

**ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

**Estudio Iconográfico De La Representación De Los Músicos  
Durante El Desarrollo Regional: Bahía Y Jama Coaque.**

**PROYECTO INTEGRADOR**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Arqueología**

**Presentado por:**

Génesis Reyes Giraldo

**Profesor Tutor:**

Dr. Guilherme Mongeló Zdonek

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

**2023**

## DEDICATORIA

*Dedico este proyecto a mí misma, porque el camino no fue fácil, pero lo logré.*

*A mis padres y a mi hermana, pilares fundamentales en mi vida, que siempre me han impulsado a seguir adelante.*

*A, David Vera, quien jamás dejó de brindarme todo su apoyo y comprensión.*

*En memoria de Ojitos, mi compañero canino en todo mi trayecto estudiantil.*

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios y a mi familia.*

*Mis más profundos agradecimientos a mi tutor de tesis, el PhD. Guilherme Mongeló, por orientarme en este proyecto.*

*De la misma manera agradezco al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), a la directora Nelly Espinel, Andrés, Daniel y Mario, por facilitarme el acceso a la reserva y brindarme la información necesaria para la realización de este trabajo.*

*Eternamente agradecida con la Dra. Yadira Reyna, por proporcionarme sus conocimientos y apoyo incondicional en mis últimos semestres.*

*A Rosalba Chacón, que en el poco tiempo de conocernos me brindó ayuda y confianza para culminar mis estudios.*

*A David Vera y Daniel Rivas, de quienes aprendí un montón y aportaron saberes sustanciales en mi desarrollo profesional.*

*Finalmente, agradecida por el apoyo y las experiencias vividas con mis compañeros de carrera, a quienes estimo en gran manera.*

## DECLARACIÓN EXPRESA

“Los derechos de titularidad y explotación, me corresponde conforme al reglamento de propiedad intelectual de la institución; yo, *Génesis Reyes Giraldo*, doy mi consentimiento para que la ESPOI 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”



Génesis Reyes Giraldo

# EVALUADORES

---

**Guilherme Mongeló**

PROFESOR DE LA MATERIA

---

**Guilherme Mongeló**

PROFESOR TUTOR

## RESUMEN

La evidencia arqueológica musical no se limita solamente a instrumentos musicales elaborados en el pasado, también está presente en las representaciones de músicos. El presente trabajo de investigación plantea identificar elementos simbólicos en dichas representaciones del material cerámico de las culturas Bahía y Jama Coaque para comprender el rol social del músico y su particularidad en ambas sociedades.

Para lo cual, se observó y registró un total de 115 representaciones de músicos entre ambas sociedades. Se utilizó una ficha de registro posteriormente copiada a Excel, lo que permitió descomponer cada uno de los elementos presentes en las figurillas. Mediante el análisis iconográfico se logró determinar patrones, semejanzas y diferencias en la forma de representar a los músicos.

En ambas sociedades se identificaron dos tipos de músicos y dos subtipos, cuya iconografía llevó a distinguir sus roles como músicos chamánicos y e instrumentistas de acompañamiento (flautistas y percusionistas) respectivamente. Entre Bahía y Jama Coaque se reconoce una marcada diferencia entre la representación de instrumentos, expresividad corporal y gestual, decoración e indumentaria. Además, en Jama Coaque se logró reconocer a un tipo más: los músicos danzantes mediante la comparativa del corpus iconográfico Jama Coaque.

A través del presente análisis iconográfico comparativo, se pudo concluir que el músico cumplió con roles tanto cotidianos como religiosos en ambas sociedades, pero que conforme se complejizaron las estructuras sociales, también conllevó a complejizar el quehacer musical dándole un simbolismo más profundo e ideológico.

**Palabras Clave:** Música, Arqueología musical, Bahía, Jama Coaque, Iconografía.

## **ABSTRACT**

*The musical archaeological evidence is not limited only to musical instruments made in the past; it is also present in the representations of musicians. The present research work proposes to identify symbolic elements in said representations of the ceramic material of the Bahía and Jama Coaque cultures to understand the social role of the musician and his particularity in both societies.*

*For which, a total of 115 representations of musicians between both societies were observed and recorded. A record sheet later copied to Excel was used, which allowed breaking down each of the elements present in the figurines. Through the iconographic analysis it was possible to determine patterns, similarities and differences in the way of representing the musicians.*

*In both societies, two types of musicians and two subtypes were identified, whose iconography led to distinguishing their roles as shamanic musicians and accompanying instrumentalists (flutists and percussionists), respectively. Between Bahía and Jama Coaque, a marked difference is recognized between the representation of instruments, corporal and gestural expressiveness, decoration and clothing. In addition, in Jama Coaque it was possible to recognize one more type: the dancing musicians through the comparison of the Jama Coaque iconographic corpus.*

*Through the present comparative iconographic analysis, it was possible to conclude that the musician fulfilled both daily and religious roles in both societies, but that as social structures became more complex, it also led to the complexity of musical work, giving it a deeper and ideological symbolism.*

*Keywords: Music, musical archeology, Bahia, Jama Coaque, Iconography.*

# ÍNDICE GENERAL

EVALUADORES.....	5
RESUMEN.....	I
ABSTRACT.....	II
ÍNDICE GENERAL.....	III
ABREVIATURAS.....	VI
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VII
ÍNDICE DE TABLAS.....	XII
CAPÍTULO 1.....	13
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1 Descripción del problema.....	15
1.2 Justificación del problema.....	16
1.3 Pregunta de investigación.....	19
1.4 Objetivos.....	19
1.4.1 Objetivo General.....	19
1.4.2 Objetivos Específicos.....	19
CAPÍTULO 2.....	20
2. ANTECEDENTES.....	20
2.1 Antecedentes Arqueológicos.....	21
2.1.1 Cultura Bahía.....	21
2.1.2 Cultura Jama-Coaque.....	28
2.2 Investigaciones Arqueo-musicales En Ecuador.....	32
CAPÍTULO 3.....	39
3. MARCO TEÓRICO.....	39
CAPITULO 4.....	52
4. METODOLOGÍA.....	52

4.1	Muestra .....	54
4.2	Recolección de datos .....	54
4.2.1	Creación de Ficha de Registro.....	54
4.2.2	Llenado de Ficha de Registro (Ficha en físico y Excel) .....	58
4.2.3	Análisis Iconográfico .....	59
4.3	Fotografía de la muestra .....	62
CAPITULO 5.....		63
5.	ANÁLISIS DE RESULTADOS .....	63
5.1	Muestra General.....	63
5.2	Muestra Bahía (Características generales) .....	67
5.3	Muestra Jama-Coaque (Características generales) .....	80
5.4	Cruce de variables.....	93
5.4.1	Instrumento y tipo de pieza .....	93
5.4.2	Instrumento y técnica decorativa .....	96
5.4.3	Instrumento y postura del personaje.....	97
5.4.4	Instrumento y sexo.....	100
5.4.5	Instrumento y vestimenta .....	101
5.4.6	Instrumento y forma del tocado.....	102
5.4.7	Instrumento y orejeras .....	104
5.4.8	Instrumento y narigueras .....	106
5.4.9	Instrumento y colgantes o collares.....	108
5.4.10	Instrumento y posición en el personaje.....	109
5.5	Personajes o Tipos de Músicos Identificados en Bahía .....	111
5.5.1	Músicos Chamánicos (A) .....	112
5.5.2	Instrumentistas Acompañantes (B).....	118
5.5.3	Músicos no Identificados (C).....	127

5.6	Personajes o Tipos de Músicos identificados en Jama Coaque.....	129
5.6.1	Músicos Chamánicos/Sacerdotales (A) .....	130
5.6.2	Instrumentistas De Acompañamiento (B) .....	141
5.6.3	Músicos “Danzantes” (C) .....	148
5.6.4	Músicos no Identificados (D).....	153
5.7	Consideraciones entre los músicos Bahía y Jama Coaque.....	154
5.8	Relaciones con los Andes Centrales. ....	160
CAPÍTULO 6.....		165
6.	CONCLUSIONES .....	165
CAPÍTULO 7.....		168
7.	RECOMENDACIONES.....	168
BIBLIOGRAFÍA.....		169
ANEXOS.....		179

## **ABREVIATURAS**

ESPOL: Escuela Superior Politécnica del Litoral

ICTM: International Council for Traditional Music

# ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. Botella doble silbato perteneciente a la cultura Chorrera. ....	15
Tomado de: Crespo Toral, Ed. Salvat, 1976:53.....	15
Figura 1.2. Músicos Mayas en uno de los murales de Bonampak, Chiapas, México. Se puede observar a los músicos siendo partícipes de la manifestación artística. Tomado de: Miller et al. 2013 en Zalaquett, 2021. ....	18
Figura 2.1. Cronología del período de Desarrollo Regional y las sociedades que habitaron dicho marco temporal. Tomado de: Uribe, 2013, en Gutiérrez, 2009:19. ....	20
Figura 2.2. Mapa de Distribución Territorial de las sociedades Bahía y Jama Coaque. Elaboración: Propia, referencias extraídas de (Mejía 2005: 266) y (Gutiérrez, 2011:20). ....	22
Figura 2.3. Tipología de las figurillas cerámicas Bahía realizada por Estrada. Elaboración: Propia. Fotografías: Ramos, 1976; Burbano & Ugalde, 2021 .....	25
Figura 2.4. Descomposición Iconográfica de una vasija Bahía. Tomado de: Di Capua, 2002.....	26
Figura 2.5. Músico Bahía. Tomado de: Cotapo, 2021 .....	27
Figura 2.6. Cronología de la cultura Jama Coaque. Tomado de: Usillos, 2011. El eje del universo .....	28
Figura 2.7. Ejemplar de guerrero Jama Coaque. Tomado de: Moscoso, 2022 .....	30
Figura 2.8. Fragmento del catálogo de artefactos arqueológicos sonoros de Richard Zeller. ....	33
Figura 2.9. Ocarina zoomorfa Tumaco-La Tolita. Tomado de: Toro, 2018. ....	35
Figura 2.10. Estructura interior de una figura silbato Bahía. Tomado de: Gudemos y Catalano, 2008. ....	37
Figura 3.1. Cuadro que contempla las disciplinas de la Musicología. Tomado de: Homo-Lechner, 1989, en Hortelano, 2003:18. ....	44
Figura 3.2. Diseño metodológico de Lund. Tomado de Mendívil, 2009, en Mansilla, 2021 .....	45
Figura 3.3. Diseño metodológico de Hickman. Tomado de Mendívil, 2009, en Mansilla, 2021. ....	45
Figura 3.4. Diseño metodológico de Olsen. Tomado de Mansilla, 2021 .....	46
Figura 3.5. Modelo metodológico de Both. Tomado de: Both 2005 .....	47
Figura 3.6. Triángulos sobre el estudio Arqueomusicológico de Homo-Lechner. ....	48
Figura 3.7. Cuadro elaborado por Raquel Jiménez.....	49
Fuente: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4fJo8ggR9cQ&amp;t=362s">https://www.youtube.com/watch?v=4fJo8ggR9cQ&amp;t=362s</a> .....	49
Figura 4.1. Ficha de Registro.....	56
Figura 4.2. Ficha de Registro (Continuación).....	57
Figura 4.3 Ficha de Registro (Continuación).....	58
Figura 4.4. Ejemplo de llenado de Ficha .....	59
Figura 4.5. Identificación de figuras danzantes en la iconografía Chavín. ....	60
Figura 5.1. Mapa ubicando las respectivas procedencias de las piezas registradas.....	64
Figura 5.2. Ejemplo de músico en posición sedente. ....	71

Figura 5.3. Presencia de pezones a modo de botón en figurillas Bahía. ....	72
Figura 5.4. Tipos de vestimentas visualizadas en la muestra Bahía. ....	74
76	
Figura 5.5. Tipos de Tocado visualizados en la muestra Bahía. ....	76
Figura 5.6. Molde cerámico con representación de músico. ....	81
84	
Figura 5.7. Ejemplo de figurilla “encogida”.....	84
Figura 5.8. Ejemplar de distintos instrumentos en ambas manos.....	85
Figura 5.9 Vestimenta visualizada en la muestra Jama Coaque. ....	88
Figura 5.10. Ejemplos de Tocados visualizados en la muestra Jama Coaque.....	89
Figura 5.11. Figurilla antropomorfa femenina Bahía, sostiene encima de su falda otra figurilla de menor tamaño quien porta una Flauta de Pan o Rondador. Se encuentra en sala de exposición del MAAC. ....	99
Figura 5.12. Chamán, Ejemplar 1. ....	113
Figura 5.13. Chamán, Ejemplar 2. ....	114
Figura 5.14. Chamán, Ejemplar 3. ....	115
Figura 5.15. Pendientes discoidales fabricados con Spondylus. Tomado de: Cotapo, 2021.....	116
Figura 5.16. Chamán 4 (Izquierda). Chamán 5 (Derecha) .....	117
Figura 5.17. Chamán. Ejemplar 6, a pesar de no contar con elementos decorativos tan marcados, el relieve en su representación sumada a los diseños de la pintura en el cuerpo y las vasijas, hace considerar a este ejemplar como otro tipo de chamán. ....	118
Figura 5.18. Ejemplares más representativos de los flautistas de acompañamiento. ....	120
Figura 5.19. Comparativa de Tocados Bahía. Foto central: Propia. Fuente de foto Izquierda y derecha: base de datos del MAAC. ....	121
Figura 5.20. Representación de vulva en las figurillas flautista.....	122
Figura 5.21. Representación de vulva en las figurillas flautista.....	123
Figura 5.22. Músico flautista con apliques cónicos en su tocado. Nótese sus pezones a la altura de la flauta que sostiene. ....	124
Figura 5.23. Ejemplares de Flautistas con atributos masculinos. ....	125
Figura 5.24. Músico percusionista 1 .....	126
Figura 5.25. Músico percusionista 2 .....	127
Figura 5.26. Músico C1 .....	128
Figura 5.27. Músico C2 .....	128
Figura 5.28. Músico C3 .....	129
Figura 5.29 Chamanes Jama Coaque. Izquierda: Chamán erguido (MAAC GA-1.2267.82). Derecha: Chamán sedente (MBCQ 6.86.73.). Modificación: propia. Tomado de: Gutiérrez, (2011:92-93).....	130
Figura 5.30. Tocados de músicos chamánicos/sacerdotales que simbolizan un alto status. ....	131
Figura 5.31. Músico 1. Músico Chamán Jama Coaque, de alto status. ....	132

Figura 5.32. Músico 2. Músico Chamán Jama Coaque (fuente: base de datos del MAAC), ejemplo y comparación de cabeza trofeo. Fuente derecha: Di Capua (2002). Por otro lado, nótese los pezones a modo de botón lo que puede indicar la presencia de un músico femenino de alto status. ....	133
Figura 5.33. Músico con gran atavío con representación de aves. (Músico 3).....	134
Figura 5.34. Músico 4. Fuente: base de datos del MAAC. ....	135
Figura 5.35. Músico 5. Fuente: Base de datos del MAAC. ....	135
Figura 5.36 Musico 6. ....	136
Figura 5.37. Músico 7. ....	136
Figura 5.38. Músico 8. ....	137
Figura 5.39. Músico 9. ....	137
Figura 5.40. Músico elaborado en molde. En nuestra muestra tenemos un total de 20 ejemplares de este tipo con las mismas características.....	139
Figura 5.41. Figurilla de músico con cabeza zoomorfa en el tocado. ....	140
Figura 5.42. Seres míticos Jama Coaque. Tomado de: Gutiérrez, 2011:343.....	140
Figura 5.43. Músico 1. Presenta dos coletillas en la cabeza. ....	141
Figura 5.44. Músico 2 .....	142
142	
Figura 5.45. Músico 3 .....	142
Figura 5.46. Músico 4 .....	143
Figura 5.47. Figurillas sonoras en el museo de América, en Madrid. Foto tomada de: Joaquín Otero Úbeda, en Gutiérrez, 2011:159.....	144
Figura 5.48. Músico 5. Se puede visualizar la representación de un falo. ....	145
Figura 5.49. Músico Percusionista Jama Coaque. Primer ejemplar. ....	146
Figura 5.50. Músico Percusionista Jama Coaque. Segundo ejemplar. ....	147
Figura 5.51. Músico Percusionista Jama Coaque. Tercer ejemplar.....	148
Figura 5.52. Músico flautista y danzante. ....	149
Figura 5.53. Experimentación con Molde, se obtiene la impresión de un flautista. ....	149
Figura 5.54. Ejemplos de figurillas como representación de danzantes. Obsérvese la similitud de patrones en su indumentaria. Imagen tomada de: Gutiérrez, 2011:165. ....	150
Figura 5.55. Parte posterior del músico danzante, la decoración en este lado varía según la pieza. Obsérvese que la abertura incompleta presenta una forma cónica, lo que indica una posible cola.....	150
Figura 5.56. Músico en posición sedente, tocado de segmentos rectangulares y una especie de capa que cubre toda su parte superior.....	151
Figura 5.57. Comparación con músicos danzantes pertenecientes al Museo del Alabado, fotografía tomada de: Gutiérrez, 2011:168.....	152
Figura 5.58. Músico Jama Coaque. Comparte rasgos de indumentaria con los músicos danzantes y es similar a los flautistas de alto rango en el tamaño y decoración de la flauta. ....	153

Figura 5.59. Músico Jama Coaque con soporte posterior. De acuerdo a sus marcas, poseía elementos decorativos en su cabeza.....	154
Figura 5.60. Personajes femeninos Maya en ceremonias de danza junto a individuos masculinos en vasija pintada K1549. Fuente: <a href="http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1549">http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1549</a> . ....	158
Figura 5.61. Músico con exposición de órgano sexual. Fuente: La Chioma (2016). ....	159
Figura 5.62. Músico Recuay, 200-700 d.C., el casco o tocado está relacionado con la indumentaria de los guerreros. Fuente: Cromphout, 2017) .....	161
Figura 5.63. Cuadro de roles musicales identificados en la muestra Bahía. ....	163
Figura 5.64. Cuadro de roles musicales identificados en la muestra Jama Coaque. ....	164
Foto A. Registro de ficha de datos en físico .....	179
Foto B. Banco de datos general. ....	179
Foto C. Músico Bahía.....	180
Foto D. Músico Bahía. ....	180
Foto E. Músico Bahía.....	181
Foto F. Músico Bahía.....	182
Foto G. Músico Bahía. ....	183
Foto H. Músico Bahía. ....	183
Foto I. Músico Bahía.....	184
Foto J. Músico Bahía. ....	184
Foto K. Músico Bahía.....	185
Foto L. Músico Bahía. Fuente: Base de datos del MAAC. ....	185
Foto M. Músico Bahía. ....	186
Foto N. Músico Bahía. ....	186
Foto O. (Izquierda) Músico Bahía. ....	187
Foto P. (Derecha) Músico Bahía. ....	187
Foto Q. Músico Bahía. ....	187
Foto R. Músico Bahía.....	188
Foto S. Músico Bahía.....	188
Foto T. Músico Jama Coaque.....	189
Foto U. Músico Jama Coaque. ....	189
Foto V. Músico Jama Coaque. ....	190
Foto W. Músico Jama Coaque. ....	190
Foto X. Músico Jama Coaque.....	191
Foto Y. Músico Jama Coaque.....	191
Foto Z. Músico Jama Coaque.....	192
Foto AA. Músico Jama Coaque. ....	192
Foto BB. Músico Jama Coaque. ....	193

Foto CC. Músico Jama Coaque.....193

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2.1. Clasificación Instrumental del Litoral Ecuatoriano. Elaboración: Modificado de Parducci, (1987). .....	34
Tabla 4.1. Datos cuantitativos de instrumentos musicales por cultura en la reserva arqueológica del MAAC. Las figuras pueden ser o no silbato, y a su vez representar o no, instrumentos musicales. ....	53

# CAPÍTULO 1

## 1. INTRODUCCIÓN

El patrimonio cultural arqueológico material de las sociedades del pasado se compone de diversidad de objetos que responden a multitud de eventos y situaciones que formaron parte de la vida diaria de las personas.

El desarrollo artístico musical no es la excepción, pues se ha evidenciado a través de la arqueología, la elaboración de instrumentos musicales o bien, la representación de sujetos que los portan o los entonan, lo que sustenta con fuerza, que el sonido y las producciones sonoras han sido parte de la evolución humana al igual que la importancia de la sonoridad dentro de las actividades religiosas o festivas de dichas sociedades.

La relación del ser humano y su ambiente sonoro es atestiguada en la variedad de artefactos que producen sonido, los cuales manifiestan un significado simbólico a través de la representación de personajes como aves, animales o incluso seres humanos, conformando parte del entorno y cosmovisión de dichas sociedades (Triana & Quintana, 2011). Sin embargo, el aspecto musical no solo involucra espacios auditivos, sino que se manifiesta por medio de la imagen o representación, comunicando a través de símbolos, la particularidad e identidad de un personaje partícipe dentro de un conjunto social o comunidad. Por ello, se conoce que la representación cultural musical es una necesidad que responde a la afirmación identitaria de las sociedades pues es una forma de dar continuidad a sus creencias y la percepción de su mundo, formando una dinámica entre los grupos sociales y el ser humano como individuo social (Martí, 2000).

Durante el Desarrollo Regional del Ecuador (850 a.C.-350 d.C.)<sup>1</sup>, sociedades como Bahía y Jama Coaque desarrollaron una manufactura cerámica muy especializada, como venían realizando los pueblos del Formativo anteriormente. Entre su diversidad de artefactos sonoros, se encuentran las conocidas figurillas y botellas silbato, siendo destacables también, las representaciones antropomorfas de músicos. Dada esta productividad, sumada a la amplia cantidad de cerámica cargada de simbolismos naturales y míticos, estas poblaciones se caracterizaron por su formación estratificada que poseía una estrecha relación con su entorno además del fuerte contenido ritual y

---

<sup>1</sup> Obelic & Marcos, (2011).

ceremonial que manifiestan sus creaciones cerámicas y representaciones zoomorfas, antropozoomorfas y fitomorfas, (Ontaneda, 2010; Cotapo, 2021).

La investigación a continuación tuvo la finalidad de comprender, dentro del campo de la arqueología de la música, la representación del individuo social conocido como músico, aquel que entona o tañe instrumentos musicales y su rol dentro de las sociedades prehispánicas como Bahía y Jama Coaque, pudiendo distinguir en las figurillas cerámicas antropomorfas, elementos que ayuden a definir al músico además de la presencia del instrumento musical.

El desarrollo de este tema tuvo la siguiente distribución: En el capítulo I se presentó la introducción al objeto de estudio, su problemática, justificación, preguntas de investigación y los objetivos a cumplir.

Seguido del segundo capítulo donde se desarrolló un resumen o recopilación de las investigaciones realizadas hasta el momento sobre las culturas Bahía y Jama Coaque, es decir los antecedentes arqueológicos, pero también se incluyeron los trabajos sobre la arqueología musical desarrollados en el país, esencialmente aquellos que tratan a nuestros sujetos de estudio, esto fue, para comprender el estado de la cuestión hasta la actualidad. Por otro lado, se hablará de la ubicación actual del objeto de estudio, la reserva del MAAC, un poco de su historia como custodios de la colección a estudiar.

El capítulo III, fue totalmente dedicado al desarrollo de los enfoques teóricos arqueológicos definiendo la direccionalidad teórica-metodológica de este trabajo. Por último,

Para el capítulo IV, se detalló la metodología utilizada, definiendo cómo y el porqué de la muestra, qué conceptos y herramientas metodológicas se usarán para la recolección de datos, así como el procesamiento y sistematización, todo paso a paso.

El quinto capítulo, denominado Análisis de Resultados, se presentaron los datos recopilados que posteriormente pasaron a formar parte de cuadros estadísticos, tablas comparativas y gráficos, analizados y discutidos dentro del componente arqueológico y musical, para luego establecer el conjunto de componentes simbólicos que presentaron los músicos de ambas sociedades. Finalmente, en el capítulo VI se concluyeron los

principales aportes del estudio, las particularidades iconográficas dentro de la sociedad Bahía y Jama Coaque, seguido de su desarrollo comparativo.

### 1.1 Descripción del problema

La música en la cultura es un elemento intangible, sobre todo si se trata de pueblos prehispánicos carecientes de escritura, por lo cual se complejiza la búsqueda de comprender el universo musical si no es sólo con las evidencias o fuentes materiales que indiquen la presencia de estas actividades como, por ejemplo, los estudios organológicos de objetos que producen sonidos (instrumentos musicales o fragmentos) (Gudemos y Catalano, 2008) o, los análisis iconográficos de la música (representaciones materiales), (Gudemos, 2020; Polanco et al, 2012), siendo éste último de utilidad para aplicar en el material descontextualizado.

En la reserva del MAAC, y como sucede en muchas reservas y colecciones del Ecuador, se hallan piezas o fragmentos culturales con simbologías y signos que manifiestan fenómenos sociales en torno a cualquier actividad, desde el punto de vista del artesano, pero que carecen de un contexto que brinde mayor información la proyección artística en cuestión, pues gran parte del universo representativo musical es manifestado en la cerámica, encontrando artefactos sonoros y representaciones en Chorrera (Molina, 2015), Guangala (Zeller, 1970), Bahía, Jama Coaque, Manteño y La Tolita (Pérez, 2015) (Figura 1.1).



Figura 1.1. Botella doble silbato perteneciente a la cultura Chorrera.  
Tomado de: Crespo Toral, Ed. Salvat, 1976:53

A largo del tiempo, los pueblos prehispánicos, lograron plasmar en la cerámica, una de las actividades artísticas más antiguas y que prevalece hasta la actualidad: la música. No solo por su extensa cantidad de instrumentos sino también por muchas de sus representaciones de intérpretes, cuya cantidad es bastante menor en relación a la producción de instrumentos musicales como botellas, ocarinas, flautas, pitos, sonajeros, etc.

Algunas de estas figurillas ya han sido objetos de otros estudios, pero con distintos enfoques como la religiosidad (Zambrano, 2013; Cotapo, 2021; Larrea, 2017). Aurelia Bravomalo, (1992), sugiere que se realicen estudios de "...caracteres detallados, adornos, vestimenta, color, tatuajes, y la fisonomía de los figurines..." incluidas las figurillas silbato<sup>2</sup>. Por otro lado, las investigaciones musicales acerca de Bahía y Jama Coaque son escasas, por lo que se considera necesario un análisis de los elementos que componen al músico, a partir de sus representaciones cerámicas.

Este acercamiento puede dar lugar a la comprensión tanto de la imagen identitaria de los intérpretes dentro de la cultura musical, así como el rol social que cumplía, sabiendo que el Desarrollo Regional se caracterizó por sus manifestaciones de poder político y jerárquico, en el que Bahía y Jama Coaque contaron con evidente marcación jerárquica por la composición y complejidad artística en los objetos materiales, además de sus representaciones antropomorfas (Ugalde, 2018; 2019).

## **1.2 Justificación del problema**

A partir de un primer vistazo al contenido museológico musical que alberga la reserva del MAAC, se observa que, por conteo general, las culturas con mayor cantidad de objetos sonoros (incluyendo figuras e instrumentos) son Chorrera, seguida de Jama Coaque y, en tercer lugar, Bahía. Sin embargo, al observar sólo las representaciones de músicos, el conjunto resultante es liderado por Jama Coaque, seguido de Bahía, por lo que, al ser dos sociedades establecidas dentro de un mismo encuadre temporal como es el Desarrollo Regional (Cummins, 1996; Marcos, 2013), se tomarán como referencia principal para comprender la identidad del músico y su rol con la sociedad.

---

<sup>2</sup> Citado en: Zambrano, 2013.

El estudio de estas piezas pretende abarcar con profundidad, parte de los trabajos iconográficos sobre las figuras antropomorfas de Jama Coaque realizado por Gutiérrez, (2011), la iconografía musical sobre las mismas piezas, proyecto realizado por Esteban Valdivia (2018), y las piezas Bahía, abordado por Zambrano, (2013), además de la sugerencia de Aurelia Bravomalo, (1992). Estos trabajos están enfocados en el simbolismo cerámico de la religiosidad y ritualidad de ambas culturas, a partir de la descomposición de elementos característicos para identificar tipos de personajes dentro del mundo cosmológico religioso.

Es así que, en este trabajo, se busca aplicar el mismo fin, pero dentro del mundo musical, que casi siempre ha sido profundizado desde el punto de vista organológico, pero escasamente en iconografía representativa del individuo musical. A su vez, la comparación entre músicos de ambas sociedades permitirá establecer diferencias y semejanzas que indiquen cambios en la forma de representarlos.

Es por ello que el hecho de que existan trabajos académicos con una parte de esta misma colección de representaciones de músicos existentes en la reserva, no es impedimento para la presente investigación, pues se trata de abarcar y profundizar en la arqueología musical, pretendiendo visibilizar y complementar no solo el universo sonoro de Bahía y Jama Coaque, sino también el contraste o paralelismo de figuras humanas provenientes de dos poblaciones distintas pero mantuvieron presente la visibilidad de sus músicos.

Entonces, al estudiar y comprender las representaciones musicales de estas poblaciones, estamos fortaleciendo otras herramientas de estudio y disciplinas que se relacionan con la arqueología musical, que ya de por sí es un aporte mutuo entre la arqueología y la música. Ejemplo de ello está en la Paleo-organología, ciencia especializada en el hallazgo de instrumentos musicales en contextos arqueológicos (Hortelano, 2008:383), así como también la antropología cultural está ligada a estos estudios para comprender los fenómenos musicales presentes en las sociedades tanto actuales como las primitivas (Reynoso, 2006).

Por consiguiente, dicha investigación también conforma parte del aporte hacia la historia de la música, añadiendo un capítulo más hacia la música de las sociedades

primitivas sudamericanas. La historia del arte no se queda atrás, pues junto a los cantos y danzas, son considerados parte de la manifestación artística religiosa de muchos pueblos (Figura 1.2) (Bolaños, 2009), es decir, “está sometida a las mismas corrientes y principios sociales que el resto de las manifestaciones artísticas” (Hortelano, 2003:34).



Figura 1.2. Músicos Mayas en uno de los murales de Bonampak, Chiapas, México. Se puede observar a los músicos siendo partícipes de la manifestación artística. Tomado de: Miller et al. 2013 en Zalaquett, 2021.

Y para finalizar la línea disciplinaria del arte, la iconografía está interrelacionada con muchos estudios arqueomusicológicos, ya que ayudan a identificar los instrumentos, escenas y manifestaciones musicales presentes en la cultura material, (Stöckli, 2005).

Por otra parte, la falta de contexto de muchas de las piezas, hace aún más necesario valorizarlas como fuentes de información, pues aplicando métodos adecuados para estos casos, como los estudios iconográficos, podremos generar nuevos conocimientos con respecto a la identidad y cosmovisión de las sociedades del pasado.

De allí se parte que el análisis iconográfico contribuya a identificar parámetros artísticos en la cerámica relacionados a las actividades musicales, buscando integrar nuevas disciplinas como la reciente Arqueo-música, a la variedad de enfoques de estudio en ambas sociedades, como son las caracterizaciones cerámicas, estudios iconográficos, patrones de asentamiento, morfología cerámica, etc. (Gutiérrez, 2011;

Quelal, 2014; Zambrano, 2013; Zeidler, 1994; Zeidler, 2001), además de generar nueva información que sea de aporte al conocimiento arqueológico y musical de estas culturas, pues un arte como la sonoridad no solo resultó atrayente a los pueblos del pasado, lo hace aún con las sociedades actuales.

De esta manera, las colecciones museológicas con o sin contexto adquieren igual importancia dentro del campo del estudio arqueológico, pues son los vestigios que no solo muestran la destreza cerámica de los artesanos, sino que son el balance entre el imaginario y la realidad de la cotidianidad de los pueblos prehispánicos.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Cómo comprender la individualidad del músico y su rol social en las sociedades prehispánicas a partir del análisis iconográfico de las representaciones musicales de Bahía y Jama Coaque?

### **1.4 Objetivos**

#### **1.4.1 Objetivo General**

Identificar los elementos que componen al músico en las representaciones cerámicas de Bahía y Jama Coaque en la reserva del MAAC, a través de la descomposición iconográfica y el uso de la semiótica, para la comprensión del rol social del músico en las sociedades del Desarrollo Regional del Ecuador.

#### **1.4.2 Objetivos Específicos**

- Categorizar la muestra cerámica proveniente de la reserva arqueológica del MAAC para la visión del panorama musical que se conoce al momento en las sociedades prehispánicas.
- Establecer agrupaciones de elementos, signos y símbolos, mediante la elaboración de una ficha de registro y toma de datos, para reconocer repeticiones y variaciones de los mismos.
- Comparar los atributos y datos recopilados entre Bahía y Jama para la identificación de cambios y semejanzas en la forma de representar a sus músicos.

# CAPÍTULO 2

## 2. ANTECEDENTES

Ambas sociedades en este estudio, comparten rasgos culturales que hacen situarlas dentro de un marco temporal elaborado por Estrada (1957) y Meggers, (1966), conocido como Desarrollo Regional.

Inicialmente fue ubicado cronológicamente entre el 500 a.C. – 500 d.C por Evans, (1965), para luego, mediante fechados de radiocarbono y termoluminiscencia, estar situado entre el 850 a.C.-350 d.C (Obelic & Marcos, 2011). Está caracterizado por un alza demográfica en la población, con sitios ocupacionales más dispersos, especializaciones artesanales como el desarrollo textil, metalúrgico, con una mayor notoriedad en la formación de jerarquías sociales (Guffroy, 2004: 105). También se conoce sobre la interacción con otros grupos humanos mediante el intercambio regional, como el uso de la obsidiana (Salazar, 1994:18).

<b>Período de Desarrollo Regional</b>	500 d.C.		Transición	Jama Coaque II			
	400 d.C.	Las Cruces					Milagro-Quevedo
	300 d.C.						
	200 d.C.	Tolita Tardío					
	100 d.C.						
	0		Tiaone	Jama Coaque I	Bahía II		Tejar-Daule
	100 a.C.	Tolita Transición			Bahía I		
	200 a.C.		Chévele				
	300 a.C.					Guangala	
	500 a.C.	Tolita temprano	Tachina				

Figura 2.1. Cronología del período de Desarrollo Regional y las sociedades que habitaron dicho marco temporal. Tomado de: Uribe, 2013, en Gutiérrez, 2009:19.

Conformada por varias culturas como Bahía, Jama Coaque, Tolita, Guangala, Jambelí, Tejar Daule, Milagro Quevedo, etc. (Figura 2.1), una de las características de este período es su extensa producción cerámica, sobresaliendo de ella las representaciones antropomorfas, antro-zoomorfas y zoomorfas, tendencias que se comparten en varias culturas del Desarrollo Regional como Bahía, Jama Coaque o Tolita, (Ugalde, 2011). Dicho fenómeno está asociado también a diversas actividades, entre las cuales se encuentran las figurillas que portan instrumentos musicales.

A partir de aquello podemos evidenciar el interés del artesano por mostrar, a partir de elementos identificativos y desde su perspectiva, cómo era visto el músico dentro de aquella sociedad. Ugalde, (2011), explica que las representaciones cerámicas “...presentan una notable riqueza iconográfica y, a primera vista, un sin número de temas y motivos...”, por lo que no es extraño encontrar figurillas dotadas de ornamentos y símbolos además del instrumento musical que portan.

De esta manera, tanto Bahía como Jama Coaque, se presentan como sociedades que forman parte del complejo desenvolvimiento social, económico y político que abarca esta temporalidad, pero que, a su vez, presentan sus particularidades estilísticas que permiten diferenciar una de la otra. Es por ello que este apartado está dividido en dos secciones, la primera siendo una trayectoria a través de los orígenes y formación del conocimiento general en cuanto a las culturas Bahía y Jama Coaque, así como también las investigaciones desarrolladas en el campo de la arqueo-música tanto en todo el territorio ecuatoriano, como en las sociedades a estudiar en el presente proyecto.

## **2.1 Antecedentes Arqueológicos**

### **2.1.1 Cultura Bahía**

Bahía, es considerada como la primera cultura que da paso al período de Desarrollo Regional en la costa ecuatoriana, por Meggers y Evans (1965), es una sociedad denominada así por Huerta Rendón (1940). Su asentamiento abarca la zona central y suroeste de Manabí, desde Bahía de Caráquez hasta la Isla de la Plata (figura 2.2). Precisamente un área que recibe a la corriente cálida del Niño en invierno y la corriente de Humboldt para el verano, variando entre clima tropical seco y lluvioso

(Campos & Mendoza, 2018), convirtiéndola en una región apta para el desarrollo de técnicas agrícolas.

En cuanto a sus sitios ocupacionales, se tiene evidencia de asentamientos Bahía, en los sitios sur y centro de Manabí, (Cotapo, 2021), limitando territorio con los asentamientos Jama Coaque (Figura 2.2). En este último lugar, las excavaciones realizadas por los esposos Stirling, permitieron obtener fechados que identificarían la primera fase de Bahía (Bahía I), con fechados de  $213 \pm 200$  a. C., (Stirling & Stirling, 1963:8, citado en Burbano & Ugalde, 2021). Tiempo después, para 2011, el calibrado de Obelic y Marcos, (2011), permite obtener una cronología más comprensible, considerando tres fases Bahía, siendo Bahía 1A (404-390 cal a.C.), Bahía 1B (390-90 cal a.C.) y Bahía 2 (210-10 cal a.C.).

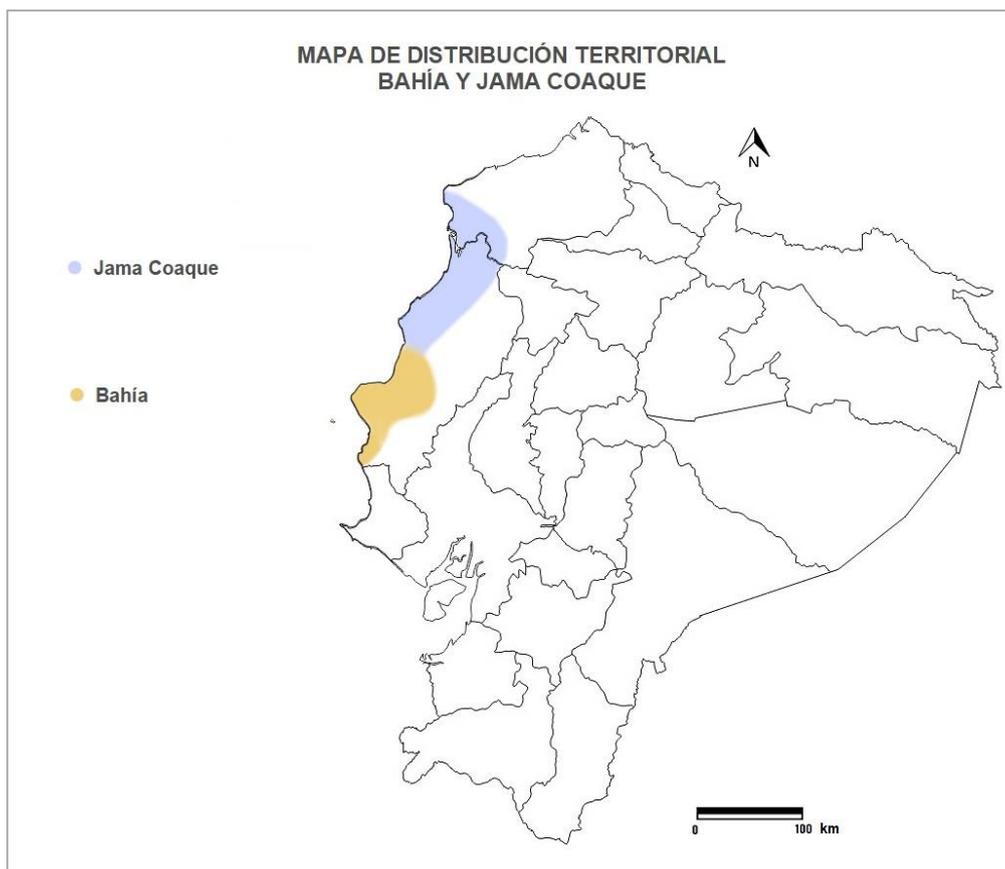


Figura 2.2. Mapa de Distribución Territorial de las sociedades Bahía y Jama Coaque. Elaboración: Propia, referencias extraídas de (Mejía 2005: 266) y (Gutiérrez, 2011:20).

Su asentamiento geográfico, sumada a las mayor desarrolladas técnicas agrícolas, permitieron una mayor subsistencia de alimentos y consecuentemente, una producción de excedentes aumentando significativamente la población (Blasco & Ramos, 1976). Se conoce por las investigaciones de Estrada (1962), la existencia de “una serie de montículos de forma cuadrangular...cuyas dimensiones oscilaban entre los 50-175 metros X 20-50 metros” (Blasco & Ramos, 1976:44).

Así mismo, Estrada describe acerca del desarrollo urbanístico de Bahía, lo que él llama “semiurbano”, aún con la poca información existente sobre casas o asentamientos de este grupo humano. Este conocimiento es resultado de la información que proporciona Jijón y Caamaño, el cual dice que, en la ciudad de Manta, “existían restos de plataformas aterrazadas con las paredes mantenidas en ocasiones por piedras no trabajadas.” (Jijón y Caamaño, 1945:108-109).

Lastimosamente, dichos restos se perdieron con el crecimiento de las ciudades actuales, por lo tanto, los datos de los conjuntos habitacionales de Bahía son escasos, aunque, Parducci, en (1965), realiza una revisión interpretativa de sellos triangulares extraídos de contextos multicomponentes, entre ellas del sitio La Sequita, en el cual encuentra patrones triangulares muy semejantes a fachadas y techados de vivienda, como las representaciones de Jama, pudiendo tratarse de una reproducción artística de las mismas. Sin embargo, hacen falta más estudios para comprender las estructuras de las unidades habitacionales Bahía.

En cuanto a su producción cerámica, ésta mantiene y da continuidad a rasgos estilísticos presentes en la cerámica Chorrera, (Zambrano, 2013). Por dichos rasgos, también se ha podido identificar a la transición Chorrera/Bahía (Crespo, 1966; Porras, 1987; Harris, Martínez, Kennedy, Roberts & Gammack-Clark, 2004; Pérez de Arce, 2015). Sus vasijas se han clasificado de acuerdo a cada investigador, Fernando Mejía, resume estos trabajos de agrupación cerámica de la siguiente manera:

Estrada inicia clasificando a las vasijas Bahía en 18 tipos cerámicos, contribuyendo a la identificación de fases I y II. Luego, Carlucci, de forma ambigua, divide la clasificación de Estrada, en 28 variantes más, considerando las técnicas de manufactura y morfología de las piezas. Después, los esposos Stirling le dan una

clasificación más objetiva pero reducida a las vasijas, identificando 5 tipos: “Burdo, Alisado, Pulido, Rojo simple sobre el pulido, Rojo pulido sobre el pulido. Junto a diez tipos decorativos y nueve tipos de bases”, (Mejía, 2005:50, 51).

De esta forma el autor resalta la falta de identificación de complejos cerámicos correspondientes a las piezas Bahía, por lo que precisamente en su tesis de grado, aplica la metodología del análisis modal sobre el material obtenido del sitio Chirije, provincia de Manabí, definiendo así, el complejo Pajonal, caracterizado por vasijas utilitarias y de mayor complejidad y decoración, así como también marcadas influencias estilísticas provenientes de Chorrera (Pajonal 1), Desarrollo Regional (Pajonal 2) y Manteño (Pajonal 3), (Mejía, 2005).

Continuando con la materialidad Bahía, es evidente que la vasta cantidad de figurillas encontradas forman parte de numerosas investigaciones que buscan comprender la cotidianidad de la sociedad Bahía. Por lo que, como lo explican Burbano y Ugalde, (2021), la producción de figurillas es una de sus características más destacables, sobre todo, en la tendencia de creaciones antropomorfas, ya que se pueden obtener datos iconográficos a través de grandes cantidades de elementos simbólicos.

Este material ha sido clasificado varios tipos según la propuesta de Estrada, (1962), cuyos estilos se muestran en la Figura 2.3:



Figura 2.3. Tipología de las figurillas cerámicas Bahía realizada por Estrada. Elaboración: Propia. Fotografías: Ramos, 1976; Burbano & Ugalde, 2021

Todo este grupo cerámico, a pesar de su clasificación, presenta un conjunto de características en común que son resaltadas por el mismo Estrada, entre ellas:

“la pintura post-cocción, cuyos colores son principalmente negro, rojo y amarillo; ocasionalmente muestran engobe blanco, principalmente sobre la cara. Ostentan también adornos en el cuerpo, como brazaletes y collares, así como también en algunos casos exhiben incisiones en el cuerpo denotando tatuajes o vestimenta”. Estrada, 1962, citado en Burbano & Ugalde, 2021:3).

Estos detallados elementos estilísticos en las figurillas antropomorfas, abren camino a las investigaciones iconográficas, cuya metodología basada en la semiótica, puede producir información crucial sobre la vida cotidiana, ceremonial, social, política y religiosa de Bahía, así como también de Jama Coaque de quien describiremos más adelante.

Entre los trabajos iconográficos sobre la sociedad Bahía que más destacan, tenemos inicialmente el estudio de Di Capua, en el que utiliza la descomposición iconográfica para figurillas con representaciones relacionados al chamanismo y al jaguar, entre ellas, una vasija Bahía ornamentada que muestra a un personaje mítico (Figura 2.4), del cual interpreta, la clara influencia de bebidas alucinógenas, (Di Capua, 2002).

Otro de los estudios dedicados a esta cultura es el trabajo de grado presentado por Zambrano (2013), en el cual busca obtener datos acerca de la funcionalidad y rol social de las figurillas no solo antropomorfas, sino también considerando a los antropozoomorfos y zoomorfos mediante la semiótica. La autora interpreta este objeto de estudio como estructuras político religiosas que manifiestan elementos simbólicos y rasgos definidos que se comparten en otras sociedades, aproximándose al mundo cosmogónico y religioso de Bahía. Mucho más tarde, Cotapo, (2021), da continuidad a la investigación mediante el análisis iconográfico y morfofuncional en vasijas antropozoomorfos, cuya muestra incluye un músico (Figura 2.5). Su trabajo se enfoca en la representación

faunística y de flora correspondiente al conocimiento de su entorno natural y la cosmovisión que poseían.

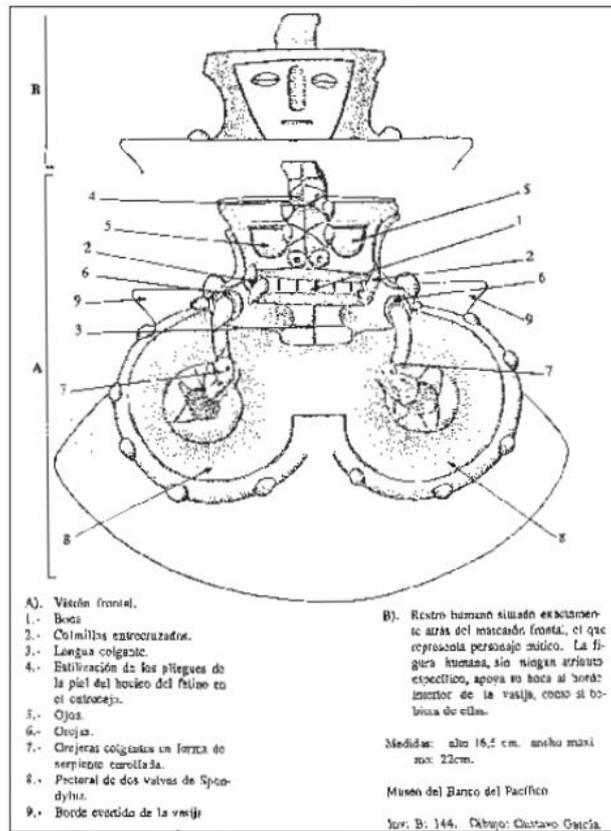


Figura 2.4. Descomposición Iconográfica de una vasija Bahía. Tomado de: Di Capua, 2002.



Figura 2.5. Músico Bahía. Tomado de: Cotapo, 2021

Por otra parte, este grupo cultural también forma parte de análisis iconográficos en el trabajo de grado de Moncayo (2018), el cual, conjuntamente con la cultura Tolita, tiene un enfoque relacionado con los estudios de sexualidad e identidades, enfatizando la importancia de este ámbito dentro de su estructura social y política, representados en su arte cerámico.

También es interesante mencionar los trabajos iconográficos de María Fernanda Ugalde en los que incluye tanto a Bahía como a Tolita y a Jama Coaque. En “Las alfareras rebeldes” (Ugalde, 2019), hace hincapié sobre las representaciones de género y su relación con la jerarquización social, mostrando una visión poco tratada: la desigualdad de género y la tendencia patriarcal.

Por último y más recientemente, Burbano realiza como trabajo de su tesis, un análisis iconográfico de los tocados Bahía, cuyos elementos simbólicos permitieron plantear que, la decoración de las figurillas (incluyendo tocado y ornamentos), pueden ser indicadores de poder e identidad. (Burbano, 2020).

Podemos apreciar que la cultura Bahía abarcó una serie de manifestaciones culturales, políticas y religiosas, poseían un vasto conocimiento sobre su entorno y perfeccionaron técnicas tanto estilísticas como funcionales en su producción agrícola, pesquera y material, por lo tanto, Bahía, en palabras de Salvador Lara:

“...aparece firmemente establecido sobre las costas del centro de Manabí un pueblo sedentario que vive de la pesca y de la agricultura, que constituye las primeras plataformas de piedra en el territorio ecuatoriano; que usa cerámica utilitaria reveladora de una inteligencia progresista, pues avanzará hasta obtener formas clásicas, que conoce la navegación en alta mar y que tiene profundos sentimientos religiosos, fina sensibilidad artística: su hábitat es la zona de Bahía de Caráquez” (Salvador Lara 1979: 212).

### 2.1.2 Cultura Jama-Coaque

Otra de las culturas representantes del Desarrollo Regional en el territorio ecuatoriano fue la cultura Jama Coaque, sociedad que se extendió desde el sur de Esmeraldas, centro de Manabí, limitando con el territorio Bahía, hasta el interior llegando a Santo Domingo de los Colorados (Figura 2.2). Su extensión cronológica por su lado, parte desde mediados del Desarrollo Regional (350 a.C. – 400 d.C.) hasta el período de Integración (400 d.C – 1532 d.C), (Gutiérrez, 2011) (Figura 2.6).

Tabla 2 Cronología y fases de la cultura Jama Coaque			
PERÍODO	ETAPA CULTURAL	FASE	CRONOLOGÍA APROX.*
Período de Integración	Jama Coaque II	Muchique IV	1100 d.C.-1532 d.C.
		Muchique III	700 d.C.-1100 d.C.
		Muchique II	400 d.C.-700 d.C.
TEFRA VOLCÁNICA			
Desarrollo Regional	Jama Coaque I	Muchique I	350 a. C. y 400 d. C

Figura 2.6. Cronología de la cultura Jama Coaque. Tomado de: Usillos, 2011. El eje del universo

Esta ubicación temporal es definida por Estrada (1957), basado en los rasgos característicos de su cerámica, y es que hay que recalcar su arduo trabajo recopilatorio, que le dio nombre y distinción a esta sociedad, pues dicha investigación consistió en obtener información de los cronistas de la conquista, en la que se menciona el pueblo de Coaque, ubicado entre los ríos Jama y Coaque (Quelal, 2013). Esto ayudó en gran parte, no solo a delimitar las zonas donde se desarrolló, sino que también permitió establecer características definitivas de su producción cerámica y establecer su nombre como tal.

Mucho antes, Saville (1907) realizó investigaciones en la provincia de Manabí en los que encontró gran cantidad de material arqueológico entre los cuales destacaban figurillas antropomorfas, representaciones faunísticas y de aves, mientras que en Jaboncillo recolecta moldes cerámicos, figurillas ornitomorfas, sellos cilíndricos y silbatos con más representaciones. De todos esos artefactos destacaban las figurillas con tocados de aves e instrumentos musicales en sus manos, como rondadores o flautas de pan (Quelal, 2013:6).

Aunque para ese entonces aún no se diferenciaban las distintas culturas que se asentaron en la región, es importante mencionar este tipo de trabajos, pioneros en determinar las características más destacables de Jama Coaque. Un gran ejemplo es la distinción de los “ojos en forma de D invertida” como principal rasgo en las figurillas, establecido por Meggers (1966). También, resalta su extensa producción de figurillas y representaciones cerámicas colmadas de decoraciones de diversas técnicas, tocados e indumentaria muy detallada en todo el cuerpo, sobre todo en la cabeza (Quelal, 2013), muchos de ellos incorporan también representaciones animales.



Figura 2.7. Ejemplar de guerrero Jama Coaque. Tomado de: Moscoso, 2022

Se han identificado grupos de estas representaciones entre las que se destacan sacerdotes, chamanes, guerreros, artesanos e incluso músicos, (Gutiérrez, 2011; Moscoso, 2022), siendo sus principales características, además de los ojos en forma de D invertida, incluyen proporciones exageradas en antebrazos, extremidades gruesas y rostros mucho más estilizados que las sociedades anteriores (Figura 2.7). Se infiere que, entre mayor elaboración del personaje, mayor era las capacidades y conocimientos que poseía (Cummins, Burgos & Mora, 1996).

Otro de sus rasgos llamativos, es la aparición de las cabezas trofeo, una práctica al parecer también presente en otras varias culturas como Tolita. Estas decoraciones, juntamente con el detalle de su indumentaria, genera la necesidad de establecer distinciones sociales entre los grupos humanos a partir de su corpus decorativo (Marcos, 1992; Masucci, 2008). Con ello se ha inferido que Jama Coaque fue una cultura sostenida como una jefatura teocrática o cacicazgo sacerdotal, algo que explica Gutiérrez, (2011:30-31).

Esto es porque, en cuanto a sus asentamientos, entre los sitios mejor documentados, está el denominado centro ceremonial San Isidro, situado en la región central del Valle del Jama. Su importancia radica en la existencia de un gran montículo o tola central ceremonial de complejas características habitacionales, lo cual abre camino a las hipótesis de una estructura “cacical” en esta sociedad (Zeidler, 1994, 2001). Además de este sitio, también se hallan presencia de tolas en otras regiones de Manabí, como Santa Rosa, Zapallo o Don Juan, asentamientos considerados como centros ceremoniales administrativos, con un nivel de complejidad proporcional al tamaño de las aldeas (Zeidler, 2000, citado en Gutiérrez, 2011:30).

Zeidler también se refiere a la jefatura Jama Coaque como un sistema de producción que permitió sostener una gran densidad poblacional, (Zeidler, 1994:72), ejerciendo un poder político religioso sin caer en el uso de la fuerza (Zeidler, 2001). Sin embargo, hay evidencia de posibles enfrentamientos bélicos, debido a que, en varias de sus representaciones, muestran a personajes guerreros con uso de armamento de corto y largo alcance (Moscoso, 2022), es posible que esto fuera consecuencia de conflictos territoriales por el aumento de excedentes (Zeidler y Pearsall, 1994).

De esta forma, Jama Coaque, al igual que se comentó sobre la cultura Bahía, posee una vasta cantidad de investigaciones sobre muchos aspectos de su sociedad, entre ellos sus estudios cronológicos, como por ejemplo el trabajo de grado de Villaverde, (2019), basado en una caracterización tipológica de los artefactos cerámicos provenientes del asentamiento en la cuenca Baja del río Coaque. Así mismo se han desarrollado otros proyectos, como los trabajos paleoetnobotánicos de Zeidler en el valle de Jama, de los cuales se obtuvo evidencias de consumo de maíz y otros frutos, al igual que animales mamíferos como roedores y cérvidos (Zeidler et al, 1994).

Así pues, de los todos aportes académicos a la comprensión de la cultura Jama Coaque, los más llamativos son los trabajos iconográficos, debido a la gran cantidad de figurillas y representaciones ricas en detalles y simbologías. Dentro de este grupo de investigaciones tenemos el trabajo de Constanza Di Capua, (2002), quien hace una aproximación iconográfica a las cabezas trofeo presentes en muchas de las piezas Jama Coaque y también La Tolita, poniendo en discusión si la finalidad de esta práctica era de carácter ritual o multipropósito y utilizando criterios de análisis como formas, líneas,

círculos, decoraciones, color, textura de la pieza, etc. Al final se concluye que su utilización fue posiblemente ornamental y ritual, aportando a la visión cosmogónica de las sociedades Tolita y Jama Coaque.

Por consiguiente, Gutiérrez, (2011) también realiza un análisis exhaustivo a las figurillas antropomorfas de Jama Coaque, destacando el simbolismo de sus personajes e identificando diversos tipos como sacerdotes-chamanes o danzantes, mujeres, niñas en la pubertad, transformaciones zoomórficas, etc., pero también mediante la iconografía pudo relacionar y reconocer, relaciones a estaciones del año, ritualidad, uso de plantas alucinógenas, y eventos ceremoniales.

El mismo autor también utilizó la arqueometría en ciertas vasijas para determinar los componentes y restos orgánicos del interior de ellas, y con ello, se profundizó en la interpretación acerca de los ritos ceremoniales de Jama Coaque (Gutiérrez, 2013). Mientras tanto Quelal (2013), trató a partir del análisis iconográfico, abordar el tema de las representaciones de aves, para hallar patrones relacionados a la identificación de las mismas, valorando su canto y demostrando el fuerte vínculo que esta sociedad mantenía con su entorno, reforzando la complejidad de su sistema cosmológico.

Recientemente, Moscoso (2022), toma parte de esas mismas figuras para adentrarse en la temática de la arqueología de la guerra, identificando en las figurillas unidades de ataque bélico según los elementos descompuestos de las piezas, otorgando a esta cultura un vistazo a las manifestaciones defensivas de una sociedad como parte de su dinámica cultural.

## **2.2 Investigaciones Arqueo-musicales En Ecuador**

Como se mencionó anteriormente, gran parte de las investigaciones arqueológicas musicales realizados en el Ecuador se tratan de catalogación y organología de artefactos sonoros o instrumentos musicales encontrados. A pesar de mucho material sin contexto, diversos investigadores se encargaron de registrar estos artefactos (incluyendo instrumentos, figurillas silbato y representaciones) a fin de que fuesen utilizados para estudios posteriores.

Por ejemplo, encontramos el trabajo de Zeller (1970), en el que realiza un catálogo de artefactos musicales pertenecientes a Guangala, entre los que consideró piezas sonoras o instrumentos de cerámica, lítica y concha, además de incluir figuras antropomorfas y botellas silbato (Figura 2.8).

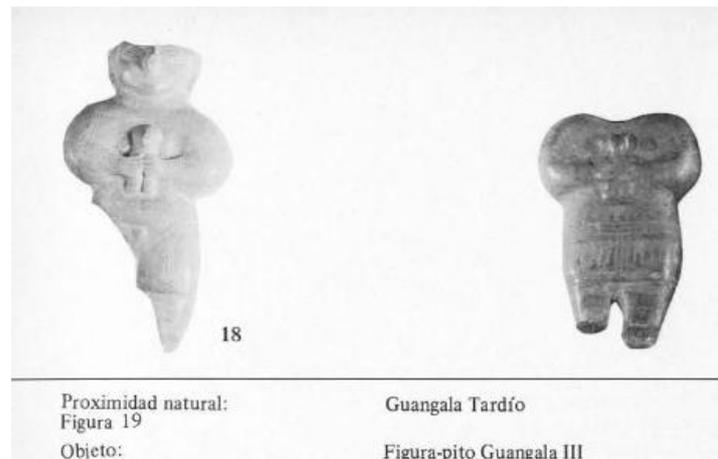


Figura 2.8. Fragmento del catálogo de artefactos arqueológicos sonoros de Richard Zeller.

Años más tarde, Parducci (1982), precursora de la arqueología musical del Ecuador, presenta su trabajo acerca de los instrumentos de viento de varias culturas como Chorrera, Bahía o Jama Coaque, determinando el tipo de sonoridad de varios artefactos como silbatos, flautas y ocarinas. Posteriormente en 1987, realiza así mismo, una clasificación de instrumentos de percusión de varias culturas, en el cual reconoce instrumentos como los litófonos<sup>3</sup> y Metalófonos<sup>4</sup>. De la misma manera, también identifica en las representaciones de músicos, instrumentos como sonajeros y caparzones de tortuga, integrando estos, junto a los instrumentos de viento en una tabla cronológica del litoral ecuatoriano (Parducci, 1986).

<sup>3</sup> **Litófonos:** instrumentos líticos que conforman parte de los idiófonos (según Parducci, (1986), son instrumentos que suenan mediante su propio material.

<sup>4</sup> **Metalófonos:** instrumentos compuestos de metales que emiten sonidos al ser golpeados con otro objeto o entre sí.

PERÍODOS	IDIÓFONOS	AERÓFONOS	MEMBRANÓFONOS
<b>Precerámico</b>	Sin evidencia	Sin evidencia	Sin evidencia
<b>Formativo</b>	<b>Percutidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Litófonos</li> <li>○ Tambor de cerámica con cara plana</li> </ul> <b>Sacudidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Sonajeros de cerámica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Caracol Marino</li> <li>○ Trompeta de cerámica</li> <li>○ Flauta vertical de hueso</li> <li>○ Ocarina de cerámica</li> <li>○ Flauta de Pan</li> <li>○ Pitos de cerámica y hueso</li> </ul>	Sin evidencia
<b>Desarrollo Regional</b>	<b>Percutidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Litófonos</li> <li>○ Caparazón de tortuga</li> </ul> <b>Sacudidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Sartales de Caracol</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Ocarinas de variadas formas y tipos</li> <li>○ Ocarinas silbato</li> <li>○ Pitos variados</li> <li>○ Figurines silbato de 1-4 sonidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Tambores de Madera</li> </ul>
<b>Integración</b>	<b>Percutidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Metalófonos</li> </ul> <b>Sacudidos:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Cascabeles de metal</li> <li>○ Disco de Metal</li> <li>○ Sartales de Metal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Ocarinas</li> <li>○ Pitos variados de cerámica y hueso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Tambores grandes de cerámica y pequeños</li> </ul>

**Tabla 2.1. Clasificación Instrumental del Litoral Ecuatoriano. Elaboración: Modificado de Parducci, (1987).**

Entre otros trabajos de ese mismo año, tenemos la recopilación de Jaime Idrovo (1987), que detalla la morfología de variedad de artefactos sonoros y representaciones de músicos, entre ellos se hallan litófonos, flautas, pitos ocarinas, cascabeles, botellas silbato, figurillas con representaciones de tambores, instrumentos de viento, etc.

Del mismo modo Pérez de Arce (2015), no solo se enfoca en el sonido que produce las figurillas sino también en las botellas, ocarinas y todo tipo de aerófonos o instrumentos de viento, además de una aproximación a los signos y símbolos de las flautas representadas en las figurillas, estableciendo tipologías y subtipos de las piezas

de las culturas de nuestro estudio, pero también de otras poblaciones como Chorrera, Manteño y Tolita.

Tolita ha sido otro foco de estudio musical dada su cantidad de piezas musicales, quienes han trabajado con esta cultura, manifiestan la importancia de la música dentro de los fenómenos sociales, creando un profundo vínculo entre el sonido y el ser humano. Por ejemplo, en Tumaco-La Tolita se presentan en sus artefactos musicales una constante representación faunística que posiblemente tuvo una relación muy cercana a las personas, según Pinzón (2013) (Figura 2.9).



Figura 2.9. Ocarina zoomorfa Tumaco-La Tolita. Tomado de: Toro, 2018.

Sin embargo, los hallazgos musicales se remontan aún más temprano en el Ecuador prehispánico. Chorrera, ha sido catalogada como matriz organológica por Pérez de Arce (2015), ya que es donde empieza a surgir la botella silbato y con ella, toda una elaboración acústica y estilística en la producción de artefactos sonoros.

Crespo, (1966), infiere que la botella silbato tuvo su origen en el Ecuador y que posteriormente fue expandido hacia el sur, desarrollándose inicialmente en Machalilla, obteniendo su auge y perfeccionismo en Chorrera, y finalizando en Bahía. Menciona que

en la transición Chorrera-Bahía alcanzaron sus características botellas con variedad de tonalidades y complejos sistemas acústicos.

Él menciona:

“El hombre, el alfarero, ha llegado a dominar una serie de técnicas que le permiten desenvolverse con libertad absoluta tanto en la plástica como en el funcionalismo del recipiente. Con maestría incomparable reproduce ruidos y voces de la naturaleza logrando una onomatopeya perfecta de los motivos que representa. Plasma el canto de los pájaros, el grito del mono, el croar de la rana. Esto hace pensar en el tiempo de experimentación, en el larguísimo tiempo en el que el artífice fue probando el silbato del artefacto hasta captar y perennizar en un objeto de arcilla la ligereza magnífica del ave que al rasgar el cielo hiere el aire con su voz, adivinar el espíritu del alfarero lleno de imaginación y de fina retentiva. El ansia poética que debió impelerle a dar voz a la arcilla y canto al barro amasado por sus manos”. (Crespo,1966:10)

Y es que estos artefactos han sido protagonistas del gran interés que tienen los investigadores. Por ejemplo, las flautas y figurillas silbato (aerófonos) de Bahía, forma parte del trabajo Gudemos y Catalano, (2008), en el que se lleva a cabo un estudio organológico y acústico mediante la arqueología experimental, recreando artefactos de la cultura Bahía, para comprender la estructura del sistema acústico de dichas piezas (Figura 2.10).

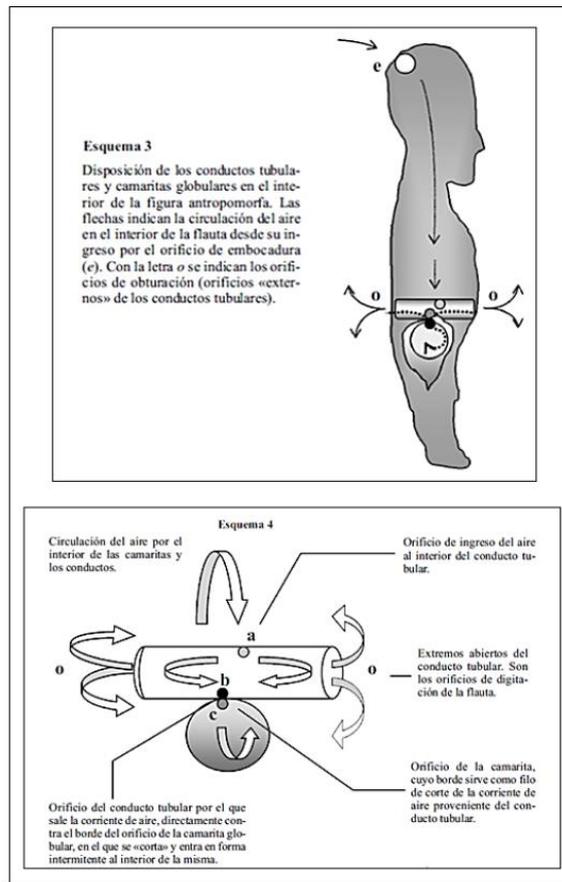


Figura 2.10. Estructura interior de una figura silbato Bahía. Tomado de: Gudemos y Catalano, 2008.

Con ello se entiende que Bahía presenta una considerable producción de figuras antropomorfas multifónicas, evidenciando la capacidad de esta población en crear una complejidad musicológica, modificando los sonidos mediante la fabricación de piezas acústicas, en especial de instrumentos aerófonos, con complejos conocimientos sobre el paso del aire por aeroductos comunicantes y cámaras acústicas.

Por otro lado, Buitrago, (2010) realiza un análisis y descripción morfológica de algunos instrumentos aerófonos, como silbatos, ocarinas y trompetas, pertenecientes a las culturas Tuza (sur de Colombia) y Tumaco-La Tolita II (norte del Ecuador), sin embargo, este trabajo está enfocado en el diseño y estructura de la forma de los artefactos, su simetría y características o atributos. De cualquier forma, este trabajo

aporta a la identificación de tendencias en la cerámica como el antropocentrismo, razón del gran detalle en las representaciones antropomorfas.

Por último, pero no menos esencial de revisar en la bibliografía arqueo-musical del Ecuador, está el trabajo de Esteban Valdivia, (2018), sobre la iconografía de los músicos Jama Coaque. Con dicha metodología, el autor descompone a los músicos en sus atributos más representativos, desde aspectos organológicos hasta sus adornos corporales y con ello establecer una relación que responda al rol social que constituye el músico en la sociedad Jama Coaque.

Esta investigación es clave en este proyecto, pues además de ser ayuda base para continuar con mayor cantidad de representaciones Jama a la par de ejemplares Bahía, fomenta a complementar al corpus iconográfico musical Jama Coaque hasta el momento.

# CAPÍTULO 3

## 3. MARCO TEÓRICO

El estudio de los fenómenos musicales a partir de la cultura material de las sociedades del pasado involucra implementar metodologías direccionadas a responder y explicar sobre el significado cultural y social que proyectan los objetos arqueológicos musicales, para este caso, las representaciones de los músicos. Entendiéndose como fenómeno musical al conjunto de expresiones que comprenden cantos, toques instrumentales y danzas manifestados con uno profundo sentido sagrado y místico, que forma parte de la vida cotidiana de las personas, (Pérez, 1993).

Es necesario en primera instancia, conocer que los estudios arqueomusicológicos tuvieron su origen con la aparición etnomusicología<sup>5</sup>, ya que era marcado el interés por comprender al aspecto musical de las culturas del pasado a finales del siglo XIX e inicios del XX. De esta forma, la investigación se fue desarrollando conforme se interpretaba a la cultura material, complementándose con estudios sobre las culturas vivas. Con la manifestación de la Nueva Arqueología, la investigación musical del pasado, adquiere herramientas de estudio que en la actualidad continúan siendo parte de los estudios arqueológicos, tales como la arqueología experimental y la etnografía (Both, 2007).

Sin embargo, según Jiménez, el desbalance entre la búsqueda de los procesos y cambios culturales que buscaba el procesualismo, con los estudios musicales arqueológicos que indagaban el aspecto histórico de la musicalidad de las culturas, hizo que no tuviese el alcance esperado para el estudio de las sociedades del pasado, (Jiménez, 2009). En otras palabras, las investigaciones relacionadas con la etnomusicología buscaban comprender la continuidad musical de los pueblos relacionados a su pasado, mientras que, para indagar la musicalidad de las sociedades prehistóricas, se hacía mediante sus artefactos “concretos”, los objetos arqueológicos sonoros (Mendivil, 2009).

---

<sup>5</sup> Nettl se refiere a la etnomusicología como el estudio de la “otredad musical”, desde una perspectiva comparativa y antropológica. (Nettl, 2003:2)

Es así que con el surgimiento de la arqueología Posprocesual, los objetos arqueológicos son interpretados de tal forma que la explicación a los cambios sociales relacionados con el ser humano, se manifiesten mediante símbolos y significados que se asemejen o diferencien por asociación para el investigador (Hodder, 1988). En palabras de Uribe:

“los objetos arqueológicos son expresiones de una estructura ágrafa que actúan como un lenguaje cuyo valor lo posee en sí mismo, y por ende permite al investigador el acceso a la vida cotidiana de la cultura que los creó a sus concepciones sobre la realidad.” (Uribe, 2016:79)

El mismo Hodder, (1988), menciona visualizar al material como un lenguaje o un texto de lectura, dada la ambigüedad a la que se enfrenta al estudiar culturas ágrafas<sup>6</sup>. Por tanto, según Mallimaci:

“la cultura es subjetiva y objetivada, de manera que, los fenómenos sociales y culturales son signos definidos por redes de relaciones tanto internas como externas, la primera de ellas referida a representaciones, visiones del mundo, formas simbólicas, estructuras mentales de ideas, entre otras; y la segunda, referida a símbolos objetivados en forma de objetos cotidianos, rituales o artísticos que dan forma estas ideas” (Mallimaci, 2014, citado en Cotapo, 2021:40).

Dentro de estos enfoques, es frecuente el término “agencia humana” en el cual los individuos son capaces de actuar por su propio interés independientemente de las reglas sociales que lo rodeen, a diferencia de otras corrientes que tratan a estos mismos individuos como máquinas que obedecen reglas sociales, (Alonso, 2013).

Conjuntamente con dicho término se agrega la “agencia de objeto”, a lo cual, Benjamin Alberti e Ivonne Marshall exponen que:

“en circunstancias particulares, ciertas cosas pueden actuar como sustitutos de los agentes a través de un proceso de abducción. Algunos objetos claramente tienen propiedades naturales que significan que, literalmente, pueden "actuar

---

<sup>6</sup> Cultura ágrafa: Según la Rae, ágrafa se refiere a “que es incapaz de escribir o no sabe hacerlo”. Por lo tanto, nos referimos a culturas ágrafas a aquellas sociedades que carecen de escritura.

sobre" las personas (por ejemplo, la caída de árboles) y las personas actúan como si los objetos pudieran actuar... lo significativo es que las personas actúan hacia las cosas como si tuvieran agencia." (traducido del inglés, Alberti & Marshall, 2009:347)

De esa forma, la interacción entre ambas agencias resulta en la representación de la individualidad de un ser social. Deleuze (1989), menciona a la individualidad como un subproducto envuelto en procesos constructivos que se relacionan con el mundo exterior de forma singular. Para explicar ello, tomamos nuevamente las palabras de Alonso González:

"cultura y economía, producción y significación, se encuentran íntimamente unidos e interdeterminados: un cambio en representaciones figuradas cerámicas refleja formas de producción a la vez que las altera (es decir, se trata de un proceso de emergencia donde aparece la "novedad" como tal). (Alonso, 2013:20)

De modo que, las representaciones traen a la realidad una práctica humana, del proceso de cambios y transformaciones, es decir, el material vuelve estable al movimiento, (Alberti & Marshall, 2009). Se entiende entonces, que la materialidad de una sociedad es una vía de acceso hacia la percepción del entorno social que rodea a estas personas, y, que, según Alice Rigatii, las representaciones están llenas de simbolismo cultural fácilmente manipulable, expresando "esquemas de pensamiento socialmente establecidos, relacionando así los procesos simbólicos con las conductas", (Rigatii, 2019:22).

También, las representaciones se manifiestan como elementos con cualidades simbólicas que reproducen ideologías y cosmovisiones, es decir, reflejan la interpretación del mundo según los grupos humanos del pasado, (Jiménez, 2009:640). Este conjunto de elementos simbólicos inscritos en el material arqueológico, transmiten un lenguaje no verbal que, al proporcionarle un código que descifre un conjunto de signos, (Klinkenberg, 2006: 46).

Volviendo al campo de la arqueología musical y de considerar la definición de la cultura material, los artefactos arqueológicos relacionados con la música se integran a estudios de factores que los nuevos arqueólogos no tomaron en consideración dentro de

sus enfoques antropológicos, como el género, la ritualidad o los aspectos simbólicos, comenzando un boom de investigaciones más complejas y sistemáticas que intentarían unificar las disciplinas arqueológicas y musicológicas (García & Jiménez, 2011:86), llamándose así, arqueología musical o arqueomusicología (Lund, 2010:178).

A pesar de no existir aún una base teórica establecida para la arqueología musical, son variadas las propuestas teórico-metodológicas que han surgido a lo largo de los años, cuya revisión, a lo largo de este capítulo, ayudará a direccionar nuestra metodología en este trabajo. Entre los pioneros que desarrollaron propuestas metodológicas en esta disciplina, están los trabajos de Ellen Hickman, Dale Olsen, Cajsa Lund, Julio Mendívil y Adje Both, algunos de ellos ya mencionados anteriormente. Sin embargo, es necesario revisar sus planteamientos teóricos, al igual que de otros autores e investigadores para los estudios musicales en las sociedades del pasado.

La arqueomusicología, es definida como “un campo de especialización dedicado al estudio del fenómeno de la música en las culturas arqueológicas” (Both, 2005:3, citado en Sánchez & Rodens, 2020). Lund por su parte también la define como “el estudio de la música de las culturas antiguas no letradas con una clara acentuación organológica” (Lund, citado en Mendívil, 2009:19).

Esta disciplina resulta de la unificación de dos disciplinas principales que son la arqueología, que estudia el pasado de las sociedades a través de su cultura material y la musicología, dedicada a todo lo relacionado con los fenómenos musicales (Pérez, 2016). Dicha autora, también extiende la definición de arqueomusicología, de acuerdo a **International Council for Traditional Music (ICTM)**, como: “cualquier búsqueda que intente acercarse, describir o interpretar la música en épocas prehistóricas y/o históricas (aunque en este último caso, con artefactos arqueológicos utilizados como fuente documental)” (Homo Lechner, 1984, citado en Pérez, 2016: 91).

Es interesante aclarar, que antes de que el ICTM estandarizara su nomenclatura como Arqueología Musical, hubo diversos intentos de situar y nombrar a esta disciplina, entre ellas:

- Prehistoria de la antropología de la música por Lund Cajsa

- Arqueomusicología o Etnoarqueomusicología (Olsen, 2002)
- Paleo-organología (Schneider, 1986, Lund 1983-1984)
- Etnomusicología de la arqueología (Olsen, 1990)
- Arqueología de la música (Brito Stelling, Daniele, 1989). *Tomado de Mendívil (2009)*

Homo-Lechner, (1989), agrega esta especialidad a un cuadro hecho por el musicólogo Ulrich Michels (Figura 3.1), específicamente como parte de los campos que comprende la Musicología Histórica cuya labor radica en la reconstrucción de instrumentos musicales. Este campo también ha sido definido como el estudio universal de las artes musicales en su contexto humano, que se relacionan las conductas y saberes de la sociedad, (Claro, 1967). De esta manera la Arqueología Musical desprende un gran aporte para las ciencias Organológicas cuyo objeto principal son los instrumentos sonoros.

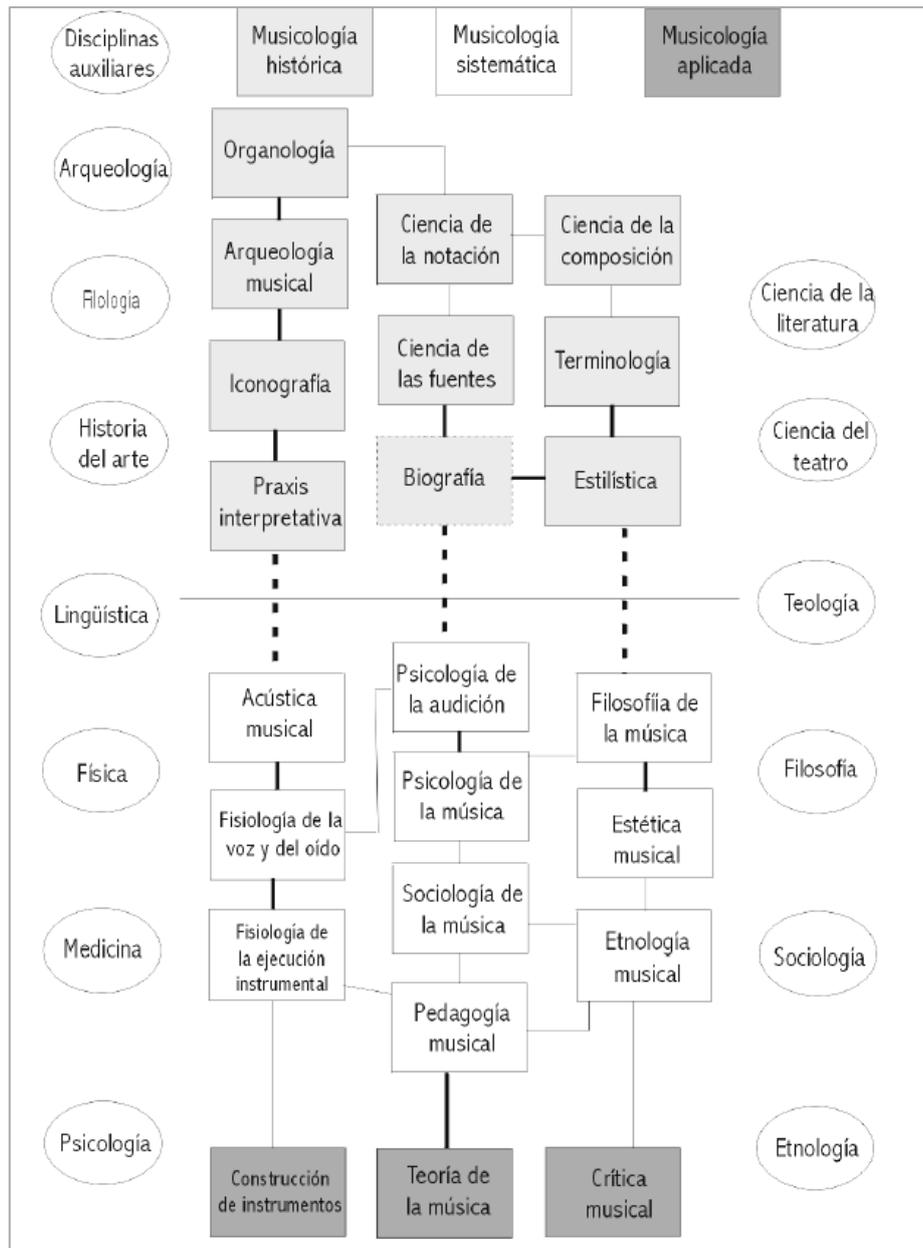


Figura 3.1. Cuadro que contempla las disciplinas de la Musicología. Tomado de: Homo-Lechner, 1989, en Hortelano, 2003:18.

Es así que la Arqueomusicología, sigue a un objeto de estudio bastante recurrente: los objetos sonoros o instrumentos musicales. Tanto Lund, (1980) como Hickman establecieron como primera y única fuente confiable a dichos artefactos para la reconstrucción musical de las poblaciones de la antigüedad (Figura 3.2 y 3.3). La diferencia entre ambas propuestas es que Hickman por su lado se mantenía expectante al integrar nuevas perspectivas para relacionarlas con la música (Mansilla, 2021).

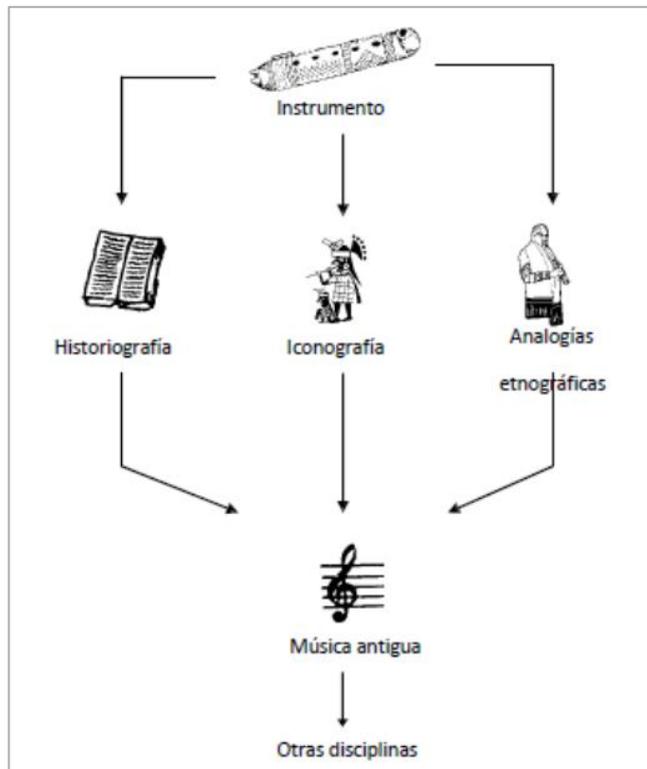


Figura 3.2. Diseño metodológico de Lund. Tomado de Mendívil, 2009, en Mansilla, 2021

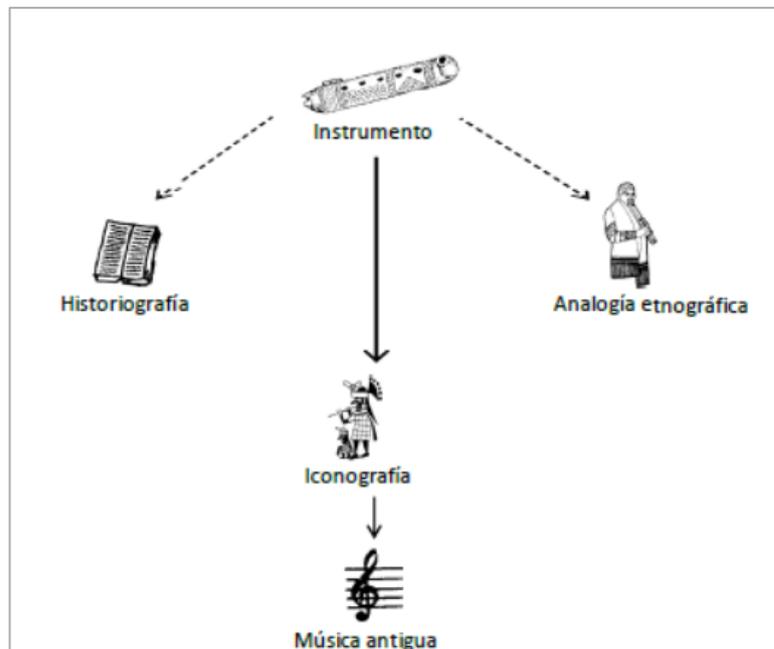


Figura 3.3. Diseño metodológico de Hickman. Tomado de Mendívil, 2009, en Mansilla, 2021.

Olsen (1990), en discrepancia con los planteamientos de Lund y Hickman, propone implementar una metodología más interpretativa, en el que los restos arqueológicos (en sentido general), sean las fuentes que provean de información relevante. Años más tarde, unifica las disciplinas proponiendo el término “etnoarqueomusicología”, distanciándose un poco de la Arqueología Musical (Olsen, 2002). Esto lo lleva a definir su diseño metodológico a través de un cuadro (Figura 3.4), con una mayor síntesis en sus campos de estudios a diferencia de Homo Lechner y Both.

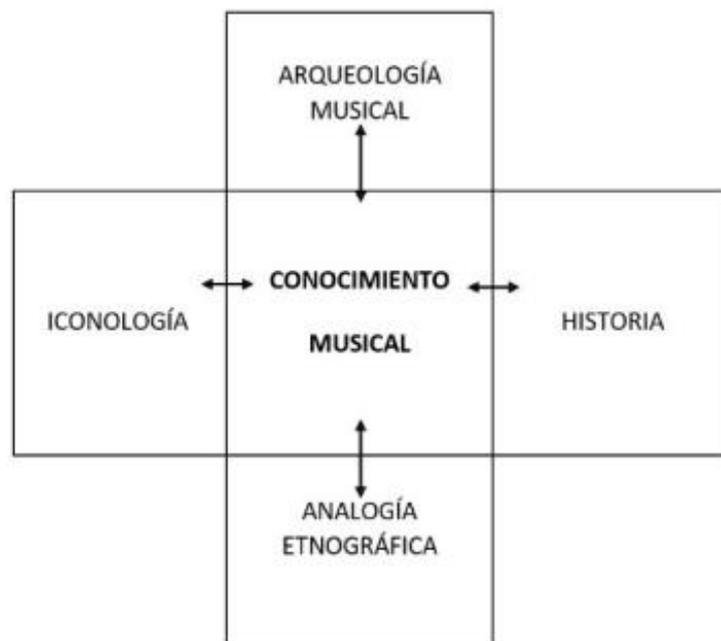


Figura 3.4. Diseño metodológico de Olsen. Tomado de Mansilla, 2021

Por otra parte, según Merriam, es objetivo de esta disciplina estudiar los roles que jugó la música dentro de una sociedad, (Merriam, 1964). Dicho interés es compartido en esta investigación, pues no solo deseamos conocer sobre los artefactos musicales, sino más bien, poder comprender qué constituía o simbolizaba ser un músico, su rol individual y su rol dentro de un grupo social. Así mismo, Both cita a Merriam diciendo que “el estudio de la música representa un medio muy valioso para la comprensión de una cultura, dado que el sentido de la música proviene de la experiencia social humana” (Merriam, 1964 en Both, 2005, p. 4).

Siguiendo la misma línea, Blacking (1973) propone una similitud entre la estructura y organización tanto social como musical, siendo estos, resultados del proceso cognitivo de cualquier cultura. Por ello también Both explica que, en base a dicho enfoque, el sistema musical está compuesto “de una estructura sonora y una función sociocultural particular”, resultando en sus dos principales líneas investigativas (Both, 2005:4). Es así que Both plantea su propio cuadro metodológico para el estudio de la cultura musical prehispánica (Figura 3.5).

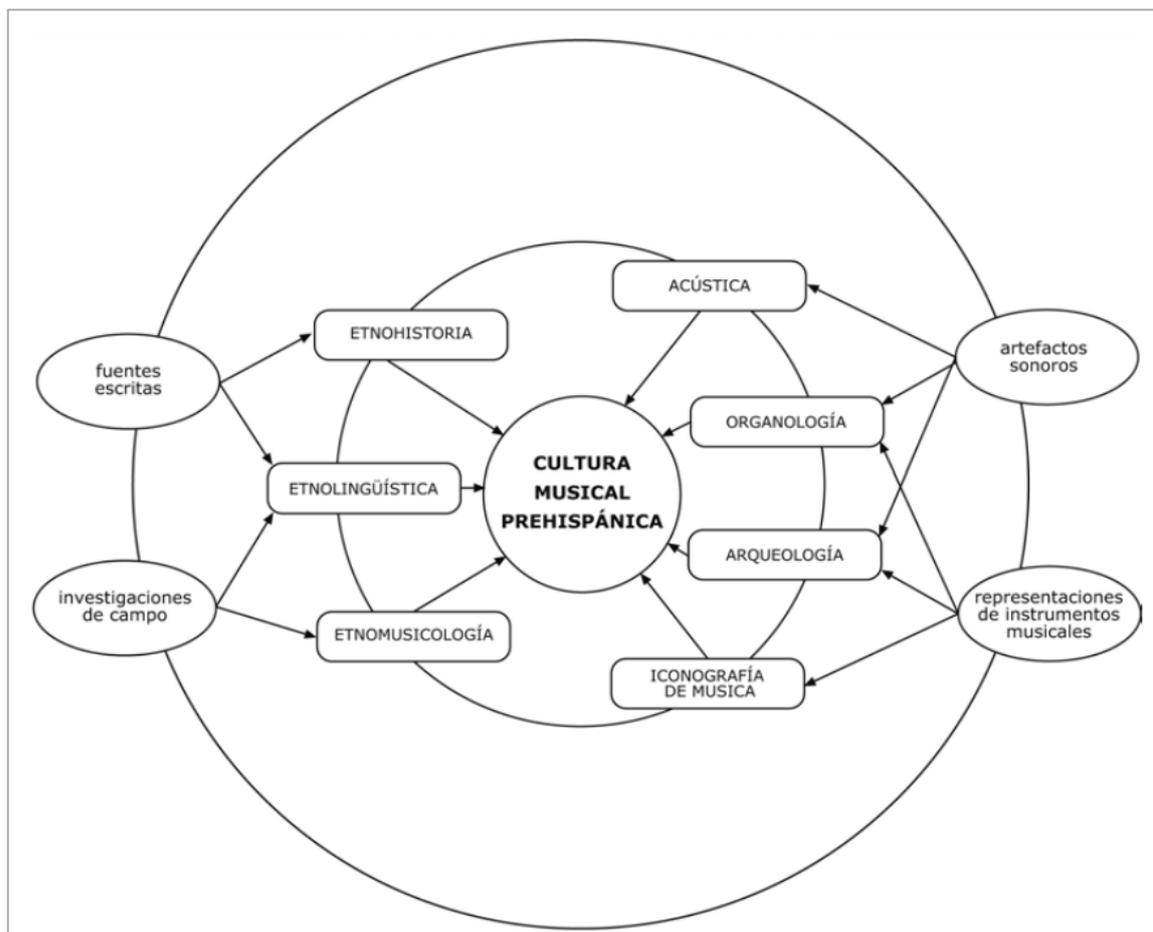


Figura 3.5. Modelo metodológico de Both. Tomado de: Both 2005

Al oír sobre la Arqueomusicología es inevitable caer en la obiedad de obtener información sobre el entorno musical a partir de los objetos arqueológicos sonoros (instrumentos musicales creados por el hombre). Sin embargo, y como se pudo observar a través de varios diseños metodológicos lo cierto es que, no es la única fuente de datos para comprender el universo musical que envuelve a las sociedades del pasado.

Así tenemos nuevamente a Homo-Lechner estructurando el estudio arqueomusicológico tal manera que establece dos “triángulos de oro”, uno siendo la convergencia de las bases disciplinarias (Figura 3.6) y en el otro sitúa los tres tipos de materiales sobre los que se apoya su estudio (Hortelano, 2003).

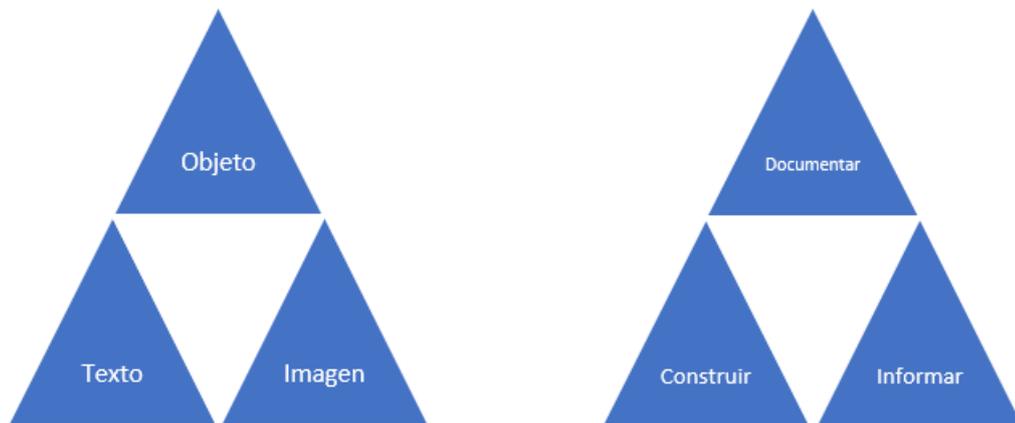


Figura 3.6. Triángulos sobre el estudio Arqueomusicológico de Homo-Lechner.

En el apartado de la documentación, Homo-Lechner explica las líneas de trabajo a llevar por los investigadores, entre los que se encuentra “las representaciones de instrumentos (y de otras manifestaciones musicales)” conocida como iconografía musical. (Homo-Lechner, 1989, citado en Hortelano, 2003).

Así mismo, de acuerdo a una conferencia realizada en 2021 por Raquel Jiménez, las fuentes de las cuales podemos obtener datos sobre el fenómeno musical de las culturas son variados (Figura 3.7) y sus estudios dependerán del tipo de dato que se desee recopilar y hacia donde está dirigida la investigación.

# Fuentes

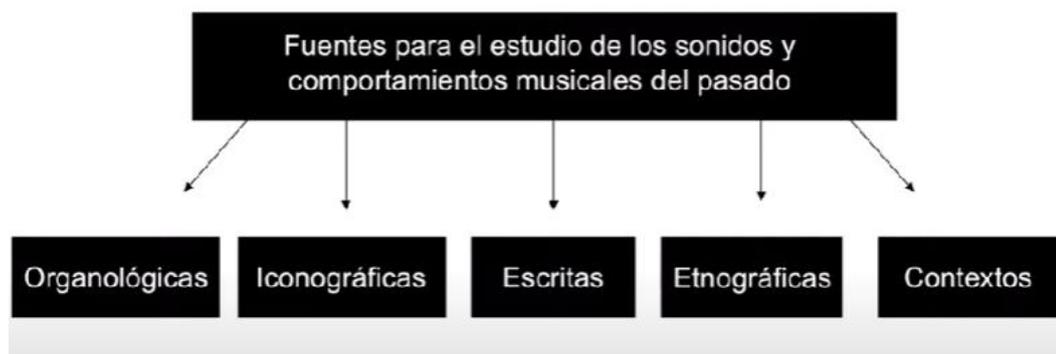


Figura 3.7. Cuadro elaborado por Raquel Jiménez.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=4fJo8ggR9cQ&t=362s>

Es por ello que, considerando los factores que rigen este trabajo, como la incertidumbre del marco contextual, con respecto a nuestro objetivo, (no siendo el instrumento musical sino, el personaje), nuestra fuente de datos provendrá de un estudio iconográfico, a continuación, se explicará a fondo de qué tratan dichos análisis y su trayectoria a través de estudio musicológico de otras culturas.

Previamente se debe conocer qué se entiende por iconografía. Para Gendrop, (1997), es comprendida como:

“Ciencia de la identificación, descripción, clasificación e interpretación de símbolos, temas y elementos de obras de arte -especialmente antiguos tales como imágenes, efigies, cuadros, estatuas o monumentos. Tratado analítico y descriptivo (o colección) de imágenes u otros elementos referentes a un mismo tema, trátese de una entidad histórica o mítica” (Gendrop, 1997: 109).

Se puede comentar que este es una conceptualización muy general, ya que no solo se aplica a la arqueología, sino para otras muchas disciplinas, sobre todo en el ámbito artístico, siendo Aby Warburg y Erwin Panofsky sus fundadores como también de los mayores exponentes. Al ser un concepto tan amplio, conviene tratar definiciones y

trabajos relacionados con nuestra área de estudio para entender cómo la iconografía es una herramienta que permite conocer el aspecto abstracto de las sociedades antiguas.

Alice Rigatii, trata en su tesis doctoral, sobre representaciones en figurillas cerámicas, en cuyo marco teórico, define a la iconografía de acuerdo a las afirmaciones de Knight, quien no recurre al término vasto como lo es el arte, sino que lo simplifica a imagen figurativa” (Knight, 2013: 4, citado en Rigatii, 2019). A lo cual Rigatii menciona que “La iconografía es la disciplina que se interesa por la relación entre la imaginería visual y los significados a los que ésta se refiere” (Rigatii, 2019:8).

También, para Larrea, (2017), en su trabajo interdisciplinario de instrumentos Jama Coaque aplicados al diseño gráfico y sonoro con la cimática, la iconografía:

“...como campo de estudio, tiene como objetivo analizar el origen y la formación de las imágenes, las relaciones que surgen a partir de las mismas con lo alegórico y lo simbólico, además de sus caracterizaciones por medio de los atributos que casi siempre guardan” (Larrea, 2017:12).

Se puede dilucidar entonces, que los estudios iconográficos son fuentes de datos que, desde nuestra perspectiva, son considerados como símbolos culturales que estructuran una narrativa sencilla o compleja según la visión del investigador, (Eco, 1981). Esta forma de ver y comprender al objeto se basa en el sistema de significación utilizado por las teorías semióticas, en el que el signo, según Ferdinand de Saussure, manifiesta la idea de un emisor a través de dos vías: el significante y el significado, siendo el primero la “imagen que se viene a la mente, de una cadena de sonidos determinada, pudiendo un significante dar lugar a varios significados”, mientras que el significado es “la idea que asociamos en nuestra mente y nos transmite algo concreto” (Eco, 1975, p. 31).

Aplicando estas perspectivas al estudio arqueo-musical, Hortelano (2003), menciona que la iconografía permite evidenciar claras representaciones como escenificaciones musicales en las que se puede identificar a los instrumentos, ayudando a definir estos artefactos en poblaciones como Egipto, Mesopotamia y Roma. Esta fuente de datos se subdivide en otros tipos de fuentes iconográficas según la autora, entre los

cuales define a “Personajes que tocan instrumentos de música” pudiendo encontrarlos en pinturas, esculturas y representaciones cerámicas (Hortelano, 2003:35).

A partir de estos personajes Merriam (1964), presenta cuatro puntos importantes al momento de estudiar su simbología:

- el arte es simbólico en su transmisión de significados directos
- la música es un reflejo de emociones y significados
- la música ofrece posibilidades de reflejar otros comportamientos, organizaciones y valores culturales.
- la música puede simbolizar el comportamiento humano en general.

Estas pautas son considerablemente importantes al dar una mirada a las representaciones de músicos y músicas en las poblaciones antiguas. Con la iconografía se ha logrado comprender organización política de dichas sociedades, tal es el ejemplo de Teotihuacán, cuyos estudios relacionados a su arte permitieron corroborar el conocimiento de su estructura social como un sistema teocrático, además de evidenciar las prácticas sociales y religiosas que conllevaron a lo largo de su apogeo (Kubler, 1967).

Así mismo, entre otros enfoques, la iconografía pone sobre la mesa distintos tópicos como las influencias artísticas (Rowe, 1964; Nastri, 2008), o los trabajos arqueo musicales. Uno de los trabajos más representativos, que combina iconografía musical con el estudio del rol del músico, es el de las representaciones de los músicos Moche, trabajo de tesis de Daniela La Chioma, en el que identifica los atributos y características de los personajes portadores de instrumentos musicales, relacionando los datos con los contextos, para así discutir sobre el papel que jugó el músico en la sociedad Moche (La Chioma, 2014).

# CAPITULO 4

## 4. METODOLOGÍA

Hacia el Desarrollo Regional, la representación cerámica continuó siendo la principal vía de expresión artística observada desde el Formativo temprano, eso incluye, la representación humana que engloba muchas actividades cotidianas o específicas. Esta es la razón por la cual el estudio iconográfico, permitiría acercarnos a los fenómenos culturales a partir de los rasgos y elementos identificados en la cerámica.

Se conoce que la reserva arqueológica del MAAC alberga alrededor de 54000 objetos entre ellos, obras de arte y piezas arqueológicas de diversos materiales, (Ministerio de Turismo, 2021). Inicialmente los objetos arqueológicos reposaban en el Museo Arqueológico Etnográfico y de Arte Moderno Latinoamericano, inaugurado por el Banco Central del Ecuador en 1950. Para 1974, con la llegada de Olaf Holm, se logró organizar y ampliar la cantidad de bienes artísticos y arqueológicos. Seis años más tarde en 1980, la institución pasa a ser llamada Museo Antropológico del Banco Central, cambiando su ubicación más al centro de la ciudad (calles 9 de octubre y Antepara), para finalmente, en 2004, abrir al público con el nombre de Museo Antropológico de Arte Contemporáneo “MAAC”. (GoRaymi, Plataforma digital de difusión).

De esta manera, las piezas arqueológicas que serán objeto de estudio para la presente investigación, se hallan registradas y catalogadas en una gran base de datos que contienen, número de código de reserva, procedencia, tipo de pieza, afiliación cultural, mediciones y demás datos básicos, además de la información generada por otros investigadores. Por ello, con el fin de tener un panorama general de la muestra, se presentó la propuesta con el sr. Andrés Armijos<sup>7</sup> acerca de las piezas consideradas o categorizadas dentro de la temática musical: éstas incluyen instrumentos musicales, objetos sonoros de diferente funcionalidad (botellas y figuras silbato) y representaciones llamadas figurillas con “actitud de músico” que pueden o no, ser objetos sonoros, (Armijos, conversación personal).

---

<sup>7</sup> Encargado de la Reserva Arqueológica del MAAC.

A partir de una base de datos general, otorgada por el sr. Armijos, se contabilizaron datos cuantitativos, tanto de objetos silbadores como de instrumentos musicales, para conocer qué tipo y cantidad de muestra se tiene por cultura.

	FIGURAS	RECIPIENTES	FLAUTAS	LITOFONOS	OCARINAS	PITO	RONDADOR	SONAJERO	VARILLAS	TAMBOR	CASCABEL	METALÓFONO
BAHÍA	380	27	3		34	326			2	1		
CHORRERA	249	125	3	14	152	139	3	5	64			
DAULE TEJAR	133	5	1		9	104				2		
GUANGALA	61		20		62	93						
JAMA COAQUE	20	518			6	19		2	3			
JAMBELÍ	20	2	50		107	188			13		34	1
MANTEÑO	7				14	3						
MANTEÑO HUANCABILCA	3				2	5		1				
MILAGRO-QUEVEDO					1							
TOLITA			1			1			3		192	19
VALDIVIA				1				1				

**Tabla 4.1. Datos cuantitativos de instrumentos musicales por cultura en la reserva arqueológica del MAAC. Las figuras pueden ser o no silbato, y a su vez representar o no, instrumentos musicales.**

Así, de un total de 3316 piezas arqueológicas, 1715 son instrumentos musicales y 1601 son artefactos sonoros considerados silbato (entre ellos botellas y figurillas), y en cuanto a figurillas que portan instrumentos musicales, se dividió un total de 102 piezas según datos de la reserva de los cuales 61 pertenecen a la cultura Jama Coaque, 21 a Bahía y 4 pertenecientes a Chorrera<sup>8</sup> (Armijos, conversación personal).

Para lo cual, si queremos observar el desarrollo de la representación del músico como individuo social, nos basaremos en aquellas piezas antropomorfas en las que se distinga la “actitud de músico”, esto es, personajes que porten instrumentos musicales como flautas, tambores, etc. Además, para obtener datos comparativos, y como se mencionó anteriormente, el estudio se concentrará solo en dos poblaciones del Desarrollo Regional debido a la cantidad de muestra por abarcar, pero que juntas pueden ofrecer información acerca de sus tocados, vestimenta, adornos, instrumento musical, entre otros elementos.

<sup>8</sup> La observación inicial de la reserva y de la base de datos, arrojó esta cantidad de ejemplares, sin embargo, en el proceso de recolección de datos, se pudo contabilizar una cantidad diferente a la esperada que se detalla más adelante.

## **4.1 Muestra**

La muestra a analizar entonces, partió inicialmente de una observación previa de los artefactos arqueológicos en general, como se mencionó anteriormente. Se indagó entre dicho material, piezas catalogadas con afiliación Bahía y Jama Coaque que presenten las siguientes características:

- Representación de un personaje antropomorfo (séase: figurilla, vasija, figura silbato, botella, etc.)
- El personaje debe sostener y/o emular tañer un objeto que se interprete como un instrumento musical

Seleccionadas las piezas se apuntaron los códigos de reserva de las mismas, obteniendo 122 piezas arqueológicas, sin embargo, a pesar de que se podía identificar a algunas piezas como músicos, su alto grado de deterioro hizo que fuesen descartadas rápidamente. Por ello, y finalmente la muestra consistió en un total de 115 representaciones de músicos, 56 pertenecientes a la cultura Bahía, y 59 para la cultura Jama Coaque.

Es cierto que, al hablar de instrumentos musicales representados, probablemente muchos de ellos no quepan dentro de lo que actualmente consideremos como “instrumento musical”, pudiendo tratarse de artefactos sonoros con morfología desconocida para la organología, como también de utensilios muy similares a los instrumentos musical pero correspondiente a otra funcionalidad, como, por ejemplo, el uso del canuto para avivar el fuego en las cocinas de horno (Chancay, conversación personal). Por el contrario, instrumentos como la flauta de pan o rondador, o elementos percutivos que ahora conocemos como tambores, son muy recurrentes en las representaciones cerámicas, lo que deja en claro que su forma y modo de entonar no han pasado cambios drásticos a lo largo de los años.

## **4.2 Recolección de datos**

### **4.2.1 Creación de Ficha de Registro**

Teniendo en claro entonces, las piezas que se pretenden revisar, procedemos a crear una lista de atributos a tomar en consideración, basándonos en la descomposición

de elementos y símbolos cuyas agrupaciones y asociaciones nos brinden datos sistemáticos. La siguiente lista (Figuras 4.1 y 4.2) se creó a partir de las fichas de datos de otros autores de estudios iconográficos como Zambrano, (2013), Moncayo, (2018), Cotapo, (2021), Moscoso, (2022) y Cuzco, (2022).

## FICHA DE REGISTRO

Ausencia = 0

A) CÓDIGO DE LA PIEZA

B) PROCEDENCIA

C) TIPO DE PIEZA

1. Figura Antropomorfa sonora
2. Figura Antropomorfa No Sonora
3. Aplique en Botella comunicante sonora
4. Aplique en vasija comunicante
5. Instrumento musical (según datos de la reserva)
6. Vaso
7. Vasija
8. Aplique en recipiente desconocido
9. Aplique en vaso

### DATOS TÉCNICOS DE LA PIEZA

D) ALTURA

E) ANCHO

F) LARGO

G) PESO

### MORFOLOGÍA DE LA PIEZA

H) TÉCNICA DE ELABORACIÓN

1. Modelado
2. Moldeado

I) ACABADO DE SUPERFICIE

1. Alisado
2. Pulido
3. Con engobe
4. Hollín

J) TÉCNICAS DE DECORACIÓN

1. Apliques
2. Presencia de Pintura
3. Carenado
4. Incisos
5. Excisos
6. Punteado

K) COLOR DE PINTURA

1. Blanco
2. Naranja

3. Rojo

4. Negro

5. Amarillo

6. Café

7. Verde

L) PRESENCIA DE PERFORACIONES

Sí (Ingresar cantidad)

M) COLOR DE LA PIEZA

1. Marrón
2. Crema
3. Naranja
4. Gris

### CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE

N) POSICIÓN

1. Erguida
2. Sedente

O) POSICIÓN DE BRAZOS

1. Ambos brazos Recogidos sosteniendo el instrumento
2. Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia el frente
3. Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia atrás
4. Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia arriba
5. Un brazo sosteniendo el instrumento, otro sosteniendo otro instrumento u objeto
6. Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia abajo

P) POSICIÓN DE PIERNAS

1. Extendidas
2. Separadas
3. Juntas
4. Flexionadas
5. Cruzadas
6. Duplicadas
7. Fusionadas

Q) SEXO

Figura 4.1. Ficha de Registro

1. Masculino	2. Círculos
2. Femenino	3. Líneas incisas
3. Indefinido	4. Líneas excisas
R) <u>TIPO DE OJOS</u>	5. Apliques cónicos
1. Almendrados	6. Apliques circulares
2. Granos de café	7. Apliques tubulares
3. Ojos Circulares	8. Pintura
4. D Invertida	9. Aplique en banda
5. Ovoides	10. Presencia de diadema
S) <u>NARIZ</u>	11. Apliques cuadrangulares
1. Aguileña	12. Apliques ornitomorfos
2. Perfilada	13. Aplique de gota invertida
3. Redonda	X) <u>OREJERAS</u>
4. Triangular	1. Circulares
T) <u>BOCA</u>	2. Tubulares
1. Incisa	3. Con Pendiente
2. Excisa	4. Troncocónico
3. Ovalada	5. Circular doble 2
4. Rectangular	6. Perforadas
5. Labios pronunciados	7. Circular doble 1
6. Circular	8. Discoidales
7. Presencia de dientes	9. Compuestos
<b>INDUMENTARIA</b>	10. Rectangulares
U) <u>VESTIMENTA SUPERIOR</u>	Y) <u>NARIGUERA</u>
1. Pectoral	1. Tubular
2. Poncho	2. Circular
3. Falda tipo 1	3. Semicircular (en Aro)
4. Taparrabo tipo 1	4. Doble
5. Torso descubierto	5. Cónica
6. Taparrabo tipo 2	6. Esparcida
7. Falda tipo 2	7. Discoidal
8. Cinturón	8. Triangular
9. Falda tipo 3	Z) <u>COLLARES O COLGANTES</u>
<b>ADITAMENTOS</b>	1. Cuentas tubulares
V) <u>FORMA DEL TOCADO</u>	2. Colgante de Colmillo
1. Acorazonado	3. En banda ancha
2. Circular	4. Cuentas circulares
3. Cuadrangular	AA) <u>BRAZALETES</u>
4. Discoidal	1. Cuentas
5. Con Visera	2. Banda sencilla
6. Festoneado	3. Banda doble
7. Estrellado	4. Con agujeros
8. Cilíndrico	5. Con incisos
9. Romboide	6. Banda triple
BB) <u>TOBILLERAS</u>	7. Banda cuádruple
W) <u>DECORACIÓN DEL TOCADO</u>	1. Banda sencilla
1. Punteado	2. Banda doble

Figura 4.2. Ficha de Registro (Continuación)

3. Con inciso	14. Instrumento no definido
4. Con agujeros	15. Flauta de pan de +10 tubos
5. Múltiples	
<b>CC) RESTAURADO</b>	<b>EE) POSICIÓN DEL INSTRUMENTO</b>
1. Si	1. Brazo o Mano Izquierda
	2. Brazo o Mano derecha
	3. Colgante
	4. Ambas manos del personaje
	5. Boca del personaje
	6. En las piernas
	7. Adosado al cuerpo
	8. En aplique
<b>INSTRUMENTACIÓN</b>	<b>FF) ESTADO DE INTEGRIDAD DE LA PIEZA</b>
<b>DD) TIPO DE INSTRUMENTO</b>	<b>PIEZA</b>
1. Sonajero	1. 100% de integridad
2. Recipiente cilíndrico	2. 99 – 70 % de integridad
3. Cascabel	3. 69 – 40 % de integridad
4. Flauta	4. 39 – 15 % de integridad
5. Flauta de pan de 2 tubos	5. 15 – 0 % de integridad
6. Flauta de pan de 3 tubos	
7. Flauta de pan de 4 tubos	<b>GG) CONSERVACIÓN DE LA PIEZA</b>
8. Flauta de pan de 5 tubos	1. Buena
9. Flauta de pan de 6 tubos	2. Regular
10. Flauta de pan de 7 tubos	3. Mala
11. Flauta de pan de 8 tubos	
12. Flauta de pan de 9 tubos	
13. Flauta de pan de tubos indefinidos	

Figura 4.3 Ficha de Registro (Continuación)

#### 4.2.2 Llenado de Ficha de Registro (Ficha en físico y Excel)

La ficha mostrada se compone de 2 tipos de campos: las letras del alfabeto, corresponden no solo a un elemento físico de la pieza, sino también a la utilización de una columna en Excel para completar dicho dato, es decir, cada fila corresponde a una pieza y cada una de sus columnas corresponde al atributo que se encuentra en la misma.

Mientras, el campo numérico responde a qué tipo o variante del elemento se está visualizando en la pieza, además, la ausencia de ello se representó como =0. Por ejemplo, si en una pieza se observó que presenta pintura roja, se le asigna su número respectivo (**3**), para ser colocado en la celda de la fila de la pieza en la columna (**K**), según la ficha (Figura 4.4).

	A	K	L	M	N	O	P	Q	R	S
1	CÓDIGO DE RESERVA	COLOR DE PINTURA	ESENCIA DE PERFIL	COLOR DE LA PIEZA	POSICIÓN	POSICIÓN DE BRAZO	POSICIÓN DE PIERNA	SEXO	TIPO DE OJOS	NARIZ
2	GA-2-1693-80	0	5	3	1	1, 1, 2		2	5	3
3	GA-5-1768-81	3	5	1	1	1, 1, 2		3	4	3
4	GA-3-1128-79	1, 2, 4	5	2	1	1, 1, 2		3	5	3
5	GA-5-130-76	3	4	1	1	1, 1, 2		3	8	1
6	GA-22-1186-79	3	4	3	1	1, 1, 2		3	5	0
7	GA-6-885-78	3	4	1	1	1, 1, 2		3	8	1
8	GA-4-1019-78	0	3	4	1	1, 2, 4		3	9	1
9	GA-17-713-78	2, 3	0	4	1	1, 1, 2		3	3	3
10	GA-8-118-76	2	0	3	1	1, 1, 2		3	3	3
11	GA-11-410-77	2, 3	5	4	1	1, 1, 2		3	2	1
12	GA-4-409-77	2	0	2	2	1, 4, 5		3	2	1
13	GA-310-200-76	0	5	3	1	1, 1, 2		3	2	1
14	GA-9-410-77	1, 2, 3	3	1	1	1, 1, 3		3	2	1
15	GA-4-1067-78	3	0	4	2	1, 4, 5		3	2	1
16	GA-6-598-78	3	0	3	1	1, 1, 2		3	4	3
17	GA-4-583-78	2, 3	2	2	1	1, 1, 2		3	1, 1, 4	

Figura 4.4. Ejemplo de llenado de Ficha

De esta forma, la toma de datos en la reserva fue realizada primero en físico mediante hojas impresas, para luego pasar dicha información a una tabla de Excel. El uso de dicha hoja de cálculo permitió agregar sus respectivos filtros para observar el movimiento de los datos Bahía y Jama Coaque, juntos y también por separado. Esto ayudó también a la contabilización de datos, cruces y creación de gráficos.

Otra de las ventajas de colocar números es que podemos colocar varios de ellos para atributos variados como por ejemplo el color de pintura (ocurren casos donde tienen varias distribuciones y colores de pintura en la pieza).

### 4.2.3 Análisis Iconográfico

Una vez rellena la ficha a mano y pasados los datos de ambas culturas a Excel, se procederá a identificar recurrencias, semejanzas, diferencias, cambios y repeticiones que permitan formar tipologías para cada grupo cultural y también, comparar una sociedad frente a otra. Rowe, (1962) aplicó este método al estudio del arte Chavín, a través de la descomposición de imágenes procedentes de la decoración cerámica y esculturas como el Obelisco de Tello. Aquello implicó la identificación de simetrías,

repeticiones de personajes y reducción de figuras complejas a líneas rectas y curvas, resultando en una simplificación del estilo a medida del paso del tiempo. Todo este trabajo aportó a seguir la continuidad del estilo Chavín y su influencia en otras culturas, pudiendo incluso reconocer las fases de esta sociedad de acuerdo a sus rasgos característicos (Figura 4.5).

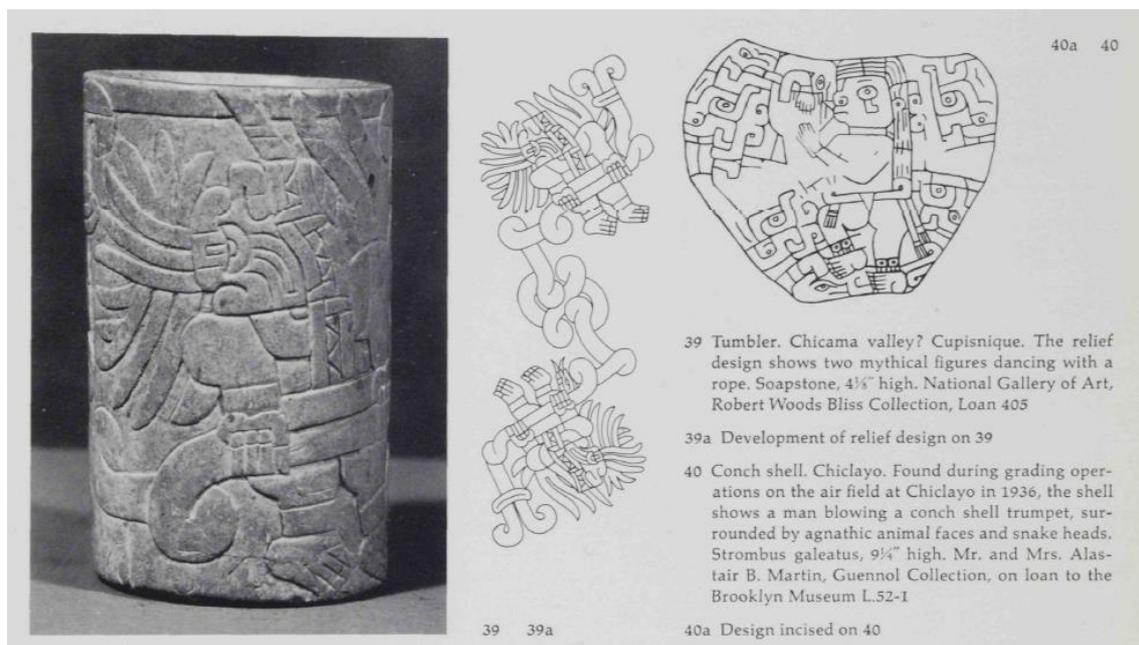


Figura 4.5. Identificación de figuras danzantes en la iconografía Chavín.

La metodología a aplicar, como se viene recalcando a lo largo de este trabajo consiste la identificación de elementos en la producción artística, en este caso como los parámetros creados para la ficha de registro, cuya sistematización y agrupación de datos nos permitan reconstruir la identidad del músico, a partir de su representación cerámica, y de esta forma darle una explicación a la relación entre la representación y su significado, (Instituto Mora, 2014).

Los trabajos iconográficos consisten en pensar en todo como un signo, resultado de múltiples relaciones, internas y externas que establecen los fenómenos sociales, culturales y por ende los musicales (Reynoso, 1987). Por lo tanto, se emplearán los conceptos integrales de Panofsky (1985), en la muestra a analizar, para la descomposición de formas y significados presentes en las figurillas.

Este conjunto de símbolos y signos presentes en las representaciones de músicos, los podemos encontrar en trabajos iniciales como los de Idrovo, (1987) o Hickman, (1986), cuyas catalogaciones y primeros acercamientos a la cultura musical de estas poblaciones son importantes de revisar inicialmente para el desarrollo de esta investigación, ya que en estos trabajos podemos encontrar parte de nuestra muestra. Así mismo, se toma como referencia el trabajo arqueo-musicológico de Toro, (2018), en el que aplicó métodos de análisis simbólicos y morfológicos para recopilar datos de objetos sonoros, pero también, de representaciones antropomorfas y en la que gran parte de su muestra carece de información de contexto.

Considerando aquello, se exponen tres niveles de análisis según Panofsky, (1985):

**Nivel pre iconográfico.** – Se trata del significado o interpretación natural a primera vista, de característica descriptiva, como líneas, colores, formas, etc.

**Nivel iconográfico.** – En este nivel se explora la temática relacionada con la figura, incluyendo fuentes históricas o bibliográficas que le dan un significado secundario.

**Nivel iconológico.** – aquí se profundiza en el significado de la obra, complementando el análisis con su contexto cultural. (Este último es de especial atención, debido a que este nivel requiere esencialmente que el material a analizar tenga un contexto del cual interrelacionar, cosa que en nuestra muestra no es posible.

Estos niveles se relacionan con el uso de la semiótica, base teórica lingüística en el que Saussure considera:

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).

De esta manera, y dado que las poblaciones prehispánicas, demuestran su dinámica cultural a través de estos elementos simbólicos cerámicos, se pueden aplicar

técnicas comparativas, confrontando a Bahía y Jama Coaque para la comprensión de cambios, posiciones sociales, semejanzas y distinciones entre sus intérpretes.

### **4.3 Fotografía de la muestra**

Por último, se hará uso de herramientas utilitarias para la respectiva documentación fotográfica de las piezas analizadas. Esto es herramientas físicas como soportes, cajas de luz, testigos métricos, cámara, etc., y herramientas digitales como Photoshop para la edición de las fotos.

También, con la debida autorización del MAAC, se hará uso de fotografías propias de la reserva, cargadas en la página de Catálogo de Bienes Culturales, esto debido a que algunos ejemplares se encuentran en la sala de exposición del museo.

# CAPITULO 5

## 5. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Habiéndose aplicado la metodología descrita y recopilada la información necesaria que permita el avance de este proyecto, se presentan, a continuación, los análisis y resultados a partir de la tabulación desde la base general de datos. A primera vista, los rasgos generales en la totalidad de la muestra permitieron identificar de manera mental, varios grupos de personajes de atributos similares que pudieron ser corroborados en la base de datos. Sin embargo, es necesario empezar con la regularidad de las particularidades generales presentes en ambas culturas por separado, para luego, exponer dichos grupos y así poder realizar las comparaciones entre las dos sociedades.

### 5.1 Muestra General

Se revisó y registró en la reserva arqueológica del MAAC, figurillas antropomorfas (mayoría), vasos, vasijas y botellas con personajes antropomorfos aplicados. Es necesario mencionar que, al momento de la revisión la muestra contaba con una totalidad de 119 piezas, de las cuales varias fueron descartadas por el extremado deterioro que presentaba, con el fin de evitar confusiones, quedando una totalidad de 115 piezas cerámicas (Gráfico 5.1), siendo Jama Coaque quien lidera la muestra con un 51%, un poco más que Bahía con el 49%.

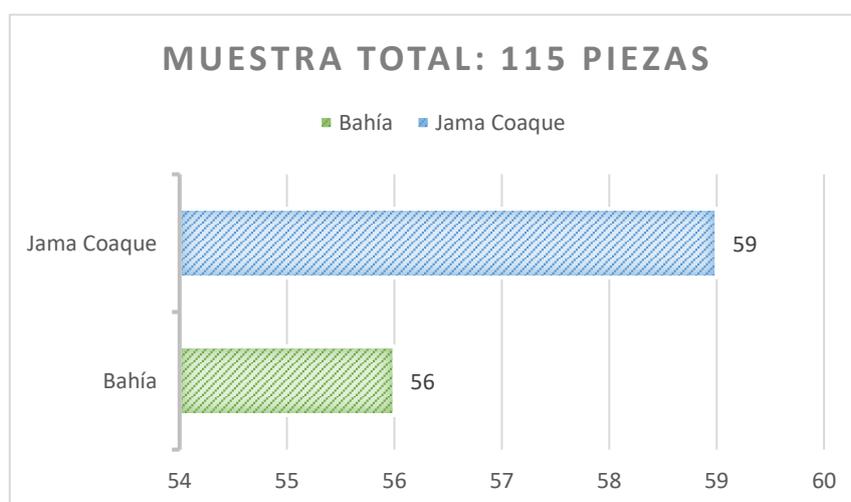


Gráfico 5.1. Total de piezas registradas.

Según datos de la reserva, el 22% de ellas no registran procedencia alguna, sin embargo, el otro 78% de los ejemplares proceden de varios sitios de Manabí, sobre todo el centro-oeste, y solo un artefacto procedente de Esmeraldas (Figura 5.1). En la provincia de Manabí, San Isidro es el sitio con mayor cantidad de piezas cerámicas, representando el 25% de la muestra total, seguido de Eloy Alfaro, Chone, el cual tiene un 10% de la muestra.

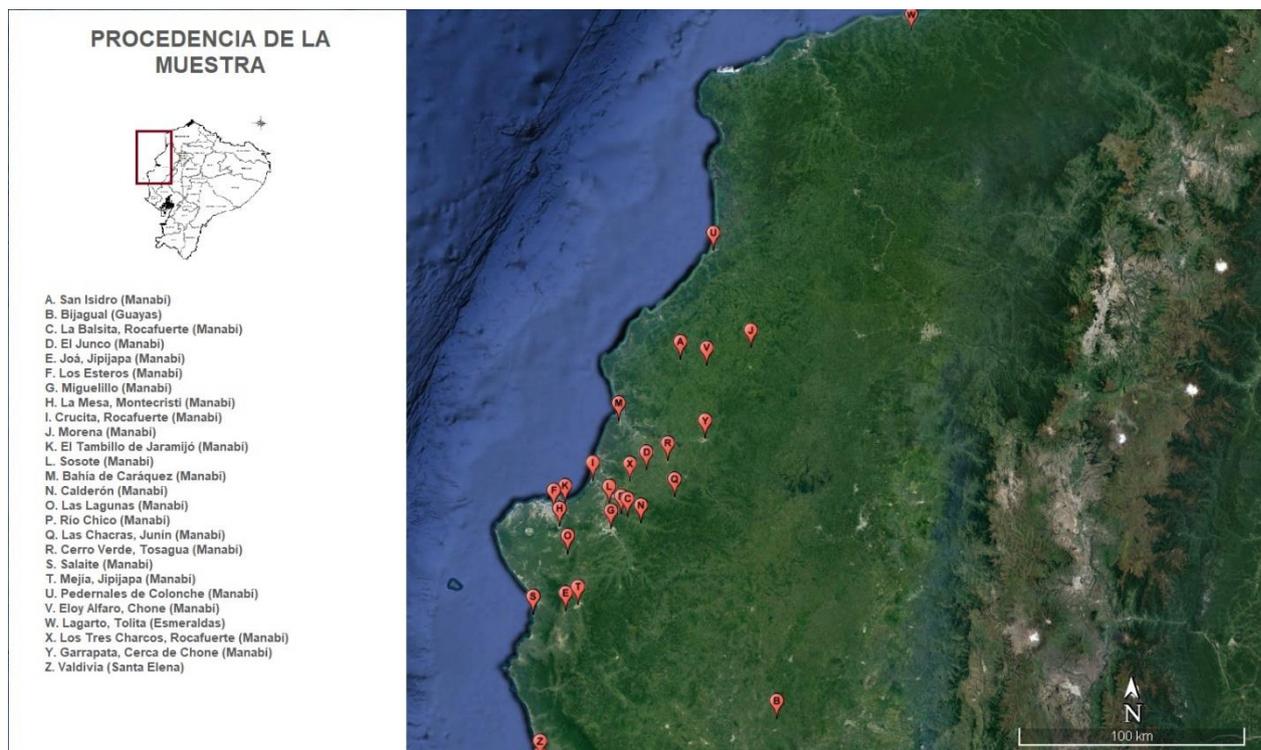


Figura 5.1. Mapa ubicando las respectivas procedencias de las piezas registradas.

Respecto al tipo de piezas registradas, no solo se encontraron figurillas, si no que éstas se subdividieron en figurillas antropomorfas sonoras y no sonoras, vasos, y apliques en recipientes como botellas y vasijas (gráfico 5.2). Una característica general sobre las piezas es su intervención previa al análisis, es decir, la restauración realizada como parte del protocolo de preservación (gráfico 5.3). Se considera este aspecto ya que afecta directamente a la observación de la pieza. Solamente el 43% de ellas han sido restauradas, en su mayoría, las figurillas Jama Coaque (51% de piezas restauradas).

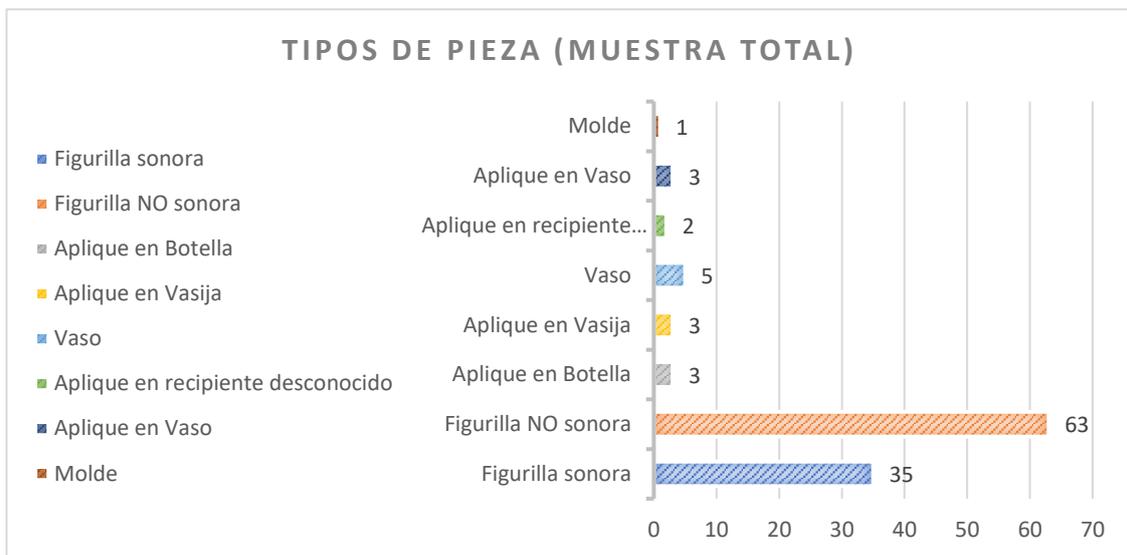


Gráfico 5.2. Tipo de piezas en la muestra general.



Gráfico 5.3. Restauración de piezas en la muestra general.

También es importante considerar el estado de integridad de la muestra por la misma razón que se consideró evaluar la restauración (gráfico 3.4). El 56% de la muestra posee una integridad del 99-70%, es decir, casi completas. El 32% son piezas completas, mientras que el 9% y 3% son ejemplares incompletos con menos del 69% de su composición.

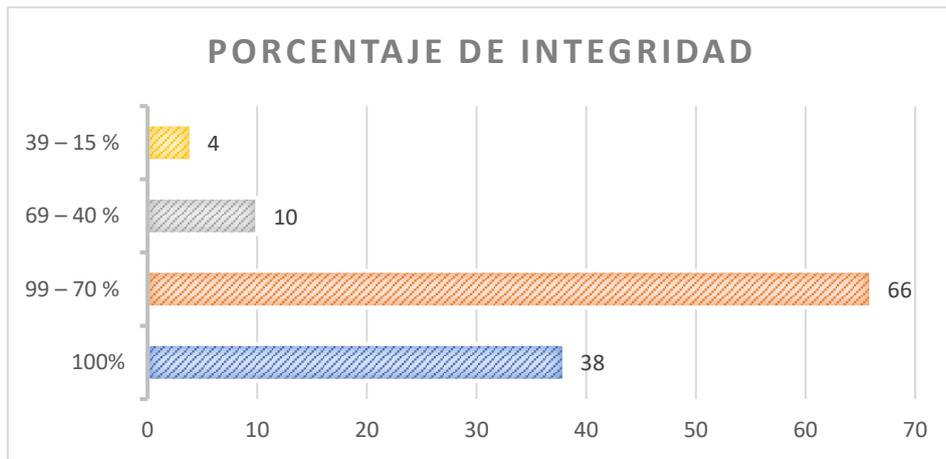


Gráfico 5.4. Porcentaje de integridad de las piezas en la muestra general.

Por último, a pesar de que un ejemplar esté completo, el deterioro limita la toma de información de una pieza, por lo tanto, se evaluó el deterioro en 3 parámetros: bueno, regular, malo. Se determinó un 24% buenas, 48% regular y un 28% en mal estado (gráfico 5.5).

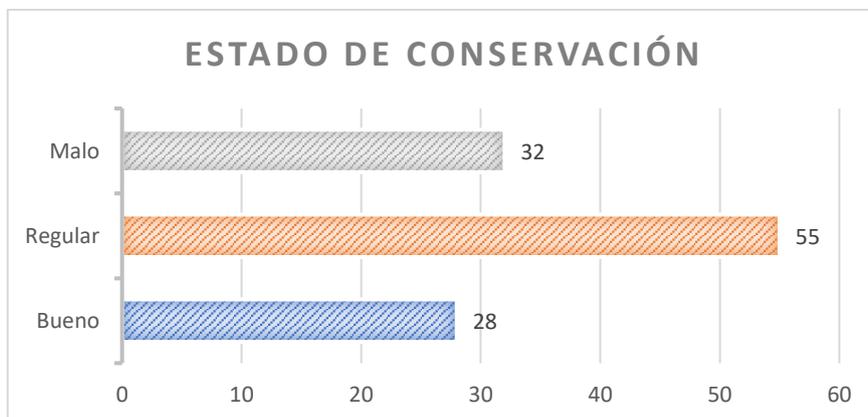


Gráfico 5.5. Conservación de piezas en la muestra general.

## 5.2 Muestra Bahía (Características generales)

La muestra cerámica de la cultura Bahía se compone de 56 artefactos. Se tratan, en su todo, de representaciones antropomorfas divididas en figurillas de carácter sonoro (46%) y carácter NO sonoro (41%), figurillas aplicadas en recipientes como botellas (5%), vasijas (4%) o siendo parte misma de su funcionalidad como los vasos (4%), (Gráfico 5.6).

En cuanto a su elaboración, las figurillas están fabricadas de manera mixta (53%), es decir, son piezas hechas en molde para luego resaltar detalles como por ejemplo incisos, excisos o apliques. Mientras tanto, también se presentan figurillas con una sola técnica: sólo moldeadas (27%) y sólo modeladas (20%) (Gráfico 5.7).

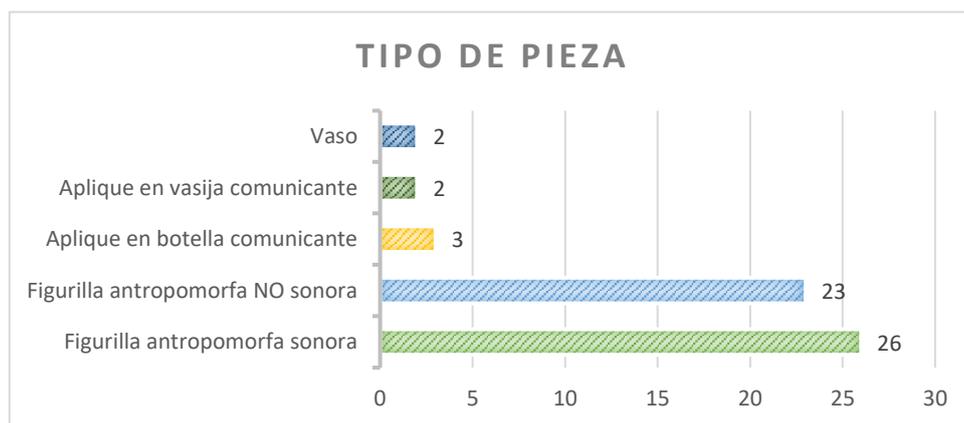


Gráfico 5.6. Tipos de pieza identificados en la muestra Bahía.

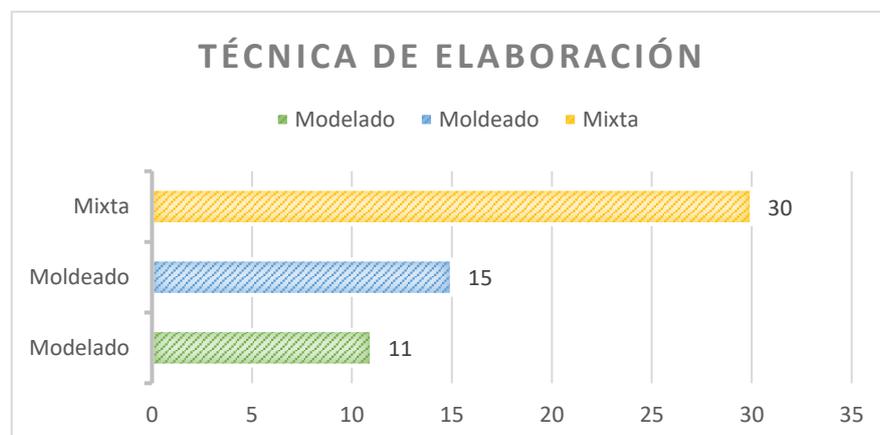


Gráfico 5.7. Técnica de elaboración identificada en la muestra Bahía.

Por otra parte, toda la muestra de superficie es alisada, pero menos de la mitad presenta otros acabados como pulidos (13 %), pulidos con engobe (5%), y sólo con engobe (5%) (Gráfico 5.8), aclarando que, dichos acabados son realizados en ciertas partes de la pieza mas no en la totalidad de la figura. Adicional a ello, en las superficies se pudo determinar la presencia de hollín, siendo su presencia del (21%).

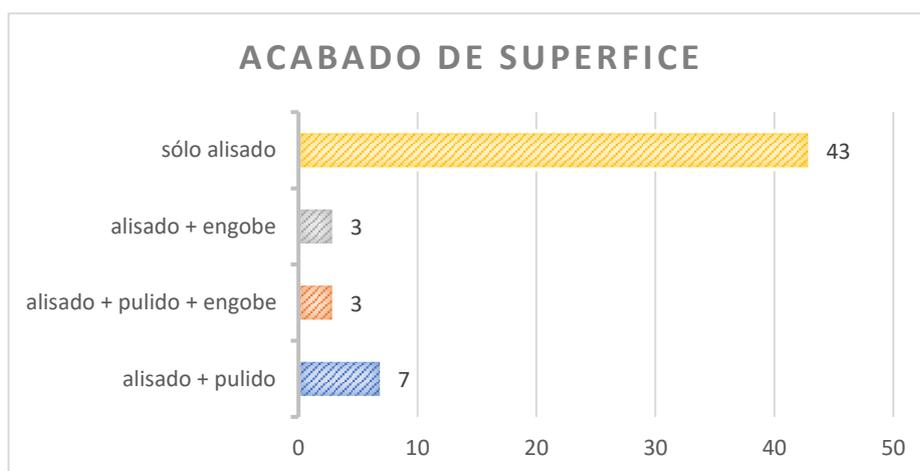


Gráfico 5.8. Combinaciones de técnicas de acabado en la superficie.

La decoración por su parte, tiene a mayor variación, en las figuras se presencia desde una hasta varias combinaciones de técnicas decorativas, que van desde la aplicación de pigmentos o pintura, incisos, excisos, apliques hasta otras técnicas como el punteado (gráfico 5.9).

Las figurillas que presentan una sola técnica (3%), frecuentan el uso de pintura, las que conllevan dos (30%), suelen combinar ésta última con detalles incisos. Las que utilizan tres técnicas (29%), agregan a su decorado, apliques o pastillaje, mientras que en el uso de cuatro (27%), tiende a aparecer el punteado. Por último, la utilización de 5 técnicas decorativas (11%), incluyen todo lo anteriormente descrito con excisos.

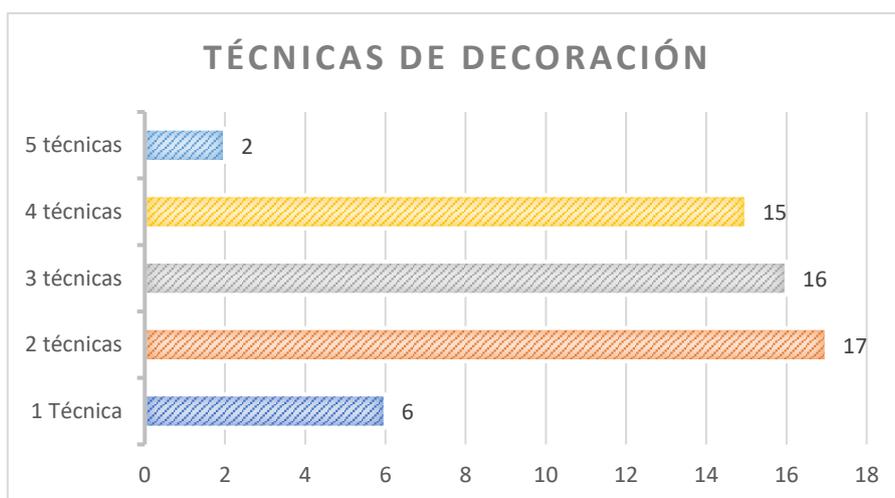


Gráfico 5.9. Cantidad de técnicas de decoración por pieza identificadas en la muestra Bahía.

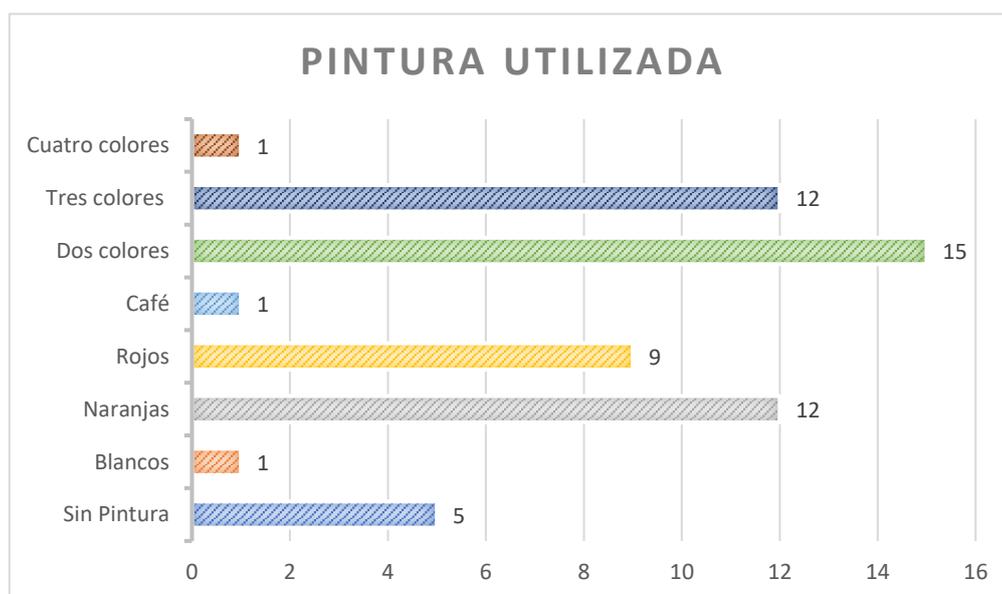


Gráfico 5.10. Diversos colores y combinaciones de colores en la pintura de la muestra Bahía.

Así como existen combinaciones de técnicas decorativas, también el uso de pintura se expresa desde el uso de un color hasta varios en zonas específicas de la figurilla (gráfico 5.10). Las piezas que carecen de esta característica se encuentran en apenas un 9%, mientras que, en las demás, prevalece el uso de dos colores (27%), usualmente los tonos naranjas y rojos. El uso sólo de naranjas y tres colores a la vez está representado con el 21% de los ejemplares, seguido del uso de tonos solamente rojos con el 16%. Así es como la utilización de blancos, cafés, y cuatro colores (los ya descritos más tonos negruzcos), se presentan en un 2% de la muestra Bahía.

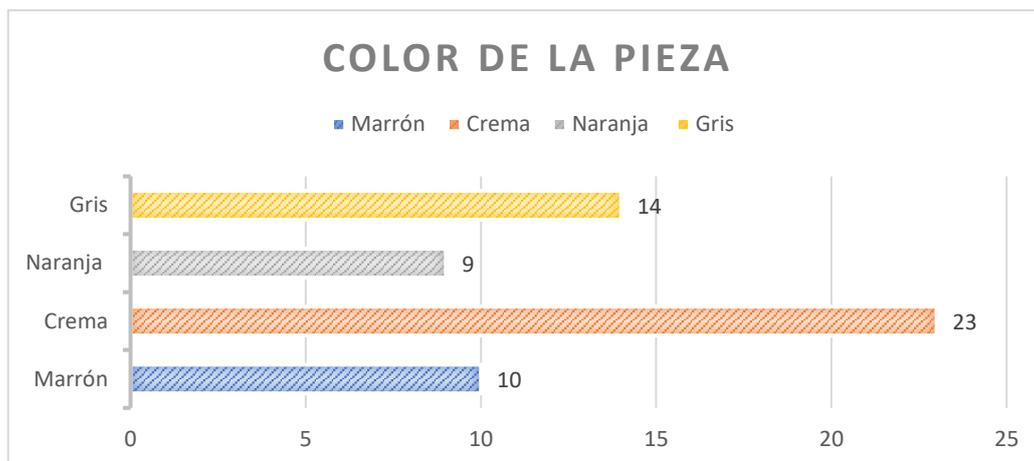


Gráfico 5.11. Color del material cerámico en la muestra Bahía.

Los colores de la pieza (gráfico 5.11), también se tomaron en cuenta en este análisis, mostrando una alta cantidad de cerámica color crema (41%), gris (25%), marrón (18%) y naranjas (16%).

En cuanto a la postura de las figurillas (gráfico 5.12), el 80% de ellas se representan como personas de posición erguida, 11% sedentes y 7% indeterminadas debido a la integridad de las piezas (Figura 5.2). Una de ellas está representada en decúbito supino (acostado), sobre las manos de su “madre”, representación detallada más adelante.

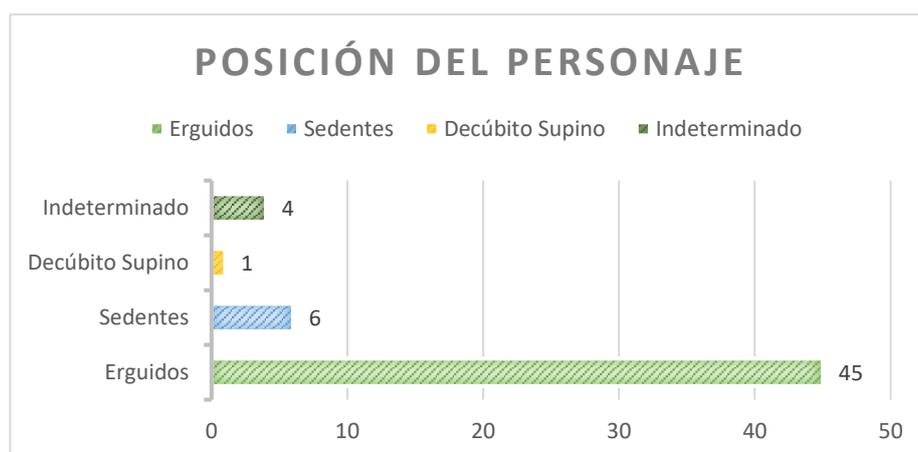


Gráfico 5.12. Postura corporal de los personajes de la muestra Bahía.

Además de la posición del cuerpo, también se tomó en cuenta la postura de las extremidades superiores e inferiores, indicando sus acciones o la toma de otros objetos

u otros instrumentos. Casi todos los ejemplares bahía (96%), poseen los brazos flexionados al pecho, sosteniendo con ambas manos el instrumento musical, mientras que uno sostiene con otra mano un objeto y otro personaje mantiene uno de sus brazos extendido hacia abajo.



Figura 5.2. Ejemplo de músico en posición sedente.

La misma filtración de datos se utilizó para determinar la frecuencia de la posición de las piernas de los personajes. En ella, un 78% de las figurillas presentan las extremidades inferiores extendidas y separadas, un 10% separadas y flexionadas, 6% extendidas pero juntas, 4% flexionadas pero cruzadas y un 2% con piernas fusionadas, es decir, que no se distinguen extremidades.

Por otro lado, determinar el sexo de las figuras, fue en realidad una tarea de alta complejidad, pues no se presenció demostración del artesano en querer representar los genitales de las personas representadas. Existen trabajos como el de Moncayo, (2018) en el que se condiciona al sexo con el tipo de vestimenta (falda para las figuras femeninas y taparrabos para los masculinos), sin embargo, se explica claramente que no es un requisito único, sino más bien complementario de otros factores como la presencia de senos o pezones y la forma de la silueta humana.

Se determinó entonces, que el criterio de identificación del sexo para la muestra Bahía fuera la presencia de genitales masculinos y femeninos, es decir que la demostración de un falo o una vulva fuera indicadora de representación sexual. Mientras que los factores complementarios como la vestimenta, forma y tocado, es una correlación que se realizó más adelante. Con ello, la cantidad de estos detalles fueron casi nulos, teniendo solamente dos figurillas femeninas (4%) y el resto de sexo indeterminado (96%).

Así, algunas de las figuras de sexo indeterminado, presentaron como atributos, la presencia de pezones a modo de botón. Este es un indicador incompleto sobre el sexo de la figura ya que se presta a ambigüedades, aun así, es importante destacar su presencia del 4% (Figura 5.3).



Figura 5.3. Presencia de pezones a modo de botón en figurillas Bahía.

El tipo de ojos más frecuente en la muestra, es el circular (43%) (gráfico 5.13) que presenta variantes en cuanto a su elaboración, siendo algunos perforados, otros sin

detalle adicional, con doble circunferencia, etc. El otro tipo más común es el “granos de café” (34%), seguido de los ojos ovoidales (14%), almendrados (5%) y 2 ejemplares con un tipo único (D invertida) y (compuesto por varias líneas incisas).

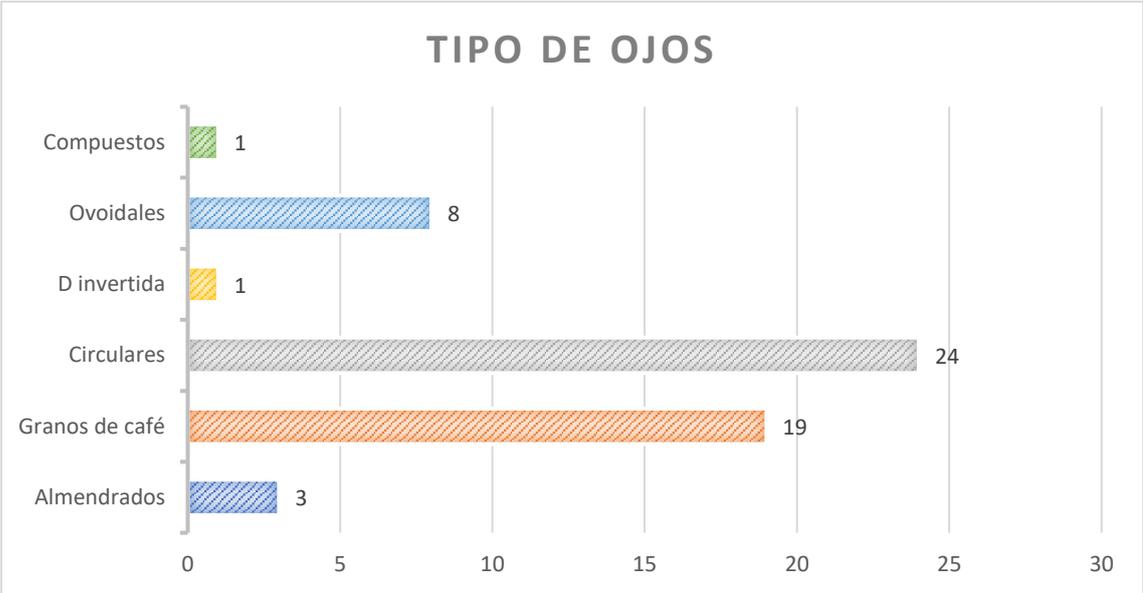


Gráfico 5.13. Cantidad de cada tipo de ojos en la muestra Bahía

En su gran mayoría (32%), las figurillas carecen de vestimenta, sobre todo en la parte superior donde usualmente se encuentra el instrumento musical. Por ende, otra gran parte se representa en las extremidades inferiores, siendo frecuente el uso de taparrabos y faldas (gráfico 5.14).

La forma del taparrabo tradicional fue denominada como tipo 1 (20%), mientras que existe otro tipo que asemeja mucho a los “pantys” actuales, el cual denominamos taparrabo tipo 2 (25%) y es el de mayor cantidad en cuanto a taparrabos (Figura 5.4). Así mismo las faldas para la muestra Bahía, son frecuentes los tipos 2 (5%) y 3 (9%).

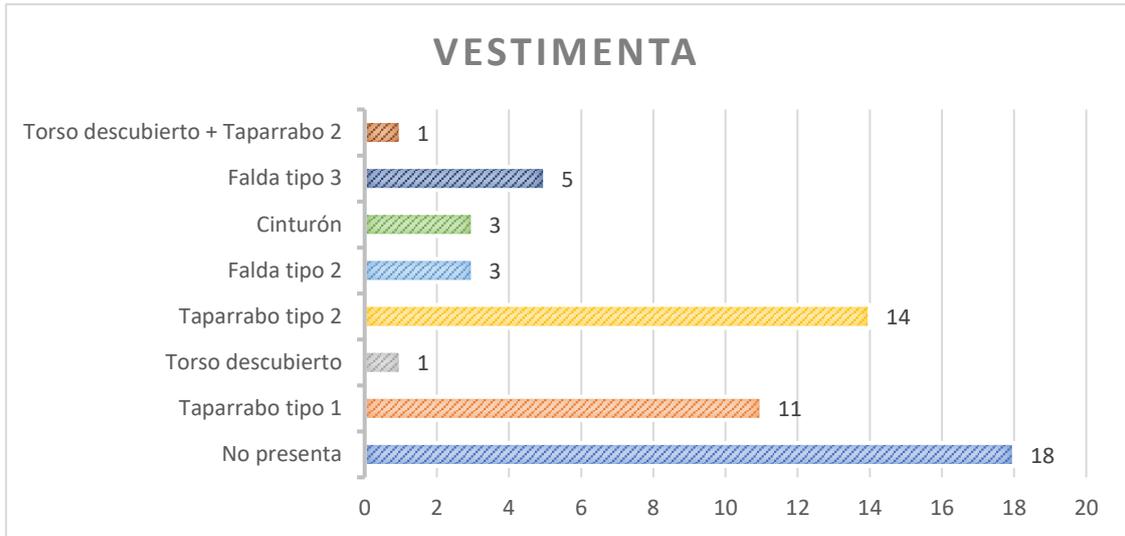


Gráfico 5.14. Tipo de vestimenta identificados en la muestra Bahía.

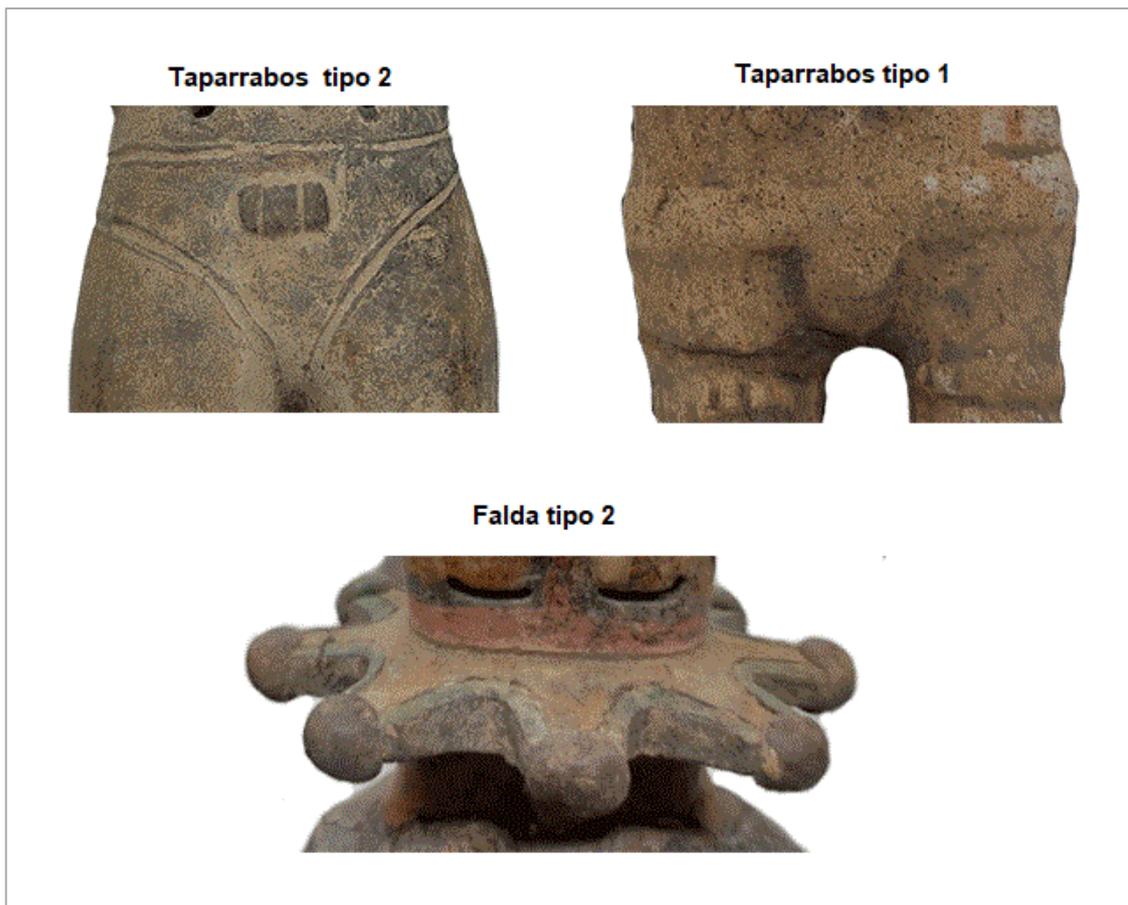


Figura 5.4. Tipos de vestimentas visualizadas en la muestra Bahía.

El tocado suele ser un elemento muy importante para la identificación de tipos de piezas. Para esta sección de la muestra, la variedad de tocados se hace presente como se conoce generalmente sobre las figuras Bahía (Figura 5.5), siendo el circular de mayor presencia (36%) (gráfico 5.15), seguida del tocado al que se denominó “acorazonado”, dada su curiosa forma (23 %). Otros tipos suelen variar entre semicirculares (3%), cuadrangulares (11%), discoidales (7%), estrellados (5%), compuestos y casos como el cuadrangular festoneado (2%).

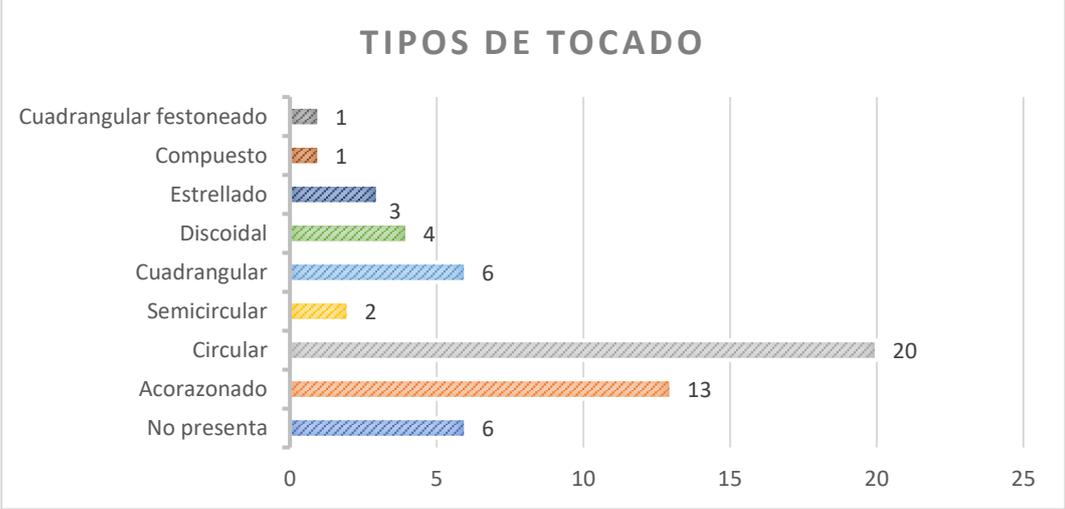


Gráfico 5.15. Tocados identificados en la muestra Bahía



Figura 5.5. Tipos de Tocado visualizados en la muestra Bahía.

Las orejas suelen ser representadas como círculos con pendientes de distinta forma (gráfico 5.16), entre las más comunes como los circulares (21%) en apliques o circular doble (20%, aplique de un círculo sobre otro), también poseen un tipo de pendiente bastante recurrente (29%), conformado por una figura semiovoidal y un fleco de varios segmentos rectangulares.

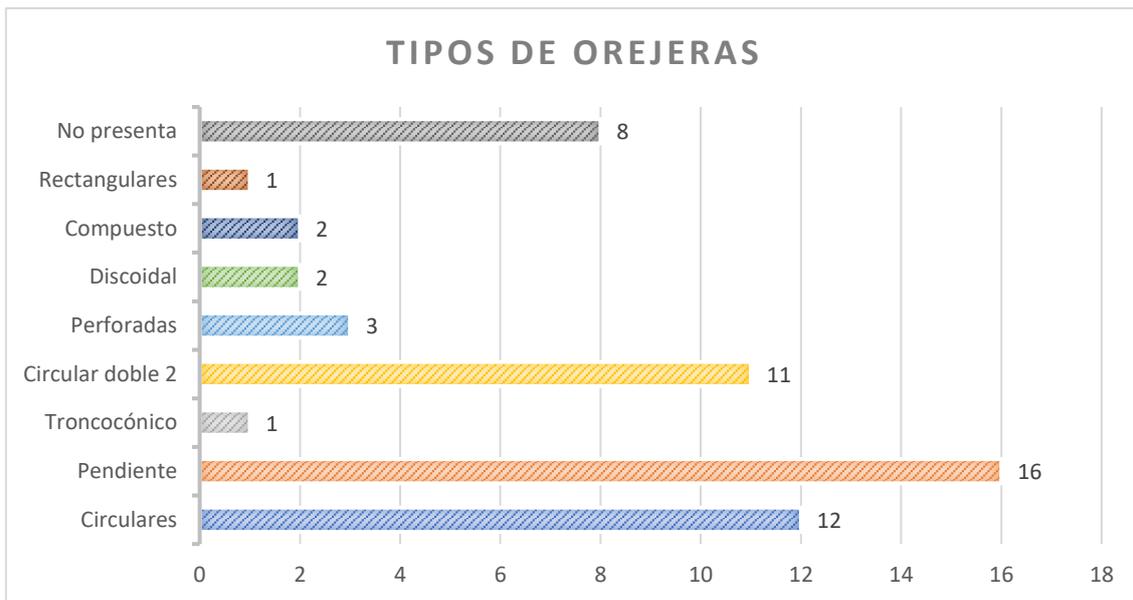


Gráfico 5.16. Tipos de adornos en las orejas o pendientes identificados

El 62% de las figurillas Bahía no presentan nariguera, mientras que las que poseen este elemento, son semicirculares (29%, forma de media luna), circulares (5%, bolita en aplique) y dos ejemplares con nariguera semicircular doble y cónica respectivamente (gráfico 5.17).

También existe presencia de adornos como collares, brazaletes, tobilleras y brazaletes de muslos, en los siguientes gráficos (gráfico 5.18, 5.19, 5.20) se muestra el uso de collares con cuentas tubulares (16%) y circulares (4%); uso de brazaletes de una banda (66%), banda doble (14%) y triple (4%); y el uso de brazaletes en muslos y tobillos, de igual forma, de una banda (21%) y doble (16%).

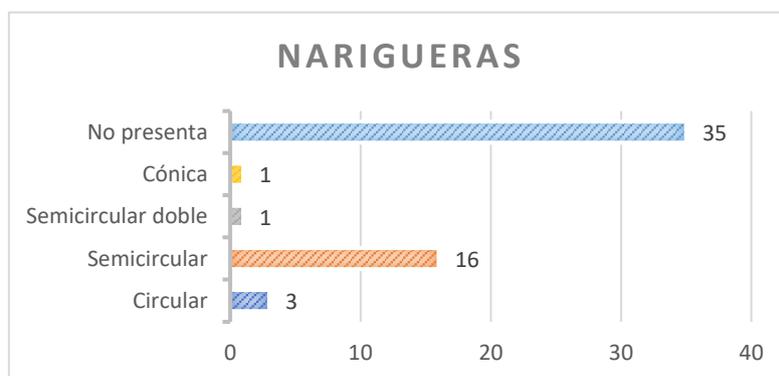


Gráfico 5.17. Tipos de narigueras identificadas en Bahía.

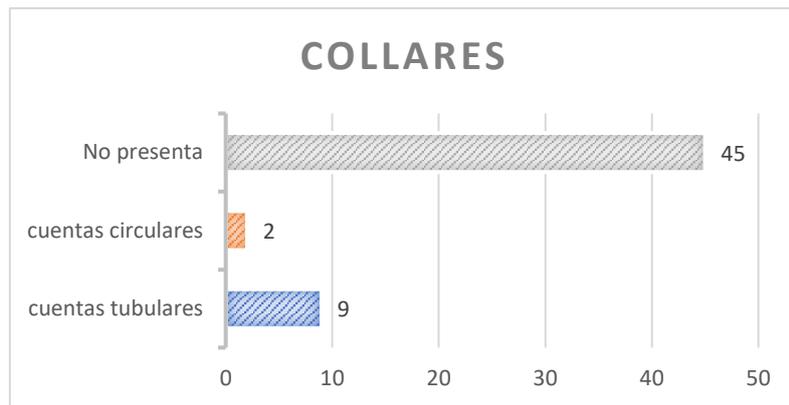


Gráfico 5.18. Tipos de collares identificados en la muestra Bahía.

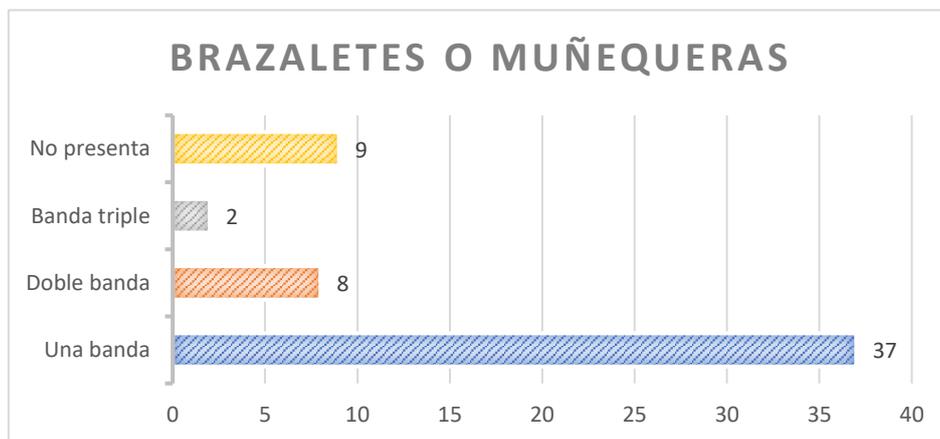


Gráfico 5.19. Tipos de brazaletes identificados en las extremidades superiores.

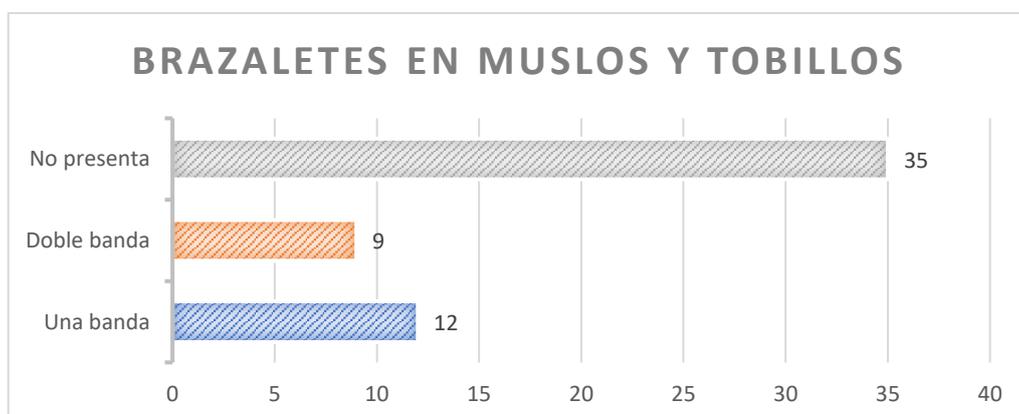


Gráfico 5.20. Tipos de brazaletes identificados en las extremidades inferiores.

En cuanto al instrumento representado, se pudo determinar el uso de flautas de pan, que consisten en una serie de tubos huecos verticales para hacerlos sonar mediante el soplido. Aunque no están representados de forma “hueca” pues están adosados al cuerpo de la pieza, pueden distinguirse muy bien el número de tubos e incluso sus ataduras. Por ello en el análisis fueron subdivididos por la cantidad de tubos que presentaban, tendiendo desde los 3 a más de 10 tubos visibles<sup>9</sup> (gráfico 5.21).

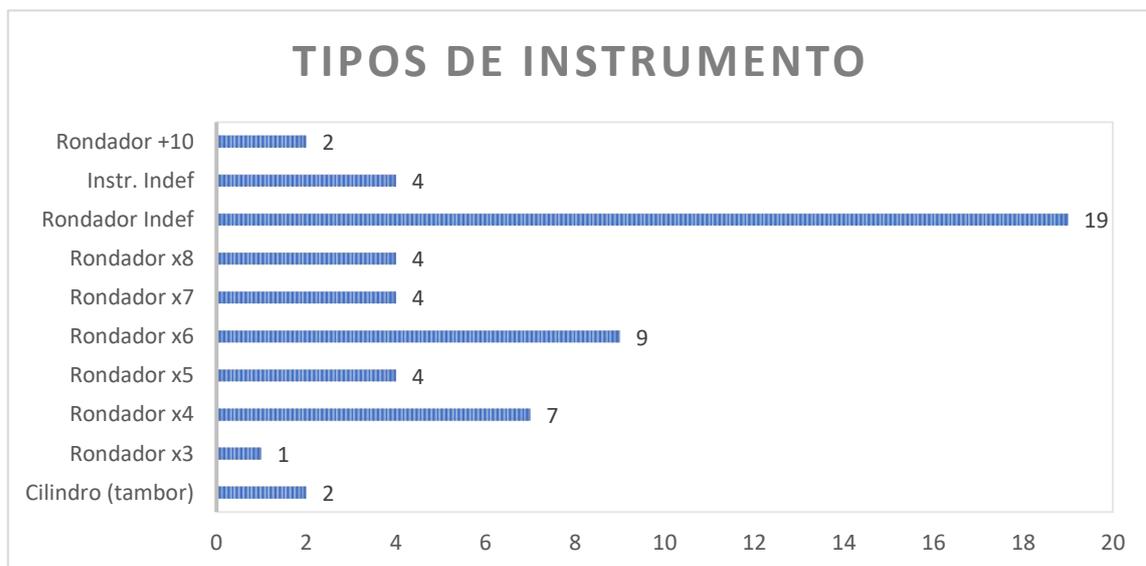


Gráfico 5.21. Tipos de instrumentos identificados. Las flautas fueron subclassificadas según su cantidad de tubos representados.

Entre otros tipos de instrumento también se identificaron elementos cilíndricos, cuya forma y postura del personaje indica que se tratan de instrumentos percutivos como tambores (nombre actual). Por último, existen algunas piezas que manifiestan estar tocando algún instrumento aún desconocido para la organología (Gráfico 5.22). La razón por la cual se le atribuye como músicos con un instrumento en mano es por su postura y forma de sostener dicho artefacto, llevándolos aún a la boca.

<sup>9</sup> En los siguientes gráficos las flautas de pan serán mencionadas con su nombre andino “rondador”, mientras que la secuencia de X1, X2, X3..., representa la cantidad de tubos de cada uno. Por otro lado, “Indef” es la abreviatura de indefinido que además de indicar un instrumento desconocido, también indica que el rondador tiene una cantidad de tubos desconocida. Esto se hizo para evitar la saturación de los gráficos.

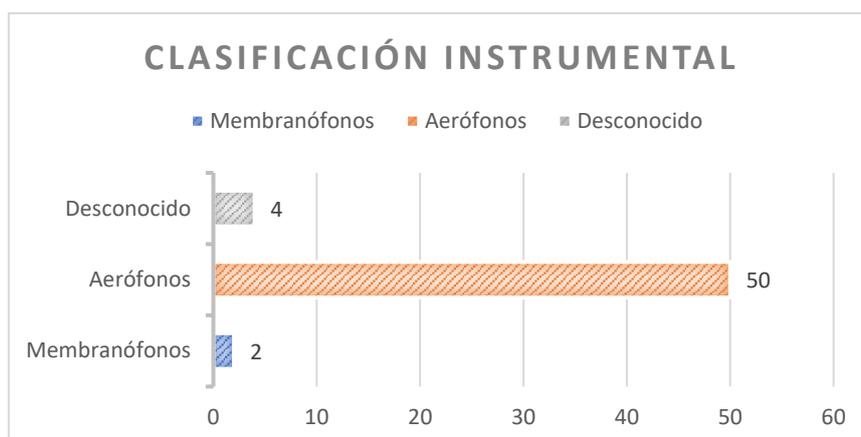


Gráfico 5.22. Tipos de instrumento según la clasificación del sistema de Sachs Hornbostel<sup>10</sup>.

Por tanto, si hablamos del tipo de instrumentación más utilizado en las figuras Bahía, ese es el grupo de los aerófonos (89%), es decir, instrumentos producen sonido mediante la vibración de uno o varios tubos de aire. Mientras que, en cuanto a instrumentos percutivos, los ejemplares abarcan un 4% y las piezas con instrumentos aún desconocidos, un 7%.

### 5.3 Muestra Jama-Coaque (Características generales)

Para esta cultura, contamos con 59 ejemplares cerámicos (gráfico 5.23), cuya tipología de pieza más frecuente son las figurillas antropomorfas que no producen sonido alguno (68%), a diferencia de las figuras sonoras (15%), el resto de piezas conforman a representaciones aplicadas en vasos cerámicos (5%), así como también, recipientes desconocidos (incompletos para determinar) (3%). Adicional a ello existe un ejemplar aplicado en vasija comunicante y un molde cerámico con impronta de tejido (Figura 5.6).

<sup>10</sup> Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs fueron dos musicólogos, quienes en 1914 elaboraron una clasificación de acuerdo a la acústica del material con la que estaban hecho los instrumentos hasta entonces. Con ello, se crearon cinco tipos de instrumentos: Aerófonos, Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos y Electrófonos. Fuente: [https://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing\\_ond\\_1/trabajos\\_05\\_06/102/public\\_html/clasificacion.html](https://www.lpi.tel.uva.es/~nacho/docencia/ing_ond_1/trabajos_05_06/102/public_html/clasificacion.html)

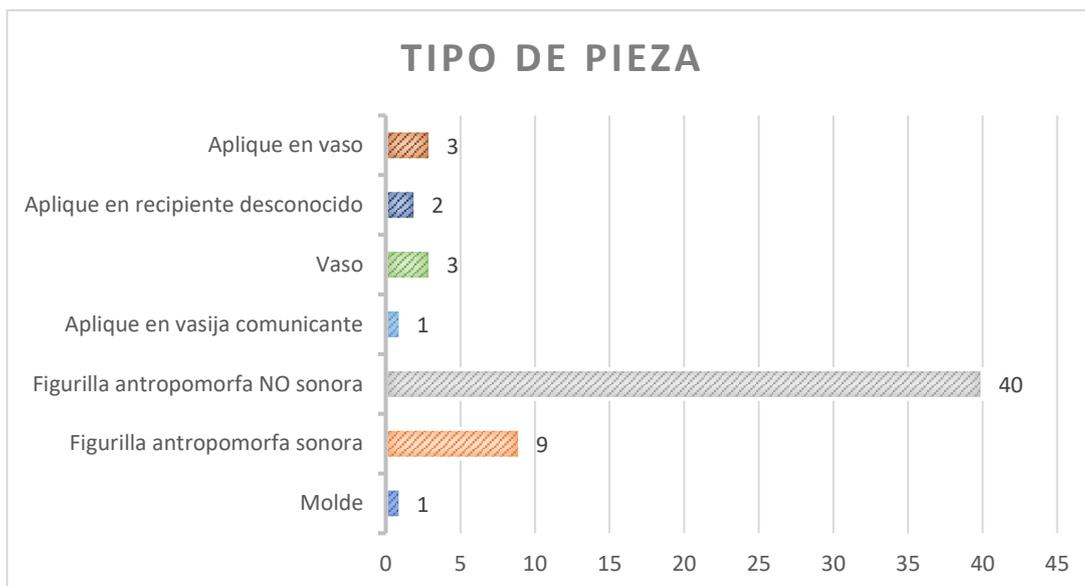


Gráfico 5.23. Tipos de pieza identificadas en la muestra Jama Coaque.



Figura 5.6. Molde cerámico con representación de músico.

Al igual que en la muestra Bahía, la mayor parte de las piezas están elaboradas de forma mixta (56%), combinando el moldeado con decoraciones. Sus acabados son alisados en su totalidad, siendo un 95% no combinadas con otros como el engobe (2%)

o la presencia de hollín (3%) (Gráfico 5.24). Al igual que Bahía todas las superficies son alisadas, pero el 95% son sólo alisadas, un 3% presenta solo hollín y un 2% engobe.

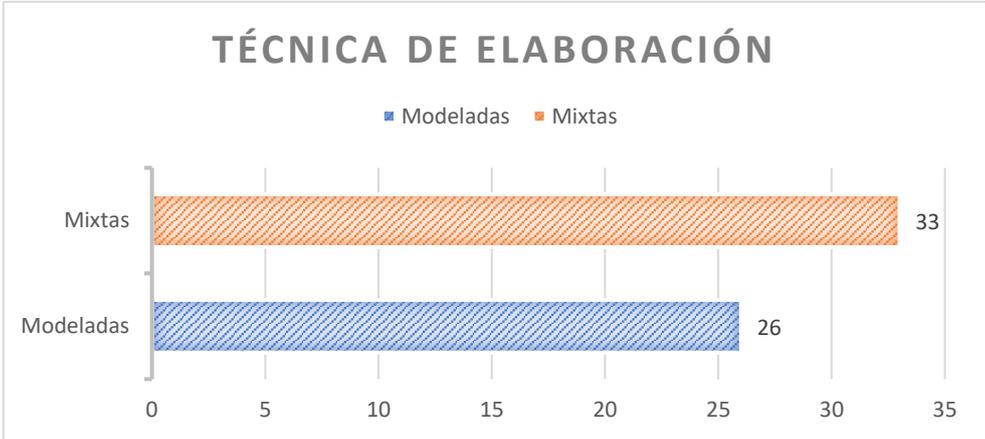


Gráfico 5.24. Técnicas de elaboración identificadas en la muestra Jama Coaque.

El uso de decoraciones también tiende a la variabilidad, en un 49% de la muestra (casi la mitad), se combinan hasta 3 técnicas como la pintura, uso de apliques, incisos y excisos (gráfico 5.25). Así mismo es frecuente el uso de 2 técnicas (22%) (aplique con incisos, pintura y punteado), 4 (14%) (carenado añadido), e incluso 5 (12%) (todos los anteriores), pero también existen ejemplares presentando una sola técnica (3%).

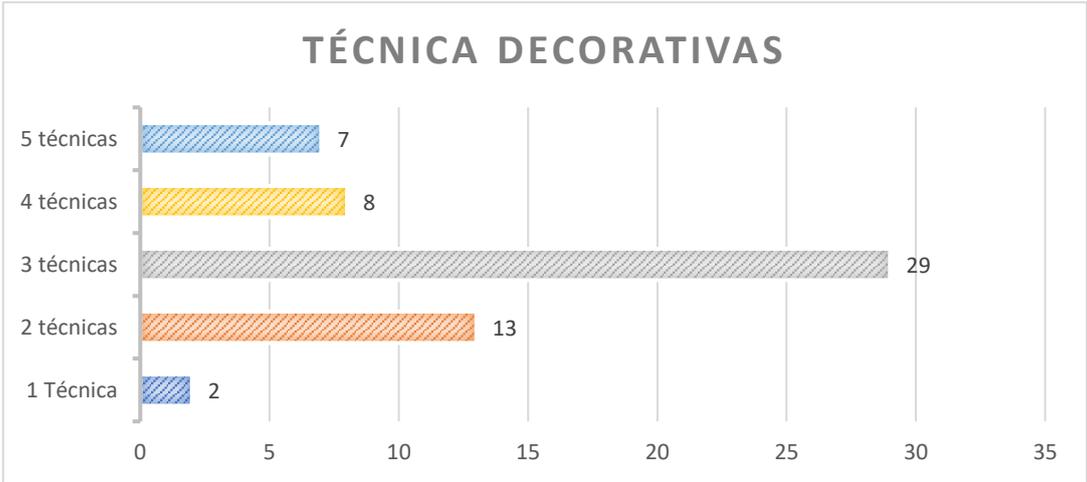


Gráfico 5.25. Combinación de técnicas decorativas identificadas en la muestra Jama Coaque.

La pintura empleada se presenta tanto sola como en combinación con otros colores (gráfico 5.26). Las figuras sin pintura forman un 19%, mientras que la pintura naranja destaca en un 27%. Otros colores utilizados son los tonos rojos (17%), y cierto

ejemplar con pintura café (2%). Las combinaciones fueron subdivididas en figuras bicolor (25%), tricolor (8%) y poli color (2%), con pigmentos que van desde los blancos, naranjas, rojos, verdes y amarillos.

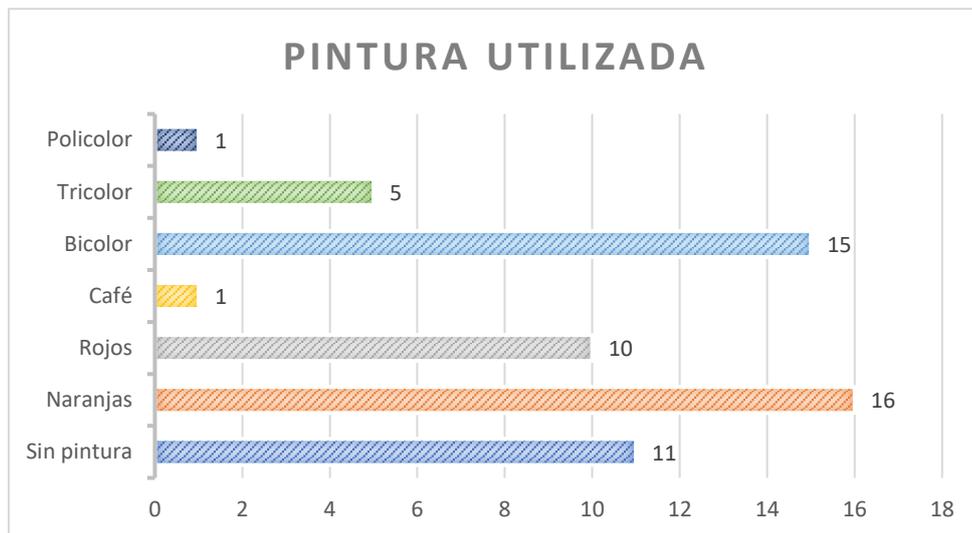


Gráfico 5.26. Colores utilizados en las figurillas de la muestra Jama Coaque.

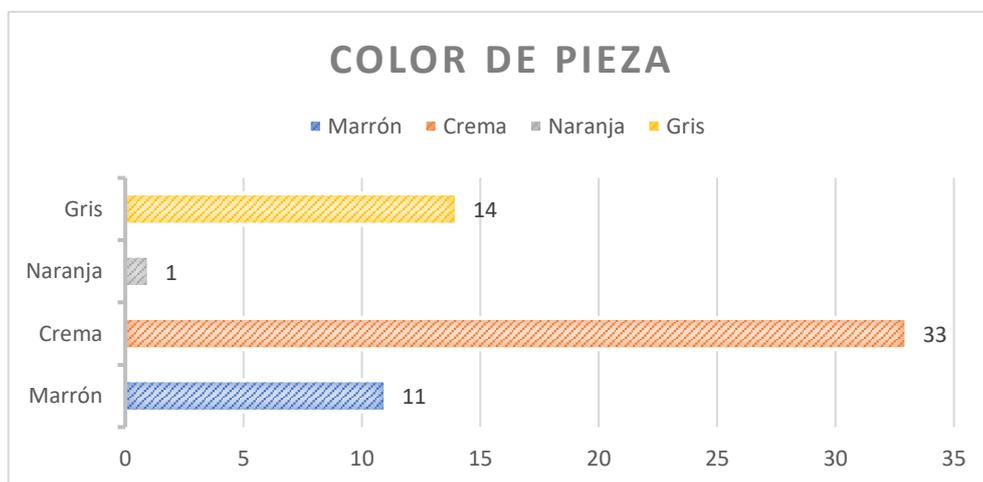


Gráfico 5.27. Color del material cerámico en las figurillas de la muestra Jama Coaque.

Las piezas color crema (56%) ocupan más de la mitad de la muestra, seguida por la frecuencia de cerámica color marrón (18%), gris (24%) y solo 2% de los ejemplares color naranja (gráfico 5.27).

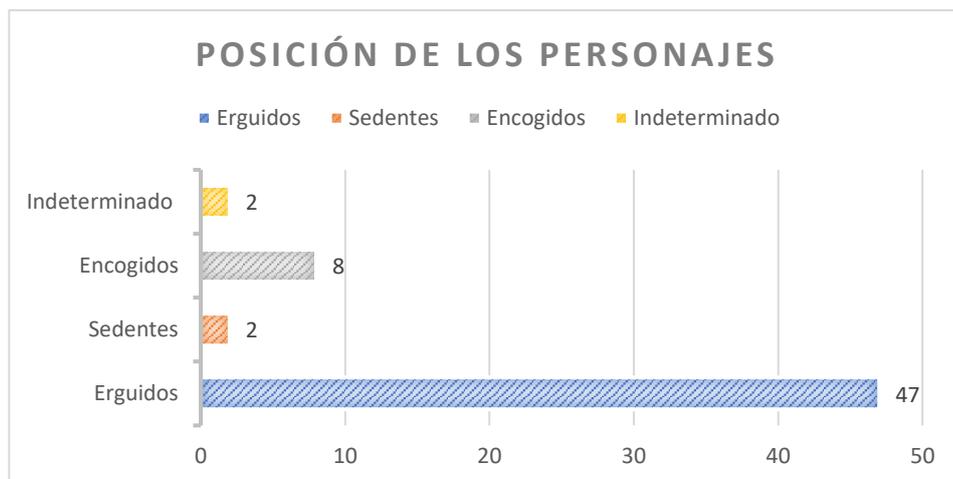


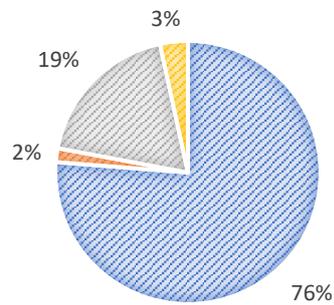
Gráfico 5.28. Posturas identificadas en la muestra Jama Coaque.

El 80% de las representaciones presenta una postura erguida, quedando un 14% en posición “encogida” (Figura 5.7), y solo 3% de figuras sedentes e indeterminadas por deterioro de la pieza (gráfico 5.28). Las extremidades superiores son mayormente representadas son ambos brazos sosteniendo el instrumento (76%) (gráfico 5.29), y una frecuencia del 19% presenta un brazo sosteniendo un instrumento con el otro brazo sosteniendo otro instrumento (sonajeros) u objeto (Figura 5.8).



Figura 5.7. Ejemplo de figurilla “encogida”.

## POSICIÓN DE LAS EXTREMIDADES SUPERIORES



- Ambos brazos Recogidos sosteniendo el instrumento
- Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia arriba
- Un brazo sosteniendo el instrumento, otro sosteniendo otro instrumento u objeto
- Un brazo sosteniendo el instrumento, otro extendido hacia abajo

Gráfico 5.29. Posiciones de los brazos de los personajes.

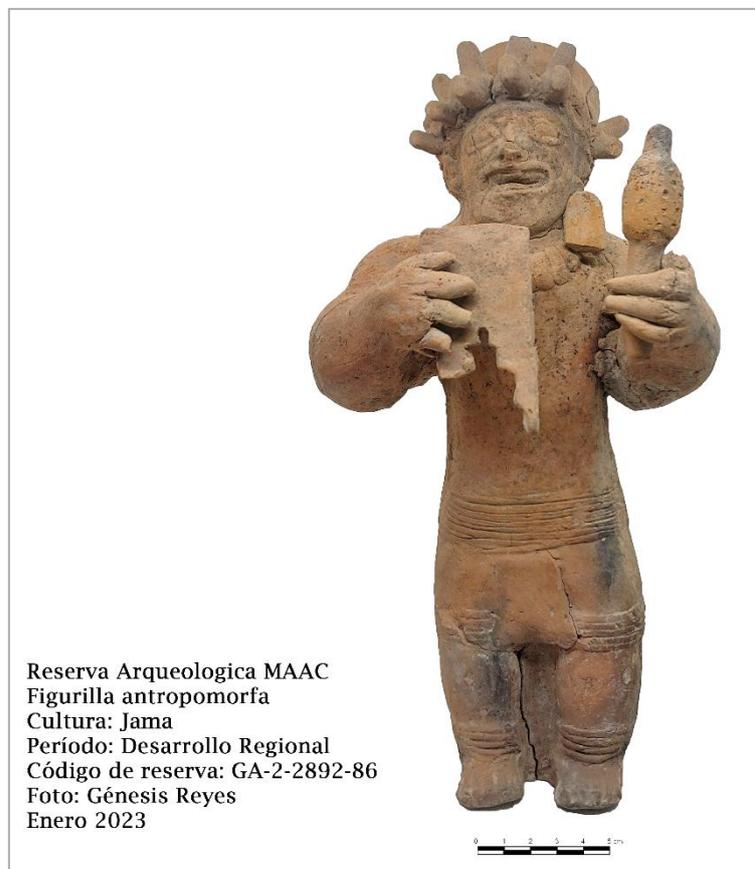


Figura 5.8. Ejemplar de distintos instrumentos en ambas manos.

Así mismo, la recurrencia de posición de las piernas de los personajes recae en las extendidas y separadas con un 76% seguido de las piernas separadas y flexionadas con un 17% (gráfico 5.30).

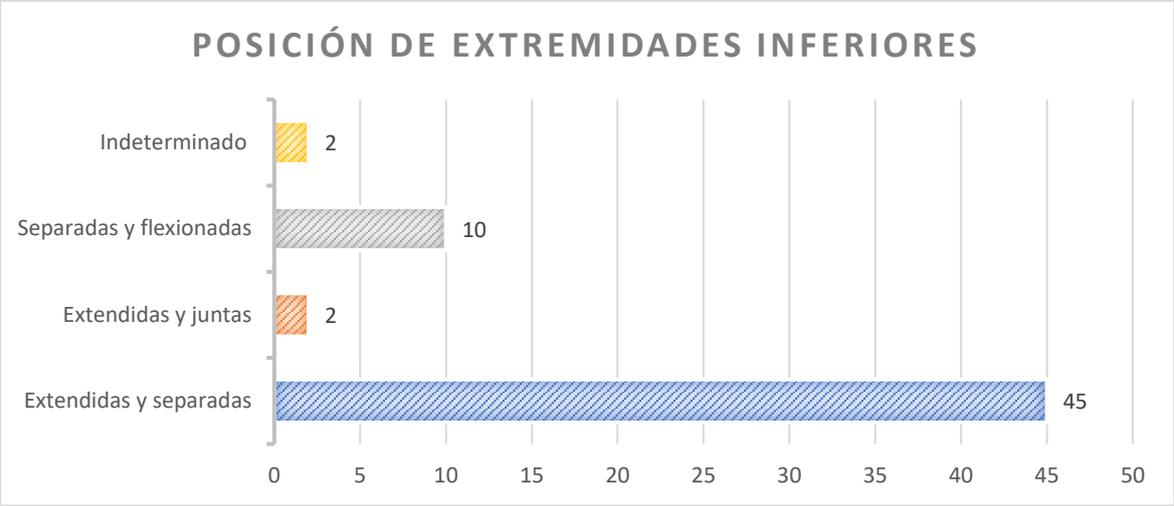


Gráfico 5.30. Postura de las piernas de los personajes.

La representación del sexo de esta muestra tuvo mayor dificultad para definir que sexo representaban, de acuerdo a la presencia de genitales, se determinaron 2 figurillas masculinas (3%), y 1 femenina (2%), el resto se las consideró indeterminadas (95%). Para ello, y al igual que en la muestra Bahía se tomaron en cuenta la presencia o ausencia de pezones (5%) y pechos (12%) (gráfico 5.31).

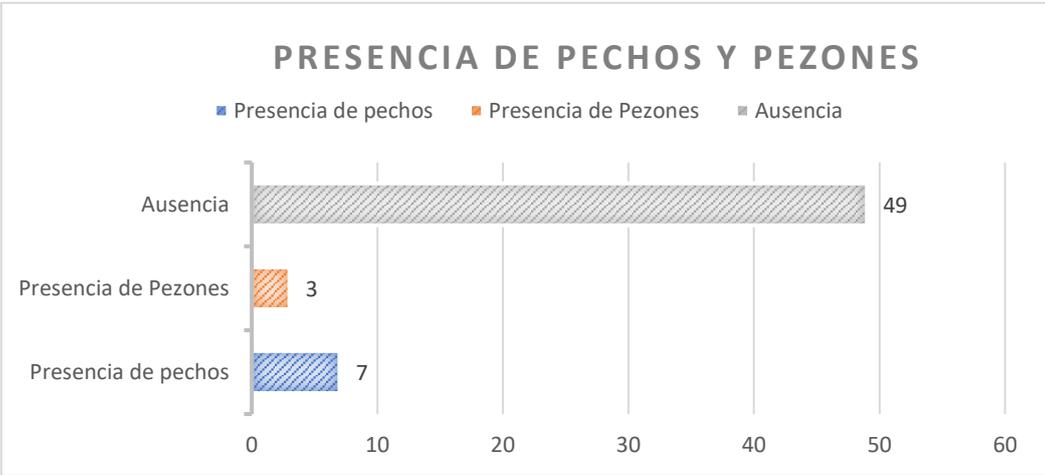


Gráfico 5.31. Cantidad de representación de pechos y pezones en los personajes.

Los ojos tipo D invertida son los más recurrentes en la muestra Jama Coaque con un 41% de frecuencia, también poseen ojos tipo almendrados (25%), circulares (24%), ovoides (2%) y formas indeterminadas por el deterioro (5%) (gráfico 5.32).

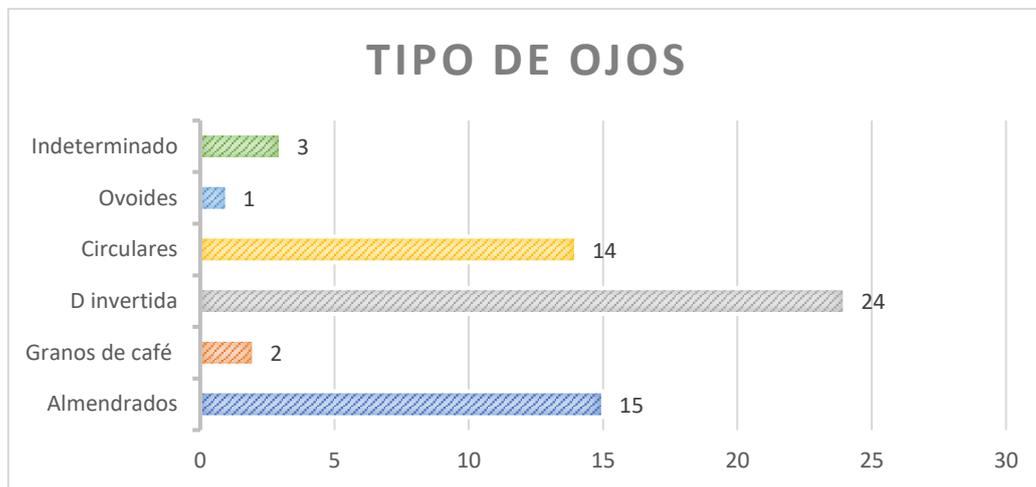


Gráfico 5.32. Tipo de ojos identificados en la muestra Jama Coaque.

La utilización de indumentaria es ausente en el 34%, mientras que un 42% muestra el uso del taparrabo clásico (gráfico 5.33). Un 15% de las figurillas presenta las faldas de tipo 1 o falda común, así como un 3% representa a la falda tipo 3. Por último, se denota un 2% (un ejemplar) para el uso de la falda tipo 2, una línea a modo de cinturón y una combinación de taparrabo clásico con cinturón (Figura 5.9).

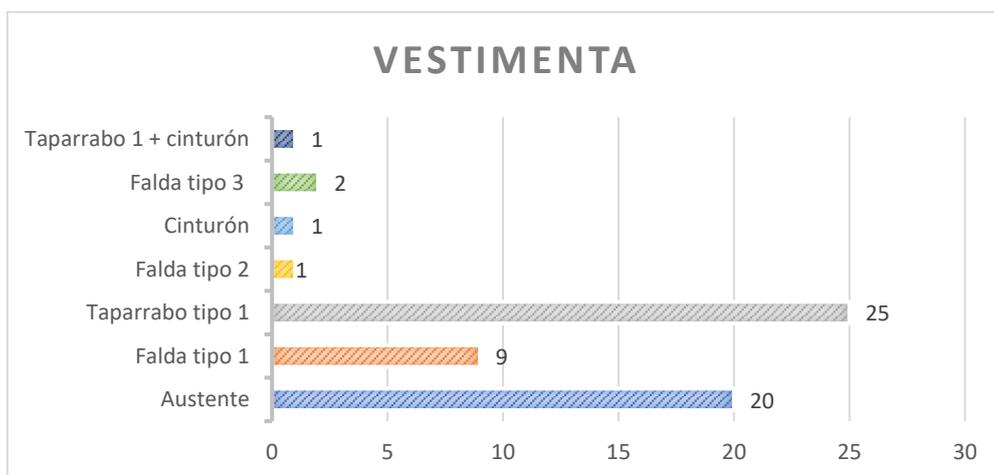


Gráfico 5.33. Tipos de vestimentas identificadas en la muestra Jama Coaque.



Figura 5.9 Vestimenta visualizada en la muestra Jama Coaque.

También se aprecia en la muestra, la alta frecuencia de tocados cuadrangulares (44%), y circulares (34%) (Gráfico 5.34) (Figura 5.10). Siguiendo la misma línea, los tocados semicirculares, cilíndricos y discoidales, representan un 7% por cada uno. Solo existe un ejemplar que no presentó lo que consideramos tocado.

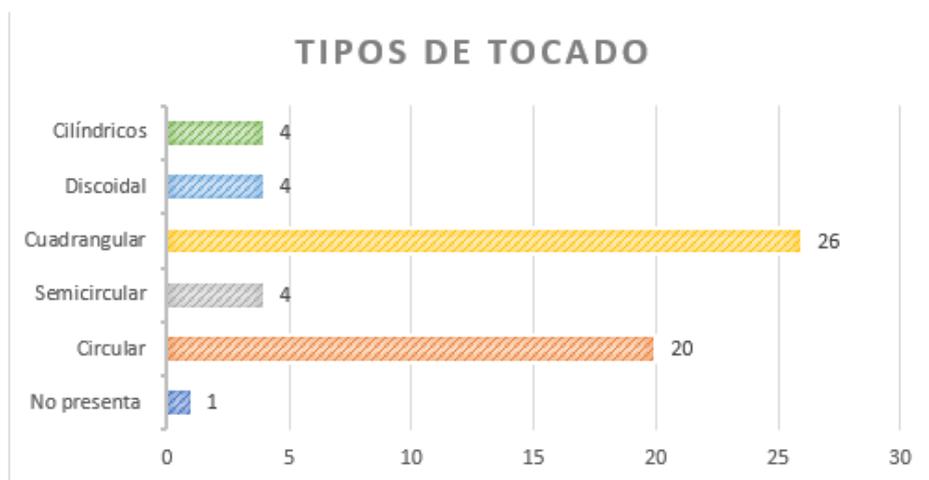


Gráfico 5.34. Tipos de tocado identificados en la muestra Jama Coaque.



Figura 5.10. Ejemplos de Tocados visualizados en la muestra Jama Coaque.

Con respecto a los adornos de las orejas, los pendientes muestran una frecuencia del 49% (gráfico 5.35). Gran cantidad de ejemplares también poseen orejas compuestas (19%) y de forma rectangular (15%), mientras que el 8% no presenta estos aditamentos.

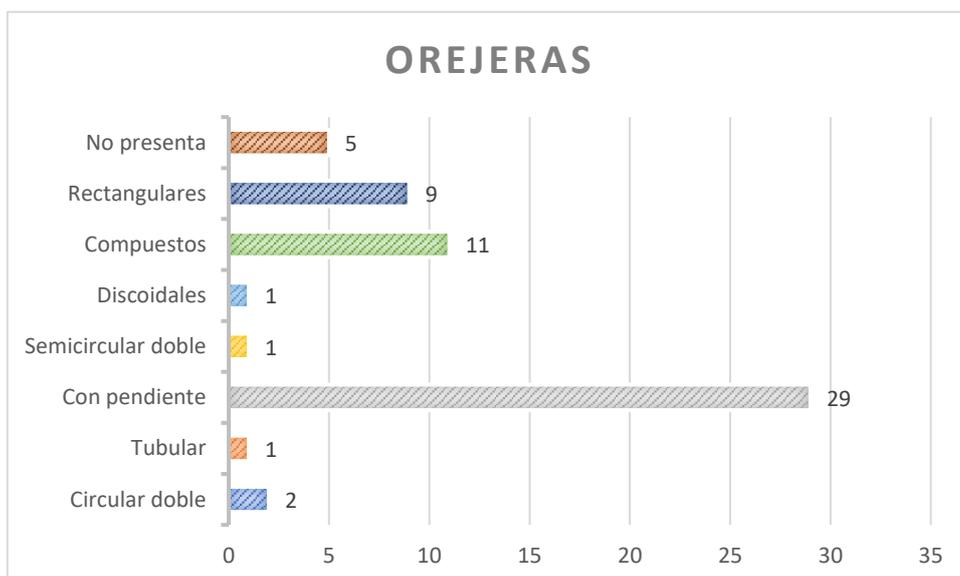


Gráfico 5.35. Tipos de orejas o pendientes identificados en la muestra Jama Coaque.

En cuanto a las narigueras, el gráfico 5.36 muestra al 32% de las figurillas utilizar nariguera semicircular (media luna). Las formas triangulares se presentan en un 12% y de forma circular en un 9%. La muestra posee también ejemplares con narigueras compuestas (2%), esparcidas en toda la nariz (3%), cónicas (2%), tubular (1%) y discoidales (3%).

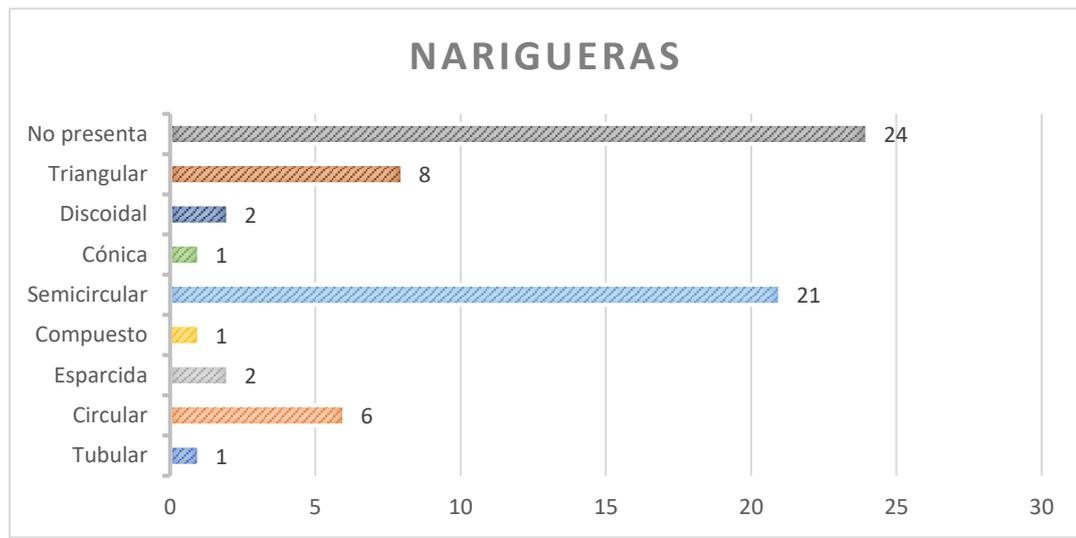


Gráfico 5.36. Tipos de narigueras identificadas en la muestra Jama Coaque.

Para finalizar con la ornamentación del cuerpo de las figurillas Jama Coaque, los gráficos 5.37, 5.38 y 5.39 muestran la frecuencia de usos de collares, muñequeras y brazaletes para muslos o tobilleras.

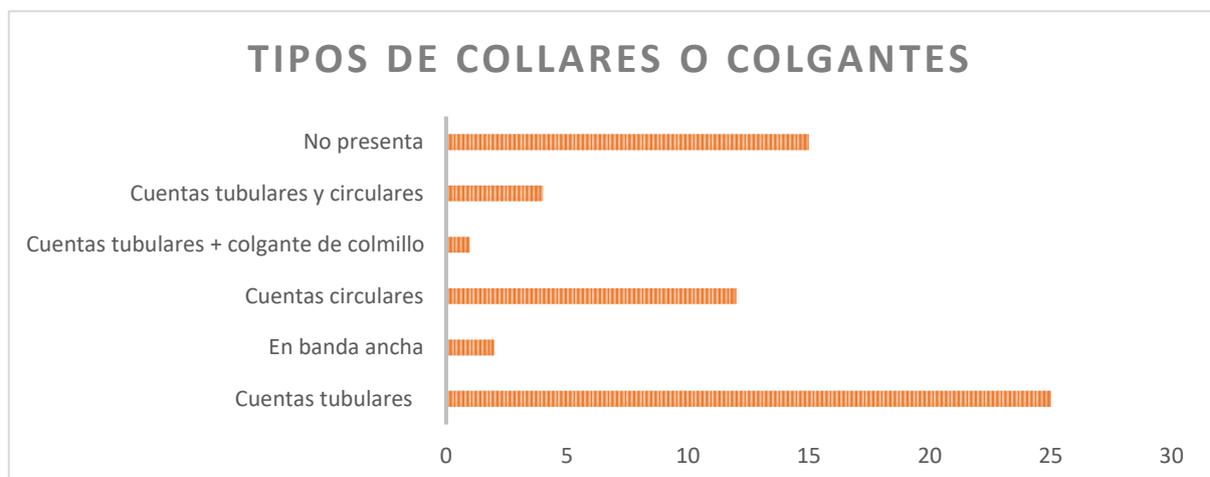


Gráfico 5.37. Collares identificados en la muestra Jama Coaque.

Los collares representados con cuentas tubulares son los más recurrentes (42%), seguido de las cuentas circulares (20%), existiendo ejemplares que combinan varios tipos de collar.

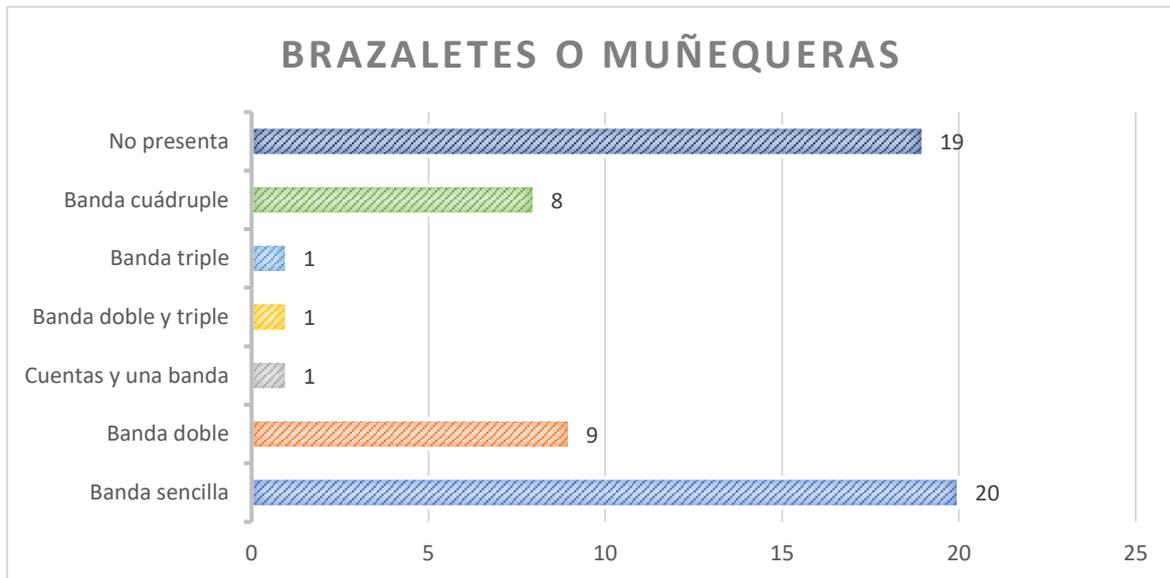
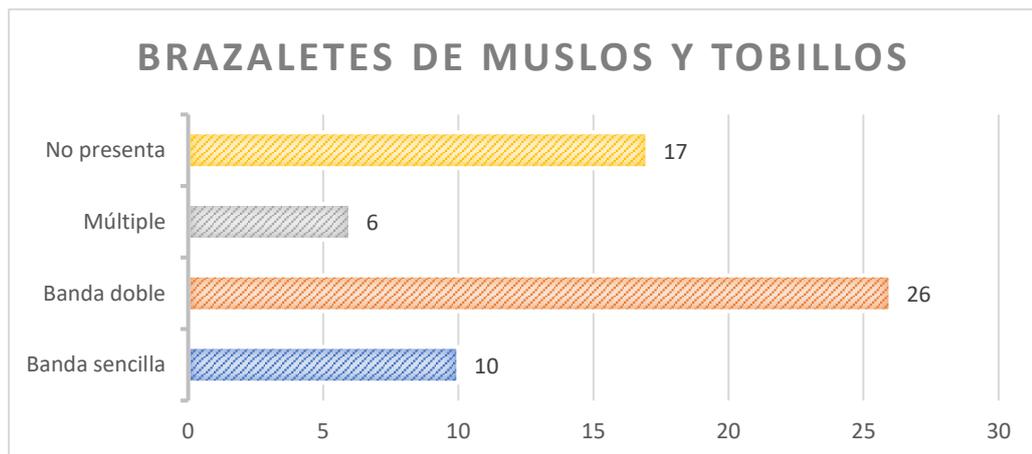


Gráfico 5.38. Tipos de brazaletes en los miembros superiores.

Los brazaletes están presentes en muñecas, muslos y tobillos al igual que las figurillas Bahía. La recurrencia tanto en extremidades superiores como inferiores son las bandas sencillas y dobles.



Gráficos 5.39. Tipos de brazaletes en extremidades inferiores.

La representación de la instrumentación musical Jama, al igual que Bahía, suele mostrar la utilización de flautas de pan con variaciones en la cantidad de tubos (gráfico 5.40).

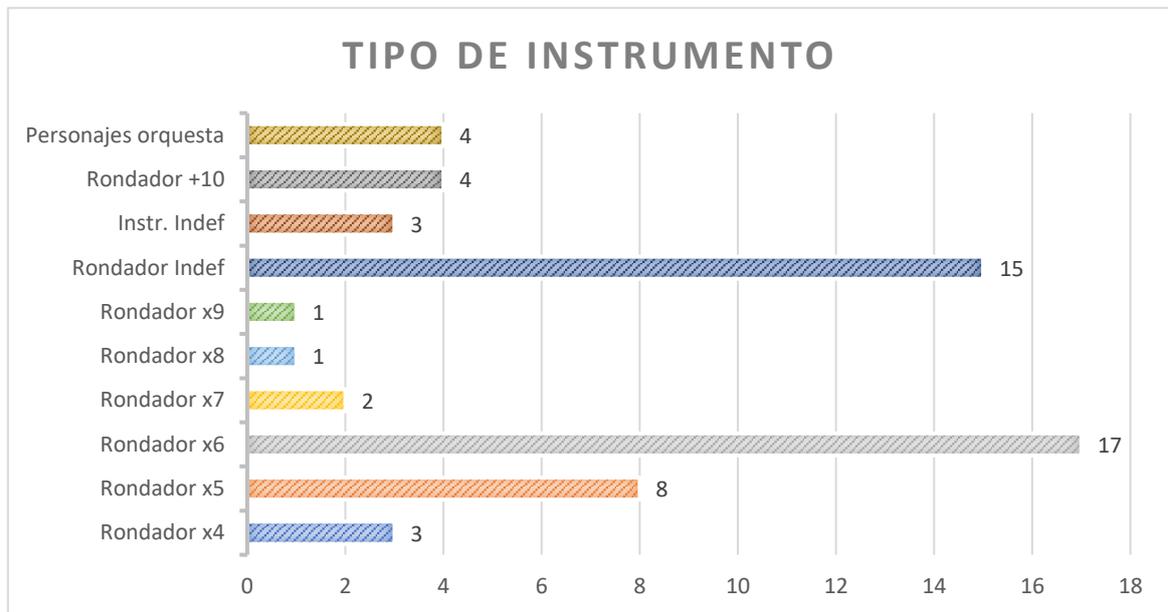


Gráfico 5.40. Tipos de instrumentos identificados en la muestra Jama Coaque. Al igual que en la muestra Bahía, las flautas fueron subdivididas de acuerdo a la cantidad de tubos que representan.

Sin embargo, aquí se añaden dos particularidades, la primera es que el instrumento ya no suele ser parte de la figurilla (adosado al cuerpo), sino que hay una gran cantidad de flautas modeladas como aplique de la figura, separándose del cuerpo y teniendo un modelado más realista (tubos cilíndricos o planos). La segunda es que empieza la aparición de lo que denominamos “personajes orquesta” (7%), representaciones de personajes sosteniendo o manejando dos instrumentos musicales a la vez, siendo la combinación más vista el sonajero con la flauta de Pan.

Por lo tanto, correlacionando con los datos Bahía, también tenemos en la muestra una clasificación instrumental que encabeza a los aerófonos como los instrumentos de mayor frecuencia (gráfico 5.41), con varios ejemplares representando membranófonos (2%) e idiófonos (6%).

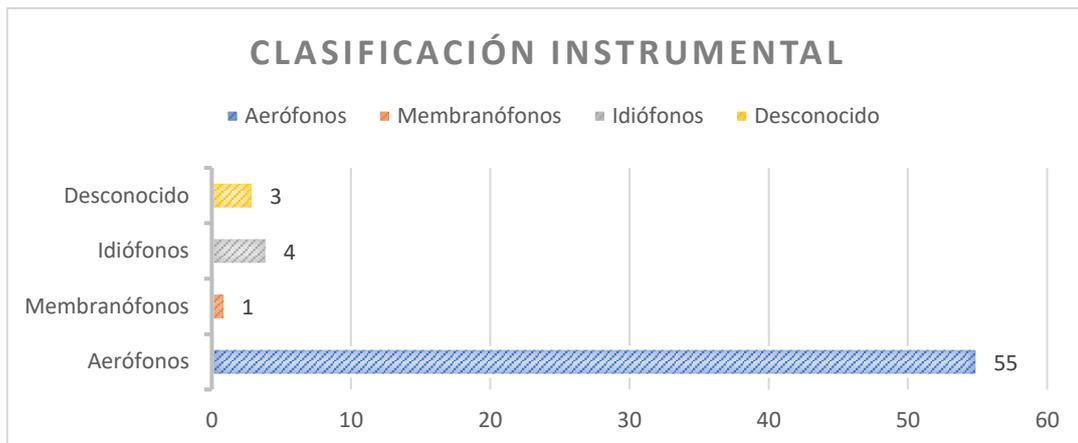


Gráfico 5.41. Tipos de instrumentos según la clasificación del sistema de Sachs Hornbostel.

## 5.4 Cruce de variables

Para realizar este tipo de correlaciones, se tomó en consideración el elemento más representativo para el músico que es su instrumento musical, y, ya que en su gran mayoría se trata de flautas de pan a las que se puede subdividir por su número de tubos representados, se creó esta subclasificación para ser relacionada con otros atributos de las piezas.

### 5.4.1 Instrumento y tipo de pieza

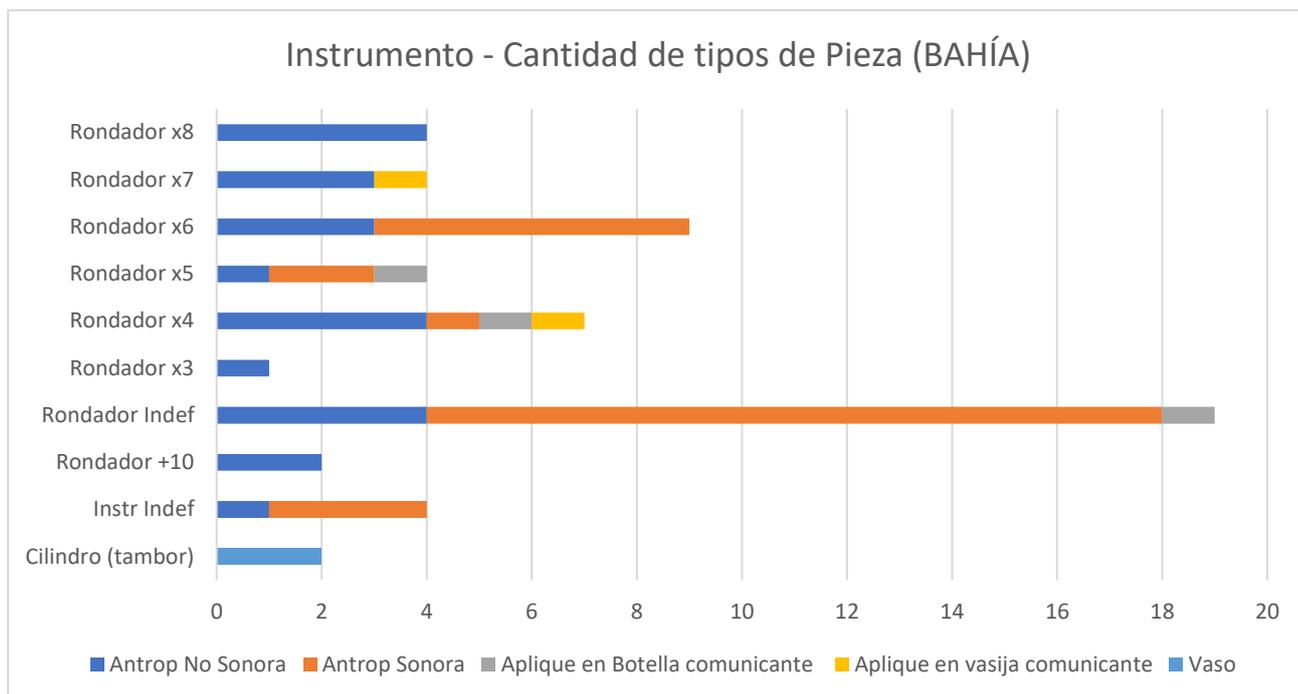


Gráfico 5.42. Relación entre el instrumento representado y el tipo de pieza en la muestra Bahía.

Los tipos de pieza de mayor frecuencia registrada son las figurillas antropomorfas sonoras, presente en personajes con flautas de 4 a 6 tubos e instrumentos no definidos. Y por otro lado las figurillas antropomorfas no sonoras presentan mayor variedad en cuanto a la cantidad de tubos en sus flautas. Solo existen 3 ejemplares aplicados en botellas comunicantes y solo dos en vasijas comunicantes. También se puede evidenciar que las representaciones de instrumentos percusivos se encuentran en vasos, contando a sus dos únicos pero ilustrativos ejemplares (gráfico 5.42).

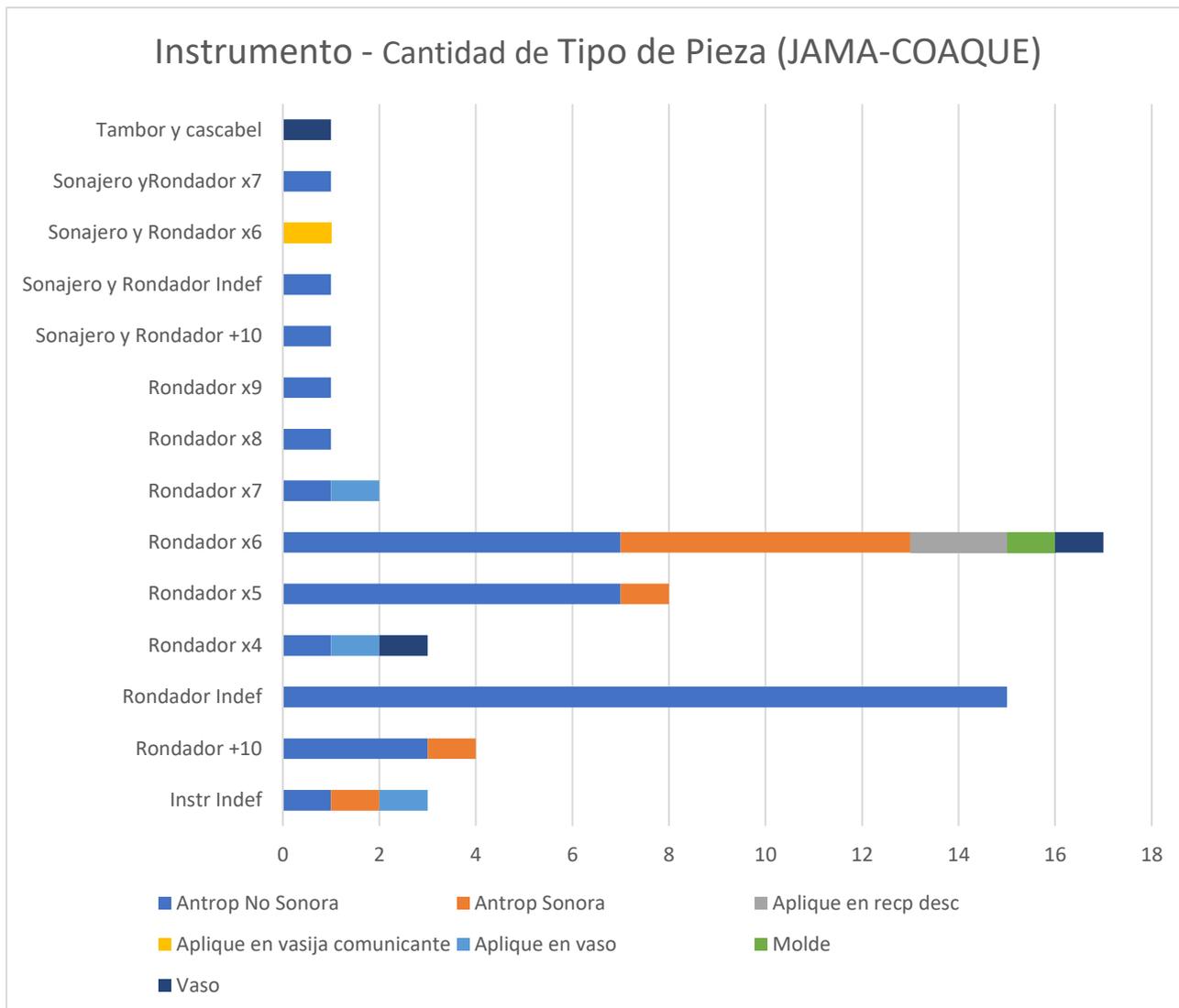


Gráfico 5.43. Relación entre el instrumento representado y el tipo de pieza en la muestra Jama Coaque.

En tanto los músicos en las piezas Jama Coaque, si bien en su mayoría se tratan de figurillas antropomorfas no sonoras, otra gran cantidad, a diferencia de los pocos casos Bahía, fueron aplicadas a piezas con otra funcionalidad como vasijas comunicantes o vasos, otros de ellos, por su integridad, no pudieron ser identificados, pero por la continuidad de los fragmentos de la pieza, se evidencia que pudieron pertenecer a algún otro recipiente (gráfico 5.43).

### 5.4.2 Instrumento y técnica decorativa

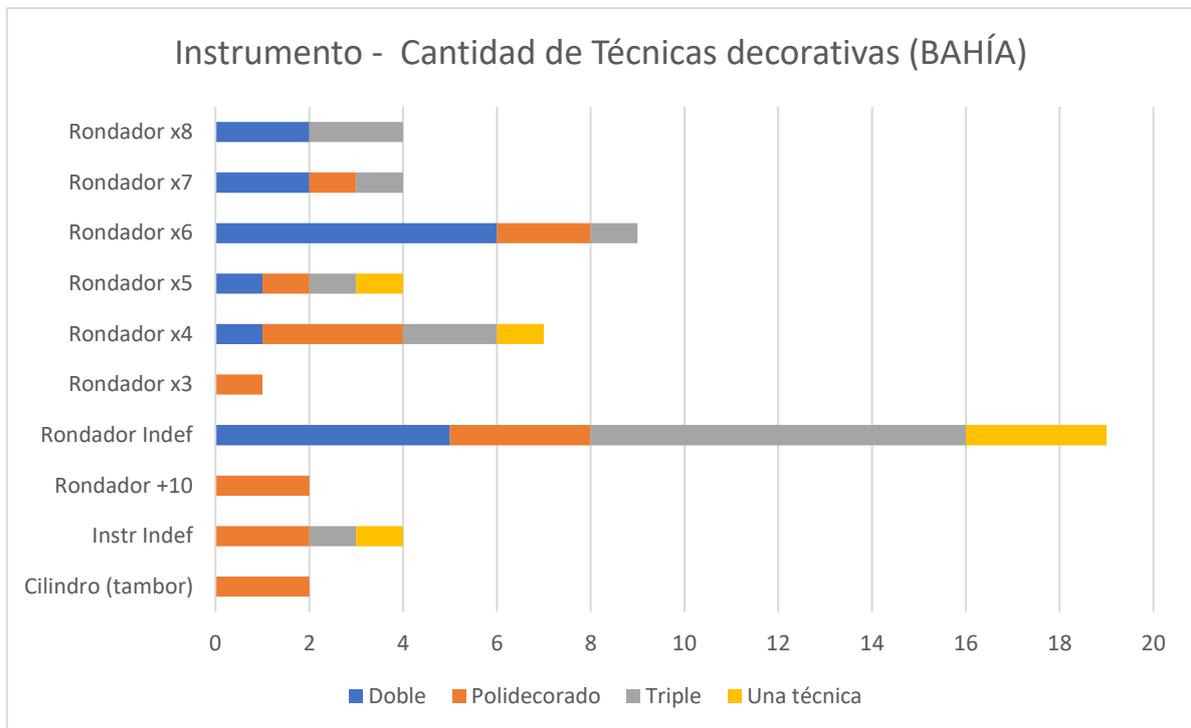


Gráfico 5.44. Relación entre el instrumento representado y las técnicas decorativas en la muestra Bahía

El uso de técnicas decorativas, varía en cada caso de instrumentación, por lo que, en la mayor cantidad de piezas, el poli decorado se hace presente con técnicas como apliques, pintura o incisos y excisos. Mientras que, entre mayor número de tubos en las flautas, menor es el número de decoraciones presente (gráfico 5.44)

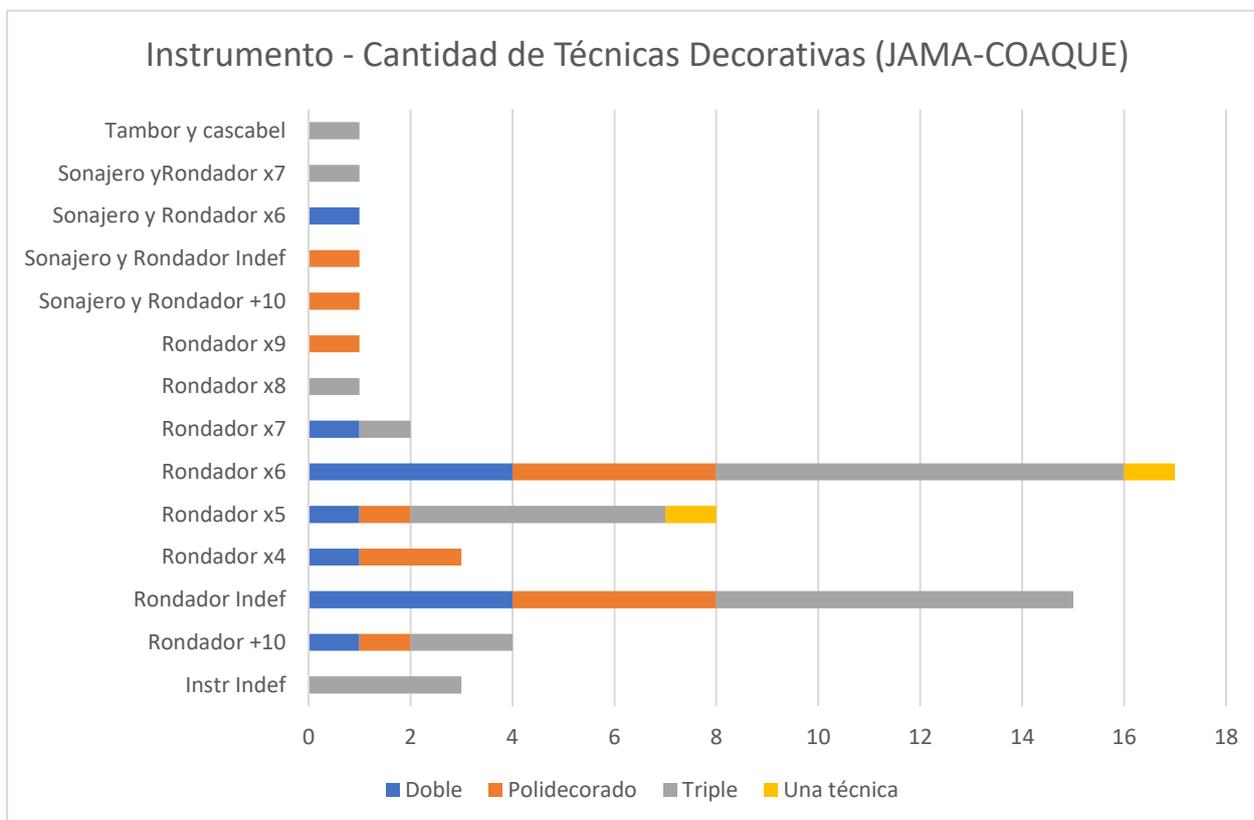


Gráfico 5.45. Relación entre el instrumento representado y las técnicas decorativas en la muestra Jama Coaque.

Lo mismo sucede con la variación de decoración en las piezas Jama Coaque, sin embargo, aquí se puede visualizar una gran frecuencia del uso de decoración triple mucho mayor al poli decorado, empleando las mismas técnicas como son los apliques, incisos, excisos y pintura (gráfico 5.45).

### 5.4.3 Instrumento y postura del personaje

En la sociedad Bahía las representaciones sedentes están presentes en los personajes con tambores y flautas de más de 6 tubos. En su mayoría se encuentran en posición erguida (gráfico 5.46). Una excepción bastante particular es el caso de un individuo que es representado como un infante en los brazos de su madre, presenta la misma postura con sus brazos flexionados y manos sobre la flauta de pan, pero

corporalmente acostado sobre las palmas de una figura de mayor tamaño que representaría su figura materna (Figura 5.11).

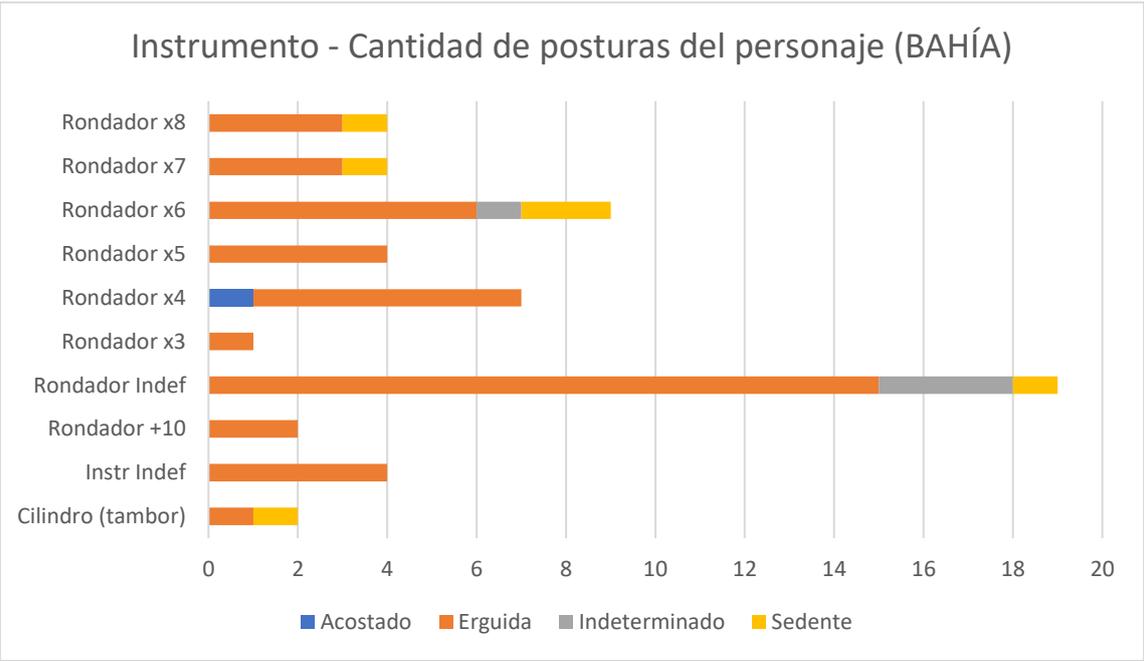


Gráfico 5.46. Relación entre el instrumento representado y la postura corporal del personaje en la muestra Bahía.



Figura 5.11. Figurilla antropomorfa femenina Bahía, sostiene encima de su falda otra figurilla de menor tamaño quien porta una Flauta de Pan o Rondador. Se encuentra en sala de exposición del MAAC.

Mientras tanto, la postura de los personajes Jama Coaque, se encuentran erguidas de la misma manera que Bahía. Solo que, la postura sedente está presente en personajes con instrumentos percutivos y aparece una serie de figurillas “encogidas”, cuya parte posterior daba a un agujero de insuflación (figurillas utilizadas como silbatos), lo que les da su forma respectiva (gráfico 5.47).

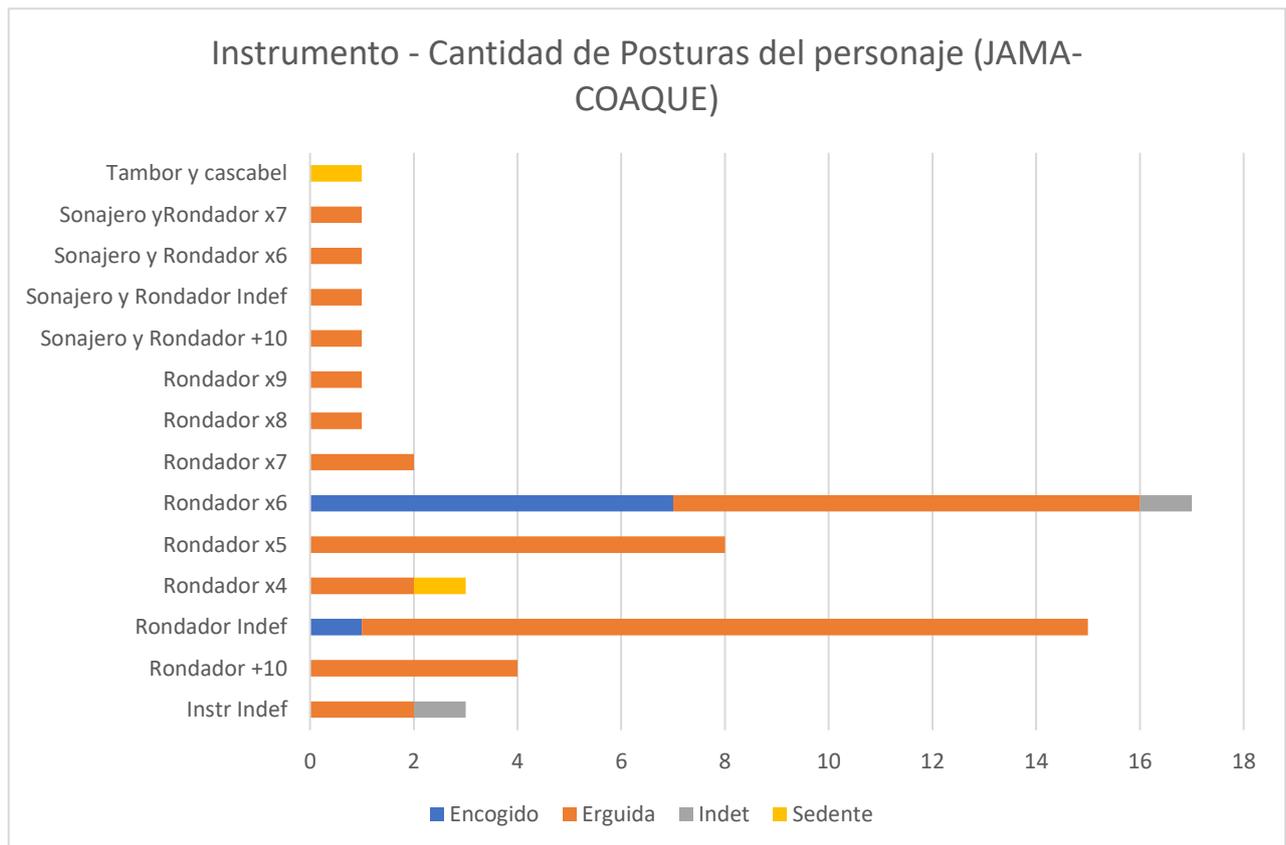


Gráfico 5.47. Relación entre el instrumento representado y la postura corporal del personaje en la muestra Jama Coaque.

#### 5.4.4 Instrumento y sexo

Las figurillas catalogadas como femeninas y masculinas no parecen presentar un patrón a seguir esto debido a la poca evidencia que se tiene sobre el sexo de las figurillas. En Bahía solo tenemos figurillas femeninas relacionadas con flautas de pan, una sin definir y otra de 6 tubos. Mientras que en Jama-Coaque son los masculinos los que están relacionados, asimismo con flautas de pan, una indefinida y otra de 6 tubos. El único

ejemplar femenino presenta un instrumento no definido pero muy probablemente sea un instrumento de percusión dado su forma discoidal, y el objeto para golpearlo en su otra mano.

### 5.4.5 Instrumento y vestimenta

La vestimenta de los personajes Bahía tampoco presentan un patrón específico relacionado con el instrumento que portan dado que se encuentran de forma muy variable, siendo los más utilizados el taparrabos clásico y el taparrabo en forma de panty (Gráfico 5.48).

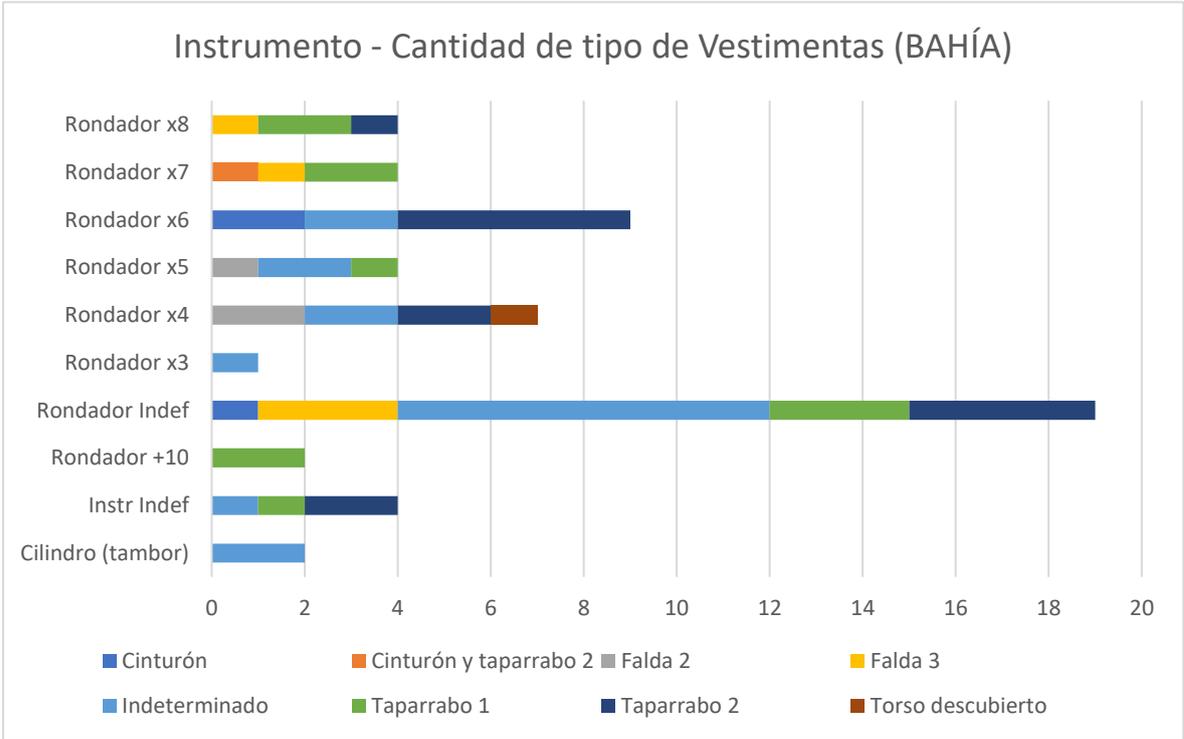


Gráfico 5.48. Relación entre el instrumento representado y el tipo de vestimenta en la muestra Bahía.

Por el lado contrario, la vestimenta de las figuras Jama-Coaque tienden a un tipo más específico, siendo el taparrabo clásico el más de mayor frecuencia, en casi todos los tipos de instrumentos (Gráfico 5.49).

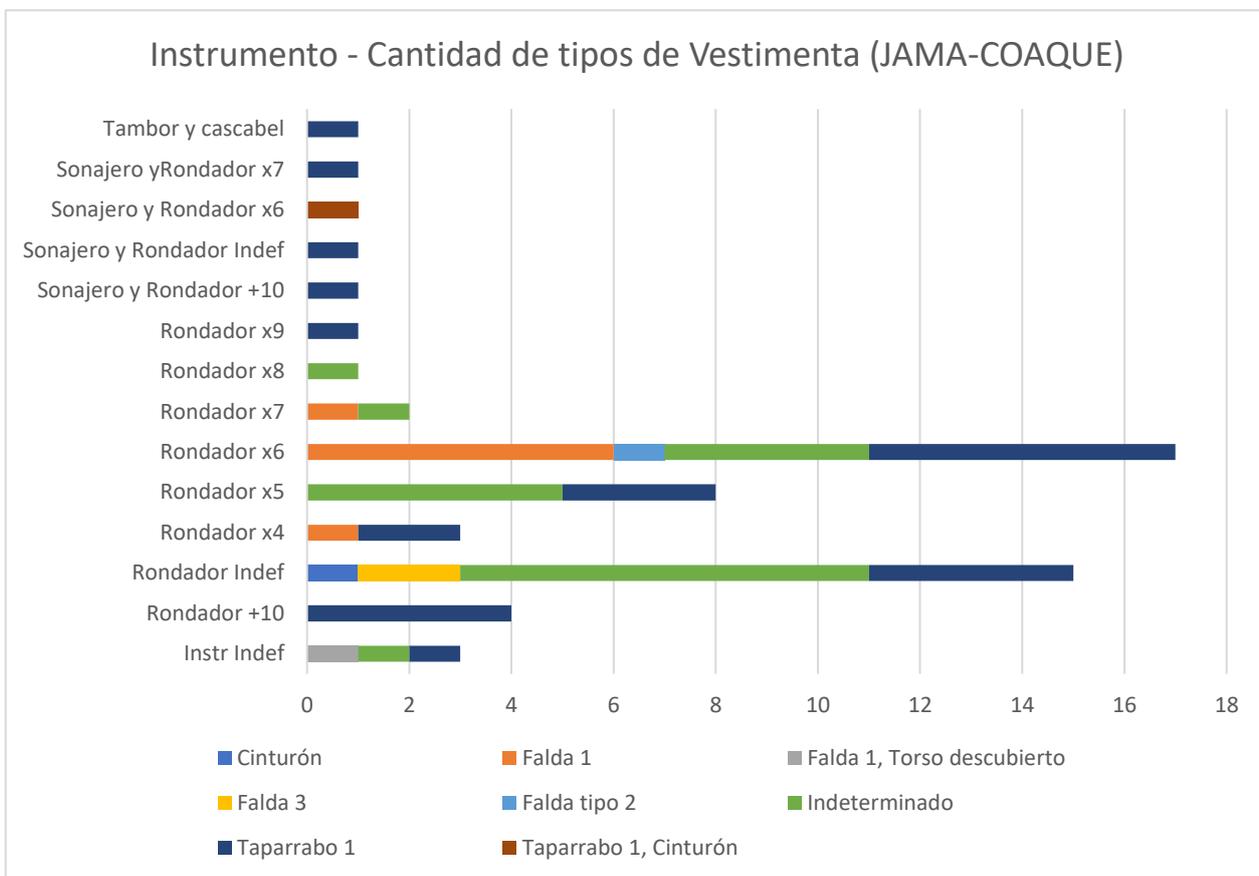


Gráfico 5.49. Relación entre el instrumento representado y el tipo de vestimenta en la muestra Jama Coaque.

#### 5.4.6 Instrumento y forma del tocado

El tocado es el elemento que mayor caracteriza a los personajes. En la muestra Bahía el tocado acorazonado está presente en las figuras cuya flauta de pan va de 4 a 6 tubos (gráfico 5.50). Por otra parte, el tocado circular es el más frecuente en todo tipo de instrumento, el discoidal solo está presente en figuras cuya flauta de pan sea de 6 y 7 tubos, mientras que solo dos ejemplares del tocado estrellado presentan con flautas de pan de 4 tubos. Para los personajes que poseen instrumentos de percusión el tocado es ausente.

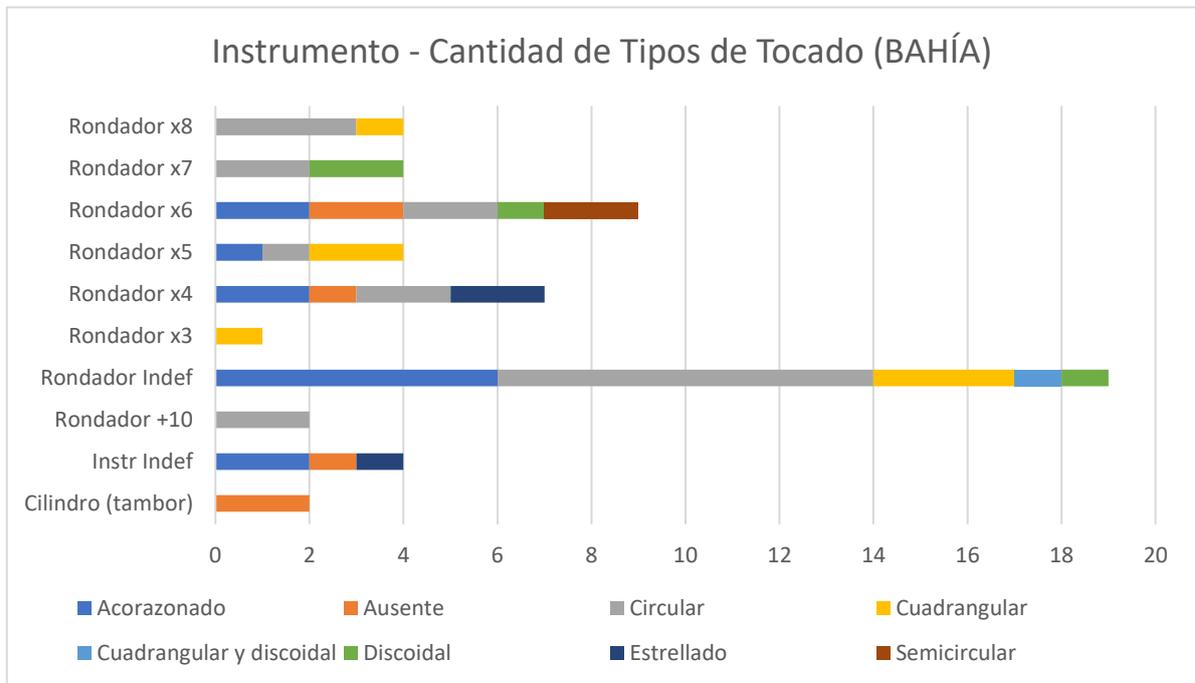


Gráfico 5.50. Relación entre el instrumento representado y el tipo de tocado en la muestra Bahía.

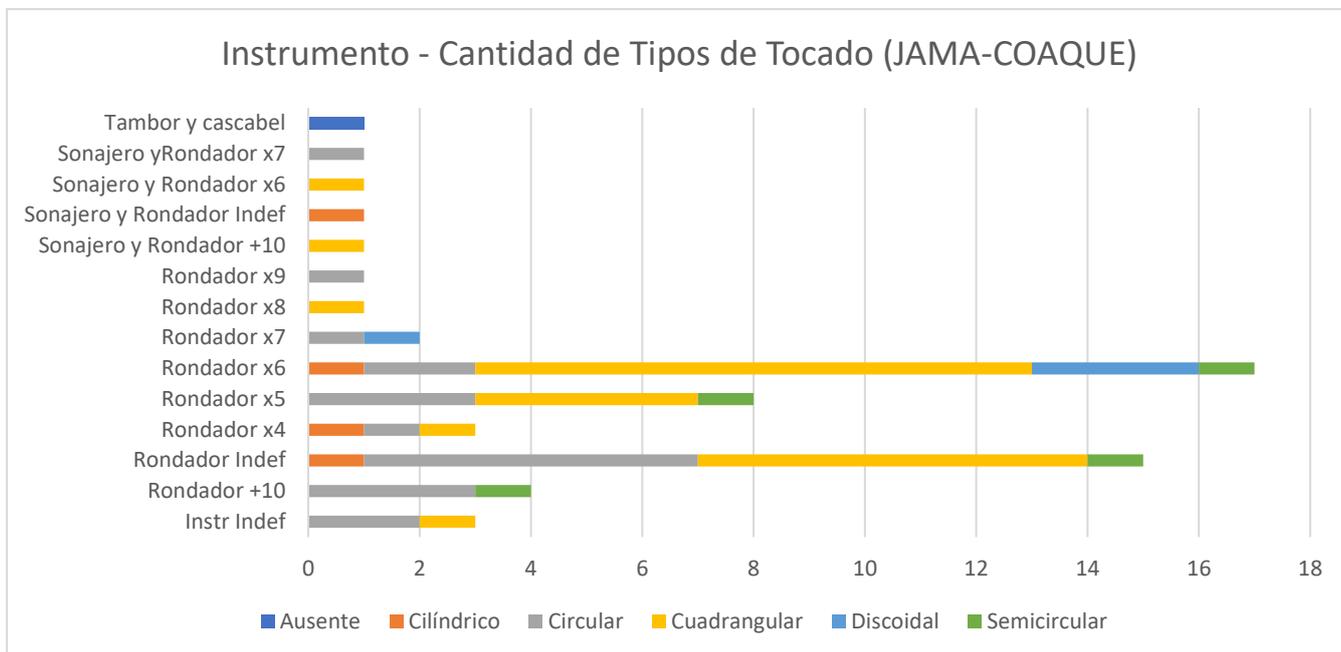


Gráfico 5.51. Relación entre el instrumento representado y el tipo de tocado en la muestra Jama Coaque.

Por su parte Jama-Coaque presenta una gran frecuencia de tocados cuadrangulares de cuya decoración se describirá más adelante. Al igual que Bahía, no parecen presentar un patrón, sin embargo, se puede determinar la frecuencia de este tipo seguido del tocado circular. Pocos ejemplares presentan un tocado cilíndrico y los de tocado semicircular, solo están presentes en flautas de pan de 5, 6 y 11 tubos (gráfico 5.51).

#### 5.4.7 Instrumento y orejeras

Los pendientes son el elemento de mayor frecuencia en relación a todo tipo de instrumento. Entre mayor es el número de tubos en las flautas de pan las orejeras son representadas como circular doble (gráfico 5.52).

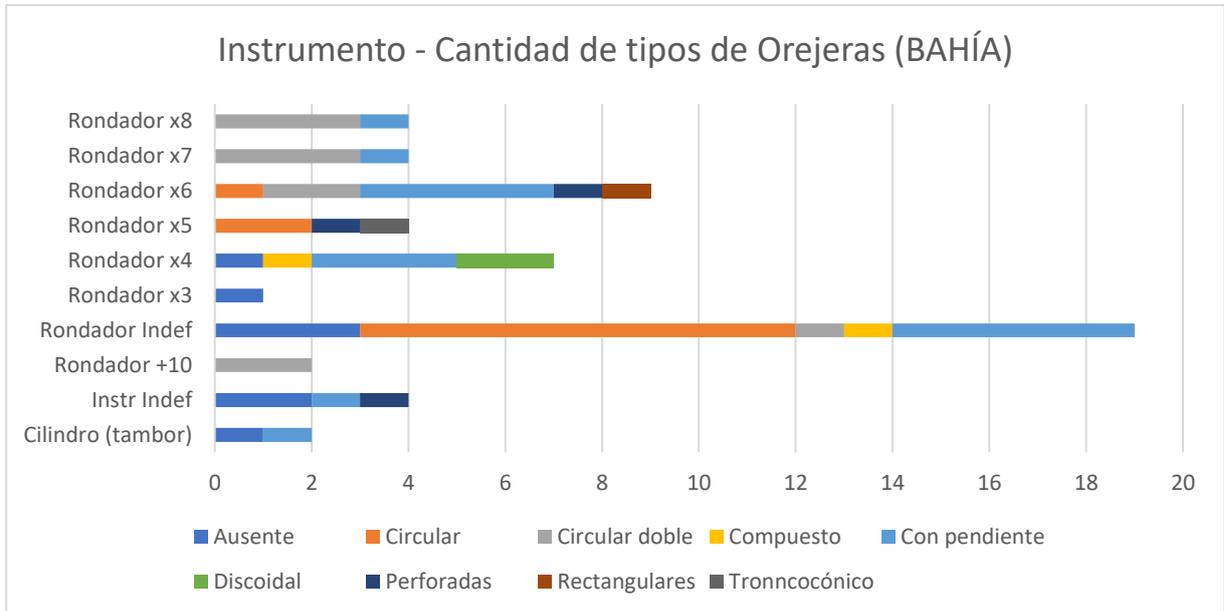


Gráfico 5.52. Relación entre el instrumento representado y el tipo de orejeras en la muestra Bahía.

Las orejeras presentes en la muestra Jama-Coaque indica la utilización de pendientes en casi toda la instrumentación (gráfico 5.53). También se muestran formas rectangulares, compuestos, es decir, con argollas. Por último, el ejemplar de percusión es el único con orejeras discoidales.

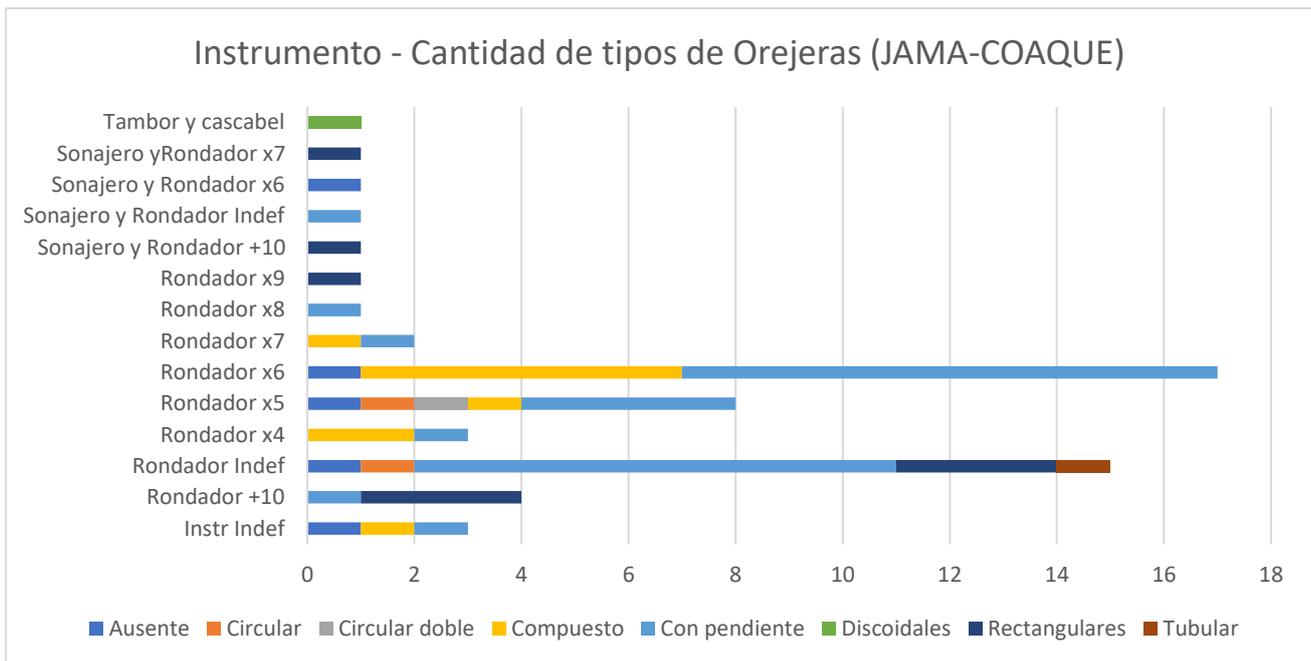


Gráfico 5.53. Relación entre el instrumento representado y el tipo de orejeras en la muestra Jama Coaque.

#### 5.4.8 Instrumento y narigueras

Las narigueras en bahía se presentan en mayor cantidad conforme más tubos contiene la flauta. Estas narigueras y de mayor frecuencia son semicircular (forma de media luna) (gráfico 5.54). Mientras tanto las narigueras en la muestra Jama varían de pieza en pieza, siendo semicirculares las más recurrentes (gráfico 5.55).

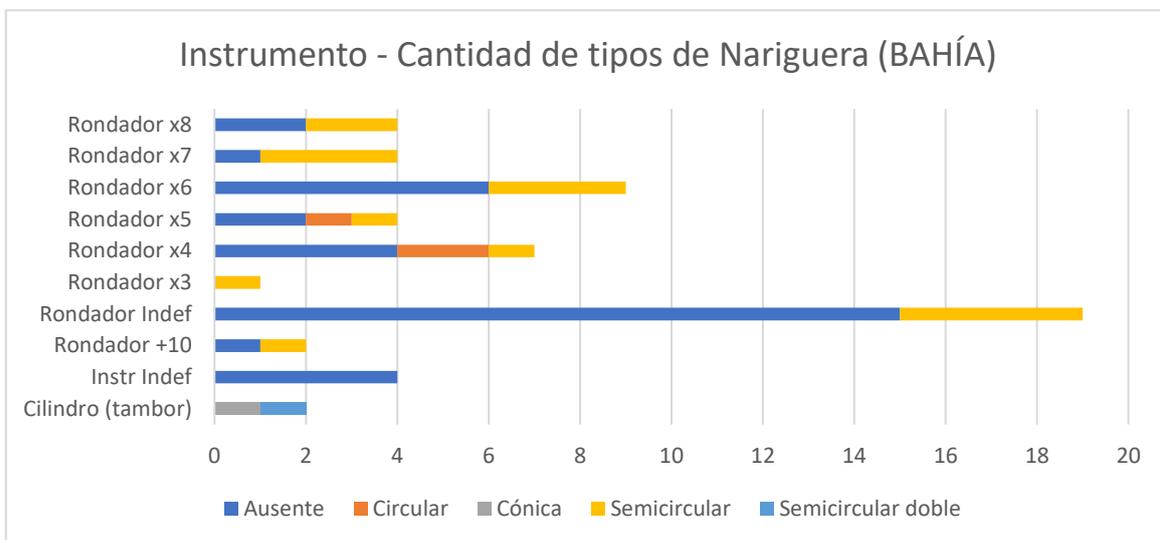


Gráfico 5.54. Relación entre el instrumento representado y el tipo de nariguera utilizada en la muestra Bahía.

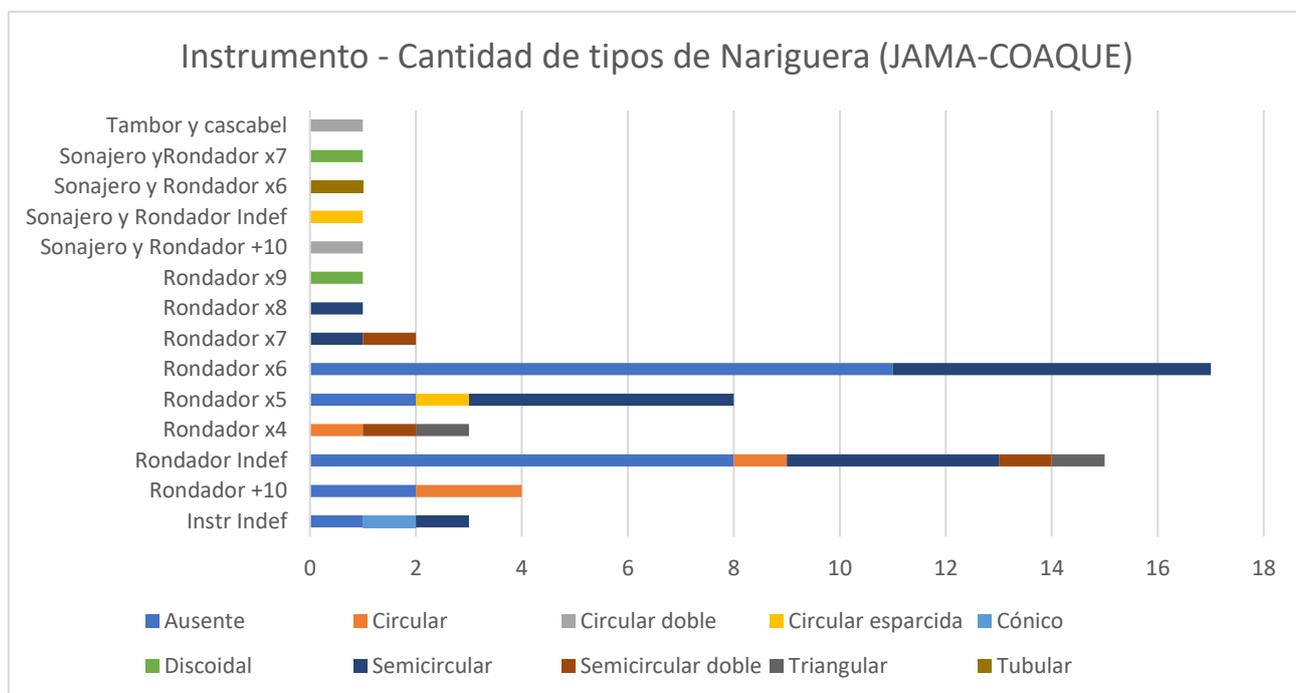


Gráfico 5.55. Relación entre el instrumento representado y el tipo de nariguera utilizada en la muestra Jama Coaque.

### 5.4.9 Instrumento y colgantes o collares

Los collares de cuentas tubulares sólo están presentes en un ejemplar instrumentista de percusión, y de flautas de 6 y 7 tubos (gráfico 5.56). En la muestra Jama por otro lado, las cuentas tubulares forman parte del aditamento de los músicos con flautas de pan de 5, 6 y 8 tubos en adelante (gráfico 5.57).

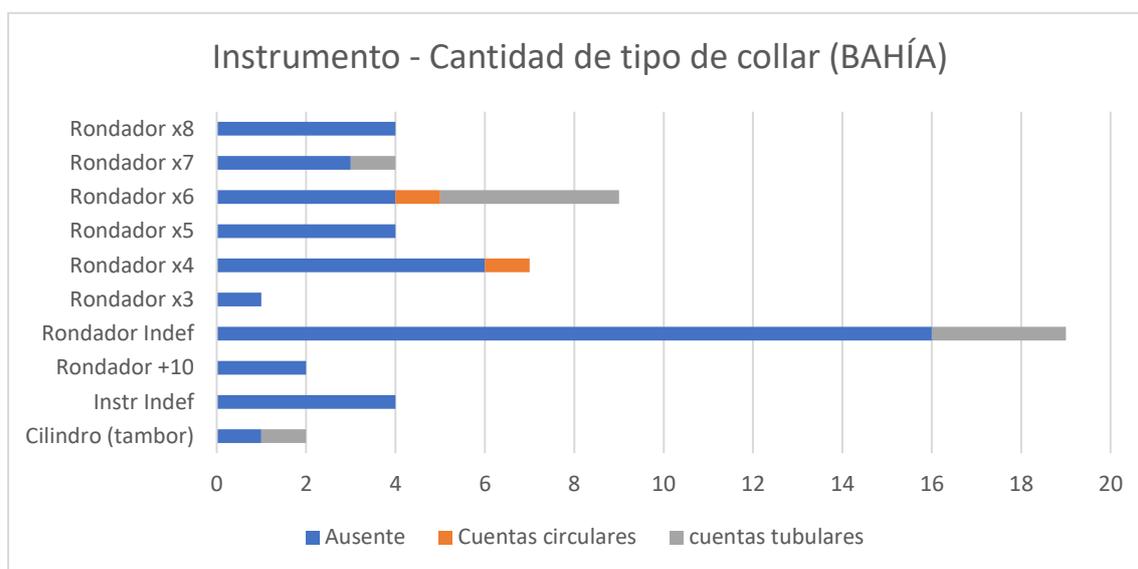


Gráfico 5.56. Relación entre el instrumento representado y el tipo de collares en la muestra Bahía.

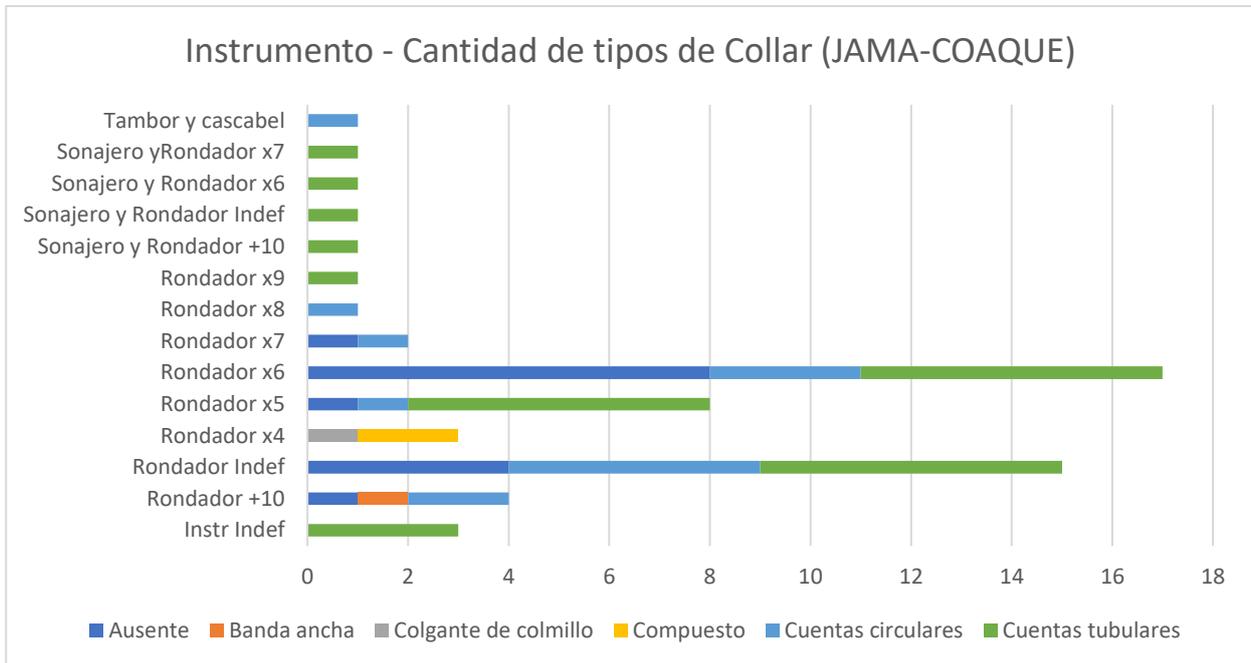


Gráfico 5.57. Relación entre el instrumento representado y el tipo de collares en la muestra Jama Coaque.

#### 5.4.10 Instrumento y posición en el personaje

Los instrumentos Bahía, por lo general se lleva en las manos y en la boca del personaje, representado en la gran cantidad de figurillas (Gráfico 5.58). Por ese mismo lado, los instrumentos son representados como parte de la pieza, es decir adosados al cuerpo con excepciones en tres ejemplares. A diferencia de las piezas Jama-Coaque cuyos instrumentos son representados a modo de aplique, separados o conectados al cuerpo.

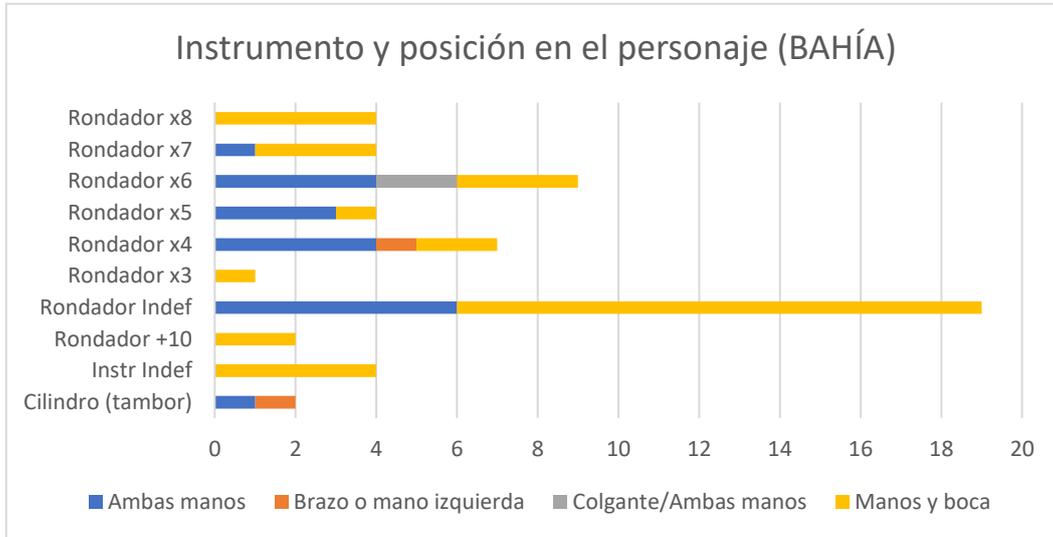


Gráfico 5.58. Relación entre el instrumento representado y su lugar en los personajes de la muestra Bahía.

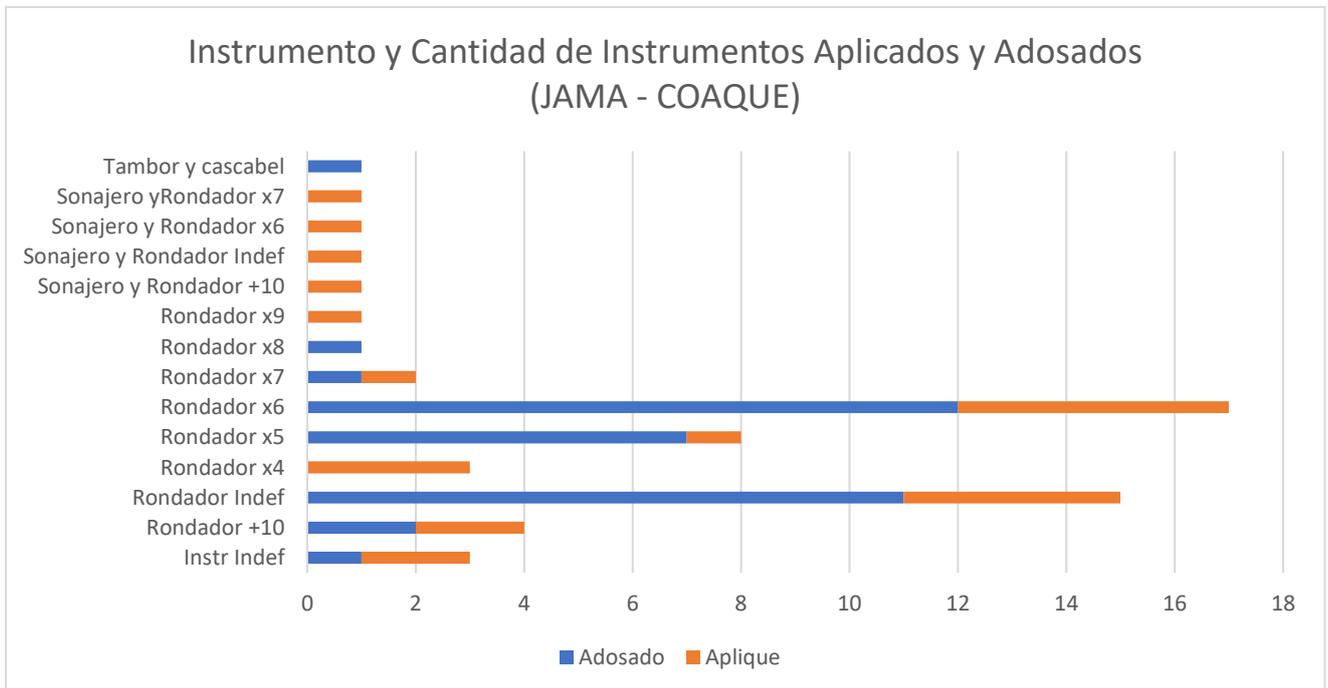


Gráfico 5.59. Relación entre el instrumento y la forma de su representación en la muestra Bahía.

Por último, Jama-Coaque, no suele representar sus instrumentos en la boca como lo hacen las representaciones Bahía, siendo pocos los casos (gráfico 5.59). Se evidencia

la gran frecuencia del instrumento en ambas manos, pero lejos del rostro, Además aparecen personajes con instrumentos en una sola mano, o sosteniendo dos a la vez (Gráfico 5.60).

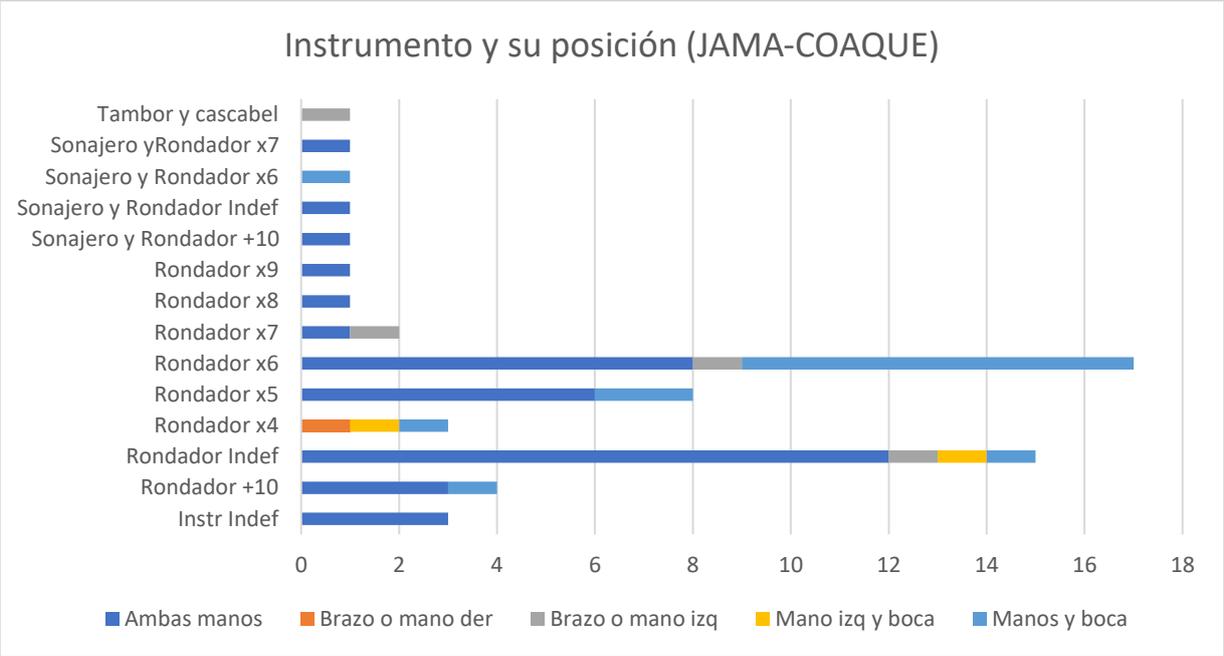


Gráfico 5.60. Relación entre el instrumento representado y su lugar en los personajes de la muestra Jama Coaque.

### 5.5 Personajes o Tipos de Músicos Identificados en Bahía

El análisis iconográfico, además de arrojar frecuencias sobre su composición y elementos tecno morfológicos, permitió también identificar personajes musicales que comparten cierta combinación de atributos, que, a pesar de carecer de un contexto arqueológico que corrobore y complemente nuevos datos, pueden ofrecer datos sobre la posición social ejercida dentro de la sociedad. Recordando pues, que ambas sociedades reflejan en su materialidad, representaciones simbólicas de su entorno religioso, social e incluso elementos de poder, es esencial relacionar dichos atributos al corpus iconográfico ya presente.

Se recalca que, la clasificación de personajes pudo basarse en otros aspectos como la instrumentación utilizada o la techno morfología de la pieza, sin embargo, este proyecto está enfocado en la búsqueda del rol social del músico a través de la utilización de la iconografía y la semiótica, pues se puede comprender a través del signo y su mensaje implícito. Lavallée, nos dice:

En el arte precolombino se combina el lenguaje esotérico con lo estético. Los objetos de la naturaleza y las formas abstractas se unen para proyectar conceptos formales sobre el universo. La belleza artística no es simplemente un reflejo del mundo visible, su fuerza y su ritmo están dados por la carga ideológica del mensaje que transmiten. (Lavallée 1992: 18).

A continuación, se describirán las características e individualidades de los músicos como personajes sociales partícipes en las sociedades Bahía y Jama Coaque.

#### **5.5.1 Músicos Chamánicos (A)**

Este personaje está comúnmente representado en recipientes comunicantes dobles a modo de aplique decorativo. Su composición decorativa consiste en extensiones del tocado en forma de puntas o rectángulos y bordes festoneados o planos, para luego ser complementados con apliques circulares, incisos o pintura, dependiendo de la variante del personaje. A continuación, una breve descripción de los 6 ejemplares que componen este grupo.

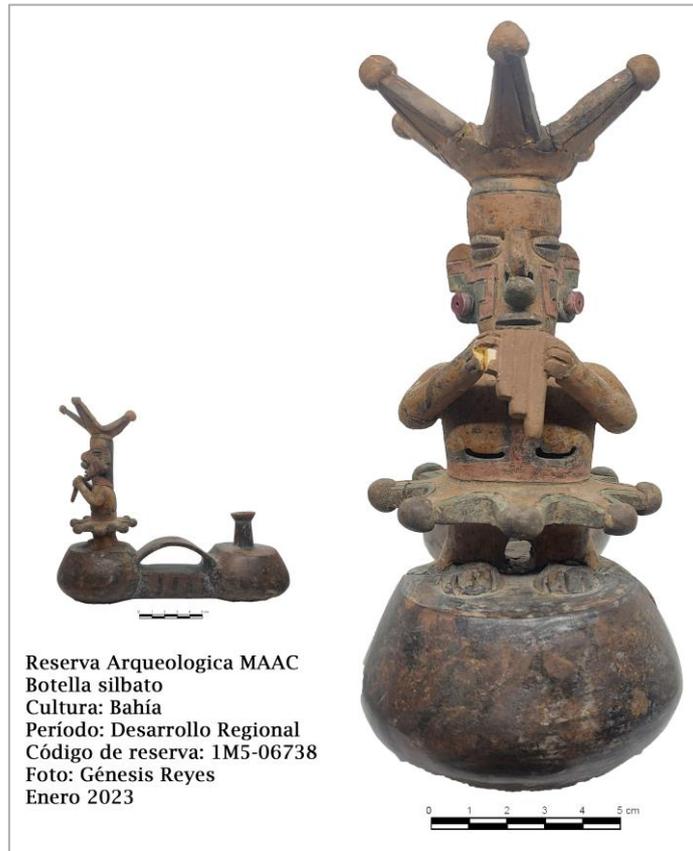


Figura 5.12. Chamán, Ejemplar 1.

Dos de estos personajes (Chamán 1 y Chamán 2), (figuras 5.12 y 5.13), poseen una vestimenta igual de decorativa siguiendo el patrón del tocado, es decir, una falda extendida en su plano horizontal con numerosas puntas rematadas con apliques circulares. Aunque la forma de sus rostros son un tanto diferentes, comparten el uso de narigueras esféricas, postura erguida que denota inexpresividad o solemnidad, pies fusionados en el piso de una de las botellas, pintura facial y corporal y por último agujeros en el pecho para la salida del sonido de la botella.

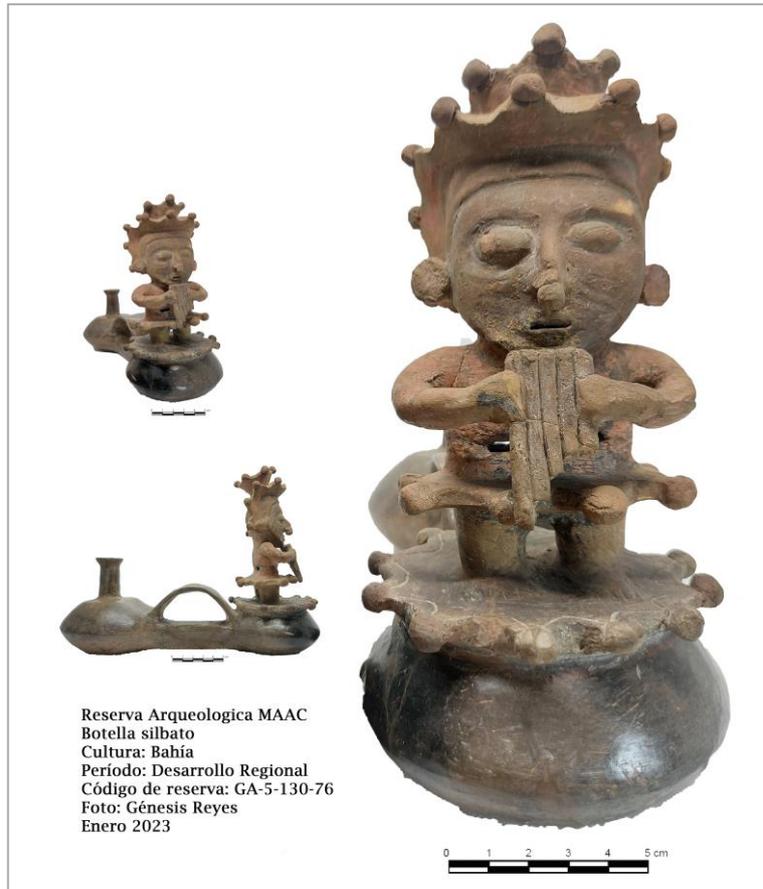


Figura 5.13. Chamán, Ejemplar 2.

Todas estas características también las comparte el Chamán 3, (Figura 5.14), con ligeros cambios en su decoración, como, por ejemplo, que es idéntico al Chamán 1 en cuanto a forma, rostro, pintura, pendientes e incluso instrumento, pero no presenta apliques circulares en las puntas de su tocado y falda, en su lugar termina de forma rectangular.

Los tres personajes están ubicados encima de uno de los recipientes comunicantes, dándole la espalda al pico de la botella por donde ingresaría el agua, recordando la tecnología acústica de estas piezas según Crespo, (1966). El líquido viajaría a través de una cámara de resonancia que se encuentra en su interior ejerciendo presión sobre el aire y de esa forma reproduciendo sonidos, en estos casos, mediante la oquedad en el torso de los chamanes.

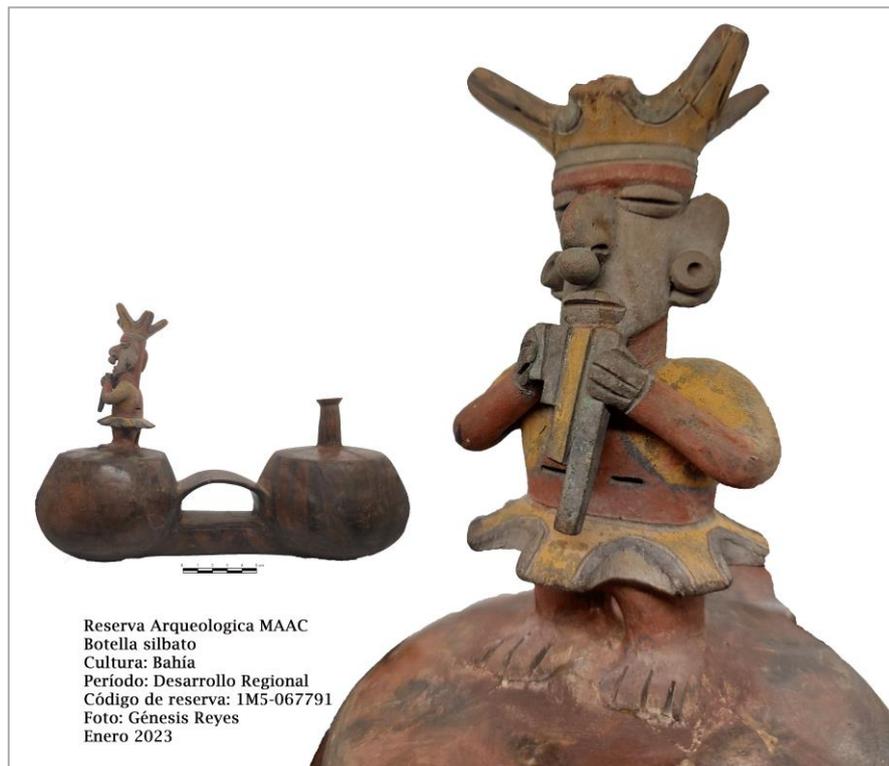


Figura 5.14. Chamán, Ejemplar 3.

La posibilidad de conjuntar los líquidos con el aire para la producción sonora evidencia, además del alto conocimiento tecnológico para fabricar herramientas acústicas, la utilización del sonido o la música, para fines rituales y religiosos. Esto tiene sentido si se toma en cuenta que los pendientes discoidales del Chamán 1 están fabricados con *Spondylus Calcifer* (Figura 5.15), molusco en gran medida relacionado a la ritualidad y fertilidad (Marcos, 2005) y que se puede asociar fácilmente con el agua (en un sentido más simbólico, teniendo en cuenta que el agua en su estado natural produce sonidos). De esta manera se estaría reforzando el rito o culto al agua que manifiesta Bahía a través de su iconografía de acuerdo con Zambrano, (2013) y Cotapo (2021).

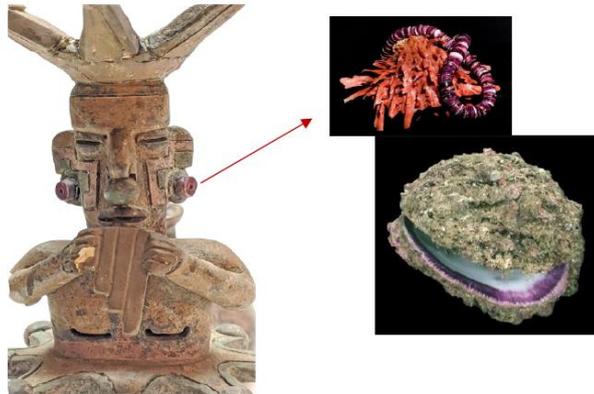


Figura 5.15. Pendientes discoidales fabricados con Spondylus. Tomado de: Cotapo, 2021

Por otra parte, hay que analizar los tres personajes restantes que, aunque morfológicamente difieren de los tres primeros, utilizan ciertos rasgos que pueden ser interpretados como Chamanes de rango menor o aprendices. Los Chamanes 4 y 5 comparten semejanzas con los Chamanes 1, 2 y 3 por la forma aplanada de sus tocados y sus apliques circulares decorativos. En otras representaciones chamánicas como las que presenta Cotapo, se hace referencia a la simbología del estado de trance del chamán por medio del uso de plantas o flores alucinógenas como la *Brugmansia perenne* o floripondio, estando presente en ciertos personajes de las vasijas Bahía.

En el Chamán 4, (figura 5.16), se puede observar un patrón idéntico como parte decorativa del tocado en su lado posterior y en el Chamán 5 se presenta mucho más disperso y variable, pero del lado anterior, éste último también presenta apéndices rectangulares en la zona posterior del tocado.



Figura 5.16. Chamán 4 (Izquierda). Chamán 5 (Derecha)

Con estas relaciones se puede pensar que efectivamente, parte de la personificación chamánica del músico implicó el uso de recursos naturales, además del agua, como plantas alucinógenas. De esta manera se pudo producir un estado de éxtasis que convierte al músico Chamán en un intermediario entre lo natural y lo divino por medio del ambiente sonoro, no muy distinto a cómo trabaja la música en sociedades actuales. Sobre esto, Fericgla nos comenta:

“...desde el punto de vista de la antropología...el principal elemento cultural relacionado con la música es la religión y dentro de ella la búsqueda de estados extáticos y de arrebatos emocionales. Y esto se puede afirmar tanto en referencia a la música chamánica, como a los cantos gregorianos medievales, a la moderna música discotequera explícitamente llamada “música trance” o a las denominadas “músicas de la nueva era” ...” (Fericgla, 1998: 9)

Y más adelante:

“...la música, cualquiera que sea la forma que adquiera en las tradiciones de cada pueblo, es la guía exterior que permite al sujeto extático mantenerse con la consciencia despierta al mundo interior, pero sin perderse en la dimensión del imaginario activado.” (Fericgla, 1998, 21)

El último ejemplar Chamán (Figura 5.17), parece diferir en cierto modo con lo desarrollado hasta el momento, sin embargo, hay que destacar su similitud en cuanto al tipo de pieza en el que se encuentra (comunicante doble), tocado con bordes aplanados, ojos idénticos al de los Chamanes 3, 4 y 5, y su rasgo más distintivo es la pintura decorativa con diseños aplicados tanto al personaje como a las vasijas.



Figura 5.17. Chamán. Ejemplar 6, a pesar de no contar con elementos decorativos tan marcados, el relieve en su representación sumada a los diseños de la pintura en el cuerpo y las vasijas, hace considerar a este ejemplar como otro tipo de chamán.

### 5.5.2 Instrumentistas Acompañantes (B)

Los instrumentistas acompañantes, a diferencia de los músicos Chamanes, se caracterizan por la sencillez de sus representaciones. Por su composición pueden ser interpretados como músicos cuyo rol social es de un estatus menor al del Chamán, podríamos incluso pensar en ellos como aprendices iniciales, pero no hay mucha evidencia que fundamente este último enunciado. Se les denomina instrumentistas porque acá se presenta una subdivisión que responde al tipo de instrumento presentado: músicos flautistas y percusionistas.

### **5.5.2.1 Flautistas de acompañamiento (B 1)**

Es el conjunto más extenso de ejemplares (45 piezas), cuyos atributos comunes consisten en ser figurillas sonoras y no sonoras, en su gran mayoría fabricadas a molde. Presentan un tocado con muy poca decoración, y una indumentaria que conlleva pendientes, taparrabos, y brazaletes en extremidades superiores e inferiores. Por último, poseen su instrumento musical a la altura del pecho o llevado a la boca, también hay ejemplares que llevan su rondador como colgante.

Hay que resaltar que estos músicos fueron los primeros en ser identificados, por ello llevó mucho tiempo la observación minuciosa de cada atributo corporal para finalmente estar ubicados en este grupo. Dicha observación conllevó a relacionar sus elementos característicos con el corpus iconográfico Bahía, en especial de la representación del sexo, logrando finalmente subdividir en otros dos tipos de músicos:

#### **Flautistas con atributos femeninos (B 1.1)**

Desde Valdivia, es evidente que los artesanos del Ecuador prehispánico tuvieron una muy clara comprensión para fabricar figurillas masculinas y femeninas representando sus respectivos genitales. Para el desarrollo Regional, el reflejo de la sexualidad en la cerámica no fue un tema aislado, pues estudios iconográficos como el de Moncayo, (2018), aluden a categorizar ambos sexos mediante la representación de sus vestimentas: faldas para las mujeres y taparrabos para hombres, además los genitales expuestos evidentemente.

Este grupo de flautistas presentan la particularidad de ser los únicos músicos en poseer una vestimenta distinta, muy similar a un “panty” actual, por lo que la comparación con otros personajes iconográficos es compleja. Sin embargo, son precisamente este tipo de músicos los que arrojan otros atributos comparables tales como las caderas y muslos anchos simulando la silueta femenina (figura 5.18).



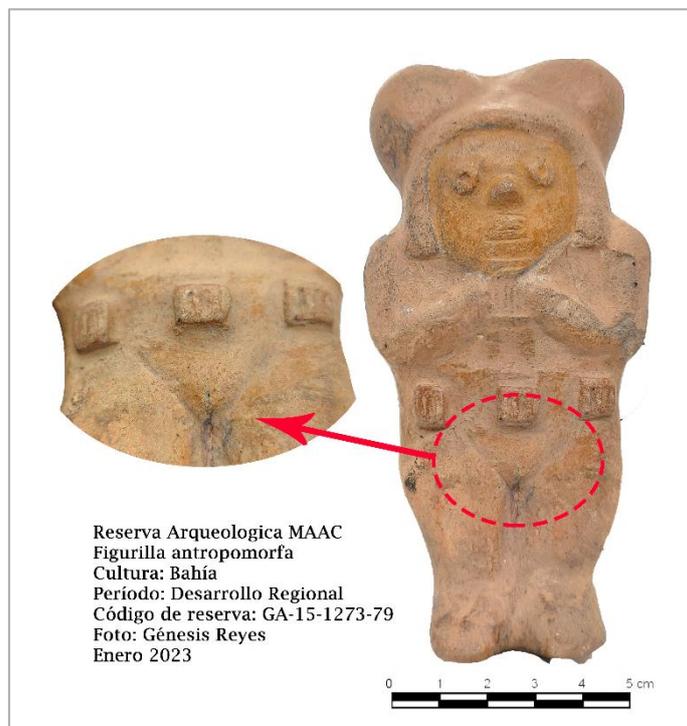
Figura 5.18. Ejemplares más representativos de los flautistas de acompañamiento.

Otro aspecto único a resaltar de dichos flautistas es la forma acorazonada y sencilla (sin decorados) de sus tocados (figura 5.19), que para esta investigación considero que se trata de una variante del tocado “T-3” que propone Daniela Burbano en su tesis sobre tocados Bahía (Burbano, 2020). La autora explica que este tipo de tocado está presente en figurillas femeninas cuyos adornos corporales como collares, y faldas, también pueden representar su utilización distintiva del grupo social al que pertenecen.



Figura 5.19. Comparativa de Tocados Bahía. Foto central: Propia. Fuente de foto Izquierda y derecha: base de datos del MAAC.

Para complementar la idea de que estas piezas estén demostrando la presencia de músicos femeninos en el conjunto musical Bahía, existen dos ejemplares con dichas características ya antes mencionadas, con la particularidad de divisar en su entrepierna, una pequeña remoción o incisión de materia hechas a propósito por el artesano, indicando la presencia de una vulva (figura 5.20 y 5.21). Lo curioso aquí es que, teniendo evidencia del órgano sexual expuesto, cabe preguntarse si realmente podemos considerar al “panty” como un tipo de prenda.



Reserva Arqueologica MAAC  
Figurilla antropomorfa  
Cultura: Bahía  
Período: Desarrollo Regional  
Código de reserva: GA-15-1273-79  
Foto: Génesis Reyes  
Enero 2023

Figura 5.20. Representación de vulva en las figurillas flautista.

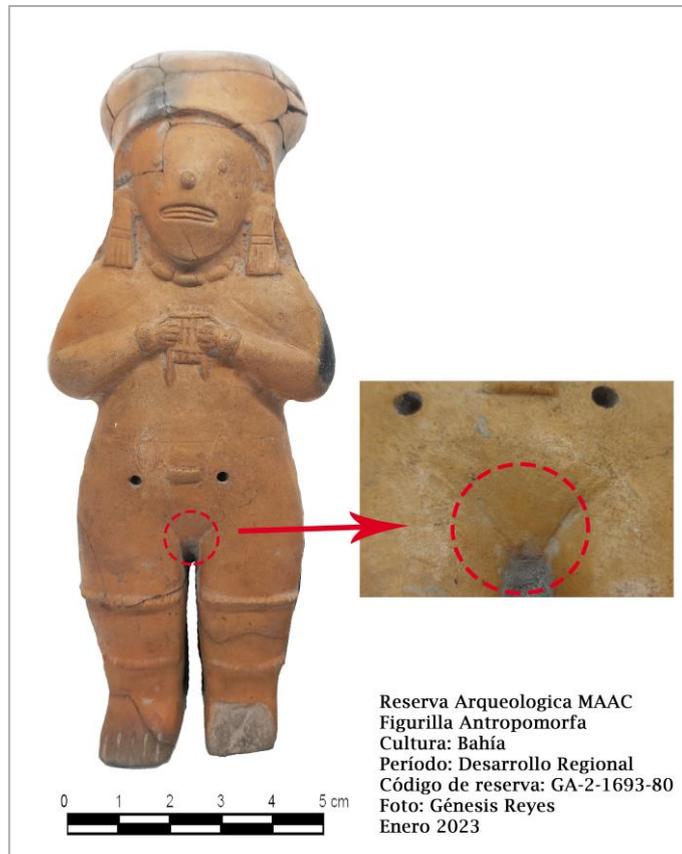


Figura 5.21. Representación de vulva en las figurillas flautista.

Entre uno de los ejemplares más particulares, se encuentra un músico con un tocado distinto, con dos apliques cónicos de cuyo interior salen dos apéndices tubulares. Se podría inferir que pertenece al grupo anterior (chamánicos), sin embargo, posee el mismo taparrabo característico y a su vez se pueden observar sus pezones a modo de botón (figura 5.22).



Figura 5.22. Músico flautista con apliques cónicos en su tocado. Nótese sus pezones a la altura de la flauta que sostiene.

### Flautistas con atributos masculinos (B 1.2)

Podemos encontrar varios tipos de figurillas según la tipología de Estrada (1962), como los estilos Bahía y Jaramijó. Tal como el grupo anterior, se contempló que los flautistas que presentan el uso de taparrabos (franja vertical que rodea la cintura y una horizontal que cubre el sexo), pertenezcan a un grupo social distinto de los flautistas B1.1, esto es, muy probablemente masculinos (Figura 5.23).

Si bien su tocado es similar en cuanto a su sencillez, es notable la diferencia en cuanto a su representación por molde, pues cuenta con atributos representados de distinta manera: ojos ovoidales o granos de café, aparece el uso de nariguera (ausente

en el grupo B1.1), aparecen bandas y apéndices en los tocados, las flautas son representadas también como colgantes, y algunos están representados en posición sedente, una postura muy frecuente para los personajes masculinos en esta sociedad.



Figura 5.23. Ejemplares de Flautistas con atributos masculinos.

### 5.5.2.2 Percusionistas de acompañamiento (B 2)

El uso de tambores, como sucede en cualquier sociedad, propiciaba acompañamiento rítmico para el espacio sonoro. De estos músicos sólo existen dos ejemplares de la reserva. Tienen una tecno morfología idéntica, pues se tratan de músicos cuyo cuerpo forma parte de vasos, superando los 2 kg de peso. Además de la función decorativa en el recipiente, es interesante notar que el cuerpo y tambor representados son huecos, lo que permitiría el almacén de mayor líquido.

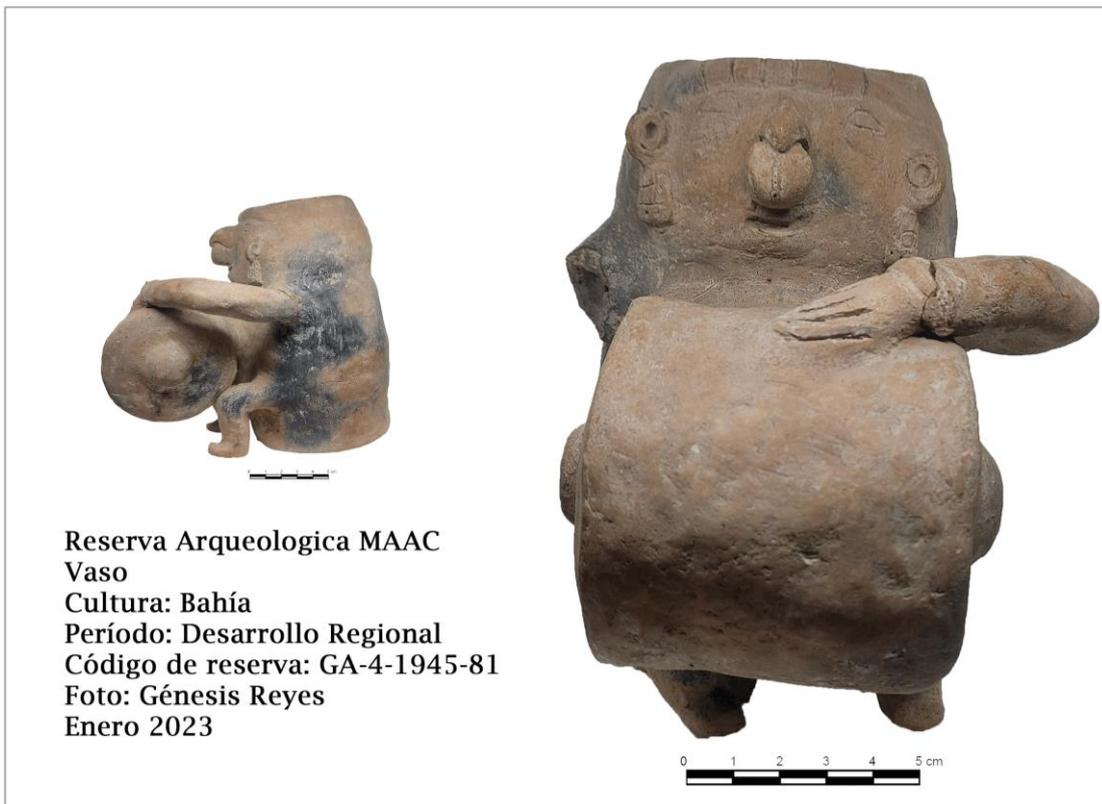


Figura 5.24. Músico percusionista 1



Figura 5.25. Músico percusionista 2

Ambos parecen mantener una postura sedente con un brazo sosteniendo el instrumento y el otro probablemente lo utiliza para golpear y así reproducir el ritmo, tienen narices prominentes que utilizan narigueras en cada fosa. Ninguno presenta tocado, pero sí incisiones en su lugar. El percusionista 1 (figura 5.24), parece indicar la presencia de cabello en el borde del vaso mientras que el percusionista 2, (figura 5.25), denota mayor elaboración al momento de modelar la pieza. Además, no presenta pendientes como el percusionista 1 pero sí un collar de doble banda. La gran diferencia entre ambas piezas es que el percusionista 1 parece estar más “fusionado” con el vaso que el percusionista 2, solamente por la representación de su cabeza. Los brazos y piernas sobresalen de la pieza.

### 5.5.3 Músicos no Identificados (C)

Este conjunto se compone de 3 personajes que, por sus elementos particulares, no lograron ser ubicados en alguno de los tipos ya desarrollados. Los músicos denominados C1 y C2 (figuras 5.26 y 5.27), poseen características similares en cuanto

a tamaño, tipo de ojos (granos de café), nariz prominente, uso de nariguera y extremidades sin detalle. Sin embargo, el músico C2 presenta adornos en las orejas, brazaletes y collar, además de dos botones circulares que simularían los pezones.



Figura 5.26. Músico C1

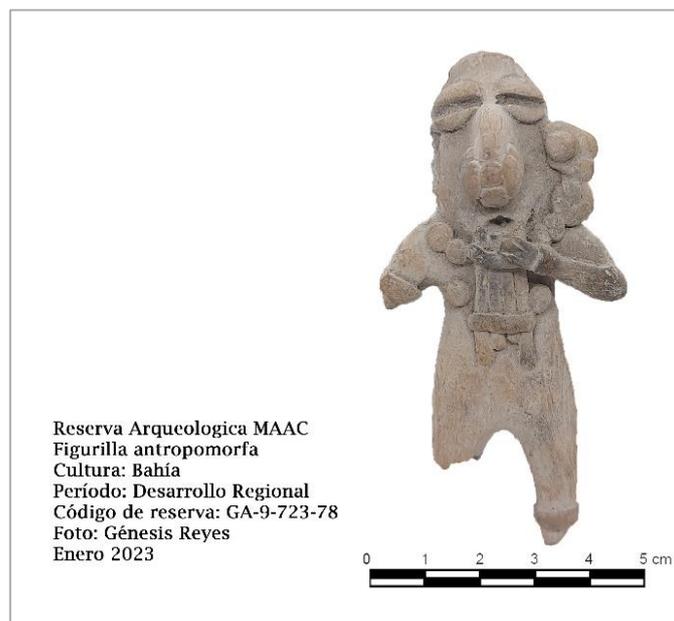


Figura 5.27. Músico C2

Por último, el músico C3 (figura 5.28), se distingue no solo de este grupo sino de toda la muestra Bahía. Presenta un tocado en punta que asemeja los tocados de los

músicos Chamánicos y a su vez, está decorado con la técnica de punteado en las muñequeras, asemejando los adornos de los músicos acompañantes femeninos (B11). Sin embargo, a pesar de que por estos rasgos compartidos y su postura se catalogó como un músico, su “instrumento” es hasta el momento desconocido.



Figura 5.28. Músico C3

## 5.6 Personajes o Tipos de Músicos identificados en Jama Coaque

El estudio del rol social de los músicos Jama Coaque, así como la identificación de tipos de personajes musicales, realmente no es un tema nuevo en el campo del estudio iconográfico musical. En los antecedentes se había mencionado ya, trabajos como los de Esteban Valdivia, (2018), y Gutiérrez Usillos, (2011), en los cuales, se explica a detalle la composición del músico, sus tocados de aves o caracoles, adornos faciales como pintura, clavos, narigueras, bezotes, además del uso de collares, pendientes decorados, brazaletes y vestimentas ataviadas.

En nuestra muestra revisada, coinciden algunos tipos de músicos ya descritos en estos trabajos, cuya representación está altamente asociada al uso de elementos significativos sagradas como símbolo de poder dentro del espacio ritual, religioso y político. Por ello, se decidió complementar dichos trabajos anteriores con otros tipos de músicos identificados en la reserva, no sin antes, mediante los datos obtenidos y la literatura, considerar a breves rasgos la tipología ya elaborada, para estructurar nuevas ideas.

### 5.6.1 Músicos Chamánicos/Sacerdotales (A)

En la literatura iconográfica de Jama Coaque podemos encontrar referencias de músicos adscritos con el rol de Sacerdote/Chamán, por la gran cantidad de elementos simbólicos presentes en su composición ornamental, esto es, tocado con aves o caracoles, prendas decoradas y adornos corporales (figura 5.29).

A pesar de que existen marcadas diferencias entre un chamán y un sacerdote desarrollado por Gutiérrez, (2011)<sup>11</sup>, se dará continuidad al nombramiento de “Chamanes-Sacerdotes” que el autor propone frente a los elementos simbólicos característicos de ambos roles representados en las figurillas. Así mismo, Valdivia, (2018) concuerda con Gutiérrez en la relación “rango social – tamaño y ornamento del personaje” para definir un estatus social más bajo. Por ello y a continuación, dentro de esta tipología se desarrollaron dos subclases de músicos considerados de alto rango y de rango medio o bajo, no dejando de cumplir su respectivo rol chamánico/sacerdotal.



Figura 5.29 Chamanes Jama Coaque. Izquierda: Chamán erguido (MAAC GA-1.2267.82). Derecha: Chamán sedente (MBCQ 6.86.73.). Modificación: propia. Tomado de: Gutiérrez, (2011:92-93).

<sup>11</sup> Chamanes frente a Sacerdotes: “Individualidad frente a colectividad. Espíritus protectores frente a divinidades. Espacios naturales frente a templos construidos. Transformación del individuo –chamán– en su alter ego, frente a invocación del interlocutor –sacerdote–y materialización de la divinidad en su imagen –oráculos–. Ceremonias de alteración del estado de la conciencia para la obtención de la visión, mientras que los sacerdotes entran en trance para comunicarse con la divinidad.” Gutiérrez, (2011:85).

### 5.6.1.1 Chamánicos/Sacerdotes de Alto Status (A 1)

Los músicos ubicados en este apartado corresponderían a un estatus social de acuerdo a la magnitud de sus habilidades, logros y conocimientos, además de la evidente capacidad musical. La razón de este enunciado radica en la representación de elementos simbólicos en los atavíos del personaje que dota a cada pieza de una identidad individual.

En sus tocados se pueden divisar cuatro elementos a considerar: extensiones semicirculares y trapezoidales, representaciones de aves, representaciones de caracoles y representaciones de cabecitas antropomorfas (figura 5.30).



Figura 5.30. Tocados de músicos chamánicos/sacerdotes que simbolizan un alto status.

Dos ejemplares en nuestra muestra combinan las extensiones semicirculares (de gran tamaño a comparación del cuerpo del personaje) con representaciones de aves. A su vez, son los únicos con dicha ornamentación que utilizan faldas decoradas, siendo probable que dichas decoraciones representen otros elementos sonoros al momento de realizar movimientos (Figura 5.31 y 5.32).

Ambas representaciones se conectan una vasija de gran tamaño sin decoración, por lo que es evidente que la función utilitaria de las piezas pasó a segundo plano, dándole un carácter mucho más simbólico. Otro elemento a destacar es la representación de una cabecita antropomorfa en la parte superior central del tocado del músico 2 (Figura 5.32), un elemento recurrente en las figurillas Jama Coaque consideradas como cabezas trofeo. Di Capua, (2002), confirma la existencia de estas prácticas dadas las evidencias cerámicas junto a la descripción de los cronistas como Miguel de Estete, (1960).

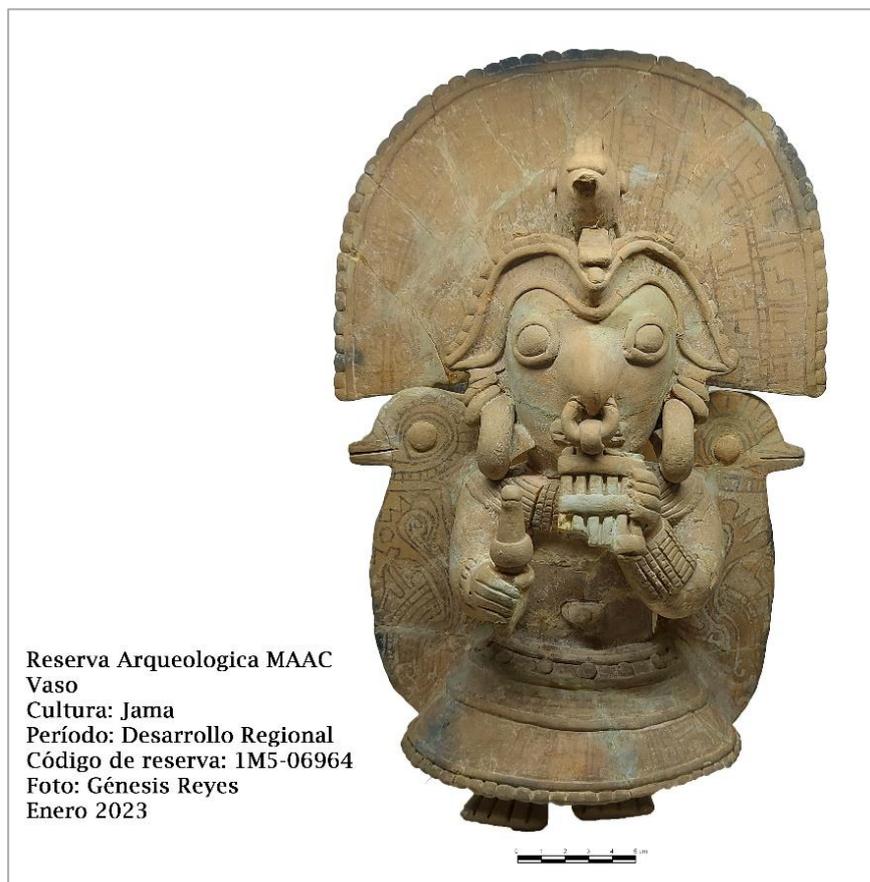


Figura 5.31. Músico 1. Músico Chamán Jama Coaque, de alto status.

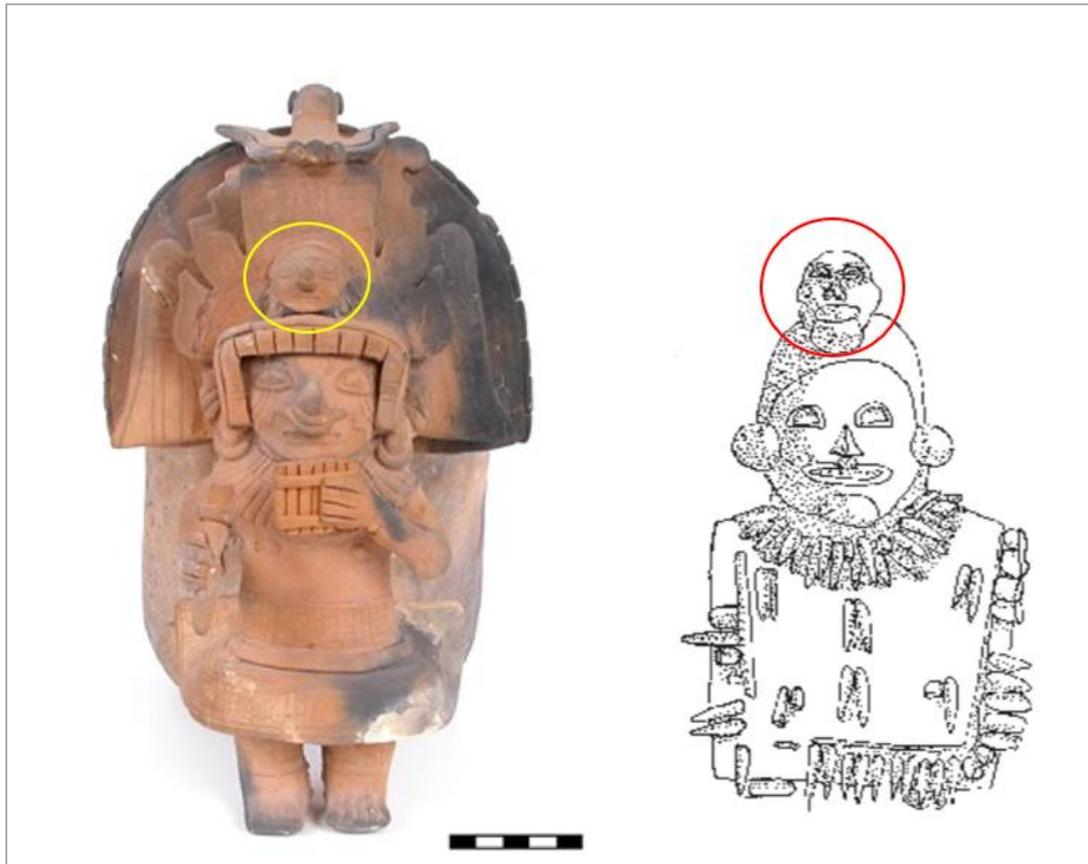


Figura 5.32. Músico 2. Músico Chamán Jama Coaque (fuente: base de datos del MAAC), ejemplo y comparación de cabeza trofeo. Fuente derecha: Di Capua (2002). Por otro lado, nótese los pezones a modo de botón lo que puede indicar la presencia de un músico femenino de alto status.

Otra variante de este grupo son los músicos que presentan hileras de representaciones de aves (figura 5.33), cuyos otros elementos en común son las extensiones trapezoidales, uso de bezotes y pendientes rectangulares con diseños, además de portar los ya recurrentes collares y taparrabos. Pero lo que más destaca en estos personajes es el gran tamaño de sus flautas.

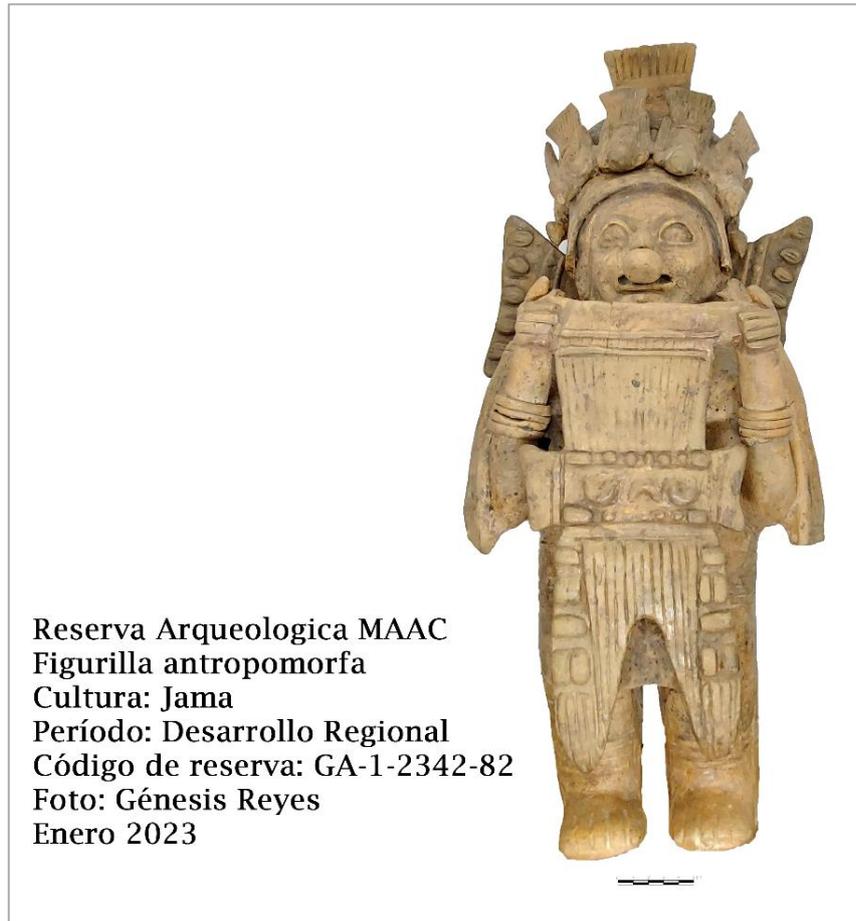


Figura 5.33. Músico con gran atavío con representación de aves. (Músico 3)

Es esta peculiaridad la que motivó a Gutiérrez y Valdivia a asociar el tamaño instrumental con el alto estatus religioso y musical. Lejos de cuestionar esta posibilidad, se cree que esto también está asociado a la representación de “especialistas en el área”, debido no solo el tamaño del instrumento sino a la cantidad de adorno y decoración que estos presentan. Esto se complementa con los autores mencionados, sin embargo, quienes muestran flautas más pequeñas son aislados del ámbito religioso. Dicha separación, si bien es una probabilidad, es también un detalle que en los ejemplos anteriores no se cumple, ni tampoco en los siguientes tipos de músicos.



Figura 5.34. Musico 4. Fuente: base de datos del MAAC.

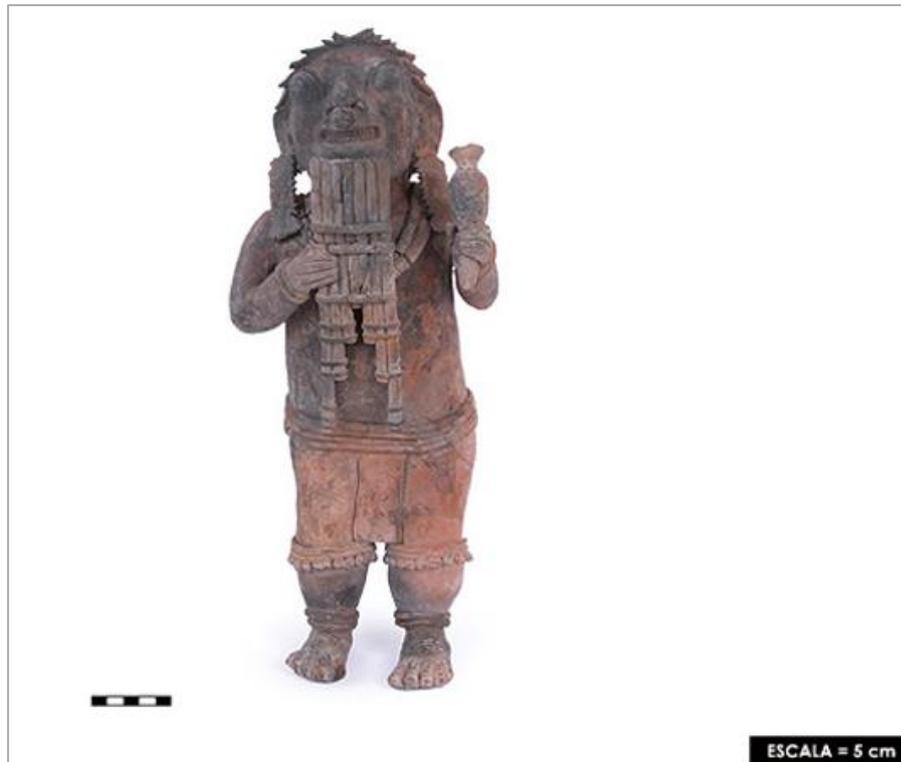


Figura 5.35. Músico 5. Fuente: Base de datos del MAAC.



Figura 5.36 Musico 6.

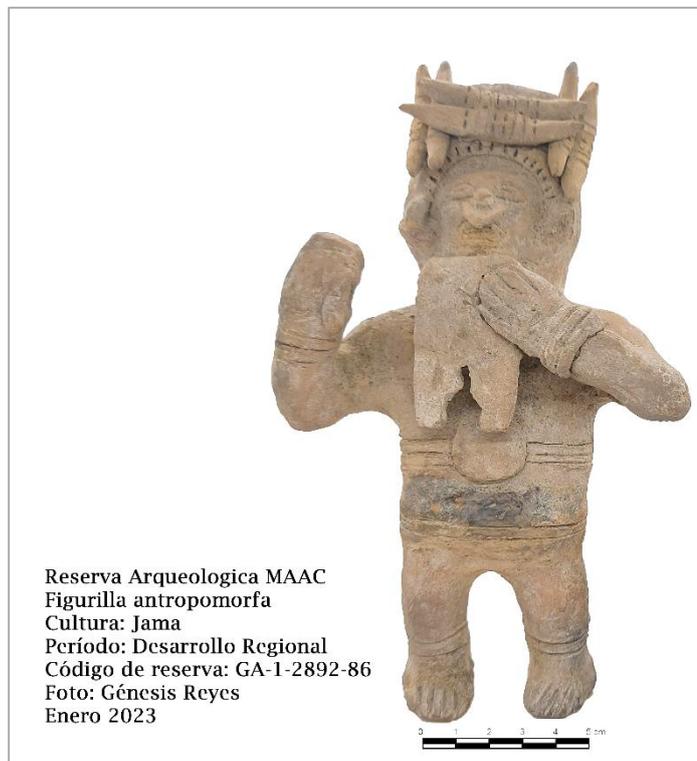


Figura 5.37. Músico 7.



Figura 5.38. Músico 8.

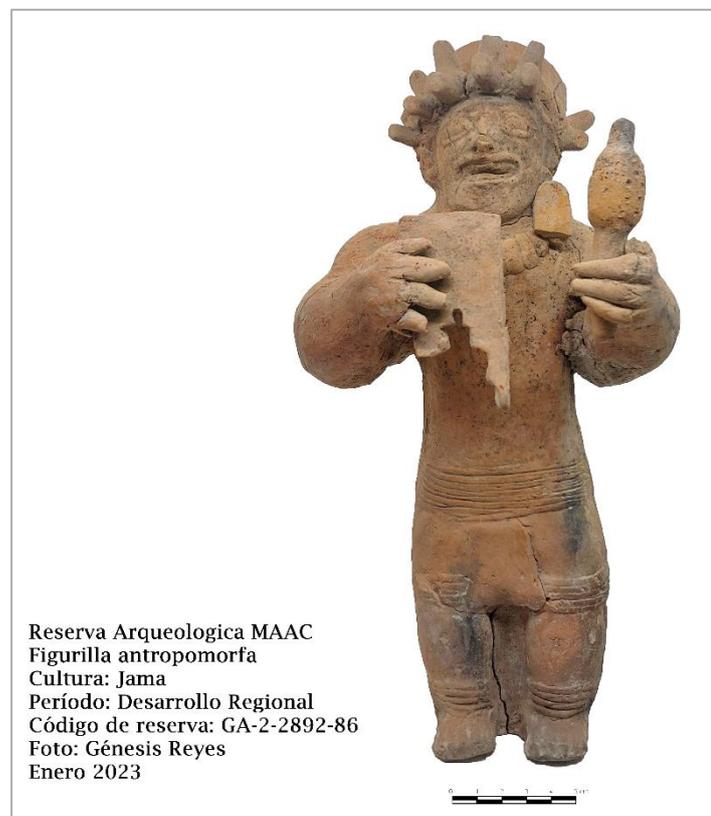


Figura 5.39. Músico 9.

En los músicos de las figuras (5.34, 5.35, 5.37, 5.38 y 5.39), podemos observar cómo a pesar de no poseer una flauta enorme, continúan portando elementos simbólicos asociados a la religiosidad, como tocados de aves y caracoles, aunque en menor medida o cantidad. Solo el ejemplar (GA-2-1808A-81) (Figura 5.38) posee una ornamentación mayor elaborada, incluyendo colgantes para pezones y ombligo.

La excepción a esta clasificación es el músico 6 en el que se muestra un músico con poca indumentaria, pero con alta cantidad de detalle. Si observamos todo el conjunto en general, es interesante notar que, al igual que los músicos mayormente ataviados en lo que va de este análisis, siguen el patrón de sostener distintos instrumentos (una flauta y un sonajero), denotando una mayor habilidad musical, que a partir de los siguientes tipos ya no se encuentra presente.

#### **5.6.1.2 Chamánicos/Sacerdotales de Status Medio/Bajo (A 2)**

Consisten en representaciones de músicos con muy bajo nivel de detalle ornamental, elaborados en molde, pero que continúan mostrando elementos simbólicos ahora sólo en sus tocados. Su vestimenta no es observable salvo ciertos casos donde es visible el taparrabo, y adornos como collares y brazaletes, todos elaborados de forma sencilla.

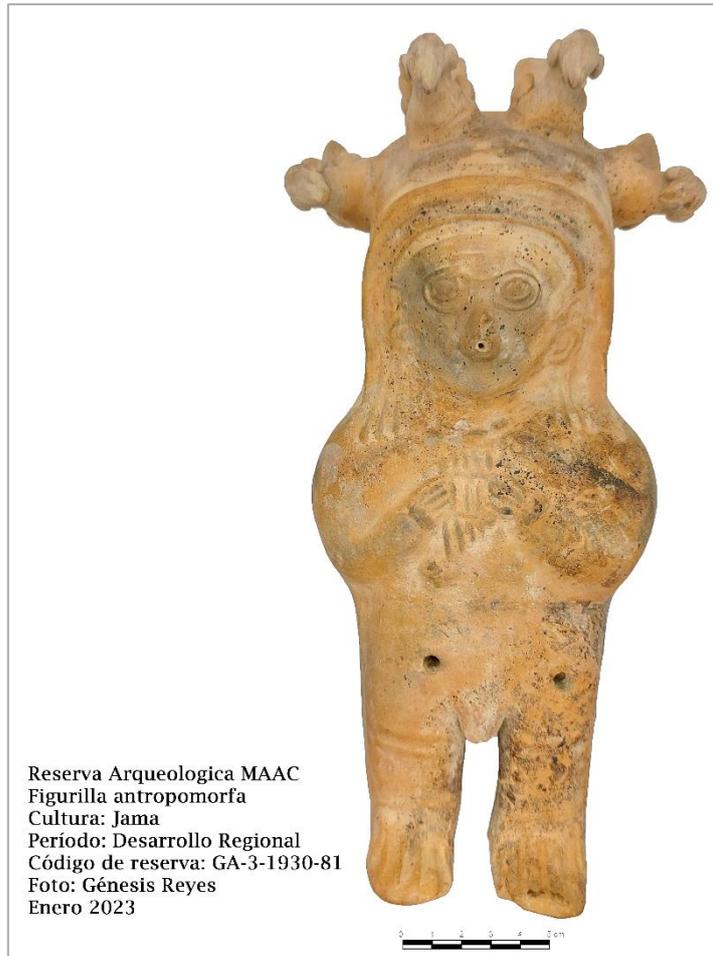


Figura 5.40. Músico elaborado en molde. En nuestra muestra tenemos un total de 20 ejemplares de este tipo con las mismas características.

Se subdividen en dos clases: por un lado, tenemos una gran cantidad de piezas fabricadas en serie pero que se tratan del mismo personaje (figura 5.40). Poseen solo 4 aves en cada uno de sus tocados (algunos con apliques, otros sin detalles), postura erguida, pendientes caídos a modo de fleco, sostienen en sus manos flautas pequeñas y algunas piezas presentan agujeros en su abdomen indicando que se tratan de objetos sonoros.

Mientras que, por otra parte, existen 3 ejemplares de la muestra con funcionalidad sonora (silbatos), tocado circular en quebrada, taparrabos, postura “encogida” y una “cola” donde se encuentra el orificio de insuflación. La particularidad de este músico, es la representación zoomorfa en el centro del tocado, simbolizando y reforzando el vínculo

del individuo con su entorno faunístico (figura 5.41), aunque también puede estar relacionada al conjunto de seres míticos que forman parte de la cosmovisión religiosa de Jama Coaque (figura 5.42).

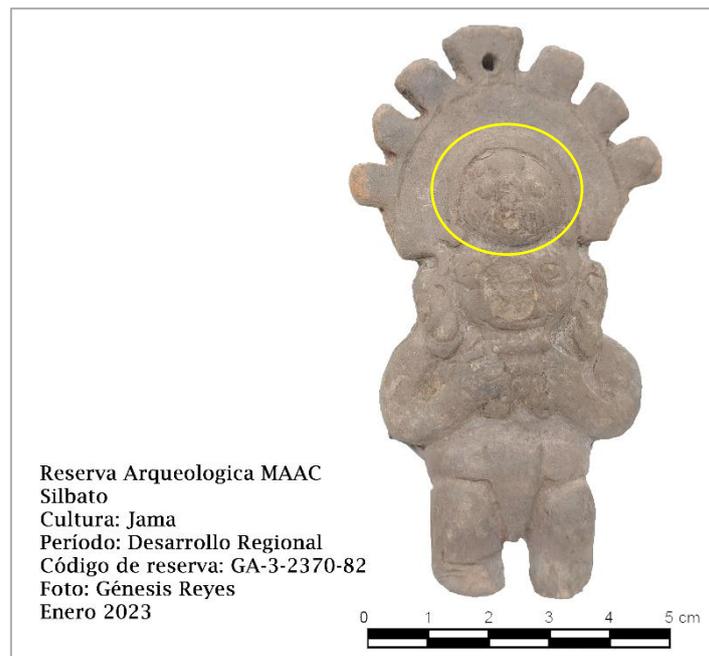


Figura 5.41. Figurilla de músico con cabeza zoomorfa en el tocado.



Figura 5.42. Seres míticos Jama Coaque. Tomado de: Gutiérrez, 2011:343.

## 5.6.2 Instrumentistas De Acompañamiento (B)

Al igual que se identificó en la muestra Bahía, los músicos acompañantes fueron ubicados según la sencillez de sus representaciones.

### 5.6.2.1 Flautistas de Acompañamiento (B 1)

Estos músicos poseen tocado redondeado y completamente liso (figuras 5.43, 5.44, 5.45, 5.46), solo un ejemplar presenta una especie de coleta (figura 5.43), pendientes en argollas, uso de narigueras, collares y brazaletes sin decoraciones. Solo un ejemplar de este grupo parece exceptuar por poco el tema de la decoración pues, la integridad de su taparrabo sugiere un mayor atavío que continuó hasta su lado posterior en donde posee una “cola” continua.



Figura 5.43. Músico 1. Presenta dos coletillas en la cabeza.



Figura 5.44. Músico 2

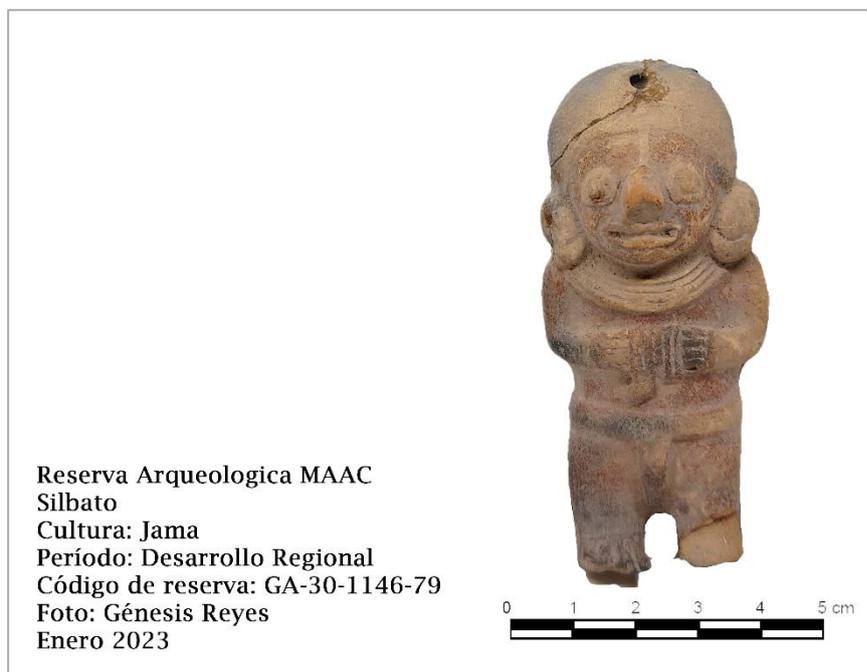
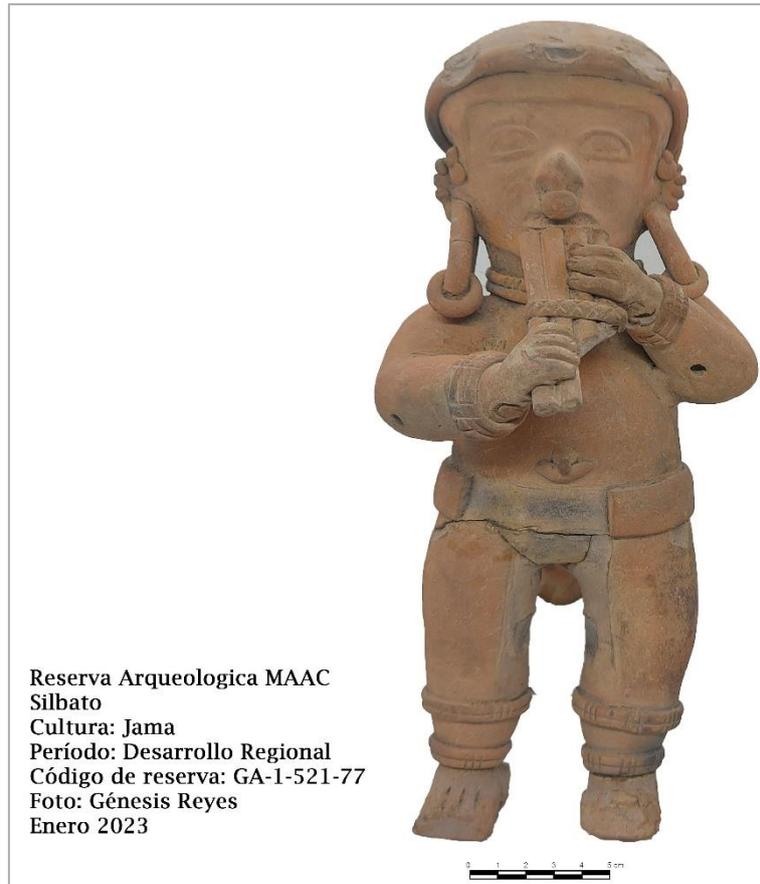


Figura 5.45. Músico 3



Reserva Arqueologica MAAC  
Silbato  
Cultura: Jama  
Período: Desarrollo Regional  
Código de reserva: GA-1-521-77  
Foto: Génesis Reyes  
Enero 2023

Figura 5.46. Músico 4

Los tres primeros ejemplares presentan orificios en los costados de sus cabezas, lo que indica que podría ser traspasado con hilo para servir de colgante. Además, dichos ejemplares guardan gran similitud con las figuras-ocarina presentes en el Museo de América, en Madrid (Figura 5.47), cuya sonoridad puede estar asociada a los ritos ceremoniales, como lo indica Gutiérrez, (2011).



Figura 5.47. Figurillas sonoras en el museo de América, en Madrid. Foto tomada de: Joaquín Otero Úbeda, en Gutiérrez, 2011:159

También aparecieron dos ejemplares, ambos del mismo molde, pero en diferente formato de pieza, un vaso y una figurilla hueca respectivamente. En este caso la representación de las flautas es distinta a la del resto, estando sujeta sólo por la mano izquierda (el lado de mayor frecuencia) mientras el otro brazo solo está hacia el costado. En uno de ellos se puede divisar con claridad, entre sus piernas, la impresión por molde de un falo (figura 5.48).



Figura 5.48. Músico 5. Se puede visualizar la representación de un falo.

### 5.6.2.2 Percusionistas de acompañamiento (B 2)

Se halló también en la muestra, ejemplos de instrumentos membranófonos e idiófonos<sup>12</sup>. Los dos primeros percusionistas en este apartado se presentan en formato de recipientes o vasos a excepción de una figurilla.

Al observar las figuras 5.49, 5.50 y 5.51, notamos que su vestuario consiste en elementos ya vistos en otros músicos como el uso de pendientes (discoidales y en argollas), collares, brazaletes, taparrabos del tipo 1 o falda.

El primer percusionista (figura 5.49), tiene una postura sedente y expresiva en comparación a los dos siguientes, cuenta con brazaletes de distinta morfología, un adorno en la cabeza en forma de banda con una sección circular en la frente y un instrumento interpretado como un tambor que abraza con su brazo izquierdo, en la mano derecha posee una vara para golpearlo muy similar al del tercer percusionista. Además

<sup>12</sup> Idiófonos: Instrumentos musicales capaces de sonar haciendo vibrar su propio cuerpo material.

de ello posee brazaletes conformados por cascabeles fácilmente reconocibles (figura 5.49).



Figura 5.49. Músico Percusionista Jama Coaque. Primer ejemplar.

Por su parte, los siguientes percusionistas hacen uso de caparazones de tortuga con percutores para emitir golpes y, por ende, la marcación del ritmo. El ejemplar de la (Figura 5.50), presenta brazaletes con forma de placas en sus brazos cuya función es entrechocar para producir sonido según Idrovo (1987) y Gutiérrez. También es interesante presenciar un pequeño adorno en forma de ave ubicado en el ombligo del músico indicando un posible vínculo con las festividades religiosas o rituales.



Figura 5.50. Músico Percusionista Jama Coaque. Segundo ejemplar.

El último ejemplar se presenta con una vestimenta distinta, dejando ver una falda y torso descubiertos. Se evidencia la presencia de pezones a modo de botón, pendientes en forma de argolla, tocado trapezoidal con pequeños adornos indefinidos y uso de nariguera. Su instrumento se conforma de una vara sencilla como el percusionista uno para golpear un pequeño artefacto redondeado que se piensa, también es un caparazón de tortuga.

Gutiérrez sugiere que, los percusionistas aquí presentados no estaban relacionados con el rol del chamán a diferencia de los flautistas. Sin embargo, si tomamos la idea de la representación de aves como símbolo del chamanismo sacerdotal, el percusionista 2 sería una clara evidencia de que la actividad percutiva estaba igual de ligada a manifestaciones religiosas como lo hacían los flautistas.

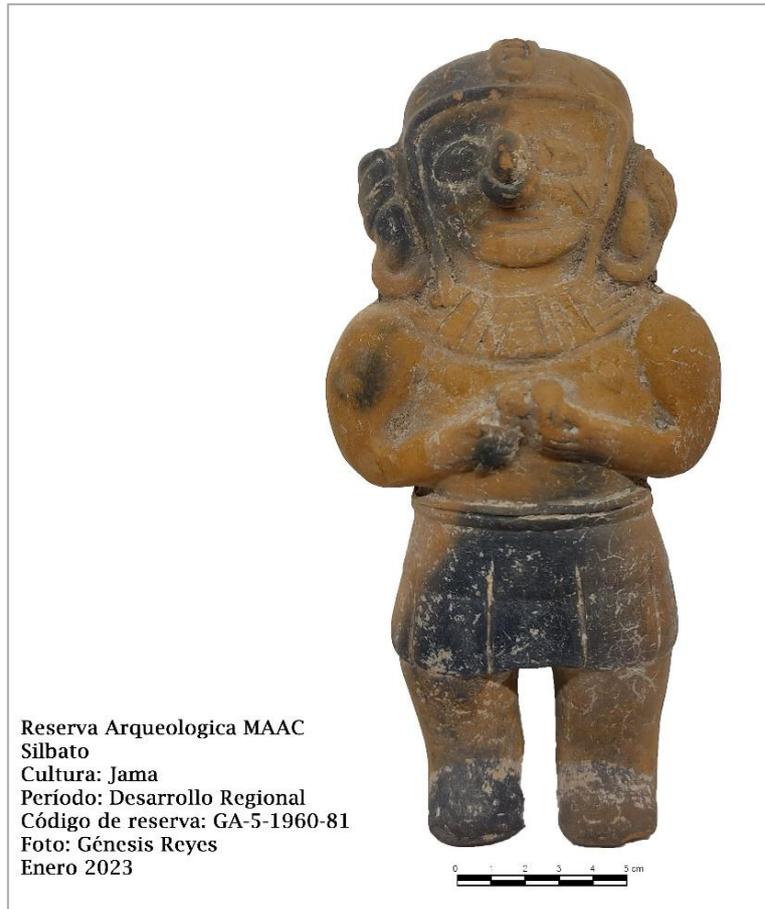


Figura 5.51. Músico Percusionista Jama Coaque. Tercer ejemplar.

### 5.6.3 Músicos “Danzantes” (C)

Un tipo de flautista peculiar fue divisado en la muestra mediante varias figurillas fabricadas a molde. El personaje en cuestión presenta un tocado de forma cuadrangular que se extiende por el cuerpo con postura “encogida”, falda decorada y una especie de “cola” (figura 5.52), a pesar de esto último, no son figurillas sonoras.

En su parte frontal, el tocado está cubierto de diseños con círculos y líneas incisas diagonales hechas por el molde, mientras que en su parte posterior pueden existir diseños hechos a mano como puede ser completamente liso. En la búsqueda de piezas de este tipo, se encontró el molde respectivo de este tipo de músico, realizando un pequeño experimento con barro, ayudado por trabajadores de la reserva<sup>13</sup> (figura 5.53).

<sup>13</sup> Daniel Mesones y Mario Sánchez.

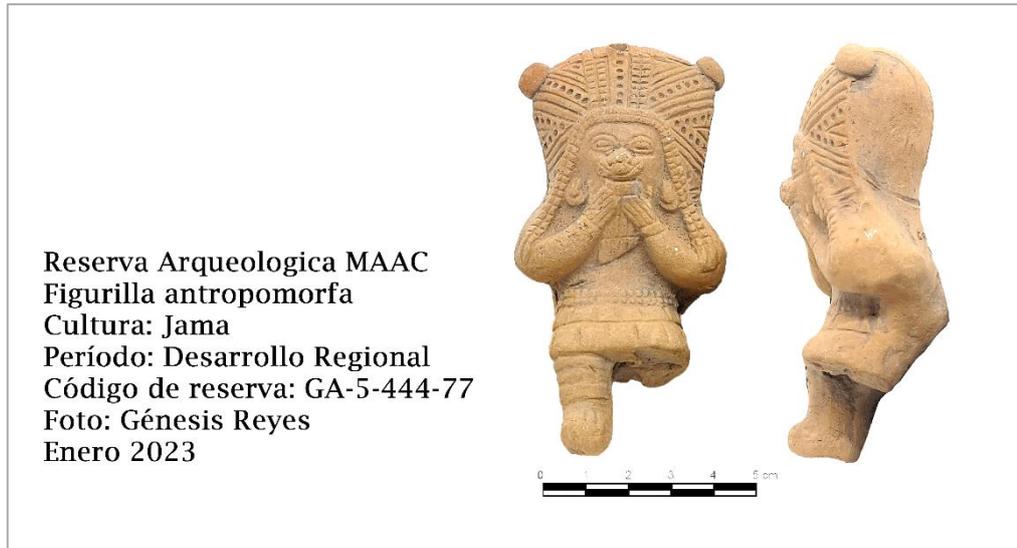


Figura 5.52. Músico flautista y danzante.



Figura 5.53. Experimentación con Molde, se obtiene la impresión de un flautista.

La razón por la cual consideramos a este tipo de músico como “danzante”, es debido a que, revisando la literatura iconográfica, se han identificado a los personajes danzantes por presentar un patrón de elementos repetitivos alrededor de la cabeza del personaje, como círculos y líneas en secuencia, faldellines decorados, ponchos, máscaras e indumentaria elaborada (figura 5.54).



Figura 5.54. Ejemplos de figurillas como representación de danzantes. Obsérvese la similitud de patrones en su indumentaria. Imagen tomada de: Gutiérrez, 2011:165.

La similitud de estos patrones parece coincidir, aunque en menor medida con los músicos recopilados en este grupo. Además, también se considera característico de un danzante, la representación del “alter ego animalístico” mediante la presencia de una cola en las figurillas. Muy probablemente cola que también estaría presente en las representaciones de estos músicos, mas, sin embargo, por su estado de integridad, se muestran incompletas (figura 5.55).



Figura 5.55. Parte posterior del músico danzante, la decoración en este lado varía según la pieza. Obsérvese que la abertura incompleta presenta una forma cónica, lo que indica una posible cola.

Existe así mismo, un último ejemplar distinto a las figurillas por molde, que presenta una especie de poncho que va desde la cabeza y cubre la parte posterior del personaje, además de un tocado de tres puntas rectangulares. Los colores de la pieza no se han desvanecido por lo que se puede divisar muy bien la distribución de colores rojo, amarillo y tonos negros verdosos, sobre todo en la capa (diseño romboidal) y en el tocado (diseño semicircular) (figura 5.56).

Es llamativo notar el mismo patrón de diseños y colores en una compotera de danzantes ubicado en el Museo del Alabado (figura 5.57). Entonces esta representación puede sugerir que el músico, al igual que los ejemplos anteriores, fue partícipe o estuvo involucrado en la actividad de la danza, acompañando por supuesto, los movimientos mediante sus melodías.

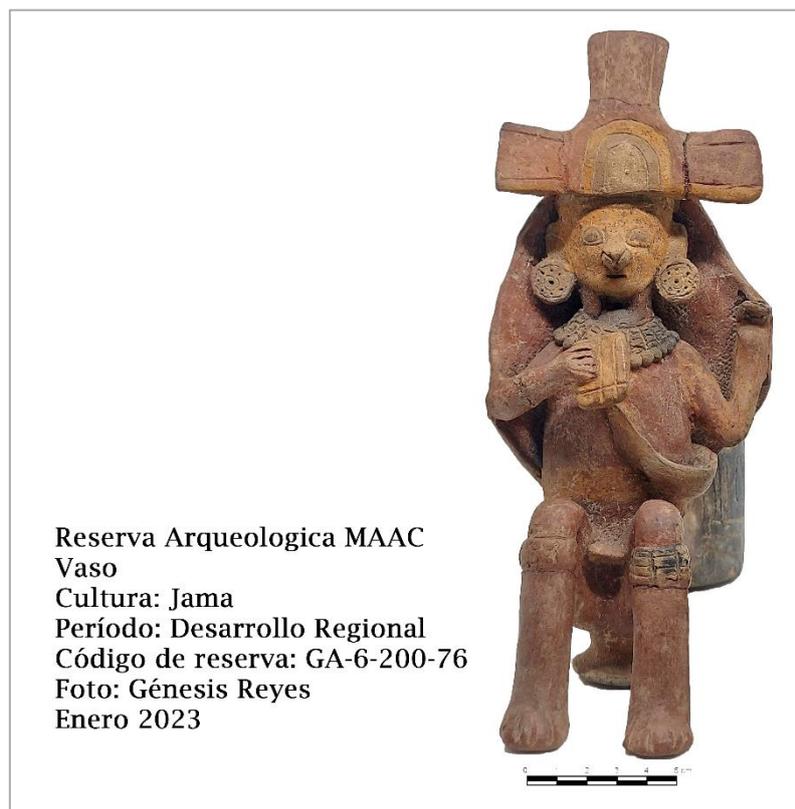


Figura 5.56. Músico en posición sedente, tocado de segmentos rectangulares y una especie de capa que cubre toda su parte superior.

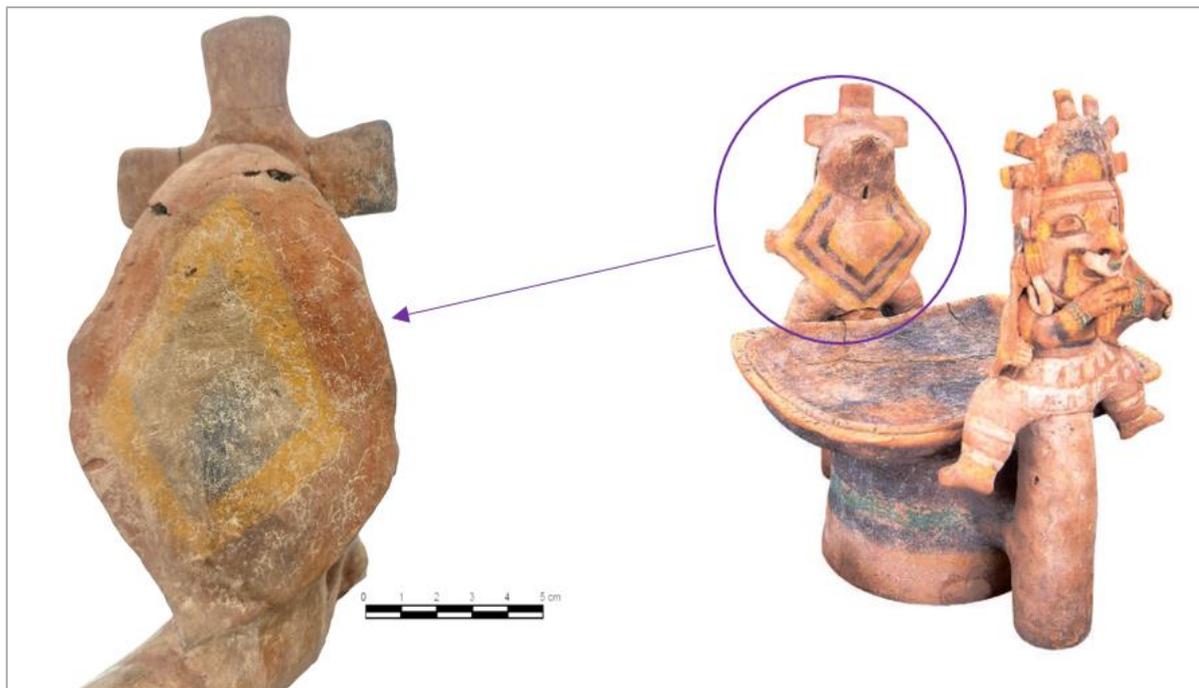


Figura 5.57. Comparación con músicos danzantes pertenecientes al Museo del Alabado, fotografía tomada de: Gutiérrez, 2011:168

Otro músico presenta algunos atributos similares, como el tocado con extensión cuadrangular (una a diferencia del anterior con tres extensiones), y una especie de “cola”, aunque se prefiere en este caso, pensar en la funcionalidad del soporte antes que darle una connotación religiosa. Posee una flauta que llega hasta los pies del personaje, decorada con pequeños apliques circulares. Se desconoce el porqué de la curvatura de la flauta (figura 5.58).



Figura 5.58. Músico Jama Coaque. Comparte rasgos de indumentaria con los músicos danzantes y es similar a los flautistas de alto rango en el tamaño y decoración de la flauta.

#### 5.6.4 Músicos no Identificados (D)

Para finalizar, y como se realizó en la muestra Bahía, aquí se detalla una representación que no pudo ser catalogada a un grupo en específico, pero que, sin embargo, vale la pena analizar, destacar sus semejanzas y diferencias con el resto de músicos.

El músico D1, está compuesto de los elementos ya revisados como collares, brazaletes y taparrabos (figura 5.59). Presenta, además, pendientes verticales que parecen representar otro tipo de argollas, decoraciones circulares en las mejillas y el área cerca del pecho. El número de tubos en su flauta no está claro, así como también

el formato de la pieza. Ya que parece estar en una plataforma y adicional a ello, presenta una “cola” como soporte.

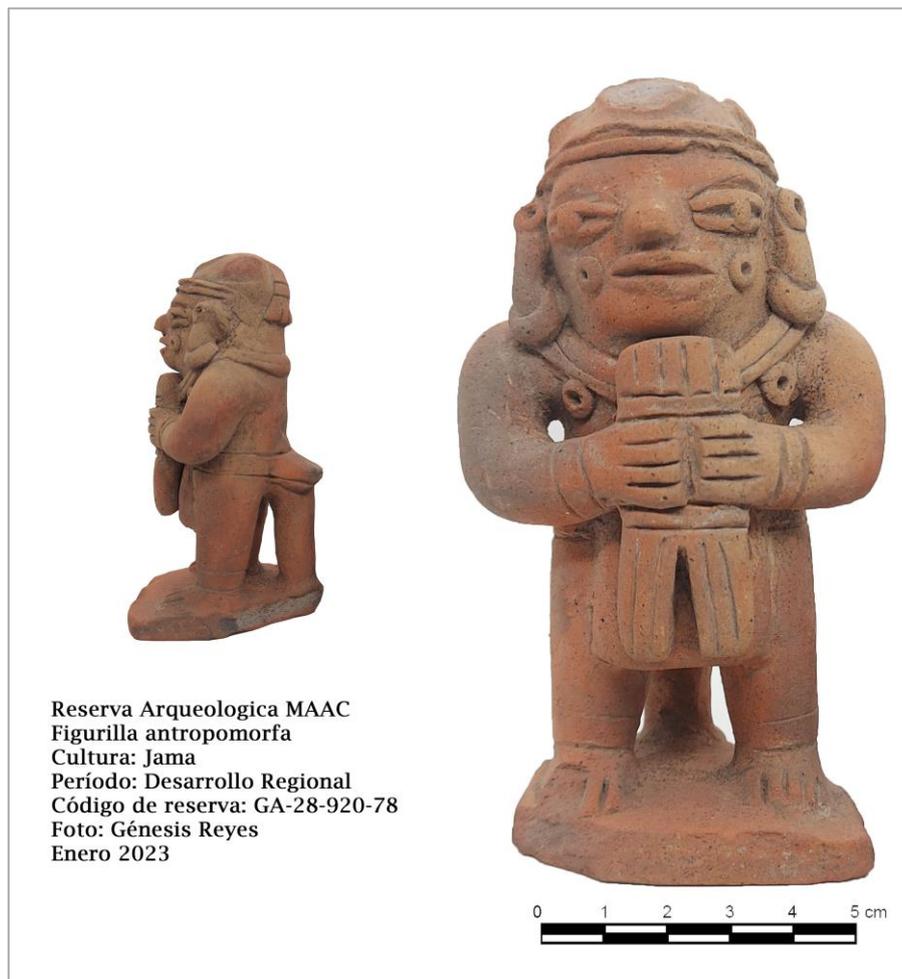


Figura 5.59. Músico Jama Coaque con soporte posterior. De acuerdo a sus marcas, poseía elementos decorativos en su cabeza.

### 5.7 Consideraciones entre los músicos Bahía y Jama Coaque.

La recopilación y sistematización de datos, conjuntamente con el segundo nivel de comprensión iconográfica, permitió asociar roles sociales a los personajes musicales representados en ambas culturas. Es necesario recalcar, para la comprensión del lector, que, como todo trabajo arqueológico investigativo, las afirmaciones que se realizan sobre

estas piezas, se tratan de inferencias y probabilidades expuestas utilizando herramientas metodológicas que la sustenten.

El análisis a las representaciones cerámicas de estas sociedades complejas, dio paso a la reflexión de los siguientes enunciados:

- *Las grandes similitudes que se pueden observar entre los músicos Bahía y Jama Coaque es aquella división que se traza entre los personajes con rasgos sencillos y los personajes con elaboración detallada.*

La muestra Bahía evidenció músicos con utilización de varios objetos en común como, tocados, pendientes, narigueras, collares, taparrabos y brazaletes, al igual que en los músicos Jama Coaque, además del uso del instrumento musical. La singularidad de cada grupo social representado radica en el énfasis de detalle en cada uno de sus elementos. Por ejemplo, mientras los músicos Bahía poseen tocados sencillos con técnicas decorativas usualmente aplicadas en el arte cerámico como el engobe, la pintura o el pastillaje, los músicos Jama Coaque presentan un alza en la elaboración de adornos para el mismo elemento (la recurrencia de representaciones de aves, sencillas o detalladas), esto utilizando las mismas técnicas de manufactura.

En los músicos Bahía existe recurrencia de adornos corporales como se mencionó en el párrafo anterior, éstos por lo general manteniendo una continuidad entre formas; mientras que en la muestra Jama Coaque dichos adornos, en especial los pendientes, narigueras y collares se presentaron con formas particulares, variando entre los personajes, además se evidencia el uso de bezote y clavos faciales.

Esto no solo ocurrió con la indumentaria de los personajes sino también con la representación de sus flautas (el instrumento de mayor preponderancia en ambas muestras), lo que lleva al segundo enunciado.

- *El detalle del instrumento musical representado demuestra la minuciosidad del artesano al momento de elaborar a los músicos, ligando dicha representación a un sentido de importancia del personaje o relación especial entre el músico y su instrumento.*

Mientras las flautas representadas en las piezas Bahía mostraron una elaboración continua y sencilla (adosadas al cuerpo, con incisos para indicar el número de tubos), los flautistas Jama Coaque presentaron flautas decoradas, separadas del cuerpo y algunas siendo de gran tamaño. Valdivia, (2018), comentó sobre la decoración y tamaño de estos instrumentos y su posible relación con el poder político y religioso. Sin embargo, ciertas representaciones como los músicos 7 y 9 del grupo A1 de Jama Coaque, no muestran ese mismo nivel de detalle, a pesar de sus otros aditamentos presentes. Una explicación a esto puede ser que sus detalles hayan sido elaborados con pintura y por el tiempo y conservación de la pieza ya no sean visibles.

- *Existe una continuidad si observa a los Chamanes de Bahía (A) frente a los Chamanes/Sacerdotes de alto status (A1) de Jama Coaque, con respecto a sus tocados, en el cual manifiestan una tendencia en demostrar grandeza y embellecimiento mediante elementos simbólicos de sus creencias (Burbano & Ugalde, 2021:10).*

A través de Gutiérrez, (2011), se ha expuesto las diferencias entre Chamanes y Sacerdotes, sin embargo, a pesar de la similitud de tocados, los músicos Bahía son denominados sólo como Chamanes mientras que los músicos Jama Coaque son considerados como Chamanes/Sacerdotes. Esta comparación va mucho más allá de la morfología de la pieza además de la respuesta de Gutiérrez con los personajes Jama Coaque. Se trata de comprender el significado de manifestar el poder y la importancia a través de la imagen representada.

Un músico de mayor prestigio se representará de forma más llamativa que otros músicos del mismo grupo social, lo cual fue notorio en ambas muestras. Al comparar Bahía y Jama Coaque con respecto a sus roles sociales, es evidente el patrón de elaboración detallada y menormente detallada para diferenciar entre personajes de alta importancia y personajes recurrentes.

Por otra parte, no hay que olvidar de que, a pesar de que ambas sociedades pertenecen al período de Desarrollo Regional, poseen estructuras sociales distintas y de diferentes niveles de complejidad, reflejadas en el arte cerámico, con lo cual la representación del músico Chamán Bahía manifiesta un rango inferior, pero de igual

importancia que el músico Chamán Jama Coaque cuya elaboración lo posiciona en un rango de sacerdocio.

- *Los atributos identificativos como tocados y taparrabos de los flautistas de acompañamiento Bahía, establecen una posible y mayor marcada diferenciación de sexos a diferencia de los músicos Jama Coaque.*

La representación sexual en ambas culturas no resultó ser una temática tabú en el arte cerámico. Moncayo, (2018), demuestra que, en Bahía, las representaciones de genitales y/o escenas sexuales son parte no solo del aspecto biológico, sino también de la ideología y del imaginario humano.

En la muestra se pudo distinguir personajes con pezones a modo de botón cuyas flautas no dificultaron la observación del pecho a diferencia de gran parte de las figurillas. A pesar de ello, también fue posible apreciar a dos personajes con la representación de genitales o vulvas, por lo que la representación de genitales femeninos en los músicos, indica el rol activo de la mujer como parte de las actividades musicales, entre las que constaron, ritos y ceremonias.

A pesar de que en otras sociedades existieron dudas sobre si el rol musical sólo correspondía a uno de ambos sexos, se ha demostrado la presencia de la mujer en dichos fenómenos musicales, por ejemplo, en la sociedad Maya, se ha evidenciado mujeres danzando (Regueiro, 2021) (Figura 5.60), y tumbas con ofrendas de instrumentos musicales como flautas, ocarinas, silbatos y un tambor de cerámica (Healy et al., 2008, p. 24). Sin embargo, el corpus musical masculino continúa siendo preponderante no solo en el mundo mesoamericano sino también en el mundo andino.



Figura 5.60. Personajes femeninos Maya en ceremonias de danza junto a individuos masculinos en vasija pintada K1549. Fuente: [http://research.mayavase.com/kerrmaya\\_hires.php?vase=1549](http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1549).

La gran cantidad de investigaciones realizadas sobre las representaciones de músicos en Sudamérica, también evidencia una tendencia a representar personajes masculinos sobre los femeninos. Por ejemplo, La Chioma (2016), evidencia la exposición de órganos sexuales masculinos en varios tipos de personajes musicales (Figura 5.61), por lo que, los personajes femeninos son muy escasos o nulos. Si se continúa con el pensamiento indumentario corporal en las figurillas Bahía y Jama Coaque, de que los hombres utilizaban taparrabos y las mujeres faldas con pechos descubiertos se hablaría de que en las sociedades prehispánicas del Ecuador también se cumple la preponderancia de músicos masculinos sobre los femeninos.



M028. Museu Larco, Lima - ML004326

Figura 5.61. Músico con exposición de órgano sexual. Fuente: La Chioma (2016).

Si esto es cierto, las figurillas Jama Coaque elaboradas a detalle con el torso descubierto (presencia de pezones) y uso de faldas decoradas (Músicos de las figuras 5.31, 5.32 y 5.51), evidencia que el papel de la mujer también se vio involucrada directamente en la música, siendo las portadoras y creadoras de sonidos en los diversos fenómenos sociales, ocupando puestos de alta importancia, y, por ende, teniendo un rol más significativo y complejo que lo que se muestra en las figurillas femeninas Bahía. Y si bien, la sociedad Bahía está cronológicamente asentada mucho antes que Jama Coaque, no hay duda que en ambas reprodujeron en su cerámica, influencias y tendencias artísticas e ideológicas, sobre todo en la representación del sexo, sea biológico o social.

- *Los multi instrumentistas identificados en Jama Coaque no solo responden a un desarrollo y crecimiento de aptitudes religiosas, sino también, puede alegar a manifestar la experiencia y conocimiento musical del personaje.*

La representación de un músico portando o entonando su instrumento, indica que el personaje en cuestión poseía cierto nivel de conocimiento para poder realizar dicha acción, lo cual sucedió en la muestra Bahía. A partir de la muestra Jama Coaque, se evidencia la tendencia de combinar instrumentos musicales como flautas de pan con sonajeros o tambores con cascabeles en el cuerpo.

Este detalle puede interpretarse no sólo como la creación o desarrollo de nuevos instrumentos musicales, pues también puede ser visto desde la perspectiva musical, en el cual, dichas representaciones manifiestan el dominio de distintas proyecciones de sonido: mientras se proyecta el aire hacia la flauta de pan, en la otra mano se realiza la marcación de ritmos por medio del sonajero, o por otro lado, mientras se está creando un ritmo con el tambor, las piernas con cascabeles marcan un tempo<sup>14</sup> distinto para crear una estructura compleja de armonía y ritmo, dos elementos fundamentales en el mundo de la música.

De esta manera, al menos en los músicos Jama Coaque se habla de un auge en la musicalidad ligada directamente a las manifestaciones religiosas, representado tanto en la majestuosidad de las piezas como también en el conocimiento musical adquirido y trabajado, pues para llegar a dominar más de un instrumento musical se requiere tiempo y dedicación, sobre todo si este recurso fue utilizado para eventos importantes.

## **5.8 Relaciones con los Andes Centrales.**

En lo que corresponde a la musicalidad de las sociedades en los Andes Centrales, la información de ésta se encuentra mucho mejor registrada y detallada, ya que las condiciones climáticas permiten preservar mucho del material arqueológico, ampliando los campos de investigación en dichas áreas. Además de considerar como adecuado el manejo y concientización de proteger el patrimonio arqueológico, ya que como se considera en todo este proyecto, se tratan de las únicas fuentes de acceso hacia la música de estas sociedades. Por ello, existe una gran cantidad de investigaciones musicales, relacionadas tanto a los instrumentos como a la iconografía de músicos a comparación de los Andes Septentrionales.

En sociedades como Recuay, Wari, Moche o Tiwanaku, se ha hallado evidencia de flautas de pan, rondadores o antaras como instrumento musical predominante al igual que en las sociedades de este estudio. Así mismo, la iconografía de músicos, sobre todo en las representaciones de Recuay y Moche, asocian a estos personajes con las manifestaciones bélicas, ya que aparecían portando armas o su indumentaria resultó ser

---

<sup>14</sup> Tempo: Palabra del Italiano que significa: tiempo. En música, el tempo refiere a la velocidad de una estructura rítmica musical.

similar al de los guerreros (Figura 5.62), haciendo que la actividad musical y el rol social del músico forme parte de fenómenos importantes y decisivos como la guerra. (Alaica et. Al., 2022; Cromphout, 2017; La Chioma, 2014, 2016; Pérez de Arce, 2004).



Figura 5.62. Músico Recuay, 200-700 d.C., el casco o tocado está relacionado con la indumentaria de los guerreros. Fuente: Cromphout, 2017)

Otro ejemplo, sucede en Moche, cuya iconografía responde no sólo a contextos bélicos, La Chioma, también identificó músicos relacionados al mundo espiritual dentro de la cosmovisión Mochica, tomando el papel de intermediarios, o como parte de los rituales de danza y fenómenos asociados al inframundo (La Chioma, 2019). Este último también es comentado por Gutiérrez (2011), pero dentro del contexto Jama Coaque, comprendiendo a través de estas comparaciones, que los músicos abarcaron gran parte de las manifestaciones socioculturales, corroborando así la importancia de la música en las sociedades precolombinas de Sudamérica.

A pesar de que las muestras presentadas no ofrezcan mayor información contextual, es claro que la iconografía sobre la representación de músicos en el Ecuador prehispánico tuvo una fuerte conexión con eventos y manifestaciones culturales, reflejadas en el arte, y que muy probablemente influenciadas a través de otras sociedades,

como se puede observar el uso frecuente de aerófonos a lo largo del territorio sudamericano, además del uso de indumentaria representativa de acuerdo al rol que ejercían cada grupo de músicos.

Dichas similitudes conllevan a corroborar las influencias y relaciones de intercambio a larga distancia, mayormente reflejado en los estilos estilísticos del arte cerámico, además de varias evidencias ya registradas como la aparición de rutas interregionales o elementos particulares como el mullu en asentamientos alejados de la producción de éste (Hocquenghem, 1995; Marcos, 2012). Por otro lado, si refiere hablar entre Bahía y Jama Coaque, al ser culturas cercanas en cuanto a territorio y cronologías, es probable que también existiera influencia entre ambas, tal como lo demuestran la similitud de sus representaciones, lo que lleva a pensar que así mismo sucedió también con la música.

Para finalizar este análisis se elaboraron cuadros sinópticos que exponen los distintos roles de músicos que se obtuvieron a través del análisis iconográfico:

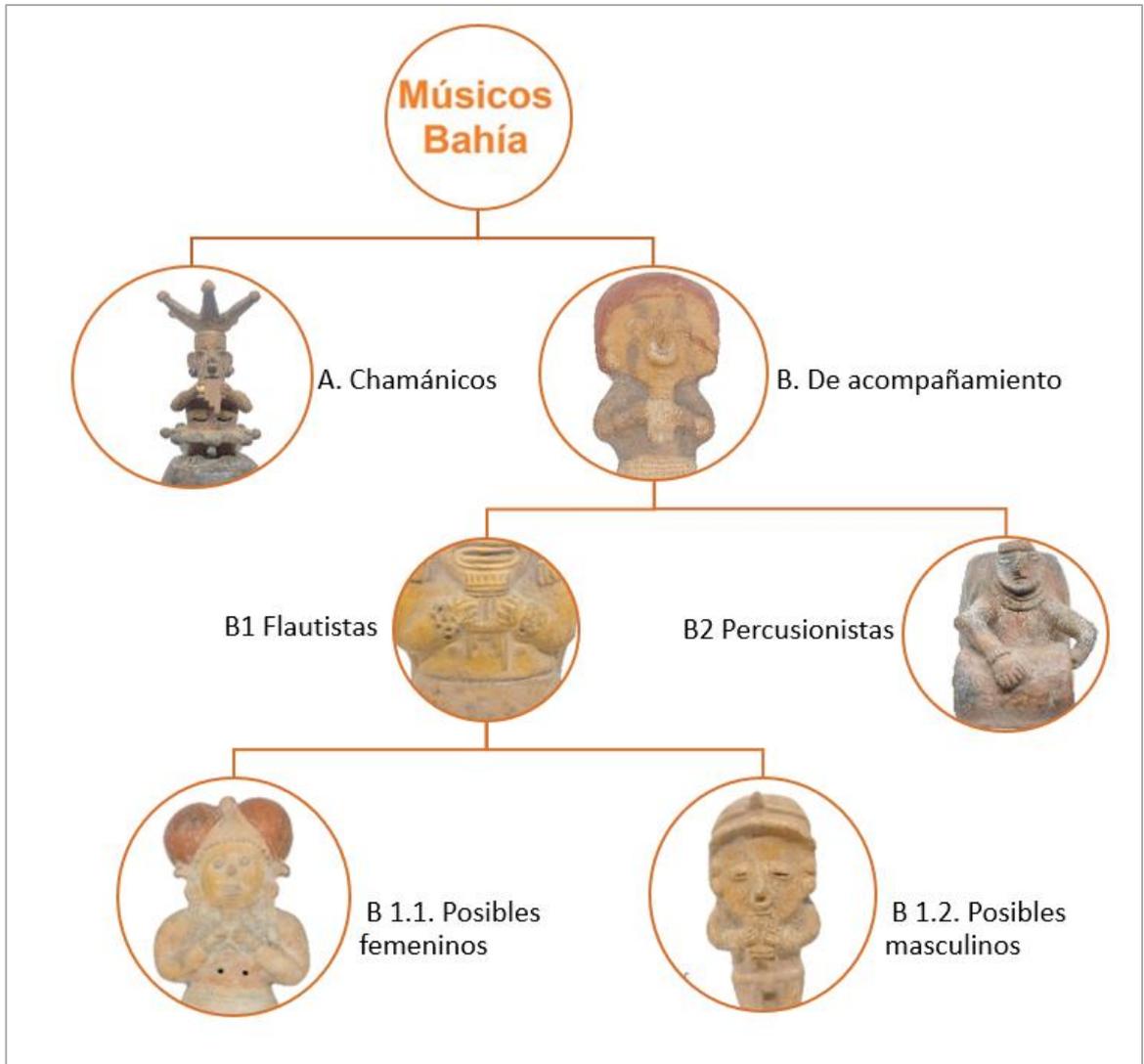


Figura 5.63. Cuadro de roles musicales identificados en la muestra Bahía.

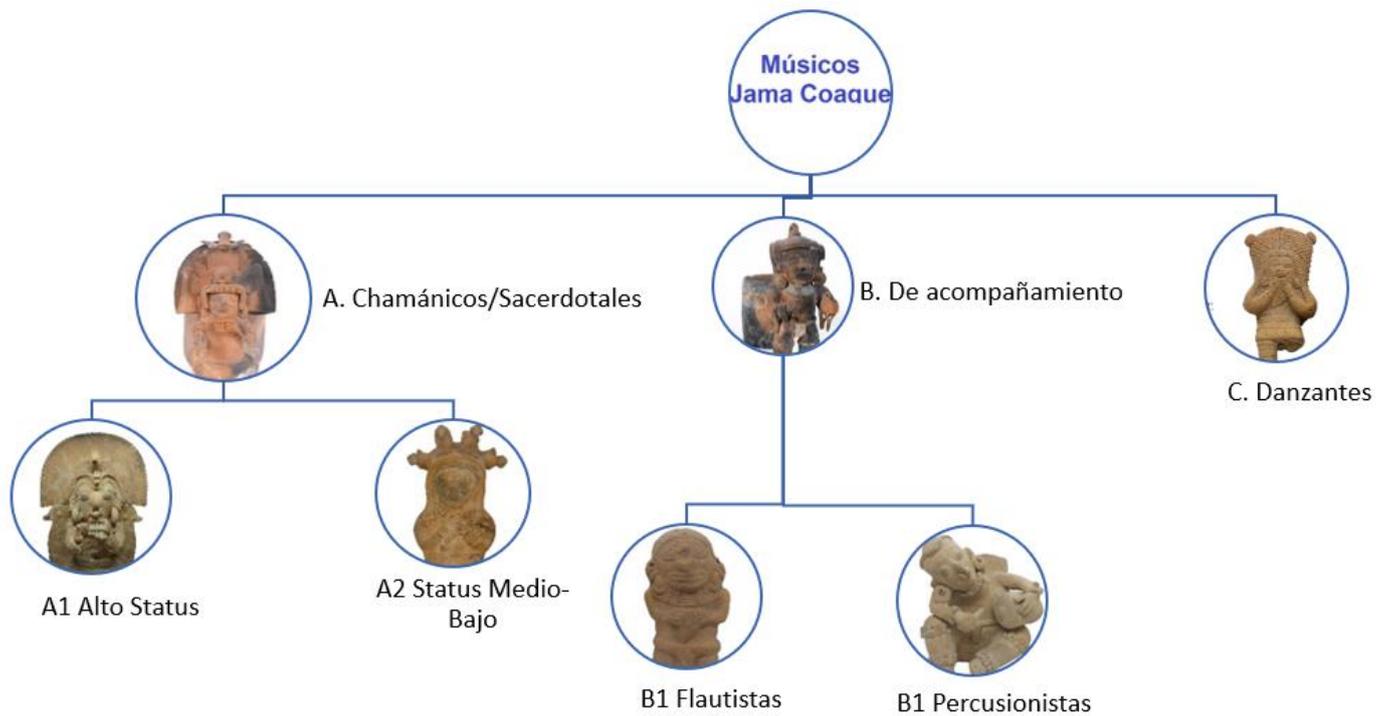


Figura 5.64. Cuadro de roles musicales identificados en la muestra Jama Coaque.

# CAPÍTULO 6

## 6. CONCLUSIONES

El conjunto de fenómenos musicales de las sociedades prehispánicas del Ecuador, no se limita solamente al descubrimiento y estudio de artefactos sonoros. El músico, como poseedor y empleador de los mismos, desarrolla su papel en el grupo social a través de su habilidad de enlazar las melodías con los aspectos cosmológicos presentes en las creencias colectivas y por ende darle continuidad en la materialidad cultural.

Los músicos representados en la materialidad de las culturas prehispánicas del Ecuador no se enfocaron solamente en mostrar la acción de tañer un instrumento musical, sino que dotaron al individuo de códigos simbólicos que logren emitir dicho mensaje, el ser músico dentro de un grupo social. El estudio de músicos en las sociedades Bahía y Jama Coaque permitió observar patrones, semejanzas y cambios en la forma de representarse.

El análisis iconográfico proporcionó datos que revelan al quehacer musical como el mecanismo de expresión simbólica de los pueblos del pasado. Esta expresión se vio en diversos formatos de piezas cerámicas como figurillas sonoras y no sonoras, botellas, vasos y vasijas comunicantes. Y a través de ellas se logra manifestar el rol social que cumplía un individuo a través del fenómeno cultural de la música. A pesar de que Bahía y Jama Coaque son grupos sociales diferentes, hay hipótesis de que tuvieron cierto punto de convergencia territorial, de ahí que se propongan estudios comparativos entre las representaciones cerámicas de ambas culturas.

Por ello, se desglosa a continuación, aquellas características distintivas de las representaciones de músicos Bahía y Jama Coaque, que responden a la individualidad del personaje y su rol en la sociedad, para finalmente comprender un aspecto más acerca de su universo musical.

La sociedad Bahía nos presenta un conjunto de figurillas con actitud de músico en dos tipos de acciones: sea ésta presentando el instrumento musical o tañendo

directamente, con la particularidad de que todos los ejemplares de la muestra poseen una postura hierática<sup>15</sup>. En cuanto a su ornamentación, se puede definir como una tendencia sencilla y básica que consiste en la identificación de tocado, pendientes, taparrabos y brazaletes para ambas extremidades, todos con sus respectivos y variados diseños.

La sencillez de dicha indumentaria lleva a constatar que el rol social que cumplían los músicos de Bahía, en aspectos generales, no se relacionaba con aspectos religiosos o políticos, o al menos no directamente, de ahí su apelativo de ser músicos de acompañamiento. Esto no quiere indicar la ausencia de músicos con mayor elaboración corporal, que, aunque son escasos (5 ejemplares), no dejan de favorecer al supuesto de que el músico llevó un papel de alta importancia en la sociedad, y que en este trabajo fueron catalogados como posibles músicos chamanes.

Mientras tanto, se pudo divisar un patrón indumentario en los músicos de acompañamiento, cuya representación del taparrabos puede indicar una posible diferenciación de sexos entre los músicos. Las féminas utilizando el taparrabos tipo “panty” mientras que los masculinos utilizan el tipo clásico, ya que se evidenció dos figurillas claramente femeninas por la representación de sus genitales, además de su marcada silueta curvada presente en las demás figurillas con “panty”.

Por el otro lado, Jama Coaque presenta una agrupación de músicos mucho más variada en aspectos estilísticos en relación a los músicos Bahía. Encontramos en las figurillas una explosión artística de elementos y agregados corporales como la representación de caracoles y sobre todo aves (completas o adornos con diseños de las mismas). La postura de los músicos ya no solo se limita mostrarse firme con piernas extendidas y brazos flexionados sosteniendo el instrumento como ocurre en Bahía, pues las representaciones Jama Coaque agregan una mayor expresión corporal y gestualidades más marcadas como son la manifestación de sonrisas o presentado los dientes.

Además del florecimiento decorativo en la indumentaria musical Jama Coaque, este también se manifestó en los instrumentos musicales. Mientras que en Bahía los

---

<sup>15</sup> Inexpresividad.

músicos solo portan un instrumento (cuya organología se limita a flautas y tambores), Jama Coaque agrega otros tipos como sonajeros, cascabeles y caparazones de tortugas, dándole un sentido de mayor utilidad e importancia a la música. También, a pesar de que se evidencia dos claros ejemplares masculino y femenino, la diferenciación del sexo parece desvanecerse en la representación de músicos, al no identificar un patrón específico de atuendos o aditamentos que lo indiquen.

Esto invita a pensar, que el papel de un músico no tuvo una posición privilegiada hacia un sexo en específico, por el contrario, se demuestra que el quehacer musical estuvo presente tanto en hombres como mujeres y de lo que sí podemos dudar es sobre quienes (hablando de roles de género) predominaban en este arte, pero para ello hace falta estudios similares con datos de contexto y mayor evidencia.

En ese sentido, se pudo demostrar que, aunque gran cantidad de piezas arqueológicas no presenten un contexto claro, podemos obtener información valiosa empleando métodos que proporcionen dichos datos. Con esto se logró identificar gran cantidad de músicos Bahía y Jama Coaque en cuya iconografía y simbolismo, se desarrollaron los siguientes enunciados:

La individualidad del músico pasa de un carácter equitativo e imparcial con ligeras connotaciones religiosas dentro de la sociedad Bahía, a tener un significado más específico y propio en la identificación del músico como individuo en las representaciones Bahía.

El chamanismo, presente en ambas sociedades, tiene un mayor alcance significativo en Jama Coaque por el brote de tocados y ornamentos corporales muy característicos de individuos que realizan tales prácticas para el beneficio del grupo social.

Por último, se puede exponer que el rol social tanto del músico como todo lo que conlleva su papel artístico, se complejizó tal como sucedió con el desarrollo de otras actividades artísticas y cotidianas en la vida de los pueblos prehispánicos, siendo la música una de las tantas herramientas utilizadas para darle continuidad y formalidad al conjunto de creencias religiosas presentes. Lo que quiere decir que, a medida que se

establecían estructuras sociales, el músico con su especialidad, también se convirtió en un elemento institucionalizado de su sociedad.

## **CAPÍTULO 7**

### **7. RECOMENDACIONES**

A lo largo de este trabajo de investigación, se pudo demostrar que aún existe información que rescatar sobre las sociedades del pasado a través del análisis a piezas cerámicas descontextualizadas. Por lo que es importante dar continuidad a dichas investigaciones, a fin de que puedan ser corroboradas con hallazgos futuros.

Entre dicho material cerámico y desde una mirada musical, se encuentran las figurillas antropomorfas silbato, no consideradas en este proyecto por carecer de representación de instrumentos musicales. Esto no quiere decir que no sean parte de la musicalidad de estas sociedades, puesto que evidencian un gran dominio de creación de piezas acústicas para modular el sonido. Dichos ejemplares no lograron ser estudiadas por las limitaciones de tiempo además de la gran cantidad de ejemplares que existen.

Poder agregar y comparar aquellos ejemplares, no solo de las sociedades de este estudio, sino también integrar o abarcar otras culturas, puede ayudar a comprender de mejor manera el papel de la sonoridad y extender el conocimiento sobre los fenómenos sociales y culturales que conllevaron un elemento tan sustancial para el ser humano desde el inicio de los tiempos como lo es el sonido y la música.

# BIBLIOGRAFÍA

- Alaica, A. K., González La Rosa, L. M., Yépez Álvarez, W., & Jennings, J. (2022). The day the music died: Making and playing bone wind instruments at La Real in Middle Horizon, Peru (600–1000 CE). *Journal of Anthropological Archaeology*, 68. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2022.101459>
- Alberti, Benjamin & Marshall, Yvonne. (2009). "Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-Ended Methodologies." *Cambridge Archaeological Journal* 19. Pgs. 344-356. Accessed at [http://digitalcommons.framingham.edu/soc\\_facpub/2](http://digitalcommons.framingham.edu/soc_facpub/2)
- Alonso González, P. (2013). Flanqueando el procesualismo y post-procesualismo: Arqueología, teoría de la complejidad y la filosofía de Gilles Deleuze. *Complutum*, 23(2). [https://doi.org/10.5209/rev\\_cmpl.2012.v23.n2.40873](https://doi.org/10.5209/rev_cmpl.2012.v23.n2.40873)
- Bellenger, Xavier (1980). Les instruments dans leur contexte historique – géographique. Les instruments de musique dans les pays andins. (Equateur, Pérou, Bolivie). En: *Bulletin Institute Francais Francais l'Études Andines Andines*, IX, Nos. 3-4; 107-149, Lima.
- Blacking, John (1973) *How musical is man?* Seattle.
- Blasco Bosqued, C., & Ramos, L. J. (1976). *Figuras de la cultura Bahía (Ecuador) en el Museo de América de Madrid.*
- Bolaños, C. (2009). Música y danza en el antiguo Perú. *Revista española de antropología americana*, 39(1), 219-230.
- Both, Arnd Adje (2005), "Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan", tesis de doctorado, Departamento de Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín.
- Both, Arnd Adje. 2007. *Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan.* Freie Universitat Berlin. P. 3-10
- Bravomalo, A. (1992). *Ecuador ancestral.* Banco Central del Ecuador.
- Buitrago, J. (2010). Análisis morfológico de instrumentos musicales prehispánicos: silbatos, ocarinas y trompetas en arcilla pertenecientes a las culturas Tuza y Tumaco - La Tolita II. *ICONOFACTO*, 6, 44–56. <https://www.researchgate.net/publication/273773387>

- Burbano, D. (2020). Tocados e identidad: análisis iconográfico de tocados de la cultura bahía. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Burbano, D., & Ugalde, M. F. (2021). Materializando elementos de identidad: análisis iconográfico de tocados de la cultura Bahía, Ecuador. *Int. J. S. Am Archaeol - IJSA*, 17. <http://orcid.org/0000-0001->
- Campos, A., & Mendoza, J. (2018). Tendencias del cambio climático en la Demarcación Hidrográfica de Manabí. *REVISTA RIEMAT*, 3, 1–6.
- Claro Valdés, S. (1967). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*, 21(101), p.8–25. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458>
- Cromphout, A. (2017). Social Differentiation Among the Recuay: An Iconographic Study Diferenciación social entre los recuay: un estudio iconográfico. *INDIANA*, 34, 31–59. <https://doi.org/10.18441/ind.v34i1.31-59>
- Cotapo, D. (2021). Análisis iconográfico de las vasijas de la cultura Bahía (500 a.C. -500 d.C.): Un acercamiento a la fauna mágico-religiosa y su relación con el ser humano.
- Crespo, H. (1966). Nacimiento y evolución de la botella silbato. *Boletín Ecuatoriano de Antropología: Humanitas*, 6.
- 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.
- Cuzco, V. (2022). Estudio de las representaciones iconográficas de la sexualidad y su relación con el poder político y religioso en la cultura Manteño-Huancavilca durante el periodo de integración.
- De Saussure, F. (1916). *Curso de lingüística general*. (24a.ed.). Buenos Aires: Losada.
- Di Capua, C. (2002). Las cabezas trofeo: un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque y breve análisis del mismo rasgo en las demás culturas del Ecuador pre-Colombino. En C. Di Capua, *De la Imagen al Icono. Estudios de Arqueología e Historia del Ecuador* (Primera ed., págs. 23-94). Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Eco, U. (1973). *Signo*. Madrid: Labor.
- Eco, U. (1975): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

- Estete, Miguel de s/f “Noticias del Perú”. En: Papeles del Arca de Santa Cruz, Biblioteca Mínima Ecuatoriana. Poesía Popular, alcances y apéndice. pág. 355.
- Estrada, E. (1957). Prehistoria de Manabí, Museo Víctor Emilio Estrada, Guayaquil.
- Estrada, E. (1962). Arqueología de Manabí central. Guayaquil, Ecuador: Royal.
- Estrada, Emilio, (1957). Publicaciones del Museo Víctor Emilio Estrada, No. 2, Guayaquil.
- Evans, C., & Meggers, B. (1965). Cronología relativa y absoluta en la Costa del Ecuador. (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ed.) Smithsonian Institution.
- Fericgla, J. (1998). La relación entre la música y el trance extático. Societat d'Etnopsicologia Aplicada i Estudis Cognitius, 165-179.
- García B., Jiménez R. (2011). La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical. Cuadernos de Etnomusicología N 1, 2011
- Gendrop, Paul. (1997). Diccionario de arquitectura mesoamericana. México: Editorial Trillas.
- Gudemos, M., & Catalano, J. (2008). El cuerpo del sonido: flautas antropomorfas de tradición Bahía The body of the sound: Anthropomorphic flutes of Bahia tradition.
- Gudemos, M. (2020). Arqueomusicología ecuatoriana: Conociendo a los músicos precolombinos a través de sus instrumentos.
- Guffroy (†), J. (2004). Capítulo V. El periodo de desarrollo regional (300 a.C. - 700 D.C.). In Catamayo precolombino: Investigaciones arqueológicas en la provincia de Loja (Ecuador). París: Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.4295
- Gutiérrez, A. (2011). El eje del universo.
- Gutiérrez Usillos, A. (2013). Universo invisible: Una aproximación al conocimiento de la cultura Jama Coaque a través del análisis de dos vasijas cerámicas del Museo de América. Revista Española de Antropología americana, 43(2), 537–554. [https://doi.org/10.5209/rev\\_REAA.2013.v43.n2.44022](https://doi.org/10.5209/rev_REAA.2013.v43.n2.44022)
- Harris, M., Martínez, V., Kennedy, W. J., Roberts, C., & Gammack-Clark, J. (2004). The complex interplay of culture and nature in coastal south-central Ecuador. Expedition, 46(1), 38-43.

- Healy, P. F. et al. (2008). Ancient Maya Sound Artifacts of Pacbitun, Belize. En Both, A. et al. (Eds.), *Studien zur Musikarchäologie VI. Herausforderungen und ziele der musikarchäologie* (pp. 23-38), Berlín: Verlag Marie Leidorf.
- Hickman, Ellen. (1986). Instrumentos musicales del Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. I Parte. Ocarinas. En: *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 6, pp. 117-140. Guayaquil.
- Hocquenghem, Anne Marie. (1995). Intercambio entre los Andes centrales y norteños en el extremo norte del Perú, Primer encuentro de investigadores de la Costa ecuatoriana en Europa, Barcelona, julio 19 (A. Álvarez et al., eds.), pp. 259-298. Editorial Abya Yala, Quito.
- Hodder, I. (1988). Interpretación en arqueología. Crítica. Barcelona. (Capítulo 7)
- Hodder, Ian. 1998 "Trazando el Mapa del Pasado Postmoderno"; En *Trabajos de Prehistoria*, 55, N° 1, pp. 1-17; Departamento de Prehistoria, Centro de Estudios Históricos, CSIC; Madrid.
- Homo Lechner, C. (1989) "Archéologue et musiqueancienne". *La musique dans l'Antiquité*, *Les Dossiers d'Archéologie* 142: 72-75.
- Hortelano Piqueras, L. (2003). Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos.
- Hortelano Piqueras, L. (2008). Arqueomusicología. Pautas Para La Sistematización De Los Artefactos Sonoros. *Archivo de prehistoria Levantina*, 27. <https://www.turismo.gob.ec/conoce-el-museo-antropologico-y-de-arte-contemporaneo-de-guayaquil/>
- Huerta Rendón, F. (1940). Una civilización Precolombina en Bahía de Caráquez. *Revista del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte* (N° 51).
- Idrovo, Jaime. (1987). Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador. Museo del Banco Central, Cuenca.
- Jacinto Jijón y Caamaño. (1945). *Antropología Prehispánica del Ecuador*. Quito, 1945, págs. 108-109.
- Jiménez, R. (2009). Arqueología Musical y etnomusicología: Por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos. *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 14–15, 637–654.
- Klinkenberg, Jean-Marie (2006). *Manual de semiótica general*. Colombia: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colección Humanidades.

- Kubler, G. (1967). The iconography of the art of Teotihuacan. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, (4), 1-40.
- Kubler, George. (1967). The Iconography of the Art of Teotihuacán. *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*
- La Chioma, D. S. V. (2016). O músico na iconografia da cerâmica ritual Mochica: Um estudo da correlação entre as representações de instrumentos sonoros e os atributos das elites de poder (Tesis Doctoral). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidad de São Paulo.
- La Chioma, Daniela. (2014). Las representaciones iconográficas de músicos en la cerámica del período Moche Medio: un debate sobre instrumentos sonoros y roles sociales protagónicos. Ponencia presentada en el Conversatorio de Iconografía Moche. 10.13140/2.1.4782.9764.
- La Chioma, D. (2019). As danças do inframundo na arte mochica. The Underworld Dances in Moche Art. *KAYPUNKU. Revista De Estudios Interdisciplinarios De Arte Y Cultura*, 4, 183–228.
- Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, I. M. (2021). Tejedores de imágenes. Issuu. [https://issuu.com/cmdf/docs/tejedores\\_de\\_imagenes\\_issuu](https://issuu.com/cmdf/docs/tejedores_de_imagenes_issuu)
- Larrea, F. (2017). Registro visual impreso, usando la cimática en los instrumentos de viento de la Cultura Jama Coaque.
- Lavallée, Daniele. (1992). De la artesanía al arte, el contexto social de la expresión artística en el antiguo Ecuador. En: Valdez, F., y Veintimilla, D. (coord.) *Signos Amerindios: 5.000 años de arte en el antiguo Ecuador* (pp. 12-18). Dinediciones. Quito.
- Lund, C. S. (2010). (En prensa) "Music Archaeology in Scandinavia, 1800-1990". En *The Historiography of Music in Global Perspective*, ed. MIRELMAN, S. Piscataway: Gorgias Press.
- Mallimaci, F. (2014). La continua construcción política de identidades múltiples desde lenguajes, símbolos y rituales religiosos en las naciones latinoamericanas. En *Símbolos, rituales religiosos e identidades nacionales*. CLACSO.
- Mansilla Vásquez, C. M. (2022). Patrimonio sonoro arqueológico. Su estudio y gestión en el Perú. *Revista de Arqueología Americana*, 39, 11–45. <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i39.1158>

- Marcos, J. G. (1992). Mercaderes y navegantes del Pacífico Sudamericano. Cultures pre incaiques dels Andes septentrionals i centrals, Ajuntament de Barcelona. Museu Etnològic. Conferencia impartida en el Museo Etnològic, Barcelona.
- Marcos, J. (2005). Los Pueblos Navegantes del Ecuador Prehispánico. Quito: Abya-Yala.
- Marcos, J. G. (2012). La historia prehispánica de los pueblos manteño-huancavilca del valle de Chanduy. Ecuador: Universidad Internacional del Ecuador
- Marcos, J. (2013). Marco teórico, hipótesis y plan de investigación. La ciudad de los cerros: centro político del Estado Manteño. En La sociedad prehispánica Manteña en los Cerros Hojas-Jaboncillo (págs. 27-47). Boletín Arqueológico.
- Martí, J. (2000). Más allá del norte: la música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva.
- Masucci, M. A. (2008). Early regional polities of Coastal Ecuador. In The handbook of south American archaeology (pp. 489-503). Springer, New York, NY.
- Meggers, Betty. (1966) Ecuador. Praeger, New York
- Mejía, F. (2005). Análisis del complejo cerámico Pajonal proveniente del sector A, sitio Chirije, Manabí. [Tesis de grado]. Escuela Superior Politécnica del Litoral
- Mendívil (2009). Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los incas (pp. 291). Ediciones Abya Yala.
- Merriam, Alan P. (1964) The anthropology of music. Evanston.
- Molina, Darío. (2015). Guía Didáctica De Apreciación Musical Para El Cuarto Año De Educación General Básica En Base A Instrumentos Arqueológicos De La Cultura Chorrera. Universidad de Cuenca.
- Moncayo Moreno, E. S. (2018). Análisis iconográfico de la sexualidad en las sociedades La Tolita y Bahía. Bachelor's thesis, PUCE, Quito.
- Moscoso, M. J. (2021). Descifrando a los guerreros Jama Coaque: una aproximación iconográfica
- Mullo Sandoval, Juan. (2009). Música patrimonial del Ecuador. Cartografía de la Memoria.

- Nastri, J. (2008). La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 13(1), 9-34.
- Obelic, B., & Marcos, J. (2011). La cronología absoluta del Ecuador Prehispánico: la combinación de las relaciones estratigráficas y los fechados por 14C y TL. RNC. Revista Nacional de Cultura: Letras, Artes y Ciencias del Ecuador, p. 657-684
- Olsen, Dale (1990). The Ethnomusicology of Archaeology: a model for the musical/cultural study of ancient material culture. Selected reports in Ethnomusicology, 8, 175-197
- Olsen, Dale (2002), Music of El Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures, Gainesville, University Press of Florida.
- Ontaneda, S. (2010). Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por las salas de arqueología del Museo Nacional Catálogo de la Sala de Arqueología. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Ortiz, L. (1981). Pasado antiguo del Ecuador: evolución social. Quito: Consejo Provincial de Pichincha
- Panofsky, E. (1985). El significado de las artes visuales, trad. Ancochea, N., Madrid, Alianza, 195.
- Parducci, R. (1965). Representacion de casas y sellos triangulares de Manabí. Cuadernos de Historia y Arqueología, 10.
- Parducci, Resfa. (1982). Instrumentos Musicales de viento del litoral ecuatoriano prehispánico. Guayaquil: Comisión permanente para la defensa del patrimonio cultural.
- Parducci, Resfa. (1986). Instrumentos musicales de percusión del litoral prehispánico ecuatoriano. Guayaquil: Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador.
- Pérez Bugallo, R. (1993) Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pérez De Arce, J. (2004). Influencia Musical de Tiwanaku en el norte de Chile: el caso del "siku" y la "antara". En Rivera, M. A., Kolata, A. L., & Universidad Bolivariana. (2004). *Tiwanaku: aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*. UB.

- Pérez De Arce, J. (2015). Flautas arqueológicas del Ecuador. <https://www.youtube.com/user/sonidosdeamerica>.
- Pérez, M. (2016). ¿Sonidos en Doncellas?: Herramientas teóricas Para el análisis contextual de Figurillas de cerámica arqueológicas Procedentes de la Puna Septentrional Argentina. *Perspectivas En Cultura Material*, 4. <https://doi.org/10.22307/2340.8480.2016>
- Pinzón, N. (2013). Aproximación a la Música en La Cultura Tumaco-La Tolita. Revisión, Descripción y Análisis de Instrumentos y Representaciones Musicales existentes en Colecciones Museográficas de Bogotá.
- Polanco De Luca, M., Ayala Esparza, M., & Espinosa, T. (2015). Botellas silbato, sonidos ocultos en el tiempo\*. No, 14, 63–73.
- Porras, Pedro. (1987). Nuestro ayer: manual de arqueología ecuatoriana Centro de Investigación Arqueológica, Quito.
- Quelal, P. (2014). Representaciones de aves en la iconografía de la cultura Jama-Coaque. *Antropología Cuadernos de investigación*, (13), 27-47.
- Regueiro Suárez, P. (2022). Músicos y danzantes mayas. Una aproximación a sus contextos y funciones durante el periodo Clásico. *Revista de Arqueología Americana*, 39, 97–120. <https://doi.org/10.35424/rearam.v0i39.1087>
- Reynoso, C. (1987). Paradigmas y Estrategias en Antropología Simbólica. Buenos Aires, Argentina: Edición Búsqueda.
- Reynoso, C. (2006). Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización (Vol. 2). San Benito.
- Rowe, J. H. (1964). Chavín Art, an inquiry into its form and meaning. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23(2).
- Salazar, Ernesto. (1994). La arqueología contemporánea del Ecuador (1970-1993). Procesos. *Revista Ecuatoriana De Historia*, 1(5), 5–27. <https://doi.org/10.29078/rp.v1i5.453>
- Salvador Lara, J. (1979). La cultura de Bahía de Caráquez (600a.C.-400d.C. En la región Andino-Ecuatorial de América del Sur. En R. Hartmann, & U. Oberem, *Estudios Americanistas* (págs. 212-221). vol. 21: *Collectanea Instituti Anthropos*.
- Sánchez G, Rodens V. (2020). La arqueomusicología como herramienta para la difusión del patrimonio sonoro. En *Patrimonio Cultural de Oaxaca: investigaciones*

recientes. Vázquez Herrera, Joel Omar y Patricia Martínez Lira, coords. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2020.

- Saville, Marshall. (1907). The antiquities of Manabí, Ecuador: Final Report. Contributions to South American Archaeology. Volume II, Columbia University, New York, USA.
- Silvestre, D. (2014). Las representaciones iconográficas de músicos en la cerámica del período Moche Medio: un debate sobre instrumentos sonoros y roles sociales protagónicos.
- Stirling, M., & Stirling, M. (1963). Tarqui an Early Site in Manabí Province, Ecuador. Anthropological Papers, 63.
- Stöckli, Matthias. (2005) Iconografía musical. En XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004 (editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía), pp.585-590. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- Triana, M., & Quintana, B. (2011). El lugar de la música en las culturas indígenas. Manifestaciones Artísticas En Colombia Prehispánica.
- Ugalde, María Fernanda. (2018). “Poder político y organización social en las sociedades originarias”. En Guion Académico Museo Nacional 2018, compilado por Patricio Estévez, 109-129 Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Ugalde, María Fernanda. (2019). Las alfareras rebeldes: una mirada desde la arqueología ecuatoriana a las relaciones de género, la opresión femenina y el patriarcado. Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología, núm. 36, pp. 33-56.
- Ugalde, María Fernanda. (2011). “La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional. Interpretación de un motivo de la iconografía Tolita”. En Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador 3 (15-16): 565-576.
- Uribe, S. (2013). La Representación Zoomorfa En La Cultura Guangala. Un análisis pre-iconográfico en el Período de Desarrollo Regional de la Costa Central Ecuatoriana. [www.flacsoandes.edu.ec](http://www.flacsoandes.edu.ec)
- 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. Universidad Politécnica Salesiana.

- Valdivia, E. (2018). Flautas De Pan En La Mitad Del Mundo: Iconografía musical Jama Coaque. In *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis* (pp. 211–248).
- Villaverde Gómez, P. M. (2019). Caracterización tipológica de la cerámica de la cultura Jama Coaque, el caso de la cuenca baja del Río Coaque (Bachelor's thesis, PUCE-Quito).
- Zambrano, A. (2013). La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica. Quito: (Bachelor's thesis, PUCE).
- Zeidler, J. (1994). Investigaciones arqueológicas en el Valle Bajo del Río Jama, en *Arqueología Regional del Norte de Manabí, Ecuador*, vol. 1, cap. 6: 100-109. Ed. de James Zeidler y Deborah Pearsall. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- Zeidler, J. (2001). Central Coast Regional Chiefdoms. In *Encyclopedia of Prehistory* (pp. 1–11).
- Zeidler, J. (2001). Jefaturas regionales de la costa central. En *Enciclopedia de la Prehistoria* (págs. 1-11). Springer, Boston, MA.
- Zeidler, J., & Pearsall, D. (1994). *Regional Archaeology in Northern Manabi, Ecuador, Volume 1. Environment, Cultural Chronology, and Prehistoric Subsistence in the Jama River Valley (Vol. 1)*.
- Zeller, R. (1970). *Instrumentos y Música en la Cultura Guangala*.

# ANEXOS

Foto A. Registro de ficha de datos en físico

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE	AF	AG	AH		
CÓDIGO DE RESOL	PROCEDENCIA	TIPO DE PIEL	ESTRUCUTURA (CM)	ANCHURA (CM)	PERÍMETRO (CM)	RESO (GR)	ESPECIFICACIONES DE ELABORACIÓN	ESPECIFICACIONES DE MATERIAL	ESPECIFICACIONES DE COLOR	ESPECIFICACIONES DE FORMA	ESPECIFICACIONES DE TAMAÑO	ESPECIFICACIONES DE PESO	ESPECIFICACIONES DE DISEÑO	ESPECIFICACIONES DE MATERIA	ESPECIFICACIONES DE TIPO	ESPECIFICACIONES DE COLOR	ESPECIFICACIONES DE TAMAÑO	ESPECIFICACIONES DE PESO	ESPECIFICACIONES DE DISEÑO	ESPECIFICACIONES DE MATERIA	ESPECIFICACIONES DE TIPO	ESPECIFICACIONES DE COLOR	ESPECIFICACIONES DE TAMAÑO	ESPECIFICACIONES DE PESO	ESPECIFICACIONES DE DISEÑO	ESPECIFICACIONES DE MATERIA	ESPECIFICACIONES DE TIPO	ESPECIFICACIONES DE COLOR	ESPECIFICACIONES DE TAMAÑO	ESPECIFICACIONES DE PESO	ESPECIFICACIONES DE DISEÑO	ESPECIFICACIONES DE MATERIA	ESPECIFICACIONES DE TIPO	OBSERVACIONES	
GA-2-1693-80	Sin Proced	1	27,28	11,19	6,9	501,37	2,1,2,4,4,6	0	5	3	1	11,2	2	5	3	1,3,5	6	1	0	3	0	12,4	2,4	1	9,4	2	1	AGUJEROS EN EL TAPARRABO							
GA-5-1768-81	San Isidro I	1	23,5	8,4	5,7	635,3	1,2,1,4,1,2,5,6	3	5	1	11,2	3	4	3	1,3,5	6	1	8	3	0	0,2,4	2,4	0	7,4	2	2	ROSTRO ROBUSTO, AGUJEROS FUERA DEL								
GA-3-1128-79	Biaguai (G)	1	26,3	10,1	6,3	471,21	2,1,4,2,4,1,2,4	5	2	1	11,2	3	5	3	1,3,5	6	3	2,8	3	0	1	2,2	1	9,4	2	2	TOCADO CON DISEÑO PINTADO, PERFORAC								
GA-5-130-76	Sin Proced	3	19,9	10,6	7,7	1107,66	1,11,2,3,4	3	4	1	11,2	3	8	1	2	7,4,7	4,6,8	4	2	0	0	0	1	8,4	7	1	PIES FUSIONADOS CON EL PISO, PISO FEST								
GA-22-1186-79	La Ballota	1	6,41	2,94	2,67	27,27	2	1	2	3	4	3	1	11,2	3	5	0	0	2	0	1	0	0	1	8,4	7	1	2	USADO COMO COLGANTE (INSTRUMENTO)						
GA-6-895-78	El Junco (N)	1	6,61	2,81	2,41	26,9	2,1,2,2,4	3	4	1	11,2	3	8	11,5	0	2	0	6	0	2	0	6	0	4	2	0	9,4	7	1	2	USADO COMO COLGANTE (INSTRUMENTO)				
GA-4-1019-78	Valdivia (S)	1	5,72	2,94	2,35	18,2	1,1,2,1,3,4,5	0	3	4	1	12,4	3	9	1	1	4	0	6	0	2	0	2	0	14,5	2	2	INSTRUMENTO (PITO)							
GA-17-713-78	San Isidro I	2	19,11	9,4	4,4	595,03	1,2,1,3,2,4,6	2,3	0	4	1	11,2	3	3	1,4,5	6	1	0	3	0	0,2,4	1,4	0	13,4	7	2	2	HONGO, MANCHAS DE ONITA							
GA-8-189-76	Jos, Jipijac	2	18,7	9,2	4,6	592,08	1,2,1,3,2,4	2	0	3	1	11,2	3	3	3,2,4,5	6	1	0	3	0	2	1	0	13,4	7	2	2	GRANOS DE CAFE SEPARADOS, MANCHAS C							
GA-11-410-77	Los Esteros	1	14,82	5,8	5,2	180,08	1,2,1,2,4	2,3	5	4	1	11,2	3	2	11,5	4	4	0	1	3	0	2	1	0	8,4	7	1	2	GRANOS DE CAFE SEPARADOS, MANCHAS C						
GA-4-403-77	El Junco (N)	2	12,5	7,7	4,6	233,8	1,2	1,5	2	0	2	14,5	3	2	14,5	8	0	5	3	0	6	0	0	9,3	4	2	1	GRANO DE CAFE CERRADO							
GA-310-200-76	Sin Proced	1	16,8	5,9	4,4	192,82	2	1,4	0	5	3	1	11,2	3	2	13,5	9	2	0	1	0	2	0	13,4	7	2	2	GRANO DE CAFE SEPARADOS, MARCA CUAC							
GA-9-410-77	Los Esteros	1	17,3	6,2	4,7	182,33	2	1,1,2,4,1,2,3	3	1	1	11,3	3	2	11,5	9	2	8	1	0	2	0	2	0	13,4	7	2	2	GRANOS DE CAFE SEPARADOS, MANCHAS C						
GA-4-1067-78	Miguelillo (I)	2	15,45	7,7	4,3	248,11	2	1,5	3	0	4	2	14,5	3	2	12,3,5	8	3,3	0	1	5	3	0	6	1	9,3	4	2	2	GRANO DE CAFE CERRADO					
GA-6-599-78	Jos, Jipijac	2	23,3	8,8	7,2	633,28	2,1,4,2,4,6	3	0	3	1	11,2	3	4	3,1,3,5	6,15	8	3	0	2,4	2,3	0	7,4	2	1	2	12	HUNDIMIENTOS Y RAYONES EN LA PASTA,							
GA-4-583-78	La Mesa, Iv	1	19,6	9,4	6,3	317,77	1,2	1,1,2,3	2	2	1	11,2	3	1,4	0	4,5,6	5,6,8	0	0	2	0	2	0	13,4	7	2	3	PIERNAS DUPLICADAS AMBAS MIRANDO A L							
GA-3-2632-84	Crucoita, Flo	4	13,7	6,22	2,52	946,9	2	1,2,4,2,3,4	0	2	1	1,2	3	1	11,3,5	9	5	8	5	3	1	2	0	10,4	7	2	2	FIGURILLA MODELADA APLICADA A UNA AG							
GA-6-939-78	Morena (M)	3	6,7	4,8	4	712	1,1,4,1,4,5,6	0	2	4	2	12,4	3	3	1,2,3	0,1,6	0	3	0	0,2,4	0	0	13,4	7	2	1	2	NO HAY DE TALLES EN LA FLAUTA, TOCADO							
GA-8-926-78	El Tambolillo	2	18	10,5	8	346,45	1,2	1,1,2,3,4	2,4	1	2	12,4	3	4	3,1,3,5,5,6	5,5,6,7,3	3	0	2,4	0	0	10,4	5	1	1	1	PINTURA EN EL TAPARRABO, FLOR O CONCI								
GA-305-100-76	Sin Proced	1	11,28	5,53	3,65	74,4	1,2	1,1,2,4,6	2,3	2	1	11,2	3	3	3,1,3,5	6	5,3,6	3	0	0,2,4	1,3	1	9,4	5	1	2	3	GRANOS DE CAFE SEPARADOS							
GA-87-118-76 A	Jos, Jipijac	1	9,26	5,96	4,28	90,54	1,2	1,1,2,4,6,2,3,4	5	2	0	10	3	2	1	1	0	2	8	1	0	2,4	0	1	13,4	5	3	3	GRANOS DE CAFE SEPARADOS						
GA-64-916-78	Manabí	2	7,33	4,06	2,78	64,31	1,2,1,4	2,4	1	0	1	11,2	3	3	3,1,3,5	0	1	0	6	0	0,3,5	2,3	0	8,4	5	2	2	PENDIENTES PERFORADOS							
GA-139-200-76	Sin Proced	1	10,9	4,69	2,8	88,88	2	1,1,2,3,4	0	3	1	11,2	3	6	4	1	0	4	8	3	0	1	2	0	13,4	7	1	3	MUCHO DE TERCERO? INSTRUMENTO						
GA-23-587-78	Los Esteros	1	10,5	3,75	2,98	43,44	1,2	1,1,4	3,4	4	3	1	11,2	3	5	0	0	2,6,8	1	0	0	2	1	0	13,4	5	2	2	GRANO DE CAFE CERRADO, BRAZO IZQUIER						
GA-5-912-78	Sosote (Ma)	2	10,48	4,51	1,91	56,38	1,2	1,4	2,4,1,2,4	0	3	1	11,3	3	4	3,1,4,5	6	4	0	3	0	0,2,4	1,3	1	11,4	5	2	2	COLGANTE O MIEMBRO MASCULINO?						
GA-31-970-78	Sin Proced	2	12,44	6,02	2,57	118,9	1,2	1,1,2,4,1,2	0	2	0	10	3	2	4,2,4	0	2	9	1	3	1	2	0	9,4	5	3	2	SONAJERO O INSTRUMENTO DESCONOCIDO							
GA-31-918-78	Bahía de C	1	13,15	5,27	4,26	136,6	1,2	1,4,1,2,4,1,2,3	3	2	1	17	3	8	1	1	4	4	0	5	3	1	2,1,3	0	13,4	5	2	2	COLGANTE O MIEMBRO MASCULINO?						
GA-56-1273-79	San Isidro I	1	8,41	3,98	4,06	62,4	1,1,4,1,2,5,6	2	2	2	1	10	3	3	11,3	0	8,17	0	0	0,2,4	0	1	14,5	2	1	2	SONAJERO O INSTRUMENTO DESCONOCIDO								
GA-48-918-78	Bahía de C	2	9,42	5,11	3,48	82,42	1,2	1,2,4,1,2,4	0	2	2	12,4	3	2	1	5	4	2,3,8,9	5	0	0,3,5	0	11,4	5	2	2	GRANOS DE CAFE CERRADOS								
GA-6-1068-78	Calderón (I)	2	11,86	5,06	2,46	103,1	1,4,1,2,4	1,2	0	2	1	11,2	3	2	11,3	4,2,6	7,9	5	3	0,3,5	2,3	1	11,4	5	2	2	GRIFITOS NASALES, DEDOS DE PIES INCISC								
GA-5-1960-81	San Isidro I	1	22,8	11,2	6,5	544,64	1,2,1,4	1,2,4	2	3	3	1	5,1,2	2	11,5	3,3,5	4,6,7	9	3	1	0	0	14,4	7	1	1	1	APETE EN ARGOLLAS, DIADEMA, FALDA CU							
GA-1-278-77	San Isidro I	1	27,5	13,6	6,6	1130,95	2,1,2,3,2,4,6	2,3	5	4	1	11,2	3	4	3,3,4,5	6	18,10	3	0	12,4	2,4	0	13,4	5	1	1	1	FIGURA GRANDE, ADOBNADA, FLAUTA SIN T							
GA-2-2886-86	San Isidro I	1	29,6	11,3	8,8	682,33	1,2,1,2	2,4	2	5	2	1	11,2	3	4	3,2,3	6	13,8	3	0	1	2,2	0	9,4	7	1	1	HONGOS, ROSTRO PIRAMIDAL, DEDOS DE P							
GA-308-200-76	Sin Proced	2	13,19	5,75	2,69	144,25	1,2	1,1,2,4	2	0	2	1	11,2	3	8	0	0	9	2,6,8,9	5	3	0	3	0	11,4	5	2	2	2	2	2	2	2		
GA-8-1313-79	Sin Proced	2	12,44	5,34	2,82	131,17	1,2,1,2	2,5	2	0	2	1	11,2	3	3	2,4	0	2	8	3	0	2,4	0	7,4	7	1	1	1	1	1	1	1	1		
GA-16-1273-79	San Isidro I	2	12,3	6	3,3	194,96	1,2,1,2,3	1,2,4	2,4	0	1	1	11,3	2	3	3,4	1,6	18,10	0	0	0	0	0	13,4	5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
GA-9-1067-78	Miguelillo (I)	2	12,47	6,16	3,2	146,95	1,2	1,1,2,4	2	0	2	1	11,2	3	2	1	2	4,2,6	6,9	5	3	0,3,5	1	10,4	5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
GA-14-716-78	San Isidro I	2	11,76	4,82	2,05	90,06	1,2,1,4,1,2,4,5	1,2,4	0	2	1	11,2	3	2	0,2,4	4	2	8	5	0	0,3,5	0	15,4	5	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1

Foto B. Banco de datos general.

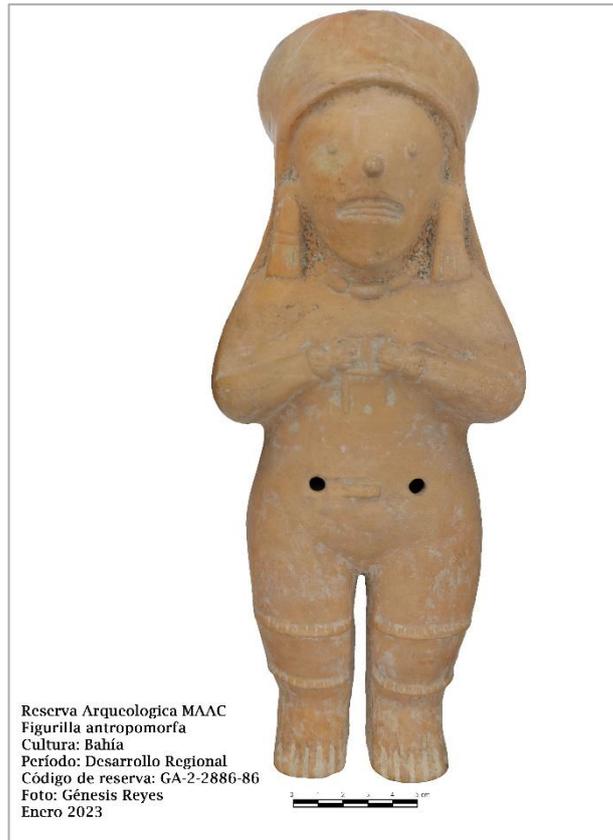


Foto C. Músico Bahía.

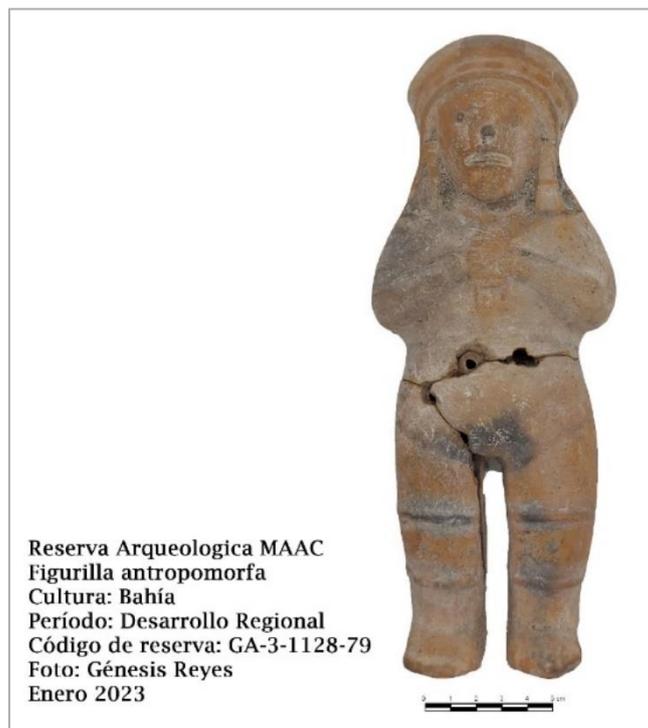


Foto D. Músico Bahía.



Foto E. Músico Bahía.

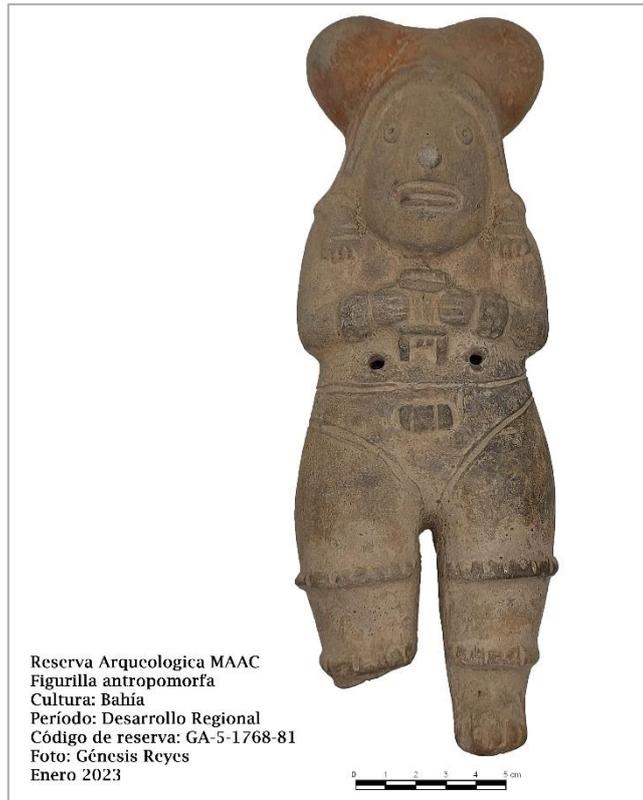


Foto F. Músico Bahía.

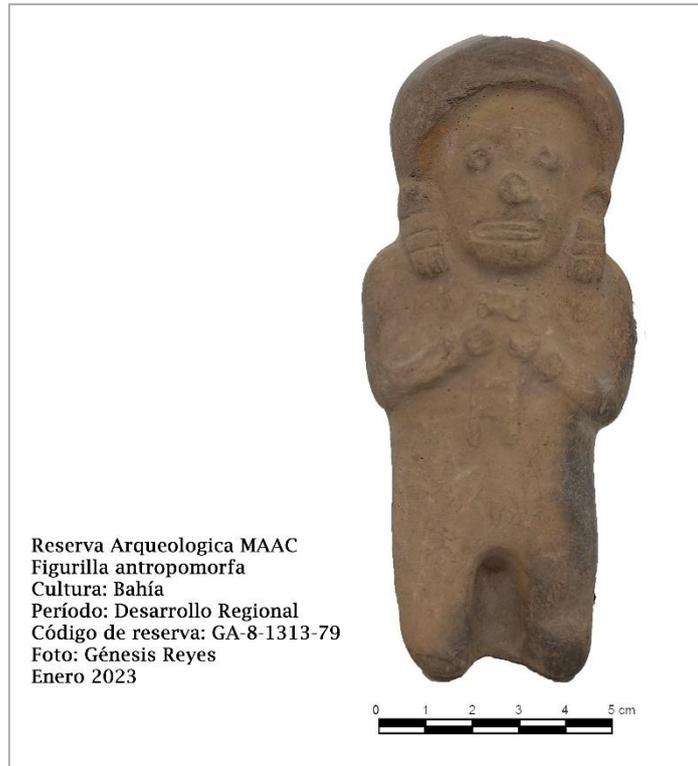


Foto G. Músico Bahía.



Foto H. Músico Bahía.



Foto I. Músico Bahía.



Foto J. Músico Bahía.

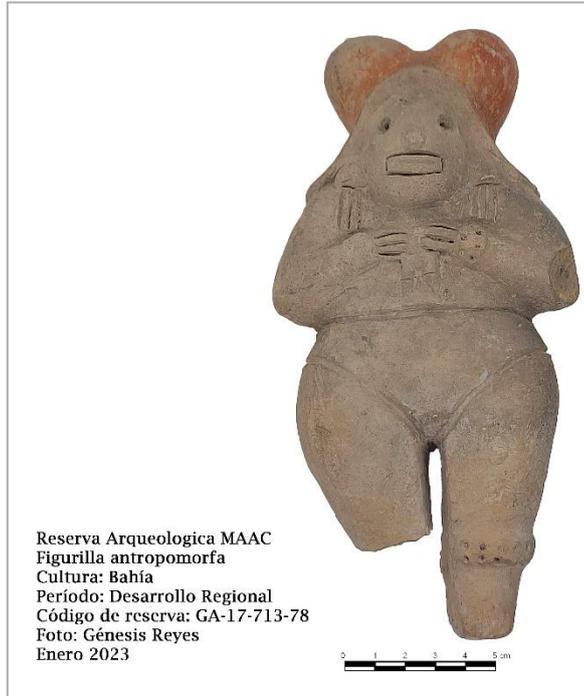


Foto K. Músico Bahía.



Foto L. Músico Bahía. Fuente: Base de datos del MAAC.

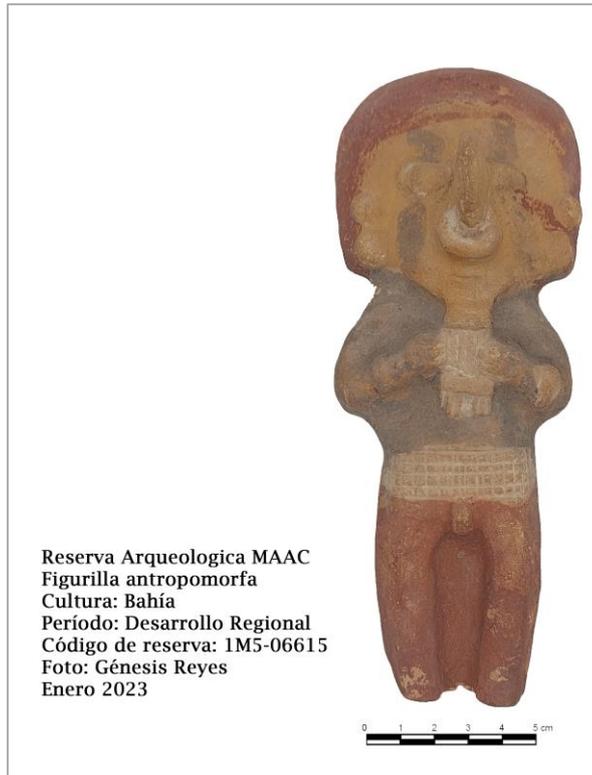


Foto M. Músico Bahía.

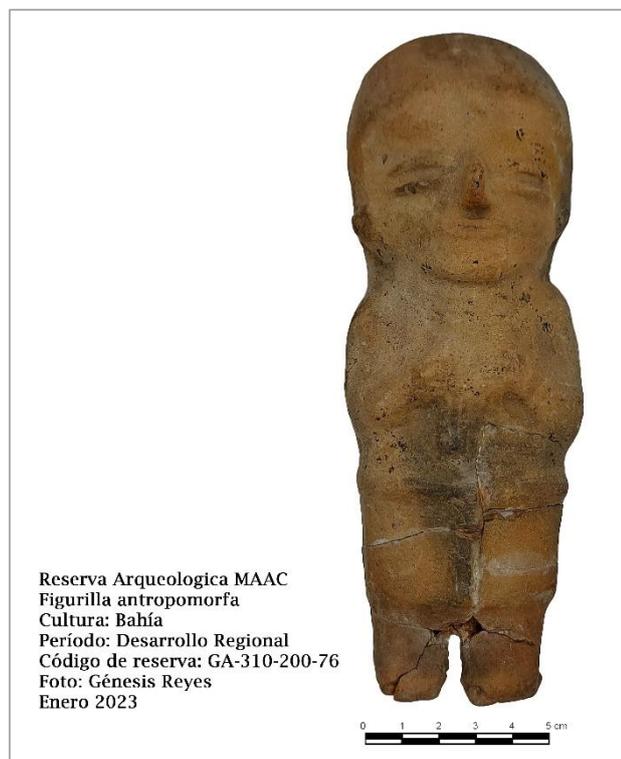


Foto N. Músico Bahía.

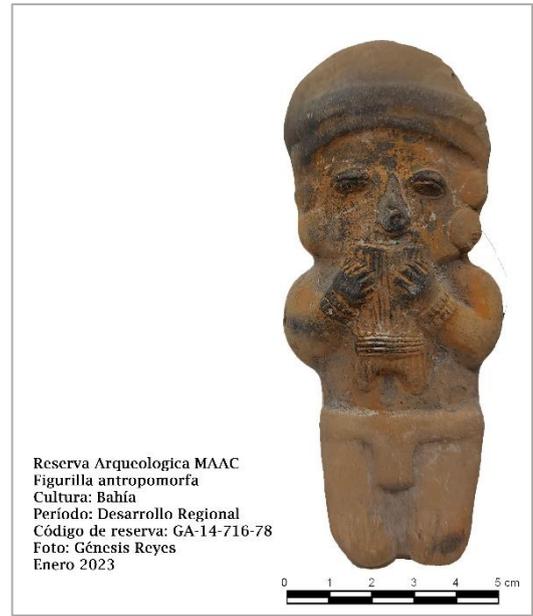
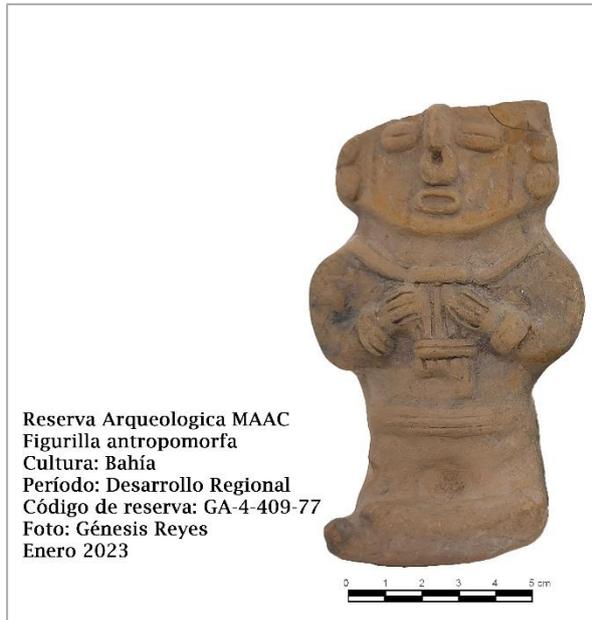


Foto O. (Izquierda) Músico Bahía.

Foto P. (Derecha) Músico Bahía.



Foto Q. Músico Bahía.

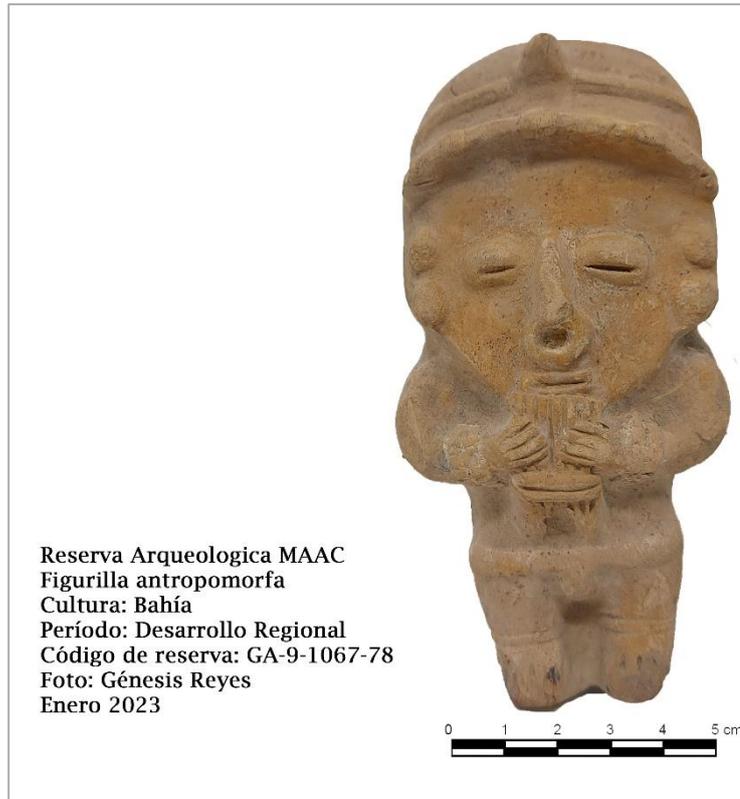


Foto R. Músico Bahía.

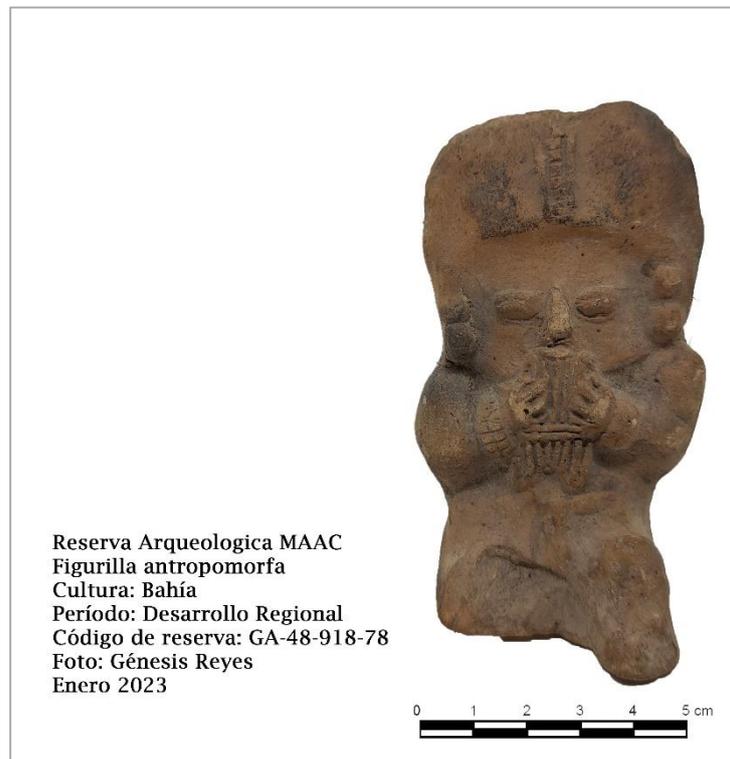


Foto S. Músico Bahía.



Foto T. Músico Jama Coaque.

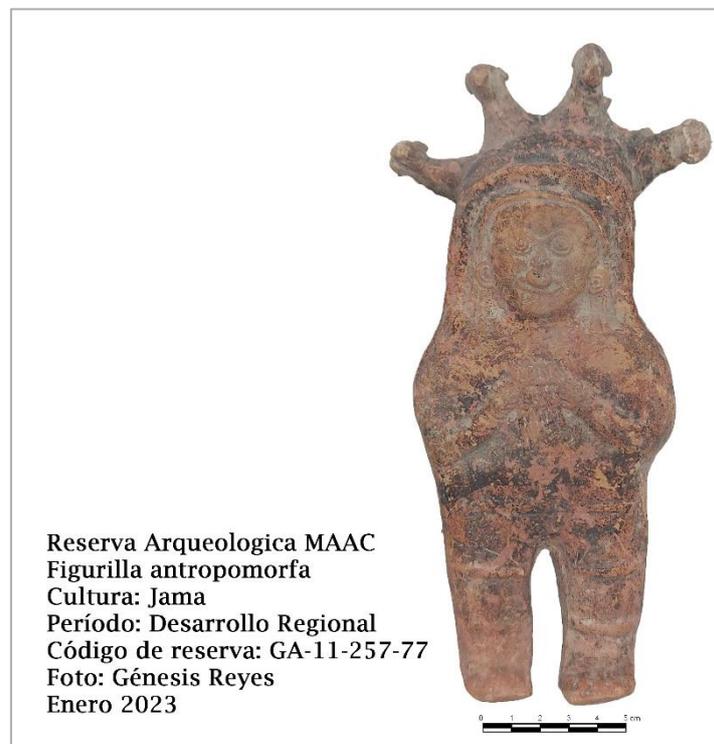


Foto U. Músico Jama Coaque.

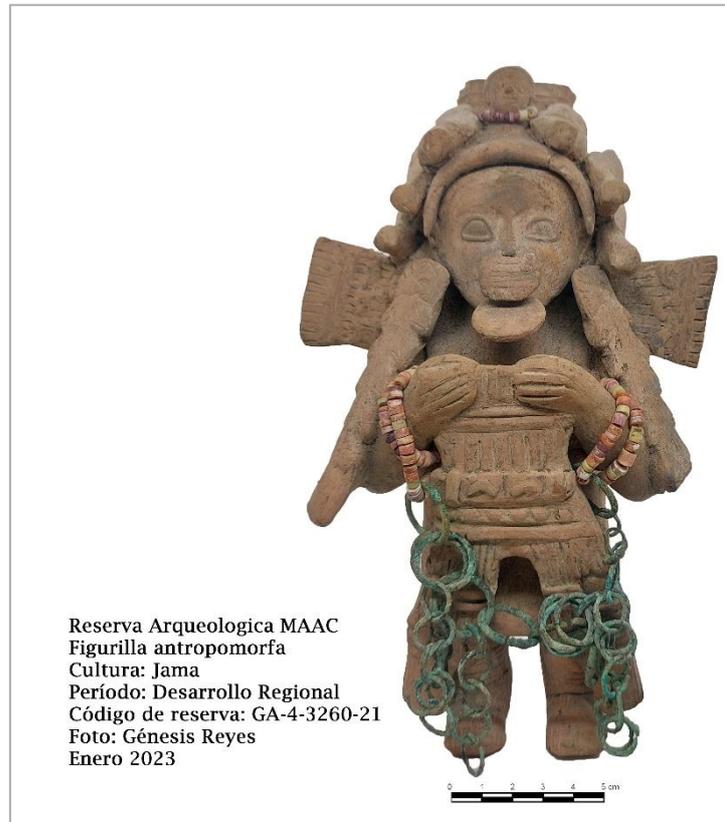


Foto V. Músico Jama Coaque.



Foto W. Músico Jama Coaque.

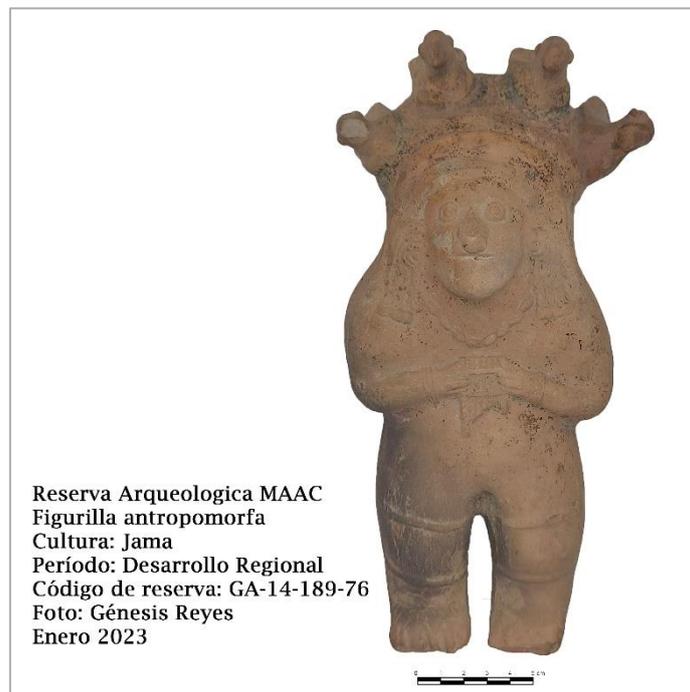


Foto X. Músico Jama Coaque.



Foto Y. Músico Jama Coaque.

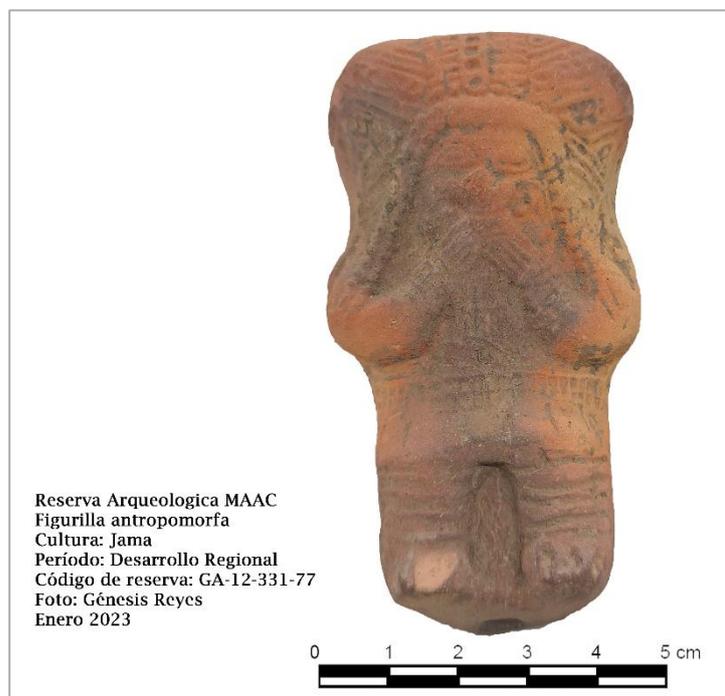


Foto Z. Músico Jama Coaque.



Foto AA. Músico Jama Coaque.

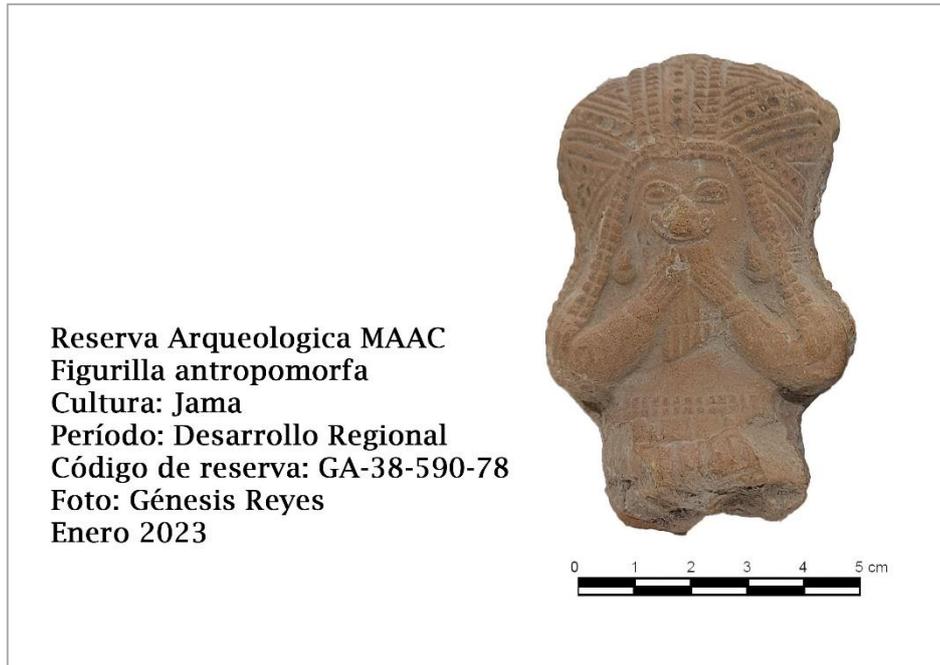


Foto BB. Músico Jama Coaque.

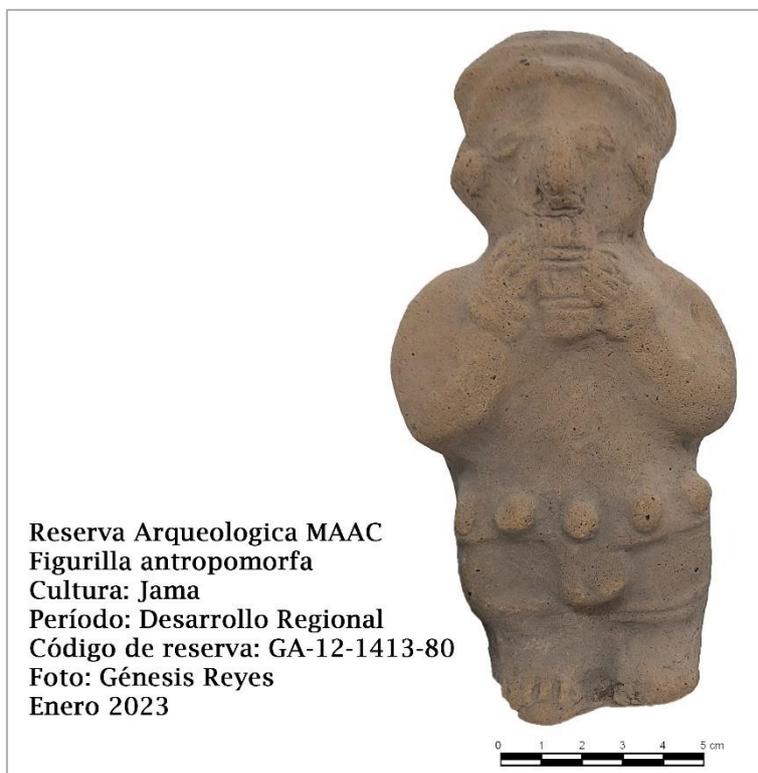


Foto CC. Músico Jama Coaque.