

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

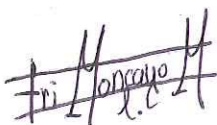
DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, MONCAYO MORENO ERIKKA SOLANSH, C.I. 1718431412 autora del trabajo de graduación titulado: “ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA SEXUALIDAD EN LAS SOCIEDADES LA TOLITA Y BAHÍA”, previa a la obtención del grado académico de ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA en la Facultad de Ciencias Humanas:

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

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

Quito, 2 de octubre de 2018



Erikka Solansh Moncayo Moreno

C.I. 1718431412

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

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:
ANTROPÓLOGO CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA

**“ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA SEXUALIDAD EN LAS SOCIEDADES LA
TOLITA Y BAHÍA”**

ERIKKA SOLANSH MONCAYO MORENO

DIRECTORA: MARÍA FERNANDA UGALDE MORA

QUITO, 2018

DEDICATORIA

A mi madre Geoconda.

Por darme todo su amor, por haberme apoyado cada día de mi vida, por ser incondicional, por ser una mujer luchadora, un digno ejemplo de perseverancia y esfuerzo, por siempre creer en mí.

A mi familia.

Mis hermanos José y Daniela y mi tía Mayra, por siempre estar a mi lado, apoyarme cada día, y ser el complemento perfecto para mi felicidad.

A mis amigos.

Solange y Kathy, quienes me han apoyado para seguir adelante no solo en buenos, sino también en malos momentos.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| 1.1 Hipótesis..... | 3 |
| 1.2 Objetivo general..... | 3 |
| 1.3 Objetivos específicos..... | 3 |
| Capítulo I: Espacio y ubicación geográfica | |
| 2.1 Espacio geográfico de la cultura La Tolita..... | 4 |
| 2.2 Resumen geológico..... | 5 |
| 2.3 Suelos..... | 7 |
| 2.4 Medio ambiente..... | 7 |
| 2.5 Sistema hidrográfico..... | 7 |
| 2.6 Fauna y flora..... | 8 |
| 2.7 Espacio geográfico de la cultura Bahía..... | 10 |
| 2.8 Resumen geológico..... | 10 |
| 2.9 Suelos..... | 12 |
| 2.10 Medio ambiente..... | 13 |
| 2.11 Sistema hidrográfico..... | 13 |
| 2.12 Fauna y flora..... | 15 |
| Capítulo II: Antecedentes y contextos arqueológicos | |
| 3.1 Primeras investigaciones arqueológicas de los sitios La Tolita..... | 17 |
| 3.2 Características principales de cultura La Tolita..... | 18 |
| 3.3 La Tolita Temprano..... | 23 |
| 3.4 Etapa de Transición La Tolita..... | 25 |
| 3.5 Etapa La Tolita Clásico..... | 27 |
| 3.6 Etapa La Tolita Tardío..... | 28 |
| 3.7 Primeras investigaciones arqueológicas de los sitios Bahía..... | 29 |
| 3.8 Características principales de la cultura Bahía..... | 31 |
| 3.9 Bahía Etapa I..... | 41 |
| 3.10 Bahía Etapa II..... | 42 |
| Capítulo III | |
| 4.1 Marco teórico..... | 43 |
| Capítulo IV | |
| 5.1 Metodología..... | 53 |

Capítulo V

| | |
|--|-----|
| 6.1 Descripción y Análisis del material..... | 62 |
| 6.2 Obtención del material..... | 62 |
| 6.3 Género femenino- masculino..... | 63 |
| 6.4 La Tolita..... | 63 |
| 6.5 Bahía..... | 124 |

Capítulo VI

| | |
|-----------------------|-----|
| 8.1 Conclusiones..... | 160 |
|-----------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| Anexos | 165 |
|---------------------|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Bibliografía | 181 |
|---------------------------|-----|

Índice de figuras de Mapas

- Figura 1.-** Ubicación continental cultura La Tolita
- Figura 2.-** Ubicación geográfica cultura La Tolita-Tumaco
- Figura 3.-** Geología de Esmeraldas
- Figura 4.-** Hidrografía de Esmeraldas
- Figura 5.-** Ubicación cultura Bahía
- Figura 6.-** Geología Manabí
- Figura 7.-** Hidrografía Manabí
- Figura 8.-** Secuencia cultural de la costa del Ecuador
- Figura 9.-** Sitios arqueológicos de la costa Pacífica de Ecuador y Colombia
- Figura 10.-** Patrón de asentamiento disperso en la etapa Temprana
- Figura 11.-** Extensión del Centro Ceremonial La Tolita
- Figura 12.-** Mapa de Manabí, principales sitios Bahía
- Figura 13.** Mapa de posibles rutas de navegación hacia la Isla de la Plata
- Figura 14.** Mapa de montículos, sitio Esteros

Índice de tablas

- Tabla 1.-** Porcentaje de tipo de faldas femeninas
- Tabla 2.-** Porcentaje de tipo de senos femeninos
- Tabla 3.-** Porcentaje de tipo de cadera - cintura femenina
- Tabla 4.-** Porcentaje de figurinas antropomorfas masculinas (Taparrabo)
- Tabla 5.-** Porcentaje de figurinas antropozoomorfas (Taparrabo)
- Tabla 6.-** Porcentaje de figurinas antropozoomorfas (Tocado)
- Tabla 7.-** Porcentaje de figurinas masculinas antropomorfas (Órgano sexual)
- Tabla 8.-** Porcentaje de tipo de faldas femeninas
- Tabla 9.-** Porcentaje de tipo de senos femeninos
- Tabla 10:** Porcentaje de tipo de cintura-cadera femenina

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las investigaciones arqueológicas, han existido diversos estudios iconográficos sobre figurinas prehispánicas de diferentes lugares de la costa ecuatoriana. Algunos ejemplos son: El trabajo de Constanza Di Capua (2002) en “De la imagen al ícono. Estudios de arqueología e historia del Ecuador”; Mariella García Caputi (2006) en “Las figurillas de Real Alto. Reflejos de los modos de vida Valdivia”; M. Fernanda Ugalde (2009) en “Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional”; Andrés Gutiérrez Usillos (2011) en “El Eje del Universo Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque”, Ana Belén Zambrano (2013) en “La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica”, entre otros.

Tales estudios han demostrado diferentes cosmovisiones y formas de vivir de nuestros antepasados, como: la vestimenta, los rasgos de enfermedades o anomalías físicas, las etapas de la niñez, adolescencia, adultez y vejez, las creencias religiosas, la fertilidad, la jerarquía social y política, etc. Esta variedad de análisis sobre temas que son relativamente más frecuentes en toda la gama de estatuillas prehispánicas costeñas ha dado lugar a una obtención de información muy vasta.

Sin embargo, un tema que no ha sido estudiado a fondo y que tal vez, hasta la actualidad, puede ser considerado un tabú, no solo dentro del ámbito social sino también del académico, es el simbolismo sexual que emanan muchas de las figurinas prehispánicas de la costa ecuatoriana. En muchos elementos cerámicos se puede encontrar algún tipo de contenido erótico, o con representación de genitales, tanto femeninos como masculinos, o que enfatizan la diferenciación entre hombre y mujer a través de las prendas de vestir, o por lo contrario, cuando la representación de ambos tiende a ser confusa, al momento de representar a uno de ellos con la vestimenta y las características típicas del otro, o inclusive la posible representación de homosexualidad, bisexualidad o tercer género.

La pregunta primordial aquí es ¿por qué a las figurinas que poseen algún tipo de contenido sexual no se les ha puesto la misma atención que al resto? Si en muchas culturas de la costa ecuatoriana, la sexualidad (al igual que temas políticos, económicos o religiosos) pudo haber tenido un rol importante dentro de la vida de sus antiguos pobladores.

Esta amplia temática, muchas veces vista como algo controversial, nos demuestra que en varias ocasiones es posible encontrar cierto tipo de vestigio material (en este caso figurinas

cerámicas) que indique la importancia que tenía este tema dentro de las culturas prehispánicas costeras del Ecuador.

Para entender la relevancia en cuanto al campo de la sexualidad dentro de las culturas costeras prehispánicas, en la presente disertación se ha tomado como cuerpo de estudio a las sociedades de “La Tolita” y “Bahía”, ubicadas en las actuales provincias de Esmeraldas y Manabí respectivamente. A partir del estudio de estas dos sociedades, se pretende buscar y entender la importancia que tenía la representación de la sexualidad y cómo esta fue plasmada mediante cierto tipo de diferencias naturales-biológicas y culturales.

Cabe señalar que, si bien es cierto, estas dos culturas expresaron su sexualidad a partir de aspectos biológicos, como por ejemplo, la diferenciación entre miembros sexuales reproductivos, la distinción en cuanto al modelado de cuerpos femeninos y masculinos, etc. También pudieron haberla representado a partir de diferentes entornos culturales, los cuales podrían comprender aspectos como: homosexualidad, desnudez pública, tercer género, relaciones interraciales, diferencias entre género masculino y femenino, etc. (Schmidt y Voss, 2000).

Es preciso aclarar que se ha tomado a las sociedades de “La Tolita” y “Bahía” como eje principal del presente estudio debido a dos motivos. En primer lugar, ambas se encuentran dentro de un período histórico (Desarrollo Regional) y un territorio (costero) similar, lo cual favorecerá a la investigación. El hecho de ubicarnos en una etapa temporal y en una región natural parecida, será de utilidad para conocer, si existe o no, algún tipo de semejanza o diferencia entre las figurinas de ambas culturas.

En segundo lugar, se debe a que el conjunto de figurinas de dichas sociedades poseen diversas escenas en cuanto a representaciones tanto explícitas como implícitas de piezas que abarcan temas sobre sexualidad, las cuales, serán estudiadas a partir de un análisis iconográfico que permitirá visualizar y entender la manera cómo este tema fue representado. Con ello, se buscará conocer si existe cierta similitud entre estas dos culturas en cuanto a la forma de vivir y escenificar su sexualidad, o por el contrario, si difiere completa o su vez parcialmente.

Finalmente, cabe agregar que para la presente disertación se ha tomado en cuenta únicamente figurinas cerámicas, ello se debe a que la cantidad de piezas que contienen algún tipo de simbolismo sexual, es más alta en figuras elaboradas en cerámica que en figuras fabricadas con otro tipo de material.

De esta manera, el presente estudio se ha organizado de la siguiente forma: Espacio geográfico de las sociedades a investigar, contextos arqueológicos, encuadre teórico, donde se tratará de esclarecer el concepto de sexualidad y todo lo que este abarca, análisis y descripción del material, donde a más de describir a cada uno de los ejemplares, se vincularán los conceptos de sexualidad al estudio iconográfico y finalmente las conclusiones, donde se podrá ver que tan presente estuvo el tema en la vida de estas antiguas culturas.

1.1 HIPÓTESIS

Como hipótesis para el presente estudio se ha planteado lo siguiente: Las sociedades costeras prehispánicas del Ecuador (“La Tolita” y “Bahía”) representaron en diversas figurinas su sexualidad, haciendo alusión no solamente a la parte biológica o natural que constituye su vida reproductiva, sino también, denotando el carácter cultural que este aspecto tenía dentro de su cosmovisión.

1.2 OBJETIVO GENERAL

Analizar la manera cómo las diferencias naturales-biológicas (en piezas antropomorfas, antropozoomorfas, zoomorfas y recipientes varios) fueron utilizadas para la representación cultural de la sexualidad en las figurinas de La Tolita y Bahía.

1.3 OBJETIVO ESPECÍFICO

- ✓ Señalar las características que sitúan a una pieza dentro de una escena de sexualidad.
- ✓ Distinguir categorías sexuales en las figurinas.
- ✓ Verificar que la representación de la sexualidad en las figurinas cerámicas, demuestra que las culturas costeras prehispánicas también le dieron un importante valor a su mundo “sociosexual” (Águeda, 2009).
- ✓ Demostrar que la representación sexual, no solo está plasmada en figurinas antropomorfas, sino también en antropozoomorfas, zoomorfas y recipientes varios.

CAPÍTULO I: ESPACIO Y UBICACIÓN GEOGRÁFICA

En cuanto al espacio geográfico ocupado por las sociedades de La Tolita y Bahía, es preciso recalcar que se ubicaron principalmente en la región costera norte y central del Ecuador, respectivamente. Estos territorios estuvieron dotados de una gran diversidad de recursos, los cuales fueron de gran aporte para el desarrollo de la vida humana, vegetal y animal.

2.1 Espacio geográfico de la cultura La Tolita

La antigua sociedad de “La Tolita” debe su nombre a una isla situada en la desembocadura del río Santiago (Crespo, 1977). Ocupó un territorio de aproximadamente 500 kilómetros (Ontaneda, 2010). Estuvo ubicada en lo que hoy se conoce como provincia de Esmeraldas, en Ecuador y la región de Tumaco, en Colombia. Es decir, se asentó entre el río Saija (Colombia) y la Bahía de San Mateo (Ecuador) (Figuras 1 y 2). Sus límites son: al sur, la desembocadura del río Esmeraldas; al norte, el río Saija; al este, las cuencas de los ríos Esmeraldas, Santiago y Cayapas; y al oeste, el Océano Pacífico (Berenguer, et al. 1988).

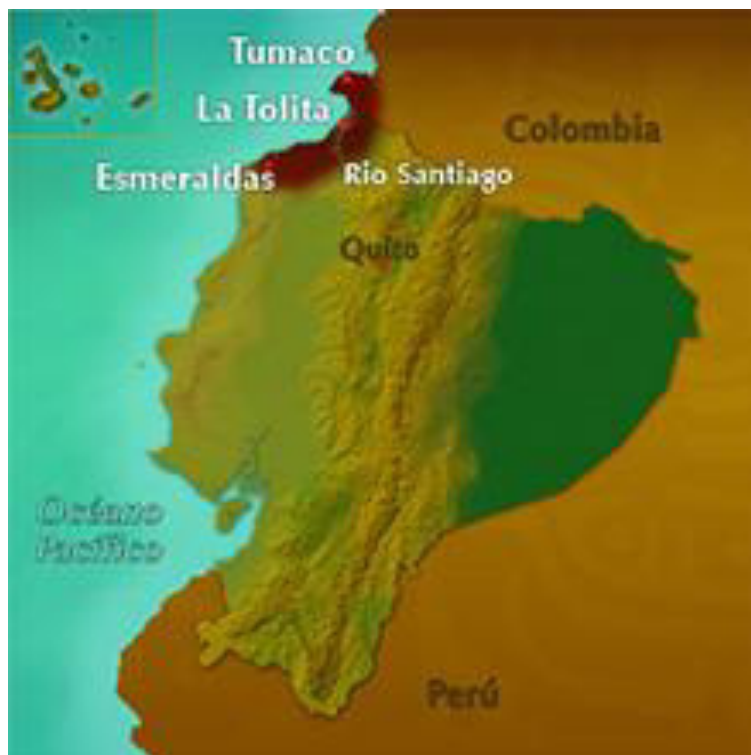


Figura 1: Mapa con ubicación de la zona general donde se asentó la cultura La Tolita. Obtenido de: Quichimbo, F. (15/06/2012). Historia Precolombina Ecuatoriana.

de subsidencia sobre las cuales se depositaron sedimentos, esencialmente marinos, de la edad terciaria y cuaternaria (Burbano et al., 2015) (Figura 3).

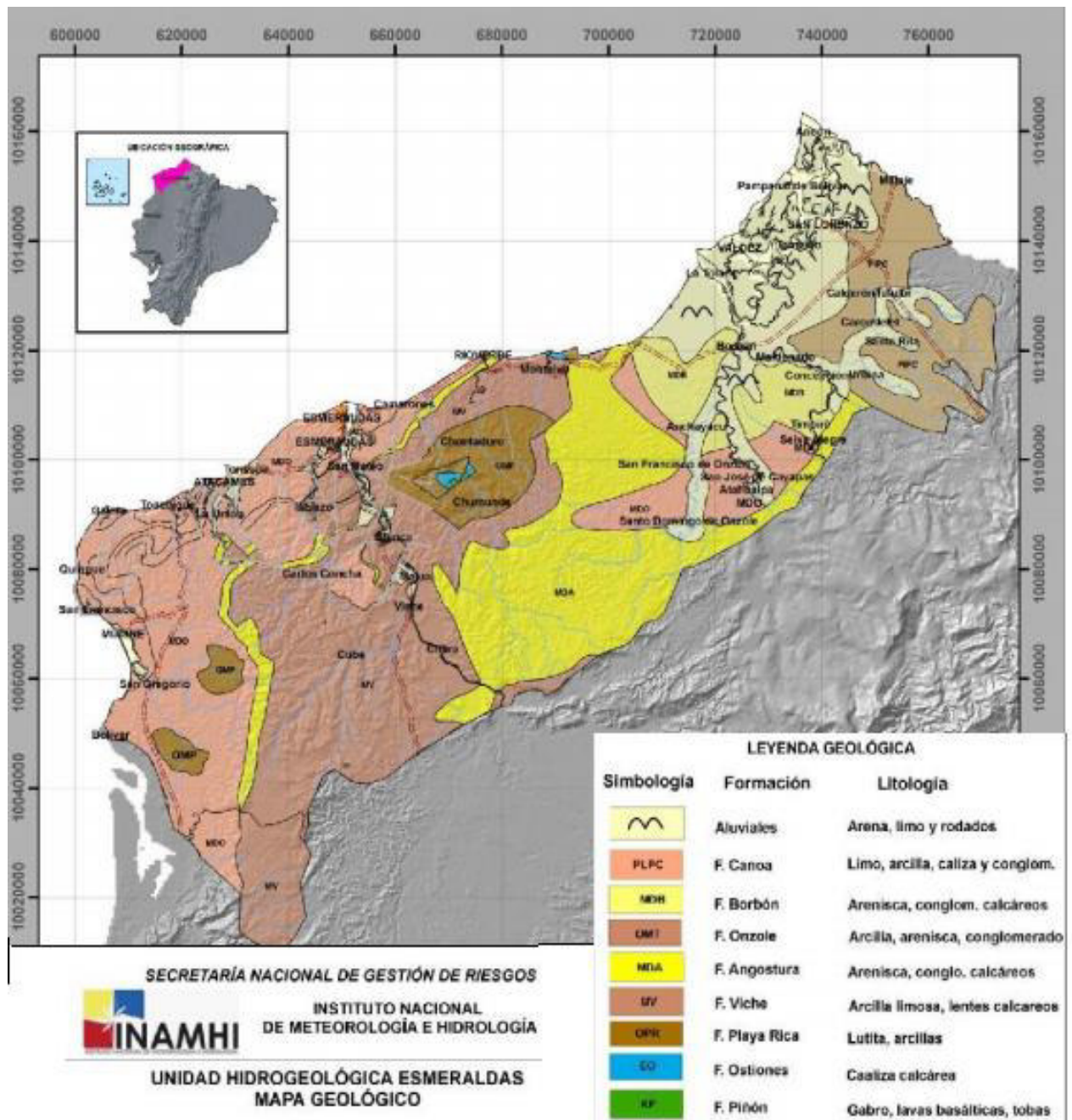


Figura 3: Mapa geológico de Esmeraldas. Obtenido de: Burbano et. al. (2015). Introducción a la hidrogeología del Ecuador. Quito: INAMHI.

2.3 Suelos

En la provincia de Esmeraldas se encuentran los relieves colinados altos. El tipo de suelos poco profundos están localizados en el callejón interandino y en las vertientes bajas de la cordillera Occidental, es decir, al noreste y suroeste de la ciudad de Esmeraldas (Silva, 2010). Esta variabilidad y riqueza tanto climática como territorial ayudó al desarrollo de los primeros asentamientos humanos, las cuales, para su supervivencia aprovecharon los recursos de los distintos nichos ecológicos ubicados alrededor de las franjas costeras y los pies de monte de la Cordillera Occidental (Yépez, 2004).

2.4 Medio ambiente:

Esmeraldas es considerada como una especie de “bisagra ecológica”, pues enlaza las tierras áridas del sur ecuatoriano, afectadas por la corriente de Humboldt, con las regiones húmedas y tropicales de la costa septentrional de América, afectada por la corriente de El Niño (Banco Central del Ecuador, 1988). Esto provoca que su temperatura máxima oscile entre máximo los 25° y mínimo entre los 13° a 16° centígrados y su precipitación anual sea superior a los 3000 milímetros (Estupiñán, 1994).

La estación del año más lluviosa y a la vez calurosa, es de diciembre a mayo, aquí el índice de humedad es bastante elevado. En cambio, de junio a noviembre se encuentra la estación con temperaturas más agradables, pues son los meses correspondientes al verano (Fauria, 1985). Por su parte, de acuerdo a la clasificación de Holdridge, esta región se encuentra denominada por el clima acuático húmedo tropical (ideal para el desarrollo de: manglares, marino costero, estuarino, agua dulce, humedales) y ecosistemas terrestres como: bosque húmedo tropical y bosque seco tropical (Velarde, 2013: 8).

2.5 Sistema hidrográfico

El sistema hidrográfico de Esmeraldas está caracterizado principalmente por los ríos: Cayapas, Cojimés, Esmeraldas (nace de los deshielos del Cayambe, Antizana, Sincholagua, Cotopaxi, Iliniza, Atacazo, Pichincha y la Cordillera Occidental) y Santiago (cuyo origen se encuentra en la cordillera Occidental, en los páramos de Piñán entre Cotacachi y el río Mira) (Estupiñán, 1994: 23,28). Todo este sistema hidrográfico facilitó a sus antiguos pobladores trasladarse de un lugar a otro, al igual que aportó en la comunicación e intercambio de bienes entre diferentes asentamientos humanos (Figura 4).

Por su parte, en el perfil costero de la provincia, se encuentra la Bahía de Ancón de Sardinias, con sus canales influenciados por las crecientes del río Santiago, el flujo de las mareas, y por sus islas: Pichangal, Buenos Aires, Palma Real, Changuaral, Tatabrero, Limones y La Tolita (Estupiñán, 1994).



Figura 4: Mapa hidrográfico de Esmeraldas. Obtenido de: Ministerio de Defensa Nacional.

2.6 Fauna y flora

Que las sociedades de la región, especialmente La Tolita, hayan tenido un favorable acceso a las tierras y recursos aledaños, podría significar un crecimiento significativo para el desarrollo de su cultura, pues pudieron aprovechar los diferentes recursos que se pueden encontrar en los alrededores de las zonas cercanas al mar, a las montañas, a los manglares y a las zonas aledañas al sistema hidrográfico.

Según Julio Estupiñán (1994), estas tierras son óptimas para la producción de maderas, árboles frutales, palmeras, gramíneas y plantas medicinales, las cuales se detallan a continuación:

| Maderas | Árboles frutales | Palmeras | Gramíneas | Plantas medicinales |
|--|---|--|---|---|
| Guayacán, cascol, clavo, caoba, cascarillo, jagua, balsa, muchina. | Naranja, guabo, obo, zapote, guabillo, cacao, almendro. | Coco, tagua, palma real, chonta, palmiche, mocora. | Caña dulce, guadúa, cabuya, totora, piquigua. | Botoncillo, ruda, mirto, altamisa, paico, zabela. |

En cuanto a la fauna, Estupiñan (1994) destaca la existencia de mamíferos, crustáceos, aves, reptiles, anfibios, marsupiales y peces. Entre algunos ejemplares se encuentran:

| Mamíferos | Crustáceos | Aves |
|---|--------------------------------|-----------------------------------|
| Felinos, venados, guantas, armadillos, nutrias, zariguellas, etc. | Camarón, jaiba, langosta, etc. | Gavilán, colibri, guacamayo, etc. |

Siendo Esmeraldas una tierra rica para la vida, tanto humana como animal y vegetal, no es de sorprenderse que también contenga yacimientos arqueológicos, los cuales demuestran que el desarrollo cultural en estas tierras fue de vital importancia, siendo uno de los más destacados el de “La Tolita”.

Sin embargo, Esmeraldas ha estado constantemente invadido por la huaquería¹, lo cual a derivado a que muchos de los objetos arqueológicos que actualmente se encuentran resguardados en diferentes museos y reservas del país carezcan de un contexto². Pese a ello, es indispensable recalcar que muchas de los objetos encontradas en la provincia, sea por actividad de huaqueo o mediante un trabajo de excavación arqueológica, aún pueden contarnos parte de la vida de sus creadores, pues muchas de las piezas representan la vestimenta, la indumentaria, los oficios, los animales de caza, las creencias religiosas, la vida sexual, etc. que llevaban a cabo los antiguos pobladores de este territorio.

¹ Huaquería, es la excavación clandestina o el saqueo de diversos objetos materiales de índole arqueológico (Echeverría, 1981).

² Contexto arqueológico, conjunto de objetos que se encuentran dispuestos unos en relación con otros, de tal manera que identifiquen una actividad social realizada en un tiempo dado. En términos cronológicos es una unidad de tiempo y en términos sociales, refleja un segmento de actividad social (Echeverría, 1981:95).

2.7 Espacio geográfico de la cultura Bahía

Desde el inicio del siglo XX diversos materiales de la cultura Bahía fueron hallados indistintamente. Pero fue Francisco Huerta Rendón, historiador y arqueólogo guayaquileño, quien en 1940 informó expresamente la existencia de una población precolombina en Bahía de Caráquez. Investigaciones posteriores, dieron como resultado la existencia de vestigios Bahía desde diversos puntos del norte, centro y sur de Manabí hasta el Golfo de Guayaquil (Mejía, 2005) (Figura 5). Pese a ello, el área de mayor dinamismo social, según Zambrano (2013), se expandió desde San Antonio de Caráquez, Cabecera cantonal de Sucre, hasta la Isla de la Plata.



Figura 5: Mapa con ubicación de la zona general de la cultura Bahía. Obtenido de: Avilés, E. (s.f.). Enciclopedia del Ecuador.

2.8 Resumen geológico

La provincia de Manabí, principal territorio ocupacional de la cultura Bahía, se caracteriza por ser una región costera, cuya extensión comprende 350 kilómetros. Limita al norte con la provincia de Esmeraldas, al sur con las provincias de Santa Elena y Guayas, al este con las provincias de Guayas, Los Ríos y Santo Domingo de los Tsáchilas, y al oeste con el Océano Pacífico.

Sus principales elevaciones no sobrepasan los 700 metros sobre el nivel del mar. Sus cordilleras más relevantes son: la Chongón-Colonche, los cerros de Hojas y Montecristi, y

hacia el norte la cordillera de Balzar que se une con los cerros de los Liberales y de Canoa. Dentro de sus accidentes geográficos se destacan, de norte a sur las puntas Pedernales, Ballena, Palmar, Brava, Charapotó, Bahía de Caráquez, Manta Cojimíes y Crucita, le siguen los cabos Pasado, San Mateo y San Lorenzo, las Bahías Cojimíes, Caráquez y Manta, las ensenadas de Jama, Crucita, Cayo y Machalilla. Entre las montañas de mayor relevancia se encuentran: Calceta, Flavio Alfaro, el Cerro La Azucena, las montañas de Convento y la cordillera La Iguana. A unos 15 kilómetros de la costa se encuentra la Isla de la Plata y otra isla más pequeña llamada Cojimíes (ih).

Por su parte, en cuanto a la evolución geológica de Manabí, haciendo una rápida revisión, según el INAMHI (2006), empezó en el período Jurásico mediante la emisión de flujos volcánicos que se prolongaron hasta el Cretácico, conformando así el complejo denominado Piñón, el cual se lo encuentra formando la cordillera de Chongón. Desde el período del Cretacio superior hasta el Eoceno inferior se produjo una sedimentación conformada por depósitos de origen marino y continental de los cuales surgió la formación Cayo. En el Eoceno medio se produjo un evento transgresivo que originó la depositación de sedimentos detríticos compuestos de areniscas, conglomerados, calizas y lutitas, localizados al sur entre Manta y Puerto López. En el Mioceno medio se encuentran los sedimentos del Grupo Daule que se componen de arcilla, limolitas y lutitas, este grupo cubre más del 60% de la provincia. Finalmente en el cuaternario se produjo una sedimentación de material clástico que relleno los valles formados por los ríos y parte de las cuencas hidrográficas de la provincia (Figura 6).

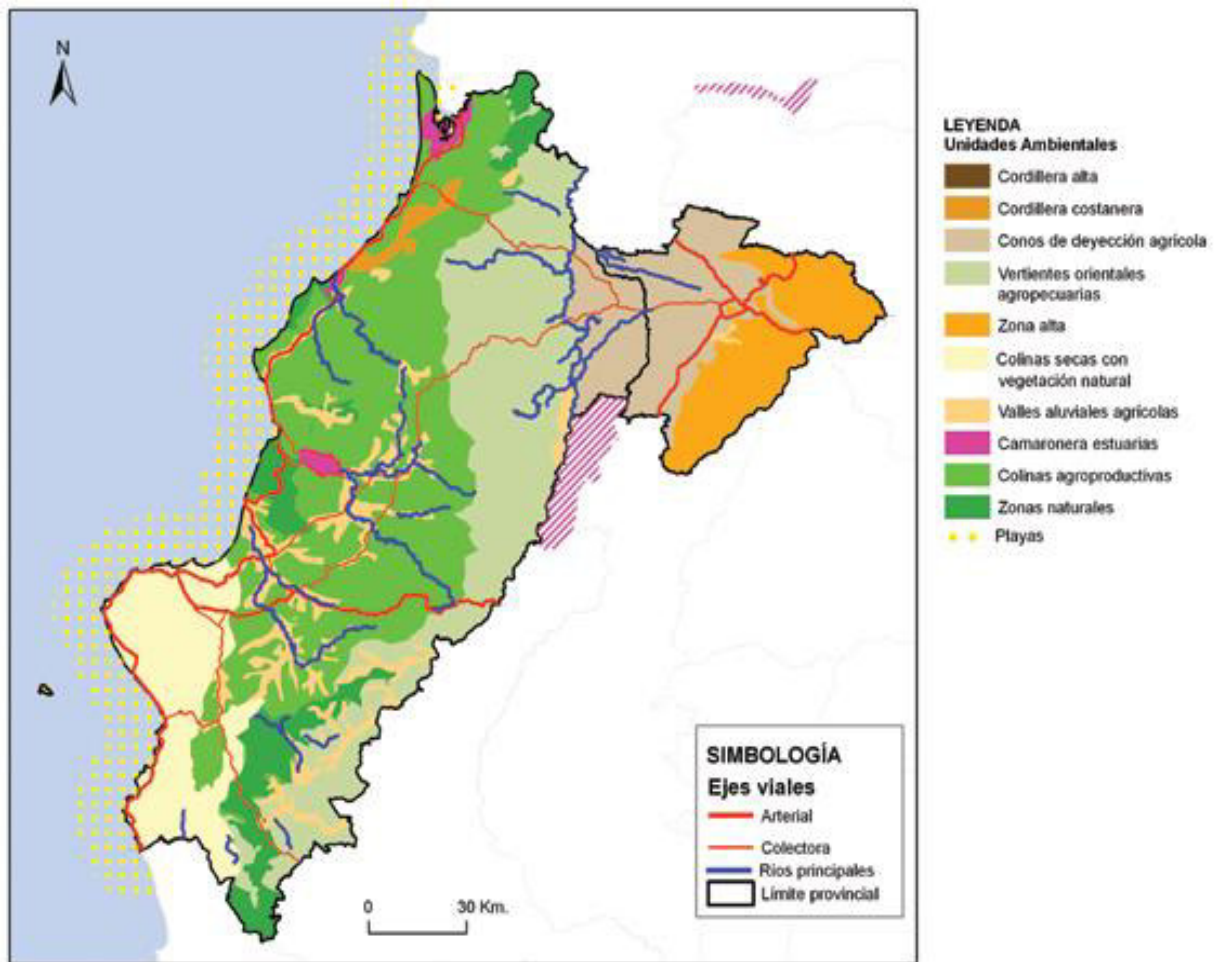


Figura 6: Mapa de Unidades Ambientales en Manabí. Obtenido de: SEMPLADES. (2010). Agenda Zonal del Buen Vivir. Propuestas de Desarrollo y Lineamientos para el Ordenamiento Territorial. Quito.

2.9 Suelos

Según Estrada (1962: 14) hay cuatro principales grupos de suelos en Manabí: a) En la zona de Manta, donde la capa vegetal está formada por suelos semidesérticos con contenido arcilloso elevado. La vegetación está adaptada a las condiciones áridas del sitio. b) Al norte y al interior de Manabí donde se hallan bajos lomeríos, como los de Cerro Hojas, Jupe, Manantial, Bálsamo y Roma. Aquí el suelo es negro y arcilloso, ideal para el cultivo de algodón, plantas oleaginosas, fibras, textiles y pastos. c) En sectores como el valle de Chone y el de Charapotó, donde los suelos son negros aluviales denominados como “regosílicos” y son favorables para la agricultura. d) Suelos pantanosos, de manglar y de salitrales, los cuales son solo aptos para la producción de madera de mangle puesto a que están bajo la influencia freática de las aguas del mar.

2.10 Medio ambiente

Manabí está atravesado de sur a norte por la cordillera costera, separando la zona del litoral de las diversas cuencas hidrológicas que se encuentran tierra adentro (Mejía, 2005). La corriente de El Niño influye notoriamente en las precipitaciones de la zona, las cuales durante el período de diciembre a mayo alcanzan una fuerte intensidad, y desde el mes de junio hasta diciembre existe ausencia de precipitación, con excepción de ligeras lloviznas de poca duración. En la franja costera, las precipitaciones varían dentro de un estimado de 250 mm anuales. En cambio, en las zonas montañosas las precipitaciones aumentan hasta aproximadamente 1.600 mm anuales (INAMHI, 2006).

Manabí posee tres tipos de clima: a) Clima tropical megatérmico semi-árido, que influye dentro de la franja costera donde las precipitaciones al año son menores a 500 mm, dando temperaturas medias anuales de 24°C. b) Clima tropical megatérmico seco a semi-húmedo, el cual se encuentra en una franja longitudinal donde la precipitación varía de 500 mm a 1000 mm, por lo cual la estación seca es bastante marcada. Su temperatura promedio es de 25°C. c) Clima tropical megatérmico húmedo, está presente en la parte oriental de la provincia, su precipitación anual varía entre 1000 mm y 2000 mm. La temperatura media oscila en los 25°C (Ibíd.).

2.11 Sistema hidrográfico

Los sistemas hidrográficos de mayor relevancia, lo constituyen los ríos de las cuencas de Jama, Chone, Portoviejo y Jipijapa. La cuenca del río Chone, es una de las más importantes de Manabí, sus ríos nacen de las faldas occidentales de la cordillera de Balzar y desembocan en Bahía de Caráquez, sus ríos son: Garrapata, Mosquito, Río Grande, Carrizal, Junín, Agua dulce y Chone. La cuenca del río Portoviejo tiene como sistema hidrográfico los ríos que nacen de las estribaciones de los cerros Santa Ana y son: Pata de pájaro, Mineral, Visquije, Bonce, Naranjal, Esmeraldas, Mancha grande, Río Chico, Bachillero y Portoviejo. La cuenca del río Jama y Briseño se encuentra conformada por los ríos Mariano, El Venado, San Jacinto, Convento, Zapallo, Jama, Capricho, Rosa Blanca y Briceño. Finalmente, la cuenca del río Jipijapa está conformada por cuencas pequeñas que desembocan en el Océano Pacífico, los cuales son: el río Manta, el río Sancán, el río Cantagallo, el río Jipijapa, el río Buena Vista y el río Ayampe (INAMHI, 2006) (Figura 7).

2.12 Fauna y flora

La vegetación de Manabí varía de acuerdo al suelo y a las estaciones, es así que en la temporada húmeda de la zona de Manta crecen arbustos de hojas duras, cactáceas, gramíneas y matas. En la zona norte y al interior de Manabí, en la temporada de fuerte calor y lluvias, la tierra se cubre de extensa vegetación como: arbustos, cetáceas, árboles grandes, algodón, plantas oleaginosas, fibras, textiles y pastos. Sectores como el valle de Chone y Charapotó son favorables para el cultivo de algodón, maíz, banano, frutas cítricas, caña de azúcar y pastos (Estrada, 1962).

En cuanto a la subsistencia de la cultura Bahía, según Zambrano (2013), la zona de su asentamiento correspondió a suelos húmedos y pantanosos que enlazan las aguas saladas del mar con las del río Chone, dando como resultado producción agrícola de productos como: madera, vegetación salitral y especies de tamaños reducidos.

Parte de la costa que va desde la Isla de la Plata hasta Bahía, se considera como un sitio privilegiado por su riqueza ictiológica pues se puede encontrar especies como: atunes, ballenas, peces espada, sardinas, concha prieta, pata de mula (*anadora grandis*), *Ostrea columbiensis*, mejillones, almejas, entre otros (Blasco et al., 1976).

También dentro de su diversidad faunística, en el Bosque tropical, se encuentran con mayor frecuencia: tortugas, reptiles y mamíferos (como: marsupiales, roedores, primates, murciélagos, cérvidos, etc.). Cabe agregar, que en el Bosque tropical seco se hallan también especies de venados y lagartijas (Ibíd.).

Como se ha visto, el territorio que ocupaban los pobladores de la sociedad Bahía posee gran diversidad en cuanto a flora, fauna, suelos, entre otros, lo que ha hecho de esta región una zona favorable para el desarrollo humano. Sin embargo, este mismo desarrollo, y por ende, crecimiento poblacional, ha provocado que a lo largo de los años los vestigios de estas antiguas sociedades se vayan perdiendo, pues el incremento, muchas veces incontrolable del urbanismo, junto con la interminable actividad del huaqueo, han provocado que muchos artefactos arqueológicos pierdan su contexto.

Pese a ello, no se debe dejar de lado, que las culturas que habitaron este territorio, como argumentó el padre Porras (1973), formaron parte de una notable y compleja organización social, política y religiosa, y esta complejidad puede ser vista dentro de su legado material.

CAPÍTULO II: ANTECEDENTES Y CONTEXTOS ARQUEOLÓGICOS

Tanto la cultura de La Tolita como Bahía se formaron dentro de un período similar, que se lo conoce como “Desarrollo Regional”, este se caracteriza por desarrollarse entre el 500 A.C. al 500 D.C. (Figura 8).

Las sociedades costeras que se asentaron en esta etapa se organizaron a través de varios sistemas culturales, entre los cuales se encuentra el sistema de cacicazgo. En este período, hubo un considerable aumento de población, conjuntamente con un progreso tecnológico, generando así, nuevos niveles de diversificación y especialización en cuanto a sus actividades, tanto rituales como productivas (Cevallos; et al., 1985).

Gracias a varias innovaciones agrícolas (albarradas, camellones, etc.), los habitantes de esta época lograron obtener diversos recursos alimenticios. Su control, distribución e intercambio dependió del sistema cacical, para lo cual les fue de gran utilidad la creación de centros socio-políticos, a través de los que no solo podían tener el control económico sino también político y social (Ibíd.).

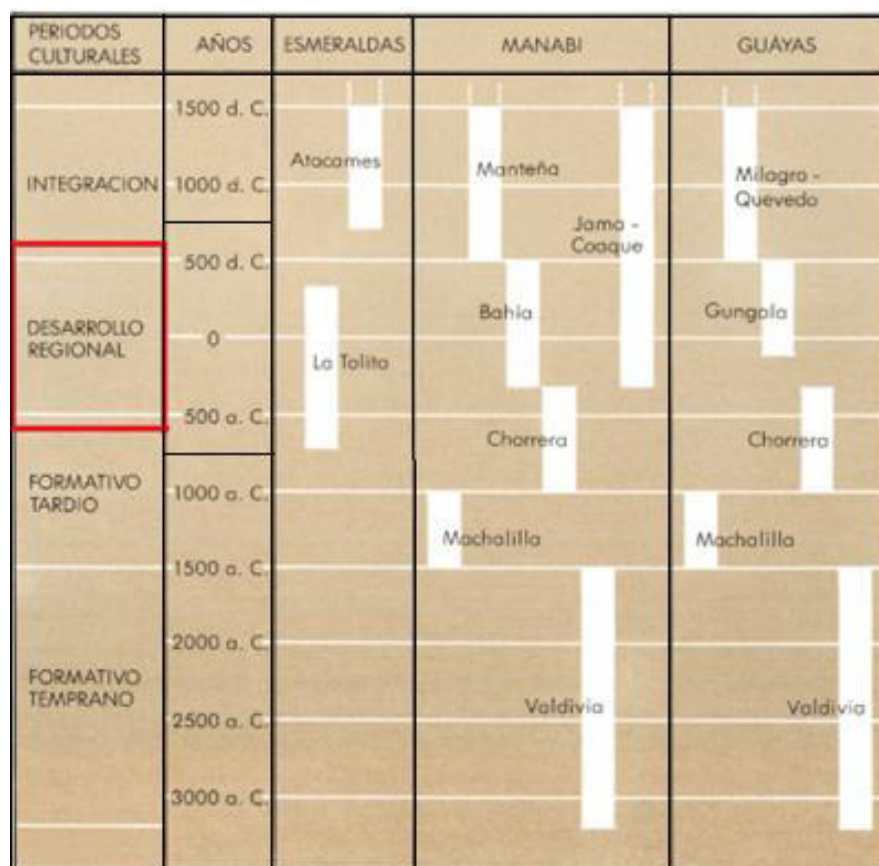


Figura 8: Mapa de la secuencia cultural de la zona costera del Ecuador. Obtenido de: Berenguer, J. et al. (Eds.), (1988). Artes y joyas del antiguo Ecuador. Cultura La Tolita. Quito.

3.1 Primeras investigaciones arqueológicas de los sitios La Tolita

La información inicial que se tiene de poblados asentados en la zona, se ha dado a través de los escritos de varios doctrineros y viajeros como: el francés Henry Onofroy de Thoron, quien describe su travesía a lo largo de asentamientos Tumaco y La Tolita en el año de 1861; de frailes doctrineros como, Miguel Cabello de Balboa, evangelizador a finales del siglo XVI; o Fray Juan de Santa Gertrudis, quien evangelizó la población del sitio, en el siglo XVIII (Fauria, 1985). El paso de estos personajes por las áreas de La Tolita, dio lugar al conocimiento de la existencia de un antiguo asentamiento humano.

Entre las primeras investigaciones formales realizadas en el sitio La Tolita, se encuentran las de M. Saville. Él saca a relucir excavaciones previas elaboradas por Sánchez, según el cual, excavando un montículo de gran proporción, encontró un enterramiento perteneciente a un individuo en posición sedente, con un sello de cerámica en una de sus manos, junto con diversas ofrendas elaboradas en barro y un huevo de oro (Ugalde, 2009:17).

Posteriormente, en la década de 1920, entra en escena Max Uhle (1927: 236), quien junto al apoyo de la Universidad Central del Ecuador realizó varias prospecciones y pequeñas excavaciones en los sitios de Atacames, Tonsupa, río Tiaone, río Esmeraldas, río Verde, La Tolita y ciertas propiedades privadas. Dentro de su excavación en La Tolita, Uhle señala el avistamiento de 25 montículos artificiales, de los cuales algunos eran alargados con una plataforma encima, otros redondeados o cónicos y otros tenían una forma irregular. Dichos montículos estaban ubicados de forma particular, pues pareciera que rodeaban un patio de gran tamaño. Otro montículo excavado por Uhle, es la Tola número seis, donde encontró un enterramiento de tipo “chimenea³”.

Otro investigador que continuó con las investigaciones en la zona fue E. Ferdon (1945), quien llegó al lugar a mediados de los años 40. Ferdon, señaló la existencia de 31 montículos y destacó que un buen número de montículos grandes poseen en la parte superior una superficie plana, lo que los hizo aptos para servir como base de templos. En cambio los más pequeños, generalmente redondeados, pudieron haber tenido un carácter funerario. Años después, entre 1983 y 1986 F. Valdez (1987) y J-F Bouchard, en colaboración con el Banco Central del Ecuador y el Instituto Francés de Estudios Andinos, llevaron a cabo numerosas recolecciones de material de superficie y excavaciones en tres tolas (Pajarito, Mango y

³ Según Ugalde (2009, p. 18) Este enterramiento consiste en una columna constituida por algunas vasijas de barro, que usualmente son llamadas timburas, las cuales son colocadas una sobre otra junto al difunto o a los difuntos.

Walberto). A partir de los datos obtenidos en estas, concluyeron que la ocupación más temprana, era perteneciente al período Formativo Tardío, lo cual se manifestó a través de las piezas cerámicas, con influencia estilística de la cultura Chorrera (Ibíd.).

Todas estas investigaciones, se encuentran entre las más destacadas dentro de la diversidad de estudios realizados para la antigua sociedad de La Tolita.

3.2 Características principales de la cultura La Tolita

Según Diógenes Patiño (1992: 41), La Tolita no es únicamente una sola sociedad, sino más bien, una “gran tradición arqueológica⁴”, pues se trata de una unidad cultural amplia que comparte características o secuencias similares con diversas poblaciones. En otras palabras, el desarrollo cultural de La Tolita se expande y difunde, gracias a que abarcó una amplia área geográfica desde la costa Pacífica del norte de sudamérica en Ecuador hasta el área del bajo San Juan y Calima, en las cercanías de Buenaventura en Colombia. La tradición cultural de La Tolita abarcó varias fases encontradas dentro de diversos sitios poblacionales como: La Tolita, Selva Alegre, Mataje, Monte Alto, Inguapí (Figura 9).

Al ubicarse cerca de las principales desembocaduras del río Santiago, los antiguos pobladores de La Tolita pudieron establecer una interacción y cohesión social con los pueblos aledaños a través del intercambio a corta y larga distancia por vía marítima, no solo de diversos bienes, sino también de una amplia tradición cultural, donde a más de materias primas, productos exóticos y objetos varios, intercambiaron y difundieron su compleja cosmovisión.

Cabe recalcar que este intercambio no se dio únicamente entre los diversos asentamientos del litoral. También surgieron contactos con la Sierra a través de rutas que bajan desde las cuencas de los ríos Mira, Santiago, Cayapas, Guayallabamba y los pasos de montaña de Intag y de Lachas (Patiño, 1992: 42).

⁴ Tradición arqueológica, es la suma de objetos, artefactos o vestigios arqueológicos que comparten características similares y evidencian distintas cosmovisiones de sociedades antiguas.



Figura 9: Mapa de los sitios arqueológicos de la costa Pacífica de Ecuador y Colombia. Obtenido de: Landázuri, C. (Ed), (2004). Arqueología de la Costa Norte del Ecuador. Quito.

Gracias a su ubicación geográfica, esta sociedad pudo aprovechar los distintos nichos ecológicos que les otorgaban el mar, los manglares y todo el bosque tropical para su subsistencia, la cual estuvo basada a partir de la caza, pesca y recolección. Restos alimenticios encontrados en basurales domésticos, muestran que entre los animales que más consumían están: guantas, zarigüeyas, venados, zainos, monos, pavas de monte, lechuzas, armadillos, bagres, lisas, crustáceos y moluscos. A más de ello, complementaban su alimentación a través de la agricultura, donde utilizaban la tecnología de campos elevados para facilitar la obtención del excedente de producto. Entre alimentos que más producían se encuentran: el maíz, la yuca, el fréjol, la calabaza y el algodón (Landázuri, 2004).

En cuanto a los asentamientos de esta sociedad, Patiño (1992:44) argumenta que se caracterizaban por ubicarse principalmente cerca del litoral para así tener un mejor acceso a los ríos, los manglares, los esteros, las bocanas y al mar. Su ocupación poblacional se determinó por ser nucleada y dispersa. Sus viviendas fueron elaboradas sobre montículos artificiales o tolas, y se localizaron por lo general en áreas conocidas como “firmes” que son sitios más altos y menos pantanosos que en zonas de esteros y bocanas.

Según Montano (1989:18), la creencia religiosa de la sociedad de La Tolita estuvo basada en una cosmología animista, donde representaban a sus seres mitológicos basándose en su entorno natural. Sus diferentes deidades se desarrollaron a partir de animales como: el felino, el caimán, la serpiente, diferentes tipos de aves, entre otros. El papel del shamán era de vital importancia, pues este tenía la capacidad de mezclarse y tener un contacto más profundo con los seres sagrados. Dentro de su vida religiosa también pertenecían, ritos de iniciación, sacrificios y ceremonias funerarias.

Otro aspecto de importancia dentro de esta cultura, se encuentra en su vestimenta, la cual no solamente sirvió para distinguir un género de otro, también permitió identificar los roles y el prestigio de cada individuo. Por ejemplo, las prendas que parecen tener una elaboración minuciosa, por lo general estaban asociadas a personas con cierto status, a esta se le podía agregar algún tipo de ornamentación (Figura 10) (Landázuri, 2004:25). Por el contrario, el común de la población podía utilizar prendas menos elaboradas, caracterizadas principalmente por faldones y taparrabos, y en ciertos casos su atuendo incluía ornamentación más sencilla (Figura 11).



Figura 10 ⁵



Figura 11 ⁶

⁵ **Figura 10:** Figurilla de cerámica. MAAC. Guayaquil. Código pieza: GA-3-2992-87. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶ **Figura 11:** Figurilla de cerámica. Museo de América, Madrid. Código pieza: 03515C1. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Otra característica de esta sociedad es su trabajo en orfebrería, lo que destaca un desarrollo importante en cuanto a técnicas como: fundición, soldadura, técnica de la “cera perdida”, martillada, laminada, forjadas y repujadas. Los metales que utilizaron fueron el oro, el platino y la tumbaga (aleación de oro y cobre). Más que para la elaboración de herramientas funcionales (como agujas y anzuelos), utilizaron el metal para la fabricación de objetos suntuarios como: colgantes, orejeras, mascarones, narigueras, ganchos, clavos faciales y pequeños adornos para ser colgados a piezas de arcilla. Cabe agregar que, a más del trabajo en metales, elaboraron objetos en piedras semipreciosas como amazonita, jadeíta, sodalita y esmeraldas, al igual que utilizaron otros materiales como concha y hueso (Patiño, 1992:44).

En cuanto a la alfarería, es preciso distinguir que poseían una valiosa industria especializada. De acuerdo a Patiño, (1992:46) el manejo del fuego y la arcilla hizo de esta actividad un aspecto de relevancia dentro de su ámbito cotidiano y ritual. Para la elaboración de los diferentes objetos en arcilla, utilizaron diversos elementos como: la técnica del modelado, la utilización de pigmentos de origen vegetal y mineral para dar color a los objetos antes y después de la cocción, el grabado, el inciso, el exciso, el estampado y el pastillaje. Todas estas técnicas fueron utilizadas para la fabricación de piezas varias como: vasijas polípodas con soportes huecos y variadas formas, vasijas aquilladas y compuestas, alcarrazas, copas, cuencos, platos, pitos, sellos y moldes para figurinas y adornos en serie.

En cuanto a las figurinas, Patiño (1992) recalca que poseen rasgos realistas y naturales con muchos elementos gestuales en los retratos y escenas de personajes de la vida real, desde el nacimiento hasta la muerte. En otras palabras, conlleva todo lo que tiene que ver con el ciclo de la vida. Gran parte de las piezas antropomorfas de esta sociedad, representan diversas etapas habituales de sus pobladores (Figuras 12 y 13), al igual que diferentes elementos de su cosmovisión⁷. Otras piezas que también elaboraron fueron figurinas antropozoomorfas (Figura 14), y zoomorfas⁸ (Figura 15).

Cabe agregar que el clima, conjuntamente con la cercanía a la costa, y a los diferentes manglares, produjo que la capa freática cercana a algunos de los asentamientos

⁷ Representaban aspectos como: Deformación craneana, Estilos de peinados, Adornos corporales como: narigueras, brazaletes, collares y orejeras. Etapas como: juventud, vejez, enfermedad, familia, maternidad, parto, erotismo. Tipos de roles como: navegantes, artesanos, comerciantes, hilanderas, pensadores, shamanes, entre otros (Patiño, 1992:43).

⁸ Representaron animales anfibios, los más representativos fueron: caimán de anteojos, cocodrilo, iguana. Mamíferos como: jaguar, pantera, perro de monte, kinkajú, armadillo, mico, mono, entre otros. Aves como: águila harpía, guacamaya, perico, etc. Peces como: tiburón tigre, pejesapo o pez pescador, etc. (Patiño, 1992:43).

arqueológicos de La Tolita, provoque que las piezas enterradas pierdan sus colores originales e incluso sufran una fuerte erosión (Landázuri, 2004). Afortunadamente en muchas piezas, aunque ya no es posible ver en su totalidad el color original, puede distinguirse claramente su morfología.



Figura 12⁹



Figura 13¹⁰

⁹ **Figura 12:** Figurilla de cerámica. MAAC, Guayaquil. Código pieza: GA-311-1745-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰ **Figura 13:** Figurilla de cerámica. MAAC, Guayaquil. Código pieza: GA-15-1833-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 14 ¹¹



Figura 15 ¹²

3.3 La Tolita Temprano (600 A.C.-400 A.C.)

Las primeras ocupaciones de la isla La Tolita datan del período Formativo Tardío, con fechas que se encuentran alrededor del 600 A.C y que podrían avanzar hasta el 1000 A.C. (Valdez, 1989: 6). Grupos como la cultura Chorrera, pertenecientes al mismo tiempo, tuvieron una acentuada influencia dentro de esta sociedad, pues parte de su tradición estilística se vio reflejada en varios de las piezas arqueológicas de enumeradas zonas como: La Tolita (Cancha), Mataje, Inguapí (región limítrofe de Ecuador y Colombia), y en el sitio La Cocotera (costa caucana en Colombia) (Patiño, 1992:39).

¹¹ **Figura 14:** Figurilla de cerámica. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Código pieza: GA-32-1674-80. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹² **Figura 15:** Figurilla de cerámica. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Código pieza: GA-4-2857-85. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Cabe añadir que la tradición Chorrera no se encontró únicamente en la zona perteneciente a La Tolita, también se extendió en los sitios pertenecientes a la costa meridional del Ecuador, en las cuencas de los ríos Guayas, Daule y Babahoyo (Ibíd.).

Material cultural de La Tolita Temprano con manifestaciones Chorrera, fue también encontrado en varias partes de la periferia del río Santiago y en el sitio denominado la Laguna. Prospecciones realizadas en el año 1988 en el sitio La Laguna evidenciaron zonas tempranas ubicadas entre 150 y 200 centímetros de profundidad cubiertas por depósitos sedimentarios. En la zona hallaron basurales con material cerámico, lítico y restos alimenticios (mamíferos, semillas de maíz, calabazas y productos del mar (Valdez, 2006:195).

Según Valdez (2006:197), al ser sitios dispersos se aduce una organización social diseminada, donde la agricultura, la caza, la pesca, la recolección de alimentos y la fabricación de productos artesanales surgieron gracias a núcleos familiares.

Por otro lado, en la etapa Temprana de La Tolita el material que más se desarrolló fue: alcarrazas, botellas, vasijas fitomorfas y compuestas, cuencos con soportes trípodes, sencillos, compuestos y de estilos decorativos con diseños geométricos pintados (pintura roja dura, brillante, naranja y tricolor) y gran diversidad de figurillas (Patiño, 1992:39).

Cabe señalar que los depósitos más antiguos de esta etapa, se encontraron a más de 350 centímetros de profundidad sobre estratos arenosos originados de antiguos cordones litorales (Valdez, 1989:6). Tanto Berenguer, et al., (1988) como Valdez (1989), concuerdan que los primeros patrones de asentamiento de esta sociedad fueron dispersos en viviendas aisladas y en zonas no muy lejanas a la orilla, lo cual evidencia una organización social basada en unidades domésticas individuales (Figura 16).

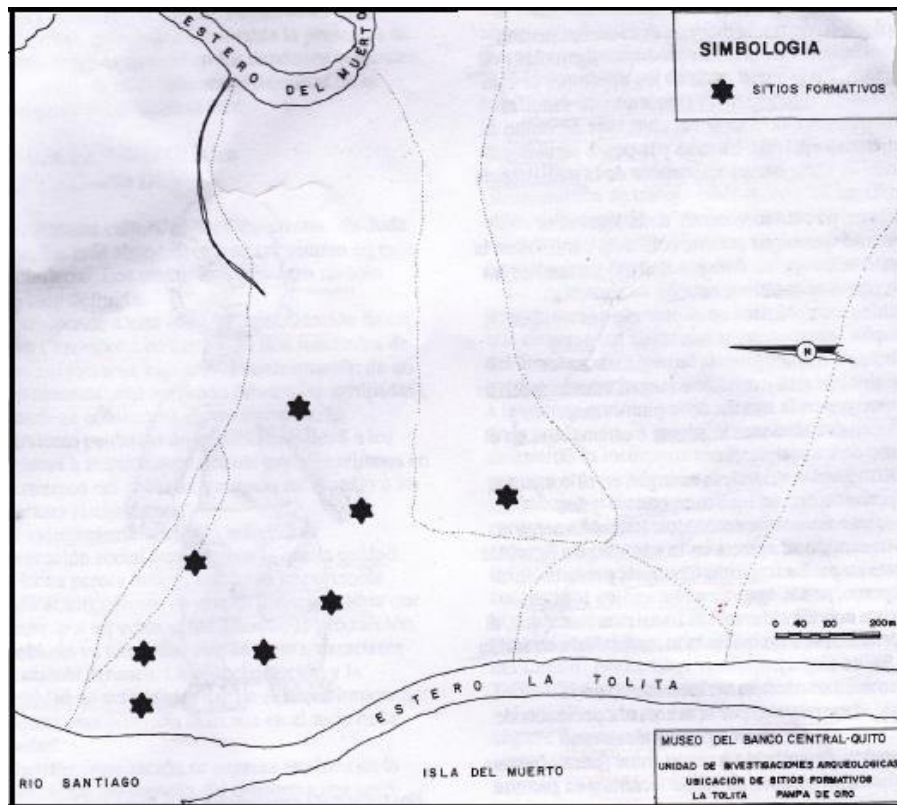


Figura 16: Mapa del patrón de asentamiento disperso en la etapa Temprana de la cultura La Tolita. Obtenido de: Valdez, F. (1989). La sociedad Tolita. En R. Adoum, & F. Valdéz, Nuestro pasado: La Tolita. Exposición organizada por el fondo arqueológico del Museo del Banco Central.

Finalmente, en este período su subsistencia se basó principalmente en la recolección de recursos acuáticos (moluscos, crustáceos y pescados). En los basurales, también se encontró evidencia de pequeños mamíferos y aves, al igual que productos agrícolas como el maíz, el frejol y el algodón (Valdez, 1989:8).

3.4 Etapa de Transición La Tolita (400 A.C.- 300 A.C.)

Francisco Valdez (1989:8) destaca que en esta etapa hubo un avance en cuanto a su manifestación cultural. A más de existir una continuidad de los principales rasgos del período anterior, surgen nuevos elementos estilísticos y formales. Sin embargo, ello no implica un desarrollo cultural distinto, sino más bien un tiempo de transición entre dos etapas. Este momento, no se dio únicamente en la sociedad de La Tolita, pues surgió de forma general en la costa ecuatoriana, ello se puede apreciar en los estilos cerámicos

conocidos como de “transición”, entre los cuales se encuentran: Chorrera-Bahía, Chorrera Jama y Chorrera-La Tolita (Ibíd.).

Los restos culturales evidencian que esta etapa tuvo ocupaciones en zonas nuevas, a lo cual se le atribuye un incremento poblacional. También existe un patrón de asentamiento que señala la reocupación de zonas anteriormente abandonadas. Ello se evidenció gracias al hallazgo en zonas de pantanos rellenados con materiales arcillosos (Valdez, 1989:8).

En cuanto a su alimentación, los estudios elaborados en basurales demuestran una dependencia menor hacia la recolección de recursos marinos, dando lugar a una preferencia de productos agrícolas. Una actividad que continuó siendo un aporte importante de su subsistencia es la caza y la pesca (Valdez, 1989:10).

El desarrollo en su alfarería también tuvo algunos cambios, aunque el estilo general de sus recipientes se mantuvo. Surgieron ciertas variaciones morfológicas como: el apareamiento de patas bulbosas o mameliformes, nuevos motivos decorativos en pintura negativa, decoraciones estampadas en el cuerpo de los recipientes, enfatización de rebordes labiales y mesiales y la manifestación de compoteras y floreros finamente decorados (Valdez, 1989:10).

Por su parte, las figurinas se caracterizaron por la presencia de tocados abultados a manera de cascos, y de orejeras circulares de tipo carrete y pendientes trapezoides o circulares pegados al pecho (estos adornos corporales procuraron resaltar el estatus dentro de su sociedad). Sus rasgos físicos son finos y de expresión facial serena. Entre sus rasgos más relevantes se encuentran ojos almendrados, nariz recta, boca delgada y mentón erguido (Landázuri, 2004:13).

También se incrementó la presencia de máscaras y ciertos recipientes minuciosamente decorados. La elaboración de estos objetos implica el surgimiento de una especialización tecnológica que permitió mayor variedad en cuanto a ornamentos y efigies elaborados en cerámica, piedra, hueso, madera, textiles y metales (Valdez, 1989:11).

3.5 Etapa La Tolita Clásico (300 A.C.-90D.C.)

Según Valdez (1989), en el área costera de este período surgió un gran florecimiento cultural. Se hallaron abundantes materiales arqueológicos, muchos de los cuales son asociados a la consolidación del centro ceremonial de esta sociedad.

En esta etapa, se da la conformación de un denso asentamiento nucleado basado en viviendas agrupadas donde fueron construidas algunas tolas. (Valdez, 1989:11).

Surgió una jerarquización marcada a través de la organización y el control del espacio, a partir del cual, consolidaron una zona nucleada reuniendo a las principales tolas para establecer una especie de plaza principal. Alrededor de esta, se cree que el resto de la población fue ubicada. En la periferia de la plaza mayor, varias actividades se ubicaron como: la artesanía y la producción agrícola (utilizaron técnicas agrícolas como camellones y canales de desagüe). Cabe aclarar que, la organización socio-política que conllevó a la movilización, la planificación centralizada y la transformación de grandes áreas, da como consecuencia una organización de tipo cacical (Ibíd.).

Este período, se caracterizó por la expansión de su influencia cultural, pues, zonas alejadas al asentamiento principal se integraron a través de intercambios de materias primas, productos manufacturados e incluso su cosmovisión. Las zonas que más comparten esta influencia son: La Tolita, Tumaco, Monte Alto, Mataje y La Cocotera (Patiño, 1992:42) (Figura 17).

Como señala Valdez (1989), los ritos funerarios para esta sociedad fueron de vital importancia. Es en honor a ello la producción de una buena parte de piedras preciosas, cueros, pieles, plumas, textiles, cerámica y metales.

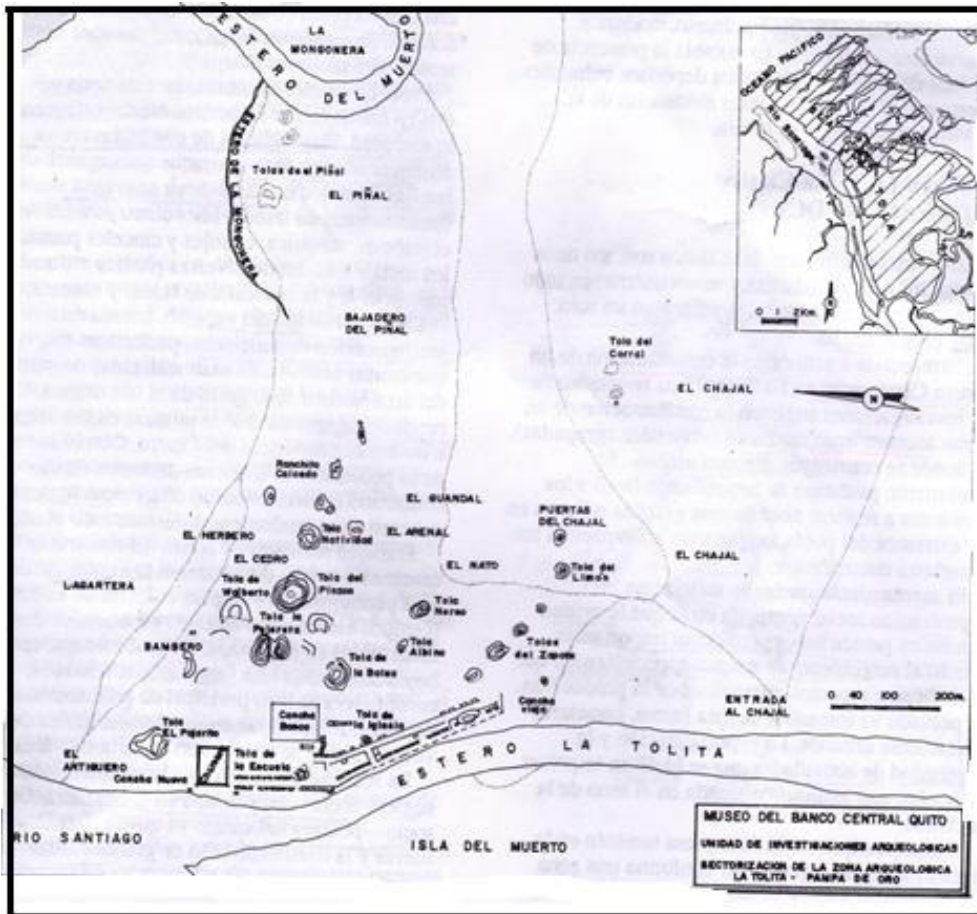


Figura 17: Mapa de la extensión del centro ceremonial La Tolita. Obtenido de: Valdez, F. (1989). La sociedad Tolita. En R. Adoum, & F. Valdéz, Nuestro pasado: La Tolita. Exposición organizada por el fondo arqueológico del Museo del Banco Central.

3.6 Etapa La Tolita Tardío (90 D.C.-350 D.C.)

Tanto Landázuri como Valdez y Patiño concuerdan que éste es un período de decaimiento, pues sufre cambios significativos dentro de su ámbito político, social y religioso. Sin embargo, según Valdez (1989:13), el centro principal de esta sociedad continúa creciendo y ampliando sus tolas, teniendo como consecuencia una ocupación poblacional que llega a su límite máximo sobre un área de aproximadamente dos kilómetros cuadrados. Contrario a ello, Landázuri (2004:28) señala que el centro principal pierde fuerza ideológica, desatando a que muchos de los enterramientos suntuosos disminuyan, a que sus ofrendas sean de baja calidad, a que la población común tenga un mayor acceso a elaborar sus enterramientos en el centro ceremonial, entre otros.

Pese a ello, los autores coinciden que dentro de esta etapa la producción cerámica continúa, pero pierde su calidad en gran medida, factor principal que demuestra la decadencia en que se encontraba esta sociedad. La alfarería en esta etapa se remite a la elaboración de objetos

básicos como: vasijas globulares, copas con base pedestal o anular, cuencos simples y compuestos, algunas alcarrazas y muy pocas vasijas con soportes. Las técnicas de incisión, impresión y aplicación son de escasa utilización. Las figurinas antropomorfas son menos común y por lo general son macizas y con poco decorado (Patiño, 1992:46). Todo ello da como resultado que el estilo de sus objetos cerámicos sea parecido a la Fase Tiaone, perteneciente a la cuenca inferior del río de Esmeraldas (Valdez, 1989:13).

Las últimas ocupaciones de esta cultura oscilan entre el 350 D.C., pero no se trata de una desaparición súbita de todo el poblado, sino más bien del centro ceremonial principal, lo que condujo a que paulatinamente comience a despoblarse los asentamientos aledaños (Ibíd.). Las fases que correlacionan con su decaimiento son: El Balsal, el complejo alfarero de El Morro (en Tumaco), la fase Buena Vista (en el bajo río Patía), la fase Tiaone (por el río Esmeraldas), la fase Guadual (en la cuenca de los ríos Cayapas y Santiago) y las ocupaciones finales de La Tolita y Mataje (en el área limítrofe entre Ecuador y Colombia) (Patiño, 1992:49).

Según Patiño (1992), las causas exactas para el deterioro de esta sociedad no están claramente definidas, aunque se conjetura que su decadencia se dio a causa de la pérdida del control político-económico en los centros ceremoniales y del comercio de mayor relevancia en la zona.

3.7 Primeras investigaciones arqueológicas de los sitios Bahía

Marshal H. Saville, en la década de 1900 se adentra en la costa de Manabí recorriendo zonas como: Cabo Pasado, Cerros de Bálsamo, Bahía de Caráquez, Cerros de Hojas, Jaboncillo, Manta, e Isla de La Plata. Lamentablemente el material recolectado en estos sitios, según Mejía (2005:37), fue confundido y tratado como si procediera de una misma fase cultural, mezclando así a la sociedad Bahía con Manteño.

Investigaciones posteriores, elaboradas en la década de los 40 lideradas por Francisco Huerta Rendón, sacaron a la luz hallazgos arqueológicos en pleno centro de la moderna ciudad de Bahía de Caráquez, dando como resultado material con afinidad desconocida. Huerta procedió a denominarla como: cultura “Bahía de Caráquez” obteniendo así, conocimientos más precisos sobre la existencia de esta sociedad en el país. Cabe agregar que, el análisis que Francisco Huerta elaboró sobre el material, se centra principalmente en una descripción cerámica, que en su mayoría corresponde a figurinas cerámicas (Mejía, 2005: 39).

Sin embargo, pese a los estudios anteriores, la figura que más sobresale en las investigaciones de esta cultura fue Emilio Estrada (1957:59). Entre las décadas de los 50 y 60, junto a su equipo de trabajo, descubrió el asentamiento arqueológico más antiguo, que el ya conocido Manteño. En el sitio Estero 1 y 2 (ubicado en Manabí), Estrada elaboró varios cortes estratigráficos ubicados entre Jaramijó y Manta, gracias a los cuales se dio a conocer el complejo arqueológico llamado “Bahía”. Pese a ello, fue necesario elaborar una tercera y cuarta excavación para confirmar que en los estratos inferiores existía material de este tipo. A partir de sus hallazgos y el análisis de varios cortes estratigráficos, pudo establecer la presencia de conjuntos cerámicos, gracias a los cuales señaló al sitio “Esteros” como el lugar donde se certifica a la cultura Bahía como anterior al asentamiento Manteño y posterior al Chorrera.

Por otro lado, en 1957, el sitio Tarquí, localizado en las cercanías de Manta, fue excavado por Mathew y Marion Stirling. A más de analizar una considerable cantidad de objetos cerámicos, establecen a Bahía como una variante del final de la cultura Chorrera nombrándola como el “Período Floreciente del Formativo Tardío” (Stirling, 1963: 5).

Más adelante a mediados de los años 60, la Isla de la Plata fue excavada por Angélica Carlucci. De todas las piezas recolectadas, la mayoría fueron pertenecientes a los tipos cerámicos Bahía. Según los resultados de su investigación, este sitio fue utilizado como recinto ceremonial de esta cultura (Carlucci, 1966).

Posteriormente, el “Programa de Antropología para el Ecuador” (P.A.E.), en la década de los años 70 e inicios de los 80, ejecutó algunas investigaciones en la parte sur occidental de Manabí, específicamente en los sectores de la Isla de la Plata, Isla Salango, Puerto López, Salango, Los Frailes, La Playita, Río Chico y Las Tunas (Mejía, 2005:42).

En las últimas décadas se han reportado más datos sobre la presencia de material Bahía en varias zonas de la costa del Ecuador. Por ejemplo, estudios de Francisco Valdez (1989) en la Isla La Tolita demuestran la presencia de material cerámico de transición “Chorrera-Tolita” asociado a un tipo cerámico conocido como “Chorrera-Bahía”. Otra evidencia de Bahía se encuentra en el material recuperado en los sitios: “La Cadena” y “La Mana”, ubicados en la cuenca alta del río Guayas.

En otras palabras, evidencias de material cultural con características Bahía (ejemplo figura 18), se ha encontrado en todo Manabí hasta el Golfo de Guayaquil, específicamente en sitios

como: Isla de la Plata, Cerro de Jaboncillo, Jaramijó, Salango, Isla de los Frailes, Manta, entre otros (Mejía, 2005:37).

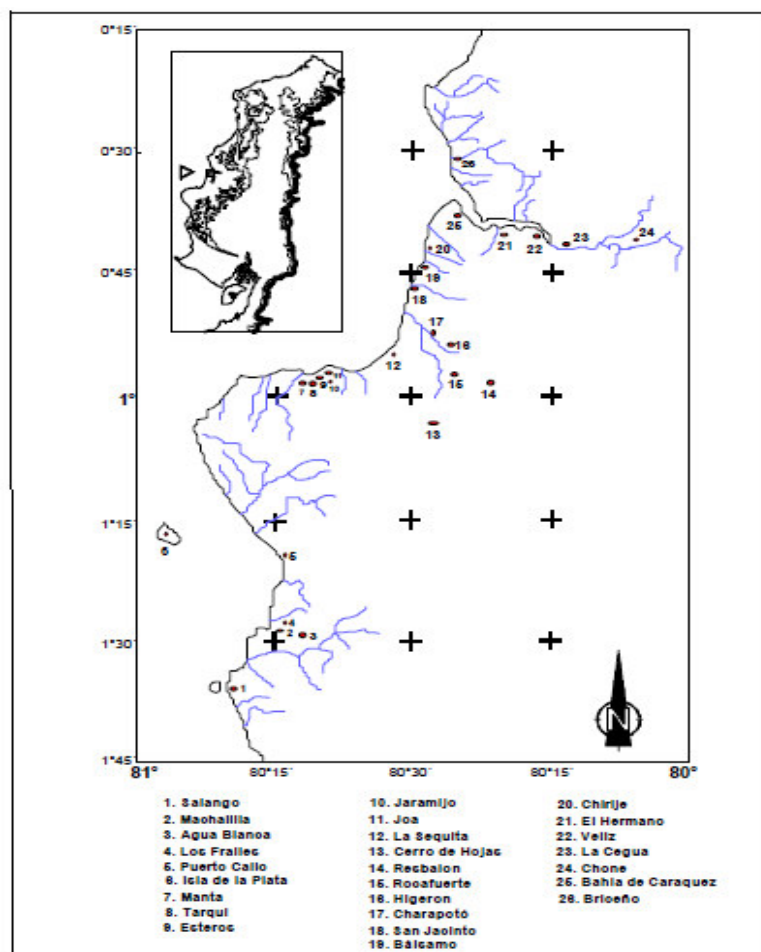


Figura 18: Mapa de Manabí, principales sitios arqueológicos Bahía. Obtenido de: Mejía, (2005). Análisis del complejo cerámico pajonal, proveniente del sector a, sitio Chirije, Manabi. Guayaquil: ESPOL.

3.8 Características principales de la cultura Bahía

Según Estrada (1962:73), los pobladores de Bahía viajaban en determinadas épocas del año desde el continente (Bahía de Caraquez o Manta) hacia la Isla de la Plata (Figura 19). Dicha isla se posicionaba ligeramente al sur del Cabo de San Lorenzo a 55 kilómetros de distancia del sur de Manta, siendo una zona de mar gruesa. Estrada argumenta esto como indicativo de que esta población tenía buenos conocimientos sobre navegación. Cabe recalcar que se aduce el viaje de la sociedad Bahía desde el continente hacia la isla debido a que se cree que esta fue considerada como sitio ceremonial y ritual.

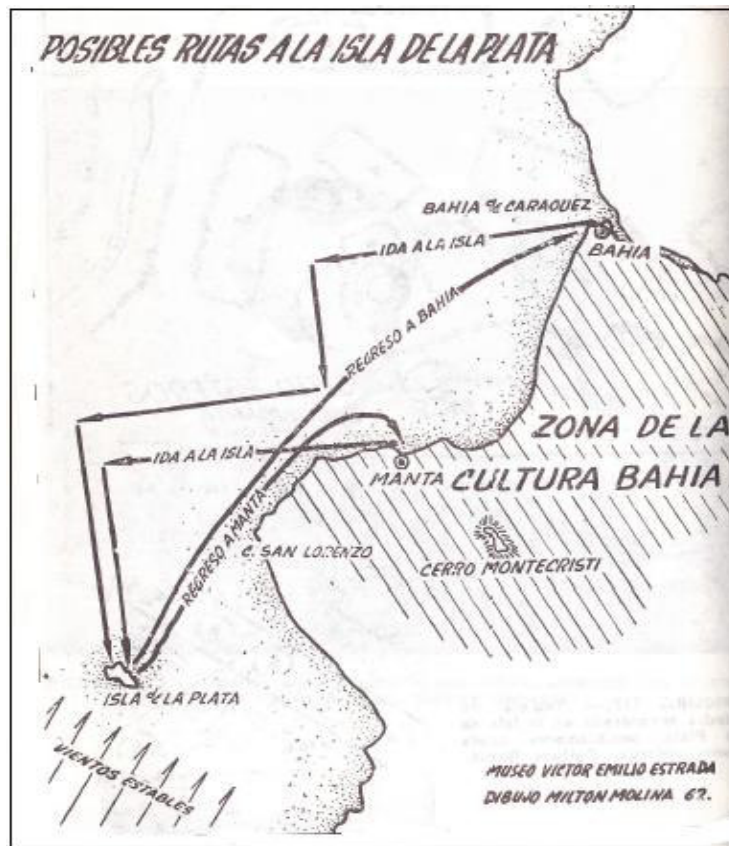


Figura 19: Mapa de las posibles rutas de navegación hacia la Isla de La Plata. Obtenido de: Estrada, (1962). *Arqueología de Manabí Central*. Guayaquil: Museo Victor Emilio Estrada.

La abundancia ictiológica de la zona, junto a los conocimientos marítimos de este pueblo, permitió que una de sus principales bases de subsistencia sea a partir de la recolección y explotación de los recursos en mares y ríos. Como argumenta Estrada (1962:74), se demuestra a partir del abundante material encontrado como: vértebras de diversos animales marinos (atunes, sardinas, parvos, chernas, petos, bonitos, dorados, corvinas, picudos, peces espada, bagres, tiburones, bufeos, ballena, etc.), de anzuelos de concha, de pesos de red, entre otros. Además del aprovechamiento de dichos recursos para su subsistencia, fueron también un medio de economía y comercio.

Otros medios de subsistencia, a los cuales no se les puede desmerecer, son la agricultura, la recolección de alimentos y la caza de animales perteneciente al Bosque Tropical Húmedo y Seco. En la primera fase de esta cultura parece ser que sus técnicas agrícolas están bien desarrolladas, lo cual condujo a que exista una buena repartición del alimento a toda la población (Ibíd.).

En cuanto a su urbanismo, existe poca información, pues los principales centros poblacionales Bahía se situaron justo en las zonas de lo que hoy conocemos como las actuales y principales ciudades de la provincia. Debido a sus expansiones, las ciudades provocaron que a lo largo del tiempo evidencias de esta antigua población vayan desapareciendo. Un claro ejemplo del caso, es en la ciudad de Manta en el año de 1960. Estrada (1962) señala que a su arribo ya habían desaparecido los montículos reportados por Jijón y Caamaño en el año de 1923 y estaban en proceso de hacer lo mismo en el sitio de los Esteros. Por suerte Estrada logró rescatar algunos restos. Pese a ello, el lugar arqueológico finalmente fue destruido.

Gracias a datos obtenidos por Emilio Estrada y Jacinto Jijón y Caamaño, se conoce que en la actual ciudad de Manta se encontraban restos de plataformas aterrazadas con algunas de sus paredes elaboradas con piedras no trabajadas. Por su parte, en el sitio Esteros, estudiado por el primer investigador mencionado, se hallaron montículos de forma cuadrangular sin ninguna orientación determinada, en los cuales parece haberse levantado casas comunales o colectivas (Estrada: 1962:72).

Estrada (1962) atribuye el argumento de casas comunales, postulando que la existencia de casas individuales hubiera producido tiestos o restos de materiales culturales por diversas partes, a más que, el terreno hubiera estado más nivelado (Estrada: 1962:72). Es decir, montículos más pequeños y la presencia de un esfuerzo por tener terrenos más nivelados implicaría la existencia de hogares individuales, caso que no es así, pues la evidencia de concentración de tiestos en áreas elevadas de dimensiones relativamente grandes implica la construcción de hogares colectivos (Figura 20).

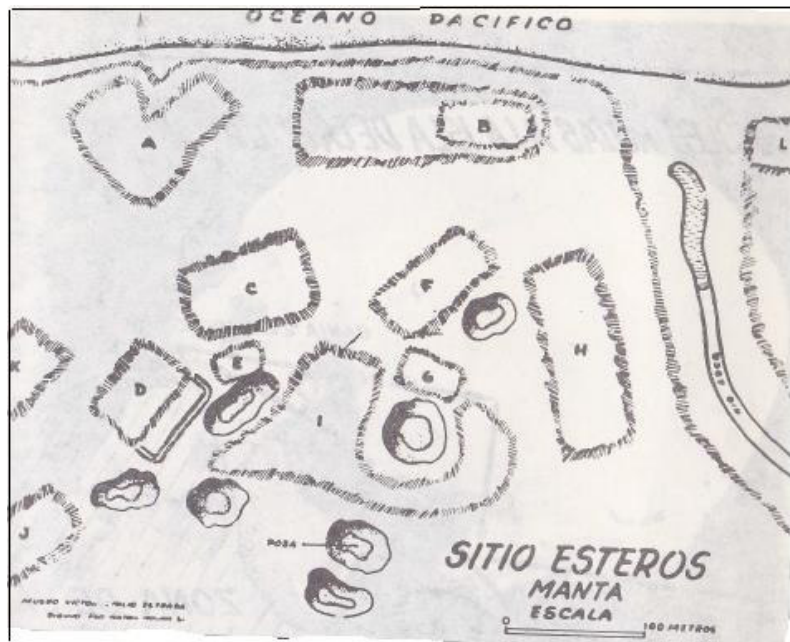


Figura 20: Mapa de localización de montículos en el sitio Esteros. Obtenido de: Estrada, (1962). *Arqueología de Manabí Central*. Guayaquil: Museo Victor Emilio Estrada.

Fernando Mejía (2005:44) ha sugerido que los asentamientos Bahía probablemente estuvieron ubicados a manera de sitios satélites a través de caseríos rurales, los cuales si bien es cierto, pudieron haber sido autosuficientes y administrativamente no tan complejos, se mantenían bajo el control de un sistema político de mayor poder. Esta diferencia entre un sitio de menos y más poderío, según Mejía, puede observarse en los vestigios cerámicos de vasijas y figurinas de mayor estilización y decoración. Por ejemplo, los materiales cerámicos de mejor calidad fueron los de tipo: Santos Grabados, Bahía Calado, Bahía policroma, etc. hallados por Estrada y retomados por Erick López en distintas partes de la costa, como el Parque Nacional Machalilla y la parte sur de Manabí, mientras que restos cerámicos de menor calidad fueron descubiertos en las zonas de Chirije y La Cegua.

En cuanto a las unidades habitacionales de Bahía, se tiene poca información. Lo único que se ha podido conocer ha sido gracias a los modelos cerámicos y a los pocos vestigios arqueológicos que se han encontrado. Estos objetos nos permiten inferir que posiblemente las edificaciones de tipo ceremonial se caracterizaron por estar construidas con materiales perecederos, estar aisladas del suelo natural, tener pisos de piedra, paredes verticales de bajareque y techos de doble vertiente o de paja (Blasco et al., 1976:44). A esto el Padre Pedro Porras (1980: 147-148) agrega también que en general las casas tenían acceso por la parte

de adelante y en algunos casos por atrás, y que las paredes de las casas pudieron haber sido pintadas de color rojo, amarillo, verde o negro.

Acorde a Estrada (1962:70), dentro de su organización social como eje principal se encontraba la autoridad encargada de desarrollar una economía que diera como resultado una especialización del trabajo y por consiguiente una elaboración en excedente de diversos productos. Dentro de esta misma organización social, también se debe tomar en cuenta la urbanización de la zona. Según Porras (1980:148), esta podría comprender entre cinco a diez mil personas, lo cual supone una estructura social jerarquizada (sea de carácter civil o religioso), la clase campesina, los artesanos, los oficiales de administración, entre otros.

En cuanto a las creencias religiosas de la antigua sociedad Bahía, María Blasco y sus colaboradores (1976:45) sugirieron que pudo haber existido una fuerte cohesión interna por parte de sus líderes, la cual dio como consecuencia la producción en masa de figurinas (en su mayoría elaboradas en molde).

Otro motivo para argumentar que la elaboración masiva de las figuras tuvo fuertes lazos religiosos se debe a la “delicadeza y fragilidad de la pintura” (Estrada, 1962: 70). El hecho de tomarse el tiempo para decorar y estilizar cuidadosamente una pieza puede implicar cierto valor.

Cabe añadir que Estrada (1962) señala que aparte de las figurinas antropomorfas excavadas en el sitio Esteros hallaron también más de cien modelos diferentes de estatuillas con forma de: cunas, perros, peces, tortugas, etc. A partir de estos, según el uso de la pintura post-cocción y el tiempo en que posiblemente se tomaron para decorarlas, determinó que tal vez estas no eran piezas tratadas como juguetes, sino más bien poseían una composición ideológica de importante valor (Estrada, 1962:70).

Porras (1980:148) señala también que dentro de sus creencias religiosas como personajes básicos se encontraban las serpientes y los dragones. Estos estaban representados en varias figurinas, constituidas por ejemplo, en individuos que sostienen entre sus manos bastones decorados con dichas especies. Según Porras, estas imágenes pueden estar relacionado con un culto a la fertilidad. A esto se puede agregar que no solo existen representaciones de serpientes y dragones en bastones, sino también en tocados, hombreras y otros ornamentos del cuerpo (Figura 21).



Figura 21 ¹³

Otras figurinas que podrían ser parte de sus creencias rituales son las piezas tipo silbato y flautas, a las cuales se las relaciona como parte de una ceremonia ritual que lleva consigo música (Zambrano, 2013:30).

Estrada (1962:73) argumenta que la Isla de la Plata fue considerada como un santuario para los pobladores de Bahía. El basa su estimación en la poca presencia de cerámica utilitaria. Indica que la permanencia de los individuos en este sitio fue de corta duración, por lo cual se aduce, que a más del poco tiempo de estancia en la zona, se lo hacía en épocas determinadas del año (como por ejemplo, eclipses o solsticios), las cuales pudieron haber sido consideradas de gran valor dentro de su cosmovisión.

Otro componente que apoya esta teoría, es que no hallaron restos habitacionales, pero sí miles de fragmentos cerámicos de figurinas, localizados en su mayoría cerca del borde de la meseta que cubre casi toda la Isla, en una planicie de unos 60 a 100 metros de altura, en la parte este del sector. La localización de estos depósitos dio lugar a la sospecha de que celebraban algún tipo de culto al sol o algo referente a este elemento (Ibíd.).

En cuanto a la vestimenta de esta cultura, podemos conocer gracias a su representación en distintas figurinas que las mujeres solían llevar faldas largas, por lo general hasta los tobillos, con diversos motivos decorativos, tocados de diferentes formas (de casquete, tocados altos con especie de mantillas que cubren la parte del cuello, etc.), y en ciertas ocasiones, pachalina. Por lo general, los personajes femeninos se encuentran descubiertos desde la parte

¹³ **Figura 21:** Figurilla de cerámica. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). Código pieza: GA-1-2291-82. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

de la cintura hacia arriba, y con frecuencia poseen diversos tipos de ornamentación como collares, pendientes y ajorcas (Figura 22).

Por su parte, la vestimenta masculina en general se caracteriza por un taparrabo y en ciertas ocasiones un poncho. Este vestuario va acompañado de tocados adornados con diferentes diseños (antropomorfos, zoomorfos, figuras geométricas, etc.), y ornamentos como pectorales, orejeras, narigueras, bezotes y ajorcas (Figura 23).



Figura 22 ¹⁴



Figura 23 ¹⁵

En cuanto a su orfebrería, según Porras (1987:149) los materiales que utilizaron con mayor frecuencia fueron oro, plata y cobre. Utilizaron técnicas como el martillado, el batido y la fundición. Sin embargo, estas dos últimas fueron usadas con menos frecuencia y en general para la elaboración de objetos pequeños. Otra técnica utilizada fue el repujado, el cual les fue de utilidad para el decorado de ciertas piezas hechas en cobre. También utilizaron el ensamblaje y la soldadura para articular las piezas. Las posibles fuentes de adquisición de estos metales pudieron haber sido provenientes de Esmeraldas, el Norte de Colombia y la región amazónica (Ibíd.).

¹⁴ **Figura 22:** Figurilla de cerámica. Reserva de Museo Nacional Quito. Código pieza: B-1-23-66. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵ **Figura 23:** Figurilla de cerámica. Reserva de Museo Nacional Quito. Código pieza: B-1-73-72. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

La alfarería de la cultura Bahía se caracterizó por sus elaboradas piezas y la combinación de su propio estilo junto al de etapas culturales anteriores. Es decir, su trabajo posee rasgos de Chorrera, Machalilla y en sí, elementos propios del Período de Desarrollo Regional, tales como: diseños de líneas bruñidas, color rojo aplicado sobre el natural de la vasija y pintura negativa (Zambrano, 2013:45).

En general, propiamente la cerámica de esta sociedad se caracteriza por presencia de muescas y perforaciones en los bordes, incisiones rellenas postcocción con pigmentos de color rojo, amarillo o blanco, policromía obtenida gracias a la utilización de colores rojo y negro sobre el color natural o sobre un engobe blanco, incisión sobre una zona no pulida para definir zonas pintadas postcocción en rojo, amarillo, verde, blanco o negro y vasijas con engobe rojo y pulidas (Ibíd.).

En cuanto a las figurinas elaboradas en cerámica, es preciso señalar que gran parte fueron confeccionadas en moldes, lo que dio como consecuencia su fabricación en masa. Otro método de elaboración de las piezas fue a través del pastillaje y modelado, lo cual, como argumenta Zambrano (2013), permite otorgar una individualización a cada personaje. Es decir, permite que cada pieza elaborada con estas técnicas posea sus propias particularidades, las cuales las identifica y diferencia del resto.

Es preciso sacar a colación que no solo esta sociedad tuvo producción en masa, pues al igual que La Tolita, mencionada anteriormente, culturas como Jama Coaque, Guangala, Manteño, entre otros, también tuvieron una manufactura similar, lo cual señala la importancia que tuvo la elaboración de piezas en molde (Ibíd.).

Según los distintos elementos compuestos por las figurinas, pienso que se puede deducir parte del diario vivir de sus habitantes. Hay piezas que muestran hombres en la siembra, hombres tocando instrumentos musicales, mujeres con sus hijos, mujeres llevando cuencos, animales propios de la zona, a más de la forma en que vestían y se ornamentaban (orejeras, narigueras, ajorcas, collares, adornos de barbilla, hombreras, brazaletes, etc.).

Otro aspecto que caracteriza a las figurinas Bahía es la pintura que llevan en varias partes de su cuerpo. Si bien es cierto se ha deteriorado enormemente con el paso del tiempo, existen aún algunas piezas de las que se puede distinguir en cierta forma el color original. Por ejemplo los colores que más abundan son el negro, el rojo y el amarillo. Los que son utilizados con menos frecuencia son el blanco, el rosado, el verde y el azul (Ibíd.).

Cabe aclarar que si bien es cierto dentro de las figuras Bahía abundan las antropomorfas, existen también cierto número de piezas tanto zoomorfas¹⁶ como antropozoomorfas (que muestran la transformación del hombre a animal, o posibles personajes correspondientes a su mitología).

Para especificar más a fondo los tipos de piezas, es preciso citar a Estrada, quien en su libro “Arqueología de Manabí Central” (1962: 53-55) determinó diferentes tipos de figurinas, resumidas en lo siguiente:

| | |
|-------------------------|--|
| Bahía | <p><u>Manufactura.-</u> Hecho en molde; plano en su parte posterior</p> <p><u>Características.-</u> Ojos pegados a la exagerada nariz; Pintura postcocción; La mayor parte son femeninos y no muestran ningún ropaje pero si collares y bandas en el cuerpo.</p> <p><u>Altura.-</u> 5-26 cm.</p> <p><u>Posición cronológica.-</u> Bahía II</p> |
| Chone | <p><u>Manufactura.-</u> Hecho en molde</p> <p><u>Características.-</u> Ornamentación en cabeza; Vestido a veces; Muy decorado.</p> <p><u>Altura.-</u> 7-34 cm.</p> <p><u>Posición cronológica.-</u> Propio de Jama Coaque, importado a Bahía.</p> |
| Cojimíes | <p><u>Manufactura.-</u> Modelado a mano</p> <p><u>Características.-</u> Aplicaciones plásticas de pastillaje; Parado o sentado</p> <p><u>Altura.-</u> 8-20 cm.</p> <p><u>Posición cronológica.-</u> Bahía.</p> |
| Esteros | <p><u>Manufactura.-</u> Modelado a mano de una plancha de barro usando técnica de pastillaje</p> <p><u>Características.-</u> Ojos y boca tipo grano de café; Cuerpo puede ser liso o con decoración incisa como para demostrar tatuajes o vestimenta; Facciones exageradas, especialmente la nariz; Algunas veces tiene pequeñas franjas pintadas de rojo.</p> <p><u>Altura.-</u> 4-16 cm.</p> <p><u>Posición cronológica.-</u> Bahía.</p> |
| Gigante Modelado | <p><u>Manufactura.-</u> Hecho a mano</p> <p><u>Características.-</u> Gran tamaño</p> <p><u>Altura.-</u> Mínimo 40 cm.</p> <p><u>Posición cronológica.-</u> Bahía.</p> |

¹⁶ Como modelos de perros, peces, tortugas, serpientes y aves (Estrada,1962:72).

| | |
|-------------------------|---|
| Jaramijó | <u>Manufactura.-</u> Hecho en molde <u>Características.-</u> Cuerpo Bruñido; Cara con pintura postcocción; Cuerpo similar al tipo La Plata pero con diferentes facciones. <u>Altura.-</u> 15-30 cm. <u>Posición cronológica.-</u> Bahía. |
| La Plata Hueco | <u>Manufactura.-</u> Hecho en molde; Al interior se denota uso de molde forrado de tela para alrededor de él ir formando el cuerpo o cabeza de la figura que tiene paredes delgadas. <u>Características.-</u> Piernas cortas no separadas o poco separadas; Brazos cruzados sobre el pecho debajo de los senos; Cuerpo con pintura postcocción. <u>Altura.-</u> 12-32 cm. <u>Posición cronológica.-</u> Bahía. |
| La Plata sentado | <u>Manufactura.-</u> La mitad anterior hecha en molde, la interior muestra impresión textil; Parte posterior modelada a mano y unida a la del frente. <u>Características.-</u> Posición sentado; Doble barba; Adorno colgante del pecho; Brazaletes en los brazos. <u>Altura.-</u> 15-20 cm. <u>Posición cronológica.-</u> Bahía. |
| La Plata sólido | <u>Manufactura.-</u> Hecho en molde <u>Características.-</u> Similar al tipo la Plata Hueco pero de construcción sólida; Pintura postcocción; Femeninos en su gran mayoría. <u>Altura.-</u> 6-24 cm. <u>Posición cronológica.-</u> Bahía. |

A partir de la clasificación de Estrada se puede determinar como datos generales que la mayoría de las figurinas fueron manufacturadas a través de moldes. En ciertos casos los individuos representados en las piezas cerámicas se encuentran desnudos y en otros poseen vestimentas, pero casi en su totalidad, posee algún tipo de ornamento. La medida mínima de altura de las piezas es de 5 centímetros y la máxima más de 40 centímetros.

Otro tema de importancia sobre esta cultura se encuentra en sus entierros, de los cuales aunque no existe mucha información. Lo poco que se conoce se resume en lo siguiente:

En los años 60 excavaciones a manos de investigadores (al mando del Sr. Julio Viteri) del Museo “Emilio Estrada” elaboraron un corte al que nombraron “Santos B”, del cual a dos metros de profundidad hallaron dos esqueletos completos en posición de decúbito ventral.

El primer esqueleto poseía en su mano izquierda una figurina tipo La Plata, y una olla pequeña de barro gris pulido. El segundo esqueleto, no poseía ofrenda (Estrada, 1962:19).

Otro dato interesante sobre restos funerarios lo tiene Olaf Holm, quien halló en el cantón Jipijapa en el sector Jóa entierros en posición de decúbito dorsal con un gran número de ajuar funerario, el cual parece ser perteneciente a la Fase de transición Chorrera-Bahía (Porras, 1980:149).

3.9 Bahía Etapa I

Acorde con Estrada (1962), la primera excavación estratigráfica elaborada bajo métodos modernos, fue hecha por Evans y Meggers en los sitios Chorrera, Olon y Sequita. En este último sitio ubicado en las estribaciones de Cerro de Hojas, encontraron restos Bahía a partir de superposiciones. En la parte de abajo se encontró restos Chorrera, en la del medio, Bahía II (casi no hubo material) y Bahía I, y en la parte de arriba Chirije (Ibíd.: 59).

Otra zona donde localizaron restos culturales de Bahía, fue en el sitio Esteros. Dentro de la Estratigrafía Estero 1, Estrada (1962:60) definió los tipos cerámicos pertenecientes a lo que denominó Bahía I, y en el estrato Esteros A, halló a más de Bahía I, vestigios de Bahía II.

Se puede agregar que el antecesor cultural de Bahía, fue Chorrera, y que incluso por sus rasgos similares, en cuanto a la elaboración de piezas cerámicas, la primera etapa temporal de Bahía fue tratada como transición Chorrera-Bahía o Bahía I. Cabe agregar, que esta sociedad propiamente salió a la luz a partir de excavaciones en Estero I a manos de Emilio Estrada (1960:60). Por lo cual, según la clasificación de piezas de Estrada, las de tipo Estero, tipo Bahía y tipo la Plata son parte de las piezas pertenecientes a este primer período de ocupación.

Por su parte, excavaciones realizadas por los esposos Stirling (1963) en el sitio Tarqui dieron como resultado fechados que señalan el inicio de Bahía I dentro del período Formativo tardío, con fechas de 2170 ± 200 años (213 ± 200 a.C.). Estudios posteriores elaborados por Bogomil Obelic y Jorge Marcos (1997) sacan a relucir nuevas calibraciones, dividiendo así, a Bahía en 1IA (404 - 390 BC), 1B (390 - 90 BC) y Bahía II (210 - 10 BC). Estos fechados posicionan los inicios de la ocupación Bahía dentro del período Formativo Tardío y su auge dentro del período de Desarrollo Regional.

Finalmente, cabe agregar que la Isla de la Plata estuvo en funcionamiento principalmente en la primera etapa de Bahía, y al no encontrarse evidencias de asentamientos habitacionales o de un número importante de materiales utilitarios, sacan a colación la posibilidad de que este sitio pudo haber correspondido a un lugar de carácter religioso (Blasco et al.,1976:45).

3.10 Bahía Etapa II

El período de Bahía II corresponde a la sucesión de Bahía I, y a un mayor desarrollo dentro de la diversidad en cuanto a la elaboración de sus objetos materiales, pues surgieron diferentes cambios de los diseños en las figurinas de cerámica como: ceño de triple arruga, barba, ojos almendrados collares con colgantes en forma de colmillo, piernas en forma de loto, parejas de figurines, etc. (Zambrano, 2013: 38).

Otra característica de su alfarería es que, si bien es cierto en su inicio siguieron una técnica similar a la de Chorrera, posteriormente en su progreso, tendieron a proyectarse según el estilo Jama Coaque, caracterizándose así, por un estilo donde se combinaba continuamente líneas negras con bandas rojas en un fondo amarillo (Ibíd.). Por otra parte, según Zambrano (2013), los sitios relacionados con esta etapa son: Pepa de Huso (Chorrera, Bahía I y Bahía II), Bahía Santos, Bahía C, Esteros A y Esteros 3.

Finalmente, Estrada (1962:75) saca a relucir, que en los montículos excavados en el sitio Esteros, se halló lava solidificada, dando lugar a considerar la hipótesis de que en la etapa final de este período, se produjo una erupción volcánica que trajo consigo graves consecuencias, ya que pudo haber sepultado y destruido a su población. A ello Estrada (1962) alude la posible presencia de un Volcán en la región de Montecristi. Por lo cual, aducir la decadencia de Bahía a causa de una erupción volcánica es altamente cuestionable.

CAPÍTULO III. MARCO TEÓRICO

“¿Por qué, pues, el sexo es tan secreto? ¿Qué fuerza es esa que tanto tiempo lo redujo al silencio y que apenas acaba de aflojarse, permitiéndonos quizá interrogarlo, pero siempre a partir y a través de su represión?”

(Foucault, 1998:47).

En el presente capítulo se expondrán diversas temáticas pertenecientes a la sexualidad, las cuales serán de utilidad para comprender el complejo mundo socio sexual (Águeda, 2009) llevado a cabo por las culturas de La Tolita y Bahía. También se argumentará cómo el trabajo arqueológico aporta en gran medida para comprender el significado sexual de los objetos materiales y por ende, la ideología de estas antiguas sociedades.

Pienso que a lo largo del tiempo hablar sobre sexo y en general, sobre todo lo que abarca la sexualidad, ha sido un tema sujeto a una represión constante. Inclusive ha dado como consecuencia su prohibición. Más allá del tabú que haya tenido, este tema tiene componentes tanto naturales como culturales. A partir de la utilización y el manejo del contenido natural-biológico, la sociedad (a través de su perspectiva cultural) ha formulado distintos parámetros, leyes, normativas, etc., para poder acceder a él y controlarlo acorde a su ideología (Schmidt, R. y Voss B., 2000).

Pese a la represión que la sociedad moderna ha tenido de este tema, creo que se debe tomar en cuenta que en tiempos pasados, pudo no haber existido tal, y si de algún modo existió, parece no haber sido tan estricto. Estudios elaborados por diversas investigaciones¹⁷ sobre objetos materiales o diversos temas con denotación sexual, demuestran que las temáticas sobre sexualidad no siempre estuvieron regidas o limitadas, bajo una determinada condición. Esto indica que la manera en cómo se vive, entiende y maneja este aspecto, depende de cada sociedad (Harris, 1984).

¹⁷ Por ejemplo el trabajo de Alberti, B. (2001). De género a cuerpo: Una reconceptualización y sus implicaciones para la interpretación arqueológica. Careaga, G. (2003). Aproximaciones para el estudio de la Diversidad Sexual. Schmidt, R. y Voss B. (2000). *Archaeologies of Sexuality*. Weismantel M. (2004) *Moche Sex Pots: Reproduction and Temporality in Ancient South America*, etc.

Creo que dentro de la arqueología, los estudios sobre sexualidad nos ayudan a comprender las expresiones que el ser humano sexual ha dejado como legado a través de los objetos materiales. También nos ayuda a entender cómo los procesos históricos han ido cambiando y replanteando el significado de “sexualidad”.

Se puede señalar que al momento en que la arqueología puso sus bases investigativas sobre el amplio mundo de la sexualidad, poco a poco fue derrumbando sus estudios estereotipados. En pocas palabras, el típico pensamiento que encajaba al hombre prehispánico dentro de un ya establecido rol sexual (Por ejemplo: la caza, la elaboración de herramientas de trabajo, etc.) y a la mujer destinada principalmente a un rol más familiar, fue cuestionado. Así se consideró una idea más amplia donde tanto un género como otro, podían ejercer cualquier rol dentro de una sociedad y no solo encasillarse en el típico personaje que tiene un papel preestablecido.

Cuestionando los viejos estereotipos sexuales, se pudo comprender más a fondo que la sexualidad iba más allá de los aspectos biológicos de un individuo. Incluso, investigadores como Robert Schmidt y Bárbara Voss (2000:3) critican la manera en cómo muchos estudiosos toman a la sexualidad dentro de un fenómeno no cultural, basándose únicamente en la parte biológica, cuando en realidad, tanto lo biológico como lo cultural van de la mano.

Considero que tomar solamente este aspecto, el biológico-natural, muchas veces puede ser errado. Si bien es cierto, la sexualidad tiene su ámbito biológico, posee también un fuerte contenido cultural, ya que surge a partir de una construcción social. Esta varía constantemente de acuerdo al tiempo, el espacio y según la sociedad en la que se desarrolle, es decir: la sexualidad del pasado versus la sexualidad del presente difiere según el entorno cultural y se asemeja según su aspecto biológico.

Cabe agregar que la palabra “sexualidad” es un término relativamente moderno¹⁸, el cual abarca fundamentalmente: “un objeto cultural, un producto de la cultura, y además una cultura específica” (Careaga y Cruz, 2004: 67). Es decir, contiene mucho más allá de la genitalidad y a la vez, está ampliamente relacionada con aspectos sobre el sexo biológico y el género (Careaga, 2003:3).

¹⁸ Según Careaga y Cruz (2004:68), dicha palabra no existió antes del siglo XIX. E término utilizado era “sexo”, pero este no fue tomado como un sinónimo (como erradamente lo entienden en la actualidad), sino más bien para diferenciar lo masculino de lo femenino (significado que se utilizó desde finales del Renacimiento).

Entonces, ¿Por qué empleamos la palabra sexualidad? Schmidt y Voss (2000:2) argumentan que la utilizamos para referirnos a diferentes tipos de relaciones sexuales entre las que incluye: actividades sexuales, erotismo, identidades sexuales, significados sexuales y política sexual. En cuanto a la actividad sexual, ésta no se limita únicamente al acto carnal, sino también al autocomplacerse o a la autoestimulación (Ibíd.). En cuanto al erotismo, si bien éste se vincula a la actividad sexual, no depende de ésta para producirse. Muchas de sus representaciones se elaboran con el fin de despertar cierto interés sexual. En cambio la política sexual para Schmidt y Voss hace referencia a los sistemas encargados de regular las relaciones sexuales y a otras organizaciones culturales de poder.

En pocas palabras, la sexualidad no implica únicamente al sexo o acto carnal, pues posee complejos mecanismos, los cuales, a más de involucrar un fuerte contenido natural-biológico, conlleva el ya mencionado, componente cultural. Este muchas veces es el encargado de restringir, o a su vez permitir el acceso al ámbito biológico.

Es evidente cómo el sexo es parte de toda la gama que contiene el concepto de sexualidad. Sin embargo, como indican Schmidt y Voss (2000:2) dentro del tema “sexo”, debe tomarse en cuenta las diferencias tanto físicas como genéticas que el cuerpo humano posee. Estas diferencias son: los genitales, las distinciones cromosómicas y hormonales, y los órganos reproductivos. Es decir, se debe tomar en cuenta que el sexo implica una división (cultural) de todas las características naturales-biológicas que diferencian a un hombre de una mujer.

Ahora, no se debe excluir lo planteado por Harris (1984:321), al señalar que lo que se considera como normal en el sexo depende de una cultura a otra. Por ello no se puede generalizar para todas las sociedades el sexo, pues si bien, esto es algo netamente biológico, la forma en cómo se vive, se piensa y maneja depende de cada cultura.

Por ejemplo, el coito dentro de una determinada sociedad no siempre va a implicar la reproducción. Muchas veces, este puede estar inclinado al simple placer sexual, el cual, dependerá de cada situación llegar o no al acto reproductivo.

Como dice Butler (2007:54) “si presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de *hombre* dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las *mujeres* interpreten solo cuerpos femeninos”. En pocas palabras, si bien el “sexo” refleja aspectos biológicos que diferencian a un hombre de una mujer. Esa diferenciación entre lo que separa lo femenino de lo masculino es una creación cultural, que ha impuesto que la

persona que posee vagina sea asignada como mujer, y la persona que posea pene y testículos sea categorizada como hombre.

Podemos ver, cómo el sexo establece las diferencias biológicas, existentes entre hombre y mujer, dando como consecuencia un binarismo sexual. Este es un parámetro que muchas veces ha regido el comportamiento del individuo. Es decir, los seres humanos estamos guiados por un discurso de normatividad basado en un régimen binario, el cual está profundamente ligado a la reproducción sexual. De esta manera se rechaza otro tipo de identidades de género y las distintas formas de vivir la sexualidad, como por ejemplo, el erotismo o el coito, que van más allá de la reproducción (es decir, placer sexual).

Sin embargo, como argumenta Andrés Gutierrez (2017:30-31), se debe tomar en cuenta que no existe un único tipo de mujer o de hombre, lo que si existe son estereotipos producidos culturalmente y en base a los órganos sexuales con los que se nace y que nos limitan dentro de un binarismo sexual. Pese a ello, se debe considerar que no todas las sociedades lo aprueban. Un ejemplo de ello, se encuentra en los indígenas americanos (Ibíd.), quienes no definen estas dos condiciones como opuestas. Más bien las establecen como diversos grados de continuidad en donde se va de lo masculino a lo femenino y viceversa. Es decir, esta sociedad toma a la cuestión genital dentro de una línea de continuidad que va de un sexo al otro y en su camino pasa también por un proceso de intersexualidad.

Por lo tanto, se puede agregar que ni el sexo ni el binarismo sexual se rigen bajo un parámetro totalitario, pues su vivencia depende de cada cultura. Otro ámbito que se maneja a partir de cada sociedad es el erotismo, el cual según Schmidt y Voss (2000:2), se encuentra relacionado, más no limitado, a la actividad sexual incluyendo así, diversos significados y representaciones cuya principal intención se encuentra en despertar el interés sexual o alguna forma de carga sexual. El erotismo busca el placer, más no necesariamente la reproducción (Careaga y Cruz, 2004:169)

Para llegar al placer, el erotismo sigue diversas prácticas y expresiones sexuales basadas en los órganos receptores del placer como: Olfatorio, que consiste en el placer provocado por distintos perfumes y olores. Labial, que es el placer sexual basado en la estimulación provocada por el palpamiento de los labios. Oral, que es el placer causado por la estimulación de los labios y la mucosa bucal. Cutáneo, que es el placer causado por las caricias en la piel. Uretral, que es el placer sexual cuyo foco principal se encuentra en la zona uretral. Anal, que

es la satisfacción sexual hallada a partir de la penetración del ano. Y genital, que es la satisfacción sexual mediante caricias y estímulos en los genitales (Orlandini, 1996: 38).

En conclusión, el erotismo es uno de los aspectos de la sexualidad que se destaca por su fuerte contenido cultural, pues a más de no buscar como única consecuencia la reproducción, se inclina más al disfrute sexual y a todo lo que este conlleve.

Otro tema fundamental que será utilizado para comprender la amplia gama de contenidos que trae consigo la sexualidad es el concepto de género. En arqueología este estudio dio cabida a partir de la década de los 80, coincidiendo así con los inicios de la arqueología postprocesual, la cual dejó a un lado el marco teórico procesual y se centró en temáticas como: ideología, simbolismo, relaciones sociales y sexualidad (Alberti, 2001:62).

Esta arqueología se fue desarrollando gracias a movimientos feministas, muchos de los cuales desplegaron sus teorías a partir de bases antropológicas. Como indica Falcó (2003:44), el principal aporte que las teorías feministas han otorgado a la arqueología de género ha sido enfatizar que el “género” se encuentra presente en cualquier teoría social, por lo cual es importante tomarlo en cuenta para un estudio social completo.

Judith Butler (2007: 54) argumenta que “el género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo”. Es decir, el género es flexible depende de cada persona y de cada cultura en la que se desarrolle. Es la manera en como un individuo se autoidentifica. Como Díaz-Andreu (2005: 167) explica, “es un principio básico de estructuración” donde el ser humano actúa según parámetros previamente establecidos dentro del amplio concepto que implica ser hombre, mujer u homosexual.

Siendo más exactos, y como plantea Gutiérrez (2017:29), la forma de actuar de un individuo, desde el momento en que nace, es decidida por otros a través de un orden binario (atribuido por el sexo) donde o se es masculino o se es femenino. Sin embargo, al momento en que la persona rompe este orden previamente establecido y decide colocarse dentro de un término intermedio (homosexualidad), existe un quebranto cultural donde la persona pasa a ser objeto de discriminación.

Pero me pregunto, por qué en la época moderna existe tal exclusión hacia la persona que nació con determinado sexo, pero que no actúa acorde al “sexo-género” que culturalmente se le impuso, si muchas veces en épocas prehispánicas puede que este aspecto no haya sido

de relevancia dentro de una sociedad. Opino que hay que dejar en claro que la humanidad actúa según el tiempo o la época en la que se desarrolla, por ello, juzgar a partir de nuestra cosmovisión un modo determinado de comportamiento sexual podría ser algo inapropiado.

Pienso que en épocas pasadas puede que este “tabú” hacia una persona que no actúa según el género-sexo determinado desde el nacimiento, no era cuestión de rechazo como en la actualidad, pues no hay que descartar la idea de que muchas veces esto pudo haber sido bien visto, o que incluso pudo ser parte de un ámbito donde la cópula entre dos hombres o entre dos mujeres, pudo haber sido el inicio o el fin de aspectos rituales o netamente de placer sexual.

En fin, debe quedar en claro que tanto sexo como género van de la mano, y a partir de ambos se construye culturalmente la identidad de un individuo.

Pero, ¿qué es exactamente la identidad de género? Según Judith Butler (2007:54), la disputa entre sexo y género marca una discontinuidad entre cuerpos sexuados y géneros, pues, no en todas las sociedades se puede presuponer la idea de que la construcción cultural de “hombre” dé como resultado cuerpos masculinos y que la de “mujer” dé como resultado cuerpos femeninos. En otras palabras, esta identidad muchas veces es definida bajo los conceptos previamente establecidos de sexo, género y sexualidad. Sin embargo, muchas veces esta norma puede ser resquebrajada al momento en que una persona no se sienta dentro del binarismo sexual y escoja su propia identidad de género.

La persona que se identifica con un determinado tipo de género, sea este perteneciente o no al binario hombre-mujer, tiene su propia identidad sexual, es decir, “define por elección su pareja sexual (por ejemplo, heterosexual, homosexual, pederasta, etc.), pues las prácticas sexuales o significados contribuyen a la construcción de la identidad personal o de grupo” (Schmidt y Voss, 2000: 2). A esto se le puede agregar los roles de género, pues dependiendo del género con el que se identifique una persona, puede cumplir o no con los papeles establecidos dentro de una cultura. Es decir, la identidad de género no solo implica la elección de una pareja sexual, sino también, en muchos casos, el rol que este puede cumplir dentro de una sociedad.

Como Díaz Andreu (2005) argumenta, la identidad de género no es universal y tanto el número de géneros como sus roles difieren según cada sociedad. Por lo tanto, se debe tener cierta flexibilidad al momento de estudiarlo, pues, sea en el presente o en el pasado, no

podemos juzgar el género que tiene o que tuvo una persona, o un grupo de personas, a partir de nuestra idea occidentalizada de binarismo sexual.

Entonces, se puede agregar que, si bien es cierto los estudios sobre sexualidad abarcan un mundo bastante amplio, son indispensables para comprender la compleja cosmovisión que trae consigo la temática sexual, no solo dentro del campo natural-biológico, el cual es básico para entenderlo, sino también el cultural, gracias al cual podemos comprender el porqué de ciertas conductas y vivencias humanas.

Pero, todo este análisis del comportamiento sexual humano, según Gloria Careaga y Salvador Cruz (2004:308), puede ser interpretado a través de dos corrientes conceptuales. Por un lado esta la normatividad y por otro, los estudios Queer. La primera habla sobre una tradición sexual regida por un binarismo cultural donde tanto funciones sexuales como roles en la sociedad fueron previamente establecidos y se rigen por el discurso de heteronormatividad, el cual plantea a la unión, a través del coito, de un hombre y una mujer con fines reproductivos. En otras palabras, plantea como “normal” el régimen tradicional en donde las relaciones sexuales entre una mujer y un hombre están destinadas a la reproducción de su especie, rechazando así, en ciertos casos, el coito destinado únicamente al placer sexual.

Por su parte, los estudios Queer son la contraparte de las corrientes de normatividad, ya que se desligan de lo tradicional y convencional (heteronormatividad) para explicar que la sexualidad no se limita a un binarismo heteronormativo (Ibíd.). Existe y ha existido una diversidad de género con bases bien establecidas a lo largo del mundo y dentro de numerosas sociedades.

Según Voss (2008:328), lo Queer dentro de los estudios arqueológicos puede ser vista como una intervención del postestructuralismo al análisis de la sexualidad y sus diferentes ámbitos. Busca dar inclusión a la diversidad sexual, reconociendo una diversidad múltiple y cuestionando la hegemonía heterosexual que por muchos años ha sido excluyente ante las minorías sexuales.

En resumen, según Careaga y Cruz, estas corrientes que trataban principalmente a las minorías sexuales pasaron de estudios lésbico-gay a estudios Queer, abriendo así un espacio de discusión más amplio sobre todas las manifestaciones de la sexualidad. Con ello, la diversidad sexual, pudo abarcarse a través de tres dimensiones de análisis:

“la orientación sexual, de acuerdo con la dirección erótico-afectiva del objeto amoroso; la identidad sexual, de acuerdo con la definición sexual que adopta la persona; y la expresión sexual, de acuerdo con las preferencias y comportamientos sexuales que adopta la persona” (Careaga y Cruz, 2004: 16).

Cabe aclarar que, según los autores, dichas dimensiones no son lineales, pues interactúan entre sí y van cambiando a través de diferentes etapas de la vida y del tiempo.

Si bien queda claro que las diferentes temáticas sobre sexualidad son un aporte fundamental para comprender las distintas cosmovisiones sexuales de cada individuo y consecutivamente de cada sociedad, precisa preguntarnos cómo éstos complementan los estudios arqueológicos. Pues bien, es indispensable señalar que dentro de la arqueología los objetos materiales juegan un rol importante, ya que son los que traerán consigo evidencia sobre la existencia de una sociedad, es decir un contexto cultural, sobre el cual, el arqueólogo puede tener la oportunidad de analizar no solo temas consignes a la sexualidad, sino también diferentes y variados ámbitos dentro de la organización y vivencia de una cultura, como su religión, su política, su economía, etc.

Al ser la sexualidad una construcción social, va mucho más allá del encuentro físico-biológico, pues está también relacionado con aspectos culturales como: “posicionamiento social, construcción y destrucción de identidades, afectos, placer, expresividad, comunicación, etc.” (Careaga y Cruz, 2004:12). Es ésta forma de expresión que ha quedado como legado, en los objetos materiales de culturas antiguas, y gracias a estos, estudios arqueológicos pueden ser un importante aporte para conocer las diferentes facetas de la sexualidad¹⁹.

Pero, ¿de qué forma el arqueólogo puede abordar estudios sobre sexualidad? Schmidt y Voss (2000:7) postulan algunas formas para tratar este tema. En primer lugar, tomando en cuenta que sí, efectivamente todo tipo de actividades sexuales forman parte del registro arqueológico y se las evidencian en los objetos materiales o material cultural.

¹⁹ Careaga y Cruz (2004:12) sacan a colación ejemplos como: cultos a la fertilidad, prostitución, desnudez, relaciones interraciales, homosexualidad, celibato religioso, etc. A estos, puedo agregar, el rol que cada género cumple dentro de la familia y la sociedad, los ritos de paso, que buscan un acceso a la vida sexual, los actos sexuales, que no implican necesariamente la reproducción, entre otros.

Según ellos, no se puede descartar la idea de que en el pasado también hayan existido cierto tipo de “juguetes sexuales”, o algún tipo de representación sexual dentro del arte prehistórico, o incluso, dependiendo de la conservación de los restos humanos, evidencia física de actividad sexual. A mi criterio, podría agregar algún tipo de figura o vasija (objeto material) que por su representación o carga sexual haya tenido cierto efecto de estimulación al coito reproductivo, o en su defecto tal representación sexual, incentive algún tipo de ritual inclinado hacia la fertilidad (humana, animal o vegetal), o simplemente al disfrute sexual²⁰.

El segundo enfoque postulado por Schmidt y Voss (2000:7) es a lo que ellos llaman “la sexualidad en el pasado como un aspecto interconectado de cualquier sistema cultural”. Temas de sexualidad pueden estar abarcados dentro de instancias económicas, de parentesco, de subsistencia, de ideología, de género, de etnia, y otros diversos sistemas sociales. Ello, según los autores, implica que la sexualidad puede estar incluida en todos los materiales arqueológicos relacionados con un sistema cultural.

¿Pero, cómo se podría elaborar un análisis del material cultural correspondiente a temas de sexualidad? A mi criterio, una buena base metodológica, que de hecho será aplicada en la presente disertación, es el análisis de imágenes iconográficas. Según el Diccionario de la Real Academia, la palabra “iconografía” es un término derivado del griego cuyo significado es imagen o descripción. Es decir, tiene por función describir imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, especialmente de la antigüedad (González, 1991:1).

Por lo cual, al analizar en un objeto material aspectos como: decorado, vestimenta, adornos corporales, pose, etc. podrían dar a conocer varios temas sobre sexualidad como: la identificación de lo femenino y masculino, roles de género dentro de la familia y la sociedad,

²⁰ Un posible ejemplo de ello, es el postulado por Huantár, quien en su libro: “Kamasutra de barro, sexualidad Precolombina” (2002) trata una costumbre erótica Maya. Huantár argumenta que: para los mayas, iniciada la época de siembra de maíz, el acto sexual se tornaba un poco complicado para las mujeres, pues estaban obligadas a cumplir con cualquier exigencia de su pareja, entre ellas el fetiche que presidía a que la mujer simule copular y hacer felaciones a figuras de barro: “Diez días antes de la siembra del maíz los mayas observaban una absoluta abstinencia sexual, pero llegada la noche del día decimoprimeros, los varones, fetichistas por antonomasia, imponían a sus hembras unas normas casi vejatorias. Él, se tendía desnudo sobre una piel de animal, mientras ella, sosteniendo un fetiche de barro con la mano izquierda, lamía el falo del ídolo, simulando luego una apasionada felación, hecho éste que excitaba a su pareja que le pedía que lo masturbase frenéticamente” (Huantár, 2002: 37).

escenas de coito heterosexuales u homosexuales, representaciones de miembros reproductivos, escenas eróticas, etc.

Como señala Yépez (2002:7), los estudios iconográficos “dan significado a lo que las sociedades quisieron representar”. Es a través del análisis del material cultural que se puede ver la manera en cómo se conjugan diversos elementos de la vida de un pueblo, y es de esta manera que su legado cultural ha prevalecido a lo largo de todo el proceso histórico de la humanidad.

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA

Las fotografías de las piezas cerámicas de la cultura Bahía, fueron obtenidas en torno al Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico”²¹. Este proyecto, a través de estudios de iconografía y teorías de género, busca visibilizar la diversidad sexual existente en sociedades prehispánicas, demostrando así, que la sexualidad no siempre debe ser encasillada en torno a un binarismo sexual.

Dentro del marco de estudio de este proyecto se ha obtenido como producto una extensa base de datos, la cual será utilizada como principal fuente material para el desarrollo de la presente disertación.

En cuanto a las piezas de La Tolita, éstas provienen de la base de datos elaborada por Ugalde (2009)²². Gracias a su extensa base fotográfica, se ha escogido una buena parte de las piezas como muestra, las cuales serán utilizadas para el análisis de la presente investigación.

Entre piezas Bahía y La Tolita se han escogido, no solo las figurinas antropomorfas, sino también zoomorfas, antropozoomorfas, figuras de falos y recipientes varios. Para la elección de la muestra y consiguiente análisis, se han seleccionado las piezas que cumplan con los siguientes parámetros²³:

- ✓ Diferencias entre típico vestuario de género masculino y femenino
- ✓ Miembro reproductivo masculino expuesto
- ✓ Miembro reproductivo femenino expuesto
- ✓ Exaltación del busto, cintura, caderas y glúteos de la mujer
- ✓ Exaltación de la cintura, cadera, y torso masculino

²¹ El proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico”, fue financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. La parte arqueológica fue dirigida por la doctora María Fernanda Ugalde, mientras que la parte antropológica estuvo a cargo del doctor Hugo Benavides. Dicho proyecto tuvo una duración de 18 meses (desde junio del 2016 hasta octubre del 2017). Yo fui parte del proyecto entre los períodos de Febrero a septiembre del 2017, a manera de apoyo mediante un contrato de becaría.

²² En su investigación titulada “Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional”.

²³ Descartando así, del universo de piezas fotografiadas, a las figurinas que no cumplan con los parámetros establecidos, y a piezas que, por su grado de erosión y fragmentación no visualizan claramente todas las partes que componen el personaje a representar. También se descartarán las piezas que se apartan del tema a analizar como: raspadores; cabezas; máscaras; botellas; representaciones de viviendas y figurinas de animales (que no muestren ninguna característica de sexualidad) como: peces, tiburones, aves, mamíferos, reptiles, entre otros.

- ✓ Mujer sujetándose el busto
- ✓ Mujer con el busto expuesto sosteniendo a un infante
- ✓ Mujer dando de lactar a un infante
- ✓ Escenas de parto
- ✓ Figurilla antropomorfa, antropozoomorfa y zoomorfa en estado de gestación
- ✓ Figurilla antropomorfa, antropozoomorfa y zoomorfa resaltando su sexualidad a través de la exaltación de sus miembros reproductivos.
- ✓ Escenas de familias
- ✓ Figurilla de una madre con sus hijos(as)/hijo(o/a)
- ✓ Figurilla de un padre con sus hijos(as)/hijo(o/a)
- ✓ Figurilla de pareja (hombre-mujer)
- ✓ Figurilla de pareja (mujer-mujer)
- ✓ Figurillas con elementos de representación masculina, acompañado de cierto tipo de morfología femenina.
- ✓ Botella con pareja
- ✓ Vasija con pareja
- ✓ Hombre remando, recostado, de pie o sentado con falo erecto (con o sin testículos)
- ✓ Escenas de iniciación o consumación del acto sexual
- ✓ Escenas de coito oral
- ✓ Escenas de masturbación (sea individual o en pareja)
- ✓ Figuras de falos erectos (con o sin testículos)
- ✓ Figuras de hombre con falo con posible meatotomía
- ✓ Recipientes, vasijas y botellas fálicas

Por medio de estos parámetros, se buscará entender que el simbolismo sexual, pudo estar presente y tal vez tuvo cierta importancia dentro de la vida de los antiguos pobladores de las culturas Bahía y La Tolita, y que posiblemente el mismo acto de haber elaborado piezas cerámicas con este tipo de elementos, implicó un significado de gran valor dentro de su cosmovisión, sea está interpretada dentro de su típico diario vivir o desde un acto de representatividad religiosa.

Cabe aclarar que existe una base de datos de un total de 2287 piezas. De Bahía 600 y de La Tolita 1687. De las cuales, a partir de los parámetros anteriormente citados, se ha escogido

como muestra para ser analizadas a 417 figurinas, incluidos ciertos ejemplares rescatados de textos como: “Historia del Arte Ecuatoriano” de Hernán Crespo (et al.); “Salud y enfermedad en el arte prehispánico de la cultura Tumaco–La Tolita II” de Armando Rodríguez (et al.) y “Tulato, ventana a la Prehistoria de América” de Andrea Brezzi.

Es decir, de todo el universo (que consiste en 2287), la muestra consiste en: 253 piezas de Bahía y 164 piezas de La Tolita, dando así un total de 417 figurinas que han sido escogidas para ser analizadas.

Para la cultura Bahía, se tomó toda la muestra de piezas antropomorfas, debido a que, dentro de todo el universo fotográfico, únicamente existen figurinas con este tipo de representación. Por ello, para el análisis antropomorfo serán estudiadas 253 piezas (entre personajes masculinos y femeninos), es decir, el 100% de la muestra Bahía.

Por su parte, para la Tolita, las piezas seleccionadas, se determinaron de acuerdo a los siguientes porcentajes:

| Tipo de Figuras | Cantidad | Porcentaje |
|------------------------|-----------------|-------------------|
| Antropomorfas: | 126 | 76,83 |
| Zoomorfas: | 18 | 10,98 |
| Antropozoomorfas: | 11 | 6,71 |
| Figuras de Falos: | 7 | 4,27 |
| Recipientes Fállicos: | 2 | 1,22 |
| Total | 164 | 100% |

Cabe aclarar que, las figurinas de la sociedad Bahía se caracterizan por ser más repetitivas, en cambio, La Tolita se determina por tener piezas más variadas o con representaciones más diversas, es por ello que se pudo obtener una mayor diversidad en cuanto al tipo de figuras de esta sociedad.

Si bien es cierto, se tomará en cuenta los porcentajes de los diversos tipos de figurinas, es preciso señalar que esto ira ligado a un importante criterio cualitativo, el cual se enfocará en las piezas que demuestran ciertos elementos morfológicos, sean éstos naturales, propios de la biología humana (como: senos, órganos reproductivos, etc.) o culturales, desarrollados a

través de las diversas cosmovisiones sociales (como características del vestuario, la ornamentación, etc.).

Las piezas de la cultura La Tolita y Bahía, han sido seleccionadas para el presente estudio a partir de dos aspectos generales. En primer lugar, ambas culturas se encuentran dentro de un período histórico y en un territorio similar. Es decir, tuvieron su auge en el Período de Desarrollo Regional y se desarrollaron en climas y ecosistemas²⁴ parecidos. Compartieron una amplia gama de fauna y flora, ideales para su subsistencia. Este hecho, es favorable para la investigación, pues al ubicarnos en una etapa temporal y en una región natural (región costera) parecida, se podrá distinguir ciertas semejanzas y diferencias en las figurinas de ambas sociedades.

En segundo lugar, como fue mencionado al inicio del presente trabajo, considero que dichas culturas poseen importantes y diversificadas escenas de representaciones que abarcan temas sobre sexualidad, y es indispensable analizarlas para comprender de mejor manera cómo vivieron este tema. Para ello, la metodología a utilizar, será a partir del análisis iconográfico de las piezas cerámicas, en donde se tomarán varios puntos. Por ejemplo, la manera en cómo se utilizaron elementos biológicos para representar la morfología de las figurinas, y cómo estos están unidos a diferentes elementos culturales con el fin de otorgar a las escenas plasmadas en las figuras, distintos significados. Es decir, se podrá distinguir la manera en cómo, tanto elementos biológicos-naturales como culturales van de la mano para representar varios actos de sexualidad a través de diferentes personajes.

Por otro lado, para la clasificación y consiguiente análisis se utilizará como guía lo propuesto por Erwin Panofsky (1998: 4-5), titulado “Contenido temático natural o primario” y “Contenido secundario o convencional”. El primero consiste en buscar e identificar las formas puras o básicas de la pieza que pueden comprender desde rasgos como: configuraciones de líneas, colores, formas, etc., hasta la representación de objetos como: seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, entre otros. Este mundo de formas puras, como el autor lo llama, posee significados primarios o naturales, es decir que, a partir

²⁴ Por ejemplo, los dos oscilan una temperatura promedio entre 16° C. a 25° C. En general se caracterizan por encontrarse dentro de Bosques Tropicales Húmedos y Secos. Para ser más exactos: La Tolita, ubicada en Esmeraldas y parte del sur de Colombia, posee Bosque húmedo tropical y Bosque seco tropical. Bahía, ubicada en Manabí, posee clima: Tropical Semi-árido, Tropical Seco y Tropical Húmedo (para información más amplia del tema revisar capítulo I).

de la experiencia que cada individuo posee, se puede determinar o diferenciar la forma básica o natural del elemento u objeto artístico a investigar.

Por su parte, el “Contenido secundario o convencional”, consiste en relacionar los motivos o elementos artísticos (obtenidos a través del contenido primario), y la combinación de éstos, para otorgarles ciertos temas o significados, ya que, según explica el autor, “el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías [...] y la identificación de tales constituye el campo de la iconografía, en sentido estricto” (Panofsky, 1998: 4).

Entonces, a partir del “Contenido temático natural o primario”, se determinarán y clasificarán las piezas, desde sus formas o elementos más básicos, como: antropomorfas, zoomorfas, antropomorfas, recipientes fálcos y figurinas de falos; hasta las piezas que contengan rasgos primarios un poco más complejos, los cuales se establecerán según los parámetros²⁵ antes enlistados.

En cuanto al “Contenido secundario”, será aplicado al momento de darle un significado determinado a lo que se representa en las piezas. Esto será dado a partir de conceptos sobre género y sexualidad, las cuales servirán de aporte para entender cómo se vivió esta temática dentro de las antiguas sociedades de Bahía y La Tolita.

Para entender cuál puede ser el significado de las piezas (contenido secundario), es preciso explicar en qué forma serán analizados los parámetros establecidos para las figurinas. Lo cual se resume en lo siguiente:

El primero se encuentra en la búsqueda de figurinas, no solo antropomorfas, sino también antropozoomorfas y zoomorfas que destacan su sexualidad a través de la exaltación de sus genitales, de la representación de personajes en estado de gestación, de diversos tipos de coito, etc. A través de la identificación de tales, se tratará de entender que la importancia de la vida sexual de ambas culturas, no solo pudo haber estado involucrada dentro de lo que se considera el “mundo” de los seres humanos, sino también dentro del “mundo” animal, espiritual y material. Asimismo, por medio de esta búsqueda, se tratará de resaltar que

²⁵ Cabe agregar, que la lista de parámetros ha sido establecida a partir de la búsqueda de elementos básicos o elementales (Contenido Primario), y complementada a través de diversos estudios sobre sexualidad y temas afines.

muchas de ellas pudieron haber tenido un importante valor dentro de su cosmovisión pues, aspectos sexuales también podrían ser vistos en individuos que parecen tener cierto carácter simbólico dentro de estas sociedades.

Un segundo parámetro es al hablar del porqué dentro de toda la muestra se escogió a las representaciones en figurinas cerámicas de parejas que conllevan al género masculino y femenino o su vez parejas donde el género de ambos es femenino. No se implementó buscar entre los parámetros a piezas que conlleven ambos personajes masculinos puesto a que dentro de todo el universo no se encontró tal pieza²⁶, algo que realmente es interesante, pues se puede cuestionar la idea del porqué si existen representaciones de figurinas de mujer con mujer, pero por qué no se encuentran las mismas escenificaciones con dos hombres. Como manifiesta Ugalde, algunos investigadores han aludido a que este tipo de piezas pertenece a un lazo de hermandad, sin embargo, no se puede descartar la idea de que pudieron haber sido parte de lo que hoy se conoce como pareja homosexual (Ugalde, 2017).

Otro parámetro a esclarecer se encuentra en la búsqueda de piezas con elementos de representación masculina acompañado de cierto tipo de morfología femenina. Con este punto lo que se tratará de buscar es dar una explicación al porqué de la existencia de algunas representaciones, típicas masculinas, pero con cierto tipo de componentes, especialmente en la parte morfológica, pertenecientes al género femenino. Es sugestivo pensar porqué estos antiguos artistas se tomaron el tiempo de enfocarse en estos pequeños detalles, si una buena parte de sus figurinas fueron elaboradas en moldes. Para comprender este tipo de representaciones, se buscará en las piezas que pretenden ser masculinas cuáles exactamente son las características o elementos que las convierten en indeterminadas, de esta manera se tratará de establecer si la intención del fabricante fue demostrar cierto tipo de sexualidad combinada (hombre-mujer).

El siguiente elemento a detallar se encuentra en las piezas que servirán de muestra para analizar en qué consiste y en qué se diferencia su vestuario y ornamentación. Para esto, se tratará de distinguir cuáles son y si existe o no alguna diferencia entre prendas y ornamenta

²⁶ Si bien es cierto, dentro del amplio universo no se halló piezas donde se represente a dos personajes adultos hombres, si se encontró figurinas de individuos masculinos adultos acompañados de infantes (por lo general, de sexo masculino).

de hombres y mujeres. Ello servirá para conocer si estas antiguas sociedades se detuvieron a diferenciar lo masculino de lo femenino.

Un quinto punto a explicar es la búsqueda de figurinas dentro del perímetro familiar²⁷. En este ámbito se intentará entender cuál es el rol que cumplen tanto hombres como mujeres en base a la relación padre-madre e hijos. Es decir, por medio de la representación de ciertas piezas cerámicas, se tratará de dilucidar si el cuidado de los niños (as) estuvo a cargo únicamente del género femenino o también hubo cierto papel masculino dentro de ello. Si bien es cierto, no tenemos la certeza de que las figurinas con representación de hombres o mujeres con infantes demuestren cierto tipo de parentesco. Damos como posible hipótesis que ciertamente tales piezas demuestran este tipo de rol, y por consiguiente algún ideal de importancia hacia la formación de la familia. Para ello, se comparará el número de piezas que representan a posibles madres e infantes con las piezas que demuestran a posibles padres con infantes, y escenas de familias completas (padres e hijos), de esta manera se podrá distinguir si el rol paterno estuvo o no incluido dentro del ámbito familiar.

Otro punto a esclarecer se halla en la búsqueda de figurinas cuyos genitales, senos, glúteos, cintura y cadera se encuentran expuestos o su vez claramente definidos. Mediante la descripción de cada una de las piezas que poseen dichos elementos, se tratará de demostrar que existió una representación de sensualidad, sea en la mujer o en el hombre, y que ésta sostuvo cierta importancia, pues llegó al punto de ser plasmada en distintas escenas de figuras cerámicas.

A su vez, escenas de distintas formas de coito y masturbación fueron escogidas como muestra de análisis, con el fin de manifestar al lector que representaciones de este tipo, estuvieron presentes y pudieron haber sido significativas dentro de estas sociedades, pues, si hubiera existido algún tipo de tabú o de restricción en cuanto a la forma de visualizar piezas eróticas²⁸ (hablando estrictamente de las figurinas), la existencia de tales, sería nula, y dentro

²⁷ Teniendo como base lo que conocemos como una representativa familia tradicional, integrada por padre, madre e hijos.

²⁸ Como por ejemplo, el caso de la conquista española hacia tierras americanas, donde hablar o ver imágenes explícitas de actos carnales era considerado como un pecado y fuera de las “correctas costumbres y creencias” de la práctica e ideología católica, por lo cual representaciones (sea en lienzos, en estatuillas, etc.) de este tipo eran altamente juzgadas y prohibidas.

de la muestra a estudiar se puede admirar que, aunque no es un número de mayor proporción, las piezas de este tipo realmente existen.

En cuanto a la muestra que representa órganos reproductivos masculinos (con o sin testículos), figurinas con falos que parecen tener algún tipo de enfermedad o haber tenido aparentemente cierto tipo de manipulación, o a su vez recipientes o botellas fállicas; se procederá a realizar una descripción de ellos, con el fin de demostrar que al elaborar dichas piezas con tanto detalle, pudo haber existido en ellas, algún tipo de idolatría o tratamiento especial, lo cual lleva a pensar que tal vez el miembro masculino fue considerado como símbolo de fertilidad, pues como es sabido, por medio de éste la mujer es fecundada para posteriormente procrear.

Finalmente, otro aspecto que necesita de una justificación previa, y que de hecho abarca varios de los parámetros antes expuestos, es que dentro de la muestra se buscará conocer una variable constante. Es decir, se sabe que muchas de las piezas fueron elaboradas por medio de moldes, pero lo que se intentará conocer es qué tipo de figurina o qué características se presentan un mayor número de veces, pues lo que puede implicar aquí, no es solo la representación de un *modus vivendi*, sino también algún tipo de culto²⁹.

Por su parte, un aspecto que será de vital importancia para entender los parámetros antes expuestos, y los motivos o componentes que posee cada una de las piezas, es la elaboración del llamado “catálogo de elementos”, el cual a más de catalogar los elementos expuestos en los personajes, ayudará a comprender que tanto aspectos puramente biológicos (como es la morfología del cuerpo, sea esta humano, animal o la mezcla de ambos), como culturales, (por ejemplo: representaciones de vestimentas y ornamentación típicas) son plasmados en cada una de las figuras. A más de ello, se podrá tener una idea más clara de cómo y cuáles son cada una de las partes que conforman una figurina cerámica.

La forma de realización del nombrado catálogo, ha sido mediante la utilización de tablas Excel, en donde, en base al “Catálogo de elementos” elaborado por Ugalde (2009) en su libro “Iconografía de la cultura Tolita”, se ha clasificado los diferentes elementos que posee una figurina, distinguiendo así, su anatomía sexual, su postura, su cadera y sus diferentes

²⁹ Para entenderlo de mejor manera, un culto a una determinada representación simbólica, se podría ver en la cantidad de sus piezas, pues, entre más adeptos, más piezas que rememoran cierto tipo de creencia o deidad serán elaboradas. Por ejemplo, para los creyentes católicos, existe una devoción o culto a la Virgen María, lo cual ha provocado una constante fabricación de estatuillas que evocan su imagen.

tipos de tocados, orejeras, narigueras, bezotes, brazaletes, pulseras, ajorcas, hombreras, pectorales, collares, vestimenta, adornos varios como: pintura corporal, instrumentos musicales, vasijas, cuencos, bastones, banquillos, entre otros³⁰.

Cabe señalar, que cada uno de estos puntos posee su propia clasificación conjuntamente con una descripción, de esta manera, a más de que se tratará de dar una mejor comprensión al lector acerca de las partes que contiene cada figurina, se podrá sacar a la luz los componentes principales y de mayor uso dentro de la fabricación de las piezas cerámicas.

Una vez codificados y analizados los distintos elementos que se complementan para hablar de la sexualidad de ambas culturas, se podrá conocer la existencia de patrones en cuanto a diferencias y semejanzas de las representaciones plasmadas en las piezas cerámicas de su vida sexual, incluso se podrá conocer si existió una mayor o menor magnitud, sea en La Tolita o en Bahía, en cuanto a la representación del tema.

Analizado el material cerámico de piezas antropomorfas, antropozoomorfas, zoomorfas, botellas y recipientes varios de las sociedades de La Tolita y Bahía, se podrá dar a conocer que la sexualidad posiblemente pudo haber sido considerada como algo normativo y fuera de cierto tipo de tabús (como el caso de muchas sociedades modernas). Además, el solo hecho de que el tema sea representado en diversos tipos de figurinas, podría mostrar la importancia y valor que tuvo para sus pobladores, pues, pudieron haber considerado a la sexualidad no únicamente como un aspecto biológico, normativo en cada individuo (como tener relaciones sexuales, reproducirse, etc.), sino que lo convirtieron en un elemento cultural, el cual acompañó, a través de sus diversas características (vestimenta, ornamentación, etc.) a la representación natural de su vida sexual.

De esta manera, se buscará demostrar que no solo aspectos políticos, económicos, religiosos y sociales (elementos tratados con mayor frecuencia en los estudios iconográficos) tuvieron importancia dentro de estas sociedades, pues, elementos que abarcan toda una gama de temas sobre sexualidad, también gozaron de un valor relevante dentro de sus vidas, y las piezas que representan desde el aspecto más común, como es el coito, hasta su consecuencia más cercana, que es la reproducción y por consiguiente formación de una familia, lo demuestran.

³⁰ Cabe resaltar que este “Catálogo de elementos”, fue realizado en torno al marco del proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico”, y es parte de una investigación más grande dirigida por la escuela de antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

CAPÍTULO V: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL MATERIAL

Obtención del material

La recolección fotográfica de las piezas Bahía se dio a través del proyecto de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, titulado: “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico”, liderado por la doctora María Fernanda Ugalde, del cual he colaborado a través de convenios de becaria. Parte del proyecto consistió en la recolección fotográfica de figurinas cerámicas en distintos museos del país, entre los cuales se encuentran: El Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), ubicado en Guayaquil; El Museo Centro Cultural Manta, situado en Manta; El Museo Casa del Alabado y el Museo Nacional, ambos ubicados en Quito.

Por su parte, las piezas de La Tolita se obtuvieron gracias a la colección fotográfica utilizada en el texto: “Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional” de M. Ugalde (2009). Las figurinas escogidas para la presente disertación, pertenecen a los siguientes museos: Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil; Museo del Banco Central del Ecuador (actual Museo Nacional) ubicado en Quito; Museo de la Fundación Guayasamín, Quito; Colección Iván Cruz; Museo Weilbauer de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito; Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil; Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas; Museo Etnológico de Berlín y Museo de América, Madrid.

Se debe agregar que, a manera de ejemplificación, se escogió un pequeño número de piezas de La Tolita, publicadas en libros como: “Historia del Arte Ecuatoriano” de Hernán Crespo (et al.); “Salud y enfermedad en el arte Prehispánico de la cultura Tumaco–La Tolita II” de Armando Rodríguez (et al.) y “Tulato, ventana a la Prehistoria de América” de Andrea Brezzi.

De todas las piezas obtenidas de diversos museos, sea en el país o en el extranjero, las figurinas escogidas, han sido entorno al amplio mundo que trae consigo la sexualidad, incluyendo así, placas, figurinas, botellas y platos cerámicos, sean éstos, antropomorfos, antropozoomorfos o zoomorfos.

Género femenino- masculino

La distinción de géneros, surge a partir de una construcción cultural, la cual depende del tiempo, el espacio y la sociedad en que se desarrolle. Para diferenciar un género del otro dentro de las piezas cerámicas han sido tomados en cuenta dos aspectos los cuales se detallarán a continuación:

El primero se encuentra, en la utilización del vestuario y la ornamentación para cada personaje, teniendo así, una significativa diferencia entre una y otra figurina. El segundo aspecto, se da a partir de la utilización de un binarismo biológico representado en la morfología de la pieza, de esta manera se podrá distinguir los atributos pertenecientes al sexo femenino y masculino.

La combinación de ambos, es decir, del aspecto cultural, que trae consigo la distinción de vestimentas y adornos corporales y del aspecto biológico-natural, que diferencia atributos físicos pertenecientes exclusivamente a un hombre y una mujer, dan como resultado una clara diferenciación entre géneros.

LA TOLITA

Los antiguos alfareros de esta cultura distinguieron a una mujer por varios aspectos, uno de ellos es el uso de la falda, la cual se caracteriza por las siguientes tipos:

| Tipo | Descripción |
|-------------|--|
| FLD-2 | Falda por debajo de la rodilla decorada con diferentes motivos |
| FLD-3 | Falda llana por debajo de las rodillas |
| FLD-3.1 | Falda llana por encima de las rodillas |
| FLD-3.2 | Falda por encima de las rodillas decorada con diferentes motivos |

| Código | Número de figurinas femeninas con diversos tipos de Faldas | Porcentaje |
|---------------|---|-------------------|
| FLD-3.1 | 35 | 21,34 |
| FLD-3 | 26 | 15,85 |
| FLD-2 | 1 | 0,61 |
| FLD-3.2 | 2 | 1,22 |
| FLD-5 | 11 | 6,71 |

Tabla 1.- Porcentaje de tipo de faldas femeninas

En la Tabla 1, se observa el porcentaje de piezas cerámicas de personajes femeninos que se encuentran desnudos³¹ y que utilizan los cuatro tipo de faldas (el porcentaje se obtuvo según la muestra total de las piezas femeninas de La Tolita). El tipo de faldas más frecuentes son las FLD-3 (Figura 37) y FLD-3.1 (Figura 36). Las menos recurrentes son las FLD-2 y FLD-3.2. Por lo general los motivos que éstas poseen son en forma escalonada o con diseños circulares.

El hecho de que exista un 21,34% de figurinas femeninas representadas con faldas llanas por encima de las rodillas, y un 15,85% de personajes con faldas llanas por debajo de las rodillas, muestra un patrón de tendencia en cuanto a este tipo de vestimenta, el cual pudo originarse por el factor cultural, donde el uso de la falda, a más de convertirse en una vestimenta habitual para la mujer, ayudaba también a destacar su sensualidad. El uso de esta prenda, especialmente la que se ubica por encima de las rodillas, hace denotar con mayor facilidad las curvas femeninas, incluyendo así, cintura, cadera, glúteos y muslos.

Por otro lado, un aspecto que vincula prendas de vestir con ubicación climática, es en cuanto a la vestimenta que debe encontrarse en la parte superior de las mujeres, es decir en el pecho. El único accesorio que parece haber cubierto los pechos femeninos, son collares de distintas formas, los cuales en gran parte parecen no haber tenido la funcionalidad de cubrir los senos de las mujeres, sino más bien de embellecerlos.

Este aspecto implica dos puntos. El primero, es que si bien es cierto el ámbito climático pudo haber influido enormemente en la utilización del vestuario, dando lugar a que incluso, se represente (en las figurinas de cerámica) a sus mujeres con los pechos desnudos. También,

³¹ Se puede ver que cierto tipo de figurinas desnudas fueron elaboradas con alguna clase de ornamentación.

y como segundo punto, podría agregar que la tendencia en cuanto a la forma de vestir de las mujeres, mostraba un vínculo directo hacia su sensualidad, pues, el factor clima no explica por qué las mujeres adornaban su pecho con distintas ornamentas, o por qué, (como se planteará más adelante), el uso de las faldas, a más de enfatizar unas piernas gruesas y fornidas, muestra incluso, curvas femeninas bastante prominentes.

Todos estos aspectos, nos lleva a la hipótesis, de que el vestuario femenino aparte de que fue influenciado por el carácter climático, hubo también un fuerte interés en demostrar la sensualidad femenina. Esta sensualidad es evidenciada claramente en la elaboración de las piezas cerámicas. Aquí los alfareros utilizaron aspectos netamente biológicos (como: los senos, la cintura, la cadera, las piernas femeninas) para enfatizar la sensualidad existente en la mujer.

Un gesto que demuestra este punto claramente, es la manera tan detallada en que los alfareros de La Tolita se detuvieron a elaborar la silueta y los senos femeninos. Incluso, a pesar de que muchas de las piezas parecen haber sido elaboradas en molde, se puede observar que muchas de ellas tuvieron cierto tipo de manipulación después de haber sido desmoldadas. De esta manera enfatizaron puntos clave del cuerpo femenino como por ejemplo los senos y todo lo que la conforman como aureola y pezón, los cuales se resumen en lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|--|
| S-4 | Senos pequeños con pezones protuberantes |
| S-8 | Senos pequeños sin pezones |
| S-9 | Senos pequeños tubulares sin pezones |
| S-10 | Senos medianos asimétricos sin pezones |
| S-11 | Senos medianos con pezones protuberantes |
| S-15 | Senos medianos tubulares, con pezones |
| S-16 | Senos medianos sin pezones |
| S-18 | Senos grandes sin pezones |
| S-20 | Senos grandes con pezones insertos |

De todo este grupo de tipos de senos, los códigos S-4, S-8, S-16, S-18, S-20, pertenecen a figurinas que representan mujeres jóvenes o adultos jóvenes (Figuras 24, 25, 26), quienes en muchas ocasiones, se destacan por poseer un pecho detalladamente elaborado, de distinto tamaño y al parecer bastante firme.

Caso contrario de los senos S-9, S-10, S-15, S-11, muchos de los cuales tienen aspecto de estar caídos, seguramente por el paso de los años (Figura 28), o inclusive muestran una

especie de succión prolongada, posiblemente otorgada por un infante (Figuras 27, 31), es decir, este tipo de senos parecen evidenciar, en ciertos casos, o a personajes representando a adultos mayores, o a adultos jóvenes que han pasado o están pasando por la etapa de maternidad, pues en varias piezas con senos de estas características, se puede ver a la mujer con un bebé o un infante, otras a su vez, se muestran con las manos tomando su pecho o exprimiéndolo (Figura 30).

En ciertas ocasiones esta forma de exprimir el pecho o tomarlo entre las manos, también se encuentra ubicado en los senos pertenecientes a los primeros códigos mencionados, lo que lleva a pensar ¿por qué las mujeres jóvenes, que parecen no evidenciar rasgos de encontrarse en una etapa de maternidad (comparándolo con las piezas de los códigos S-9, S-10, S-15, S-11), son representadas con las manos en el pecho e incluso desnudas (Figura 24), es tal vez una especie de acto de provocación erótica?

Otro aspecto que es preciso evidenciar, se encuentra en la forma de elaborar los pezones, si bien es cierto, en algunas figurinas no se encontró la existencia de ello, en otras el pezón es bastante elaborado, destacando así, pezones de gran protuberancia a manera de apliques circulares (Figura 30), semiovalados (Figuras 27, 29) o incluso insertos (Figura 25), también existe el caso donde se representa no al pezón, sino a la aureola de los senos de la mujer (Figura 32).

En la Tabla número 2, se puede evidenciar el porcentaje de figurinas femeninas representadas con los diversos tipos de senos enunciados. Cabe resaltar, que el porcentaje se obtuvo según el número completo de la muestra de las figurinas femeninas.

| Código | Número de figurinas femeninas con diversos tipos de senos | Porcentaje |
|---------------|--|-------------------|
| S-4 | 6 | 3,66 |
| S-8 | 9 | 5,49 |
| S-9 | 2 | 1,22 |
| S-10 | 3 | 1,83 |
| S-11 | 10 | 6,09 |
| S-15 | 12 | 7,32 |
| S-16 | 16 | 9,76 |
| S-18 | 2 | 1,23 |
| S-20 | 1 | 0,61 |

Tabla 2.- Porcentaje de tipo de senos femeninos

Entonces, como se puede observar, la variedad de senos representados en las figurinas femeninas, es indiscutible, lo que demuestra que para esta cultura, esta parte biológica de la mujer, paso a tener un valor cultural bastante fuerte, pues al ser plasmado en una pieza cerámica, demuestra que para esta población los senos de una mujer, aparte de evidenciar su sensualidad, evidenciaban su rol dentro del ámbito reproductivo y por ende maternal.



Figura 24 ³²



Figura 25 ³³

³² **Figura 24:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-2-32-77. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

³³ **Figura 25:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-1-1610-80. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 26³⁴



Figura 27³⁵

³⁴ **Figura 26:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-2-1101-79. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

³⁵ **Figura 27:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-3-16-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 28 ³⁶



Figura 29 ³⁷



Figura 30 ³⁸



Figura 31 ³⁹

³⁶ **Figura 28:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-2-16-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

³⁷ **Figura 29:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-1-131-72. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

³⁸ **Figura 30:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-2-82-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

³⁹ **Figura 31:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-37-1748-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 32 ⁴⁰

Otro aspecto en la que los antiguos alfareros de La Tolita se enfocaron fue en la elaboración de las típicas curvas femeninas, donde tanto cintura como cadera, fueron retocadas minuciosamente. Demostrando de esta manera, que esta sociedad le daba un importante valor a la silueta de la mujer. Tenemos así, tres tipos de siluetas femeninas:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| CC-1 | Cintura delgada y cadera ancha |
| CC-2 | Cintura y cadera ancha |
| CC-3 | Cintura delgada y cadera escasamente más amplia |

Cabe aclarar, que la que más se destaca, es el tipo de cintura delgada y cadera ancha (con un 22,56%) (CC-1), la cual se observa ser plasmada, por lo general, en representaciones de mujeres jóvenes. Incluso existen piezas donde se puede ver el trabajo detallado y a la vez exagerado al elaborar la cadera de la mujer (Figura 26, 32, 33, 34), es decir, elaboraron una cintura notoriamente delgada y una cadera bastante amplia. Otras figuras en cambio, a más de resaltar las caderas, sobresalen con gran notoriedad la parte de los glúteos (Figura 33).

En cuanto al tipo de piezas con la cintura delgada y la cadera escasamente más amplia (con un 5,48 %) (Figura 31, 35), tenemos que, si bien es cierto no se exagera al momento de moldear las caderas femeninas, si se trata de hacer notorio parte de sus curvas.

⁴⁰ **Figura 32:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código pieza IC-sn-40. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Por su parte, cuando se representa a mujeres con la cintura y cadera ancha (un 9,75 %) (Figura 30, 34), se puede observar que, posiblemente están pasando por una etapa de embarazo, ya que en muchas piezas, es notorio el vientre en estado de gestación, o a su vez, parecen estar atravesando por una etapa de maternidad, pues a muchas de las figurinas se las puede observar con infantes. Otro aspecto para ver a ciertas piezas dentro de una silueta tipo CC-2, se encuentra en la representación de personajes femeninos que parecen haber sido de contextura corpulenta.

Entonces, según la cantidad de piezas femeninas (Tabla 3)⁴¹, se puede observar que la sociedad de La Tolita, tenía cierto interés en la silueta de la mujer, ello se lo puede asociar en cierta medida a la parte erótica – sensual o la parte que resalta la belleza femenina, y como se puede observar en las figurinas, parece que para ellos, fue importante e incluso atrayente (para llegar al punto de elaborarlas en cerámica) que una mujer posea este tipo de morfología.

Otra opción que no se puede descartar, es que pienso que el tener una cadera ancha puede estar asociado a una mayor fertilidad, pues morfológicamente existe una mayor facilidad (y menor complicación en el parto) en que un bebé nazca de una mujer con caderas amplias a que nazca de una mujer con caderas delgadas.

| Código | Número de figurinas femeninas según el tipo de cadera-cintura | Porcentaje |
|---------------|--|-------------------|
| CC-1 | 37 | 22,56 |
| CC-2 | 16 | 9,75 |
| CC-3 | 9 | 5,49 |

Tabla 3.- Porcentaje de tipo de cadera - cintura femenina

⁴¹ El porcentaje se obtuvo según el número completo de la muestra de figurinas femeninas de La Tolita.



Figura 33 ⁴²



Figura 34 ⁴³



Figura 35 ⁴⁴

⁴² **Figura 33:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-1-2075-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁴³ **Figura 34:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-17-1924-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁴⁴ **Figura 35:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-28-1428-80. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Volviendo al punto de la vestimenta femenina asociado al ámbito climático y sensual, si bien es cierto partimos de que, la región climática en la que vivían influía en el uso de una vestimenta acorde a nivelar la temperatura corporal. También nos encontramos con el factor de la sexualidad, donde la mujer es representada (en las piezas cerámicas) realizando tanto sus curvas como sus senos -mostrando así, no solo el ámbito provocativo sino también el procreativo y por ende maternal-.

Vemos también, la existencia de una indumentaria más, el tocado, y cual se encuentra presente en casi la totalidad de las piezas cerámicas. El uso de esta prenda, más que asociarla exclusivamente dentro de un aspecto que conlleva sexualidad o un aspecto climático, podría estar asociado a un ámbito social, pues parece ser que entre más elaborado sea el tocado, mayor rango o importancia social poseían, ya que como se puede ver en las piezas, un tocado bastante detallado implicaba también una mayor ornamentación.

Es preciso recalcar que el tocado, aparece con frecuencia, no solo en figurinas femeninas, sino también en masculinas. Caso contrario de la falda, pues en varias ocasiones se puede ver representaciones de mujeres, sin prendas de vestir del cuello hacia abajo (cuyo código ha sido nombrado como: FLD-5), sin embargo en la cabeza contantemente se observa la utilización de tocados.

En cuanto a los tipos de tocados más utilizados en piezas femeninas se resume lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| T-3 | Tocado a manera de casquete |
| T-3.4 | Tocado a manera de casquete con una posible mantilla colgando en la parte trasera |
| T-3.15 | Tocado a manera de casquete con decoración a manera de lengüeta en el centro |
| T-13 | Tocado de forma cuadrangular |
| T-18 | Tocado en forma triangular |

El tocado T-3 (Figura 36), el más sencillo, junto con el T-3.4 (Figura 37), son los que, con más frecuencia se pueden ver representados en las figurinas. El T-13, en cambio, visto con menor constancia en las piezas, está provisto de varias características, pues aparte de su morfología cuadrangular, lo podemos ver completamente llano, con decoraciones de bandas lisa, motivos geométricos (Figura 38) o con decoraciones incisas a manera de cuadrados y rectángulos.

Por su parte, los tocados T-3.15 y T-18 son especialmente particulares, pues aparte de que no aparecen con reiteración, el primero se distingue por estar en una pieza minuciosamente decorada, especialmente en cuanto a ornamentación, y el segundo se caracteriza por estar decorado mediante varias líneas excisas.

Entonces, se puede observar que a pesar de la variedad de tocados, todas las piezas femeninas poseen uno, lo que nos lleva a cuestionar el porqué del uso constante de las mujeres hacia esta prenda de vestir, pues su utilización al no estar íntimamente ligado al factor climático y al factor de provocación, mediante la manifestación de la silueta femenina, muestra que, como fue mencionado, el tocado parece haber tenido una relevancia social, pues en algunas de las piezas, un tocado detalladamente elaborado parece tener un vínculo con una mayor ornamentación del personaje (Figura 37). Sin embargo, esto no explica por qué parece ser que los pobladores de La Tolita tuvieron cierta tendencia a cubrir el cabello de la mujer, sea a partir del uso de un tocado simple o con una mantilla en la parte trasera.

En varias culturas del mundo (como por ejemplo los musulmanes), cubrir el cabello de la mujer, implica evitar cualquier deseo o tentación sexual hacia ella. Entonces, ¿podría este mismo planteamiento estar ligado a la ideología de cubrir el cabello de la mujer de La Tolita mediante tocados? Si dicha idea, podría también ser aplicada a esta sociedad, se vería como algo contradictorio cubrir el cabello de la mujer pero realzar su silueta y exhibir sus pechos.

Pese a todo ello podría sacar como hipótesis que, si bien es cierto a través de las piezas cerámicas parece ser que se buscaba enaltecer a la belleza y sensualidad femenina (exhibiendo así por completo su silueta), puede que, en cuanto a la exteriorización de su cabello, como en otras culturas, éste hubiese sido destinado a ser visto directamente por su pareja sexual, dándonos así a entender que la silueta y el realce femenino eran aspectos admirados por todos, pero el cabello exclusivamente, tenía otro tipo de componente cultural, el cual puede que haya sido el causante para que en las piezas de cerámica, las mujeres hayan sido representadas con un tocado que cubre su cabellera.



Figura 36 ⁴⁵



Figura 37 ⁴⁶

⁴⁵ **Figura 36:** Figurilla de cerámica. Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-11-1924-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁴⁶ **Figura 37:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-28-1869-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 38 ⁴⁷

Otra variante muy interesante en cuanto a la exaltación del cuerpo de la mujer, es que así como se busca realzar tanto senos como curvas o silueta, también se toma con cierto tipo de discreción algunas partes femeninas, una de ellas, aparte del cabello, se encuentra en sus genitales.

Dentro de toda la escenificación de la parte física del personaje femenino, se puede ver que la representación de su miembro reproductivo es muy escaso, comparándolo con las piezas masculinas, cuyos genitales están expuestos con mayor frecuencia. Tenemos así, que de toda la colección fotográfica, se han escogido para la muestra únicamente las cuatro piezas que parecen tener evidencia de una vagina.

De esta manera tenemos que, las figurinas son distintas una de la otra, sin embargo, en tres de ellas (Figuras 24, 39, 40) coincide que su órgano reproductivo fue elaborado en forma circular o semicircular. Incluso en la Figura 39 se puede ver una especie de representación de vello púbico a manera de líneas incisas. En cambio, en la Figura 24, se observa como la mujer tiene las manos sobre sus senos, e inclusive parece estar apretando con su mano derecha uno de sus pezones, esto podría indicar, o bien, que previamente tuvo un infante y

⁴⁷ **Figura 38:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza LT-8-3-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

se encuentra en una etapa de lactancia, o bien una forma de seducción antes del encuentro sexual, pues la figurina muestra tanto su pecho como su vagina desnudos.

Por su parte, la Figura 41 muestra una manera distinta de elaboración de su genital, pues, esta se caracteriza por mostrar claramente los labios mayores de la vagina, dejando así una apertura bastante notable entre ellos. Otro aspecto que llama la atención, es que se encuentra recostada y con las piernas abiertas, lo cual posiblemente podría indicar que se está preparando para algún tipo de acto sexual. Me atrevo a indicar esta posibilidad porque, a diferencia de las figurinas masculinas, que muestran con mayor frecuencia su miembro reproductivo, la representación de la vagina es muy escasa, lo cual, aparte de señalar que esta parte femenina pudo no poseer realmente mucho interés dentro de esta sociedad, indica la posibilidad de que este personaje iba a realizar algún tipo de acto carnal.

Se descarta la idea de que esta pieza (Figura 41) represente a una mujer dando a luz, por dos aspectos. Primero, porque no se evidencia barriga de embarazo, más bien solo se manifiesta una representación femenina corpulenta. Y segundo, porque en base a otras piezas (Figura 48) se conoce que el modo de dar a luz no era recostada, como en la actualidad se realiza, sino más bien, de cunclillas y con la asistencia de una persona, quien se colocaba en la parte de atrás (espalda) para sostener la barriga de embarazo y ayudar a la mujer a dar a luz.

Por lo tanto, con estas pocas representaciones de piezas femeninas que muestran su genital, se puede deducir que, si bien es cierto exaltaban a la mujer mediante la elaboración detallada de su cuerpo, haciendo relucir el valor que tenía para ellos partes como senos, cadera, cintura, glúteos y piernas. También se puede comprender cómo los genitales de la mujer eran bastante limitados, pues como se verá más adelante, comparándolo con el significativo número de piezas masculinas que se encuentran exhibiendo tanto pene como testículos, la vagina representada en piezas cerámicas, es un número bastante bajo, lo que lleva a pensar que, en cuanto al físico femenino, los antiguos alfareros preferían de sobremanera exaltar su silueta a que su órgano sexual.



Figura 39⁴⁸



Figura 40⁴⁹



Figura 41⁵⁰

⁴⁸ **Figura 39:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-22-2315-82. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁴⁹ **Figura 40:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-54-1674-80. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵⁰ **Figura 41:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-24-16-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Otra característica propia de la mujer y que fue plasmada en piezas de cerámica fue su estado de gestación. Pese a que dentro de toda la colección fotográfica no existe un número alto de figurinas de este tipo, el total y reducido número de piezas escenificando a mujeres embarazadas habla mucho sobre el tema.

De todas las piezas es preciso recalcar que cada una posee características distintas, con excepción de tres de ellas (Figuras 40, 42, 43), donde es evidente la posición de las manos sobre su vientre, el tocado a manera de casquete, con o sin mantilla en la parte trasera, y el uso de ornamentación.

La figura 40, se caracteriza particularmente porque es la única con barriga de embarazo y que además muestra el miembro sexual femenino. Agregando a ello, también es la única cuyo rostro muestra dolor, lo cual lleva a pensar que este personaje representa la etapa previa al parto, es decir todo lo que conlleva los episodios de dolores constantes debido a las contracciones causadas por la llegada del futuro infante.

En cuanto a las Figuras 45 y 46 se puede observar que ambas coinciden en la posición de sus cuerpos, es decir, son mujeres que se encuentran de pie, con los brazos entreabiertos a los costados. Además ambas poseen una falda llana por debajo de las rodillas, un tocado en forma cuadrangular y senos mediados. La diferencia entre ambas, es que la primera posee un tocado mucho más elaborado que la segunda. También en estas figurinas, se puede ver la manera en cómo los personajes exhiben completamente su barriga de embarazo. Dentro de este mismo grupo de piezas se puede incluir a la Figura 44, la cual únicamente difiere de las demás por la posición de las manos sobre su pecho.

Finalmente la última figurina, que se diferencia del resto (Figura 47), se caracteriza por su tocado a manera de casquete, su falda llana (elementos similares a las otras piezas), sus manos, colocadas una en la cadera y otra sobre la cabeza, su respectiva barriga de embarazo y algo que sobresale de las demás es que su rostro refleja tener algún tipo de anormalidad física, tal vez un tipo de parálisis facial.



Figura 42 ⁵¹



Figura 43 ⁵²



Figura 44 ⁵³

⁵¹ **Figura 42:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-7-3010-87. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵² **Figura 43:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-55-1750-8. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵³ **Figura 44:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código pieza IC-sn-79. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 45 ⁵⁴



Figura 46 ⁵⁵



Figura 47 ⁵⁶



Figura 48 ⁵⁷

⁵⁴ **Figura 45:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-1351P. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵⁵ **Figura 46:** Figurilla de cerámica, Museo de América, Madrid, Guayaquil. Código pieza 97-3-94C1. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵⁶ **Figura 47:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código pieza LT-13-D. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁵⁷ **Figura 48:** Figurilla de cerámica, Museo de la Fundación Guayasamín, Quito. Código pieza MAFG-0652. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Asimismo como los alfareros elaboraron piezas femeninas destacando ciertos aspectos de su sensualidad, se detuvieron también en destacar la faceta de la mujer en su etapa de embarazo, lo que demuestra que el género femenino poseía un valor importante dentro de esta sociedad, pues no solo parecen haberlas admirado por su peculiar belleza, sino también por su papel de madre. Dentro del cual, no solo se encuentra en las piezas que escenifican mujeres embarazadas, sino también en figurinas de mujeres con infantes. Al existir un número importante e incluso repetitivo de piezas de este tipo (mujeres con niños), lleva a deducir que los pobladores de La Tolita mostraban una fuerte reverencia hacia la fertilidad de la mujer.

Por ello, para tener un mejor entendimiento de la maternidad en esta sociedad, se escogió a todas las piezas del universo fotográfico, que caracterizan a mujeres sosteniendo y amamantando a un bebé.

Lo particular en estas piezas es que existe un patrón, es decir, tienen como característica común, un tocado a manera de casquete, una falda llana (a excepción de la figurina 51 que posee la falda con decoraciones) por debajo de las rodillas y su respectiva ornamentación que comprende collar, pulsera y en algunos casos orejeras (Figuras 49, 50)⁵⁸. Cabe agregar que el tipo de senos de estas piezas se encuentra entre pequeños y medianos con pezones protuberantes, de los cuales el pezón izquierdo está siendo succionado por un bebé, mientras que el derecho está siendo manipulado por la madre, posiblemente con el afán de que el recién nacido pueda también beber la leche materna del otro seno.

Este tipo de escena llama la atención, debido a que como fue mencionado, tiene una constante. Todo ello lleva a pensar que tales piezas a más de haber sido elaboradas en moldes y retocadas posteriormente, son un importante ejemplo del papel de la maternidad dentro de esta sociedad, pues aunque son pocas las piezas (10 en total), se puede observar que hay un esfuerzo del alfarero de La Tolita, por demostrar la presencia de la mujer, en cuanto al ámbito procreativo y en este caso específico, la alimentación de los hijos.

Otras piezas interesantes, son las que demuestran a mujeres con infantes, todos ellos aparentan ser niños (as) de entre uno a cinco años. Por la manera en que se encuentran representados se nota que existe un vínculo entre la mujer y el infante, es decir, un lazo de madre e hijo (a). Por ejemplo, las Figuras 52 y 53 son placas cerámicas que demuestran a mujeres con senos medianos de pezones protuberantes, con tocados a manera de casquete,

⁵⁸ Para ver el resto de imágenes revisar en base de datos los códigos: GA-19-1924-81/ GA-311-1745-81/ LT-21-82-70/ LT-1023-2-60/ MW-vitrina.2/ GA-27-1749-81/ GA-60-1870-81.

faldas llanas y ornamentadas con collar y orejeras, que están sosteniendo con su mano izquierda a un infante, el cual mantiene su cabeza sobre el pecho de la madre.

Una pieza particular es la Figurina 54, la cual es una mujer, con vestimenta y ornamenta similares a las piezas anteriores, pero con la diferencia de que el infante se encuentra sujetado con su brazo derecho, y este se halla sobre el pecho y estómago de la madre. Da la impresión de que el niño no tiene más de un año.

Dos piezas totalmente distintas a las anteriores, son las Figuras 55 y 56. En cuanto a la primera, se destaca por escenificar a una mujer en posición sedente, con senos medianos, pezones protuberantes y la mano izquierda se encuentra exprimiendo su pezón. Llama la atención que el infante está sentado sobre los hombros de la mujer, y se sostiene manteniendo sus manos sobre la cabeza de la misma. Esta pieza es interesante debido a que es la única en toda la colección fotográfica representada de esta manera.

Por su parte, en la Figura 56, la mujer posee un tocado a manera de casquete, senos medianos asimétricos, falda llana por encima de las rodillas y su respectiva ornamentación. Este personaje carga en su espalda un infante, el cual saca su cabeza por encima del hombro de ella. Lo particular de este niño (a), es que posee un tocado pequeño en forma de casquete y un collar a manera de dos bandas lisas. Esta pieza, al igual que la anterior, también es la única dentro todo el universo de figurinas La Tolita. Aquí lo que más destaca en sí, no es el personaje femenino, sino la forma en que se decoró al infante.

Gracias a cada una de las características de estas piezas, se puede observar el esfuerzo por representar al género femenino, no solo demostrando su silueta, considerada tal vez como medio de atracción al género opuesto, sino también en su fase materna, incluyendo desde el estado de gestación, el hecho de dar a luz y el momento de tener al niño en brazos.



Figura 49⁵⁹



Figura 50⁶⁰



Figura 51⁶¹



Figura 52⁶²

⁵⁹ **Figura 49:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-1-3015-8. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁰ **Figura 50:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-22-1749-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶¹ **Figura 51:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-399. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶² **Figura 52:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-938-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 53 ⁶³



Figura 54 ⁶⁴



Figura 55 ⁶⁵



Figura 56 ⁶⁶

⁶³ **Figura 53:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-939-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁴ **Figura 54:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-17-1924-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁵ **Figura 55:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-2-82-7. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁶ **Figura 56:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-12-89-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Si bien los alfareros de esta sociedad dedicaron su tiempo a detallar la silueta femenina en las piezas de cerámica, no dejaron de lado la representación del género masculino, acentuando también muchas de las características propias del hombre.

En cuanto a la vestimenta masculina, cabe recalcar que ésta es más variada que la femenina. Dentro de este particular aspecto, la diversidad en atuendo no solo se encuentra en individuos antropomorfos sino también en antropozoomorfos.

Lo principal dentro del vestuario de estas piezas se encuentra en el taparrabo y el tocado. En cuanto al taparrabo se ha catalogado lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|--|
| TA-2 | Taparrabo en forma de T |
| TA-4 | Taparrabo trapezoidal |
| TA-5 | Taparrabo en forma rectangular decorado con distintos motivos |
| TA-6 | Taparrabo en forma de semicírculos decorados con apliques redondos |
| FLD-5 | Figurilla desnuda |

Piezas antropomorfas

En cuanto a las piezas antropomorfas, en la Tabla 4, se puede observar que la mayor parte usan el taparrabo en forma de T (un 12%), el cual, se puede ver que fue elaborado a partir de diferentes formas: mediante la definición del taparrabo a partir de líneas incisas y excisas (Figura 57), y posiblemente a partir de la fabricación previa del taparrabo y posterior aplique a la pieza (Figura 58 y 59).

Por su parte, los taparrabos tipo TA-4 (un 3%) y TA-5 (un 1.2%) se hallan en menor proporción. El primero (Figura 60 y 61), se destaca por ser llano, o a su vez tener cierto tipo de decoración a partir de líneas incisas. El segundo, se encuentra en una mínima parte de las piezas de la muestra, y se destaca por estar adornado con diferentes motivos, o por ser sencillo y sin ningún tipo de decoración.

Un aspecto peculiar dentro de las figurinas, es que un 23% de ellas se encuentran desnudas y con su miembro reproductivo expuesto. Aspecto que permite deducir la posible importancia de la desnudez del cuerpo masculino.

| Código | Número de figurinas antropomorfas según el tipo de taparrabo | Porcentaje |
|---------------|---|-------------------|
| TA-2 | 20 | 12,19 |
| TA-5 | 2 | 1,21 |
| TA-4 | 5 | 3,05 |
| FLD-5 | 38 | 23,17 |

Tabla 4.- Porcentaje de figurinas antropomorfas masculinas (Taparrabo)

Piezas antropozoomorfas

Por su parte, en las piezas antropozoomorfas se puede ver que los taparrabos más usados son en forma de T, Trapezoidal y en forma de semicírculos decorados (Figuras 62, 63, 64). También existe una buena cantidad de figuras sin vestimenta, lo que indica que no solamente existió cierto tipo de interés en representar personajes antropomorfos desnudos, sino también antropozoomorfos (Figura 65).

| Código | Número de figurinas antropozoomorfas según el tipo de taparrabo | Porcentaje |
|---------------|--|-------------------|
| TA-2 | 4 | 2,44 |
| TA-4 | 4 | 2,44 |
| TA-6 | 1 | 0,61 |
| FLD-5 | 7 | 4,27 |

Tabla 5.- Porcentaje de figurinas antropozoomorfas (Taparrabo)



Figura 57 ⁶⁷



Figura 58 ⁶⁸



Figura 59 ⁶⁹



Figura 60 ⁷⁰

⁶⁷ **Figura 57:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-5-6-80. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁸ **Figura 58:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-24-1833-81. Obtenido de: Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁶⁹ **Figura 59:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-6-31-8. Obtenido de: Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷⁰ **Figura 60:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-1351. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas



Figura 61⁷¹



Figura 62⁷²



Figura 63⁷³

del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷¹ **Figura 61:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-1351L. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷² **Figura 62:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-58-27-67. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷³ **Figura 63:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-1448-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 64 ⁷⁴



Figura 65 ⁷⁵

Otra característica del vestuario masculino se encuentra en su tocado, el cual, a diferencia del femenino, es más elaborado en ciertas figurinas. Así tenemos los siguientes tipos:

| Tipo | Descripción |
|-------------|--|
| T-1.3 | Tocado con motivo zoomorfo y apliques circulares |
| T-1.5 | Tocado ornamentado con motivo zoomorfo en la nuca |
| T-3 | Tocado a manera de casquete |
| T-3.4 | Tocado a manera de casquete con una posible de mantilla colgando en la parte trasera |
| T-3.13 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos circulares por delante |
| T-3.21 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos triangulares |
| T-13 | Tocado de forma cuadrangular |

En cuanto a las piezas antropomorfas, el tocado a manera de casquete (Figura 66, 67) es el que más abunda en las piezas masculinas (un 19,51%), y dependiendo de cómo sea el personaje, la forma del tocado es acoplada a la cabeza del individuo.

Otro tipo de tocado que aparece con regularidad es el T-3.13 (un 4,87%), es decir, a manera de casquete con abultamientos circulares por delante. Lo particular en este, es que aparece con regularidad en las piezas cuya representación es de una pareja, es decir, hombre y mujer

⁷⁴ **Figura 64:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-1-2191-82. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷⁵ **Figura 65:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-3-2075-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

(Figura 68). Figuras donde se represente solo a un individuo y que posean este tipo de tocado son muy pocas (Figura 69).

Por su parte, los tocados con algún tipo de decorado zoomorfo (T-1.5), se destacan por la forma tan detallada en la que fueron elaborados (Figura 70). El tocado T-3.21, se caracteriza por ser similar al T-3.13, solo que se diferencia por sus distintivos abultamientos en forma triangular. Finalmente el tocado en forma cuadrangular (Código T-13), se lo puede ver en una figurina en particular, la cual representa a una pareja, cuyo personaje masculino tiene un tocado llano con una especie de forma cuadrada (Figura 71).

Entonces, dejando de lado cierto tipo de detalles específicos encontrados en cada uno de los tocados se puede deducir que, los tocados más sencillos, parecen haber sido pertenecientes a la población en general, mientras que los tocados más elaborados pudieron haber pertenecido a cierto porcentaje de la población que ostentaba un cargo o un tipo de rango de autoridad. A estas piezas no solo se las divisa con un tocado tan detallado, sino también con una ornamentación mucho más definida, más numerosa y de mayor visibilidad.

Cabe recalcar que al existir un porcentaje tan elevado de piezas, tanto masculinas como femeninas con distintos tocados, indica que existió cierta tendencia a usarlos, lo cual implica que ésta no solo fue una simple prenda de vestir, realmente parece haber sido parte de la vestimenta tradicional de la cultura de La Tolita.

| Código | Número de figurinas antropozoomorfas según el tipo de tocado | Porcentaje |
|---------------|---|-------------------|
| T-1.5 | 3 | 1,82 |
| T-3 | 32 | 19,51 |
| T-3.4 | 2 | 1,22 |
| T-3.13 | 8 | 4,88 |
| T-3.21 | 1 | 0,61 |
| T-13 | 1 | 0,61 |

Tabla 6.- Porcentaje de figurinas antropozoomorfas (Tocado)

Por otra parte, dentro de los personajes antropozoomorfos, se puede observar que no todos poseen tocado. Cuatro piezas tienen tocado tipo casquete (Figura 72). Una (Figura 73) posee tocado en forma cuadrangular y dos poseen una diadema plana decorada (Figura 74, 75).

Todo ello indica que, si bien es cierto, parece haber existido un importante valor en cuanto al uso del tocado, tanto para hombres como para mujeres pues su gran mayoría lo utilizan, puede que no haya pasado lo mismo con las piezas antropozoomorfas. De un total de 11 piezas analizadas, apenas 4 poseen tocado, porcentaje que no cubre ni la mitad del total de figuras estudiadas, lo cual demuestra que dentro de la representación de personajes antropozoomorfos, la prioridad no era representarlos con este tipo de prenda, sino más bien parece que se enfocaron en señalar la ornamentación, el taparrabo (en ciertos casos), y por supuesto en enfatizar el rostro del animal al cual se pretendía simbolizar.



Figura 66⁷⁶

⁷⁶ **Figura 66:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-29-1924-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 67 ⁷⁷



Figura 68 ⁷⁸



Figura 69 ⁷⁹



Figura 70 ⁸⁰

⁷⁷ **Figura 67:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-451. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷⁸ **Figura 68:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-4-2193-82. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁷⁹ **Figura 69:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-5-11-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸⁰ **Figura 70:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-2-2989-87. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 71 ⁸¹



Figura 72 ⁸²



Figura 73 ⁸³

⁸¹ **Figura 71:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-972-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸² **Figura 72:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-29-53-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸³ **Figura 73:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-3-3001-87. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 74⁸⁴



Figura 75⁸⁵

Otro aspecto interesante en cuanto a la representación de piezas masculinas es que, si bien es cierto muchas de ellas aparecen con algún tipo de prenda de vestir, un gran porcentaje se encuentran desnudos o únicamente con su tocado y algún tipo de ornamentación, lo cual inclina a deducir que la representación de los genitales varoniles poseían cierto valor dentro de esta sociedad. Comparando con el bajo porcentaje de figurinas femeninas que muestran su órgano sexual, y la forma tan sencilla en que éste es representado, el miembro sexual masculino parece haber sido elaborado de una manera bastante minuciosa (por ejemplo: flácido, erecto, con o sin testículos, con presencia de algún tipo de manipulación, etc.), lo que implica haberle dado cierto tipo de valor simbólico.

Al ser significativa la cantidad de representaciones de este tipo se ha catalogado lo siguiente:

⁸⁴ **Figura 74:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-14-8-69-O. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸⁵ **Figura 75:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-58-27-67. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

| Tipo | Descripción |
|-------------|--|
| F-1 | Falo flácido pequeño con testículos expuestos |
| F-1.1 | Falo flácido sin presencia de testículos |
| F-2 | Falo flácido con el glande y los testículos expuestos |
| F-5 | Falo erecto con los testículos expuestos |
| F-6 | Falo erecto con glande, prepucio y testículos expuestos |
| F-7 | Falo erecto con el glande expuesto (posible meatotomía) |
| F-9 | Evidencia de posible presencia de falo |
| F-10 | Falo erecto con glande de notable grosor |
| F-10.1 | Falo erecto con glande de notable grosor y terminado en punta |
| F-10.2 | Falo erecto con glande de notable grosor, cuya terminación es redondeada |
| F-11 | Falo erecto |
| F-11.1 | Falo erecto, posiblemente circuncidado |
| BF-12 | Botella Fállica (Falo erecto, con glande de gran proporción, con testículos expuestos) |
| PF-13 | Plato Fállico (Falo erecto con glande de gran proporción) |

Cabe agregar que, este tipo de órgano reproductivo se encuentra representado en piezas antropomorfas, antropozoomorfas, zoomorfas, recipientes y figurinas varias. En cuanto a las piezas antropomorfas, en la Tabla 7 se puede observar que existe una mayor cantidad (un 5,48 %) de figurinas de individuos (código F-1.1) con el falo flácido y sin presencia de testículos (Figura 76 y 77). Lo particular en este tipo de piezas, es que todas están representadas en placas cerámicas.

Otro tipo de órgano sexual masculino, que está representado con mayor frecuencia, es el F-1 (un 4,26%) (Figura 78 y 79), el cual, a diferencia del código anterior, no solo se encuentra escenificado en placas sino también en figurinas. Este tipo de miembro reproductivo destaca porque su elaboración se distingue a través de dos aspectos. El uno donde se nota que está hecho a partir de un molde (donde también se elaboró el cuerpo completo de la figura) y el otro que parece haber sido aplicado a la figurina.

Por otra parte, es particular observar cómo de todo el universo de piezas La Tolita, apenas cuatro figurinas antropomorfas, que fueron escogidas como muestra, poseen su miembro erecto con los testículos expuestos (Código F-5). Cabe recalcar, que este tipo de falos se encuentran representados a través de apliques colocados en las figurinas (Figura 69, 80, 81).

Lo mismo sucede con las figurinas antropomorfas que poseen un falo erecto con el glande de notable grosor (Código F-10). Pues existen igualmente cuatro piezas, de las cuales, dos parecen tener su miembro viril en forma de aplique (Figura 82) y las otras tres parecen haber obtenido su órgano sexual a partir de moldes (Figura 83).

Una figurina que sobresale de las demás, es el número 84 y pertenece al código F-2. Esta pieza se caracteriza por representar a un individuo sentado en una especie de banquillo, con las piernas abiertas y su pene y testículos totalmente expuestos. La única vestimenta que lleva es un tocado y se encuentra ornamentado con un collar. Lo particular de este personaje es la manera en que su órgano reproductivo fue elaborado, pues a más de ser de una proporción considerable, el detalle de fabricación de los testículos, el glande y el pene es bastante perceptible.

Otra pieza que también se distingue del resto, es la número 85. Pese a que la pieza está bastante fragmentada, lo particular es que es la única que muestra su miembro mientras posee vestimenta. Es decir, se nota claramente que el individuo posee un taparrabo en forma rectangular decorado con varios motivos, pero este posee una abertura entre las piernas, el cual hace evidente su falo erecto.

Finalmente otra pieza que resalta, y es única dentro de todo el universo fotográfico, es la número 86. Esta figurina evidencia la posible presencia de un falo, e incluso parece tener testículos, lamentablemente no se puede distinguir con exactitud, debido a su estado de erosión, pero es interesante ver que la mano izquierda del individuo se encuentra en el miembro reproductor, lo que puede llevar a la hipótesis de que este personaje posiblemente se encuentra en estado de masturbación.

| Código | Número de figurinas antropomorfas según su órgano sexual | Porcentaje |
|---------------|---|-------------------|
| F-1 | 7 | 4,27 |
| F-1.1 | 9 | 5,49 |
| F-2 | 1 | 0,61 |
| F-5 | 4 | 2,44 |
| F-9 | 1 | 0,61 |
| F-10 | 5 | 3,05 |
| F-11 | 1 | 0,61 |

Tabla 7.- Porcentaje de figurinas masculinas antropomorfas (Órgano sexual)



Figura 76 ⁸⁶



Figura 77 ⁸⁷



Figura 78 ⁸⁸



Figura 79 ⁸⁹

⁸⁶ **Figura 76:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-951-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸⁷ **Figura 77:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-954-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸⁸ **Figura 78:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-19-2170-82. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁸⁹ **Figura 79:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-12-3-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 80⁹⁰



Figura 81⁹¹



Figura 82⁹²



Figura 83⁹³

⁹⁰ **Figura 80:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-30-1924-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁹¹ **Figura 81:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-44-112-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁹² **Figura 82:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-1072-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁹³ **Figura 83:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-940-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 84 ⁹⁴



Figura 85 ⁹⁵



Figura 86 ⁹⁶

⁹⁴ **Figura 84:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza LT-7-39-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁹⁵ **Figura 85:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-25-16-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

⁹⁶ **Figura 86:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Esmeraldas. Código pieza LT-1035-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

En cuanto a las figurinas antropozoomorfas, se encontró una pieza con una peculiar característica en su miembro reproductivo, y a la cual se le ha catalogado como F-7. Esta figura posee el rostro de un felino y el cuerpo de un humano, su pene se encuentra erecto y lo particular es que posiblemente tenga meatotomía, que se trata de una anomalía que consiste en que el glande se encuentra notoriamente dividido. Este aspecto puede ser causado por varios factores: haber nacido con hipospadias⁹⁷, haber sido modificado intencionalmente con el objetivo de dar placer sexual o simple estética, o también puede darse como resultado de un piercing o arete mal arrancado (Jeffrey, 2010:34). Sea cual sea la verdadera causa del porqué de esta anomalía, en la pieza se puede observar claramente dicho rasgo sobre el glande del individuo (Figura 65).

Lo particular en esta representación, es que se puede observar que la importancia del genital masculino, no solo estuvo presente dentro del “mundo” de los humanos, sino también dentro del “mundo” de los seres sobrenaturales, lo que lleva a confirmar la idea de que esta parte del cuerpo poseía un valor relevante dentro de la cosmología de esta cultura. Tanto así, que no solo llegaron a representarla en el mundo que está conectado directamente con los humanos, pues también la incorporaron dentro del mundo animal. Varias son las piezas de distintos animales, por lo general felinos, que representan no solo al animal como tal, sino también a su órgano reproductivo.

Dentro de la muestra analizada se encontró seis tipos de falos representados en las piezas zoomorfas:

Dentro de la categoría F-11, se encuentran seis piezas, las cuales se distinguen porque una de ellas representa a un mono (Figura 87); el cual se encuentra desnudo y solo posee un ornamento en forma de collar de una fila de cuentas cuadradas con un adorno circular en el centro, su órgano sexual es delgado y largo, y parece estar erecto. Las cinco piezas faltantes⁹⁸ (Figura 88, 89) representan a felinos.

En cuanto a las piezas que representan a felinos, cabe resaltar que aunque cada uno posee su propio estilo, se caracterizan por tener una posición similar, es decir, patas entreabiertas, hocico abierto, lengua colgando, colmillos de considerable tamaño, expresión de enfado, y

⁹⁷ Anomalía congénita por la que el pene no se desarrolla de la manera usual (Jeffrey, 2010:34).

⁹⁸ Para ver el resto de imágenes revisar en base de datos los códigos: LT-2-8-68 (Figura 88)/ LT-7-56-69 (Figura 89)/ LT-1291-2-60/LT-1300-2-60/ GA-379-1745-81

sobretudo su miembro sexual erecto, el cual, dependiendo de la figura fue fabricado con mayor o menor proporción⁹⁹.

En la categoría F-1.1, se hallan cuatro figuras¹⁰⁰, de las cuales todas representan a felinos, poseen una de sus patas extendidas y la otra sobre su pecho, tienen una lengua colgante bastante larga, y las piernas abiertas, mostrando así, sus genitales, los cuales se encuentran de manera flácida, no se evidencia presencia de testículos (Figura 90). Aquí tenemos el otro lado de la categoría antes mencionada, pues se puede observar que felinos con rasgos similares son representados tanto con su órgano sexual flácido, como erecto. Es decir, se puede ver la representación del miembro reproductivo de este animal en sus dos facetas.

Dentro de la categoría F-5, se encuentran igualmente cuatro piezas, de las cuales morfológicamente todas son diferentes, pues la Figura 91 representa a una zarigüeya, la cual muestra sus dientes, parece tener sus patas delanteras levantadas y exhibe su órgano reproductivo (pene y testículos), el cual aparenta estar en forma erecta. La Figura 92, por su parte, es un felino mostrando sus colmillos, con expresión de enfado, ornamentado con una especie de pectoral decorado con motivos circulares, sentado sobre sus cuatro patas y mostrando su miembro sexual. En cuanto a las figuras restantes¹⁰¹, son piezas que representan a dos monos, al parecer de distinta especie. Lo peculiar en ambos personajes, es que tanto el pene como los testículos fueron colocados en forma de apliques.

En la categoría F-1 se halla una figura de felino, cuya característica es similar, a las piezas de felinos mencionadas anteriormente, es decir, hocico abierto, expresión de enfado piernas entreabiertas, un brazo estirado y el otro sobre el pecho. Lo que difiere en este personaje, es que su miembro reproductivo se encuentra flácido, es pequeño y posee testículos (Figura 93).

Finalmente, no se deben descartar las piezas que debido a la erosión o la fragmentación, han perdido o no se distinguen fácilmente las partes de su cuerpo, entre ellas se encuentra las Figurinas 94 y 95. La primera, según Ugalde (2009) puede ser catalogada dentro de lo que ella llama ser híbrido o monstruoso, por las características peculiares de su rostro. Este

⁹⁹ Todas las piezas se asemejan a excepción de la figura (88), cuyo estado de fragmentación evita conocer su postura completa.

¹⁰⁰ Para ver el resto de imágenes revisar en base de datos los códigos: GA-25-2538-83 (Figura 90)/CCE-376/IC-sn-14/03560C1

¹⁰¹ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: LT-26-58-70 y LT-1442-2-60

personaje posee un adorno en forma triangular en su obliquo, y muestra que existió un posible órgano sexual (Categoría F-9), pero que lamentablemente está fragmentado, por lo que solo queda la huella de ello.

El segundo, es un ejemplar (Figura 95) de un felino, mostrando los colmillos, la lengua y su rostro de enfado. Lamentablemente esta pieza se encuentra bastante fragmentada, por lo que no se puede distinguir con claridad cómo eran exactamente sus extremidades ni su órgano reproductivo.

Entonces, a partir de una rápida revisión sobre las distintas formas de representar los genitales masculinos, se puede tener una idea clara de que esta parte peculiar del cuerpo, constituía un importante valor, no solo para los personajes antropomorfos-antropozoomorfos, sino también para los zoomorfos. Lo cual lleva a pensar que la representación del pene y los testículos tenía una importancia cultural mucho más elevada que la representación de la vagina, dando como resultado la hipótesis de que La Tolita tuvo como cosmovisión, elaborar piezas femeninas, inclinándose más hacia la representación de su silueta (incluyendo así cintura, cadera, piernas y senos), y fabricar piezas masculinas apoyándose más hacia una minuciosamente representatividad de sus genitales.



Figura 87¹⁰²

¹⁰² **Figura 87:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-8-1833-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 88 ¹⁰³



Figura 89 ¹⁰⁴



Figura 90 ¹⁰⁵



Figura 91 ¹⁰⁶

¹⁰³ **Figura 88:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-2-8-68. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰⁴ **Figura 89:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-7-56-69. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰⁵ **Figura 90:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-25-2538-83. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰⁶ **Figura 91:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-24-1927-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 92 ¹⁰⁷



Figura 93 ¹⁰⁸



Figura 94 ¹⁰⁹

Figura 95 ¹¹⁰



¹⁰⁷ **Figura 92:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-1304-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰⁸ **Figura 93:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-173-969-78. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁰⁹ **Figura 94:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-4-2889-86. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹¹⁰ **Figura 95:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código pieza IC-sn-7. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Para apoyar la idea de la inclinación de esta sociedad hacia una mayor representatividad de los genitales masculinos, se puede sacar a colación que incluso sus alfareros en varios casos elaboraron piezas (figurinas, ocarinas, botellas y recipientes) que exclusivamente representaron falos.

En cuanto a las figurinas y recipientes fálicos, es preciso aclarar que, del universo fotográfico de las piezas La Tolita obtenidas gracias a la investigación de Ugalde (2009) “Iconografía de la cultura Tolita”, apenas se ha encontrado un plato cerámico cuya forma es fálica. El resto de botellas y figuras fálicas han sido obtenidas gracias a una ejemplificación en los siguientes textos: “Historia del Arte Ecuatoriano” (1977); “Salud y enfermedad en el arte prehispánico de la cultura Tumaco – La Tolita II” (2017) y “Tulato, ventana a la Prehistoria de América” (2003).

La primera pieza mencionada (Figura 96), consiste en un plato de cerámica, cuyo mango posee la forma de un falo, el cual muestra un glande de notable proporción. Según Ugalde (2009:140), dicho recipiente podría haber tenido algún tipo de uso ceremonial, pues se ha conservado completo y no muestra algún tipo de señal de uso.

Otra pieza que muestra este tipo de órgano sexual (Figura 97) está en el texto: “Historia del Arte Ecuatoriano”, donde se evidencia una botella fálica, cuyo miembro se halla erecto, su glande es bastante notable y sus testículos se encuentran expuestos.

Por su parte, figuras de falos, que parecen o bien haber sido directamente elaboradas con ese tipo de diseños, o ser fragmentos aislados de algún tipo de figurina, evidencian haber sido cuidadosamente fabricados, pues los detalles presentes en la pieza, muestran las diferentes formas, anomalías y manipulación en este órgano sexual. Los primeros ejemplares mencionados, han sido obtenidos del texto “Tulato, ventana a la Prehistoria de América”. Aquí, las Figuras 98, 99, 100 y 101, como señala Brezzi (2003:207), muestran ser posiblemente fragmentos del Dios Jaguar, el cual, como se admiró en los acápites anteriores, se lo puede ver dotados de un falo en erección, flácido, con o sin testículos expuestos, entre otros.

La Figura 98, muestra un falo erecto, el cual aparenta estar circuncidado. La Figura 99, representa un pene erecto con el glande de notable grosor y cuya terminación es redondeada. La Figura 101, muestra un falo erecto, con glande de gran grosor y con terminación en punta. Finalmente la Figura 100 es bastante peculiar, pues al igual que la Figura 65, muestra posiblemente tener meatotomía. Lo que demuestra que esta anomalía física realmente fue de

consideración para los pobladores de esta sociedad, y representarlo, incluso en sus figurinas cerámicas señala que este padecimiento no fue del todo ignorado.

Otra pieza que demuestra la manipulación en el órgano masculino es la número 102 (perteneciente al texto de: Rodríguez et al., 2017), la cual representa a un pene en erección que posiblemente fue circuncidado.

En cuanto a las Figuras 103 y 104, se puede observar que la primera (pertenece al texto de: Brezzi, 2009), es una ocarina que representa al órgano sexual masculino erecto, con el glande, el prepucio y los testículos expuestos. La segunda (pertenece al texto de: Rodríguez et al., 2017) es un fragmento de asa de algún tipo de recipiente, cuya forma es un pene que posiblemente se encuentra circuncidado.

Entonces, es preciso señalar que el objetivo de presentar a tales piezas, es demostrar que para esta cultura el órgano reproductivo tuvo un valor significativo. No solo lo representaron en figurinas de personajes masculinos, sean estos seres humanos, animales o sobrenaturales, sino también en recipientes, botellas y platos. Lo que recalca su importancia dentro de la cosmovisión de esta sociedad, la cual podría estar ligada a varios factores, como por ejemplo, a un campo de creencias religiosas, donde elaborar todas estas piezas, implicaba también algún tipo de ritual o culto, o un factor social-biológico donde los pobladores, conscientes de que este genital era el causante de la fertilidad y la procreación, posiblemente quisieron darle cierto tipo de homenaje.



Figura 96¹¹¹

¹¹¹ **Figura 96:** Figurilla de cerámica, Libro: Iconografía de la cultura Tolita Código GA-2-2112-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 97 ¹¹²



Figura 98 ¹¹³



Figura 99 ¹¹⁴



Figura 100 ¹¹⁵

¹¹² **Figura 97:** Figurilla de cerámica. Obtenido de: Crespo, H. (1977). Historia del Arte Ecuatoriano. Salvat editores: España.

¹¹³ **Figura 98:** Figurilla de cerámica, Falo (9,2 cm.) Obtenido de: Brezzi, A. (2003). Tulato, Ventana a la Prehistoria de América. Villegas editores: Colombia.

¹¹⁴ **Figura 99:** Figurilla de cerámica, Falo (12,0 cm.). Obtenido de: Brezzi, A. (2003). Tulato, Ventana a la Prehistoria de América. Villegas editores: Colombia.

¹¹⁵ **Figura 100:** Figurilla de cerámica, Falo (14 cm.). Obtenido de: Brezzi, A. (2003). Tulato, Ventana a la Prehistoria de América. Villegas editores: Colombia.



Figura 101 ¹¹⁶



Figura 102 ¹¹⁷



Figura 103 ¹¹⁸



Figura 104 ¹¹⁹

¹¹⁶ **Figura 101:** Figurilla de cerámica, Falo (9,4 cm.). Obtenido de: Brezzi, A. (2003). Tulato, Ventana a la Prehistoria de América. Villegas editores: Colombia.

¹¹⁷ **Figura 102:** Figurilla de cerámica, Figura (4,8). Obtenido de: Rodríguez A, et. al. (2017). Salud y enfermedad en el arte Prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II. Universidad del Valle Programa Editorial: Colombia.

¹¹⁸ **Figura 103:** Figurilla de cerámica, Falo-ocarina (6,5 cm.). Obtenido de: Brezzi, A. (2003). Tulato, Ventana a la Prehistoria de América. Villegas editores: Colombia.

¹¹⁹ **Figura 104:** Figurilla de cerámica, Figura (4,12). Obtenido de: Rodríguez A, et. al. (2017). Salud y enfermedad en el arte Prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II. Universidad del Valle Programa Editorial: Colombia.

Representación de Parejas

Dentro de toda la ejemplificación que se ha dado para ver la importancia de los órganos sexuales y consecuente valor de la fertilidad del pensamiento de la sociedad de La Tolita, es preciso señalar que el valor de la reproductividad no solo estuvo plasmada en figurinas cuyo miembro sexual se resalta claramente, sino también en piezas cuyas escenas demuestran actos carnales, o a su vez el simple hecho de la unión en pareja.

En todo el universo fotográfico obtenido del trabajo “Iconografía de la cultura Tolita” (2009), se puede observar que existen veintitrés piezas que escenifican a parejas, de las cuales, nueve son placas cerámicas, una es una botella y las trece restantes son figurinas. A esto se suma una figurina del texto “Salud y enfermedad en el arte Prehispánico”, cuya escenificación llama la atención y difiere en cierta medida del resto (Figura 105).

Parejas-actos eróticos

Las figurinas que representan alguna clase de acto erótico han sido divididas en siete tipos. El primero, conformado por seis placas cerámicas¹²⁰, las cuales, se caracterizan por tener un patrón similar (Figura 106), es decir, el personaje masculino está recostado, con los brazos en los hombros de su pareja y con las piernas entrelazadas al cuerpo de la mujer. Este se encuentra desnudo, exhibiendo así, su falo erecto. Incluso, en las figurinas con menor erosión se visualiza lo que podría ser el glande del individuo. En cuanto al personaje femenino, posee un tocado a manera de casquete y lo que parece ser una falda llana. Se encuentra recostada junto al hombre, con una mano sobre su pierna y la otra sobre su genital.

El segundo tipo, está integrado por dos placas¹²¹, en donde ambos personajes parecen estar desnudos, únicamente ornamentados, en el caso de la mujer, con orejeras y en el caso del hombre con un collar, y este último se encuentra recostado con una mano sobre el hombro de su pareja y la otra posiblemente sobre el genital de la misma. Las piernas del individuo entrelazan al cuerpo femenino (Figura 107).

El tercer tipo, es una placa cerámica que posee las mismas características que la anterior, pero con la diferencia que está invertida, es decir, si en las otras placas, la posición del hombre era a la derecha y la de la mujer a la izquierda, en esta placa es lo inverso. A más de

¹²⁰ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: GA-56-969-78/ GA-122-969-78/ MAFG-0476/ MAFG-0651 (Figura 106)/ IC-sn-63/ IM4-1281-87.

¹²¹ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: IC-sn-64 y IC-sn-62 (Figura 107).

ello, otro aspecto que difiere de las otras piezas es que la tonalidad del material es rojizo, en cambio, las otras placas poseen una tonalidad grisácea.¹²²

El cuarto, es una figurina donde ambos personajes parecen estar desnudos. En la mujer, se visualizan sus senos y lo que parece ser una vagina, se encuentra recostada con una mano sobre su pierna y la otra sobre su genital. En cambio, en el personaje masculino se observa su collar a manera de cuentas esféricas, lo que parece ser una parte de su órgano sexual, y en cuanto a su posición, se encuentra junto a la mujer, con una mano en el hombro y la otra posiblemente debajo de la pierna de la misma (Figura 108).

El quinto tipo es una pieza (Figura 109) que más sobresale de las demás, pues representa al coito oral entre un personaje antropomorfo y uno antropozoomorfo. Ambos personajes parecen estar desnudos. El individuo antropozoomorfo, posee el cuerpo de un animal y el rostro de un humano, se encuentra sentado sobre sus cuatro patas con su miembro reproductivo erecto, el cual está frente al rostro del individuo antropomorfo. Esta figurina, es una interesante escenificación de la interacción entre seres humanos y seres sobrenaturales, con respecto a los actos eróticos, lo que demuestra la importancia y la interacción de la sexualidad, no solo dentro del mundo humano con el animal (como se mostró en acápites anteriores) sino también de lo humano-animal con individuos sobrenaturales.

El sexto tipo, es una botella de dos asas que representa a una pareja en medio del acto sexual. Tanto hombre como mujer se hallan desnudos. El primero, posee el falo erecto y sus testículos se encuentran expuestos. La mujer, por su parte, exhibe sus senos en forma tubular, mientras masturba a su pareja. Ambos personajes parecen estar ornamentados con narigueras y orejeras en forma circular. Lo interesante en esta pieza, es que a más de ser una botella, representa explícitamente al acto erótico entre una pareja, lo cual deja pensar que este recipiente quizás pudo haber sido utilizado para fines ceremoniales destinados a algún tipo de culto ligado a la sexualidad (Figura 110).

Finalmente, otra pieza que se destaca por representar un acto erótico, es la Figura 105 perteneciente al texto “Salud y enfermedad en el arte Prehispánico”. Lo que llama la atención de esta figurina, es que la mujer parece tener el acto protagónico en la escena. A más de tener la mano sobre el órgano sexual de su pareja, para masturbarlo, también se masturba así

¹²² Para ver la imagen revisar en base de datos el código: GA-26-2538-83.

misma. Cabe señalar que, ambos personajes están desnudos, se puede observar los senos grandes y sin pezones de la mujer. Y en el hombre, se evidencia su falo erecto, mientras este se encuentra abrazado de la mujer y entrelazando su pierna a la de ella. Esta pieza muestra claramente que en el acto sexual, el papel principal no solo se encuentra en manos del hombre, sino también de la mujer, dándose así una complementariedad tanto en género femenino como masculino.

Con esta variedad de figurinas, botellas y placas cerámicas representando distintas formas de coito, se puede observar varios aspectos, resumidos en lo siguiente: En primera instancia, en cuanto a las placas, vemos que éstas poseen una escenificación constante, lo que lleva a considerar que fueron elaboradas a partir de moldes, gracias a los cuales, los antiguos alfareros, pudieron obtener varias piezas de este tipo. Lo que lleva a comprender la importante significación que tuvo esta clase de escenas sexuales dentro de esta sociedad, pues la utilización de moldes, implica una producción relativamente numerosa de las piezas.

En segunda instancia, las figurinas y botellas que representan las diferentes etapas y poses dentro del acto carnal, muestran una complementariedad tanto del hombre como de la mujer. Es decir, en las piezas no se muestra algún tipo de tabú donde la relación sexual sea liderada por uno u otro sexo, más bien se observa una colaboración mutua, lo que indica que en el coito las dos partes fueron tratadas por igual, dando como consecuencia que ambos personajes puedan acceder a las partes íntimas de su pareja.



Figura 105 ¹²³

¹²³ **Figura 105:** Figurilla de cerámica, Figura (4.18). Libro. Salud y enfermedad en el arte Prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 106 ¹²⁴



Figura 107 ¹²⁵



Figura 108 ¹²⁶



Figura 109 ¹²⁷

¹²⁴ **Figura 106:** Figurilla de cerámica, Museo de la Fundación Guayasamín, Quito. Código MAFG-0651. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹²⁵ **Figura 107:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código IC-sn-62. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹²⁶ **Figura 108:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código IC-sn-61. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹²⁷ **Figura 109:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código LT-3-15-72. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 110 ¹²⁸



Figura 111 ¹²⁹

Unión en pareja

Por otra parte, la representación de parejas no solo se encuentra dentro del coito, sino también dentro de una sencilla escenificación donde hombre como mujer se hallan juntos. Este tipo de piezas han sido divididas en seis grupos, resumidos en lo siguiente:

El primero, consta de cinco piezas¹³⁰, cuyas características son similares. El hombre posee un tocado a manera de casquete con abultamientos circulares por delante, orejeras en forma de arandela, collar de una banda lisa con adorno trapezoidal en el centro y taparrabo en forma de T. Por su parte, la mujer posee un tocado a manera de casquete, orejeras en forma de esfera, collar de una banda lisa con adorno trapezoidal en el centro, falda llana por debajo de las rodillas y se denotan sus senos medianos con pezones protuberantes. Cabe aclarar, que la mujer se encuentra a la izquierda del hombre y tiene su mano sobre el estómago del mismo.

¹²⁸ **Figura 110:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código LT-1-30-75. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹²⁹ **Figura 111:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código LT-119-27-67. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹³⁰ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: GA-6-2193-82/ GA-15-1833-81/ LT-5-6-80 (Figura 57)/ IC-sn-66/ LT-5-114-72

Al segundo grupo, le pertenecen dos piezas¹³¹ (Figura 68), las cuales poseen características similares al grupo anterior, solo difieren en dos aspectos, el tipo de collar del hombre que en este caso es un collar de banda lisa con adorno trapezoidal en el centro, y los ojos, los cuales tienen dos aspectos: El primero, encontrado en la figura (GA-51-1868-81), y al igual que en el grupo anterior, son obtenidos gracias al molde que enmarca sus ojos. El segundo, hallado en la figura (GA-4-2193-82) donde los ojos son completamente redondos, tal vez obtenidos a manera de excisos.

En tercer lugar se encuentra la Figura 111, la cual posee las siguientes características: el hombre tiene un tocado a manera de casquete, una nariguera redonda, un collar de una fila de cuentas alargadas rectangulares, un taparrabo en forma de T y posee su mano encima del estómago de la mujer. La mujer en cambio, tiene un tocado a manera de casquete, una nariguera en forma de media luna, un collar de bandas lisas con decoraciones rectangulares en el centro, y una falda por encima de las rodillas decorada con diferentes motivos, se encuentra posicionada a la derecha del hombre.

Al cuarto grupo le pertenece la Figura 112, esta es una interesante pieza debido a que, a más de que es única dentro de todo el universo fotográfico, se puede admirar la manera en cómo el hombre parece estar acariciando la barbilla de la mujer, es decir aquí es visible el acto de interacción emocional entre dos personas. Las principales características de los personajes son: En el hombre, tocado a manera de casquete y orejeras en forma de arandela. En la mujer, senos medianos sin pezones y tocado y orejeras similares a la del hombre.

Finalmente la última pieza, es bastante particular (Figura 113). Si bien es cierto hasta el momento han aparecido únicamente piezas de parejas de hombre y mujer, esta es la única donde ambos personajes son femeninos. Según Ugalde (2017:113), varias investigaciones sobre figurinas con este tipo de representaciones, han aludido a que escenifican a una pareja de hermanas siamesas, sin embargo, es cuestionable pensar el por qué se las considera dentro de una línea de hermandad y no dentro de un vínculo amoroso, como se hace en las figurinas de representación masculina y femenina.

A mi criterio, si bien es cierto, la cantidad de figurinas con personajes de parejas heterosexuales supera en gran medida este tipo de representación (pareja de mujeres), no se

¹³¹ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: GA-51-1868-81 y GA-4-2193-82 (Figura 68).

debe descartar la idea de que el vínculo entre dos mujeres también haya existido. Sin embargo, si se atribuye la idea de que en la sociedad de La Tolita la homosexualidad entre mujeres era aceptada, y la figurina lo comprueba, ¿por qué existe una cantidad tan mínima (una pieza) de figurinas de este tipo¹³²? Y para agregar al cuestionamiento, ¿por qué también no existe una pieza donde ambos personajes sean varones?

Si bien es cierto, parece no haber existido un tabú en cuanto a la representación de piezas eróticas (donde se muestra tanto a hombre como mujer desnudos, en diferentes poses sexuales, etc.), tal vez si existió tal tabú en cuanto a la escenificación de piezas que demuestren homosexualidad, y tal vez esa podría ser la respuesta al porqué de la poca e inclusive nula elaboración de piezas de este tipo.



Figura 112 ¹³³

¹³² Teniendo en cuenta que es una figurina elaborada en molde, por lo cual debería existir más piezas de ese tipo.

¹³³ **Figura 112:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-944-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.



Figura 113 ¹³⁴

Importancia (Órgano sexual-Escenas eróticas)

A partir de lo planteado anteriormente, se puede deducir que realmente parece haber existido cierto tipo de veneración por parte de La Tolita hacia el falo y aunque relativamente son pocas las piezas cerámicas que aluden a este miembro reproductivo, verdaderamente existen, y no solo están representadas en figurinas antropomorfas, sino también antropozoomorfas, zoomorfas y recipientes varios, lo que demuestra que el interés por este órgano sexual no solo estuvo dentro de la cosmovisión del mundo humano, sino también del mundo animal y el de los seres míticos.

Según Rodríguez et al. (2017:62), la veneración a este órgano sexual pudo haber sido generado por ser uno de los principales símbolos de fertilidad, estar ligado a la naturaleza, y de este modo generar vida y poder. Sea cual sea el ámbito desde el cual lo vieron los antiguos pobladores de La Tolita, no se puede negar que el falo fue elaborado en múltiples modos y estilos, dándonos así la idea, de que no solo se le daba valor al órgano sexual como tal, sino también a sus múltiples formas, anomalías y manipulación. Gracias a ello, podemos conocer que en ese entonces, pudieron haber practicado el proceso de circuncisión, o que también pudieron haber padecido de meatotomía, o incluso estar conscientes de las diversas formas que tuvo este miembro reproductivo.

¹³⁴ **Figura 113:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Código pieza GA-43-2015-81. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

Otro aspecto, donde se puede ver la importancia de la sexualidad, es en las figurinas y placas cerámicas que escenifican actos carnales entre un hombre y una mujer. Las diferentes representaciones que traen consigo estas piezas, muestran que el ámbito natural (acto reproductivo) y cultural (ejemplo, el erotismo) iban de la mano, exponiendo así, el valor que tenía para esta sociedad tal práctica.

También el hecho de escenificar tanto a hombres como mujeres desnudos o semidesnudos, demuestra que para esta cultura no existía algún tipo de tabú, donde se restringiera o condenara esta clase de representaciones, más bien manifiesta que la sexualidad pudo haber sido vista como algo normal y de importancia dentro de su cosmovisión, y por esta razón llegaron incluso a representarla en diversas piezas de cerámica.

Hombre-Infante

La consecuencia de los actos carnales, mencionados anteriormente, se encuentra en la procreación dentro del cual, el cuidado y la protección de los infantes, por lo general, recae sobre la mujer. Su papel maternal lo confirman las piezas donde se muestran a mujeres embarazadas, donde están dando de lactar a bebés, o sosteniendo a un infante. Sin embargo, ¿qué pasa con el rol paterno dentro de esta sociedad? Comparando con la gran cantidad de piezas que aluden a la maternidad del género femenino, dentro del universo fotográfico, únicamente se encontraron tres piezas, que fueron escogidas como muestra, para conocer el rol paterno dentro de esta cultura.

De estas tres piezas¹³⁵, todas son placas cerámicas, y poseen las mismas características (Figura 83). Es decir, el personaje masculino adulto se encuentra desnudo, su órgano sexual es bastante notorio, posee un tocado a manera de casquete, orejeras en forma de disco, un collar de cuentas cuadradas, y se encuentra junto al infante, al cual lo abraza con su brazo izquierdo. En cuanto a este último, también se halla desnudo, se puede ver que es un varón, ya que el miembro sexual se distingue claramente, y parece ser un niño de entre uno a cinco años.

A estas tres piezas se le puede agregar otra del texto “Historia del Arte Ecuatoriano¹³⁶”, la cual posee exactamente las mismas características que las otras figuras. Se aumentó esta

¹³⁵ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: LT-9-17-68/ LT-942-2-60/ LT-940-2-60 (Figura 83).

¹³⁶ Código de la pieza: 123. Representación de paternidad. Libro: Historia del Arte Ecuatoriano

placa cerámica al presente acápite para señalar que, si bien es cierto, existe una mínima cantidad de piezas de este tipo dentro del universo fotográfico principal de la presente disertación, se debe tomar en cuenta que puede haber otras figuras de este tipo documentadas en otras investigaciones.

Entonces, si bien el porcentaje de figurinas que muestran a padres con hijos es bajo, el solo hecho que hayan fabricado estas piezas, demuestra que la interacción del hombre con el infante realmente estuvo presente en esta sociedad. Claro, que tal interacción parece no haber sido tan fuerte como el papel de la mujer con los niños (as). Sin embargo, el rol paternal parece que realmente existió dentro de los pobladores de La Tolita.

Escena Familiar

En cuanto a las piezas que representan un entorno familiar completo, es decir padre, madre e hijos, dentro de todo el universo fotográfico de figurinas, apenas existen dos (Figura 114 y 115), las cuales son placas de cerámica.

La primera, consiste en una familia de cuatro personas. La madre, posee una falda llana por encima de las rodillas, y senos medianos sin pezones. El padre, tiene un collar de una fila de cuentas esféricas y parece estar desnudo, pues se evidencia lo que podría ser su órgano reproductivo. Los niños, por su parte, se encuentran a los costados de los padres, y lamentablemente no es posible distinguir su sexo, debido al grado de erosión de la pieza. Lo peculiar en esta escena, es que tanto padres como hijos se encuentran abrazados mutuamente.

En cambio, la segunda pieza, muestra a una familia de tres individuos, los padres y el hijo(a). El personaje masculino, posee un tocado a manera de casquete y un collar de cuentas cuadradas. La figura femenina, tiene orejeras en forma de esfera y también posee un tocado a manera de casquete, lo particular en este personaje es que parece tener una barriga de embarazo. Finalmente, el infante se encuentra recostado y abrazado a la madre. Por el grado de erosión no se pueden ver más características de la pieza.

Teniendo en cuenta, las piezas que representan a madres e hijos (as), padres e hijos (as) y familias completas, se puede señalar que dentro de la sociedad La Tolita, el papel que preponderaba en cuanto al cuidado de los niños se encontraba en la madre, el padre por su parte, puede haber tenido un rol dentro de la familia, sin embargo, este parece no haber sido tan indispensable con el rol que tenía la mujer. En cuanto a la familia completa, la poca

cantidad de piezas que la representan, podrían indicar que si bien es cierto se le daba valor, por algo se evidencia la creación de piezas de este tipo, parece no haber sido un aspecto de total relevancia dentro de esta sociedad.



Figura 114 ¹³⁷



Figura 115 ¹³⁸

Figuras Indeterminadas

Dentro de todo lo planteado anteriormente, se ha hecho visible cuáles son las características que determinan y diferencian a un género de otro, dichos elementos, se encuentran desde la morfología de la pieza hasta su vestuario y ornamenta. Sin embargo, existen figurinas que a primera vista, son confusas para determinar su verdadero género, pues aparentan aspectos morfológicos de un sexo, pero poseen elementos que los ubican en otro. En pocas palabras, se ha encontrado algunas piezas, que poseen la típica silueta femenina, es decir: cintura

¹³⁷ **Figura 114:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-10-90-73. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹³⁸ **Figura 115:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-1021-2-60. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

delgada, cadera ancha y en algunos casos hasta pezones protuberantes, pero que su vestuario, que consiste en un taparrabo, los coloca dentro del género masculino.

La descripción de las siguientes piezas, detalla lo antes mencionado:

La Figura 116, por ejemplo, es la que más llama la atención, pues su silueta e incluso la posición de las manos son puramente femeninos, pero su órgano sexual es claramente masculino, pues es un falo flácido con los testículos expuestos. Lo peculiar aquí es que, si bien la pieza parece haber sido elaborada a partir de un molde femenino, el órgano masculino fue hecho a manera de aplique, lo que indica una intencionalidad al fabricar este tipo de personaje.

Otras piezas interesantes, son las número 72 y 117. Lo particular en estas figuras, a más de ser personajes antropozoomorfos (cuerpo humano y cabeza de mono), es su vientre, el cual aparenta ser una barriga de embarazo. Según Ugalde (2009:102), el vientre no necesariamente significa embarazo, más bien, puede que se encuentre hinchado y tener otro tipo de simbología. Sin embargo, es curioso que la posición de las manos (sosteniendo el vientre) sea casi idéntica a las figurinas que representan a mujeres embarazadas (Figura 42). De hecho, si el personaje no tuviera un taparrabo en forma de T, se asumiría inmediatamente que es un personaje antropozomorfo en estado de gestación.

Por su parte, otras figurinas¹³⁹ (Figura 118 y 120), a más de poseer la silueta femenina, poseen un elemento extra, sus pezones, los cuales, debido a su protuberancia hacen que el personaje se parezca más al género femenino. A más de este elemento, existen otras piezas (Figura 119) que incluso parecen tener los pezones insertos, característica común dentro de las figurinas que representan a mujeres. Cabe aclarar que, lo único que aparta a estas piezas del género femenino, es el taparrabo que cada una exhibe.

La elaboración en particular de este tipo de piezas, como señala Brezzi (2003:469), pudo haber surgido debido a la utilización del mismo molde para la fabricación de las piezas. Pese a ello, este pensamiento es cuestionable, ya que como argumenta Ugalde (2017:114), otras figurinas con un perfil marcadamente masculino también fueron elaboradas en moldes, por lo que utilizar moldes femeninos para fabricar piezas masculinas, hubiera sido un trabajo

¹³⁹ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: LT-45-112-70/ R510/ LT-11-89-70 (Figura 120)/ IC-sn-33 (Figura 118)

innecesario. A más de esto, el detalle puesto en las piezas, hace realmente pensar en la existencia y práctica de un tercer género dentro de esta sociedad.

En conclusión, coincidiendo con Ugalde (2017:114), estas piezas podrían ser una muestra de la complejidad en cuanto a género y diversidad sexual. Es decir, en esta sociedad realmente pudo haber existido una sexualidad combinada (hombre-mujer), la cual dotaba de atributos femeninos a los personajes masculinos.



Figura 116¹⁴⁰



Figura 117¹⁴¹

¹⁴⁰ **Figura 116:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-20-24-78. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁴¹ **Figura 117:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-1351-O. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura



Figura 118 ¹⁴²



Figura 119 ¹⁴³



Figura 120 ¹⁴⁴

Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁴² **Figura 118:** Figurilla de cerámica, Colección Iván Cruz. Código pieza IC-sn-33. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁴³ **Figura 119:** Figurilla de cerámica, Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Carlos Zevallos Menéndez”, Guayaquil. Código pieza CCE-1351L. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

¹⁴⁴ **Figura 120:** Figurilla de cerámica, Museo del Banco Central del Ecuador, actual Museo Nacional, Quito. Código pieza LT-11-89-70. Obtenido de: Ugalde (2009). Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Weisbaden: Reichert Verlag.

BAHÍA

Bahía al igual que La Tolita, también diferenció a los personajes de sus piezas a través de la vestimenta. El atuendo que más contribuye para distinguir un género del otro, es la falda, la cual se ha catalogado en lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| FLD-1 | Falda hasta los tobillos con diseños pintados |
| FLD-2 | Falda por bajo de la rodilla decorada con diferentes motivos |
| FLD-3 | Falda llana por debajo de las rodillas |
| FLD-3.1 | Falda llana por encima de las rodillas |
| FLD-3.2 | Falda por encima de las rodillas decorada con diferentes motivos |
| FLD-4.2 | Falda sobre las rodillas decorado con diseños geométricos (triángulos) |
| FLD-7 | Falda bajo las rodillas con diseños geométricos incisos |

| Código | Número de figurinas femeninas con diversos tipos de Faldas | Porcentaje |
|---------------|---|-------------------|
| FLD-1 | 26 | 10,28 |
| FLD-2 | 28 | 11,07 |
| FLD-3 | 54 | 21,34 |
| FLD-3.1 | 2 | 0,79 |
| FLD-3.2 | 1 | 0,39 |
| FLD-4.2 | 1 | 0,39 |
| FLD-7 | 2 | 0,79 |

Tabla 8.- Porcentaje de tipo de faldas femeninas

De toda la variedad de tipos de faldas, cabe aclarar que las que más se encuentra representada en las piezas, es la falda llana, por debajo de las rodillas (Código FLD-3) con un 21,34 %. Varias figurinas que escenifican este tipo de vestimenta se encuentran en: posición sedente con las piernas estiradas (Figura 121), o de pie, lo que deja observar de mejor manera el largo de la falda (Figura 122).

Las otras faldas con mayor uso son las FLD-2 y FLD-1, es decir: falda por debajo de la rodilla decorada con diferentes motivos y falda hasta los tobillos con diferentes diseños pintados. Este tipo de prendas posee el 11% y 10% respectivamente (Tabla 8)¹⁴⁵. Los

¹⁴⁵ El porcentaje se obtuvo según el número de la muestra de figurinas femeninas Bahía.

diseños de la FLD-2, vienen desde motivos geométricos elaborados con líneas incisas, hasta diseños, igualmente con líneas incisas, en forma de T (Figura 123).

Finalmente, el tipo de faldas usadas con menor frecuencia poseen los códigos: FLD-3.1 (0,79 %); FLD-3.2 (0,39 %); FLD-4.2 (0,39 %) y FLD-7 (0,79 %). A excepción del último código, todo este tipo de faldas se encuentra por encima de las rodillas.



Figura 121 ¹⁴⁶



Figura 122 ¹⁴⁷

Figura 123 ¹⁴⁸

¹⁴⁶ **Figura 121:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-7-1099-79. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁴⁷ **Figura 122:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-3592. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁴⁸ **Figura 123:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-17-482-77. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

Aquí podemos observar que esta sociedad optaba de una manera significativa por el uso de faldas por debajo de las rodillas o inclusive hasta los tobillos, lo que indica que la vestimenta en Bahía, más que por el factor climático en el que se encontraban (Clima tropical semiárido y semi húmedo), se determinaba por un factor cultural, donde al parecer, optaban más bien por una falda más discreta, la cual lograba tapar gran parte de sus piernas.

Este hecho, en cuanto al largo o corto de la falda, típica vestimenta tanto para Bahía como para La Tolita, por más simple que parezca, nos muestra un componente cultural bastante interesante, pues se puede observar que en La Tolita a más de utilizar faldas por debajo de las rodillas, gustaban también de faldas por encima de la rodilla, lo cual lleva a deducir que las mujeres de la época parecen haber sido más abiertas en cuanto al uso de prendas cortas, pues así, representaban o mostraban su sensualidad a partir de la demostración y exaltación de ciertas partes de su cuerpo como: la cintura, la cadera, los glúteos y las piernas. Caso contrario de las mujeres de la sociedad Bahía, quienes parece que fueron un poco más discretas en cuanto a demostrar su sensualidad, por lo que el uso de una falda larga que cubra la parte inferior de su cuerpo parece haber sido un aspecto importante dentro de esta cultura.

Un aspecto que asemeja tanto a las figuras femeninas de La Tolita como de Bahía, es la representación de los senos sin ningún tipo de prenda que los cubra. Es decir, en ambas sociedades casi en todas las piezas, los pechos de las mujeres no se encontraron cubiertos, más bien se observa cierto detenimiento del alfarero en cuanto a los detalles de esta parte femenina.

Por otro lado, se debe recalcar que comparando con la sociedad de La Tolita, la cultura Bahía muestra en sus piezas femeninas una mayor diversidad en cuanto al tipo de senos, lo cual se resume a continuación:

| Tipo | Descripción | Figurinas según el tipo de Senos | Porcentaje |
|-------------|--|---|-------------------|
| S-1 | Senos pequeños sin pezones, por encima de los brazos | 3 | 1,19 |
| S-1.1 | Senos pequeños con pezones puntiagudos | 1 | 0,39 |
| S-1.2 | Senos pequeños con pezones protuberantes, por encima de los brazos | 1 | 0,39 |
| S-2.1 | Senos pequeños sin pezones, por debajo de los brazos | 25 | 9,88 |
| S-4 | Senos pequeños con pezones protuberantes | 4 | 1,58 |
| S-6 | Senos pequeños asimétricos sin pezones | 1 | 0,39 |
| S-7 | Senos pequeños distantes sin pezones | 2 | 0,79 |
| S-8 | Senos pequeños sin pezones | 13 | 5,14 |
| S-9 | Senos pequeños tubulares sin pezones | 4 | 1,58 |
| S-10 | Senos medianos asimétricos sin pezones | 2 | 0,79 |

| | | | |
|--------|---|----|-------|
| S-10.1 | Senos medianos, asimétricos, con pezones pequeños, por debajo de los brazos | 2 | 0,79 |
| S-11 | Senos medianos con pezones protuberantes | 19 | 7,50 |
| S-12 | Senos medianos, sin pezones, por debajo de los brazos | 15 | 5,93 |
| S-11.2 | Senos medianos distantes con pezones protuberantes | 4 | 1,58 |
| S-13 | Senos medianos distantes sin pezones | 1 | 0,39 |
| S-14 | Senos medianos caídos con pezones protuberantes | 2 | 0,79 |
| S-15 | Senos medianos tubulares, con pezones | 4 | 1,58 |
| S-16 | Senos medianos sin pezones | 4 | 1,58 |
| S-17 | Senos medianos sin pezones por encima de los brazos | 46 | 18,18 |
| S-18 | Senos grandes sin pezones | 3 | 1,18 |
| S-19 | Senos grandes con pezones protuberantes | 6 | 2,37 |
| S-20 | Senos grandes con pezones insertos | 3 | 1,18 |
| S-21 | Senos grandes sin pezones, por encima de los brazos | 15 | 5,93 |
| S-22.1 | Senos grandes asimétricos sin pezones | 1 | 0,39 |
| S-24 | Senos grandes distantes, sin pezones | 1 | 0,39 |
| S-25.1 | Senos grandes tubulares, con pezones | 3 | 1,19 |
| S-26 | Ausencia de senos | 6 | 2,37 |
| S-29 | Senos grandes con pezones pequeños | 1 | 0,39 |

Tabla 9.- Porcentaje de tipo de senos femeninos

Dentro de este extenso catálogo de tipos de senos, los más representados en las piezas son: S-17 (18 %); S-2.1 (9,8 %); S-12 (5,9 %); S-21 (5,9 %); S-11 (7,5 %). En cuanto a los cuatro primeros códigos, se puede observar que este tipo de senos aparecen frecuentemente en piezas repetidas, al parecer elaboradas en molde (Figura 136, 124, 125), las cuales representan a adultos jóvenes, que se encuentran de pie, con las manos aparentemente unidas sobre su vientre.

Por su parte, los senos tipo S-11, se hallan en dos clases de figurinas repetitivas (elaboradas en molde). La primera (Figura 126), caracterizada, por mujeres con apariencia juvenil, quienes poseen un tocado a manera de casquete y cuya posición de los brazos es estirada hacia los costados. La segunda (Figura 127), se caracteriza por representar, igualmente a mujeres jóvenes, con el tocado a manera de casquete con una mantilla colgando en la parte trasera y cuya posición de los brazos y piernas es entreabierta.

El tipo de senos restante, pertenece a piezas o bien individuales, donde se puntualizaron ciertos elementos de cada personaje, o bien repetitivas cuyo fabricante parece haberse detenido a detallar los senos del personaje.

Aquí podemos observar que, a diferencia de la sociedad La Tolita, la cultura Bahía se enfocó de mayor manera, en elaborar y detallar con mayor variedad los distintos tipos de senos que tenían la mujeres de esta cultura, es decir, si bien es cierto, mediante el uso de la falda larga, se cubrió gran parte de la silueta femenina, incluyendo glúteos y piernas, existió cierta

preferencia en cuanto a la exaltación de diferentes tipos de senos de las mujeres, las cuales no solo demostraron una parte de su sensualidad, sino también, varias etapas de su vida, pues incluso muchos senos, pueden reflejar una etapa de juventud o de vejez.

Entonces, se puede observar que, si La Tolita, principalmente se enfocó en resaltar las distintas formas de silueta femenina (hablando principalmente de cintura, cadera, glúteos y piernas), Bahía, a su vez parece haber dirigido su atención hacia los diferentes tipos de variedad de senos. Por lo cual, aquí se puede ver que la mente humana pese a vivir en zonas ecológicas, temporales y climáticas similares, como lo acontecido en Bahía y La Tolita, puede diferir en cuanto a sus formas culturales de pensamiento.



Figura 124¹⁴⁹



Figura 125¹⁵⁰

¹⁴⁹ **Figura 124:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-4435. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵⁰ **Figura 125:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-3578. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 126 ¹⁵¹



Figura 127 ¹⁵²

Por otro lado, si bien es cierto, la sociedad Bahía, parece haberse enfocado en la variedad de senos de sus mujeres, no dejaron atrás la forma de su silueta, la cual se determina en lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|------|---|
| CC-1 | Cintura delgada y cadera ancha |
| CC-2 | Cintura y cadera ancha |
| CC-3 | Cintura delgada y cadera escasamente más amplia |
| CC-4 | Cintura y cadera plana |
| CC-5 | Cintura ancha y cadera delgada |

| Código | Número de figurinas femeninas según el tipo de cintura- cadera | Porcentaje |
|--------|--|------------|
| CC-1 | 67 | 26,48 |
| CC-2 | 127 | 50,19 |
| CC-3 | 16 | 6,32 |
| CC-4 | 18 | 7,11 |
| CC-5 | 3 | 1,18 |

Tabla 10: Porcentaje de tipo de cintura-cadera femenina

¹⁵¹ **Figura 126:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-10-928-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵² **Figura 127:** Figurilla de cerámica, Museo Casa del Alabado. Quito. Código pieza MRT-16825-05. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

En la tabla número 10 se puede observar que aparentemente existe mayor variedad en cuanto a tipos de silueta de Bahía (comparándolo con La Tolita), sin embargo se debe tomar en cuenta que en su gran mayoría (un 50 %), tanto cintura como cadera son anchas, y que del total de figurinas con cintura delgada y cadera ancha (26 %), la elaboración de su silueta no es tan notoria y exagerada como se observa en las piezas de La Tolita.

Por lo cual, en cuanto al tipo de silueta Bahía se resume lo siguiente: La silueta que sobresale con un 50%, se encuentra dentro del código CC-2, es decir, cintura y cadera ancha. Le sigue con un 26% la cintura delgada y cadera ancha (código CC-1). Y con menos frecuencia las piezas cuyos códigos son: CC-3; CC-4 y CC-5.

Según los porcentajes, se puede observar que los pobladores de Bahía, preferían a la mujer con un cuerpo ancho. El tipo de personajes representados con esta clase de cuerpo pertenecen a mujeres jóvenes-adultos, muchas de las cuales, a diferencia de La Tolita, muestran este cuerpo sin necesariamente estar en estado de gestación, tener un infante en brazos, o estar asociado a una etapa de maternidad (Figura 131).

En cuanto al tipo de silueta CC-1 (Figura 126), se puede ver que las curvas femeninas no son tan visibles como en las piezas de La Tolita, incluso se podría decir que en algunas piezas este tipo de silueta es casi imperceptible.

Finalmente, las siluetas tipo CC-3, CC-4 y CC-5 se encuentran, por lo general, en piezas que representan a mujeres con niños, adultos mayores e incluso en figurinas de parejas (Figura 128).

Entonces, se puede deducir que tanto Bahía como La Tolita, tuvieron cierta expectativa en cuanto al cuerpo femenino, pues así como en La Tolita parecen haber preferido e idolatrado (por algo el número tan elevado de piezas cerámicas con esa tipo de silueta) a las mujeres con un cuerpo donde las curvas femeninas sobresalen. Bahía al parecer, prefería e idolatraba a sus mujeres con cuerpos anchos y con una silueta no muy pronunciada.



Figura 128 ¹⁵³

Por otro lado, cabe señalar que las figurinas femeninas Bahía, no solo se destacaron por el enfoque en su variedad de senos y en cubrir parte de su silueta, otro aspecto que llama la atención es el hecho de que todas las piezas femeninas tienen su cabellera cubierta con un tocado, el cual fue elaborado en varias formas y con diversos motivos, por lo que ha sido catalogado en lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| T-1.4 | Tocado ornamentado con motivo zoomorfo, con una posible de mantilla colgando en la parte trasera |
| T-3 | Tocado a manera de casquete |
| T-3.3 | Tocado a manera de casquete con pronunciado en forma de punta a un costado |
| T-3.2 | Tocado a manera de casquete con fleco al costado sostenido entre las manos de la figura |
| T-3.4 | Tocado a manera de casquete con una posible de mantilla colgando en la parte trasera |
| T-3.5 | Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor |
| T-3.10 | Tocado a manera de casquete con una línea horizontal y vertical en el centro (formando una especie de cruz) |
| T-3.13 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos circulares por delante |
| T-3.17 | Tocado a manera de casquete decorado con filas de cuentas redondas y ovaladas alrededor |
| T-3.18 | Tocado a manera de casquete alargado |
| T-3.19 | Tocado a manera de casquete pequeño |
| T-3.20 | Tocado a manera de casquete alargado en los costados |
| T-4 | Tocado con apéndices cónicos |
| T-6 | Tocado cilíndrico |
| T-6.4 | Tocado cilíndrico con visera baja |
| T-6.7 | Tocado cilíndrico, decorado con diferentes diseños hechos en pintura |
| T-13 | Tocado de forma cuadrangular |
| T-18 | Tocado en forma triangular |
| T-19 | Tocado a manera de agarradera |

¹⁵³ **Figura 128:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-4-44-72. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

El tipo de tocado usado con mayor reiteración, es el más sencillo, es decir el tocado a manera de casquete (Código T-3) (Figura 129). Le siguen los tocados T-3.2 (Figura 130); T-3.4 (Figura 131); T-3.5 (Figura 132); T-3.18 (Figura 133); T-3.19 (Figura 134); T-3.20 (Figura 135). Cabe recalcar que, todas estas categorías son un subtipo del T-3, es decir, el tocado de preferencia en la sociedad Bahía era a manera de casquete, y a partir de este, fueron implementando diferentes elementos.

Por su parte, los tocados usados con menor frecuencia son: T-1.4; T-3.3; T-3.10; T-3.13; T-3.17; T-4; T-6; T-6.4; T-6.7; T-13; T-18; T-19. Cabe resaltar que todos estos, son usados en figurinas con mayor cantidad de elementos decorativos, es decir, piezas únicas, razón por la cual, su uso no es muy constante, pues como se señaló en capítulos anteriores, los personajes Bahía, más que por su variedad, se caracterizan por su repetición.

Lo particular en cuanto al uso de tocados, es que, al igual que las piezas de La Tolita, la gran mayoría de las figurinas femeninas Bahía poseen un tocado, cubriendo así todo su cabello, todo ello lleva a pensar que, a más de tener una importancia social, pues existen piezas con tocados, vestimenta y ornamenta muy elaborados, también existen figurinas con tocados y vestimenta sencilla, lo cual lleva a deducir que el uso de esta prenda no solo estuvo dentro de una determinada clase social, sino más bien, de todos los personajes dentro de esta sociedad, por lo cual, y al igual que se propuso en La Tolita, puede que a más de ser una prenda preferida de uso para las mujeres, el hecho de cubrir el cabello puede determinar cierto tabú hacia exhibirlo, y no se descarta la idea de que mostrar esta parte femenina haya estado reservado para ocasiones especiales, como por ejemplo un posible encuentro erótico o sexual.



Figura 129 ¹⁵⁴



Figura 130 ¹⁵⁵



Figura 131 ¹⁵⁶



Figura 132 ¹⁵⁷

¹⁵⁴ **Figura 129:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-3-13-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵⁵ **Figura 130:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-3585. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵⁶ **Figura 131:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-2587-84. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵⁷ **Figura 132:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-1-21-66. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 133 ¹⁵⁸



Figura 134 ¹⁵⁹



Figura 135 ¹⁶⁰



Figura 136 ¹⁶¹

¹⁵⁸ **Figura 133:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-930-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁵⁹ **Figura 134:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-2-174-76. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁶⁰ **Figura 135:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-758-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁶¹ **Figura 136:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-3-777-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

Otro parte del cuerpo femenino por el cual los antiguos pobladores de Bahía parecen haberlo manejado con cierta limitación, es la representación de su órgano sexual pues, apenas cinco figurinas, exaltan esta parte de la mujer.

Se ha elaborado dos grupos de piezas con esta representación, debido a que los personajes comparten características similares:

En el primer grupo se encuentran tres piezas¹⁶² (Figura 127), las cuales se caracterizan por tener senos medianos con pezones protuberantes, un tocado a manera de casquete con una mantilla colgando en la parte trasera, orejeras en forma de media roseta, nariguera de aro, y su miembro reproductivo parece haber sido elaborado a través de una línea incisa, lo cual denota, como los alfareros representaron la vagina de la mujer a partir de una manera bastante sencilla.

Por su parte, el segundo grupo consta de dos piezas¹⁶³ (Figura 137), determinadas por su tocado a manera de casquete, sus pendientes de apliques circulares, su collar de cuentas ovaladas, y lo que parece ser una posible vagina, la cual lamentablemente por el estado de erosión, no se puede distinguir con exactitud.

La poca representación y mínimo esfuerzo en cuanto a la elaboración del miembro sexual femenino, evidencian, que para esta sociedad tal elemento no fue de vital importancia, pues, aparte del bajo número de piezas, no se muestra la existencia de una fabricación en detalle de este órgano. En pocas palabras, los alfareros de Bahía, se enfocaron en mayor medida en representar una gran variedad de senos femeninos y en menor medida en representar dicho órgano sexual.

¹⁶² Códigos de las piezas: MRT-16825-05/ CH-B-3-49-72/ CH-B-9-76-72.

¹⁶³ Códigos de las piezas: GA-2-540-77 y B-20-14-66



Figura 137 ¹⁶⁴

Otro aspecto que resalta en cuanto a la representación de figurinas femeninas, son los personajes que se encuentran en etapa de gestación. Dentro de todo el universo fotográfico de Bahía, el número de piezas de este tipo son pocas, las cuales se resumen en lo siguiente:

La primera pieza (Figura 138), se caracteriza por sus senos pequeños sin pezones, su tocado en forma triangular, sus pendientes de apliques circulares, su nariguera de media luna, su collar de cuentas esféricas y sobretodo su posición, pues se encuentra de pie, con los brazos junto al cuerpo, y las manos unidas sobre su vientre de embarazo.

La segunda Figura 139 se encuentra determinada, por su tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, su collar de banda lisa, su cintura y cadera ancha, y su notable barriga de embarazo. A diferencia de la primera pieza, no posee sus manos sobre su vientre, sino más bien, estos se encuentran a los costados.

La tercera pieza (Figura 140), difiere de las demás por su postura, pues es la única que se encuentra en posición de loto con las manos sobre la pierna. También se caracteriza por su tocado a manera de casquete, sus orejeras en forma de disco, su pulsera de banda lisa, su collar de cuentas rectangulares y su barriga de embarazo.

Por su parte, la cuarta Figura 141, es la que más se distingue del resto, pues aparte de su notable vientre de embarazo, en sus brazos, reposa un bebé. Otro detalle sobre el personaje,

¹⁶⁴ **Figura 137:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-20-14-66. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

es su tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, sus pendientes de apliques circulares, su falda llana por debajo de las rodillas, sus senos pequeños sin pezones y su cintura y cadera ancha. Cabe recalcar, que es la única pieza, dentro de toda la colección fotográfica, que posee estas características.

Finalmente, la quinta Figura 142, es bastante particular, pues parece ser una pequeña botella que representa a una mujer de senos medianos caídos con pezones protuberantes, de orejeras en forma de esfera, de una nariguera de aro, de un collar de cuentas ovaladas, y por supuesto de una barriga de embarazo.

Como se ha manifestado, la cantidad de figurinas que representan el estado de gestación, es poca, sin embargo, el hecho de presentar a cada una de las piezas con sus características propias, simboliza cierto esfuerzo por escenificar a la mujer en su etapa de embarazo, lo cual alude a que esta fase no fue del todo ignorada, y de cierta manera parece ser que fue un aspecto importante dentro de la vida de las mujeres de esta sociedad.



Figura 138 ¹⁶⁵



Figura 139 ¹⁶⁶

¹⁶⁵ **Figura 138:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-10-54-72. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁶⁶ **Figura 139:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-6-949-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 140 ¹⁶⁷



Figura 141 ¹⁶⁸



Figura 142 ¹⁶⁹

Por su parte, así como los alfareros representaron en piezas de cerámica a figuras femeninas en estado de gestación, también buscaron representarlas junto a niños de diversas edades, los cuales probablemente tratan de personificar el lazo de madre e hijo (a). Dentro de toda esta gama fotográfica de figurinas, existen catorce piezas que parecen expresar dicho lazo de parentesco. De todas ellas, se ha elaborado tres grupos para su respectivo análisis.

Dentro del primer grupo¹⁷⁰, se encuentran las figurinas en posición sedente con las piernas estiradas y en posición de loto. Todas estas piezas se caracterizan por tener entre sus brazos a infantes recostados, o a su vez parados con los pies sobre las piernas de la madre. Dependiendo del personaje, los senos se distinguen entre: medianos o pequeños sin pezones; grandes tubulares con pezones; medianos tubulares con pezones o medianos distantes sin pezones. Su tocado se encuentra entre cilíndrico y a manera de casquete, con o sin decoración. En todo este grupo, las faldas de las mujeres pueden ser llanas o con diseños pintados, y todas se encuentran por debajo de las rodillas (Figura 128).

¹⁶⁷ **Figura 140:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-4-717-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁶⁸ **Figura 141:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2-23-66. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁶⁹ **Figura 142:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-23-79-72. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁷⁰ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: BP-06871/ GA-1-2689-84/ GA-11-462-77/ B-1-11-66/ B-3-4-87/ B-4-44-72; B-2076-46-66/ BP-6151/ GA-2-1425-80

Por su parte, en el segundo grupo¹⁷¹ se encuentran las piezas cuya posición es de pie, con los brazos junto al pecho, sosteniendo a un infante. La única excepción es la Figura 143, donde el infante se encuentra en la espalda de la mujer. El tipo de senos que se visualizan en las figurinas van entre senos pequeños sin pezones por encima de los brazos; medianos con pezones protuberantes y ausencia de senos. El tocado se determina en: a manera de casquete, con o sin decoraciones, y en el caso de la Figura 143 una diadema plana sencilla. Su falda, dependiendo de la pieza, puede ser llana o decorada, y puede encontrarse por debajo y sobre la rodilla.

En el tercer grupo, únicamente se encuentra una pieza¹⁷² (Figura 144), la cual debido a su estado de fragmentación, no es posible ver en qué posición se encuentra. Sin embargo, lo que más la caracteriza, son sus senos medianos con pezones protuberantes, su tocado a manera de casquete, sus orejeras en forma de disco, su nariguera redonda, sus hombreras con motivos zoomorfos y el bebé que lleva en brazos.

Comparando con las piezas de La Tolita, se puede observar que Bahía, posee una mayor cantidad de piezas que aluden a la maternidad de la mujer. Lo interesante en estas figurinas es que cada una de ellas tiene su propia particularidad, distinguiéndose así de La Tolita, donde la mayor parte de piezas de mujeres con niños (as) son repetitivas.



Figura 143 ¹⁷³

¹⁷¹ Para ver las imágenes revisar en base de datos los códigos: BP-4653/ B-1-14-66/ B-1-23-66/ B-6-26-66

¹⁷² Código de la pieza: B-2075-46-66

¹⁷³ **Figura 143:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-4653. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 144 ¹⁷⁴

Por otro lado, un aspecto bastante interesante de Bahía, es que dentro de todo el universo fotográfico, gran cantidad de figurinas son repetidas (elaboradas en molde). Para ser más exactos, 158 piezas se han determinado dentro del grupo de constantes o repetitivas, es decir, más del 50% del total de la muestra Bahía.

Dentro de este número repetitivo de piezas, se ha elaborado cuatro grupos, de los cuales, cada uno posee su propio subtipo:

Al primer grupo le corresponden las figurinas, cuya posición en general, es de pie, con las manos unidas sobre el vientre. Dentro de este grupo se encuentran tres subtipos. El primero, consta de 65 piezas¹⁷⁵ (Figura 125), las cuales se caracterizan por poseer senos medianos sin pezones por encima de los brazos, cintura y cadera ancha, tocados a manera de casquete, falda por debajo de las rodillas decorada con diferentes motivos, nariguera redonda y collar de una fila de cuentas ovaladas.

¹⁷⁴ **Figura 144:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2075-46-66. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁷⁵ Códigos de las piezas: MRT-140-05/ BP-6723/ BP-3573/ BP-3574/ BP-3578/ BP-3584/ BP-3592/ BP-3596/ BP-3598/ BP-3599/ BP-6179/ GA-1-137-76/ GA-1-348-77/ GA-1-405-77/ GA-2-348-77/ GA-2-405-77/ GA-3-189-76/ GA-3-777-78/ GA-8-918-78/ GA-8-1365-80/ GA-9-482-77/ GA-9-918-78/ GA-10-918-78/ GA-11-918-78/ GA-12-587-78/ GA-13-918-78/ GA-17-482-77/ GA-18-285-77/ GA-20-482-77/ GA-24-482-77/ GA-28-482-77/ GA-48-17-75/ GA-306-120-76/ GA-310-120-76/ GA-331-200-76/ GA-332-200-76/ GA-456-200-76/ B-1-7-79/ B-3-7-79/ B-4-7-79/ B-7-14-66/ B-10-14-66/ B-11-21-68/ B-12-14-66/ B-13-25-69/ B-14-25-69/ B-15-25-69/ B-16-14-66/ B-17-14-66/ B-18-14-66/ B-166-32-66/ B-169-32-66/ B-230-46-66/ B-237-46-66/ B-239-46-66/ B-595-47-66/ B-598-47-66/ B-601-47-66/ B-620-47-66/ B-624-47-66/ B-625-47-66/ B-2026-46-66/ B-2031-46-66/ B-2033-46-66/ B-2036-46-66.

El segundo subtipo consta de 6 piezas¹⁷⁶ (Figura 145), que se caracterizan por su tocado a manera de casquete alargado, su nariguera redonda, su collar de banda lisa, su cintura delgada y cadera ancha y por ser personajes que aparentan estar desnudos.

El tercer subtipo posee 9 figurinas¹⁷⁷ (Figura 146), las cuales, al igual que el subtipo anterior, se encuentran desnudas. Poseen senos medianos sin pezones, un tocado a manera de casquete pequeño, una nariguera en forma de aro y orejeras en forma de esfera.

Por su parte, al segundo grupo le pertenecen las piezas cuyo personaje se encuentra de pie, con los brazos junto al cuerpo, sosteniendo entre sus manos una especie de fleco que sale de su tocado. Este grupo, posee también tres subtipos. Dentro del primero, se encuentran 18 figurinas¹⁷⁸ (Figura 147), caracterizadas por poseer un tocado a manera de casquete con fleco al costado, collar de banda lisa, nariguera de aro, y en algunos casos, pintura corporal.

El segundo subtipo, consta de 25 piezas¹⁷⁹ (Figura 148) determinadas en lo siguiente: tocado a manera de casquete alargado a los costados, orejeras en forma de esfera, collar de una fila de cuentas esféricas, senos pequeños sin pezones por debajo de los brazos, y al igual que el subtipo anterior, en ciertos casos, pintura corporal.

El tercer subtipo, posee 4 figurinas¹⁸⁰ (Figura 149), las cuales tienen un tocado a manera de casquete, pendientes compuestos por apliques circulares, collar de una fila de cuentas esféricas, senos pequeños sin pezones por debajo de los brazos, y lo que distingue a estas piezas de los otros subtipos, es la forma de su rostro, pues sus ojos y boca aparentan estar abiertos.

En cuanto al tercer grupo, se encuentran las figurinas cuya posición es de pie, con los brazos junto al cuerpo, sosteniendo entre sus manos una especie de fleco que sale de su tocado. La diferencia con el grupo anterior, es que a estas piezas se le agrega un tocado con flequillo y mantilla trasera. Posee tres subtipos: El primero¹⁸¹ (Figura 150), caracterizado por un tocado

¹⁷⁶ Códigos de las piezas: GA-1-842-78/ GA-1-930-78/ GA-2-1198-79/ GA-4-934-78/ GA-6-1166-79/ GA-8-690-78.

¹⁷⁷ Códigos de las piezas: GA-2-174-76/ GA-3-261-77/ GA-3-1472-80/ GA-4-167-76/ GA-4-598-78/ GA-8-1193-79/ GA-12-1268-79/ B-7-56-72/ B-8-56-72.

¹⁷⁸ Códigos de las piezas: BP-3585/ BP-4435/ GA-1-482-77/ GA-3-482-77/ GA-5-587-78/ GA-6-189-76/ GA-6-587-78/ GA-7-587-78/ GA-8-587-78/ GA-10-587-78/ GA-16-482-77/ GA-16-918-78/ GA-17-918-78/ GA-309-120-76/ B-1-158-72/ B-2-13-78/ B-1943-2-60/ B-1948-2-60.

¹⁷⁹ Códigos de las piezas: GA-1-758-78/ GA-1-1830-81/ GA-2-566-77/ GA-3-587-78/ GA-3-617-78/ GA-3-784-78/ GA-4-617-78/ GA-5-482-77/ GA-5-617-78/ GA-6-482-77/ GA-7-482-77/ GA-7-1195-79/ GA-9-1139-79/ GA-10-598-78/ GA-11-587-78/ GA-11-1000-78/ GA-13-587-78/ GA-14-482-77/ GA-18-482-77/ GA-34-482-77/ B-1-5-72/ B-1-13-78/ B-2-7-79/ B-18-25-69/ B-605-47-66.

¹⁸⁰ Códigos de las piezas: B-1-51-73/ B-1-165-72/ B-6-41-72/ B-12-56-72.

¹⁸¹ Códigos de las piezas: MRT-1583-05/ BP-3582/ B-10-45-76/ B-11-37-72/ B-1942-2-60.

a manera de casquete con mantilla colgando en la parte trasera y una especie de fleco al costado, orejeras en forma de disco, collar de cuentas ovaladas, y senos medianos asimétricos con pezones pequeños por debajo de los brazos.

El segundo subtipo¹⁸² (Figura 151) posee características similares al subtipo anterior, solo que con la diferencia de que los ojos y boca de los personajes, aparentan estar abiertos. Cabe agregar, que estas piezas también se parecen a las figuras del grupo y subtipo 2, la diferencia es la adición de la mantilla trasera que poseen.

El subtipo tres¹⁸³(Figura 152), se caracteriza por dos tipos de figurinas, la primera caracterizada por tener senos medianos sin pezones por debajo de los brazos, por ser un personaje desnudo, por tener un tocado ornamentado con motivo zoomorfo, con una mantilla colgando en la parte trasera, por tener orejeras en forma de esfera, por su nariguera en forma de aro y su collar de banda lisa. La segunda, se determina por estar igualmente desnuda, tener los senos asimétricos con pezones pequeños, por debajo de los brazos, un tocado a manera de casquete con una mantilla en la parte trasera y abultamientos circulares en la parte delantera, un collar de cuentas ovaladas y una pulsera de banda lisa. Cabe aclarar, que lo característico en este subgrupo, es que son piezas que, a diferencia del resto de figurinas repetitivas, poseen disparidades notorias, sobretodo en su tocado; en cuanto a la posición del cuerpo, son exactamente lo mismo.

Finalmente el cuarto grupo¹⁸⁴ (Figura 126) se caracteriza principalmente por la posición de su cuerpo, pues la mujer se encuentra de pie, con los brazos estirados hacia los costados y las piernas entreabiertas. Además, posee un tocado a manera de casquete, un collar de una fila de cuentas esféricas, pendientes en forma de espiral, y se encuentra desnuda.

Cabe aclarar, que la clasificación, tanto de los grupos como de los subtipos, se ha creado a partir de la posición del cuerpo y la distinción en cuanto al tipo de tocados (factores que se han considerado como los más evidentes en una pieza). Dentro de cada clasificación, las piezas se asemejan en un gran porcentaje, unas pocas difieren, en cuanto a pequeños detalles como: pintura corporal, la cual depende en gran proporción del estado de la figura, de ornamentación y de morfología, especialmente en cuanto al tipo de silueta y senos.

¹⁸² Códigos de las piezas: B-1-36-78/ B-3-38-72/ B-9-51-72/ B-10-8-64/ B-10-51-72/ B-13-37-72/ B-13-42-72/ B-15-37-72/ B-74-3-79/ B-1949-2-60.

¹⁸³ Códigos de piezas: B-2-20-80/ B-3-20-80/ B-102-14-65.

¹⁸⁴ Códigos de piezas: MRT-112-05/ BP_3579/ BP-3580/ BP-3695/ BP-6613/ GA-10-928-78/ GA-16-1254-79/ GA-430-200-76/ B-19-25-69/ B-22-25-69/ B-612-47-66/ CH-B-2-22-68.

Otro aspecto que resalta dentro de los grupos, es que casi en todos, se encuentran figurinas con agujeros en la parte de la cabeza y en la parte del vientre, lo que sugiere que posiblemente fueron utilizados como ocarinas.

Finalmente, es preciso entender el porqué de resaltar las figurinas repetitivas. Como se mencionó en el capítulo anterior, el hecho de que exista una variable constante dentro de todo el universo de piezas Bahía, indica, en primer lugar, que hubo una fabricación de las piezas a partir de moldes, los cuales permitieron que su elaboración sea numerosa. En segundo lugar, la producción de piezas que aluden a mujeres jóvenes, con o sin vestimenta y ricamente ornamentadas, puede que tenga relación a cierto tipo de culto, pues tomando en cuenta el patrón que las distingue y la cantidad de estos personajes, podría significar que pudo haber sido algún tipo de deidad, la cual, debido a su importancia, provocó que los alfareros se enfocaran en producirla con mayor frecuencia.

Para dar un ejemplo más claro, puede que el culto a la figura femenina de Bahía, se asemeje al culto que actualmente se conoce hacia la “Virgen María” llevado a cabo por los católicos. Esta devoción ha provocado la fabricación masiva de estatuillas que aluden su imagen, creándola muchas veces, a partir de ornamenta y vestimenta distinta, pero siempre remontándose a la imagen original, que es la de una mujer joven. Entonces, podría pasar lo mismo con el personaje femenino de Bahía, pues al igual que la “Virgen María”, estas piezas han sido elaboradas en gran cantidad, y a pesar de que existe cierta distinción en cuanto a la vestimenta y los adornos corporales, la imagen a representar sigue siendo la misma.



Figura 145¹⁸⁵



Figura 146¹⁸⁶



Figura 147¹⁸⁷



Figura 148¹⁸⁸

¹⁸⁵ **Figura 145:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-2-1198-79. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁸⁶ **Figura 146:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-2-174-76. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁸⁷ **Figura 147:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-8-587-78. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁸⁸ **Figura 148:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-2-566-77. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 149 ¹⁸⁹



Figura 150. ¹⁹⁰



Figura 151 ¹⁹¹



Figura 152 ¹⁹²

¹⁸⁹ **Figura 149:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-1-165-72). Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹⁰ **Figura 150:** Figurilla de cerámica, Museo Casa del Alabado, Quito. Código pieza MRT-1583-05). Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹¹ **Figura 151:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-9-51-72. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹² **Figura 152:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2-20-80. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

Dentro de toda la gama de piezas Bahía, si bien es cierto se resalta el número de piezas femeninas, existe también un porcentaje significativo de figurinas masculinas, de las cuales como primera característica sacare a colación el uso de su vestimenta, la cual principalmente se compone por el tocado y el taparrabo, este último se caracteriza por lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|------|---|
| TA-1 | Taparrabo pintado a manera de franja blanca |
| TA-2 | Taparrabo en forma de T |
| TA-3 | Taparrabo triangular |

Se puede observar que los taparrabos más comúnmente representados, son los que poseen forma de T (Figura 153; 154). Este tipo de vestimenta se encuentra elaborada a partir de apliques y diseños en pintura blanca.

Por su parte, los taparrabos usados con menor frecuencia, son los pintados a manera de franja blanca (Figura 155) y el tipo triangular (Figura 156). En cuanto al primero, existen dos clases, el más común que se define por una sencilla franja blanca ubicada en la parte del sexo del personaje, y el otro, menos usual, es una franja blanca con decoraciones a manera de líneas variadas en color negro. Finalmente, el tipo TA-3, se define por un taparrabo en forma de triángulo invertido, elaborado a través de pintura blanca y enmarcado con finas líneas de color negro.



Figura 153¹⁹³

¹⁹³ **Figura 153:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-4441. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 154¹⁹⁴



Figura 155¹⁹⁵

Figura 156¹⁹⁶

¹⁹⁴ **Figura 154:** Figurilla de cerámica, Museo Centro Cultural Manta. Código pieza CMMA-13-04. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹⁵ **Figura 155:** Figurilla de cerámica, Museo Centro Cultural Manta. Código pieza CMMA-01-04. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹⁶ **Figura 156:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-5494. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

Asimismo, como la falda define el género femenino, el taparrabo, elaborado a partir de apliques o de franjas de pintura, es indispensable para determinar al género masculino. Sin embargo, una prenda que no distingue género, es el tocado, pues, al igual que en La Tolita, tanto hombres como mujeres lo utilizaban. Pero, cabe recalcar, que lo que distingue entre tocado de uno y otro género, es que los masculinos, en mayor parte parecen ser mucho más elaborados que los femeninos. Por ello se han catalogado lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| T-1.2 | Tocado con cabezas de serpientes a los extremos y cabeza de animal zoomorfo en la nuca |
| T-1.3 | Tocado con motivo zoomorfo y apliques circulares |
| T-3 | Tocado a manera de casquete |
| T-3.5 | Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor |
| T-3.16 | Tocado a manera de casquete con salientes a los costados y en la nuca, con banda alrededor con adorno a manera triangular en el centro |
| T-4 | Tocado con apéndices cónicos |
| T-6.4 | Tocado cilíndrico con visera baja |
| T-6.6 | Tocado cilíndrico decorado con apliques circulares a los costados |
| T-6.7 | Tocado cilíndrico, decorado con diferentes diseños hechos en pintura |
| T-8.1 | Tocado en forma de medio cilindro con pronunciado a manera de punta en los costados |
| T-11.1 | Tocado con apéndices en la nuca, en forma de campana, banda entrelazada alrededor de la cabeza, serpientes a los costados y adorno en el centro con decoración excisa |
| T-13 | Tocado de forma cuadrangular |
| T-18 | Tocado en forma triangular |

De todo este tipo de tocados, los más frecuentes son los códigos: T-3, T-3.5, T-6.4 y T-6.6 (Figura 157), cada uno posee sus propias características, debido a la ya mencionada, variabilidad de piezas. Por su parte, el resto de códigos, aunque representados con menor frecuencia, se caracterizan por la minuciosidad puesta en cada detalle (Figura 153).

Si bien es cierto, variabilidad en tocados tanto femeninos como masculinos existe, se debe recalcar que los tocados masculinos parecen tener más detalle, por lo que posiblemente ello indique una mayor posición social dentro de esta sociedad.



Figura 157 ¹⁹⁷

Por otro lado, un aspecto que resalta y recalca la diferencia entre una figurina femenina y masculina, es la representación de esta última de sus genitales. Es decir, aquí se combinó el ámbito cultural mediante la fabricación de la pieza, y el ámbito natural, el cual resalta las partes puramente biológicas del cuerpo del ser humano.

Cabe agregar que comparando con la enorme cantidad de piezas La Tolita con personajes masculinos cuyo órgano sexual se encuentra expuesto, la cantidad de figurinas de este tipo en Bahía, es mínima. Para ser más exactos, de todo el universo fotográfico de esta cultura, apenas cinco personajes muestran esta característica.

El tipo de miembro sexual masculino para Bahía ha sido catalogado en lo siguiente:

| Tipo | Descripción |
|-------------|---|
| F-3 | Falo erecto, ancho, con un testículo expuesto, con orificio en el ano |
| F-5 | Falo erecto con los testículos expuestos |
| F-7 | Falo erecto con el glande expuesto (posible meatotomía) |
| F-8 | Falo erecto con el glande expuesto, sin presencia de testículos |
| F-9 | Evidencia de posible presencia de falo |

La primera figurina (158), cuyo órgano sexual está expuesto, se caracteriza por su tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, su nariguera en forma de media cornamenta, su collar de tres filas lisas con adorno en forma de arandela y esfera en el centro, su bezote en forma de U, y su peculiar posición, pues es el único personaje que está recostado

¹⁹⁷ **Figura 157:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2-72-71. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

y en posición reclinada. Al estar en esa posición, se puede observar su miembro sexual, el cual se encuentra erecto, es ancho y sus testículos y orificio del ano están expuestos.

La segunda pieza (Figura 159), se determina por su tocado cilíndrico con visera baja, sus orejeras en forma de argolla con adorno semicircular, su nariguera en forma de media luna, su collar pintado con diseños de líneas geométricas, su pintura corporal y su miembro sexual erecto con los testículos expuestos.

La tercera figura (160), se caracteriza por su tocado a manera de casquete, sus orejeras en forma de media luna, su collar de una banda lisa adornado con un semiovalo en el centro, su pequeño canasto sobre la espalda y su falo erecto con el glande expuesto. Lo peculiar sobre este miembro sexual, es que posiblemente tenga meatotomía.

La cuarta figura (161), posee un tocado en forma triangular, orejeras en forma de media luna, collar de una banda lisa y un falo erecto con el glande expuesto y sin presencia de testículos.

El quinto personaje (162), es bastante peculiar, pues es una botella que representa a un hombre con tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, orejeras en forma de esfera, collar con un adorno a manera de colmillo, y se encuentra desnudo, por lo que se evidencia la posible presencia de un falo.

Comparando la poca cantidad de piezas masculinas Bahía que exhiben su genital, con la gran cantidad de figurinas La Tolita de personajes masculinos representando en diferentes formas su órgano sexual, se puede deducir dos cosas. Primero, que para la sociedad Bahía, el exhibir el genital masculino no era de gran interés, más bien este interés se ve reflejando enormemente en la cultura de La Tolita. Y segundo, que así como para La Tolita existía cierta preferencia en cuanto a la elaboración de piezas masculinas (sean que exhiban o no su miembro viril), para Bahía parece ser que se tenía cierta predilección en cuanto a la elaboración de piezas femeninas (las cuales no necesariamente muestran su órgano sexual).

Ello demuestra una vez más, las diferencias ideológicas de cada sociedad, las cuales se desarrollan a través de ámbitos culturales y biológicos, pues a través de su perspectiva ideológica trazada en las piezas cerámicas, se puede también conocer las preferencias en cuanto a las distinciones biológicas que ambas sociedades poseían.



Figura 158 ¹⁹⁸



Figura 159 ¹⁹⁹



Figura 160 ²⁰⁰

¹⁹⁸ **Figura 158:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2-110-70. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

¹⁹⁹ **Figura 159:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-5-51-70. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²⁰⁰ **Figura 160:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-2187-81. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 161 ²⁰¹



Figura 162 ²⁰²

Hombre-Infante

Por otro lado, así como se recalcó el papel de la mujer dentro de la etapa de gestación y por ende la maternidad como tal, también es indispensable sacar a colación el rol de parentesco entre padre e hijo (a).

Dentro de lo que respecta a las figurinas que representan a personajes de adultos con niños(as), que dan a entender un posible lazo de parentesco, a diferencia del gran número de piezas que representan a mujeres con infantes, la cantidad de figuras que muestren a un hombre con niños (as) prácticamente es nula. La única figurina que posiblemente represente esta relación (Figura 163), muestra a un hombre cuyas hombreras son cabezas de infantes, lo cual, parece no ser suficiente para demostrar la relación entre padre e hijos (as).

Comparando con el poco, aunque significativo número de piezas La Tolita que demuestran la clara relación padre-hijo(a), tenemos que, la nula cantidad de piezas Bahía con este tipo de representación, muestra que pudo no haber existido una relación de apego y cuidado del infante por parte del progenitor. Sin embargo, es preciso recalcar que, por la cantidad y el

²⁰¹ **Figura 161:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-3-1717-80. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²⁰² **Figura 162:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-3-24-64. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

tipo de escenificación de las piezas, parece si haber existido un fuerte lazo y apego entre madres e hijos (as).



Figura 163 ²⁰³

Representación de parejas

Otro aspecto que cabe recalcar entre las figurinas Bahía, tanto femeninas como masculinas, es la representación de parejas. Dentro de toda la gama fotográfica, se puede observar que existen trece figurinas que representan a distintos tipos de parejas, que se encuentran escenificando diferentes actividades. Debido a las semejanzas que poseen, se las ha dividido en seis grupos:

En el primer grupo²⁰⁴ (Figura 164) se encuentran dos piezas semejantes, caracterizadas por representar a una pareja (hombre-mujer). Los personajes masculinos, poseen tocado cilíndrico decorado con apliques circulares a los costados, orejeras en forma de esfera, collar con un adorno a manera de colmillo, taparrabo en forma de T y pintura corporal. Lo que difiere entre una y otra pieza, es que uno se encuentra con las manos sobre su vientre, y el otro posee entre sus manos un bastón.

En cuanto a las figuras femeninas, se caracterizan por su tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, sus pendientes compuestos por varios apliques en forma circular, su falda hasta los tobillos con diseños pintados y su cintura y cadera ancha.

²⁰³ **Figura 163:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-2-25-69. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²⁰⁴ Códigos de piezas: CMMA-24-04; CMMA-71-04.

El segundo grupo está conformado por dos piezas²⁰⁵ (Figura 165) ambas poseen características semejantes: Los personajes masculinos, tienen un tocado cilíndrico con visera baja, orejeras en forma de esfera, nariguera redonda y collar con adorno a manera de colmillo. Los personajes femeninos, poseen un tocado a manera de casquete con una mantilla colgando en la parte trasera, orejeras en forma de esfera, pulsera, collar de una banda lisa y falda llana por debajo de las rodillas.

Lo único que difiere entre ambas piezas, es que en una de ellas (Figura 165), los personajes exhiben sus geniales. Teniendo así, al órgano sexual masculino, erecto con el glande, el prepucio y los testículos expuestos, y al órgano sexual femenino con los labios vaginales prominentes. A más de ello, es indispensable resaltar que la mujer se encuentra en actitud de masturbación hacia el genital del hombre.

En el tercer grupo, se encuentran también dos piezas (Figura 166 y 167), son de gran interés por representar a parejas donde ambos personajes son mujeres. La primera (Figura 166), se caracteriza debido a que ambas mujeres poseen un tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, pendientes compuestos por varios apliques en forma circular, nariguera redonda, falda llana por debajo de las rodillas y senos pequeños sin pezones. Los dos personajes se encuentran en posición sedente con las piernas estiradas y con su mano sosteniendo un pequeño cuenco que se encuentra sobre su hombro.

Por su parte, la segunda figura (167), ha sido dividida en 1 y 2. La número uno, se caracteriza por su tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, pendientes de apliques en forma circular, nariguera redonda, falda llana por debajo de las rodillas, senos pequeños sin pezones, y se encuentra en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano derecha sostiene un pequeño cuenco sobre su hombro derecho. La número dos, posee las mismas características que la figura uno, solo que con la diferencia de que en vez de sostener un cuenco, tiene entre sus manos un bebé.

Otra pieza que representa a una pareja de mujeres, se encuentra en el cuarto grupo (Figura 168), difiere del grupo anterior, debido a su morfología, pues se caracteriza porque ambos personajes poseen senos pequeños sin pezones por debajo de los brazos, cintura delgada y cadera ancha, tocado ornamentado con motivo zoomorfo, con una mantilla colgando en la

²⁰⁵ Códigos de piezas: GA-2-2637-84; GA-1-1672-80.

parte trasera, orejeras en forma de esfera o disco, nariguera en forma de aro y un collar de banda lisa.

Este tipo de figurinas, que representan a parejas de personajes femeninos, son bastante interesantes, pues al igual que las piezas de La Tolita, podrían demostrar no solo un lazo de hermandad, sino también un vínculo amoroso, dando así la posibilidad, de que Bahía pudo haber representado en su cerámica, no solo a parejas heterosexuales, sino también homosexuales.

Dentro del quinto grupo, se encuentra la Figura 169 determinada por un personaje femenino y masculino. El primero, se caracteriza por poseer senos grandes con pezones protuberantes, cintura delgada y cadera ancha, tocado a manera de casquete con pronunciado en forma de punta, pendientes de apliques circulares, nariguera de aro, collar de una banda lisa adornado con cuentas rectangulares y una falda hasta los tobillos con diseños pintados. El segundo, posee un tocado cilíndrico con visera baja, orejeras en forma de esfera o disco, nariguera esférica aplanada, collar con adorno a manera de colmillo y pintura corporal.

En el último grupo, se encuentra la Figura 170, cuyas características son las siguientes: El personaje femenino posee un tocado de forma cuadrangular, pendientes de apliques circulares, collar de cuentas cuadradas, falda llana por debajo de las rodillas y un pequeño cuenco situado sobre su hombro izquierdo. Por su parte, el personaje masculino se determina por su tocado cilíndrico decorado con apliques circulares a los costados, sus orejeras en forma de esfera, su collar de una banda lisa, y la vasija cilíndrica que se encuentra ubicada en medio de sus piernas.



Figura 164²⁰⁶

²⁰⁶ **Figura 164:** Figurilla de cerámica, Museo Centro Cultural Manta. Código pieza CMMA-71-04. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 165 ²⁰⁷



Figura 166 ²⁰⁸



Figura 167 ²⁰⁹

²⁰⁷ **Figura 165:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-1672-80. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²⁰⁸ **Figura 166:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-1-1562-80. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²⁰⁹ **Figura 167:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-46-482-77. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.



Figura 168²¹⁰



Figura 169²¹¹



Figura 170²¹²

²¹⁰ **Figura 168:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-1-16-81. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²¹¹ **Figura 169:** Figurilla de cerámica, Museo Nacional, Quito. Código pieza B-1-13-97. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

²¹² **Figura 170:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza GA-27-259-77. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

Comparando con las piezas que evocan cierto tipo de erotismo, traídas por la cultura de La Tolita, se puede observar que dentro de la sociedad Bahía, este erotismo no se representa de una manera tan frecuente, pues, no existe una cantidad numerosa de figurinas, sean femeninas o masculinas, con el órgano sexual expuesto, o que representen diferentes tipos de actos carnales. Por lo que se puede aducir, que estos antiguos pobladores, se enfocaron en escenificar de una manera sencilla la unión y las actividades en pareja representadas a partir de escenas comunes, que van desde el simple acto amoroso de un abrazo, hasta el acompañamiento en tareas posiblemente cotidianas, como el llevar los cuencos en el hombro, trabajar con grandes vasijas cilíndricas, entre otros.

Figuras Indeterminadas

Finalmente, dentro de la última categoría de piezas Bahía, se encuentran las figurinas indeterminadas, de las cuales, cabe recalcar que, a comparación de las piezas indeterminadas de La Tolita, en Bahía este tipo de figuras es casi inexistente, la única pieza que llama la atención dentro de este aspecto (Figura 171), sobresale por sus senos de notable tamaño, sus pendientes de apliques circulares (típicos en piezas femeninas) y sobretodo su taparrabo en forma de T. Todos estos componentes hacen que este personaje sea posicionado dentro del grupo de figurinas indeterminadas, sin embargo, al ser la única pieza con este tipo de representación, hace cuestionable su verdadera intencionalidad, pues simplemente pudo haber sido un error o una confusión en cuanto a su fabricación.

Sea cual sea la intencionalidad del fabricante, está claro que esta pieza posee atributos de ambos géneros. Pese a ello, no es suficiente para señalar como hipótesis, la importancia en cuanto a la representación en cerámica de un tercer género, más bien alude como primordial a la escenificación de un binarismo sexual, pues son numerosas las figuras que representan tanto al género masculino como femenino.



Figura 171²¹³

²¹³ **Figura 171:** Figurilla de cerámica, MAAC, Guayaquil. Código pieza BP-3586. Obtenido de: Proyecto “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico” (2017). PUCE.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

El mundo de la sexualidad es realmente complejo, y no se rige únicamente a la actividad sexual. Como se mencionó en capítulos anteriores, implica también, erotismo, identidades sexuales, significados sexuales y política sexual. Es decir, mezcla lo biológico-natural con lo cultural, convirtiendo así, un básico acto reproductivo, en toda una gama de procesos culturales, los cuales muchas veces, tienen el poder sobre cuándo y cómo acceder a este acto natural de reproducción biológica.

Dentro de las sociedades Bahía y La Tolita, se pudo observar a través de las figurinas, placas, botellas y vasijas cerámicas, que efectivamente, la sexualidad fue para ellos una parte de gran interés, pues la representación de este ámbito en varias de sus piezas lo demuestra. Sin embargo, según la escenificación de cada una de las figuras, se puede ver que el mundo sexual tuvo sus propias implicaciones de acuerdo a cada sociedad, lo que indica la complejidad de la psiquis humana, pues, no solo por vivir en un ambiente y territorio similar, significa que todo el pensamiento de una población debe también ser igual, al contrario, puede diferir en muchas formas, las cuales por más pequeñas que sean, demuestran la identidad de una cultura.

A continuación, se señalarán varias particularidades encontradas entre La Tolita y Bahía que hacen que cada una de estas sociedades posea su propia identidad dentro del amplio mundo de la sexualidad.

Desde aspectos tan comunes como la vestimenta, la cual es de gran aporte para la diferenciación e identificación entre género femenino y masculino, se puede observar la manera cómo cada cultura posee sus propias peculiaridades. Por ejemplo, la identificación específica entre un hombre y una mujer, en ambas culturas, consiste en la utilización de un taparrabo para el primero, y una falda para el segundo. Claro está, cada una de estas vestimentas con sus propias formas y motivos acorde a cada sociedad.

Lo interesante en cuanto a la falda femenina, es que en La Tolita, se escenifica con mayor frecuencia a mujeres con la falda llana por encima de las rodillas, caso contrario de Bahía, donde existe un mayor número de figuras femeninas representadas con faldas llanas por debajo de las rodillas. Este aspecto, por más simple que parezca, demuestra la preferencia en cuanto a la demostración de la silueta y el cuerpo femenino entre una y otra sociedad.

Otra particularidad, entre ambas sociedades, es en cuanto a la distinción de la silueta femenina, pues, en La Tolita, la cintura delgada y cadera ancha aparecen en la mayor parte de piezas, asimismo muchas de ellas, han sido elaboradas entorno a exagerar la cadera e incluso los muslos y glúteos de la mujer. En cambio, figuras femeninas con cintura y cadera ancha, únicamente se hallan en personajes que aparentan estar atravesando una etapa de embarazo, maternidad o su vez tener una especie de contextura corpulenta.

Por su parte, dentro de la sociedad Bahía, el tipo de silueta que aparece con mayor frecuencia, es la cintura y cadera ancha, la cual, al contrario de La Tolita, no solo se encuentra en figuras en estado de gestación o de maternidad, sino en la mayor parte de la colección fotográfica. En cuanto a las piezas con cintura delgada y cadera ancha, constituyen un mínimo porcentaje, y no resaltan su silueta de una manera tan exuberante como en La Tolita.

Todos estos aspectos, a más de señalar la posibilidad de que las mujeres de la época, de ambas sociedades, hayan tenido realmente ese tipo de silueta, marca la idea de la preferencia del cuerpo femenino, pues parece que los pobladores de La Tolita, preferían representar a sus mujeres con curvas de gran notoriedad, caso contrario de Bahía, donde se observa la preferencia de un cuerpo femenino ancho.

Otro aspecto que es indispensable señalar, es la representación de figuras, tanto femeninas como masculinas, exhibiendo su órgano sexual. En cuanto al miembro reproductivo femenino, para ambas culturas parece no haber sido de suma importancia, pues a más del mínimo número de piezas con esta representación, no se observa un trabajo muy detallado en su elaboración. Caso contrario, de las piezas masculinas, en especial de la Tolita, cuyo alto número de figurinas, vasijas y botellas, representando al miembro sexual masculino en todas sus facetas (erecto, flácido, con o sin testículos, con cierto tipo de anomalías o manipulación, etc.), muestra el gran valor que tenía. Tal demostración y exhibición del miembro reproductivo, probablemente, debió estar asociado hacia algún tipo de culto a la fertilidad o a la virilidad del hombre.

Lo opuesto surge en Bahía, pues pese a que existe un determinado número de figurinas masculinas que exhiben su órgano sexual, no es tan representativo como en La Tolita, sin embargo, según cada una de las piezas analizadas, se observa que existe una minuciosidad en cuanto a su elaboración, lo cual le atribuye cierta importancia. Sin embargo, el solo hecho de que no existan tantas figuras con este tipo de representación, indica que este aspecto no fue tan primordial como lo fue para La Tolita.

En cuanto a la escenificación de parejas, se pudo observar que ambas sociedades pusieron su atención en ello, sin embargo, para La Tolita, este tipo de representación implicó algo más complejo, pues elaboraron a muchos de sus personajes en actitud erótica. Demostrando así, diferentes etapas y poses en las que tanto mujer como hombre, participaban activamente del acto carnal. Por otro lado, los alfareros de La Tolita, crearon también piezas donde se observa simplemente a un hombre y una mujer unidos con las manos juntas, posiblemente representando a un matrimonio.

Para esta sociedad el representar al género femenino y masculino, sea a través de un acto erótico, carnal o simplemente representando la unión de ambos, parece haber tenido cierto valor, pues muchos de ellos, fueron incluso creados a partir de moldes, lo que implica una intención hacia la fabricación numerosa de este tipo de escenas.

Por otro lado, dentro de Bahía, vemos que la representación de escenas eróticas o que demuestren algún tipo de acto sexual, son mínimas, la única pieza de este tipo, muestra la masturbación de la mujer hacia el hombre (Figura 165), lo que implica un papel activo del género femenino en este tipo de actos. Pese a ello, no se encontraron más figuras con esta clase de demostración. Lo que sí se destaca en las parejas de Bahía, es la escenificación de escenas comunes, pues se muestra a ambos personajes, representando posibles actos habituales, que van desde un simple abrazo, hasta aspectos como: llevar entre los dos distintos tipos de cuencos, el trabajo en vasijas cilíndricas, etc.

Otro elemento para resaltar en estas sociedades, se encuentra en la representación de parejas donde los dos personajes son femeninos, si bien es cierto, la cantidad de figurinas, tanto para La Tolita como para Bahía, es mínima, el solo hecho de representar a este tipo de personajes implica un cuestionamiento sobre si efectivamente es la escenificación de una pareja homosexual. Pues si lo es, se debe considerar que realmente no fue un aspecto primordial dentro de su población, ya que, comparando con la significativa cantidad de piezas que escenifican a parejas heterosexuales, se puede observar que en este tipo de representaciones, no existió una intencionalidad en crearlas de una manera numerosa.

En cuanto a las escenas que establecen algún tipo de lazo de parentesco, según la considerable cantidad de figurinas que escenifican a mujeres con niños (os), se puede deducir que este ámbito fue importante tanto para La Tolita como para Bahía, pues a más de la representación variada sobre el tema, se observa también una fabricación a través de moldes, lo que deja pensar, la intencionalidad del alfarero por elaborar varias piezas con este tema.

Por su parte, en cuanto a la representación de hombres con niños, vemos que existe una significativa diferencia en ambas culturas, pues La Tolita, aunque posee pocas piezas, son suficientes para reconocer que hubo realmente un rol del hombre frente a sus hijos, caso contrario de lo que pasa con Bahía, ya que la nula presencia de este tipo de figurinas, demuestra que el papel del padre con sus hijos no fue tan relevante como el de la madre, pues varias son las figuras, que señalan la importancia del rol materno.

Por otro lado, piezas que representen todo el ámbito familiar, es decir padre, madre e hijos (as), son pocas. Sin embargo, se puede observar que en La Tolita este aspecto muestra a ambos padres con uno o dos hijos, los cuales aparentan tener entre uno y cinco años de edad. A su vez, Bahía, representa al padre y la madre con un solo hijo, el cual aparenta ser un recién nacido. Por ende, se puede deducir, que a pesar de la poca cantidad de figurinas de este estilo, la ideología sobre la familia estuvo vigente en ambas sociedades.

Por otro lado, un aspecto que aún es cuestionable, se encuentra en saber, cuál realmente fue el uso atribuido a este tipo de figurinas. En cuanto a La Tolita, llama la atención especialmente la vasta cantidad de piezas antropomorfas, antropozoomorfas y zoomorfas que exhiben su miembro sexual. Una posible idea sobre el uso otorgado a tales piezas, podría surgir a partir de una antigua tradición Maya (planteada en capítulos anteriores), donde las mujeres estaban obligadas a cumplir con el fetiche de simular la copulación con una figura de barro caracterizada por poseer un falo de gran tamaño. Entonces, si en la cultura Maya, las piezas cerámicas con esta representación, eran usados para este tipo de fetiche, no se descarta la idea de un uso similar para las piezas de La Tolita.

Otra idea podría darse a partir de que las piezas con este tipo de escenificaciones, representaban algún tipo de deidad, cuyo miembro sexual, podría haber demostrado que el valor de la fertilidad, o a su vez la virilidad masculina, no solo fue importante dentro del mundo de los humanos, sino también del mundo animal y espiritual.

Por su parte, en Bahía sobresale el vasto número de figurinas repetitivas de personajes femeninos, los cuales posiblemente, tal como en el catolicismo (con la Virgen María), hayan sido considerados personajes que denotan algún tipo de sacralidad, y por ende varias personas deseaban tenerlas para otorgarle su culto respectivo.

Sea cual sea el verdadero uso para cada una de las piezas cerámicas, tanto en Bahía como en La Tolita, el solo hecho de haberlas elaborado, plasma en cada una de las figuras, parte de

la identidad de ambas culturas, lo cual demuestra el profundo universo ideológico que manejaban.

Como se ha demostrado, los diferentes ámbitos sobre sexualidad, tuvieron una verdadera importancia dentro de ambas sociedades, claro está, con la diferencia de que cada una, fue llevada desde su propia perspectiva, y con la semejanza de que tanto la sociedad de La Tolita como Bahía utilizaron los aspectos naturales-biológicos, inmersos en cada ser humano, para representarlos culturalmente en figurinas de cerámica.

En pocas palabras, la escenificación de: genitales, tanto femeninos como masculinos, de cuerpos desnudos, de escenas de coito, de escenas de parejas, de mujeres en estado de gestación, de hombres y mujeres con niños, entre otros, han sido los principales actores en cuanto a la representatividad cultural de piezas cerámicas. De esta manera se puede demostrar que, tanto La Tolita como Bahía, llevaron el tema de la sexualidad, a un papel más allá de lo netamente biológico, convirtiéndolo así, en algo cultural, fuertemente estructurado por diversos y complejos aspectos ideológicos.

A más de ello, es preciso recalcar que ambas culturas vivieron su mundo sociosexual, de acuerdo a su propia cosmovisión y lo que para ellos era lo normativo, estableciendo así, a partir de diferencias biológicas, propias del cuerpo humano, diferentes categorías o normas culturales, donde por ejemplo, por lo general, una mujer estaba categorizada a llevar falda y un hombre a llevar taparrabo, o donde el cuidado y crianza de los niños parece haber estado principalmente en manos del género femenino que del masculino. Es decir, dentro de cada sociedad, la sexualidad, si bien es cierto lleva un complejo aspecto biológico, este por lo general, es manejado por talentos culturales, muchos de los cuales permiten el acceso o la restricción hacia la vida sexual y todo lo que esta conlleva.

Para finalizar es preciso agregar que, la sexualidad, es un mundo bastante amplio y complejo, el cual ha surgido según el tiempo y espacio donde se desarrolla cada sociedad, por lo cual, juzgar la forma de vivirla o practicarla es algo inapropiado, pues cada ser humano la maneja, de acuerdo al entorno cultural y biológico en el que ha crecido y se ha desarrollado.

ANEXOS

Catálogo de elementos:

| | | Anatomía sexual (Senos) |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| S-1 | | Senos pequeños sin pezones, por encima de los brazos |
| | S-1.1 | Senos pequeños con pezones puntiagudos |
| | S-1.2 | Senos pequeños con pezones puntiagudos, por encima de los brazos |
| S-2 | | Senos pequeños con pezones protuberantes, por debajo de los brazos |
| | S-2.1 | Senos pequeños sin pezones, por debajo de los brazos |
| S-3 | | Senos pequeños sin pezones, por encima de la cintura |
| S-4 | | Senos pequeños con pezones protuberantes |
| S-5 | | Senos pequeños que sobresalen de la pachalina |
| S-6 | | Senos pequeños asimétricos sin pezones |
| S-7 | | Senos pequeños distantes sin pezones |
| | S-7.1 | Senos pequeños distantes con pezones protuberantes |
| | S-7.2 | Senos pequeños distantes con pezones pequeños |
| S-8 | | Senos pequeños sin pezones |
| S-9 | | Senos pequeños tubulares sin pezones |
| S-10 | | Senos medianos asimétricos sin pezones |
| | S-10.1 | Senos medianos, asimétricos, con pezones pequeños, por debajo de los brazos |
| S-11 | | Senos medianos con pezones protuberantes |
| | S-11.1 | Senos medianos con pezones protuberantes, por debajo de los brazos |
| | S-11.2 | Senos medianos distantes con pezones protuberantes |
| S-12 | | Senos medianos, sin pezones, por debajo de los brazos |
| S-13 | | Senos medianos distantes sin pezones |
| S-14 | | Senos medianos caídos con pezones protuberantes |
| S-15 | | Senos medianos tubulares, con pezones |
| S-16 | | Senos medianos sin pezones |
| S-17 | | Senos medianos sin pezones por encima de los brazos |
| | S-17.1 | Senos medianos con pezones protuberantes por encima de los brazos |
| S-18 | | Senos grandes sin pezones |
| S-19 | | Senos grandes con pezones protuberantes |
| S-20 | | Senos grandes con pezones insertos |
| S-21 | | Senos grandes sin pezones, por encima de los brazos |
| S-22 | | Senos grandes asimétricos con pezones protuberantes |
| | S-22.1 | Senos grandes asimétricos sin pezones |
| S-23 | | Senos grandes con pezones puntiagudos |
| S-24 | | Senos grandes distantes, sin pezones |
| S-25 | | Senos grandes tubulares, sin pezones |
| | S-25.1 | Senos grandes tubulares, con pezones |
| S-26 | | Ausencia de senos |
| S-27 | | Senos planos con pezones pequeños |
| S-28 | | Senos cubiertos con collar de gran proporción |
| S-29 | | Senos grandes con pezones pequeños |

| Anatomía sexual (Falos) | | |
|--------------------------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| F-1 | | Falo flácido pequeño con testículos expuestos |
| | F-1.1 | Falo flácido sin presencia de testículos |
| F-2 | | Falo flácido con el glande y los testículos expuestos |
| F-3 | | Falo erecto, ancho, con un testículo expuesto y orificio en el ano |
| F-4 | | Falo erecto, con el glande, los testículos y el ano expuesto |
| F-5 | | Falo erecto con los testículos expuestos |
| F-6 | | Falo erecto, con glande, prepucio y testículos expuestos |
| F-7 | | Falo erecto con el glande expuesto (posible meatotomía) |
| F-8 | | Falo erecto con el glande expuesto, sin presencia de testículos |
| F-9 | | Evidencia de posible presencia de falo |
| F-10 | | Falo erecto con glande de notable grosor |
| | F-10.1 | Falo erecto con glande de notable grosor y terminado en punta |
| | F-10.2 | Falo erecto con glande de notable grosor cuya terminación es redondeada |
| F-11 | | Falo erecto |
| | F-11.1 | Falo erecto, posiblemente circuncidado |

| Anatomía sexual (Vagina) | | |
|---------------------------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| V-1 | | Posible vagina |
| V-2 | | Vagina elaborada por una línea incisa |
| V-3 | | Vagina con labios vaginales prominentes |
| V-4 | | Mujer con la mano sobre su vagina |

| Tocado | | |
|---------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| T-1 | | Tocado ornamentado con motivo zoomorfo a los costados |
| | T-1.1 | Tocado ornamentado con figura de ave |
| | T-1.2 | Tocado con cabezas de serpientes a los extremos y cabeza de animal zoomorfo en la nuca |
| | T-1.3 | Tocado con motivo zoomorfo y apliques circulares |
| | T-1.4 | Tocado ornamentado con motivo zoomorfo, con una posible mantilla colgando en la parte trasera |
| | T-1.5 | Tocado ornamentado con motivo zoomorfo en la nuca |
| T-2 | | Tocado con ornamento de motivo antropomorfo |
| T-3 | | Tocado a manera de casquete |
| | T-3.1 | Tocado a manera de casquete con protuberancia central y lateral saliente |
| | T-3.2 | Tocado a manera de casquete con fleco al costado sostenido entre las manos de la figura |
| | T-3.3 | Tocado a manera de casquete con pronunciado en forma de punta en la parte trasera/a un costado |
| | T-3.4 | Tocado a manera de casquete con una posible mantilla colgando en la parte trasera |

| | | |
|------|--------|--|
| | T-3.5 | Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor |
| | T-3.6 | Tocado a manera de casquete decorado con líneas incisas, con una posible de mantilla colgando en la parte trasera |
| | T-3.7 | Tocado a manera de casquete con una punta y objeto tubular saliendo a los costados |
| | T-3.8 | Tocado a manera de casquete decorado con figuras zoomorfas |
| | T-3.9 | Tocado a manera de casquete con una saliente en el extremo derecho |
| | T-3.10 | Tocado a manera de casquete con una línea horizontal y vertical en el centro (formando una especie de cruz) |
| | T-3.11 | Tocado a manera de casquete con bandas a los costados traseros |
| | T-3.12 | Tocado a manera de casquete con ápice tubular en la nuca y posible mantilla colgando en la parte trasera |
| | T-3.13 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos circulares por delante |
| | T-3.14 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos rectangulares por delante |
| | T-3.15 | Tocado a manera de casquete con decoración a manera de lengüeta en el centro |
| | T-3.16 | Tocado a manera de casquete con salientes a los costados y en la nuca, y con una banda alrededor con adorno a manera triangular en el centro |
| | T-3.17 | Tocado a manera de casquete decorado con filas de cuentas redondas y ovaladas alrededor |
| | T-3.18 | Tocado a manera de casquete alargado |
| | T-3.19 | Tocado a manera de casquete pequeño |
| | T-3.20 | Tocado a manera de casquete alargado en los costados |
| | T-3.21 | Tocado a manera de casquete con varios abultamientos triangulares |
| T-4 | | Tocado con apéndices cónicos |
| | T-4.1 | Tocado con apéndices cónicos y flecos a los lados |
| | T-4.2 | Tocado con apéndices cónicos y ovalados |
| | T-4.3 | Tocado con apéndices cónicos y apliques circulares |
| T-5 | | Tocado a manera de visera decorada con apliques circulares |
| T-6 | | Tocado cilíndrico |
| | T-6.1 | Tocado cilíndrico con visera alta y terminación en punta |
| | T-6.2 | Tocado cilíndrico con visera alta y amplias protuberancias a los costados |
| | T-6.3 | Tocado cilíndrico con visera alta, amplias protuberancias al centro y a los costados y mantilla colgando en la parte trasera |
| | T-6.4 | Tocado cilíndrico con visera baja |
| | T-6.5 | Tocado cilíndrico con visera completa |
| | T-6.6 | Tocado cilíndrico decorado con apliques circulares a los costados |
| | T-6.7 | Tocado cilíndrico decorado con diferentes diseños hechos en pintura |
| | T-6.8 | Tocado cilíndrico a manera de visera doble |
| | T-6.9 | Tocado cilíndrico decorado con líneas excisas |
| T-7 | | Tocado cónico con una punta hacia atrás |
| T-8 | | Tocado en forma de medio cilindro con flecos a los lados |
| | T-8.1 | Tocado en forma de medio cilindro con pronunciado a manera de punta en los costados |
| T-9 | | Tocado con protuberancias en forma de conos abiertos |
| T-10 | | Tocado con crestas encima y a los costados |
| | T-10.1 | Tocado con crestas y flecos a los lados |
| | T-10.2 | Tocado con cresta y serpientes a los lados |
| T-11 | | Tocado con apéndice en forma de campana |
| T-12 | | Tocado dividido en dos lados, adornos con apliques circulares, figuras zoomorfas a cada lado, y apliques rectangulares y circulares en la nuca |

| | | |
|------|--------|---|
| T-13 | | Tocado de forma cuadrangular |
| | T-13.1 | Tocado de forma cuadrangular con apliques decorativos |
| T-14 | | Tocado con apliques triangulares a los costados |
| T-15 | | Tocado con apliques cónicos y serpientes a los costados |
| T-16 | | Tocado con numerosas protuberancias tubulares |
| T-17 | | Especie de mantilla que sale solo de un lado de la cabeza |
| T-18 | | Tocado en forma triangular |
| T-19 | | Tocado a manera de agarradera |

| | | Diadema |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| D-1 | | Diadema con apliques circulares |
| D-2 | | Diadema plana con apliques circulares a los costados |
| | D-2.1 | Diadema plana decorada |
| | D-2.2 | Diadema plana transversal sencilla |
| D-3 | | Diadema circular con rayas |
| D-4 | | Diadema semicircular decorada con elementos triangulares |
| D-5 | | Diadema con apliques romboides |
| D-6 | | Diadema con cabeza de serpiente a los extremos |
| D-7 | | Diadema con apliques en forma de grano de café, bifurcada en los costados con terminación en pompón |
| D-8 | | Diadema en forma de apéndices cónicos |
| D-9 | | Diadema con apliques circulares y triangulares |
| D-10 | | Diadema con adornos tubulares y apliques circulares a los costados |
| D-11 | | Diadema con apliques ovalados, con terminación a los costados en forma de pompón |

| | | Orejas-Pendientes |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| O-1 | | Orejas en forma de esfera o disco |
| | O-1.1 | Orejas en forma de esfera o disco decorado |
| | O-1.2 | Orejas en forma de esfera o disco decorado por encima con apliques de líneas curvas incisas |
| | O-1.3 | Orejas en forma de esfera o disco, una grande y por encima una pequeña |
| | O-1.4 | Orejas grandes en forma de esfera o disco, que cubren toda la oreja |
| O-2 | | Oreja en forma de disco con esfera pequeña en el centro |
| O-3 | | Oreja en forma de disco bicóncavo |
| O-4 | | Orejas en forma de arandela |
| O-5 | | Orejas en forma tubular |
| O-6 | | Orejas alargados en forma tubular |
| O-7 | | Orejas en forma de disco con ápice en el centro |
| | O-7.1 | Pendientes en forma de disco compuestos por apliques tubulares largos |
| O-8 | | Orejas en forma de ovalo |

| | | |
|------|--------|--|
| O-9 | | Orejera compuesta por semicírculos entrelazados |
| O-10 | | Orejera en forma de disco, acompañado por apliques circulares |
| O-11 | | Orejas en forma de media luna |
| O-12 | | Orejas circulares en forma de media luna con adorno largo colgante |
| | O-12.1 | Orejas circulares en forma de media luna con aplique circular en el centro |
| O-13 | | Orejera en forma de roseta |
| | O-14.1 | Orejera en forma de media roseta |
| | O-14.2 | Orejera en forma de media roseta con apliques largos y circulares |
| O-15 | | Orejas en forma de argollas entrelazadas |
| | O-15.1 | Orejas en forma de argollas entrelazadas adornadas por una arandela |
| | O-15.2 | Orejas en forma de argollas entrelazadas adornadas por apliques circulares y cuadrangulares |
| | O-15.3 | Orejas largas cilíndricas, entrelazadas por objeto circular |
| | O-15.4 | Orejera en forma de argolla con adorno semicircular |
| O-16 | | Orejas en forma de trompo |
| O-17 | | Pendientes compuestos por varios apliques en forma circular |
| O-18 | | Pendientes en forma circular, uno grande y por encima uno pequeño |
| O-19 | | Pendientes en forma de esfera de gran proporción |
| O-20 | | Pendientes en forma triangular |
| | O-20.1 | Pendientes en forma triangular adornados con líneas incisas |
| O-21 | | Pendientes compuestos por un disco decorado con apliques circulares, líneas incisas y arandelas a los costados de la oreja |
| O-22 | | Pendientes largos |
| | O-22.1 | Pendientes largos compuestos por una arandela |
| | O-22.2 | Pendientes largos en forma de flecos |
| | O-22.3 | Pendientes largos con apliques circulares por encima |
| | O-22.4 | Pendientes largos con líneas incisas y apliques circulares |
| | O-22.5 | Pendientes largos con arandela atravesada en el medio |
| O-23 | | Pendiente en forma de arandela con adorno semicircular |
| O-24 | | Pendientes redondeados y compuestos por adornos en espiral |
| O-25 | | Pendientes en forma de espiral |
| O-26 | | Pendientes en forma circular y cuadrangular adornados con apliques circulares |
| O-27 | | Orejas con apliques circulares junto con pendientes en forma trapezoidal adornados de apliques varios |
| O-28 | | Orejas en forma de apliques circulares junto con pendientes cónicos decorados |
| O-29 | | Orejas con apliques circulares junto con pendientes triangulares decorados con apliques redondos y líneas incisas |
| O-30 | | Orificios amplios que muestran la existencia de orejas |

| | | Nariguera |
|-------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| N-1 | | Nariguera redonda |
| N-2 | | Nariguera en forma de media luna |
| | N-2.1 | Nariguera en forma de media luna con adorno circular en el medio |
| | N.2.2 | Nariguera en forma de media luna adornado con aplique delgado, también en forma de media luna |
| N-3 | | Nariguera en forma cuadrangular |
| N-4 | | Nariguera en forma esférica aplanada |
| | N-4.1 | Nariguera en forma esférica aplanada con aplique circular |
| N-5 | | Nariguera ancha en forma esférica |
| | N-5.1 | Nariguera de dos esferas |
| N-6 | | Nariguera en forma de aro |
| | N-6.1 | Nariguera en forma de aro con una esfera en el medio |
| | N-6.2 | Nariguera en forma de aro con elementos alargados a los costados |
| | N-6.3 | Nariguera en forma de aro formado por esferas |
| N-7 | | Nariguera con elementos anchos y circulares a los lados |
| N-8 | | Nariguera en forma de cornamenta |
| | N-8.1 | Nariguera en forma de cuernos con una esfera en el centro |
| | N-8.2 | Nariguera en forma de media cornamenta |
| N-9 | | Nariguera alargada |
| N-10 | | Nariguera en forma de elementos circulares a los costados y una especie de elemento triangular en el medio |
| N-11 | | Nariguera esférica adornada con apliques circulares |
| N-12 | | Nariguera en forma triangular con esfera en el medio |
| N-13 | | Nariguera en forma tubular |
| N-14 | | Narigueras redondas ubicadas a los costados de la nariz |

| | | Bezote |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| B-1 | | Elementos esféricos a los costados de la boca |
| B-2 | | Bezote en forma de aplique circular debajo de la boca |
| B-3 | | Bezote en forma de U, trenzado |
| B-4 | | Bezote en forma de aplique circular en las mejillas |
| B-5 | | Bezote pintado debajo de la boca en forma circular |
| B-6 | | Bezote redondeado con esfera en el centro, situado a los costados de los labios |
| B-7 | | Bezote en forma rectangular debajo de la boca |

| | | Adorno de barbilla |
|-------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| A-1 | | Adornos a los costados de la barbilla en forma de punta |
| | A-1.1 | Adornos a los costados de la barbilla en forma de punta decorados con líneas incisas |

| | | |
|-----|-------|---|
| A-2 | | Adorno en barbilla en forma de punta alargada |
| | A-2.1 | Adorno en barbilla en forma de punta alargada decorado con largas líneas incisas |
| | A-2.2 | Adorno en barbilla en forma de punta alargada decorado con largas líneas incisas, con puntas a los costados |
| | A-2.3 | Adorno en barbilla en forma de punta alargada, con puntas pequeñas a los costados |
| A-3 | | Adornos que rodean toda la barbilla en forma de puntas |
| A-4 | | Adornos a los costados de la barbilla en forma cuadrangular |
| A-5 | | Adornos a los costados de la barbilla en forma cónica |
| A-6 | | Adorno en la barbilla alargado decorado con líneas incisas |
| A-7 | | Adorno circular en la barbilla con aplique esférico en el centro |

| Brazalete | | |
|------------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| BRZ-1 | | Brazalete de una banda lisa, decorado con líneas excisas |
| BRZ-2 | | Brazalete ancho con punteado |
| BRZ-3 | | Brazalete con uniones de discos bicóncavos |
| BRZ-4 | | Brazalete decorado con líneas incisas |
| BRZ-5 | | Brazalete con unión de pequeñas esferas con orificio en el medio |
| BRZ-6 | | Brazalete exciso decorado con borlas |
| BRZ-7 | | Brazalete compuesto por cuatro bandas con motivos circulares y cuadrangulares |
| BRZ-8 | | Brazalete en forma de arandela |
| BRZ-9 | | Brazalete de dos bandas lisas |
| | BRZ-9.1 | Brazalete de banda lisa |
| BRZ-10 | | Brazalete entrelazado |

| Pulsera-Ajorca | | |
|-----------------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| P-1 | | Pulsera de una banda lisa |
| | P-1.1 | Pulsera de una banda con cuentas ovaladas |
| P-2 | | Pulsera de dos bandas lisas |
| | P-2.2 | Pulsera de dos bandas compuesta por motivos rectangulares |
| | P-2.3 | Pulsera con fila de cuentas ovaladas |
| | P-2.4 | Pulsera con varias filas de cuentas ovaladas |
| P-3 | | Pulsera de una banda con decoración de líneas incisas |
| | P-3.1 | Pulsera elaborada con líneas incisas |
| P-4 | | Pulsera de varias bandas lisas |
| P-5 | | Pulsera de dos filas esféricas anchas |
| P-6 | | Pulsera de dos bandas lisas |
| P-7 | | Ajorca de bandas lisas |
| P-8 | | Pulsera con fila de cuentas redondas |
| P-9 | | Pulsera con varias filas de cuentas rectangulares |

| Hombreras | | |
|------------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| H-1 | | Hombreras de banda lisa, con cabeza de serpiente |
| H-2 | | Hombreras en forma semicircular con línea excisa |
| H-3 | | Hombreras en forma de semicírculo aplanado |
| H-4 | | Hombreras con motivo zoomorfo indeterminado |
| H-5 | | Hombreras con motivo antropomorfo |

| Pectoral | | |
|-----------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| PCT-1 | | Pectoral en forma de media luna |
| PCT-2 | | Pectoral con apliques en forma de U |
| PCT-3 | | Pectoral redondeado |
| | PCT-3.1 | Pectoral redondeado, rodeado por apliques ovalados |
| | PCT-3.2 | Pectoral redondeado, en su interior es llano y en su exterior está decorado por filas rectangulares |
| PCT-4 | | Pectoral conformado por varias bandas lisas |
| PCT-5 | | Pectoral decorado con flecos en los bordes |
| PCT-6 | | Pectoral conformado por varias bandas horizontales en forma rectangular |
| | PCT-6.1 | Pectoral conformado por varias bandas verticales en forma rectangular |
| PCT-7 | | Pectoral decorado con líneas incisas |
| PCT-8 | | Pectoral plano decorado con curvas en la parte de adelante y a los costados |
| PCT-9 | | Pectoral redondeado, decorado alrededor con líneas incisas y apliques circulares |

| Collar | | |
|---------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| C-1 | | Collar con un adorno a manera de colmillo |
| | C-1.2 | Collar con dos adornos a manera de colmillo |
| | C-1.3 | Collar con tres adornos a manera de colmillo |
| | C-1.4 | Collar con varios adornos a manera de colmillo |
| C-2 | | Collar de una banda lisa |
| | C-2.1 | Collar de una banda lisa adornado con semiovalo en el centro |
| | C-2.2 | Collar de una banda lisa con adorno a manera de colmillo |
| | C-2.3 | Collar de una banda lisa con adorno trapezoidal en el centro |
| | C-2.4 | Collar de una banda lisa con adorno en forma cuadrada en el centro |
| | C-2.5 | Collar de una banda lisa con adorno en el centro en forma de flecha |
| | C-2.6 | Collar de una banda lisa adornado en el centro con una cuenta en forma rectangular |
| | C-2.7 | Collar de una banda lisa rodeado de adornos largos rectangulares |
| | C-2.8 | Collar de una banda con líneas excisas |
| | C-2.9 | Collar de bandas lisas con decoraciones rectangulares en el centro |
| | C-2.10 | Collar de varias bandas con adorno rectangular en el centro |
| | C-2.11 | Collar de varias bandas lisas |

| | | |
|------|--------|--|
| | C-2.12 | Collar de varias bandas lisas con adornos verticales en forma rectangular |
| | C-2.13 | Collar de varias bandas lisas con adorno ovalado-alargado en el centro |
| | C-2.14 | Collar de varias bandas lisas adornadas con apliques circulares alrededor |
| C-3 | | Collar de dos filas de cuentas alargadas rectangulares |
| | C-3.1 | Collar de una fila de cuentas alargadas rectangulares y cuadradas con adorno a manera de colmillo |
| | C-3.2 | Collar de una fila de cuentas alargadas rectangulares |
| | C-3.3 | Collar de una fila de cuentas alargadas rectangulares y cuadradas con adorno trapezoidal en el centro |
| | C-3.4 | Collar de una fila de cuentas alargadas rectangulares y esféricas |
| | C-3.5 | Collar de varias filas de cuentas alargadas rectangulares y cuadradas |
| | C-3.6 | Collar de varias filas de cuentas alargadas rectangulares y cuadradas con adorno trapezoidal en el centro |
| | C-3.7 | Collar de varias filas de cuentas alargadas rectangulares y cuadradas con adorno esférico en el centro |
| C-4 | | Collar de una fila de cuentas rectangulares y esféricas con una fila saliente en el centro de cuentas cuadradas |
| | C-4.1 | Collar de una fila de cuentas rectangulares con una fila saliente en el centro de cuentas rectangulares terminando en un semicírculo |
| | C-4.2 | Collar de dos filas de cuentas en forma rectangular y esféricas |
| C-5 | | Collar de una fila vertical y otra horizontal, con cuentas alargadas rectangulares y esféricas |
| C-6 | | Collar de dos filas de cuentas de forma ovalada |
| | C-6.1 | Collar de dos filas de cuentas de forma ovalada con adorno elipsoide en el centro |
| | C-6.2 | Collar de dos filas de cuentas de forma ovalada con adorno rectangular en el centro |
| | C-6.3 | Collar de una fila alternada de cuentas ovaladas y esféricas |
| | C-6.4 | Collar de una fila de cuentas de forma ovalada con adorno triangular en el centro |
| C-7 | | Collar de una fila de cuentas cuadradas |
| | C-7.1 | Collar de dos filas de cuentas en forma cuadrada |
| | C-7.2 | Collar de dos filas de cuentas en forma cuadrada con adorno cuadrado en el centro |
| | C-7.3 | Collar de una fila de cuentas cuadradas con adorno circular en el centro |
| | C-7.4 | Collar de una fila de cuentas cuadradas con adorno rectangular en el centro |
| C-8 | | Collar esférico aplanado con adorno de dos apliques circulares en los costados |
| C-9 | | Collar de varias bandas lisas con adorno ovalado en el centro |
| C-10 | | Collar de varias filas de cuentas esféricas |
| C-11 | | Collar de una fila de cuentas rectangulares y esféricas alternadas |
| C-12 | | Collar de una fila de cuentas ovaladas |
| | C-12.1 | Collar de una fila de cuentas ovaladas con una especie de adorno antropomorfo en el centro |
| C-13 | | Collar de una fila de cuentas rectangulares |
| | C-13.1 | Collar de varias filas de cuentas rectangulares |
| C-14 | | Collar de líneas excisas |
| C-15 | | Collar de tres filas lisas con adorno en forma de arandela con esfera en el centro |
| C-16 | | Collar pintado con diseños de líneas geométricas |
| C-17 | | Collar de varias filas lisas horizontales alternadas con filas largas lisas verticales |
| C-18 | | Collar de una banda lisa con dos filas salientes lisas alargadas |

| | | |
|------|--------|---|
| C-19 | | Collar de una fila de cuentas ovaladas y circulares con adorno trapezoidal en el centro |
| | C-19.1 | Collar de varias de filas de cuentas ovaladas con adorno rectangular en el centro |
| C-20 | | Collar de doble banda lisa con adorno en forma rectangular en el centro |
| | C-20.1 | Collar de doble banda lisa sujetando una especie de piedra grande en el centro, adornado de bandas con apliques circulares |
| C-21 | | Collar cuyo centro es cuadrado y se encuentra adornado por apéndices rectangulares y circulares |
| C-22 | | Collar de una fila de cuentas esféricas |
| C-23 | | Collar de varias filas de cuentas alargadas, cuadradas y rectangulares con adornos en forma rectangular que caen verticalmente en el centro |
| C-24 | | Collar doble. El uno de banda rectangular, el otro de banda lisa, con adornos rectangulares en el centro |
| C-25 | | Collar en forma de Y |

| | | Adornos |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| OA-1 | | Adorno en pierna y rodilla con apliques circulares y rectangulares |
| OA-2 | | Adorno en los pezones en forma de media luna |
| OA-3 | | Adorno desde el ombligo hasta el pecho de motivos geométricos y curvilíneos |
| OA-4 | | Pintura corporal |
| OA-5 | | Adorno en el ombligo en forma de arandela |

| | | Otros elementos |
|-------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| LE-1 | | Lliptero y espátula |
| R-1 | | Recipiente con elemento alargado en el interior |
| CD-1 | | Cuenco pequeño sobre el hombro derecho |
| CI-1 | | Cuenco pequeño sobre el hombro izquierdo |
| CP-1 | | Cuenco pequeño sobre las piernas |
| IM-1 | | Instrumento musical |
| | IM-1.1 | Instrumento musical, Flauta o quena |
| | IM-1.2 | Instrumento musical, tablasiku |
| | IM-1.3 | Instrumento musical, posible tambor |
| VC-1 | | Vasija cilíndrica |
| B-1 | | Banquillo |
| BE-1 | | Pequeño bolso sobre la espalda |
| | BE-1.1 | Pequeño canasto sobre la espalda |
| BT-1 | | Bastón |
| | BT-1.1 | Bastón tubular decorado con apliques circulares en la parte inferior |
| | BT-1.2 | Bastón aplanado con muescas y orificios |
| IB-1 | | Infante en brazos |
| | IB-1.1 | Infante sobre los hombros |
| | IB-1.2 | Infante sobre la espalda |
| BB-1 | | Bebé en brazos |

| | | |
|--------|----------|--|
| BDE-1 | | Barriga de embarazo |
| CP-1 | | Costillas prominentes |
| TAP-1 | | Traje completo en forma de aros planos |
| AE-6 | | Anexo alargado de la espalda |
| EC-7 | | Elemento en forma de caparazón |
| IDF-8 | | Infantes posiblemente desnudos (escena familiar, hombre, mujer y niños) |
| IRM-9 | | Infante recostado, abrazado de una mujer |
| IRH-10 | | Infante recostado, desnudo, abrazado de un hombre |
| FPD-11 | | Posible frazada pequeña decorada con motivos en forma cuadrada y circular |
| | FPD-11.1 | Posible frazada pequeña llana |
| BF-12 | | Botella Fállica (Falo erecto, con glande de gran proporción, con testículos expuestos) |
| PF-13 | | Plato Fállico (Falo erecto con glande de gran proporción) |

| Vestimenta (Falda) | | |
|---------------------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| FLD-1 | | Falda hasta los tobillos con diseños pintados |
| | FLD-1.1 | Falda hasta los tobillos decorada con apliques circulares |
| FLD-2 | | Falda por debajo de la rodilla decorada con diferentes motivos |
| FLD-3 | | Falda llana por debajo de las rodillas |
| | FLD-3.1 | Falda llana por encima de las rodillas |
| | FLD-3.2 | Falda por encima de las rodillas decorada con diferentes motivos |
| FLD-4 | | Falda sobre las rodillas con diseños geométricos incisos |
| | FLD-4.1 | Falda sobre las rodillas decorado con apliques circulares en los bordes |
| | FLD-4.2 | Falda sobre las rodillas decorado con diseños geométricos (triángulos y rectángulos) |
| FLD-5 | | Figurilla desnuda |
| FLD-6 | | Especie de falda compuesta por filas de motivos rectangulares y cuadrados |
| FLD-7 | | Falda bajo las rodillas con diseños geométricos incisos |

| Vestimenta (Taparrabo) | | |
|-------------------------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| TA-1 | | Taparrabo pintado a manera de franja blanca |
| | TA-1.1 | Taparrabo pintado a manera de franja decorado con líneas excisas |
| TA-2 | | Taparrabo en forma de T |
| TA-3 | | Taparrabo triangular |
| | TA-3.1 | Taparrabo triangular decorado con líneas excisas y borlas |
| | TA-3.2 | Taparrabo triangular decorado con líneas incisas |
| TA-4 | | Taparrabo trapezoidal |
| TA-5 | | Taparrabo en forma rectangular decorado con distintos motivos |
| TA-6 | | Taparrabo en forma de semicírculos decorados con apliques redondos |

| Vestimenta (Otras prendas de vestir) | | |
|---|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| PCH-1 | | Poncho llano |
| PCH-2 | | Poncho decorado con motivos curvilíneos |
| PCH-3 | | Poncho decorado con apliques en forma de flecha |
| PCH-4 | | Poncho decorado con motivos circulares |
| PCH-5 | | Poncho con decoración en los costados |
| PCH-6 | | Poncho con apliques en forma triangular |
| PCH-7 | | Poncho decorado con apliques circulares y líneas excisas |
| PCH-8 | | Pachalina |
| PCH-9 | | Especie de cinturón de varias bandas lisas |

| Posturas (Personaje antropomorfo) | | |
|--|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| HPR-1 | | Hombre en posición de loto con mano izquierda sobre barbilla |
| | HPR-1.1 | Hombre en posición de loto con las manos sobre las rodillas |
| | HPR-1.2 | Hombre en posición de loto con ambas manos sobre su pierna |
| | HPR-1.3 | Hombre en posición de loto con vasija cilíndrica entre las piernas |
| | HPR-1.4 | Hombre en posición de loto, sosteniendo en la mano derecha un lliptero y en la mano izquierda una espátula |
| | HPR-1.5 | Hombre en posición de loto, sosteniendo en la mano derecha una espátula y en la mano izquierda un lliptero |
| | HPR-1.6 | Hombre en posición de loto, con un objeto en cada mano, posiblemente la parafernalia para el consumo de coca |
| | HPR-1.7 | Hombre en posición de loto con su órgano sexual expuesto |
| | HPR-1.8 | Mujer en posición sedente con su órgano sexual expuesto y su mano derecha en actitud de masturbación al órgano sexual del hombre |
| | HPR-1.9 | Hombre en posición de loto con la mano derecha sobre el hombro derecho de la mujer, y la mano izquierda sobre su pie derecho/Mujer en posición sedente con las piernas estiradas |
| | HPR-1.10 | Hombre en posición de loto con la mano derecha sobre el hombro derecho de la mujer, y la mano izquierda tocando una vasija cilíndrica (Pareja) |
| | HPR-1.11 | Mujer en posición de loto sosteniendo con su mano derecha un pequeño cuenco y su mano izquierda tocando su pecho (Pareja) |
| HPR-2 | | Hombre con brazo derecho estirado, brazo izquierdo separado del cuerpo, y piernas entreabiertas |
| HPR-3 | | Hombre sentado sobre banquillo con objeto indeterminado en cada mano |
| | HPR-3.1 | Hombre sentado sobre banquillo, con las manos sobre las piernas |
| | HPR-3.2 | Hombre sentado sobre banquillo |
| HPR-4 | | Hombre de pie, con posible objeto musical en cada mano (mano derecha, elemento plano y alargado, mano izquierda con posible tambor) |
| | HPR-4.1 | Hombre de pie, con los brazos en el pecho, sosteniendo entre sus manos instrumento musical |
| | HPR-4.2 | Hombre de pie tomando entre sus manos un bastón |
| | HPR-4.3 | Hombre de pie, sin extremidades superiores |
| | HPR-4.4 | Hombre de pie con las manos sobre el vientre |
| | HPR-4.5 | Hombre de pie exhibiendo su miembro sexual |

| | | |
|--------|----------|---|
| | HPR-4.6 | Hombre de pie sosteniendo un lliptero en la mano derecha y una espátula en la mano izquierda |
| | HPR-4.7 | Hombre de pie con las manos sobre el pecho |
| | HPR-4.8 | Hombre de pie con brazos y piernas entreabiertas |
| | HPR-4.9 | Hombre de pie, sosteniendo de un brazo, el brazo de la mujer |
| | HPR-4.10 | Hombre de pie, con las piernas y un brazo entreabierto y el otro sobre el estómago de la mujer |
| | HPR-4.11 | Hombre de pie, sosteniendo a un infante |
| HPR-5 | | Hombre en posición sedente con las piernas estiradas y los pies entrecruzados |
| | HPR-5.1 | Hombre en posición sedente con las piernas estiradas y las manos encima de las piernas |
| | HPR-5.2 | Hombre en posición sedente con las piernas recogidas y con las manos sobre las rodillas |
| | HPR-5.3 | Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, con las manos sobre las rodillas, con órgano sexual expuesto |
| | HPR-5.4 | Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, con la mano derecha sobre la rodilla y con la mano izquierda sobre la cabeza |
| | HPR-5.5 | Hombre en posición sedente con bastón entre sus manos |
| | HPR-5.6 | Hombre en posición sedente con la mano derecha sobre la rodilla y la mano izquierda masturbando su órgano sexual |
| | HPR-5.7 | Hombre sentado sobre un banquillo, con las piernas abiertas, exponiendo su órgano sexual |
| | HPR-5.8 | Hombre en posición sedente con vasija entre sus piernas |
| | HPR-5.9 | Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, con la mano sobre la quijada |
| | HPR-5.10 | Hombre en posición sedente con las piernas estiradas, sosteniendo una especie de remo |
| | HPR-5.11 | Hombre en posición sedente con las piernas estiradas, exponiendo su órgano sexual |
| HPR-6 | | Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, parece que su órgano sexual está expuesto, en la mano derecha sostiene un lliptero y en la izquierda una espátula |
| HPR-7 | | Hombre recostado en posición reclinada exhibiendo su órgano sexual |
| | HPR-7.1 | Hombre recostado (junto a un personaje femenino) exhibiendo su órgano sexual, mientras la mujer se encuentra en actitud de masturbación hacia el mismo |
| | HPR-7.2 | Hombre recostado con su órgano sexual expuesto |
| HPR-8 | | Hombre recostado (junto a un personaje femenino) con los brazos en los hombros de su pareja (abrazándola) y con las piernas entrelazadas al cuerpo de la mujer |
| HPR-9 | | Hombre recostado (junto a personaje femenino e infante) con el brazo sobre el hombro de la mujer |
| HPR-10 | | Hombre recostado abrazando a infante |
| HPR-11 | | Hombre en posición sedente, con las piernas estiradas, exhibiendo su órgano sexual. Abrazando a su pareja. |
| HPR-12 | | Hombre en posición sedente, con las piernas recogidas, exhibiendo su órgano sexual. |
| HPR-13 | | Hombre en posición sedente con las piernas estiradas abrazado de su pareja |

| | | |
|--------|----------|---|
| | HPR-13.1 | Hombre en posición sedente con las piernas entrecruzadas, abrazado de su pareja |
| HPR-14 | | Hombre de cunclillas tocando su órgano sexual |
| HPR-15 | | Hombre tocando el rostro de la mujer con su mano |

| Posturas (Personaje antropomorfo femenino) | | |
|---|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| MPR-1 | | Mujer de pie, con los brazos en el pecho, sosteniendo entre sus manos instrumento musical |
| | MPR-1.1 | Mujer de pie, con mano derecha sosteniendo un pequeño cuenco sobre su hombro derecho, y con la mano izquierda sobre su vientre |
| | MPR-1.2 | Mujer de pie, con mano izquierda sosteniendo un pequeño cuenco sobre su hombro izquierdo, y con la mano derecha sobre su vientre |
| | MPR-1.3 | Mujer de pie, con brazos estirados hacia los lados y piernas entreabiertas |
| | MPR-1.4 | Mujer de pie, con los brazos cerca de su pecho, sosteniendo un bebé |
| | MPR-1.5 | Mujer de pie, con los brazos junto al cuerpo, sosteniendo entre sus manos una especie de fleco que sale de su tocado |
| | MPR-1.6 | Mujer de pie, con los brazos junto al cuerpo, con las manos unidas sobre el vientre y bajo los senos |
| | MPR-1.7 | Mujer de pie, con los brazos junto al cuerpo |
| | MPR-1.8 | Mujer de pie, con los brazos entreabiertos en la cadera |
| | MPR-1.9 | Mujer de pie, con los brazos entreabiertos en la cintura |
| | MPR-1.10 | Mujer de pie, con miembros superiores bastante reducidos (posible defecto físico) |
| | MPR-1.11 | Mujer de pie, con las piernas y un brazo entreabierto y el otro sobre el estómago del hombre |
| | MPR-1.12 | Mujer de pie, con las piernas entreabiertas, tomada del brazo del hombre |
| | MPR-1.13 | Mujer de pie, con las piernas y un brazo entreabierto y el otro sobre el estómago |
| | MPR-1.14 | Mujer de pie, con las piernas y los brazos entreabiertos |
| | MPR-1.15 | Mujer de pie, sosteniendo con su brazo a un infante |
| | MPR-1.16 | Mujer de pie, con las manos sobre los senos |
| MPR-2 | | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas y sus manos sobre las piernas |
| | MPR-2.1 | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas (en el medio de estas se encuentra un infante), toca con las manos los hombros del infante |
| | MPR-2.2 | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con la mano derecha encima de la pierna derecha, y la mano izquierda sosteniendo un pequeño cuenco encima del hombro izquierdo |
| | MPR-2.3 | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano derecha sostiene un pequeño cuenco en su hombro derecho, con la mano izquierda sostiene un pequeño recipiente sobre sus piernas |
| | MPR-2.4 | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano derecha sostiene un pequeño cuenco sobre su hombro derecho; la mano izquierda sobre el pecho |

| | | |
|--------|----------|---|
| | MPR-2.5 | Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano izquierda sostiene un pequeño cuenco sobre su hombro izquierdo, la mano derecha sobre el pecho |
| | MPR-2.6 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas y sobre ellas se encuentra un recipiente |
| | MPR-2.7 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas y sobre ellas se encuentra un recipiente con elemento alargado en el interior |
| | MPR-2.8 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas, con los brazos sobre su vientre (de embarazo) sosteniendo un bebé |
| | MPR-2.9 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas, sosteniendo un bebé |
| | MPR-2.10 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas sosteniendo objeto indeterminado (posible ave) |
| | MPR-2.11 | Mujer en posición sedente, con las piernas y los brazos estirados |
| | MPR-2.12 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas con una de sus manos masturbando a su pareja (hombre) y con la otra masturbándose así misma |
| | MPR-2.13 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas, en su mano derecha sostiene un posible lliptero y en su mano izquierda sostiene una espátula |
| | MPR-2.14 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas y las manos sobre su vientre |
| | MPR-2.15 | Mujer en posición sedente, con las piernas estiradas abrazada de personaje masculino |
| | MPR-2.16 | Mujer en posición sedente, con las piernas recogidas, sobre sus hombros se encuentra un infante |
| MPR-3 | | Mujer en posición de loto con las manos sobre la pierna |
| | MPR-3.1 | Mujer en posición de loto con la mano derecha sobre la cabeza y la mano izquierda sobre rodilla izquierda |
| | MPR-3.2 | Mujer en posición de loto con la mano derecha sobre la rodilla derecha y la mano izquierda sobre la cabeza |
| | MPR-3.3 | Mujer en posición de loto con bebé entre las manos |
| MPR-4 | | Mujer recostada (junto a un personaje masculino) con una mano sobre su vientre y la otra sobre su genital |
| MPR-5 | | Mujer recostada (junto a un personaje masculino) con una mano sobre su pierna y la otra sobre su genital |
| MPR-6 | | Mujer recostada (junto a un personaje masculino) con una mano sobre la pierna y la otra sobre el genital del hombre |
| MPR-7 | | Mujer recostada (junto a personaje masculino y a un infante) con el brazo sobre el hombro del infante |
| MPR-8 | | Mujer arrodillada con las manos sobre sus piernas, abrazada de individuo que asiste su parto |
| MPR-9 | | Posible mujer recostada con su órgano sexual expuesto |
| MPR-10 | | Mujer sentada con la mano sobre su quijada |

| | | (Posturas) Personajes antropomorfos/antropozoomorfos/zoomorfos no determinados |
|-------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| DPR-1 | | Figura (posiblemente masculina) que conserva la mitad superior del cuerpo, con las manos en el pecho sosteniendo objeto no determinado |
| DPR-2 | | Figura (posiblemente femenina), con los brazos en la cadera |
| DPR-3 | | Figura antropozoomorfa, sentado sobre sus cuatro patas con su miembro reproductivo erecto y frente al rostro de personaje antropomorfo |
| DPR-4 | | Figura antropozoomorfa, de pie con brazos y piernas entreabiertas, con la boca abierta y expresión de enfado |
| | DPR-4.1 | Figura zoomorfa, con las patas entreabiertas, con la boca abierta, expresión de enfado y con órgano sexual expuesto |
| DPR-5 | | Figura zoomorfa, en posición sedente, con el órgano sexual expuesto |
| DPR-6 | | Figura antropozoomorfa, de pie con brazos y piernas entreabiertas, con el órgano sexual expuesto |
| DPR-7 | | Figura antropomorfa (de dos cabezas y un cuerpo), posiblemente masculina, en posición de loto con los brazos sobre la pierna |
| DPR-8 | | Figura antropozoomorfa, de pie con las manos sobre el vientre |
| DPR-9 | | Figura antropozoomorfa con brazos y piernas estirados |
| DPR-10 | | Figura antropozoomorfa, de pie con las manos junto al cuerpo |

| | | Cintura-Cadera (Personaje antropomorfo femenino) |
|-------------|-----------------|---|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| CC-1 | | Cintura delgada y cadera ancha |
| CC-2 | | Cintura y cadera ancha |
| CC-3 | | Cintura delgada y cadera escasamente más amplia |
| CC-4 | | Cintura y cadera plana |
| CC-5 | | Cintura ancha y cadera delgada |

| | | Cadera-Torso (Personaje antropomorfo masculino) |
|-------------|-----------------|--|
| Tipo | Sub-Tipo | Descripción |
| CT-1 | | Torso delgado, prolongado y cadera notoriamente ancha |
| | CT-1.1 | Torso notoriamente delgado y cadera ancha |
| CT-2 | | Torso delgado, plano y cadera moderadamente ancha |
| CT-3 | | Torso totalmente plano |
| CT-4 | | Torso ancho |
| CT-5 | | Torso un poco grueso, plano y cadera moderadamente ancha |

BIBLIOGRAFÍA

- Águeda, G. (2009). El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 71, No. 4, 675-713.
- Alberti, B. (2001). De género a cuerpo: Una reconceptualización y sus implicaciones para la interpretación arqueológica. *Intersecciones en antropología*, No 2, 61-73.
- Alcina, J. (1979). *Exploracion arqueologica en la costa de Esmeraldas, Ecuador*. Departamento de Antropología y Etnología de América. Universidad de Madrid.
- Avilés, E. (s.f.). *Enciclopedia del Ecuador*. Mapa de ubicación de la Cultura Bahía. Obtenido de <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/cultura-bahia>.
- Banco Central del Ecuador. (2001). *Catálogo de la sala de arqueología. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador*. Quito: A&B.
- Berenguer, J. et al. (Eds.). (1988). *Artes y joyas del antiguo Ecuador. Cultura La Tolita*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Blasco M., (et.al). (1976). Figuras de la cultura Bahía (Ecuador) en el Museo de América de Madrid. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 41-60.
- Brezzi, A. (2003). *Tulato, ventana a la prehistoria de América*. Colombia: Villegas editores.
- Burbano N, (et. al). (2015). *Introducción a la hidrogeología del Ecuador*. Quito: INAMHI.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*. Great Britain : Roudedge.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós Iberica.
- Careaga, G. (2003). *Aproximaciones para el estudio de la Diversidad Sexual*. México: Secretaria Académica del Programa de estudio de género.
- Careaga, G. y Cruz, S. (2004). *Sexualidades diversas Aproximaciones para su análisis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

- Carlucci, A. (1966). Recientes investigaciones arqueológicas en la isla de La Plata, Ecuador. *Humanitas, No. 6*, 33-36.
- Cevallos G.; Et Al. (1985). *Arte Precolombino de Ecuador*. Barcelona: Salvat.
- Crespo, H. (1977). *Historia del arte ecuatoriano*. España: Salvat editores.
- Di Capua, C. (2002). *De la imagen al ícono. Estudios de arqueología e historia en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Díaz-Andreu, M. (2005). Gender identity. En M. Díaz-Andreu, S. Lucy, S. Babic, & D. Edwards, *The Archaeology of Identity. approaches to gender, age, status, ethnicity and religion*, 13-42. London: Routledge.
- Echeverría, J. (1981). *Glosario Arqueológico*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Ecuador, Tradición y Modernidad. (2007). *Ecuador, tradición y modernidad. Catálogo de la exposición realizada en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid: SEANEX.
- Estrada, E. (1957). *Prehistoria de Manabí*. Guayaquil: Museo Victor Emilio Estrada.
- Estrada, E. (1962). *Arqueología de Manabí Central*. Guayaquil: Museo Victor Emilio Estrada.
- Estupiñan, J. (1994). *Geografía de Esmeraldas. Monografía integral de Esmeraldas*. editorial Los Colorados.
- Falcó, R. (2003). La arqueología del género: Espacios de mujeres, mujeres con espacio. *Cuadernos de trabajos de investigación. Universidad de Alicante*.
- Fauria, C. (1985). El grupo Tumaco-Tolita a través de la colección de Torredembarra. *Boletín Americanista*, 91-114.
- Ferdon, E. (1945). Characteristics Figurines from Esmeraldas. *El Palacio, No. 11*, 221-245.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I, La Voluntad de Saber*. México: Siglo Veintiuno.
- García, M. (2006). *Las figurillas de Real Alto. Reflejos de los modos de vida Valdivia*. Quito: Abya Yala.
- González, J. (1991). Análisis del método iconográfico. *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía / No. 4*, 1-10.

- Gutierrez Usillos, A. (2011). *El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes en la cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico*. Madrid: Ministerio de Cultura España, Ministerio de Cultura Ecuador.
- Gutierrez Usillos, A. (2017). Reflexiones en torno a la clasificación "biológica y cultural" de los sexos. En A. Gutierrez Usillos, *Trans. Diversidad de identidades y roles de género*, 27-37. Museo de América.
- Harris, M. (1984). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hill, E. (1998). Gender-Informed Archaeology: The Priority of Definition, the Use of Analogy, and the Multivariate Approach. *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 5, No. 1, 99-128.
- Huantár, A. (2002). *Kamasutra de Barro. Sexualidad Precolombina*. España: Editorial ASTRI.
- Jeffrey, S. (2010). *Pediatric Urology: A General Urologist's Guide*. Springer.
- Klein, D. (2007). *Ecuador el secreto del arte Precolombino*. Milán: Casa del Alabado.
- Landázuri, C. (Ed). (2004). *Arqueología de la Costa Norte del Ecuador*. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador.
- Lobo, X. (2010). *Guía del Museo. Casa del Alabado*. Quito: Imprenta Mariscal.
- Mejía, F. (2005). *Análisis del complejo cerámico pajonal, proveniente del sector a, sitio Chirije, Manabi (Tesis)*. Guayaquil: ESPOL.
- Militar, I. G. (1993). *Mapa Hidrográfico de la provincia de Manabí*. Quito.
- Montano, M. (1989). El diálogo sociedad-naturaleza. *Nuestro Pasado La Tolita*, 15-20.
- Obelic, B. y Marcos, J. (1997). *La cronología absoluta del Ecuador Prehispánico: La combinación de las relaciones estratigráficas y los fechados por C14 y TL. Ponencia presentada en el 49 Congreso Internacional de Americanistas*. Quito.
- Ontaneda, S. (2010). *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito: Nuevo arte.
- Orlandini, A. (1996). *Diccionario del Amor*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

- Patiño, D. (1992). Sociedades Tumaco-La Tolita: Costa Pacífica de Colombia y Ecuador. *Boletín de arqueología. Fundación de investigaciones Arqueológicas Nacionales. No. 1*, 36-58.
- Porras, P. (1973). *Breves notas sobre arqueología del Ecuador*. Quito.
- Porras, P. (1980). *Arqueología del Ecuador*. Quito.
- Quichimbo, F. (15/06/2012). *Historia Precolombina Ecuatoriana*. Mapa de zona general de la cultura La Tolita Obtenido de <http://historiaprecolombinaecuadoriana.com/2012/06/cultura-tolita.html>
- Rodríguez A, (et. al.). (2017). *Salud y enfermedad en el arte Prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II*. Cali, Colombia: Universidad del Valle Programa Editorial.
- Sánchez, E. (1981). *Las "figurillas" de Esmeraldas: Tipología y función*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Schmidt, R. y Voss B. (2000). *Archaeologies of Sexuality*. London: Taylor & Francis e-Library.
- SEMLADES. (2010). *Agenda Zonal del Buen Vivir. Propuestas de Desarrollo y Lineamientos para el Ordenamiento Territorial*. Quito.
- Silva, P. (2010). *Agenda Zonal para el Buen Vivir Propuestas de Desarrollo y Lineamientos para el Ordenamiento Territorial*. Quito: SENPLADES.
- Stirling, M. W. (1963). Tarquí, an early site in Manabí province, Ecuador. *Anthropological papers No. 63, Bulletin 186 bureau of American*, 1-47.
- Ugalde, M. F. (2009). *Iconografía de la cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Weisbaden: Reichert Verlag.
- Ugalde, M. (2017). De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana. En A. Gutiérrez, *Trans, Diversidad de Identidades y Roles de Género*, 108-118. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Uhle, M. (1927). Estudios Esmeraldeños. *Anales. Revista de la Universidad Central del Ecuador, No.. 262*, 219-279.

- Valdez, F. (1987). *Proyecto arqueológico La Tolita 1983-1986*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Valdez, F. (1989). La sociedad Tolita. En R. Adoum, & F. Valdéz, *Nuestro pasado: La Tolita*. Exposición organizada por el fondo arqueológico del museo del Banco Central.
- Valdez, F. (2006). Drenajes, camellones y organización social: usos del espacio y poder en La Tola, Esmeraldas. En F. Valdez, *Agricultura ancestral: camellones y albarradas : contexto social, usos y retos del pasado y del presente*, 189-223. Quito: ABYA YALA.
- Velarde, E. (2013). *Proyecto análisis de vulnerabilidades a nivel municipal perfil territorial cantón Esmeraldas*. Esmeraldas: Universidad Técnica Del Norte.
- Voss, B. (2008). Sexuality Studies in Archaeology. *Annual Review of Anthropology*, No.37, 317-336.
- Weismantel, M. (2004). Moche Sex Pots: Reproduction and Temporality in Ancient South America. *American Anthropologist*, Vol. 106, No. 3 , 495-505.
- Yépez, A. (2002). El género: Un concepto útil para interpretar la dinámica de las sociedades pasadas. En C. Landázuri, & A. Grijalva, *Género y arqueología*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Zambrano, A. (2013). *La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica (Tesis de Pregrado)*. Quito: PUCE.