

**ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL**

**Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas**

Iconografía de la indumentaria femenina: El acto de vestir en la cultura material Jama Coaque

**PROYECTO INTEGRADOR**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Arqueología**

Presentado por:

**Renata Triviño Benavides**

Tutor:

Mgr. Juan Pablo Vargas

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

Año: 2023

## DEDICATORIA

A Dios y mi familia, especialmente a mis padres, Mariana Benavides y Omar Triviño, mis hermanos menores, Ciro y Matías y mis abuelos. Para todas las personas que conozco, y a las que me faltan por conocer.

Querido padre, pronto nos volveremos a ver.

## AGRADECIMIENTOS

Después de todas las vicisitudes acarreadas durante la elaboración de este proyecto de titulación, y por haber logrado lo imposible e impensable; sólo me basta agradecer a todas las personas que me acompañaron durante esta aventura, y a mi persona, quien decidió no tirar la toalla, a pesar de todas las dificultades físicas y mentales. Gracias a Dios, porque, aunque no lo parezca, soy creyente: La Hija Rebelde. Gracias a mi sagrada familia, quienes me amaron, apoyaron, y soportaron. Gracias, a todas esas amistades viejas y nuevas: Kelly, Gabriela, Ámbar, Milena, Rebeca, Milena Rouse, Mafer, Kevin, Jocelyn, Xavier, Víctor, GenR, Génesis, David, Kevin, Marlon, Bryan, Jota, Rafa, y los chicos arrogantes, pero de buen corazón de la Laica. Gracias, al equipo del MAAC y a todos los docentes y técnicos docentes que marcaron mi vida académica: MSc. Ángelo Constantine, PhD Guilherme Mongelo, MSc. Diana Ortiz, PhD. Beatriz Fajardo, PhD. Yadira Reyna, PhD. Omar Olivo, MSc. Juan pablo Vargas. Siendo necesaria, una mención especial a MSc. Álvaro Mora, quien se convirtió en un hermano mayor para mí, y su laboratorio siempre fue, es, y será mi lugar favorito. Finalmente, gracias y adiós, primer amor, D.S.



## DECLARACIÓN EXPRESA

“Los derechos de titularidad y explotación, me(nos) corresponde conforme al reglamento de propiedad intelectual de la institución; yo *Renata Triviño Benavides* doy mi consentimiento para que la ESPOL realice la comunicación pública de la obra por cualquier medio con el fin de promover la consulta, difusión y uso público de la producción intelectual”

A handwritten signature in blue ink that reads "Renata Triviño Benavides". The signature is written in a cursive, flowing style.

Autor 1

# EVALUADORES

.....  
**PhD. Guilherme Mongelo**

PROFESOR DE LA MATERIA

.....  
**MSc. Juan Pablo Vargas**

PROFESOR TUTOR

## RESUMEN

Las bases materiales que articulan una identidad están representadas en distintas dimensiones y dentro del registro arqueológico, el artefactual es uno de lo más relevantes. Entre ellos destacan las estatuillas, un arte visual donde se puede observar a simple vista varios elementos propios de un imaginario cultural particular, como es el caso de las representaciones figurativas femeninas, cuya identidad encarnada puede verse materializada en su corporalidad física acompañada de indumentaria específica; abriendo la posibilidad de acceder a una vía de conocimiento hacia las prácticas sociales que florecieron dentro del seno cotidiano de la sociedad Jama Coaque, durante el periodo de Desarrollo Regional y de Integración, en la Costa Norte del Ecuador precolombino.

**Palabras Clave:** Mujeres, vestido, cuerpo, identidad, iconografía

## **ABSTRACT**

*The material bases that articulate an identity are represented in different dimensions and within the archaeological record, the artifactual is one of the most relevant. Among them, statuettes stand out, a visual art where a simple view of various elements typical of a particular cultural imaginary can be observed, as is the case of female figurative representations, whose embodied identity can be seen materialized in their physical corporality accompanied by specific clothing ; opening the possibility of accessing a path of knowledge towards the social practices that flourished within the daily life of the Jama Coaque society, during the period of Regional Development and Integration, on the North Coast of pre-Columbian Ecuador.*

**Keywords:** *Women, dress, body, identity, iconography*



# ÍNDICE GENERAL

EVALUADORES.....	6
RESUMEN.....	I
<i>ABSTRACT</i> .....	II
ÍNDICE GENERAL.....	III
ABREVIATURAS .....	VII
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VIII
Indice de GRÁFICOS.....	XI
CAPÍTULO 1 .....	13
1.    Introducción .....	13
1.1    Descripción del problema .....	14
1.2    Justificación del problema.....	15
1.3    Pregunta de investigación.....	17
1.4    Hipótesis.....	17
1.5    Objetivos.....	17
1.5.1    Objetivo General .....	17
1.5.2    Objetivos Específicos .....	17
1.6    Antecedentes.....	17
1.6.1    Antecedentes arqueológicos Jama Caoque.....	17
1.6.2    La vestimenta en los Andes Septentrionales desde la arqueología y etnohistoria .....	31
1.6.3    Materia prima .....	32
1.6.4    Evidencias arqueológicas en la costa ecuatoriana.....	37
1.6.5    Evidencias etnohistóricas en la costa ecuatoriana.....	41
1.7    Marco teórico .....	45
1.7.1    Cuerpo .....	46

1.7.2	Vestimenta .....	47
1.7.3	Cuerpo vestido .....	50
1.7.4	Semiología .....	51
1.7.5	Iconografía .....	52
1.7.6	Interpretación de las representaciones figurativas femeninas.....	53
CAPÍTULO 2.....		61
2.	Metodología. ....	61
2.1	Procedencia de la muestra .....	61
2.2	Selección de muestras.....	63
2.3	Ficha de análisis .....	65
2.4	Descomposición de ficha de análisis .....	66
CAPÍTULO 3.....		69
3.	Resultados Y ANÁLISIS.....	69
3.1	Rasgos morfológicos generales.....	69
3.1.1	Postura del cuerpo .....	69
3.1.2	Posición de miembros superiores .....	70
3.1.3	Posición de miembros inferiores .....	71
3.1.4	Composición .....	72
3.1.5	Tenencia de objetos .....	73
3.1.6	Tenencia de infantes en brazos .....	74
3.1.7	Rebozo.....	74
3.1.8	Senos/mamas .....	75
3.1.9	Esteatopigia .....	76
3.1.10	Ombbligo.....	76
3.2	Prendas de vestir.....	77
3.2.1	Faldas y taparrabos.....	77

3.2.2	Colore de franjas .....	78
3.3	Ornamentación y ajuares .....	79
3.3.1	Compresiones .....	79
3.3.2	Nariguera (Septum y nóstril) .....	79
3.3.3	Collares .....	81
3.3.4	Orejeras (Lóbulo, Hélix, tragus) .....	82
3.3.5	Bezotes .....	83
3.3.6	Clavos faciales .....	83
3.3.7	Tocados .....	84
3.3.8	Color de tocados .....	85
3.3.9	Grabados en la piel .....	86
3.3.10	Chal.....	86
3.3.11	Pintura facial y corporal.....	87
3.3.12	Pulseras .....	88
3.3.13	Ajorcas .....	88
3.3.14	Brazaletes (antebrazo) .....	89
3.4	Diseño de indumentaria .....	90
3.4.1	Collares .....	90
3.4.2	Tocados .....	93
3.4.3	Grabados corporales.....	96
3.4.4	Orejeras .....	97
3.4.5	Faldas y taparrabos.....	99
3.4.6	Nariguera, clavos faciales y bezote.....	100
3.4.7	Ajorcas, brazaletes, pulseras y compresiones .....	102
3.4.8	Chal.....	104
3.4.9	Pintura corporal y facial.....	105

3.5	Resultados.....	106
3.5.1	El cuerpo vestido de las mujeres Jama.....	106
CAPÍTULO 4.....		125
4.	Conclusiones Y Recomendaciones.....	125
	Conclusiones .....	125
	Recomendaciones .....	128
BIBLIOGRAFÍA.....		129
APÉNDICES .....		137

## **ABREVIATURAS**

ESPOL Escuela Superior Politécnica del Litoral

MAAC Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Distribución de la sociedad Jama. Obtenido de: Moscoso (2021) .....	19
Figura 2 Mapa sitio San Isidro. Obtenido de: Zeidler (1994).....	22
Figura 3 Entierro 2. Obtenido de: Domínguez (2016) .....	24
Figura 4 Horno. Obtenido de: Domínguez (2016) .....	25
Figura 5 Rodillos Jama Coaque de la Colección Casa Colón. Obtenido de: Molina González (2018) .....	26
Figura 6 Figurín con una cabeza-trofeo reducida como aditamento del tocado. Obtenida de DiCapua (2002) .....	27
Figura 7 Chamán masculino con tocado de Caracoles. Obtenido De: Usillos (2013)	28
Figura 8 Ave de cerámica. Obtenida de: Quelal (2013) .....	29
Figura 9 Guerrera Jama. Obtenido de: Moscoso (2021).....	30
Figura 10 Clasificación de camélidos. Obtenido de: Pinto, et al. (2010) .....	33
Figura 11 Cabuya: Obtenida de Google imágenes .....	35
Figura 12 Moluscos tintóreos. Obtenido de: Google Imágenes .....	36
Figura 13 Tejido simple y tejido de cestería. Obtenido de Marcos (1979) .....	38
Figura 14 Diseño de fragmento textil Milagro Quevedo. Obtenido de Meggers (1966) .....	39
Figura 15 Torteros cerámicos, subfase Atacames. Obtenido de Guinea Bueno (2004) .....	40
Figura 16 Dibujo de figurina Valdivia con Taparrabo. Obtenida de: Olsen (2002) .....	41
Figura 17 Mapa de etnias de la Costa del Ecuador. Obtenida de: Usillos (2011) .....	42
Figura 18 Los Mulatos de Esmeralda, 1599 (Depósito de Museo Nacional del Prado. Obtenida de: Usillos (2011) .....	45
Figura 19 Estilo Y2K. Obtenido de: Google Imágenes.....	49
Figura 20 Mujer portando un niqab. Obtenido de: Pinterest .....	50
Figura 21 Vikinga guerrera de Birka. Obtenida de Google Imágenes .....	54
Figura 22 Fig. 5 Venus de Willendorf (Austria). Obtenida de: Mujeres en la Prehistoria (2006). .....	56
Figura 23 Mujer Bahía con dos cuencos. Obtenido de: Zambrano (2014).....	58
Figura 24 Estatuilla antropomorfa femenina Jama Coaque. Foto Propia.....	65

Figura 25 Collares.....	90
Figura 26 Collar de 51 cuentas de oro. Obtenida de: Reserva digital del MAAC con código GA-12-1033-78.....	91
Figura 27 Collar de cuentas de turquesa. Obtenida: de la reserva digital del MAAC con código GA-2-2829-85.....	91
Figura 28 Representación femenina con collar de cuentas. Foto propia .....	92
Figura 29 Representación femenina con colla de banda ancha con un rodillo como colgante. Foto propia .....	92
Figura 30 Tocados .....	93
Figura 31 Tocado doliocéfalo con cresta diagonal y penacho con cerdas. Foto propia .....	94
Figura 32 Casquete con citas sobrepuestas estilo diadema y prolongaciones laterales hasta los hombros. Foto propia.....	95
Figura 33 Tocado doliocéfalo con incisiones lineales en la parte posterior y superior .....	95
Figura 34 Grabados corporales en las extremidades superiores. Foto propia.....	96
Figura 35 Orejeras .....	97
Figura 36 Falda y taparrabos .....	99
Figura 37 Representación con diferentes aditamentos faciales. Foto propia.....	100
Figura 38 Nariguera, clavos faciales y bezote. Foto propia .....	101
Figura 39 Brazo con compresión y pulsera de banda ancha. Foto propia .....	102
Figura 40 Ajorcas en ambos tobillos. Foto propia .....	103
Figura 41 Estatuilla femenina con chal y tatuajes a los costados del pecho. Foto propia.....	104
Figura 42 Pintura Facial. Foto propia.....	105
Figura 43 Mujeres Jama de distintas edades .....	107
Figura 44 Mujer Jama desnuda con tocado, collar, pulseras y otros aditamentos... ..	108
Figura 45 Brazo y antebrazo tatuado de la Señora del Cao. Obtenida de: "El Brujo". Fundación Wiese (2015).....	109
Figura 46 El primer diseño con wituk es usado por mujeres en ocasiones desiembra y el segundo diseño con achiote es usado por mujeres como representación de las	

estacas de yuca. Obtenida de: Sabiduría de la Cultura Kichwa de la Amazonía Ecuatoriana (2012) .....	110
Figura 47 Mujer con guele. Obtenido de: Radio Africa Magazine .....	111
Figura 48 Mujer con taparrabos. Foto propia .....	113
Figura 49 Chamana con chupador y collar con un colmillo colgante .....	115
Figura 50 Chamanas con objetos destinados al consumo de alucinógenos.....	116
Figura 51 Representación femenina durante con características felinas y ofidias. Obtenida de: Reserva del MAAC .....	117
Figura 52 Mujer Jama con tocado fitomorfo. Foto propia y foto obtenida de: Usillos (2011) .....	118
Figura 53 Mujer con infante y tocado fitomorfo .....	119
Figura 54 Mujer del pasado con infante en rebozo y mujer actual con infante y rebozo. Foto propia y foto obtenida de: Google imágenes. ....	120
Figura 55 Representación de maternidad en un corral. Foto propia .....	120
Figura 56 Hatillo de textiles con joyería en la parte superior. Foto propia .....	121
Figura 57 Joven jama sujetando un hatillo.....	122
Figura 58 Diosa textilera Lambayeque. Obtenido de Mackey y Pilsbury (2013). ....	123
Figura 59 Mujeres de las filiaciones culturales de la costa norte .....	127
Figura 60 Ficha de Análisis.....	137



## INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Procedencia de piezas .....	62
Gráfico 2 Posturas del cuerpo.....	69
Gráfico 3 Posición miembros superiores .....	70
Gráfico 4 Posición miembros inferiores .....	71
Gráfico 5 Composición.....	72
Gráfico 6 Tenencia de objetos en brazos .....	73
Gráfico 7 Tenencia de infantes en brazos .....	74
Gráfico 8 Rebozo .....	74
Gráfico 9 Senos/Mamas .....	75
Gráfico 10 Esteatopigia.....	76
Gráfico 11 Ombligo .....	76
Gráfico 12 Prendas de vestir .....	77
Gráfico 13 Colores de franjas .....	78
Gráfico 14 Compresiones .....	79
Gráfico 15 Septum .....	79
Gráfico 16 Nóstril .....	80
Gráfico 17 Collares .....	81
Gráfico 18 Lóbulo.....	82
Gráfico 19 Tragus .....	82
Gráfico 20 Helix .....	82
Gráfico 21 Bezote .....	83
Gráfico 22 Clavos faciales .....	83
Gráfico 23 Tocados.....	84
Gráfico 24 Color de tocado .....	85
Gráfico 25 Grabados en la piel .....	86
Gráfico 26 Chal .....	86
Gráfico 27 Pintura facial.....	87
Gráfico 28 Pintura corporal .....	87
Gráfico 29 Pulseras .....	88

Gráfico 30 Ajourcas .....	88
Gráfico 31 Brazaletes .....	89

# CAPÍTULO 1

## 1. INTRODUCCIÓN

La construcción de la identidad forma parte de un proceso complejo de interacciones dinámicas y fluidas entre individuos, quienes se desenvuelven como agentes sociales activos (Hooder, 1982) dentro de un marco espacio-temporal particular, desarrollando rasgos distintivos que van hilando un sentido de pertenencia y diferenciación bajo una visión propia de la realidad que es expresada a partir de condiciones materiales concretas (Díaz Andreu, 2005).

Dentro de los paradigmas de gran parte de las ciencias sociales, el fenómeno de la identidad hasta la actualidad es un tema que aún genera debates debido a su amplio abanico de matices. En las últimas décadas, con el nacimiento de la corriente postprocesual en la arqueología, se ha puesto en discusión enfoques múltiples respecto a las identidades (Fisher & DiPaolo, 2003; Díaz Andreu 2005; Hernando, 2002; Insoll, 2007; Jones, 1997; Kohl, 1998; Navarro Mederos, 2002; Shennan, 1989; Ugalde 2019), tales como: etnicidad, edad, estatus, género, nacionalismo, patrimonio, religión, etc.

Las bases materiales que articulan una identidad están representadas en distintas dimensiones y dentro del registro arqueológico, el artefactual es uno de lo más relevantes. Entre ellos destacan las estatuillas, un arte visual donde se puede observar a simple vista varios elementos de interés encarnados, como es el caso de la corporalidad física acompañada de indumentaria específica; en consecuencia, se habilita una vía de conocimiento hacia las prácticas sociales que florecieron dentro del seno cotidiano de la sociedad Jama, durante el periodo de Desarrollo Regional y de Integración.

El presente trabajo de titulación está enfocado en realizar un análisis iconográfico respecto a la configuración de la vestimenta como un sistema de comunicación no verbal, además de su función social como órgano de distinción y pertenencia, en la cultura Jama Coaque, a través del estudio de estatuillas antropomorfas de dicha filiación, pertenecientes al periodo de Desarrollo Regional y de Integración, siendo el

primero en caracterizarse como una época de profundos cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos en lo que respecta a la zona de la Costa ecuatoriana (Meggers, 1996), siendo necesario, hacer hincapié en la diversificación y complejización de los rasgos estilísticos y conceptuales del mundo figurativo de su arte (Ugalde & Benavides, 2019), a través del cual lograron personificar realidades y ficciones transgresoras en cuerpos diversos complementados por tocados, ajuares, perforaciones y tejidos.

El siguiente trabajo está estructurado por un primer capítulo, el cual nos sitúa en una introducción de los planteamientos generales del proyecto de investigación, los antecedentes bibliográficos sobre la cultura Jama Coaque, la contextualización de la vestimenta en la costa ecuatoriana y las bases teóricas escogidas.

El segundo capítulo, está enfocado en los lineamientos metodológicos realizados para el análisis de la muestra.

El tercer capítulo, se dedica al análisis de temas y elementos relevantes y la presentación de los resultados.

El cuarto y último capítulo, se sintetiza la investigación en la conclusión y se dan recomendaciones.

## **1.1 Descripción del problema**

Las investigaciones a partir del análisis artefactual de material Jama Coaque, con enfoque iconográfico, han sido relevantes en los último veinte años: Di Capua (2002), Gutierrez-Usillos (2011,2014) y Quelal (2013,2014), Moscoso, 2021). Realizando varias interpretaciones en las dinámicas culturales relacionadas a la religiosidad, guerra y relación humano-animal, sin embargo, en ninguno de ellos se ha tocado en profundidad el tema de la vestimenta y no solo es un problema en esta área sino a nivel general de la arqueología ecuatoriana, publicándose trabajos puntuales hasta la fecha (Ochoa, 1999; Olsen, 2002), los cuales presentaron generalidades de lo observado en tema de indumentaria y ornamentos, sin concentrarse en una cultura o periodo en específico,

además de alegar, al menos Olsen en su trabajo, que en Ecuador no hay una gran complejización, en cuanto a vestuarios en comparación con los Andes Centrales y que dado el clima tropical la gente prefería estar desnuda.

La poca atención que se le ha dado a este tema, se ve influenciada también, por registros directos conservados insuficientes, a diferencia de Perú, atribuido especialmente al tipo de clima. Pero, aunque la evidencia sea escasa, existen las pruebas indirectas en los registros como las impresiones de textiles en cerámica, varios instrumentos usados en actividades textiles (agujas, torteros, etc.) y las representaciones antropomorfas, material cultural, del cual esta investigación se basará, para descubrir nueva información sobre los códigos culturales inmersos en la ropa, gracias al complejo estilístico de Jama Coaque, con imágenes que presumen exuberante parafernalia. Sin llegar a hablar aún de moda, en todas las culturas las personas visten sus cuerpos con prendas y los adornan con joyas, cosméticos o tatuajes. Todo ello está encaminado a embellecerlas, protegerlas y resaltarlas (Entwistle, 2002). Por lo tanto, la indumentaria ya nace cubriendo necesidades no solo funcionales, sino también simbólicas.

## **1.2 Justificación del problema**

Según La revista académica que cubre a la moda en distintos aspectos investigativos, *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, afirma que a la moda hay que verla como una «construcción cultural de la identidad encarnada.» (Steele, 2005). Esto la convierte en un lenguaje dinámico, variado y singular materializado. Para poder comprender las distintas facetas del fenómeno de la moda como imagen, idea o cultura material resulta necesario de aproximaciones teóricas y metodológicas interdisciplinarias para su análisis crítico adecuado, conformando un área de estudio a nivel internacional que toma preceptos de varias disciplinas académicas incluyendo las tradicionales como la historia, la antropología, la sociología, los estudios culturales, la arqueología y la historia del arte, tomando relevancia desde los años 80 (Veneziani, 2019).

Aunque el desarrollo de los estudios de moda (fashion studies) se han dado especialmente en espacios anglosajones y francófonos bajo un enfoque eurocéntrico que posiciona a la moda como un fenómeno exclusivo de occidente, la modernidad y el capitalismo; aunque la academia extranjera se ha ampliado la discusión en torno a la moda latina, aunque el único libro que existe desde esta perspectiva es *Fashion studies: The Latin American Fashion Reader*, a cargo de Regina A. Root (2005). Cabe mencionar que la investigación hispanohablante también existe, en su mayoría de enfoque contemporáneo, dándose a conocer poco a poco, teniendo como una de las publicaciones más relevantes la colección de *Estudios de Moda en español* de Ediciones Ampersand en Argentina, dirigida por Marcelo Marino, historiador de arte, profesor honorario e investigador independiente para la Universidad de Bristol. Sin embargo, muchos estudios no están exentos de reproducir estereotipos y concentrarse solo en México, Brasil y Argentina (Beltrán, 2022).

Por ello la relevancia de este trabajo, como medio para recuperar parte de la memoria colectiva plasmada en la indumentaria y el discurso social de las voces de los pueblos prehispánicos que se asentaron alrededor de la costa ecuatoriana, dándonos acceso a un punto de vista olvidado. En este caso se lo abordará bajo parámetros arqueológicos. La principal fuente de conocimiento de la arqueología para poder estudiar y entender el pasado está reflejado a través de la cultura material, que funge como un registro físico de la memoria social de grupos humanos, teniendo una naturaleza activa enfocada en construir, mantener y transformar relaciones (Romero, 2005).

El querer abordar un concepto tan singular y tan poco desarrollado en la arqueología ecuatoriana y resto de las ciencias sociales como es el caso de la vestimenta prehispánica brindaría una oportunidad de explorar el mensaje visual que construye la indumentaria sobre los cuerpos, dotando identidad y sentido de pertenencia a un grupo y sus miembros (Bustingorry, 2015), siendo esto producto de un imaginario cultural construido en un determinado tiempo y espacio que va más allá de una necesidad de resguardo del cuerpo frente a condiciones naturales, dando cabida a una de las estrategias más peculiares de diferenciación, como expone el sociólogo Thorstein Veblen (Veblen, 1988). Por lo tanto, esta investigación buscó acceder a una

recontextualización del imaginario social Jama Coaque a través de los códigos culturales inmersos en la vestimenta femenina y su relación con la dimensión corporal.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Cuál fue el rol que cumplía la indumentaria usada por las mujeres dentro de la estructura social de la cultura Jama Coaque?

### **1.4 Hipótesis**

La indumentaria usada y observada en la iconografía Jama Coaque, expresa un lenguaje estético-simbólico de legitimación y distinción social, vinculado a la construcción de la identidad de las mujeres dentro de una sociedad jerarquizada.

### **1.5 Objetivos**

#### **1.5.1 Objetivo General**

Analizar las representaciones femeninas de la cultura material Jama Coaque, para acercarse al papel que desempeñó la vestimenta y accesorios complementarios sobre el cuerpo femenino, en la composición de su imaginario social.

#### **1.5.2 Objetivos Específicos**

- Observar la reproducción de tendencias distintivas en el acto de vestir.
- Identificar elementos simbólicos de la indumentaria asociados a prácticas socioculturales.
- Entender el contenido visual que trata de expresar el vestido como una unidad lingüística no verbal vinculado a la creación de identidades.

### **1.6 Antecedentes**

#### **1.6.1 Antecedentes arqueológicos Jama Caoque**

La región Costa desde los comienzos de la arqueología como disciplina científica en Ecuador, ha sido considerada una área arqueológica importante y trascendental,

siendo el escenario de varias culturas de gran complejidad social como es el caso de Jama Coaque, la cual se situó en un rango cronológico amplio, desde 350 a.C. a 1532 d.C., abarcando los periodos prehispánicos de Desarrollo Regional e Integración y los inicios del periodo Virreinal luego de la llegada de los españoles, quienes se encontraron un poblado remanente en el valle con los mismos epónimos (Usillos, 2011)

Marshall Saville (1906) sería uno de los primeros en tener un acercamiento a la provincia de Manabí, en especial a la zona centro y sur, pero sería Estrada (1957) quien se encargaría de darle su definición formal. En Prehistoria del Ecuador (1957) menciona que “aquella cultura del Norte de Manabí proponemos Coaque-Jama, por haber sido sus elementos culturales encontrados allí principalmente”. Él, sería el encargado de determinar dos fases ocupacionales que comprendían dos periodos prehispánicos, y Betty Meggers en su libro Ecuador (1966), realizaría una estructuración con los datos disponibles de la época, justificando la división realizada por Estrada en referencia al esquema de periodificación propuesto. Zeidler y Sutliff (1994), posteriormente, definirían cuatro fases ocupacionales consecutivas denominadas “Muchique”.

En la distribución geográfica de esta cultura, siguiendo las propuestas de varios autores (Estrada, 1957; Meggers, 1966; Porras, 1980; Ontaneda, 2010; Vásquez y Delgado, 2012; Véliz Alvarado, 2021), tendría las siguientes delimitaciones: desde el norte de la provincia de Manabí en Bahía de Caráquez hasta el sur de la provincia de Esmeraldas por el cabo de San Francisco, extendiéndose al este hasta la actual provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas. Cabe recalcar que este territorio conformado por varios accidentes geográficos con presencia de colinas, pendientes, valles y planos, se caracteriza por tener una gran diversidad ecológica, consiguiendo distintos grados de potencialidad para los asentamientos humanos y la producción agrícola (Zeidler, 1994).





**Figura 1 Distribución de la sociedad Jama. Obtenido de: Moscoso (2021)**

Para comprender bajo una mirada general las dinámicas de asentamiento regional, productividad agrícola y complejidad sociopolítica que desarrollaron los Jama, se torna necesario primero, conocer el escenario ambiental, ecológico y geomorfológico que acompañaron y afectaron a las poblaciones prehispánicas en el valle, desde el formativo tardío con Valdivia terminal, pasando por Chorrera, hasta llegar a Jama, es decir que hubo una ocupación continua de casi 3000 años (Zeidler, 1994). Cabe recalcar que la mayoría de datos recopilados fueron obtenidos de los estudios multidisciplinarios realizados en el valle de Jama por Zeidler y Pearsall (1994).

El valle de Jama el cual se encuentra debajo de la línea ecuatorial ( $0^{\circ} 0' 15''$  S), en fronteras naturales del área septentrional de Manabí y cuyo río, además de considerarse la cuenca más grande de la zona, posee un drenaje que desemboca directamente al océano pacífico a lo largo de la franja costera, abarcando a su paso biotas diferentes con dos regímenes climáticos principales (Zeidler y Kennedy, 1994).El

primero es un "clima seco, mega térmico, tropical" con precipitaciones anuales entre 500 y 1000 mm y un verano con temperaturas altas, siendo un régimen común en la costa (Zeidler y Kennedy, 1994). El segundo, es conocido como "clima semi-húmedo megatérmico tropical", el cual ocurre tierra adentro, asociado con elevaciones y con precipitaciones anuales entre 1000 y 2000 mm, con temperaturas más húmedas (Zeidler y Kennedy, 1994). El valle al estar en un área bajo condiciones climáticas transicionales posee 4 zonas de vida: el Bosque Tropical Muy Seco, el Bosque Tropical Seco, Bosque Pre-Montano Seco y el bosque húmedo Pre-Montano (Zeidler y Kennedy, 1994).

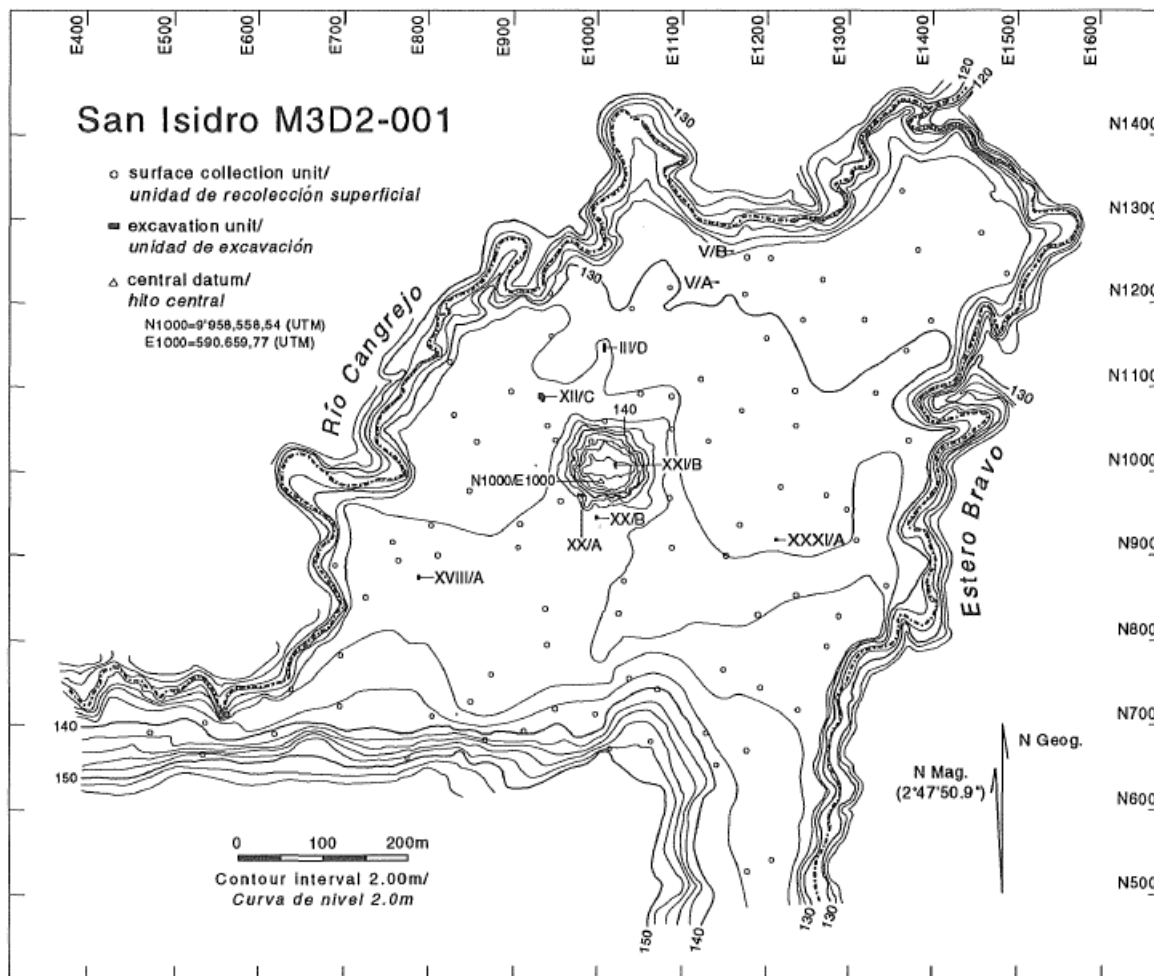
Por medio de estudios macrobotánicos, microbotánicos y etnobiológicos, los autores interpretarían la presencia de un ecosistema boscoso rodeado de áreas abiertas y zonas aptas para el cultivo (Zeidler y Pearsall, 1994). Como información complementaria, resulta útil comentar el análisis realizado por Seillés, et al. (2016) a una columna de sedimentos proveniente del golfo de Guayaquil, revelando fluctuaciones en el clima en épocas de interés investigativo. En dichos patrones se observa un periodo de humedad desde el 900 a.C hasta tiempos modernos, pero con la intervención varios momentos de sequía, tres de ellos en estadio Jama (Desarrollo Regional e Integración). Demostrando que, a pesar de la versatilidad de climas, se mantuvo una constante en la conservación de la productividad agrícola (Seillés, et al., 2016).

En relación a la evolución agrícola en el valle, según Pearsall (1994), durante el formativo temprano no existió un mayor impacto el nicho ecológico, persistiendo casi en su totalidad el ambiente boscoso y teniendo como fuente de subsistencia, además de la caza y la pesca, cultivos de maíz (*Zea mays*), calabaza (*Curcubita* sp), y tubérculos comestibles, el arrurú o sagú (*Maranta arundinacea*) y la achira (*Canna indica*). Durante la ocupación chorrera (Tabuchila) en el formativo terminal, el ambiente comenzaría a sufrir modificaciones, al aparecer, los primeros indicios de roza y quema (Veintimilla, 2000) y la mayoría de cultivos se mantienen. En el Desarrollo Regional surge la agricultura especializada e intensificada extendiéndose hasta el periodo de integración, teniendo al maíz (*Zea mays*) como uno de los alimentos principales, pues en las muestras arqueobotánicas hay abundancia de fitolitos, granos, cúpulas y fragmentos de

mazorcas carbonizadas (Veintimilla, 1999). También se añadirían la aparición de fréjoles (*Phaseolus vulgaris*), guayaba (*Psidium guajava*) y frutas de palma (Pearsall, 1994).

En sincronía con la intensificación y especialización agrícola llegó la aparición de excedentes y consigo la formación de élites encargadas del control de la producción, quienes consiguieron riquezas y poder social, asimismo, la población sufrió un incremento y expansión (Zeidler, 1994). Estos factores provocarían un cambio en la dinámica organizacional, reconociendo a la filiación Jama como una serie de jefaturas complejas con un poder centralizado, relaciones de intercambio interregionales con otros grupos políticos y un grado de diferenciación acentuado, teniendo como soporte social a las relaciones de parentesco; siendo la familia la unidad de gran influencia dentro de la comunidad (Usillos, 2011).

El patrón de asentamiento específico que establecieron, estaba estructurado a partir de centros ceremoniales de distintos tamaños y funciones y otros espacios de carácter secundario. Este patrón de asentamiento regional quedó documentado dentro del registro arqueológico del sitio San Isidro (Zeidler, 1994), considerado como uno de los centros ceremoniales, sociales y administrativos más representativos del norte de Manabí, el cual fue sometido a una investigación sistemática como parte del Proyecto Arqueológico/Paleoetnobotánico del Valle de Jama, encabezado por James Zeidler y Deborah Pearsall (1994).



**Figura 2 Mapa sitio San Isidro. Obtenido de: Zeidler (1994)**

El sitio, ubicado en el valle de Jama, consiste en un área de 40 ha, con una larga secuencia ocupacional (3000 años) desde Valdivia (1600 a.C); está conformado por un montículo artificial central sobre una plataforma y varios asentamientos dispersos, donde se presume, se desarrollaron actividades de orden productivo y doméstico (Zeidler, 1994). Oswaldo Tobar (1988) da una descripción de cómo podrían ser este tipo de asentamientos: construido alrededor de un Centro Regional, con más de 30 ha., estructuras habitacionales de 1 a 7 ha y estancias de menos de 1ha. El abundante material cultural hallado, fue otra característica que marcó al sitio, encontrándose restos de cerámica, lítica, malacofauna y metalurgia.

La economía diversificada desembocó en el desarrollado de la alfarería y las artes especializadas, uno de los apartados distintivos de Jama, al hablar de cultura material. Entre los recipientes de mayor producción y reconocimiento podemos encontrar a las compoteras, platos polípodos, platos globulares, vasijas de base apuntada, recipientes con alcarrazas y recipientes tipo cilindro (Gutiérrez, 2011). Estrada (1957) fue el primero en realizar un análisis de la morfología cerámica que lo ayudó a construir una cronología relativa, pero Zeidler y Stliff (1994) redefinirían los planteamientos, con las denominadas fases Muchique, usando un conjunto cerámico doméstico y utilitario, que en total serían cuatro dentro de las dos divisiones temporales propuestas por Estrada (1957), sin contar la cerámica remanente de influencia Jama en la época Virreinal.

La fase Muchique 1 correspondería a la cronología del periodo Jama I entre las tefras II Y III. Esta se distinguió por los cuencos polípodos de borde plano, ollas boca ancha (Usillos, 2011) y las técnicas específicas, así como el uso de pinturas rojas, ondulaciones, muescas y engobe rojo (Zeidler, 1994).

La ocupación Jama-Coaque II fue sido subdividida en las fases Muchique 2, 3, y 4. En la fase Muchique 2, hubo una continuación de los cuencos pólipos, pero la pintura de bandas rojas es desplazada por diseños incisos con motivos triangulares, circulares y bandas.

En la fase Muchique 3, aparece una nueva técnica, la impresión digital en puntos críticos de algunos cuencos y hay dos nuevas formas que incluyen a la olla de cuello biselado y una forma cuspidor carenada de boca abierta, ambas con superficie bruñida.

Y la fase Muchique 4, fue definida a partir de un único depósito estratigráfico, de donde se recuperó pocas formas de las vasijas que incluyen a: la jarra de cuellos constricto, ollas globulares de cuello alto y cuencos grandes con borde incurvado.

Continuando con la cerámica, Victoria Domínguez en el 2011 realizó una intervención de arqueología de rescate en diez unidades, que, según los fechados, el sitio, ubicado en Pedernales, pertenecía al periodo de integración y estaba relacionado a una ocupación Jama Coaque. De los más de 9000 fragmentos cerámicos, 200 se usaron

para su respectivo análisis cerámico, encontrándose una cerámica de pasta más gruesa y acabados sencillos.

Lo más relevante fue el hallazgo de un contexto de especialización en producción alfarera con hornos (16) dedicados a la quema de vasijas y la reutilización de una de estas como tumbas múltiples con cuatro osamentas y ofrendas cerámicas: un hombre adulto y cuatro mujeres. La importancia de esta investigación radica en la contribución con datos sobre la organización socioeconómica Jama y su relación social con la muerte, un tema poco explorado debido a la falta de investigaciones y por ende material bioarqueológico. Villaverde Gómez (2019) realizó otro estudio sobre caracterización morfológica en su proyecto de tesis.



**Figura 3 Entierro 2. Obtenido de: Domínguez (2016)**



**Figura 4 Horno. Obtenido de: Domínguez (2016)**

Al ser el arte plástico uno de los focos principales en la especialización Jama, varios autores se motivaron a realizar sus estudios utilizando en su mayoría enfoques iconográficos y de fenómenos estéticos para generar aproximaciones a las dinámicas culturales.

Tenemos por ejemplo a los sellos cerámicos, que fueron estudiados por primera vez por Emilio Estrada en 1959, lo que lo llevó a publicar un catálogo con 166 diseños de sellos y rodillos, comentando que el posible uso de los sellos estaba destinado al apartado de decoración de tejidos, cuerpo humanos y cerámica. En 1983, Constanza DiCapua realizaría un análisis bibliográfico y otro catálogo, afirmando que los sellos y rodillos tenían un rol comunicativo.

Serían Cummins y Los sellos Jama Coaque. Arte prehispánico del Ecuador, Banco Central del Ecuador (1996), quienes expandirían el estudio de los sellos cerámicos. Este trabajo partió de la base de inventario de diseños elaborado de acuerdo a abstracciones figurativas, que ayudaron a definir cinco motivos presentes: antropomorfos, geométricos, zoomorfos, fitoformos y compuestos. Al realizar

comparativas entre diseños presentes en estatuillas y cerámica, notaron que no poseían semejanzas, intuyendo que los sellos poseían una gama de diseños y formas propias utilizadas en otra superficie como la piel humana.



**Figura 5 Rodillos Jama Coaque de la Colección Casa Colón. Obtenido de: Molina González (2018)**

Respecto a las figurinas, estas tienen como características generales en su manufactura, el empleo de moldes simples y dobles con retoques faciales posteriores, decoraciones sobrepuestas, pintura post-cocción y ojos almendrados en forma de “D” horizontal (DiCapua, 2002) con una tendencia decorativa recargada y ampulosa. Gutiérrez Usillos, en su publicación *El eje del universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque en el Ecuador Prehispánico*, otorga un resumen conciso:

*“Finalmente, entre los rasgos que permiten la distinción de estas figuras y especialmente en lo que atañe a las representaciones Jama Coaque hay que destacar el intenso barroquismo que las caracteriza, con profusión de aderezos, detalles, pastillaje, tatuajes, incisiones, aplicaciones de color, y otros adornos, que posibilita también su apreciación como una de las cerámicas figurativas más atractivas y valoradas de la América Prehispánica” (Usillos, 2011, pág 22).*

Hay que enfatizar también, que, dado el territorio tan extenso y el prolongado marco cronológico, se manifestaron diferentes estilos locales. Uno al norte denominada estilo



Cojimíes, que comparte con La Tolita rasgos estilísticos como el patillaje y aplicaciones sobrepuestas. Por otro lado, el estilo Jama clásico en la parte central, tiene como rasgo más característico los reconocidos ojos en forma de D invertida. La expresión más meridional, cercana a territorios Bahía, es el estilo chone con una morfología más toscas lográndose incluso confundir en algunos casos con los presentado en la filiación Guangala.

Siguiendo esta línea investigativa, encontramos a Constanza Di Capua (1978; 2002) y su análisis en el campo ritual, espiritual y religioso de las representaciones de las cabezas trofeo de las filiaciones de la costa norte, La Tolita y Jama Coaque. Ella empleó varios criterios (morfología, decoración, aditamentos) que le permitieron establecer diferencias culturales concisas en relación al uso de las cabezas trofeo. En Jama Coaque estas tuvieron un rol de ornamentación, colocándose a manera de aditamento en cetros, colgantes y tocados además de que esta práctica sobrevivió a la llegada de los españoles, registrándose en las crónicas, mientras que en el contexto La Tolita, estas cabezas poseían un papel como objeto independiente.



**Figura 6** Figurín con una cabeza-trofeo reducida como aditamento del tocado. Obtenida de DiCapua (2002)

Usillos sería el autor de uno de los trabajos más relevantes en los últimos veinte años, el ya mencionado El eje del universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque en el Ecuador Prehispánico (2011). Con este aporte se enfrascaría en descomponer, bajo un enfoque iconográfico, el sistema religioso Jama a través de las representaciones de sacerdotes y los chamanes, como contenido físico de la idiosincrasia religiosa Jama, reconstruyendo no solo su rol como parte de las élites encargadas de centros religiosos, existiendo una diferenciación en sus respectivos papeles, sino también de la consolidación elementos sagrados y ciclos de cosecha. Incluso, introduce a personajes femeninos involucrados también al ámbito religiosa bajo el manto de sacerdotisas, sosteniendo que jugaban un papel importante en un ritual de pubertad femenino hacia la integración como un individuo adulto al grupo.



**Figura 7 Chamán masculino con tocado de Caracoles. Obtenido De: Usillos (2013)**

Respecto a las representaciones zoomorfas, vinculadas a la relación humano-animal tenemos el trabajo de Pablo Quelal (2013), el cual busca aproximarse a la percepción de estos grupos humanos y la fauna con las que comparte el mismo hábitat, siendo las

aves uno de sus focos predilectos de representación. Estas imágenes en la cultura material mostraban una tendencia en representar a las aves con un estilo definido como naturalista combinado con brazaletes y collares, que podrían traducirse como un medio de empoderamiento de la naturaleza bajo la visión humana. A diferencia de lo detalladas que pueden ser las figuras antropomorfas, las ornitomorfos (aves) son más generales con atributos distinguibles como pico, alas y pecho, pudiéndose identificar especies de la zona de distribución Jama como papagayos y lechuzas (Quelal, 2013).



**Figura 8 Ave de cerámica. Obtenida de: Quelal (2013)**

En su trabajo de titulación de María Egas (2019), tendría como objetivo el evaluar las variaciones de uno de las parafernalias más distinguibles en las representaciones Jama Coaque, los tocados. Ella buscó observar una correlación entre las diferenciaciones sociales y el uso de distintos tocados. Esta evaluación la sometería a parámetros de diferencias y similitudes por medio de tipologías que simbolizaban tradiciones materializadas. A pesar de ello, su trabajo se quedó en generalidades, negando la posibilidad de que los tocados expresara jerarquías sociales, expresando que su uso era más asociado a un específico de los cuales tampoco dio una explicación en concreto.

En 2022, Moscoso generaría un nuevo aporte a partir de la arqueología de la guerra, sobre las dinámicas bélicas, otro elemento enlazado al surgimiento de sociedades complejas, usando también como estrategia metodológica el análisis iconográfico. Ella desarrollaría su proyecto de investigación a partir de una hipótesis de Usillos (2011) sobre la posibilidad de la existencia de un ejército militar. Planteando la existencia de unidades específicas bélicas, divididas en dos grupos en base al rango de ataque: larga distancia (infantería ligera) y corta distancia (infantería ligera). Esto sería definido luego de la revisión de aditamentos que portaban las representaciones de guerreros tales como armas, las cuales en dependencia al grupo al que pertenecían presentaban diferencias (Moscoso, 2022). Además, propone que las mujeres también tenían participación como guerreras en estas unidades específicas.



**Figura 9 Guerrera Jama. Obtenido de: Moscoso (2021)**

## **1.6.2 La vestimenta en los Andes Septentrionales desde la arqueología y etnohistoria**

### **Textiles**

Existen diversos caminos metodológicos y teóricos para poder abordar la naturaleza multifacética (arte, vestimenta, tecnología, identidad, simbología, economía, etc.) de los textiles, en este sentido, se han utilizado como punto de partida disciplinas como la arqueología, etnología, antropología e incluso historia del arte en trabajos como los de Cereceda (1978), Murra (1978), Gebhardt-Sayer (1984 y 1985), Schevill (1996), Desrosiers (1997), Arnold (1997) y Keifenheim (1999). Es bien sabido su uso como un marcador base para reconstruir el tipo de prendas que se usaban en el pasado y las técnicas, materia prima y diseños vinculadas a esta, algunas de las cuales siguen vigentes en el presente. A pesar de las condiciones climatológicas en el área andina en especial, las que poseen clima tropical, se han podido conservar en ciertos contextos restos de textilera, como Perú.

“Los textiles son objetos sociales en movimiento que dan forma y son reforzados por políticas de identidad, pero también lo son las identidades” así como lo plantea Abilera en *Textiles Ralámuli: Hilos, caminos y tejidos de la vida* (2014), los textiles pueden ser visto como “objetos sociales” (Appadurai, 1986) dentro un contexto social particular, siendo el reflejo físico de cambios y experiencias en procesos sociohistóricos que envían mensajes económicos, políticos, sociales y cosmogónicos bajo una lógica estilística que codifica ideales que una sociedad reproduce de sí misma. También es importante señalar que el arte textil es una expresión compleja de especialización artesanal que en las sociedades andinas es visto como un producto de manufactura que enfatiza prestigio y poder (Costin 1998) e incluso se lo ha revalorizado como un sistema de escritura (Arnold y Yapita, 2000) bajo un modelo figurativo de simetría que registra ideas, mensajes y memorias con ciertos niveles de abstracción (Sánchez Parga, 1995).

### 1.6.3 Materia prima

#### Algodón

La mayoría de cultivos de algodón se los hallaba en climas secos, siendo estos de carácter generalizado, aunque había casos donde había cultivos en lugares con altas precipitaciones, siendo generalizado en la Costa, Amazonía y en algunas zonas de la Sierra porque hay microclimas cálidos que hacen posible su cultivo en regiones más frías, a pesar de su origen tropical. Vale acatar que se considera al algodón silvestre de mejor calidad. Entre los silvestres el color común era el blanco, pero también se podrían encontrar colores como “Atacabados, morado, algo oscura, que es más raro (Ochoa, 1999). En la costa ecuatoriana en concreto, al sur del golfo de guayaquil y en la Isla Puná se conservan algodones silvestres, de igual forma en los territorios secos del río Ayacucho en la selva baja de la Amazonía. Sobre el cultivo de algodón en el altiplano tenemos relatos de cronistas tempranos:

*“Las granjerías que estos Cahuasquiés tienen, es solo de algodón que cojen cada año, en un valle caliente, vertientes hacia el río mira; y fuera de este algodón no tienen otra ninguna granjería” (Aguilar, 1582:125).*

#### Camélidos

La lana es una fibra animal, que para el caso del área andina se obtiene de los camélidos del género Lama, cuya domesticación empezó en los Andes Centrales, proceso que desemboca en la aparición de variedades domesticadas hace 3500 a.C (Gayoso, 2007). Existen dos variedades de camélidos andinos: domesticados que son la llama (Lama Glama) y la alpaca (Vicugna pacos), y otras dos no domesticadas que son el guanaco (Lama guanicoe) y la vicuña (Vicugna vicugna) (Gayoso, 2007).

Hay presencia de camélidos en épocas anteriores a la llegada de los incas, en Pirancay en la cuenca del río Paute, provincia de Azuay, por ejemplo, se encontró un contexto formativo tardío con restos de fauna identificadas como camélidos asociados a su consumo, además de artefactos textiles trabajados en huesos de llama. Posibilitando la ejecución de supuestos entorno a la fibra de camélidos y su aprovechamiento como materia prima en la actividad textil. El sitio con más evidencia de camélidos es La

Florida en Quito, asociados contextos funerarios de elites cacicales, con presencia de textiles de algodón y fibra de camélido, además de ajuares compuestos de spondylus, madreperla, y cerámica. (Boyon-Bernard, 1993, 1994). La evidencia arqueológica es lo suficientemente convincente acerca de la introducción de los camélidos. Por otro lado, en el periodo Inca hay varios relatos sobre el uso de los camélidos destinado a la producción de textiles, existiendo particularidades como restricciones sobre su uso y rebaños reservados solo para sacrificios (Ochoa,1999).

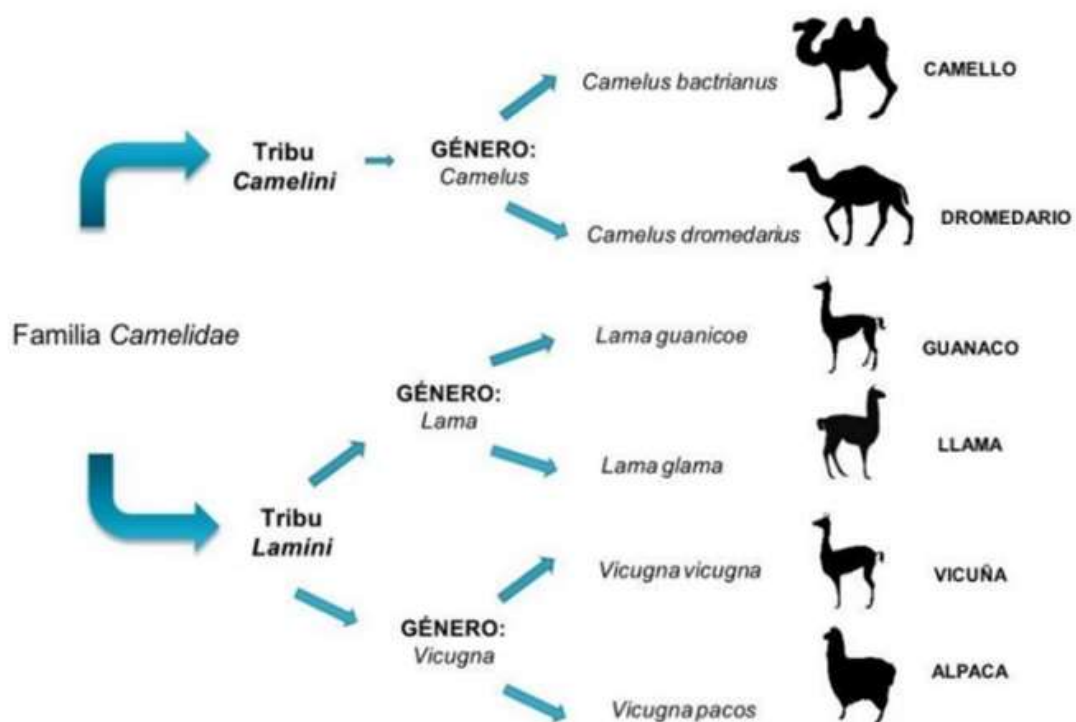


Figura 10 Clasificación de camélidos. Obtenido de: Pinto, et al. (2010)

### Corteza de árbol

La variedad conocida como Comi llanchama, tiene más repercusión en el pacífico colombiano que en las costas ecuatorianas. A pesar de que no se descarta su uso, al ser un material de tipo orgánico sus probabilidades de conservarse en contextos arqueológicos son mínima. Hay ejemplos más contemporáneos en otras regiones como la Amazonía ecuatoriana, con los kichwas quienes mencionan que en antaño tanto hombres como mujeres vestían de corteza de un árbol llamado llanchama, que también era usado para hacer cobijas (Ochoa,1999). Esta llanchama se pintaba con tintes

provenientes de frutos silvestres, wituk, sani y ukilla para impregnar colores como azul oscuro, lila y amarillo. En Ecuador el único indicio del uso de corteza de árbol en tiempos prehispánicos se encuentra en las crónicas sobre lo Pastos:

*“Su traje es que andan las mujeres vestidas con un amanta angosta a manera de costal, en que se cubre los pechos hasta las rodillas; y otra manta encima que viene a caer sobre la larga, y toda las más son hechas de hierbas y cortezas de árboles, y algunas de algodón” (Cieza de León 1962:112).*

### **Cabuya**

Desde las crónicas se conoce que esta fibra (Fourcroya andina), fue un artículo de intercambio importante entre los grupos serranos dada la consistencia dura de su fibra; siendo usada de preferencia para la confección de sogas y puentes, siendo más de tinte doméstico y utilitario (Ochoa,199). Los Puruhá eran considerados los grandes productores de cabuya, comercializándola con varios pueblos como los huancavilcas y cañaris. Existen relatos de comunidades de hace casi 80 años de pobladores de Achuppalla, del Azuay narraban tratos comerciales entre cañaris y puruháes en los caminos del inca por la cabuya (Ochoa, 1999). En la actualidad varias zonas de Chimborazo siguen hilando con este material, tejiéndola para la elaboración de costales.





**Figura 11 Cabuya: Obtenida de Google imágenes**

### **Tintes**

Los tintes eran principalmente de origen vegetal, aunque también se obtenían de animales y de minerales. El tinte vegetal debió estar entre los artículos más cotizados y apreciados en tierras bajas y altas porque a diferencia de la lana, proveniente de los camélidos, el algodón es un material al cual es difícil fijar color por lo que se requiere de tintes fuertes de buena calidad que perduren (Ochoa,199). La mayoría de estos tintes se encuentran en tierras bajas. Entre los más conocidos están el achiote (Bixa orellana), que produce el color rojo, y el huito (Genipa americana). En Relación de Pimampiro, se relata un comercio entre Pimampiro y los quijos una comunidad en la provincia del Napo:

*“Otras veces traen bandul chiole (Fourcroya) que es una masa colorada que sacan de unos árboles, con estos naturales se embijan y se pintan y tiñen mantas” (Antonio de Borja, 1541:149).*

Otro tinte cotizado era el añil (*Indigofera suffruticosa*) para obtener el color azul. El color carmín se obtenía de la cochinilla (*Coccus ilicis*), insecto oriundo de las tunas. En la

época de la colonia, la provincia de Chimborazo era uno de los centros principales de producción de cochinillas. Mientras tanto en la Costa, para obtener el purpura usaban un recurso marino, los caracoles purpura de la familia Muricidae y Thaididae (Ochoa,1999). Este molusco se recolectaba cuando la marea estaba baja, una de sus distinciones era el color intenso que producía ponerle al sol (Lenz-Volland y Volland, 1988). En la época contemporánea lo siguen usando en la península de Santa Elena según lo reportado por Stothert y Freire (Ochoa, 1999). También existen otras plantas y frutos con propiedades para teñir, el aliso (*Alnus jorullensis*) para el rojo anaranjado, las papas negras o chauchas (*Solanum tuberosus*) para el azul, la chilca (*Bacharris polyantha*) y el molle (*schinus moller*) para el amarillo, maíz negro (*Zeas mays*) se obtiene el morado y para la gama de cafés, pardos y marrones las frutas de algarrobo (*Prosopis chilensis*) ya las nueces verdes del nogal (*Juglans regia*).



Figura 12 Moluscos tintóreos. Obtenido de: Google Imágenes

## **Mordiente**

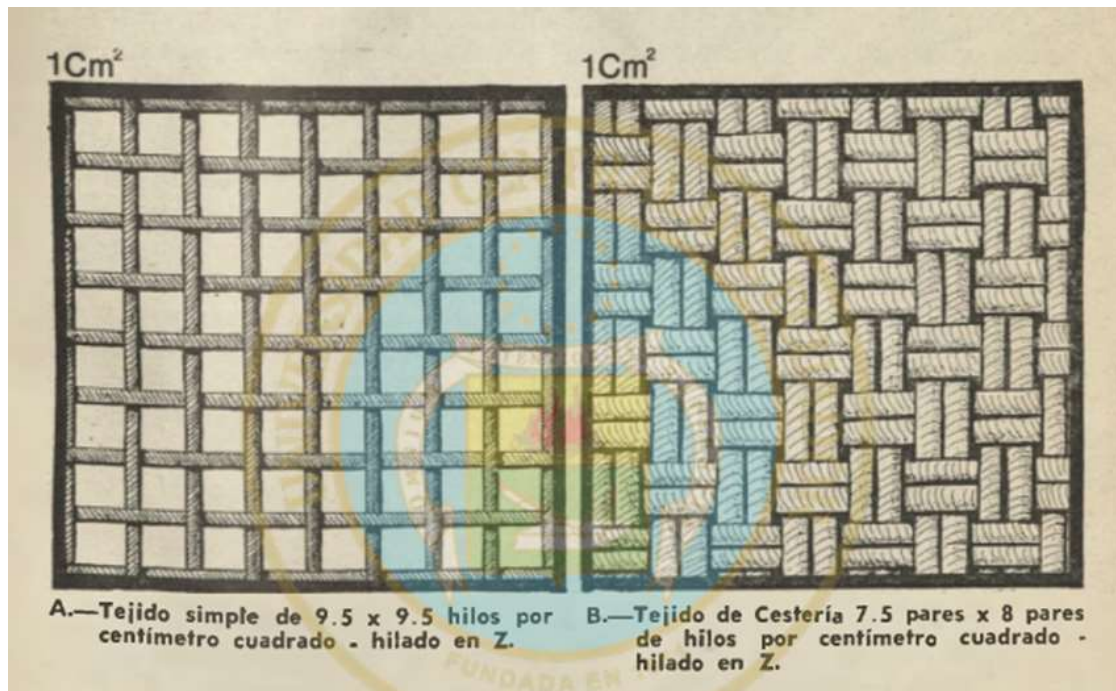
El mordiente es un compuesto que ayuda en la unión del tinte y la tela, buscando su permanencia al fijarlos. Los más usados en la Sierra son la orina de hombre fermentada en Gualaceo, y cenizas y sal en Otavalo (Ochoa, 1999).

## **Telares**

El uso de telares fue un adelanto tecnológico para las sociedades sedentarizada ampliando horizontes sociales y comerciales, facilitando la confección de no solo vestimenta sino también otros artefactos de tipo utilitario como las mantas, hamacas y las velas de navíos. En Ecuador se usan dos tipos de telares una preincaico y uno introducido. El preincaico corresponde al telar vertical, que consiste en lisos horizontales en las que esta amarrada la urdimbre, con los palos guías colocados en dos postes verticales clavados al piso (Ochoa, 1999). Existiendo una variante llamada telar suspendido con cuerdas atadas a unas vigas del techo o la pared de una casa. Este tipo de telares se encuentran en la actualidad en comunidades los Chachis (Barret 1994 [1909]: 227-32) y Tsáchilas, al igual que las tejedoras de Manabí (Klumpp 1983:87) y otras zonas de la costa como Santa Elena (Stoother y Parker, 1984) y el oriente ecuatoriano (Guinea Bueno, 2003).

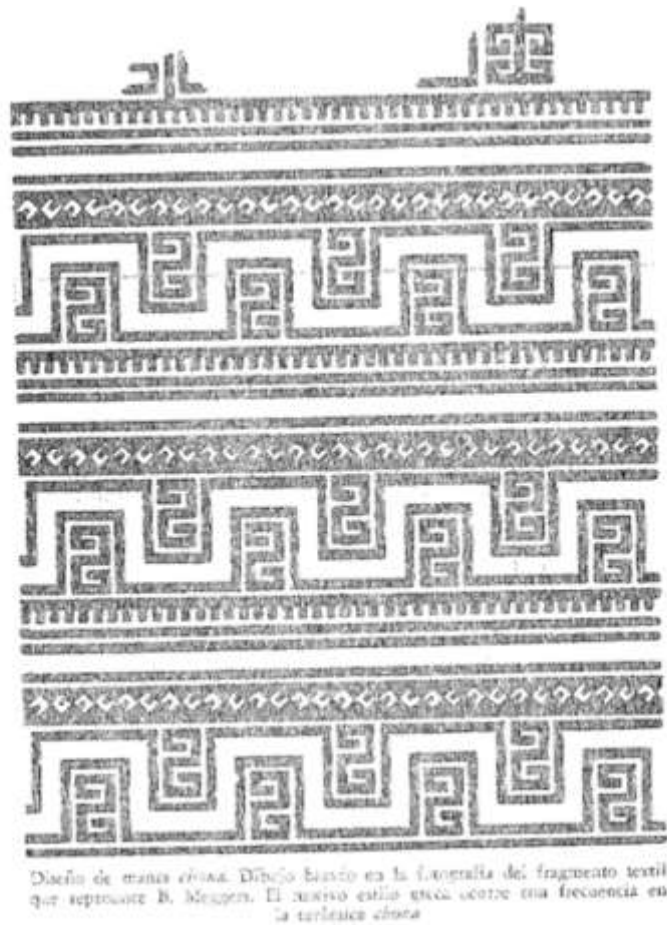
### **1.6.4 Evidencias arqueológicas en la costa ecuatoriana**

Existen algunas evidencias indirectas de arte textil en la costa ecuatoriana, siendo las más comunes las improntas textiles, los torteros y moluscos. Las evidencias directas como fragmentos de cerámica existen, pero son escasos (Guinea Bueno, 2003). La primera evidencia indirecta de uso de telar, fue hallada por Marcos (1979) en el valle de Chanduy, en una impronta de dos distintos tipos de textil sobre un pegote de cerámica cocida con una datación de 2150 a.C. Para poder analizar la tecnología detrás de estos textiles se acudió a una solución de latex en varias capas para obtener una réplica. Los dos tejidos mostraron diferencias en sus estructuras: el primero era un tejido simple abierta; el segundo un tejido de cestería más compacto.



**Figura 13 Tejido simple y tejido de cestería. Obtenido de Marcos (1979)**

De los pocos textiles recuperados en contextos arqueológicos, la técnica del ikat es una de las que más sobresalen. Esta técnica se basa en no dejar que el tinte penetre en ciertas áreas por medio de un amarre usando material impermeable, consiguiendo plasmar varios temas. Antes era de pensamiento popular de que la técnica fue introducida por los Incas, pero fue desmentido con varios hallazgos como en los 60 con Evans, Meggers y Estrada, quienes encontraron textiles con contexto definido de un entierro secundario tipo chimenea vinculado a la filiación Milagro-Quevedo (Guinea Bueno, 2003). Estos textiles de fibra de algodón con colores canela y café estaban trabajados con la técnica Ikat y con otras más simples dando como resultado un tejido llano con ornamentos plateados (Gardner, 1982) otros ejemplos tenemos en Playas y Chanduy (Estrada 1957: 79-85) y La Libertad (Bushnell 1951: 59).



**Figura 14** Diseño de fragmento textil Milagro Quevedo. Obtenido de Meggers (1966)

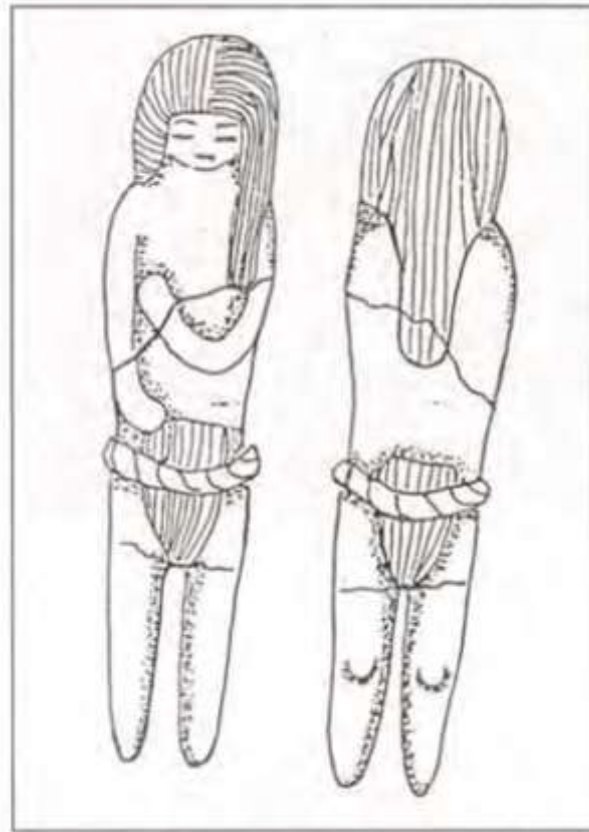
Por otro lado, el estudio de las improntas textiles presentes en algunos de los objetos cerámicos recuperados por el «Proyecto Esmeraldas» a principios de los años 70 (Guinea Bueno, 2003), son otro aporte respecto a las técnicas textiles, teniendo en cuenta que al tratarse de impresiones solo es posible decodificar la estructura de la fibra y el tejido. Según el análisis de las muestras, se trata de tejido sencillo, con hilos finos de 0.4 mm. Este tipo de tejido es común en la zona septentrional Andina en especial en el norte de Perú.



**Figura 15 Torteros cerámicos, subfase Atacames. Obtenido de Guinea Bueno (2004)**

Otra evidencia indirecta, es la que aporta las representaciones antropomorfas en estatuillas cerámica. En el periodo formativo tenemos a representaciones femeninas con un tipo de taparrabos o guayuco que consiste en un pedazo de tela de alguna fibra puesto entre las piernas, amarrado con un cordón a manera de cinturón (Olsen, 2002) , también pintura en ciertas partes que podría ser interpretado por vestimenta pero dado que aún no se implementaban tecnologías más complejas de modelado como en los periodos posteriores por eso se le puede atribuir a un sentido más rudimentario y simple, también hay especies de tocados y peinados que reflejaban que la mujeres usaban el cabello largo, suelto y con un flequillo en la frente. Por otro lado, en Machalilla no hay extendidas evidencias sobre vestimenta, pero diseños de pintura corporal más complejos que la fase anterior, con patrones geométricos y lineales, además de primeras evidencias de joyería (Olsen, 2002). En la cultura chorrera las mujeres poseen una falda similar, en especial a las que se las asocia con cargos religiosos en una postura de meditación (Olsen, 2002)El apogeo de estéticas del vestir más elaboradas se presencia en el Desarrollo regional, conformación de sociedades más complejas, la agricultura intensiva y la especialización del trabajo trajo consigo estéticas del vestir más elaborados teniendo a filiaciones como Jama, Bahía o Tumaco-Tolita, donde las mujeres lucen ajuares

ostentosos, tocados de distintas morfologías, faldas con distintos diseños lineales y demás aditamentos. Hay que recalcar que se comienza a emplear una paleta de colores más variados como amarillos, verde y rojo que pueden aludir al color de los textiles.



**Figura 16 Dibujo de figurina Valdivia con Taparrabo. Obtenida de: Olsen (2002)**

### **1.6.5 Evidencias etnohistóricas en la costa ecuatoriana**

La siguiente sección buscar presentar datos previstos de crónicas y otras fuentes escritas del siglo XVI y algunos casos de a principios de la conquista, obtenidas principalmente del trabajo de los historiadores, Adam Szaszdi y Dora León Borja, *Atavio, Joyas y Adornos de los Pueblos balseros: Estudio Etnohistórico* (1980), sobre vestimenta adornos y joyas de varias sociedades de las costas del Pacífico ecuatorial. En cuanto a la delimitación de la zona, se decidió abarcar testimonios de asentamientos, avistamientos y encuentros en la antigua provincia de Esmeraldas, ya que los territorios filiación Jama II, que corresponde actualmente al norte de Manabí, en la época virreinal se integró en sus demarcaciones (Usillos, 2011).

Cabe recalcar que dicha área proliferaron diferentes grupos a nivel de lengua y costumbres, con trabajos desde la rama de la etnolingüísticos (Jijón y Caamaño, 1919; Lippi, 2004; Alcina, 2001; Gómez Rendón 2015, 2017) que han tratado de aclarar el panorama étnico de la única provincia, que desde la colonia hasta el periodo de Ecuador republicano, han logrado persistir, grupos de lengua no castellana en la costa, como el cha'palaa, el tsa'fiki, el awapit, siendo los dos primeros parte del tronco meridional del barbacoano, los llamados "colorados", viéndose como un denominador generalizado (Lippi, 2004) de grupos emparentados por la lengua, se encontraban dispersos desde la sección occidental del piedemonte andino hasta las tierras bajas de las llanuras del Pacífico, siendo los Tsáchilas actuales, un grupo remanente del flujo cultural entre estos grupos. (Gómez, 2015).



Figura 17 Mapa de etnias de la Costa del Ecuador. Obtenida de: Usillos (2011)



Antes de arribar por la costa norte, nos situaremos primero el área del pueblo Chono, en las llanuras del Pacífico, más al sur, donde hay información acerca del uso del tejido de algodón, esta, provendría de una tasa de tributo del pueblo chono de Puna (1558):

*“Dareis en cada año 50 mantas de algodón del tamaño que soleis dar. Firando estas mantas como principales tributos”.*

Ya en el norte, nos encontramos con el testimonio de Martin de Carranza (1568) sobre un grupo “colorado”:

*“El segundo día de la pesca de Navidad... dinos en un a provincia poblada de buena gente, vestida y que todos andan adornados de joyas de oro en las narices y en las orejas y labios de abajo”.*

En la sección norte, tenemos testimonios como los de Miguel de Cabello Balboa, quien brinda detalles sobre las joyas de la gente Atacames:

*“Desembarcaron como cincuenta indios, tan apuestos y compuestos de oro, que bastaran hacer ricos a mis compañeros... Y fue cosa de ver el oro que sobre sí traían, así varones como hembras”.*

También menciona la riqueza de las tierras, con la presencia de oro, reflejado en sus ostentosas joyas en varias secciones del cuerpo:

*“Adómanse con ellas las orejas y narices y muñecas y piernas, así en la gargante del pie como arriba en el senogil. Traen en el cuello unos collares hechos de lámina de oro, mediana en grosor y tres dedos de ancho. Usan así mismo unas chagualas en el pecho y frente, de hechura, y tales que hay algunas que pesan veinte, y aun treinta pesos de oro. Esmeraldas no vimos ninguna”.*

Se carece de evidencias etnohistóricas con descripciones más detalladas que aporten a la reconstrucción estilística de la vestimenta del poblado de Coaque, solo haciéndose mención de vestidos de lana y algodón, es decir solo la materia prima con la que los confeccionaban, siendo

la inclusión de la lana un posible indicador de que dicha materia prima, fue conseguida por medio de intercambios regionales; caso contrario se da en las descripciones del repertorio de joyería y adornos, los cuales se destacaban por su opulencia. Diego Trujillo menciona que:

*“Ya teníamos noticias de Cuaque que era un pueblo muy rico en oro, plata, esmeraldas y otras piedras de otros colores, y chaquira de oro y plata, y de hueso... Había gran cantidad de ropa blanca de algodón”.*

Miguel de Estete mencionaría algo similar sobre los navíos enviados por Pizarro hacia Panamá y Nicaragua, con cargamentos grandes de oro, plata y ropas hechas de lana y algodón.

Ya cuando el poblado de Coaque formaba parte del territorio independiente de la República de los Zambos, tenemos los comentarios del Capitán Pedro de Arévalo sobre los mulatos y los indígenas de su jurisdicción que comparten aditamentos parecidos:

*“Save este testigo, que en Coaque. Reasentados los mulatos que llaman Yllescas- ay muchas esmeraldas, de que este testigo tiene gran noticia y las ha visto a poder dellos y de los yndios, en gargantillas y brazaletes poner con c, y por bandas... Siempre a visto a los yndios, yndias y muchachos de toda aquella provincia traer pazenas, collares, orejeras, narigueras y barberas de oro”.*



**Figura 18 Los Mulatos de Esmeralda, 1599 (Depósito de Museo Nacional del Prado. Obtenida de: Usillos (2011))**

Una buena ilustración sobre la absorción cultural entre negros e indígenas, después de ciertos procesos de mestizaje y convivencia, en el retrato pintado por Adrián Sánchez Galque en 1599, del jefe zambo, Don Francisco Arobe y sus hijos, portando los tres orejeras, narigueras, zarcillos y botones oro en la nariz.

Acerca de las descripciones de las crónicas, vale la pena destacar que se trataba de comentarios, que se enfocaban más en las joyas y aditamentos, que, en una descripción detallada sobre vestidos textiles, además, de poca mención de lo que llegaron a vestir las mujeres o directamente no mencionarlas.

### **1.7 Marco teórico**

Los trabajos sobre el vestido en arqueología post-procesual son bastante numerosos, solo quedando atrás de la escuela histórica cultural. A pesar de su diversidad de conceptos y posturas, la mayoría usa enfoques semióticos bajo preceptos de la antropología interpretativa de Clifford Geertz (Joyce 2005; Salerno 2010), tratando de observar fenómenos significativos bajo códigos que pueden ser interpretados y leídos (Hodder 1991; Shackel y Little 1992). Por eso es que se plantea a la vestimenta en toda su materialidad, como un objeto activo (Hodder 1982), que es maleable en las contradicciones de su contexto sociocultural, teniendo la posibilidad de actuar y participar, y no pasar inadvertido. (Hodder 1986; Shanks y Tilley 1987)

### 1.7.1 Cuerpo

El cuerpo ha sido un tema de interés y debate desde hace siglos. Tenemos los planteamientos clásicos de filósofos como Aristóteles y Platón. El primero definiendo al cuerpo y alma como masas unánimes, en cambio Platón contrargumentaba que se trataban de dos unidades distintas, al ser el alma la representación de la inmortalidad y el cuerpo el ente físico corruptible, el cual funge como vasija o contenedor del alma. Las posturas judeocristianas también traerían preceptos de las mentes clásicas sobre las diferencias entre cuerpo y alma, adaptándolas a su credo. Por otro lado, descartes propondría la dualidad con la razón como eje central de conciencia expresa que el alma es una sustancia absolutamente diferente e irreductible en comparación del cuerpo ya que supondría que a pesar de estar ligados se puede existir sin él (Páramo, 2012).

Por otro lado, en el pensamiento oriental, para ser más específico en el este de Asia, tenemos una concepción del cuerpo que está profundamente relacionada con la definición de determinar como uno mismo a la mente y el espíritu. Esto se basa en la hipótesis que cuando se da la liberación no solo se da en el cuerpo presente en la tierra sino también en el “cuerpo”, es decir, que se da la salvación o moshá porque el propio cuerpo ha logrado trascender como se confirma en la tradición hindú. La tradición oriental se basa en la experiencia mística y espiritual de la meditación junto con la corporeidad, esto declara que en el lejano oriente se cree en la armonía biopsicoespiritual del hombre con los factores externo que lo rodean. La meditación permite contemplar como es el ser humano en realidad, ya que con su aplicación se logran demostrar las características espirituales, médicas y psicológicas que posee una persona en particular (Arévalo, 2014).

Al igual que la filosofía, otras ramas de la ciencia han tratado de abordarlo y definirlo; en este caso se lo trabajó bajo un enfoque sociocultural. Entendiéndose como un objeto social activo que se construye a partir de una serie de interacciones, este se vuelve el protagonista de transformaciones biológicas, culturales y sociales, que le irá otorgando un sentido de identidad dentro de un grupo concreto. En el artículo *Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice* (2000), Entwistle ve al cuerpo bajo un enfoque fenomenológico “como un objeto simbólico y discursivo trabajado por la cultura, en donde se hacen implícitas la percepción y las

prácticas cotidianas". Además de percibirlo como un "objeto socialmente constituido, determinado por las estructuras sociales." (Entwistle, 2000, p. 325).

El "embodiment" o "corporización" es una aproximación epistemológica adoptada en disciplinas como la etnografía, antropología y arqueología que ven al cuerpo un campo de cultura que no es separable a la existencia humana. Csordas (1994) diferencia al cuerpo como una entidad material y a la corporización como una metodología que se estructura a partir de las experiencias vividas.

En lo que respecta a la arqueología esta no tuvo interés en el cuerpo como parte de un tratamiento cultural en un principio, enfocándose solo en su apartado biológico y evolutivo como especie (Salerno y Alberti, 2015). Con el postprocesualismo y la teoría feminista en los 80, los cuerpos dejaron de ser secundarios al proponer estudios críticos a su concepción anterior mecanizada, dándole una carga importante en la estructuración social de la cultura material y los espacios culturales, presentando variaciones dependiendo de su contexto de vivencias (Salerno y Alberti, 2015). Trabajos como el de Joyce, en *Archeology of Body* (2005), ven al cuerpo como la materialidad de la experiencia humana y no como una superficie vacía con limitantes externos e internos, revalorizando al cuerpo como un "lugar de experiencia vivida, cuerpo social y lugar de agencia encarnada". Al cuerpo si se lo ve como un objeto inerte, pasivo y atento al cambio sin ninguna queja, se lo despojaría de todas sus experiencias vividas que lo han formado, convirtiéndose en un cuerpo 'dócil' (Foucault, 1975).

### **1.7.2 Vestimenta**

En la literatura académica, dependiendo de la rama se utilizan los siguientes términos: «moda» y «vestido», «indumentaria», «traje», «adorno», «decoración» y «estilo». En *El Cuerpo y la moda: Una visión sociológica* (2002) de Joanne Entwistle, se establecen diferencias entre las terminologías. Por un lado «vestido» y «adorno» son usado con frecuencia en trabajos antropológicos y etnohistóricos, porque buscan definir elementos que expresen más universalidad, incluyendo todas las cosas que pueden vestir y adornar un cuerpo, como los trabajos de Barnes y Escher (1992), Cordwell y Schwarz (1979) y Polhemus y Proctor (1978). En cambio, el término «moda» va más especificado a un fenómeno y sistema de vestir muy particular dentro de la modernidad occidental, siendo más utilizado en la sociología, psicología,

estudios de moda y estudios de culturales (Ash y Wilson, 1992; Bell, 1976; Flügel, 1930; Lurie, 1981; Simmel, 1971; Veblen, 1953; Wilson, 1985).

Siguiendo, con el uso de vestido y moda, tenemos la postura de la socióloga Kawamura (1963), acerca de las comparativas, funciones y etimologías de estas palabras, que a simple vista podrían referirse a sinónimos, ella comenta que:

*“La moda y el vestido se usan indistintamente porque la moda se asocia principalmente con el vestido [...] 'Moda' es sinónimo de moda; 'ropa' se origina de 'tela' que significa una pieza de material tejido o fieltro hecho de lana, cabello o algodón, adecuado para envolver o usar, y en 1823, 'ropa' significaba la vestimenta distintiva que usaban los miembros de cualquier profesión. 'Vestido' proviene del francés medio 'dresser' al inglés 'vestido' que significa arreglar y, en general, significa las principales prendas exteriores que usan las mujeres o la parte visible de la ropa. 'Traje' significa modo de vestimenta personal o vestimenta perteneciente a una nación, clase o período. Como la moda tiene muchos aspectos interrelacionados con estos conceptos, se vuelve imposible desmitificar la moda mientras el foco esté en los objetos materiales (Kawamura, 1963)”*

Su narrativa expresa, que al menos en el inglés, dress (vestido) y fashion (moda) es usado como sinónimos y que clothes (traje) hace referencia a diferencias sociales. Sin embargo, también Kawamura (2006), ve a la moda como un sistema efímero, fluido y cambiante y a la vez cíclico, que se detona por múltiples participantes incluyendo a la industria y el consumidor, el fenómeno es más amplio; ya no solo se trata de ropa y desfiles. Moda es comprar el último celular en el mercado cada año, aunque no tenga muchas diferencias en apartados físicos y de software, moda es regresar a la tendencia de la estética “Y2K”<sup>1</sup> de principios de los 2000s que afectó especialmente a las mujeres, buscando la delgadez extrema para poder usar un pantalón a las caderas o microshorts, porque lo viejo siempre vuelve a estar “in”<sup>2</sup>, y moda es dejar de ir al cine por los servicios de streaming y quedarse en casa. Muchas problemáticas están involucradas en la moda (tecnología, cine, maquillaje, nutrición, etc.).

---

<sup>1</sup> Y2K: fue una estética y moda de principios del 2000, que juntó el boom tecnológico con elementos de la cultura pop, caracterizándose por resaltar el consumismo y no seguir una armonía, considera incluso como vulgar en algunas esferas de la alta costura.

<sup>2</sup> “In”: es un término anglosajón usado para referirse a alguien o algo que “está a la moda”.



**Figura 19 Estilo Y2K. Obtenido de: Google Imágenes**

Es por eso que se optó por descartar el término y usar vestido, indumentaria, vestimenta, aditamentos y adornos. Pero, no como simples productos, sino desde su capacidad de otorgar significados, porque dejaron de ser un objeto y pasaron a ser percibidos como una representación. Ya no solo es el textil que cubre, sino el que transforma y comunica. Para Joanne B. Eicher, Sandra Lee Evenson y Hazel A. Lutz en su texto *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture and Society* (2000), “la definición del vestido como modificación corporal y complemento corporal incluye mucho más que la ropa y la accesorización”.

La acción de vestirse, según el psicoanalista en su afamado libro *Psicología del vestido* (1935), tiene como propósito: la decoración, el pudor y la protección del cuerpo. El primero es el más relevante pues hay pueblos que pueden estar desnudos, pero con el cuerpo decorado, el decorado puede ser para motivos de jerarquías, identidad, elementos sexuales, hasta como trofeo. El segundo depende de las normativas sociales de vestimenta y etiqueta, pues pueden verse como pudor la necesidad de quitarse una prenda o usar una prenda como los musulmanes quitándose los zapatos cuando asisten a la mezquita o también los musulmanes, en este caso las mujeres

usando un niqab para no exhibir su cabello y rostro. Y el último es uno que ha quedado a un lado desde hace mucho dentro de las concepciones humanas primordiales, usando como ejemplos los pueblos indígenas de Tierras del Fuego que a pesar del clima helado estaban casi desnudos. (Flügel, 1964).



### 1.7.3 Cuerpo vestido

**Figura 20 Mujer portando un niqab. Obtenido de:  
Pinterest**

El mundo social está constituido por cuerpos vestidos, remarcando que los humanos siempre buscar «vestir» o «adornar» el cuerpo, sea con prendas, tatuajes, joyería o maquillaje (Entwistle, 2002), siendo el soporte material que manifiesta una acción pública y privada, individual y colectiva (Correa Ramirez 2017). En primer lugar, el cuerpo y el vestido, son dos conceptos que hay que verlos como permanentemente vinculados e interrelacionados. Fernández Silva define al cuerpo vestido como:

*“El concepto de cuerpo vestido varía según como se plantee en cada sociedad el problema del contexto y sus prácticas vestimentarias, de las políticas e intereses que le dan forma, el trabajo, el deporte, la recreación, la moda. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos, por tanto, cuerpos en acción, que se expresan*



*performáticamente desde sus desplazamientos por las calles hasta los aspectos más íntimos en el espacio de lo privado” (Fernández, 2013, p.27).*

El contacto directo entre la vestimenta y el cuerpo al momento de fungirse como uno solo, hacen que el vestir sea una acción demasiado visible para la sociedad, ya que a través de la experiencia termina construyendo y personificando identidades y géneros, encarnadas a través de la apariencia (Mizrahi, 2016).

Así como se ha definido a los museos como espacios donde se encuentran obras maestras que muestran el refinamiento y escenificación de las diferentes elites y culturas que han existido en el mundo a través del tiempo; el cuerpo humano se presta a una escenificación de pertenencia ya que por medio de este se busca formar parte de un grupo social específico tales como el nivel socioeconómico al que se pertenece. Por otra parte, la moda ha preestablecido un estándar para diferenciar a los hombres y mujeres entre sí. La moda es un componente primordial en la cotidianidad de la sociedad pues esta práctica estética posibilita el vestir el cuerpo con varias texturas para mostrarse en el mundo social siguiendo códigos y reglas (Poveda, 2021).

#### **1.7.4 Semiología**

La semiología tiene como base teórica a la lingüística, siendo Ferdinand de Saussure un de sus máximos exponentes a quienes muchos consideran el padre de esta disciplina, el comenta que:

*Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego sēmeion ‘signo’). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será (Saussure, 1916, p. 43).*

El problema que tenía este planteamiento inicial es que no todos los signos son lingüísticos (imágenes, sonidos, movimientos), por lo que, en su publicación, Curso de lingüística general (1916, p. 43), el menciona que la semiótica estudia todos los signos. Saussure se enfoca en la vida social y el objeto de estudio bajo un sistema sígnico articulada por leyes. Por otro lado,

tenemos a C.S. Peirce, quien plantea una visión pragmática de la realidad, que busca posicionar al signo como un eje, en cuanto su capacidad de sentido (Parra Valencia, 2014).

Para el estudio del vestido, la semiología es un gran bagaje teórico-metodológico, porque tal como plantea Eco, aunque el vestido sirva para cubrir el cuerpo, en este se puede reconocer un sistema comunicativo con códigos, ya que llegó a un punto en que perdió su valor físico y tomó valor comunicativo, pasando a tener una dualidad como un objeto y signo (Eco, 1976:98), donde el vestido no solo habla, sino que también actúa, enviando su mensaje bajo un código determinado (Mizrahi, 2016). Eco define a los códigos de la siguiente manera:

*Los códigos son sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí (...) Lo componen un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar rstras tanto finitas como infinitas (...) Naturalmente, en las ciencias humanas semejantes sistemas se postulan o reconocen precisamente para mostrar que los elementos de un sistema pueden transmitir los elementos del otro, por estar ambos relacionados mutuamente Eco (2000: 65).*

### **1.7.5 Iconografía**

Los estudios iconográficos que para uno de sus más importantes teóricos, Edwin Panofsky “es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma la diferencia entre contenido temático y significado por una parte cultural y la forma por la otra” (Panofsky, 1976). Según lo explicado por Beatriz Barba en el libro Iconografía Mesoamericana I en donde se recopilaron varias aportaciones presentadas en La Jornada Iconográfica del Área del México Antiguo en 1996, la iconografía tiene como objetivo el de entender el material de estudio en cuestión usando un método que examina la parte visual de un motivo que puede ser un objeto o una persona buscando su significado. Para hacer su identificación, se toma en cuenta el estilo la línea, el color, expresiones faciales o corporales. La imagen puede tratarse de una metáfora significando algo por sugerencia, una especie de estimulador de la memoria o un símbolo de algo más complejo indicando el significado de ese algo (Barba, 2019).

El método de Panofsky (1976) concilia una concepción sincrónica planteando disertaciones polivalentes, es decir que se expone de una manera determinada con orden y detenimiento, atendiendo al contenido como una idea creada a partir del imaginativo humano que su manifestación final tomó forma a partir de procesos culturales de un contexto concreto dejando a un lado la parte más simplista de describir sólo formas, técnica y rasgos estilísticos (Panofsky, 1976).

Los tres niveles que le otorgan significado a una obra de arte según Edwin Panofsky (1976) son los siguientes:

- Nivel preiconográfico: observación y clasificación de la obra sin relacionarlo con un tema determinado.
- Nivel iconográfico: Descifrar el contenido y motivos acudiendo a fuentes para poder identificar conceptos como contexto y cultura.
- Nivel iconológico: interpretación y explicación del significado intrínseco de una obra.

Sin embargo, siguiendo las recomendaciones de Ugalde en su tesis doctoral sobre la iconografía de la cultura Tolita, hay que aclarar que el tercer nivel de la propuesta metodológica de Panofsky es incompatible porque el análisis iconológico se fundamenta en alcanzar la interpretación de los valores simbólicos de la obra en estudio, por lo cual no resulta aplicable a una sociedad ágrafa sin escritura, debido a que no existiría la opción de corroboración al no contar con fuentes escritas, por lo que la información extraída quedaría como una mera aproximación (Ugalde, 2009).

#### **1.7.6 Interpretación de las representaciones figurativas femeninas**

Antes de adentrarse a una descripción más detallada de la metodología usada y aplicada en este proyecto de investigación, vale la pena realizar una breve reflexión respecto al abordaje teórico y metodológico en el estudio de las representaciones figurativas femeninas en la cultura material dentro del campo arqueológico, y así correlacionar estas posturas con la situación compleja que acarrea el material trabajado, al no poseer contexto arqueológico, además de la relación compleja entre la

arqueología y la historia del arte a través el uso de la iconografía como medio de análisis para estas piezas.

Las investigaciones sobre mujeres y el cuestionamiento de su rol como sujeto y objeto de estudio en la prehistoria a diferencia de otras posturas teóricas y epistemológicas han estado relacionadas a movimientos reivindicativos, iniciando esta revalorización, mucho antes de lo que habitualmente se piensa, siendo uno de los primeros aportes el trabajo de Arwill-Nordbladh (1889), en el siglo XIX, coincidiendo con la primera ola feminista (sufragistas) y el evolucionismo social (Bonet Rosado, 2006). Pero, no sería hasta la década de los 70, con la segunda ola del feminismo, donde se verían cambios trascendentales en el campo de la antropología social con la llegada de modelos alternativos (Lilton, 1971; Strathern, 1972; Rosaldo y Lamphere, 1974) y procesos autocríticos en el paradigma de la prehistoria y la situación de las mujeres, vista como parte de un proceso histórico determinado y ya no como una situación “natural”, en especial en la escuela anglosajona y escandinava (Bonet Rosado, 2006).



**Figura 21** Vikinga guerrera de Birka. Obtenida de Google Imágenes

Para Escoriza Mateu y Castro Martínez (2011) existen dos tipos de narraciones sobre la prehistoria que se deben dejar de reproducir. En primer lugar, ver el pasado como sucesos aislados e inconexos con tintes fantasiosos muy lejanos para nuestros tiempos, y el segundo, es sublimar ese pasado, como si hubiera sido una mejor época, bajo una perspectiva idealista (Escoriza-Mateu y Castro-Martínez, 2011), es decir, que se debe poner límites a la hora de emitir juicios de valor con perspectivas contemporánea. Uno de los temas más influenciados de manera negativa por esto, son las interpretaciones sin sentido crítico de las condiciones de la vida de las mujeres en el pasado, que terminan con tintes “sexistas”, “simplistas”, “sensacionalistas” y “presentistas” (Escoriza-Mateu y Castro-Martínez, 2011), condenando el rol de la mujer a algo casi insignificante en un mundo de hombres, al reproducir valores hegemónicos. Para Carmen Hernández, (2006) la «estética femenina» en el mundo del arte en occidente, es visto como un tema con elementos pasivos, contemplativos y estimulantes que expresa a la mujer como si esa fuera su esencia natural.

De estas nuevas connotaciones ideológicas, políticas y epistemológicas, se materializaron dos posturas con diferencias claras: Arqueología feminista y Arqueología de Género. La primera nutre su posicionamiento con el materialismo histórico y el marxismo, mientras la segunda bebe de la corriente postprocesual (Lillo Bernabeu, 2014). Cabe recalcar que, aunque nacen con similitud de pretensiones contra el androcentrismo, sus objetivos específicos difieran. En la Arqueología Feminista, se estudian las condiciones de “opresión”, “subordinación”, y “explotación” (Lillo Bernabeu, 2014) y la Arqueología de Género busca entender las dinámicas sociales que nutren las interrelaciones entre hombres y mujeres (Lillo Bernabeu, 2014).

Uno de los campos de más importantes sobre documentación arqueológica de mujeres reside sobre las estatuillas, las cuales han sido objeto de numerosos análisis y propuestas interpretativas sobre el papel social e ideológico de las mujeres en distintos contextos (Masvidal y Picazo, 2005). Se hace necesario partir desde el concepto de "materialidad visual", lo visual en ciertos objetos (estructuras o artefactos) tiene más carga específica al poseer propiedades formales bien definidas como diseños, color, morfología o tamaño; que como unidad tienen el objetivo de producir una imagen definida como representativa o no representativa (Arnheim 1956). Estos objetos

además de ser visibles, probablemente fueron producidos para ser vistos, es decir que los diseñaron para un objetivo (Fiore, 2011). La producción de esta imagen necesita ser materializada, usando diferentes tipos de tecnologías, por eso lo visual es material; en el caso de las estatuillas, estas poseen un diseño tridimensional (Fiore, 2011).

Además, Fiore (2011) plantea que el análisis de la materialidad visual en arqueología debe enraizarse en la ontología basada en la práctica y no en la idealista de división cartesiana, viendo a la imagen como no solo materia, diseño y tecnología, sino también como economía e ideología. También indica que es necesario saber distinguir las capacidades de representación de una imagen, si es que representa algo, y si ese es el caso, cómo lo hace. Por eso se usa el término representativo, en cuestión de la imagen representando algo real o imaginario, y figurativa si concuerda su vínculo icónico con la apariencia real de un referente y lo que la imagen es (Fiore, 2011). Escoriza Mateu y Castro Martínez (2011) definen a las representaciones figurativas como objetos de caracteres político-ideológico, que representan “realidades” y elementos que imponen límites y normativas de grupos dominantes, con signos que no tienen necesariamente el mismo significado para todos los sujetos sociales.



**Figura 22 Fig. 5 Venus de Willendorf (Austria). Obtenida de: Mujeres en la Prehistoria (2006).**

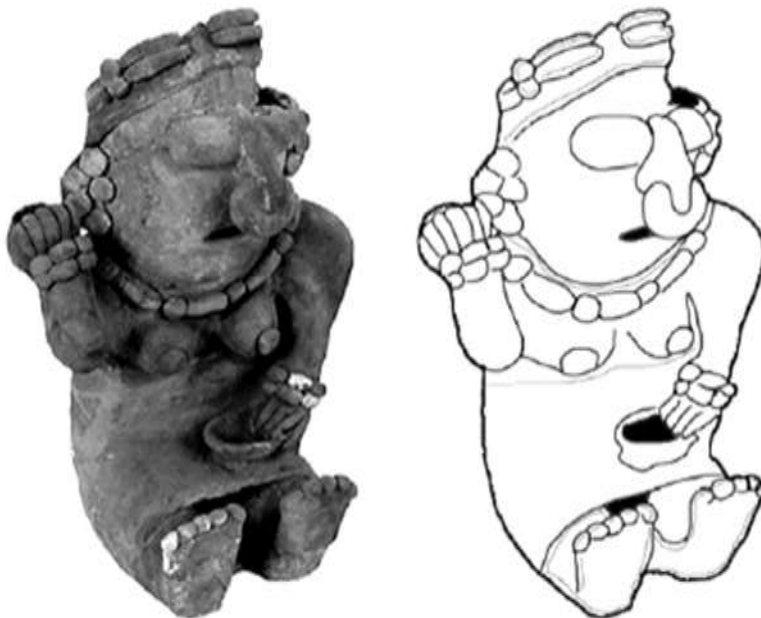
Es necesario que la información brindada por las representaciones figurativas sean contrastadas por los datos provenientes con sitios habitacionales y espacios funerarios de la misma sociedad, eh allí la importancia del estudio de los contextos (Escoriza-Mateu y Castro-Martínez, 2011). Sin embargo, en la arqueología ecuatoriana se da un panorama más delicado en ese aspecto, que imposibilita esta acción, dado que no se han realizado tantas excavaciones sistemáticas y la gran mayoría de las piezas en las colecciones del país (incluida la muestra de análisis de este proyecto) son producto de actividades de compra, venta y huaquerismo, por lo tanto, no tiene relación documentada con lugares sociales.

Es por eso, que al menos en Ecuador en los últimos 20 años, especialmente la última década, se ha tratado de usar estas colecciones para fines investigativos usando enfoques provenientes de la Historia del Arte, especialmente de la iconografía para otorgarle una interpretación de los objetos artefactuales. El empleo de técnicas artísticas no debería ser algo de extrañar, dada la naturaleza multidisciplinar de la Arqueología, sin olvidar que ambas disciplinas viven ligadas desde sus inicios. Un fragmento de una conversación entre el arqueólogo ecuatoriano Francisco Valdés y el Phd. en Historia del Arte Precolombino, Tom Cummins, publicado en el blog del primero, contribuye a discernir ciertas dudas respecto a estas colaboraciones disciplinares:

*“Es importante preguntarse si las disciplinas de historia del arte y de arqueología son tan antitéticas en los fines que persiguen, o en los medios que utilizan para alcanzarlos, que no pueden contribuirse mutuamente o aportar a la comprensión y apreciación del pasado precolombino. En primera instancia la respuesta es no, esto es que no son antitéticas, y en segunda, Si, ambas se contribuyen, se complementan. Después de todo, ambas disciplinas comparten el mismo origen intelectual. Muchas facultades en los Estados Unidos y en Europa, se denominan departamentos de Historia del Arte y Arqueología, tal es el caso de Princeton y Columbia. El componente arqueológico de estos departamentos está a menudo integrado por académicos que trabajan en el Este de Asia, en el Medio Oriente o en la tradiciones Antiguas y*

*Clásicas e Occidente. En estos departamentos hay cada vez más investigadores que estudian el África o la América precolombina. Estos académicos contribuyen a la interpretación del pasado, a través de los estudios formales e iconográficos, y en el caso de los Mayas, a través del estudio de la epigrafía” (Valdés, 2008).*

Entre los aportes sobre el material escultórico bajo una visión iconográfica están: el de Constanza Di Capua (2002) en “De la imagen al ícono. Estudios de arqueología e historia del Ecuador”; Mariella García Caputi (2006) en “Las figurillas de Real Alto. Reflejos de los modos de vida Valdivia”; M. Fernanda Ugalde (2009) en “Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional”; Andrés Gutiérrez Usillos (2011) en “El Eje del Universo Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque”, Ana Belén Zambrano (2013) en “La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica”, entre otros.



**Figura 23 Mujer Bahía con dos cuencos. Obtenido de: Zambrano (2014)**



Los trabajos pioneros con perspectiva de Género tanto arqueológicas como etnohistóricas y etnográficas, que surgieron como una crítica a la historia del Ecuador construida bajo una engañosa visión heteronormativa que ha quitado de su discurso la realidad respecto a la diversidad sexual y de género tanto del pasado como del futuro; vienen de la mano de María Fernanda Ugalde y Hugo Benavides, con trabajos como: “La representación del pasado sexual de Guayaquil: Históricizando los enchaquirados” (2006), “Lo queer y lo regional: Visiones desde las zonas fronterizas” (2013), “De siamesas y matrimonios: Tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana” (2017), “Queer histories and identities on the Ecuadorian Coast” (2018) “Las alfareras rebeldes: una mirada desde la arqueología ecuatoriana a las relaciones de género, la opresión femenina y el patriarcado” (2019). Así también se dio en el 2022 la publicación del libro “Ir tomando cuerpo” (León Crespo y Ugalde), que recopila un laboratorio de creación y experimentación con varios artistas y activistas LGBTIQ del Ecuador, en la búsqueda de generar interpretaciones multifocales sobre el registro arqueológico y los imaginarios sociales donde el cuerpo, su materialización y performance tomó protagonismo.

En la carrera de arqueología de ESPOL (Escuela Superior Politécnica del Litoral) también en los últimos dos años se han dado aportes desde la iconografía con temas variados, como tipologías cerámicas, sexualidad y conflictos bélicos (Cotapo, 2021; Moscoso; 2021; Cuzco, 2022; Salguero, 2022).

Respecto a las polémicas que pueden surgir alrededor de la falta de datos contextuales de las piezas procedentes de la reserva del museo y la ética entorno a su empleabilidad, debido a las limitaciones en el uso de material cultural que no poseen documentación y vínculo respecto registros arqueológicos de espacios sociales; como investigadores se presenta una decisión difícil donde el balance, al menos en este proyecto, pesa más en darle un sentido de utilidad para aportes nuevos en el ámbito arqueológico del país, que dejarlas en el olvido dentro de un espacio recóndito, siendo una pérdida no solo para la academia sino también para la ciudadanía en general. En ese sentido, se ha seguido la tendencia de considerar a las piezas sin contexto como fuentes indispensables para la reconstrucción de los modos de vida de las sociedades del pasado, dándoles la oportunidad de ser algo más que simples ‘bienes

coleccionables' (Usillos, 2011), expuestos o guardados en bodegas y hacerlas así, participes en los últimos años de publicaciones científicas.

# CAPÍTULO 2

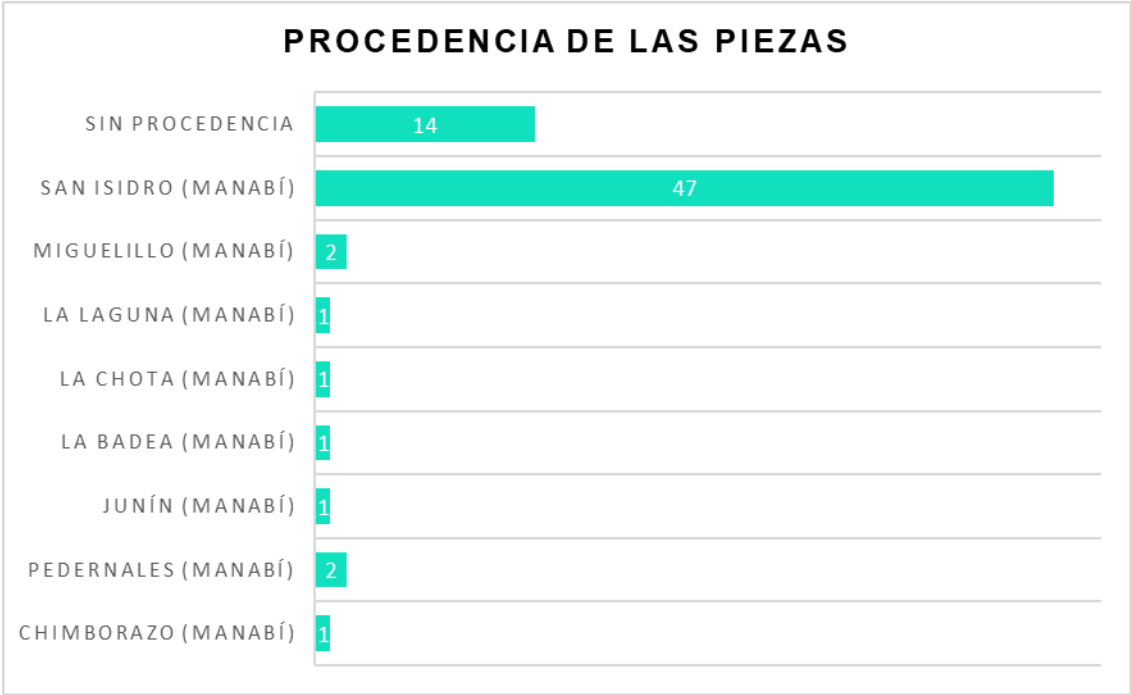
## 2. METODOLOGÍA.

### 2.1 Procedencia de la muestra

El material empleado para el presente proyecto de investigación proviene de La Reserva Arqueológica del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), conocido también Centro Cultural Simón Bolívar durante el gobierno de la “Revolución Ciudadana”, es un museo ubicado en la ciudad de Guayaquil, Ecuador; el cual cuenta con más de 58.600 piezas arqueológicas (Icaza Estrada, 2017), de las cuales 2739 corresponden a representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque. Vale mencionar que no poseen un contexto arqueológico definido, debido a que en su mayoría son procedentes de actividades relacionadas al tráfico y tenencia ilegal de patrimonio cultural con fines lucrativos (Alvarez Litben, 2016). Para entender el porqué de la naturaleza ambigua de su procedencia, existiendo excepciones como es el caso de las colecciones de Olaf Holm, Emilio Estrada y Jorge Marcos (Icaza Estrada, 2017), necesitamos remontarnos a la creación formal del MAAC como institución de índole cultural.

Fue durante el “boom petrolero” que, coincidiendo con las dictaduras de la década del 70 en un país con bonanzas e incremento de los ingresos estatales del gobierno central, se da una creciente compra y venta de objetos culturales (Alvarez Litben, 2016), esto debido a una visión artefactual de una arqueología tradicional que en las décadas siguientes tendría cambios rotundos con la llegada de la Arqueología Social Latinoamericana. El BCE (Banco Central del Ecuador) usaría un monto presupuestal desconocido para invertir en la acumulación de bienes patrimoniales bajo un lema de humanista de defensa y protección (Alvarez Litben, 2016). Muchas de las colecciones y exhibiciones eran albergadas en las instalaciones del antiguo Museo Antropológico del Banco Central, el cual presentaba falta de espacio y condiciones, por lo que el cabildo junto al BCE se vio en la necesidad de construir otro museo. El MAAC fue inaugurado en el 2004 (Icaza Estrada, 2017).

Aunque no poseen un registro de procedencia oficial de las investigaciones u otras actividades de cómo fueron obtenidas, en la base de datos del museo se tiene la ubicación geográfica. De las 70 piezas, como total de la muestra, un 1% procede de Chimborazo en el cantón Santa Ana mientras que en el cantón Junín proviene otro 1%, un 3% procede del cantón Pedernales más al norte; el cantón con más porcentaje de representatividad es Jama. Dentro del cantón Jama, el 67% proviene de San Isidro, 1% de La Badea, 1% La Chota, 1% La Laguna, 1% San Isidro. Todas las procedencias vienen de la provincia de Manabí y el 20% no poseen procedencia registrada.



**Gráfico 1 Procedencia de piezas**

MAAC	Procedencia	Piezas	Porcentajes
	Chimborazo (Manabí)	1	1%
	Pedernales (Manabí)	2	3%
	Junín (Manabí)	1	1%
	La Badea (Manabí)	1	1%
	La Chota (Manabí)	1	1%
	La Laguna (Manabí)	1	1%
	Miguelillo (Manabí)	2	3%
	San Isidro (Manabí)	47	67%
	Sin Procedencia	14	20%
	Total	70	100%

## 2.2 Selección de muestras

Para la selección de la muestra se usaron como guía diversos trabajos iconográficos (Roosevelt 1988; Usillos, 2014; Ugalde, 2019; Nakamura y Meskell, 2019; Mejía, 2020; Guida Navarro, 2022) de donde se rescataron parámetros que siguieran un enfoque de género respecto a la definición de un personaje como “mujer”, “femenina”, “sexo femenino”. Partiendo de la idea de que las estatuillas son confeccionadas a base de experiencias vividas en el pasado (Hooder), que fungen como marcadores culturales que difieren en varios aspectos a las sociedades occidentales actuales, es por ello que se vuelve sustancial y delicado, el tratar de no reproducir tendencias normativas bajo un sistema binario que han afligido por décadas el campo interpretativo prehispánico en los Andes Septentrionales, tomando en consideración la ontología del sujeto en cuestión. Cabe recalcar que los códigos icónicos establecidos para esta clasificación están inspirados en los estructurados por Ugalde (2009) bajo una visión semiológica de la iconografía, ya expuesta en el capítulo anterior, con variaciones enfocadas en el estudio en cuestión.

Antes de continuar vale hacer mención a la reflexión de Joyce (2005) sobre la materialidad, y su intencionalidad: Las practicas representativas expandieron literalmente el sitio de la persona encarnada, incorporando representaciones, espacios

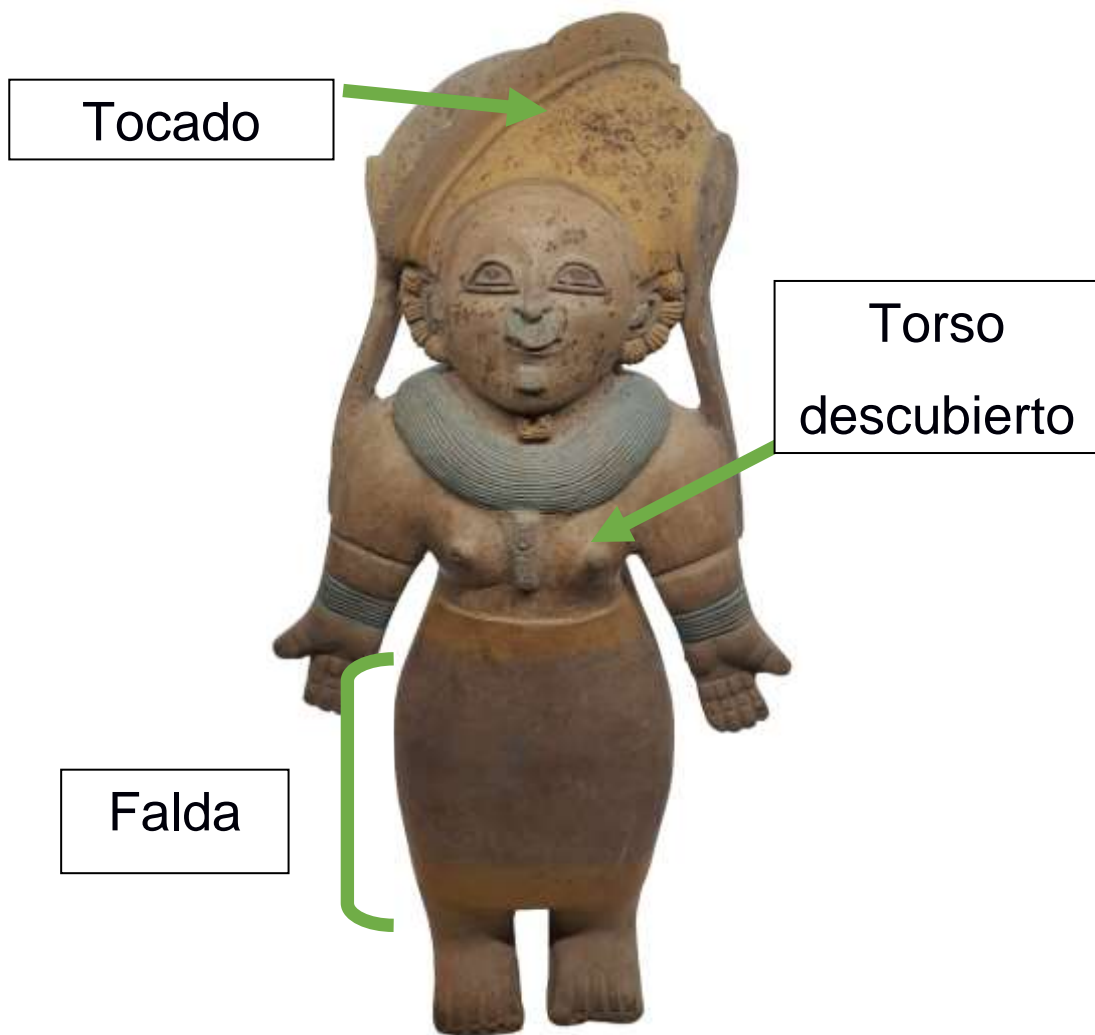
y prendas de vestir en las personas. Frente a esto, y enfocándose en el corpus de las figurillas antropomorfas de Jama Coaque, los cánones de representación reflejan que hubo una diferenciación dicotómica, del ideal masculino y femenino muy marcada, siendo la vestimenta uno de los rasgos físicos más notables para lograr dicha distinción (Almeida, 1999; Ugalde, 2009:58). Usillos (2014) describe que “por su parte, la mujer se distingue por portar también unos tocados muy elaborados, el pecho descubierto y un faldellín que cubre desde la cintura hasta la rodilla o en ocasiones hasta casi el tobillo.”

Sin embargo, Ugalde menciona (2019) que se puede dar el caso de personajes combinando atributos físicos de ambos sexos como mujeres usando vestimenta asignada usualmente a un hombre o viceversa. Esto hay que vincularlo a las evidencias arqueológicas e históricas en el mundo prehispánico, comenzando con las fuentes escritas como las crónicas si se desea, de la existencia de un gran abanico de diversidad sexual y de género alejados de la heteronormatividad (Benavides, 2006).

Como parte de las características físicas particulares que deben presentar las estatuillas para ser definidas como personajes femeninos tenemos:

- Presencia de zonas erógenas, glandulares y sexuales representativas
- Caderas y glúteos enfatizados y delineados
- Torso descubierto, uso de tocado y falda

Cabe recalcar que también se tomaron en cuenta representaciones de maternidad y procesos de lactancia, y que hay casos donde se presentan estatuillas sin algún tipo de prenda en la parte inferior, pero tienen tocado y joyería como collares y pulsera.



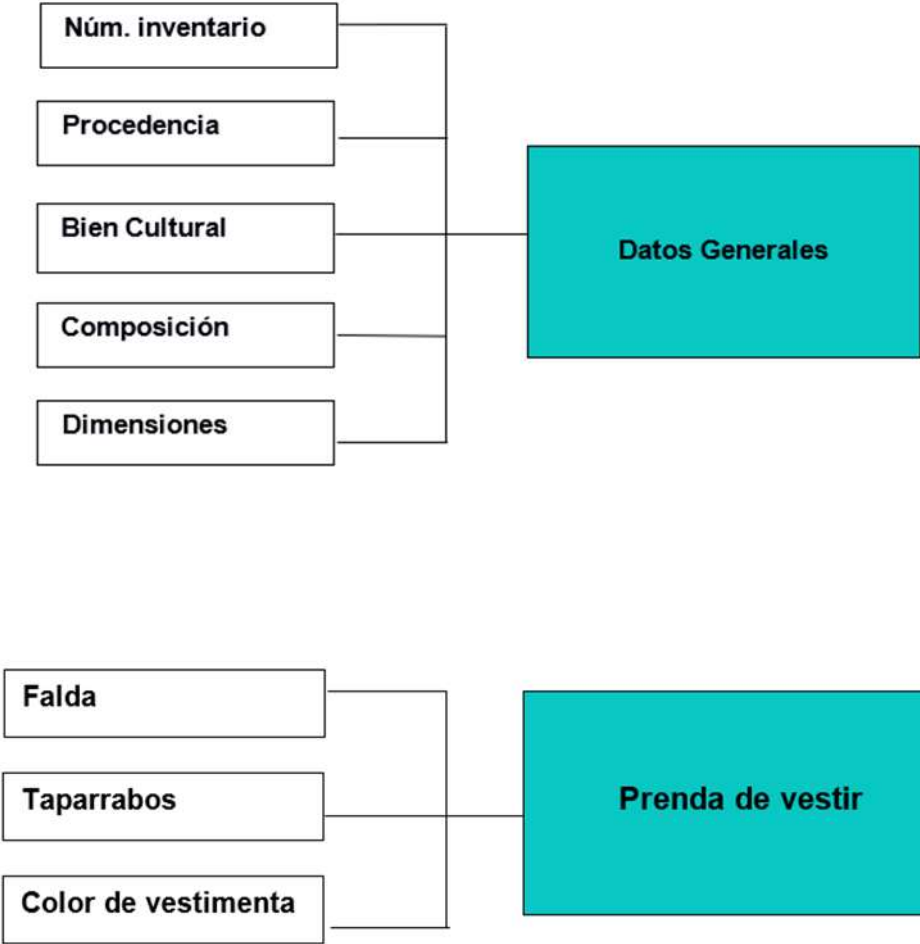
**Figura 24 Estatuilla antropomorfa femenina Jama Coaque. Foto Propia**

### **2.3 Ficha de análisis**

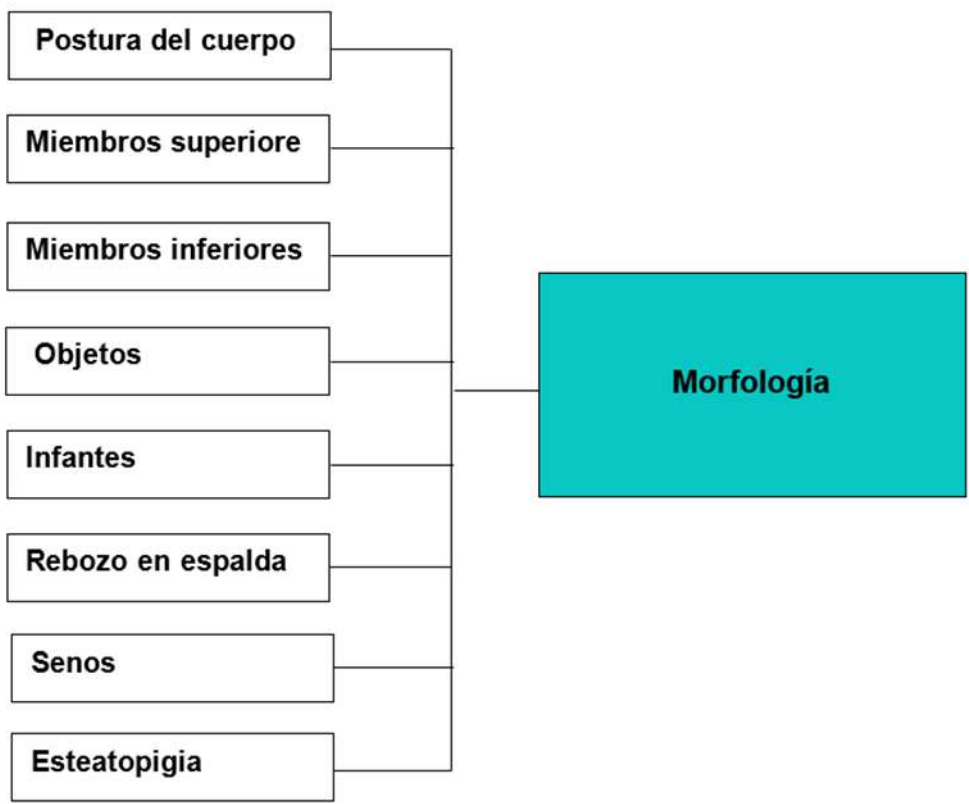
Una vez seleccionada la muestra, se procedió a la recolección de datos por medio de una ficha de análisis desarrollada sobre una hoja de cálculo de Excel, con ingresos individuales por cada pieza. La ficha se dividió en 4 agrupamientos tomando como

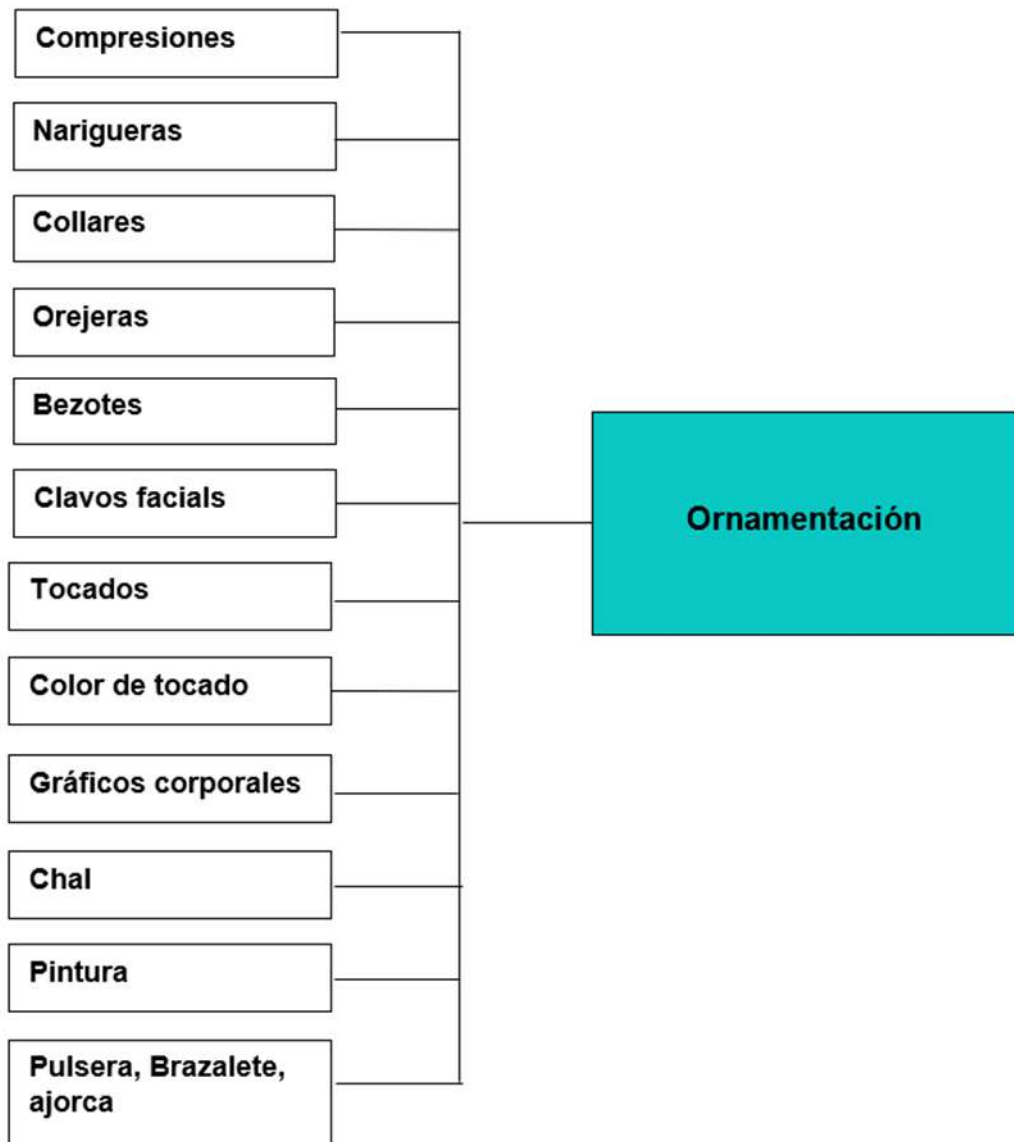
inspiración lo realizado por Moscoso (2021): los datos generales, rasgos morfológicos, prendas de vestir y ornamentos y ajuares. Además, se crearon códigos para cada atributo tomando en consideración las primeras letras y combinándolas para que no exista algún código repetido. Poniendo como ejemplo el atributo “postura del cuerpo” con su respectivo código “PC” y a sus variables como “decúbito prono” se le agregaría un dígito que en este caso sería “PC3”. La ficha de análisis y el glosario de codificaciones puede ser encontrado en la sección de Anexos.

### 2.4 Descomposición de ficha de análisis









# CAPÍTULO 3

## 3. RESULTADOS Y ANÁLISIS

El primer apartado contará la presencia del análisis de la muestra que aportará a través de estadísticas y gráficos cuantitativos de la descomposición general de las representaciones, develando datos notables respecto a tendencia de rasgos generales (morfológicas) y específicos (vestimenta y ornamentación), la presentación de cruces de variables para denotar casos de correlación y la descripción de las prendas y ornamentos siguiendo criterios de diseño de indumentaria. El segundo apartado presentará los resultados en base a interpretaciones de lo observado vinculándolo con el marco teórico y la intervención de razonamientos analógicos.

### 3.1 Rasgos morfológicos generales

#### 3.1.1 Postura del cuerpo

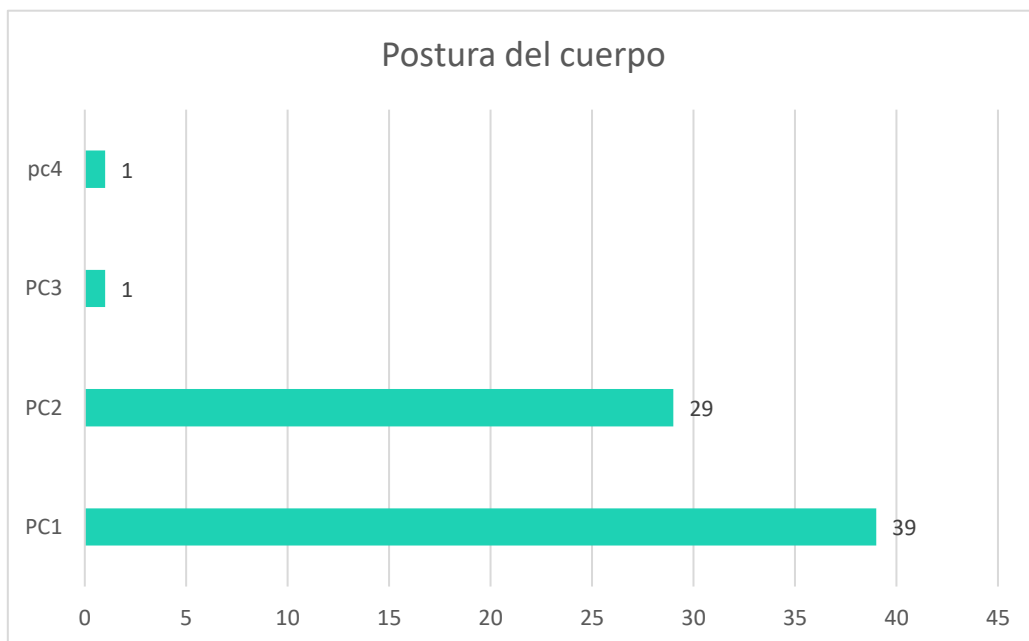


Gráfico 2 Posturas del cuerpo

El 56% aparece erguida (PS1), es decir, parada o vertical, el 41% aparecen sedentes (PS2) o sentadas, 1% en decúbito prono (PS3), con la cabeza hacia abajo y tendida sobre sus piernas y otro 1% sobre las rodillas o arrodillada (PS4).

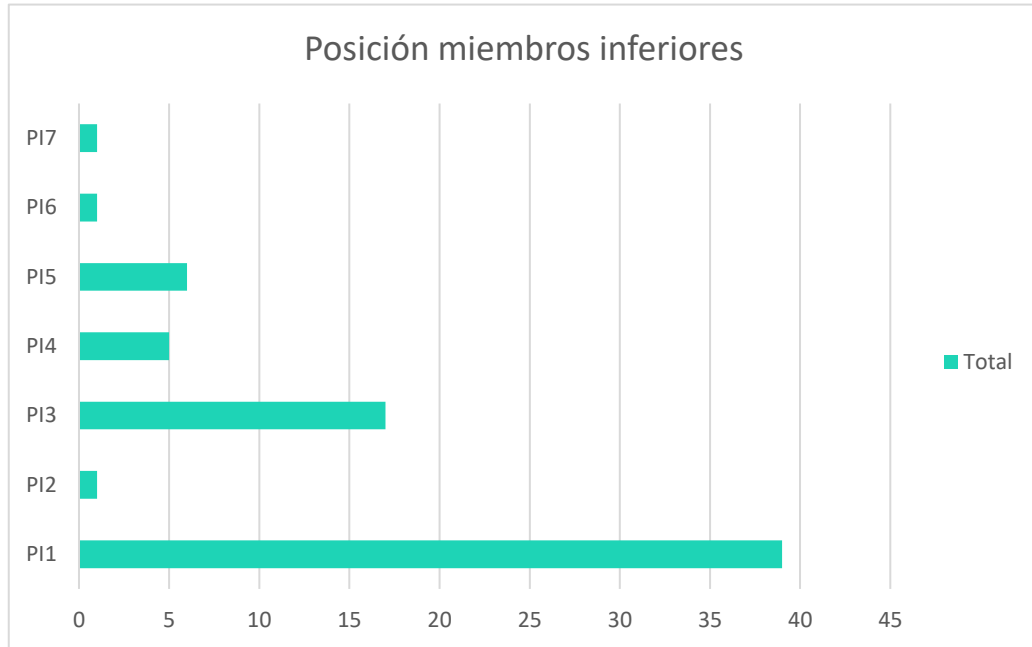
### 3.1.2 Posición de miembros superiores



**Gráfico 3 Posición miembros superiores**

Las tres posiciones de miembros superiores más relevante son con un 36%, la de los brazos extendidos a los costados (PS1) con las palmas abiertas que Usillos (2014), denomina postura sagrada (Usillos, 2011), al juntarse con una postura erguida, un 16% corresponde a brazos flexionados hacia delante con ambas manos sosteniendo un objeto (PS4) y 13% a brazos extendidos con infante (PS6).

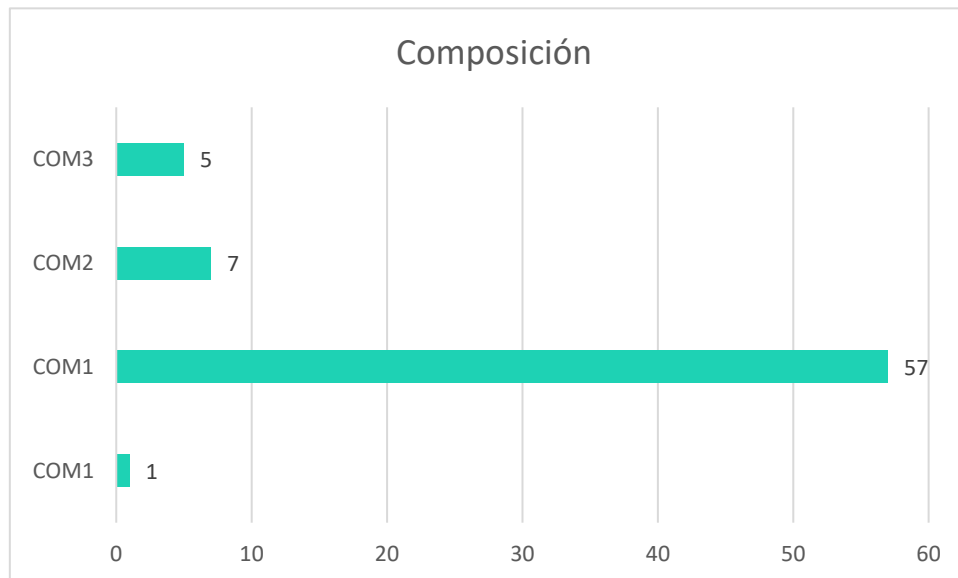
### 3.1.3 Posición de miembros inferiores



**Gráfico 4 Posición miembros inferiores**

Las piernas paralelas (PI1) representan el 39%, las piernas flexionadas hacia adelante (PI3) un 24%, las piernas flexionadas (PI5) un 9%, piernas cruzadas (PI4) un 7%, el resto solo tiene un 1%

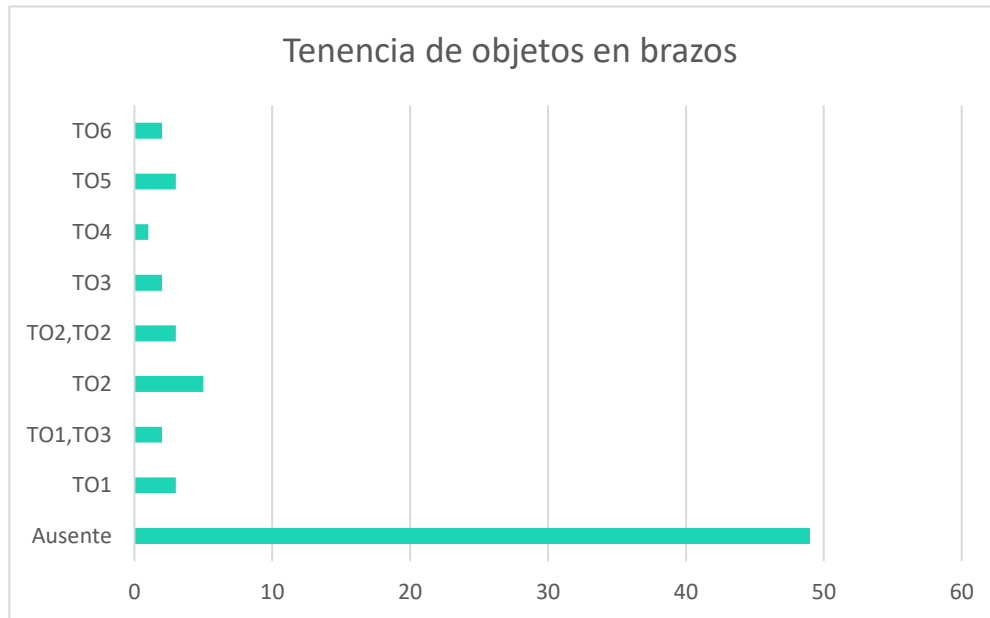
### 3.1.4 Composición



**Gráfico 5 Composición**

Un 82% de las piezas analizadas representan individuos (COM1), un 10% posee una composición doble (COM3) y un 7% se encuentran en el rango de múltiple (COM2) porque se observan más de dos individuos. Cabe recalcar que se tratan de representaciones femeninas con presencia de un infante o dos infantes.

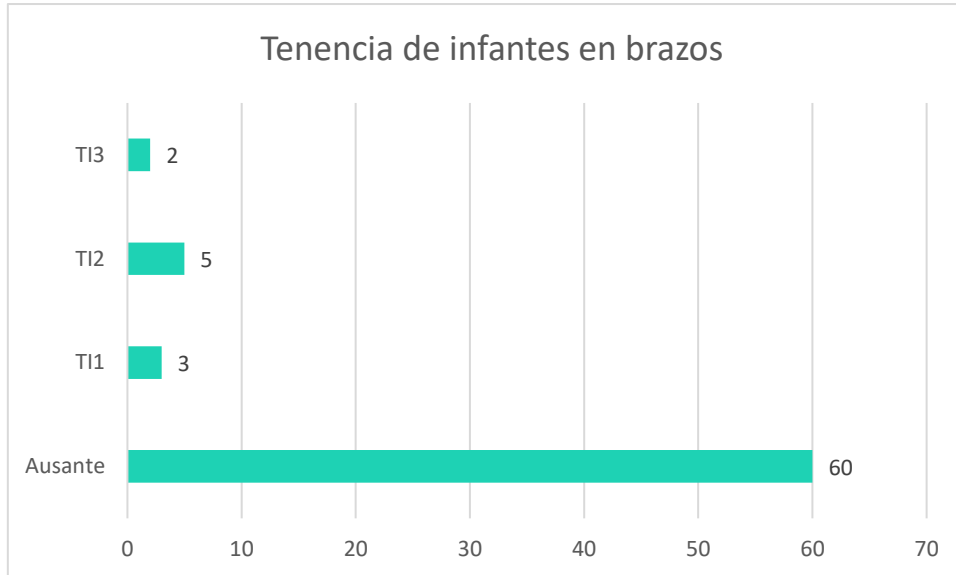
### 3.1.5 Tenencia de objetos



**Gráfico 6 Tenencia de objetos en brazos**

El objeto con mayor presencia es el objeto rectangular segmentado (TO2), seguido por un báculo (TO1) con un 4%, la combinación de dos objetos rectangulares segmentados (TO2, TO2) con un 4%, un 4% un objeto no definido, 3% un báculo y un cuenco vacío (TO1, TO3), 3% un cuenco vacío (TO3), 3% objeto fitomorfo y un 1% un cuenco lleno.

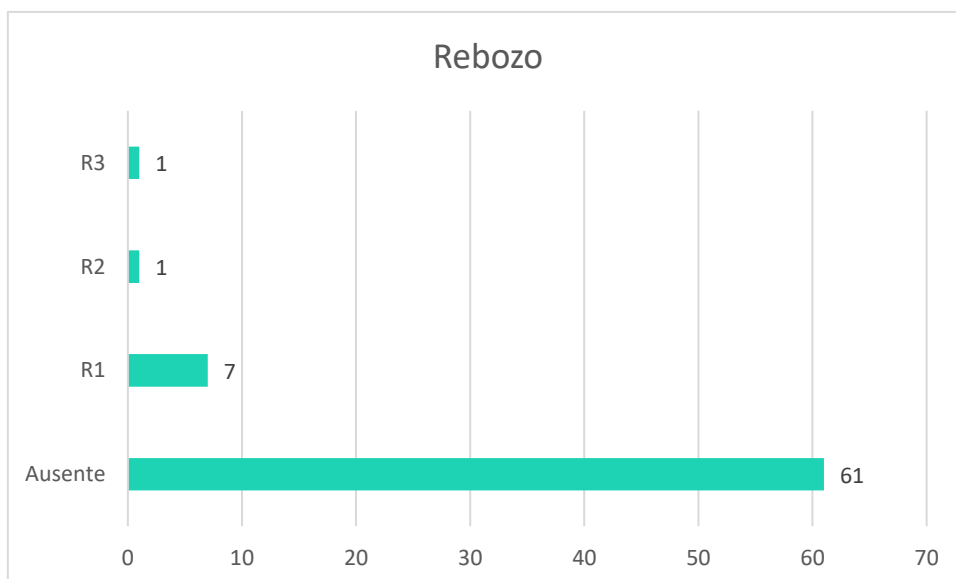
### 3.1.6 Tenencia de infantes en brazos



**Gráfico 7 Tenencia de infantes en brazos**

Un 7% representa la cabeza del infante hacia la derecha (TI2), un 4% representa la cabeza del infante hacia el lado izquierdo (TI1) y un 3% un infante en proceso de lactancia en el seno derecho (TI3).

### 3.1.7 Rebozo

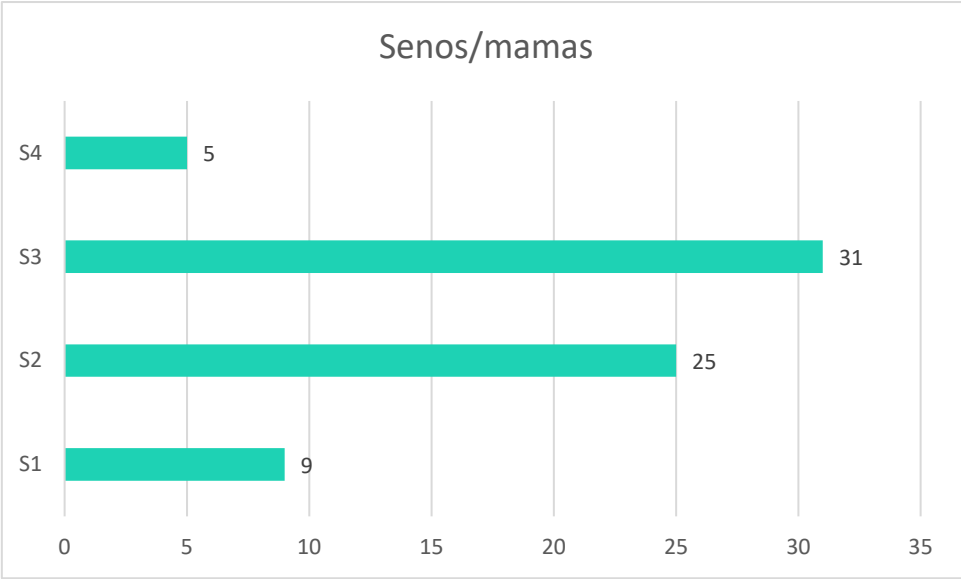


**Gráfico 8 Rebozo**



Un 10% posee en su rebozo un infante (R1), un 1% un objeto no identificado (R3) y otro 1% una vasija (R2)

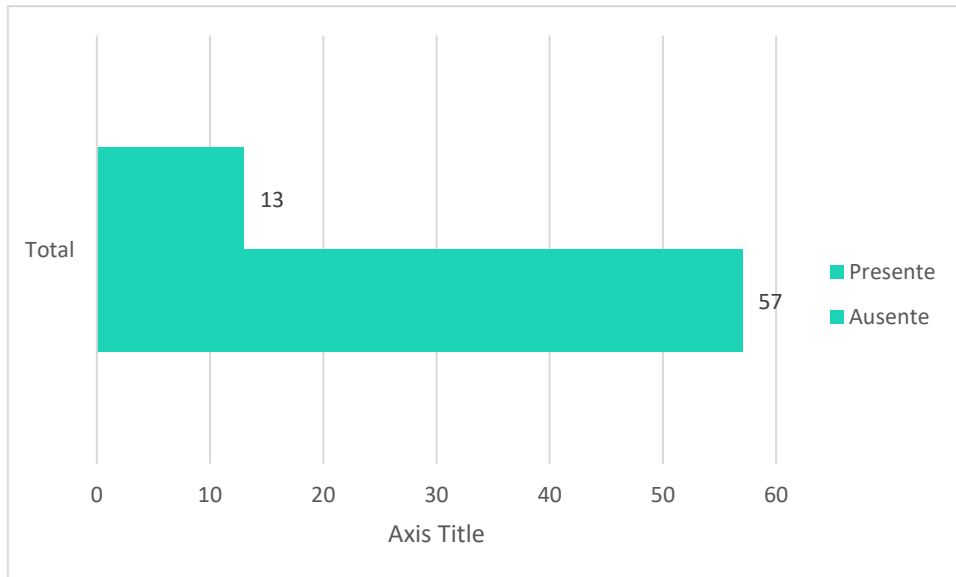
**3.1.8 Senos/mamas**



**Gráfico 9 Senos/Mamas**

Un 44% representa a senos desarrollados o visibles sin pezones (S3), 36% senos con pezones (S2), 13% senos en forma de botones (S1), 7% senos caídos (S4).

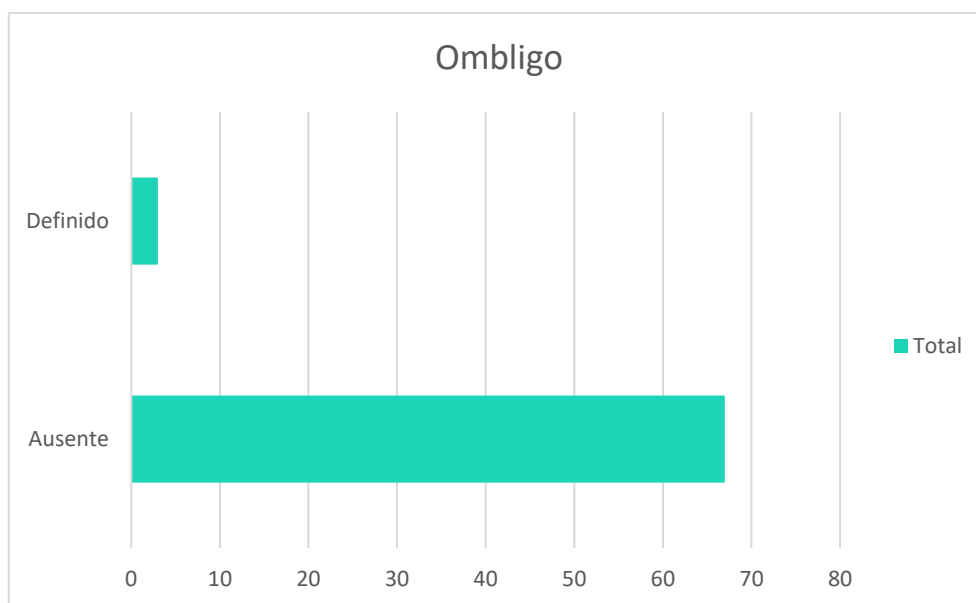
### 3.1.9 Esteatopigia



**Gráfico 10 Esteatopigia**

Un 19% de las representaciones tienen enfatizadas las caderas y los glúteos, caracterizándolos con mayor curvatura.

### 3.1.10 Ombligo



**Gráfico 11 Ombligo**

Solo hay un 4% de representación de ombligo expuesto en el abdomen contra un 96% de ausencia.

### 3.2 Prendas de vestir

#### 3.2.1 Faldas y taparrabos

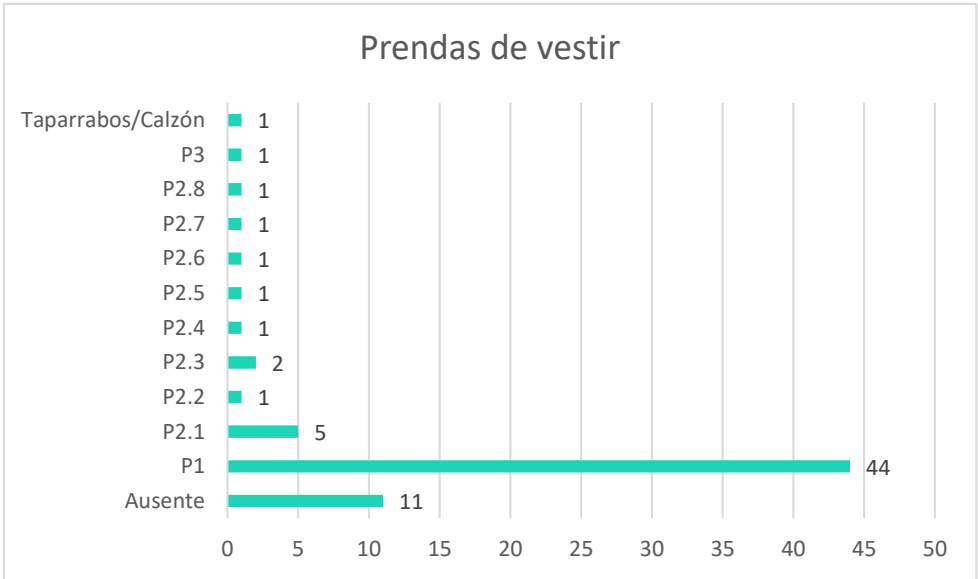
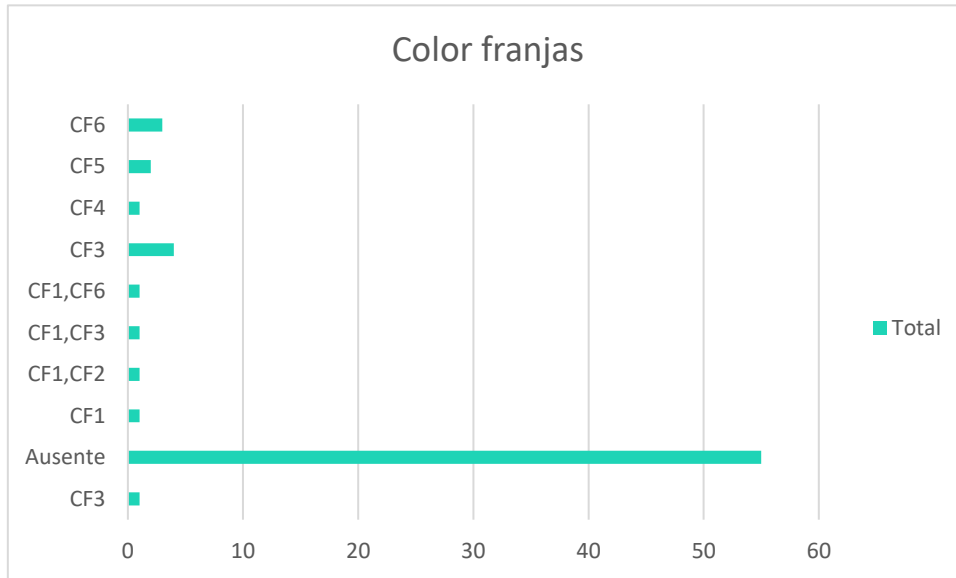


Gráfico 12 Prendas de vestir

Con un 61% las faldas llanas (P1) son la tendencia, un 7% corresponde a faldas con 1 franja en ambos extremos (P2.1), 3% a faldas con 2 franjas en extremo superior y 2 franjas en extremo inferior (P2.3), y el resto solo tiene una representatividad menos a 1%. El taparrabos o calzón solo está presente en un 1% de la muestra.

### 3.2.2 Colore de franjas

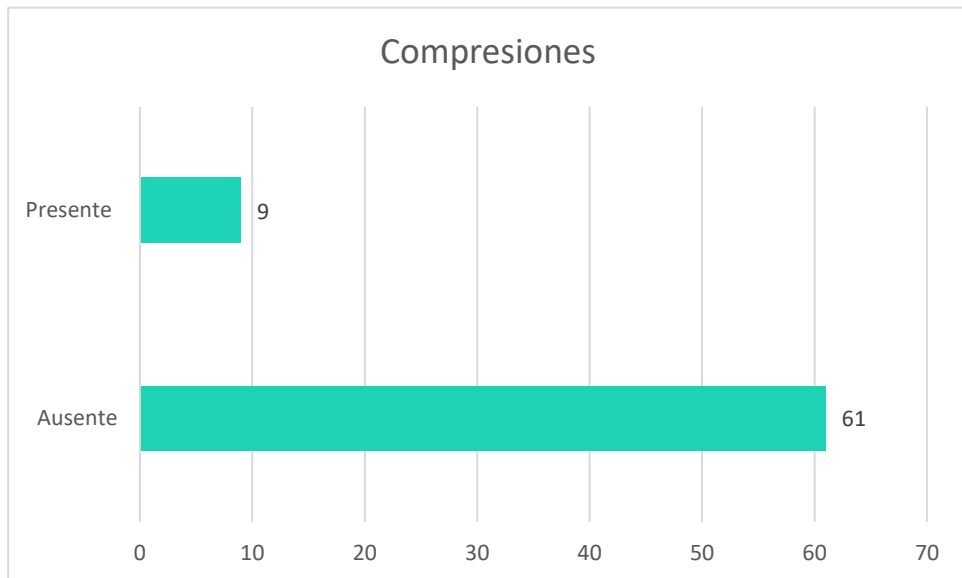


**Gráfico 13 Colores de franjas**

El color con mayor porcentaje, fue el amarillo ocre con un 6% (CF3), el uso del color negro (CF6) se encuentra en un 4%, el color rojo (CF5) en la gama de terracota se presenta en un 3%.

### 3.3 Ornamentación y ajuares

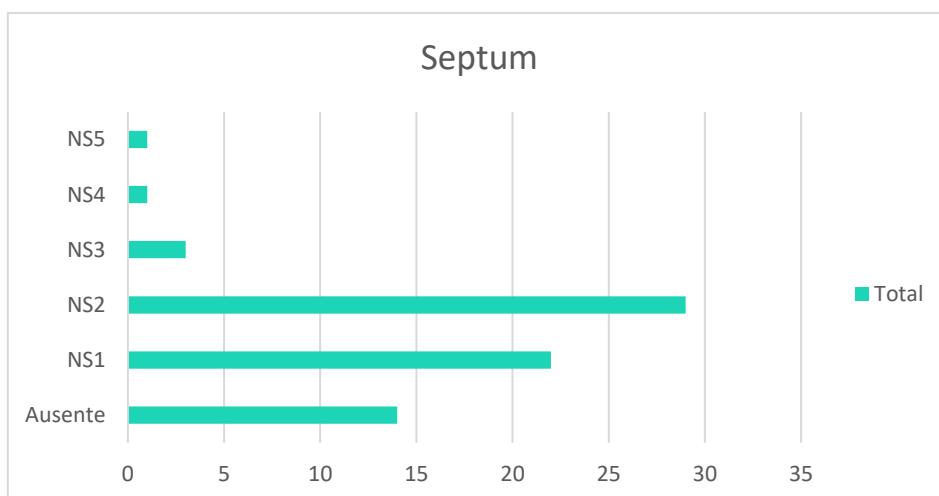
#### 3.3.1 Compresiones



**Gráfico 14 Compresiones**

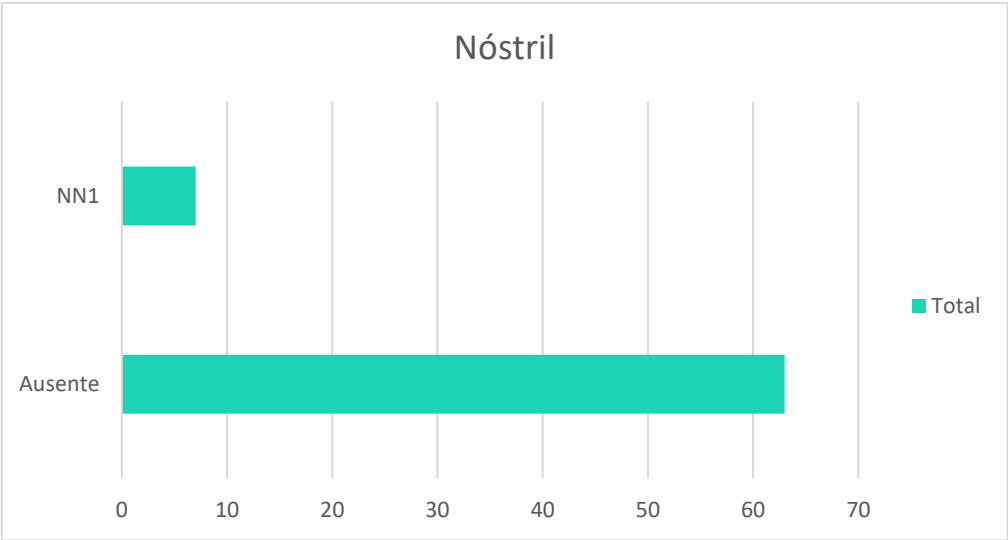
Hay un 87% de ausencia, teniendo un 13% de presencia de compresiones en el área de las extremidades superiores.

#### 3.3.2 Nariguera (Septum y nóstril)



**Gráfico 15 Septum**

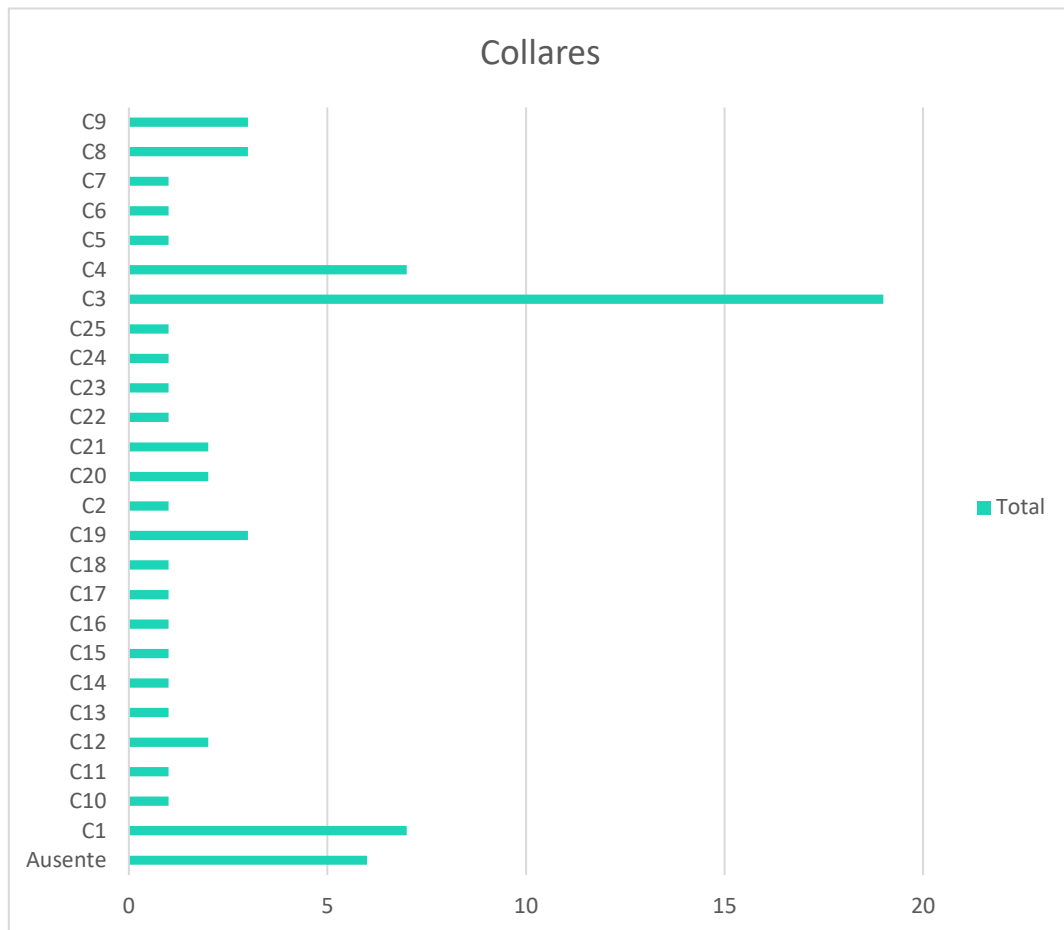
La nariguera de argolla representa un 41% (NS2), seguida por la nariguera doble (NS1) con un 31%, la nariguera doble (NS2) con un 4%, la nariguera de aro con aplique externo (NS3) y la nariguera trapezoidal (NS4) cuentan solo con un 1% de representatividad.



**Gráfico 16 Nóstril**

Hay un 90% de ausencia y un 10% de representatividad respecto a las perforaciones en el nóstril (NN1) en forma de botón haciendo ilusión de tipo broquel.

### 3.3.3 Collares



**Gráfico 17 Collares**

El Collar ancho de varias vueltas con segmentos verticales y horizontales (C3) es el que tiene mayor presencia con un 27%, el 10% corresponde al collar ancho de varias vueltas (C1) y al collar de un solo hilo con cuentas redondas (C4).

### 3.3.4 Orejeras (Lóbulo, Hélix, tragus)

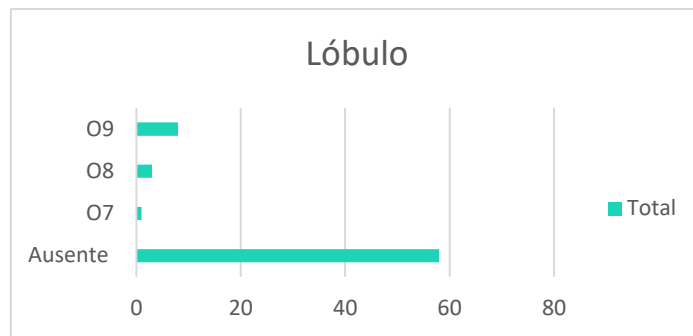


Gráfico 18 Lóbulo

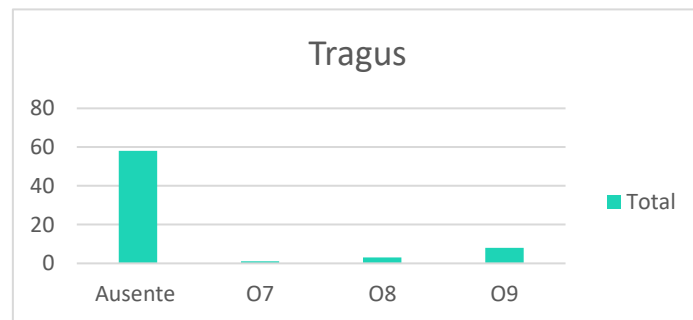


Gráfico 19 Tragus

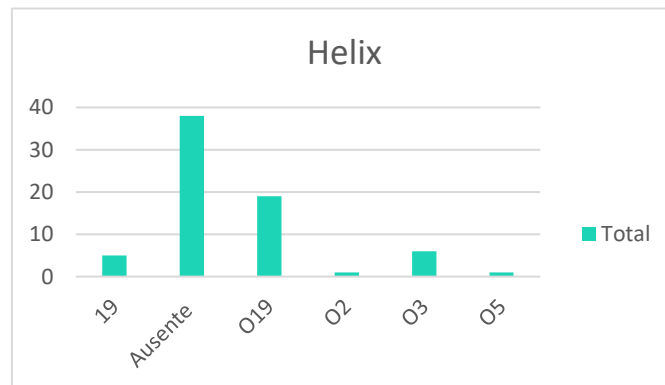
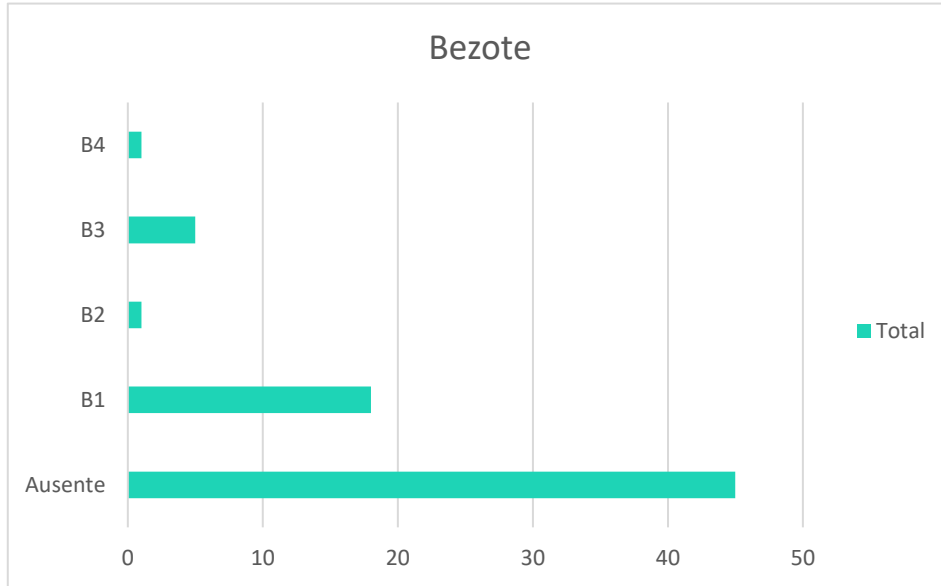


Gráfico 20 Helix

En la zona del lóbulo la orejera más representada con un 11% es la argolla (O19). En la zona del tragus, con un 11%, una orejera circular (O9) y en la zona del hélix la orejera más usada es la argolla (O19).



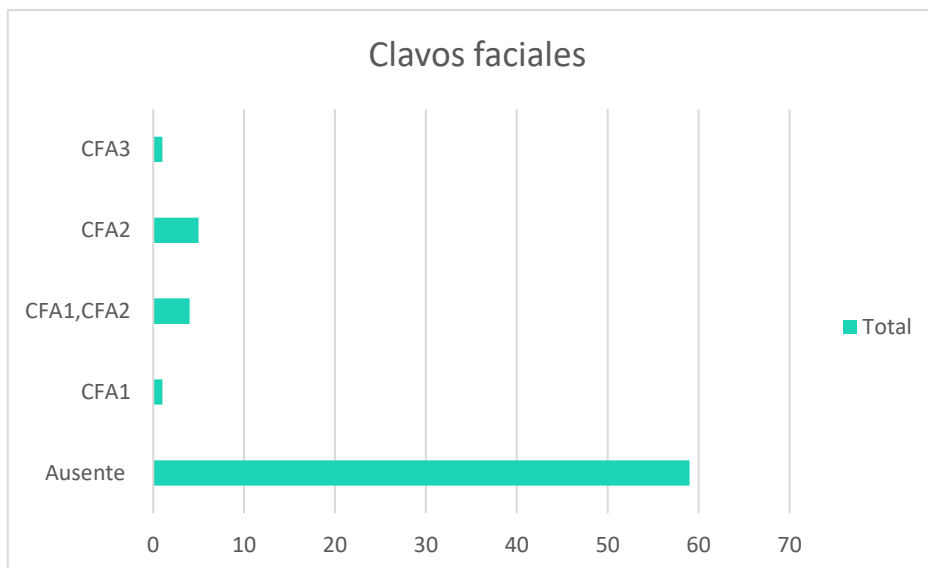
### 3.3.5 Bezotes



**Gráfico 21 Bezote**

El bezote trapezoidal (b1), con un porcentaje de 26% es el más usado.

### 3.3.6 Clavos faciales



**Gráfico 22 Clavos faciales**

Con un 7% los clavos faciales entre el labio inferior y la barbilla son los de mayor frecuencia (CFA2), seguidos por la combinación (CFA1, CFA2) con clavos ubicados entre el labio superior y la nariz (CFA1).

### 3.3.7 Tocados

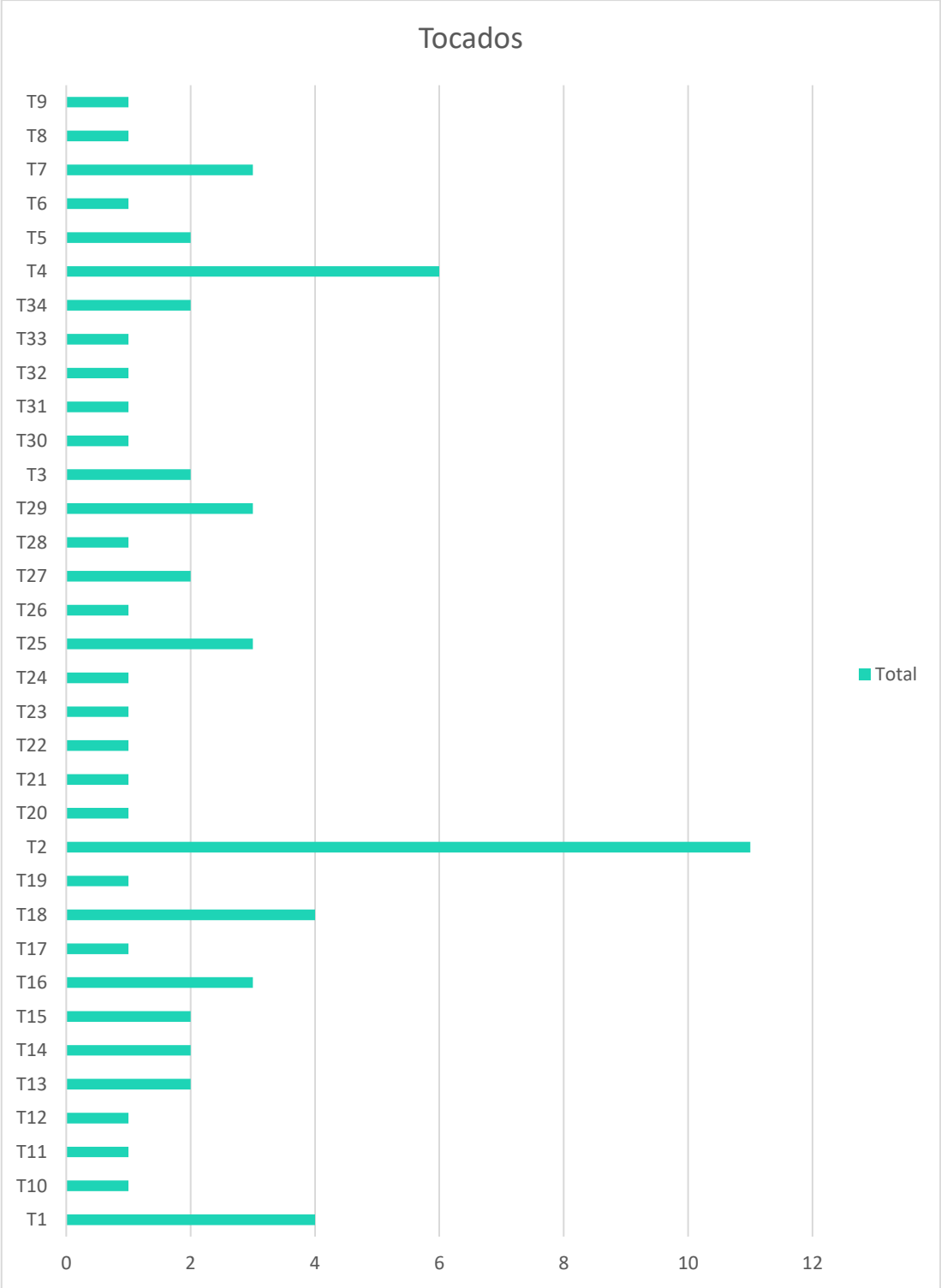


Gráfico 23 Tocados

El tocado con mayor porcentaje es del tipo dolicocefalo (T2) con un 16% y el segundo más relevante es el tipo dolicocefalo con prolongaciones laterales debajo de los hombros (T4) con un 9%.

### 3.3.8 Color de tocados

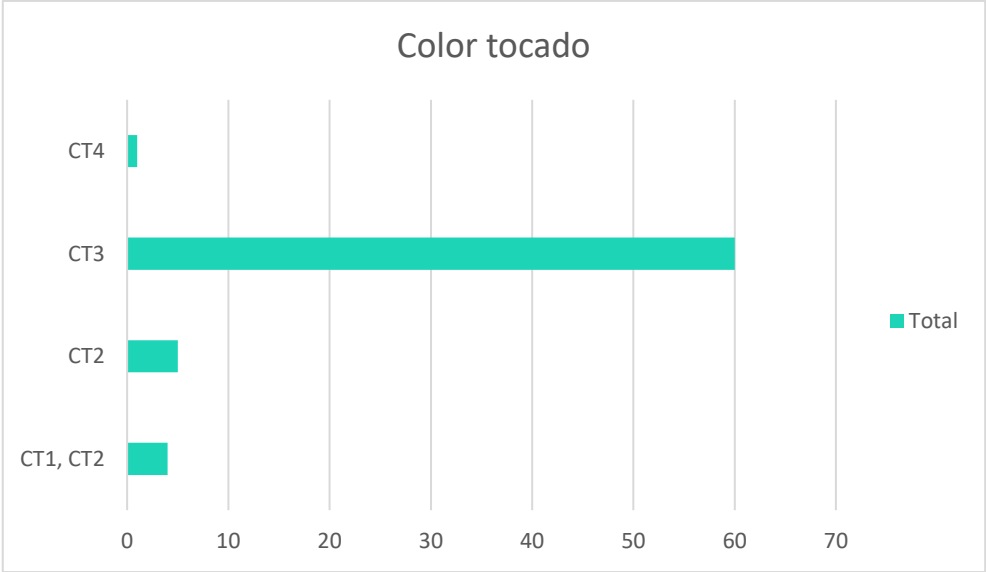
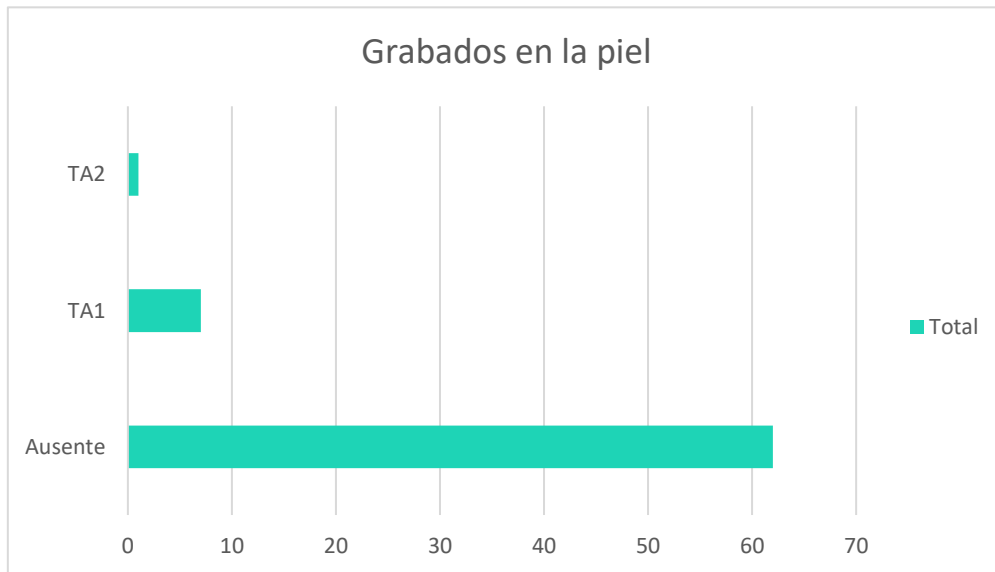


Gráfico 24 Color de tocado

El color de mayor frecuencia respecto a los tocados es el rojo (CT2) y con un 6% la combinación de los colores verde agua y rojo (CT1, CT2).

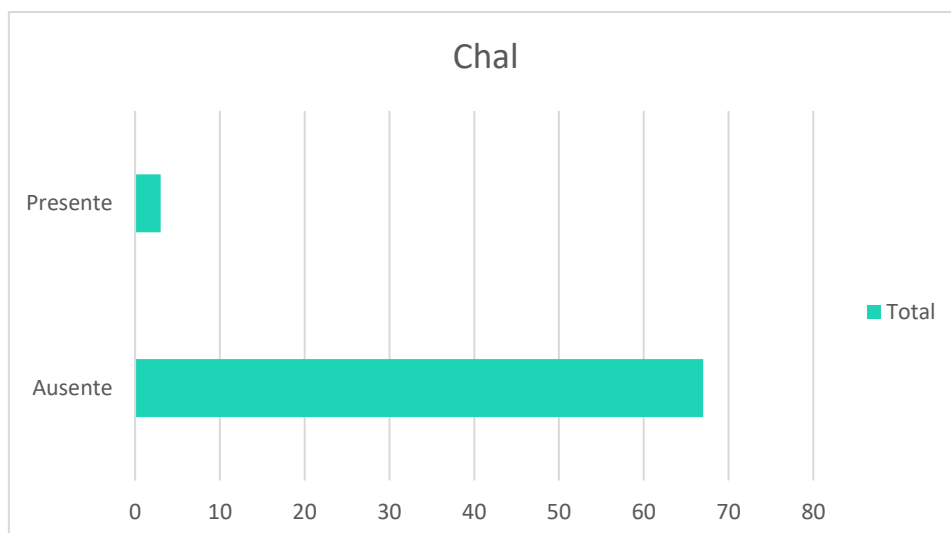
### 3.3.9 Grabados en la piel



**Gráfico 25 Grabados en la piel**

Un 10% corresponde a los grabados que van desde los hombros y el resto de las extremidades superiores (TA1).

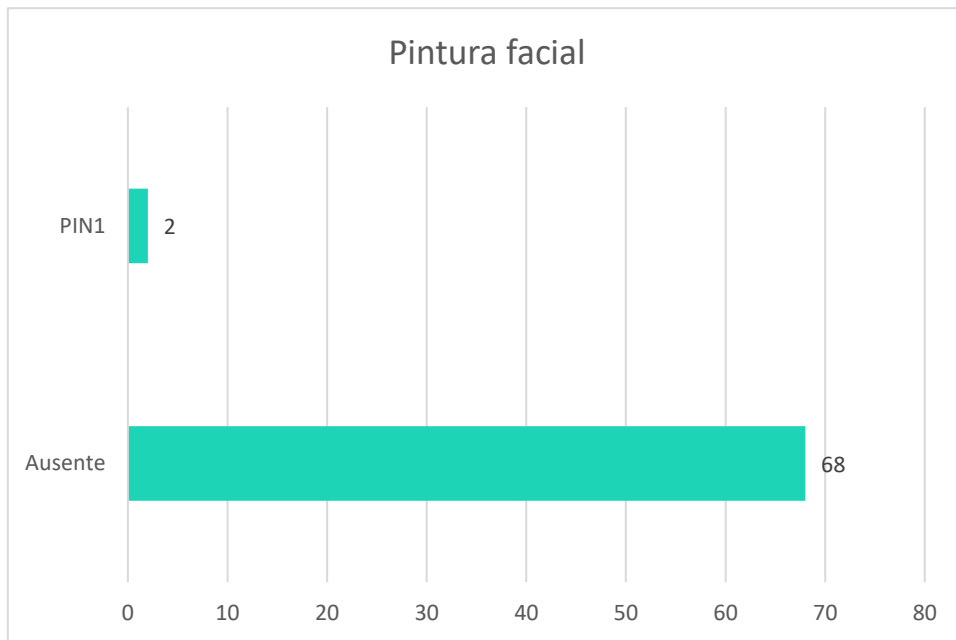
### 3.3.10 Chal



**Gráfico 26 Chal**

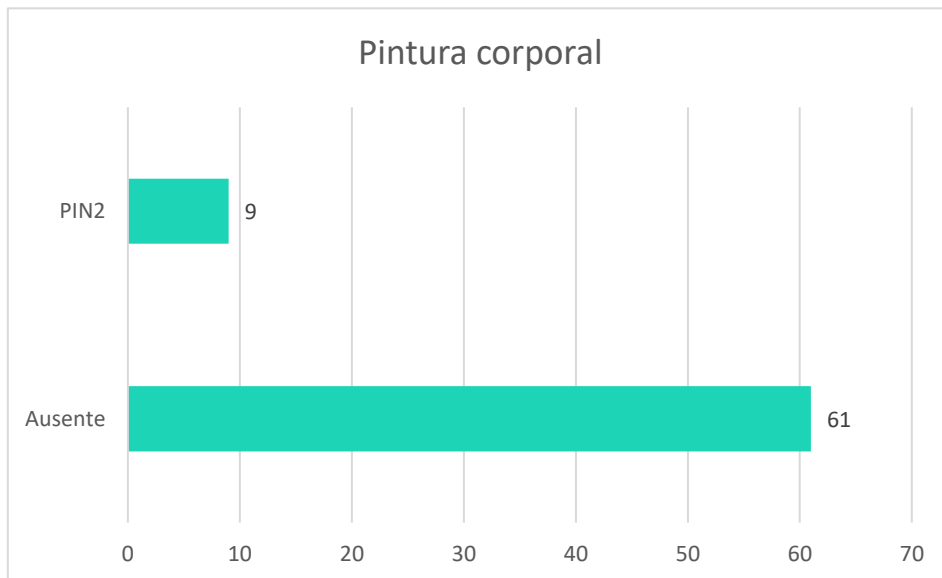
Hay un 96% de ausencia y solo un 4% de presencia de chal.

### 3.3.11 Pintura facial y corporal



**Gráfico 27 Pintura facial**

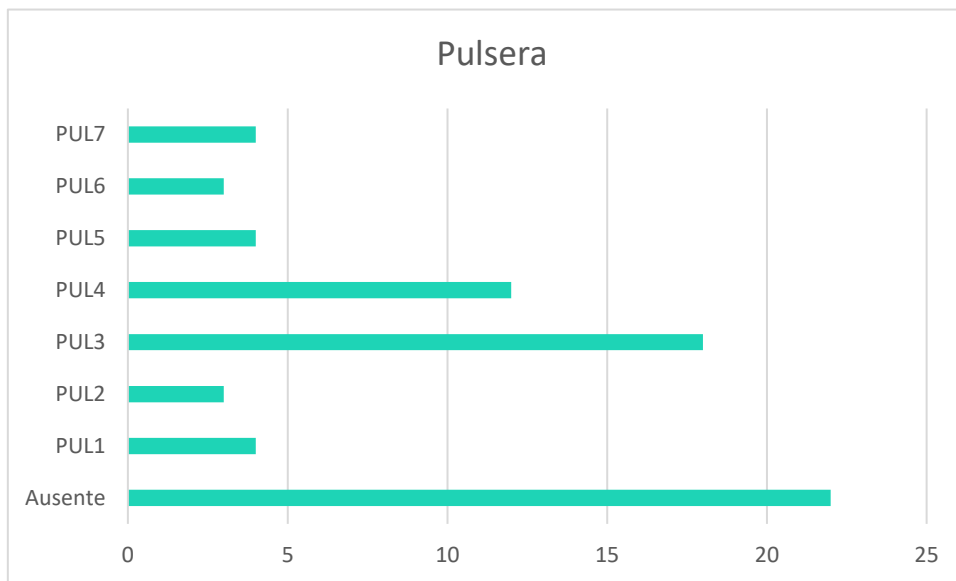
Hay un 97% de ausencia y un 3% de representación de pintura facial (PIN1).



**Gráfico 28 Pintura corporal**

Hay un 87% de ausencia y un 13% de representación de pintura corporal (PIN2).

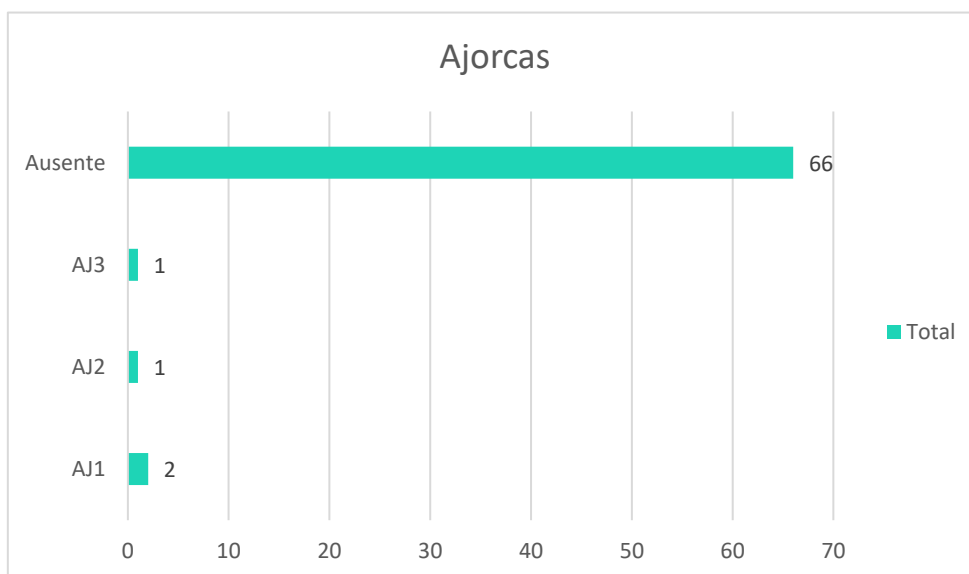
### 3.3.12 Pulseras



**Gráfico 29 Pulseras**

La pulsera con mayor frecuencia es la de banda segmentada con líneas horizontales (PUL3) con un 25%, siguiente con un 17% es la pulsera de banda segmentada con líneas horizontales y verticales (PUL4).

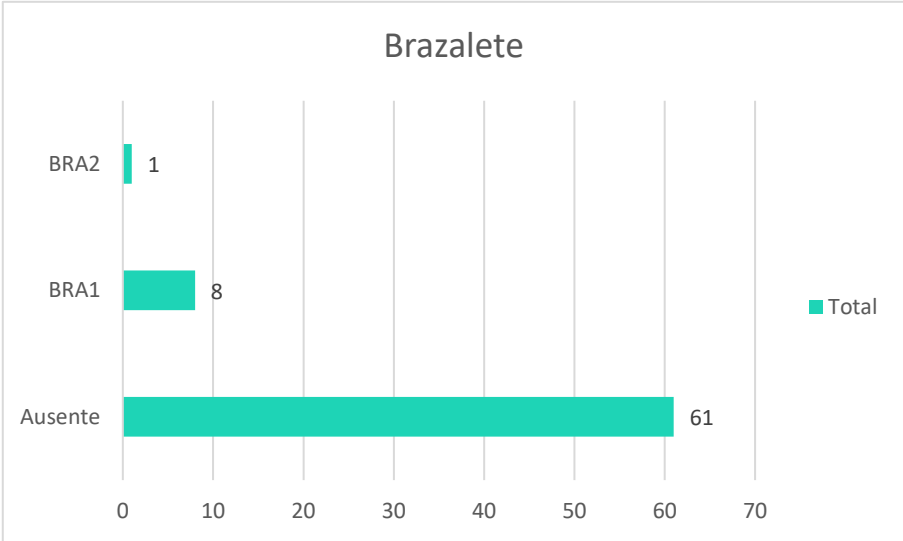
### 3.3.13 Ajorcas



**Gráfico 30 Ajorcas**

La ajorca segmentada con líneas y horizontales (AJ1) es la de mayor frecuencia con un 3%.

**3.3.14 Brazaletes (antebrazo)**

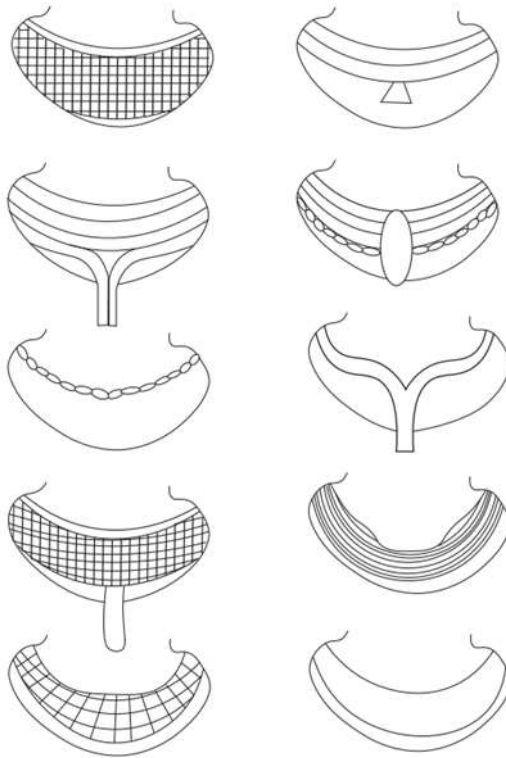


**Gráfico 31 Brazaletes**

Con un 11% el brazalete segmentado (BRA1) es el de mayor proporción.

### 3.4 Diseño de indumentaria

#### 3.4.1 Collares



**Figura 25 Collares**

En referencia a los collares, se observaron 25 tipos de collares diferentes, la tendencia eran los de proporciones anchas, que podían tener o no una cinta caída hasta el busto, colmillos, pendientes y rodillos, hay algunos de cuerdas más finas con cuentas y otros con forma de ofidio. Los collares pintados en las representaciones son de color verdoso. Partiendo de los collares en la reserva del MAAC, lo dicho en las crónicas y opiniones de investigadores (Chancay, 2022, comunicación personal), se puede deducir que el material que utilizaban para la elaboración de los collares era variado: metales (oro, plata), piedras preciosas (esmeraldas), semipreciosas (crisocola, turquesa) y moluscos.





Figura 26 Collar de 51 cuentas de oro. Obtenida de: Reserva digital del MAAC con código GA-12-1033-78



Figura 27 Collar de cuentas de turquesa. Obtenida: de la reserva digital del MAAC con código GA-2-2829-85

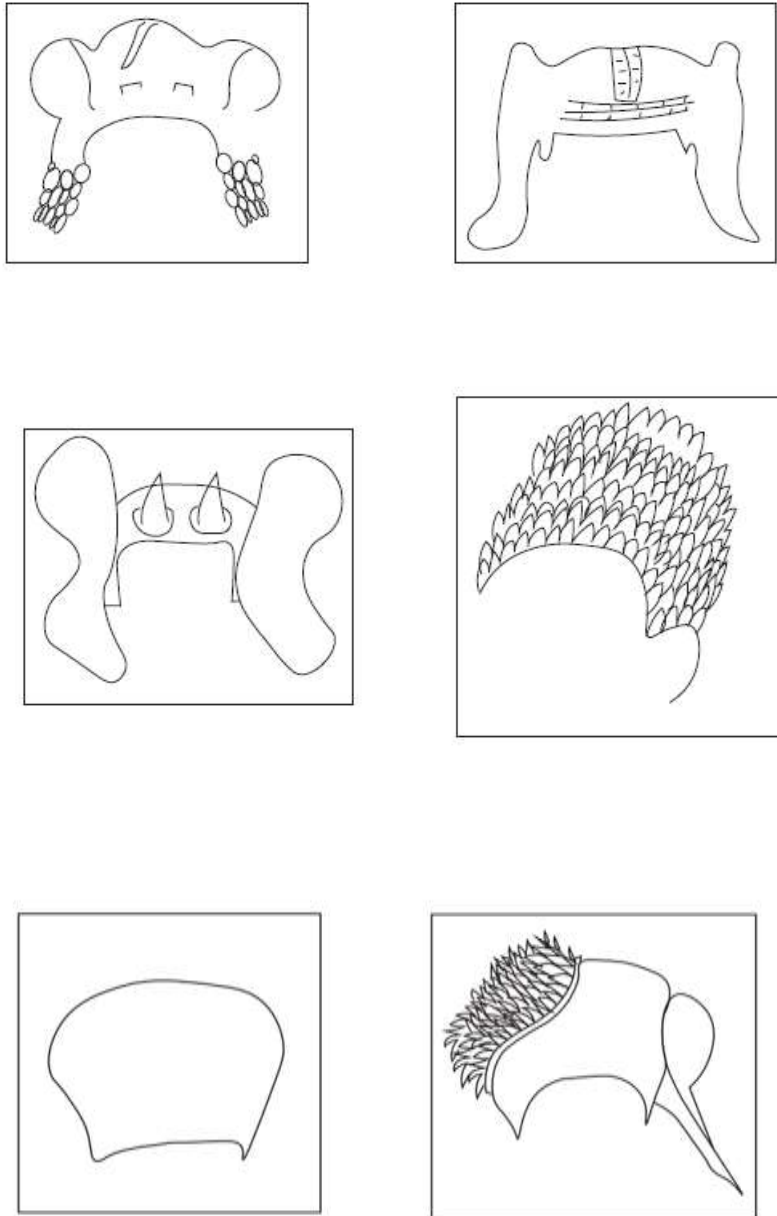


**Figura 28 Representación femenina con collar de cuentas. Foto propia**



**Figura 29 Representación femenina con colla de banda ancha con un rodillo como colgante. Foto propia**

### 3.4.2 Tocados



**Figura 30 Tocados**

En total fueron identificadas 34 tipos distintos de tocados los cuales poseían dos formas base: Casque y dolicocefalo. El primero es como una especie de toca y gorra ajustada a la morfología de un cráneo común y el segundo posee una morfología con una longitud mayor al diámetro transversal, además de ser el más habitual de los dos. Entre los aditamentos adicionales a estos, hallamos en su mayoría, la presencia de prolongaciones laterales en ambos costados hasta los hombros y por debajo de los

hombros, las cuales pueden estar o no decorados, también se pueden visualizar apéndices cónicos, penachos, crestas diagonales, con tiras sobrepuestas estilo diadema e inclusive apliques fitomorfos.



**Figura 31 Tocado doliocéfalo con cresta diagonal y penacho con cerdas. Foto propia**



**Figura 32 Casquete con citas sobrepuestas estilo diadema y prolongaciones laterales hasta los hombros. Foto propia**



**Figura 33 Tocado doliocéfalo con incisiones lineales en la parte posterior y superior**

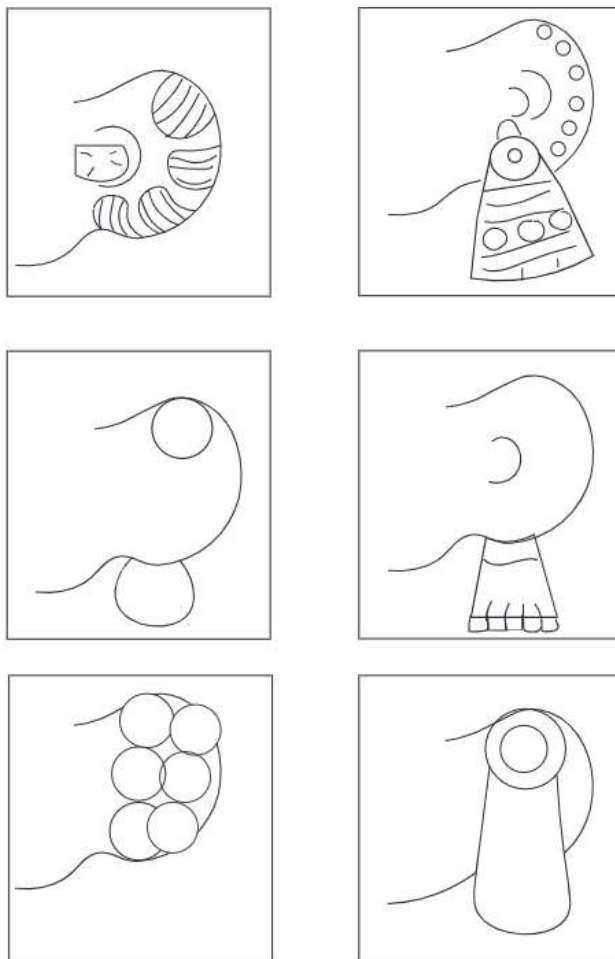
### 3.4.3 Grabados corporales

No se podría definir con exactitud si se trataban de tatuajes permanentes o grabados momentáneos hechos con pintura. Estos en su mayoría son de trazos geométricos y lineales, presentes en representaciones femeninas con la postura ritual, es decir erguidas con las palmas abiertas y muchas de ellas sin algún tipo de vestimenta en la parte inferior como faldas. Se reconocieron dos sectores donde los colocaban: a lo largo de ambos miembros superiores hasta llegar a los costados del pecho y solo a los costados del pecho hasta llegar a los hombros.



Figura 34 Grabados corporales en las extremidades superiores. Foto propia

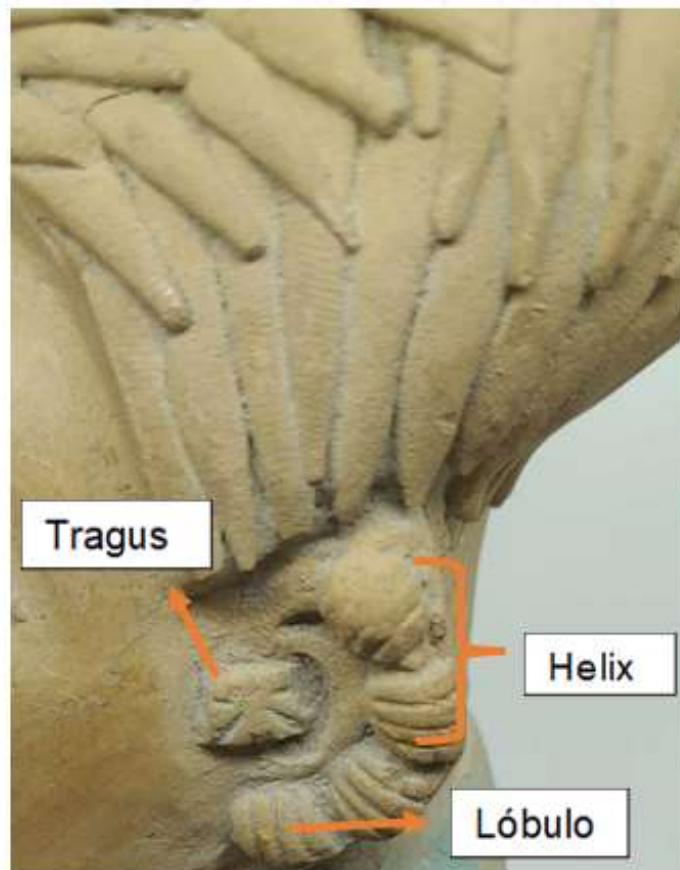
### 3.4.4 Orejeras



**Figura 35 Orejeras**

Las orejeras estaban ubicadas en tres sitios específicos de las orejas: tragus, helix y lóbulo. Siendo la tendencia más común la combinación de orejeras tipo argollas a lo largo del área del hélix y lóbulo. Se identificaron 21 tipos orejera, con una gran variedad de formas y tamaños, como las discoidales, las que tiene forma de botón, los pendientes largos trapezoidales con flecos y algunos tragus que poseen incisiones como decorado. Siguiendo los antecedentes y lo observado en el material cultural recuperado en el MAAC, parece que los materiales que sobresalieron en su elaboración fueron los metales, especialmente el oro. Tenemos como ejemplo la

figura, que, aunque su forma no fue identificada en la muestra es un ejemplo estilístico y de composición, consintiendo en un pendiente con colgante hecho de oro cuya parte superior es fitomorfa como si hiciera referencia a un tipo de flor, con 4.10 cm de largo y 1.60 de ancho. Tenemos también a una orejera hueca ovalada de cobre que coincide como el tipo O15 y un disco de lámina de oro, de 3.30 cm de diámetro que pudo ser parte de la composición de algún colgante y pendiente como los tipos O1, O11, O20 Y O21 (revisar anexos).



**Figura 36 Zonas de perforaciones. Foto propia**



### 3.4.5 Faldas y taparrabos



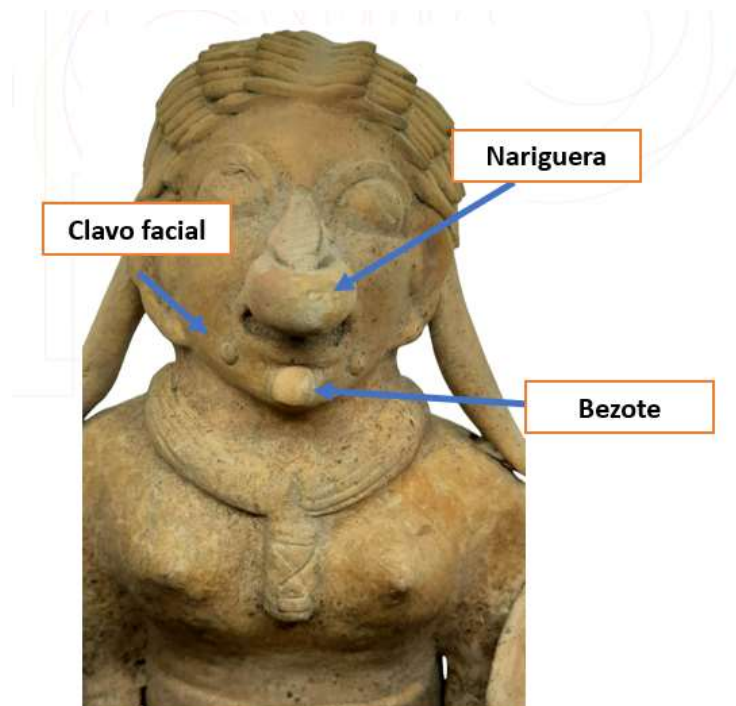
**Figura 37 Falda y taparrabos**

Se puede observar las mujeres optaron por usar faldas con un corte en A parecida a las faldas tipo lápiz o tubo llegando al abdomen medio o más arriba de las caderas, teniendo la mayoría un largo que va hasta debajo de las rodillas. Se definieron 8 tipo de faldas y un tipo de taparrabos. Las faldas llanas son las más representativas, por otra parte, las que poseen patrones, tienen trazados de líneas horizontales, algo común en los patrones femeninos establecidos en los Andes Centrales con distribuciones simétricas con ciertas inversiones que se van alternando con espacios. (Usillos, 2011) La única falda con patrones lineales y geométricos, llegaba casi a los tobillos. El

taparrabos posee la forma típica que cubre la entrepierna y los glúteos, rodeando con el resto de la tela las caderas.

### 3.4.6 Nariguera, clavos faciales y bezote

Otras zonas del rostro también se diferenciaron por poseer aditamentos y joyería. En el caso de las narigueras, estas se ubicaban en dos zonas de la nariz, nostril (entre los orificios nasales) y el septum (pared delgada debajo del tabique nasal). La mayor parte de las narigueras de nostri son las típicas argollas redondas que pueden ser huecas y que a veces presentan una protuberancia en el medio a la que denominamos nariguera doble. En cambio, en la zona del septum, en ambos costados se perfilan narigueras representadas en forma de minúsculos botones, que deben hacer alusión a clavos tubulares con insertas. Por otra parte, los clavos faciales es común encontrarlos en las zonas entre la nariz y el labio superior y el labio inferior y la barbilla. Y por el lado de los bezotes, un adorno colocado entre la barbilla y el labio inferior, siendo el trapezoidal el de mayor uso según las estadísticas. Al menos de las narigueras y clavos faciales se tienen registros directos, siendo manufacturadas en oro y cobre.



**Figura 38 Representación con diferentes aditamentos faciales. Foto propia**



**Figura 39 Nariguera, clavos faciales y bezote. Foto propia**

### 3.4.7 Aitorcas, brazaletes, pulseras y compresiones

En las extremidades inferiores hay una serie de adornos, a pesar de ser sinónimos las palabras usadas, se ha decidido usarlos para referirse a una parte específica sea: aitorca (tobillo), pulsera (muñeca) y brazalete (antebrazo). En el caso de estos tres adornos, pudieron estar hechos de metales y cuentas de piedras preciosas y semipreciosas. En el caso de las compresiones, se las define como ligaduras para apretar brazos y piernas, estas pudieron ser de algún textil o fibra vegetal, en la mayoría de las representaciones se encuentran en el área de los brazos.



**Figura 40 Brazo con compresión y pulsera de banda ancha. Foto propia**



**Figura 41 Ajorcas en ambos tobillos. Foto propia**

### 3.4.8 Chal

El Chal, es otra prenda de vestir complementaria que se colocaron sobre los hombros y una porción de los brazos, consiste en un textil que una longitud mayor a su ancho. En el apartado de antecedentes se menciona, que, al menos en las crónicas los habitantes de Jama usaban algodón y también lana, así que pudieron ser fabricados con estas fibras.



**Figura 42 Estatuilla femenina con chal y tatuajes a los costados del pecho. Foto propia**

### 3.4.9 Pintura corporal y facial

Respecto a la pintura corporal y facial, la mayoría es de colores verde aqua y gama de rojizos y terracotas. En las pocas representaciones de rostros con pintura, el patrón es lineal con algunos puntos y esferas.



**Figura 43 Pintura Facial. Foto propia**

### 3.5 Resultados

#### 3.5.1 El cuerpo vestido de las mujeres Jama





Un aspecto observado en todas las estatuillas femeninas de Jama Caoque es la concepción de los senos, sin alguna prenda que los cubra, destacándose por los detalles puestos en su configuración. Unos con pezones, sin pezones, grandes, pequeños e incluso caídos. Las diferencias presentes en los senos, fueron de suma importancia para poder identificar diferentes mujeres en diferentes etapas de su ciclo de vida (edades).

Los infantes no poseen representaciones tan específicas para poder realizar una identificación en el caso de que se trataran de mujeres, por otro lado las pubertas tienen el tocado característico de casquete con prolongaciones laterales con una cinta estilo diadema que rodea la frente, con ciertas variaciones, poseen faldas llanas, nariguera doble, collar de banda ancha de varias vueltas, pulseras de banda con incisiones lineales y en algunos casos ajorcas, además de estar en una postura sedante, con un hatillo de textiles y con senos no tan pronunciados o casi inexistentes, con presencia de aréolas . Las mujeres adultas están presentes en una gama tipológica y estilística más variada. Mientras que las mujeres de mediana edad y posiblemente tercera edad fueron presentadas con senos caídos y con flacidez, en su mayoría con postura sedante y algunas erguidas, sosteniendo con ambas manos objetos identificados como piñas (Usillos, 2011), los tocados con formas fitomorfas, collares con colmillos colgantes y chales a lo largo de los hombros, pudiendo su esfera social estar fuertemente vinculada con actividades agrícolas o ciclos de cosecha.

También, se observa que en ciertas estatuillas pusieron énfasis en resaltar ciertas



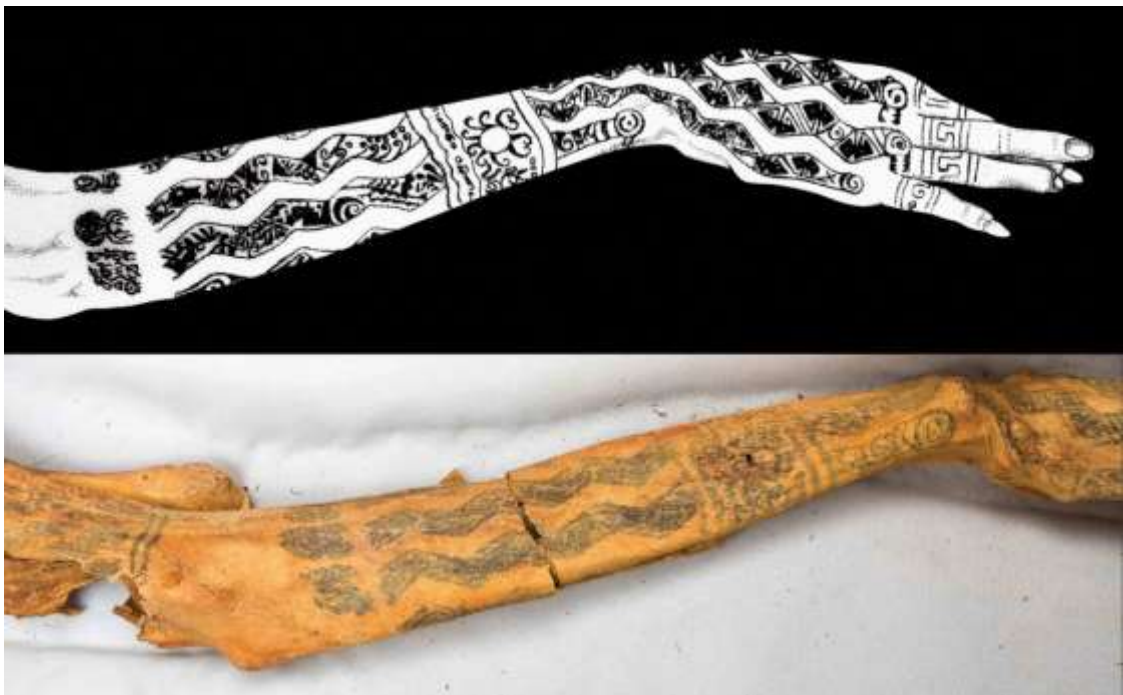
**Figura 44 Mujeres Jama de distintas edades**

partes de la silueta femenina como puede ser la cadera, muslos y glúteos, zonas corporales donde las mujeres pueden llegar a acumular tejido adiposo. Hay presencia de cuerpos femeninos desnudos que en vez de ser percibido como un acto erótico o de incitación, podrían ser propios del disfrute, goce y concepción de los cuerpos. Cabe recalcar, que a diferencia del periodo anterior (Formativo), donde dominaba la representación femenina y la exaltación de su zona pélvica y la vagina, la cual no se dio de igual forma en Jama, dándole más peso a la propuesta de Ugalde (2016), que comenzó el periodo de Desarrollo Regional las sociedades dan un rotundo cambio a un imaginario gráfico más falocentrista, cuyos indicios iconográficos pueden fungir como un mensaje de poder masculino (Ugalde, 2016).



**Figura 45 Mujer Jama desnuda con tocado, collar, pulseras y otros aditamentos**

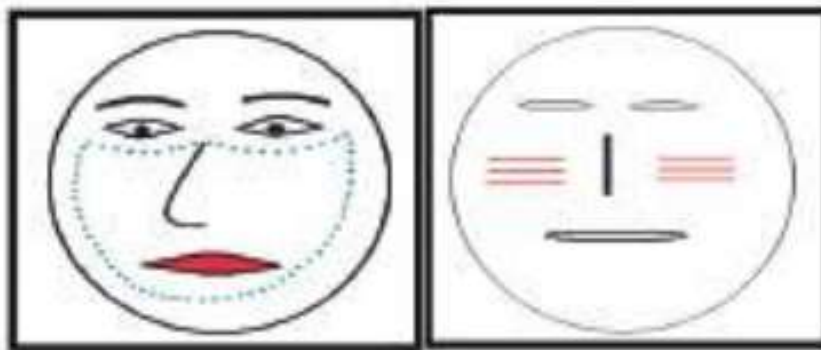
Las prácticas representacionales y corporales de las mujeres Jama como uso de adornos, vestidos y marcas corporales deben ser visualizados como experiencias encarnadas, existiendo así mismo acciones irreversibles sobre la piel como el caso de los posibles tatuajes, usados tal vez para contar o advertir alguna historia, un rol o una actividad. En el caso de las mujeres Jama, al parecer no era de uso generalizado. Usillos (2011), vincula los tatuajes con el sacerdocio femenino. En el mundo Andino tenemos ejemplos de mujeres distinguidas en cuyas pieles plasmaron tatuajes que siguieron con ellas después de la muerte, una de ellas es la famosa Señora del Cao en Perú.



**Figura 46 Brazo y antebrazo tatuado de la Señora del Cao. Obtenida de: "El Brujo". Fundación Wiese (2015).**

Como parte de los tatuajes de la Señora del Cao, se observan varios animales sagrados en la cosmovisión andina como serpientes y pumas además de arañas, todos emparentados con la fecundación, además de patrones geométricos. Se cree que estos tatuajes, fueron realizados con distintos objetos punzantes como agujas, espinas de peces, plumas de loros, apéndices espinosos de conchas, etc. Y que la técnica consistía en punciones sobre la piel para introducir el tinte.

A partir de un análisis macroquímico mediante un microscopio de electrónico de barrido se halló la utilización de óxido ferroso (FeO) como pigmento principal del tono negro-azulado de sus tatuajes. Aunque no se sabe a ciencia cierta la fuente primaria del pigmento, se alega, dada fuentes arqueobotánicas e históricas sobre el uso de tatuajes en los Andes Centrales, que posiblemente emplearon los frutos inmaduros de la “jagua”, genipapo o *Genipa americana* L. Llamada wituk en Ecuador, que como dato importante, es usado en la actualidad por poblaciones Kichwas amazónicas, Tsáchilas, Shuar, Waorani como pigmento de cabello y decoraciones faciales, tomando esta última función relevancia cuando se trata de actos sociales importantes como el matrimonio, ceremonias, caza y cosecha, con mayor relevancia en la mujeres. Este fruto junto con el achiote, tienen un vínculo femenino sobre su origen, pues cuenta la tradición oral que se trataban de dos jóvenes hermosas y vírgenes, una con cabello azabache y otra con cabello rojizo quienes por medio de un pedido personal al espíritu del bosque Atutam, fueron convertidas en las respectivas plantas. No se puede descartar que los Jamas debieron emplear tintes vegetales y técnicas parecidas para poder realizar sus pinturas faciales y corporales además de los posibles tatuajes permanentes.



**Figura 47 El primer diseño con wituk es usado por mujeres en ocasiones desiembra y el segundo diseño con achiote es usado por mujeres como representación de las estacas de yuca. Obtenida de: Sabiduría de la Cultura Kichwa de la Amazonía Ecuatoriana (2012)**

En cuanto al uso de tocados, este estuvo presente en todas las piezas del análisis, dándonos indicios que su uso fue generalizado, al menos en las mujeres y que las variaciones, ya que encontramos de muy sencillos a muy elaborados, pudieron ser sinónimo de distinción para ciertos roles, estatus, estado civil, actividades o edades. Tenemos a las chamanas con tocados voluptuosos, a las niñas en la ceremonia de paso con un tocado con cintas y a las madres con tocados fitomorfos. Aunque, puedan llegar a presentar una misma forma base, los que poseían más aditamentos no necesariamente determinaban una mayor jerarquía. Una de las mayores particularidades en cuanto a su uso, es que no deja a la vista el cabello de sus ocupantes, esto puede ser un indicio de que su funcionalidad además de estética, identitaria, y de sofisticación, pudo haber recaído en normativas sociales de pudor entre lo público y lo privado, dejando la exhibición del cabello a situaciones y lugares considerados especiales.



**Figura 48 Mujer con guele. Obtenido de: Radio Africa Magazine**

La lógica del uso del tocado como prenda en la cabeza para mantener e indicar ciertos preceptos culturales, podría tener mayor entendimiento al observar el uso de tocados, velos o sombreros en otras culturas. En el mundo musulmán, el velo islámico, sea cualquiera de sus variantes (hijab, niqab, chador, burka, etc), se identifica como una especie de cortina social de respetabilidad, en cuyos inicios se usó como medio de protección contra el viento en los desiertos y dunas (Lambrabet, 2014). Tenemos, el caso de los turbantes, prenda de importante valor social dentro de varias comunidades africanas y afrodescendientes, que, dependiendo del país, tiene distintos significados y nombres, pero centrándonos en la tradición yoruba, en Nigeria, el guele, comunica el estado civil de las mujeres; si se lo colocaba inclinado hacia la parte derecha, expresaba a su entorno que estaba casada. Al contrario, la mujer que lo llevara poniéndolo inclinado hacia la izquierda señalaba a los demás, especialmente a sus pretendientes, su estatus de mujer soltera y libre, además si una mujer yoruba no usa la buba (ropa tradicional) sin guele es vista como alguien sin glamour (Koffi Eric, 2016). En las cortes de la edad media el uso de aditamentos en la cabeza también era popular, siendo el reflejo de una sociedad jerarquizada, con una marcada división de clases y de relaciones verticales, que incluso tenían tocados para expresar el estado moral de las personas (Riello, 2016).

Respecto a la vestimenta y género, como menciona Ugalde en *Alfareras Rebeldes* (2016), en las piezas que estudió de Tolita y Bahía, había presencia tanto de mujeres como hombres que no seguían el código de vestimenta establecido. En el caso de las mujeres Jama de la muestra de este proyecto se observó una pieza que no cumplía con el estándar, con los senos definidos, pero vistiendo el típico taparrabo masculino en vez de falda, complementado por un tocado tipo casquete simple con pequeños apliques en la parte frontal, orejeras con pendientes discoidales, nariguera, pulseras y ajorcas. También hay otros personajes que tienen los senos poco pronunciados, solo están las aérolas definidas o simplemente no se le distinguen los pechos, todos compartiendo la similitud de vestir indumentaria femenina base (falda y tocado).



**Figura 49 Mujer con taparrabos. Foto propia**

Como menciona, Gutierrez Usillos (2017:30-31), no existen prototipo único de mujer o de hombre, sino que constructos socioculturales que en muchas sociedades no se limitan a binarismos en base a los órganos sexuales. Y según Judith Butler “la división entre cuerpo/género revela que los cuerpos sexuados pueden ser de muchos géneros diferentes y, además, que el género en sí no se limita necesariamente a los dos géneros habituales” (2017 [1990], p.216). Al género hay que entenderlo como una experiencia de vida constante de carácter performativo que no está limitada a una dualidad, es una identidad construida por medio de la actuación social, cuyo efecto se crea a través de “la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante” (Butler, 2017 [1990], p.259). Por lo tanto, el vestir se convierte en una herramienta de materialización donde fluye el cuerpo, la identidad y el género. La representatividad física de esta diversidad deja la puerta abierta a que las identidades sexuales y de género en el marco del imaginario

de esta sociedad prehispánica estaban admitidas y hasta socialmente bien vistas, abarcando más allá de la dicotomía hombre y mujer.

Para González Eliçabe (2014), varias sociedades no occidentales perciben “a los seres de la naturaleza -personas, animales, plantas- mediante conceptos múltiples, corporales-espirituales”. Es importante considerar la dimensión ritual que asume el vestido como vehículo para encarnar o transmutarse en otra entidad, que pasa de una consideración individual a una colectiva. La etnógrafa Ulrike Prinz narra en *Reflexiones sobre la transformación y la metamorfosis en las tierras bajas de Sudamérica -No do couro da onça*, sobre la denominada "ropa" del chamán como un medio de transformación espiritual y corporal (González Eliçabe, 2014), en las sociedades amazónicas, pone de ejemplo al viaje del chamán dentro del "cuero del jaguar" (Prinz, 2004, p. 286). Como si con la ropa ritualizada convertida en metáfora el ser humano puede absorber aspectos del mundo animal en su propia naturaleza, poniendo al cuerpo en un estado de intercambio. "Para poder mudar de formas, independientemente de si las formas transforman al espíritu o viceversa, hay que suponer una esfera en la cual esta permutabilidad pueda transcurrir y donde se puedan influenciar mutuamente". (Viveiros de Castro, 1998, p. 482).





**Figura 50 Chamana con chupador y collar  
con un colmillo colgante**

El despliegue de estas habilidades de mutación debió darse durante las ceremonias y las actividades inducidas dentro de esta. Dentro de la iconografía de los personajes denominados como chamanes, siguiendo lo indicado por Usillos (2011) y al menos en

el corpus estudiado de mujeres chamanes o chamanas a diferencia de las sacerdotisas, quienes se las representa con bezotes, la postura sagrada y tatuajes (Usillos, 2011), estas poseen, parafernalia más estrambóticas y individualizante en cuanto a tocados y joyería, encontrando collares con colmillos, en forma de serpiente, tatuajes en los costados del pecho y narigueras de gran tamaño, además de una serie de objetos que representan el acto de consumir alucinógenos como chupadores, espátulas y cuencos o lliptas además de esto algunos cuencos tenían objetos dentro. El consumo de ciertos alucinógenos provoca "la sensación de que el alma se separa del cuerpo, se inicia un vuelo o se produce una metaforización en ciertos animales, especialmente felinos y reptiles", estos animales mencionados además de aves y monos forman parte del repertorio mitológico Jama (Usillos, 2011).



**Figura 51 Chamanas con objetos destinados al consumo de alucinógenos**

Hay una estatuilla femenina que refleja un posible acto de transformación con un tocado de grandes proporciones, 2 apéndices cónicos alargados, falda, una cara

felinesca y en la parte de las piernas y brazos su joyería (pulseras y ajorcas) parecieran que se están combinando con su piel, haciéndose una sola, con apariencia de escamas de reptil de color verde.



**Figura 52 Representación femenina con características felinas y ofidias.**

**Obtenida de: Reserva del MAAC**

En el caso de las representaciones de chamanas en la colección estudiada, estas como ya mencionamos arriba, poseen una serie de objetos específicos que ayudaron a su rápido reconocimiento respecto a su rol en la sociedad. En cuanto a sus vestidos, además de poseer las tradicionales faldas que en algunos casos tienen franjas, su parafernalia más característica serían los tocados ostentosos y únicos, algunos altos, con apliques y las prolongaciones laterales anchas. Algunas poseen collares con un colmillo colgante, collar en forma de serpiente, grandes narigueras e incluso tatuaje a los costados de los pechos. En otro plano de interés sobre la ritualidad y simbología femenina, tenemos a las mujeres vinculadas con frutos, que en este caso serían piñas (Usillos, 2011), de la cual hay evidencia arqueobotánica, con Pearsall (2004) hallando fitolitos de bromelias, familia de las piñas; esta no solo apareció como objeto en ambas manos, sino también como parte del decorado de los tocados, una de estas mujeres

tenía los senos caídos, lo cual podría indicar que se trataba de alguien de mediana a tercera edad .

Otro tema de interés dentro de la iconografía Jama, es el de la maternidad y lactancia. Muchas de estas mujeres con infantes en brazos y/o rebozos en la espalda, poseen un tocado recurrente en forma fitomorfa, que Usillos describe con "ramas con el extremo trifoliado y botones perforados", tratándose tal vez de algún tipo de leguminosa como la ahipa, la cual es representada en otro tipo de material cultural, por lo que en trabajos anteriores se la considera una planta importante en el imaginario Jama. Usillos ve esta representación como una indicación de fecundidad y fertilidad, pero debería agregarse que al estar plantas presentes, siendo parte del cultivo, del medio de subsistencia indique que el cuerpo femenino es una vía no solo de vida sino también de producción de individuos que van a aportar al funcionamiento de la sociedad, es decir que las mujeres no solo las veían como reproductoras sino también como contribuidoras económicas. Vale mencionar que los tocados tienen sus variaciones y en no en todas las representaciones las mujeres aparecen con el tocado fitomorfo, pueden tener unas prolongaciones a los costados e incluso más sencillos y llanos como un dolicocefalo no tan pronunciado. Algunas se encuentran en especie de corrales sentadas con presencia de aves, un animal con un estrecho vínculo con los Jama (Quelal, 2013), tal vez resaltando que se trata de mujeres con un mayor estatus.



**Figura 53 Mujer Jama con tocado fitomorfo. Foto propia y foto obtenida de: Usillos (2011)**



**Figura 54 Mujer con infante y tocado fitomorfo**

Sin dejar a un lado la maternidad, la presencia de infantes también nos devela que al, menos en los Jama, el cuerpo biológico desde su nacimiento es un filtro de comunicación física hacia su esfera social, regida por ciertos códigos conductuales de vestimenta y corporalidad, dando paso a procesos de alteración y modificación, al estar estos niños y niñas, con vestiduras como tocados, perforaciones en el rostro con clavos faciales y perforaciones en los oídos usando orejeras. Además, hay que rescatar también el uso de rebozo, llamado así en época coloniales, para cargar al infante, confeccionado lo más probable con algodón, una acción y tradición que tiene bases

culturales importantes tanto en Andinoamérica, en el caso de “Lliclla” o manto femenino y en Mesoamérica con el centzontilmantli o manta de los mil colores (Vega y Guerra Araya, 2015; Esperón, 2017).



**Figura 55** Mujer del pasado con infante en rebozo y mujer actual con infante y rebozo.  
Foto propia y foto obtenida de: Google imágenes.



**Figura 56** Representación de maternidad  
en un corral. Foto propia

La menstruación a nivel corporal es concebida como discontinuidad que marca un antes y un después, el paso de ser una niña a ser catalogada como una mujer con capacidades reproductoras, estos cambios en la existencia femenina por lo menos en las niñas Jama estuvo al parecer cubierto por una especie de ceremonia de paso (Usillos, 2011) y no solo eso sino también asentando su rol como mediadora de poder que pudo haber sido heredado por vía materna como en el caso de las famosas “mandonas” o “capullanas” que menciona Bartolomé de las Casas en las crónicas (Usillos, 2011). En esta ceremonia las jóvenes se presentan con un tocado casquete con tiras sujetes a la frente que van de un lado al otro en sentido perpendicular, tienen sus respectivos collares de varias vueltas y corte ancho, nariguera doble, orejeras con pendientes trapezoidales con cerdas a los extremos y en algunos casos con cuentan no solo con pulseras, sino también con ajorcas y brazaletes, la cantidad de aditamentos sobre ellas puede estar comunicando un reflejo del estatus y poder de su linaje, incluso con personajes sentados en taburetes relacionados solo a gente importante dentro de la estructura de las jefaturas Jama.



**Figura 57 Hatillo de textiles con joyería en la parte superior. Foto propia**



**Figura 58 Joven jama sujetando un hatillo**

A parte de esto, hay un objeto acompañándolas que genera especial interés, los hatillos o paquetes de tela doblada, que a veces suelen tener en la parte superiores joyas como narigueras. El por qué a las mujeres se las relaciona con tejidos es algo que se repite en varias sociedades, sin caer en que todas las culturas poseen un pensamiento hegemónico, se podría intentar adentrarse un poco a estas narrativas, lo que supondrían ayudar a aclarar un poco el panorama de los posibles cuadros interpretativos hacia ideas similares o compartidas, dada la ausencia de evidencias directas. Solo a nivel Indoeuropeo tenemos el mito de las tres Moiras, Aracne y Atenea respecto a los hilos del destino. Ya en plano mesoamericano y andinoamericano, hay una multitud de representaciones femeninas ligadas a los hilos y el textil, con



enterramientos, iconografía y presencia de herramientas como agujas, torteros y tejidos asociados.

En el contexto de la costa norte del Perú, en numerosos entierros de mujeres consideradas de élite como la señora del Cao, la de San José de Moro, en el valle de Jequetepeque, o de Illimo y Chornancap, en el valle de Lambayeque, han logrado proporcionar valiosa información del rol de las mujeres de la élite y su simbolismo con el acto de hilar y tejer como poder, presentando conjunto de torteros y agujas (Alvarado Costurero, 2016). Tenemos en su iconografía por ejemplo a la divinidad femenina Lambayeque, que tiene antecedentes mochicas (Prieto Burmester, 2014). En el caso del clásico en Mesoamérica, los Maya veían al hilado y tejido con asociación con el acto sexual (Chinchilla, 2010). En el panteón del posclásico de la región central de México existían tres deidades femeninas asociadas con el hilado y el tejido: Tlazolteotl, Xochiquet y Mayahuel. Para este periodo el malacate (tortero) insertado en el huso simbolizaba coito y el hilo generado por dicha acción representaba el feto en proceso de crecimiento dentro del vientre (Sullivan 1982: 14 en McCafferty y McCafferty 1991: 24).



**Figura 59** Diosa textilera Lambayeque. Obtenido de Mackey y Pilsbury (2013).

Ya centrándonos en datos etnográficos, tenemos a los Yekuana que habitan en Guyana, Venezuela y Brasil, quienes tiene un ritual de tránsito para las jovencitas después de la menstruación que consiste en llevar a las chicas a una casa de reclusión, se visten con parafernalia ritual y son ornamentadas con copos de algodón (Guss, 1990). En la comunidad de Cacha en Bolivia, las jóvenes aprenden a tejer desde los 5-6 años, quienes cuando se casan reciben el denominador de “tejedora con experiencia” (Medlin 1986). Finalmente, en territorio ecuatoriano, tenemos el ejemplo de varias comunas en Santa Elena, donde el oficio de tejer es solo aprendido y heredado por mujeres. Cabe recordar, como sugiere Goyoso (2008) que los elementos textiles no son ajenos a lo masculino porque existieron y existen especialistas en varias sociedades. Sin embargo, parece que la historia les ha otorgado a las mujeres una intimidad física, simbólica y económica con los hilos.

# CAPÍTULO 4

## 4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### Conclusiones

En el presenta proyecto de titulación, se procedió a estudiar las representaciones femeninas de 70 estatuillas y silbatos antropomorfos de la filiación Jama Coaque, pertenecientes a la colección del MAAC, enfocándose por medio de la iconografía, rama de la Historia del Arte, en la vestimenta y su vínculo con la corporalidad de las mujeres durante el periodo de Desarrollo Regional y de Integración, dada la ocupación prolonga de esta sociedad; tomando en cuenta que el material escogido no posee procedencia ni contexto por lo que no se dio la posibilidad de realizar comparativas con espacios sociales y la relación del artefacto con este.

La base de datos se construyó de manera digital en EXCEL, constituyéndose como una herramienta ágil respecto a los agrupamientos (clusters) y cruce de variables. El material fue clasificado con una temática base (representaciones antropomorfas femeninas), subtemas y un rasgo relevante para poder identificar a personajes femeninos; La identificación esquemática de las variables se dio mediante las características relevantes, siguiendo principalmente los preceptos básicos de: ausencia/presencia, combinación, distribución y frecuencia.

En los rasgos facultativos a los que se dieron más énfasis fueron los elementos vinculados a la vestimenta y ornamentación. Dando como resultado la observación de una multiplicidad de indumentaria, ornamentos y aditamentos, acompañados a su vez de distintas formas, materiales, técnicas y significados de cada uno de ellos. Tenemos como complementos femeninos base a las faldas, que resaltan la silueta femenina por debajo de las rodillas, en su mayoría llanas, pero también cuenta con patrones lineales de distintos colores, los tocados con sus innumerables distinciones individualizantes. con sus formas bases partían de diseños sencillos hasta extravagantes y el torso desnudo.

Siguiendo esto tenemos presencia de orejeras, collares, clavos faciales, narigueras, bezotes, compresiones, pintura facial y corporal, ajorcas, pulseras y brazaletes, chales y tatuajes. Además, tenemos como posibles materiales, siguiendo datos etnográficos, para la confección de ornamentación y vestimenta a los metales (oro, cobre), piedras preciosas (esmeraldas), semipreciosas (crisocola, turquesa) y moluscos, fibras textiles como algodón, e incluso lana proveniente de intercambios regionales. Toda esta riqueza textil y ornamentaria, vendría a ser el reflejo materializado del contexto económico de la época, recordando que a partir del Desarrollo regional se producen cambios importantes en varios ámbitos, gracias a la economía diversificada, en especial a la agricultura intensiva, la creación de excedentes y el surgimiento de élites.

Tomando en cuenta todas estas descripciones sobre el tipo de vestido representado en las estatuillas. Entonces... ¿Cuál fue el rol que cumplía la indumentaria usada por las mujeres dentro de la estructura social de la cultura Jama Coaque? Enfocándose en el corpus de las figurillas antropomorfas analizada, estas a través de su vestimenta comunicaban cánones femeninos con características individualizantes y colectivas, abiertos al parecer socialmente a otro tipo de representaciones en casos particulares. Evidenciando que las transformaciones y diferencias de diseño en lo vestimenta y joyería base, se desarrollaron a partir de la consonancia de funciones prácticas convencionales sobre un clima tropical, estéticas debido a la complejidad en técnicas de confección y acceso a materia prima de calidad, y simbólicas, vinculadas a la creación de una identidad encarnada bajo un lenguaje cultural materializado.

A nivel individual, tenemos que, aunque estas mujeres, pertenecían a un mismo grupo cultural y compartieron un imaginario en común, son individuos con diferencias demarcadas por ciertas prácticas, objetos, oficio, estatus y edades. Con cuerpos sometidos a procesos de cambio desde temprana edad. Explorando las distintas facetas de lo que era la identidad femenina jama. Y a nivel colectivo tienen rasgos estilísticos como tendencias comunes, reluciendo la existencia de un sentido de pertenencia dentro del grupo y de manera externa con filiaciones culturales cercanas como Bahía (meridional) y Tolita (norte), observamos la existencia de una tendencia a nivel regional en cuanto a al grupo similar de elementos empleado para vestir al cuerpo femenino en la costa ecuatoriana, como el uso de falda, tocado, orejeras, narigueras,

collares y el torso descubierto. Sin embargo, se puede notar que al menos al nivel de representación, sí existen variaciones culturales respecto al diseño.



**Figura 60 Mujeres de las filiaciones culturales de la costa norte**

Finalmente, es importante tener en cuenta que tanto estas prácticas corporales no solo se dieron por simple estética y buen gusto, sino que respondían a condiciones de edad, rol y género. Es por eso que estas mujeres, no fueron (somos) seres, estáticos, ni pasivos, cuyo único propósito supuestamente natural según la hegemonía y el patriarcado, es el de fungir como diosas de la fertilidad y reproducción, pues revisando aspectos iconográficos, sí tuvieron un papel en la sociedad más allá de brindar asesoría en espacios domésticos; pues fueron niñas, tejedoras, madres, chamanas, sacerdotisas y guerreras.

## **Recomendaciones**

- Darle prioridad a la ejecución de proyectos destinados a las excavaciones sistemáticas de contextos arqueológicos, pues estos se vuelven imprescindibles para poder contrastar información y establecer vínculos con las representaciones figurativas femeninas.
- Mayor énfasis en la construcción de tipologías de estatuillas Jama, para poder establecer diferenciaciones regionales.
- Entender la importancia de la conservación de la vestimenta y tradición textil tradicional, pues más allá del apartado exótico que le quiera dar el mercado capitalista y occidental, este funge como medio donde se materializan memorias, identidades, resistencias y luchas.

# BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, M. (2013). No sabe-no contesta. Se es postprocesualista, interpretativo o fenomenológico: ¿Hay un modelo a seguir? *Arqueología*, 19, 11-31.
- Álvarez Litben, S. G. (2016). ¿Es posible un patrimonio cultural para el Sumak Kawsay?: un largo camino por recorrer.
- Appadurai, A. (1986) Introducción: Las mercancías y la política del valor, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México, pp. 17-87
- Arnold, D.Y. y Yapita, J. D. (2000) *El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: UMSA e ILCA.
- Barret, S. A. 1994 [1909] *Los indios Cayapas del Ecuador*. Colección Biblioteca Abya-Yala, 6. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica.*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Benzoni, G. (1985 [1565]). *La historia del mundo nuovo:(relatos de su viaje por el Ecuador, 1547-1550)*. Museo Antropológico y Pinacoteca del Banco Central del Ecuador.
- Beltrán, L. (15 de Febrero de 2022). *Culturas de Moda* . Obtenido de Estudios e historia de la moda en Latinoamérica. Estado del arte: <https://culturasdemoda.com/estudios-e-historia-de-la-moda-en-latinoamerica-estado-del-arte/>
- Bonet Rosado, H. (2006). Directora del Museu de Prehistòria de València, Introducción, *Mujeres en la Prehistoria* (2006) 11-14.
- Bustingurri, F. (2015). *Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda*. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 47-57.
- Burbano, D. (2020). *Tocados e identidad: análisis iconográfico de tocados de la cultura bahía*. Tesis de Licenciatura. Quito.
- Brown, D. (2010). *Some observations on Inka Fortresses of Western Highland Ecuador*.

- Buhsnell, G. H. 1951 The archaeology of Santa Elena Peninsula in South-West Ecuador. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, J., 1990. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York (NY): Routledge
- Cabello Balboa, M. (1945 [1577]). Obras, vol. 1. Quito: Editorial Ecuatoriana
- Cobo, B. (1890). Historia del nuevo mundo (Vol. 1). Imp. de E. Rasco.
- Costin, C. L., and Wright, R. P. (eds.) (1998). Craft and Social Identity, Archeological Papers No. 8, American Anthropological Association, Arlington, VA.
- Cruz, S. A. (2014). Problemas metodológicos para una arqueología (materialista y) dialéctica. Un debate inacabado. Estrat crític: revista d'arqueologia, 102-122.
- Cummins, T. (1992). Tradition in Ecuadorian Pre-Hispanic Art: The Ceramics of Chorrera and Jama Coaque. Pre-Columbian Signs, 5, 63-81.
- Cummins, T. (1994). La tradición de figurinas de la costa ecuatoriana: Estilo tecnológico y el uso de moldes. En Tecnología y Organización de la Cerámica Prehispánica en los Andes, editado por Izumi Shimada, págs. 157-172. Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Cummins, T., Cabrera, J. B., y Hoyos, C. M. (1996). Huellas del pasado: Los sellos de Jama-Coaque (Vol. 11). Museos del Banco Central del Ecuador.
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. Ethos, 5-47.
- De Betanzos, J. (2010). Suma y narración de los incas (Vol. 66). Linkgua.
- De León, P. C. (1880 [1553]). Crónica del Perú.
- De Herrera Tordesillas, A. (1730 [1615]). Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano (Vol. 4). Franco.
- Díaz-Andreu, M., Lucy, S., Babić, S. and Edwards, D. (2005). The Archaeology of Identity. Approaches to gender, age, status, ethnicity and religion.
- DiPaolo L. y Fisher G. (2003). Introduction. Cambridge Archaeological Journal, 13, pp 225-230
- Egas, M. (2019). Variabilidad de los tocados en los figurines Jama Coaque en el norte de Manabí. Quito: Puce.
- Entwistle, J., 2000. The Fashioned Body: Fashion, Dress, and Modern Social Theory. Cambridge: Polity Press



- Entwistle, J. y E. Wilson (1998) *The Body Clothed», 700 Years of Art and Fashion*, Londres, Hayward Gallery.
- Escoria Mateu, T., & Castro-Martínez, P. V. (2011). ¿Tal como éramos? - Reconstrucciones, Ficciones y Diseños en la Interpretación de las Representaciones Figurativas en las Sociedades Ágrafas. *Revista Atlántica-Mediterránea* 13, pp. 97-118
- Estete, M. (1913 [1535]). *El descubrimiento y la conquista del Perú*. Quito.
- Estrada (1957) *Prehistoria de Manabí*, publicación del Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaqui.
- Fiore. D. (2011). Materialidad visual y arqueología de la imagen, perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del museo chileno de arte precolombino* Vol. 16, N° 2, 2011, pp. 101-119, Santiago de Chile
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York (NY): Vintage.
- Foucault, M. (1980). Body-power, in *Power/Knowledge*, ed.C. Gordon. Brighton: Harvester, 55–63.
- Flügel, J. C., (1930) *The Psychology of Clothes*, Londres, Hogarth Press.
- Gómez, J., & Sastre, A. (2008). Entorno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos*, 119-131.
- Gómez Rendón, J. (2015). Los “Colorados”: etnohistoria y toponimia. Informe de Investigación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Gómez Rendón, J. (2017). Las lenguas barbacoanas meridionales y el quechua
- Guinea Bueno, M. (2003). De lo duradero a lo perecedero, I: Las improntas textiles en la cerámica de Esmeraldas, Ecuador. *Revista Española de Antropología Americana*. Volumen extraordinario en memoria de José Alcina Franch: 231-243.
- Gutiérrez Usillos, A. (2013). Análisis e interpretación iconográfica de las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque. *Antropología Cuadernos de Investigación*, núm. 13, 13-25.

- Gutiérrez Usillos, A. (2014). Análisis e interpretación iconográfica de las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 13.
- Hanks, M. & Tilley C. (1982). Ideology, symbolic power and ritual communication: a reinterpretation of neolithic mortuary practices, in *Symbolic and Structural Archaeology*, ed. I. Hodder. Cambridge: Cambridge University Press, 129–54.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la Identidad*. Madrid: Akal.
- Hodder, I.R. (1982). 'The identification and interpretation of ranking in prehistory: a contextual perspective' in C. Renfrew and S. Shennan (eds) *Ranking, Resource and Exchange*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Insoll, T. (2007). *The Archaeology of Identities: A Reader*. Taylor & Francis.
- Jijón y Caamaño, J. (1919). Contribución al conocimiento de las lenguas indígenas que se hablaron en el Ecuador Interandino y Occidental, con anterioridad a la Conquista Española. Ensayo Provisional. *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*, No. 6, edición especial, Quito.
- Jones, S., 1997. *The Archaeology of Ethnicity: Constructing Identities in the Past and the Present*. London: Routledge
- Joyce, R. (2003). Making Something of Herself: Embodiment in Life and Death at Playa de los Muertos, Honduras. *Cambridge Archaeological Journal*, 13, pp 248-261
- Joyce, R. (2005). Archaeology of the body. *American Anthropologist*, 34, 139–158.
- Klumpp, K. (1983). Una tejedora de Manabí». *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 3: 77-88.
- Kohl, Philip L., 1998, Nationalism and Archaeology: On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past. *Annual Review of Anthropology* 27: 223-246.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y Modernidad*.
- Lenz-Volland, B. y Volland, M. (1986). Ostras, perlas y púrpura. Su uso en la época colonial hasta comienzos de la Independencia en el Ecuador occidental. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 6: 49-70.

- Lillo Bernabeu, María. (2014). La Imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico del Arco Mediterráneo de La Península Ibérica. Universidad D'Alacant. Alicante, España.
- Lippi, R. (2004). La expansión de las poblaciones barbacoanas en el noroeste del Ecuador. *Revista de Arqueología del Área Intermedia*, 6, 246-276.
- López medina, M. y Navarro Ortega. A (2013). Mujeres y Arqueología. Nuevas aportaciones desde el materialismo histórico. Homenaje al Profesor Manuel Carrilero Millán, pp.19-59. Junta de Andalucía. Granada.
- Marcos, Jorge 1973 «Tejidos hechos en un telar en un contexto Valdivia Tardío». *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 40.
- Meggers, B. (1965). Ecuador. Nueva York: Thames and Hudson.
- Meggers, B. (1996). *Ancient People and Places*. Londres: Thames&Hudson.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Meskell, L. (1999). *Archaeologies of Social Life: Age, Sex, Class etcetera in Ancient Egypt*. Oxford: Blackwell Publisher.
- Molina, F.; Rodríguez-Ariza, M.; Jiménez, S. y Botella, M. (2003). La sepultura 121 del yacimiento argárico de El Castellón Alto (Galera,Granada). *Trabajos de Prehistoria*, 60, 153-158."
- Moscoso, M. J. (2021). *Descifrando a los Guerreros Jama Coaque: uan aproximación iconográfica*. Guayaquil: ESPOL.
- Murra, J. (1962). Cloth and its function in the Inca state. *American Anthropologist* 64: 710-728.
- Navarro Mederos, J.F. (2002). *Arqueología, identidad y patrimonio. Un diálogo en construcción permanente*.
- Olsen, K. (1988). Prehispanic Weaving and Spinnig Implements from Southern Ecuador. *The Textile Museum Journal*, 1988-89. Washington.
- Olsen, K. (2002). *Vestimentas en el Ecuador Precolombino*.
- Ochoa, M. (1999). Textiles y vestidos en el Ecuador precolombino. En *Memorias del Primer Congreso Ecuatoriano de Antropología, Volumen III Simposio de Arqueología*, Ernesto Salazar, comp., pp. 277-322. Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Departamento de Antropología PUCE, MARKA, Quito.

- Panofsky, E. (1980). Estudios sobre iconología., Alianza Editorial, Madrid.
- Porras G., Pedro I., y Luis Piana B. (1976). Ecuador prehistórico., Instituto Geográfico Militar IGM, Quito
- Quelal, P. (2013). Representaciones de aves en la iconografía de la cultura jama-coaque. Quito: PUCE.
- Romero, M. (2005). Arqueología y Género. Granada: Universidad de Granada.
- Root, R. (2005). The Latin American Fashion Reader. Williamsburg.: Bloomsbury Publishing.
- Rowe, A. (1996). Chimú Textiles», en Andean Art at Dumbarton Oaks, Boone, ed., vol. 2. Washington: Dumbarton Oaks Library and Collection.
- Sánchez Romero, M. (2008) "Childhood and the construction of gender identities through material cultura". International Journal of Childhood in the Past, 1, 17-37
- Sanches Romero. M. (2008). Cuerpos de mujeres: la construcción de la dentidad y su manifestación durante la Edad del Bronce, 5-29.
- Saville, M. (1907). The Antiquities of Manabí, Ecuador: A Preliminary Report. Contributions to South American Archaeology. Vol. I. New York
- Salerno, M. y Alberti, B. (2015). Arqueología del cuerpo en el mundo moderno; Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Laboratório de Arqueologia; Vestígios; 9; 1; 12-2015; 9-27
- Shennan, S.J. (1989). Archaeological Approaches to Cultural Identity.
- Steele, V. (2005). Fashion: Encyclopedia of Clothing and Fashion, 12-13.
- Sørensen, M. (1997): "Reading dress: the construction of social categories and identities in Bronze Age Europe". Journal of European Archaeology,5, 93-114.
- Sørensen, M. y Rebay-Salisbury, K (2008) "Landscapes of the Body: Burials of the Middle Bronze Age in Hungary". European Journal of Archaeology, 11 (2008), 49-74."
- Stoddart, S. (2006). Introduction. The landscape of the body". Archaeological Review from Cambridge, 21, 5-12.
- Stother, K., K. Epstein, T. Cummins y A. M. Freire (1990). Primer informe del estudio de los tejidos prehistóricos utilizados en la fabricación de figurinas en la costa ecuatoriana. Boletín Arqueológico 2: 29-36. Guayaquil.

- Stother, K. y PARKER, J. (1984). El tejido de una alforja en la Península de Santa Elena. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 4: 141-159.
- Szaszdi, A. y León D. (1980). Atavío, joyas y adornos de los pueblos balseros: Estudio etnohistórico. *Cuadernos Prehispánicos* 8: 5-51.
- Tobar, O. (1988). Prospección Arqueológica en la Cuenca del Rio Cangrejo en San Isidro.
- Trujillo, D. (1984 [1571]). Relación del descubrimiento del reino del Perú. *Colección Crónicas de América*, 14. Madrid: Historia 16.
- Ugalde, M. F. (2019). The rebel potters: A vision of gender relations, female oppression, and patriarchy based within ecuadorian archaeology. *Antipoda*, 2019(36). <https://doi.org/10.7440/antipoda36.2019.03>
- Ugalde, M. F. (2009). Iconografía de la cultura Tolita. *Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Ugalde, M. F. (2017) «De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana», en Gutiérrez Usillos, Andrés (coord.), *Trans\* Diversidad de identidades y roles de género*, catálogo de la exposición (Madrid, 22 junio-24 septiembre 2017). Museo de América, pp. 108-118.
- Ugalde, M. F., & Benavides, H. (2019). *DIVERS[S] - Facetas del género en el Ecuador prehispánico*. Quito: Museo Nacional del Ecuador (MUNA).
- Uribe, S. (2016). La representación zoomorfa en la cultura guangala: un análisis pre-iconográfico en el período de desarrollo regional de la costa central ecuatoriana. *Cuenca-Ecuador: Abya Yala; Universidad Politécnica Salesiana*.
- Villaverde, P. M. (2019). Caracterización tipológica de la cerámica de la cultura jama coaque, el caso de la cuenca baja del río coaque. In Tesis de Grado.
- Veneziani, M. (2019). El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la Enseñanza de la Moda y el Diseño. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (48), 19-22.
- Xerez, F. (1985 [1534]). Verdadera relación de la conquista del Perú y la provincia del Cusco, edición de Concepción Bravo Guerreira. *Colección Crónicas de América*, 14. Madrid: Historia 16.

- Zeidler, J. A. (2016). Modeling cultural responses to volcanic disaster in the ancient Jama-Coaque tradition, coastal Ecuador: A case study in cultural collapse and social resilience. *Quaternary International*, 394.

# APÉNDICES

Código de inventario	Procedencia	Bien Cultural	Comprob	Altura (cm)	Ancho (cm)	Posura del cuerpo	Posición de miembros superiores	Posición de miembros inferiores	Intención de objetos	Tema
GA-1-1657-80	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	47	24,6	PC1		P52		Ausente
GA-1-1659-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	32,7	20,5	PC1		P51		Ausente
GA-1-1636-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	44,5	20,8	PC1		P51		Ausente
GA-1-1661-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	39,4	20,3	PC1		P51		Ausente
GA-1-1654-80	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	22,3	15,6	PC1		P51		Ausente
GA-1-1663-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	32,7	23,3	PC1		P51		Ausente
GA-1-1771-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	36,5	23,9	PC1		P51		Ausente
GA-1-1736-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	35,1	30	PC1		P51		Ausente
GA-1-1730-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	34,7	29	PC1		P52		Ausente
GA-1-1638-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	35,8	24	PC1		P52		Ausente
GA-1-1615-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	41,2	21,7	PC1		P53		T03
GA-1-191-76	La Chota (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	36,2	20	PC1		P51		Ausente
GA-1-1385-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	30,5	12,80	PC1		P54		T01, T03
GA-1-2042-81	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	37,4	21,8	PC1		P52		Ausente
GA-1-2060-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	31,8	15,5	PC1		P51		Ausente
GA-1-2001-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	32,1	16,6	PC1		P51		Ausente
GA-1-2174-82	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	46	23,3	PC1		P51		Ausente
GA-1-2195-82	Jama, Pademonte (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	36,3	23,5	PC1		P52		Ausente
GA-1-2196-82	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	42,6	23,9	PC1		P51		Ausente
GA-1-2233-82	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	29,8	16,9	PC2		P59		T01
GA-1-1931-78	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	30,9	10,90	PC1		P51		Ausente
GA-1-1849-81	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	12,3	13,5	PC2		P58		Ausente
GA-1-1888-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	21	11	PC2		P55		Ausente
GA-1-1830-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	35,70	16,2	PC1		P59		T01
GA-1-1905-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	35,1	19,1	PC2		P54		T06
GA-10-1898-79	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	30	10,9	PC2		P54		T08
GA-2-1865-81	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	20,4	12,3	PC1		P52		Ausente
GA-1-2253-82	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	13,1	7,9	PC2		P54		T05
GA-4-1699-80	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	20	12	PC2		P50		T01
GA-9-1390-21	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	14,7	13,2	PC2		P56		T04
GA-8-49-76	Sin Procedencia	Sibato antropomorfía	CCMH	21,8	8,7	PC1		P58		Ausente
GA-1-1652-80	Higuelito (Manabí)	Sibato antropomorfía	CCMH			PC1		P58		Ausente
GA-6-151-76	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	35,5	17,8	PC1		P57		Ausente
GA-2-2403-83	Jama, Pademonte (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	14,6	10,9	PC2		P56		Ausente
GA-4-2047-81	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	19,4	12,7	PC2		P54		T02
GA-2-2404-83	Sin Procedencia	Etnografía Antropomorfía	CCMH	19,4	12,7	PC1		P51		Ausente
GA-1-1929-76	Jama, Pademonte (Manabí)	Sibato antropomorfía	CCMH	47,5	29,2	PC1		P54		Ausente
GA-1-1939-76	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	36	21,2	PC1		P54		T06
GA-1-1952-80	Higuelito (Manabí)	Sibato antropomorfía	CCMH			PC1		P58		Ausente
GA-1-2247-82	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	17,40	43,4	PC3		P58		Ausente
GA-2-1960-78	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	19,3	10,8	PC2		P54		T05
GA-9-1051-78	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	23,8	11,2	PC1		P51		T01, T03
GA-4-1948-79	San Isidro (Manabí)	Etnografía Antropomorfía	CCMH	16	9,6	PC1		P56		Ausente

Figura 61 Ficha de Análisis

## Glosario de codificaciones

**Número de inventario:** corresponde al número asignado a la pieza dentro del museo.

**Temporalidad:** corresponde a la cronología asignada.

### Bien cultural

B1	Estatuilla antropomorfa
B2	Silbato antropomorfo

### Composición

COM1	Individual
COM2	Doble
COM3	Múltiple

### Dimensiones

- **Altura:** medidas en cm
- **Anchura:** medidas en cm

### Postura del cuerpo

PC1	Erguido
PC2	Sedente
PC3	Decúbito prono
PC4	Arrodillada

### Posición de miembros superiores

PS1	Brazos extendidos a los costados con palmas abiertas
PS2	Brazos extendidos a los costados con las palmas cerradas
PS3	Brazo izquierdo flexionado hacia la cadera y brazo derecho flexionado hacia adelante con la mano derecha sosteniendo un objeto
PS4	Brazos flexionados hacia delante y ambas manos sosteniendo un objeto



PS5	Brazo izquierdo extendido, hacia adelante sosteniendo al infante
PS6	Ambos brazos extendidos hacia adelante con infante
PS7	Ambos brazos flexionados a la cadera
PS8	Brazos flexionados tomándose el cabello/parte del tocado
PS9	Brazos flexionados hacia adelante, mano izquierda portando un objeto
PS10	Brazos flexionados hacia adelante, mano derecha portando un objeto
PS11	Brazos flexionados y ambas manos portando un objeto cada uno
PS12	Brazo derecho levantado
P13	Brazos flexionados hacia delante
P14	Manos sobre los muslos
P15	Brazo derecho alzado y mano izquierda sobre el muslo
P16	Brazo derecho sosteniendo al infante y la mano izquierda sobre el muslo
P17	Ambas manos sobre los muslos

### **Posición de miembros inferiores**

PI1	Piernas paralelas
PI2	Piernas extendidas con la planta de los pies hacia arriba en flexión neutra
PI3	Piernas flexionadas hacia delante
PI4	Piernas cruzadas una sobre la otra
PI5	Piernas flexionadas
PI6	Piernas arqueadas
PI7	Piernas flexionadas hacia atrás

### **Tenencia objetos en manos**

TO1	Báculo
-----	--------

TO2	Objeto cuadrangular segmentado con incisiones
TO3	Cuenco vacío
TO4	Cuenco con objetos
TO5	Objeto no definido
TO6	Objeto fitomorfo

### Tenencia de infantes en brazos

TI1	Cabeza en dirección izquierda
TI2	Cabeza en dirección derecha
TI3	Lactante seno derecho

**Rebozo:** pieza textil rectangular de una sola pieza, usada a modo de chal o bufanda, también empleada como medio para cargar productos o infantes.

R1	Infante
R2	Cerámica
R3	Objeto indefinido

### Atributos corporales

- **Senos:** glándulas mamarias

S1	Botones incipientes
S2	Pronunciadas con pezones
S3	Pronunciadas sin pezones
S4	Caídas/Flácidas

- **Esteatopigia:** acumulación de grasa en caderas y glúteos
  - Presente
  - Ausente
- **Ombigo**
  - Definido
  - Ausente

### Vestimenta

- **Falda**

P1		Llana
P2		Franjas
	P2.1	Franja en extremo superior y franja en extremo inferior
	P2.2	Franja próxima al extremo superior y franja próxima al extremo inferior
	P2.3	2 franjas en extremo superior y 2 franjas en extremo inferior
	P2.4	4 franjas paralelas extremo inferior
	P2.5	3 franjas paralelas extremo superior
	P2.6	2 franjas paralelas en el extremo inferior
	P2.7	Franja en extremo inferior
	P2.8	Varias franjas por toda la falda (REVISAR)
P3		Patrones lineales y geométricos

- Falda corta de tablones
- Taparrabos

#### Color de vestimenta (franjas)

CF1	Turquesa
CF2	Blanco
CF3	Amarillo
CF4	Café
CF5	Negro
CF6	Rojo

#### Ornamentos y ajueros

- **Compresiones:** Ligaduras en los brazos y en las pantorrillas. Estas parecen haber sido de textil o cestería. La moda de apretar los brazos y las piernas con cintas estrechas, las cuales hicieron hinchar los músculos arriba y debajo de la cinta.

CP1	Compresiones en los brazos
CP2	Compresiones en las piernas
	Ausente

- **Nariguera y otras perforaciones en la nariz**

NS		Septum
	NS1	Nariguera doble
	NS2	Nariguera de argolla
	NS3	Nariguera redonda
	NS4	Nariguera de aro con aplique en los extremos
	NS5	Nariguera trapezoidal
NN		Nóstril
	NN1	Botón (haciendo ilusión a las perforaciones con aretes tipo broquel)

- **Collares**

C1	Collar ancho de varias vueltas
C2	Collar de banda ancha con collar de una sola vuelta segmentado con cuentas cuadrangulares y colgante/dije rectangular tripartito
C3	Collar ancho de varias vueltas con segmentos verticales y horizontales
C4	Collar de un solo hilo de cuentas redondeadas

C5	Collar de un solo hilo con colgante/dije rectangular con aplique pronunciado
C6	Collar ancho de varias vueltas segmentadas con decorado de incisiones, apliques cilíndricos y un listón a la altura de las mamas con incisiones
C7	Collar ancho de varias vueltas segmentadas, en la parte superior tres franjas de cuentas
C8	Collar de varias vueltas segmentadas con listón vertical a la altura de las mamas
C9	Collar de varias vueltas segmentadas, en la parte superior un collar fino con líneas incisas
C10	Collar de banda ancha
C11	Collar de banda ancha decorado con un cordón fino y un listón vertical
C12	Collar de banda ancha y un listón a la altura de las mamas decorado con incisiones
C13	Collar de tiras sobrepuestas estilo serpiente
C14	Collar de una vuelta y cordón fino con incisiones y colgante/dije en forma de lagrima
C15	Collar de varias vueltas segmentadas con una franja de cuentas ovaladas en la parte inferior y un dije/colgante en el centro en forma de lagrima
C16	Collar de banda ancha con segmentos verticales y un dije, colgante en forma de lagrima hasta la altura de las mamas
C17	Collar de varias vueltas segmentadas con ambos extremos llanos
C18	Collar de una vuelta con un dije/colgante

C19	Collar de varias vueltas segmentadas con una franja de cuentas en la parte superior
C20	Collar de una vuelta con listón vertical a la altura de las mamas
C21	Collar de una tira con listón a la altura de las mamas
C22	Collar de una tira
C23	Collar de varias vueltas segmentadas con adornos cilíndricos
C24	Collar de una tira con dije/colgante en forma cilíndrica
C25	Collar compuesto

- Color de tocado

CT1	Turquesa
CT2	Rojo ocre
CT3	Sin color específico
CT4	Amarillo ocre

- Orejeras

O1	Orejeras Discoidales
O2	Orejeras Trepadores
O3	Orejeras en forma de botones
O4	Orejera en forma de botones con dos orificios
O5	Pendientes largos trapezoidales invertidos con incisiones en forma de líneas y puntos
O6	Pendientes largos trapezoidales invertidos con placas en forma de flecos
O7	Arete tragus cuadrado con incisiones
O8	Arete tragus cuadrado
O9	Arete tragus circular
O10	Pendientes largos rectangulares verticales

	que terminan con arandela
O11	Pendientes ovalados que terminan con arandela
O12	Pendientes ovalados con incisiones en forma de líneas y puntos
O13	Pendientes semicirculares con placas inferiores en forma de flecos
O14	aros gruesos
O15	Orejas ovoides
O16	Oreja compuesta por ordénelas que terminan con un pendiente trapezoidal con incisiones en forma de líneas y puntos
O17	Oreja compuesta por ordénelas que terminan con un pendiente trapezoidal
O18	Oreja discoidal con aplica semi ovoidal
O19	Argolla
O20	Pendiente circular con placa rectangular terminada en arandela
O21	Pendiente compuesto, arriba circular seguido de un ovalo que terminan con arandela

- Bezote

B1	Trapezoidal
B2	Doble
B3	Redondeado
B4	Flecos

- Clavos faciales

CFA1	Entre el labio superior y la nariz
CFA2	Entre el labio inferior y la barbilla
CFA3	Arriba del labio superior

- Tocados

T1	Casquete
T2	Dolicocéfalo
T3	Dolicocéfalo con dos prolongaciones laterales hasta los hombros
T4	Dolicocéfalo con dos prolongaciones laterales debajo de los hombros
T5	Dolicocéfalo con cresta diagonal y prolongaciones laterales
T6	Dolicocéfalo con cresta diagonal y prolongaciones laterales hasta los hombros, con apliques inferiores en forma de grano de café y aplique superior izquierdo con incisiones lineales
T7	Apéndices cónicos
T8	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales debajo de los hombros, incisiones lineales que bordean la parte frontal del tocado y dos apliques con forma de pirámide truncada
T9	Dolicocéfalo compuesto, extremo superior derecho posee apéndices cónicos y presencia de una prolongación en lado izquierdo debajo del hombro
T10	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales hasta los hombros y dos apliques frontales con terminaciones superiores en forma de cerdas
T11	Dolicocéfalo con cresta diagonal y prolongaciones laterales debajo de los hombros, en la parte frontal posee dos apliques con incisiones y el extremo superior derecho posee un aplique con incisiones
T12	Tocado en forma de gorro con apéndice



	plano trapezoidal en la parte superior, seguido de dos rollos planos finos paralelos en la parte frontal, en cada extremo presenta dos adornos largos y planos hasta los hombros
T13	Dolicocéfalo con apéndices cónicos largos y delgados y una segmentación a la mitad del tocado, con prolongaciones a los costados
T14	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales debajo de los hombros, cresta diagonal con flecos y un penacho con flecos e incisiones en la parte superior
T15	Dolicocéfalo con apliques que representan formas fitomorfas (una planta) en la parte frontal y presencia de prolongaciones laterales decoradas con incisiones lineales y apliques circulares
T16	Casquete con prolongaciones laterales hasta los hombros con tiras estilo diadema sobrepuestas sujetas a la cabeza que recorren la frente y el sentido perpendicular de esta
T17	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales verticales cortas similares a orejas,
T18	Dolicocéfalo con dos apliques en forma de gota, con extensiones anchas con un aditivo discoidal
T19	Dolicocéfalo con presencia en los extremos de aditamentos en hilera triangulares, formando una corona, con cintas en los contornos, además en la parte superior presenta un aplique rectangular
T20	Casquete con prolongaciones laterales decoradas hasta los hombros, una tira estilo diadema que recorre la frente y la parte

	frontal del casquete presenta decoraciones incisas geométricas
T21	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales anchas hasta los antebrazos, presencia en la parte central de dos apliques cónicos paralelos
T22	Casquete con apéndices cónicos en los extremos y dos apéndices cónicos paralelos en la parte central
T23	Dolicocéfalo con apéndices cónicos largos y delgados en extremos, prolongaciones laterales y un penacho semicircular
T24	Casquete con prolongaciones laterales decoradas hasta los hombros, una tira estilo diadema que recorre la frente, en la parte superior presenta dos apliques cónicos
T25	Dolicocéfalo con dos prolongaciones laterales debajo de los hombros, en la parte posterior un penacho con una división céntrica
T26	Dolicocéfalo con una prolongación en el parte lateral derecho
T27	Casquete con apliques planos circulares en la parte superior, tira estilo diadema recorriendo la frente con segmentaciones a partir de incisos, en los extremos rollos planos
T28	Dolicocéfalo con apliques que representan formas fitomorfas (una planta) en la parte frontal, presencia en los extremos de aditamentos en hilera triangulares
T29	Casquete con rollos planos en los extremos, decoraciones con botones y un aplique cónico, diadema que recorre la frente
T30	Dolicocéfalo con aplique alrededor del

	tocado, prolongaciones laterales hasta los hombros y apliques cónicos paralelos
T31	Casquete con prolongaciones laterales arriba de los hombros, con un aplique en forma de asa en la parte superior
T32	Dolicocéfalo con apliques fitomorfos en la parte central
T33	Dolicocéfalo con prolongaciones laterales y dos apliques planos verticales en la parte frontal
T34	Casquete con prolongaciones laterales decoradas hasta los hombros, una tira estilo diadema que recorre la frente, en la parte superior presenta dos apliques con terminaciones en forma de cerdas

- Grabados en la piel

TA1	Desde los hombros y todas las extremidades superiores
TA2	Los perfiles derecho e izquierdo desde el inicio de las axilas

- Chal
  - Presente
  - Ausente

- Pintura corporal

PIN1	Corporal
PIN2	Facial

- Pulsera (Muñeca)

PUL1	Pulsera con cuentas circulares
------	--------------------------------

PUL2	Pulsera fina
PUL3	Pulsera de banda segmentada con líneas horizontales
PUL4	Pulsera de banda segmentada con líneas horizontales y verticales
PUL5	Pulsera de banda segmentada con líneas verticales y una línea horizontal céntrica
PUL6	Pulsera de banda
PUL7	Pulsera de dos bandas finas

- Ajoinca (Tobillo)

AJ1	Ajoinca Segmentada en líneas horizontales y verticales
AJ2	Ajoinca segmentada líneas horizontales
AJ3	Ajoinca segmentada con líneas verticales y una línea horizontal céntrica

- Brazaletes (Antebrazo)

BRA1	Brazaletes segmentado con líneas horizontales
BRA2	Brazaletes de banda

