada grupo.

7. Capítulo VII: Discusión de resultados

Una vez realizado el procedimiento técnico y analítico del componente etnoarqueológico, así como de las urnas funerarias de la Fase Napo, es necesario continuar con el carácter interpretativo del material cultural, mediante los lineamientos teóricos expuestos en el capítulo IV y los análisis obtenidos en los anteriores apartados.

De esta manera, lo primero que resalta en la configuración iconográfica de la pintura corporal de las urnas Napo es la diversidad y heterogeneidad de las formas plasmadas, las mismas que dan como resultado composiciones únicas, cuya originalidad es la cualidad que define a estas decoraciones pictóricas. Dada esta peculiaridad, al momento de verificar la existencia de algún principio de estructuración en este sistema iconográfico, no fue factible encontrarlo en los motivos icónicos de forma constante en la totalidad de las urnas. Es por ello que, para encontrar un sistema de convención es necesario tomar en cuenta otros elementos en la construcción de la decoración pictórica. En este sentido, los resultados etnoarqueológicos sobre las representaciones pictóricas de la cerámica kichwa amazónica, han sido un adecuado punto de partida como marco de referencia para entender otros factores operantes en los sistemas iconográficos.

Así, si se analiza la cerámica de la cuenca del Pastaza, se presentan ciertas similitudes con la decoración pictórica Napo. Una de ellas, es precisamente la variedad y originalidad de los diseños plasmados, dando como resultado que cada vasija sea una obra con representaciones pictóricas únicas, sin que éstas sean copiadas o reproducidas en otras piezas. Dada esta situación, las ceramistas kichwas amazónicas comentaron que los aspectos comunes que son transmitidos a todas las alfareras, residen en la técnica y rutina de pintado (aunque se debe mencionar que existe un repertorio básico de motivos, los cuales son modificados y combinados indistintamente de acuerdo a las decisiones de la ceramista).

Esta técnica se basa en la creación de líneas gruesas y finas para diseñar los motivos, los cuales son elaborados con el mismo pincel (mediante el cual, si se pinta de costado, produce líneas finas y se utiliza de frente, produce trazos gruesos). La rutina consiste primero en delimitar el campo decorativo, mediante una banda gruesa (mama churana), generalmente de color negro, aunque ésta puede ser blanca o roja, dependiendo de la tonalidad del engobe. Una vez aplicada esta banda en el borde de la vasija, se procede a pintar los motivos base, en todo el contorno, para continuar decorándolos y aumentando

detalles, alternando entre trazos finos (usushi churana o aisana) y gruesos; ocupando así, todo el espacio destinado a este efecto. En algunos casos se finaliza las composiciones pictóricas con otra banda gruesa, pero ésta no es constante en todas las piezas, como si lo es la “mama churana”.

Este procedimiento permitió evidenciar en las urnas Napo una semejanza en la técnica de pintado, la misma que sugirió buscar los principios de estructuración en este nivel y más no en la combinación de los motivos icónicos, que producen composiciones únicas. De esta manera, existe una tradición en este procedimiento, el mismo que de forma resumida, consiste en la delimitación de campos decorativos, mediante bandas superiores e inferiores y en el caso de urnas antropomorfas e híbridas con contornos de acuerdo a su figura corpórea. Al interior de estos marcos, se encuentran las composiciones pictóricas, que como ya se ha señalado anteriormente, saturan los espacios de los campos decorativos a manera de *horror vacui* (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016), produciendo un efecto visual de gran complejidad que dificulta la distinción de los motivos a simple vista.

Estos motivos también se tornan visualmente confusos, ya que, se presenta una combinación de “falsas simetrías”, basados en el concepto de Barreto (2008) en comparación a los escasos elementos que se disponen de forma simétrica. Así, elementos que a simple vista parecen semejantes, al observarlos en detalle, tienen sus variaciones, ya sea, porque se encuentran en una dirección diferente, como en los casos de la cerámica Marajora y Guarita (Barreto, 2008: 143; Oliveira, 2016a: 239). En las urnas Napo, no solo se registran diferentes direccionalidades de un mismo elemento, sino que también, presentan sutiles trazos, que varían completamente la figura, convirtiéndola en un nuevo elemento.

Por otra parte, se ha encontrado que la disposición espacial para esta decoración, dependiendo de la morfología de las urnas expuestas en los cuatro grupos (antropomorfas, no figurativas, zoomorfas e híbridas), atañe, ya sea únicamente al cuerpo de la vasija (grupo 2) o al rostro y cuerpo (grupo 1 y 4). Esta delimitación, ha dado origen a tres principales categorías (uno, dos y tres campos decorativos) tanto en la sección corporal como en la facial, las mismas que se diversifican en varias subcategorías.

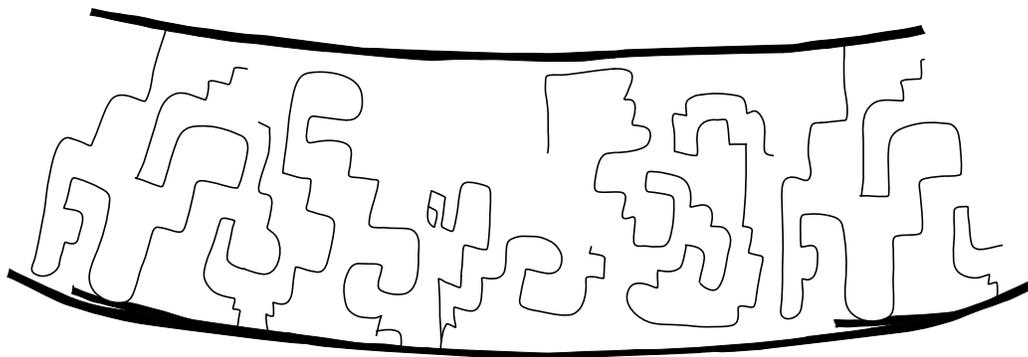
Similar a lo observado en la cerámica kichwa, en el caso de las urnas Napo, el sistema de estructuración en la pintura corporal se extiende a cómo están constituidas las representaciones pictóricas. Este tipo de construcción responde a la presencia de tres

elementos constitutivos que son: líneas primarias, secundarias y formas aisladas. Estos elementos a su vez, pueden presentarse con líneas gruesas, finas y trazos continuos y discontinuos. De esta manera, la elección y combinación de éstos, produjeron cinco categorías (A-E) que se extienden a todos los grupos de urnas funerarias. A más de estas categorías, mediante la identificación de dichos elementos, también se documentaron cuatro clasificaciones atípicas.

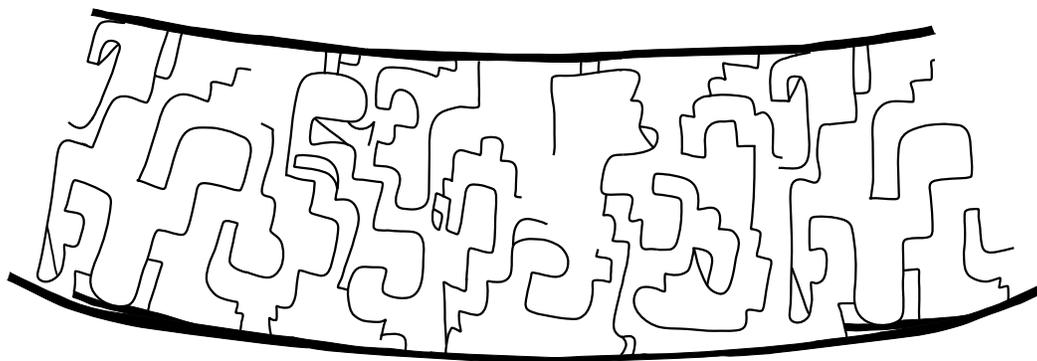
Estos elementos constitutivos, también parecen estar relacionados a un orden específico de pintado, en el que primero se delimitaría los campos decorativos, mediante las bandas y contornos, para luego continuar con los trazos de las líneas primarias. Sugerimos que, de los tres elementos constitutivos, los trazos primarios son los primeros en realizarse, ya que, al momento de la digitalización, se observó que la mayoría de éstos están realizados en un solo trazo en todo el contorno de la urna, con la marca de unión en el mismo punto donde se habría iniciado. En el caso de que las líneas primarias no correspondan a una sola figura, éstas igualmente corresponden a varias figuras amplias que ocupan la mayor parte de la superficie de las piezas. Así, al ser las líneas que producen formas de mayor amplitud, éstas deben plasmarse primero, para con ello, calcular los espacios restantes en los que se diseñará las líneas secundarias y finalmente las formas aisladas. Estas últimas, claramente son elaboradas al final del proceso de pintado de la composición, ya que, su función reside precisamente en rellenar los espacios libres que no están ocupados por líneas primarias y secundarias.

Ejemplo:

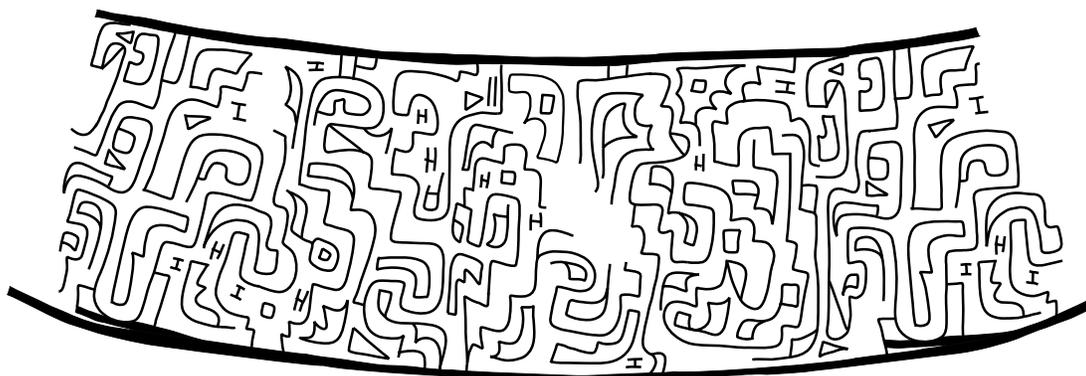
Ejecución de líneas primarias:



Añadidura de líneas secundarias:



Plasmación de figuras aisladas:



En este sentido, se debe enfatizar que en el sistema iconográfico de la pintura corporal de las urnas Napo, los factores a los que se les otorga importancia para mantener y transmitir una tradición “Napo” reside en la técnica y procedimiento de pintado de los trazos. Los mismos que deben estar relacionados a los materiales utilizados para producir líneas similares, como se evidencia en el caso de la cerámica kichwa, en el que la destreza para utilizar el pincel de pelo, da como resultado los trazos característicos de la decoración pictórica kichwa amazónica.

Por otro lado, en las composiciones iconográficas de la pintura facial de las urnas antropomorfas del tipo 1 y las urnas híbridas (categorías A-J), al igual que en la pintura corporal, se resalta la individualidad de los diseños; aunque su nivel estructural, puede notarse igualmente en la forma de elaboración de los trazos y pigmentos destinados. De esta forma, la composición de los diseños en su mayoría se basa en la fusión de figuras

irregulares, que se disponen en ambos laterales del rostro, enmarcando los ojos y en algunos casos también en el área de la boca. Así también, se resalta que la mayoría de la decoración facial, presenta únicamente pigmento rojo y en menor medida se alterna con color negro, en los laterales derechos del rostro y en la boca.

Sistemas iconográficos similares en el arte cerámico amazónico, se presentan también entre los shipibos-konibos¹⁵, cuya tradición pictórica reside en delimitar tres campos decorativos en sus ceramios, cada uno con una significación específica (González, 2016: 30). Así mismo, los diseños que componen a la cerámica (*kené*) se basan en una combinación de trazos finos curvos (*mayá kene*) y rectilíneos gruesos (diseños canoa) (Belaunde, 2012: 133, 2013), equivalente a las líneas primarias y secundarias en la Fase Napo y los diseños *mama churana* y *aisana* en los kichwas; con la finalidad de ocupar minuciosamente todos los espacios decorativos. En estos tres ejemplos, el manejo de los diferentes tipos de trazos y figuras planas de carácter laberíntico, en conjunto con la pintura policroma, produce un efecto óptico de sinestesia, que ha sido denominado como *trap-minds* (Gell, 1998), envolviendo al espectador en una especie de animación del objeto.

En el caso de los diseños *kené*, uno de los propósitos de este efecto visual, es propiciar la profunda concentración mental, mediante la observación prolongada de estos elementos; ya que, el *kené*, no solo representa a un tipo de diseño que puede ser plasmado en cualquier soporte material, sino que, atañe a un complejo concepto destinado a la protección y bienestar físico y espiritual del pueblo Shipibo (González, 2016: 34-39). En la creación del *kené*, las prácticas shamánicas, como las visiones, son fundamentales para elaborar y dar vida a estos diseños, para que puedan cumplir las funciones otorgadas a las mismas. Como lo menciona Belaunde (2009: 39):

Tanto en la materialización de los diseños hechos sobre cuerpos como en la visión inmaterial de los diseños, se trata de embellecer a las personas y las cosas, envolviéndolas con los grafismos de la energía de las plantas y, por medio de este embellecimiento, curarlos de males diversos de origen físico, psicológico, social y espiritual.

En el caso de la pintura cerámica kichwa, ya sea para festividades o rituales, como ya se ha hecho mención, los diseños no necesariamente son inspirados y creados por medio de

¹⁵ Los shipibo-konibo, son un grupo étnico perteneciente a la familia lingüística Pano, que habitan la región Amazónica del Perú, en la cuenca del río Ucayali.

prácticas shamánicas o actividades que involucren el contacto con otras entidades no humanas, como el mundo onírico. Éstos, también pueden devenir de las experiencias cotidianas; pero en todos estos casos, la pintura no sólo tiene una función estética y de identidad; sino que también, está ligada a la obtención de ciertos “pedidos”, ya sean éstos de fuerza o vitalidad, de protección, para la atracción de ciertas personas o cosas, etc. Así también, la pintura corporal en los kichwas, a más de usarse en ritos de iniciación, celebraciones o diariamente, ya sea, por un mero embellecimiento, este concepto para la ontología kichwa atañe de forma *per se*, a un estado inmediato de vitalidad, status y fuerza de la persona o el agente que lo porta.

En este sentido, si bien, la decoración pictórica, al igual que otras formas de ornamentación, no necesariamente forman parte de una práctica ritual, sino que también puede ser usados en la vida cotidiana, ya sea, para sentirse integrados con la naturaleza o al mismo tiempo, diferenciarse de ésta, en especial de los animales, resaltando así, las cualidades humanas (Guapindaia, 2001: 167); para las urnas funerarias de la Fase Napo, al estar intrínsecamente involucradas con prácticas funerarias, los diseños pictóricos deben estar ligados a un significado más trascendente, que otras formas de decoración utilizadas en otros espacios y momentos del desarrollo de la vida social e individual. Es por ello que, pensar que estos diseños pudieron haber cumplido alguna función apotropaica, ya sea de protección, sanación, adquisición de fuerza o vitalidad para una nueva forma de existencia después de la muerte, resulta bastante factible. Más aún, si se toma en cuenta que, el mismo hecho de otorgar tanta dedicación a la fabricación de las urnas funerarias, implica que la muerte como un acontecimiento social, debió ser sumamente relevante en el *ethos* Napo.

Por otro lado, resulta paradójico que al analizar un material que tiene un rol protagónico en las prácticas funerarias de la cultura Napo, sea el aspecto que mayores restricciones presente; precisamente por no contar con los contextos arqueológicos de las urnas, a más de que muchas de éstas no se encuentran con sus respectivos entierros y restos óseos. Es por ello, que pensar en cómo fueron las costumbres mortuorias resulta aún limitado; aunque, exponer estas prácticas en otras fases culturales de la TPA, puede contribuir a visualizar posibles alternativas que pudieron asemejarse a la Fase Napo.

Así, por ejemplo, si se contrasta las prácticas funerarias de la Fase Maracá, se sugiere que la ubicación espacial dedicada a este fin (cuevas y abrigos rocosos escondidos) estaría

dada por una necesidad de preservación de los difuntos, así como, de los rituales funerarios que debieron desenvolverse en dichos lugares (Guapindaia, 2001:166). Así mismo, la disposición de las urnas en las cuevas sugiere que habría una intencionalidad en dejarlas expuestas y visibles, probablemente asociadas a algún ritual que involucre una relación entre los cementerios y los sitios habitacionales, que incluyan visitas frecuentes o algún tipo de culto (Ibíd.:167).

Respecto al proceso de enterramiento en esta fase se pueden entrever dos etapas respecto al tratamiento del difunto: 1) El funeral primario, en el cual se procede a la remoción de las partes blandas del cuerpo (Sin embargo, no se han encontrado marcas de corte en los huesos para remover la carne. Ejemplos etnográficos de entierros secundarios en la Amazonía, como en el caso de los yanomami, se menciona que dejaban expuestos los restos en un árbol para que se descomponga la carne, y entre los bororo, se añade agua para acelerar el proceso). 2) El entierro secundario, en el que se colocan los huesos desarticulados de una forma específica al interior de las urnas cerámicas (los huesos “planos” son puestos en lo más profundo de las vasijas y en el centro, seguido de los huesos pequeños, los huesos largos en los costados de las paredes de las urnas y el cráneo, al final, encima de todos los restos óseos) (Guapindaia, 2001:166-167).

En el caso de las urnas funerarias Marajoara, se evidencia un tratamiento diferenciando en los individuos, siendo los de mayor status, quienes se encuentran en urnas más elaboradas a nivel de decoración, algunas veces acompañados de ajuar como recipientes cerámicos y “tangas”¹⁶. Así mismo, los huesos de estas personas con mayor rango se encuentran desarticulados y pintados de rojo y en una disposición especial, en la que el cráneo se coloca al fondo de la urna (Schaan, 2001: 112-120).

Si bien, en el caso de las urnas Napo, no disponemos mayor información sobre el proceso de enterramiento llevado a cabo en éstas, unas pocas evidencias han permitido sugerir que el sepultamiento es secundario y que los huesos pudieron estar desarticulados o ser restos de alguna quemación incompleta (Meggers, 1966). Las urnas: MACCO-16-101 y MACCO-16-121 presentan evidencia de restos óseos que sugieren estos enunciados.

Si se retoma un breve vistazo a las menciones históricas y etnográficas sobre los Omaguas, se menciona que el ritual funerario consistía en enterrar al difunto por tres

¹⁶ Son cobertores públicos triangulares de cerámica, los mismos que presentan una gran variedad en decoración y tamaños (Schaan, 2001:124).

meses, tiempo del cual, los familiares se recluían un mes. En este lapso los allegados del difunto eran alimentados por sus vecinos. Una vez transcurrido este periodo, se desenterraban los huesos que eran lavados pintados, para finalmente ser colados en una urna cerámica (ver Métraux, 1963 [1948]: 700 en Cabrero, 2014: 183).

Respecto a los enterramientos secundarios, Barreto (2008: 69) comenta que estos ciclos bastante largos, claramente diferenciados en dos tiempos: la desintegración del cadáver y la preparación de los huesos, son muy recurrentes en las sociedades tribales. En el primer ciclo:

Se deshace la identidad del individuo muerto y de los lazos de éste para con su comunidad, para, en un segundo momento, transformarlo en otro individuo o espíritu, confiriéndole una nueva identidad y estableciendo relaciones sociales de otra naturaleza con el mundo de los muertos, esto es, el momento de transmutación del muerto propiamente dicho (Ibíd.: 69)¹⁷

Este elaborado tratamiento mortuario, con una especial dedicación a la transformación del cuerpo del fallecido, en algunas sociedades de foresta tropical permite entrever el valor que se otorga a la conmemoración de los difuntos; y por ende, a la concepción de una cierta continuidad entre la vida y el proceso post mortem. De esta manera, la importancia de preservar la memoria de estos personajes, ya sea con la identidad individual o social que mantuvieron en vida o adquiriendo una nueva apariencia y función; puede verse reflejada en la gran elaboración de ciertas urnas de la TPA, incluida la Fase Napo, en las cuales se presenta un principal interés por exaltar figuras, ya sean humanas, zoomorfas o híbridas que sean perdurables en la memoria colectiva o social.

En este argumento, cabe mencionar la observación de Barreto (2008: 70) sobre la intencionalidad misma en la elección del material para preservar los restos óseos, que, al ser recipientes cerámicos, no solo permiten una mejor conservación de los huesos, a diferencia de otros materiales más perecibles, como por ejemplo las fibras. Sino que, se manifiesta un propósito de “durabilidad y visibilidad” de este contenedor o “ropaje”, como una manera de hacer visible la nueva imagen o identidad del difunto; en referencia, a la mención de que el individuo adquiere una nueva forma de ser cuando pasa por el segundo ciclo del enterramiento. Así mismo, esta finalidad de dejar impresa la figura del nuevo agente, por medio de las diversas técnicas decorativas empleadas en las urnas,

¹⁷ Traducción de la autora

sugiere que éstas, debieron ser empleadas para ser admiradas o reconocidas por las demás personas, ya sea en algún ritual funerario o en visitas frecuentes a éstas, con la intención de perennizar determinadas identidades (Barreto, 2008: 70).

En el caso de las urnas Napo, la clara representación de formas antropomorfas en el grupo 1, tipo 1, las cuales parecen imitar la imagen de quien fuere el fallecido (a manera de retratos) evidencian la necesidad de inmortalizar el aspecto asignado, más allá de si éste caracterice a como fue o se auto identificó el individuo en vida o si corresponde a su nueva imagen adquirida, siguiendo lo argumentado por Barreto.

Si bien, no se puede afirmar que las urnas funerarias para la Fase Napo, sean un claro asertivo de diferenciación social o status, resulta interesante la propuesta de Guapindaia (2001: 167) para la Fase Maracá, en cuanto a que este tipo de decoración corporal, puede ser un indicativo del de status del fallecido o la pertenencia a algún tipo de clan, tanto, en el mundo de los vivos, como en el de los muertos.

De esta manera, se puede notar que se presentan limitaciones al momento de atribuir asertivamente las razones de la variabilidad de los grupos generales de las urnas y las categorías de las composiciones pictóricas (tanto en la pintura corporal, como en la facial). Es así, que se podría pensar en preguntas para futuras investigaciones arqueológicas, las cuales tomen en cuenta si dichas diferencias responden a: una variabilidad cronológica dentro del rango de fechas propuestas para la Fase Napo (ver Evans & Meggers, 1968); entierros individuales o colectivos; diversos asentamientos o poblados, dada la amplia dispersión espacial de esta fase; interacciones sociales con otros grupos culturales; tratamientos mortuorios diferenciados entre los agentes.

Este último enunciado, resulta de especial relevancia, ya que, en la muestra se encuentran morfologías sumamente diversas, con importantes diversificaciones al interior de cada grupo morfológico. Inclusive se presentan urnas funerarias con formas netamente zoomorfas, las mismas que se desconoce si representan a ciertos animales que gozaban de alguna relación privilegiada, si corresponden a ofrendas o si tenían alguna otra funcionalidad. En este sentido, el carácter funerario en urnas zoomorfas asociadas a la TPA, se documenta en la región del río Maracá, estado de Amapá en Brasil. En la Fase Maracá, las urnas zoomorfas, forman parte de cementerios (cuevas y abrigos rocosos) destinados únicamente a estas urnas, así como también, acompañan a urnas antropomorfas; lo que ha sugerido que las urnas zoomorfas hayan sido utilizadas para

propósitos específicos, probablemente para el entierro de personas con algún tipo de status (Guapindaia, 2001:167). De todas maneras, es importante notar que en el caso de las urnas zoomorfas Maracá, éstas corresponden únicamente a animales cuadrúpedos, mientras que en Napo, si bien se cuenta con solo dos ejemplares, coincidentalmente, ambas son ornitomorfas (Figura 53). En este sentido, puede argumentarse que no todos los animales son susceptibles de representación, siendo algunos más característicos que otros, los cuales pueden variar entre los contextos culturales de la TPA.



Figura 53. Urnas zoomorfas de la Tradición Policroma Amazónica (izquierda, urna de la Fase Maracá, tomado de Guapindaia, 2001: 166; centro y derecha, urnas de la Fase Napo, residentes en el MACCO).

El código Icónico: entre naturalismos y metáforas

Como se ha sugerido en el capítulo anterior, los componentes restantes (signos y semas) del código icónico, serán tratados en este apartado. De esta manera, dichos elementos en el sistema iconográfico de las composiciones pictóricas, tomando en cuenta las categorías generales de estructuración, en base a los elementos constitutivos (líneas primarias, secundarias y formas aisladas); se encuentran plasmados en diversos mecanismos o niveles de representación artística. Estos estadios parecen responder a distintos procesos de aprehensión de la esfera ontológica Napo.

En el caso de las urnas funerarias, se presenta una combinación de motivos icónicos más figurativos y estilizados, especialmente de formas zoomorfas e híbridas, así como, elementos de carácter abstracto, dificultándose el reconocimiento del motivo por parte del espectador. Así, si bien, se presentan elementos figurativos como los zoomorfos, en su mayoría, ofidios y posibles formas de reptiles y de monos, éstos son escasos en comparación a la gran diversificación de íconos abstractos y geométricos.

La escasa representación de elementos figurativos en el arte de las sociedades amazónicas, ha sido ampliamente expuesta en investigaciones etnográficas, llevando a plantear a ciertos autores, que estos grupos de foresta tropical, no solo tienden a la abstracción (Lagrou, 2012:10); sino que, también se han preguntado si estos grupos podrían ser “iconofóbicos” (Taylor 2010; Lagrou, 2007, 2012; Clastres 2004). Estas percepciones sobre el arte amazónico, tiene su validez, en el sentido de que, la mayoría de soportes materiales sobre los que se inscriben los motivos iconográficos, son en su mayoría bidimensionales, con pocas representaciones tridimensionales. Al respecto, Lagrou (2012: 24) comenta:

Quisiera proponer la hipótesis que la utilización tan común del abstraccionismo que evita la representación figurativa dentro de las expresiones bidimensionales se explica por el hecho que los motivos son aplicados sobre superficies o ayudan a constituir superficies que contienen cuerpos en lugar de representar cuerpos.

Si bien, en las urnas funerarias de la Fase Napo, se encuentran representaciones tridimensionales, con las urnas antropomorfas e híbridas, y éstas, por sí mismas presentan un carácter altamente figurativo y estilizado, su decoración pictórica, mantiene una característica bidimensional. Aunque, no se puede extrapolar condiciones artísticas contemporáneas a sociedades pretéritas, parece presentarse ciertos principios de continuidad, sobre la plasmación de diseños poco figurativos; y más bien, con una connotación de abstracción.

Aun así, en esta investigación se propone que, en la iconografía de estas urnas se presentan distintos procesos de aprehensión de la realidad, los mismos que son reflejados en la manifestación de elementos naturalistas hacia procesos de abstracción de los mismos. Esta inferencia tiene como base lo observado en los ceramios kichwas amazónicos, que reflejan un mecanismo similar al proceso que se sugiere a continuación. Así también, se debe resaltar que este proceso no debe entenderse como un procedimiento lineal, que inicia desde un punto más simple hacia un nivel más complejo o bisversa, sino que, estos niveles de aprehensión pueden producirse indistintamente e inclusive plasmarse en conjunto en una misma urna; por lo que, la descripción aquí planteada corresponde únicamente a una simplificación de estos procesos. Es importante acotar que, la forma de plasmación de los diseños pictóricos kichwas, ha inspirado el reconocimiento e interpretación de ciertos motivos de la iconografía Napo; así como, ejemplos de otros ceramios prehispánicos amazónicos, pertenecientes a la TPA.

De esta manera, se ha seleccionado como ejemplo uno de los motivos al que se ha tenido mayor acceso para su reconocimiento, gracias a ciertas representaciones más naturalistas sobre este ser; y, corresponde precisamente al ícono de la serpiente. Este elemento, se presenta desde aspectos sumamente figurativos, en los que se puede reconocer la totalidad de su imagen, como el siguiente ejemplo:

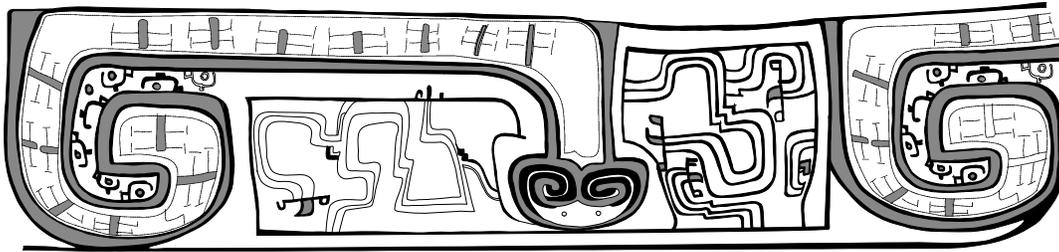


Figura 54. Motivo estilizado de serpiente en urna de la Fase Napo.

Para dar paso a representaciones, en las cuales se manifiesta un proceso de reducción de las formas, tornándose más abstractos o menos figurativos, pero, continúan manifestando un contenido simbólico de este ser. Así como en la cerámica kichwa, este proceso ha sido registrado en otros corpus cerámicos de la Amazonía precolombina. Por ejemplo, en urnas funerarias y otros ceramios de la Fase Marajoara (Figura 55), las cabezas de las serpientes pueden ser simplificadas a formas triangulares y los cuerpos a espirales y volutas (Schaan, 1996, 2007).

Ejemplo:



Figura 55. Izquierda: Representaciones de serpientes en la cerámica Marajoara (Tomado de Schaan, 2007: 106).

Un proceso similar se presenta en las urnas Napo, en las cuales, estos íconos de serpientes, se abstraen en diferentes grados, con motivos triangulares más simétricos o irregulares como lo “picos” (categoría propuesta en este trabajo), para representar las cabezas y líneas sinuosas para plasmar el cuerpo. Estos motivos pueden presentarse en los tres elementos constitutivos de las representaciones pictóricas, como las líneas primarias, secundarias y formas aisladas. En el siguiente ejemplo (Figura 56), se visualiza una serpiente bicéfala, representada en sus dos extremos con triángulos, y el cuerpo estructurado con la combinación de diversos trazos curvilíneos y rectilíneos que corresponden a las líneas primarias; aunque, también se desprenden líneas secundarias con trazos similares. Así también, se presentan ciertas variantes en las representaciones cefálicas, como, por ejemplo, cabezas escalonadas, las cuales también se encuentran en otros complejos cerámicos de la TPA (Figura 57).

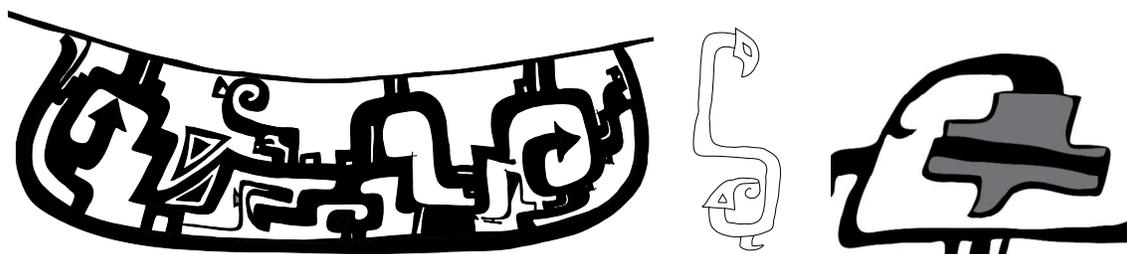


Figura 56. Motivos de cabezas y cuerpos de serpientes con las variantes triangulares (izquierda), en formas de picos y escalonadas (centro y derecha).

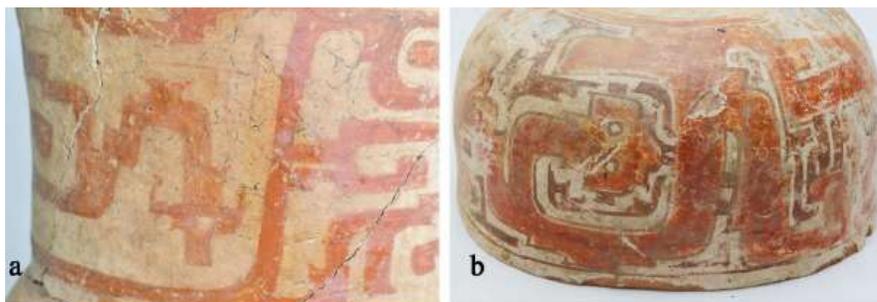


Figura 57. Serpientes con cabezas escalonadas. a y b: Urnas funerarias de la región de Tefé, Instituto Mamirauá (Tomado de Oliveira, 2016a: 244).

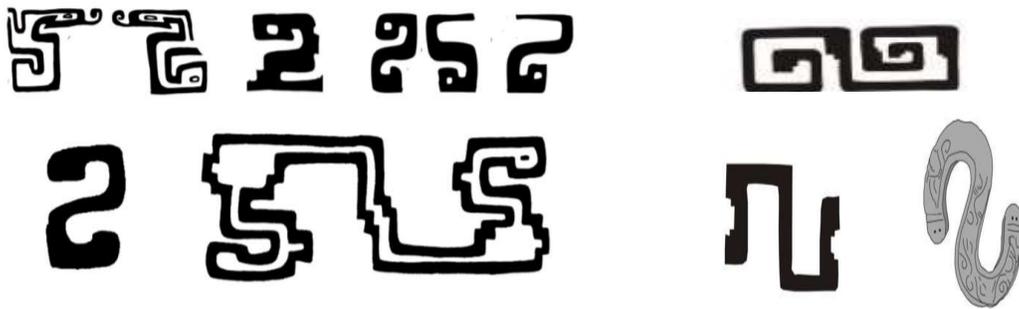
Otras formas de abstracción de este ícono son las formas sinuosas con envolturas en uno o dos extremos, espirales y formas en “S” (Figura 58), las mismas que son identificadas

tanto en las formas aisladas, como en las líneas secundarias: como se presenta en los siguientes ejemplos:



Figura 58. Motivos simplificados de ofidios de la Fase Napo.

En la iconografía de piezas cerámicas Guarita y sub-tradición Jatuarana (pertenecientes a la TPA), también se presentan íconos similares relacionados con ofidios (Figura 59). Algunos de estos, claramente acompañados de ojos y lenguas (Oliveira, 2016a: 259):



.Figura 59. Izquierda: Motivos de serpientes en la iconografía Guarita (Tomado de: Oliveira, 2016a: 259). Derecha: Motivos de la serpiente bicéfala de la sub-tradición Jatuarana (Tomado de: Vassoler, 2014: 70-72).

Por último, se evidencia una última reducción de este ícono, llegando a seleccionar únicamente a un componente característico que lo identifique; alcanzando una unidad mínima de expresión, como un patrón visual simplificado. Estos elementos, parecen estar inspirados en los diseños particulares de las pieles de las serpientes, distinguiéndose los casos de la boa constrictora, la anaconda y la boa arcoíris, animales predilectos también en la representación cerámica kichwa, la misma que presenta íconos similares, al momento de figurar estos motivos. Para las urnas de la sub-tradición Jatuarana, Vassoler (2014), también ha identificado diseños de pieles de serpientes en la pintura cerámica. En el caso de las urnas Napo resulta relevante acotar que éstos, se plasman únicamente en las formas aisladas. Así, los diseños triangulares, romboidales y de estrellas se podrían asociar a la boa constrictora, mientras que los circulares a la boa arcoíris (*Epicrates*

cenchria) y anaconda (*Eunectes murinus*) (Figuras 60-61); aunque no se puede descartar, que estos últimos elementos también estén relacionados u otros seres:

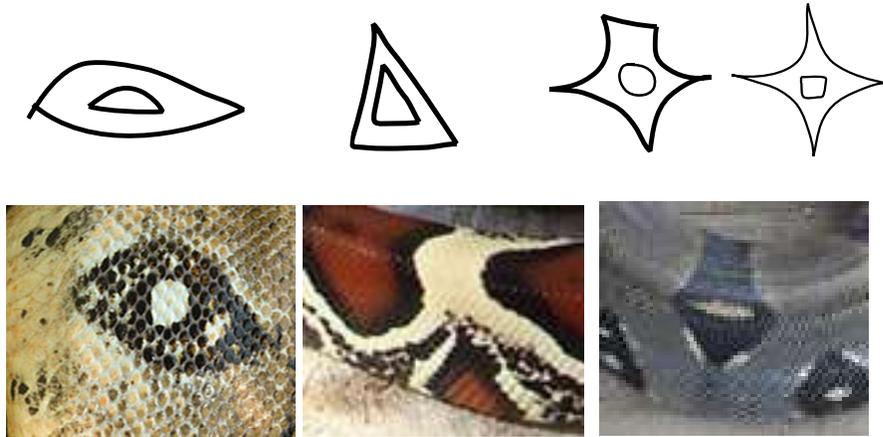


Figura 60. Diseños de pieles de la Boa constrictor Figura izquierda tomada de: www.animalizaate.wordpress.com; figura centro tomada de: www.deanimalia.com; Figura derecha tomada de: www.ambiente.gob.ec



Figura 61. Motivos circulares semejantes a los diseños de la Anaconda (izquierda) y Boa arcoiris (derecha). Fotografías tomadas de BIOWEB, bajo licencia CC (BY-NC 3.0), Ron, Santiago R. FaunaWebEcuador.

El reconocimiento de estas unidades mínimas de expresión, también ha sido posibles identificarlas como diseños de pieles de ofidios, gracias a las representaciones que se encuentran en otras formas cerámicas de la Fase Napo, como platos y cuencos (Figura

62), en los que se presentan serpientes sumamente estilizadas y que contienen los grafismos anteriormente expuestos.



Figura 62. Representaciones de serpientes en otras formas cerámicas de la Fase Napo. (Figuras Izquierda y centro: piezas residentes en el MACCO, Orellana. Derecha: pieza residente en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito).

Una variante de esta forma de aprehensión por medio de un elemento característico, es la utilización de partes específicas del cuerpo de las serpientes, como pueden ser las cabezas y colas. Estos elementos pueden encontrarse tanto en las líneas primarias, secundarias y formas aisladas, que pueden ser simples o complejas. Estas últimas, se encuentran relacionadas con las descripciones de: líneas en forma de gancho, sinuosas, volutas, forma de “S”, para las colas; y triángulos, formas escalonadas y posiblemente motivos en forma “P”, para las cabezas, aunque, la forma de “P” también podría ser característica de otras formas zoomorfas (Figuras 63-64).



Figura 63. Izquierda: Motivos de posibles formas de colas de serpiente de la Fase Napo. Derecha: Motivo de serpiente de la Fase Guarita (Tomado de: Oliveira, 2016:259).

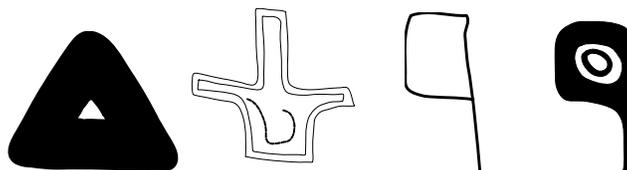


Figura 64. Posibles motivos de cabezas de ofidios, presentes en urnas de la Fase Napo.

Por otro lado, a parte de las representaciones de serpientes, respecto a grafismos zoomorfos o de otra índole, resulta difícil divisar otras formas estilizadas, que permitan realizar los mismos procesos de aprehensión de las imágenes. No obstante, se ha podido sugerir otras siluetas que parecen figurar a monos y posiblemente reptiles (Figura 65), y en cuyos casos, parecer ser que las formas aisladas de “P” tienen mayor semejanza con estos animales, como se ejemplifica a continuación:



Figura 65. Posibles motivos zoomorfos de monos y reptiles de la Fase Napo.

Sin embargo, se debe tomar en cuenta que definir una especie específica de animal a parte de las serpientes, en estas piezas resulta aún bastante complejo, dado que las formas pueden asemejarse a un sinnúmero de animales con atributos similares. Más aún, considerando que en las ontologías amazónicas las distinciones claras entre dimensiones naturales y supra naturales parecen no existir (Rostain, 2014: 72). En este sentido, la plasmación de seres híbridos, que serán tratados más adelante, parece reflejar esta cosmología.

De esta manera, mediante los diferentes procesos cognitivos expuestos en las representaciones iconográficas, creemos que éstos responden a una forma compleja de objetivación material, que puede abarcar diversas realidades de la esfera social Napo, como historias, cosmologías, relaciones sociales, e inclusive emociones y experiencias personales (White, 1992: 540). Por tanto, al ser todos estos elementos trasladados a una manifestación artística, y por ende, a una comunicación visual, deben ser expresados principalmente a través de formas metafóricas.

En los casos expuestos, los recursos metafóricos, son vías que permiten proceder cognitivamente desde elementos que se constituyen familiares o conocidos para un contexto cultural específico; para transmitir eficazmente las cualidades de dichos elementos a otras formas de identificación, “que son encapsulados en un elemento

icónico” (White, 1992: 542). No obstante, estas visualidades, aún, guardan una cierta relación entre ambas. Esta última cualidad, atañe estrictamente a uno de los componentes de la metáfora, que es la metonimia. Estas figuras lingüísticas, son evidentes en los primeros mecanismos de aprehensión, en los que si bien, no se plasma una representación literal o “realista” del motivo (en este caso la serpiente), las líneas sinuosas en conjunto con formas triangulares y escalonadas, permiten divisar cierta semejanza con esta forma zoomorfa.

Respecto a los últimos procesos mencionados, éstos pudieron tornarse aprehensibles, mediante el segundo componente de la metáfora, es decir, a través de expresiones sinecdóquicas. Como se hecho alusión, la conclusión de que dichos motivos constituyen únicamente a la figuración de una parte de todo el organismo, tuvo como inspiración lo ejemplificado en la cerámica kichwa amazónica, en la que ciertas partes de determinadas especies tanto de animales como vegetales, y otros elementos del entorno natural y social, son usados para representar a todo el organismo o especie.

Así mismo, es importante notar que muchos de estos elementos, principalmente las líneas primarias y secundarias, se suelen combinar con nuevas formas, las mismas que no necesariamente implican que también están representando al mismo ente, sino que, pueden constituir nuevos seres, que, por su grado de abstracción, son de difícil reconocimiento. Esta característica ya ha sido notada en otras urnas y ceramios de la TPA, en las que las unidades mínimas de expresión no están relacionadas a un solo referente, sino más bien, que se juntan por sus similitudes o características estructurales; estando condicionado el contenido semántico a las reglas de combinación que se produzcan entre éstas, dado paso a una verdadera gramática (Schaan, 1996: 151).

Sin embargo, dada la alta variabilidad y originalidad de las composiciones pictóricas en las urnas Napo, estas las reglas de combinaciones entre los motivos icónicos, no son del todo factibles, especialmente entre las formas aisladas. Por otro lado, también se ha acotado que este mecanismo de articulación de diversos grafismos, puede ser visto como “kennings” (Urton, 2008; Barreto, 2014) término acuñado por Rowe (1962), para explicar en el arte Chavin la conformación de una figura mediante la unión de diversas partes de cuerpos de diferentes seres.

Un mecanismo similar de representación artística al expuesto en este trabajo, ha sido argumentado por Ugalde (2012: 299) para los petroglifos de Catazho en la Amazonía ecuatoriana. En estos soportes se presentan tanto formas figurativas como geométricas de seres predominantemente zoomorfos, como las serpientes. Para este corpus, se planea una “evolución estilística” desde formas más complejas hacia más simples, mediante un proceso de abstracción y simplificación de la forma, entendiéndose dichas abstracciones como kennings de las representaciones figurativas (Ibíd.). En este procedimiento de abstracción cabe igualmente resaltar la similitud del ícono de la serpiente entre ambos soportes, mediante la ejecución de espirales y formas triangulares, así como, la cualidad de bicéfalas, en algunos ejemplares.

Así también, se debe considerar que las configuraciones de estos elementos dan como resultado signos polisémicos, pudiendo tener más de un significado al mismo tiempo (al igual que los procesos de aprehensión). Así, el simbolismo de estos diseños pictóricos debe estar asociado a la incorporación de distintas subjetividades del agente, como los elementos que forman parte de su experiencia diaria, el conocimiento adquirido por medios místicos, las funciones apotropaicas, todo ello, en conjunto con una cosmovisión funeraria, que da como resultado las composiciones pictóricas únicas en las urnas Napo. De esta manera, también se resalta que, en la sociedad Napo, debió ser sumamente valorada la libertad y creatividad artística, al menos, en lo que concierne a la elaboración de las urnas funerarias, en las que evidentemente se manifiesta la intencionalidad del o la artista de crear su propia obra.

A pesar de esta individualidad, que se manifiesta al observar la totalidad de la composición pictórica, también se han podido identificar ciertos elementos compartidos, con otros soportes cerámicos de la TPA, como es el tema iconográfico de la serpiente, concordando con lo mencionado por Oliveira (2016b: 381), en cuanto a que la recurrencia de este motivo, da cuenta de un lenguaje simbólico común a esta tradición amazónica, y que sus respectivas variantes regionales, pueden estar ligados a estrategias de legitimación territorial e identidad.

A más de estos diversos mecanismos de aprehensión artística, se encuentran otros fenómenos que también se manifiestan en este sistema iconográfico, como por ejemplo, la conjugación de diversas figuras, a partir de elementos comunes que son parte de otros grafismos. Así mismo, estas expresiones son recurrentes en otros corpus de la TPA, como

por ejemplo para la Fase Guarita, para la cual Oliveira (2016a: 242-243), menciona que, este juego metamórfico de configuración de nuevos seres, puede llevar al espectador a ir creando nuevas imágenes, que van cambiando a medida que los patrones de ritmo y movimiento van surgiendo efecto. Este tipo de expresión artística, ha sido denominado como desdoblamiento de la representación (*Split representation*), identificado por Franz Boas (1955) para el arte amerindio.

A continuación, se presenta una imagen (Figura 66) en la que aparecen dos elementos con diversos rasgos zoomorfos, que a su vez generan un rostro (ojos y boca) de un nuevo ser.

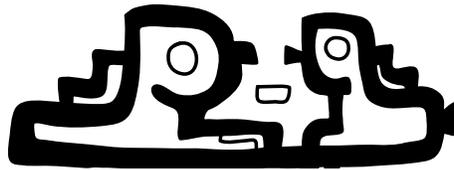


Figura 66. Motivo desdoblado que forma un nuevo ser en urnas de la Fase Napo.



Figura 67. Motivo en cuenco Guarita que presenta un desdoblamiento de un tema principal, a partir del cual se forma una nueva figura (Tomado de Oliveira, 2016a: 244).

Un último componente en esta amplia variedad de manifestaciones pictóricas, corresponde precisamente a figuraciones a la representación de personajes híbridos, los cuales están compuestos de distintos seres, tanto humanos, zoomorfos y otras entidades no susceptibles de ser fácilmente reconocidas, como agentes supra naturales. Los motivos que se presentan a continuación se encuentran en las formas aisladas, y se asemejan a las formas zoomorfas expuestas anteriormente, especialmente, en las figuraciones cefálicas; sin embargo, los cuerpos parecen ser elementos agregados y fusionados con otras siluetas (Figura 68).

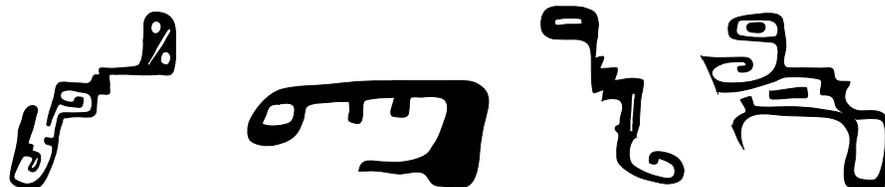


Figura 68. Motivos híbridos de la Fase Napo, presentes en las formas aisladas.

Estas manifestaciones híbridas, también se extienden a producir ciertas “texturas” para simular pieles de determinados animales, dentro de los cuales, se resalta nuevamente la serpiente. De este modo, parece ser que, cuando se pinta este tipo de textura, está ligada a denotar, que los sectores en donde ésta se presenta, ocurre un proceso de transformación del cuerpo o del aspecto morfológico de la urna. En la figura 69 se puede visualizar este enunciado, en el que una urna antropomorfa del tipo 1, presenta una zoomorfización de sus brazos y piernas.



Figura 69. Textura de pieles zoomorfas: En el detalle pictórico, se aprecian los brazos con motivos de la Boa constrictor, mientras que, en las piernas, los diseños parecen simular la piel de un felino.

Este efecto de la pintura a manera de “textura de piel”, asociado concisamente a demarcar zonas corporales en procesos de metamorfosis, evidentemente se presenta en el grupo morfológico de urnas híbridas (Grupo 4), como un componente intrínseco de esta agrupación. En este sentido, dichas texturas pictóricas se entenderían como procesos metamórficos, siempre y cuando, no se encuentren en categorías naturalistas, en las que, su función sea la de ejemplificar a un solo ser de la misma especie; y no, una conjunción de elementos asociados a múltiples personajes.

Estas texturas, para el caso de las pieles de ofidios, parecen estar ligadas a tramas de zig-zags, para simular a las escamas de éstas, como se evidencia en las urnas de la izquierda y centro de la figura 70. De igual manera, en la figura 62, en el plato del extremo derecho, se puede observar esta contextura, en una representación claramente naturalista de una serpiente, lo que sugiere que este patrón representa a este animal. De igual modo, la urna híbrida del extremo derecho, presenta motivos en rombos, probablemente simbolizando también, algún tipo de escama o piel.



Figura 70. Urnas híbridas de la Fase Napo con diversas texturas de pieles zoomorfas

Estas representaciones de entes hibridizados, entre figuras antropomorfas y zoomorfas, son bastante comunes en la iconografía de las cerámicas y urnas polícromas, en las cuales se han documentado motivos como la serpiente bicéfala, el buitre rey, escorpiones, búhos, felinos, y en el caso de la Fase Napo, el águila harpía. Estos elementos, no sólo pueden ser representados en la decoración pictórica, sino que también, son plasmados mediante otras técnicas decorativas, sugiriendo una combinación entre estas diversas corporalidades.

Dichas representaciones han sido interpretadas desde enfoques perspectivistas, que parecen ejemplificar asertivamente algunas ontologías amazónicas contemporáneas; sugiriéndose así también, para elementos arqueológicos, como en este caso, en que dichas combinaciones de varios entes, pueden hacer alusión a procesos de trance y mutabilidad shamánica o a un intercambio de perspectivas de los agentes, simbolizándose a través de la transformación de los cuerpos (Barreto, 2008; Schaan, 1999, 2001, 2007).

Estos seres híbridos, han sido denominados como “quimeras amerindias” (Severi, 2007, 2012; Severi & Lagrou, 2013; Lagrou, 2012), diferenciándose de las quimeras griegas, respecto a que éstas, pueden presentar una conjunción de seres, tanto figurativos como abstractos. Además de que producen ciertos efectos visuales, que conllevan al espectador a completar la figura híbrida mentalmente (la cual parece incompleta), a partir del reconocimiento de ciertos elementos característicos de los elementos que la constituyen (Severi & Lagrou, 2013: 11-12).

De esta manera, las representaciones híbridas de la Fase Napo, tanto en su carácter pictórico como morfológico, podrían interpretarse a través de este enfoque perspectivista, siguiendo los planteamientos de Viveiros de Castro (1996b, 1998) para las ontologías amerindias, especialmente de foresta tropical; en las que, la noción de metamorfosis tanto

de humanos, animales, espíritus y personas fallecidas a otras formas zoomorfas, constituye un proceso medular en la concepción de transformación del mundo.

Esta capacidad de mutabilidad de una forma humana a una no humana no se vería limitada por la alteridad de los cuerpos, dado que, en el perspectivismo, todos los seres comparten una misma esencia o un mismo espíritu humano o con conciencia humana, siendo la única diferencia el tipo de “ropaje” o “máscara” que físicamente es determinado por un cuerpo específico. De este modo, se manifiesta una unidad espiritual, la cual debe ser entendida en términos culturales y, una diversidad corpórea, la misma que involucra a las características naturales, siendo este argumento concebido como multinaturalismo, (Viveiros de Castro, 1998: 470) En este sentido, dependiendo de la corporeidad que se asuma, se percibe y se aprehende al otro. Así:

Los humanos en condiciones normales, ven a los humanos como humanos, a los animales como animales y a los espíritus (si los ven) como espíritus.; los animales (depredadores) y los espíritus ven a los humanos como animales (presas), mientras que los animales (de caza) ven a los humanos como espíritus o animales (depredadores). En cambio, los animales y los espíritus se ven como humanos; se aprehenden como antropomorfos (o llegan a serlo) cuando están en sus propias casas o aldeas, y viven sus propios usos y características bajo el aspecto de la cultura (Viveiros de Castro, 1996b: 117).

De esta manera, esta esencia humana, en seres, cuya apariencia física, no lo es, puede tornarse visible únicamente ante la vista de ciertas especies particulares o que posean una capacidad de transmutación, como por ejemplo, los shamanes. Así, para adquirir esta capacidad de metamorfosis y poder reconocer otras conciencias humanas, se vuelve esencial poseer un ropaje o máscara, cualidades que, solo poseen los entes no humanos, como animales, espíritus y los difuntos (Viveiros de Castro, 1998: 471).

Así, el cuerpo se convierte en el instrumento “*par excellence*” para presentarse al mundo, y por tanto, ante la mirada y perspectiva del otro (Ibíd.: 482). En este sentido, tomando en cuenta la noción de multinaturalismo, el cuerpo se vuelve primordial para identificar las cualidades que involucran a las máximas expresiones de objetivaciones en las sociedades amazónicas. Es por ello que, cuando las sociedades expresan momentos de mayor objetivación o naturalización de sus cuerpos, es cuando llegan a simbolizar de

manera más explícita estados de animalización (Turner, 1991, 1995; Viveiros de Castro, 1998; Goldman, 2004). En estas circunstancias, la decoración corporal se convierte en el mecanismo para alcanzar esta apariencia, siendo elementos como las plumas, pintura, máscaras y otros atavíos que cubren el cuerpo humano, el ropaje que les permite conseguir una transformación corporal en otros personajes no humanos. Aunque, el principal objetivo reside en exaltar las diferencias corpóreas, que los define a ellos como humanos, y que por tanto, pueden adquirir un ropaje zoomorfo, junto con la activación de los poderes del nuevo cuerpo (Viveiros de Castro, 1998: 482). Así, en esta perspectiva multinaturalista, el cuerpo “ideal” correspondería a los cuerpos de animales, mientras que, el prototipo del espíritu, devendría en la esencia humana (Ibíd.: 480).

Dado que, el cuerpo se mantiene como el principal referente para reflejar la identidad y percepción de los seres, se produce un proceso interesante, al momento del deceso de un cuerpo humano. Así, los individuos al separarse de su cuerpo (que era el que otorgaba el reconocimiento como humano), una vez ya inerte, y, por tanto, inexistente, la muerte solamente puede sentirse atraída por adquirir una apariencia que no sea humana, siendo las predilectas, las formas zoomorfas. Es por ello que, en este enfoque, morir, es pasar a adquirir una nueva forma, que puede ser de animales o de otras corporalidades no humanas (Viveiros de Castro, 1998: 480).

De esta manera, en algunas urnas funerarias de otros contextos de la TPA, como la fase Guarita, se evidencia que sus extremidades, tanto brazos como piernas, se asemejan a representaciones de serpientes (Barreto, 2008, 2013; Oliveira, 2016a), posiblemente reflejando un proceso de transmutación, como yo la han sugerido dichas autoras. Para el caso de la Fase Napo, también se encuentran urnas con características similares, no obstante, esta característica de brazos y piernas serpentiformes no se presentan en todas las urnas funerarias (Figura 71).



Figura 71. Urnas de la TPA con detalles serpentiformes en brazos y piernas. Izquierda: fase Guarita (Tomado de Oliveira, 2016a: 248) Derecha: Fase Napo.

Siguiendo esta línea perspectivista, es importante resaltar que no todos los seres y animales son susceptibles de representación. Así, éstos no son escogidos al azar, sino que, el énfasis para su elección parece residir en los animales que ejecutan un papel protagónico en el desarrollo social de los grupos culturales; ya sea como grandes predadores o como animales considerados presas principales (Viveiros de Castro, 1998: 471). Esta diferenciación efectivamente está condicionada a lo cada grupo cultural considere como especies relevantes tanto en su función de predadora como de presa. No obstante, animales que son considerados como “espíritus guías” (Viveiros de Castro, 1998: 471) también, participan activamente en los medios de representación y socialización.

En el caso de las urnas Napo, efectivamente la exaltación de la serpiente se manifiesta iconográficamente, en sus distintos niveles de aprehensión. No obstante, este ser puede ser considerado, tanto como un temible depredador, pero también como un espíritu guía y de poder, que ocupa un lugar esencial en el desarrollo cotidiano y místico de los pueblos amazónicos. Así también, en las pocas figuraciones y modelados zoomorfos que se presentan en las urnas, se ha podido sugerir animales con apariencia de reptiles, felinos, monos y aves como el águila arpía (Figura 72), de los cuales, se distingue claramente los animales predadores y los de caza. Así, por ejemplo, aves de rapiña, como el águila harpía (*Harpia harpyja*), ha sido mencionada por Roosevelt (1991), como un animal que pudo ser utilizado para el descarnamiento de los esqueletos, procedimiento fundamental en los

entierros secundarios, inclusive, para el buen descanso del espíritu del difunto (Schaan, 2007).



Figura 72. Representación de máscara ornitomorfa en una urna Napo, posiblemente inspirada en un águila arpía. (Imagen izquierda: fotografía de Isaac Falcón; imagen derecha: pieza residente en el MACCO).

Aún así, el tema de la serpiente se presenta como una recurrencia en la iconografía de las urnas de la Fase Napo y también en otros contextos de la TPA, evocando que este ser indudablemente se posicionó como un agente medular en la conformación de la cosmovisión Napo, en referencia a otros entes no humanos. Etnográficamente, se puede notar que las serpientes tienen un rol protagónico como seres originarios, principalmente en mitos de origen y como espíritus o dueños de un espacio y actividad determinada; que en muchos casos envuelve a la práctica alfarera, la misma que atañe estrictamente al principio femenino. Dichos elementos han sido ampliamente desarrollados en la literatura etnológica amazónica.

Así, por ejemplo, el origen de los grupos Tukano, habitantes del noroeste amazónico, está relacionado con la llegada de sus antepasados en el cuerpo de una gran boa-canoa, para poblar la tierra a la que habían arribado (Schaan, 2007:106). Entre los kichwa amazónicos, como ya se ha expuesto anteriormente, la serpiente más importante es la anaconda o Yaku Mama, asociada a las grandes aguas y dueña de las especies que habitan allí; y por tanto también, de la abundancia de los recursos acuáticos. Al estar intrínsecamente conectada con el agua y lo “húmedo”, también es dueña del barro primigenio. Otras serpientes, como la *Boa constrictor*, en cambio, está relacionada a los espacios de las huertas y la horticultura, y como protectoras de las cosechas. Para las mujeres kichwa, las serpientes por lo general están asociadas a espacios físicos diferenciados, y además, cada una de ellas, poseen atributos específicos, que son altamente valorados. Dichos atributos juegan un papel fundamental, al momento de escoger que serpientes serán representadas en la decoración cerámica.

Entre los shipibo-konibo, la serpiente también está directamente relacionada con la manufactura cerámica como la dueña y creadora del barro que enseña a las mujeres el arte alfarero. Para los shipibo-konibo, la piel de la anaconda, llamada *Ronin*, contiene todos los diseños que se plasman en la materialidad visual y se complementa con los diseños de otras serpientes (González, 2016: 43). Así mismo, algunos autores como Weber (1992) y Schaan (2000), resaltan la capacidad de transición de la serpiente entre diferentes mundos, así como, un símbolo de regeneración y vida por el cambio periódico de su piel. Lo que resulta pertinente como ícono principal en las urnas, quizá como una forma de simbolizar la muerte y la vida. De esta forma, el concepto de la serpiente parece articularse inherentemente con el barro y lo femenino, elementos que, seguramente estuvieron operando cohesionadamente en la tradición alfarera Napo.

Para concluir esta investigación, es necesario señalar que todos estos recursos comunicativos expuestos y los temas recurrentes encontrados, son intrínsecos a los contextos culturales que los han producido; hallándose atributos similares en la representación artística de la Fase Napo y otras sociedades amazónicas. En este sentido, los códigos icónicos presentados son susceptibles de ser comprendidos, ya sea de forma tácita o ampliamente propugnada, únicamente por las sociedades que los han producido y difundido. Por lo que, los esquemas y argumentos planteados en este trabajo, constituyen una alternativa interpretativa para permear el sistema ontológico que estuvo operando en la Fase Napo y su relación en torno a una narrativa común entre sociedades herederas y pertenecientes a la Tradición Polícroma Amazónica; sugiriendo así, un modo particular de pensamiento, que puede ser estudiado gracias a la materialidad figurativa.

8. Capítulo VIII: Conclusiones

Al inicio de la presente investigación, se manifestó que la denominada Fase Napo (perteneciente a la TPA) es una de las diversas sociedades amazónicas prehispánicas poco estudiadas en la región norte ecuatoriana; a pesar de las innumerables intervenciones de la arqueología de mitigación, cuyas evidencias resultan aun poco concluyentes para un mejor entendimiento de esta fase. En este sentido, uno de los legados materiales más significativos que ha perdurado de su manifestación cultural, corresponde a su complejo corpus cerámico, que, a su vez, da cuenta de una peculiar práctica funeraria, con entierros secundarios en urnas altamente figurativas y variadas en su morfología.

Es así, que se tuvo como incentivo el análisis iconográfico de uno de los aspectos decorativos de estas piezas cerámicas, que atañe a la representación pictórica; con el fin de verificar si se presenta algún tipo de patrón en la construcción de sus diseños, que pueda implicar un medio de comunicación visual sobre la configuración social Napo. Para ello, se empleó metodológicamente dos perspectivas. Por un lado, un enfoque semiótico, que permita estudiar a la materialidad visual como un sistema de comunicación, mediante el concepto de código icónico y otros recursos lingüísticos como la metáfora. De la misma manera, dichos enunciados han podido ser complementados en su carácter semántico, mediante una aproximación etnoarqueológica, con el estudio cerámico kichwa amazónico, cuyo principio empírico, hizo partícipe los enunciados propuestos para la estructuración iconográfica de las composiciones pictóricas de las urnas funerarias.

Para este efecto, se tomó en cuenta todos los tipos morfológicos de urnas, los mismos que consisten en: urnas antropomorfas (grupo 1); urnas no figurativas (grupo 2); urnas zoomorfas (grupo 3); y urnas híbridas (grupo 4). Dado que, no se encontró una correlación significativa entre estos grupos y la estructuración de la decoración pictórica, este aspecto fue analizado de forma general en todos los grupos. De esta manera, se encontró que la decoración pictórica, se presenta en dos partes de las urnas, es decir, el cuerpo de la vasija (pintura corporal), y, en el caso de las urnas antropomorfas e híbridas, también en el rostro (pintura facial).

En el caso de la pintura corporal, la primera característica en resaltar al momento de identificar los elementos básicos que la componen, es la alta variedad en el contenido gráfico. Estas unidades, una vez dispuestas en sus combinaciones con otros elementos para formar la composición general, se constituyen como configuraciones únicas;

resaltando así, la capacidad de agencia y libertad artística de la persona que decoró la urna.

Dada que, dicha singularidad también se manifiesta en la cerámica kichwa, las conversaciones con las mujeres ceramistas, permitieron entrever otras formas de estructuración, como la técnica y procedimiento del pintado. De este modo, se reconoció que, espacialmente, todas las composiciones se restringen a determinados campos decorativos, los cuales están demarcados por bandas superiores e inferiores; y en el caso de las urnas antropomorfas, tipo 1, se limitan con contornos que simulan la silueta corporal. Estos campos varían desde uno hasta tres campos decorativos.

Así mismo, los elementos básicos constitutivos fueron identificados en los tipos líneas utilizados para construir los motivos. Estas unidades son: líneas primarias, secundarias y formas aisladas; las mismas que, pueden presentarse con trazos continuos o discontinuos y variar en su espesor, dando origen a la combinación de trazos finos y gruesos. Las líneas primarias generan figuras amplias, que no pueden ser fragmentadas, al constituirse en un solo trazo, y, por ende, son las primeras en pintarse; seguidas de las líneas secundarias que se adosan a éstas, para, finalmente, pintarse las formas aisladas, en los espacios vacíos y no guardan relación de contigüidad, con las otras. Dado que, las formas aisladas son susceptibles de reducción a unidades mínimas de expresión, éstas a su vez fueron clasificadas en: formas simples (lineales, geométricas, irregulares, manuscritas, indefinidas); compuestas y zoomorfas. De esta manera, se produce una saturación de diseños en el campo decorativo, a manera de *horror vacui*, como ya ha sido identificado por (Arroyo-Kalin & Rivas, 2016). La combinación de estos trazos dio origen a ocho categorías de composiciones pictóricas, así como cuatro categorías atípicas, que no guardan relación con los elementos mencionados.

De esta manera, como única relación significativa entre los grupos morfológicos de urnas y estos dos factores (campos decorativos y unidades básicas), es que, en las urnas antropomorfas del tipo 1, se presenta una mayor diversidad de campos decorativos (hasta tres) y composiciones de unidades básicas. Esto se debe a la funcionalidad misma de la silueta, que, al ser bastante heterogénea, es propicia para una mayor división de espacios y composiciones, a diferencia de los otros grupos, cuya superficie es homogénea.

Respecto a la pintura facial, se encontró que ésta también se delimita en campos decorativos, restringidos por contornos y tiaras, que demarcan el rostro. Al interior de

estos contornos, la pintura se manifiesta en tres sectores, que conciernen al lateral izquierdo, derecho y zona inferior (área de la boca) del rostro. En cuanto a los elementos constitutivos, estos difieren estructuralmente de los encontrados en la pintura corporal, identificándose en el rostro motivos fusionados, con varias figuras irregulares, dado como resultado motivos altamente abstractos y únicos en todos los casos. No obstante, estos diseños se han clasificado en diez categorías, en base a su ubicación, pigmento utilizado (negro y rojo) y en los casos que fueron definibles, por tipo de trazo. A diferencia de la pintura corporal, no se encontró una correlación entre estas categorías y otras variables; no obstante, la categoría más representada es la B, cuya decoración implica dos zonas del rostro (lateral izquierdo y derecho), ambas con pigmento rojo.

Así también, los elementos expuestos en este trabajo se manifiestan en distintos niveles de ejecución artística, los mismos que, parecen responder a diversos procesos de cognición. Esta inferencia, también tiene como base lo identificado en los diseños pictóricos kichwa, cuyas representaciones, generalmente de seres no humanos de su ecología simbólica, se plasman desde figuras sumamente estilizadas y naturalistas, pasando por procesos de reducción de su forma (metonimias) hasta llegar a un solo elemento característico (sinécdoque). De esta manera, se vuelve perceptible el código icónico, con sus signos y semas, que, para el caso de la Fase Napo, se ha identificado a la serpiente como tema recurrente en su esfera ontológica; aunque, esta figura también es afín en otros ceramios de la TPA. No obstante, dada su alta variabilidad icónica, debe interpretarse a este signo como polisémico, cuya significación puede estar relacionada a la experiencia individual de quien la produjo. Por ejemplo, en las alfareras kichwas, dicho significado y tipo de representación está ligado a la forma de interacción con este ser, que puede ser aprehendido por medio de los sueños, rituales, bebidas psicotrópicas o el encuentro en la vida diaria.

Cabe resaltar, que, a parte de la serpiente, se han identificado otros elementos zoomorfos en menor medida como aves, reptiles y monos; así como también, personajes híbridos, los cuales han sido interpretados, para otros contextos de la TPA como seres en proceso de transformación de cuerpos. Estos elementos icónicos han puesto de manifiesto, no solo una narrativa afín entre grupos culturales de esta tradición; sino que también, posiblemente estuvo operando una cosmovisión perspectivista (en términos de Viveiros de Castro), en el sistema iconográfico de las urnas Napo. En esta forma de pensar el mundo, la representación de seres zoomorfos (depredadores y presas) e híbridos, dan

cuenta de una relación con seres no humanos; para cuya aprehensión y comunicación, es necesaria una transmutación de formas corpóreas, que permitan adoptar otro enfoque para ver y concebir al otro.

De esta manera, se espera que, con el desarrollo de este trabajo se haya podido evidenciar el aporte significativo que confiere una aproximación iconográfica en conjunto con otras disciplinas como la etnoarqueológica, al análisis de materiales descontextualizados arqueológicamente; pero que, por sus cualidades icónicas, permiten, contribuir con alternativas interpretativas sobre sus sistemas de estructuración sociales e ideológicos.

Bibliografía:

Acuña, Cristóbal de. (1641). *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas*. Madrid: imprenta del reino.

Almeida, Fernando. (2013). *A Tradição Polícroma no alto rio Madeira*. (Tesis de Doctorado). Museo de Arqueología e Etnología, Universidad de São Paulo.

Almeida, Fernando & Neves, Eduardo. (2015). “Evidências arqueológicas para a origem dos Tupi-guarani no leste da Amazônia”. *Mana*, 21(3): 499-525. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p499>

Anda, Susana (2014). *Transformaciones sociales y alimentarias de una familia kichwa del norte amazónico del Ecuador en el contexto de una economía globalizada 1970-2013*. (Tesis de Maestría). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito.

Arellano, Jorge. (2009). *Culturas prehistóricas del Napo y el Aguarico*. Lima: Centro Cultural José Pío Aza.

Arellano, Jorge. (2014a). “Territorios prehispánicos en las regiones interfluviales, norte de la Amazonía del Ecuador”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 43 (1): 111-132.

Arellano, Jorge. (2014b). “La densidad de población prehispánica durante el periodo de Integración (500-1500 d.C.) en las regiones interfluviales del norte de la Amazonía del Ecuador”. *Indiana*, 31: 267-289.

Arroyo-Kalin, Manuel. (2014). “Amazonian Dark Earths in Western Amazonia?” *Archaeology International*, 17: 58-60. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ai.1709>.

Arroyo-Kalin, Manuel. (2017). Las Tierras Antrópicas Amazónicas: algo más que un puñado de tierra. En S. Rostain & C. Jaimes Betancourt (Eds.), *Las Siete Maravillas de la Amazonía Precolombina* (pp. 99-117). La Paz: Plural Editores.

Arroyo-Kalin, Manuel & Ugalde, María Fernanda (2015). *¿Suelos Antrópicos Negros en el Oriente Ecuatoriano? Reconocimiento y Prospección Arqueológica de la Región Adyacente al Río Napo (Fase I)*. Informe presentado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

- Baleé, William. (1998). Historical ecology: premises and postulates. En W. Baleé (Ed.), *Advances in historical ecology* (pp. 13-41). Nueva York: Columbia University Press.
- Barreto, Cristiana. (2008). *Meios Místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia antiga*. (Tesis de doctorado). São Paulo: Universidad de São Paulo.
- Barreto, Cristiana. (2016). “Beyond pots and pans: ceramic record and context in pre-colonial Amazonia.” Paper presented at the 78th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Honolulu.
- Barreto, Cristiana. (2016). O que a cerâmica marajoara nos ensina sobre fluxo estilístico na Amazônia? En C. Barreto, H. Pinto & C. Jaimes (Eds.), *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia Rumo a uma nova síntese* (pp.115-124). IPHAN, Museu Paraense Emílio Goeldi.
- Barthes Roland. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Beck, M. E. (2008). Ethnoarchaeology. En D. M. Pearsall (Ed.), *Encyclopedia of archaeology* (pp. 1157 – 1167). San Diego: Elsevier/Academic Press.
- Belaunde, Luisa. (2009). *Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-Imprenta Talleres de Forma e Imagen Billy Víctor Odiaga Franco.
- Belaunde, Luisa. (2012). “Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del Kené Shipibo-Konibo y de la Ayahuasca en el Perú”. *Mundo Amazónico*, 3:123-146.
- Belaunde, Luisa. (2013). Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da Amazônia Peruana. En Severi, C. y Lagrou, E. (Eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas* (pp. 199-221). Río de Janeiro: 7Letras.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.
- Binford, Lewis. (1967). “Smudge pits and hide smoking. The use of analogy in archaeological reasoning”. *American Antiquity*, 32: 1-12.
- Binford, Lewis. (1978). *Nunamiut Ethnoarchaeology*. Academic Press.
- Boas, Franz. (1955). *Primitive Art*. Nueva York: Dover Publications, Inc.

- Boom, James. (1976). *Del simbolismo al estructuralismo. Levi-Strauss en la tradición literaria*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bourdieu, Pierre. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. London: Cambridge University Press.
- Brochado, José. (1984). *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America*. (Tesis de doctorado). University of Illinois, Urbana- Champaign.
- Brochado, José. (1989) "A expansão dos Tupi e cerâmica da Tradição Policrômica Amazônica", *Dédalo*, 27:65-82.
- Cabodevilla, Miguel Ángel. (2013). *Culturas de ayer y hoy en el río Napo*. CICAME.
- Cabrejas, Antonio. (1985). *La Provincia de Pastaza. Síntesis histórica y geográfica*. Puyo: Consejo Provincial de Pastaza.
- Cabrero, Ferran. (2014a). *Omaguas. Cataclismo amazónico*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cabrero, Ferran. (2014b). La Fase Napo en la arqueología de rescate. En: Rostain, S (Ed.). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica* (pp. 389-397). Lima: IFEA.
- Castiñeiras, Manuel. (2009). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.
- Califano, Mariano & Gonzalo, Juan Ángel. (1995). *Los A'i (Cofán) del río Aguarico: mito y cosmovisión*. Quito: Abya-Yala.
- Carneiro, Robert. (1961). *Slash and Burn cultivation among the Kuikuru and its implications for cultural development in the Amazon Basin*. Caracas: Sucre.
- Carneiro, Robert (1970). "The Transition from hunting to horticulture in the Amazon basin". Eighth Congress of Anthropological and Ethnological Sciences No. 3: 243-51.
- Carvajal, Gaspar de (1955). *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*. Ed. Jorge Hernández Millares. México: Fondo de Cultura Económica.

- Chacón, Rosalba. (2010a). *Rescate y monitoreo arqueológico en la plataforma Santa Elena y su vía de acceso, canton Shushufindi-provincia de Sucumbíos*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Chacón, Rosalba. (2010b). *Rescate arqueológico de las plataformas Condorazo Sur Este 2 y Condorazo Sur Este 3*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Chacón, Rosalba. (2010c). *Rescate arqueológico en el área del embarcadero de Tumali - provincia de Sucumbios*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Chacón, Rosalba. (2011a). *Rescate arqueológico en el área de construcción del campamento Oso, Bloque 7. 03D4-001*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Chacón, Rosalba. (2011b). *Informe de monitoreo arqueológico en el area del embarcadero via de acceso y ampliacion de la plataforma Tumali*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.
- Clastres, Pierre. (2004). *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify.
- Comas d'Argemir, Dolors. (1998). *Antropología económica*. Barcelona: Ariel.
- Daryll Forde. (1966). *Habitat, economía y sociedad: introducción geográfica a la etnología*. Barcelona: Oikos-Tau.
- DeBoer, Warren. (1981). "Buffer Zones in the Cultural Ecology of Aboriginal Amazonia: An Ethnohistorical Approach". *American Antiquity*, 46(2): 364-377.
- DeBoer, Warren. (1991). The decorative Burden: design, medium, and change. En: W. Longacre (Ed.), *Ceramic ethnoarchaeology* (pp. 144-161). Tucson: University of Tucson Press.
- Delgado, Florencio. (1999). *Proyecto de desarrollo del Campo Villano – Fase de construcción. Prospección, rescate y monitoreo arqueológico. 04 A1-001, 04 A1 - 002, 04 A1 - 003, 04 A1 - 004, 04 A1 - 005, 04 A1 - 006, 04 A1- 007, 04 A1 - 008, 04 A1 - 009, 04 A1-010, 03E3 - 001, 03E3 - 002, 03E3 - 003, 03E3 – 004. Sitio Bajo Toclo. Informe final. 04 A1 – 003*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Delgado, Florencio. (2015). *Informe final de la excavación de rescate arqueológico de los sitios Z6D3-002 y Z6D3-090 en sector de desarrollo minero de ECSA, parroquia Tundayme, Cantón el Pangui, Zamora Chinchipe*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Demarrais, Elizabeth; Castillo, Luis & Timothy, Earle. (1996). "Ideology, Materialization, and Power Strategies". *Current Anthropology*, 37 (1): 15-31.

Denevan, William M. (1966). *The Aboriginal Cultural Geography of the Llanos de Mojos of Bolivia*. Berkeley/ Los Ángeles: University of California Press.

de Saulieu, Geoffroy & Duche, Carlos. (2012). "La tradición Muitzentza y el Periodo de integración (700-1500 d. C.) en la alta cuenca del río Pastaza, Amazonía ecuatoriana". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 41 (1): 35-55.

Descola, Philipe. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Madrid: Amorrortu Editores.

Dobres, Marcia-Anne. (2000). *Technology and Social Agency*. Gran Bretaña: Blackwell Publishers.

Eco, Umberto. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.

Eco, Umberto. (1994). *Signo*. Barcelona: Letra e.

Eco, Umberto. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

ECORAE. (2011). *Plan integral de la Circunscripción territorial especial Amazónica*. S.L.: S. E.

Erickson Clark L. (2006). Intensification, political economy, and the farming community in defense of bottom-up perspective of the Past. En J. Marcus & C. Stranish (Eds.), *Agricultural Strategies* (pp. 334-363). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Erickson Clark L. (2008). Amazonia: The Historical Ecology of a Domesticated Landscape. En H. Silverman y W. Isbell (Eds.), *The Handbook of South American Archaeology* (pp. 157-184). Nueva York: Springer

- Espinoza, María Fernanda (1993). Reflexiones en torno al uso de los recursos naturales en la Amazonía ecuatoriana. En T. Bustamante (Ed.), *Retos de la Amazonía* (pp. 21-60). Quito: ILDIS, Abya Yala
- Evans, Clifford & Meggers, Betty. (1962). "Use of Organic Temper for Carbon 14 Dating in Lowland South America". *American Antiquity*, 28(2): 243-245.
- Evans, Clifford & Meggers, Betty. (1968). *Archaeological Investigations on the Rio Napo, Eastern Ecuador*. Washington: Smithsonian Institute.
- Fritz, Samuel. (1922). *The Journal, Travels, and Labours of Father Samuel Fritz, in the River Amazon, 1686-1723*. (Translated from the Evora MS). London: Hakluyt Society.
- Fuentealba, Gerardo. (1987). "Pastaza: organizaciones e instituciones". En: *Centro de investigación en la ciudad. Pastaza*. Puyo: Consejo Provincial de Pastaza.
- GADPO (2015) *Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la Provincia de Orellana 2015-2019*.
- GADPS (2015). *Actualización del Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial. Nueva Loja 2015-2019*.
- GADPN. (2015). *Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial Provincia de Napo 2015-2019*".
- Gándara, Manuel. (1990). La analogía etnográfica como heurística: lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad. En Sugiura, Y. & Serra, M. (Coords), *Etnoarqueología: Coloquio Boch-Gimpera* (pp. 43-82). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, Lorenzo (1999). *Historia de las misiones en la Amazonía Ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.
- García Mahiques, Rafael. (2008). *Iconografía e Iconología: la Historia del Arte como Historia Cultural. Volumen I*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gendrop, Paul. (1997) *Diccionario de Arquitectura Mesoamericana*. México DF: Editorial Trillas.

Goldman, Irving. (2004). *Cubeo Hehénewa religious thought: metaphysics of a northwestern Amazonian people*. New York: Columbia University Press.

González, Paola. (2016). “La tradición de arte chamánico Shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura diaguita chilena”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1): 27-47.

González-Ruibal, Alfredo. (2003). *La experiencia del otro. Una introducción a la etnoarqueología*. Madrid: Akal.

González Ruibal, Alfredo. (2006). El giro postcolonial: hacia una etnoarqueología crítica. En CSIC (Eds), *Etnoarqueología de la prehistoria: Más allá de la analogía* (pp. 41-60). España: Editorial CSIC.

González-Ruibal, Alfredo; Sahle, Yonatan. & Vila, Ayán. (2011). “A social archaeology of colonial war in Ethiopia”. *World Archaeology*, 43(1): 40-65. DOI: [10.1080/00438243.2011.544897](https://doi.org/10.1080/00438243.2011.544897)

Gosden, C. & Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World archaeology*, 31(2), 169-178.

Gould, Richard A. (1974). Some Current Problems in Ethnoarchaeology. En Donnan, C. B. & Crewlow, C. W. Jr. (Eds.), *Ethnoarchaeology* (pp. 29-48). Los Angeles: University of California.

Guapindaia, Vera. (2001). Encountering the Ancestors. The Maracá Urns. En McEwan, Colin, C. Barreto & E. Neves (Eds.) *Unknown Amazon* (pp. 155-173). Londres: The British Museum Press.

Guffroy, Jean. (2006). “El Horizonte corrugado: correlaciones estilísticas y culturales. El Horizonte corrugado: correlaciones estilísticas y culturales”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 35 (3): 347-359.

Guzmán, María Antonieta. (1997). *Para que la yuca beba nuestra sangre. Trabajo, género y parentesco en una comunidad quichua de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala

Heckenberger, Michael & Neves, Eduardo. (2009). "Amazonian Archaeology". *Annual Review of Anthropology*, 38: 251-266.

Heckenberger, Michael, Neves, Eduardo & Petersen, James. (1998). "De onde surgem os modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central". *Revista de Antropología*, 41(1): 69-96.

Hernando, Almudena. (1995). "La Etnoarqueología, Hoy: Una vía eficaz de aproximación al pasado". *Trabajos de prehistoria*, 52(2): 15-30.

Hilbert, Peter. (1958). "Preliminary results of archeological investigations in the vicinity of the Mouth of the Rio Negro, Amazonas". *Actas del 33º Congreso Internacional de Americanistas*, 2: 370-377.

Hodder, I. (1982). *Symbolic and structural archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hodder, I. (1988). *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Barcelona: Crítica.

Hodder, Ian & Hutson, Scott. (2003). *Reading the past. Current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge: Cambridge University press.

Hodder, Ian. (2005). *Theory and Practice in Archaeology*. Londres: Taylor & Francis e-Library.

Hurtado, Henriete. (1987). *Pastaza: antecedentes históricos*. Puyo: Consejo Provincial de Pastaza.

INEC. (2010). Censo de Población y Vivienda 2010: S.L.: INEC. Recuperado de: <http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/napo.pdf>

<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/orellana.pdf>

<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/sucumbios.pdf>

<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/pastaza.pdf>.

Justel, Josué; Solans, Bárbara; Vita, Juan & Zamora, José. (Eds.). (2007). *Las aguas primigenias El Próximo Oriente Antiguo como fuente de civilización*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y Medio Oriente.

Lagrou, Els. (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Lagrou, Els. (2012). “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la Percepción”. *Mundo amazónico*, 3:17-42. Doi:10.5113/ma.3.32563.

Lara, Rommel. (2009). *La Construcción de la Etnicidad en el Conflicto entre Sarayaku y el Estado Nacional ecuatoriano*. (Tesis de maestría). Quito: FLACSO.

Lathrap, Donald W. (1970). *The Upper Amazon: Ancient people and places*. Londres: Thames & Hudson.

Lathrap, Donald. (1974). The moist tropics, the arid lands, and the appearance of great art styles in the New World. En King, M. & Traylor, JR (Eds.), *Art and Environment in Native North America*, No. 7. Texas: The Museum Texas Tech University, Texas Tech Press.

Leach, Edmund. (1972). *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Leach, Edmund. (1977). View from the Bridge. En: Sriggs, M. (Ed.), *Archaeology and Anthropology* (pp. 161-176). Oxford: BAR Supplementary Series.

Lima. (2008). *História das Caretas: A Tradição Borda Incisa da Amazônia Central*. (Tesis de doctorado). Universidad de de São Paulo, São Paulo.

López, Telmo. (2009). *Informe de la prospección arqueológica de la línea de flujo Dumbique – San Roque, provincia de Sucumbíos. Proyecto ec 150-25*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Kingery, David. (Ed.). (1995). *Learning from Things. Method and Theory of Material Culture Studies*. Washington DC: Smithsonian Institution.

- Klinkenberg, Jean-Marie. (2006) *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Kottak, Conrad. (1999). "The New Ecological Anthropology". *American Anthropologist*, 101(1): 23-35.
- Kroeber, Alfred (1976). *Handbook of the Indians of California*. Nueva York: Dover.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Machado, Juliana. (2005). *Montículos Artificiais na Amazônia Central: Um estudo de caso do sítio Hatahara*. (Tesis de maestría). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Machuca, Francisco. (2014). "Viejos problemas, nuevos enfoques: las aportaciones de la teoría poscolonial al estudio de la Antigüedad". *Revista Historia Autónoma*, 4: 33-46.
- Malaver, Joel; Korovkin, Tanya; Cuji, Máximo; Gualinga, Berta; Mundel, Ammeke; Erick, Plourde; Viteri, Leonardo & Viteri, Franco. *Sarayacu. Caminos de Identidad*. Quito: Imprenta "Nuestra Amazonía".
- Mauss, Marcel. (1971). *Introducción a la Etnografía*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Meggers, Betty J. (1957). *Archaeological investigations at the mouth of the Amazon*. Bulletin of the bureau of American Ethnology, 167. Washington D.C.: Smithsonian Institution.
- Meggers, Betty. (1966). *Ancient Peoples and Places*. Londres: Thames and Hudson
- Meggers, Betty J. (1976). *Amazonía: hombre y cultura en un paraíso ilusorio*. México D.F.: Siglo XXI.
- Meggers, Betty J. (1999). *Ecología y biogeografía de la Amazonía. Enfoques teóricos para la Investigación Arqueológica*. Tomo 2. Quito: Abya-Yala.
- Mejía, Ferando & Rosalba, Chacón (2006). *Informe final del proyecto arqueológico Mirador: Prospección de las escombreras 1 y 2, piscina de relaves 1, vía de acceso, campamento, planta, cantera de agregados y sector gabarra-puente-cruce de tubería, Cantón Pangui, Provincia de Zamora Chinchipe*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Loja.

Métraux, Alfred. (1948). The Guaraní. En Steward, J. (Ed.), *Handbook of South American Indians* Vol. 3: The tropical forest tribes. Bulletin 143, (pp. 69-94). Washington Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.

Molestina, María del Carmen. (2013). *Rescate arqueológico en el área de construcción de la Línea de Flujo Oso B – Gacela (Tramo II Y III), Línea de Flujo Oso A – y de Oso A, y ampliación sur del CPF Oso B y su vía de acceso – Bloque 7*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Morales, Ricardo. (2003). Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. En Uceda, S. & Mujica, E. (Eds.). *Moche hacia el final del milenio. Tomo I* (pp. 425-476). Lima: Siklos S.R. Ltda.

Moreira, María. (2010). *Monitoreo y rescate arqueológico para la vía de acceso tuntiakitaya (km 4+120 hasta la 5+500: intersección con la vía a cpf*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Movimiento de Mujeres de Sucumbíos (2007). *Agenda de las mujeres de Sucumbíos*. Quito: V&M Gráficas.

Muratorio, Blanca. (1998). *Rucuyaya Alonso y la historia social y económica del Alto Napo: 1850-1950*. Quito: AbyaYala.

Myers, Thomas. (2004). Dark earth in the upper Amazon. En B. Glaser & Woods, W. (Eds.), *Amazonian Dark Earths: Explorations in Space and Time* (pp. 67-94). Springer, Berlin: London.

Netherly, Patricia. (1995). *Programa de rescate arqueológico en el Bloque 16 y el área Tivacuno*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Quito.

Netherly, Patricia & Guamán, Jorge. (1996). *Prospección y excavación del sitio NOOP-007, comuna Pompeya Provincia Napo*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Quito.

Neves, Eduardo. (2012). *Sob os tempos do Equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central (6.500 a.C.–1.500 d.C.)*. (Tesis de Livre-Docência). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.

- Nielsen, Axel. (2000). *Andean Caravans: An Ethnoarchaeology*. (Tesis doctoral). Universidad de Arizona.
- Nisbet, Roberta. (1969). *Social change and history. Aspects of the Western Theory of development*. Londres: Oxford University Press.
- Noelli, Francisco. (1996). “As hipóteses sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi”, *Revista de Antropología*, 39(2): 7-53.
- Nordenskiöld, Erland. (2009) [2016]. “Indian adaptations in flooded regions of South America”. *Journal of Latin American Geography*, 8(2): 209-224.
- Oberem, Udo. (1967-68). “Un grupo indígena desaparecido del oriente ecuatoriano”. *Revista de Antropología*, 15(16): 149-170.
- Oberem, Udo. (1971). *Los Quijos: Historia de la transculturación de un grupo indígena en el oriente ecuatoriano (1538-1956)*, vol. 2. Madrid: Universidad de Madrid.
- Oberem, Udo. (1974). Trade and trade Goods in the Ecuadorian Montaña. En Patricia J. Lyon, ed., *Native South Americans: Ethnology of the Least Known Continent* (pp. 347-257). Boston: Little, Brown.
- Ochoa, Miriam. (2014). *Patrones funerarios de la cultura Tivacuno, Ecuador*. (Tesis de grado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Oliveira, Erêndira. (2016a). *Potes que Encantam: Estilo e agência na cerâmica policroma da Amazônia Central*. (Tesis de maestría). Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Oliveira, Erêndira. (2016b). A serpente de várias faces: estilo e iconografia da cerâmica Guarita. En Barreto, C., Pinto H., Jaimes C. (Eds.), *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese* (pp. 373-382). Belém: IPHAN, Ministerio de Cultura.
- Olmedo, Francisco. (1987). *Introducción a la metodología científica*. Cuenca: Universidad Católica del Ecuador, sede Cuenca.
- Orr, Carolyn & Wrisley, Betsy. 1965. *Vocabulario Quichua del Oriente Ecuatoriano*. Quito: Instituto Lingüístico de Verano.

- Ortiz, Pablo (2012). *Espacio, territorio e interculturalidad. Una aproximación a sus conflictos y resignificaciones desde la Amazonía de Pastaza en la segunda mitad del siglo XX*. (Tesis de Doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Oswalt, W. (1974). Ethnoarchaeology. En: Donnan, C. & Elewlow, C. (Eds), *Ethnoarchaeology* (pp. 3-14). Los Angeles: University of California.
- Panofsky, Erwin. (1980). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Peirce, Charles. (1931). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. I: The Principles of Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press
- Petersen, James B.; Neves, Eduardo & Heckenberger, Michael J. (2001). Gift from the Past. Terra Preta and Prehistoric Amerindian Occupation in Amazonia. En (McEwan, Colin, C. Barreto & E. Neves, (Eds.) *Unknown Amazon* (pp. 86-105). Londres: The British Museum Press.
- Pfaffenberger, Bryan. (1992) "Social Anthropology of Technology". *Annual Review of Anthropology*, ano 21: 491-516.
- Politis, Gustavo. (2002). "Acerca de la etnoarqueología en América del Sur". *Horizontes Antropológicos, Porto Alegre*, 18: 61-91.
- Politis, Gustavo. (2004). Tendencias de la etnoarqueología en América Latina. 1-41
- Politis, Gustavo. (2009). *Nukak: ethnoarchaeology of an Amazonian people*. California: Left Coast Press.
- Premauer, Anna. 2016. *Cerámica Kichwa: Cuerpo, Materialidad y Representación*. (Tesis de Maestría). FLACSO, Quito.
- Porras, Pedro. (1987). *Investigaciones arqueológicas a las faldas del Sangay*. Quito: Impreñal.
- Preucel, Robert & Hodder, Ian. (1996). Meaning and Practice. En Preucel, R. & Hodder, I. (Eds.), *Contemporary Archaeology in Theory* (pp. 298-212). Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Prümers, Heiko. (2014). Sitios prehispánicos con zanjas en Bella Vista, Provincia Iténez, Bolivia. En S. Rostain (Ed.), *Amazonía. Memorias de las Conferencias Magistrales del*

3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica. (pp. 73-89) Quito: Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano/ IKIAM/ SENASCYT.

Reeve, Mary-Elizabeth. 1988. *Los quichua del Curaray: el proceso de formación de la identidad*. Guayaquil: Museo, Banco Central del Ecuador.

Roosevelt, Anna C. (1991). *Moundbuilders of the Amazon. Geophysical Archaeology on Marajó Island, Brazil*. San Diego: Academy Press.

Rostain, Stephen. (1999). "Secuencia arqueológica en montículos del valle Upano en la Amazonía Ecuatoriana". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 28(1): 53-89.

Rostain, Stephen. (2010). "Cronología del valle del Upano (Alta Amazonía ecuatoriana)". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 39(3): 667-681.

Rostain, Stephen. (2014). Fauna del arte precolombino en las Guayanas. En Rostain, S. (Ed.). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica* (pp. 69-73). Lima: IFEA.

Rostain, Stéphen; de Saulieu, Geoffroy; Jaimes, Carla & Duche, Carlos. (2014). *Manga Allpa. Cerámica indígena de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano e IKIAM, Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia y Tecnología e Innovación, 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica.

Rostoker, Arthur & Netherly, Patricia. (1996). *La cerámica procedente del sitio NOOP-01 (Indillama), Comuna Pompeya, Provincia de Napo: Informe preliminar. Proyecto de desarrollo del Bloque 16 de Maxus Ecuador Inc. para Petroecuador*. Informe presentado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Rowe, John. (1962). *Chavín Art. An Inquiry into its Form and Meaning*. Nueva York: The Museum of Primitive Art.

Said, Edward. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

Sahlins, Marshall. (1983). *Economía de la edad de piedra*. Madrid: Akal.

Salazar, Ernesto. (1998). "De vuelta al Sangay. Investigaciones arqueológicas en el Alto Upano, Amazonía Ecuatoriana". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 27(2): 213-240.

Sánchez, Amelia. (1998a). *Informe de las excavaciones en los sitios Guaguacanoayacu (OIVBI-07) y Timbela (OIVBI-11), Provincia Napo, Ecuador*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Sánchez, Amelia (1998b). *Informe final de las excavaciones en los sitios OIVBI-04 (Chullumbo) y OIVBI-12 (Paranarumi). Comunas Santa Rosa, Sumac Sacha y San Isidro, Provincia de Napo*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Santos, Fernando. (1996). Introducción: hacia una antropología de lo contemporáneo en la amazonía indígena. En F. Santos (Comp.), *Globalización y cambio en la Amazonía indígena. Vol. 1*. Quito: Abya Yala, FLACSO.

Santos, Fernando (2012). Perspectivas construccionales del mundo en la Amazonía indígena. En Santos, F. (Ed.), *La vida oculta de las cosas: teorías indígenas de la materialidad y la personalidad* (pp. 13-51). Quito: Abya Yala.

Saussure, Ferdinand de. (1979). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Schaan, Denise. (1996). *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. (Tesis de maestría). EDIPUCRS, Porto Alegre.

Schaan, Denise (2004). *The Camutins Chiefdom: Rise and Development of Social Complexity on Marajó Island, Brazilian Amazon*. (Tesis de doctorado). University of Pittsburgh.

Schaan, Denise. (2007). "A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente". *Habitus*, 5(1): 99-117.

Schaan, Denise (2017). Las Zanjas Circundantes (Geoglifos) de la Amazonía. En S. Rostain & C. Jaimes Betancourt (Eds.), *Las Siete Maravillas de la Amazonía Precolombina* (pp. 119-136). La Paz: Plural Editores.

Schiffer, Michael. (1991). "los procesos de formación del registro arqueológico". *Boletín de Antropología Americana*, 23: 39-45.

Schiffer, Michael. (1988). "The structure of archaeological theory". *American Antiquity*, 461-485.

Schiffer, Michael. (2010). *Behavioral Archaeology: principles and practice*. Londres: Equinox.

Severi, Carlo. (2007). *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Éditions rue d'Ulm-musée du quai Branly «Aësthetica», 2007.

Severi, Carlo. (2012). “A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi- Strauss”. *Revista de Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro: ppgsa, Sette Letras.

Severi, Carlo. (2013). O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar. En (Severi, C. y E. Lagrou (eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas* (pp. 25-65). Río de Janeiro: 7Letras.

Severi, Carlo & Lagrou, Els. (2013). Introducción. En Severi, C. y E. Lagrou (Eds.), *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas* (pp. 11-23). Río de Janeiro: 7Letras.

Shanks, Michael & Tilley, Christopher. (1992). *Re-Constructing Archaeology. Theory and practice*. London/New York: Routledge.

Sillar, Bill. *Shaping Culture. Making pots and Constructing Households: An Ethnoarchaeological Study of Pottery Production: Trade and Use in the Andes*. Oxford: BAR International Series 883, 2000.

Silva Charvet. (2002). *Mushuk Allpa: la experiencia de los indígenas de Pastaza en la conservación de la selva amazónica*. Ecuador: Comunidec.

Silveira, Maura; Rodrigues, Maria Christina; Oliveira, Elisângela & Losier, Louis-Martin. (2008). “Sequência cronológica de ocupação na área do Salobo (Pará)”. *Revista de Arqueología*, 21(1): 61-84.

Solórzano, María Soledad. (2006). “Análisis de la distribución de los asentamientos registrados mediante arqueología de contrato en la provincia de Orellana, Ecuador”. *Arqueología y Territorio*, 3: 39-57.

Spivak, Gayatri. (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6):175-235.

Steward, Julian. (1955). *Theory of culture change: the methodology of multilinear evolution*. Chicago: University of Illinois Press.

Steward, Julian. (1963). *Handbook of South American Indians*. Nueva York: Cooper Square Publishers.

Taylor, Anne-Christine. (2010). Voir comme un autre: figurations amazoniennes de l'âme et des corps. En: Descola, P. (Dir.). *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation* (pp. 41-52). Paris: Somogy, Museu du Quai Branly.

Tamayo, Fernando. (2012). *Monitoreo arqueológico para la construcción de la facilidad Balsayacu Stage in Area, Provincia de Orellana, Cantón Loreto*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Taussig, Michael. (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Norma.

Tilley, Christopher. (1994). Interpreting material culture. En: Pearce, S. (Ed.) *Interpreting Objects and Collections* (pp. 12-18). Londres y Nueva York: Routledge.

Tobar, Oswaldo. (2005). *Prospección, Rescate y Monitoreo en la zona del Muelle Chiru Isla, provincia Francisco de Orellana, cantón Aguarico, parroquia Capitán Augusto Rivadeneira*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.

Torres-Carvajal, O., Pazmiño-Otamendi, G. y Salazar-Valenzuela, D. (2018). Reptiles del Ecuador. Version 2018.0. Museo de Zoología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. < <https://bioweb.bio/faunaweb/reptiliaweb>>, fecha de acceso: 05-14-2018.

Torres-Londoño, Fernando (2012). "Visiones jesuíticas del Amazonas en la Colonia: de la misión como dominio espiritual a la exploración de las riquezas del río vistas como tesoro". *Revista ACHSC*, 39(1): 183-213.

Troncoso, Andrés. (2005). "Hacia una investigación semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central". *Chungara: Revista de antropología chilena* 37 (1): 21-35.

Turner, Terence. (1991). "Representing, Resisting, Rethinking: Historical Transformations of Kayapo Culture and Anthropological Consciousness". *History of Anthropology*, 7:285-313.

Turner, Terence. (1995). "Social body and embodied subject: Bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kayapo". *Cultural Anthropology*, 10(2): 143–170.

Turner, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.

Ugalde, María Fernanda. (2009). *Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Wiesbaden: Reichert.

Ugalde, María Fernanda. (2011). "Hacia la desmitificación del Oriente. Arqueología en la cuenca amazónica ecuatoriana". *INDIANA*, 28: 59-78.

Ugalde, María Fernanda. (2012). "Catazho: Arte rupestre en la Amazonía ecuatoriana". *Zeitschrift für Archäologie Außereuropäischer Kulturen*, 4: 281-310.

Ugalde, María Fernanda. (2014). *Estudio arqueológico en la ribera del río Napo*. Quito: Informe presentado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

Urban, Gregg. (1996). "On the geographical origins and dispersion of tupian languages", *Revista de Antropología*, 39(2):61-104.

Uribe, Saúl. (2013). *La representación zoomorfa en la cultura Guangala: Un análisis pre-iconográfico en el Período de Desarrollo Regional de la costa central ecuatoriana*. (Tesis de Maestría). FLACSO, Quito.

Urton, Gary. (2008). The Body of Meaning in Chavín Art. En Conklin, W. & J. Quilter(Eds), *Chavín: Art, Architecture, and Culture*, (pp. 217-236). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.

Uzendoski, Michael A. (2004). "Manioc Beer and Meat: Value, Reproduction and Cosmic Substance among the Napo Runa of the Ecuadorian Amazon". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10(4): 883-902.

Uzendoski, Michael A. (2008). "Somatic Poetry in Amazonian Ecuador". *Anthropology and Humanism*, 33(1/2): 12–29.

Uzendoski, Michael A.; Hertica, Mark & Calapucha, Edith. (2005). "The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador". *Current Anthropology*, 46, (4): 656-662.

Valdez, Francisco. (2010). "La investigación arqueológica en el Ecuador: Reflexiones para un debate". *Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*, 2: 6-23.

Vallejo Ivette. (2014). "Petróleo, desarrollo y naturaleza: aproximaciones a un escenario de ampliación de las fronteras extractivas hacia la Amazonía suroriente en el Ecuador". *Anthropologica*, 32: 115-137.

Vassoler, Odair. (2014). *Análise da iconografia em vasilhas cerâmicas da Subtradição Jatuarana no alto rio Madeira em Rondônia*. (Tesis de licenciatura). Universidad Federal de Rondônia – UNIR, Porto Velho.

Vickers William (1989). *Los Sionas y secoyas: su adaptación al ambiente amazónico*. Quito: Abya Yala.

Villlaba, Fabián (2009). *Informe del proyecto de prospección y excavación arqueológica en el valle del río Quimi, parroquia Tundayme, Cantón El Pangui, Provincia de Zamora Chinchipe, Ecuador*. Informe entregado al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Loja.

Villlaba, Fabián. (2011). "Arqueología del valle del río Quimi. Estudios preliminares". En: *Evidencia Ancestral* 3: 4-13. Quito.

Viveiros de castro, Eduardo. (1996a). "Comentário ao artigo de Francisco Noelli", *Revista de Antropología*, 39(2): 55-60.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1996b). "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana*, 2(2): 115-144.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1998). "Cosmological Deixis and Amerindian and Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3):469-488.

- Viteri, Tamia. (En prensa). “Análisis iconográfico de las urnas funerarias antropomorfas de la Fase Napo”. En Cordero, M. (Ed.). *De Arqueología Hablamos las Mujeres. Perspectivas sobre el pasado ecuatoriano*. Manta: ULEAM.
- Walker, John H. (2004). *Agricultural change in the bolivian Amazon*. *Memoirs in Latin American Archaeology*, 13. Pittsburgh/Trinidad: University of Pittsburgh, Fundación Kenneth Lee.
- Weber, Ronald. (1992). “Late Prehistoric Iconography in the Upper Amazon”. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 20(1): 99-120.
- White, Randall. (1992). “Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of material Representation in Europe”. *Annual Reviews of Anthropology*, 21: 537-564.
- Whitten, Dorothea S. (1981). Antiguas tradiciones en un contexto contemporáneo: cerámica y simbolismo de los Canelos Quichua en la región amazónica ecuatoriana. En Whitten, N. (Ed.). *Amazonía ecuatoriana. La otra cara del progreso* (pp. 195-223). Mundo Shuar.
- Whitten, Dorothea S. & Whitten, Norman E. (2016). *From Myth to Creation: Art from Amazonian Ecuador* (2da. Edición). Illinois: University of Illinois Press.
- Whitten, Norman E. (1984). Etnocidio ecuatoriano y etnogénesis indígena: resurgencia amazónica ante la colonización Andina. En: Naranjo M., Pereira, J. & Whitten, N (Eds). *Temas sobre la continuidad y adaptación cultural ecuatoriana* (pp. 157-195). Quito: Ediciones de la Universidad Católica (EDUC).
- Whitten, Norman E. (1987). *Sacha Runa. Etnicidad y adaptación de los Quichua hablantes de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala.
- Yellen, John. *Archaeological approaches to the present*. New York: Academic Press, 1977.
- Yépez, Alden. (1997). “¿Arqueología de salvamento o arqueología clientelar? El manejo del Patrimonio cultural en la Amazonía ecuatoriana”. *Antropología Cuadernos de Investigación* 7: 37-58. Quito: PUCE.

Yépez, Alden. (2000), *Arqueología particular y arqueología de rescate: análisis bibliográfico de la investigación arqueológica en la región amazónica ecuatoriana*. (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica, Quito.

Anexo 1
Urnas antropomorfas (Grupo 1)

| FOTO | CÓDIGO | TIPO DE URNA ANTROPOMORFA | PARTE DE LA URNA | SEXO | DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA | ANCHO CM | ALTO CM | TAMAÑO GRANO McCollough 1984 | COLOR ENGOBE | DECORACIÓN | FILIACIÓN CULTURAL | OBSERVACIONES |
|---|--------------|---------------------------|--|------------------|---|----------|----------|------------------------------|----------------------------|--|--------------------|---------------|
|  | CICAME-001 | 1 | Fragmento de posible urna antropomorfa | Indeterminado | Fragmento que por su decoración plástica al presentar una sección de una extremidad inferior antropomorfa, se la incorpora como posible fragmento de urna antropomorfa. Este fragmento presenta escisiones en color rojo y modelados que parecen simular algún tipo de accesorio como rodilleras y tobilleras. Igualmente, por la posición de este fragmento de pierna, parece indicar una posición sedente. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | CICAME-002 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma globular y presenta un pico de botella en la parte superior. En cuanto al rostro, presenta ojos romboidales escisos y pintura facial que bordea los ojos y la boca, con motivos de cruces o escaleras. La nariz es amplia y la boca es de forma romboidal, aparentemente con una lengua modelada. En cuanto a las orejas, éstas son suavemente redondeadas. La parte posterior de la cabeza está pintada de color café, que corresponde al cabello. El cuello de la figura se distingue de la cabeza y del cuerpo por una escisión. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica. En las extremidades superiores se visualizan dos espacios excisos de color rojo, que pueden corresponder a improntas de brazaletes y pulseras. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, despegados del cuerpo, y las manos están entrelazadas. Respecto a las extremidades inferiores, parecerían incompletas, pero mantienen una posición sedente. El sexo de la figura es masculino. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | C-MC1-001 | 2 | completa | Posible femenino | Figura antropomorfa completa. La cabeza es de forma redonda. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados en forma de rombo, la nariz prominente, la boca es igualmente en forma de rombo. Presenta pintura facial, la cual está al rededor de los ojos hasta las mejillas. En cuanto a las orejas, éstas tienen forma de escalera. Esta urna no presenta extremidades superiores ni inferiores y tampoco se visualiza una representación sexual; aunque en la parte frontal, se representa un busto prominente, probablemente indicando que su sexo es femenino. En cuanto a la abertura de la urna, se encuentra en la base de ésta. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo | |
|  | E&M-CMEA-001 | 1 | incompleta | Indeterminado | Figura antropomorfa semi completa. Presenta únicamente el cuerpo, de forma cilíndrica, con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas. Las extremidades superiores están pintadas con los diseños ya mencionados. Los brazos están totalmente pegados al cuerpo y colocados sobre la espalda. Ambos brazos presentan un modelado, seguida de una zona excisa pintada de color rojo a la altura de la muñeca, pareciendo simular algún tipo de ornamentación, a manera de pulseras. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas se encuentran fracturadas. Tampoco se puede distinguir el sexo de la figura antropomorfa. En cuanto a la abertura de la urna, se encuentra en la base de ésta. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | E&M-MEE-001 | 1 | incompleta | Indeterminado | Figura antropomorfa semi completa. Presenta únicamente el cuerpo, de forma globular con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas. Los brazos están totalmente pegados al cuerpo y flexionados a la altura del pecho y presentan un modelado, seguida de una zona excisa pintada de color rojo a la altura de la muñeca, pareciendo simular algún tipo de ornamentación, a manera de pulseras. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas se encuentran flexionadas y en una posición sedente. En cuanto al sexo de la figura antropomorfa, no es factible distinguirlo. En cuanto a la abertura de la urna, se encuentra en la base de ésta. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | JC-AE-8500 | 1 | completa | Femenino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza y cuerpo son de forma cilíndrica. En cuanto al rostro, presenta ojos redondeados, nariz prominente y la forma de la boca es rectangular. Las orejas son redondeadas. No presenta extremidades superiores ni inferiores, éstas se encuentran fracturadas. El sexo es femenino, representado con triángulo pintado y una línea incisa vertical en el centro. La abertura de la urna se encuentra en la parte superior de la cabeza. No presenta brazos, se presenta fractura en estas secciones. Aparentemente, esta figura muestra una posición sedente. | 24 | 37 | sin dato | 10 YR 8/3 very pale brown. | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---|------------|-----------|--|------|------|----------------------|----------------------------|--|------|--|
|  | JC-AE-8503 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa y su cabeza es de forma circular. En cuanto al rostro, presenta ojos en forma de rombo, la nariz prominente y la forma de la boca no es distinguible debido a su desgaste por la erosión de la cerámica. Las orejas son rectangulares. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica. El cuerpo presenta únicamente extremidades inferiores, dado que los brazos están fracturados. Las piernas presentan dos zonas excisas y modeladas, que pueden corresponder a las improntas de rodilleras y canilleras, estando éstas, alternadas con zonas modeladas. El sexo es masculino. La base de la figura es hueca. Esta figura muestra una posición sentada. Las piernas están flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 29 | 50,7 | sin dato | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | JC-AE-8662 | 1 | incompleta | Femenino | Figura antropomorfa femenina incompleta al faltarle la cabeza que se ha desprendido del cuerpo, evidenciado en las huellas de fractura a la altura del cuello de la misma. La figura presenta una forma globular del cuerpo con sus extremidades superiores e inferiores casi completas. En la parte frontal se presenta el sexo de la urna con la forma de un triángulo invertido con una línea vertical en el centro de éste. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales se presentan modelados. De la misma forma sucede con las extremidades inferiores, las piernas izquierda y derecha presentan modelados. Las piernas presentan escisiones a manera de decoración con algún tipo de accesorio. La contextura de las extremidades superiores e inferiores resultan delgadas en comparación al volumen del cuerpo. También, la figura presenta un hueco en la parte inferior del cuerpo. La posición corporal de la figura, se encuentra en posición sentada, con los brazos flexionados y paralelos a la altura del pecho. En cuanto a las piernas, éstas también se encuentran flexionadas en dirección al piso. | 38 | 30,5 | Arena fina 1/8-1/4mm | 11 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-170 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma circular y el rostro, presenta ojos en forma de rombo, la nariz es chata y la forma de la boca no es distinguible debido a su desgaste por la erosión de la cerámica. Las orejas son rectangulares, estando la izquierda un poco fracturada. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma globular. El cuerpo presenta extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores contienen dos espacios excisos, que muestran las improntas de posibles brazaletes y pulseras. Respecto a las extremidades inferiores presentan dos zonas excisas, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras, estando éstas alternadas con zonas modeladas. El sexo de la figura tampoco es definible, ya que está fracturado. La base de la figura es hueca, con una tapa redonda que cubre dicho hueco. Esta figura muestra una posición sentada. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, pegados al cuerpo, quedando sólo las manos despegadas de éste y la una frente a la otra. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 30 | 50 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-180 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza tiene forma cilíndrica, mientras que el rostro presenta ojos en forma de rombo, la nariz redondeada y la boca está diseñada con una línea incisa horizontal. El rostro tiene restos de pintura facial, que se localizan alrededor de los ojos, y en cuanto a las orejas, éstas tienen forma de escalera. La parte posterior de la cabeza tiene restos de diseños geométricos pintados. El cuello de la pieza tiene una banda roja pintada que se distingue de la cabeza y el cuerpo con una escisión. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica, con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas. Las extremidades superiores corresponden a los brazos derecho e izquierdo, estando el derecho fracturado, imposibilitando la distinción de su forma. En el brazo izquierdo, en cambio, se puede divisar una zona excisa que corresponde a la impronta de una pulsera. En cuanto a las extremidades inferiores, se encuentran bastante fracturadas lo que imposibilita divisar su forma. En el centro del pecho de la figura, se presenta un aplique incompleto que parece una mano. Respecto al sexo de la figura antropomorfa, es masculina. La base de la figura es hueca. La figura se encuentra en posición sentada y el brazo izquierdo apoyándose sobre la pierna izquierda. | 19 | 34 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-181 | 1 | completa | Femenino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma semiglobular y el rostro, presenta ojos en forma de rombo, la nariz es amplia y la forma de la boca es romboidal, presentando una lengua modelada. Las orejas tienen forma de escalera. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma globular. El cuerpo presenta extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores tienen espacios excisos, que muestran las improntas de posibles pulseras. Respecto a las extremidades inferiores presentan dos zonas excisas, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras, estando éstas alternadas con zonas modeladas. El sexo de la figura es femenino. La base de la figura es hueca. Esta figura muestra una posición sentada. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, quedando las manos una frente a la otra. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 24,1 | 42 | Arena fina 1/8-1/4mm | 11 YR 8/3 very pale brown. | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo | |
|  | MACCO-16-182 | 1 | completa | Femenino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza tiene forma circular. En cuanto al rostro, éste se compone de ojos, representados con una línea incisa horizontal, la nariz que es fina, y la boca que también presenta una línea incisa horizontal. En cuanto a las orejas, éstas son rectangulares. La parte posterior de la cabeza tiene restos de pintura café, a manera de cabello. Respecto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica y su abertura se encuentra en el cuello, funcionando la cabeza a manera de tapa. En el pecho de la figura se puede distinguir un busto femenino modelado. Presenta extremidades superiores, las cuales están fracturadas por lo que no se las puede describir. Las extremidades inferiores presentan dos excisiones en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras y está alternadas con zonas modeladas. No se distinguen genitales, pero por el busto de la pieza, se puede decir que es femenino. Esta figura muestra una posición sentada y las piernas están cruzadas y flexionadas, a manera de posición de "loto". | 22 | 46 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Modelado, escisión e incisión | Napo | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---|------------|---------------|--|----|----|----------------------|------------------------------|---------------------------------------|------|-----------------------|
|  | MACCO-16-183 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma ovoidal, siendo hueca en la parte superior, con una tapa que la cubre. En cuanto al rostro, presenta ojos en forma de rombo pintados y pintura facial que bordea los ojos y va hasta las mejillas. La nariz es chata y los labios pintados tienen forma rombooidal. En cuanto a las orejas, éstas son rectangulares. La parte posterior de la cabeza tiene restos de pintura café, a manera de cabello. Respecto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica, con pintura corporal, cuyos diseños se basan en líneas y figuras geométricas. El cuerpo también presenta extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores están fracturadas por lo que no puede divisarse su forma. Respecto a las extremidades inferiores, presentan dos excisiones de color rojo en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras, y las cuales están alternadas con zonas modeladas. Se puede notar que las extremidades del cuerpo son delgadas en comparación con la proporción del cuerpo. En el cuerpo, también se visualiza un círculo de color rojo, a la altura del abdomen, probablemente, representando al ombligo. El sexo de la urna es masculino. Esta figura muestra la boca abierta, indicando los dientes. En cuanto al cuerpo, éste tiene posición sedente, las piernas están flexionadas y paralelas, en dirección al piso. | 26 | 35 | Arena fina 1/8-1/4mm | 7.5YR 7/3 | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-184 | 1 | incompleta | Femenino | Figura antropomorfa incompleta al faltarle la cabeza que se ha desprendido del cuerpo, evidenciado en las huellas de fractura a la altura del cuello de la misma. La figura presenta una forma cilíndrica del cuerpo con sus extremidades superiores e inferiores completas. En la parte frontal del cuerpo se evidencia una pintura de color rojo oscuro, que cubre casi la totalidad del cuerpo, a excepción de los atributos corporales femeninos, como son el busto y los genitales que se encuentran modelados y pintados de color amarillento; en cuanto al genital, se lo puede distinguir como femenino debido a su representación en triángulo invertido con una línea vertical en el centro de éste, aludiendo la forma física. La parte posterior del cuerpo se encuentra pintada en un tono amarillento y sobre éste, diversas líneas formando diseños abstractos. También se puede visualizar un pequeño hundimiento a la altura del abdomen indicando el ombligo. Las extremidades superiores presentan modelados de color amarillento y exisiones de color rojo oscuro. De la misma forma sucede con las extremidades inferiores, presentan modelados en tono amarillento y exisiones en color rojo oscuro, pareciendo representar algún tipo de accesorio corporal. La textura de las extremidades superiores e inferiores resultan delgadas en comparación al volumen del cuerpo. También, la figura presenta un hueco en la parte inferior del cuerpo, el cual está cubierto por una tapa. La posición corporal de la figura, se encuentra en posición sedente, con los brazos flexionados y paralelos a la altura del pecho, estando éstos pegados al cuerpo, y quedando las manos despegadas, una (la derecha), ligeramente más adelante que la otra. En cuanto a las piernas, éstas también se encuentran flexionadas en dirección al piso. | 25 | 31 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10R 3/6 Dark red y 7.5YR 6/3 | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-185 | 1 | completa | Femenino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma cilíndrica. En cuanto al rostro, presenta ojos en forma de rombo y pintura facial que bordea los ojos y a hasta las mejillas. La nariz, vista de perfil, resulta un poco respingada. Los labios están modelados y presentan una forma rectangular, también hay pintura que bordea la boca y va en dirección de la barbilla. En cuanto a las orejas, éstas son rectangulares y presentan una perforación en la parte inferior de cada oreja. El cuerpo tiene forma igualmente cilíndrica, con pintura corporal, diseñada con líneas y figuras geométricas. En cuanto a las extremidades superiores, estas presentan dos zonas modeladas y excisas, a manera de representación de algún accesorio corporal. En el caso de las extremidades inferiores, también se presenta esta decoración excisa y modelada, simulando igualmente algún tipo de adorno. En cuanto al sexo de la urna es femenina. La abertura de esta figura se encuentra en la base de la misma. | 19 | 33 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-186 | 1 | Fragmento | Indeterminado | Cabeza antropomorfa, con forma redonda. El rostro de esta figura presenta ojos modelados en forma de rombo, con las pupilas modeladas en el centro de cada ojo. La nariz es recta con orificios nasales prominentes. La boca también tiene forma de rombo, presenta dientes y lengua; en tanto que la barbilla es puntiaguda y las orejas tienen los lóbulos agrandados y perforados, y en dichos orificios se encuentran aretes tubulares. La parte posterior de la cabeza tiene pintura café oscura que corresponde al cabello. El cuello de la figura es bastante ancho al final del mismo. En este caso, la abertura de la urna, correspondería en el cuello, funcionando la cabeza a manera de tapa. | 17 | 20 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-187 | 3 | completa | Indeterminado | Urnas cilíndricas con rostro antropomorfo. El rostro presenta ojos redondos modelados con una línea incisa en el centro. La nariz es modelada y tiene una forma alargada, la boca esta representada con una línea horizontal incisa de tono rojizo. Las orejas son exisias, la una de forma rectangular y la otra es redondeada. Ambas orejas están unidas por una línea horizontal excisa de color rojizo, que delinea el rostro superior, a manera de tiara. En el interior de dicha vasija se encuentran huesos humanos, siendo notorio un cráneo. La abertura de la urna, es evidentemente en la boca de la pieza. | 22 | 23 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/3 very pale brown. | Pintura, modelado e incisión | Napo | Contiene restos óseos |
|  | MACCO-16-188 | 1 | Fragmento | Indeterminado | Cabeza antropomorfa, cuya forma es redonda. Su rostro tiene ojos modelados en forma de rombo, una nariz recta, su boca está modelada y tiene lengua. La barbilla es semipuntiaguda y las orejas tienen forma rectangular. Las orejas, de forma rectangular, en su parte frontal, tienen líneas incisas que siguen la forma de éstas a manera de delineado de la forma. Ambas orejas también tienen perforaciones en la parte inferior y un arete circular en cada perforación. La parte posterior de la cabeza está pintada de color café que corresponde al cabello. En este caso, la abertura de la urna, correspondería en el cuello, funcionando la cabeza a manera de tapa. | 23 | 27 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-189 | 3 | completa | Indeterminado | Urnas con rostro antropomorfo, cuyo cuerpo es cilíndrica. El rostro presenta ojos redondos modelados, la nariz vista de perfil es un poco respingada, la boca es una línea incisa horizontal y el rostro presenta también cachetes prominentes y una barbilla redondeada. Las orejas son modeladas en forma de escalera. La oreja izquierda presenta una pequeña incisión horizontal en el lóbulo. En la parte posterior de la vasija, se encuentran diseños de líneas pintadas pero bastante borrosas. La abertura de la urna, es evidentemente en la boca de la pieza. | 15 | 16 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado escisión e incisión | Napo | |

| | | | | | | | | | | | |
|--|--------------|---|------------|------------------|---|----|----|----------------------|----------------------------|--|------|
|  | MACCO-16-190 | 1 | incompleta | Femenino | Figura antropomorfa incompleta, al faltar la cabeza de la pieza que se ha fracturado. En cuanto al cuerpo, éste es de forma cilíndrica y se compone de extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales están bastante fracturados, lo que imposibilita observar su forma total: sin embargo, el brazo izquierdo presenta una zona excisa roja que corresponde a un brazalete. También se visualiza el fragmento modelado de la mano izquierda pegada al cuerpo, a la altura del pecho. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas constan de las piernas derecha e izquierda, las cuales están modeladas y presentan dos accesorios igualmente modelados, que corresponden a las rodilleras y canilleras. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. El cuerpo también muestra un hundimiento a la altura del abdomen, que corresponde al ombligo. Respecto al sexo de la figura, es femenina, debido al genital en forma de triángulo invertido claramente modelado y una línea incisa vertical en el centro, a más del busto propiamente femenino. La base de la figura es hueca. La figura está en posición sedente. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 22 | 34 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-191 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza tiene forma cilíndrica, mientras que el rostro se compone de ojos rasgados hacia arriba, una nariz modelada recta y la boca resulta ser una línea incisa. El rostro también presenta pintura facial, en el sector de la frente. Las orejas tienen forma redondeada, con un hundimiento circular en cada una, en la parte inferior. La parte posterior de la cabeza no presenta ninguna decoración, sólo restos de pintura. En cuanto al cuerpo, éste es de forma ovoidal y se compone de extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores están formadas con líneas incisas que marcan la forma natural de los brazos. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas empiezan delineadas con incisiones y a la altura de las rodillas hasta los pies, se encuentran modeladas. En la parte inferior de las piernas, se presenta un accesorio en cada una de ellas, a manera de canilleras. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. Respecto al sexo de la figura, no se puede evidenciar con claridad, debido a que está fracturado el genital, pero parece ser masculino. La figura está en posición sedente. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, pegados al cuerpo, al igual que las piernas que están flexionadas paralelas en dirección al piso. | 28 | 42 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo |
|  | MACCO-16-192 | 1 | incompleta | Masculino | Figura antropomorfa incompleta, al carecer de cabeza. En cuanto al cuerpo, éste es de forma rectangular, tiene una abertura a la altura del cuello y se compone de extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales presentan dos zonas excisas con restos pintura roja en cada brazo que corresponden a pulseras y brazaletes. La forma de los brazos están delineadas por una línea roja únicamente en el contorno de los hombros, ya que luego se torna borrosa. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas constan de las piernas derecha e izquierda, las cuales están modeladas y fracturadas. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. La parte posterior del cuerpo de la figura presenta una zona modelada, que corresponde al cabello, siendo éste largo y recogido en una cola. Respecto al sexo de la figura, es masculina, debido al miembro viril claramente modelado. Los brazos se encuentran a la altura del pecho, flexionados, separados del cuerpo, quedando sólo las manos pagadas de éste y las cuales tienen cuatro dedos. Las piernas están igualmente flexionadas. En este caso, la abertura de la urna, se encuentra el cuello, funcionando la cabeza probablemente a manera de tapa. | 24 | 28 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-193 | 1 | completa | Posible femenino | Figura antropomorfa completa, con una pequeña fractura en la cabeza, la cual es de forma redonda. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados en forma de rombo, la nariz en punta redondeada, la boca es igualmente en forma de rombo y se encuentra abierta. Así mismo, presenta pintura facial, la cual está al rededor de los ojos hasta las mejillas. En cuanto a las orejas, éstas tienen forma rectangular. La parte posterior de la cabeza tiene pintura café oscura que corresponde al cabello. En cuanto al cuerpo, éste es tubular, con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas. Las extremidades superiores están pintadas con los diseños ya mencionados. Ambos brazos presentan un modelado, seguida de una zona excisa pintada de color rojo a la altura de la muñeca. En cuanto a las extremidades inferiores que corresponden a las piernas, al igual que los brazos, se encuentran pintadas y con un modelado, seguido de una zona excisa a la altura del tobillo. También, las extremidades superiores como inferiores son delgadas en relación a la proporción del cuerpo. En cuanto al sexo de la figura antropomorfa, no se puede distinguir debido a que el modelado en triángulo, no es lo suficientemente claro o está incompleto para determinar que es femenino. En la base del cuerpo se presenta un hueco. Esta figura también presenta accesorios, como un collar de cuentas. La figura se encuentra en posición sedente. Los brazos están totalmente pegados al cuerpo y flexionados a la altura del pecho. Las piernas también se encuentran flexionadas pegadas al cuerpo y en dirección al piso. | 22 | 44 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/3 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |

| | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---|----------|-----------|---|------|----|----------------------|----------------------------|-------------------------------|------|
|  | MACCO-16-194 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa que parte de la cabeza que está fracturada, sin embargo, se puede notar que ésta sigue una forma cilíndrica. En cuanto a la parte del rostro que no está fracturada, se puede determinar una nariz modelada chata y la boca también modelada, con una apariencia romboide. Las orejas presentan una forma en escalera, con una perforación en cada una en la parte inferior. En cuanto al cuerpo, éste presenta una forma cilíndrica, con sus extremidades superiores e inferiores completas. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales están modelados y presentan una zona excisa, una en cada brazo, a la altura de las muñecas, que corresponden alas improntas de las pulseras. Las extremidades inferiores constan de las piernas izquierda y derecha, las cuales también están modeladas y presentan cuatro zonas excisas, dos en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras. La textura de las extremidades superiores e inferiores resultan delgadas en comparación a la textura del cuerpo. También, la figura presenta un hueco en la parte inferior o base del cuerpo. Respecto al sexo de la figura, ésta es masculina, debido al genital fático claramente modelado. La posición corporal de la figura, es sedente, con los brazos flexionados y paralelos a la altura del pecho, estando éstos despegados del cuerpo, y estando el brazo derecho más arriba que el izquierdo. En cuanto a las piernas, éstas también se encuentran flexionadas paralelas en dirección al piso. | 20,3 | 33 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-196 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza tiene forma circular. El rostro se compone de ojos en forma de rombo, una nariz modelada chata, y la boca pintada y modelada en forma de media luna. También tiene pintura facial, la cual bordea los ojos y se manifiesta en casi todo el rostro, mientras que las orejas son en forma de escalera. La parte posterior de la cabeza, tiene pintura café que corresponde al cabello, el cual es largo, al presentarse recogido en una cola. El cuello de la figura está demarcado por una banda roja pintada. En cuanto al cuerpo, éste es de forma cilíndrica, con pintura corporal basada en líneas y puntos, y se compone de extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales están pintados con diseños lineales y de puntos. La forma de los brazos están delineados por una línea roja y negra que dibuja el contorno de éstos. Las manos parecen tener cuatro dedos. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas constan de las piernas derecha e izquierda, las cuales están delineadas su contorno con pintura roja y negra, y tienen diseños pintados con líneas y puntos. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. Respecto al sexo de la figura, es masculina, debido al miembro viril claramente modelado. La base de la figura es hueca. La figura está en posición sedente. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, pegados al cuerpo, quedando sólo las manos despegadas de éste. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 31 | 55 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-197 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza tiene forma semi circular. El rostro se compone de ojos en forma de rombo, una nariz modelada amplia o prominente y la boca pintada en forma de media luna. También tiene pintura facial, la cual bordea los ojos y se manifiesta en casi todo el rostro. Las orejas son de forma rectangular, aunque se encuentran un poco fracturadas. La parte posterior de la cabeza, tiene pintura café que corresponde al cabello. El cuello de la figura se distingue de la cabeza y el cuerpo, mediante una zona excisa, pintada de color rojo. En cuanto al cuerpo, éste es de forma cilíndrica. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales están pintados con diseños lineales y de puntos, y presentan una zona excisa roja en cada brazo, que corresponden a las improntas de las pulseras. También, la forma de los brazos están delineados por una línea roja que dibuja el contorno de éstos. En cuanto a las extremidades inferiores, éstas constan de las piernas derecha e izquierda, las cuales están modeladas y presentan dos zonas excisas rojas en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. Respecto al sexo de la figura, es masculina, debido al miembro viril claramente modelado. La base de la figura es hueca, con una tapa redonda que la cubre. La figura está en posición sedente. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, pegados al cuerpo, quedando sólo las manos despegadas de éste. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 26 | 62 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-198 | 1 | completa | Femenino | figura antropomorfa completa. La cabeza es de forma redonda y el rostro presenta ojos en forma de rombo modelados y excisos, la nariz es fina modelada, la boca tiene forma igualmente de rombo y presenta dientes y lengua. Las orejas tienen forma rectangular con grandes orificios, uno en cada oreja, en su parte inferior. La cabeza presenta un modelado que distingue el rostro de la parte posterior de la cabeza. Dicha parte posterior muestra restos de pintura café que corresponde al cabello. El cuello de la figura se ensancha a medida de la unión con el cuerpo. Tanto la cabeza como el cuello, corresponden a la tapa de la figura, al ser esta pieza desplegable del cuerpo. Respecto al cuerpo, éste es de forma rectangular, con pocos restos de pintura y con sus extremidades superiores que corresponden a los brazos derecho e izquierdo completos. Éstos presentan en cada brazo las improntas de un brazalete y pulsera que corresponden a las zonas excisas. En cuanto a las extremidades inferiores, que corresponden a las piernas derecha e izquierda, se encuentran incompletas, únicamente hasta las rodillas. El cuerpo también muestra el ombligo, con un pequeño hundimiento y en cuanto al sexo de la figura, ésta es femenina, debido a la incisión vertical que se muestra en la zona genital, al igual que el busto femenino. Respecto a la proporción del cuerpo, la cabeza resulta más prominente. La figura se encuentra sentada, con los brazos flexionados y los puños cerrados y pegados al cuerpo a la altura del abdomen. | 32 | 69 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado, incisión e | Napo |

| | | | | | | | | | | | |
|---|--------------|---|-----------|---------------|---|----|----|----------------------|----------------------------|--|------|
|  | MACCO-16-199 | 1 | completa | Indeterminado | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma cilíndrica y es hueca en la parte superior, cubriéndola una tapa que forma parte de la misma cabeza. En cuanto al rostro, presenta ojos redondos y pintura facial que bordea los ojos. La nariz es amplia y la boca tiene forma rectangular, en la cual también hay pintura facial alrededor de ésta. En cuanto a las orejas, éstas son rectangulares y presentan una perforación pequeña en la parte inferior de cada oreja. La parte posterior de la cabeza está pintada de color café, que corresponde al cabello. El cuello del a figura está distinguido del cuerpo por una línea negra pintada que demarca su contorno. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica. En la parte delantera del cuerpo, presenta pintura rojiza oscura, mientras que en la parte posterior y extremidades, tiene diseños lineales pintados. También presenta extremidades superiores e inferiores, las cuales están delineadas el contorno con dos líneas negras y se visualizan dos espacios excisos de color rojo, que corresponden a las improntas de los brazaletes y pulseras. Respecto a las extremidades inferiores, presentan dos excisiones de color rojo en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras, las cuales están alternadas con zonas modeladas. El sexo de la figura no es divisible, dado que el genital se ha fracturado del resto de la pieza cerámica. En la base de la pieza, hay un pedestal, sobre el que se asienta la figura. Esta figura muestra una posición sedente. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, despegados del cuerpo, y las manos sostienen un objeto tubular alargado. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 21 | 38 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-200 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza tiene forma ovoídal. El rostro se compone de ojos en forma de rombo, una nariz modelada amplia o prominente y la boca modelada en forma rectangular, la cual tiene un diseño pintado que van en dirección al mentón. También tiene pintura facial, la cual bordea los ojos y se manifiesta en casi todo el rostro. Las orejas tienen forma de escalera, con una perforación en cada una, en la parte inferior. La parte posterior de la cabeza, tiene pintura café que corresponde al cabello y el cual se interrumpe en el cuello, que tiene una banda de color rojo y continúa por la espalda hasta el final del cuerpo. En cuanto al cuerpo, éste es de forma cilíndrica, con pintura corporal basada en líneas y puntos, y se compone de extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores constan de los brazos izquierdo y derecho, los cuales están pintados con diseños lineales y de puntos, y presentan una zona excisa roja en cada brazo a la altura de la muñeca, que corresponde a las pulseras. La forma de los brazos están delineados por una línea roja y negra que dibuja el contorno de éstos. En cuanto a las extremidades inferiores, están modeladas y fracturadas, lo que imposibilita determinar su forma total, pero tienen características zoomorfas, al visualizarse que están enrolladas y la pintura decorativa que acompaña a estas zonas, parece simular a pieles de animales, posiblemente de serpiente y felino. En cuanto a la proporción de las extremidades, éstas resultan delgadas en comparación al cuerpo. El sexo de la figura, es masculina, debido al miembro viril claramente modelado. La base de la figura es hueca. La figura está en posición sedente. Los brazos se encuentran a la altura del pecho flexionados, pegados al cuerpo, quedando sólo las manos despegadas de éste y estando ligeramente hacia arriba. Las piernas están igualmente flexionadas. | 32 | 52 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-201 | 4 | Fragmento | Indeterminado | Fragmento de figura antropomorfa, al encontrarse únicamente la cabeza, la cual tiene signos de fractura e igualmente está incompleta. La cabeza probablemente sigue una forma cilíndrica y es hueca en su parte superior. El rostro se compone de ojos redondeados y una nariz modelada amplia. También, el rostro tiene pintura facial, la cual bordea los ojos y se manifiesta en casi todo el rostro, mientras que las orejas son en forma de escalera, con una perforación grande en cada una, en la parte inferior. La parte posterior de la cabeza, tiene diseños pintados. | 43 | 25 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-203 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. Su cabeza es de forma circular. En cuanto al rostro, presenta ojos redondeados, una nariz chata y los labios están modelados de forma rectangular. El mentón es redondeado y las orejas también son redondeadas modeladas. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma cilíndrica, con pintura corporal, cuyos diseños se basan en líneas y figuras geométricas. El pecho, presenta dos tetillas y un aplique triangular en el centro del pecho. El cuerpo también presenta extremidades superiores e inferiores. Las extremidades superiores, están fracturadas, pero en el brazo izquierdo se observa una zona excisa roja, que corresponde a la impronta de una pulsera. Respecto a las extremidades inferiores, éstas se componen de la pierna derecha e izquierda, las cuales presentan dos excisiones de color rojo en cada pierna, que corresponden a las improntas de rodilleras y canilleras, alternadas con zonas modeladas. El sexo de la figura, aunque un poco fracturado, se puede distinguir el genital masculino modelado. La base de la figura es hueca. Esta figura muestra una posición sedente. Por la posición del brazo izquierdo, se puede decir que se encuentra flexionado a la altura del pecho despegado del cuerpo. Las piernas están igualmente flexionadas, paralelas, en dirección al piso. | 30 | 43 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-206 | 4 | Fragmento | Indeterminado | Figura antropomorfa incompleta, al encontrarse únicamente la cabeza, la cual tiene signos de fractura. La cabeza tiene forma cilíndrica y es hueca en su parte superior. El rostro se compone de ojos en forma de rombo, una nariz modelada amplia, y la boca es una línea incisa horizontal. También, el rostro tiene pintura facial, la cual bordea los ojos y se manifiesta en casi todo el rostro, mientras que las orejas son en forma de escalera, con una perforación en cada una, en la parte inferior. La parte posterior de la cabeza, tiene diseños pintados y el cuello de la figura está demarcado por una franja excisa roja. | 14 | 15 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo |
|  | MACCO-16-286 | 3 | completa | Indeterminado | Urn con rostro antropomorfo, cuya forma es cilíndrica. El rostro presenta ojos redondos modelados, los cuales están de espacios circulares excisos, la nariz es amplia y la boca tiene forma romboidal incisa. El rostro presenta también cachetes redondeados y restos de pintura facial. Las orejas son modeladas en forma de escalera. En la parte posterior de la vasija, se encuentran diseños de líneas pintadas pero bastante borrosas. | 14 | 11 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---------|---|-----------|------------------|--|----------|----------|-----------------------|----------------------------|---|------|-----------------------|
|  | MCA-002 | 4 | Fragmento | Indeterminado | Cabeza antropomorfa, cuya forma es redonda, abierta en el tope y el borde es evertido. Su rostro tiene ojos modelados redondos, una nariz recta, su boca es de forma rectangular. Las orejas tienen forma de escalera. Ambas orejas también tienen perforaciones en la parte inferior. La parte posterior de la cabeza está pintada de color café que corresponde al cabello. | 17,2 | 12,1 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo | |
|  | MCA-003 | 2 | completa | Indeterminado | Figura antropomorfa completa. Presenta una cabeza redondeada. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados en forma de rombo, la nariz prominente y la boca se muestra como una línea incisa. No presenta pintura facial. En cuanto a las orejas, éstas tienen forma de escalera. En cuanto al cuerpo, éste es cilíndrico, con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas únicamente en color blanco. Esta urna no presenta extremidades superiores ni inferiores, por lo que el rostro, es la única característica antropomorfa. La abertura de la urna se presenta en la base, y en la parte inferior del cuerpo, presenta perforaciones en toda la circunferencia. Esta urna carece de representación sexual. | 25 | 35 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Pintura, modelado y escisión e incisión | Napo | Contiene restos óseos |
|  | MCA-005 | 3 | completa | Indeterminado | Urna con rostro antropomorfo, cuya forma es cilíndrica. El rostro presenta ojos en rombos, la nariz es modelada y no presenta boca. El rostro presenta pintura facial. Las orejas son modeladas en forma de escalera. En la parte posterior de la vasija, se encuentran diseños pintados. | 15 | 18 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura y modelado | Napo | |
|  | MCA-007 | 1 | completa | Indeterminado | Figura antropomorfa completa. La cabeza es de forma redonda. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados en forma de rombo, la nariz prominente, la boca es igualmente en forma de rombo y se encuentra semi abierta. Así mismo, presenta pintura facial, la cual está al rededor de los ojos hasta las mejillas. En cuanto a las orejas, éstas tienen forma rectangular. La parte posterior de la cabeza tiene pintura café oscura que corresponde al cabello. En cuanto al cuerpo, éste es globular, con pintura corporal compuesta de líneas y figuras geométricas. Las extremidades superiores están pintadas con los diseños ya mencionados. Ambos brazos presentan un modelado, seguida de una zona excisa pintada de color rojo a la altura de la muñeca. En cuanto a las extremidades inferiores que corresponden a las piernas, al igual que los brazos, se encuentran pintados y con un modelado, seguido de una zona excisa a la altura del tobillo. No se presentan pies debido a la fractura de éstos. También, tranto las extremidades superiores como inferiores son delgadas en relación a la proporción del cuerpo. En cuanto al sexo de la figura antropomorfa, no se puede distinguir. En la base del cuerpo se presenta una abertura. Los brazos están totalmente pegados al cuerpo y flexionados a la altura del pecho. Las piernas también se encuentran flexionadas pegadas al cuerpo y en dirección al piso. | 15 | 22 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado, escisión e incisión | Napo | |
|  | MCA-008 | 1 | completa | Masculino | Figura antropomorfa completa. La cabeza es de forma redonda. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados redondos y nariz modelada y no se presenta boca. Así mismo, se presenta pintura facial, la cual está al rededor de los ojos hasta las mejillas. En cuanto a las orejas, éstas tienen forma de escalera con perforaciones. La parte posterior de la cabeza tiene pintura café oscura que corresponde al cabello. En cuanto al cuerpo, presenta una decoración excisa con pintural. Las extremidades superiores se presentan modeladas, seguidas de una zona excisa pintada de color rojo a la altura de la muñeca. En cuanto a las extremidades inferiores que corresponden a las piernas, al igual que los brazos, se encuentran pintados y con un modelado, seguido de una zona excisa a la altura del tobillo. No se presentan pies debido a la fractura de éstos. En cuanto al sexo de la figura, es masculino. En la base del cuerpo se presenta una abertura. Los brazos están totalmente pegados al cuerpo y flexionados a la altura del pecho sosteniendo un objeto circular. | 15 | 25 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MW-001 | 2 | completa | Indeterminado | Urna antropomorfa cuyo cuerpo es restringido de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. La tapa de la urna se presenta como la cabeza. El rostro presenta ojos redondos pintados y una boca parentemente sonriente con pintura decorativa en esta zona. | 23 | 25 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/2 very pale brown. | Pintura | Napo | |
|  | MW-003 | 1 | completa | Posible femenino | Figura antropomorfa completa. La cabeza es de forma redonda. En cuanto al rostro, éste presenta ojos modelados en forma de rombo, la nariz es recta y alargada, la boca es igualmente en forma de rombo y se encuentra semi abierta. Las orejas son de forma rectangular, ambas con perforaciones. Esta urna no presenta pintura corporal. En cuanto al cuerpo, éste se encuentra bastante restaurado, por lo que no se puede distinguir claramente su forma original. Los brazos están flexionados a la altura del pecho. Las piernas también se encuentran flexionadas pegadas al cuerpo y en dirección al piso. No se distingue una representación sexual. | sin dato | sin dato | Arena media 1/4-1/2mm | no presenta | Modelado y escisión | Napo | |

Anexo 1
Urnas no figurativas (Grupo 2)

| FOTO | CÓDIGO | Tipología Evans & Meggers (1968) | DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA | PARTE DE LA VASIA | ANCHO CM | ALTO CM | DIÁMETRO BORDE CM | ACABADO INTERIOR | ACABADO EXTERIOR | ESPESOR BORDE (mm) | TAMAÑO GRANO McCollough 1984 | COLOR ENGOBE | DECORACIÓN | FIILIACIÓN CULTURAL | OBSERVACIONES |
|--|--------------|----------------------------------|--|-------------------|----------|---------|-------------------|------------------|------------------|--------------------|------------------------------|--|--------------------|---------------------|-----------------------------|
|  | MACCO-16-006 | 15 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde evertido, cuerpo superior alto, cónico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil ligeramente convexo y base plana. | completa | 38,85 | 28,5 | 33 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10 YR 8/3 very pale brown. | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-008 | 17 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cilíndrico con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 29 | 36,2 | 30,5 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 2.5YR 5/6 Red | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-009 | 17 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior cilíndrico con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 36,3 | 32 | 31 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 2,5 YR 5/8 Red | Escisión y pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-010 | 17 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cilíndrico con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 38,5 | 31 | 33,5 | alisado | engobe | 7 | Arena media 1/4-1/2mm | 10R 4/6 Red | Escisión y pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-011 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde ligeramente evertido, cuerpo superior alto cónico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior cónica corta con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 48 | 40 | 35,5 | alisado | engobe | 8 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown y 10R 4/6 Red | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-012 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde invertido indiferenciado, cuerpo superior cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 33,43 | 23,5 | 16,5 | alisado | alisado | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | no | Napo | Tiene huesos en su interior |
|  | MACCO-16-014 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto cónico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 33,12 | 34,5 | 19 | alisado | alisado | 7 | Arena media 1/4-1/2mm | no presenta | no | Napo | |
|  | MACCO-16-016 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 35,01 | 29,5 | 19 | alisado | engobe | 8 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-018 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 37 | 37,5 | 35 | alisado | engobe | 9 | Arena media 1/4-1/2mm | 10R 5/6 Red | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-020 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 18 | 21 | 11 | alisado | engobe | 8 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-058 | 17 | Urna no restringida cilíndrica de contorno compuesto. Borde ligeramente evertido, cuerpo superior cilíndrico muy alto con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 46,76 | 51 | 47 | alisado | alisado | 17 | Arena media 1/4-1/2mm | no presenta | no | Napo | Tiene huesos en su interior |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------|-------------|--|------------------|-------|------|-------|---------|---------|----|-----------------------|--------------------------|---------|------|-----------------------------|
|  | MACCO-16-069 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto cónico, con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 30,55 | 22 | 18,5 | alisado | engobe | 5 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-076 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde invertido, cuerpo superior muy alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 24,5 | 28 | 14 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-078 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde evertido, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 52,5 | 46 | 52,52 | alisado | engobe | 9 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-079 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior cónico muy alto con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 63,5 | 62 | 63,5 | alisado | engobe | 10 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-087 | Nueva forma | Urna restringida globular de contorno simple. Borde invertido, cuerpo globular con contorno convexo y base plana. | completa | 28,48 | 27 | 21 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-101 | Nueva forma | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde fuertemente evertido, cuello corto cóncavo, cuerpo superior alto con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil convexo y base plana. | completa | 26,1 | 31,3 | 19 | alisado | alisado | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | no | Napo | Tiene huesos en su interior |
|  | MACCO-16-102 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 42,6 | 43 | 37 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10R 4/6 Red | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-103 | 17 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 37 | 35 | 37 | alisado | engobe | 7 | Arena media 1/4-1/2mm | 10R 5/6 Red | Pintura | Napo | Tiene huesos en su interior |
|  | MACCO-16-104 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 26,6 | 25,5 | 15 | alisado | engobe | 4 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-105 | Nueva forma | Urna restringida globular de contorno simple. Borde invertido, cuerpo globular con contorno convexo y base plana. | completa | 26,1 | 21,5 | 18 | alisado | alisado | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | | no | Napo | |
|  | MACCO-16-106 | Nueva forma | Urna restringida de contorno compuesto con cuello cóncavo. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior tronco-cónico con perfil rectilíneo, parte media globular con perfil convexo, parte inferior cónica corta con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 27,37 | 33,5 | 17 | alisado | engobe | 11 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-107 | | Posible fragmento de urna probablemente de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado. Cuerpo superior cilíndrico con perfil rectilíneo. | fragmento cuerpo | 24 | 26 | 21 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 7/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------|-------------|--|------------------|-------|------|------|---------|---------|----|-----------------------|--------------------------|---------|------|--|
|  | MACCO-16-108 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 24,82 | 29,5 | 16,5 | alisado | alisado | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | | no | Napo | |
|  | MACCO-16-109 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 26 | 23 | 18 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | no | Napo | |
|  | MACCO-16-110 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 16 | 18 | 9,5 | alisado | alisado | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | | no | Napo | |
|  | MACCO-16-111 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 31,83 | 37,5 | 18 | alisado | engobe | 12 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-113 | Nueva forma | Urna restringida de contorno compuesto con cuello cóncavo. Cuerpo ovoidal, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | fragmento cuerpo | 42 | 28 | 19,5 | alisado | engobe | 11 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-114 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 35 | 45 | 18 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-118 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil convexo y base plana. | completa | 35 | 37 | 21,5 | alisado | engobe | 8 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-120 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 38,5 | 42 | 22,5 | alisado | engobe | 10 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | no | Napo | |
|  | MACCO-16-119 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil convexo y base plana. | completa | 26,2 | 28,5 | 16 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 6/4 Light brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-121 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 36,6 | 42 | 20,5 | alisado | engobe | 6 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo | la tapa tiene 14 cm de alto y 19,5 de diámetro |
|  | MACCO-16-122 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde ligeramente evertido, cuerpo superior muy alto cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 69,5 | 60 | 74 | alisado | engobe | | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo | |
|  | MACCO-16-150 | 11 | Urna restringida semi globular de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto semi globular con perfil convexo, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 35,65 | 29,5 | 28 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10R 4/6 Red | Pintura | Napo | |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--------------|-------------|---|--------------------|------|------|------|---------|---------|----|----------------------|--------------------------|------------------------------|------|
|  | MACCO-16-168 | 15 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde ligeramente evertido, cuerpo superior cilíndrico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 29 | 20 | 25 | alisado | engobe | 7 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MACCO-16-176 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde evertido, cuerpo superior cilíndrico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 22 | 18,5 | 22 | alisado | engobe | 4 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10R 5/6 Red | Escisión y pintura | Napo |
|  | MACCO-16-269 | | | fragmento de borde | 19,4 | 21,3 | | alisado | alisado | 8 | Arena fina 1/8-1/4mm | no presenta | Pintura | Napo |
|  | MACCO-16-271 | | | fragmento de borde | 41 | 25,6 | | alisado | engobe | 16 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MACCO-16-274 | | | fragmento de borde | 37,2 | 29,4 | | alisado | engobe | 8 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MACCO-16-276 | | | fragmento de borde | 46,5 | 21,5 | | alisado | engobe | 10 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MCA-001 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 19,5 | 32 | 16,5 | alisado | engobe | | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MCA-006 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior, muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 30 | 40 | 25 | alisado | engobe | | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | MCA-009 | Nueva forma | Urna restringida globular de contorno simple. Borde invertido, cuerpo globular con perfil convexo y base plana. | completa | 13,5 | 13 | 10 | alisado | engobe | | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | escisión, pintura y modelado | Napo |
|  | MW-002 | 17 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto. Borde ligeramente invertido, cuerpo superior alto, cilíndrico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 26 | 40 | 23,5 | alisado | engobe | 8 | arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | JC-AE-8501 | 16 | Urna restringida piriforme de contorno compuesto con cuello convexo. Borde invertido, cuerpo superior alto, cónico con perfil cóncavo-convexo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 20 | 21,5 | 12 | alisado | engobe | | arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | JC-AE-8502 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior cónico con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 35 | 28 | 18 | alisado | engobe | | arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|------------|-----------------|--|---|------|------|------|---------|---------|----|-----------------------|--------------------------|---------|------|
|  | JC-AE-8852 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto cilíndrico con perfil rectilíneo, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 45 | 38,5 | 45 | alisado | engobe | | arena fina 1/8-1/4mm | 10R 4/6 Red | Pintura | Napo |
|  | VAA-001 | 17 | Urna restringida bicónica de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo cónico superior alto con perfil rectilíneo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 27,5 | 29 | | alisado | engobe | 8 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | VAA-002 | 17 | Urna restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 24 | 23,5 | | alisado | engobe | 5 | Arena media 1/4-1/2mm | 10R 4/6 Red | Pintura | Napo |
|  | VAA-003 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior muy alto, cilíndrico con perfil ligeramente cóncavo, hombros convexos, parte inferior muy corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 59,5 | 60 | 59 | alisado | alisado | 11 | Arena media 1/4-1/2mm | no presenta | Pintura | Napo |
|  | VAA-004 | Posible tipo 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde ligeramente evertido, cuerpo superior cilíndrico con perfil cóncavo, hombros convexos, presumiblemente la parte inferior es cónica con perfil rectilíneo. Presumiblemente la base es plana. | semi completa, falta la parte inferior del cuerpo y la base | 35 | 19,5 | 35,5 | alisado | engobe | 6 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | VAA-005 | | | fragmento de borde | 12 | 9 | | alisado | engobe | 5 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura | Napo |
|  | VAA-006 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior alto, cilíndrico con perfil ligeramente convexo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 39,5 | 45,5 | 38 | alisado | alisado | 7 | Arena media 1/4-1/2mm | no presenta | Pintura | Napo |
|  | VAA-007 | 17 | Urna no restringida de contorno compuesto. Borde recto indiferenciado, cuerpo superior cilíndrico con perfil cóncavo, hombros convexos, parte inferior corta, cónica con perfil rectilíneo y base plana. | completa | 20 | 14,5 | 19 | alisado | engobe | 3 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10R 4/6 | Pintura | Napo |

Anexo 1

Urnas Zoomorfas (Grupo 3)

| FOTO | CODIFICACIÓN | Tipo de urna | DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA | ANCHO CM | ALTO CM | GRANO McCollough | COLOR ENGOBE | DECORACIÓN | FILIACIÓN CULTURAL | OBSERVACIONES |
|---|--------------|--------------|---|----------|---------|--------------------------|--------------------------------|------------------------------------|-----------------------|---------------|
|  | MACCO-16-287 | Zoomorfa | Urna de forma zoomorfa claramente de ave. Presenta dos patas en la parte inferior y su cuerpo es el contenedor, con una abertura en su parte superior. Presenta únicamente pintura roja en la cabeza y en el borde superior del cuerpo; mientras que el cuerpo presenta una tonalidad café-amarillenta. | 12 | 13 | Arena media 1/4-1/2mm | sin dato | Pintura, modelado y escisión | Napo | |
|  | MACCO-16-288 | Zoomorfa | Esta urna tiene una forma zoomorfa claramente de ave, posiblemente de una águila arpía. Si bien no está completa, el fragmento de la cabeza de ésta, presenta rasgos como la forma del pico, que se asemejan a esta ave. El cuerpo globular, presenta su abertura en la parte superior y la parte posterior del cuerpo se encuentra decorado con pintura policroma y escisión, para dar forma a las alas y en su extremo posterior presenta la cola modelada. La parte frontal del cuerpo presenta únicamente pintura blanca. | 15 | 20 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura, modelado y escisión | Napo | |

Anexo 1
Urnas Híbridas (Grupo 4)

| FOTO | CÓDIGO | TIPO DE URNA | PARTE DE LA URNA | DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA | ANCHO CM | ALTO CM | TAMAÑO GRANO McCollough 1984 | COLOR ENGOBE | DECORACIÓN | FILIACIÓN CULTURAL | OBSERVACIONES |
|---|--------------|--------------|------------------|--|----------|----------|------------------------------|--------------------------|------------------------------|--------------------|---------------|
|  | C-001 | Híbrida | completa | Figura híbrida completa. La parte frontal presenta una compleja combinación de técnicas plásticas, como escisión, modelado, incisión y pintura, que dan origen a un rostro posiblemente de varios motivos zoomorfos. En la parte superior, se presenta una especie de tocado, mientras que los ojos son prominentes, con una marcada nariz modelada y en la parte inferior parece mostrarse una boca. En la parte posterior presenta pintura policroma decorada con motivos geométricos. | sin dato | sin dato | sin dato | sin dato | Pintura, escisión y modelado | Napo | |
|  | MACCO-16-195 | Híbrida | incompleta | Figura híbrida incompleta, al solo identificarse la cabeza de ésta y el resto de la pieza presentar muestras de fractura. La cabeza tiene forma cilíndrica y es hueca en su parte superior. La parte frontal presenta una máscara zoomorfa posiblemente de un águila arpía, mientras que los ojos que se encuentran descubiertos por la máscara, parecen antropomorfos y son modelados de forma circular. Las orejas se presentan en forma rectangular y la parte posterior de la cabeza tiene restos de pintura. | 25 | 22 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura, escisión y modelado | Napo | |
|  | MACCO-16-202 | Híbrida | incompleta | Figura híbrida incompleta, al solo identificarse la cabeza de ésta y el cuerpo presentar muestras de fractura. La cabeza tiene forma cilíndrica y es hueca en su parte superior. La parte frontal presenta una máscara, mientras que los ojos que se encuentran descubiertos por la máscara, tienen forma en "L" invertida, la nariz es alargada y la boca está ausente. La parte posterior de la cabeza tiene restos de pintura, con diseños lineales, al igual que el cuerpo, que presenta diseños pintados y su forma parece seguir una apariencia cilíndrica. El cuello de la figura presenta una banda roja pintada escisa. | 30 | 22 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/3 Very pale brown | Pintura, escisión y modelado | Napo | |
|  | MACCO-16-205 | Híbrida | completa | Figura híbrida completa. Su cabeza es de forma ovoide y es hueca en su parte superior. En cuanto al rostro, presenta ojos redondeados y pintura facial que bordea los ojos y va hasta las mejillas, carece de nariz, y la boca es una línea incisa horizontal y modelada. En cuanto a las orejas, éstas son rectangulares. La parte posterior de la cabeza está pintada con diseños lineales y el cuello está demarcado por una banda blanquecina. | 18 | 19 | Arena media 1/4-1/2mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura, modelado e incisión | Napo | |
|  | MACCO-16-207 | Híbrida | completa | Figura híbrida completa. Su cabeza es de forma cilíndrica y es hueca en su parte superior. En cuanto al rostro, no se puede divisar sus características, debido a que se encuentra fracturado y deteriorado. No obstante, se presentan dos volutas, cada una a los extremos del rostro, en su parte superior, y en la zona inferior, una figura de rejilla, probablemente simulado la boca. La parte posterior de la cabeza tiene diseños lineales pintados y el cuello está pintado con una banda roja. En cuanto al cuerpo, éste tiene forma bicónica, con pintura corporal, cuyos diseños se basan en líneas y figuras geométricas, y carece de extremidades superiores e inferiores. | 19 | 23 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura, escisión y modelado | Napo | |
|  | MCA-004 | Híbrida | completa | Figura híbrida completa. La parte frontal presenta una compleja combinación de técnicas plásticas, como escisión, modelado, incisión y pintura, que dan origen a un rostro posiblemente de varios componentes zoomorfos. En la parte superior, se presenta una especie de tocado, los ojos son redondeados, con una marcada nariz modelada y en la parte inferior parece mostrarse una boca. En los costados del rostro, se presentan dos motivos posiblemente serpentiformes, modelados. En la parte posterior presenta pintura policroma decorada con motivos geométricos. | 16 | 15 | Arena fina 1/8-1/4mm | 10YR 8/2 Very pale brown | Pintura, escisión y modelado | Napo | |

ANEXO 2.

| BASE DE DATOS | | | | | | |
|----------------------------------|---------------------------|-----------------------------|---------------------------------|--|---------------------------------|--|
| Codificación de las urnas | Nivel 1 | | Nivel 2 | | | |
| | | | Pintura corporal | | Pintura facial | |
| | Morfología de urna | Tipo de antropomorfa | Tipo de campo decorativo | Categoría de composiciones pictóricas | Tipo de campo decorativo | Categoría de composiciones pictóricas |
| CICAME-001 | Antropomorfa | 1 | Indeterminado | A1 | Ausente | Ausente |
| CICAME-002 | Antropomorfa | 1 | Indeterminado | C (A1-B2) | 1.1 | F |
| C-001 | Híbrida | No aplica | 2-A | B1 | Ausente | J |
| C-MCI-001 | Antropomorfa | 2 | 2-A | A1 | 1.1 | B |
| E&M-CMEA-001 | Antropomorfa | 1 | 2-C | C (A1-B2) | Ausente | Ausente |
| E&M-MEE-001 | Antropomorfa | 1 | 2-C | A2 | Ausente | Ausente |
| JC-AE-8500 | Antropomorfa | 1 | 2-C | C (A2-B2) | 1.1 | Ausente |
| JC-AE-8501 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A2 | No aplica | No aplica |
| JC-AE-8502 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | D1 | No aplica | No aplica |
| JC-AE-8503 | Antropomorfa | 1 | 3-A | A1 | 1.1 | D |
| JC-AE-8662 | Antropomorfa | 1 | 3-A | C (B1-D2) | Ausente | Ausente |
| JC-AE-8852 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | AT1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-006 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | AT4 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-008 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | AT2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-009 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | E1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-010 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | E1 | No aplica | No aplica |

| | | | | | | |
|--------------|-----------------|-----------|---------------|-----------|---------------|-----------|
| MACCO-16-011 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-018 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | AT3 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-069 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-076 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-078 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | D1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-079 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-087 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-102 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-103 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | Ausente | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-106 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | C (D1-B2) | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-107 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-111 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-113 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-114 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-118 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | D1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-119 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-121 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-122 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-150 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | AT1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-168 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A2 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-176 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | E1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-180 | Antropomorfa | 1 | 2-C | A1 | Indeterminado | B |
| MACCO-16-181 | Antropomorfa | 1 | 1-A | B1 | 1.1 | B |
| MACCO-16-183 | Antropomorfa | 1 | 2-A | C (A1-B1) | 1.1 | G |
| MACCO-16-184 | Antropomorfa | 1 | 3-A | B2 | Ausente | Ausente |
| MACCO-16-185 | Antropomorfa | 1 | 3-A | C (A1-B1) | 1.1 | E |
| MACCO-16-187 | Antropomorfa | 3 | 2-A | D2 | 2-A | Ausente |
| MACCO-16-189 | Antropomorfa | 3 | 2-E | B1 | 2-E | Ausente |
| MACCO-16-191 | Antropomorfa | 1 | Indeterminado | Ausente | 1.3 | Ausente |

| | | | | | | |
|--------------|-----------------|-----------|---------------|--------------|-----------|-----------|
| MACCO-16-193 | Antropomorfa | 1 | 1-A | A1 | 1.1 | C |
| MACCO-16-196 | Antropomorfa | 1 | 3-A | A1 | 1.1 | E |
| MACCO-16-197 | Antropomorfa | 1 | 3-A | C (A1-B1-B2) | 1.1 | B |
| MACCO-16-199 | Antropomorfa | 1 | 3-A | B2 | 1.1 | F |
| MACCO-16-200 | Antropomorfa | 1 | 3-A | A1 | 1.1 | E |
| MACCO-16-201 | Antropomorfa | 4 | 2-D | A1 | 2-D | B |
| MACCO-16-202 | Híbrida | | Indeterminado | A1 | Ausente | J |
| MACCO-16-203 | Antropomorfa | 1 | 2-C | C (A1-B2) | 1.1 | Ausente |
| MACCO-16-205 | Híbrida | No aplica | 1-A | A1 | 1.2 | H |
| MACCO-16-206 | Antropomorfa | 4 | Ausente | A1 | 1.2 | B |
| MACCO-16-207 | Híbrida | No aplica | 1-B | A2 | 1.2 | I |
| MACCO-16-269 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-271 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-274 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-276 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MACCO-16-286 | Antropomorfa | 3 | 2-D | B1 | 2-D | B |
| MACCO-16-288 | Zoomorfa | No aplica | 2-B | A1 | No aplica | No aplica |
| MCA-001 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | B1 | No aplica | No aplica |
| MCA-003 | Antropomorfa | 2 | 1-A | B1 | 1.1 | Ausente |
| MCA-004 | Híbrida | No aplica | 2-A | A1 | Ausente | J |
| MCA-005 | Antropomorfa | 3 | 2-D | B1 | 2-D | B |
| MCA-006 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | B1 | No aplica | No aplica |
| MCA-007 | Antropomorfa | 1 | 1-B | B1 | 1.1 | D |
| MCA-008 | Antropomorfa | 1 | 3-A | C (A1-B2-E1) | 1.1 | C |
| MCA-009 | No antropomorfa | No aplica | 2-A | C (B2-AT1) | No aplica | No aplica |
| MW-001 | Antropomorfa | 2 | 1-B | D1 | 1.1 | A |
| MW-002 | No antropomorfa | No aplica | 1-B | D1 | No aplica | No aplica |
| VAA-001 | No Antropomorfa | No aplica | 1-B | A2 | No aplica | No aplica |
| VAA-002 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | AT2 | No aplica | No aplica |

| | | | | | | |
|---------|-----------------|-----------|-----|---------|-----------|-----------|
| VAA-003 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | B1 | No aplica | No aplica |
| VAA-004 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | D1 | No aplica | No aplica |
| VAA-005 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A1 | No aplica | No aplica |
| VAA-006 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | Ausente | No aplica | No aplica |
| VAA-007 | No antropomorfa | No aplica | 1-A | A1 | No aplica | No aplica |

Anexo 3. Perfiles de urnas

C-001



Perfil 1



Perfil 2

CICAME-001



CICAME-002



MCI-001



E&M-CMEA-001



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

E&M-MEE-001



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

JC-AE-8500



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

JC-AE-8501



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4



Perfil 5

JC-AE-8502



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4



Perfil 5



Perfil 6

JC-AE-8503



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

JC-AE-8662



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

JC-AE-8852



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-006



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-008



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-009



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-010



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-011



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-18



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-069



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-076



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-078



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4



Perfil 5



Perfil 6

MACCO-16-079



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4



Perfil 5



Perfil 6

MACCO-16-087



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-102



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-103



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-104



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-106



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-111



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-113



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-114



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-118



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-119



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-121



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

Macco-16-122



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4



Perfil 5



Perfil 6

MACCO-16-150



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-168



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-176



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3

MACCO-16-180



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-181



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-183



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-184



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-185



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-187



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-189



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-191



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-193



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-196



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-197



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-199



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-200



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-201



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3

MACCO-16-202



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-203



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-205



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-206



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-207



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-269



MACCO-16-271



MACCO-16-174



MACCO-16-276



Perfil 1



Perfil 2

MACCO-16-286



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MACCO-16-288



Perfil 1



Perfil 2

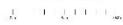


Perfil 3



Perfil 4

MCA-001



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-003



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-005



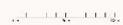
Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-001



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-007



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-008



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MCA-009



Perfil 1



Perfil 2



Perfil 3



Perfil 4

MW-001



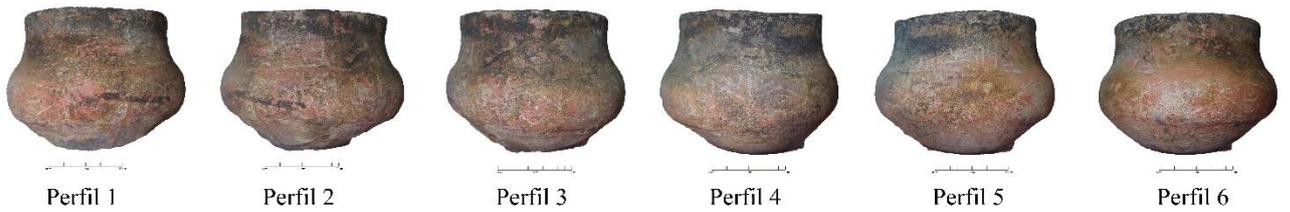
MW-002



VAA-001



VAA-002



VAA-003



VAA-004



VAA-005



VAA-006



VAA-007



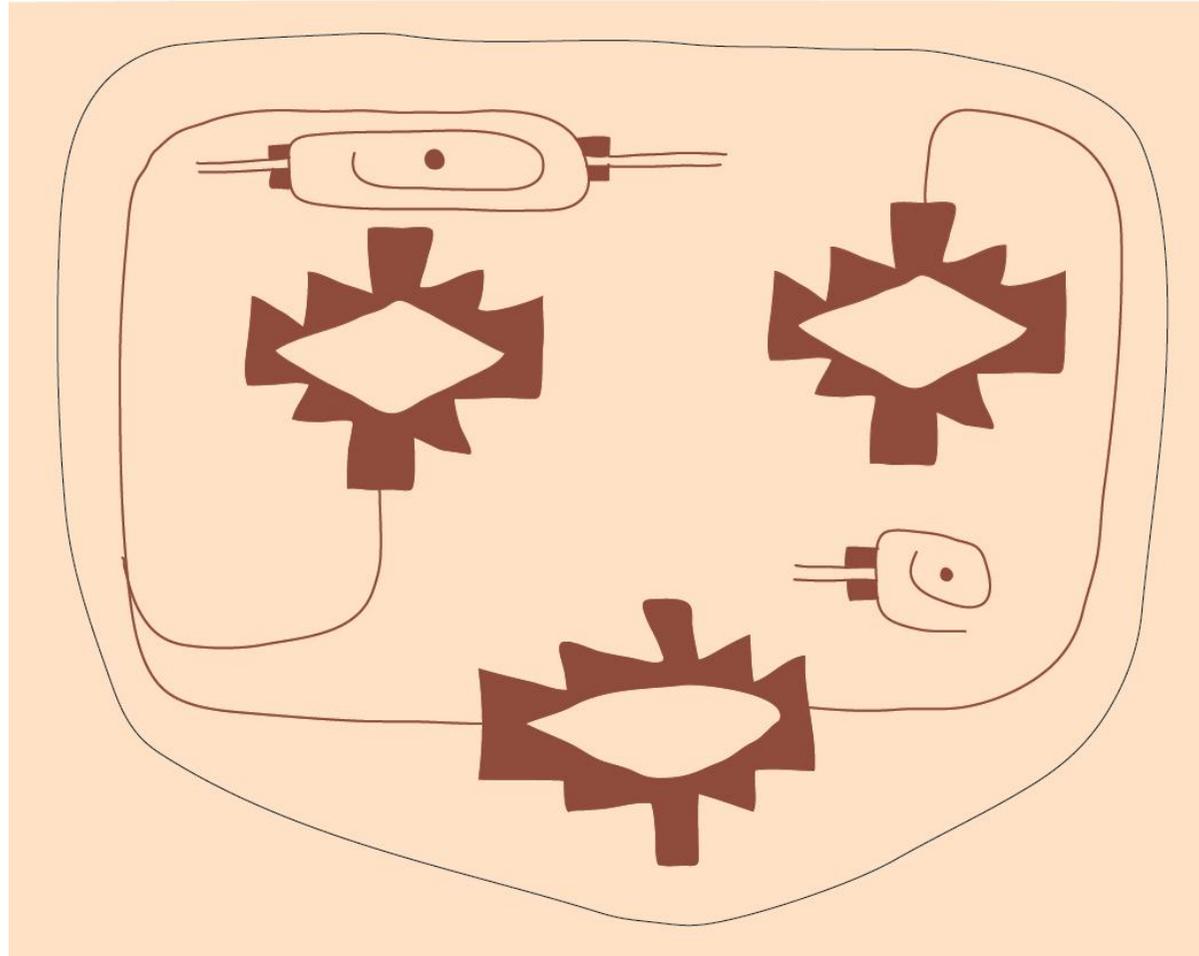
Anexo 4.

Digitalización de la pintura corporal y facial en las urnas funerarias

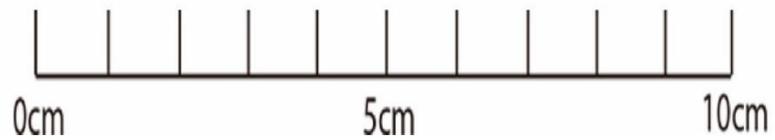
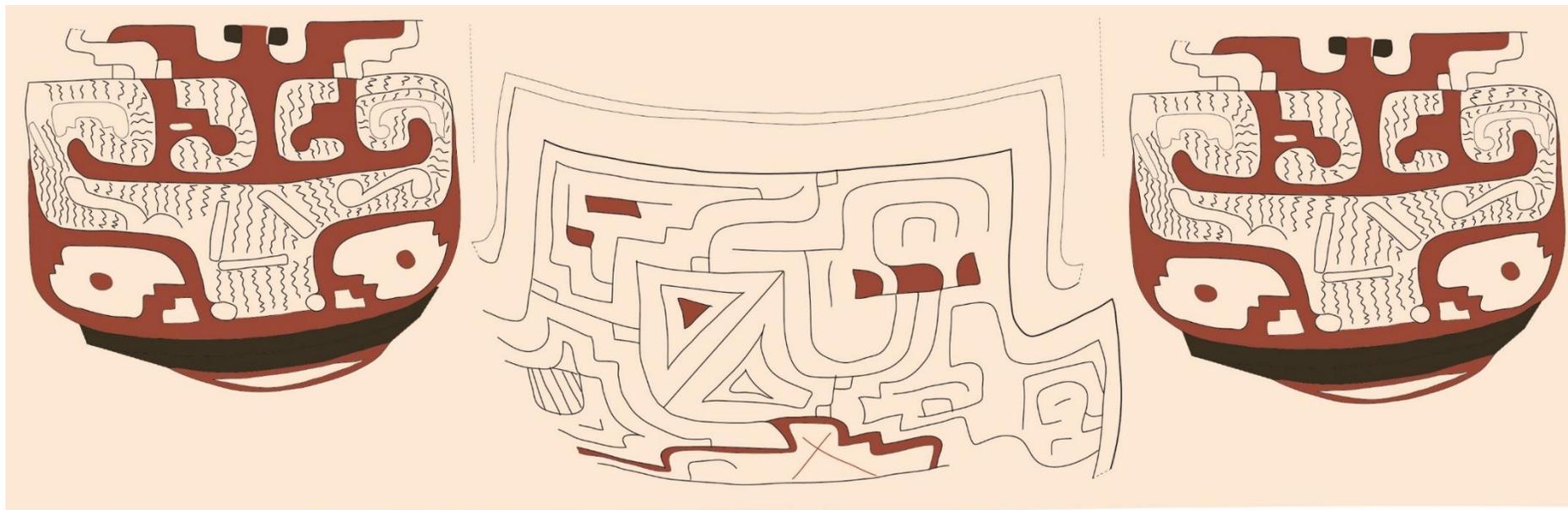
CICAME-001



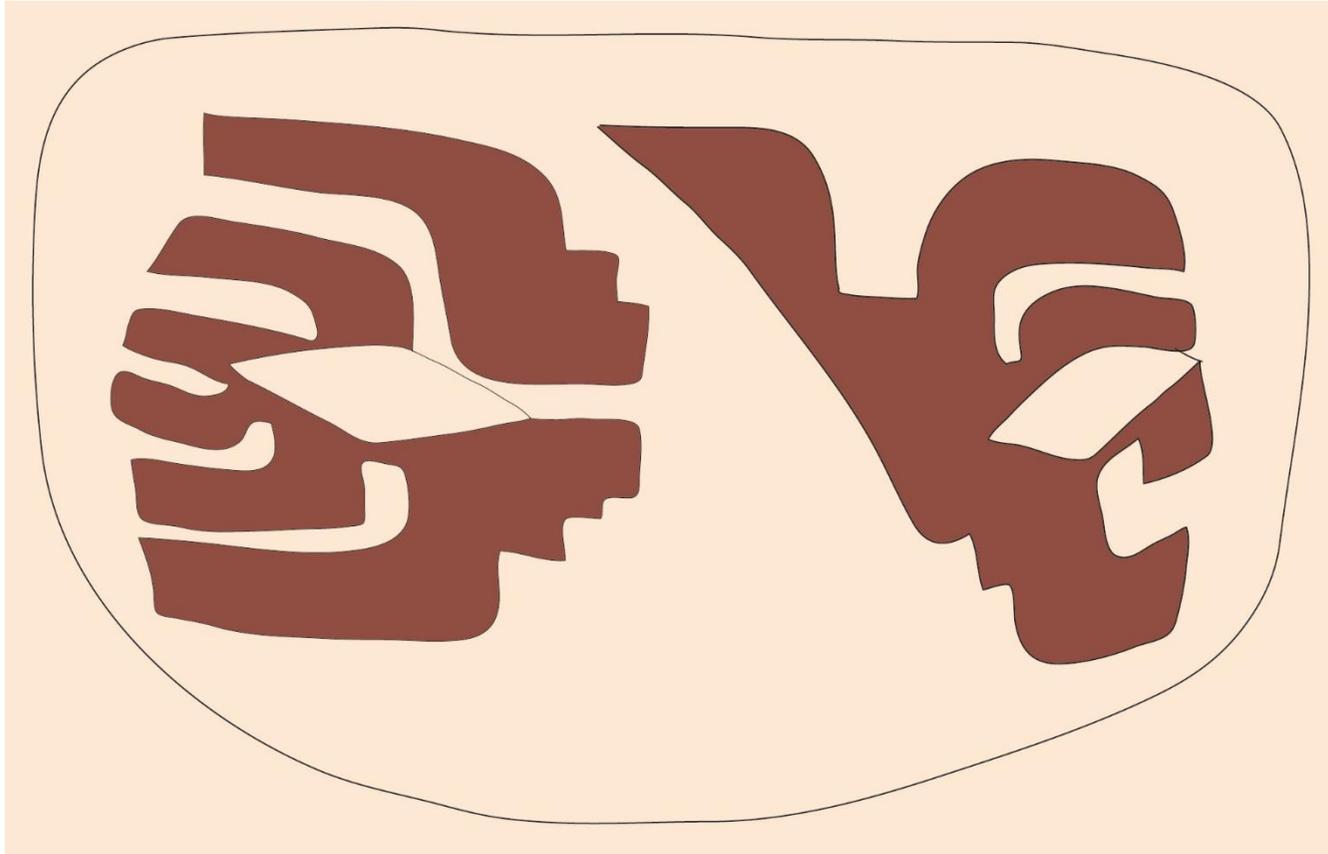
CICAME-002

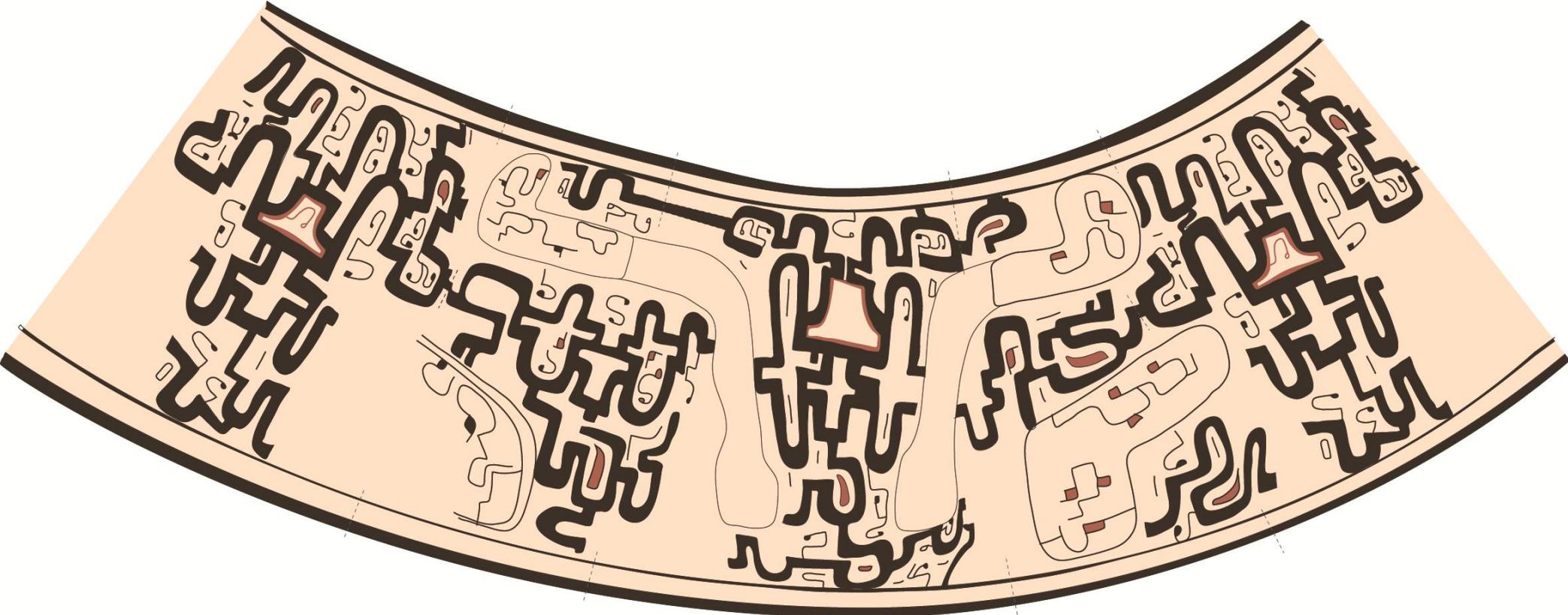


C-001



C-MCI-001

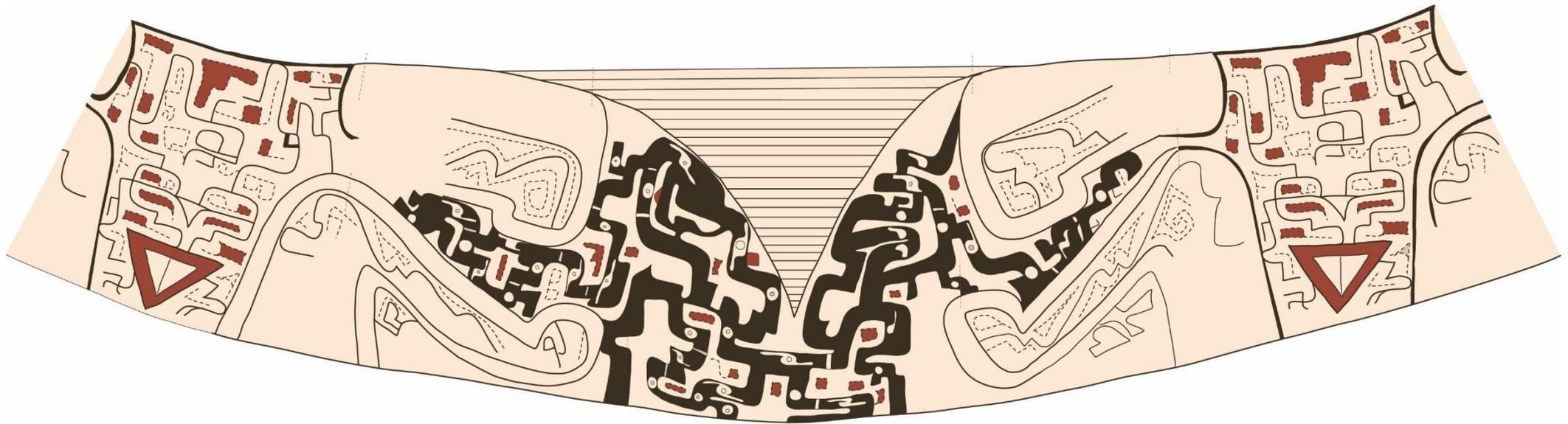




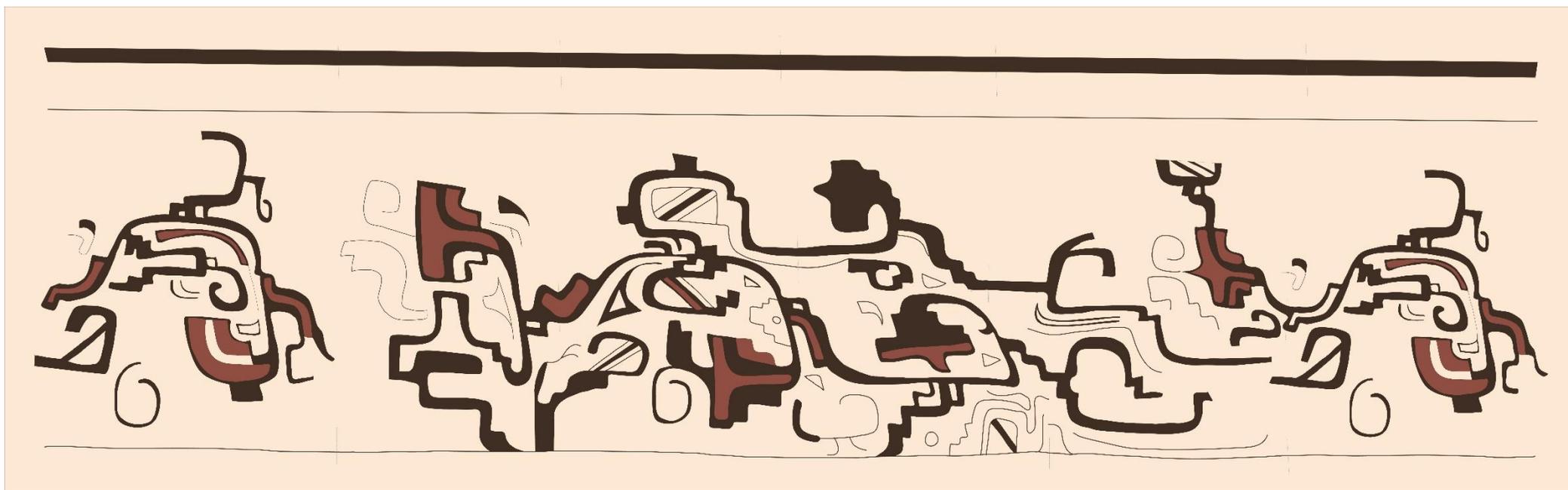
E&M-MEE-001



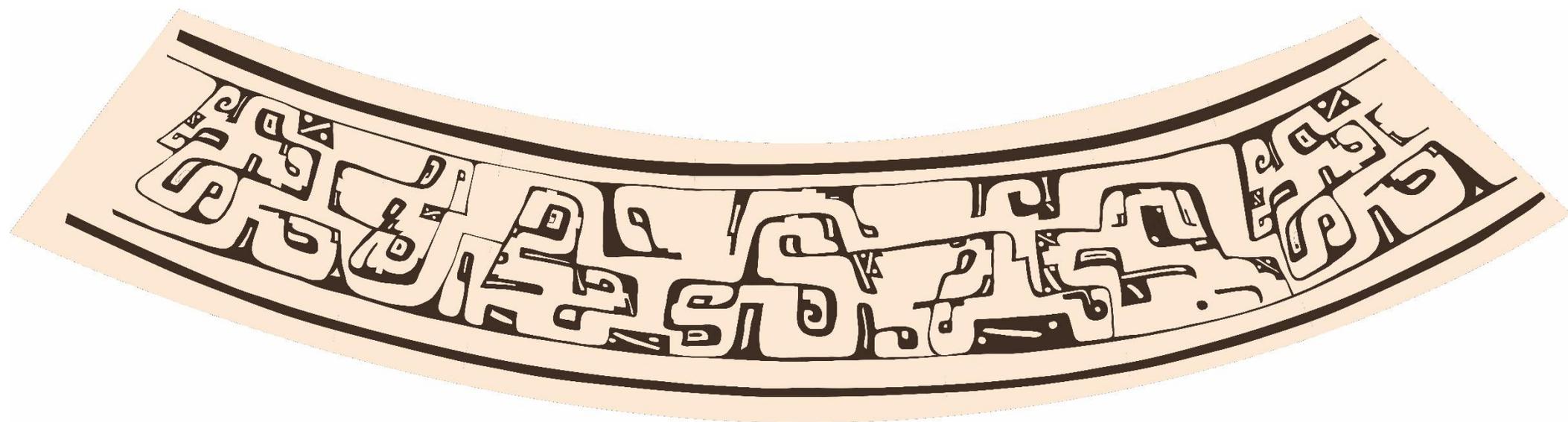
JC-AE-8500

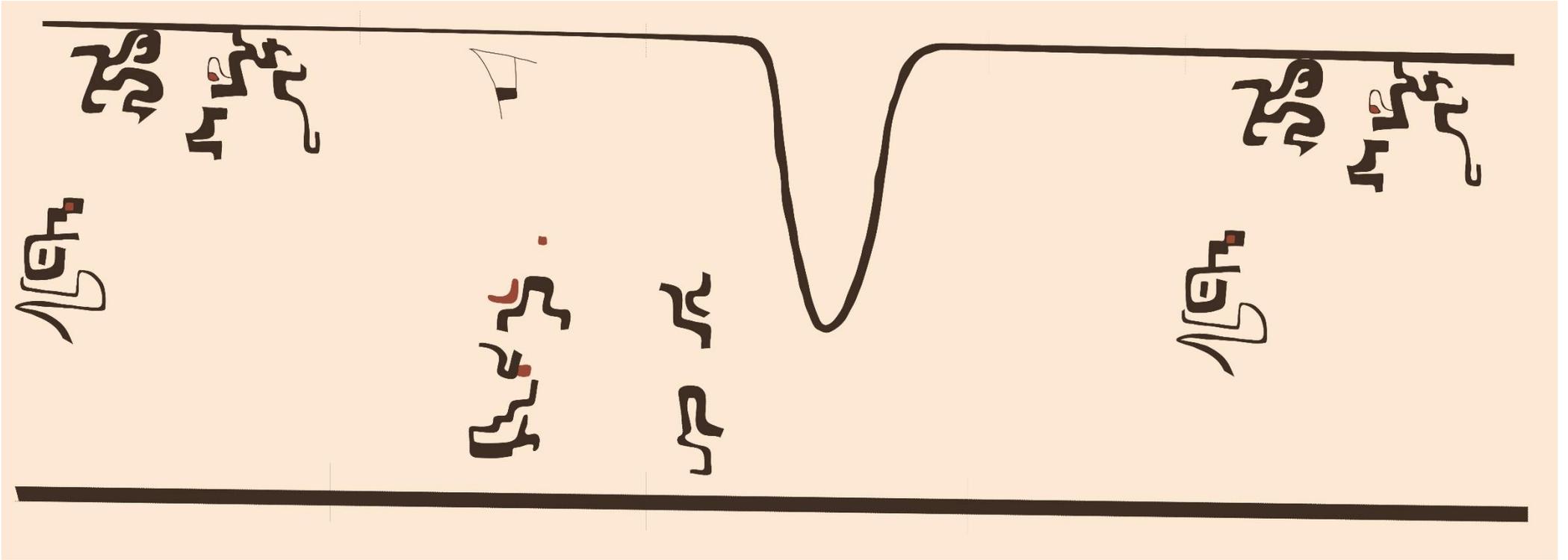


JC-AE-8501

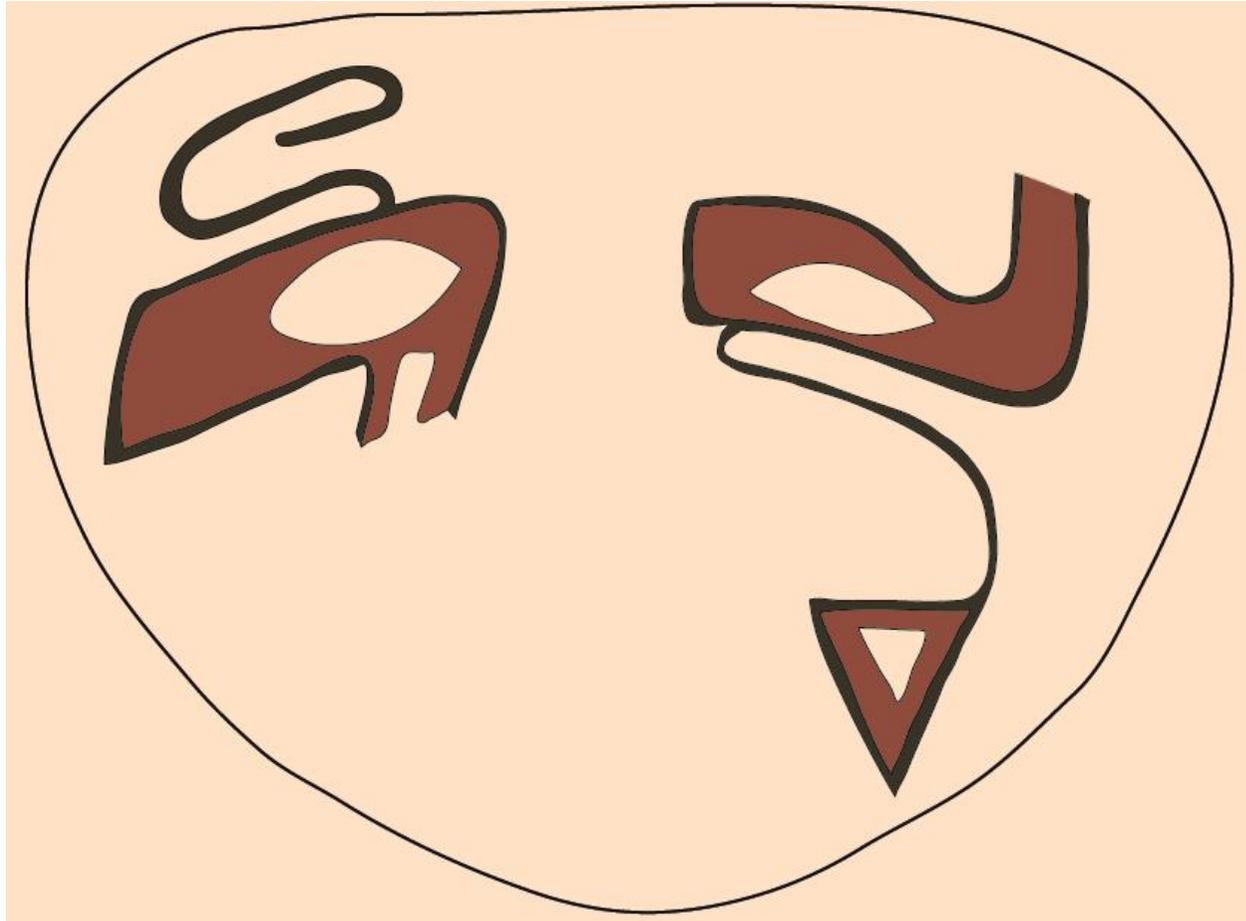


JC-AE-8502

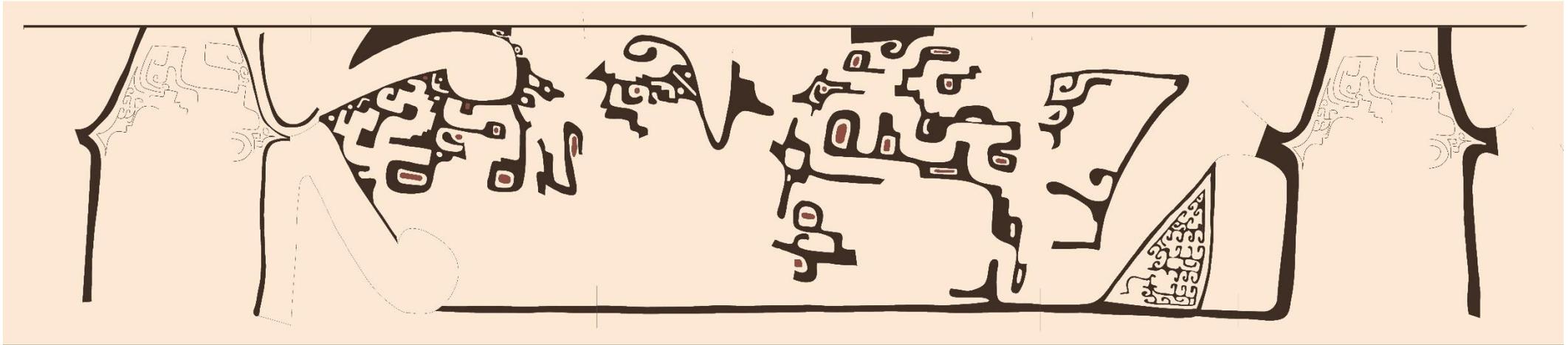




JA-AE-8503 Pintura facial

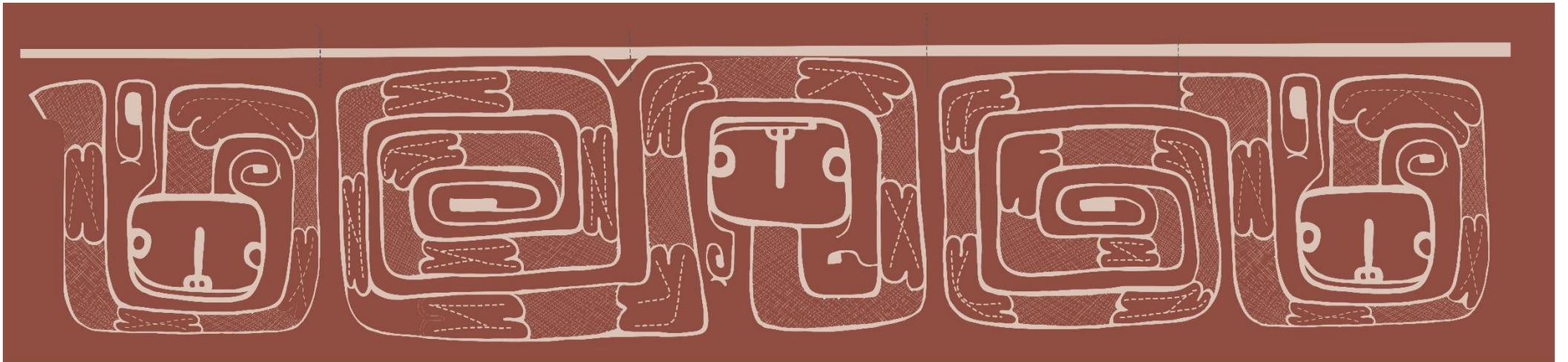


JC-AE-8662

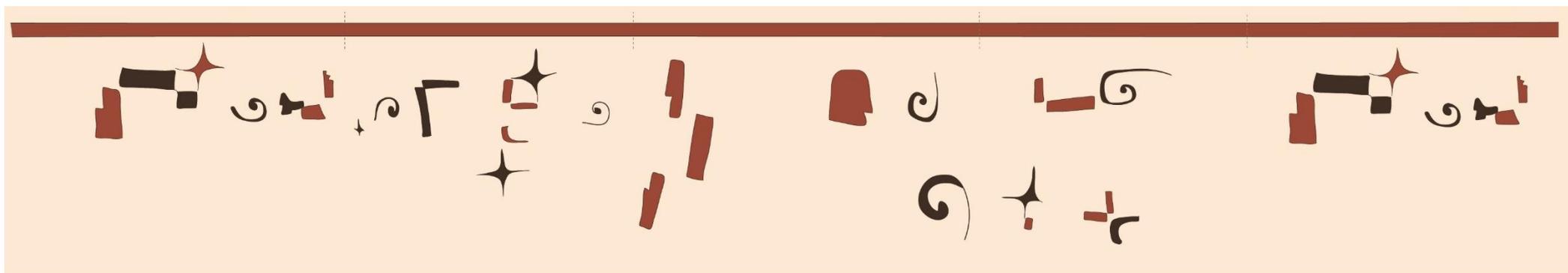


cm dm m

JC-AE-8852



MACCO-16-006



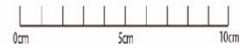
MACCO-16-008



MACCO-16-009



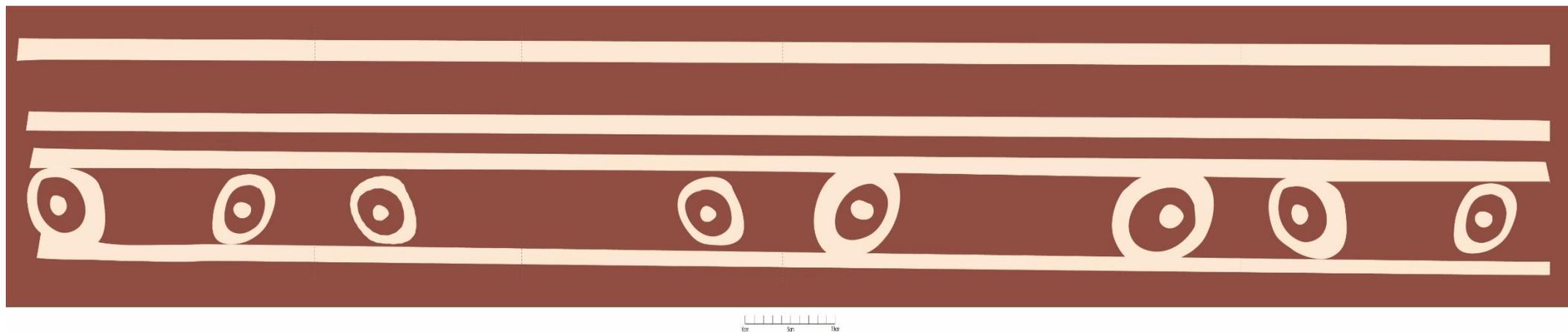
MACCO-16-010



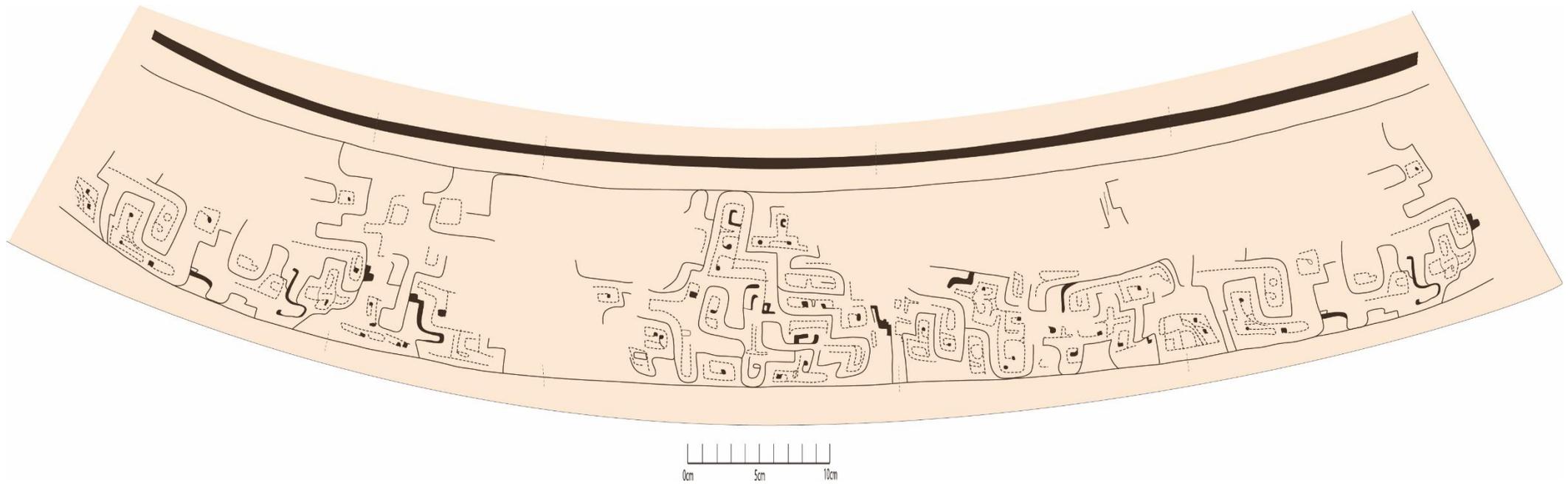
MACCO-16-011



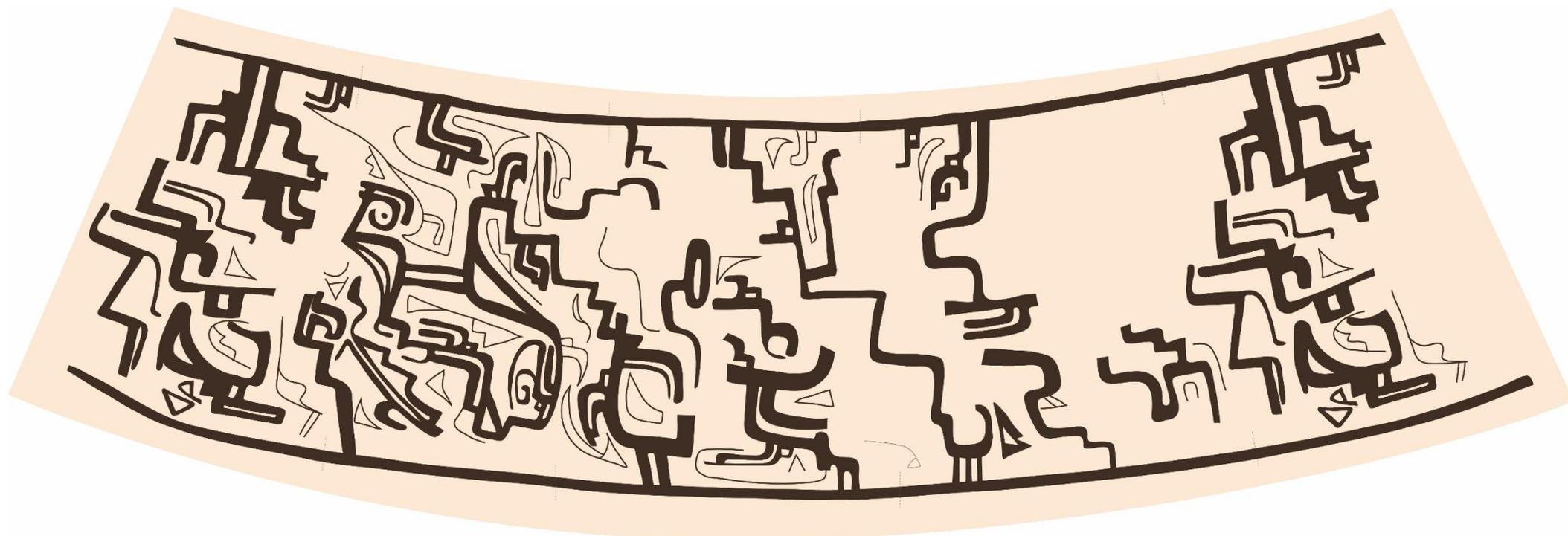
MACCO-16-018



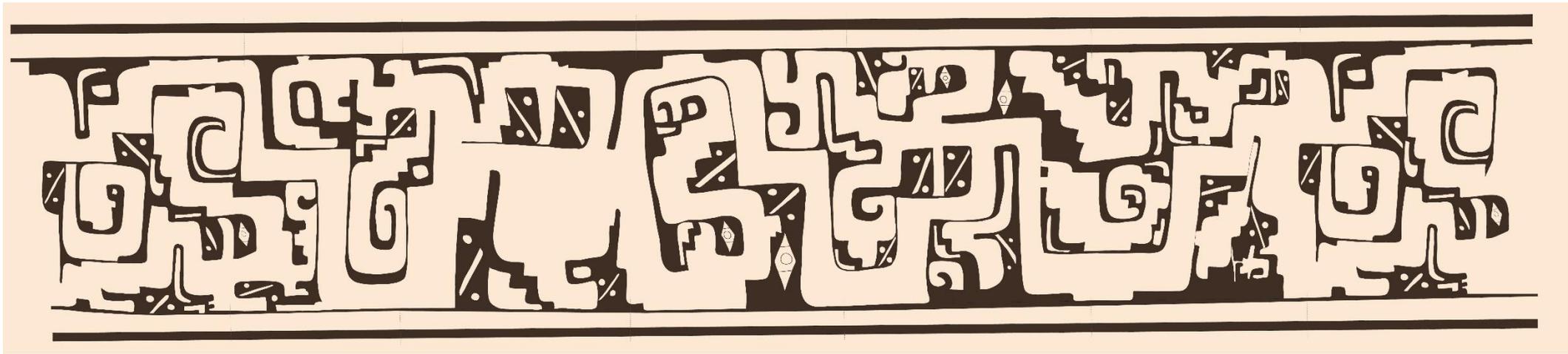
MACCO-16-069



MACCO-16-076

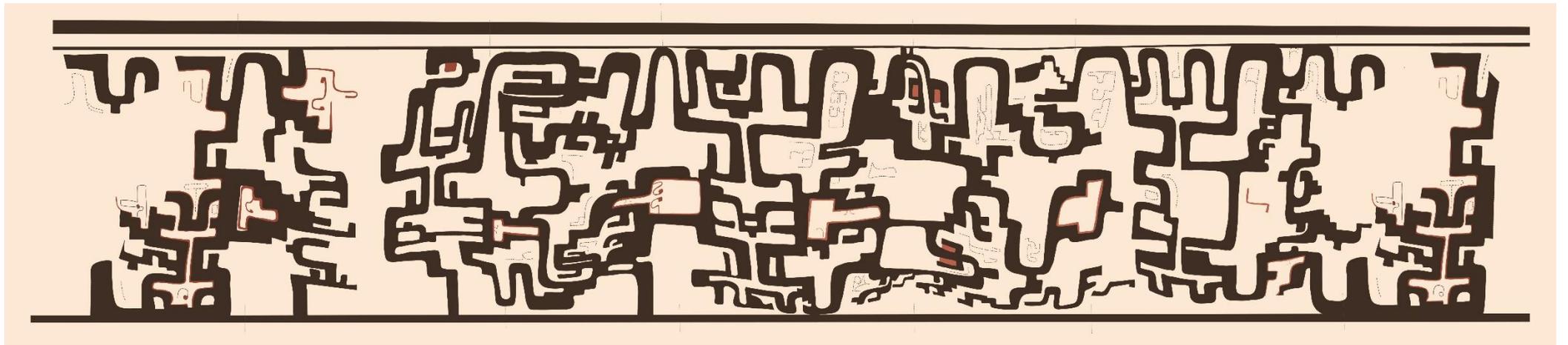


MACCO-16-078



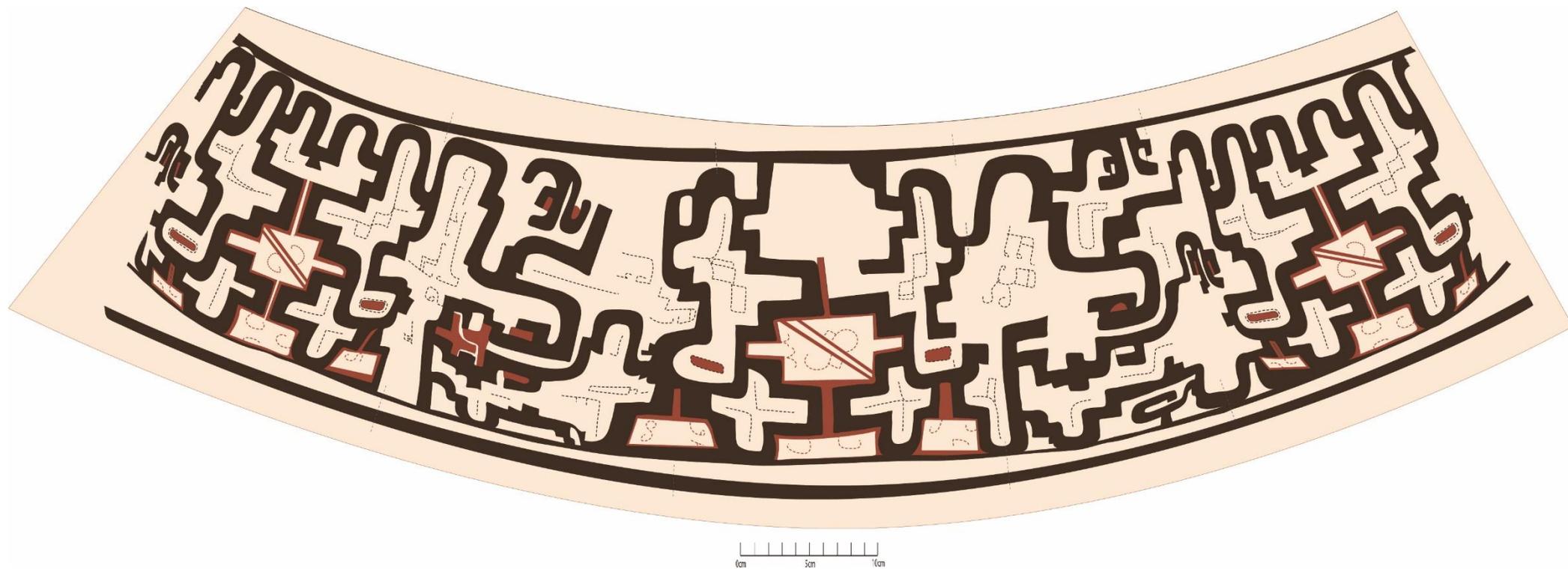
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

MACCO-16-079



1:100

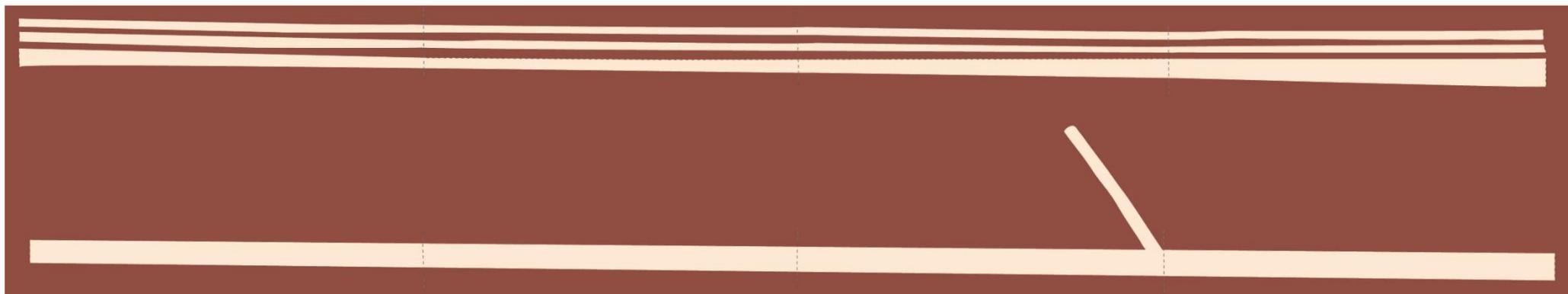
MACCO-16-087



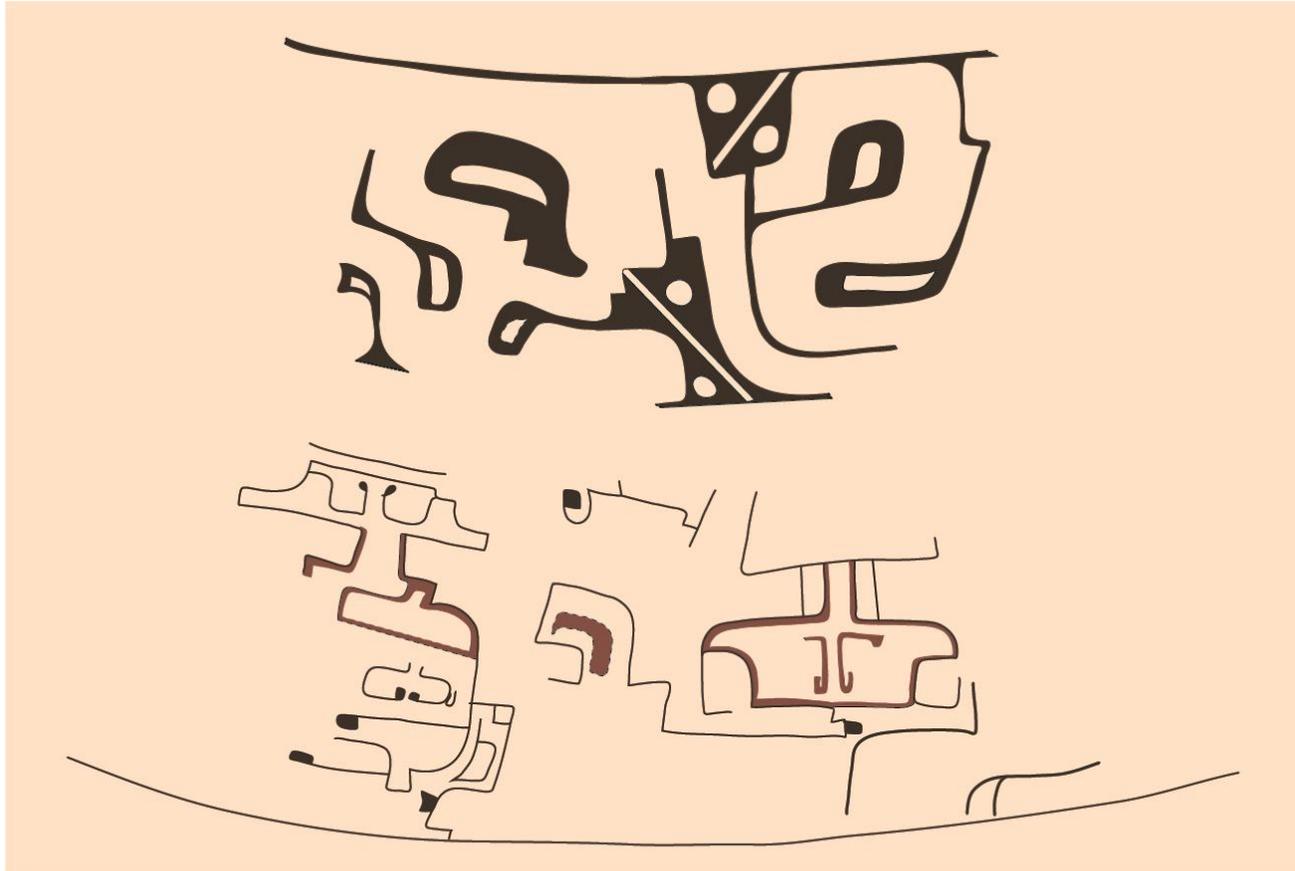
MACCO-16-102



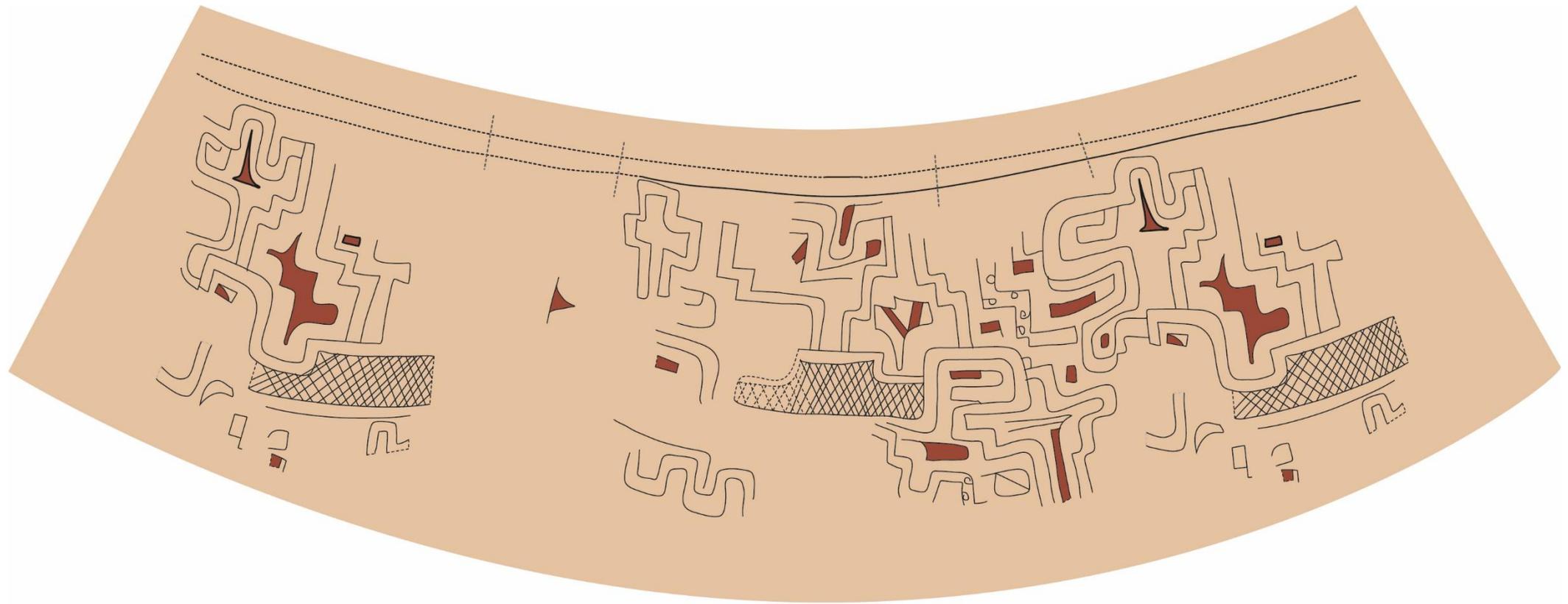
MACCO-16-103



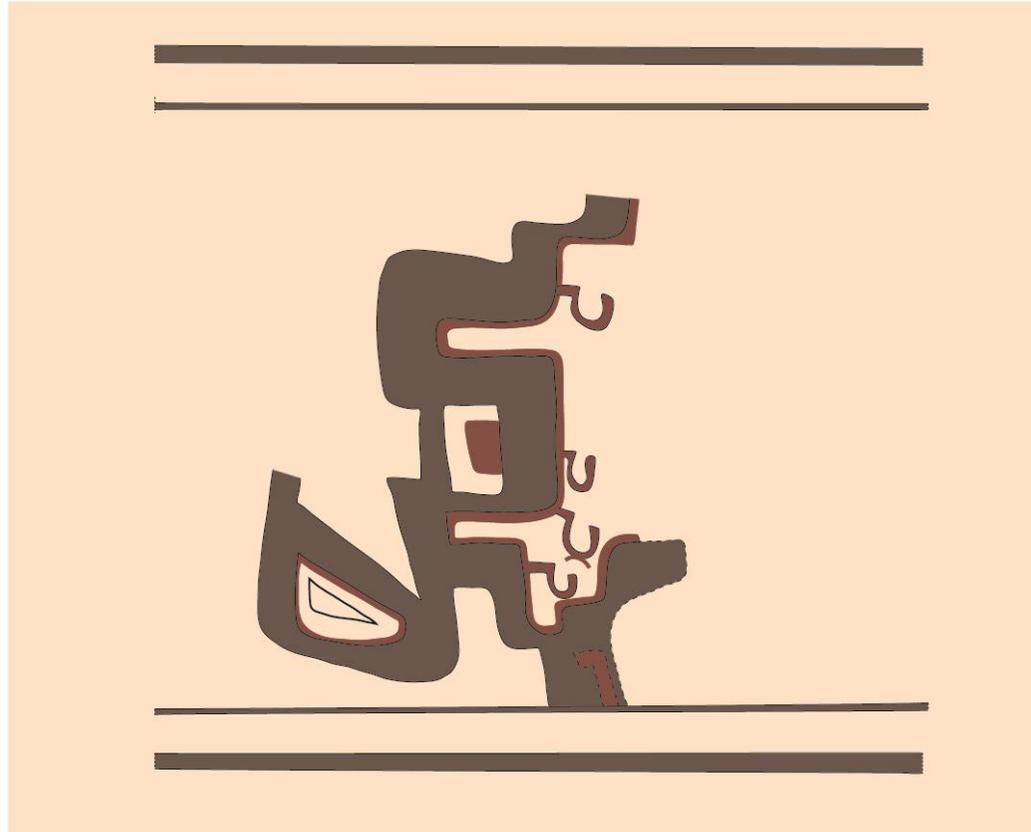
MACCO-16-106



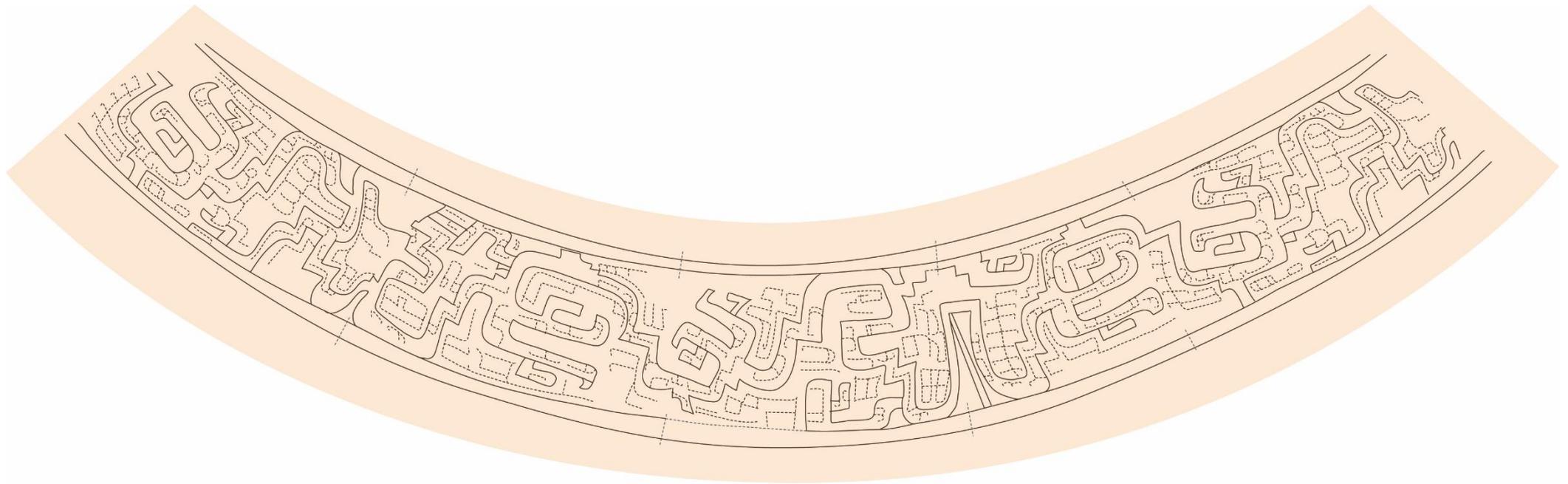
MACCO-16-107



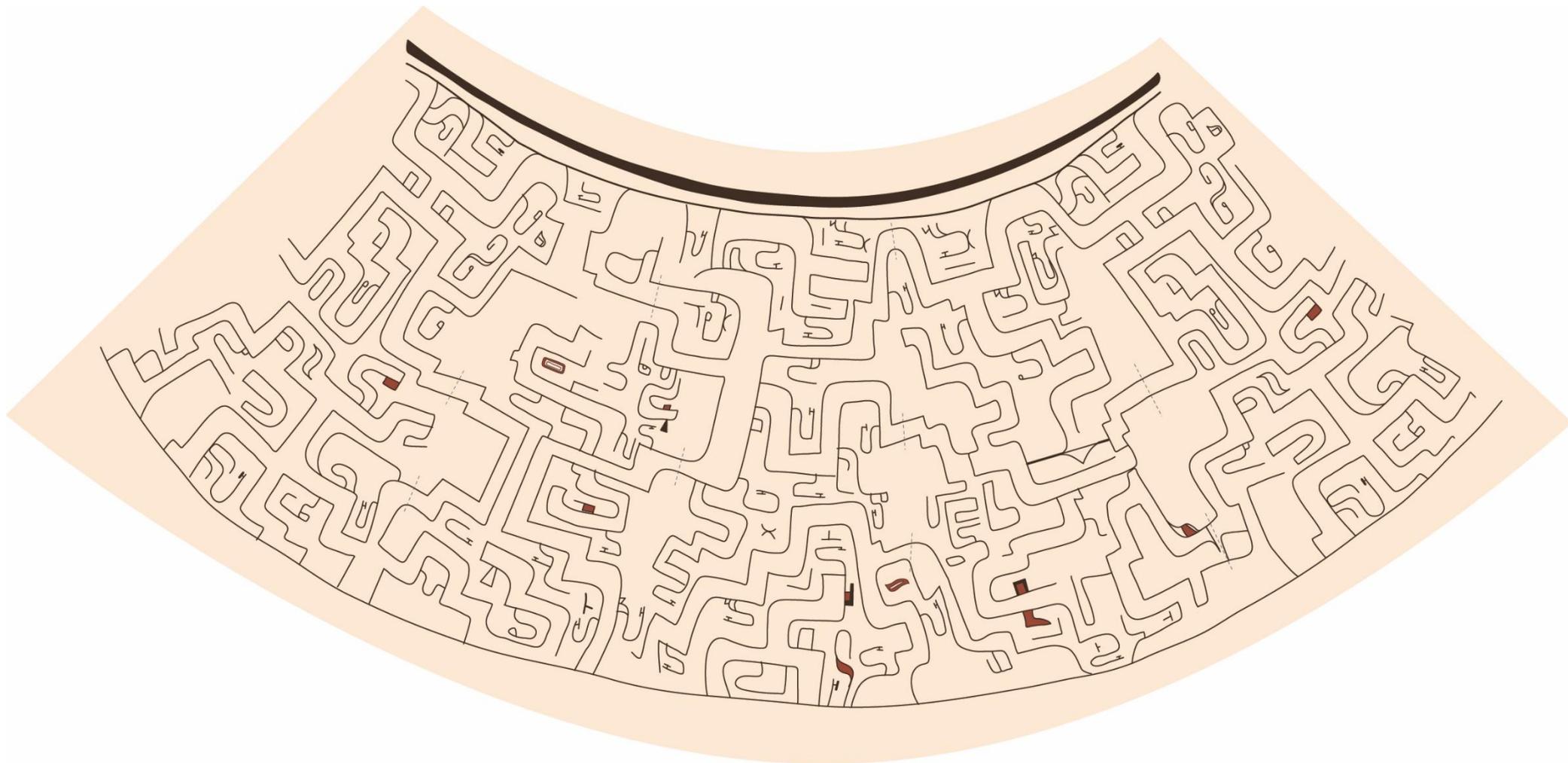
MACCO-16-111



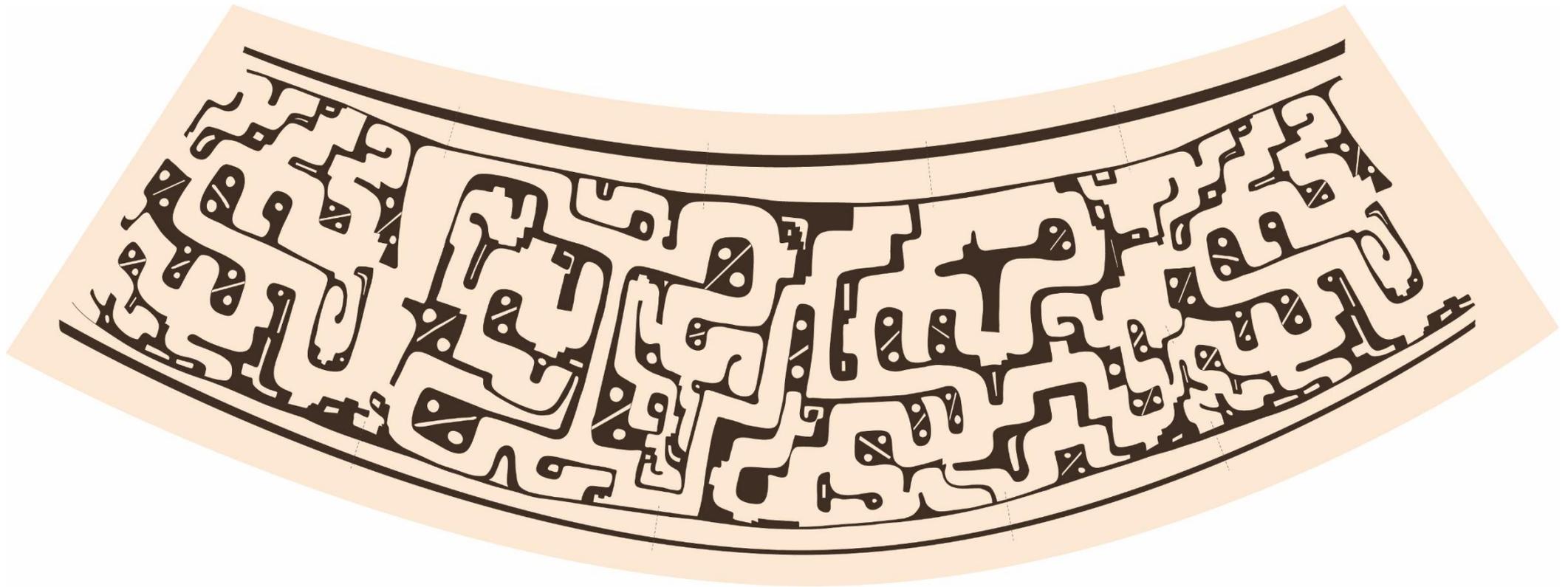
MACCO-16-113



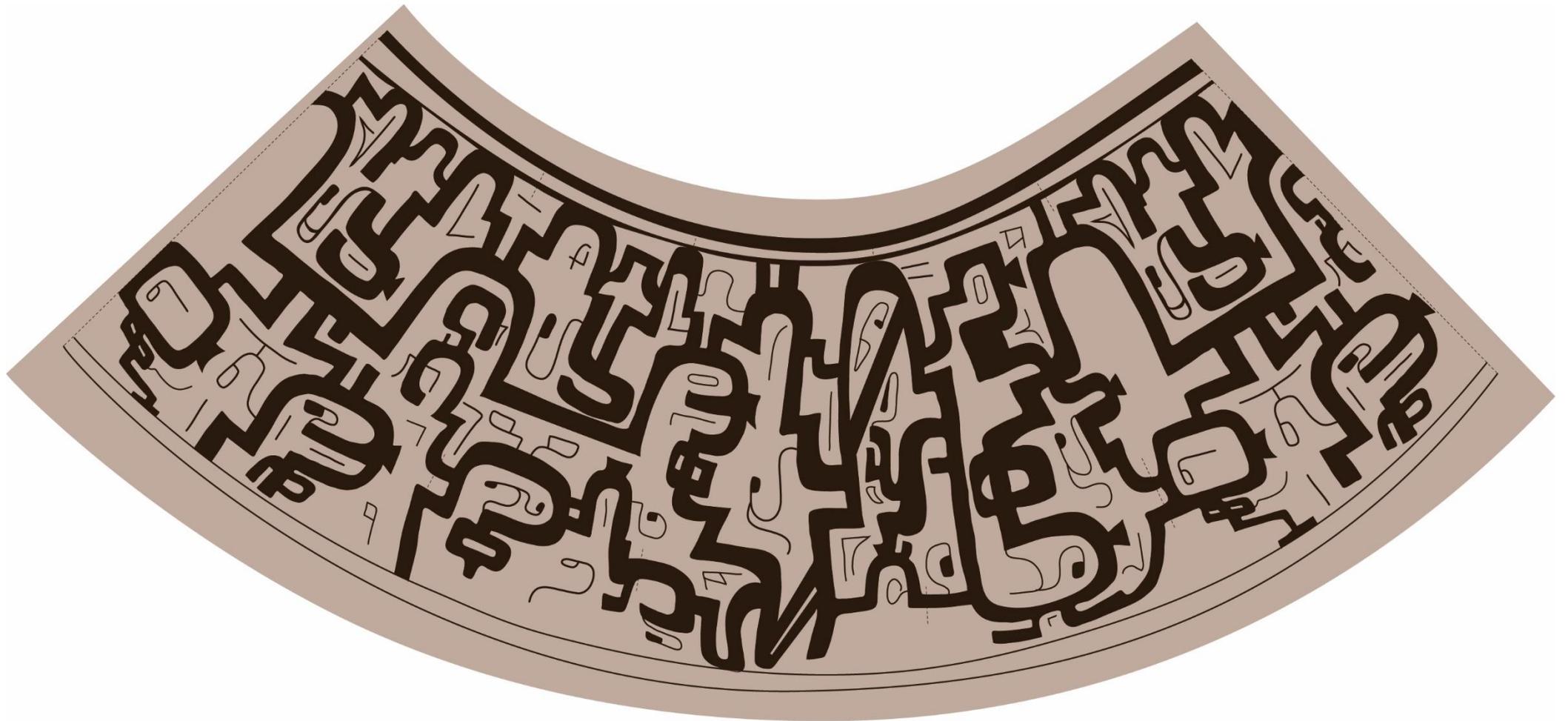
MACCO-16-114



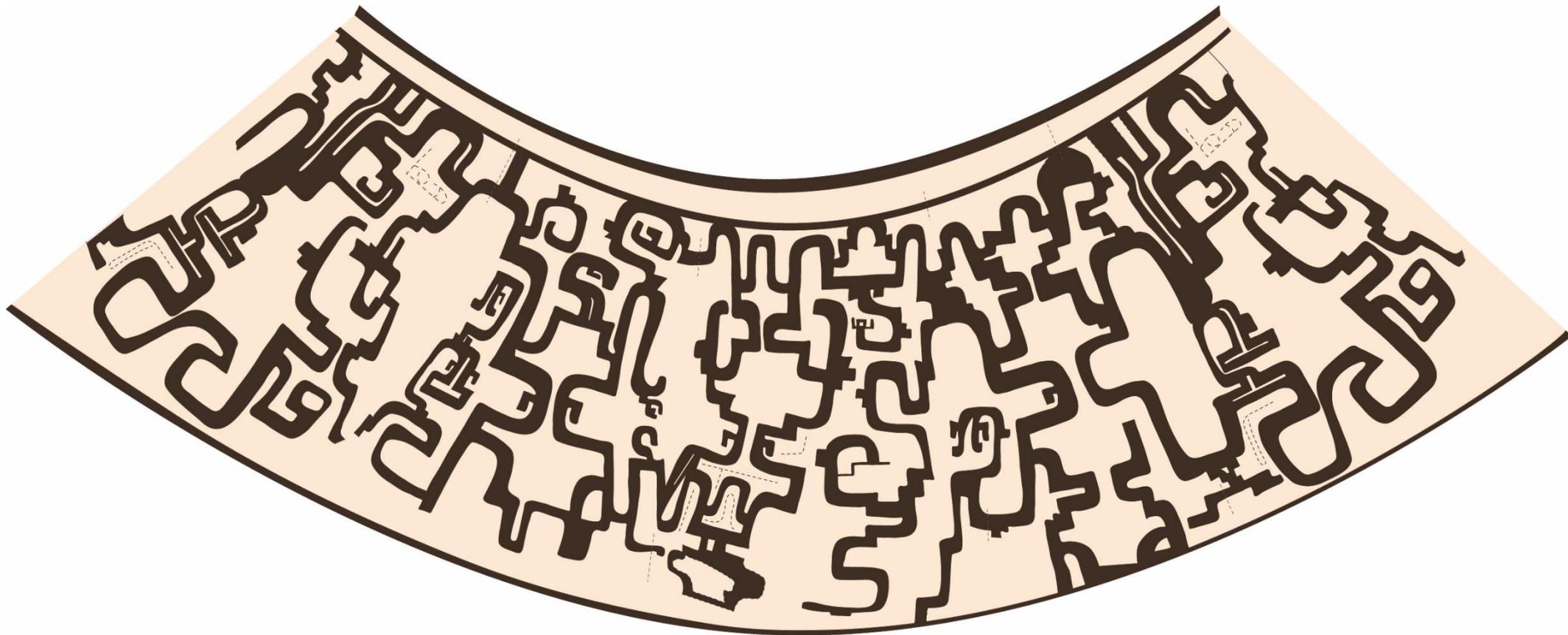
MACCO-16-118



MACCO-16-119



MACCO-16-121



MACCO-16-122

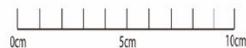


MACCO-16-150



0cm 5cm 10cm

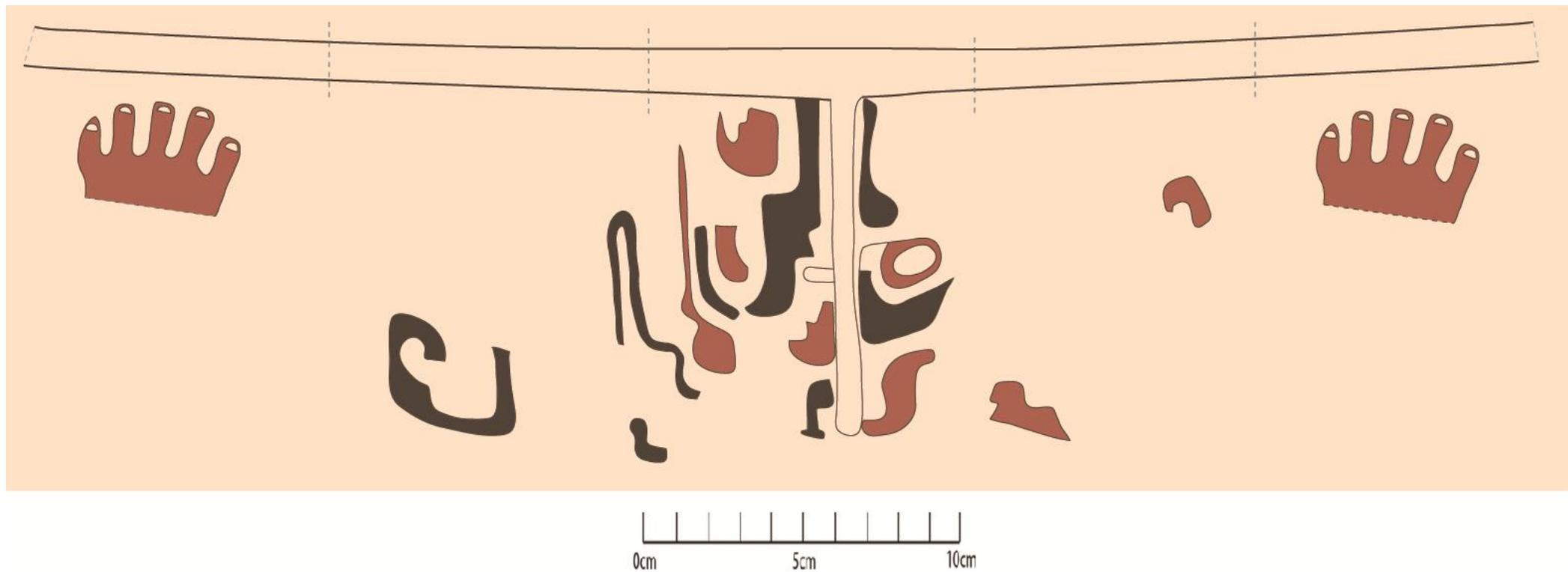
MACCO-16-168



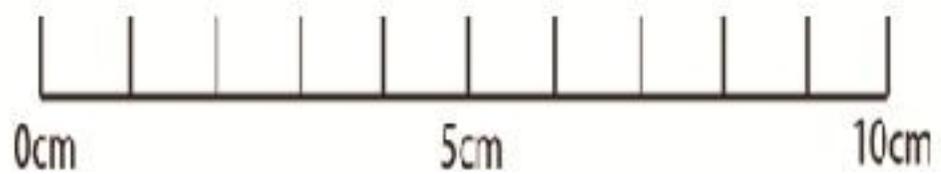
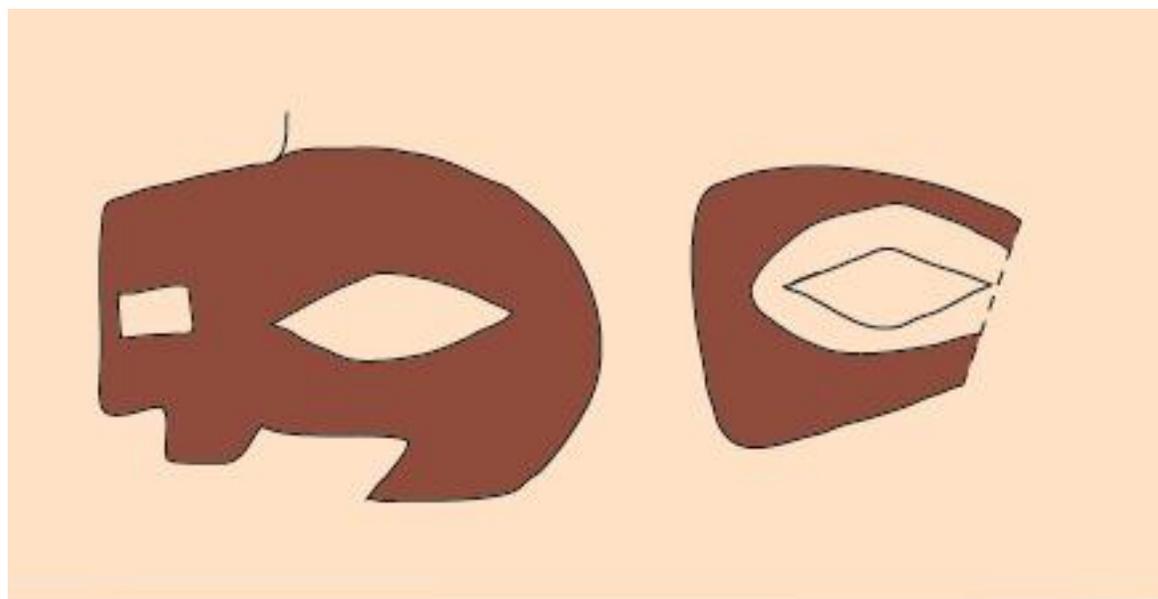
MACCO-16-176



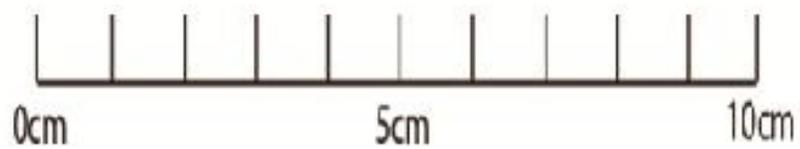
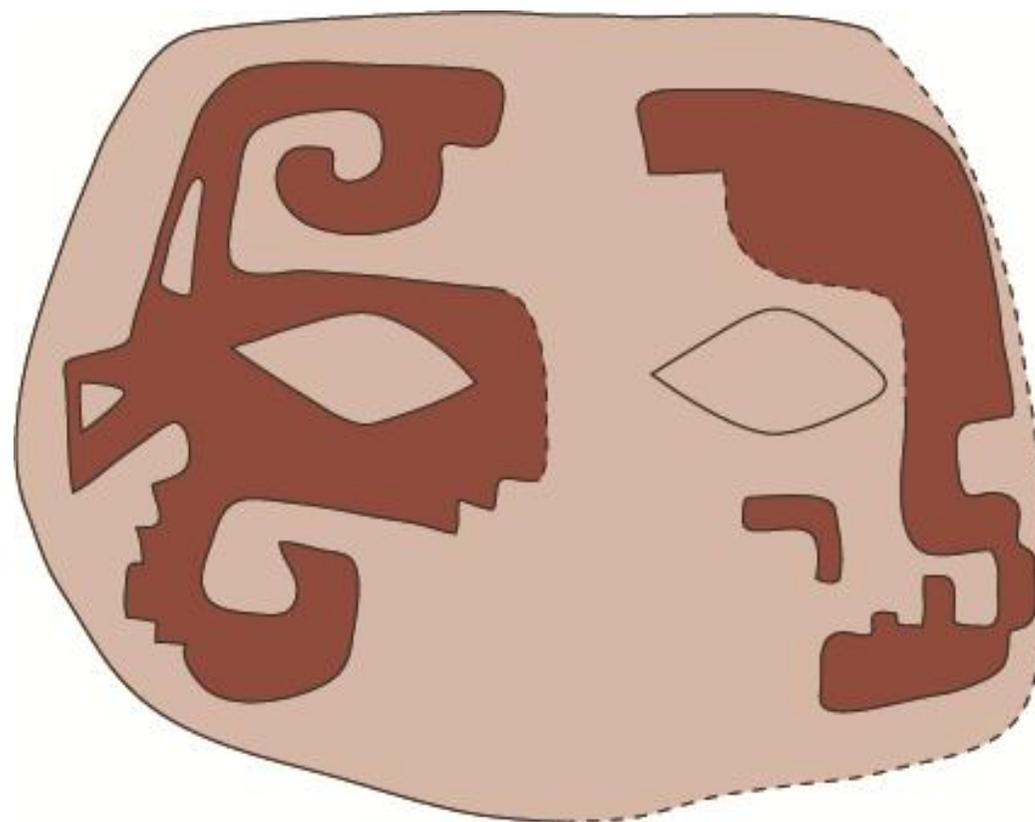
MACCO-16-180



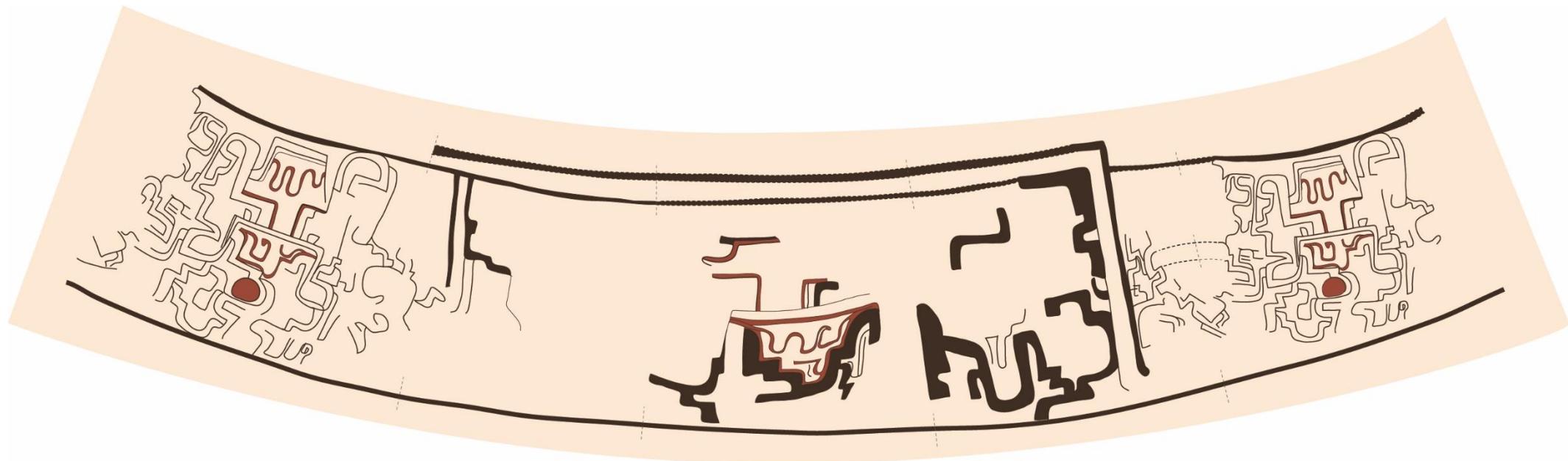
MACCO-16-180 Pintura facial



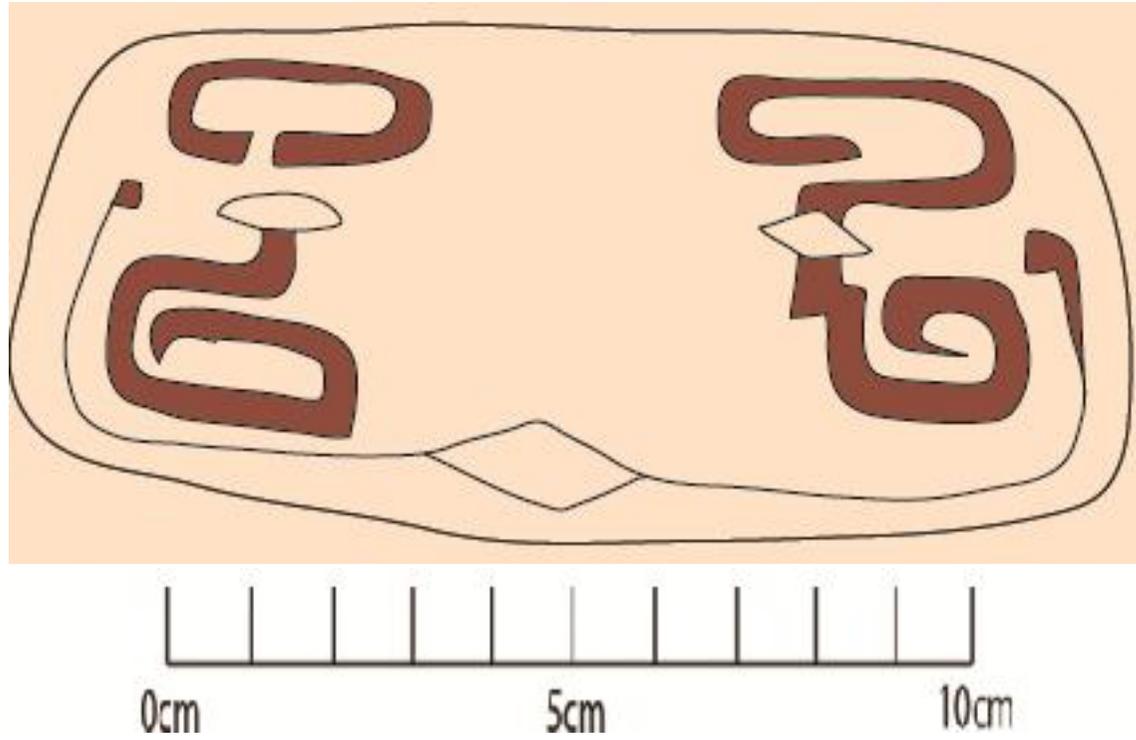
MACCO-16-181 Pintura Facial



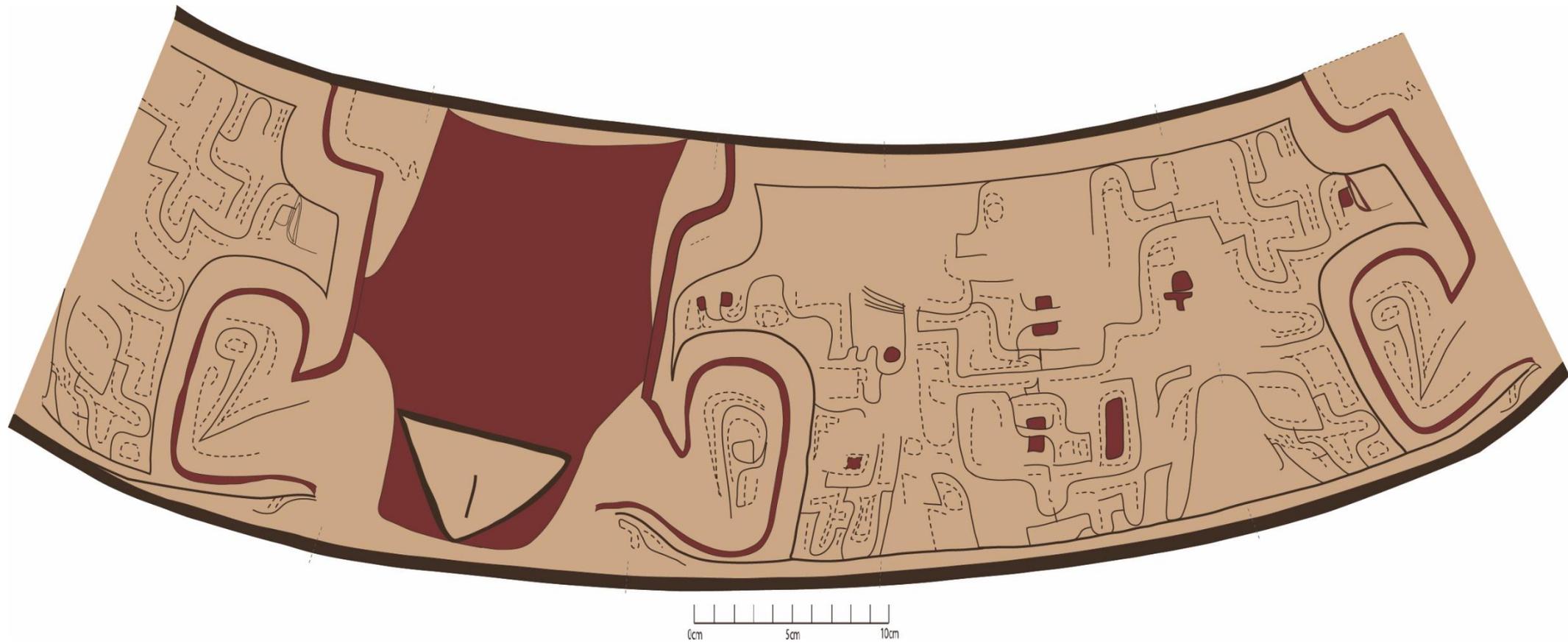
MACCO-16-183



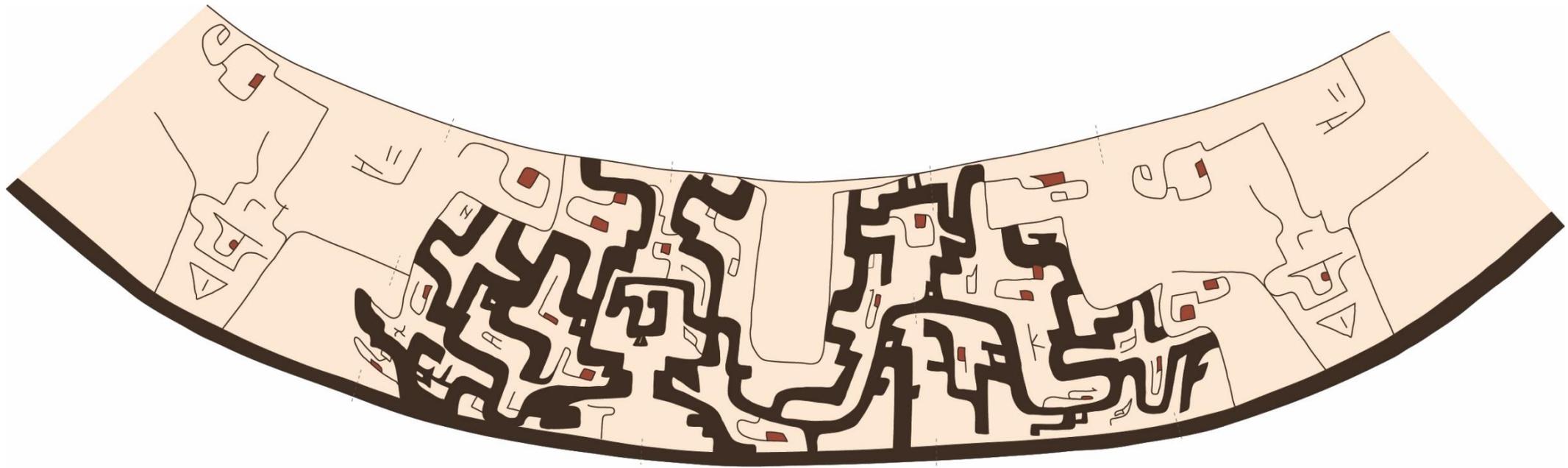
MACCO-16-183 Pintura facial



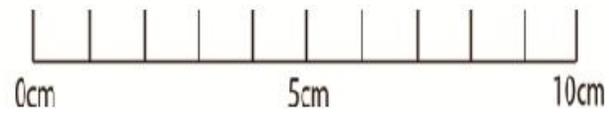
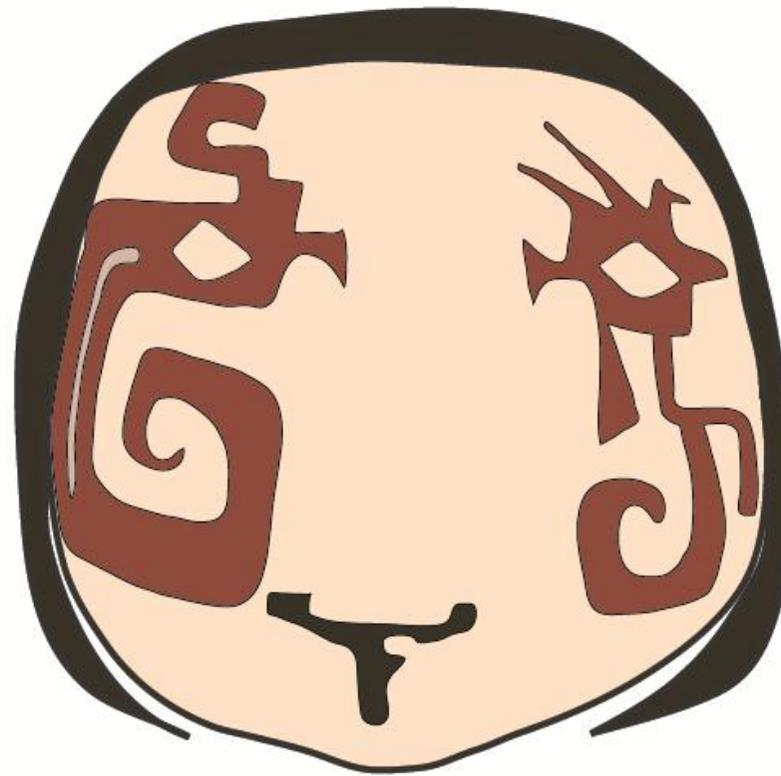
MACCO-16-184



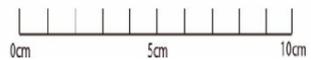
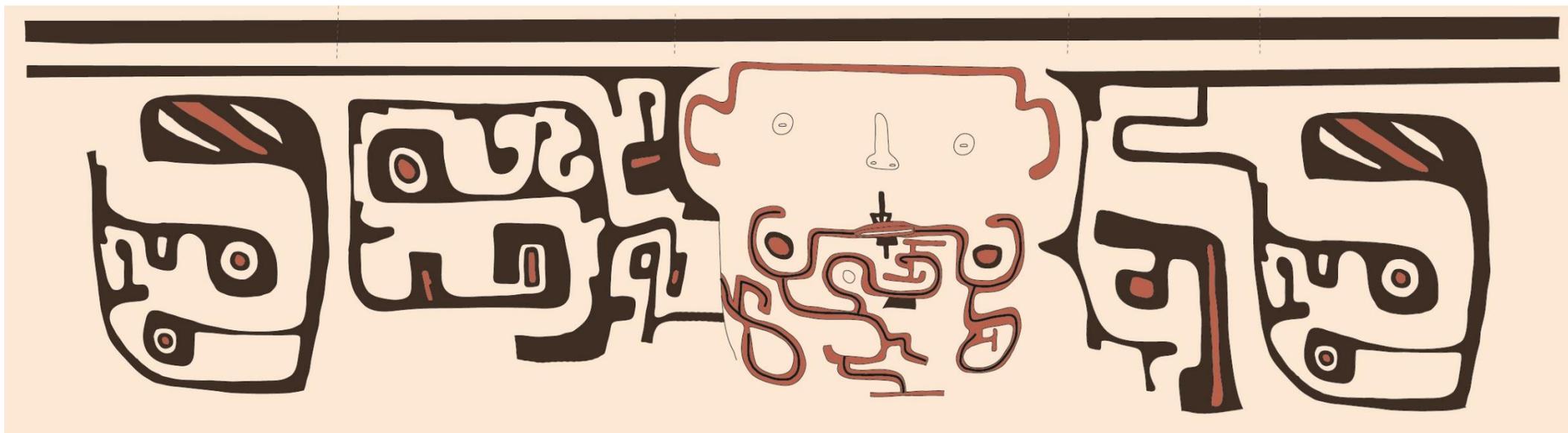
MACCO-16-185



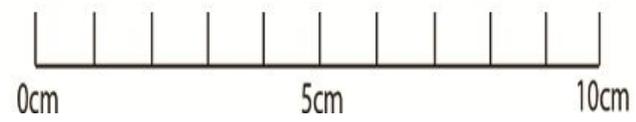
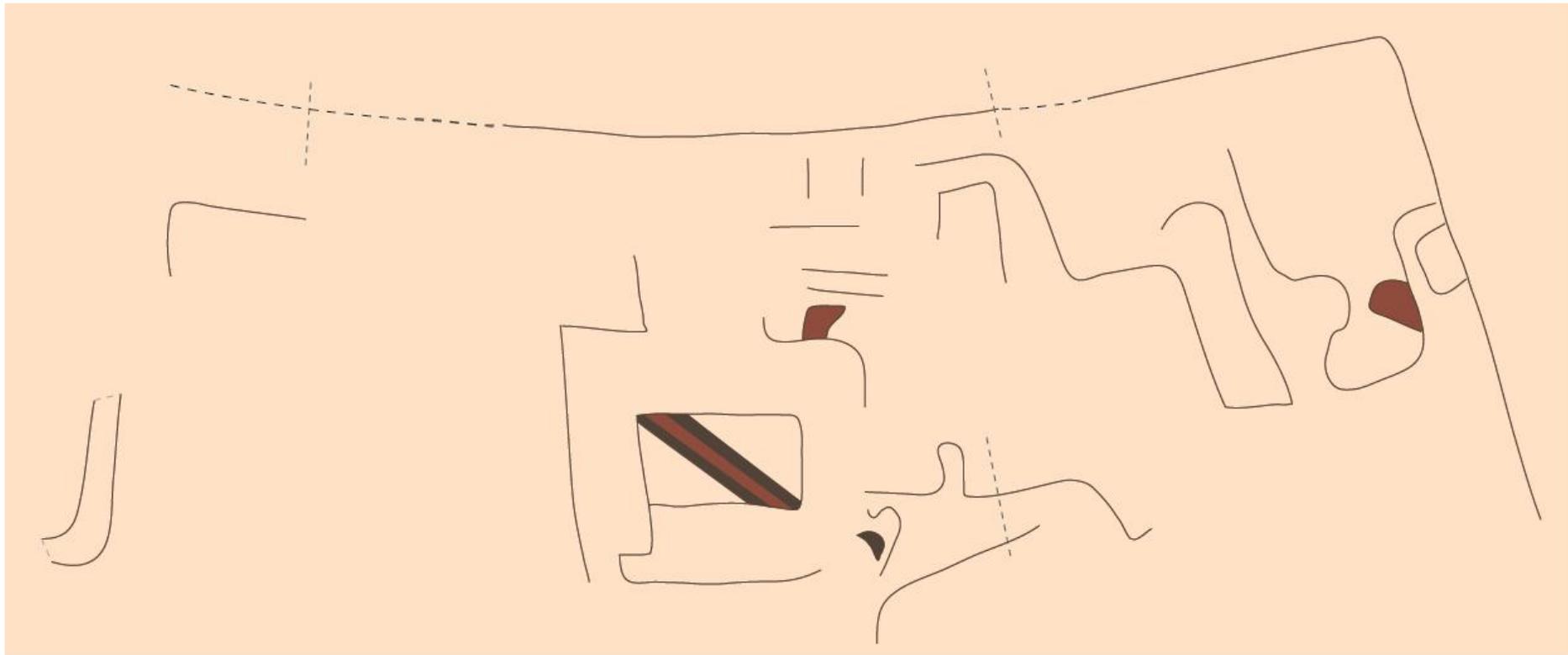
MACCO-16-185 Pintura facial



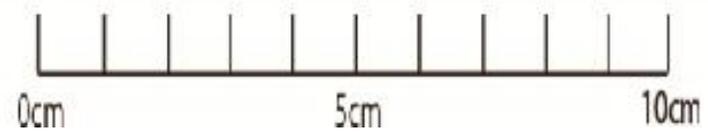
MACCO-16-187



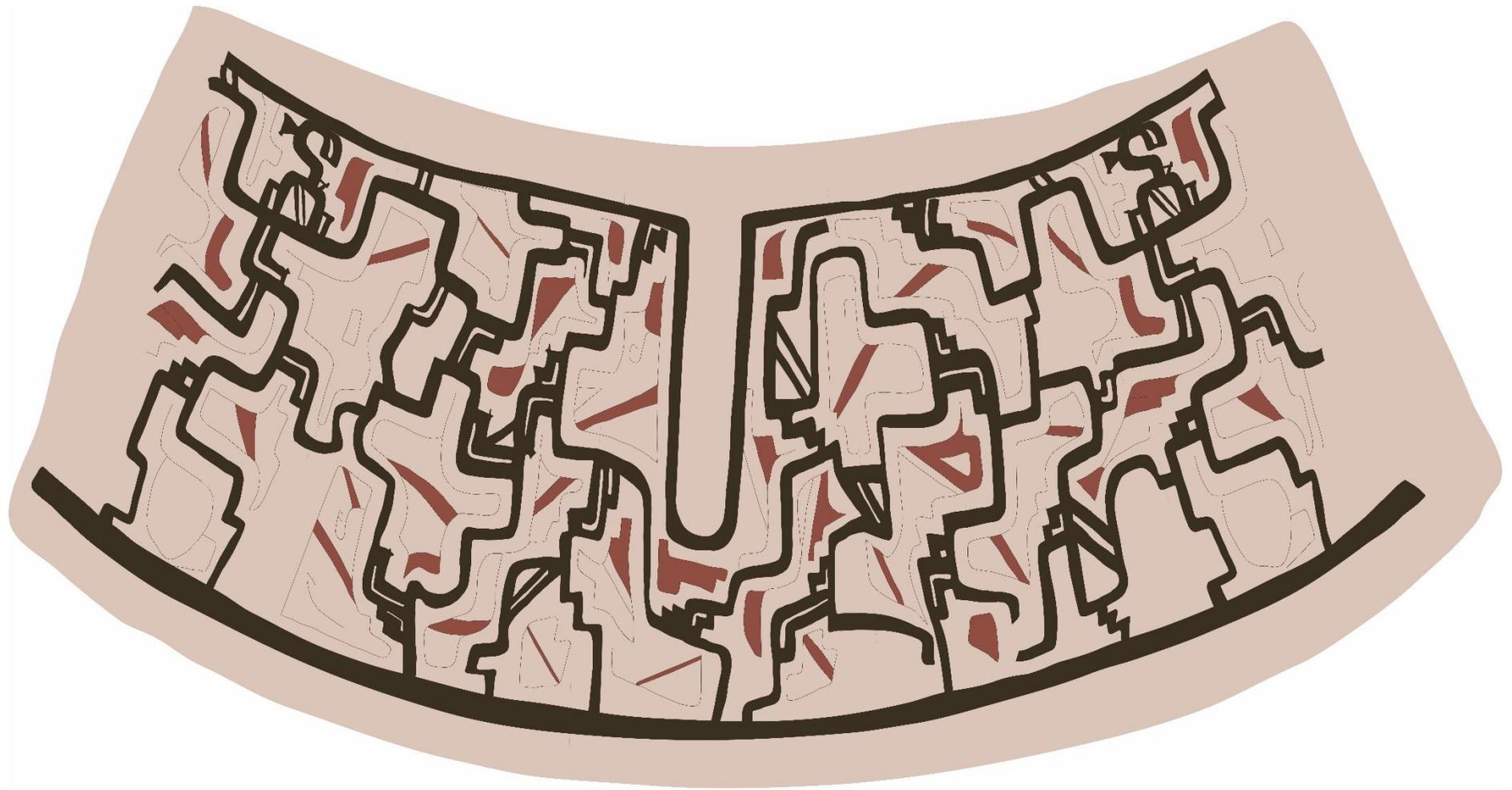
MACCO-16-189



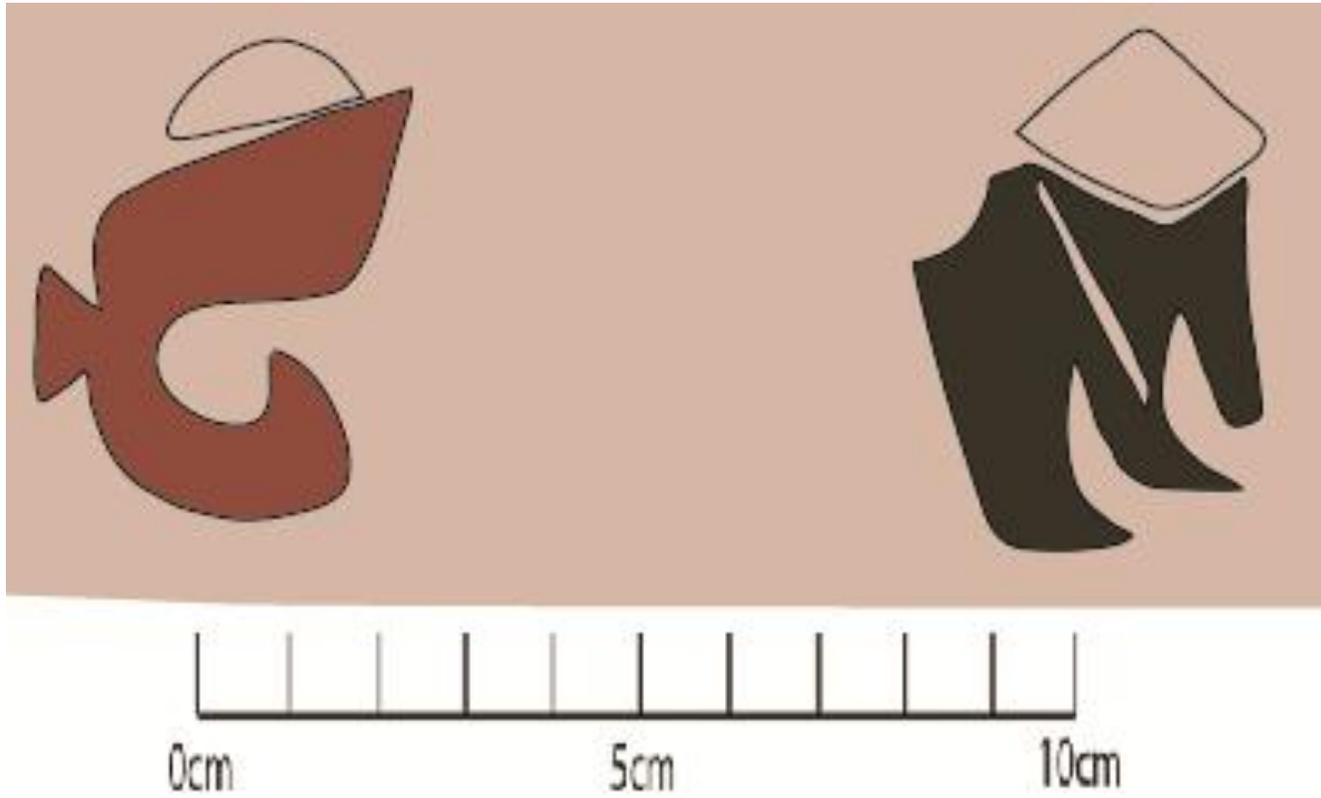
MACCO-16-191 Pintura facial



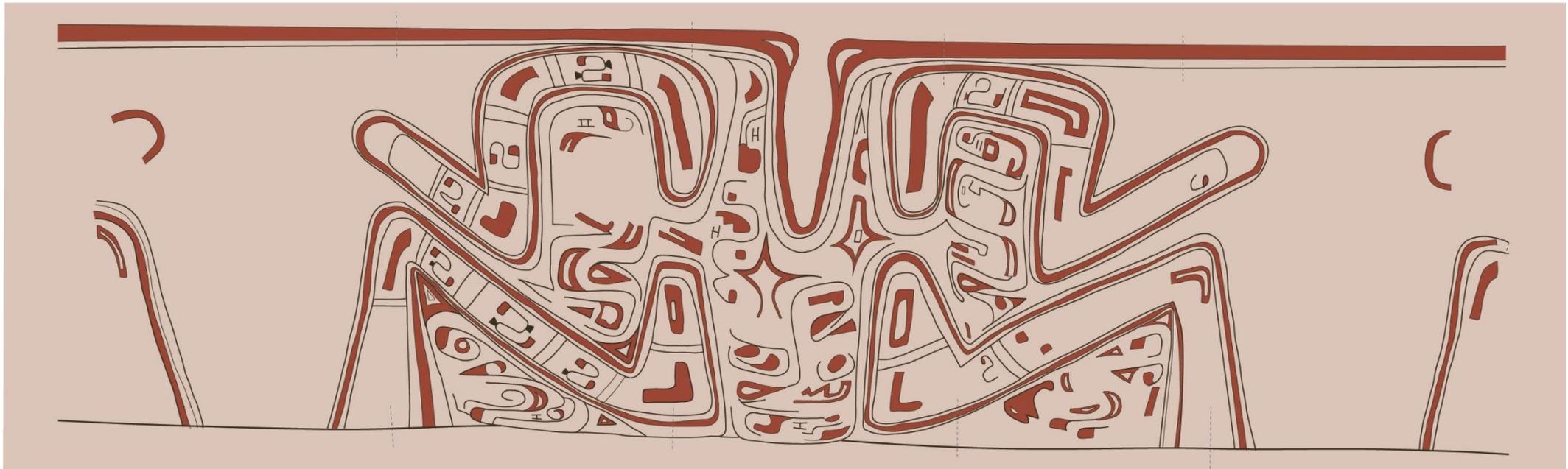
MACCO-16-193



MACCO-16-193 Pintura facial

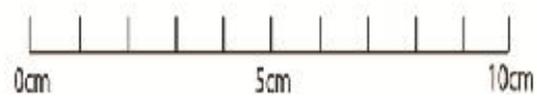
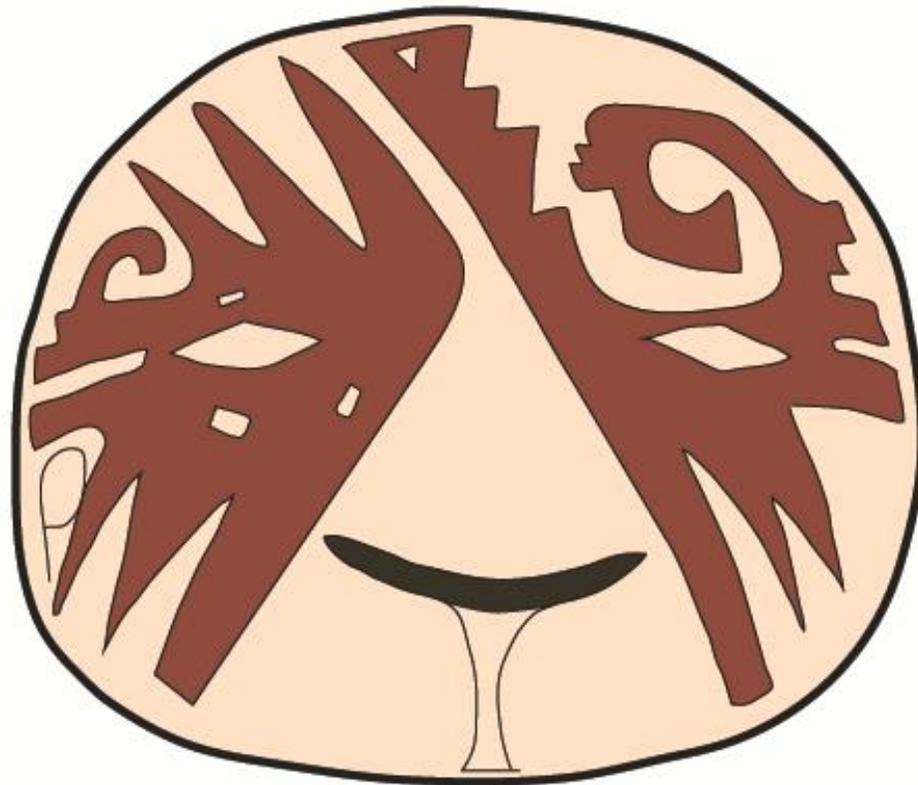


MACCO-16-196

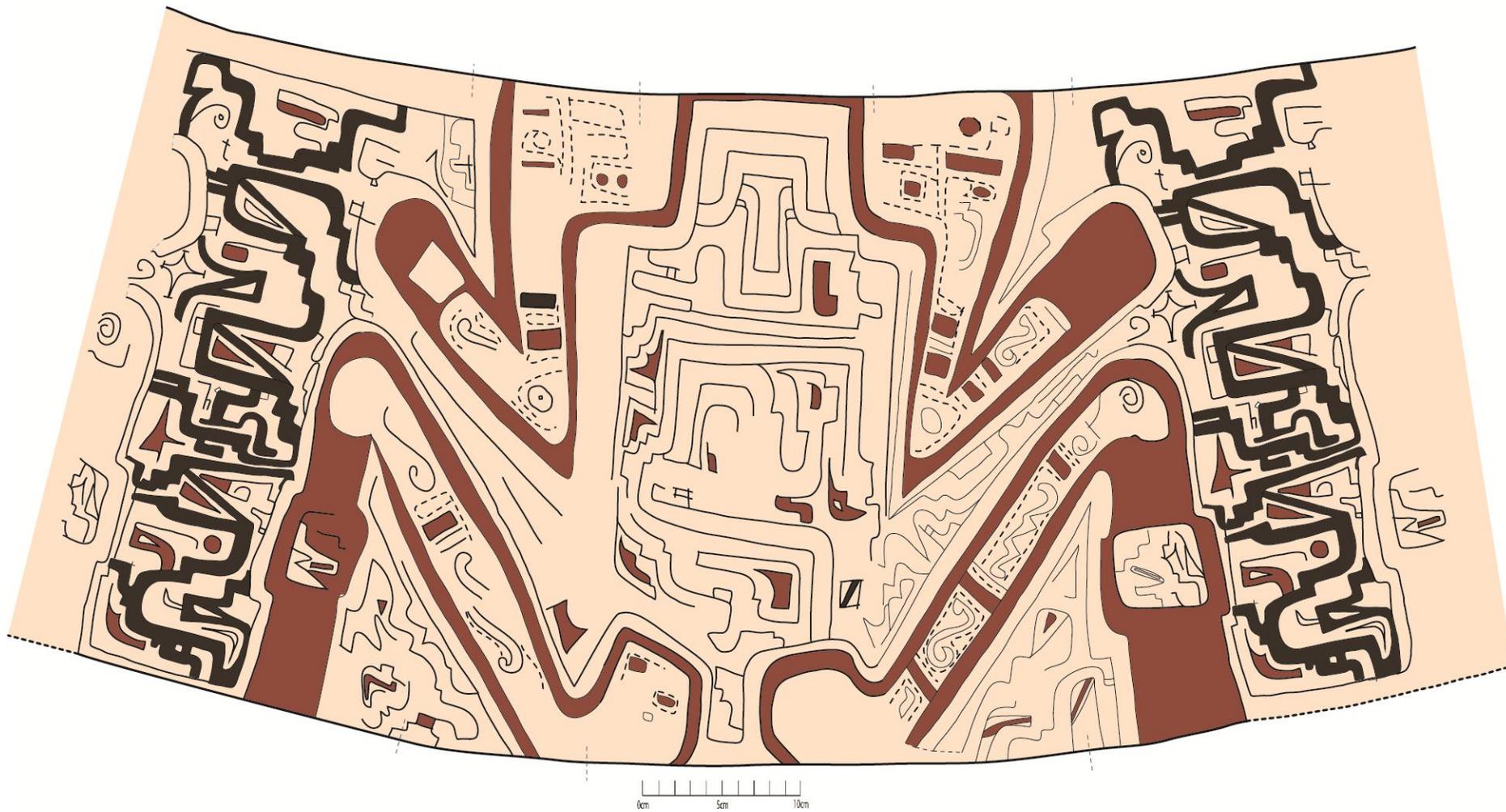


0cm 5cm 10cm

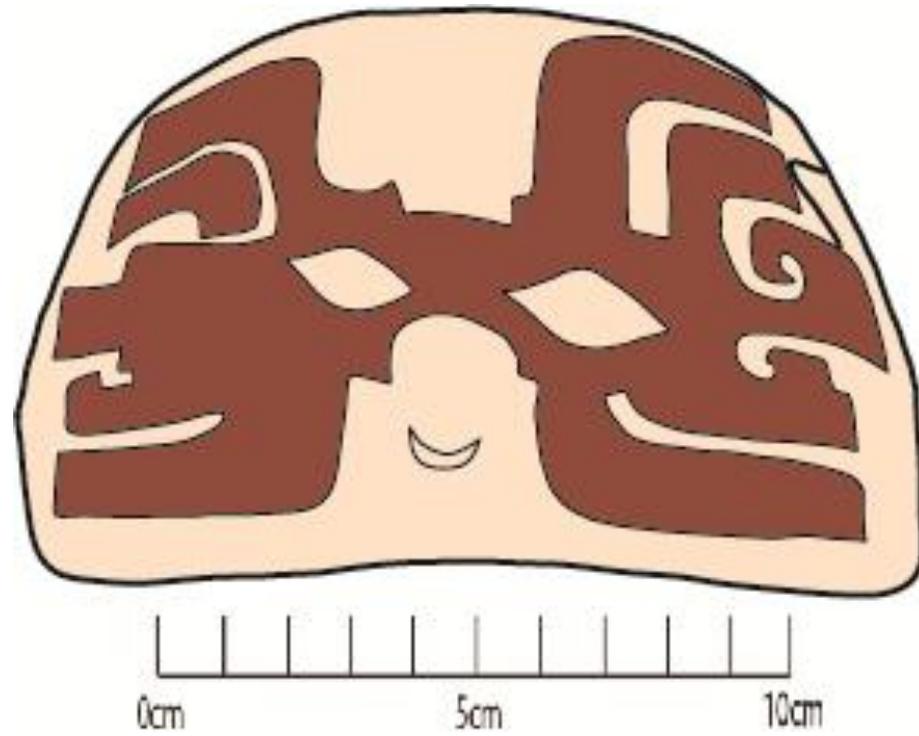
MACCO-16-196 Pintura facial



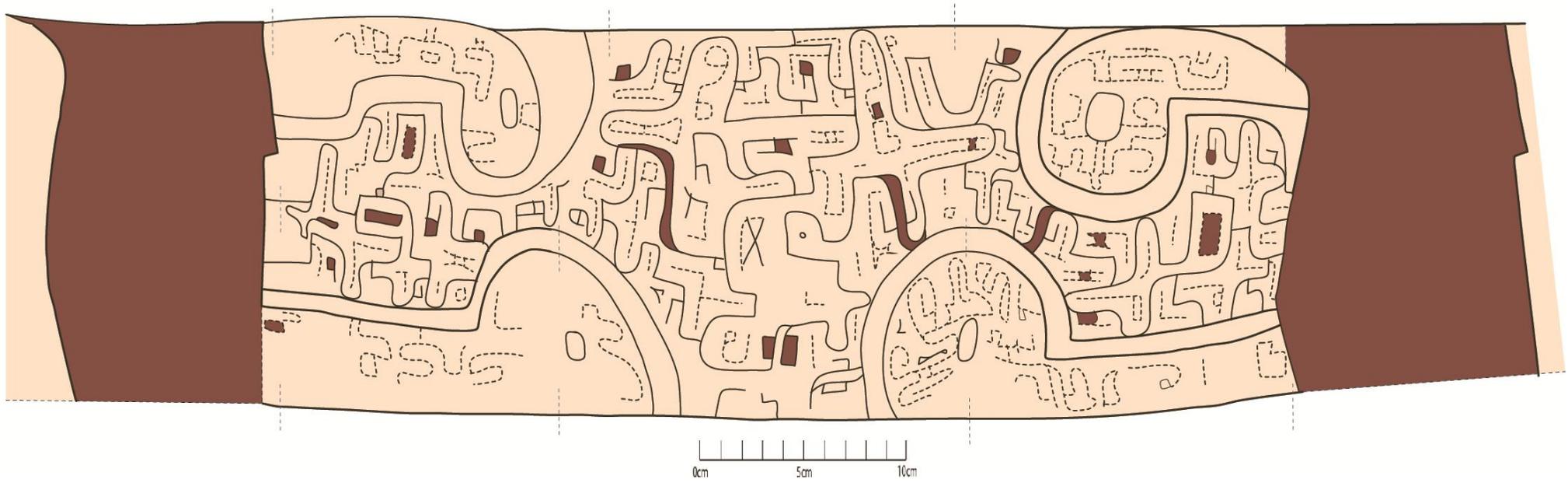
MACCO-16-197



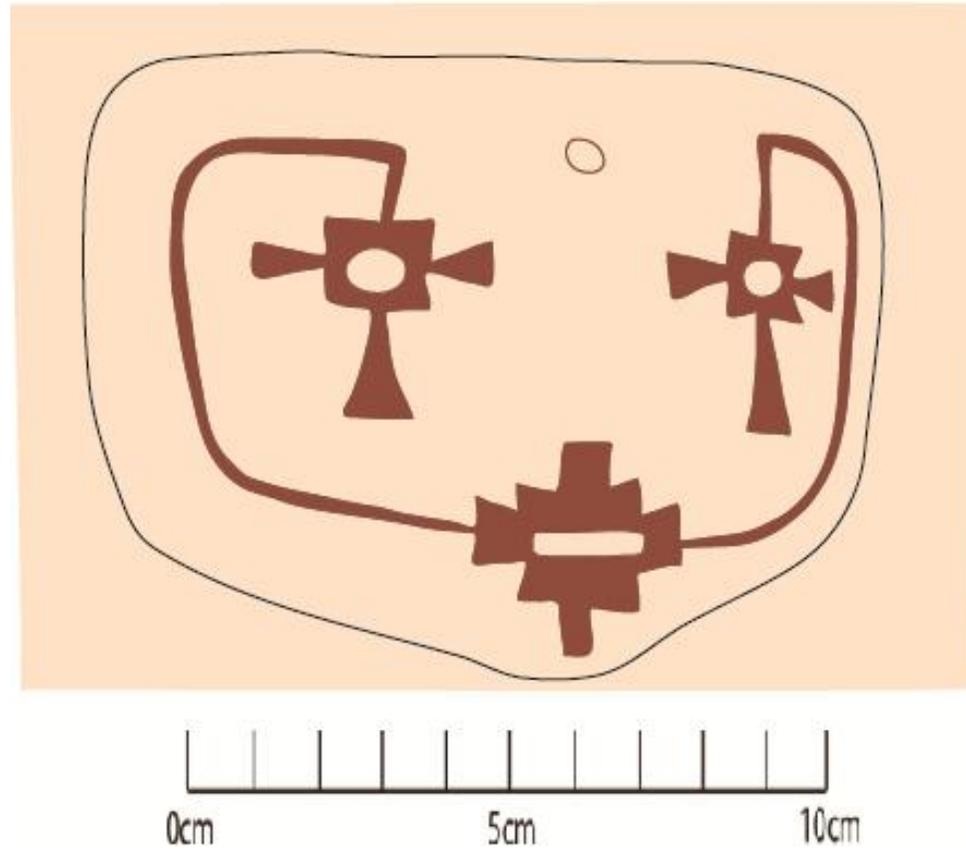
MACCO-16-197 Pintura facial



MACCO-16-199



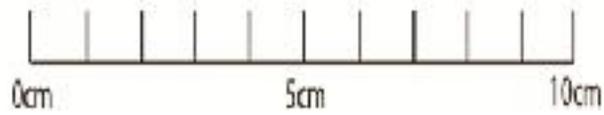
MACCO-16-199 Pintura facial



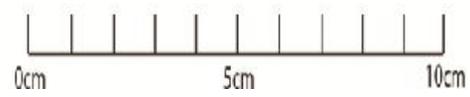
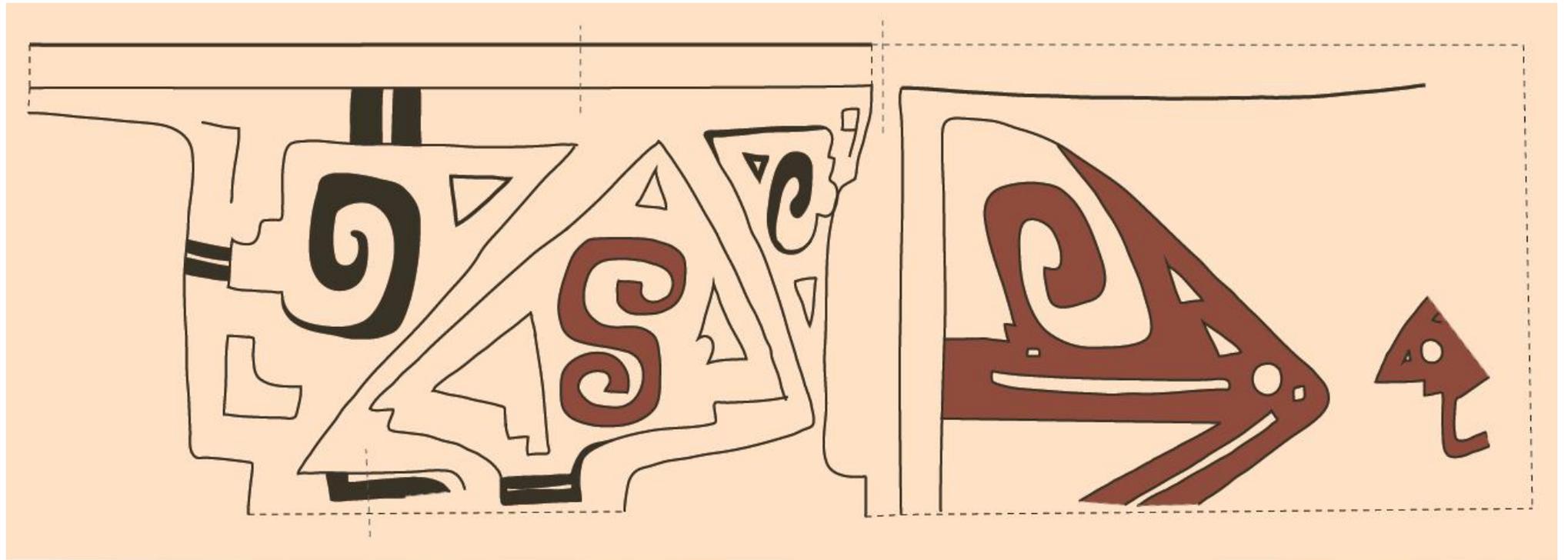
MACCO-16-200



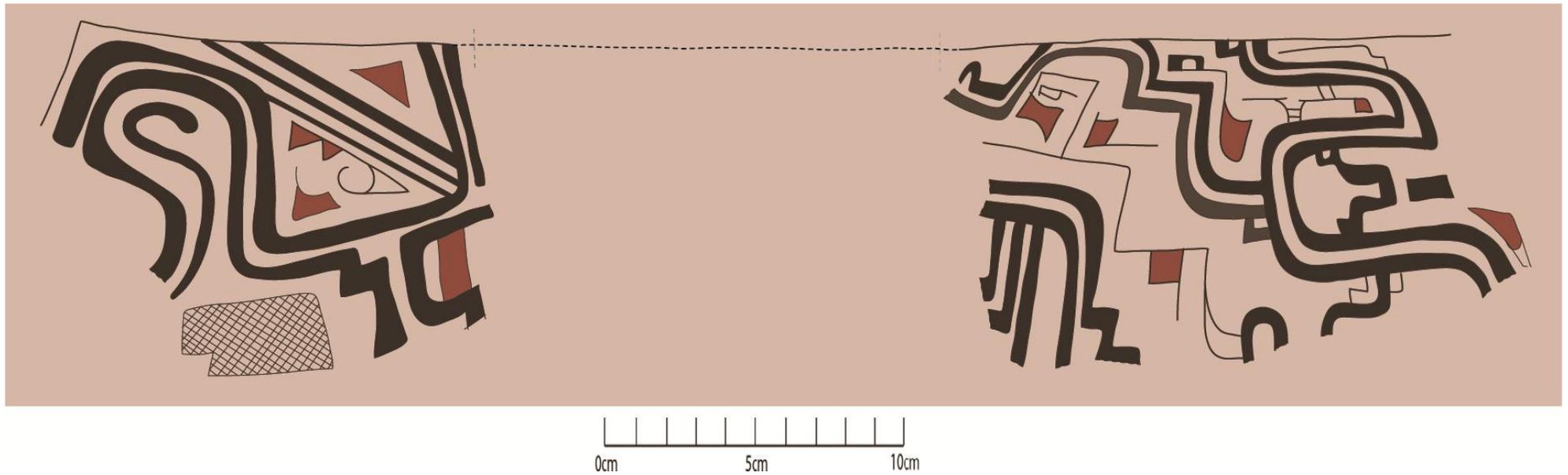
MACCO-16-200 Pintura facial



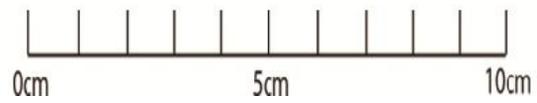
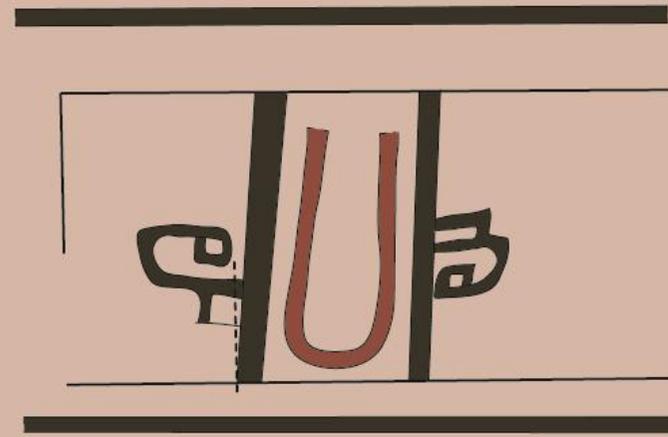
MACCO-16-201



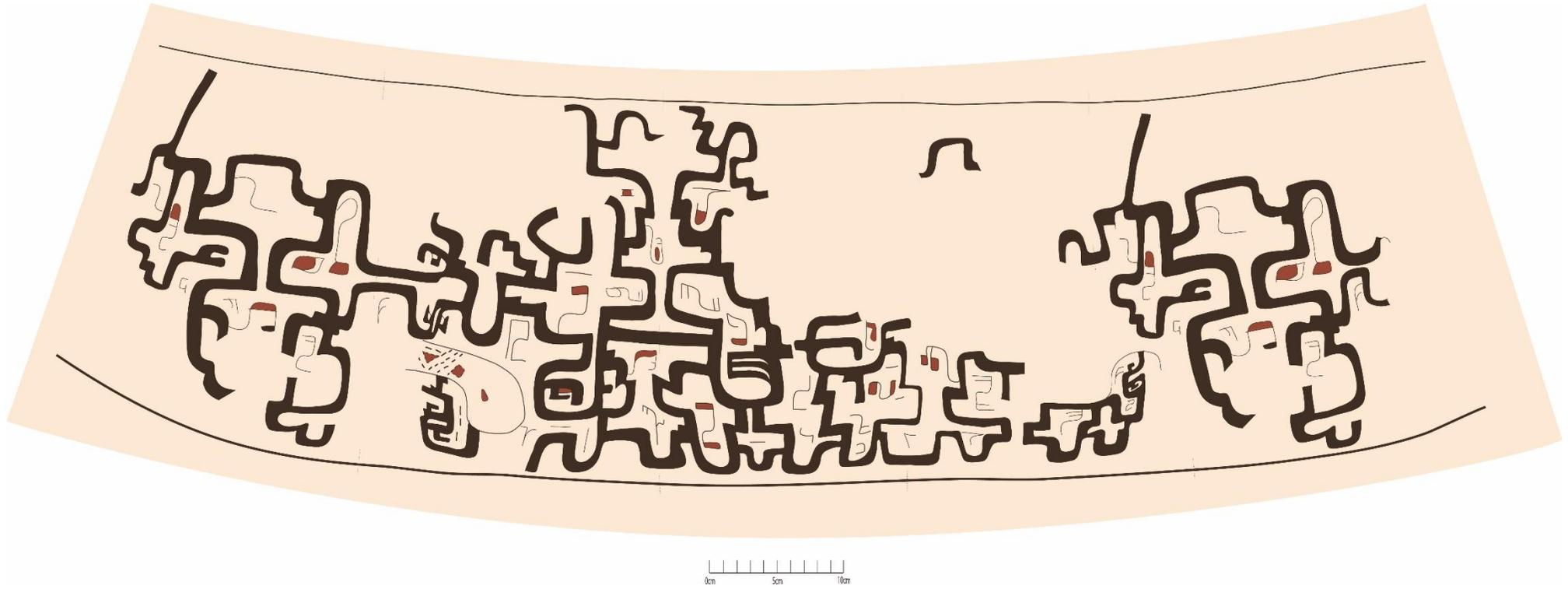
MACCO-16-202



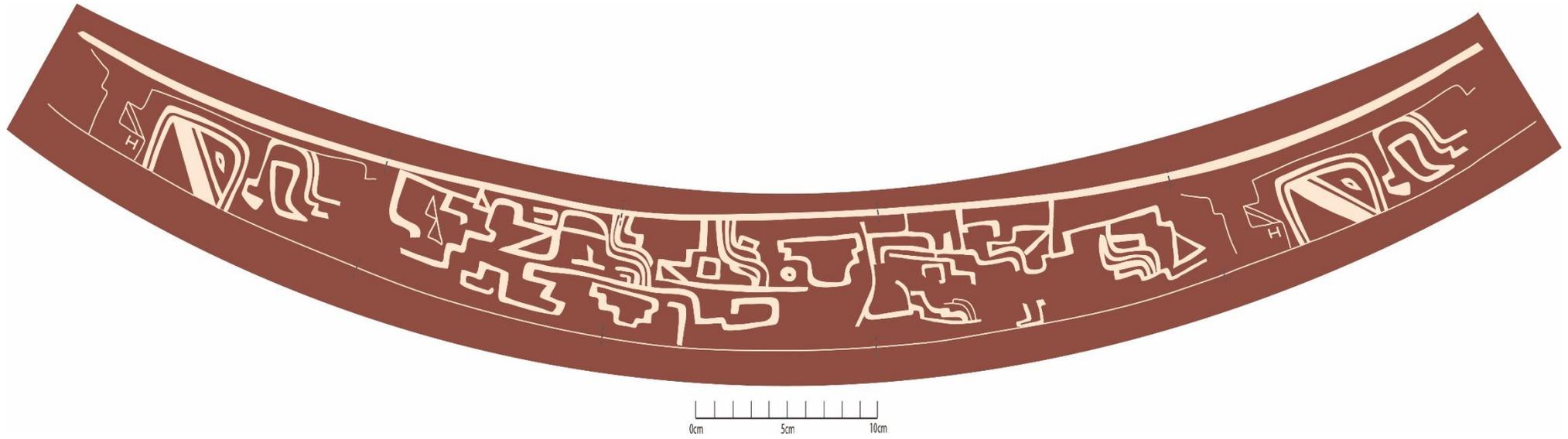
MACCO-16-202 Pintura facial



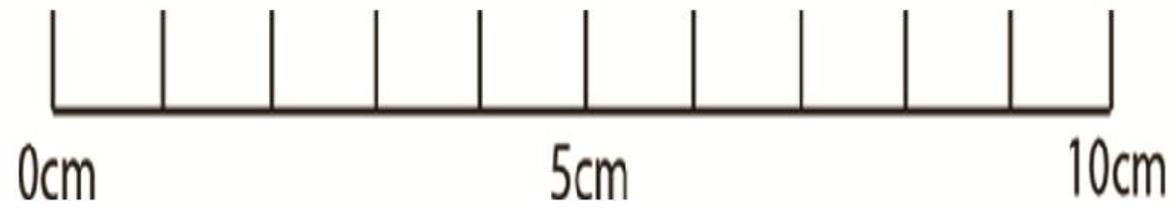
MACCO-16-203



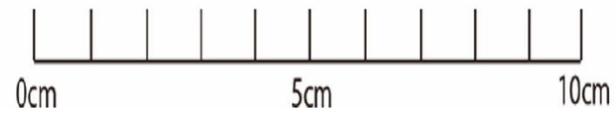
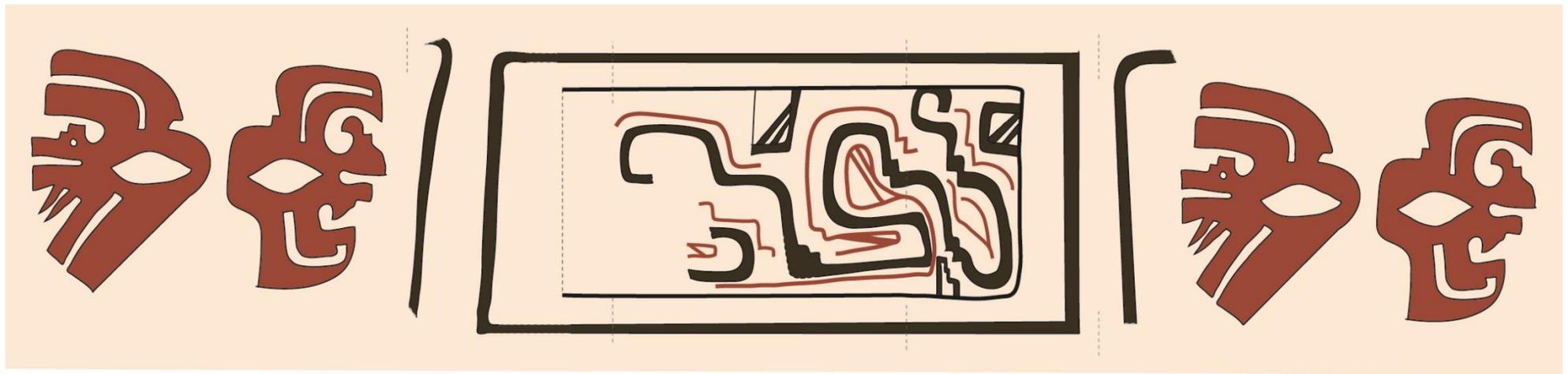
MACCO-16-205



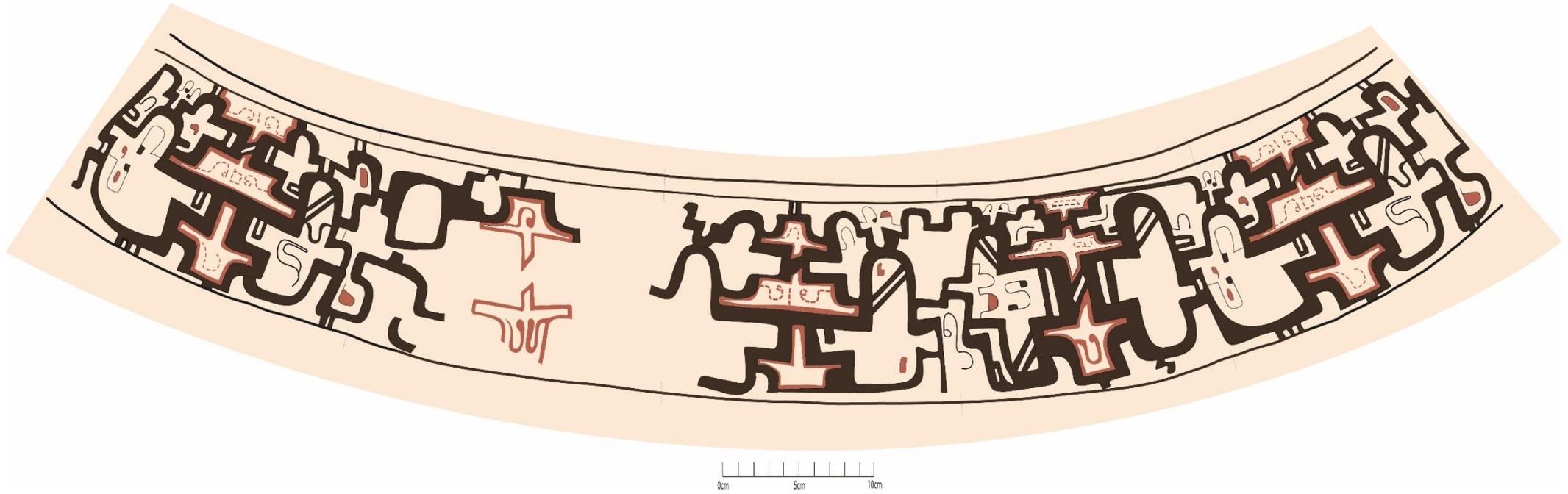
MACCO-16-205 Pintura facial



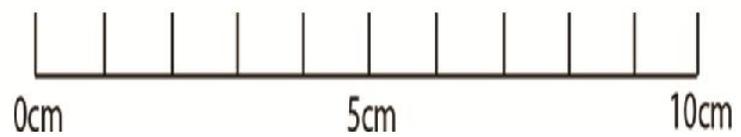
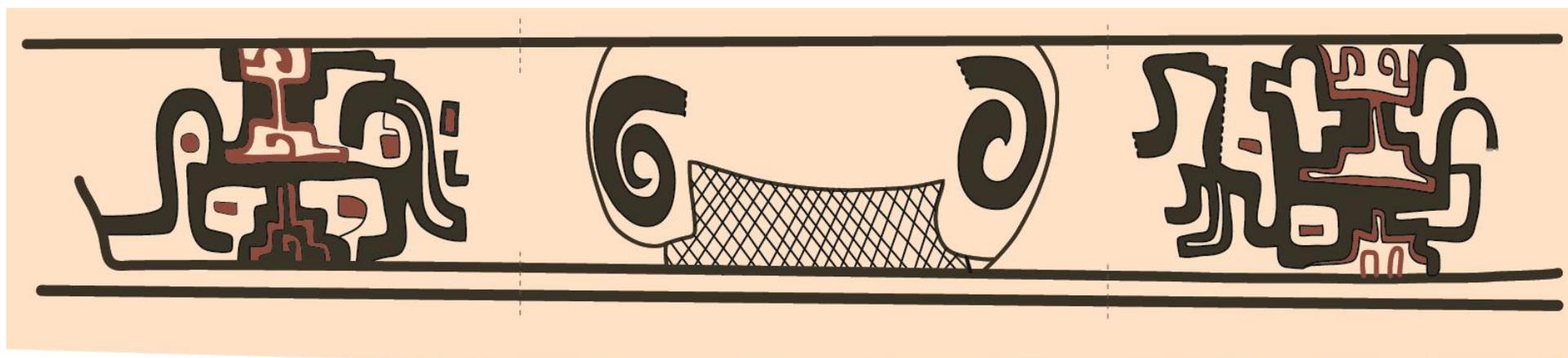
MACCO-16-206 Pintura facial



MACCO-16-207



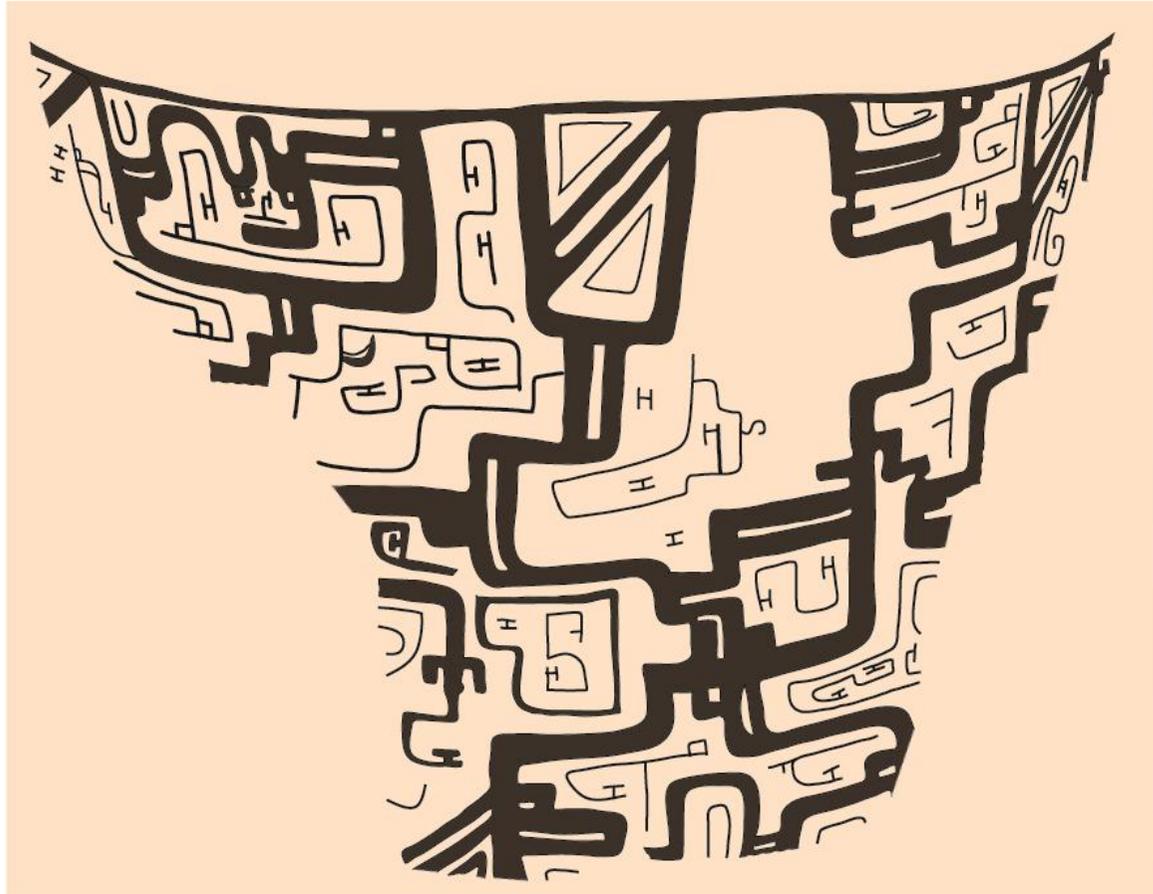
MACCO-16-207 Pintura facial



MACCO-16-269

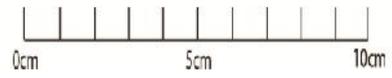


MACCO-16-271

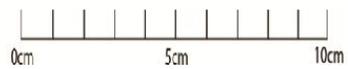
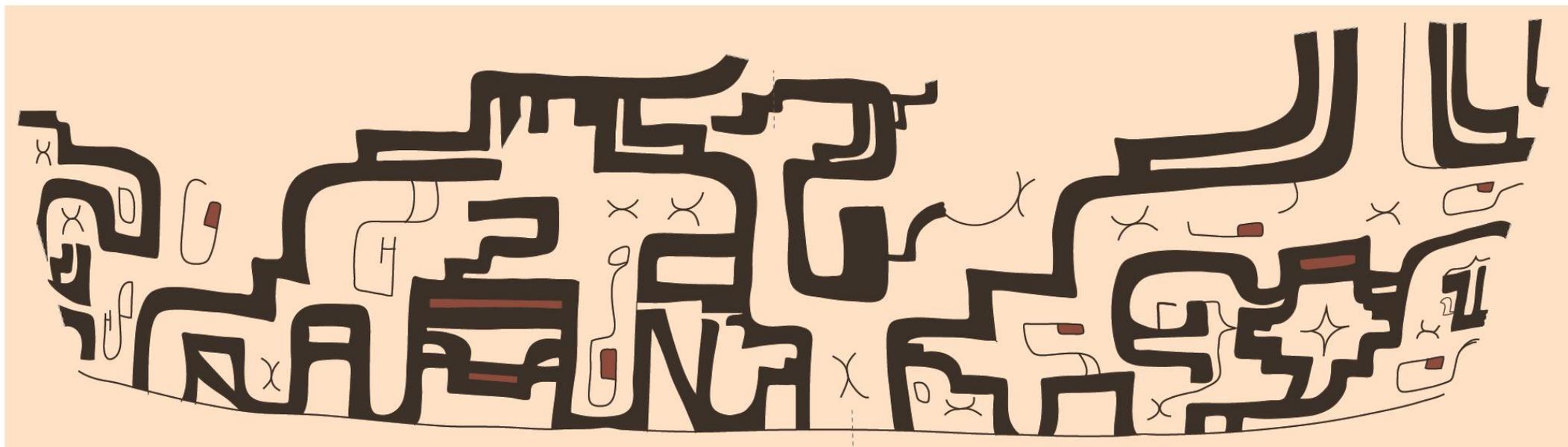


0cm 5cm 10cm

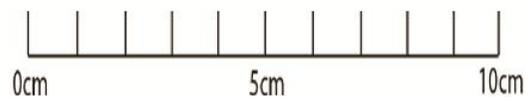
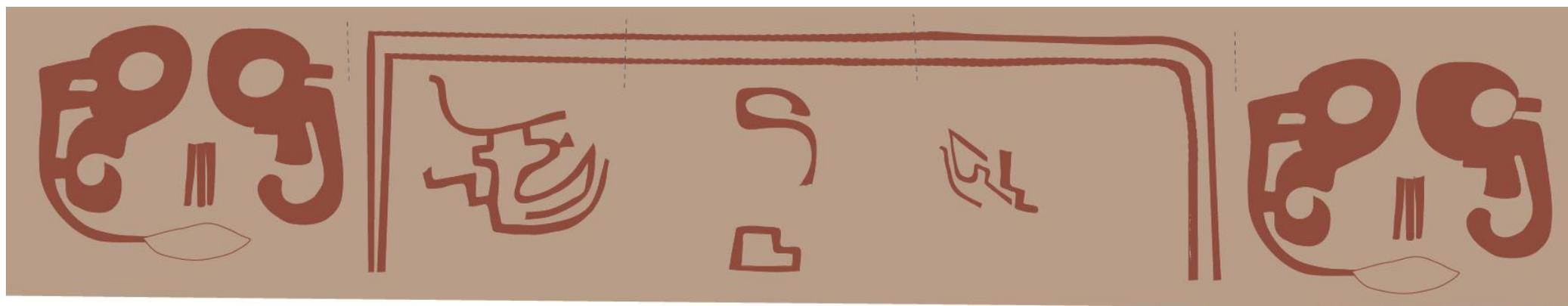
MACCO-16-274



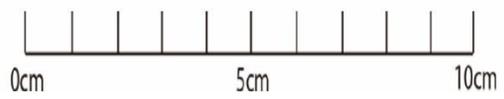
MACCO-16-276



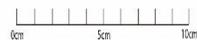
MACCO-16-286



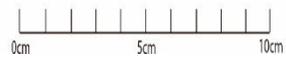
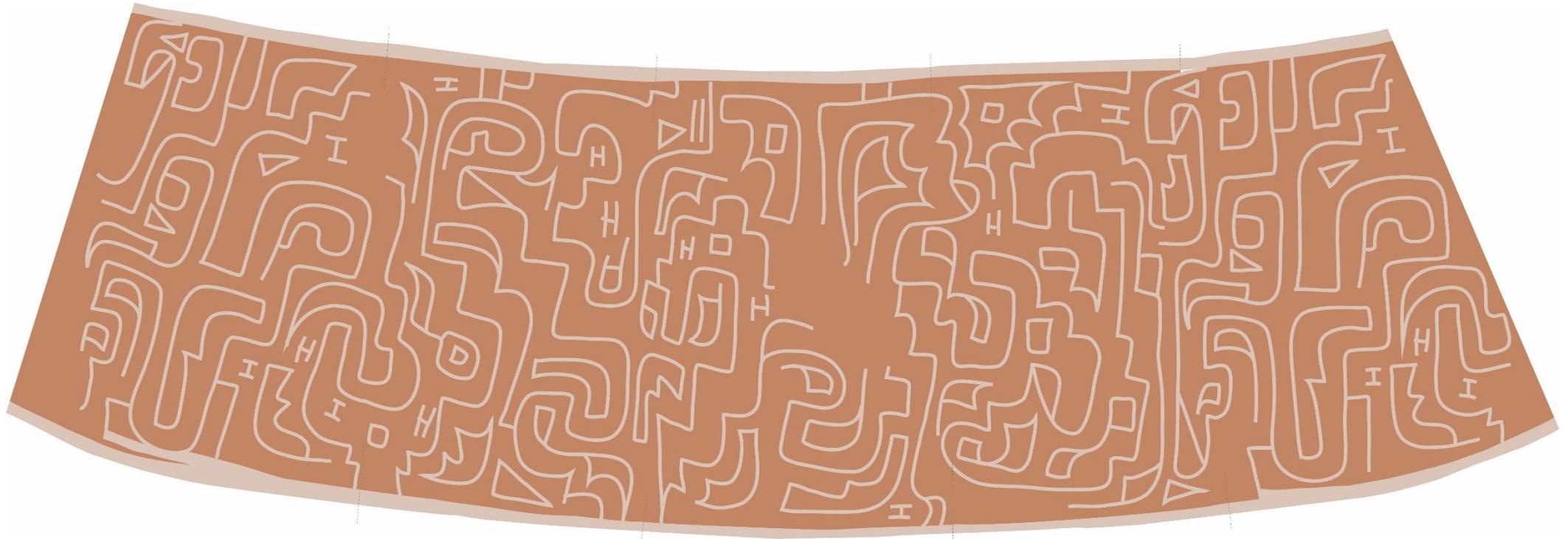
MACCO-16-288



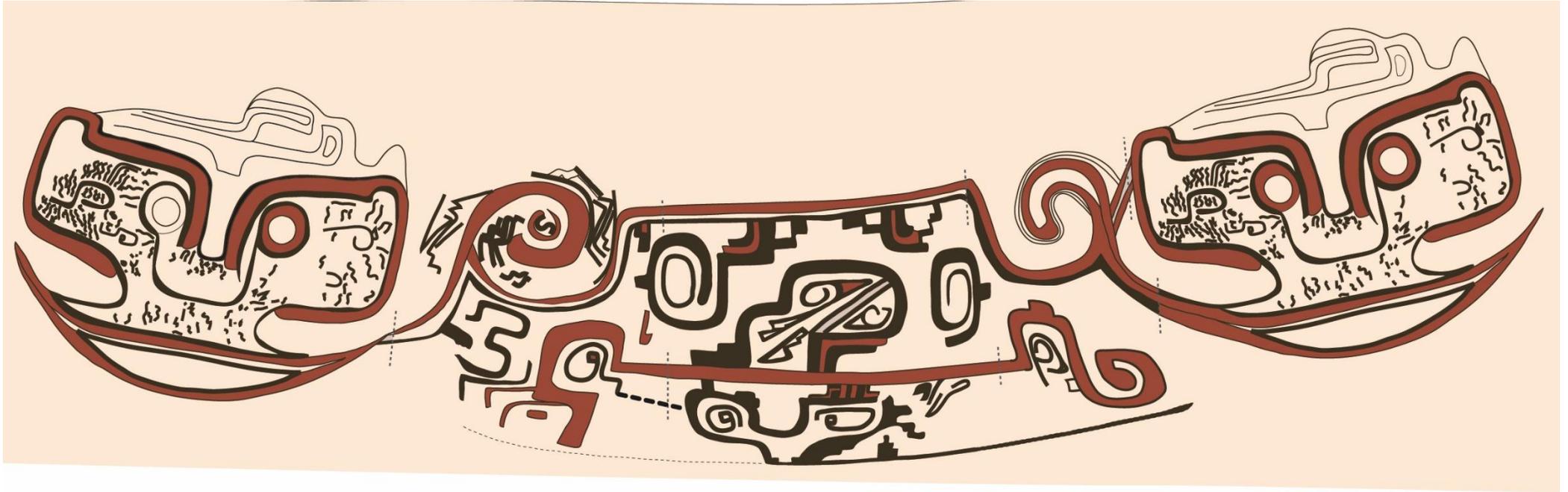
MCA-001



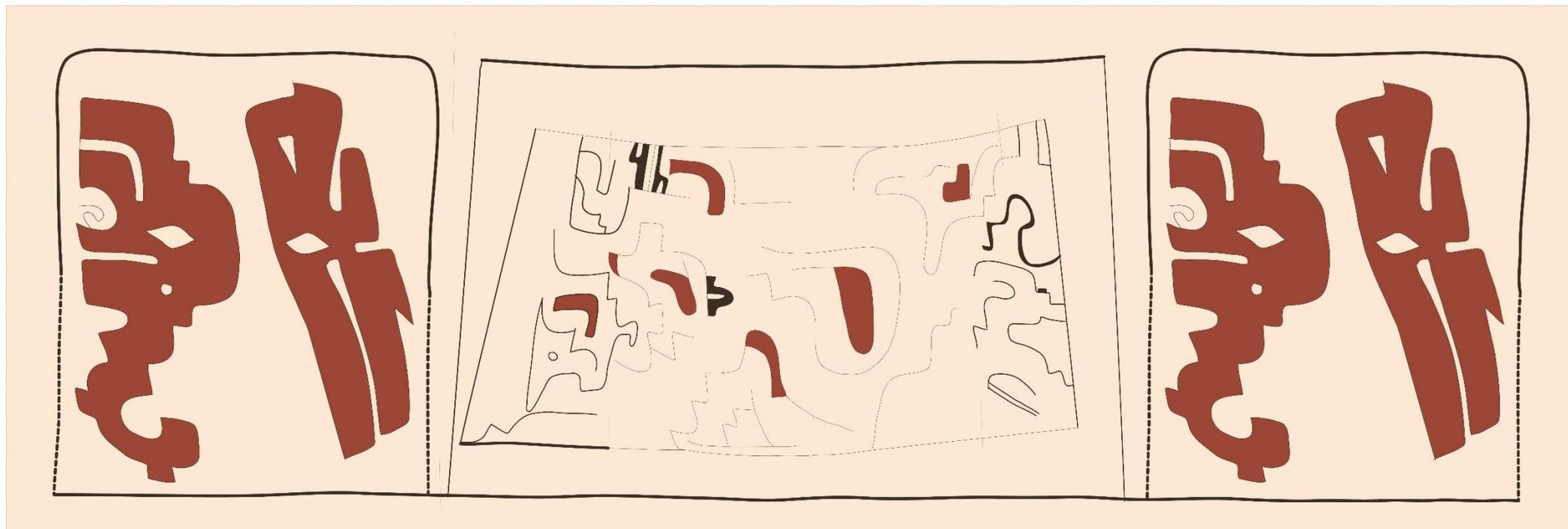
MCA-003



MCA-004



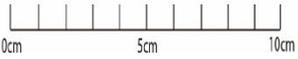
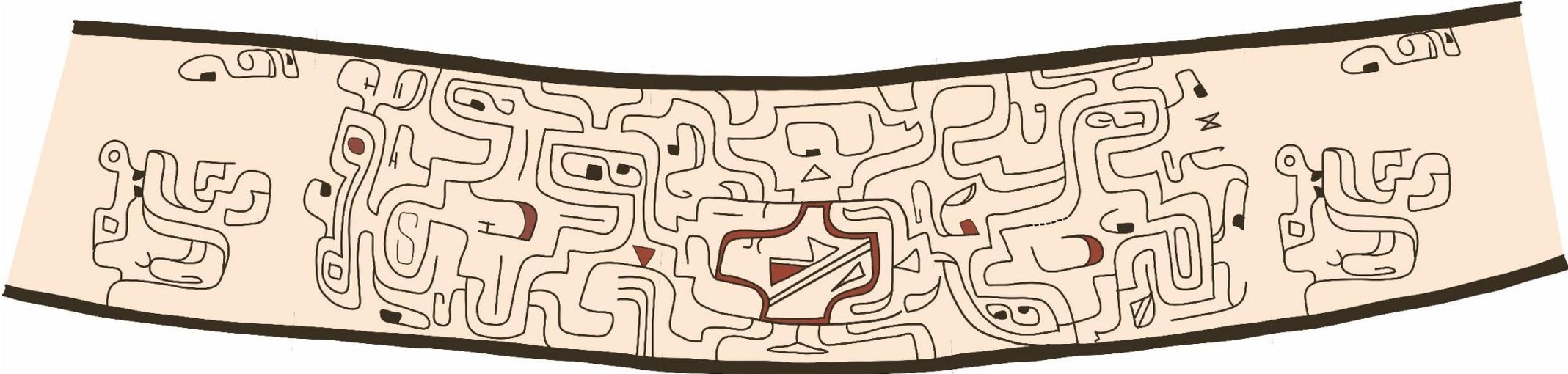
MCA-005



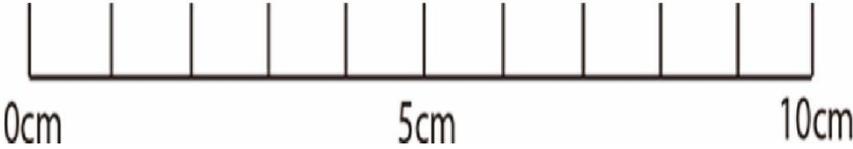
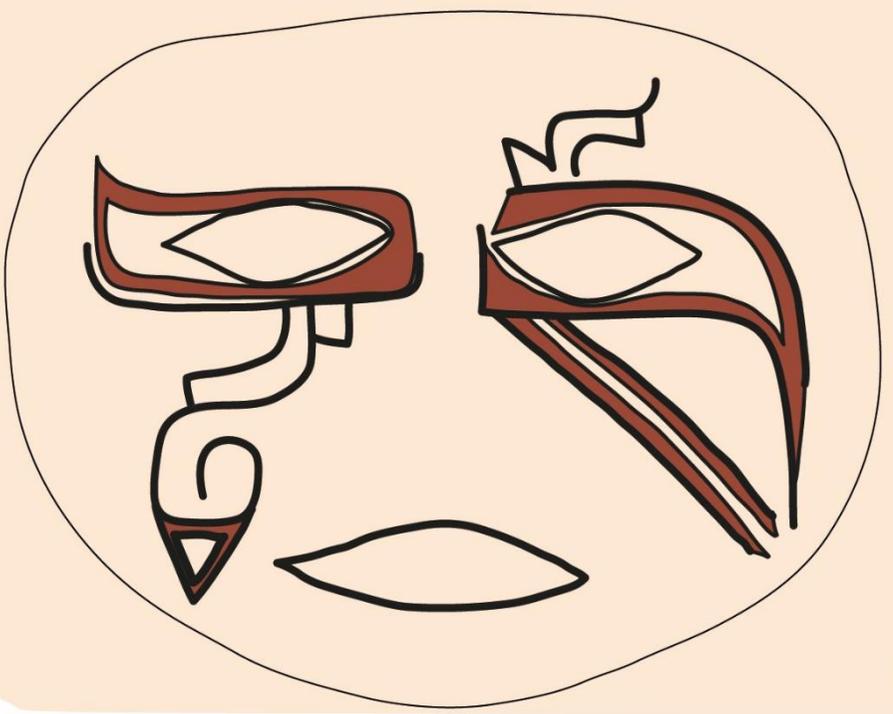
MCA-006



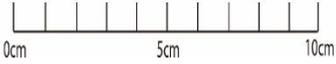
MCA-007



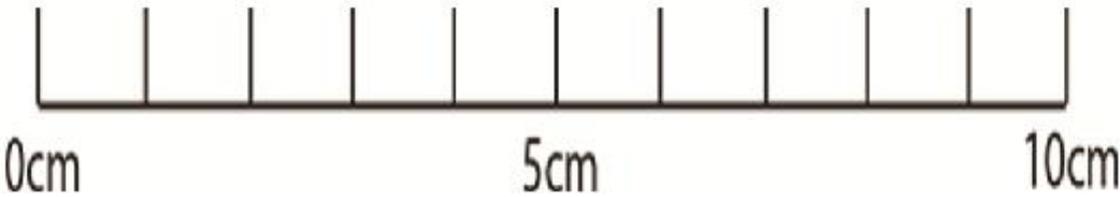
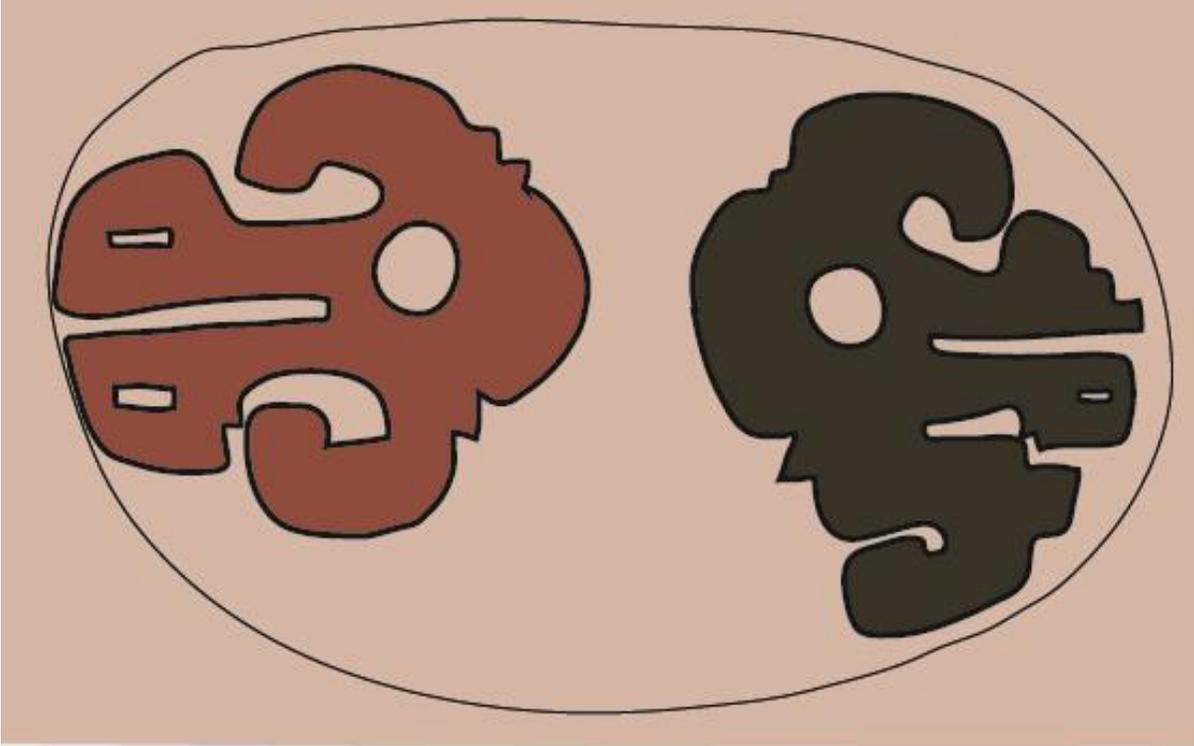
MCA-007 Pintura facial



MCA-008



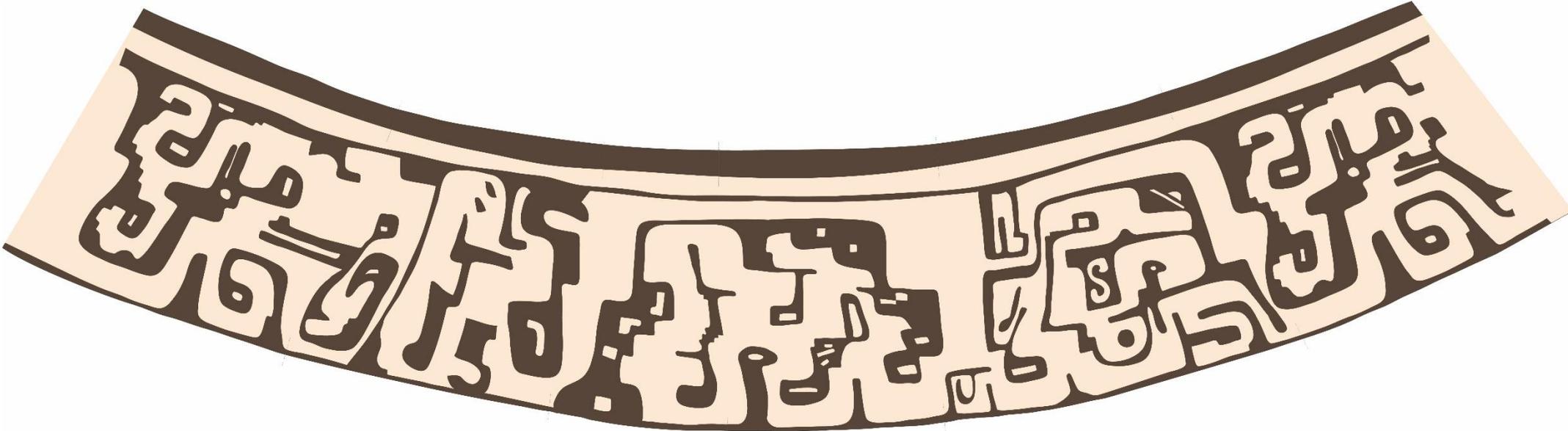
MCA-008 Pintura facial



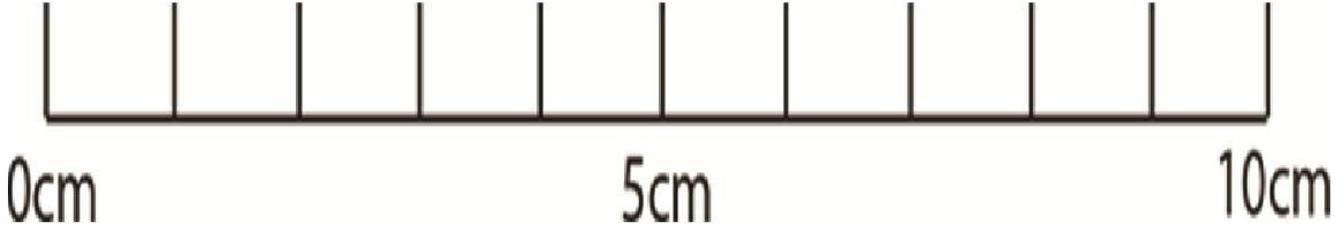
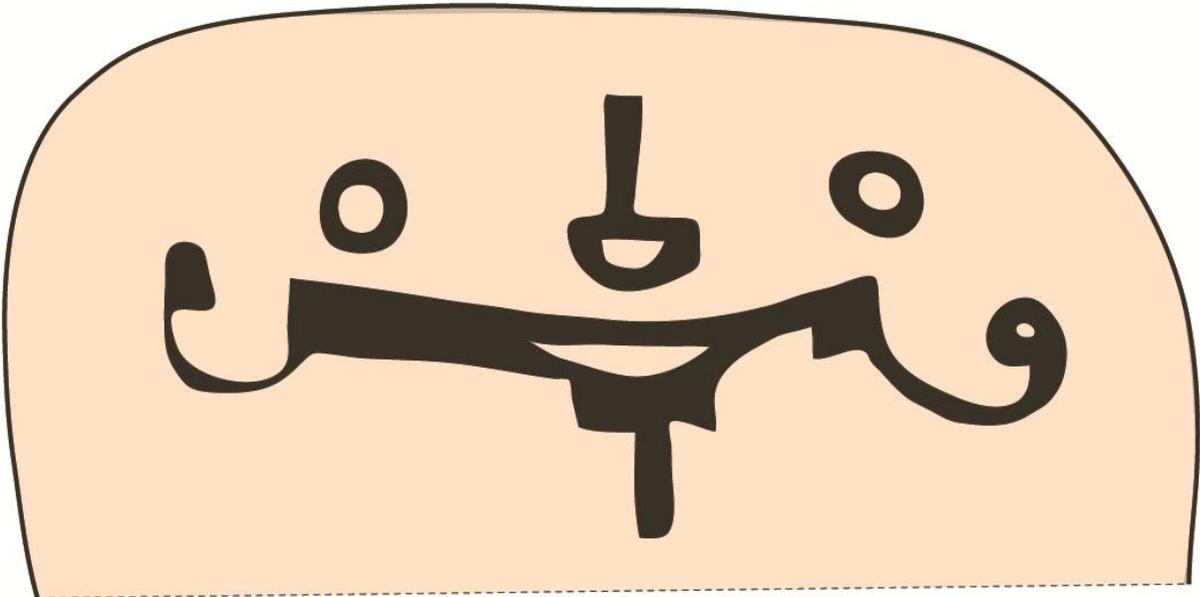
MCA-009



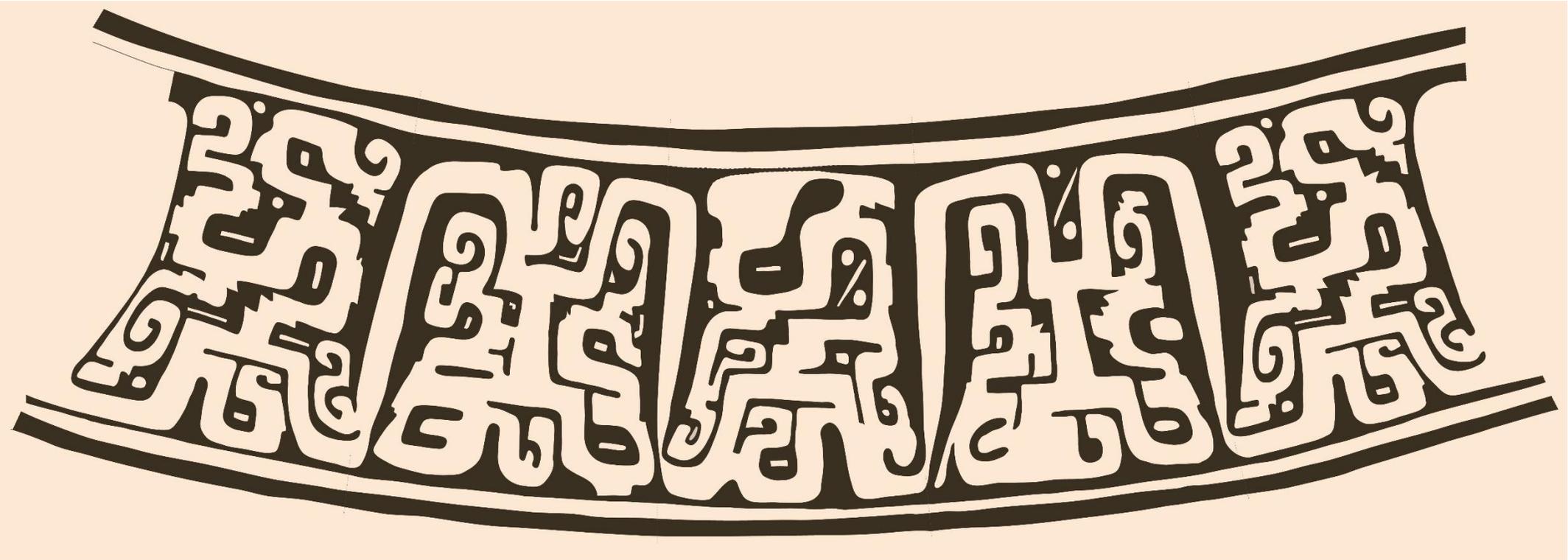
MW-001



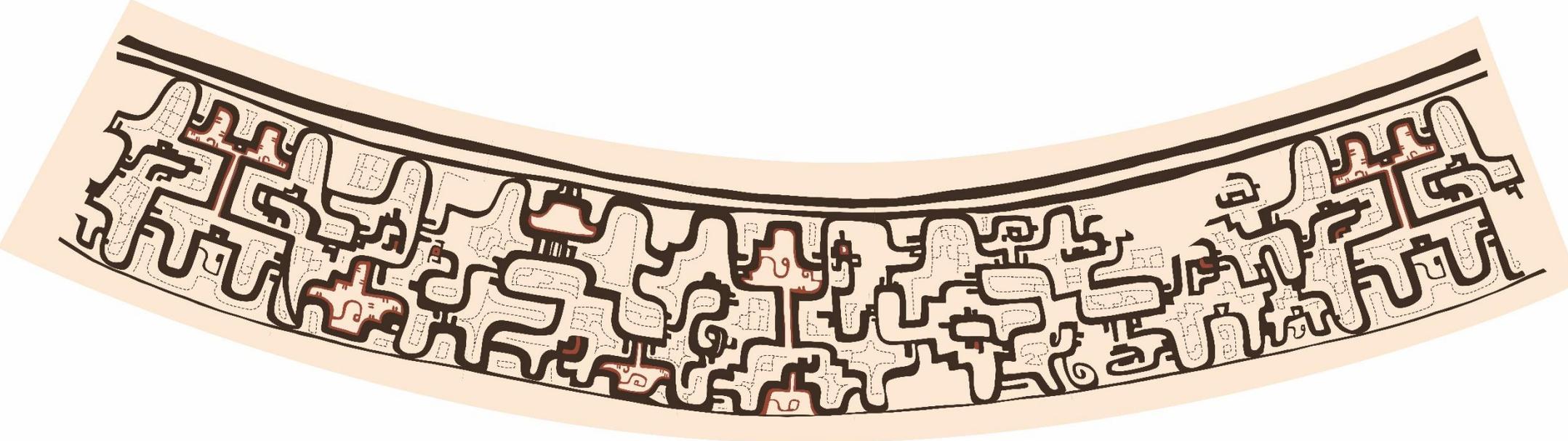
MW-001 Pintura facial



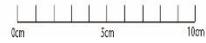
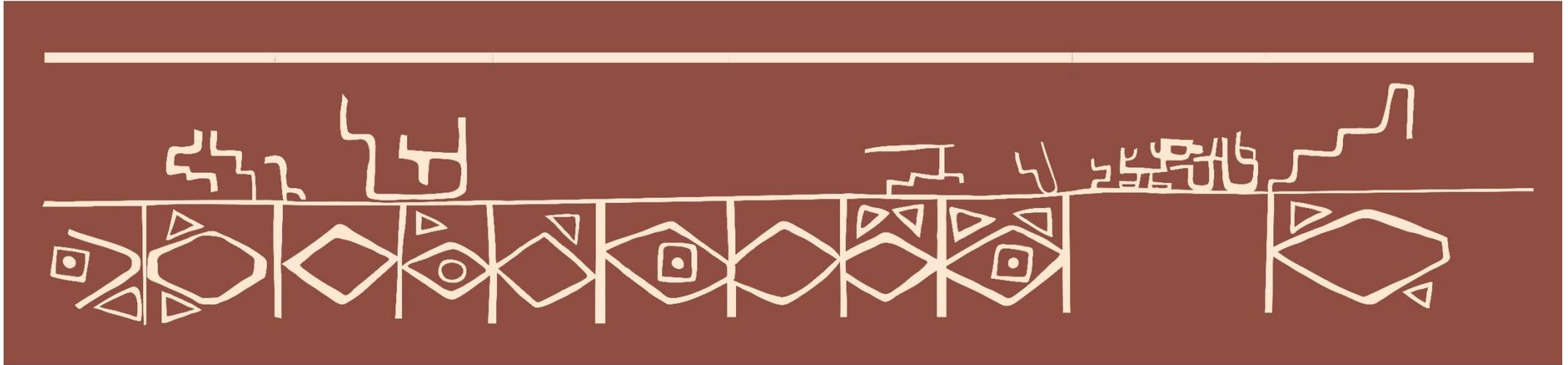
MW-002



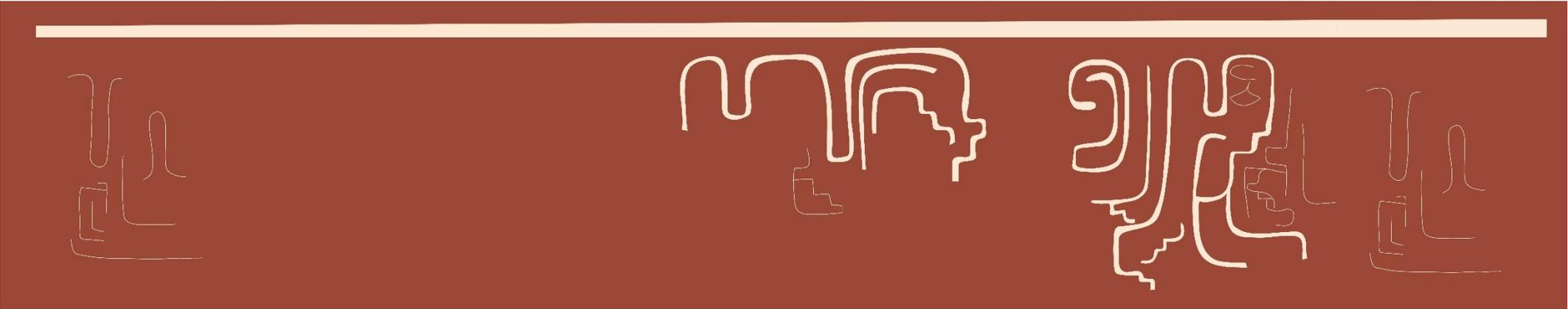
VAA-001



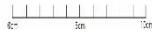
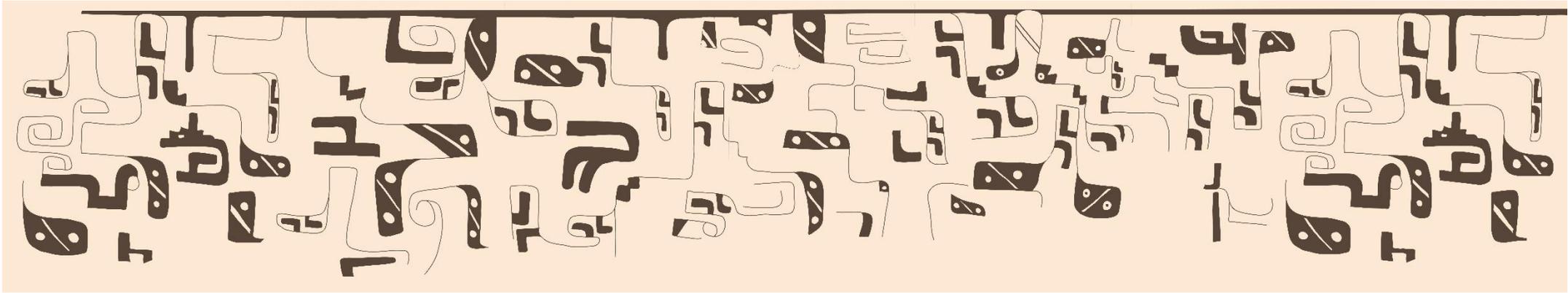
VAA-002



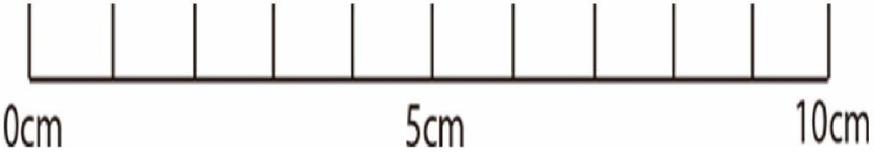
VAA-003



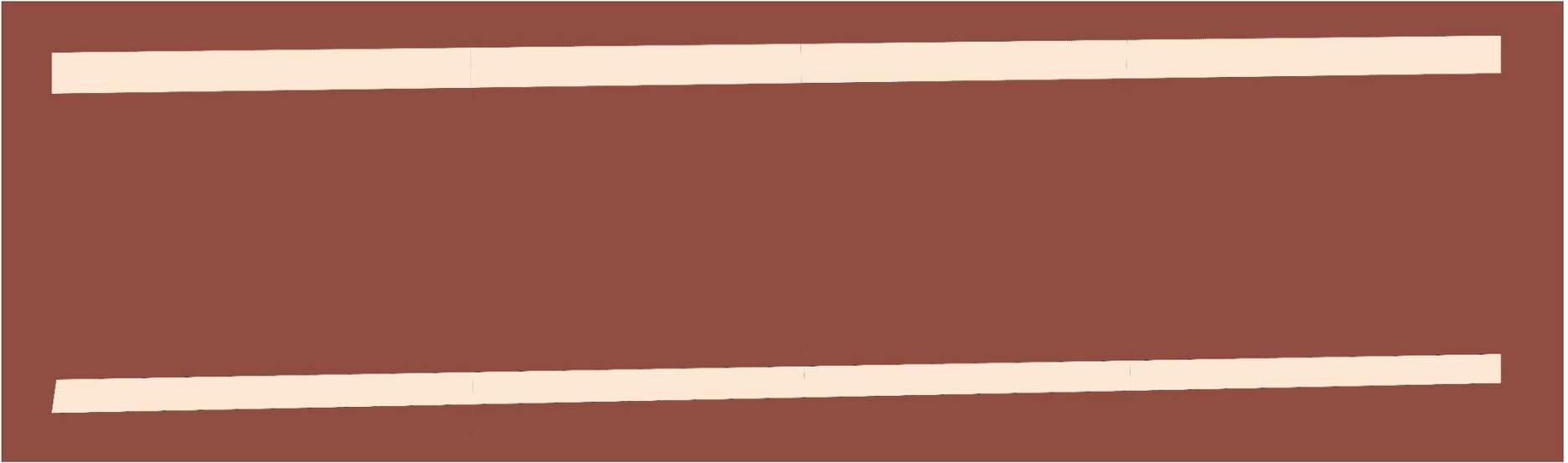
VAA-004



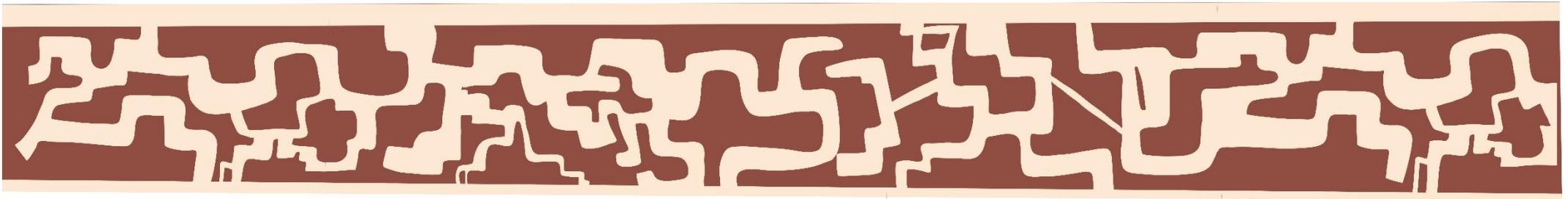
VAA-005



VAA-006



VAA-007



Anexo 5.

Listado de informes de mitigación residentes en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, sede Quito.

| | REVISIÓN DE INFORMES INÉDITOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL |
|----|---|
| 1 | BARRY, IRIS. 1979. A PRELIMINARY REPORT ON ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATIONS IN THE CENTRAL RIO NAPO, ECUADOR. JANUARY-MARCH 1979. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 2 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 1995. INFORME DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO DEL DERECHO DE VÍA (KM 97+800 HASTA LOS POZOS IRO Y GINTA) QUE CONSTRUYE MAXUS ECUADOR INC. EN EL BLOQUE 16, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 3 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 1995. INFORME DEL ANÁLISIS DEL MATERIAL CERÁMICO DE LOS SITIOS PREHISTÓRICOS NOORH 46, 47 Y 48 BLOQUE 16 PROVINCIA NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 4 | NETHERLY, PATRICIA. 1995. PROGRAMA DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL BLOQUE 16 Y EN EL ÁREA TIVACUNO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 5 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. EXCAVACIONES EN EL SITIO NOOPY-30, ÁREA TIVACUNO PROVINCIA NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 6 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. ANÁLISIS DE LA CERÁMICA PROCEDENTE DEL SITIO NOOPY-30 ÁREA TIVACUNO DE MAXUS ECUADOR INC. PARQUE YASUNÍ, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 7 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. PROSPECCIONES EN EL DERECHO DE VÍA DE LA CARRETERA Y OLEODUCTO MAXUS ECUADOR INC. EN EL BLOQUE 16 PROVINCIA NAPO (ACTUAL ORELLANA). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 8 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. PROSPECCIONES DE RESCATE ARQUEOLÓGICO REALIZADAS EN EL PROYECTO DE DESARROLLO DEL BLOQUE 16 DE MAXUS ECUADOR INC., PORVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 9 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. ANÁLISIS DE MATERIALES LÍTICOS DEL SITIO INDILLAMA, NOOP-01 PROYECTO DE DESARROLLO DEL BLOQUE 16 POR MAXUS ECUADOR, INC. COMUNA DE POMPEYA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 10 | NETHERLY, PATRICIA. 1996. PROSPECCIÓN DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL DERECHO DE LA VÍA DE LOS CAMINOS DE ACCESO A LOS POZOS GINTA B, E, IRO A Y EL RECONOCIMIENTO DE LAS MISMAS PLATAFORMAS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 11 | NETHERLY, PATRICIA Y GUAMÁN, JORGE. 1996. PROSPECCIÓN Y EXCAVACIÓN DEL SITIO NOOP-007, COMUNA POMPEYA PROVINCIA NAPO (ACTUALMENTE ORELLANA). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|----|---|
| 12 | ROSTOKER, ARTHUR Y NETHERLY, PATRICIA. 1996. LA CERÁMICA PROCEDENTE DEL SITIO NOOP-01 (INDILLAMA), COMUNA POMPEYA, PROVINCIA DE NAPO: INFORME PRELIMINAR. PROYECTO DE DESARROLLO DEL BLOQUE 16 DE MAXUS ECUADOR INC. PARA PETROECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 13 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1997. INFORME (PRELIMINAR) DE LA ARQUEOLOGÍA EN EL BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 14 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1997. INFORME (PRELIMINAR) DE LA ARQUEOLOGÍA EN YURALPA BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 15 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1997. INFORME DE LA ARQUEOLOGÍA EN EL BLOQUE 2. EXCAVACIONES EN EL SITIO OIVB1-03 (YURALPA) INFORME FINAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 16 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1997. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LOS ACCESOS Y PLATAFORMAS DE LOS POZOS EXPLORATORIOS YURALPA NORTE Y SUR, COMPAÑÍA ORYX, BLOQUE 21, COMUNA SANTA ROSA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 17 | TOBAR, OSWALDO. 1997. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL SECTOR B1 DEL BLOQUE 11, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS: ZONAS DE LA VÍA DE ACCESO Y DE LA PLATAFORMA. |
| 18 | VARGAS, MARCO Y BRAVO, ELIZABETH. 1997. PROYECTO DE SALVAMENTO ARQUEOLÓGICO BLOQUE 19 PLATAFORMA Y VÍA DE ACCESO, TOMO I. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 19 | AGUILERA, MARÍA Y TOBAR, OSWALDO. 1998. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA PATA 1, DEL BLOQUE 18, PROVINCIA FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 20 | BROWN, DAVID O., CONSTANTINE, ÁNGELO, CORREA, SEGUNDO Y NETHERLY, PATRICIA. 1998. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 21 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 1998. EVALUACIÓN ARQUEOLÓGICA OLEODUCTO VILLANO-VAEZA TRAMO BEAZA Y TENA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 22 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 1998. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL POZO RUBÍ 2 Y EN UN TRAMO DE 3 KM EN LA VÍA DE ACCESO LA TRONCAL HACIA EL PROYECTO RUBÍ. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 23 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 1998. PROGRAMA DE PERFORACIÓN EXPLORATORIA PROSPECTO RUBÍ - BLOQUE 11- CAMINO ACCESO Y PLATAFORMA DE PERFORACIÓN. INFORME DE LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA DE VARIOS SITIOS EN LA PLATAFORMA DEL POZO RUBÍ 2 - Y EN LA VARIANTE DE LA VÍA DE ACCESO A RUBÍ 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 24 | MOREIRA, MARÍA. 1998. PROYECTO DE PROSPECCIÓN, SALVAMENTO Y RESCATE ARQUEOLÓGICO, BLOQUE 11, NUEVA VÍA DE ACCESO LA TRONCAL, RUBÍ 1, COMPAÑÍA PETROLERA SANTA FE. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 25 | MOREIRA, MARÍA. 1998. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA TASE, PLATAFORMA LORENZO, Y PLATAFORMA |

| | |
|----|--|
| | RESTREPO, BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 26 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998(A). INFORME DE LAS EXCAVACIONES EN LOS SITIOS GUAGUACANOAYACU (OIVB1-07) Y TIMBELA (OIVB1-11), PROVINCIA NAPO, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 27 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998(B). INFORME DE LAS EXCAVACIONES EN LOS SITIOS GUAGUACANOAYACU (OIVB1-07) Y TIMBELA (OIVB1-11), PROVINCIA NAPO, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 28 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998 (A). INFORME FINAL DE LAS EXCAVACIONES EN LOS SITIOS OIVB1-04 (CHULLUMBO) Y OIVB1-12 (PARANARUMI). COMUNAS SANTA ROSA, SUMAC SACHA Y SAN ISIDRO, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 29 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998 (B). INFORME FINAL DE LAS EXCAVACIONES EN LOS SITIOS OIVB1-04 (CHULLUMBO) Y OIVB1-12 (PARANARUMI). COMUNAS SANTA ROSA, SUMAC SACHA Y SAN ISIDRO, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 30 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998. INFORME PRELIMINAR DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LOS NUEVOS ACCESOS Y LAS NUEVAS PLATAFORMAS DE LOS POZOS EXPLORATORIOS YURALPA NORTE Y SUR Y DE LAS EXCAVACIONES EN EL SITIO SAN ISIDRO OIVB1-13, COMPAÑÍA ORYX, BLOQUE 21, COMUNAS SANTA ROSA, CAMPANACOCCHA Y SUMAC SACHA. NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 31 | SÁNCHEZ, AMELIA. 1998. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DEL ACCESO Y PLATAFORMA DEL POZO YURALPA CENTRO N°2, COMPAÑÍA ORYX, BLOQUE 21, COMUNA SUMAC SACHA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 32 | SUÁREZ, MARCO, 1998. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL POLÍGONO DE REFERENCIA PARA EL CAMINO DE ACCESO , Y ÁREA DE PLATAFORMA DEL PROSPECTO B/C, 5KM AL SUDOESTE DEL POZO CHONTA-1, DEL CAMPO YURALPA DE LA CONCESIÓN ORYX, TERRITORIO HUAORANI, PARROQUIA SANTA ROSA, CATÓN TENA, PROVINCIA DE NAPO ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 33 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. 04 A1-001, 04 A1 - 002, 04 A1 - 003, 04 A1 - 004, 04 A1 - 005, 04 A1 - 006, 04 A1- 007, 04 A1 - 008, 04 A1 - 009, 04 A1-010, 03E3 - 001, 03E3 - 002, 03E3 - 003, 03E3 – 004. SITIO BAJO TOCLO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 34 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO BALSAYACU. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 35 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO SECAY. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 36 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO INTACHI. INFORME FINAL. 04 A1 - 009. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|----|--|
| 37 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO IPIAK. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 38 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO LAURELES INFORME FINAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 39 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO PITÓN. INFORME FINAL. 04 A1 – 006. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 40 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. INFORME FINAL. SITIO RAMOS. 03E3 – 001. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 41 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. INFORME FINAL. SITIO TEESH. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 42 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 43 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. SITIO YUCAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 44 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. INFORME FINAL. SITIO EL AVISPAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 45 | DELGADO, FLORENCIO. 1999. PROYECTO DE DESARROLLO DEL CAMPO VILLANO – FASE DE CONSTRUCCIÓN. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO. INFORME FINAL. SITIO SANTA RITA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 46 | ECHVERRÍA, JOSÉ. 1999. INFORME DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA, REALIZADA EN LA PLATAFORMA PATA 1, EN EL DERECHO DE LA VÍA DE LA CARRETERA Y EN LA PLATAFORMA PALO AZUL, DEL BLOQUE 18 DE CAYMAN INTERNATIONAL COMPANY, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 47 | OCHOA, MYRIAM. 1999. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN LOS SITIOS IRO Y GINTA, PROV. FRANCISCO DE ORELLANA, BLOQUE 16, A CARGO DE LA COMPAÑÍA GRANT – Y.P.F. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 48 | SALAZAR, ERNESTO Y OCHOA, MYRIAM. 1999. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN TIVACUNO SUR OESTE, BLOQUE 16 A CARGO DE LA COMPAÑÍA Y.P.F. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|----|--|
| 49 | SÁNCHEZ, AMELIA.1999. INFORME DE LAS EXCAVACIONES EN EL SITIO GREFA, SECTORES 1 (OIII-F3-24), 2 (OIII-F3-23), 3 (OIII-F3-22). COMUNA SUMAC SACHA, PROVINCIA DE NAPO, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 50 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS VÍAS Y PLATAFORMAS BLANCA Y TANQUEYA, MONITOREO EN LA VÍA BLANCA. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 51 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA CALUMENA, SECTOR 1, TIPISHCA. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 52 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS VÍAS DE ACCESO A TARAPOA SUR Y ESTE CON SUS RESPECTIVAS PLATAFORMAS. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 53 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA TARAPUY LOS ANDES. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 54 | AGUILERA, MARÍA. 2000. RESCATE ARQUEOLÓGICO TANQUEYA 1, TANQUEYA 2, TANQUEYA 3. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 55 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA VÍA Y PLATAFORMA DORINE 5, PLATAFORMA DORINE 1 Y RESCATE DORINE 1. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 56 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA TARAPOA 2. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 57 | AGUILERA, MARÍA. 2000. PROSPECCION ARQUEOLOGICA DE LA LINEA DE GAS DESDE DORINE 1 - FACILIDADES HACIA EL MPF Y DE LÍNEAS DE AGUA DE FORMACION DESDE DORINE 1 - FACILIDADES HACIA LAS PLATAFORMAS DORINE 3 Y ANNE 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 58 | CAMINO, BYRON. 2000. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO. BLOQUES YUCA SUR-PALANDA Y BLOQUE PINDO. PIII-C2-19, PIII-C2-18, PIII-C2-17, PIII-C2-16, PIII-C2-15, PIII-C3-4, PIII-C3-14, PIII-C3-5, PIII-C3-6, PIII-C3-9, PIII-C3-10, PIII-C3-11, PIII-C3-13, PIII-C3-02, CT-PIII-E1-20, CT-PIII-E1-21, CT-PIII-E1-22, CT-PIII-E1-23, CT-PIII-E1-24, CT-PIII-E1-25, CT-PIII-E1-26. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 59 | CAMINO, BYRON Y CASTILLO, ALEX. 2000. RESCATE ARQUEOLÓGICO, POZO OSO 2, VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA (SITIO CT-OIII-F3-02). CT-OIII-F3-02. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 60 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2000. POZO LOBO 5, VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA – BLOQUE 7. FASE DE PERFORACIÓN DE AVANZADA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|----|--|
| 61 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2000. PROYECTO CAMPO CHARAPA Y ÁREA DE CONTRATO. ESTUDIOS AMBIENTALES. EVALUACIÓN ARQUEOLÓGICA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 62 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2000. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA EVALUACIÓN AMBIENTAL DE LAS PLATAFORMAS FANNY 1 Y MFP, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 63 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS VÍAS Y PLATAFORMAS BLANCA Y TANQUEYA, MONITOREO EN LA VÍA BLANCA. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 64 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA CALUMENA, SECTOR 1, TIPISHCA. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 65 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS VÍAS DE ACCESO A TARAPOA SUR Y ESTE CON SUS RESPECTIVAS PLATAFORMAS. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 66 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA TARAPUY LOS ANDES. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 67 | MOREIRA, MARÍA. 2000. RESCATE ARQUEOLÓGICO TANQUEYA 1, TANQUEYA 2, TANQUEYA 3. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 68 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA VÍA Y PLATAFORMA DORINE 5, PLATAFORMA DORINE 1 Y RESCATE DORINE 1. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 69 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA TARAPOA 2. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 70 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. VÍA Y PLATAFORMA CONSUELO. BLOQUE 27. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 71 | MOREIRA, MARÍA. 2000. PROSPECCION ARQUEOLOGICA DE LA LINEA DE GAS DESDE DORINE 1 - FACILIDADES HACIA EL MPF Y DE LÍNEAS DE AGUA DE FORMACION DESDE DORINE 1 - FACILIDADES HACIA LAS PLATAFORMAS DORINE 3 Y ANNE 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 72 | MONCAYO, PATRICIO. 2000. DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO EN EL CAMPO SHUSHUFINDI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 73 | SALAZAR, ERNESTO. 2000. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DEL TRANSECTO NAPO-NUEVA VIDA, SUCUMBÍOS, Y DEL ÁREA DEL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE EDÉN, ORELLANA (VPO-ES-2000-07). SELVA LODGE (EAR216); CHALLUACocha (EAR217); SAMONAURCO 1 (EAR-218); SAMONAURCO 2 (EAR-219); NO-SITIO (EAR-220); NO-SITIO (EAR-221); PAMBIL (EAR-222); NO-SITIO (EAR-223); PAÑACocha (EAR-224);); LINDERO 1 (EAR-225); LINDERO 2 (EAR-226); NO-SITIO (EAR227); CATUPAYACU (EAR-228); EL |

| | |
|----|--|
| | CODO 1 (EAR-229); EL CODO 2 (EAR-230); PAÑAYACU 1 (EAR-231); PAÑAYACU 2 (EAR-232); VENCEDORES (EAR-233). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 74 | SALAZAR, ERNESTO. 2000. RECONOCIMIENTO ARQUEOLOGICO DE UNA VARIANTE DEL TRANSECTO YUTURI - ITAYA Y DEL AREA DEL CENTRO DE PRODUCCION EDEN. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 75 | SALAZAR, ERNESTO. 2000. ARQUEOLOGÍA DE SHUSHUFINDI Y SU ÁREA ADYACENTE. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 76 | AGUILERA, MARÍA. 2001. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS LÍNEAS DE AGUA Y GAS. ANNE-MPF. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 77 | AGUILERA, MARÍA. 2001. INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA. RESCATE ARQUEOLÓGICO. BLOQUE TARAPOA. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 78 | CAMINO, BYRON. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO. PLATAFORMA DIAMANTE 1. BLOQUE 11. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 79 | CAMINO, BYRON. 2001. PROSPECCION Y RESCATE ARQUEOLOGICO, PREVIO A LA CONSTRUCCION DEL TERMINAL AMAZONAS, CANTON NUEVA LOJA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 80 | CAMINO, BYRON. 2001. EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DE RESCATE POZOS PINDO 08, PINDO 09 Y YUCA SUR 04. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 81 | CARRERA, JUAN. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LA ZONA DEL PROYECTO FANNY 18B 70-80, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 82 | CARRERA, JUAN. 2001. PROSPECCIÓN DE RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA ZONA DEL PROYECTO FANNY 18-B 70, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 83 | CARRERA, JUAN. 2001. RESCATE ARQUEOLOGICO DE LA ZONA DEL PROYECTO FANNY 18B70 - FANNY 18B80 BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 84 | CASTILLO, ALEX. 2001. LÍNEA BASE DEL CAMPO SACHA. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO. PROVINCIA DE FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 85 | DELGADO, FLORENCIO Y FRANKLIN, FUENTES. 2001. REPORTE FINAL DEL MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA YURALPA CENTRO 2 Y VÍA DE ACCESO AL CPF, BLOQUE 21 DE KGM, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 86 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2001. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL POZO DE AVANZADA SHUSHUFINDI 105, DEL ÁREA PETROLERA SHUSHUFINDI (PROVINCIA DE SUCUMBÍOS). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 87 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2001. PROSPECCION ARQUEOLOGICA DE LA VIA DE ACCESO Y PROSPECTO CONONACO 27. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 88 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2001. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LOS POZOS PINDO 11, PINDO SUR 01, Y YUCA SUR 06. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 89 | EACHEVERRÍA, JOSÉ. 2001. INFORME DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN EL SITIO ARQUEOLÓGICO UBICADO EN LA SUPERFICIE PARA LA PLATAFORMA DEL POZO LOBO 5 DEL BLOQUE 7 DE KERR-MCGEE ECUADOR ENERGY CORPORATION, PATAS YACU, COCA, FRANCISCO DE ORELLANA, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 90 | EACHEVERRÍA, JOSÉ. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA TANGAY - A. BLOQUE 15, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 91 | JADÁN, MERY. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EXPLORATORIO DE LA PLATAFORMA FANNY 18-B 6 0 Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE TARAPOA, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 92 | MONCAYO, PATRICIO. 2001. ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL PROGRAMA SÍSMICO 3D. PROYECTO LIBERTADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 93 | MONCAYO, PATRICIO. 2001. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LAS ACTIVIDADES DE PROSPECCIÓN SÍSMICA 3D EN FANNY SUR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 94 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LAS PLATAFORMAS SONIA, SAN JOSÉ-3, DORINE-22 (TUCÁN), TARAPOA-1 Y SUS VÍAS DE ACCESO. BLOQUE TARAPOA. ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 95 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE LA ZONA SÍSMICA 3D ADICIONAL. AGUARICO, BLOQUE 15. (OEPC). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 96 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLOGICO DE LA PLATAFORMA SHIRA BLOQUE 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 97 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLOGICO DE UNA VARIANTE DEL OLEODUCTO SHUSHUFINDI - LAGO AGRIO, TRAMO SHUSHUFINDI - SAN PEDRO DE LOS COFANES, OECP. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 98 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. PROYECTO ARQUEOLOGIA DEL SECTOR SAN FRANCISCO BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 99 | SALAZAR, ERNESTO. 2001. CAMPO MARGINAL BERMEJO. ESTUDIO ARQUEOLÓGICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 100 | TOBAR, OSWALDO. 2001. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LA VÍA DE ACCESO Y LA PLATAFORMA DEL POZO AGUAS NEGRAS 1, CANTÓN PUTUMAYO, PROVINCIA SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 101 | VÁSQUEZ, JOSEFINA. 2001. INFORME DE SALVAMENTO DE LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS CT-011-F4-09 Y B2-01. VÍA Y PLATAFORMA DEL POZO |

| | |
|-----|--|
| | DIAMANTE 1. BLOQUE 11 DE LUMBAQUI OIL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 102 | ALMEIDA, EDUARDO. 2002. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LA CENTRAL DE GENERACIÓN ELÉCTRICA Y LÍNEA DE DISTRIBUCIÓN VÍCTOR HUGO RUALES Y LÍNEA DE TRANSMISIÓN ATACAPI-SECOYA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 103 | ARELLANO, JORGE. 2002. EVALUACIÓN DEL POTENCIAL ARQUEOLÓGICO PARA EL TRABAJO DE SÍSMICA 3D, DE LA ZONA ESTE DEL BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 104 | CAMINO, BYRON. 2002. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO REALIZADO PREVIO A LA CONSTRUCCIÓN DEL OLEODUCTO SECUNDARIO JAGUAR-YURALPA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 105 | CAMINO, BYRON. 2002. FORME FINAL PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL ÁREA DE LA ESTACIÓN DE BOMBEO PARA AMPLIACIÓN DEL SISTEMA DE TRANSPORTE DE CRUDO EN EL BLOQUE 16. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 106 | CARRERA, JUAN. 2002. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DEL ÁREA DE EXPLORACIÓN SÍSMICA ADICIONAL 3D SAN FRANCISCO, BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 107 | CARRERA, JUAN. 2002. NOMBRE DEL INFORME: RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA ZONA DEL PROYECTO DORINE-F, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 108 | CARRERA, JUAN. 2002. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA SHIRLEY-B, BLOQUE TARAPOA. COMPAÑÍA CITY. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 109 | CARRERA, JUAN. 2002. PROSPECCIÓN DE RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA ZONA DEL PROYECTO FANNY 18B 80, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 110 | CARRERA, JUAN. 2002. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PRELIMINAR DE LAS PLATAFORMAS MAHOGANY, ISABEL-1 Y JOAN-2. BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 111 | CARRERA, JUAN. 2002. DIAGNOSTICO Y PROSPECCION ARQUEOLOGICA DE LAS PRUEBAS PROLONGADAS PLATAFORMA DUMBIQUE, BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 112 | DELAGADO, FLORENCIO. 2002. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ACCESO AL POZO VHR 13, CAMPO VÍCTOR HUGO RUALES. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 113 | DELAGADO, FLORENCIO. 2002. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL DERECHO DE VÍA DEL OLEODUCTO YURALPA - PUERTO NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 114 | DELAGADO, FLORENCIO. 2002. PROSPECCION ARQUEOLOGIA EN LAS PLATAFORMAS A, B, C, E, F, G Y DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO EN UN TRAMO DE 13 KM. DE EL ENO A NUEVA LOJA DEL DERECHO DE VIA DEL OLEODUCTO PALO AZUL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 115 | ECHVERRÍA, JOSÉ. 2002. INFORME FINAL DEL PROYECTO DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA NORTE DE LA PLATAFORMA PAKA-1, CANTÓN LA JOYA DE LOS SACHAS, PROVINCIA DE ORELLANA, BLOQUE 15, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 116 | ECHVERRÍA, JOSÉ. 2002. ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL, ÁREA ARQUEOLOGÍA, PARA LA PLATAFORMA SANSAHUARI SW-1, PARROQUIA PALMA ROJA, CANTÓN PUTUMAYO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INFORME FINAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 117 | ENTRIX INC. 2002. INFORME FINAL DEL RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA SUB-ESTACIÓN DE REBOMBEO – PROYECTO DE AMPLIACIÓN DE FACILIDADES DE PRODUCCIÓN Y TRANSPORTE – BLOQUE 16. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 118 | INPC. 2002. CENTRO DE INTERPRETACIÓN EN LA CIUDAD DE BAEZA Y CENTROS DE EXPOSICIONES PARA LAS PROVINCIAS DE SUCUMBÍOS, NAPO Y ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 119 | JARA, HOLGER. 2002. INFORME TÉCNICO FINAL DEL PROYECTO DE DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN Y/O AMPLIACIÓN DE PLATAFORMAS DE PERFORACIÓN DE 7 POZOS DE DESARROLLO Y FACILIDADES DE PRODUCCIÓN EN LOS CAMPOS ATACAPI Y PARAHUACU-DYGOIL. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 120 | ONTANEDA, SANTIAGO. 2002. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO REALIZADO ENTRE PUERTO NAPO Y BAEZA, PREVIO A LA CONSTRUCCIÓN DEL OLEODUCTO SECUNDARIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 121 | ONTANEDA, SANTIAGO. 2002. INFORME FINAL DEL RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA ESTACIÓN DE BOMBAS PARA EL MEJORAMIENTO DEL TRANSPORTE DE CRUDO EN EL BLOQUE 16. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 122 | SÁNCHEZ, AMELIA Y CONSTANTINE, ÁNGELO. 2002. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA: ÁREA DE LA NUEVA SUBESTACIÓN DE BOMBEO, KM 80, BLOQUE 16. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 123 | TOBAR, OSWALDO. 2002. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LAS VÍAS DE ACCESO Y LAS PLATAFORMAS DE LOS POZOS SECOYA 33 Y 34, CANTÓN LAGO AGRIO, PROVINCIA SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 124 | TOBAR, OSWALDO. 2002. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA SHIRLEY A CANTÓN LAGO AGRIO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 125 | VILLALBA, MARCELO. 2002. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA ALICE PAD Y VÍA DE ACCESO, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. GICO EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA SHIRLEY A CANTÓN LAGO AGRIO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 126 | YÉPEZ, ALDEN. 2002. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA VHR-13, DEL CAMPO MARGINAL VHR (VÍCTOR HUGO RUALES). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 127 | ALMEIDA, EDUARDO. 2003. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL BLOQUE 16. PLATAFORMA IRO-B. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 128 | ARELLANO, JORGE. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA EDÉN G DEL BLOQUE 15 Y RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 129 | ARELLANO, JORGE. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA QUINDE DEL BLOQUE 15, PROVINCIA SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 130 | CAMINO, BYRON. 2003. INFORME DEL RECONOCIMIENTO-EVALUACIÓN ARQUEOLÓGICA. PROYECTO REEVALUACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LAS ACTIVIDADES DE SÍSMICA 2D EN EL BLOQUE 11. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 131 | CAMINO, BYRON Y SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO OLEODUCTO BINACIONAL. QUILLASHINGA FRONTERA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 132 | CARRERA, JUAN. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS EDÉN-H, ALTERNATIVAS 1 Y 2; SUS VÍAS DE ACCESO Y LA LÍNEA DE FLUJO. BLOQUE 15. PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 133 | CARRERA, JUAN. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS JIVINO NORTE, PALMAR ESTE Y PALMAR OESTE. BLOQUE 15. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 134 | CARRERA, JUAN. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA EDÉN-E. BLOQUE 15. PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 135 | CARRERA, JUAN. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL CAMPO DE PRODUCCIÓN YANAQUICHA DE OEPC. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 136 | CARRERA, JUAN. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS CEDROS Y CEDROS ESTE. BLOQUE 15. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 137 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2003. INFORME PRELIMINAR DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN LA RUTA DEL OLEODUCTO YURALPA-PUERTO-NAPO, BLOQUE 21 DE PERENCO ECUADOR LIMITED, PROVINCIA DEL NAPO, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 138 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2003. INFORME FINAL DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN LA RUTA DEL OLEODUCTO YURALPA-PUERTO NAPO, BLOQUE 21 DE PERENCO ECUADOR LIMITED, PROVINCIA DE NAPO, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 139 | MANOSALVAS, OSCAR Y CAMINO, BYRON. 2003. INFORME DEL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DE LA LÍNEA DE FLUJO ENTRE CHONTAYACU Y ESTACIÓN POZOS PATA, BLOQUE 18, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 140 | ONTANEDA, SANTIAGO. 2003. INFORME FINAL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO. PROYECTO REINYECCIÓN DE GAS EN EL CAMPO MARGINAL BERMEJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 141 | ONTANEDA, SANTIAGO Y CASTILLO, ALEX. 2003. INFORME FINAL DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA: PLATAFORMA ZÁPARO "A" Y VÍA DE ACCESO |
| 142 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA VÍA DE ACCESO PLATAFORMA WELL PAD SUR-BLOQUE 18. |
| 143 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. MONITOREO ARQUEOLÓGICO VÍA DE ACCESO PLATAFORMA WELL PAD SUR-BLOQUE 18 |
| 144 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA ESTACIÓN PACAYACU. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 145 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. RECONOCIMIENTO PLATAFORMA CRISTAL 1, EN EL CAMPO ADJUDICADO A LUMBAQUI OIL |
| 146 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2003. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO SÍSMICA 3D VINITA Y SÍSMICA 2 D ESTE BLOQUE 27. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 147 | VILLALBA, MARCELO. 2003. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO SHUSHUQUI 18 DESPLAZADO Y VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 148 | VILLALBA, MARCELO. 2003. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO SHUSHUFINDI 20 DESPLAZADO Y VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 149 | VILLALBA, MARCELO. 2003. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO LAGO AGRIO 44 DESPLAZADO Y VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 150 | VILLALBA, MARCELO. 2003. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO LAGO AGRIO 45 DESPLAZADO Y VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 151 | AGUILERA, MARÍA. 2004. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EVALUACIÓN AMBIENTAL EN EL ÁREA DE YURALPA A6. CANTÓN TENA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 152 | ALMEIDA, EDUARDO. 2004. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LA LÍNEA DE INYECCIÓN DEL POZO NEMOCA 1, BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 153 | CAMINO, BYRON. 2004. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DEL ADENDUM PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DE PERFORACIÓN E DE YURALPA Y LA VÍA DE ACCESO, BLOQUE 21, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 154 | CARRERA, JUAN. 2004. PROSPECCIÓN Y RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA EDÉN-G Y SU VÍA DE ACCESO. BLOQUE 15. PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 155 | OCHOA, MYRIAM. 2004. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA PLATAFORMA TANGAY (TUMALI 2A), BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 156 | TAMAYO, FERNANDO.2004. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA PLATAFORMA EWA BLOQUE 16, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 157 | TAMAYO, FERNANDO.2004. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA JAGUARUNDI, BLOQUE 14, PROVINCIA DE ORELLANA |
| 158 | TAMAYO, FERNANDO.2004. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA NANTU E. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 159 | TAMAYO, FERNANDO. 2004. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA CEDROS SUR Y SU VÍA DE ACCESO. BLOQUE 15. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. |
| 160 | VÁSQUEZ, JOSEFINA. 2004. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ADENDUM AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO BS-1012, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, ECUADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 161 | ALMEIDA, EDUARDO. 2005. INFORME DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL BLOQUE 7 PERENCO. VÍA DE INGRESO A PLATAFORMA CÓNDOR NORTE. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 162 | ALMEIDA, EDUARDO. 2005. INFORME DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA Y VÍA DE ACCESO ESTRELLA 1, BLOQUE 7 – PERENCO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 163 | ALMEIDA, EDUARDO. 2005. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL BLOQUE 7 – PERENCO. PLATAFORMA JUMANDI 1. 02-III-D2/ 03-III-D2/ 04-III- D2/ 05-III-D2/ 06-III-D2. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 164 | ALMEIDA, EDUARDO. 2005. INFORME DEL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL BLOQUE 16 REPSOL-YPF, PLATAFORMAS ÑAMBI 1, ZINE 1 Y WATI. |
| 165 | CARRERA, JUAN. 2005. RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA HUACHITO-2. CAMPO PBH, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 166 | CAMINO, BYRON, MEDINA, ENRIQUE Y CALERO, DARÍO. 2005. PROYECTO HIDROELÉCTRICO LLANGANATES (ALTERNATIVA SELECCIONADA DE LA IMPLANTACIÓN). PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 167 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA Y CONSTANTINE, ÁNGELO. 2005. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA G Y LA VÍA DE ACCESO EN EL CAMPO YURALPA DEL BLOQUE 21, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 168 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA Y CONSTANTINE, ÁNGELO. 2005. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ÁREA DE EXTENSIÓN DEL CPF PLATAFORMA F EN EL CAMPO YURALPA DEL BLOQUE 21, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 169 | MEJÍA, FERNANDO Y VARGAS, MARCO.2005. INFORME FINAL PROPUESTA PARA EVALUACIÓN DE IMPACTOS AMBIENTALES PARA EL PROYECTO DE PERFORACIÓN DEL POZO TIVACUNO SW Y VÍA DE ACCESO: PROSPECCIÓN |

| | |
|-----|---|
| | ARQUEOLÓGICA, BLOQUE 16, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 170 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2005. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL AEROPUERTO DE TENA – COMPONENTE ARQUEOLÓGICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 171 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2005. PROSPECCIÓN DE LA PLATAFORMA PARA LA PERFORACIÓN DEL POZO CASCALES. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 172 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2005. DIAGNÓSTICO DE SENSIBILIDAD ARQUEOLÓGICA PROSPECTO EL RAYO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 173 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA AUCA Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE 17, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 174 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA EVALUACIÓN AMBIENTAL DE LAS PLATAFORMAS FANNY 1 Y MPF, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 175 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS AMPLIACIONES DE LAS PLATAFORMAS CUYABENO 21, PARA LA PERFORACIÓN DEL POZO CUYABENO 25 Y SANSAHUARI 10 PARA LA PERFORACIÓN DEL POZO SANSAHUARI 12, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 176 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA TIPISHCA C. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 177 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. DIAGNOSTICO DE LAS PLATAFORMAS DORINE 3, DORINE 5 Y PROSPECCIÓN DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA SAN JOSÉ, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 178 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA UNA PLANTA DE PRODUCCIÓN DE DIESEL (PLANTA TOPPING). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 179 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DEL CAMINO VECINAL DE LA COMUNIDAD EDÉN. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 180 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA EDÉN J, BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 181 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA FRONTINO Y SU VÍA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 182 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA LÍNEA DE FLUJO DE LA PLATAFORMA PAKA, PROVINCIA DE ORELLANA, BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 183 | TAMAYO, FERNANDO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA OSO SUR Y SU VÍA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 184 | TOBAR, OSWALDO. 2005. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO EN LA ZONA DEL MUELLE CHIRU ISLA, PROVINCIA FRANCISCO DE ORELLANA, CANTÓN AGUARICO, PARROQUIA CAPITÁN AUGUSTO RIVADENEIRA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 185 | TOBAR, OSWALDO. 2005. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LOS 10 PRIMEROS KILÓMETROS DE LA VÍA DE ACCESO AL BLOQUE 31, PROVINCIA FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 186 | VILLALBA, MARCELO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA YUCA 7, PARA LA PERFORACIÓN DE LOS POZOS YUCA 19D Y YUCA 22D, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 187 | VILLALBA, MARCELO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA CONONACO 14, PARA LA PERFORACIÓN DEL POZO DIRECCIONAL CONONACO 30 D, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 188 | VILLALBA, MARCELO. 2005. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DEL PROGRAMA DE SÍSMICA 3D EN EL “ÁREA PAÑACOCHE”, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 189 | VILLALBA, MARCELO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO DE DESARROLLO VHR-15, CAMPO VÍCTOR HUGO RUALES (VHR), PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 190 | VILLALBA, MARCELO. 2005. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO DE DESARROLLO VHR-17, CAMPO VÍCTOR HUGO RUALES (VHR), PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 191 | VILLALBA, MARCELO. 2005. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO EXPLORATORIO CONDORAZO SE-1, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 192 | AGUILERA, MARÍA. 2006. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO. PLATAFORMA RW-1, VÍA DE ACCESO Y VÍA ALTERNA PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. QUITO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 193 | BRAVO, ELIZABETH. 2006. INFORME DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN YURALPA “D”: PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. BLOQUE 21, PROVINCIA DEL NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 194 | BRAVO, ELIZABETH. 2006. INFORME DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN "YURALPA I" Y VÍA DE ACCESO-BLOQUE 21, PROVINCIA DEL NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 195 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2006. INFORME FINAL DEL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA SÍSMICA 2D SECTOR GUATZAYACU BLOQUE 21 |
| 196 | SOLÓRZANO, SOLEDAD. 2006. INFORME FINAL DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA E LA PLATAFORMA DEL PROYECTO “GENERACIÓN RENTADA CULEBRA 10MW” CAMPO CULEBRA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 197 | SOLÓRZANO, SOLEDAD. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL NUEVO |

| | |
|-----|--|
| | MUELLE EDÉN, BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 198 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2006. DIAGNÓSTICO BIBLIOGRÁFICO DEL ALCANCE AMBIENTAL PARA LA REUBICACIÓN DE LA PLATAFORMA ER-C, CONSTRUCCIÓN DE VÍA Y PLATAFORMA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 199 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2006. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO COMO PARTE DE LA REEVALUACIÓN AMBIENTAL DEL OLEODUCTO SECUNDARIO BERMEJO SUR – LUMBAQUI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 200 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2006. DIAGNÓSTICO DEL ÁREA CIRCUNDANTE A LA PLATAFORMA MARIAN 4 A Y LA ESTACIÓN MARIAN 4 A BATTERY, DEL BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, CANTÓN CUYABENO, PARROQUIA AGUAS NEGRAS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 201 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2006. POZO SECOYA 32. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 202 | TAMAYO, FERNANDO. 2006. RESCATE DE LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS REPORTADOS EN LA VÍA DE ACCESO A LA PLATAFORMA OSO A Y EN EL CRUCE SUBFLUVIAL A OSO 3, BLOQUE 7, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 203 | TAMAYO, FERNANDO. 2006. DIAGNOSTICO ARQUEOLÓGICO DE EVALUACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DE LAS PLATAFORMAS FANNY 18B20, FANNY 18B40; FANNY 18B60 Y PROSPECCIÓN DE LAS LÍNEAS DE FLUJO ENTRE LAS PLATAFORMAS FANNY 18B20 A FANNY 18B50, FANNY 18B40 A FANNY 18B100 Y FANNY 18B60 A FANNY 1, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 204 | TAMAYO, FERNANDO. 2006. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA REEVALUACIÓN DE IMPACTOS AMBIENTALES PARA LA PERFORACIÓN DE 4 POZOS DE DESARROLLO DESDE LA PLATAFORMA SHIRLEY B; PARA LA PERFORACIÓN DE 4 POZOS DE DESARROLLO DESDE LA PLATAFORMA FANNY 18B50 Y CONSTRUCCIÓN DE LÍNEAS DE FLUJO HASTA LA PLATAFORMA FANNY 18B20 Y PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ADEMDUN A LA REEVALUACIÓN DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DE DESARROLLO DESDE LA PLATAFORMA TARAPOA 2 PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LÍNEA DE FLUJO DESDE TARAPOA 2 A FANNY 18B90. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 205 | TAMAYO, FERNANDO. 2006. INFORME. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EVALUACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO DE LAS PLATAFORMAS SONIA B, DORINE 1, TARAPOA 2 Y PROSPECCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO ENTRE LAS PLATAFORMAS TARAPOA 2 – MPF, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 206 | TAMAYO, FERNANDO. 2006. PROSPECCIÓN PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA YURALPA NORTE, PROVINCIA DE NAPO, BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 207 | TOBAR, OSWALDO. 2006. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO PARA EL DIAGNÓSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA EL SISTEMA OLEODUCTO TRANSECUTORIANO Y SISTEMAS DE POLIDUCTOS |

| | |
|-----|--|
| | SHUSHUFINDI-QUITO Y ESMERALDAS-QUITO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 208 | TOBAR, OSWALDO. 2006. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DEL ÁREA PETROLERA LAGO AGRIO QUE INCLUYE LOS CAMPOS LAGO AGRIO Y GUANTA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 209 | TOBAR, OSWALDO. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA LAGO 24 DEL CAMPO LAGO AGRIO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 210 | TOBAR, OSWALDO. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA LAGO 29 DEL CAMPO LAGO AGRIO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 211 | VILLALBA, MARCEL. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA MDC 16, VÍA DE ACCESO, Y LA LÍNEA DE FLUJO. CAMPO MDC, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 212 | VILLALBA, MARCEL. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA AMPLIACIÓN DE LA ESTACIÓN MDC 1, CAMPO MDC (MAURO DÁVALOS CORDERO), PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 213 | VILLALBA, MARCEL. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL TENDIDO DE LA LÍNEA DE FLUJO ENTRE “EPF” Y “EDEN-1”, PROVINCIA DE ORELLANA. |
| 214 | VILLALBA, MARCELO. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA QUILLA 1-2 Y VÍA DE ACCESO, PETROPRODUCCIÓN BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 215 | VILLALBA, MARCELO. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO PICHINCHA 01, CAMPO LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 216 | VILLALBA, MARCELO. 2006. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA CUYABENO 15 PARA LA PERFORACIÓN DIRECCIONAL DEL POZO CUYABENO 28D, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 217 | ALMEIDA, EDUARDO. 2007. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO EXPLORATORIO TAPIR 1, BLOQUE 17 |
| 218 | ALMEIDA, EDUARDO. 2007. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL CAMPO TIGÜINO. REHABILITACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO CACHIYACU 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 219 | ALMEIDA, EDUARDO. 2007. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL DERECHO DE VÍA DEL OLEODUCTO ENO-TERMINAL AMAZONAS. CONSORCIO PETROLERO BLOQUE 18. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 220 | CAMINO, BYRON. 2007. SIN TÍTULO. BLOQUE TARAPOA. CANTÓN CUYABENO, PARROQUIA TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 221 | CAMINO BYRON. 2007. INFORME FINAL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO “REEVALUACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA PERFORACION DE DESARROLLO Y EXPLORATORIA, SECTOR 2 ESTE, BLOQUE TARAPOA, POZOS MARIANN 8 Y ALELUYA, PARA LA PERFORACION DE OCHO POZOS ADICIONALES EN LA PLATAFORMA ALELUYA Y LINEAS DE FLUJO A LA ESTACIÓN MARIANN VIEJA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 222 | CAMINO, BYRON. 2007. INFORME FINAL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO. LÍNEA DE FLUJO PLATAFORMA FANNY 18B40-MPF PROVINCIA SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 223 | CAMINO, BYRON. 2007. INFORME FINAL. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO. ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL PLAN DE DESARROLLO DEL CAMPO LIMONCOCHA. PROVINCIA SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 224 | CARRERA, JUAN. 2007. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA INSTALACIÓN Y OPERACIÓN DE LA SEGUNDA AMPLIACIÓN DE CAPACIDAD INSTALADA DE LA PLANTA DE GENERACIÓN ELÉCTRICA, BLOQUE TARAPOA. CÓDIGO INFORME: EC100-216. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 225 | CARRERA, JUAN. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA AMPLIACIÓN ESTE DE LA PLATAFORMA INDILLAMA. UNIDAD BLOQUE 15. PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 226 | CARRERA, JUAN. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA AMPLIACIÓN ESTE DE LA PLATAFORMA EDÉN-J. UNIDAD BLOQUE 15. PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 227 | CHACÓN, ROSALBA. 2007. INFORME FINAL. PROSPECCIÓN ARQUEOLOGICA DEL POZO CEDRO-1, PARROQUIA EL DORADO DE CASCALES, CANTÓN CASCALES, PROVINCIA DE SUCUMBIOS, BLOQUE 11. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 228 | LÓPEZ, TELMO. 2007. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DEFINITIVO DE LA AMPLIACIÓN DE LA CENTRAL JIVINO, MEDIANTE LA IMPLANTACIÓN DE DOS GRUPOS TERMOELÉCTRICOS. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 229 | MEJÍA, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS EXISTENTES: SHUSHUFINDI 17, PICHICNCHA 8 Y PACAYACU 2, DONDE SE PERFORARAN LOS FUTUROS POZOS DIRECCIONALES SHUSHUFINDI 119D, PICHICNCHA 14D Y PACAYACU 6D, RESPECTIVAMENTE, PROVINCIA DE SUCUMBIOS, CANTONES SHUSHUFINDI Y LAGO AGRIO, PARROQUIAS SHUSHUFINDI Y PACAYACU. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 230 | MEJÍA, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS EXISTENTES: SACHA 49, 65 Y 94, FUTUROS POZOS DIRECCIONALES SACHA 116D, 160D Y 152D RESPECTIVAMENTE, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN JOYA DE LOS SACHA, PARROQUIAS JOYA DE LOS SACHA Y ENOKANQUI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 231 | MEJÍA, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA VARIANTE DEL OLEODUCTO DE EXPORTACIÓN SECTOR HUARMİYUTURI – 900 M (ABSISAS KM. 0+80 Y KM. 1+150)1 - PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 232 | MEJÍA, FERNANDO. 2007. DIAGNOSTICO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA DUMBIQUE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA LINEA DE FLUJO HACIA LA ESTACIÓN SAN ROQUE NORTE - PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 234 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2007. INFORME ARQUEOLÓGICO PARA EL “ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL EXPOST PARA LA PLANTA EXTRACTORA DE ACEITE DE PALMA DE PALMERAS DEL ECUADOR – SHUSHUFINDI”. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 235 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2007. INFORME DE PROSPECCION ARQUEOLOGICA. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA PERFORACION DEL POZO DIRECCIONAL SHUSHUFINDI 122D. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 236 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2007. DIAGNÓSTICO DE LA PLATAFORMA SHUSHUFINDI 13, CAMPO SHUSHUFINDI, CANTÓN SHUSHUFINDI, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 237 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2007. RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO CAMINO VECINAL EDÉN. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 238 | TAMAYO, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS CONCESIONES DONA Y DONA 2; PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 239 | TAMAYO, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA EXTRACCIÓN DE ARENA EN LA CONCESIÓN TUCÁNPEE, SOBRE EL RÍO NAPO PROVINCIA DE ORELLANA, BLOQUE 31. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 240 | TAMAYO, FERNANDO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS PRH 10, PRH 11, PRH 12, PRH 13 Y SUS VÍAS DE ACCESO, CAMPO PARAHUAYCU, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 241 | TAMAYO, FERNANDO. 2007. DIAGNOSTICO ARQUEOLÓGICO SÍSMICA 3D LIMONCOCHA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 242 | TAMAYO FERNANDO. 2007. DIAGNÓSTICO Y RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO PARA LA AMPLIACIÓN DE LA ESTACIÓN MARIAN VIEJA, PERFORACIÓN DE DESARROLLO DE LA PLATAFORMA SHIRLEY A Y PERFORACIÓN DE DESARROLLO DE LA PLATAFORMA FANNY 18 B 90, BLOQUE TARAPOA, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 243 | TOBAR, OSWALDO. 2007. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA ZONA DEL NUEVO CEMENTERIO DE RIPIOS DE LA PLATAFORMA PALO AZUL A, BLOQUE 18, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 244 | VILLALBA, MARCELO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA DEL POZO CRISTAL 3, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 245 | VILLALBA, MARCELO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS PLATAFORMAS PARA LOS POZOS DE DESARROLLO VHR-16, VHR-20, VHR-23 Y POZO DE AVANZADA VHR-25, CAMPO VICTOR HUGO RUALES (VHR), PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 246 | VILLALBA, MARCELO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA YANAQUINCHA NORTE (AGUAJAL), LINEA DE FLUJO Y VIA DE ACCESO, UNIDAD BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 247 | VILLALBA, MARCELO. 2007. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL “EX – POST” PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL BLOQUE 16, CAMPO TIVACUNO, CAMPO BOGI – CAPIRON, Y ESTACIONES SHUSHUFINDI Y POMPEYA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 248 | VILLALBA, MARCELO. 2007. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA Y PLAN DE MANEJO PARA LA SÍSMICA 3D SECTOR HALCÓN Y SECTOR CHARAPA SW, PROVINCIA DE SUCUMBIO, CANTÓN LAGO AGRIO, PARROQUIA GENERAL FARFÁN, NUEVA LOJA Y SANTA CECILIA, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 249 | VILLALBA, MARCELO. 2007. INFORME PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN VARIAS LOCACIONES PARA EL MANEJO DE RESIDUOS SÓLIDOS, SEMI SÓLIDOS Y LÍQUIDOS GENERADOS EN EL BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 250 | ALMEIDA, EDUARDO. 2008. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA LAGUNA “A” Y DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA JIVINO “B”. PETROAMAZONAS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 251 | BRAVO, ELIZABETH Y VARGAS, MARCO. 2008. INFORME DE PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO EN EL SITIO ARQUEOLÓGICO RAYO A, CAMPO MARGINAL BERMEJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 252 | BRAVO, ELIZABETH Y VARGAS, MARCO. 2008. PROSPECCION ARQUEOLÓGICA PARA LAS VARIANTES DE LOS OLEODUCTOS SECUNDARIOS: SUSHUFINDI, CONONACO-AUCA CENTRAL, CUYABENO-AGUAS NEGRAS, GUANTA-CUYABENO Y JIVINO VERDE, DE PETROECUADOR, PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 253 | CAMINO, BYRON Y CALERO, DARÍO. 2008. INFORME FINAL PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. ESTUDIO DEL ÁREA PARA EL PROYECTO MINERO EL ENCANTO PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 254 | CARRERA, JUAN. 2008. DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO PARA EL DIAGNOSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DE LA PLATAFORMA LAGO AGRIO 29 DESDE DONDE SE PERFORARÁN LOS POZOS, LAGO AGRIO 47D, Y LAGO AGRIO 48D. PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 255 | CARRERA, JUAN. 2008. DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO PARA EL ESTUDIO EX POST Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PLATAFORMA GUANTA 17. PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 256 | CARRERA, JUAN. 2008. DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO PARA EL DIAGNOSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DE LA PLATAFORMA LAGO AGRIO 24 DESDE DONDE SE PERFORARÁN LOS POZO LAGO AGRIO 49D. PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 257 | CHACÓN, ROSALBA Y MEJÍA, FERNANDO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA LAGO 44 Y SUS RESPECTIVOS POZOS DIRECCIONALES 50D Y LAGO RW2, CANTON LAGO AGRIO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 258 | CHACÓN, ROSALBA. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA CENTRAL DE GENERACIÓN ELÉCTRICA CAMPO SACHA PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 259 | MEJÍA, FERNANDO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA FUTURA CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO, PLATAFORMA Y PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO BERMEJO ESTE X-11. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 260 | MEJÍA FERNANDO. 2008. "PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ÁREA DE CAMBIO DE TUBERÍA PARA LÍNEA DE FLUJO LAGUNA - CPF, CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA DE PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO TUNTIK Y TUICH1". INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 261 | MEJÍA, FERNANDO. 2008. REEVALUACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO, PLATAFORMAS Y ACTIVIDADES DE PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO CASCALES1". INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 262 | MEJÍA FERNANDO. 2008. "PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ÁREA DE CAMBIO DE TUBERÍA PARA LÍNEA DE FLUJO LAGUNA - CPF, CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA DE PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO TUNTIK Y TUICH1". INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 263 | MEJÍA, FERNANDO. 2008. DIAGNOSTICO DEL ÁREA DE LA CENTRAL DE GENERACIÓN DE 76 MW Y LÍNEAS DE DISTRIBUCIÓN ELÉCTRICA (ITT)1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 264 | MEJÍA, FERNANDO. 2008. RECONOCIMIENTO Y PROSPECCION ARQUEOLÓGICA DE LA CENTRAL TÉRMICA DE HASTA 126 MW CON MOTORES DE COMBUSTIÓN INTERNA CONSUMIENDO CRUDO REDUCIDO A CONSTRUIRSE EN LA CIUDAD DE SHUSHUFINDI, CANTON SHUSHUFINDI, PROVINCIA DE SUCUMBOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 265 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2008. COMPONENTE ARQUEOLÓGICO DEL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA EL CAMPO MARGINAL SINGUE: FASE EXPLORATORIA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 266 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LAS PLATAFORMAS DRAGO N-1 Y DERECHO DE VIA, DRAGO E-1, DERECHO DE VIA Y VIA DE ACCESO Y DIAGNÓSTICO DEL DERECHO DE VÍA DE LA LÍNEA DRAGOS A SHUSHUFINDI CENTRAL Y PLATAFORMA SHUSHUFINDI 26 DERECHO DE VIA A SHUSHUFINDI SUROESTE, CAMPO SHUSHUFINDI, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 267 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. INFORME FINAL DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA INDILLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 268 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA JOAN 2 Y SU LÍNEA DE FLUJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 269 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DE LA PLATAFORMA PAÑACocha 1 Y VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 270 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA TUNTIK Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 271 | TAMAYO, FERNANDO. 2008. RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS YUTURI 1 Y YUTURI 2, REPORTADOS EN LA PROSPECCIÓN PARA EL TENDIDO DE LA LÍNEA DE FLUJO ENTRE LA PLATAFORMA EDEN J Y EPF, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 272 | VILLALBA, MARCELO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA PARA EL POZO SHUSHUY Y VÍA DE ACCESO, CAMPO LIMONCOCHA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 273 | VILLALBA, MARCELO. 2008. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO PARA LA CONSTRUCCIÓN Y OPERACIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO DESDE PAÑACocha 2 HASTA EPF, CON UN CRUCE SUBFLUVIAL EN EL RÍO NAPO, PROVINCIAS DE SUCUMBÍOS Y ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 274 | ALMEIDA, EDUARDO. 2009. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL DERECHO DE VÍA DE LA CARRETERA KM. 74 - CASA DE MÁQUINAS DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO COCA CODO SINCLAIR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 275 | ALMEIDA, EDUARDO. 2009. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA VÍA AL EMBALSE COMPENSADOR DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO COCA CODO SINCLAIR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 276 | ALMEIDA, EDUARDO. 2009. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL SECTOR SUR DEL CAMPO FANNY 18B PARA LA CONSTRUCCIÓN DE 3 PLATAFORMAS (A, B, C), LIMPIEZA DE CAMINOS Y LÍNEAS DE FLUJO. BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 277 | ALMEIDA, EDUARDO. 2009. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL SECTOR SUR DEL CAMPO JOAN PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA C Y VÍA DE ACCESO. BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 278 | CARRERA, JUAN. 2009. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA VÍA DE ACCESO Y LÍNEA DE FLUJO DE LA PLATAFORMA TUNTIK A LA PLATAFORMA PALMAR ESTE, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 279 | CARRERA, JUAN. 2009. INFORME FINAL DEL RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA PACAY Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 280 | CASTRO, GERARDO. 2009. INFORME FINAL. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO COMO PARTE DE LOS ESTUDIOS DE IMPACTO AMBIENTAL DE CAMPOS EN OPERACIÓN POR PETROAMAZONAS, EN LA PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 281 | CHACÓN, ROSALBA. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PROYECTO HIDROELÉCTRICO QUIJOS-BAEZA (100MW) Y SUS CORRESPONDIENTES VÍAS DE ACCESO. PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 282 | CHACÓN, ROSALBA. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PLATAFORMA CONDORAZO SUR ESTE 2 PARA LA PERFORACIÓN DE LOS POZO SUR ESTE 2V, 4D, 8D Y SU CORRESPONDIENTE VÍA DE ACCESO-PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 283 | CHACÓN, ROSALBA. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA PERFORACIÓN DE LOS POZOS CONDORAZO PAD 3 3D, 4D, 5D Y 6D DESDE LA PLATAFORMA DEL POZO CONDORAZO SE PAD 3 Y SU CORRESPONDIENTE VIA DE ACCESO- PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 284 | CONSTANTINE, ÁNGELO. 2009. INFORME DE RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACION DE LOS POZOS UBICADOS EN LAS PLATAFORMAS CUYABENO 23 (POZOS 29D, 30D Y 31D) CUYABENO 17 (POZOS 32D Y 33D) Y POZO REINYECTOR CUYABENO RW1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 285 | ENTRIX. 2009. PROSPECCIÓN EN LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA DEL POZO IP 5B DEL BLOQUE 20, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 286 | ENTRIX. 2009. INFORME DE PROSPECCIÓN Y RESCATE DE LA VÍA DE ACCESO, RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA DEL POZO IP 15 DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 287 | LÓPEZ, TELMO. 2009. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA LÍNEA DE FLUJO DUMBIQUE – SAN ROQUE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROYECTO EC 150-25. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 288 | VILLALBA, MARCELO. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LOS POZOS IP-15; IP-13, IP-5A; IP-5B, PARA PERFORACIÓN DE AVANZADA, UBICADOS EN EL BLOQUE 20, OPERADO POR IVANHOE ENERGY INC, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 289 | MONCAYO, PATRICIO. 2010. INFORME FINAL DEL MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA CEDROS SUR Y LA VÍA DE ACCESO, BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROYECTO EC 150 – 18. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 290 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2009. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DEFINITIVO. PROYECTO COCA CODO SINCLAIR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 291 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2009. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DE 4 POZOS DIRECCIONALES DESDE LA PLATAFORMA YULEBRA 4. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 292 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2009. REEVALUACIÓN AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DE 5 POZOS DIRECCIONALES DESDE LA PLATAFORMA CONDORAZO SE1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 293 | TAMAYO, FERNANDO. 2009. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA LIMONCOCHA 7. PROYECTO EC 150-17. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 294 | TAMAYO, FERNANDO. 2009. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA YANKUT PARA LA CONSTRUCCIÓN Y PERFORACIÓN DE LA PLATAFORMA DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN PALMERAS NORTE Y LA CORRESPONDIENTE VÍA DE ACCESO Y LÍNEA DE FLUJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 295 | TAMAYO, FERNANDO. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA PAÑACOCCHA C Y DIAGNÓSTICO DE LA VÍA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 296 | TAMAYO, FERNANDO. 2009. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA EDÉN K Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 297 | TAMAYO, FERNANDO. 2009. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA SH USHUFINDI 35 Y LA PLATAFORMA DE SHUSHUFINDI 10 BD. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 298 | VILLALBA, MARCELO. 2009. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO: "SUMINISTRO, MONTAJE, PRUEBAS Y PUESTA EN MARCHA DE UN SISTEMA DE COMPRESIÓN DE GAS EN LA ESTACIÓN SHUSHUQUI", CAMPO LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 299 | VILLALBA, MARCELO. 2009. RESCATE ARQUEOLÓGICO DEL SITIO QUINCHAYACU, CANTÓN JOYA DE LOS SACHAS, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 300 | ALMEIDA, EDUARDO. 2010. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL SECTOR NORTE DEL CAMPO MARIANN PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA MARIANN 20, CAMINO Y LÍNEA DE FLUJO. BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 301 | ALMEIDA, EDUARDO. 2010. PROPUESTA PARA LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA LÍNEA DE TRASMISIÓN A138 KV-BAEZA-QUIJOS EL INGA EN DOS TRAMOS DESDE BAEZA APAPALLACTA Y AL INGA BAJO PROVINCIAS DE NAPO Y PICHINCHA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 302 | ALMEIDA, EDUARDO. 2010. PROSPECCIÓN RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLOGICO DE LA PLATAFORMA IP-5B Y SU RESPECTIVA VIA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 303 | ALMEIDA, EDUARDO. 2010. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO COMO PARTE DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA EL DESARROLLO DE LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLORATORIO Y DE AVANZADA, Y PRUEBAS DE PRODUCCIÓN DE 11 NUEVOS POZOS DE AVANZADA EN EL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 304 | ALMEIDA, EDUARDO. 2010. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO COMO PARTE DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA EL DESARROLLO DE LA FASE DE PROSPECCIÓN GEOFÍSICA DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 305 | CAMINO, BYRON. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL ÁREA YANKUNT PARA LA PERFORACIÓN DE POZOS ADICIONALES DESDE LA PLATAFORMA PALMAR OESTE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA SANTA ELENA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 306 | CARRERA, JUAN. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PAÑAYACU PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CPF. BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 307 | CARRERA, JUAN. 2010. “PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA YANAHURCO Y DIAGNÓSTICO DE LA VÍA DE ACCESO HASTA EL NUEVO PUERTO DE EDÉN. BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS.” INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 308 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DE CINCO POZOS DIRECCIONALES EN LA PLATAFORMA AGUARICO 3, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 309 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA SANTA ELENA Y SU VÍA DE ACCESO, CANTON SHUSHUFINDI-PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 310 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. PROSPECCION ARQUEOLÓGICA SOBRE EL ÁREA DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA TUMALI Y SU CORRESPONDIENTE VÍA DE ACCESO, EMBARCADERO; Y RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL DERECHO DE VÍA DE LA LÍNEA DE FLUJO, CANTON SHUSHUFINDI-PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 311 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA SOBRE EL ÁREA DE LA PLATAFORMA COBRA 1 Y SU CORRESPONDIENTE VÍA DE ACCESO. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO COBRA 1. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 312 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA SOBRE EL ÁREA DE LA PLATAFORMA DRAGO NORTE 2 Y SU CORRESPONDIENTE VÍA DE ACCESO. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PERFORACIÓN DE TRES POZOS DIRECCIONALES Y UN VERTICAL DESDE LA PLATAFORMA DRAGO NORTE 2. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 314 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LAS PLATAFORMAS CONDORAZO SUR ESTE 2 Y CONDORAZO SUR ESTE 3. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 315 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA DEL EMBARCADERO DE TUMALI - PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 316 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. INFORME FINAL PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. PROYECTO DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS HORMIGUERO E Y KUPI E, CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS MENCIONADAS Y SU VÍA DE ACCESO, PERFORACIÓN DE 8 POZOS DE DESARROLLO Y CONSTRUCCIÓN Y OPERACIÓN DE LÍNEA DE FLUJO PARA PRUEBAS Y PRODUCCIÓN. PROVINCIA ORELLANA, CANTÓN FRANCISCO DE ORELLANA, PARROQUIA DAYUMA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 317 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CAMPAMENTO OSO A – BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 318 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO BIBLIOGRÁFICO. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA SÍSMICA 3D DEL COMPLEJO WAPONI-BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 319 | CHACÓN, ROSALBA. 2010. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO BIBLIOGRÁFICO. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA SÍSMICA 3D DEL COMPLEJO GUATZAYACU-BLOQUE 21. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 320 | CHACÓN, ROSALBA Y ANDRADE, ALBERT. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA VÍA DE ACCESO A LA PLATAFORMA DE PAKA NORTE Y DE LA AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS PACAY, YANAQUINCHA ESTE Y AGUAJAL EN LA PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 321 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2010. INFORME DE RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO DESDE LA PLATAFORMA TUNTIK HASTA LA PLATAFORMA SANTA ELENA, BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 322 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2010. PROYECTO DE RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DEL DERECHO DE VÍA DE LA LÍNEA DE FLUJO DEL CAMPO PAÑACocha – BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 324 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PROYECTO HIDROELÉCTRICO LA MERCED DE JONDACHI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 325 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL, PARA LA SÍSMICA 3D DEL CAMPO OSO EN EL BLOQUE 7, DE PETROAMAZONAS, PARROQUIA CHONTAPUNTA, CANTÓN TENA, PROVINCIA DEL NAPO, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 326 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DE DESARROLLO PACAY NORTE Y LA CORRESPONDIENTE CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO Y LÍNEA DE FLUJO, CANTÓN LA JOYA DE LOS SACHAS, |

| | |
|-----|---|
| | PROVINCIA DE ORELLANA, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 327 | ENTRIX. 2010. PROSPECCIÓN Y RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA VÍA DE ACCESO A LA PLATAFORMA DEL POZO IP-15 5B Y RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA DEL POZO IP-15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 328 | ENTRIX. 2010. PROYECTO DE RESCATE MONITOREO Y PLAN DE MANEJO ARQUEOLÓGICO EN LA PATAFORMA DEL POZO IP-5B DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 329 | ENTRIX. 2010. INFORME DE DIAGNÓSTICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA EL DESARROLLO DE LA FASE DE PROSPECCIÓN GEOFÍSICA DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 330 | ENTRIX. 2010. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE 4 ÁREAS OPERATIVAS DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 331 | ENTRIX. 2010. PLAN DE MANEJO DE BIENES CULTURALES DE LA PLATAFORMA IP-5B COMUNIDAD DE AGUSTÍN CERDA LOS CEIBOS DE YUTZUPINO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 332 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2010. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA OSO B, BLOQUE 7, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 333 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2010. ESTUDIO DEL MATERIAL CULTURAL DEL MONITOREO Y RESCATE ARQUEOLÓGICO EN PAÑACocha. APE2010-43B. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 334 | MOREIRA, MARÍA. 2010. INFORME RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LOS SITIOS VAPN-01NS (VÍA DE ACCESO PAKA NORTE- 01NON-SITIO) Y VAPN-02NS (VÍA DE ACCESO PAKA NORTE-02NON-SITIO) VÍA DE ACCESO Y ÁREA DE INTERÉS ARQUEOLÓGICO EN PLATAFORMA PAKA NORTE, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN JOYA DE LOS SACHAS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 335 | MOREIRA, MARÍA. 2010. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA VARIANTE DE LA LÍNEA DE FLUJO LAGUNA – CPF. PROVINCIA SUCUMBÍOS, CANTÓN SHUSHUFINDI, PARROQUIA LIMONCOCHA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 336 | MOREIRA, MARÍA. 2010. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO DEL DERECHO DE VÍA DE LA LÍNEA DE FLUJO DEL CAMPO PAÑACocha – RIVERA SUR, BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS Y ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 337 | MOREIRA, MARÍA. 2010. MONITOREO Y RESCATE ARQUEOLÓGICO PARA LA VÍA DE ACCESO TUNTIK-ITAYA (KM 4+120 HASTA LA 5+500: INTERSECCIÓN CON LA VÍA A CPF). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 338 | MOREIRA, MARÍA. 2010. MONITOREO ARQUEOLOGICO EN LOS SITIOS P3C1-PN1 Y P3C1-PN2, VIA DE ACCESO Y PLATAFORMA PAKA NORTE, BLOQUE 15 PROVINCIA DE ORELLANA CASNTON JOYA DE LOS SACHAS. INFORME ENTREGADO AL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 339 | MOREIRA, MARÍA. 2010. PROYECTO MONITOREO ARQUEOLOGICO PARA LA PLATAFORMA PAD H Y VIA DE ACCESO PROVINCIA DE ORELLANA CANTÓN FRANCISCO DE ORELLANA PARROQUIA EDEN. INFORME ENTREGADO AL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 340 | MOREIRA, MARÍA. 2010. MONITOREO ARQUEOLOGICO CAMINO VECINAL EDEN ALTO. INFORME ENTREGADO AL INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 341 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2010. PROGRAMA DE RESCATE ARQUEOLÓGICO: PROYECTO AEROPUERTO DE TENA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 342 | SANTAMARÍA, ALFREDO. 2010. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DEFINITIVO DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO QUIJOS – BAEZA Y LÍNEA DE TRANSMISIÓN A 138 KV ASOCIADA LÍNEA DE TRANSMISIÓN A 138 KV S/E. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 343 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA COMO PARTE DEL EL ALCANCE A LA REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA LIBERTADOR, PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO SECOYA-28, DESDE DONDE SE PERFORARÁ UN POZO DIRECCIONAL. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 344 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD, 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA COMO PARTE DEL EL ALCANCE A LA REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA LIBERTADOR, PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO SECOYA-28, DESDE DONDE SE PERFORARÁ UN POZO DIRECCIONAL. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 345 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD, 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA COMO PARTE DEL EL ALCANCE A LA REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA LIBERTADOR, PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO SECOYA-28, DESDE DONDE SE PERFORARÁ UN POZO DIRECCIONAL. PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 346 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. ORME FINAL EXPOST DE RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA YAMANUNKA 2 Y SU VÍA DE ACCESO, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 347 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. INFORME DE CAMPO DEL RESCATE Y MONITLOGRARQUEOLÓGICO DEL DERECHO DE VÍA DE LA LÍNEA DE FLUJO Y VARIANTE DEL CAMPO PAÑACOCOA Y MONITOREO DE FACILIDADES DEL CAMPO PAÑACOCOA (CAMINO DE ACCESO A LA PLATAFORMA PAÑACOCOA A, PAÑACOCOA B, PAÑACOCOA C, RELLENO SANITARIO, CAMPAMENTOS TEMPORALES Y ÁREAS DE CARGA Y DESCARGA, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS Y ORELLANA. PROYECTO EC150- 16. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 348 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. INFORME DE CAMPO DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO DE LA LÍNEA TUNTIK ITAYA; BLOQUE 15, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. PROYECTO EC150-22. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 349 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. INFORME PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA VARIANTE DE LA LÍNEA DE FLUJO DE PAÑACOCCHA. PROYECTO EC 150-16. |
| 350 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DE LAS ÁREAS VICTOR HUGO RUALES, SANSAHUARI, CUYABENO Y VINITA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 351 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. RECONOCIMIENTO (DDV) Y PROSPECCION AMPLIACION DE PLATAFORMAS ARQUEOLOGICAS PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DELO AREA EDEN ALTO PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCION BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 352 | TAMAYO, FERNANDO. 2010. PROYECTO DIAGNOSTICO PARA EL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS DE DESARROLLO EDEN H,I Y K VIAS DE ACCESO LINEAS DE FLUJOP Y LA CORRESPONDIENTE PERFORACION DE POZOS DE DESARROLLO PARA LA PERFORACION DE 10 POZOS ADICIONALES EN LA PLATAFORMA K Y EL ALCANCE A LA REEVALUACION AL PROYECTO DE CONSTRUCCION DE LA PLATAFOTRMA DE DESAROLLO EDEN J PARA LA PERGFORACION DE 6 POZOS ADICIONALES. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 353 | VARGAS, MARCO Y DOMÍNGUEZ, VICTORIA. 2010. PROYECTO HIDROELÉCTRICO JONDACHI. INFORME TÉCNICO DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 354 | VILLALBA, MARCELO. 2010. RECONOCIMIENTOARQUEOLÓGICO EN EL SECTOR NORTE DE LA PLATAFORMA YAMANUNKA 2, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 355 | VILLALBA, MARCELO. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA LOCACIÓN PARA LA PLATAFORMA ARAZA PAD A, VÍA DE ACCESO Y LÍNEA DE FLUJO, UBICADOS EN EL ÁREA HIDROCARBURÍFERA LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 356 | VILLALBA, MARCELO. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS ATACAPI 15 Y SHUARA 20, UBICADAS EN EL ÁREA HIDROCARBURÍFERA LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 357 | VILLALBA, MARCELO. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL DESVÍO DEL OLEODUCTO DE CRUDOS PESADOS (OCP), EN UN TRAMO DE 2 KILÓMETROS, UBICADO AL NORTE DE LA CONFLUENCIA DE LOS RIO SALADO Y QUIJOS, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 358 | VILLALBA, MARCELO. 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA FRONTERA 3 Y CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA TETETE 20D Y VÍA DE ACCESO, UBICADAS EN EL ÁREA HIDROCARBURÍFERA LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 359 | AGUILERA, MARÍA. 2011. RESCATE ARQUEOLÓGICO PLATAFORMA SACHA 146 – ZONA DE AMORTIGUAMIENTO Y RESCATE PUNTUAL EN ESTACIÓN SACHA NORTE. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 360 | ALMEIDA, EDUARDO. 2011. INFORME ARQUEOLÓGICO DE 4 PLATAFORMAS Y PROSPECCIÓN DIAGNÓSTICO DE SUS PROBABLES VÍAS DE ACCESO EN EL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 361 | ALMEIDA, EDUARDO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA VÍA DE ACCESO Y PLATAFORMA EN EL BLOQUE BERMEJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 362 | ALMEIDA, JOSÉ. 2011. PROSPECCION ARQUEOLÓGICA Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL EN LA PLATAFORMA MARIANN 30 Y EN SU VÍA DE ACCESO, PARA LA PERFORACIÓN DE 8 POZOS DE DESARROLLO Y CONSTRUCCIÓN Y OPERACIÓN DE LÍNEAS DE FLUJO PARA PRUEBAS Y PRODUCCIÓN. BLOQUE TARAPOA, PARROQUIAS TARAPOA Y AGUAS NEGRAS, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 363 | BRAVO, ELIZABETH. 2011. INFORME FINAL PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. PROYECTO CAPTACIÓN DE GAS DESDE EL CAMPO DRAGO HASTA LA PLANTA DE GAS DE LA REFINERÍA DE SHUSHUFINDI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 364 | BRAVO, ELIZABETH. 2011. INFORME FINAL DE LA INTERVENCIÓN EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN IP-5B DEL PROYECTO RESCATE ARQUEOLÓGICO DEL BLOQUE 20. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 365 | BRAVO, ELIZABETH. 2011. PROYECTO EIA Y PMA PARA LA PLATAFORMA BALSAYACU DEL BLOQUE 18 M PARA LA PERFORACIÓN DE LOS POZOS EXPLORATORIOS BALSAYACU 01 BALSAYACU NORTE Y SUR OESTE. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 366 | BRAVO, ELIZABETH Y VARGAS, MARCO. 2011. PROYECTO HIDROELECTRICO COCA - CODO SINCLAIR: PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA CANTERA IV Y CANTERA VIII. INFORME FINAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 367 | CASTRO. GERARDO. 2011. INFORME FINAL RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO COMO PARTE DEL PROYECTO DE REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL EN LOS CAMPOS AGUARICO Y SHUSHUFUNDI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 368 | CHACÓN, ROSALBA. 2011. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN EL AREA DEL EMBARCADERO VIA DE ACCESO Y AMPLIACION DE LA PLATAFORMA TUMALI 2A. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 369 | CHACÓN, ROSALBA. 2011. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA DE CONSTRUCCIÓN DEL CAMPAMENTO OSO, BLOQUE 7. 03D4-001. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 370 | CHACÓN, ROSALBA. 2011. MONITOREO ARQUEOLOGICO CAMPAMENTO OSO. BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 371 | CHACÓN, ROSALBA. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA PLATAFORMA DE PERFORACIÓN DEL POZO EXPLORATORIO SAMI 1 Y HABILITACIÓN DE LA VÍA DE ACCESO PALANDA 2 – SAMI 1. PROVINCIA ORELLANA. CANTON FRANCISCO DE ORELLANA, PARROQUIA TARACOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 372 | CHACÓN, ROSALBA. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA SUBESTACIÓN SANTA BARBARA PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 373 | CONSTANTINE, ÁNGELO. 2011. PROYECTO DE PROSPECCION ARQUEOLOGICA ESTUDIO DEFINITIVO DE IMPACTO AMBIENTAL LÍNEA DE SUBTRANSMISIÓN NUEVA LOJA – LUMBAQUI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 374 | CONSTANTINE, ÁNGELO. 2011. INFORME DE RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EX-POST PARA LA PERFORACIÓN DE LOS POZOS SACHA 330D-331D-332D-333D DESDE LA PLATAFORMA SACHA 146. |
| 375 | CONSTANTINE, ÁNGELO. 2011. INFORME FINAL. EXCAVACIÓN DE SITIOS ARQUEOLÓGICOS EN LA VÍA AL EMBALSE COMPENSADOR Y OTRAS AREAS DEL PROYECTO COCA CODO SINCLAIR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 376 | ECHVERRÍA, JOSÉ. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LAS PLATAFORMAS MARIANN 4 N 2 Y N 1, MAHOGANY B, C Y SUS VÍAS DE ACCESO, EN EL BLOQUE TARAPOA, PARROQUIAS TARAPOA Y AGUAS NEGRAS, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 377 | ECHVERRÍA, JOSÉ. 2011. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LAS ÁREAS DE SÍSMICA: MARIANN SUR, UBICADO EN LAS PARROQUIAS AGUAS NEGRAS Y TARAPOA DEL CANTÓN CUYABENO Y LA PARROQUIA SAN ROQUE (CAB. SAN VICENTE) DEL CANTÓN SHUSHUFINDI. SECTOR NOROESTE DEL BLOQUE TARAPOA, UBICADO EN LA PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO Y SECTOR OESTE DEL BLOQUE TARAPOA UBICADO EN LAS PARROQUIAS TARAPOA, SHUSHUFINDI Y SAN ROQUE DE LOS CANTONES CUYABENO Y SHUSHUFINDI, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 378 | VILLALBA, MARCELO, 2010. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL RELLENO SANITARIO DE SHINANDO, PARROQUIA CARLOS JULIO AROSEMENA TOLA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 379 | MOREIRA, MARÍA. 2011. INFORME PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS PLATAFORMAS DORINE G Y H Y SUS VÍAS DE ACCESO. PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 380 | MOREIRA, MARÍA. 2011. INFORME PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA DORINE I Y SUS VÍAS DE ACCESO. PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 381 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA Y DERECHO DE VÍA PALMERAS NORTE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 382 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2011. ESTUDIO DEL MATERIAL CULTURAL DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO REALIZADO EN LOS SITIOS: LINO, RIO BLANCO, TAPUY, CERDA, CHAMBIRA SUR, CHAMBIRA NORTE, WAMPUISH, PACHECO 1, PACHECO 2, JAMBECTA 1, JAMBECTA 2 Y TUNTIK, UBICADOS |

| | |
|-----|--|
| | EN LA VÍA TUNTIK – ITAYA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 383 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2011. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA CONTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA, EMBARCADERO, VÍA DE ACCESO, Y HELIPUERTOS DE YANAHURCO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 384 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2011. INFORME FINAL DEL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DEL CAMPAMENTO BASE COCA DE ADRIALPETRO PETROLEUM SERVICES CÍA. LTDA., REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA, CANTÓN COCA, PROVINCIA DE FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 385 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2011. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA SACHA 300 Y SU VÍA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 386 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2011. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA DE CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA COCA A – BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 387 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2011. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DE LAS LÍNEAS DE TRANSMISIÓN EN 500KV COCA CODO SINCLAIR-EL INGA I Y II CANTONES GONZALO PIZARRO Y QUIJOS 8 (PROVINCIA DE NAPO) Y CANTÓN QUITO (PROVINCIA DE PICHINCHA). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 388 | SANTAMARÍA, ALFREDO. 2011. PROYECTO DE DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO PARA EL ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL EXPOST PARA EL AREA PAÑACocha, PARA EL DESARROLLO DE LA PLATAFORMA PAÑACocha B1, LA PERFORACION DE CINCO POZOS Y LA CONSTRUCCION DE LA LINEA DE FLUJO DESDE LA PLATAFORMA TANGAY HASTA PAÑACocha C Y FACILIDADES DEL PUERTO YANAHURCO, PROVINCIA DE SUCUMBIO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 389 | TAMAYO, FERNANDO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA REVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLNA DE MANEJO AMBIENTAL DE ÁREA LAGO AGRIO PARA LOS PROYECTOS: AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA GUANTA 11 PARA LA PERFORACIÓN DE CUATRO POZOS DIRECCIONALES (GUANTA 27D, 38D, 35D, 38D); AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA GUANTA 08 PARA LA PERFORACIÓN DE TRES POZOS DIRECCIONALES CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA GUANTA 45D PARA PERFORACIÓN DE TRES POZOS DIRECCIONALES VÍA DE ACCESO Y TENDIDO DE LÍNEA DE FLUJO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 390 | TAMAYO, FERNANDO. 2011. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EXPOST PARA LA CENTRAL TERMOELÉCTRICA JIVINO DE 40 MW. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 391 | TAMAYO, FERNANDO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS SACHA 270 Y 280. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 392 | VILLALBA, MARCELO. 2011. RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA MDC-20, Y MONITOREO EN LA VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 393 | VILLALBA, MARCELO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CENTRAL TERMOELÉCTRICA SHUSHUFINDI (132 MW) Y DEL SISTEMA DE TRANSMISIÓN ASOCIADO, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 394 | VILLALBA, MARCELO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL RELLENO SANITARIO DE SHINANDO A, PARROQUIA CARLOS JULIO AROSEMENA TOLA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 395 | VILLALBA, MARCELO. 2011. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA SUBESTACIÓN TERMOELÉCTRICA JIVINO, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 396 | AGUILERA, MARÍA. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PROYECTO HIDROELÉCTRICO QUIJOS VARIANTE EN LA VIA DE ACCESO A LA TOMA QUIJOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 397 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. INFORME FINAL DIAGNÓSTICO HISTÓRICOARQUEOLÓGICO. CAMPOS SHUSHUFINDI-AGUARICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 398 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. DIAGNÓSTICO HISTÓRICO - ARQUEOLÓGICO DE LOS CAMPOS ATACAPI-LIBERTADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 399 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA SHU-05 Y CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA SHU-03-PAD-A, EN EL CAMPO ATACAPI – LIBERTADOR. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 400 | EDUARDO, ALMEIDA. 2012. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA "REEVALUACIÓN AL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA LIBERTADOR; PARA LA PERFORACIÓN DE 2 POZOS EN LA PLATAFORMA ATACAPI 04, 1 POZO EN LA PLATAFORMA ATACAPI 07, 1 POZO EN LA PLATAFORMA ATACAPI 15, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA PACAYACU 02, 4 POZOS EN LA PLATAFORMA SECOYA 02, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA SECOYA 03, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA SECOYA 06, 1 POZO EN LA PLATAFORMA SECOYA 28, 4 POZOS EN LA PLATAFORMA SHUARA 03, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA SHUARA 20, 3 POZOS EN LA PLATAFORMA ATACAPI 17, 3 POZOS EN LA PLATAFORMA SHUARA 13, 4 POZOS EN SHUARA 02, 4 POZOS EN SHUARA 23, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA SECOYA 32, 1 POZO EN LA PLATAFORMA SHUARA 06, 2 POZOS EN LA PLATAFORMA SHUSHUQUI 14, 1 POZO EN LA PLATAFORMA ATACAPI 16; SISTEMA DE ACUEDUCTOS ENTRE LAS ESTACIONES DEL ÁREA LIBERTADOR Y AMPLIACIÓN DE PLATAFORMAS Y TENDIDO DE LÍNEAS DE FLUJO EN LAS FACILIDADES EXISTENTES. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 401 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. REEVALUACIÓN AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EXPOST DEL CAMPO BERMEJO Y OLEODUCTO BERMEJO-LUMBAQUI, PARA LA INCLUSIÓN DE LA ESTACIÓN LUMBAQUI, LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA BE-4, PERFORACIÓN DE 5 POZOS DE DESARROLLO Y CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO; PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA BERMEJO ESTE X-1 Y LA PERFORACIÓN DE 3 POZOS DE DESARROLLO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 402 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. REEVALUACIÓN AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EXPOST DEL CAMPO BERMEJO Y OLEODUCTO BERMEJO-LUMBAQUI, PARA LA INCLUSIÓN DE LA ESTACIÓN LUMBAQUI, LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA BE-4, PERFORACIÓN DE 5 POZOS DE DESARROLLO Y CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA DE ACCESO; PARA LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA BERMEJO ESTE X-1 Y LA PERFORACIÓN DE 3 POZOS DE DESARROLLO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 403 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PROSPECCION ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA FANNY 150 Y SU VÍA DE ACCESO, PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 404 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PARA EL PROYECTO DE CAPTACIÓN DE GAS DESDE EL CAMPO DRAGO HASTA LA PLANTA DE GAS DE LA REFINERÍA DE SHUSHUFINDI (VARIANTE DE TRAZADO). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 405 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PARA LA AMPLIACIÓN DE 23 PLATAFORMAS Y CONSTRUCCIÓN DE 3 NUEVAS PLATAFORMAS EN EL CAMPO SHUSHUFINDI-AGUARICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 406 | ALMEIDA, JOSÉ. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLORATORIA Y AVANZADA DEL SECTOR NOROESTE DEL BLOQUE TARAPOA; CONSTRUCCIÓN DE SEIS PLATAFORMAS Y SUS VÍAS DE ACCESO, PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 407 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN CINCO ZONAS DE EXPLOTACIÓN DE MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN EN MACIZO ROCOSO EN EL ÁREA DE PRÉSTAMO DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO COCA CODO SINCLAIR, PROVINCIAS DE NAPO Y SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 408 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL CRUCE SUBFLUVIAL EN EL RÍO AGUARICO DEL DUCTO SACHALAGO, DE 26" Y DOS LOCACIONES DE USO TEMPORAL. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 409 | ALMEIDA, EDUARDO. 2012. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO. EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA SSF-4WB PERTENECIENTE AL CAMPO SHUSHUFINDI-AGUARICO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 410 | CADENA, KARINA Y PALMA, ENRIQUE. 2012. INFORME FINAL DEL RECONOCIMIENTO Y PROSPECCION ARQUEOLÓGICA EN EL RECINTO LAS MERCEDES-PARROQUIA TARAPOA-CANTÓN CUYABENO-PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 411 | CHACÓN, ROSALBA. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PLATAFORMAS PAÑACOCHE D, TANGAY Y SUS RESPECTIVAS VÍAS DE ACCESO- BLOQUE 15- PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 412 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DEL POZO EXPLORATORIO AMÍLCAR ESPINEL DÍAZ Y EN SU VÍA DE ACCESO, PARROQUIA PALMA ROJA, CANTÓN PUTUMAYO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 413 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PLATAFORMA DORINE H Y SU VÍA DE ACCESO, EN EL BLOQUE TARAPOA, PARROQUIA TARAPOA CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 414 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PLATAFORMA MAHOGANY B Y SU VÍA DE ACCESO, EN EL BLOQUE TARAPOA, PARROQUIA TARAPOA CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 415 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA PLATAFORMA MARIANN 4 AN Y SU VÍA DE ACCESO, EN EL BLOQUE TARAPOA, PARROQUIA AGUAS NEGRAS, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 416 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. DIAGNOSTICO ARQUEOLÓGICO DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL EXPOST PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL CAMPO MARIANN Y PLATAFORMA ALELUYA UBICADO EN LA PARROQUIA AGUAS NEGRAS, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 417 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA EXPLORATORIA JATUMPAMBA Y SU VÍA DE ACCESO BLOQUE 7 PARA LA PERFORACIÓN DE UN POZO EXPLORATORIO PARROQUIA SAN JOSÉ DE PAYAMINO CANTÓN LORETO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 418 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL ÁREA DE CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO GACELA-COCA-BLOQUE 7 PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 419 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA LÍNEA DE FLUJO PAÑACOCOA C-ACCESO CAMPO PAÑACOCOA –TANGAY CAMPO PAÑACOCOA- BLOQUE 12. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 420 | MOLESTINA, MARIA DEL CÁRMEN. 2012. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA PAÑACOCOA D (PCC-D) Y VÍA DE ACCESO CAMPO PAÑACOCOA -BLOQUE 12. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 421 | MOLESTINA, MARÍA DEL CÁRMEN. 2012. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS PALMERAS NORTE, PALMAR OESTE, TUICH Y TUNTIK DEL ÁREA YANKUNT – BLOQUE 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 422 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. PROYECTO DE DIAGNOSTICO BIBLIOGRAFICO ARQUEOLOGICO PARA LA ELABORACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL PROYECTO DE PROSPECCIÓN GEOFÍSICA 3D DEL BLOQUE ENO – RON, PROVINCIAS SUCUMBIOS Y ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 423 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA ELABORACIÓN DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL BLOQUE OCAÑO-PEÑA BLANCA, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS OCAÑO 2 Y PEÑA BLANCA 2 Y CAMPAMENTO, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 424 | MOREIRA, MARÍA. 2012. INFORME RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA WELL PAD NORTE Y SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN JOYA DE LOS SACHAS, PARROQUIA 3 DE NOVIEMBRE, SECTORES: 2 DE SEPTIEMBRE (VÍA DE ACCESO) Y PAKINZA (PLATAFORMA). INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 425 | MOREIRA, MARÍA. 2012. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO PARA LA CARACTERIZACIÓN Y EVALUACIÓN DE LOS DAÑOS SOCIALES GENERADOS POR LOS PASIVOS AMBIENTALES PRODUCIDOS POR EL OLEODUCTO DE CRUDO PESADO OCP- ÁREA PILOTO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 426 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2012. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO. OPERACIONES RÍO NAPO EN PLATAFORMA SACHA 280. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 427 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2012. PROYECTO DE DIAGNOSTICO ARQUEOLOGICO PARA EL ESTUDIO DE ADQUISICION SISMICA TRIDIMENSIONAL DE 1233 KMS2 EN SUBSUELO CON COBERTURA MINIMA 4800% FULL MIGRADA (APROXIMADAMENTE 1592 KMS2 EN DOS AREAS) EN LA REGION AMAZONICA ECUATORIANA, AREAS: LAGO AGRIO, GUANTA-DURENO, PUCUNA Y LA PARTE SUR DEL CAMPO PARAHUACU, PROVINCIAS DE SUCUMBIOS Y FRANCISCO DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 428 | SÁNCHEZ, AMELIA. 2012. PROYECTO DE PROSPECCIÓN ARQUEOLOGICA PARA LA REEVALUACION DEL DIAGNOSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DE LOS CAMPOS VICTOR HUGO RUALES, SANSAHUARI Y CUYABENO PARA ACTIVIDADES DE DESARROLLO Y PRODUCCION HIDROCARBURIFERA, AMPLIACION Y CONSTRUCCION DE PLATAFORMAS, CONSTRUCCION DE VIAS DE ACCESO, INSTALACION DE LINEAS DE FLUJO Y PERFORACION DE POZOS DE DESARROLLO Y PRODUCCION, PROVINCIA DE SUCUMBIOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 429 | SOLÓRZANO, MARIA SOLEDAD. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA COMO PARTE DEL ESTUDIO AMBIENTAL DELA LÍNEA DE TRANSMISIÓN ELÉCTRICA A 69 KV DESDE LA SUBESTACIÓN DUE HASTA LA SUBESTACIÓN LUMBAQUI, UBICADA EN LA PROVINCIA DE SUCUMBIOS, CANTÓN GONZALO PIZARRO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 430 | SOLÓRZANO, MARÍA SOLEDAD. 2012. CONSULTORÍA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA Y RESCATE EMERGENTE DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO QUIJOS, FRENTE LA ESPERANZA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|---|
| 431 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LAS PLATAFORMAS SACHA 360, 370 Y 380. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 432 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAN DEFINITIVO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO DUE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 433 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA SHUSHUFINDI PARA ACTIVIDADES DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN HIDROCARBURÍFERA: AMPLIACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE PLATAFORMAS, CONSTRUCCIÓN DE VÍAS DE ACCESO, INSTALACIÓN DE LÍNEAS DE FLUJO, Y PERFORACIÓN DE POZOS DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 434 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL CENTRO DE BIOTRATAMIENTO DE DESECHOS CDB (PUERTO LAGARTO) CAMPO TIGRE, INCINEROX-SHUSHUFINDI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 435 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA FACILIDAD BALSAYACU STAGE IN ÁREA, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN LORETO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 436 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROYECTO MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA LA AMPLIACIÓN ESTE DE LA PLATAFORMA OSO A. PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN LORETO, PARROQUIA PUERTO MURIALDO. COMUNIDAD PUERTO EL SOL, BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 437 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA SACHA 350, Y SU VÍA DE ACCESO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 438 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA ESPEJO 1 Y SU VÍA DE ACCESO, AREA SHUSHUFINDI, SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 439 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA ZPF, AMPLIACIÓN PLATAFORMA WELL PAD “D” Y AMPLIACIÓN PLATAFORMA PATA “C. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 440 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. INFORME DE RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA BALSAYACU, PROVINCIA DEL NAPO, CANTÓN EL CHACO, PARROQUIA GONZALO DÍAZ DE PINEDA, SECTOR PATO RUMI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 441 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROYECTO “MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA PLATAFORMA BALSAYACU, PROVINCIA DEL NAPO, CANTÓN EL CHACO, PARROQUIA GONZALO DÍAZ DE PINEDA, SECTOR PATO RUMI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 442 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA EXPLORACIÓN AVANZADA Y EXPLOTACIÓN DE ALUVIALES (TERRAZAS ALUVIALES DE LOS RÍOS CHUMBIYACU Y SHICHUYACU), EN LAS ÁREAS MINERAS REGINA 1S Y VISITA ANZU. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 443 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO ECB BLOQUE 31 EPF BLOQUE 12 TRAMO 1: DDV ECB-EDY PAD G. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 444 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL DEL PROYECTO APERTURA Y LASTRADO DEL CAMINO VECINAL WACHIYACU CHICO-SANTA ROSA DE YANAYACU-EMPATE VÍA DE LOS ZORROS DE LA PARROQUIA CHONTA PUNTA CANTÓN MERA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 445 | TAMAYO, FERNANDO. 2012. PROSPECCIÓN RESCATE Y MONITOREO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO ECB BLOQUE 31 EPF BLOQUE 12 TRAMO 2 DDV EDY PAD G EPF. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 446 | VÁSQUEZ, JOSEFINA, BALANZÁTEGUI, DANIELA Y MORALES, ANA. 2012. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA Y DEL ACCESO VIAL AL IP-21, CAMPO PUNGARAYACU (BLOQUE 20), PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 447 | VILLALBA, MARCELO. 2012. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO EN EL CAMPO MARGINAL SINGUE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 448 | VILLALBA, MARCELO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA SINGUE 01 Y AMPLIACIÓN DE SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 449 | VILLALBA, MARCELO. 2012. PROSPECCION ARQUEOLÓGICA EN PUERTO PROVIDENCIA, RIO NAPO, PARA EL ESTUDIO DE FACTIBILIDAD, IMPACTO AMBIENTAL Y DISEÑO DEFINITIVO, PROVINCIA DE SUCUMBOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 450 | VILLALBA, MARCELO. 2012. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA SINGUE 02 Y SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 451 | VILLALBA, MARCELO. 2012. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA FASE DE EXPLORACIÓN INICIAL EN EL ÁREA MINERA REVENTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 452 | VILLALBA, MARCELO. 2012. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA SÍSMICA 3D EN EL ÁREA LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS |
| 453 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. PROPUESTA DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA. ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL CENTRO DE TRATAMIENTO INTEGRAL "SHUSHUFINDI". INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 454 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA ALCANCE AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS SINGUE B Y SINGUE C DEL BLOQUE SINGUE, PARA LA AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS SINGUE B Y SINGUE C. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 455 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DE SIETE AMPLIACIONES DE PLATAFORMAS DEL CAMPO LIBERTADOR, |

| | |
|-----|---|
| | PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 456 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE MONITOREO ARQUEOLÓGICO DURANTE LA CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA N° 2 DEL SECTOR NOROESTE DEL BLOQUE TARAPOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 457 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DE TRES AMPLIACIONES DE PLATAFORMAS DEL CAMPO LIBERTADOR, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 458 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PLANTA DE INYECCIÓN DE AGUA Y ÁREA DE DISPOSICIÓN DE LODOS Y RIPIOS DE SHUSHUFINDI 15. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 459 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. INFORME DE PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA CONSTRUCCIÓN DE UNA LÍNEA DE FLUJO DESDE LA PLATAFORMA SINGUE B HASTA LA ESTACIÓN SANSAHUARI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 460 | ALMEIDA, EDUARDO. 2013. MONITOREO ARQUEOLÓGICO CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA NW3 DEL CAMPO TARAPOA – PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 461 | ANDRADE, ROBERT. 2013. INFORME DEL DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO BIBLIOGRÁFICO, COMOPARTE DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL, POYECTO IGUANA, FASE EXPLORATORIA Y AVANZADA-BLOQUE 56. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 462 | ANDRADE, ROBERT. 2013. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA LÍNEA DE FLUJO TUMALI, TANGAY, PAÑACOCCHA C Y PLATAFORMA PAÑACOCCHA D Y VÍA DE ACCESOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 463 | ANDRADE, ROBERT. 2013. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO DENTRO DEL ALCANCE A LA REEVALAUCCIÓN DEL EIA Y PDM PARA LA FASE DE DESARROLLO DEL ÁREA YANKUNT, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS PALMAR ESTE A,B, C PALMAR PAD ESTE, BLOQUE 15 EN LA PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, CANTÓN SHUSHUFINDI , PARROQUIA SAN ROQUE REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 464 | ANDRADE, ROBERT. 2013. MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA LÍNEA DE FLUJO OSO B-GACELA-COCA-CAÑÓN DE LOS MONOS; LÍNEA DE FLUJO OSA A Y OSO A, AMPLIACIÓN DE LA PLATAFORMA OSO B Y CAMPAMENTO OSO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 465 | CHACÓN, ROSALBA. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LAS PLATAFORMAS DE LOS POZOS IP-6E IP-7E DEL BLOQUE 20, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 466 | CHACÓN, ROSALBA. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA PLATAFORMA DEL POZO IP-27 BOLOQUE 20, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

| | |
|-----|--|
| 467 | DELAGADO, FLORENCIO. 2013. RECONOCIMIENTO ARQUEOLÓGICO DENTRO DEL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA EL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DE PROSPECCIÓN SÍSMICA 3D EN EL ÁREA LIBERTADOR. BLOQUES 57 Y 58. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 468 | DOMÍNGUEZ, VICTORIA Y CONSTANTINE, ÁNGELO. S/F. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL ÁREA DE EXTENSIÓN DEL CPF O PLATAFORMA F EN EL CAMPO YURALPA DEL BLOQUE 21, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 469 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ADENDUM AL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLORATORIA Y AVANZADA DEL SECTOR OESTE DEL BLOQUE TARAPOA, CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA 7 Y SU VÍA DE ACCESO/LÍNEA DE FLUJO, PERFORACIÓN DE TRES POZOS EXPLORATORIOS (DE 1 A 3) Y UNO DE AVANZADA Y PRUEBAS DE PRODUCCIÓN, PARROQUIA TARAPOA, CANTÓN CUYABENO, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 470 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLORATORIA Y DE AVANZADA DEL SECTOR OESTE DEL CAMPO HORMIGUERO (NUEVA UBICACIÓN), SU VÍA DE ACCESO, PERFORACIÓN DE 3 POZOS EXPLORATORIOS Y 3 DE AVANZADA, CONSTRUCCIÓN Y OPERACIÓN DE LÍNEAS DE FLUJO PARA PRUEBAS DE PRODUCCIÓN, PARROQUIA, DAYUMA CANTÓN ORELLANA, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 471 | ECHEVERRÍA, JOSÉ. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA REEVALUACIÓN AL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EXPOST COMPLEJO YURALPA B21; CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA YURALPA NOR-ESTE, PARA LA PERFORACIÓN DE DIEZ POZOS (1 A 10) CON SU RESPECTIVA VÍA DE ACCESO Y LÍNEA DE FLUJO, UBICADA EN LAS PARROQUIAS CHONTAPUNTA Y AHUANO, CANTÓN TENA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 472 | LÓPEZ, TELMO Y LEYTON, DAVID. 2013. RESCATE Y MONITOREO DE LA PLATAFORMA IP-14, BLOQUE 15, CANTÓN ARCHIDONA, PROVINCIA DEL NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 473 | LÓPEZ, TELMO. 2013. RESCATE Y MONITOREO DE LA PLATAFORMA IP-14, BLOQUE 15, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 474 | MANTILLA, INÉS. 2013. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA SACHA 420 Y SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN SACHA, PARROQUIA UNIÓN MILAGREÑA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 475 | MANTILLA, INÉS. 2013. PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO DE LA PLATAFORMA SACHA 420 Y SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN SACHA, PARROQUIA UNIÓN MILAGREÑA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

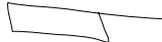
| | |
|-----|---|
| 476 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2013. RESCATE ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA DE CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO OSO B – GACELA (TRAMO II Y III), LÍNEA DE FLUJO OSO A – Y DE OSO A, Y AMPLIACIÓN SUR DEL CPF OSO B Y SU VÍA DE ACCESO – BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 477 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL ÁREA DE CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO GACELA-COCA BLOQUE 7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 478 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL BLOQUE ENO-RON, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMAS ENO 2 Y RON 2; INSTALACIÓN Y OPERACIÓN DE FACILIDADES DE PRODUCCIÓN Y CAMPAMENTO. APE2012-27A-11. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 479 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA LINEA DE INTERCONECCIÓN ZPF NUEVO VERGEL, PROVINCIAS DE ORELLANA Y SUCUMBÍOS, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. APE2013-27-10. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 480 | MOLESTINA, MARÍA DEL CARMEN. 2013. RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN EL ÁREA DE BODEGAS DE LAS PLATAFORMAS OSA B, AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS OSO G Y CONSTRUCCIÓN DE LAS PLATAFORMA OSO H Y SU VÍA DE ACCESO, LÍNEA DE FLUJO EN LAS PROVINCIA DE ORELLANA, REGIÓN AMAZÓNICA ECUATORIANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 481 | MOREIRA, MARÍA. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PLATAFORMA YUCA 27 Y SU VÍA DE ACCESO, PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN FRANCISCO DE ORELLANA PARROQUIA TARACOA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 482 | MOREIRA, MARÍA. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA LÍNEA DE FLUJO DUMBIQUE - NAPO NORTE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, CANTÓN SHUSHUFINDI. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 483 | MOREIRA, MARÍA. 2013. RESCATE ARQUEOLÓGICO DE TRES SITIOS Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO EN LA LÍNEA DE FLUJO DUMBIQUE – NAPO NORTE, PROVINCIA DE SUCUMBÍOS, CANTÓN SHUSHUFINDI, PARROQUIA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 484 | MOREIRA, MARÍA. 2013. RESCATE ARQUEOLÓGICO DE DOS SITIOS Y MONITOREO EN LAS PLATAFORMAS OSO 1 Y SU VÍA DE ACCESO PROVINCIA DE ORELLANA, CANTÓN LORETO, PARROQUIA PUERTO MURIALDO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 485 | MOREIRA, MARÍA. 2013. INFORME DE LA PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DEL PROYECTO HIDROELÉCTRICO PUSUNO CANTÓN TENA, PROVINCIA DE NAPO. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 486 | PALMA, ENRIQUE. 2013. INFORME FINAL DEL PROYECTO DE DIAGNÓSTICO DE SENSIBILIDAD ARQUEOLÓGICA COMO PARTE DEL COMPONENTE DE LA “REEVALUACIÓN DEL DIAGNÓSTICO AMBIENTAL Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL ÁREA LAGO AGRIO-BLOQUES 56 Y 57”. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 487 | PALMA, ENRIQUE. 2013. INFORME FINAL DEL PROYECTO DE DIAGNÓSTICO DE SENSIBILIDAD ARQUEOLÓGICA COMO ALCANCE A LA REEVALUACIÓN |

| | |
|-----|---|
| | DEL DIAGNÓSTICO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DE LOS CAMPOS VICTOR HUGO RUALES, SANSAHUARI Y CUYABENO PARA ACTIVIDADES DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN, BLOQUE 58. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 488 | PALMA, ENRIQUE. 2013. PROYECTO DE DIAGNÓSTICO DE SENSIBILIDAD ARQUEOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE IMPACTO Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL PARA LA CONSTRUCCIÓN Y OPERACIÓN DEL CAMPAMENTO Y FACILIDADES DE PRODUCCIÓN DEL CAMPO OCAÑO-PEÑA BLANCA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 489 | SANTAMARÍA, ALFREDO. 2013. INFORME TÉCNICO DEL RESCATE ARQUEOLÓGICO EN LOS SITIOS LAGO SAN PEDRO 1 Y LAGO SAN PEDRO 2 Y MONITOREO EN LA PLATAFORMA COPAL 1 Y BY PASS, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 490 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE PLATAFORMA PARA HUACU NORTE 1, LA LÍNEA DE FLUJO PARA HUACU NORTE 1-PARA HUACU 4 EN EL BLOQUE 57. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 491 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. DIAGNÓSTICO ARQUEOLÓGICO PARA LA FASE DE DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DEL CAMPO ARMADILLO, BLOQUE 55. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 492 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. ESTUDIO DE IMPACTO AMBIENTAL EXPOST Y PLAN DE MANEJO AMBIENTAL DEL CAMPO TAPI PARA LA CONSTRUCCIÓN DE VÍAS DE ACCESO, LÍNEAS DE FLUJO, AMPLIACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE PLATAFORMAS Y PERFORACIÓN DE POZOS. ÁREA LIBERTADOR, BLOQUE 57. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 493 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. AMPLIACIÓN DE LAS PLATAFORMAS: DRAGO NORTE 1, DRAGO ESTE 1, DRAGO 1, DRAGO 2, DRAGO NORTE 2, DRAGO NORTE 13, DRAGO NORTE 19, DRAGO NORTE 22; CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA DRAGO NORTE 7, CONSTRUCCIÓN DEL ÁREA DE PISCINAS Y E IMPLEMENTACIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO Y MEJORAMIENTO DE LA VÍA DE ACCESO. CAMPO DRAGO, BLOQUE 57. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 494 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PROYECTO OSO I. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 495 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA SACHA 390. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 496 | TAMAYO, FERNANDO. 2013. PROYECTO "PROSPECCIÓN, RESCATE Y MONITOREO ARQUEOLÓGICO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÍNEA DE FLUJO ECB BLOQUE 31 - EPF BLOQUE 12. TRAMO 2: DDV PAD G - EPF". INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 497 | VILLALBA, MARCELO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLOTACIÓN Y DE AVANZADA DEL POZO COPAL 1, CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA Y VÍA DE ACCESO PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 498 | VILLALBA, MARCELO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA PARA LA FASE DE PERFORACIÓN EXPLOTACIÓN Y DE AVANZADA DEL POZO COPAL 1, CONSTRUCCIÓN DE LA PLATAFORMA Y VÍA DE ACCESO PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

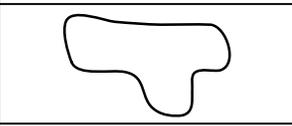
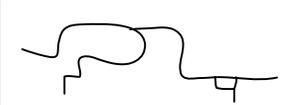
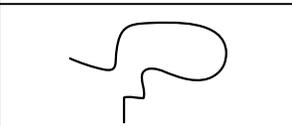
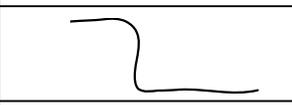
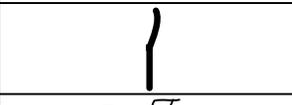
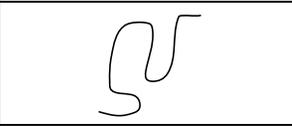
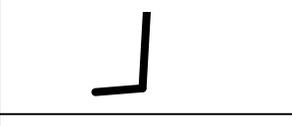
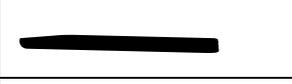
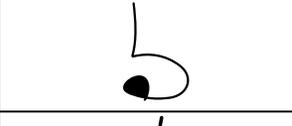
| | |
|-----|---|
| 499 | VILLALBA, MARCELO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA EN EL BYPASS O VÍA DE CIRCUNVALACIÓN AL CENTRO POBLADO SAN PEDRO DEL LAGO, COMO PARTE DEL ACCESO A LA PLATAFORMA COPAL 1, PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |
| 500 | VILLALBA, MARCELO. 2013. PROSPECCIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA PLATAFORMA PARA LA PERFORACIÓN EXPLORATORIA Y PRODUCCIÓN TEMPRANA DE LAS PLATAFORMAS COPA A, COPAL B, LAUCHA, INCHI, CUSUMBO, TUCUNARE, PAMBIL, TURPIAL Y VÍAS DE ACCESO PROVINCIA DE ORELLANA. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, QUITO. |

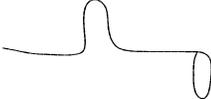
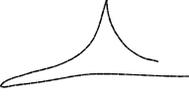
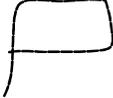
Anexo 6

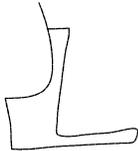
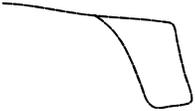
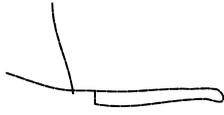
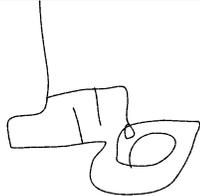
Catálogo de formas aisladas por urnas

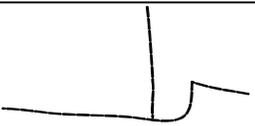
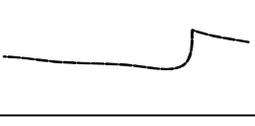
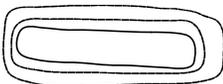
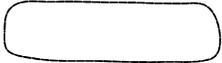
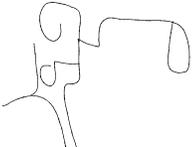
| Urna | Código motivo | Imagen | Descripción |
|------------|----------------------------|--|-------------|
| C-001 | PC-10 |  | simple |
| | TRC-4 |  | simple |
| | INC-16/TRC-2/I |  | compuesto |
| | INC-16 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | desglose |
| | CC-2 |  | simple |
| | LSEC-7 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | LRC-1 |  | simple |
| | XC-3 |  | simple |
| CICAME-001 | LSEDC-3 |  | simple |
| | LSEC-19/PIC-2/GC-8/ESC-3/U |  | compuesto |
| | LSEDC-2 |  | simple |
| | TRC-1 |  | simple |
| | ESC-21 |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | LSEDC-1 |  | simple |

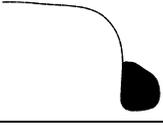
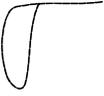
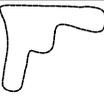
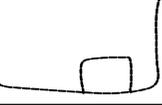
| | | | |
|--------------|-----------------------|--|-----------|
| | LSEC-20/ESC-10/CC-2/U |  | compuesto |
| | LSEC-20 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| E&M-CMEA-001 | OC-1 |  | simple |
| | SC-9/GC-8/U |  | compuesto |
| | GC-8 |  | desglose |
| | SC-9 |  | simple |
| | SC-12 |  | simple |
| | INC-29 |  | simple |
| | LSEDC-8 |  | simple |
| | SC-13 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| | LR-1 |  | simple |
| | GC-8/GC-8/U |  | compuesto |

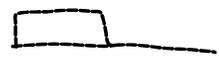
| | | | |
|--|--------------------------|--|-----------|
| | GC-8 |  | desglose |
| | GC-8 |  | desglose |
| | TC-5 |  | simple |
| | PC-22/ESC-5/ESC-10/LRC-1 |  | compuesto |
| | PC-22 |  | desglose |
| | ESC-5 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSC-44/ESC-8/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSC-44 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | GC-8 |  | simple |
| | ESC-8/ESC-10 |  | compuesto |
| | SC-14 |  | simple |
| | ESC-3 |  | simple |

| | | | |
|-------------|----------------------|---|-----------|
| | PIC-2 |  | simple |
| | LSEC-17 |  | simple |
| | LSEC-27/ESC-10/U |  | compuesto |
| | LSEC-27 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-76/ESC-10/CC-3/U |  | compuesto |
| | ESC-76 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | CC-3 |  | desglose |
| | PIC-15 |  | simple |
| E&M-MEE-001 | LSED-18 |  | simple |
| | IND-21 |  | simple |
| | ESD-16 |  | simple |
| | PD-11 |  | simple |
| | PD-19 |  | simple |

| | | | |
|--|------------------------|---|-----------|
| | PID-2 |  | simple |
| | IND-32/LRD-1/U |  | compuesto |
| | IND-32 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | IND-9 |  | simple |
| | PD-11 |  | simple |
| | PD-19/LRD-1/U |  | compuesto |
| | PD-19 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | IND-62/LRD-1/LSED-19/U |  | compuesto |
| | IND-62 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |

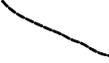
| | | | |
|--|-----------------------|--|-----------|
| | LRD-1/ESD-3/U |  | compuesto |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-3 |  | desglose |
| | RD-3/RC-2/I |  | compuesto |
| | RC-2 |  | desglose |
| | RD-3 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | LSD-36/LSED-24/GD-7/U |  | compuesto |
| | LSD-36 |  | desglose |
| | GD-7 |  | desglose |
| | LSED-24 |  | desglose |

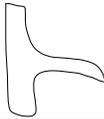
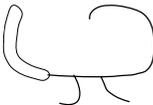
| | | | |
|------------|---------------------------------------|---|-----------|
| | LSEC-19/LSEC-4/ESC-10/LSED-7/LSD-14/U |  | compuesto |
| | LSEC-19 |  | desglose |
| | LSEC-4 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | LSEC-7 |  | desglose |
| | LSD-14 |  | desglose |
| | ESD-16 |  | simple |
| | PD-13 |  | simple |
| JC-AE-8500 | ESD-53 |  | simple |
| | LSEDD-7 |  | simple |
| | LSED-12 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | ESD-10/CD-2/U |  | compuesto |
| | PD-11 |  | simple |
| | SD-16 |  | simple |

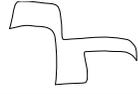
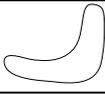
| | | | |
|--|--------------|--|-----------|
| | IND-12 |  | simple |
| | ESD-56 |  | simple |
| | FD-1 |  | compuesto |
| | LSED-12 |  | simple |
| | PID-7 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | PD-19 |  | simple |
| | ESD-8/CD-1/U |  | compuesto |
| | CD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | OD-1 |  | simple |
| | VD-8 |  | simple |
| | IND-28 |  | simple |
| | ESD-16 |  | simple |
| | ND-1 |  | compuesto |
| | GD-2/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LRD-1 |  | simple |

| | | | |
|--|----------------|---|-----------|
| | PC-9 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | simple |
| | INC-2 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | PD-18 |  | simple |
| | ESD-5 |  | simple |
| | IND-11 |  | simple |
| | IND-15 |  | simple |
| | LSD-16/LRD-1/U |  | compuesto |
| | LSD-16 |  | desglose |
| | PC-4 |  | simple |
| | VD-13 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | CUD-3 |  | simple |

| | | | |
|--|----------------|---|-----------|
| | PID-2 |  | simple |
| | LSED-8 |  | simple |
| | INC-33/CIC-1/I |  | compuesto |
| | INC-33 |  | simple |
| | CIC-1 |  | compuesto |
| | PC-8 |  | simple |
| | PC-6 |  | simple |
| | INC-34/CIC-1/I |  | compuesto |
| | INC-34 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | ESD-31 |  | simple |
| | LSED-6 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | PC-12 |  | simple |
| | ESC-13 |  | simple |
| | LRD-1/ESD-2/I |  | compuesto |

| | | | |
|------------|----------------|---|-----------|
| | ESD-2 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | FUVESC-5 |  | simple |
| | LSD-16/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LSD-16 |  | desglose |
| JC-AE-8501 | LSEC-3 |  | simple |
| | PIC-2/PC-11/U |  | simple |
| | ESC-60 |  | simple |
| | FUTRVC-1 |  | simple |
| | ESC-35 |  | simple |
| | IND-18 |  | simple |
| | PIC-1 |  | simple |
| | FD-1 |  | compuesto |
| | CC-3 |  | simple |

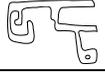
| | | | |
|------------|-------------------|---|-----------|
| | TC-7 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | TRC-2 |  | compuesto |
| | PIC-1 |  | simple |
| | INC-3 |  | simple |
| | TRC-2 |  | simple |
| | CIC-2 |  | simple |
| | GC-2/CC-3/ESC-8/U |  | compuesto |
| | CC-3 |  | desglose |
| | GC-2 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| JC-AE-8502 | TRC-1 |  | simple |
| | SC-2 |  | simple |
| | PIC-6/RC-4/I |  | compuesto |
| | PIC-6 |  | desglose |
| | RC-4 |  | desglose |
| | RC-2 |  | simple |

| | | | |
|------------|---------------------|--|-----------|
| | RC-1/CIC-1 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | ESC-13 |  | simple |
| | INC-70/PIC-6/RC-1/I |  | compuesto |
| | INC-70 |  | desglose |
| | PIC-6 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | BC-1 |  | simple |
| JC-AE-8503 | ZC-1 |  | zoomorfo |
| | ESC-8/LRC-1/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-16 |  | simple |
| JC-AE-8662 | SC-2 |  | simple |
| | PC-10 |  | simple |
| | LSC-45/LRC-1/U |  | compuesto |

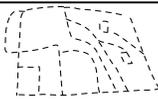
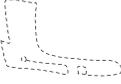
| | | | |
|------------|----------------|---|-----------|
| | LSC-45 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-16 |  | simple |
| | CIC-2 |  | simple |
| | RC-3 |  | simple |
| | CUC-1/CIC-1 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | ESC-34 |  | simple |
| | RC-1/CIC-1/I |  | compuesto |
| | INC-35/CIC-1/I |  | compuesto |
| | INC-35 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| JC-AE-8852 | XD-4 |  | simple |
| | XD-2 |  | simple |
| | ND-1 |  | simple |
| | XD-2/CD-1/U |  | compuesto |
| | XD-2 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |

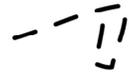
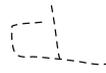
| | | | |
|--------------|--------------|---|-----------|
| | ESD-8/CD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| MACCO-16-006 | ESC-20 |  | simple |
| | EC-1 |  | simple |
| | CUC-1/RC-2/U |  | compuesto |
| | RC-2 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | VC-3 |  | simple |
| | ESC-43 |  | simple |
| | RC-3 |  | simple |
| | RC-2/RC-2/U |  | compuesto |
| | RC-2 |  | desglose |
| | ESC-19 |  | simple |
| | ESC-22 |  | simple |
| | VC-5 |  | simple |
| MACCO-16-008 | RC-2 |  | simple |
| | CIC-2 |  | simple |
| | PIC-2 |  | simple |
| | TC-1 |  | simple |
| | TRC-3 |  | simple |

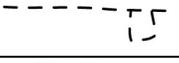
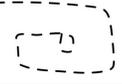
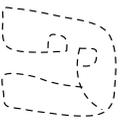
| | | | |
|--------------|-------------------|---|-----------|
| | TRC-4 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | VC-4 |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| MACCO-16-009 | ESC-8/JC-2/CC-4/I |  | compuesto |
| | JC-12 |  | desglose |
| | CC-4 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | TC-8 |  | simple |
| | JC-2 |  | simple |
| | TRC-1 |  | simple |
| | JC-1/LSEC-19/I |  | compuesto |
| | JC-2 |  | desglose |
| | LSEC-19 |  | desglose |
| | ESC-13 |  | simple |
| MACCO-16-010 | ESC-16 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | JC-1/CC-1/RC-1/I |  | compuesto |
| | JC-1 |  | desglose |
| | CC-4 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| | RC-1 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |

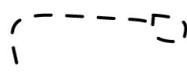
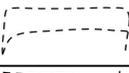
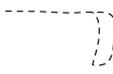
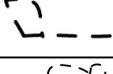
| | | | |
|--------------|----------------------|---|-----------|
| | JC-1 |  | simple |
| | ZC-3 |  | simple |
| | CC-4 |  | simple |
| | PC-10/CC-4/LRC-1/I/U |  | compuesto |
| | PC-10 |  | |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | CC-4 |  | desglose |
| | JC-1/RC-1/I |  | compuesto |
| | JC-1 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | REC-3 |  | simple |
| | ZC-2 |  | simple |
| MACCO-16-011 | PIC-6 |  | simple |
| | PIC-27/PIC-2/I |  | compuesto |
| | PIC-27 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | ESC-27/ESC-16/I |  | compuesto |
| | ESC-16 |  | desglose |
| | ESC-27 |  | desglose |
| | ESC-11 |  | simple |
| | INC-17 |  | simple |
| | CUC-1/CR-5/CIC-1/I |  | compuesto |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | CR-6 |  | desglose |

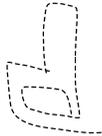
| | | | |
|--------------|-------------------------|---|-----------|
| | CIC-1 |  | desglose |
| | PIC-6/PIC-2/I |  | compuesto |
| | PIC-6 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | PIC-10/RC-1/I |  | compuesto |
| | PIC-10 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | ESC19/RC-1/I |  | compuesto |
| | PC-10 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | ESC-27/PIC-2/I |  | compuesto |
| | ESC-27 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | EC-1 |  | simple |
| | ESC-10/CIC-1/ESC-10/I/U |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC8 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | EC-1/CUC-1/I |  | compuesto |
| | EC-1 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| MACCO-16-018 | CIC-2 /CIC-1/I |  | compuesto |
| | CIC-2 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|------------------------------------|---|-----------|
| MACCO-16-069 | CUD-1/ESD-10/CD-1/LSED-8/ESD-3/U/I |  | compuesto |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | LSED-8 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| | ESD-3 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | PD-13/CID-1/VD-8/I |  | compuesto |
| | PD-13 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | VD-8 |  | desglose |
| | VD-12 |  | simple |
| | ESD-24 |  | simple |
| | LSEDD-9/CD-2/LSEC-19/LRD-1/U |  | compuesto |
| | LSEDD-9 |  | desglose |
| | LSEC-19 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | PD-10/CD-2/I |  | compuesto |
| | PD-10 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |

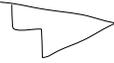
| | | | |
|--|----------------------|---|-----------|
| | LRD-1 |  | simple |
| | VD-10 |  | simple |
| | CUD-1/CID-1/I |  | compuesto |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | LSD-29/LRD-1/PD-13/U |  | compuesto |
| | LSD-29 |  | desglose |
| | PD-13 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | CUD-1 |  | simple |
| | LSD-11 |  | simple |
| | CD-2 |  | simple |
| | LSD-32/PD-13/U |  | compuesto |
| | LSD-32 |  | desglose |
| | PD-13 |  | desglose |
| | GD-2/LRC-1/U |  | compuesto |
| | GD-2 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | TD-6 |  | simple |

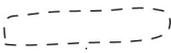
| | | | |
|--|-----------------|---|-----------|
| | PD-15/VD-12/U |  | compuesto |
| | VD-12 |  | desglose |
| | PD-15 |  | desglose |
| | LSED-9 |  | simple |
| | PD-10 |  | compuesto |
| | VD-12 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | LSED-9/LSED-9/U |  | compuesto |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | LSED-9 |  | desglose |
| | PD-19/RC-2/I |  | compuesto |
| | PD-19 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| | LSEDD-5 |  | simple |
| | LSD-22 |  | simple |
| | LSEC-19 |  | simple |
| | IND-55/LRD-1/U |  | compuesto |
| | IND-55 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | simple |

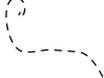
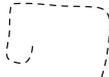
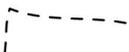
| | | | |
|--|------------------------------|--|-----------|
| | IND-51/CID-1/CD-4/LSED-7/U/I |  | compuesto |
| | IND-51 |  | desglose |
| | LSED-7 |  | desglose |
| | CD-4 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | LSED-23/RC-4/U |  | compuesto |
| | LSED-23 |  | desglose |
| | RC-4 |  | desglose |
| | PID-3 |  | simple |
| | LSD-11 |  | simple |
| | PD-13 |  | simple |
| | LSED-19/GD-7/LSED-24/PD-10/U |  | compuesto |
| | LSED-24 |  | desglose |
| | PD-10 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | GD-7 |  | desglose |
| | RD-2 |  | simple |
| | ESD-13 |  | simple |
| | LSED-22/LSED-20/LRD-1/U |  | compuesto |

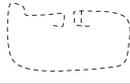
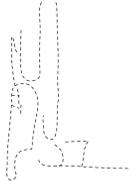
| | | | |
|--|--------------------------------|---|-----------|
| | LSED-22 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | PD-10/LSED-19/I |  | compuesto |
| | PD-10 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | RD-2/CID-1/LSD-5/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | LSD-5 |  | desglose |
| | LSD-13 |  | simple |
| | LSD-6 |  | simple |
| | CRD-5 |  | simple |
| | LSED-19/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSD-1/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-3 |  | simple |
| | PD-10/LSED-19/LSD-5/ESD-10/I/U |  | compuesto |
| | PD-10 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | desglose |

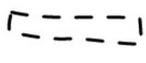
| | | | |
|--------------|---|---|-----------|
| | LSED-19 |  | desglose |
| | LSD-5 |  | desglose |
| | LSED-25/LSED-19/GD-4/PD-13/IND-72/CID-1/U/I |  | compuesto |
| | LSED-25 |  | desglose |
| | PD-13 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | IND-72 |  | desglose |
| | GD-4 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| MACCO-16-076 | TRC-2 |  | simple |
| | ESC-62/CC-2/U |  | compuesto |
| | PC-12 |  | simple |
| | INC-31/LR-1/U |  | compuesto |
| | INC-31 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | CC-1 |  | simple |

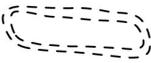
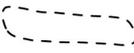
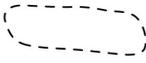
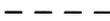
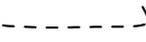
| | | | |
|--|----------------------|---|-----------|
| | ESC-10/LRC-1/U |  | compuesto |
| | INC-57/LSC-1/U |  | simple |
| | TRC-1/INC-76/U |  | compuesto |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | INC-76 |  | desglose |
| | ESC-63 |  | simple |
| | INC-27/LRC-1/TRC-1/U |  | compuesto |
| | TRC-2 |  | desglose |
| | INC-26 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PIC-25 |  | simple |
| | PIC-1 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| | LSC-1 |  | simple |
| | PIC-18 |  | simple |
| | PIC-1 |  | simple |
| | ESC-10 |  | simple |
| | CC-3/TRC-1/U |  | compuesto |

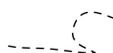
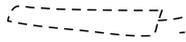
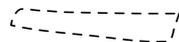
| | | | |
|--------------|----------------|--|-----------|
| | TRC-1 |  | desglose |
| | CC-3 |  | desglose |
| | PIC-18 |  | simple |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | CC-2 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | INC-27/TRC-2/I |  | compuesto |
| | INC-27 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | desglose |
| MACCO-16-078 | | n/a | n/a |
| MACCO-16-079 | LSECD-10 |  | simple |
| | SC-3 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | SC-6 |  | simple |
| | LRD-1/OD-1/U |  | compuesto |
| | OD-1 |  | desglose |
| | LSEC-19 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |

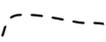
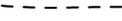
| | | | |
|--|--------------------|---|-----------|
| | LSD-9 |  | simple |
| | ESD-62 |  | simple |
| | LSD-7 |  | simple |
| | ESD-8/CD-2/U |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | LSEC-19 |  | simple |
| | VD-9/VD-2/LSD-5/U |  | compuesto |
| | VD-2 |  | desglose |
| | VD-9 |  | desglose |
| | LSD-5 |  | desglose |
| | LSED-11/LSD-18/U |  | compuesto |
| | LSED-11 |  | desglose |
| | LSD-18 |  | desglose |
| | CD-2/ESD-8/ESD-5/U |  | compuesto |
| | CD-2 |  | desglose |
| | ESD-5 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |

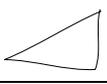
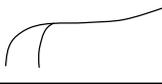
| | | | |
|--|---|---|-----------|
| | LSD-10 |  | simple |
| | IND-52/LSD-14/U |  | compuesto |
| | IND-52 |  | desglose |
| | LSD-14 |  | desglose |
| | VD-8/IND-77/U |  | compuesto |
| | VD-8 |  | desglose |
| | IND-77 |  | desglose |
| | LSD-47/LRD-1/U |  | compuesto |
| | LSD-43/GD-6/TD-6/PD-5/LRD-1/CD-1/ESD-10/U/I |  | compuesto |
| | LSD-43 |  | desglose |
| | PD-5 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | TD-6 |  | desglose |
| | GD-6 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| | TD-2/LSD-52/U |  | compuesto |

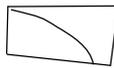
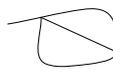
| | | | |
|--------------|-------------------|---|-----------|
| | LSD-52 |  | desglose |
| | TD-2 |  | desglose |
| | TD-5/LRD-1/l |  | compuesto |
| | TD-5 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LSD-2 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | LSD-53/GD-6/U |  | compuesto |
| | LSD-53 |  | desglose |
| | GD-6 |  | desglose |
| | FD-1 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | GD-5 |  | simple |
| MACCO-16-087 | CUC-1/ESD-8/LSD-1 |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |

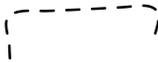
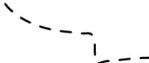
| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | OD-1/OD-1 |  | compuesto |
| | OD-1 |  | desglose |
| | OD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | ECD-8 |  | simple |
| | PD-10/PD-19/LRD-1/U |  | compuesto |
| | PD-10 |  | desglose |
| | PD-19 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | GD-2 |  | simple |
| | LSD-1/ESD-8/I |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSC-15 |  | simple |
| | ESD-5/ESD-9/U |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | desglose |

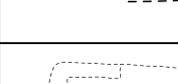
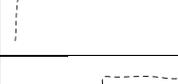
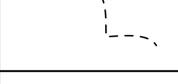
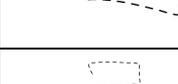
| | | | |
|--|----------------|---|-----------|
| | ESD-5 |  | desglose |
| | ESD-9 |  | desglose |
| | LRD-1/CD-2/U |  | compuesto |
| | CD-2 |  | desglose |
| | LRD-1/CD-2/U |  | desglose |
| | LSED-4 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | LSD-16 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | LRD-1/ESD-4/U |  | compuesto |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-4 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | simple |
| | RD-2/GD-2/U |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | GD-2 |  | desglose |
| | LRD-1/ESD-10/U |  | compuesto |
| | ESD-10 |  | desglose |

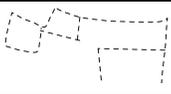
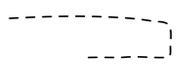
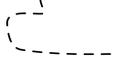
| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | LRD |  | desglose |
| | SD-3 |  | simple |
| | ESD-8/CUD-2/RD-4/U |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | CUD-2 |  | desglose |
| | RD-4 |  | |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | PD-10/CUD-1/LRD-1/U |  | compuesto |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESC-1/ESD-1/U |  | desglose |
| | ESD-1 |  | desglose |
| | ESD-1 |  | desglose |
| | PD-15/ESD-5/LRD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-5 |  | desglose |
| | PD-15 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | ESD-16 |  | simple |

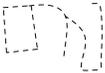
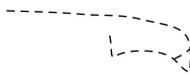
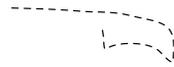
| | | | |
|--------------|--------------------------|---|-----------|
| | ESD-5 |  | simple |
| | LSD-31/VD-8/GD-7/LRD-1/U |  | compuesto |
| | VD-8 |  | desglose |
| | GD-7 |  | desglose |
| | GD-7 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-5 |  | simple |
| | ESD-8/RD-1 |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | RD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | simple |
| MACCO-16-102 | CC-1 |  | simple |
| | LRC-1/CC-2/U |  | compuesto |
| | LSC-19 |  | simple |
| | TRC-3 |  | simple |
| MACCO-16-103 | N/A | | |
| MACCO-16-106 | PIC-13 |  | simple |
| | LRC-18 |  | compuesto |
| | PC-16 |  | simple |

| | | | |
|--------------|----------------|---|-----------|
| MACCO-16-107 | TRC-1 |  | simple |
| | RC-2/CC-1/I |  | compuesto |
| | RC-2 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | INC-7 |  | simple |
| | PIC-2 |  | simple |
| | PC-17 |  | simple |
| | LRC-1/TRC-1 |  | compuesto |
| | IC-16 |  | simple |
| | IND-45/LRC-1/U |  | compuesto |
| | IND-45 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PIC-3 |  | simple |
| | PC-18/LRC-1/I |  | compuesto |
| | PC-18 |  | desglose |
| | PC-10 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| MACCO-16-112 | TRC-2 |  | simple |

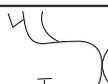
| | | | |
|--------------|------------------------------------|---|-----------|
| MACCO-16-113 | LSED-7/CD-2/ESD-8/U |  | compuesto |
| | LSD-14/CD-1/U |  | compuesto |
| | LSD-14 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| | LSD-14 |  | simple |
| | ESD-3/LRD-1/ESD-8/CD-2/LSD-19/U |  | compuesto |
| | LSEDD-5/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSEDD-5 |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | simple |
| | ESD-8/CD-2/U |  | simple |
| | LSD-35/LSD-14/ESD-10/ESD-5/LRD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-5 |  | desglose |
| | LSD-14 |  | desglose |
| | LSD-35 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | simple |

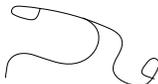
| | | | |
|--|----------------------------|--|-----------|
| | ESD-8 |  | simple |
| | PID-2 |  | simple |
| | LRD-1/CD-2/U |  | compuesto |
| | RD-2/LSD-17 |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | LSD-17 |  | desglose |
| | ESD-5/ESD-10/CD-2 |  | compuesto |
| | CD-2 |  | desglose |
| | ESD-5 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | LSD-33/ESD-8/LRD-1/PD-19/U |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | PD-19 |  | desglose |
| | LSD-33 |  | desglose |
| | ESD-5/U |  | compuesto |
| | ESD-5 |  | desglose |
| | LSD-5/ESD-5/U |  | compuesto |
| | LSD-5 |  | desglose |

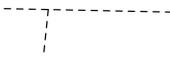
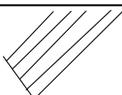
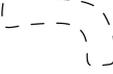
| | | | |
|--|----------------------|--|-----------|
| | ESD-5 |  | desglose |
| | LSD-40/GD-6/GD-4/U |  | compuesto |
| | LSD-40 |  | desglose |
| | GD-6 |  | desglose |
| | GD-4 |  | desglose |
| | LSD-22 |  | simple |
| | ESD-10/ESD-8/CUD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-24/CD-1/U |  | compuesto |
| | LSD-24 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| | GD-6/TD-6/U |  | compuesto |
| | GD-6 |  | desglose |
| | TD-6 |  | desglose |
| | LSD-16 |  | simple |
| | REC-1 |  | compuesto |

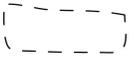
| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | REC-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-6 |  | simple |
| | LSD-14 |  | simple |
| | LSED-19/LSD-7/U |  | compuesto |
| | LSD-7 |  | desglose |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | ESD-8/CD-2/ESD-10/U |  | compuesto |
| | ESD-16 |  | simple |
| | PD-20/LRD-1/I |  | compuesto |
| | PD-20 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LSD-49/ESD-8/U |  | compuesto |
| | LSD-49 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-3 |  | compuesto |
| | LSD-3 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |

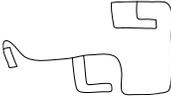
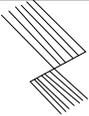
| | | | |
|--------------|-----------------|---|-----------|
| MACCO-16-114 | GC-7/TC-6/U |  | compuesto |
| | GC-7 |  | desglose |
| | TC-6 |  | desglose |
| | PIC-11/ESC-10/I |  | compuesto |
| | PIC-11 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | SC-10/LSC-4/U |  | compuesto |
| | LSC-4 |  | desglose |
| | SC-10 |  | desglose |
| | SC-10 |  | desglose |
| | PIC-7 |  | simple |
| | CC-4 |  | simple |
| | LSC-19/TC-6/U |  | compuesto |
| | TC-6 |  | desglose |
| | LSC-19 |  | desglose |
| | RC-3/RC-2/I |  | compuesto |
| | RC-3/RC-2 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| | LSC-5/TC-6/U |  | compuesto |

| | | | |
|--------------|-------------------------|---|-----------|
| | TC-6 |  | desglose |
| | LR-1 |  | simple |
| | LR-1 |  | simple |
| | PC-10/CC-2/I |  | compuesto |
| | CC-2 |  | desglose |
| | PC-10 |  | desglose |
| | XC-1/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | simple |
| | PIC-7/RC-1/I |  | compuesto |
| | GC-7/CC-1/ESC-10/TC-6/U |  | compuesto |
| | ESC-18 |  | simple |
| MACCO-16-118 | N/A | | |
| MACCO-16-119 | LSEC-19 |  | simple |
| | INC-21 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | LR-1 |  | simple |
| | GC-8/TC-6/U |  | compuesto |
| | PC-10 |  | simple |
| | PIC-11 |  | simple |

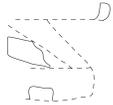
| | | | |
|--------------|--------------------|---|-----------|
| | LSEC-19/CC-1/U |  | compuesto |
| | LSC-6 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | LSC-1 |  | simple |
| | ESC-10/ESC-10/U |  | compuesto |
| | IND-71 |  | simple |
| | FUTRVC-5 |  | simple |
| | PIC-16/LSC-4/U |  | compuesto |
| | PIC-2 |  | simple |
| | LSC-1/LSEC-19/U |  | compuesto |
| | VC-1 |  | simple |
| | IND-72 |  | simple |
| | GC-8/GC-8/U |  | compuesto |
| MACCO-16-121 | RD-2/LRD-1/U |  | simple |
| | ESD-10/VD-8/CD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | VD-8 |  | desglose |

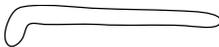
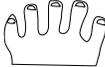
| | | | |
|--------------|----------------------------|--|-----------|
| | CD-1 |  | desglose |
| | LSD-8 |  | simple |
| | LRC-1 |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | simple |
| MACCO-16-122 | LRC-1/PA-2 |  | compuesto |
| | LSECD-19 |  | compuesto |
| | PID-2 |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | LSED-13/CC-2/CD-2/RC-4/U/I |  | compuesto |
| | LSED-13 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | RC-4 |  | desglose |
| | LRC-1/PA-1 |  | compuesto |
| | LSD-26/CD-2/I |  | compuesto |

| | | | |
|--|---------------------------|--|-----------|
| | LSD-26 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | LSD-19 |  | simple |
| | OD-1 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | PID-2/CC-2/I |  | compuesto |
| | PID-2 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | LSD-1/LSD-34/CUD-4/CC-2/U |  | compuesto |
| | CUD-4 |  | desglose |
| | CUD-4 |  | desglose |
| | LSD-34 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | PID-2/CC-2/I |  | compuesto |
| | PID-2 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | TRC-1/LSD-19 |  | compuesto |
| | TRD-1 |  | desglose |
| | LSD-19 |  | desglose |

| | | | |
|--|-------------------------|---|-----------|
| | LRC-1/CUC-1/U |  | compuesto |
| | RC-2 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | LSEC-21/ESC-16/ESC-21/U |  | compuesto |
| | ESC-16 |  | desglose |
| | ESC-21 |  | desglose |
| | LSEC-21 |  | simple |
| | GD-2/LSC-19/I |  | compuesto |
| | GD-2 |  | desglose |
| | LSC-19 |  | desglose |
| | TRC-2/DC-1/U |  | compuesto |
| | DC-1 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | simple |
| | TRC-1 |  | simple |
| | LRC-1/PA-3 |  | compuesto |
| | DC-1 |  | simple |
| | LSEC-4 |  | simple |

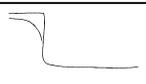
| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | LSD-30/ESD-8/CD-2/U |  | compuesto |
| | LSD-30 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | CUD-1/CUC-1 |  | compuesto |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | ESC-20 |  | simple |
| | PC-6 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | ESC-8/LRC-1 |  | compuesto |
| | LRC-1/CC-1/U |  | compuesto |
| | ESC-16 |  | compuesto |
| | LSD-25/CC-2/U |  | compuesto |
| | ESD-8/DC-1/VD-9/U/I |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | DC-1 |  | desglose |
| | VD-9 |  | simple |

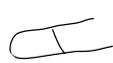
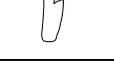
| | | | |
|--------------|-----------------------------------|---|-----------|
| | LSD-18/LRD-1/LSC-19/CC-2/INC-73/U |  | compuesto |
| | LSD-18 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | INC-73 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | RD-2/CUC-1 |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | simple |
| MACCO-16-150 | N/A | | |
| MACCO-16-168 | FUTRVC-2 |  | simple |
| | FUTRVC-2 |  | simple |
| | FUTRVC-2 |  | compuesto |
| | FUTRVC-2 |  | simple |
| | FUTRVC-1 |  | compuesto |
| | LSEC-6 |  | simple |
| | LSED-4 |  | simple |
| | LSD-4 |  | compuesto |
| MACCO-16-176 | JC-1 |  | simple |

| | | | |
|--------------|-------------------|---|-----------|
| | TC-1 |  | simple |
| | TC-1 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| | JC-1 |  | simple |
| | LRC-1/ESC-9/U |  | simple |
| | JC-1 |  | simple |
| | JC-1 |  | simple |
| | JC-3 |  | simple |
| MACCO-16-180 | fragmento de mano |  | aplique |
| | ESC-16 |  | simple |
| | PIC-22 |  | simple |
| | PIC-11 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | PC-12 |  | simple |
| | ESC-35 |  | simple |
| | INC-60/IND-46/U |  | compuesto |
| | INC-60 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|----------------|---|-----------|
| | IND-46 |  | desglose |
| | SC-7 |  | simple |
| MACCO-16-181 | N/A | | |
| MACCO-16-183 | ESC-24 |  | simple |
| | LRC-1 |  | simple |
| | PC-4 |  | simple |
| MACCO-16-184 | LSD-1 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | ESD-1 |  | simple |
| | ESC-10/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | PIC-19 |  | compuesto |
| | IC-19 |  | desglose |
| | PIC-13 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | simple |
| | ESD-29 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | OD-1 |  | simple |

| | | | |
|--|--------------|---|-----------|
| | LSD-1 |  | simple |
| | OD-1/OD-1 |  | compuesto |
| | OD-1 |  | desglose |
| | CCD-1 |  | desglose |
| | ESD-2 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | ESD-54 |  | simple |
| | IND-10 |  | simple |
| | ESD-16 |  | simple |
| | RD-2/LRD-1/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | |  | desglose |
| | PIC-23 |  | simple |
| | ESD-16 |  | simple |
| | GD-3 |  | simple |
| | GD-4 |  | simple |
| | VD-10 |  | simple |

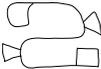
| | | | |
|--------------|----------------|---|-----------|
| | ESD-5 |  | simple |
| | LSD-46/LRD-1/U |  | simple |
| | LSD-2 |  | simple |
| | GD-9 |  | compuesto |
| | LSD-3 |  | desglose |
| | CD-1 |  | desglose |
| | TC-1 |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | ESD-16/LSD-1 |  | compuesto |
| | ESD-16 |  | desglose |
| | LSD-3 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | simple |
| | PIC-3 |  | simple |
| | RC-2/RD-2/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| Macco-16-185 | LSEC-6 |  | simple |
| | NC-1 |  | simple |
| | LSED-17 |  | simple |

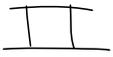
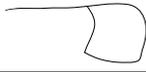
| | | | |
|--|---------------|---|-----------|
| | PC-13 |  | simple |
| | CC-1/U |  | compuesto |
| | CC-1 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | LSC-5/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSC-5 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | GD-3 |  | simple |
| | LSC-4 |  | simple |
| | PIC-10 |  | simple |
| | PC-10 |  | simple |
| | LRC-1/ESC-8/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LSEC-15 |  | simple |
| | LSEC-17 |  | simple |
| | LSEDC-4 |  | simple |
| | ESC-8/ESC-3/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-3 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|----------------------|---|-----------|
| | INC-30/CC-2/U |  | compuesto |
| | INC-30 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| MACCO-16-187 | CIC-1/CIC-1 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | RC-3/RC-2/I |  | compuesto |
| | RC-3 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| MACCO-16-189 | N/A | | |
| MACCO-16-191 | N/A | | |
| MACCO-16-193 | PIC-5 |  | simple |
| | INC-37/LRC-1/CC-1/U |  | compuesto |
| | INC-37 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | LSC-27/ESC-8/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSC-27 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |

| | | | |
|--|----------------------------|---|-----------------|
| | INC-38/LRC-1/RC-2 |  | compuesto |
| | INC-38 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | <u>desglose</u> |
| | INC-39/LRC-1/U |  | compuesto |
| | INC-39 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | INC-40/LRC-1/U |  | compuesto |
| | INC-40 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1/CC-1/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | PIC-3/PIC-3/INC-75/U |  | compuesto |
| | PIC-3 |  | desglose |
| | INC-75 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-71/LRC-1/ESC-10/GD-4/I |  | compuesto |
| | ESC-71 |  | desglose |
| | GD-4 |  | desglose |

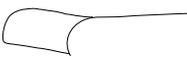
| | | | |
|--|----------------------|---|-----------|
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-57 |  | simple |
| | ESC-29/LRC-1/U |  | compuesto |
| | ESC-29 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-20/LRC-1/I |  | compuesto |
| | ESC-20 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | simple |
| | PIC-3/PIC-3/INC-75/U |  | compuesto |
| | PIC-3 |  | desglose |
| | INC-75 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-72/LRC-1/I |  | compuesto |
| | ESC-72 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PC-14 |  | simple |

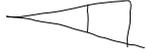
| | | | |
|--------------|------------------------|---|-----------|
| | IND-42/LRC-1/U |  | compuesto |
| | IND-42 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-74/LRC-1/I |  | compuesto |
| | ESC-74 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-73/LRC-1/ESC-8/I |  | compuesto |
| | ESC-73 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | IND-43/LRC-1/TRC-1/I/U |  | compuesto |
| | IND-43 |  | desglose |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | INC-44/CIR-1/U |  | compuesto |
| | INC-44 |  | desglose |
| | CIR-1 |  | desglose |
| MACCO-16-196 | CC-3 |  | simple |
| | SC-9/TRUC-1/PPC-2/U |  | compuesto |
| | SC-9/PPC-2 |  | desglose |

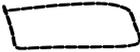
| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | TRUC-1 |  | desglose |
| | PIC-11 |  | simple |
| | LRC-1/PA-4 |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | C-1 |  | simple |
| | ESC-21 |  | simple |
| | SC-11 |  | simple |
| | PIC-11 |  | simple |
| | PC-11/INC-74/I |  | compuesto |
| | PC-11 |  | desglose |
| | INC-74 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | simple |
| | SC-9/TRUC-1/PPC-2/U |  | compuesto |
| | SC-9/PPC-2 |  | desglose |
| | TRUC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | VC-2 |  | simple |
| | GC-10 |  | compuesto |

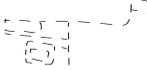
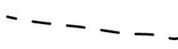
| | | | |
|--|-------------|---|-----------|
| | GC-9 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | PIC-4 |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | ESC-34 |  | simple |
| | LSEC-1 |  | simple |
| | EC-2 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | EC-7/RC-1/I |  | compuesto |
| | EC-7 |  | desglose |
| | EC-7 |  | desglose |
| | RC-1 |  | desglose |
| | PC-5 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | PC-14 |  | simple |
| | LSC-19 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | RC-2/RC-2/I |  | compuesto |

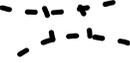
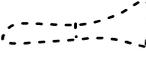
| | | | |
|--|----------------|--|-----------|
| | ESC-16 |  | simple |
| | ESC-58 |  | simple |
| | PIC-3 |  | simple |
| | ESC-2 |  | simple |
| | GC-2/INC-71/U |  | compuesto |
| | GC-2 |  | desglose |
| | INC-71 |  | desglose |
| | LSEDC-3/LSEC-4 |  | compuesto |
| | LSEDC-3 |  | desglose |
| | PIC-17 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-3 |  | simple |
| | SC-3/TRUC-1/U |  | compuesto |
| | SC-3 |  | desglose |
| | SC-3 |  | desglose |
| | TRUC-1 |  | desglose |
| | ESC-16/ESC-14 |  | compuesto |
| | ESC-14 |  | simple |
| | LSEC-19 |  | simple |

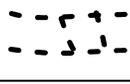
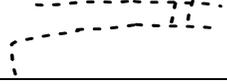
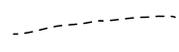
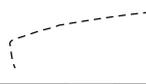
| | | | |
|--------------|--------------|---|-----------|
| | SC-9 |  | simple |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | DC-2 |  | compuesto |
| | LSC-19 |  | simple |
| | INC-1 |  | compuesto |
| | FUTRVC-5 |  | compuesto |
| | VC-5 |  | desglose |
| | FUTRVC-5 |  | desglose |
| | PC-11/CC-6/U |  | compuesto |
| | PC-11 |  | desglose |
| | CC-6 |  | desglose |
| | CC-6 |  | desglose |
| MACCO-16-197 | CRC-1 |  | compuesto |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | compuesto |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |

| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | EC-1/LRC-1/U |  | compuesto |
| | EC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | TRC-1/LRC-1 |  | compuesto |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-8/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | INC-14 |  | simple |
| | GC-3 |  | simple |
| | ESC-38 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | TRC-2 |  | simple |
| | ESC-28 |  | simple |
| | LSD-1/CID-1/ESD-8/U |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | CID-1 |  | desglose |
| | ESD-8/LRD-1/CID-1/I |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | simple |

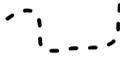
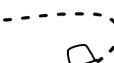
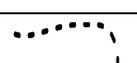
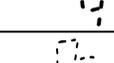
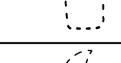
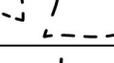
| | | | |
|--|----------------|---|-----------|
| | CIC-1 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | RC-3 |  | simple |
| | RD-3 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | CUD-1/RC-2/I |  | compuesto |
| | PIC-25 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | PIC-15 |  | simple |
| | PC-1 |  | simple |
| | ESC-67/ROC-4/I |  | compuesto |
| | ESC-67 |  | desglose |
| | ROC-4 |  | desglose |
| | PIC-10 |  | simple |
| | CUC-1/LPC-1 |  | compuesto |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | LPC-1 |  | desglose |
| | CID-1 |  | simple |

| | | | |
|--------------|------------------------------------|---|-----------|
| | LSED-19/CIC-1/I |  | compuesto |
| | LSED-19 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | LSED-10 |  | simple |
| | SD-16/LRD-1/PD-10/CUD-1/U |  | compuesto |
| | PD-10 |  | desglose |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | SD-16 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | SC-5 |  | simple |
| | ESC-49 |  | simple |
| | PIC-5 |  | simple |
| | TRC-2 |  | simple |
| | VC-1 |  | simple |
| | IND-53/LRD-1/U |  | simple |
| | ESC-13 |  | simple |
| MACCO-16-199 | LSD-38/LRD-1/LSD-14/ESD-8/OD-1/U/I |  | compuesto |
| | LSD-38 |  | desglose |

| | | | |
|--|----------------|---|-----------|
| | ESD-8 |  | desglose |
| | OD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | OC-1 |  | simple |
| | LSC-1 |  | simple |
| | CD-1 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | ESD-7 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | LRD-1/PA-4 |  | compuesto |
| | PA-4 |  | desglose |
| | LSED-8 |  | simple |
| | SD-1 |  | simple |
| | ESD-6 |  | simple |
| | IND-54/LRD-1/U |  | compuesto |
| | LSEC-7 |  | simple |

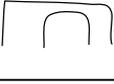
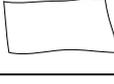
| | | | |
|--|-----------------|---|-----------|
| | VD-6/CUC-1/U |  | compuesto |
| | VD-6 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | ESD-20 |  | simple |
| | LRD-1/PA-4 |  | compuesto |
| | LRD-1/ESD-8/U |  | compuesto |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | CID-1 |  | simple |
| | LSECD-18/LRC-1 |  | compuesto |
| | LSECD-18 |  | desglose |
| | CD-18 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | GD-2/LRC-1/U |  | compuesto |
| | ESC-10/ESD-10/U |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | XC-3/ESD-8/U |  | compuesto |

| | | | |
|--|----------------------------------|---|-----------|
| | XC-3 | X | desglose |
| | ESD-8 | ┌ | desglose |
| | FD-1 | └ | simple |
| | LRD-1/ESC-8/U | ┐ | compuesto |
| | ESC-8 | ┘ | desglose |
| | LRD-1 | ┌ | desglose |
| | PIC-14 | ↖ | simple |
| | LSED-19 | ⊙ | simple |
| | LRD-3 | ~ | simple |
| | ESC-2 | └ | simple |
| | ESC-52 | ↗ | simple |
| | LSD-41/LSD-42/GD-7/ESD-8/ESD-5/U | ↗ | compuesto |
| | LSD-41 | ↗ | desglose |
| | LSD-42 | ↗ | desglose |
| | GD-7 | ○ | desglose |
| | LSD-1 | └ | desglose |
| | GD-7 | ↗ | desglose |
| | ESD-8 | └ | desglose |
| | LRD-1 | ┌ | desglose |

| | | | |
|--|-----------------------------|---|-----------|
| | OC-1 |  | simple |
| | LSD-11 |  | simple |
| | LSD-4 |  | simple |
| | ESD-9/CD-2/U |  | compuesto |
| | ESD-9 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | simple |
| | PD-10 |  | simple |
| | LSD-4 |  | compuesto |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | LSD-4 |  | desglose |
| | ESC-8/LSD-2 |  | compuesto |
| | ESD-20 |  | simple |
| | PID-7 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | LSED-11 |  | simple |
| | LSD-39/LSD-11/LRD-1/ESD-8/U |  | compuesto |
| | LSD-39 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-11 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|-----------------|---|-----------|
| | LRD-1 |  | desglose |
| MACCO-16-200 | EC-1/CIC-1/1 |  | compuesto |
| | EC-1 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | EC-4/CIC-1/1 |  | compuesto |
| | EC-4 |  | desglose |
| | ESC-2 |  | simple |
| | PIC-1 |  | simple |
| | CC-5 |  | simple |
| | SC-9/PPC-6 |  | compuesto |
| | SC-9 |  | desglose |
| | PPC-6 |  | desglose |
| | PPC-6 |  | desglose |
| | PPC-6 |  | desglose |
| | INC-19 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | PIC-15 |  | simple |
| | PC-18 |  | simple |
| | TRC-2 |  | simple |
| | ESC-68/INC-56/1 |  | compuesto |
| | ESC-68 |  | desglose |

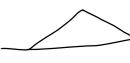
| | | | |
|--------------|----------------|--|-----------|
| | INC-56 |  | desglose |
| | PIC-1/LSC-1 |  | compuesto |
| | PIC-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LSEC-3/LSEC-4 |  | compuesto |
| | LSEC-4 |  | desglose |
| | PIC-15 |  | desglose |
| | LSC-1/LSC-2 |  | simple |
| MACCO-16-202 | TRC-3 |  | simple |
| | FUTRVESC-2 |  | compuesto |
| | FUTRV-1 |  | desglose |
| | ESC-2 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | PIC-36 |  | simple |
| | ESC-10/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-10/ESC-8/U |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|---------------|---|-----------|
| | PC-11/PC-10/U |  | compuesto |
| | PC-11 |  | desglose |
| | PC-10 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | simple |
| MACCO-16-203 | ESC-8/LSC-1/U |  | compuesto |
| | LRC-1/U |  | compuesto |
| | IND-71 |  | simple |
| | LSC-1/LSC-1 |  | compuesto |
| | SC-14/LRC-1/U |  | compuesto |
| | PC-14 |  | simple |
| | SC-1/LRC-1 |  | compuesto |
| | CC-1/LRC-17/U |  | compuesto |
| | FC-1 |  | simple |
| | GC-3/LRC-1 |  | compuesto |
| | SC-2 |  | simple |
| | LSC-11 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | VC-10/LRC-1/U |  | compuesto |
| | SC-11 |  | simple |
| | SC-3/LRC-1/U |  | compuesto |

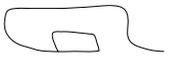
| | | | |
|--------------|----------------|---|-----------|
| | ESC-8 |  | simple |
| | PIC-23 |  | simple |
| | FC-2 |  | simple |
| | CC-1 |  | simple |
| | ESC-14/LRC-1/U |  | compuesto |
| | SC-1 |  | simple |
| | CC-1 |  | simple |
| | SC-1/LRC-1/U |  | compuesto |
| | PC-11 |  | simple |
| MACCO-16-205 | RC-1 |  | simple |
| | ESC-2 |  | simple |
| | PIC-15 |  | simple |
| | CUC-2 |  | simple |
| | CIC-3 |  | simple |
| | CC-2 |  | simple |
| | ESC-44 |  | simple |
| | TC-1 |  | simple |
| | ESC-54 |  | simple |
| | HC-1 |  | compuesto |
| | PIC-9 |  | simple |

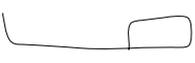
| | | | |
|--------------|--------------|---|-----------|
| | VC-1 |  | simple |
| MACCO-16-206 | PIC-3 |  | simple |
| | CC-1/LRC-1/U |  | compuesto |
| MACCO-16-207 | PC-6 |  | simple |
| | OC-1 |  | simple |
| | PC-5 |  | simple |
| | GC-9 |  | simple |
| | PC-18 |  | simple |
| | ESC-18 |  | simple |
| | VC-12 |  | simple |
| | ESC--8 |  | simple |
| | SC-11 |  | simple |
| MACCO-16-269 | |  | compuesto |
| | |  | desglose |
| | |  | desglose |
| | |  | simple |
| | |  | compuesto |
| | |  | desglose |
| | |  | compuesto |
| | |  | desglose |

| | | | |
|--------------|--------------------------|---|-----------|
| | |  | desglose |
| | |  | desglose |
| MACCO-16-271 | LSC-1 |  | simple |
| | HC-1 |  | simple |
| | GC-2/GC-11/TC-6/ESC-10/U |  | compuesto |
| | GC-2 |  | desglose |
| | GC-11 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1/ESC-8/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | SC-1/TC-6/U |  | compuesto |
| | SC-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | TRC-1 |  | simple |
| | ESC-8/ESC-10/GC-6/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |

| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | ESC-10/LRC-1/GC-2/T |  | compuesto |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | GC-2 |  | desglose |
| | GC-2 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | ESC-8/TC-6/U |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | simple |
| | VC-8/LSC-20/LR-1/U |  | compuesto |
| | VC-8 |  | desglose |
| | LSC-20 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | SC-3/TC-1/U |  | compuesto |
| | SC-3 |  | desglose |

| | | | |
|--|--------------------|---|------------------|
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSC-19/TC-6/U |  | compuesto |
| | LSC-19 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | TC-8 |  | simple |
| | IND-46/GC-7/HC-1/U |  | compuesto |
| | IND-46 |  | desglose |
| | GC-7 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PC-1/CC-5/I |  | simple |
| | SC-3/TC-6/U |  | compuesto |
| | SC-3 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | <u>desglose</u> |
| | ESC-21/SC-1/TC-1 |  | <u>compuesto</u> |
| | ESC-21 |  | <u>desglose</u> |
| | SC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |

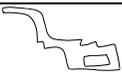
| | | | |
|--------------|----------------------------|---|------------------|
| | LRC-1 |  | desglose |
| | GC-2/CC-2/TC-6/LR-1/U |  | compuesto |
| | GC-2 |  | desglose |
| | CC-2 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | GC-2/TC-6/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| MACCO-16-274 | VC-12/TRUC-1/U |  | <u>compuesto</u> |
| | VC-12 |  | desglose |
| | TRUC-1 |  | desglose |
| | SC-12 |  | simple |
| | LSEC-5 |  | simple |
| | SC-11/TRUC-1/U |  | compuesto |
| | SC-11 |  | desglose |
| | TRUC-1 |  | desglose |
| | LSEC-19/GD-8/ESC-1/PIC-1/U |  | compuesto |
| | LSEC-19 |  | desglose |

| | | | |
|--------------|--------------|---|-----------|
| | GD-8 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | PIC-1 |  | desglose |
| MACCO-16-276 | CC-1/U |  | compuesto |
| | CC-1 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | LSEC-17 |  | simple |
| | SC-9/TC-6/U |  | compuesto |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LR-1 |  | desglose |
| | LSEDC-4 |  | simple |
| | EC-1 |  | simple |
| | LSEC-7 |  | simple |
| | VC-12/CC-1/U |  | compuesto |
| | VC-12 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| MACCO-16-286 | ESC-21 |  | simple |
| MACCO-16-288 | NC-1 |  | simple |
| | HC-1 |  | simple |

| | | | |
|--|---------------------|---|-----------|
| | GC-7/TC-2/U |  | simple |
| | LSEC-7/TC-2/U |  | simple |
| | TRC-2 |  | compuesto |
| | TRC-2 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | desglose |
| | ESC-70/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | ESC-70 |  | desglose |
| | INC-63/TC-2/U |  | compuesto |
| | TC-2 |  | desglose |
| | INC-64/TC-1/U |  | compuesto |
| | GC-1/TC-2/U |  | simple |
| | INC-64/TC-2/LRC-1/U |  | compuesto |
| | INC-64 |  | desglose |
| | TC-2 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSEC-2 |  | simple |
| | LSEC-2/CIC-1 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | desglose |

| | | | |
|---------|----------------|---|-----------|
| MCA-001 | TRC-4 |  | simple |
| | INC-59/TRC-3/I |  | compuesto |
| | EC-6/ROC-4/I |  | simple |
| | ESC-27 |  | simple |
| | CUC-2 |  | simple |
| | INC-58/TRC-3/I |  | simple |
| | CUC-1 |  | simple |
| | TRC-1 |  | simple |
| | GC-8/ESC-1 |  | compuesto |
| | GC-8 |  | desglose |
| | GC-8 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | ESC-1 |  | desglose |
| | PIC-13 |  | simple |
| | ESC-18 |  | simple |
| | INC-22 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |

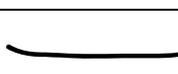
| | | | |
|--|----------------|---|---------------|
| | PIC-3 |  | simple |
| | INC-16 |  | simple |
| | PIC-4 |  | simple |
| | ESC-37 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| | PC-3 |  | simple |
| | ESC-44 |  | <u>simple</u> |
| | ESC-37 |  | simple |
| | SC-19 |  | simple |
| | ESC-30 |  | simple |
| | TC-8 |  | simple |
| | PIC-26/PIC-2/I |  | <u>simple</u> |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | ESC-47 |  | simple |
| | VC-2/ESC-10/U |  | compuesto |
| | VC-2 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | simple |

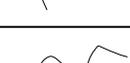
| | | | |
|---------|---------------|---|---------------|
| | PIC-5 |  | simple |
| | TRC-1 |  | simple |
| | PIC-10/RC-1/I |  | simple |
| | LRC-1 |  | <u>simple</u> |
| | PIC-16 |  | simple |
| | ESC-48 |  | simple |
| | ROC-3/DC-1/I |  | simple |
| | ESC-46 |  | simple |
| | PIC-17 |  | simple |
| | INC-36/RC-4/I |  | simple |
| | EC-3/CIC-1/I |  | simple |
| | ESC-26 |  | simple |
| | PIC-13 |  | simple |
| | PIC-15 |  | simple |
| | PC-17 |  | simple |
| | ESC-48 |  | simple |
| MCA-003 | CC-5 |  | simple |
| | ESC-50 |  | simple |
| | TRC-4 |  | simple |
| | HC-1 |  | simple |

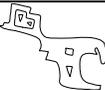
| | | | |
|--|-------------------|--|---------------|
| | VC-5 |  | simple |
| | VC-12/PC-11 |  | compuesto |
| | VC-12 |  | desglose |
| | PC-11 |  | simple |
| | PC-12 |  | simple |
| | ESC-30 |  | simple |
| | ESC-36 |  | simple |
| | PIC-20 |  | <u>simple</u> |
| | INC-6 |  | simple |
| | LSC-5/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LSC-5 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | PIC-7/CUD-4/CUC-1 |  | compuesto |
| | CUD-4/CUC-1 |  | desglose |
| | CUD-4/CUC-1 |  | desglose |
| | PIC-7 |  | desglose |
| | ESC-39 |  | simple |
| | PIC-20/PC-11/U |  | compuesto |
| | PIC-20 |  | desglose |
| | PC-11 |  | desglose |

| | | | |
|--|----------------|---|---------------|
| | ESC-15 |  | simple |
| | ESC-45 |  | simple |
| | LRC-1 |  | simple |
| | ESC-33 |  | simple |
| | ESC-41 |  | simple |
| | PC-23/PC-11/I |  | compuesto |
| | PC-23 |  | desglose |
| | PC-11 |  | desglose |
| | PIC-20 |  | <u>simple</u> |
| | PIC-20 |  | simple |
| | ESC-37 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | IND-69/CUC-1/I |  | simple |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | PIC-2/PC-11/U |  | compuesto |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | PC-11 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | simple |
| | PIC-2/PC-11/U |  | compuesto |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | PC-11 |  | simple |
| | LSEDC-1 |  | compuesto |

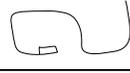
| | | | |
|---------|-------------------------|---|---------------|
| | IC-20 |  | desglose |
| | LSEC-4 |  | desglose |
| | ESC-16 |  | compuesto |
| | PIC-12 |  | <u>simple</u> |
| MCA-004 | ESC-2 |  | simple |
| | SC-5 |  | simple |
| | LSEC-2 |  | simple |
| | VC-8/TRU-1/U |  | compuesto |
| | VC-8 |  | desglose |
| | TRU-1 |  | desglose |
| | RC-1 |  | simple |
| | LSEC-17 |  | simple |
| | CC-5 |  | simple |
| | ESC-14 |  | simple |
| | FUVESC-9/TRC-1/ESC-14/I |  | compuesto |
| | FUVESC-9 |  | desglose |
| | TRC-1/ESC-14/I |  | desglose |
| | FUTRVC-3 |  | simple |
| | esc-52 |  | simple |
| | LSEC-17 |  | simple |
| | LSEC-17 |  | simple |

| | | | |
|---------|--------------------|---|-----------|
| | ESC-23 |  | simple |
| | esc-34 |  | simple |
| | VD-8/GC-4/ESC-10/U |  | compuesto |
| | VD-8 |  | desglose |
| | GC-4 |  | desglose |
| MCA-005 | ESC-18 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | ESC-8 |  | simple |
| | PC-22/PC-8/1 |  | compuesto |
| | PC-22 |  | desglose |
| | PC-8 |  | desglose |
| | ESC-8/ESC-10 |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-10 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | LSD-1/ESC-14 |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | ESC-14 |  | desglose |
| MCA-006 | FUVESC-1 |  | simple |

| | | | |
|--|---------------------------|---|-----------|
| | OC-1 |  | simple |
| | ESC-44 |  | simple |
| | TRC-2 |  | simple |
| | FUVESC-4/TRC-1 |  | |
| | FUVESC-4 |  | simple |
| | INC-66/CUC-1/I |  | simple |
| | ESC-25/ESC-26 |  | compuesto |
| | ESC-25 |  | desglose |
| | ESC-26 |  | desglose |
| | ESC-24 |  | simple |
| | FUVESC-7/CUC-1/TCR-1/U/I |  | compuesto |
| | FUVESC-7 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | PC-1/LSEC-19/I |  | compuesto |
| | PC-1 |  | desglose |
| | LSEC-19 |  | desglose |
| | ESC-2 |  | simple |
| | FUVESC-10/CUC-1/TCR-1/U/E |  | compuesto |

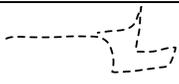
| | | | |
|--|-----------------------------|---|-----------------|
| | FUVESC-10 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | TCR-1 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | TCR-1 |  | desglose |
| | TCR-1 |  | desglose |
| | RC-2 |  | simple |
| | FUVESC-3 |  | simple |
| | FUVESC-4 |  | simple |
| | INC-67/CUC-1/TRC-1/ESC-25/I |  | compuesto |
| | INC-67 |  | desglose |
| | ESC-25 |  | <u>desglose</u> |
| | |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | ESC-1 |  | simple |
| | ESC-69/INC-70/I |  | compuesto |
| | ESC-69 |  | desglose |
| | INC-70 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | simple |

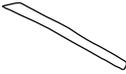
| | | | |
|--|--------------------------|---|-----------|
| | ESC-30 |  | simple |
| | PC-13 |  | simple |
| | FUVESC-8/CUC-1/TCR-1/U/I |  | compuesto |
| | FUVESC-8 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | TCR-1 |  | desglose |
| | LSC-17 |  | simple |
| | INC-4 |  | simple |
| | FUTRVC-4 |  | simple |
| | ESC-24 |  | simple |
| | ESC-41 |  | simple |
| | ESC-53 |  | simple |
| | ESC-1 |  | simple |
| | PIC-15/LRC-1 |  | compuesto |
| | PIC-15 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | ESC-66/CC-2/U |  | compuesto |
| | ESC-66 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | VC-1 |  | simple |
| | ESC-8 |  | compuesto |
| | ESC-8 |  | desglose |

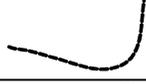
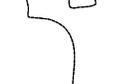
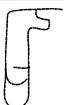
| | | | |
|---------|---------------------|---|-----------|
| | ESC-8 |  | desglose |
| | ESC-8 |  | simple |
| MCA-007 | PIC-15 |  | simple |
| | LRC-1 |  | simple |
| | SC-9 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | SC-11 |  | simple |
| | LSC-1 |  | simple |
| | SC-1 |  | simple |
| | SC-10/CC-1/U |  | compuesto |
| | SC-10 |  | desglose |
| | CC-1 |  | desglose |
| | SC-9 |  | simple |
| | TRC-3 |  | simple |
| | PIC-7/PC-13/TRC-1/U |  | compuesto |
| | PC-13 |  | desglose |
| | TRC-1 |  | desglose |
| | ESC-60/LRC-1 |  | compuesto |
| | SC-60 |  | desglose |
| | LSC-1 |  | desglose |
| | TRC-2 |  | simple |
| | PIC-15 |  | simple |

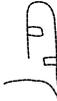
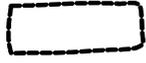
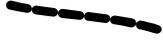
| | | | |
|---------|----------------------|---|------------------|
| | SC-2 |  | simple |
| | XC-1/LRC-1/U |  | compuesto |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSEC-4 |  | simple |
| | LSEC-4/LSEC-4/CC-1/U |  | <u>compuesto</u> |
| | LSEC-4 |  | <u>desglose</u> |
| | CC-1 |  | desglose |
| | LSEC-4 |  | desglose |
| | C-9 |  | simple |
| | SC-11 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | PC-12/LRC-1/I |  | compuesto |
| | PC-12 |  | desglose |
| | LRC-1 |  | desglose |
| | LSEDC-6/CC-1/U |  | compuesto |
| MCA-008 | LR-1 |  | simple |
| MCA-009 | CIC-1/CIC-1 |  | compuesto |
| | CIC-1 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |

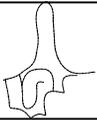
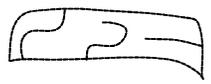
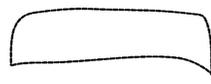
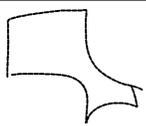
| | | | |
|--|------------------------|---|-----------|
| | ESC-31/TRC-1/I |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | RD-2/RD-2/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | RD-2 |  | desglose |
| | RD-2/RD-2/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | RD-2 |  | desglose |
| | RC-2 |  | desglose |
| | RD-2 |  | simple |
| | ESC-16/ESC-21/ESD-21/I |  | compuesto |
| | ESD-21 |  | desglose |
| | ESC-21 |  | desglose |
| | ESC-16 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | simple |
| | HC-1 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | LSD-21 |  | simple |
| | IND-56/INC-56/I |  | compuesto |

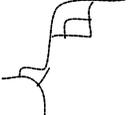
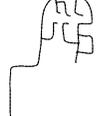
| | | | |
|---------|----------------|---|-----------|
| | IND-56 |  | desglose |
| | INC-56 |  | desglose |
| | ESC-4 |  | simple |
| | LSED-3/RC-4/I |  | compuesto |
| | LSED-3 |  | desglose |
| | RC-4 |  | desglose |
| | CD-3 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | LSD-20 |  | simple |
| | PID-7/PIC-2/I |  | compuesto |
| | PID-7 |  | desglose |
| | PIC-2 |  | desglose |
| | ESD-64/ESC-1/I |  | compuesto |
| | ESC-1 |  | desglose |
| | ESD-64 |  | desglose |
| MW--001 | RC-2 |  | simple |
| | PIC-1 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | ESC-17 |  | simple |

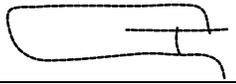
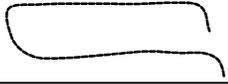
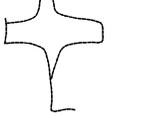
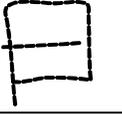
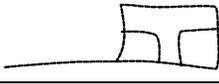
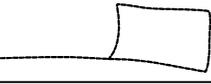
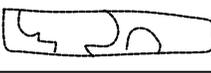
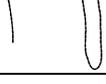
| | | | |
|---------|--------------|---|-----------|
| | ESC-17 |  | simple |
| | CUC-1/RC-2/U |  | compuesto |
| | ESC-59 |  | simple |
| | JC-2 |  | simple |
| | SD-4 |  | simple |
| | CIC-1 |  | simple |
| | DC-1 |  | simple |
| | RC-1 |  | simple |
| MW-002 | CIC-1 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | RC-2 |  | simple |
| | TC-1 |  | simple |
| | CC-1 |  | simple |
| | EC-5/CUC-1/I |  | compuesto |
| | EC-5 |  | simple |
| | ZC-4 |  | compuesto |
| VAA-001 | REC-2 |  | compuesto |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | simple |

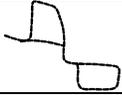
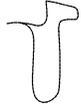
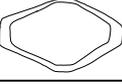
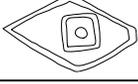
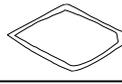
| | | | |
|--|---------------------------|---|-----------|
| | BD-1 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | ESD-8 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | LSED-8 |  | simple |
| | IND-61/LRD-1/U |  | compuesto |
| | IND-61 |  | desglose |
| | ESD-8/ESD-8 |  | compuesto |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-9/CD-2/LRD-1/U |  | compuesto |
| | LSD-9 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | IND-50/LRD-1/CD-1/U |  | compuesto |
| | IND-50 |  | desglose |
| | IND-49/LRD-1/LSD-1/GD-7/U |  | compuesto |

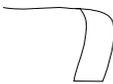
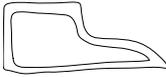
| | | | |
|--|---------------------------|---|-----------|
| | IND-49/LRD-1/LSD-1/GD-7/U |  | desglose |
| | GD-7 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | CUD-1/ESD-8/LSD-11 |  | compuesto |
| | CUD-1 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-28/CD-2/U |  | compuesto |
| | LSD-28 |  | desglose |
| | CD-2 |  | simple |
| | LSD-1 |  | simple |
| | RD-2 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | ESD-75/ESD-10/LRD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-75 |  | desglose |
| | ESD-10 |  | simple |
| | LRD-1 |  | simple |
| | RD-2/CD-1/I |  | compuesto |

| | | | |
|--|--------------------------|---|-----------|
| | IND-47/VD-1/LRD-1/U |  | compuesto |
| | IND-47 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | VD-1 |  | desglose |
| | ESD-18 |  | simple |
| | PID-2/GD-7/LSD-1/LRC-1/I |  | compuesto |
| | PID-2 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | LSD-1 |  | desglose |
| | PID-2/ESD-8/I |  | compuesto |
| | PID-2 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | LSD-21 |  | simple |
| | IND-49/ESD-8/LRD-1/U |  | compuesto |
| | IND-49 |  | desglose |
| | LSD-3 |  | simple |
| | LSED-8 |  | simple |

| | | | |
|--|---------------------------------|---|-----------|
| | RD-1 |  | simple |
| | PID-7 |  | simple |
| | ESD-65/U |  | compuesto |
| | ESD-65 |  | desglose |
| | ESD-10/ESD-8/U |  | compuesto |
| | ESD-28 |  | simple |
| | LSC-1/CD-1/ESD-10/ESD-8/LRD-1/U |  | compuesto |
| | ESD-10 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | INC-8 |  | simple |
| | BD-1 |  | simple |
| | LSD-37/ESD-8/CD-2/ESD-5/U |  | compuesto |
| | LSD-37 |  | desglose |
| | ESD-8 |  | desglose |
| | CD-2 |  | desglose |
| | ESD-28 |  | simple |

| | | | |
|--|---------------------------|---|-----------|
| | PID-7 |  | simple |
| | LSD-50/TD-6/U |  | compuesto |
| | LSD-50 |  | desglose |
| | TD-4 |  | simple |
| | CRD-3 |  | simple |
| | ESD-6 |  | simple |
| | ESD-8/LRD-1 |  | compuesto |
| | PD-18/LRD-1/I |  | compuesto |
| | PD-18 |  | desglose |
| | PD-19/ESD-10/I |  | compuesto |
| | PD-19 |  | desglose |
| | RD-2/ESD-7/LSD-5/LSD-16/I |  | compuesto |
| | RD-2 |  | desglose |
| | LSD-5 |  | desglose |
| | LSD-16 |  | desglose |
| | RD-2/RD-2/U |  | simple |
| | PD-11/PD-13/U |  | compuesto |
| | PD-11 |  | desglose |

| | | | |
|---------|----------------------|---|-----------|
| | PD-13 |  | desglose |
| | LSED-26/LSD-1/U |  | compuesto |
| | LSED-26 |  | desglose |
| | LRD-1 |  | desglose |
| | LSED-12 |  | simple |
| | IND-48/LSD-1/ESD-8/U |  | compuesto |
| | IND-48 |  | desglose |
| VAA-002 | TRC-4 |  | simple |
| | ROC-1 |  | simple |
| | ROC-1/CUC-1/CIC-1/I |  | compuesto |
| | ROC-1 |  | desglose |
| | CUC-1/CIC-1 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |
| | CIC-1 |  | desglose |
| VAA-003 | ESD-41 |  | simple |
| | INC-22 |  | simple |
| VAA-004 | ZC-5 |  | hibrido |
| | JC-1 |  | simple |

| | | | |
|---------|--------------|---|-----------|
| | INC-5 |  | simple |
| | VC-2 |  | simple |
| | ESD-16 |  | simple |
| | ESC-16 |  | simple |
| | PC-13 |  | simple |
| VAA-005 | TRC-4 |  | simple |
| | TC-1 |  | simple |
| | PC-1 |  | simple |
| | PC-5/CUC-1/I |  | compuesto |
| | PC-5 |  | desglose |
| | CUC-1 |  | desglose |