

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE:

ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA

TOCADOS E IDENTIDAD: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE

TOCADOS DE LA CULTURA BAHÍA

DANIELA ESTEFANÍA BURBANO BENÍTEZ

DIRECTORA: DRA. MARÍA FERNANDA UGALDE MORA

QUITO, 2020

Resumen

Los estudios de cerámica de la cultura Bahía que ocupó la actual provincia de Manabí, en la costa ecuatoriana durante el período de Desarrollo Regional, se han enfocado en su mayoría, en situar cronológicamente y en establecer tipologías cerámicas. El presente estudio propone analizar a través de la iconografía las figurinas cerámicas que forman parte de colecciones de museos ecuatorianos y pertenecen a la cultura antes mencionada. A partir de esto se plantea que los tocados y los elementos que forman parte de su decoración se constituyen como símbolos de poder, así como también materializan la identidad del grupo y del individuo.

Tabla de Contenido

Capítulo I.....	1
Introducción.....	1
Planteamiento del Problema	3
Justificación	4
Antecedentes.....	5
Paleoclima y paleoambiente de la zona.....	9
Cronología Bahía.....	10
Sitios con evidencia de ocupaciones de la cultura Bahía	11
Cerámica Bahía.....	12
Pregunta de Investigación.....	18
Hipótesis	18
Objetivo General.....	18
Objetivos Específicos	18
Capítulo II.....	19
Marco Teórico	19
Marco Conceptual.....	34
Capítulo III	36
Metodología.....	36
Descripción del material.....	43
Tipos	46
Capítulo IV	53
Análisis de Resultados.....	53
Tocados.....	53
Vestimenta.....	55
Órganos sexuales (Senos/Falos)	58

Género-Posición de la Figurina	59
Correspondencia Fragmentos Ma-Lan con Figurinas Bahía completas	62
Cruce de variables	65
Resultado de Análisis de Termoluminiscencia.....	69
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	74
Anexos	I
Tabla tipos y subtipos órganos sexuales.....	I
Tabla Códigos tipos y subtipos Tocados	IV
Tabla códigos tipos y subtipos vestimenta	IX
Tablas posturas/género	XI
Tabla Datos de cada pieza, museo, y códigos de tocado, género/posición, senos y vestimenta.....	XVII
Tabla figurinas contexto Machalilla	XLV
Tabla figurinas antropomorfas contexto Machalilla.....	LXIII
Tabla Cruce de Variables tocado más frecuente rasgos femeninos.....	LXVII
Tabla Cruce de Variables tocado con mayor frecuencia rasgos masculinos..	LXVIII

Índice de Figuras

Figura 1: Mapa de ocupación de las culturas de la costa de Ecuador. Fuente: Gutiérrez Usillos, 2011. p. 20.....	9
Figura 2: Tipos de Cerámica Bahía. Complejo Pajonal. Fuente: Mejía y Veintimilla, 2005. p. 4-7.....	15
Figura 3: Uso de tocados en el norte de Chile a través del tiempo. Fuente: Berenguer, 2007: 10.....	32
Figura 4: Diferencia entre los tocados y peinados entre hombres y mujeres a través de tiempo en las poblaciones del desierto de Arica, Chile. Fuente: Berenguer, 2007: 23 ..	33
Figura 5: Correspondencia de fragmentos con figurina	38
Figura 6: Fragmento Ma-Lan 16049	45
Figura 7: Fragmento Ma-Lan 3162	45
Figura 8: Fragmento Ma-Lan 3231	46
Figura 9: Fragmento Ma-Lan 529	46
Figura 10: Tipos y subtipos de tocados. Fuente: Elaboración propia.....	51
Figura 11: Tipos y subtipos de tocados. Fuente: Elaboración propia.....	52
Figura 12: A. Tocado a manera de casquete B-2-72-71. MUNA. B. Tocado a manera de casquete con fleco sostenido entre la manos de la figura. B-2-7-79. MUNA.....	55
Figura 13: A. Taparrabo a manera de franja blanca. B-1-26-66. MUNA. B. Falda llana por debajo de la rodilla. B-601-47-66. MUNA	57
Figura 14: A. Figurina con senos pequeños. B-1-26-66. MUNA. B. Figurina con falo expuesto GA-1-2187-81. MAAC	59
Figura 15: A. Figurina con brazos y manos en el pecho. B-7-14-66. MUNA. B. Figurina en posición de loto. B-1-28-66. MUNA.....	62
Figura 16: Correspondencia de fragmento Ma-Lan 3231 con pieza Bahía BP-3644. MAAC	63
Figura 17: Correspondencia de fragmento Ma-Lan-11 con pieza Bahía BP-6611. MAAC.	63

Figura 18: Correspondencia de fragmento Ma-Lan 529 con figurina Bahía GA-2-566-77. MAAC	64
Figura 19: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 3162 y figurina Bahía GA-3-189- 76. MAAC.	64
Figura 20: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 16049 con figurina Bahía B-9-51- 72. MUNA.	65
Figura 21: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 3231 con figurina Bahía GA-4-481- 78. MAAC.	65
Figura 22: Vestidos y adornos en la época de Desarrollo Regional en la costa Ecuatoriana. Fuente: Almeida 1999, p. 25	66

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Tocado. Frecuencia de cada tipo	53
Gráfico 2: Tocado. Frecuencia por subtipos.....	54
Gráfico 3: Vestimenta. Frecuencia por tipos	56
Gráfico 4: Vestimenta. Frecuencia por subtipo.....	57
Gráfico 5: Senos-Falos. Frecuencia por tipo	58
Gráfico 6: Senos-Falos. Frecuencia por subtipo.....	59
Gráfico 7: Género. Frecuencia por tipo	60
Gráfico 8: Género-Posición Frecuencia por tipo.....	61
Gráfico 9: Género-Posición. Frecuencia por subtipo	61
Gráfico 10: Correspondencia fragmentos-figurinas	62

Índice de Tablas

Tabla 1: Tabla de tipos Estrada, 1962 en comparación con figurinas museos MAAC, MUNA	14
Tabla 2: Contextos de los fragmentos a analizar	39
Tabla 3: Resultados de análisis 14C para el sitio Ma-Lan.	41
Tabla 4: Tipos de tocados	47
Tabla 5: Tipos de vestimenta.....	48
Tabla 6: Tipos de órganos sexuales	49
Tabla 7: Tipos de postura y género.	50
Tabla 8: Resultado de las medidas de TL.....	70

Capítulo I

Introducción

El uso de la semiótica en análisis iconográficos ha permitido entender a los elementos decorativos de la cerámica, especialmente aquellos pertenecientes a las figurinas de las culturas prehispánicas, dentro de su propio contexto. Además, ha dado paso a ver a las culturas como transmisoras de su propio mensaje, pues a partir del uso de la semiótica, se ha podido contar con lo más cercano a información emic, que ha develado aspectos de la vida y forma de pensar del pasado.

Ahora bien, los trabajos que se han realizado en el pasado en Ecuador, en el caso de la cerámica de filiación cultural Bahía, han situado a las figurinas cerámicas cronológicamente (Estrada, 1962; Estrada, Meggers y Evans, 1962; Obelic y Marcos, 2011); así como también otros trabajos han analizado iconográficamente a las figurinas en su totalidad, así como también las partes y elementos que la componen, y han estudiado parte de la cosmovisión de esta cultura (Zambrano, 2013; 2014). Pero resulta necesario realizar otras investigaciones, de tal manera que se clarifiquen otros aspectos de la cosmovisión de la cultura, tales como la identidad y el papel que juegan los elementos de las figurinas como transmisores de un mensaje.

Es en ese marco en el que se sitúa esta investigación, pues permitirá entender aspectos de la forma de ver el mundo de la cultura Bahía, a partir del análisis de uno de los componentes de las figurinas que posee más variantes y detalles, el tocado, esto dará paso a encontrar elementos clave que darán pautas sobre el pensamiento de esta sociedad.

El análisis iconográfico ha permitido entender aspectos de la vida y de la cosmovisión de las sociedades sin la necesidad de tener contacto con ellas, tal como se ha visto en trabajos como Ugalde (2009), Gutiérrez Usillos (2011), Zambrano (2013), García Caputti (2016). El estudiar los elementos que componen las figurinas cerámicas y entender su significado para las sociedades es de importancia para la arqueología en cuanto dilucida aspectos que el análisis morfológico y funcional no permiten. Este trabajo pretende dar cuenta de estos ámbitos de la cultura Bahía, a partir del análisis de los elementos del tocado de las figurinas. En esta investigación se hará uso de la semiótica que ve a cada elemento, en

este caso del tocado, como un signo que aporta información sobre la realidad de esta sociedad (Ugalde, 2009; 2011).

Este trabajo se centrará en el estudio de figurinas antropomorfas de la cultura Bahía, que estuvo ubicada en la actual provincia de Manabí, especialmente en el centro y sur. Meggers, Evans y Estrada (1965), situaron a esta cultura dentro del Período de Desarrollo Regional, (aproximadamente 500 a.C-500 d.C.). Trabajos posteriores como el de Obelic y Marcos (2011) han situado a esta cultura en el 400-210 BC). Esta cultura, como lo han mencionado Estrada (1962), Marcos y Norton (1981), Mejía y Veintimilla (2005) y Gutiérrez Usillos (2011), posee una variedad de figurinas antropomorfas, que cuentan con detalles que las hacen ricas en iconografía; es así como este material arqueológico se convierte en idóneo para el estudio iconográfico.

Planteamiento del Problema

La arqueología post procesual ha dado paso al surgimiento de corrientes de pensamiento que han permitido analizar los aspectos ligados al sistema de ideas de los grupos, la importancia y el papel del poder y la ideología (Bourdieu 1977; Foucault 1979; Tilley, 2004; Hodder, 2004). Esto ha dado paso a ver a los grupos sociales como variables, no como entidades estáticas. Es así como surge la arqueología de la identidad (Hernando, 2002), que busca entender las categorías en las que el ser humano divide al universo, por lo tanto pretende comprender la forma en el que los grupos se ven a sí mismos y a su entorno.

En la misma línea de la arqueología post procesual surge la iconografía ligada a la arqueología, esta ha introducido a la semiótica, la misma que ha permitido entender a los signos, presentes en los elementos decorativos de la cerámica, dentro de su propio contexto. Además, ha permitido ver a la cultura material como un elemento que puede ser leído, así como también, ha dado paso a ver a las culturas como transmisoras de su propio mensaje, pues a partir del uso de la semiótica, se ha podido contar con lo más cercano a información emic, que ha develado aspectos de la vida y forma de pensar del pasado.

En su mayoría, los trabajos iconográficos que se han realizado en Ecuador, (Ugalde, 2009; Gutiérrez Usillos, 2011; Zambrano, 2013; García Caputti, 2016), han permitido entender partes de la cosmovisión de las culturas; sin embargo, en el caso de la cultura Bahía los elementos decorativos de las figurinas que podrían estar ligados a aspectos como la identidad del grupo, han recibido poca atención. Es por ese motivo que resulta necesario profundizar las investigaciones de tal manera que se clarifiquen aspectos de la manera de entender y performar la cultura en el cuerpo, mediante el uso de adornos (Butler, 2007; Moragón, 2014).

Es en ese marco en el que se sitúa esta investigación, pues permitirá entender aspectos de la forma de ver el mundo de la cultura Bahía. Así también la forma en la que confluyen aspectos como el poder y las instituciones sociales en la formación de la identidad. Esto se realizará a partir del análisis de uno de los componentes de las figurinas que posee más variantes y detalles, el tocado, así como su relación con otros elementos relevantes como la vestimenta, postura y órganos entendidos como sexuales. Estos elementos se

configuran de tal manera que permiten entender la manera en la que operaba la ideología imperante en esa época.

Justificación

Este trabajo pretende entender la forma en la que se configuraba la identidad en las personas de la cultura Bahía, y la manera en la que este aspecto se materializaba en los tocados de las figurinas. Esto se realizará a través del análisis iconográfico de las figurinas, específicamente de los tocados, así como también de otros elementos de importancia como la vestimenta, postura y órganos sexuales. Pues todos estos constituyen factores que pueden materializar la identidad de un grupo o individuo.

Al ser la identidad de grupos del pasado un tema poco estudiado previamente, realizar un análisis que ligue la iconografía con el estudio de la identidad es un aporte que resulta útil en el proceso de entender el contexto y cosmovisión de las culturas del pasado.

El análisis iconográfico ha permitido entender aspectos de la vida y de la cosmovisión de las sociedades sin la necesidad de tener contacto con ellas, pues el arqueólogo opera como un intérprete de lo que observa, lo que sumado al entendimiento del contexto de la cultura estudiada permite comprender aspectos ligados con la ideología. El estudiar los elementos que componen las figurinas cerámicas y entender su significado para las sociedades es de importancia para la arqueología en cuanto dilucida aspectos que el análisis morfológico y funcional no permiten, puesto que más allá de proponer tipologías o cronologías, lo que se busca es ver a la cultura, en este caso Bahía, como un ente sujeto a la variación en la que confluyen aspectos como el poder, la ideología y las instituciones.

Este trabajo pretende dar cuenta de estos ámbitos de la cultura Bahía, a partir del análisis de los elementos del tocado de las figurinas, estos sumados al análisis de otras variables, como el género, la postura y la vestimenta, que servirán como un recurso para el cruce de elementos, lo que al final permitirá ver a la figura como un todo que expresa un mensaje. En la investigación se hará uso de la semiótica que ve cada elemento, en este caso del tocado, como un signo que aporta información sobre la realidad de esta sociedad.

Antecedentes

A partir de investigaciones previas se conoce que las culturas del Desarrollo Regional presentaron cambios en su forma de organización social que se evidenciaron en el desarrollo de la agricultura, la división sexual del trabajo, la jerarquización de la sociedad, etc. Estas variaciones se materializaron en representaciones antropomorfas, antropozoomorfas y rasgos estereotipados de animales naturales y míticos (Zambrano, 2013; Blasco & Ramos, 1976).

Las primeras investigaciones de la cultura Bahía se dan a partir de lo propuesto por Dorsey (1901), quien tras sus excavaciones en la Isla de la Plata en donde encontró numerosos fragmentos de cerámica, especialmente de figurinas, se descubrió una nueva filiación cultural que posteriormente sería analizada por otros autores. Estos serían Marcos y Norton (1981), quienes establecen que la isla antes mencionada fungía como un centro ceremonial, cuyo uso se extendió hasta el Período de Integración, en este lugar era en donde se propiciaba la difusión del culto Spondylus-Strombus.

Otra de las investigaciones fue realizada por Estrada (1962) en la que propone una seriación cronológica de la cerámica de los sitios, a partir del análisis con C14 del material arqueológico encontrado en las excavaciones en la provincia de Manabí, Manta, Bahía de Caráquez, Cerro de Hojas, Veliz, Chirije, La Sequita, Briceño, San Jacinto, Rocafuerte y San Mateo. Propone que la cultura Bahía desarrolló asentamientos semi-urbanos con poblaciones relativamente extensas, lo que pudo ser resultado de mejoras en la cosecha de alimentos (Estrada, 1962: 70).

El autor afirma que otro de los grandes cambios llevados a cabo por esta cultura fue la elaboración de figurinas de cerámica haciendo uso de moldes; esta forma de elaboración, según el autor, es producto de una teocracia dominante que se hacía evidente en los objetos fabricados en donde se visualizaba la ideología. Así también propone un posible contacto asiático con la costa ecuatoriana, evento que ocurre después del contacto con Mesoamérica (Estrada, 1962: 70).

En la misma línea Blasco y Ramos (1976), proponen una tipología de las figuras de cerámica Bahía, a partir de los análisis del material cerámico que se encuentra en el Museo de América de Madrid. Posteriormente, Norton (1992), realiza una síntesis de los trabajos previos que se ha realizado en la provincia y la cronología de cada uno de ellos. Así también, menciona las características de la cerámica, poniendo especial énfasis en las

figurinas. En cambio, Di Capua (2002), afirma la ausencia de cabezas trofeo, pero asegura que el motivo más representado, al menos en las figurinas del sitio Esteros, es la serpiente.

Por otro lado, la investigación de Ugalde (2009), en donde se analizan las figurinas de la cultura Tolita, parcialmente contemporánea con Bahía, y ubicada al norte de la misma, explica la existencia de patrones que se presentan en las figurinas cerámicas, que representan aspectos ideológicos de la cultura; es así como los cambios en la configuración social durante el Desarrollo Regional, se materializa en la cerámica elaborada. Trabajos como el de Gutiérrez Usillos (2011), explica características de la religiosidad de la cultura Jama Coaque, también parcialmente contemporánea con Bahía, lo que permite tener una visión general de los aspectos de institución de la religión durante el Período de Desarrollo Regional.

Siguiendo la misma línea, se presentan trabajos que plantean que el alto contenido simbólico en las figuras cerámicas, está por lo general relacionado con actividades de culto donde los sacerdotes o chamanes gozaban de preeminencia pues se supone que éstos imponían ideologías y mediaban entre el pueblo y los dioses (Ontaneda, 2010; Gutiérrez Usillos, 2011).

Ahora bien, es importante mencionar los estudios que se han hecho en el ámbito de la iconografía. Entre ellos se encuentra el trabajo realizados por Zambrano (2013), en donde se explica la religiosidad de esta cultura y los rasgos ideológicos que tomaron de culturas previas y transmitieron a aquellas futuras, que se ven representados en las figuras cerámicas.

En cuanto a estudios sobre tocados la información resulta más restringida, uno de los estudios que destaca es el de Ramírez (2007), en donde se analizan los cambios que se presentan en el tocado del dios Tlaloc, en el Códice Borgia, lo que puede estar ligado a variaciones de orden sociopolítico. Por otro lado, Ugalde (2009; 2011; 2018), menciona una inserción de una mayor cantidad de figurinas con rasgos masculinos durante el Desarrollo Regional en la cultura Tolita, los mismos que presentan tocados con elementos decorativos que podrían estar asociados a una complejización social durante este período, es así como en los tocados, es probable que se hayan plasmado categorías de parentesco, ancestros míticos o la adscripción a linajes.

Así también se observa que se produce una mayor representación de órganos sexuales masculinos, los mismos que se muestran sobredimensionados, e incluso ligados a

personajes míticos como el jaguar. En cambio se visualizan pocas representaciones de vulvas. Por lo tanto, la autora menciona que el pene se convierte en un símbolo de poder, que dejaba de lado los símbolos ligados a lo femenino; pues lo que se buscaba era restringir a las mujeres al rol de reproductoras sociales y al ámbito doméstico. Es así como propone, sobre la base de la hipótesis de Engels (2017) sobre los orígenes del patriarcado, que probablemente las representaciones cerámicas mostraban el pensamiento de la élite que buscaba instaurar un pensamiento binario que permitía relaciones desiguales y que naturalizaba el dominio de hombres sobre mujeres (Ugalde, 2019a; 2019b).

A la par de lo anterior la autora también recalca que si bien existía una ideología represora que ocasionaba la opresión de la mujer, también se ha visto evidencia de una especie de resistencia que estaba ligada al pensamiento no binario del género, y se hizo visible a partir de las representaciones de figurinas cerámicas que se presentan desde el Período Formativo, que no ingresan en el canon heteronormativo. Pues se observan figurinas Tolita con taparrabos y silueta femenina, así como también de la cultura Guangala con senos y taparrabos o pene (Ugalde, 2019b).

Por otro lado, también se han realizado investigaciones que han buscado reconstruir la forma de vida de las culturas del Desarrollo Regional, autores como Salvador Lara (1979) mencionan que la organización social estaba resumida en cinco puntos, el primero es el inicio de la arquitectura que se asocia con estratificación social (jefes, capataces, trabajadores) el segundo viene ligado al culto religioso que implica la existencia de sacerdotes y el control social ejercido por ellos; el tercero constituye medios para la supervivencia del pueblo como la agricultura, la pesca, la navegación, el desarrollo artesanal, entre otros; el cuarto es el desarrollo manual y artístico evidenciado en las figurillas; el quinto y último es el posible contacto con Polinesia que sugiere Estrada (1962) gracias a la aparición repentina de frecuentes elementos culturales foráneos.

Salvador Lara (1979) recoge las crónicas del P. Juan de Velasco y asocia el crecimiento del pueblo Bahía con su gran capacidad para migrar y dominar los mares. Suponen que una nación extranjera llegó a las costas de Manabí en balsas y fundó la ciudad de Cara en la bahía del mismo nombre.

Dicha “nación se propagó en la región dominando a pueblos menos cultos; que solía construir terraplenes de figura cuadrada y planos sucesivos y enterrar a sus muertos en montículos contruidos al efecto; que eran buenos lapidarios; que tenían santuarios en La Plata y Manta; que veneraban una pareja mítica civilizadora y que, por razones desconocidas, quizás el mal clima, se vieron obligados a migrar hacia el norte” (Salvador Lara 1979: 218).

También se llevó a cabo un importante cambio en la forma en la que se realizaban las figurinas cerámicas, en donde se empiezan a elaborar gemelos o parejas de figurines; hombre-mujer, hombre-hombre, mujer-niño y hombre-animal. Las parejas que cuentan con un niño pueden representar una familia nuclear que va a entregar a su niño en sacrificio o una especie de deidad maternal. Es en esta fase donde aparecen figurillas masculinas de pie con un bastón ceremonial entre sus manos, lo que hace evidente la importancia de la jerarquía social que se hizo visible en este período (Zambrano, 2013).

En cuanto a las figurinas, las investigaciones han notado su carácter variado en cuanto a la elaboración y lo que se representa con ellas, es así como Blasco y Ramos (1976) mencionan las distintas formas en las que fueron elaboradas estas figurinas, modeladas y moldeadas, así como también las representaciones de animales o personajes antropomorfos con rasgos fantásticos, los mismos que cuentan con atuendos y actitudes muy variadas. Esto se puede entender como un rasgo que muestra que en las figurinas plasmaban aspectos de la vida diaria, pero también cuestiones del ámbito mitológico.

Por otro lado, autores como Feldman y Moseley (1983), explican que durante este período las poblaciones se asentaban en cacicazgos de carácter regional, los cuales no eran uniformes, sino que su tamaño y complejidad era muy variada. Partiendo de esta propuesta, Zeidler y Pearsall (1994) explican que las sociedades cacicales tenían su propio sistema de asentamiento y subsistencia, ideología, arquitectura, guerra, conflictos e intercambio a larga distancia. Estos autores realizan su propia cronología tomando como referencia las propuestas de Estrada (1957), Meggers (1966), Feldman y Moseley (1983) y Marcos (1986), quienes sitúan a la cultura Bahía dentro del Período de Desarrollo Regional, que se llevó a cabo entre los años 500 a. C. y 500 d. C., en la zona de Manabí Central.

En la misma línea se presenta lo propuesto por Gutiérrez Usillos (2011), quien argumenta que cada una de estas culturas tenía su propio sistema religioso, en el que se destaca el culto al agua, que fue representado, en el caso de Bahía por iconografías zoomorfas, en las que se representan serpientes y reptiles. Así también el mismo autor explica que las culturas pertenecientes al Desarrollo Regional tenían personajes especializados en lo sagrado, chamanes o sacerdotes, quienes posiblemente eran capaces de controlar mágicamente los distintos tipos de agua, a través de símbolos, ofidios y reptiles. Por lo tanto, en estos símbolos se ven materializados las distintas problemáticas que pasaban estas culturas en cuanto a su ambiente (Gutiérrez Usillos, 2011).

El mismo autor señala la presencia de lugares de importancia ritual para la cultura Bahía, como la Isla de la Plata en donde Salazar (1992) menciona que se realizaban peregrinajes, es por ello que en el lugar se encontraron fragmentos de figurinas ataviadas con atuendos y tocados en los que se representaban serpientes. Así también, el mismo autor menciona que este sitio era de importancia para el comercio, pues esta actividad estaba organizada alrededor de los santuarios pues hacia ellos llegaban personas foráneas, lo que facilitaba el intercambio de bienes como Spondylus y cobre.

Paleoclima y paleoambiente de la zona

Si bien resulta complicado delimitar los límites geográficos en donde se asentó cada cultura, es posible identificar estas fronteras geográficas a partir de la cerámica encontrada y por rasgos que se presentan únicamente en cada estilo, es así como Gutiérrez Usillos (2011) menciona que en el caso de la cerámica Bahía existe un rasgo particular que permite la identificación de ciertas figurinas cerámicas, este es la posición de loto, puesto que es una “manifestación de una expresión corporal aprendida” (p.21).

Además, el mismo autor hace hincapié en la importancia que tenía el agua para las culturas del Desarrollo Regional; por lo tanto asegura que éstas se levantaron en las orillas de ríos como son el Cojimés, Jama, Briceño, y Chone, y en el caso de la cultura Bahía, como se ha mencionado antes, era de importancia la Isla de la Plata y otros sitios de los que se habló previamente; es gracias a esta información que se ha podido levantar un mapa de la zona en la que se asentó esta cultura.



Figura 1: Mapa de ocupación de las culturas de la costa de Ecuador. Fuente: Gutiérrez Usillos, 2011. p. 20

En cuanto al ambiente de esta región, se han realizado algunos estudios que han explicado que éste determinó algunas de las prácticas que se llevaron a cabo en este Período (400 a.C-400 d.C.) (Gutiérrez Usillos, 2011). El clima que corresponde a esta zona es el tropical megatérmico seco (500-100 mm/año) desde enero a abril, época en la que la Corriente del Niño baña las costas, por lo que se producen más lluvias; mientras el resto del año se mantiene seco. Por otro lado, la Corriente de Humboldt ocasiona períodos de sequía, con precipitaciones escasas (250-500 mm/año) (Gutiérrez Usillos, 2011).

Estas lluvias permitieron que en la zona se desarrollara agricultura de maíz y mandioca, como indican los estudios realizados por Zeidler y Pearsall (1994). Así también en este mismo estudio se analizaron restos de la fauna que habitaba el lugar, dando como resultado la presencia de perezoso, armadillo, conejo, pecarí, ciervo, jaguar, tortuga, zarigüeya, mono, murciélago e iguana (Zeidler & Pearsall, 1994).

Gutiérrez Usillos (2011) menciona que al inicio del Período de Desarrollo Regional se dieron las condiciones idóneas para el desarrollo de la agricultura, esta idea fue propuesta por Stothert (1993), quien propone que alrededor del 500 a.C. aumentaron las lluvias. En oposición a ello, se conoce que alrededor del 700 d.C. se produjo una crisis climática a nivel mundial que marcó el fin de este Período debido a la falta de lluvias, lo que ocasionó un cambio a nivel ideológico. Asimismo, se evidencian erupciones volcánicas, por la presencia de tefra en el sitio Los Esteros, incluso se encontró evidencia de lava volcánica, lo que posiblemente indicaría que este sitio fue sepultado por esta erupción, que Estrada (1962) sugiere fue del volcán Montecristi (Gutiérrez Usillos, 2011).

Cronología Bahía

Se han realizado escasos estudios que detallen aspectos ligados a la cosmovisión de la cultura Bahía perteneciente al Desarrollo Regional ecuatoriano, pues los estudios previos se han centrado en establecer una cronología tomando como referencia el análisis tipológico de la cerámica (Estrada, 1957, 1962; Estrada, Meggers y Evans, 1962; Mejía & Veintimilla, 2005). Una excepción constituye el trabajo de Zambrano (2013), quien hace hincapié en la religiosidad Bahía, a través del análisis iconográfico de sus figurillas. Sin embargo, en lo relativo a cronología, los análisis de C14 de la cerámica proveniente de esta zona son de 1957 (Stirling y Stirling, 1963), mientras que recientemente se han calibrado las fechas, datando esta cultura en aprox. 400 a.C-200 d.C. (Obelic & Marcos, 2011). Es por ello necesario ampliar y actualizar las dataciones, para de esta manera

obtener información que permita completar el panorama de la forma de vida de los grupos que habitaron Ecuador antes de la colonia.

Debido a que no se han realizado en trabajos previos sobre esta cultura, se propone en esta investigación la datación de algunos fragmentos de cerámica, a partir del uso de termoluminiscencia; método de datación absoluta. Esta forma de datar permite conocer la temporalidad en la que la cerámica fue calentada a una temperatura mayor a 500°C, con ello se puede obtener información acerca de la temporalidad en la que fue elaborado el material cerámico, técnicas de elaboración y material usado (Arribas, 1988; Calderón 1988); por lo tanto permite comprender el modo de vida en aquella época. Este tipo de estudios han dado resultados favorables en trabajos como el de Gutiérrez Usillos (2011), quien trabajó con material proveniente de la cultura Jama Coaque, ampliando aspectos sobre su cosmovisión, interpretando la iconografía para poder entender su mundo simbólico y religioso.

La información obtenida a partir del uso de la termoluminiscencia permitirá aportar a la discusión acerca de la cronología de las culturas del Desarrollo Regional, puesto que el material procedente de esta cultura no ha sido analizado en los últimos años con métodos de datación absolutos y estudios previos han dado evidencia de un rango amplio de ocupación, lo que podría ser dilucidado con el análisis propuesto; información necesaria para la reconstrucción del pasado de Ecuador.

Sitios con evidencia de ocupaciones de la cultura Bahía

Emilio Estrada (1957, 1962) realizó una serie de excavaciones a lo largo de la provincia de Manabí, en donde da cuenta de la existencia de material cultural de procedencia Bahía, el autor afirma que en las excavaciones encontró cerámica de esta cultura entre los estratos pertenecientes a la cultura Manteño en el límite superior y Chorrera en el límite inferior. Es así como visita los siguientes sitios donde documenta la existencia de cerámica y figurinas de procedencia Bahía y posteriormente realiza una cronología y tipología del material encontrado.

En el sitio Manta Estrada (1962), halla evidencia de cerámica Bahía I y II, así también se hallaron montículos con muros de piedra. En el caso del sitio Bahía de Caráquez (Estrada, 1962), se halló cerámica tipo La Plata, Bijagual, Gigante Modelado, Esteros, Naupe y Bahía, Mate Sólido, Cojimíes y La Plata sentado. En el sitio Veliz se halló un contexto

funerario, urna funeraria con tapa dentro de la que se hallaba un entierro de naturaleza secundaria, así como también figurillas tipo La Plata.

En el sitio Esteros se hallan diversas lomas de distintos tamaños, lo que da a pensar que en este lugar se levantaban sobre estas lomas grandes casas colectivas, se llega a esta aseveración dado que no se hallan tiestos regados por todo el sitio, sino únicamente sobre las lomas. Además, en esta excavación se encuentran varios estanques o depósitos de agua. Es así que se llega a pensar que durante el tiempo de ocupación Bahía debieron existir en la bahía de Manta, dos centros de población, el uno en Esteros y el otro en la zona oeste de Manta. (ídem)

En el sitio encontrado en la Isla de la Plata se halló evidencia de ocupación incaica, mas no Manteño, por lo que se piensa que el sitio fue ocupado durante el Desarrollo Regional, pero no durante Integración. Un dato importante adicional, es que no se halló cerámica utilitaria, ni restos habitacionales, por lo que Estrada (1957; 1962), asegura que era un lugar de corta estancia. Los fragmentos encontrados corresponden a figurinas, correspondientes a las ocupaciones más tempranas, debido a esto se piensa que el sitio fue visitado únicamente en su fase más temprana y media. Adicionalmente, Dorsey (1901) encontró en este sitio, las que él denominó tabletas ceremoniales, cuyo uso se desconoce, pero se presume que fue de corte ritual.

Por otro lado, estudios más recientes como el de Mejía y Veintimilla (2005), explican que al realizar excavaciones en el sitio Chirije, se halló cerámica utilitaria diagnóstica, un total de 289 fragmentos; la misma que fue denominada como Complejo Cerámico Pajonal, esto para evitar confusiones y para determinar las características locales de la Cerámica Bahía.

Cerámica Bahía

En cuanto a las piezas cerámicas, han sido encontradas algunas decoradas con pintura post-cocción, cuyos colores son en su mayoría son negro, rojo y amarillo, estos objetos son figurinas, vasijas, cunas y animales tales como serpientes. Estos objetos, de acuerdo a Estrada (1962), pudieron tener un fin decorativo y ceremonial.

Estrada (1957, 1962) realizó una tipología de la cerámica y de las figurinas (Tabla 1). En el caso de estas últimas las divide en ocho tipos Bahía, Chone, Cojimíes, Esteros, Gigante Modelado, Jaramijó, La Plata Hueco y La Plata que es dividida en dos: La Plata Sentado y La Plata Sólido. Por otro lado, en cuanto a la cerámica la divide en trece tipos y también

especifica la existencia de cinco tipos menores. Los tipos mayores son Bahía Bruñido, Bahía Calado, Bahía Grabado, Bahía Gris Pulido, Bahía Inciso y Pintado Post-cocción, Bahía Inciso línea ancha, Bahía Muestras al reborde, Bahía Negativo, Bahía Ordinario, Bahía Rojo Pulido, Bahía Rojo sobre Amarillo Rojizo, Bahía Tricolor y Santos Grabado. Los tipos menores son Bahía Rojo y Negro, Bahía Pulido en Líneas, Bahía Negro sobre Gris y Bahía Salpicado sobre Pulido.

Así, además el autor recalca la existencia de un tipo de cerámica que presenta pintura post-cocción de característica muy polvosa, cuyos colores negro, rojo y amarillo son los más comunes, pero también hacen su aparición colores como blanco, rosado y verde. Los objetos decorados usando esta técnica consisten en figurillas, vasijas, cunas, y animales como perros y serpientes (Estrada, 1962). Esta aseveración sirve de base para lo que posteriormente propone Gutiérrez Usillos (2011), para quien la cerámica era de uso asociado a símbolos de fertilidad o reproduciendo estadios de vida, representaciones de divinidades, o como parte de indumentaria ritual.



















TIPOLOGÍA ESTRADA (1962)	FIGURINAS MUSEOS MAAC, MUNA, ALABADO	
L A P L A T A H U E C O		 B-520-47-86 MUNA
L A P L A T A S O L I D O		 B-2013-46-86 MUNA B-20-14-86 MUNA
L A P L A T A S E N T A D O		 B-4-26-79 MUNA
E S T I R O		 BP-3800 MAAC
C O J I M I E S		 B-3-49-70 MUNA
B A H I A		 B-2017-46-86 MUNA B-2016-46-86 MUNA
J A R A M I J O		 B-1-7-79 MUNA B-10-14-86 MUNA
C H O N E		 B-1962-2-80 MUNA
G I G A N T E M O D E L L A D O		 B-2-26-86 MUNA B-1-4-87 MUNA

Tabla 1: Tabla de tipos Estrada, 1962 en comparación con figurinas museos MAAC, MUNA

Por otro lado, en cuanto a la cerámica utilitaria, más allá de los estudios de Estrada (1957, 1962), son escasas las investigaciones que han delimitado lo que se conoce como cerámica Bahía. Así, el estudio de Mejía y Veintimilla (2005) busca dilucidar esta interrogante y a partir de un análisis modal de los fragmentos, cuyo contexto es un basurero comunal. Los autores proponen la existencia de 16 tipos de cerámica (Figura 2), los mismos que en sus etapas más tempranas se observa que fueron influenciados por la cultura Engoroy y Chorrera y en épocas más tardías, influenciados por Manteño.

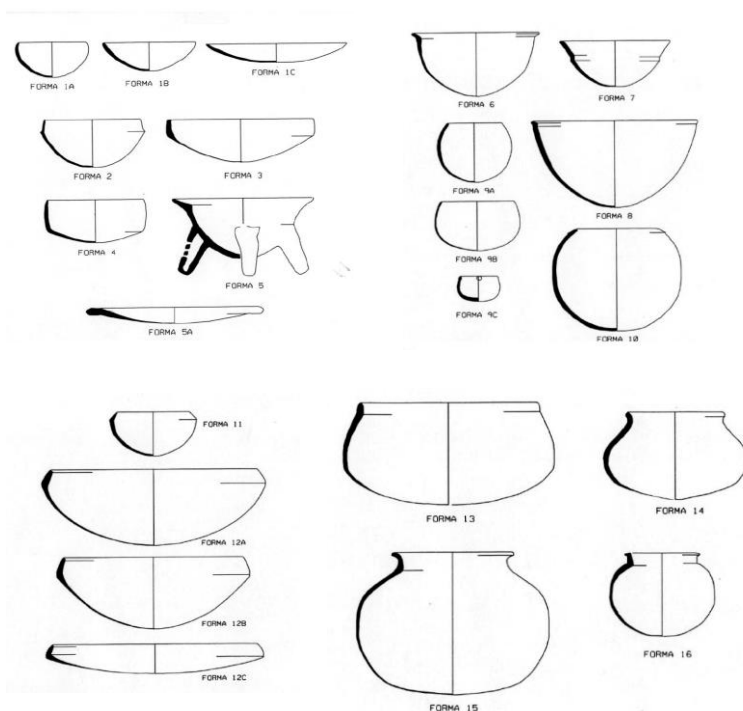


Figura 2: Tipos de Cerámica Bahía. Complejo Pajonal. Fuente: Mejía y Veintimilla, 2005. p. 4-7

Los autores afirman que a partir de esta investigación se ha logrado establecer una tipología para el sitio Pajonal, a la vez que se han establecido subtipos de acuerdo a la estratigrafía del sitio, con lo que se ha podido establecer una correspondencia entre otras culturas que habitaron esta zona en épocas anteriores o posteriores a Bahía.

Ahora bien, parte de esta investigación consistirá en realizar un acercamiento más reciente a la cronología Bahía, para lo cual se analizarán a través de termoluminiscencia, procedimiento que se explicará más adelante, fragmentos cerámicos procedentes de un sitio excavado en el año 2017 por Prümers y Ugalde (2018, 2019), localizado en la Parroquia de Machalilla, en la provincia de Manabí, ubicada en la costa ecuatoriana. La excavación en este sitio se llevó a cabo debido a que se buscaba realizar una investigación más a fondo que permitiera responder interrogantes acerca de la cultura Machalilla, se buscaba excavar y analizar a mayor profundidad los sitios que fueron documentados por

Meggens et. al. (1965), y prospectados por Martin (2009) y Graber (2010), en donde se muestra que el poblado más grande de acuerdo a la densidad de fragmentos encontrados en la superficie corresponde a la actual zona de la parroquia de Machalilla.

En primera instancia, se buscaba documentar a mayor profundidad el sitio epónimo de la cultura Machalilla, registrado originalmente por Estrada (1957), y que corresponde al actual cementerio de la población (sitio denominado Ma-Cem en la excavación de 2017), pero con información de pobladores se pudo identificar otro sitio, en donde se encontró material de superficie, lo que sirvió para identificar un sitio adicional donde también se realizaron excavaciones. Dicho sitio, que fue denominado Ma-Lan (Machalilla-Landivar por el apellido del propietario del terreno), se encuentra en el sector sur oriental de la población antes mencionada, y posee la característica de ser multicomponente.

Durante la excavación salieron a la luz abundantes materiales culturales (cerámica, conchas trabajadas y no trabajadas, huesos de pescado, etc.) atribuibles a las culturas Chorrera y Bahía. A partir de estos hallazgos se han realizado análisis radiocarbónicos, que han permitido obtener fechados calibrados, que se explicarán con mayor detalle en la sección de metodología. A partir de esta excavación y el análisis de los artefactos encontrados, se ha elaborado también un catálogo de grupos cerámicos (Prümers & Ugalde, 2018).

En este sitio se excavaron dos unidades, cada una de 10x5 mediante niveles arbitrarios de 5 cm., realizando también subunidades, nombradas con números y letras, así como también, tomando como referencia variaciones en las características del terreno lo que permitió identificar rasgos, los cuales fueron numerados dependiendo del corte con los números 1 o 2 respectivamente. En el caso de la cerámica que se requiere analizar, como se puede observar en la tabla 2, corresponde a los rasgos 101, 103 y 201. En el caso del corte 1 se llevaron a cabo cuadrantes desde la A hasta la E. El rasgo 101, es descrito por ser una matriz arenosa, de color café claro. En este rasgo se halló basura moderna, además de raíces, hoyos, restos de quema y vegetación, esto es debido a que es el nivel más superficial.

Este rasgo es el único que no fue excavado siguiendo niveles de 5 cm. esto es debido al desnivel propio del terreno, por lo tanto se buscaba igualar la superficie hasta llegar a un mismo nivel. En este rasgo se dio evidencia de dos niveles, el segundo llegando hasta una profundidad de -80cm. En los cuadrantes D-8, D-9 y D-10, se halló una considerable cantidad de material cultural, cerámica, lítica y restos malacológicos.

En el rasgo 103, fue identificado a partir de una profundidad de -85 a -90 cm. En este rasgo se halló, según registros del informe presentado por Prümers & Ugalde (2018), “una matriz arenosa, marrón, más suave y menos compacta que el rasgo 101 y más clara y muy diferente al rasgo 102” (p. 61). Se detalla también que los sedimentos de esta capa son más finos y hay menos disturbación que rasgos anteriores por lo que se considera que a partir de esta profundidad los niveles ya no están perturbados por fenómenos actuales.

Así también se explica que en este rasgo se encontró, una cantidad considerable de material cultural correspondiente a lítica como obsidiana, y restos de conchas, así como también cerámica como la que se detalla en el informe antes mencionado, pues en el cuadrante A-9 se encontró la cabeza de una figurilla de cerámica que se explica, pertenece al estilo Machalilla, con ojos de grano de café y forma alargada en sus extremos.

Además, es importante mencionar que en el rasgo 103, se halló en el cuadrante D-1 una pequeña esfera de lo que parece ser óxido rojo, lo que probablemente constituye la materia prima de alguno de los pigmentos que se utilizaron para pintar las vasijas y figurillas de cerámica, el hallazgo de este material puede develar información acerca de la manera de decorar los objetos que se realizaban.

Por otro lado, el corte 2 fue dividido en cuadrantes desde la F hasta la Q. Siendo el más superficial el rasgo 201, que va aproximadamente desde -15 a -20 hasta -35 a -40, y consiste en una matriz arenosa, de color marrón grisáceo, altamente perturbada. En este se halló material cultural antiguo, basura moderna, y como característica se puede mencionar que el material se encontraba muy perturbado. Se pudo hallar cerámica, material malacológico y lítica, un dato de importancia fue el hallazgo de cuencos carenados con pie, los que posteriormente fueron considerados como comunes en este sitio.

Pregunta de Investigación

Dado que en el cuerpo se materializan las acciones sociales y los tocados constituyen una decoración del cuerpo, ¿son los tocados una expresión de la identidad social e individual?

Hipótesis

El tocado y los elementos que lo componen, de las figurinas de la cultura del Período de Desarrollo Regional Bahía, constituyen una representación de la identidad social e individual de las personas de esta sociedad.

Objetivo General

Identificar los rasgos identitarios presentes en los tocados de la cultura Bahía a través del análisis de los elementos que los componen, para conocer aspectos de la organización social de esta cultura.

Objetivos Específicos

- Analizar los tocados de la cultura Bahía a partir de la clasificación de sus elementos, para entender el significado o bien lo que los pobladores de esta cultura pretendían expresar con ellos.
- Entender los signos que componen los tocados de la cultura Bahía para comprender aspectos del entorno sociocultural de este grupo.
- Analizar la relación existente entre los tocados y la vestimenta de la figurina mediante el contraste de estos elementos con el fin de entender la manera en la que se constituía la identidad en el cuerpo.

Capítulo II

Marco Teórico

Para realizar el análisis iconográfico que se pretende en este trabajo, es necesario empezar por conocer la corriente de la arqueología que se ha interesado en el estudio de esta parte de la cultura, es por ello que para iniciar se explicará en lo que consiste la arqueología post-procesual, y la forma en la que ésta ha estudiado los signos presentes en el material cultural a través de la iconografía. Esta corriente, a través de los años ha dado paso a otras formas de entender la realidad como es la arqueología de la identidad; siendo estas dos posturas las que se han tomado como base teórica.

Esta corriente de la arqueología surge a partir del entender a la cultura material como un texto que debe ser leído y comprendido, sin embargo aclara que existen ciertas limitaciones que deben ser tomadas en cuenta, como el hecho de que el texto va más allá de lo que dice, fue escrito para hacer algo, y tener un efecto social, por lo tanto el escritor del texto está realizando un *performance*, (sensu Butler, 2001) sumado a esto, se debe tomar en cuenta que no todas las personas logran esta actividad, sino que ello está ligado a cuestiones de poder, además se resalta la importancia del contexto para dar lectura a la cultura (Hodder, 2004; Tilley, 2004).

Para Hodder (1988) esta corriente de la arqueología se destaca por incluir, la idea de proceso, pues, si bien el ser humano está regido por normas, a través del tiempo se llevan a cabo cambios, que se manifiestan en la variabilidad. Es así, como se inserta el concepto de cambio social como una posible consecuencia de la capacidad de innovación del grupo. Así también, se introduce la idea de que existe una relación procesual entre el individuo y la norma social, pues la relación entre el sujeto y el objeto no es siempre la misma para todas las sociedades, por lo tanto el entender el contexto se vuelve un aspecto determinante en los estudios ligados a esta corriente.

En esta postura se da mayor interés a aspectos como el subsistema ideacional y el componente simbólico de la cultura material y se entiende que dentro de este aspecto, están presentes cuestiones de poder, estructura y contexto, por lo tanto, se toma en cuenta la dimensión simbólica implicada en la cultura material (Gil, 2001). Con ello se abre el estudio de la ideología prehistórica y se plantea la existencia de “vínculos sistemáticos entre lo material y lo ideal” (Hodder, 1988: 183).

A partir de estos estudios se define ideología como la interacción entre poder, simbología y sociedad. Es un aspecto que va más allá de la ocultación y la naturalización de ciertos aspectos, sino que ésta mantiene el orden, y constituye un principio de construcción de la realidad social que opera a través de aspectos simbólicos y crea categorías con las cuales se definen los principios sociales o actúa en el fondo de un plan social, para crear nuevas dinámicas (Criado Boado, 1989).

Otros autores como Miller y Tilley (1984), toman como base los enunciados de Marx y Engels (1970) y definen a la ideología como la representación del mundo dada a partir del grupo dominante, está definida por la perspectiva y los intereses de este grupo, quienes son los que guían las acciones diarias del grupo oprimido. En esta definición de ideología entran en juego conceptos como la conciencia de clase y los intereses que la clase dominante tiene y que pone en marcha para explotar al proletariado. Sumado a lo anterior, los autores proponen una definición de ideología en la que mencionan que ésta no es un modo de ver el mundo ni una creencia, sino que son ideas que son tomadas por la sociedad como obviedades, y sirven a menudo para naturalizar y enmascarar inequidades en el orden social, así como también para ocultar la desigual distribución de los recursos. La ideología también actúa como naturalizadora de las relaciones sociales y hace que ciertas leyes y status y normas sociales parezcan de origen natural (Miller & Tilley, 1984: 26).

Con todo lo anterior es necesario definir el poder a partir de las posturas post procesuales, que toman principios de autores como Bourdieu (1993) o Foucault (1992) , con lo que la arqueología empieza a tratar la noción de poder como intrínseca a toda acción social, a partir de los status sociales de los miembros del grupo, y se empieza a ver que las prácticas sociales son un renegociación de las relaciones de poder que existen en cada situación socio cultural.

Con ello se hace importante explicar la relación entre los grupos de poder y la formación de *habitus*, (sensu Bourdieu, 1977) puesto que las élites a través de reglas explícitas creaban en el grupo dominado ciertas formas de actuar y de ser, las mismas que posteriormente son expresadas a través de la cultura material. Es decir, las relaciones de dominación son reproducidas en todos los demás campos de la vida del grupo (Bourdieu, 1977; Barret, 1988). Hodder (1982), propone que la dominación es negociada por los grupos de poder a través de marcos de significados que dan lugar a ideologías, que permiten que el poder sea entendido y negociado; así también se afirma que el poder sobre el grupo puede ser aceptada a través de diferentes formas, la primera de ellas es la

negación del conflicto, por otro lado, la ideología imperante puede ser representada como la forma universal de entender el mundo, y por último puede ser entendida como leyes naturales. Es así como los grupos de poder legitiman las reglas y leyes para que sean seguidas por los demás miembros.

Foucault (1979), expone que el poder, en primera instancia es entendido a través de su funcionalidad económica, pues permite mantener la dominación de un grupo sobre otro, lo que a la larga ayuda a conservar las relaciones de producción. Sin embargo, el autor realiza otra lectura y entiende al poder desde otra perspectiva y empieza por afirmar que el poder se ejerce bajo una determinada relación de fuerza que busca reprimir; y propone dos esquemas de análisis del poder, el primero el del contrato-opresión, en el que el poder se constituye a través de un contrato y usa la opresión cuando sobrepasa los límites de este, mientras que el segundo esquema el de la guerra-represión, en la que el mecanismo usado para ejercer el poder es la represión, pero como menciona el autor esta explicación a menudo resulta insuficiente.

Es así, como el autor explica que lo que se debe hacer para entender al poder es observar la manera en la que operan los sujetos que se han formado bajo la acción de este. Puesto que es en estas personas en donde el poder funciona y como consecuencia de estas acciones, forma al individuo, por lo tanto del poder también depende la existencia del sujeto, es ahí en donde se forma, la “paradoja del sometimiento” (sensu Butler, 2012 p. 12), es decir el sujeto está siendo subordinado por sí mismo. Es entonces, que se entiende que el individuo se desarrolla en un medio en donde vive a diario relaciones de poder, pues estas están imbricadas en todos los tipos de relaciones, en donde conviven a la vez estrategias de uso de poder y resistencia (Foucault, *Microfísica del poder*, 1979: 173).

A través de los años se han realizado trabajos que han buscado dilucidar las distintas formas en las que los grupos humanos han plasmado su cosmovisión en la cultura material, para llegar a esta comprensión se han hecho uso de diversos métodos, siendo uno de ellos la iconografía, cuyos principios serán explicados en los siguientes párrafos.

En el caso de los trabajos de Ugalde (2009) y Zambrano (2013), se han usado principios explicados por Tilley (2004) en estos estudios se ha considerado a la cultura material como una forma de comunicación, así como también una manera de expresar forma de pensar, cosmovisión, modo de vida y costumbres (Gutiérrez Usillos, 2011); por lo tanto es plausible generar un análisis que busque entender el mensaje que se buscaba expresar.

Ahora bien, es importante conocer la forma en la que se puede entender el significado de los mensajes que se visibilizan en la cultura material, para ello, es conveniente explicar que los mensajes en una imagen pueden ser entendidos a partir de identificar en primera instancia los motivos, para posteriormente, investigar las condiciones que daban lugar a la representación de objetos y acciones bajo ciertas formas; es decir lo que se busca es comprender el contexto de la cultura para evitar en la medida de lo posible la subjetividad (Panofsky, 1982: 5-7).

En el caso de las imágenes que se observan en los tocados, se vuelven perceptibles en un código icónico, el cual se compone de figuras, que son las condiciones para la percepción, signos, los cuales se reconocen a través de medios gráficos convencionalizados y enunciados icónicos (imágenes) (Eco, 2002 en Ugalde, 2009). Cuando podemos identificar un enunciado cultural concreto, estamos frente a un código iconográfico, el cual se presenta como la unidad de análisis al que se le asignan tipos que varían de acuerdo a los motivos que se encuentran en las figurinas (Eco, 2002 en Ugalde, 2009). Para realizar un análisis iconográfico se debe conocer los fundamentos de este tipo de estudios, es por ello que para empezar se va a definir la iconografía, se explica en qué consiste este tipo de análisis y lo que se requiere para lograr la interpretación de las figuras.

Para Castiñeiras (2009) la iconografía es el estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de sus asociaciones textuales, que busca descifrar el tema de una figuración. El autor explica que las imágenes conforman un lenguaje propio basado en su propio sistema codificado de signos y por lo tanto pueden ser estudiadas siguiendo un sistema que fue tomado del análisis gramatical.

Por otro lado, para Panofsky (1982) el análisis iconográfico se cumple a partir del cumplimiento de cierto número de pasos que inician con la clasificación y descripción; en esta etapa se identifican las formas puras y se las enumera, de esta manera se forman categorías que permiten agrupar a las obras de arte de forma que sean entendidas a partir de su composición; este paso constituye el análisis preiconográfico.

Posteriormente, para completar el análisis iconográfico es necesario relacionar motivos con temas o conceptos; y por último se debe tomar en cuenta el contexto, cada uno de los supuestos detrás de las representaciones figurativas; pues al conocer el contexto de las figuras, el tiempo en el que fueron realizadas, el ambiente, el medio social y cultural; se hace posible conocer el significado más aproximado al que el artista quería expresar (Panofsky, 1982: 4).

Se debe entender que para realizar un correcto análisis iconográfico se hace necesaria la familiaridad con el contexto propio de la figura, con sus temas y conceptos que pueden haber sido transmitidos a través de diferentes medios. Pero es importante también dejar en claro que las interpretaciones que se realizan están influenciadas por el bagaje cultural que en muchos sentidos corta con la objetividad del análisis, por lo tanto la interpretación está mediada por la cultura propia de la persona que realiza el estudio (Panofsky, 1982; Castiñeiras, 2009).

Considerando que en nuestro caso desconocemos el contexto de las piezas, por lo tanto, siguiendo al autor antes mencionado, no se podría realizar un análisis de este tipo. Frente a esto, se puede seguir las investigaciones de Kubler (1969 en Knight, 2013), estudiante de Panofsky, quien explicó que en el análisis de las imágenes se puede extraer motivos, y estos representan objetos, eventos y expresiones, posteriormente la agrupación de los motivos, permitirá entender el texto literario en el que está expresada la imagen¹.

Es así como al final se podrá entender a la imagen como Panofsky (1982) definió, siguiendo principios semánticos (Knight, 2013). Por lo tanto, es importante el entender el papel de la semiótica en cuanto los fenómenos que se presentan en la cultura, incluidas las representaciones figurativas se pueden analizar con signos, siguiendo a Eco (2000) la cultura es un sistema de significaciones estructuradas. Ugalde (2006) menciona que el papel de la semiótica en la arqueología, y específicamente en el análisis iconográfico es aplicable siempre que se entienda a “la figura como un todo compuesto de partes, donde cada parte es un signo (...), que porta información” (p. 399).

Es así que las figurillas como representación de la cultura, constituyen por un lado la representación de conceptos y por otro lado un discurso que expresa el contexto en el que se elaboraron. Por lo tanto, la repetición de elementos o motivos da una pauta acerca de la importancia simbólica de los mismos, pues están cargadas de contenido ideológico. Es así que a partir de la interpretación de los mismo se ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad (Ugalde, 2006; 2009; 2019).

Esta acepción se ha materializado en los resultados de investigaciones como las de Ugalde (2009) y Zambrano (2013) en las que se ha comprobado que en la elaboración de las figurillas se plasma la estructura política y por lo tanto aspectos del contexto social y

¹ Traducción de la autora

cultural en los que vivía el artesano. “La narrativa a través de los figurines nos da indicios de cómo se entendía el mundo, su organización religiosa y/o política dentro del periodo de Desarrollo Regional” (Zambrano, 2014: 73).

Así también siguiendo a Gutiérrez Usillos (2011), se conoce que a través del análisis de las figurinas se pueden identificar “distintos estamentos sociales indumentarias o adornos, actividades o enfermedades, divinidades y figuras mitológicas” (p. 20). Es así que tomando en cuenta lo propuesto por Hodder (1982), para quien en la cultura material se plasman los cambios estructurales, por lo tanto el análisis de, en este caso la cerámica, en relación con el estudio del contexto histórico e ideológico, permite una reconstrucción del modo de vida, pensamiento, cosmovisión de las culturas prehispánicas.

Como fue explicado en párrafos previos, en la línea de la arqueología post-procesual surgieron otros enfoques que permitieron entender otros aspectos de la cultura, en este caso se busca comprender la forma en la que se constituye la identidad en el marco de un grupo social.

Hernando (2002), propone ideas que cambian los paradigmas de la arqueología post-procesual, pues busca alejarse de la subjetividad del investigador y propone que la forma de lograr esto es a partir de la arqueología de la identidad, la cual trata de entender las categorías en las que los grupos basan su comprensión de la realidad. Esta propuesta parte de los principios estructuralistas de Levi-Strauss y Saussure, quienes en sus estudios determinaron que se deben estudiar los signos en la vida social, así como también “comprender que existe una cierta coherencia entre todos los sistemas o los niveles en los que se expresa una cultura (social, económico, material, tecnológico, lingüístico, etc.) porque la cultura está estructurada; o lo que es lo mismo, está atravesada por un orden de significación que se expresa en todos y cada uno de estos niveles” (p. 43).

Así también, la autora afirma que la percepción que el ser humano ha formado de la realidad y por lo tanto de su identidad está ligada con la forma en la que el grupo ha construido su idea del tiempo y del espacio, es así que las sociedades que conocen únicamente la manera de ordenar su espacio, y controlar los fenómenos naturales, han de construir identidades relacionales, por lo tanto, la persona se definirá a sí misma por su pertenencia al grupo, mientras que cuando las sociedades consiguen dominar el tiempo, las identidades se convierten en individualizadas por la especialización de las labores y del trabajo. Esta propuesta se condensa en asegurar que la complejización

socioeconómica determina la manera en la que se forma la identidad en la persona, sea esta grupal o individual (Hernando, 2002).

Ahora bien, el ser humano ha ideado formas de representar su realidad, esto es a través de la metonimia y la metáfora, la segunda es usada para representar fenómenos que no han sido entendidos a través de una lógica causal, mientras que la primera, y la que será abordada a lo largo de este trabajo es la forma metonímica de representación, usada para los fenómenos que no han sido descifrados, para tal acción se hacen uso de elementos de la naturaleza, lo que deriva en que los fenómenos sean comprendidos como humanos, pues la condición original de los seres es la humanidad. Hernando (2002), afirma que los grupos que practicaban la caza y la recolección entendían el mundo a través de esta forma, lo que los llevó a ver a la naturaleza como constituida por comunidades de sujetos, las cuales se distinguían por las formas que adoptaban los cuerpos. Es por ello que la identidad en estas sociedades se hace visible a partir de hábitos y procesos en el cuerpo como la decoración corporal.

El cuerpo es la instancia de particularidad en relación con el universo, lo que marca las diferencias en cada especie, la base de la identidad, en suma. (...) Adoptar el cuerpo de otro es adoptar sus rasgos de identidad, de comportamiento, sus afectos y sus capacidades. Por eso vestirse de animal no significa ponerse una máscara, sino realmente convertirse en ese animal, pues se está adoptando su cuerpo, y en consecuencia su punto de vista. A su juicio, adoptar otro cuerpo- mediante el uso de máscaras o decoraciones corporales- transforma metafísicamente la identidad de sus portadores (Hernando, 2002: 124).

Dado que el trabajo se centra en la forma en la que se ha materializado la identidad a través de los tocados, es importante comprender este concepto. Esta palabra ha tomado diversas acepciones a través del tiempo, sin embargo su significado continúa siendo ambiguo; pues a menudo se lo ha relacionado con cuestiones grupales o de pertenencia a la colectividad, pero también se lo ha articulado con aspectos individuales y de desarrollo personal (Barnard & Spencer, 1996). Esta última forma de concepción de la identidad fue usada por primera vez por el psicoanalista Erikson (1959 en Barnard y Spencer, 1996), para quien la identidad reside en el inconsciente, como un sentido del uno mismo, pero esta forma de verse a uno mismo, está mediada por la historia personal y por lo tanto por el medio en donde ha desarrollado su vida la persona.

Por otro lado, la antropología, a partir de la escuela de cultura y personalidad, en los años 30, con trabajos de Benedict (1971) y Mead (1973), en los cuales propusieron que la cultura es determinante en la formación de la manera de ser y obrar, por lo tanto la identidad es dada por el grupo, que actúa en el crecimiento del sentido de pertenencia que se forma en el individuo. En esa misma línea, autores como Páramo (2008), afirman que

la identidad está determinada por las características que posee un individuo, las mismas que están dadas por el aspecto biológico y morfológico, pero también por las interacciones sociales que se llevan a cabo durante la vida de la persona. La identidad está ligada al espacio en donde el individuo se desenvuelve, así como también por el medio social que lo rodea, de esta manera se puede afirmar que la identidad se construye y es producto de los encuentros y relaciones.

Una de las formas en las que se materializa la identidad es en los roles sociales, pues es el grupo el que determina el rol de una persona y las actitudes que van acorde a cada uno de ellos, pues el ser humano actúa siguiendo las pautas y normas dadas por la sociedad. Páramo (2008: 542), explica que el individuo asume una fachada al adoptar un rol social, determinada por el lugar y el medio social. Así también, otra de las formas en las que se expresa la identidad es en los objetos, pues estos reflejan el papel y la manera en la que es reconocida una persona en la sociedad; los bienes son personalizados de tal manera que se convierten en extensiones de lo que es alguien, llegando incluso a representar a una persona, cuando ésta no se encuentra físicamente.

En adición a lo anterior, el proceso de construcción de una identidad social está marcado por el sentido de pertenencia que se forma al lograr un vínculo con un grupo, el mismo que puede ser de parentesco o no, la adición al grupo le permite a la persona formar un sentido de diferenciación con los demás y por lo tanto asumir un rol o apropiarse de los complejos simbólico-culturales que caracterizan a una colectividad. Este proceso se lleva a cabo durante toda la vida de la persona, es así que la identidad no es estática. Entonces se puede pensar que existen dos niveles en cuanto al grupo, el primero en el que una persona se reconoce a sí misma como miembro, y el segundo en el que se conocen y comparten los rasgos y contenidos socialmente aceptados por el medio (Díaz-Andreu, 2005; Mercado & Hernández, 2010).

Entonces, es necesario pensar este concepto desde la arqueología, autores como Hernando (1999) y Fisher (2003) han expuesto las limitantes de estudiar estos conceptos en sociedades carentes de registros escritos y han explicado que lo que permite acercarnos a entender este tipo de construcciones sociales, es analizar el ámbito socio-económico de estos grupos, pues el pensar que estas sociedades entendían el mundo como lo entendemos ahora está lejos de la realidad. Así también han explicado que las sociedades han visto la forma de expresar su identidad social a través de los objetos.

El estudio de la identidad en la arqueología inicia desde las primeras décadas del siglo XX, en ese entonces los arqueólogos veían a las culturas como individuos, por lo tanto, aplicaban a ellas los principios generales propuestos por la antropología. De esta manera, se proponía que las culturas arqueológicas estaban directamente relacionadas con grupos étnicos. Con el pasar del tiempo, en la mitad del siglo XX se fueron incorporando nuevas variables de identidad como el género o la edad, de esta manera se empezó a notar la relación entre ciertos grupos con elementos específicos presentes en la cultura material, por ejemplo, únicamente los grupos de poder poseían ciertos bienes o usaban objetos con elementos particulares (Barret, 1988).

Por lo tanto, si durante el Desarrollo Regional se dieron cambios en cuanto a la organización social, por consiguiente, también se llevaron a cabo variaciones en el marco de las instituciones sociales y la ideología, es por ello interesante observar y estudiar ciertas variables que entran en acción en la construcción de la identidad como lo son el género, el cuerpo y la manera en la que estas han sido estudiadas usando la evidencia arqueológica.

Siguiendo a Ugalde (2009; 2017), dado que durante el Desarrollo Regional se diversificó y multiplicó la elaboración de figurinas antropomorfas, lo cual sería un reflejo de la complejización social ocurrida en la época en la costa ecuatoriana. Además que el “potencial de las representaciones antropomorfas plásticas (...) son contenedores bastantes detallados de aspectos físicos y culturales que sin duda están atravesados por los conceptos de género manejados por la sociedad que los fabricó” (Ugalde, 2017: 112)

Otro de los conceptos que se hace importante entender es el género, pues dado que las figurillas son la representación de la organización social de la cultura en estudio, se entiende que en ellas también está plasmada la forma en la que se entendía el género y los roles sociales que tenían cada una de las personas. Como menciona Ardren (2008), el género ha sido una categoría usada, incluso en el pasado para estructurar relaciones, no únicamente de individuos, sino de lugares, clases, artefactos y eventos; por lo tanto su estudio provee una base para comprender las interacciones entre ideología, política y economía.

Hastorf (2002) explica que el género es una construcción social que es creada a partir de las relaciones que se llevan a cabo dentro de la familia y que se materializan en la división social del trabajo. Así también la autora afirma que la arqueología procesual ha analizado el género en el récord arqueológico de acuerdo a enterramientos. De esta manera, se ha

asignado un género a los restos humanos encontrados, y en consecuencia se ha asignado un rol a las mujeres de acuerdo los objetos que se han encontrado en los contextos funerarios, con ello se ha dado el rol de recolectora y encargada de la alimentación y cuidado a la mujer, mientras que al hombre se le han asignado las labores de cazador. Esta lectura como se verá más adelante fue criticada por su carácter homogenizante y binaria en cuanto al género.

Ahora bien, si entendemos al género como una construcción cultural debemos también tomar en cuenta las demás instituciones que influyen en las prácticas culturales como el estatus, la clase, la etnia y raza, es así como las masculinidades y feminidades constituyen únicamente posibilidades que han emergido a lo largo del tiempo, en situaciones específicas.

Las relaciones de género pertenecen y son elementos constitutivos de cada aspecto de la experiencia humana. Por otra parte, la experiencia de las relaciones de género para cualquier persona y la estructura de género como categoría social está modelada por las interacciones de las relaciones de género y otras relaciones como la clase y la raza. Por lo tanto, las relaciones de género no tienen una sola forma de ser, sino que varían en el tiempo Flax (1987 en Conkey & Gero, 2002: 9)

Por lo tanto si bien el género es un principio que estructura la sociedad, es multidimensional, por lo tanto no siempre las personas pueden ser insertas dentro de lo masculino o femenino (Conkey & Gero, 2002), por ese motivo lo idóneo es hacer afirmaciones que sean aplicables a la realidad de un solo grupo social, pues las prácticas culturales, la manera en la que se concibe el género y los roles sociales de las personas son variables y no necesariamente binarios.

En cuanto a la lectura del género desde la arqueología, se han presentado varios retos pues este no se puede observar en el record arqueológico, dado que constituye una abstracción y es una entidad que varía de grupo a grupo. Por lo tanto se hace necesario comprender el contexto en el que se construyeron estas variables en las sociedades de la prehistoria (Gero, 2001). En la misma línea, Gilchrist (1999), explica que la arqueología ha pasado por tres etapas en cuanto a su lectura del material cultural tomando como base los estudios de género, en primera instancia se brindó mayor reconocimiento a la producción arqueológica realizada por mujeres, la segunda fase parte del debate que abrió la arqueología en cuanto a la perpetuación de estereotipos y roles de género ligados al aspecto biológico; por último, la arqueología ligada al estudio del género, presta mayor atención al aspecto simbólico y cultural de las manifestaciones sociales, así como también

expone el papel del poder y de las relaciones de producción presentes en la cultura material.

Ahora bien, todas las instituciones sociales y los estamentos propuestos por ellas son materializados en el cuerpo, por lo tanto este se constituye como un eje que debe ser tratado en este trabajo. La forma en la que se entiende al cuerpo es un rasgo que cambia de sociedad en sociedad y a través del tiempo. Autores como Gallut (2002) y Bravo (2018), proponen que el cuerpo es usado como objeto de identidad del sujeto, de modo personal y grupal, pues en él se materializan las acciones, normas y convenciones sociales, puede ser considerado como la unión entre lo individual y lo colectivo, en donde se pueden pensar cuestiones no solamente ligadas al sexo o al género sino también a lo ético-político.

Siguiendo a Butler (2007), para quien el cuerpo está en constante construcción y destrucción, por el contexto cultural en el que se desarrolla, se explica que tiene límites, los mismos que están definidos por el sistema social, es así que cualquier tipo de actividad que va más allá de la norma es un lugar de contaminación y peligro que es coartado por la sociedad a través de mecanismos de control.

Esta afirmación está ligada a lo propuesto por Douglas (2007), pues las sociedades crean tabúes alrededor de las prácticas que están fuera de los límites establecidos de lo que debe ser un cuerpo. Es así como Moragón (2014), explica que en las sociedades en contextos de oralidad la noción del cuerpo está limitada a lo que se performa con él, es decir el sujeto se expresa a través de las acciones realizadas por o en su cuerpo; a la vez, en estos contextos se representa el cuerpo a través de elementos tomados de la naturaleza, es por ello que en algunas sociedades ciertas partes del cuerpo tienen el mismo nombre de plantas o animales. Tomando en cuenta estas propuestas, en esta investigación se propone que las figurinas cerámicas se presentan como una forma de materializar el cuerpo, y por lo tanto, como una expresión de la realidad social de la época.

Parte de la performatividad explicada previamente, se puede llevar a cabo a través de adornos corporales que son de importancia puesto que como se explicará más a fondo en los siguientes párrafos, su uso responde a menudo a convenciones sociales y por lo tanto constituyen rasgos de identidad. En cuanto a la funcionalidad de los adornos corporales, autores como Tylor (1973) Paulme (1974) y Leroi-Gourhan (1984 en Castro 2012), establecen que este tipo de objetos fueron creados respondiendo a dos motivaciones, la protección y el adorno. Sin embargo, Castro (2012) menciona que estas posturas no logran

explicar por completo la funcionalidad de estos objetos, así, siguiendo a Durkheim, establece que estos son un hecho social, por lo tanto su porteo y elaboración cruzan más allá los ámbitos de la decoración y protección.

Siguiendo esta misma línea, se presenta lo explicado por Bergson (2011), quien afirma que “las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo” (p. 13), frente a esta afirmación, Castro (2012) enfatiza la importancia de la dimensión de la comunicación que está presente en los adornos, pues lo que la gente lleva en su cuerpo forma parte del flujo de información que recorre la sociedad.

A menudo, lo que se pretende comunicar a partir de los adornos es la interacción entre la identidad asumida por el grupo y lo que la persona individual constituye por sí misma. Es así que estos objetos participan en un proceso de clasificación de los miembros del grupo, que asegura la cohesión y que regula las relaciones sociales, esta acción siguiendo a Levi Strauss (1969) asegura el paso de la naturaleza a la cultura. Es entonces esta concepción clasificatoria lo que dota a los adornos de la capacidad de comunicar, pero más allá de ello, Castro (2012) menciona que estos objetos añaden una nueva dimensión, pues imparten emociones, por lo tanto, afirma que estos constituyen mensajes-objetos, dado que las formas hacen parte del mensaje que se intenta transmitir.

Gardin y Wylie (en Shennan, 1994) han enfatizado la cada vez más necesaria labor de la etno-arqueología, lo que se hace evidente en trabajos como el de Butto y Fiore (2017) en donde se analiza el papel de los adornos corporales en la constitución del género en el grupo Yamana/Yagán, por lo tanto en la forma en la que se entienden las personas a sí mismas y a los demás, pues los adornos corporales constituyen elementos que producen identidades y divisiones sociales, así como también hacen evidente las formas de ejercer el poder sobre los grupos.

Por otro lado trabajos como el de J. C. Faris (1972) enfocado en los Nubas de Sudán, explica que si bien parece que la funcionalidad de los adornos radica en el realce y decoración del cuerpo, a la vez, los adornos forman parte de una red de significados y asociaciones que atraviesan la sociedad. Esto es debido a que el uso y elaboración de los adornos conlleva la puesta en práctica de reglas que deben ser cumplidas por los miembros del grupo, es así que se afirma que si bien a menudo los adornos son vistos como objetos de adorno carentes de significación, están inmersos dentro de un aparato donde confluyen aspectos relacionados al poder.

Dado que este trabajo está centrado en el uso de tocados es importante mencionar cuál ha sido su funcionalidad a través del tiempo. El uso de objetos en la cabeza ha cumplido distintos roles que han cambiado de acuerdo a las necesidades del ser humano, pues en principio se buscaba proteger la cabeza, que constituye una de las partes vitales para el ser humano y que debía ser aislada de las inclemencias y de los cambios climáticos (Navarijo, 1998: 178,179). Frente a ello Tanasescu (1996, en Navarijo, 1998) propone que es muy probable que al mismo tiempo de la búsqueda de protección se hizo necesario el adorno y embellecimiento, en donde entró en juego el mundo simbólico y de creencias de cada grupo.

Como ejemplo de la importancia de la cabeza se muestran los escritos de Fray Bernardino de Sahagún, en donde se menciona que en esta parte del cuerpo se encontraba el *tonalliz*, cuya función era el pensamiento, la conservación y el estado de vigilia; por lo tanto sin él era imposible la vida. Es por todo ello que la cabeza constituye un lugar de importancia en el cuerpo, de acuerdo a diversos aspectos, desde el funcional, el estético y el simbólico (Navarijo, 1998). Por lo tanto, el usar el tocado en la cabeza está ligado a aspectos de índole simbólica, ritual y de importancia en la jerarquía de los grupos humanos.

Los tocados han tenido un significado distinto para las culturas que los han portado a través del tiempo, en el caso de la cultura Maya, estos objetos cumplían una función como distintivo de poder, así como también servían para que los soberanos personificaran a seres sobrenaturales (Ruiz, 2019). Esto se ejemplifica en los tocados que usaban los mandatarios, pues esta indumentaria y adornos diferenciaban al rey del pueblo y del resto de los miembros de la nobleza. Así también en el caso de esta cultura en particular los tocados le permitían al rey personificarse o convertirse en dioses u otros seres de la cosmovisión de este grupo (Grube, 2011).

En el caso de Ecuador, existen dos trabajos que hacen alusión a la importancia de los tocados. El trabajo de Ugalde (2011), ha demostrado que el uso del tocado durante el Desarrollo Regional en la cultura Tolita, fue con fines de identificación y diferenciación social, puesto que este elemento es el que se presenta con mayor variedad entre las figurinas y juega un papel principal en la jerarquía de atributos, así como también en él se ven reflejados figuras zoomorfas de importancia para esta sociedad. Por otro lado, el

² Concentraciones mayores de fuerzas anímicas que se concentra en la cabeza (Echeverría, 2014)

trabajo de Gutiérrez Usillos (2011), sobre la cultura Jama, resalta la importancia del tocado como identificador de pertenencia a un grupo, así como también el papel de autoridad que poseían ciertas personas al ostentar tocados con mayor número de detalles o figuras ligadas a lo mítico.

Por otro lado, existe evidencia del uso de tocados con fines de identificación con un grupo como se puede observar en la Figura 3, tal como menciona (Berenguer, 2007) cada pueblo de Los Andes era reconocido por sus trajes, esta afirmación es aceptada por varios autores quienes sostienen que fueron los Incas los que impusieron esta norma en las personas. “Cada nación del imperio debía identificarse por sus túnicas, mantas y tocados, (...) el tocado era uno de los elementos más distintivos” (p. 8). El mismo autor afirma que los objetos que se incluían en los tocados, tales como puntas de flechas, anzuelos y cabezales de arpón podrían haber estado ligadas a las actividades de la persona; mientras que los objetos provenientes de animales como plumas, prendedores serpentiformes o garras de aves sugieren una función ligada a la magia o al ritual.

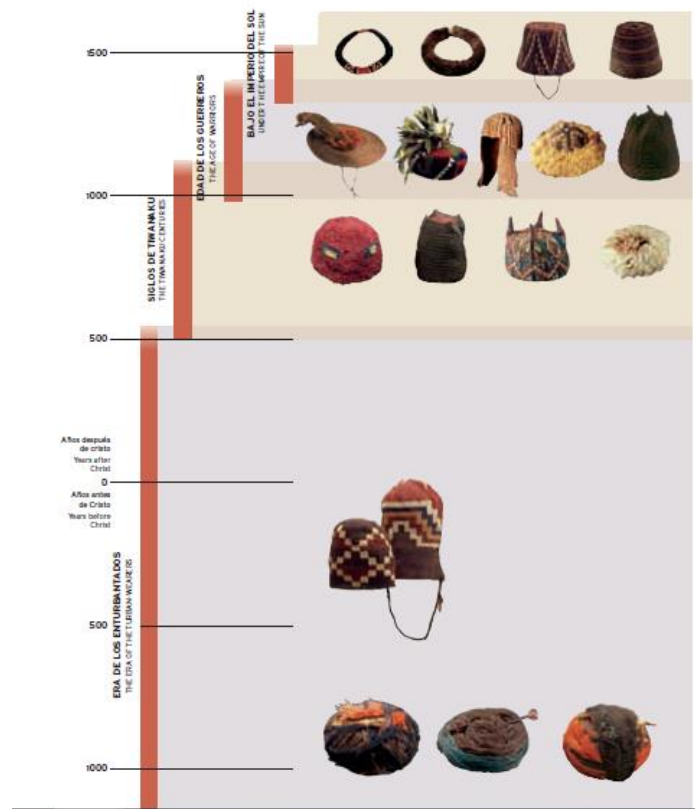


Figura 3: Uso de tocados en el norte de Chile a través del tiempo. Fuente: Berenguer, 2007: 10

Un aspecto importante de resaltar es la diferencia en la forma de los tocados de hombres y mujeres (Figura 4) (Gálvez, 2017) esta variación es visible en las miniaturas textiles femeninas y masculinas, las mismas que podrían haber sido una representación de la población Chancay, esta información es comparable con la Berenguer (2007), quien afirma que en los tocados se visualizaban las diferencias sociales de las personas, es así como a través de los accesorios que se llevaba en la cabeza, o incluso en el peinado se podía reconocer la filiación cultural de la persona, su género, o su rol social en el grupo.

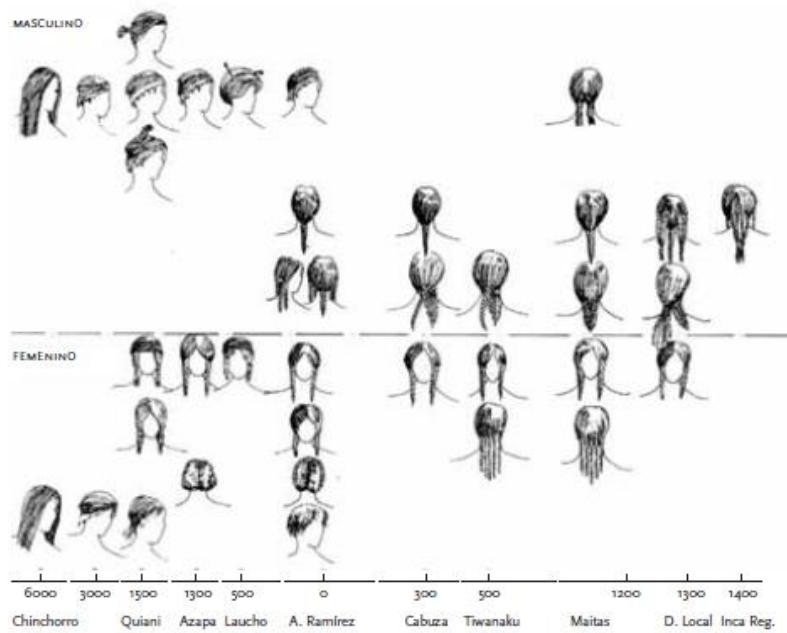


Figura 4: Diferencia entre los tocados y peinados entre hombres y mujeres a través de tiempo en las poblaciones del desierto de Arica, Chile. Fuente: Berenguer, 2007: 23

Marco Conceptual

En cuanto a los elementos y leyes que rigen dentro del campo de la imagen, se establecen cuatro campos de estudio que son aplicables al campo de la arqueología:

1. Tema y motivo

El tema es el asunto o idea de representación de la imagen y el motivo está constituido por cada uno de los elementos formales que constituyen el tema (Castiñeiras, 2009: 32,33).

2. Figura

La figura es el componente esencial del arte figurativo. Para entenderlo se debe emplear la descripción en cuanto a forma y composición de la figura (Castiñeiras, 2009: 36).

3. Símbolo y alegoría

Consiste en la presentación de un signo o de una imagen (significante) que hace referencia a una realidad (significado). Para Ferrari (1964 en Castiñeiras, 2009: 39) el símbolo constituye una conexión natural entre significante y significado. Así también el símbolo puede ser un atributo, pues la dotación de ciertos símbolos puede brindar atributos a figuras.

4. Metonimia y metáfora

Formas de representación de la realidad que corresponden a distintos niveles, en el cual la metonimia usa elementos y fenómenos de la realidad para representarla, mientras que la metáfora usa signos o símbolos que no pertenecen a la realidad para representarla (Hernando, 2002: 53).

5. Poder

Método de coerción que se ejerce bajo una determinada relación de fuerza que busca reprimir; se lleva a cabo bajo dos métodos el contrato-opresión, en el que el poder se constituye a través de un contrato y usa la opresión cuando sobrepasa los límites de este, mientras que el segundo el de la guerra-represión, en la que el mecanismo usado para ejercer el poder es la represión (Foucault, 1979:137)

6. Género

Construcción social, elemento universal de la cultura humana, creada a partir de las relaciones y el papel de las personas en la familia, que ha sido usada a través del tiempo para estructurar relaciones sociales y se ha materializado a través del tiempo en la división del trabajo (Hastorf, 2002: 135; Ardren 2008: 4-6).

7. Cuerpo

Objeto de materialidad del sujeto en donde se plasman aspectos sociales, culturales e identitarios grupales e individuales (Bravo 2018:64).

8. Identidad

Aspecto marcado por el sentido de pertenencia que se forma al lograr un vínculo con un grupo, la adición al grupo le permite a la persona formar un sentido de diferenciación con los demás y por lo tanto asumir un rol o apropiarse de los complejos simbólico-culturales que caracterizan a una colectividad (Díaz-Andreu, 2005:4; Mercado & Hernández, 2010:231).

Capítulo III

Metodología

La metodología propuesta para este trabajo consta de una investigación bibliográfica que busca responder interrogantes acerca del material cultural, específicamente de las figurinas Bahía. Es así como siguiendo los principios de Hodder (1982:3,4), se ha entendido que la cultura material constituye una forma de comunicación por lo tanto lo que se busca es generar un tipo de análisis que pretende entender el mensaje que, en este caso, las figurinas expresan.

Posteriormente, siguiendo los enunciados de Panofsky (1982), se han seguido los pasos que el autor propone para un análisis iconográfico. Este proceso será explicado en los siguientes párrafos, pero a breves rasgos, lo que se ha realizado es, como primer paso, identificar las formas de los tocados y de los elementos presentes en ellos, y a partir de ello proponer una clasificación. Posteriormente se ha relacionado estos elementos con temas y conceptos, esto se verá en el apartado de análisis de resultados, al cruzar variables y relacionar los elementos del tocado con otros presentes en otras partes de la figurina.

Siguiendo los principios de la semiótica, los tocados y las imágenes que son observables en ellos son entendidas como un código icónico, que se compone de figuras, signos y enunciados icónicos, que actúan como un conjunto de significantes interconectados (Ugalde, 2009). Así también, como último paso, tras la revisión bibliográfica se ha entendido el contexto de fabricación de las figurinas cerámicas, lo que ha hecho posible entender el código iconográfico, el mismo que constituye la unidad de análisis al que se le asignarán tipos de acuerdo a cada uno de los motivos que se encuentran en los tocados (Ugalde, 2006; Knight, 2013)

Vale aclarar que nuestra base de datos consta de dos contextos, el primero con un total de 600 piezas provenientes de colecciones de distintos museos (Anexos), MAAC, MUNA Museo de Manta, Alabado, cuyas fotos han sido analizadas en el marco del proyecto de investigación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Etnohistoria de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico; y el segundo con un total de 411 fragmentos de figurinas, procedentes de la excavación realizada en el año 2017 en el marco de un proyecto de investigación en convenio entre la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y el Instituto Arqueológico Alemán, que fue llevado a cabo en la

población de Machalilla en la provincia de Manabí, por lo tanto estos objetos poseen un contexto arqueológico que ha sido estudiado a profundidad (Prümers & Ugalde, 2018).

El segundo contexto nos ayudará a responder la interrogante acerca de la cronología de la ocupación Bahía, para ello se pretende realizar análisis de termoluminiscencia de las piezas correspondientes al contexto Machalilla, procedimiento que se realizó en los meses de noviembre y diciembre del 2019, gracias al apoyo de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y su aporte a la tesis a través de los fondos del proyecto PUBLÍCALO.

En primera instancia, tras la observación de los fragmentos de cerámica, se seleccionó únicamente a aquellos pertenecientes a figurinas antropomorfas, para posteriormente ubicarlos dentro de la tipología antes mencionada. Esto con la finalidad de situarlas dentro de un contexto Bahía y entender de cuáles partes de las figurinas provienen estos fragmentos, como se puede observar en la Figura 5.

En pasos posteriores se eligieron los fragmentos para ser analizados mediante termoluminiscencia en la Universidad Autónoma de Madrid, dado que estos debían cumplir con ciertos parámetros, como el medir más de 5 cm., así como también contar con muestras del suelo en donde fueron encontrados. Así también se requería que estos pertenecieran a diferentes contextos (cortes y profundidades) que permitieran obtener una cronología lo más acertada posible. Es así como se seleccionaron cuatro fragmentos, cuyo contexto se puede observar en la Tabla 2.

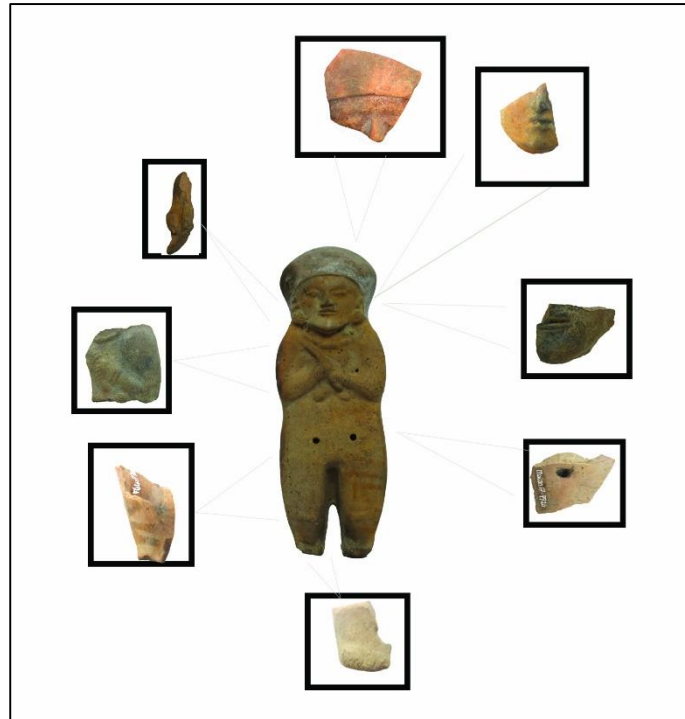


Figura 5: Correspondencia de fragmentos con figurina

	CÓDIGO	NIVEL	CUADRANTE	CORTE	RASGO
	3231	-90-95	D-6	1	103
	3162	-90-95	B-10	1	103



	16049	-40-45	I-8	2	201
	529	-28-40	D-8	1	101

Tabla 2: Contextos de los fragmentos a analizar

En cuanto a la datación de esta cerámica, los esposos Stirling (1963), realizaron excavaciones en el sitio arqueológico Tarqui en la ciudad de Manta, provincia de Manabí. Este trabajo dio como resultado una datación, en la que situaron a la fase Bahía I en el Formativo Tardío, 2170 ± 200 a.P. (213 ± 200 a. C.) (Stirling & Stirling, 1963:8), lo que se halló en la excavación dio lugar a precisar que la capa cultural es de característica homogénea, y con una sola fecha de ocupación, en promedio 200 a.C. A partir de esa cronología, los autores han propuesto que los estilos propios de Bahía fase I son los figurines tipo Estero, Bahía, La Plata y Gigante Modelado, además de figurinas zoomorfas.

Posteriormente Obelic y Marcos (2011), recalibran las fechas obtenidas en trabajos previos, con el objetivo de diferenciar las fases y tener un horizonte cultural claro. Esto da como resultado tres fases Bahía, Bahía 1A (404-390 BC), Bahía 1B (390-90 BC) y Bahía 2 (210-10 BC).

Estudios más recientes (Prümers & Ugalde, 2018), demuestran que la datación de esta cerámica supone un problema, puesto que el rango temporal resultado de los análisis de C14, como se puede observar en la Tabla 3, mostró que las fechas calibradas se encuentran dentro de lo que ha sido denominado *Hallstatt Plateau*, (Becker & Kromer, 1993) esta temporalidad se extiende desde el 800 al 400 cal BC, lo que da como resultado que el rango de posibles fechas sea más amplio, por lo que no se puede precisar la fecha radiocarbónica con una mayor exactitud que 400 años (Plicht, 2004; Jacobson et. al, 2017 en Prümers & Ugalde, 2018). A partir de lo anterior se puede deducir que la cerámica Bahía, si bien parece homogénea por su elaboración en moldes, los rasgos propios de cada fase dan a entender que el material cultural presenta variaciones temporales, posiblemente en línea con cambios socio-políticos, e incluso también ambientales (ídem).

No. de la Muestra	Corte	Rasgo	Cuadr.	Nivel	Material	No. Lab	Fecha BP	Fecha calibrada
MaLan 01	1	3	D/6	85-90 cm	Carbón	MAMS 34436	2252 ± 26	cal BC 392-209 (2σ)
MaLan 17	1	7	A/1	145-150 cm	Carbón	MAMS 34437	2507 ± 24	cal BC 786-405 (2σ)
MaLan 20	2	201	O/10	Pl. -35 cm	Carbón	MAMS 34438	2224 ± 26	cal BC 378-204 (2σ)
MaLan 26	2	201	N/10	45-50 cm	Carbón	MAMS 34439	2421 ± 25	cal BC 736-405 (2σ)
MaLan 33	2	201	Q/10	50-55 cm	Carbón	MAMS 34440	2327 ± 22	cal BC 408-375 (2σ)
MaLan 37	2	204	N/8	40-45 cm	Carbón	MAMS 34441	2673 ± 24	cal BC 894-800 (2σ)

MaLan 45	2	212	N/9	70-75 cm	Carbón	MAMS 34442	2401 ± 23	cal BC 725-402 (2σ)
MaLan 48	2	201	O/10	55-60 cm	Carbón	MAMS 34443	2299 ± 23	cal BC 404-258 (2σ)
MaLan 51	2	206	O/10	60-65 cm	Carbón	MAMS 34444	2460 ± 23	cal BC 755-431 (2σ)

Tabla 3: Resultados de análisis 14C para el sitio Ma-Lan. Fuente: Prümers y Ugalde, 2018 p. 93

En trabajos previos sobre esta cultura no se han realizado análisis como la datación de la cerámica a partir del uso de termoluminiscencia; método de datación absoluta, que permite conocer la temporalidad en la que la cerámica fue calentada a una temperatura mayor a 500°C, con ello se puede obtener información acerca de la época en la que fue elaborado el material cerámico, así como también las técnicas de elaboración y material usado (Arribas, 1988; Calderón 1988); por lo tanto permite comprender un pequeño aspecto del modo de vida en aquella época.

Este tipo de estudios han dado resultados favorables en trabajos como el de Gutiérrez Usillos (2011), quien analizó material proveniente de la cultura Jama Coaque, los resultados de este estudio verificaron la larga ocupación de esta cultura, pues la datación mostró que los objetos fueron elaborados durante el Desarrollo Regional pero también en la fase final del Período de Integración.

El propósito del análisis a partir de la termoluminiscencia es precisar la datación de la cerámica Bahía encontrada, puesto que la información obtenida, permitirá aportar a la discusión acerca de la cronología de las culturas del Desarrollo Regional, dado que el material procedente de esta cultura no ha sido analizado en los últimos años con métodos de datación absolutos y estudios previos han dado evidencia de un rango amplio de ocupación, lo que podría ser dilucidado con el análisis propuesto.

Además, es importante mencionar que a partir de la datación del material cultural se pretende contextualizar a las figurinas en el marco de la excavación realizada, puesto que éstas se encuentran en un contexto de la cultura Chorrera; por lo tanto, el datar las piezas

que se observan en la Tabla 2, permitirá situarlas en un marco cronológico propio, que permitirá entender las características de esta cerámica.

Por otro lado, en cuanto al análisis iconográfico, en línea con lo planteado por Panofksy (1982), se ha cumplido con los pasos que el autor ha propuesto, iniciando con la clasificación y descripción de las figurinas, se han seleccionado aquellas que cumplen con el requisito de portar un tocado, así también en las figurinas correspondientes al contexto de Machalilla se han clasificado de acuerdo a su correspondencia a antropomorfos o zoomorfos y se seleccionó para posteriores análisis únicamente a las primeras.

Posteriormente, siguiendo el trabajo de Ugalde (2009) se han identificado cada una de las partes que conforman las figurinas (revisar siguiente sección), siendo estas las partes de su cuerpo, órganos sexuales, adornos corporales como tocado pulseras, brazaletes, ajorcas, pintura corporal, vestimenta; adornos faciales como orejeras, bezote, narigueras; vestimenta, faldas o taparrabos; así como también ciertos objetos que lleva la figurina como bastones, vasijas, infantes o bebés, instrumentos musicales, etc.; y por último se ha identificado la forma del cuerpo y la posición de la figurina.

Como paso siguiente se ha identificado una jerarquía de los elementos, que será explicada más adelante en el apartado 11.1. Con esa tipología y la adhesión de los elementos en cada uno de los tipos, se ha creado una base de datos (ver Anexos), en ella se ha asignado un código a cada uno de los tipos y subtipos de las partes de las figurinas antes mencionadas (Tablas 4, 5, 6 y 7). A partir de ello lo que se ha logrado es formar grupos de figurinas que presentan tocados con características o elementos similares; esto nos ha permitido tener una mayor comprensión de los elementos que se presentan con mayor frecuencia en las figurinas. Posteriormente se han realizado cruces de variables con otros elementos de las piezas cerámicas como son la vestimenta, los órganos sexuales, la posición y el género de la figurina.

Vale aclarar que el género de cada figurina fue asignado tomando en cuenta otros atributos, esto siguiendo la línea de Gero (2001), para quien el género en las figurinas cerámicas se debe entender de acuerdo al contexto de cada cultura, y como se verá más adelante, se observan rasgos ligados a los adornos corporales de las figurinas que distinguen dos géneros que son los que se han tomado como referencia en este trabajo.

El cruce de variables nos ha permitido elaborar nuestras primeras hipótesis, las mismas que constituyen un primer acercamiento al entendimiento de este material y el propósito de su elaboración en cuanto a la materialización de la identidad de un grupo.

El estudiar los elementos que componen las figurinas cerámicas y entender el significado que tenían para las sociedades del pasado, es relevante para el estudio arqueológico, puesto que permite aclarar aspectos que el análisis morfológico y funcional no permiten. Este trabajo pretende dar cuenta de estos ámbitos de la cultura Bahía, a partir del análisis de los elementos del tocado de las figurinas. En la investigación se ha hecho uso de la semiótica que ha permitido analizar cada elemento, en este caso del tocado, como un signo que aporta información sobre la realidad de esta sociedad.

Lo que se pretende con esta investigación es aclarar la discusión sobre la manera de pensar y de entender el mundo de las personas del pasado; es así que al dilucidar la forma en la que se ha ido construyendo la identidad se pueden entender otros aspectos que contribuirían a la discusión de otras problemáticas. Para esto, lo que se hará en principio es identificar los rasgos que se presentan con mayor frecuencia en los tocados de la cultura Bahía a través del análisis de los elementos que los componen, que pueden dar a entender aspectos de la organización social de esta cultura. Para cumplir con ello se han analizado los tocados, y a partir de la clasificación de sus elementos, se ha podido entender los signos que los componen, lo que ha ayudado a la comprensión de aspectos del entorno sociocultural de este grupo.

Descripción del material

Para el presente estudio se realizó el análisis iconográfico de un total de 601 figurinas antropomorfas, en su mayoría completas, cuyo contexto se desconoce puesto que pertenecen a colecciones de museos y tal como menciona Ugalde (2009), las piezas que provienen de estas colecciones son resultado de donaciones o compras y por lo tanto es complicado conocer incluso su filiación cultural, por lo tanto se ha asignado una filiación cultural, confiando en la que ha sido asignada previamente en la colección, así como también siguiendo las pautas de estilo que han sido atribuidas por Estrada (1962), quien propone la frecuencia de aparición de ciertos rasgos como propios de la filiación cultural Bahía.

En el primer caso, las figurinas de procedencia Bahía de acuerdo a Estrada (1962), están caracterizadas por su mayor desarrollo artístico, y por su forma de elaboración, la cual

es modelada a mano, así como también se usaron moldes, por lo tanto se lleva por primera vez a cabo la producción de ciertas piezas en masa (p. 70). Las figurinas presentan en su mayoría pintura post-cocción, cuyos colores son en su mayoría negro, rojo y amarillo; así como también, presentan engobe blanco, principalmente sobre la cara. La mayoría de las figurinas son representaciones femeninas, presentan también decoraciones en el cuerpo como brazaletes y collares, así como también en algunos casos presentan incisos en el cuerpo denotando tatuajes o vestimenta. En cuanto a la posición de las figurinas, se presentan de pie y en posición sedente, algunas de ellas con los brazos cruzados bajo el pecho.

La proveniencia de las figurinas cerámicas, como se mencionó anteriormente son colecciones de museos correspondientes a Museo del Alabado, Museo de Manta, Museo Antropológico de Arte Contemporáneo de Guayaquil y Museo Nacional. Estas piezas fueron fotografiadas en meses anteriores, como parte del Proyecto de Investigación denominado “Etnoarqueología de las identidades sexuales en el Ecuador Prehispánico”, proyecto financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que se desarrolla desde 2016 bajo la dirección de la Dra. María Fernanda Ugalde, en el marco del cual he gozado durante dos años de un convenio de ayuda socioeconómica, que me ha facilitado la realización de esta disertación.

El proyecto, pretende entender, brindar respuestas y alternativas a la forma que la arqueología ha visto a la posible variedad de identidades sexuales existentes en el Ecuador Prehispánico, para lo cual se ha realizado una base de datos con cruce de variables que ha permitido a la investigadora emitir hipótesis acerca la forma de vivir las sexualidades antes del tiempo de la colonia en Ecuador, por lo tanto, todas las figurinas fotografiadas corresponden a ejemplares con rasgos antropomorfos.

Por otro lado, como resultado de la excavación del sitio Machalilla-Landívar, se halló en el corte 2, donde se halló una mayor cantidad de figurinas de filiación cultural Bahía, un total de 282. En el rasgo 201, bajo la capa más superficial, fue encontrado una gran cantidad de material arqueológico mezclado de varias temporalidades, pues se encontró cultura material perteneciente a Chorrera y Bahía, diseminada a varias profundidades (Prümers & Ugalde, 2018: 92). Del total de fragmentos de figurinas 481, son cuerpos antropomorfos 394, y corresponden a caras antropomorfas 17 fragmentos, mientras que 17 fragmentos fueron caracterizados como zoomorfos. Esta clasificación y conteo fue realizada en el marco del proyecto antes mencionado por María Calle (Tabla en anexos).

Ahora bien, estos fragmentos de piezas cerámicas aparte de ser enviados a realizar análisis de termoluminiscencia, como se ha mencionado anteriormente, han sido fotografiados y analizados en cuanto a su forma y la presencia de algunos de los tipos que han sido usados para el resto de cerámica estudiada. Es así como a partir de este estudio se han elegido cuatro fragmentos, cuyo contexto se encuentra en la Tabla 2; los cuales serán descritos a continuación.

16049: Fragmento de pecho de figurina, vista anterior presenta la mano izquierda con pulsera de banda lisa, sosteniendo fleco y presenta un seno (derecho) completo y seno izquierdo se encuentra fragmentado.



Figura 6: Fragmento Ma-Lan 16049

3162: Fragmento de extremidad inferior (pierna y pie) presenta líneas verticales excisas a manera de dedos. Pie se presenta doblado y en posición de punta y con ligero protuberancia a la altura de la rodilla, posible porción inferior de falda.



Figura 7: Fragmento Ma-Lan 3162

3231: Fragmento de brazo y mano de figurina. Presenta pulsera de banda lisa a manera de aplique, en la mano presenta líneas excisas verticales a manera de dedos. Se observa la presencia de pintura anaranjada rojiza.



Figura 8: Fragmento Ma-Lan 3231

529: Fragmento de cuerpo (torso) de figurina, presenta porción de brazo de figurina (codo) presenta pintura anaranjada rojiza.



Figura 9: Fragmento Ma-Lan 529

Tipos

Los tipos que se han propuesto en este trabajo, se han elaborado a partir del entendimiento de cada uno de los elementos presentes en las figurinas como una parte que al ser organizada en conjunto con los demás rasgos, forman un signo capaz de ser estudiado (Eco, 1986). Es así como se han tomado elementos en común entre los tocados, con la finalidad de formar tipos. Se ha empezado por tomar en cuenta la forma del tocado y el

tipo de apliques que se encuentran en ellos; posteriormente los subtipos se han propuesto a partir de la observación de variantes en la combinación de elementos (Figuras 10 y 11).

A los tipos y subtipos se les ha asignado letras y números para su identificación. En las siguientes tablas (4, 5, 6 y 7) se observan los tipos propuestos para el análisis iconográfico de las piezas.

TIPO	Descripción
T-1	Tocado con motivo zoomorfo
T-2	Tocado con motivo antropomorfo
T-3	Tocado a manera de casquete
T-4	Tocado con apéndices cónicos
T-5	Tocado a manera de vicera
T-6	Tocado cilíndrico
T-7	Tocado cónico
T-8	Tocado en forma de medio cilindro
T-9	Tocado con protuberancias en forma de conos abiertos
T-10	Tocado con crestas encima y a los costados
T-11	Tocado con apéndice en forma de campana
T-12	Tocado dividido en dos lados
T-13	Tocado de forma cuadrangular
T-14	Tocado con numerosas protuberancias tubulares
T-15	Especie de mantilla a un lado de la cabeza
T-16	Tocado en forma triangular
T-17	Tocado fragmentado
D-1	Diadema con apliques circulares
D-2	Diadema plana
D-3	Diadema circular
D-4	Diadema semicircular
D-5	Diadema con apliques romboides
D-6	Diadema con decoración de ofidios
D-7	Diadema con apliques en forma de posibles granos de café
D-8	Diadema en forma de apéndices cónicos
D-9	Diadema con apliques circulares y triangulares
D-10	Diadema con adornos tubulares
D-11	Diadema con apliques ovalados con terminación a los costados en forma de pompón
D-12	Diadema fragmentada

Tabla 4: Tipos de tocados

Para proponer los tipos de vestimenta se han observado y tomado en cuenta en primera instancia la forma de lo que las figurinas llevan puesto, para delimitar si es que se trata

de falda, taparrabo, pachalina o poncho; posteriormente se han observado las decoraciones de cada una de estas prendas.

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-4	Falda sobre las rodilla con diseños geométricos incisos
FLD-5	Figurilla desnuda
FLD-6	Especie de falda compuesta por filas de motivos rectangulares y cuadrados
FLD-7	Falda llana sobre la rodilla
TA-1	Taparrabo pintado a manera de franja blanca
TA-2	Taparrabo en forma de T
TA-3	Taparrabo triangular
TA-4	Taparrabo trapezoidal
TA-5	Taparrabo fragmentado
TA-6	Taparrabo a manera de franjas verticales
PO-1	Poncho llano
PO-2	Poncho decorado con motivos curvilíneos
PO-3	Poncho decorado con apliques en forma de flecha
PO-4	Poncho decorado con motivos circulares
PO-5	Poncho con decoración en los costados
PO-6	Poncho con apliques en forma triangular
PO-7	Poncho decorado con apliques circulares y líneas excisas
PO-8	Pachalina
PO-9	Especie de cinturón de varias bandas lisas
PO-10	Especie de cinturón con adorno en el centro
CA-1	Especie de camisa/blusa

Tabla 5: Tipos de vestimenta

En el caso de los tipos de órganos sexuales, se inició por observar la presencia de senos o falos, posteriormente se tomaron en cuenta el tamaño y la forma de los senos, así como también la presencia o ausencia de pezones, su forma y tamaño. Por otro lado, en el caso de presentar falo, se tomó en cuenta su estado (flácido o erecto) y la presencia o ausencia de testículos.

Tipo	Descripción
S-1	Senos pequeños sin pezones, por encima de los brazos
S-2	Senos pequeños con pezones protuberantes, 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-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-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-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-23	Senos grandes con pezones puntiagudos
S-24	Senos grandes distantes, sin pezones
S-25	Senos grandes tubulares, sin pezones
S-26	Ausencia de senos
S-27	Senos planos con pezones pequeños
S-28	Senos cubiertos con collar de gran proporción
S-29	Pezones
F-1	Falo flácido pequeño con testículos expuestos
F-2	Falo flácido con el glande y los testículos expuestos
F-3	Falo erecto, ancho, con un testículo expuesto, con 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	Testículos expuestos, orificio en el ano
NO	Sin evidencia de órganos sexuales

Tabla 6: Tipos de órganos sexuales

Para los tipos de posición se observó la manera en la que está dispuesta la figurina, de pie, sentada, con las piernas estiradas o dobladas, así como también la posición de las manos y la presencia de objetos entre las extremidades superiores o inferiores.

En el caso del posible género de las figurinas, éste fue asignado tras la combinación de las características que se vieron previamente. Se han observado senos/falo, falda/taparrabo, tocado; para al final asignar un posible género.

TIPO	Descripción
HPR-1	Hombre en posición de loto
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-4	Hombre de pie, con posible objeto musical en cada mano
HPR-5	Hombre en posición sedente con las piernas estiradas y los pies entrecruzados
HPR-6	Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, parece que su órgano sexual esta 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
MPR-1	Mujer de pie, con los brazos en el pecho, sosteniendo entre sus manos instrumento musical
MPR-2	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas y sus manos sobre las piernas
MPR-3	Mujer en posición de loto con las manos sobre la pierna
MPR-4	Mujer sentada sobre un posible banquillo con las manos sobre su vientre
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
CABEZA	Únicamente cabeza de figurina

Tabla 7: Tipos de postura y género.



Figura 10: Tipos y subtipos de tocados. Fuente: Elaboración propia



Figura 11: Tipos y subtipos de tocados. Fuente: Elaboración propia

Capítulo IV

Análisis de Resultados

Tocados

Del total de piezas fotografiadas que constituyen el universo de estudio (las 600 piezas fotografiadas en el marco del Proyecto de Investigación “Etnoarqueología de las Identidades Sexuales en el Ecuador Prehispánico”), se han elegido como muestra para esta disertación un conjunto de 594 piezas, aquellas que poseen tocados, puesto que este elemento es de especial importancia para el análisis que se ha realizado. Las otras 6 piezas restantes, o bien están incompletas y carecen de cabeza, o no presentan tocado.

Ahora bien, a partir de la asignación de tipos a los tocados de cada figurina hemos obtenido tablas que nos permiten visualizar con mayor claridad el tipo de tocado que se presenta con mayor frecuencia.

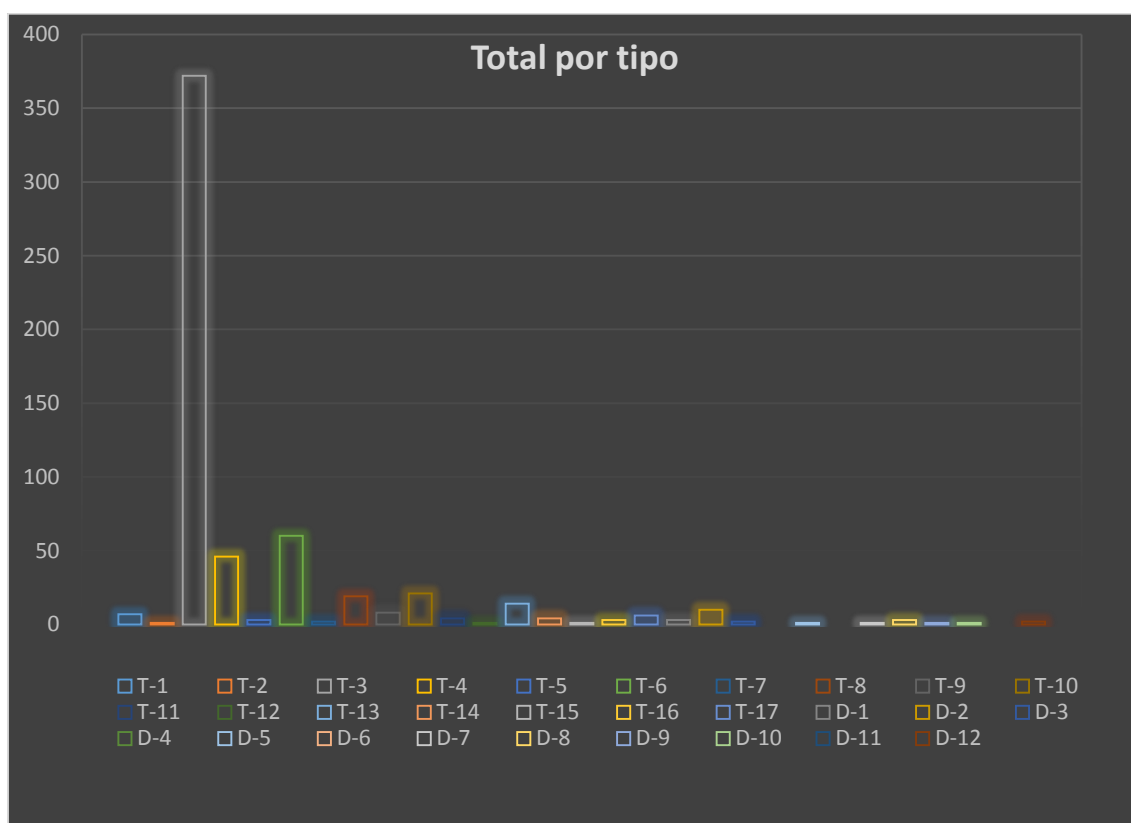


Gráfico 1: Tocado. Frecuencia de cada tipo

Como se puede observar en el Gráfico 1, el tipo de tocado que se presenta con mayor frecuencia entre las figurinas en el TIPO 3 (T-3), que se observa en la Figura 12A, este corresponde al tocado a manera de casquete, esto podría demostrar que éste constituye la

forma más común de representación del tocado, esto podría dar validez a la idea del posible uso de moldes en la elaboración de la mayoría de las piezas cerámicas.

Ahora bien, hemos podido también realizar una categorización por subtipos, puesto que cada tipo propuesto ha presentado variaciones de elementos que nos han permitido asignar subtipos a ciertas repeticiones de elementos.

Como se puede observar en el Gráfico 2, el subtipo que se presenta con mayor frecuencia, en un 25% es el tipo T-3 que corresponde al tocado a manera de casquete, este tipo no posee más elementos; seguido a este subtipo, el segundo que se presenta con mayor frecuencia, en un 9% es el tocado a manera de casquete con fleco al costado, sostenido entre las manos de la figura (T-3.2), este tipo de tocado tiene como característica que posee como elemento principal una especie de fleco que va desde la parte posterior inferior del tocado, rodea la nuca de la figurina y culmina entre las manos de la misma (Figura 12B).

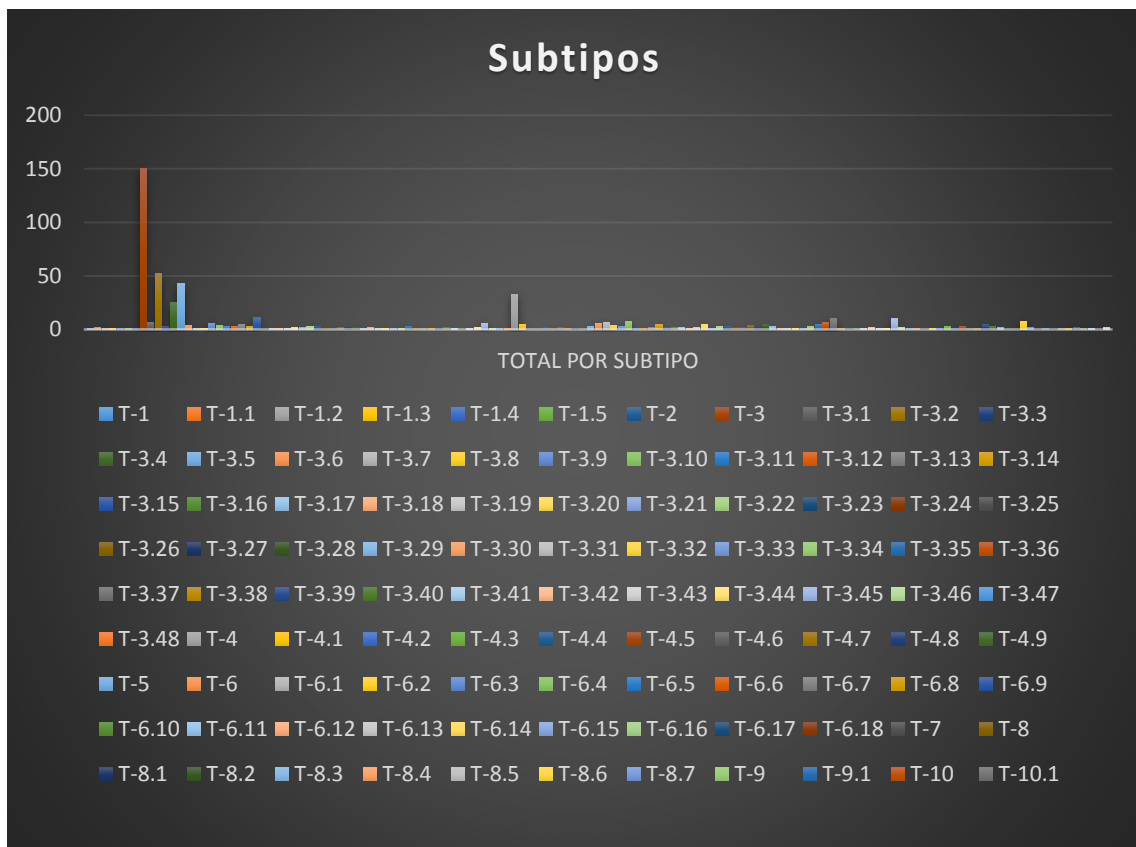


Gráfico 2: Tocado. Frecuencia por subtipos



Figura 12: A. Tocado a manera de casquete B-2-72-71. MUNA. B. Tocado a manera de casquete con fleco sostenido entre la manos de la figura. B-2-7-79. MUNA

Al realizar el cruce de variables entre los tipos de tocado y el género de las figurinas podemos observar que este tipo de tocado únicamente se presenta en las figurinas con características femeninas, lo que podría dar a notar que este tipo de tocados era únicamente llevado por mujeres, lo que podría a su vez apuntar a una asociación entre el tocado y el género de la persona. Otro de los aspectos que se hacen notorios al realizar el cruce de variables es que únicamente las figurinas con rasgos femeninos llevan diadema entre sus adornos corporales; esto a nuestro parecer únicamente apoya el supuesto de que ciertas prendas eran de uso exclusivo de las personas pertenecientes a uno de los géneros.

A partir de lo anterior se afirma lo propuesto por Berenguer (2007), pues se ha podido observar que las personas dependiendo el género al que pertenecen llevan ciertas prendas, adornos corporales, y por lo tanto adoptan maneras de comportarse que permiten que el grupo lo identifique como tal.

Vestimenta

Del total de piezas se han contabilizado 319 piezas que presentan vestimenta de algún tipo, en general las prendas que se ha observado en las piezas son faldas, taparrabos, ponchos, pachalinas y una especie de camisa de mangas largas. El resultado del conteo de estos datos se puede observar en el Gráfico 3.

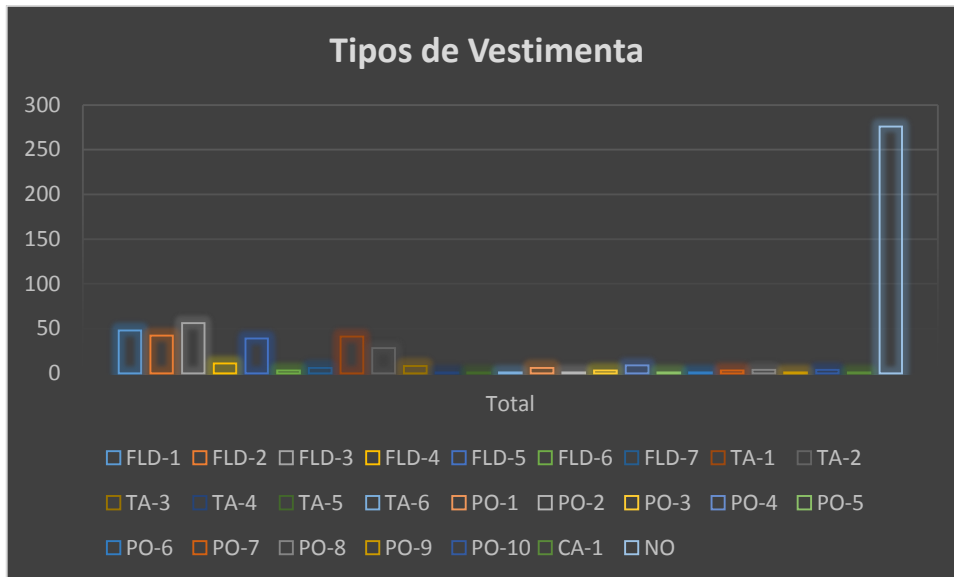


Gráfico 3: Vestimenta. Frecuencia por tipos

Como se puede observar en el gráfico 3 el tipo más frecuente es la carencia de prendas de vestir con un total de 276 piezas, por lo tanto la mayoría de las piezas independientemente de sus demás adornos corporales no poseen vestimenta. El segundo tipo más frecuente es el tipo 3 (FLD-3), que corresponde a la falda llana por debajo de las rodillas (Figura 7B), con un total de 56 piezas, lo que podría corresponder con la frecuencia de las figuras femeninas. En el caso de las figurinas masculinas el tipo que presenta mayor frecuencia es el tipo 1 (TA-1), el cual corresponde a taparrabo pintado a manera de franja blanca (Figura 13A), con un total de 41 figurinas. Por otro lado la parte superior de vestimenta que más se repite es el tipo de poncho 4 (PO-4), que corresponde a poncho decorado con motivos circulares, con un total de 9 piezas

Ahora bien, en el caso de los subtipos (Gráfico 4), el más frecuente es el tipo 3 antes mencionado, pero si se toman en cuenta los subtipos, el segundo más frecuente es el tipo 1.2 (FLD-1.2), que corresponde a Falda llana hasta los tobillos, con un total de 21 piezas (Figura 13B). Es así como se entiende que en general la composición de adornos corporales más frecuente en las figurinas que presentan rasgos ligados con lo femenino, está caracterizada por ser más simple y no tener tantos detalles, apliques y decoración como los masculinos.

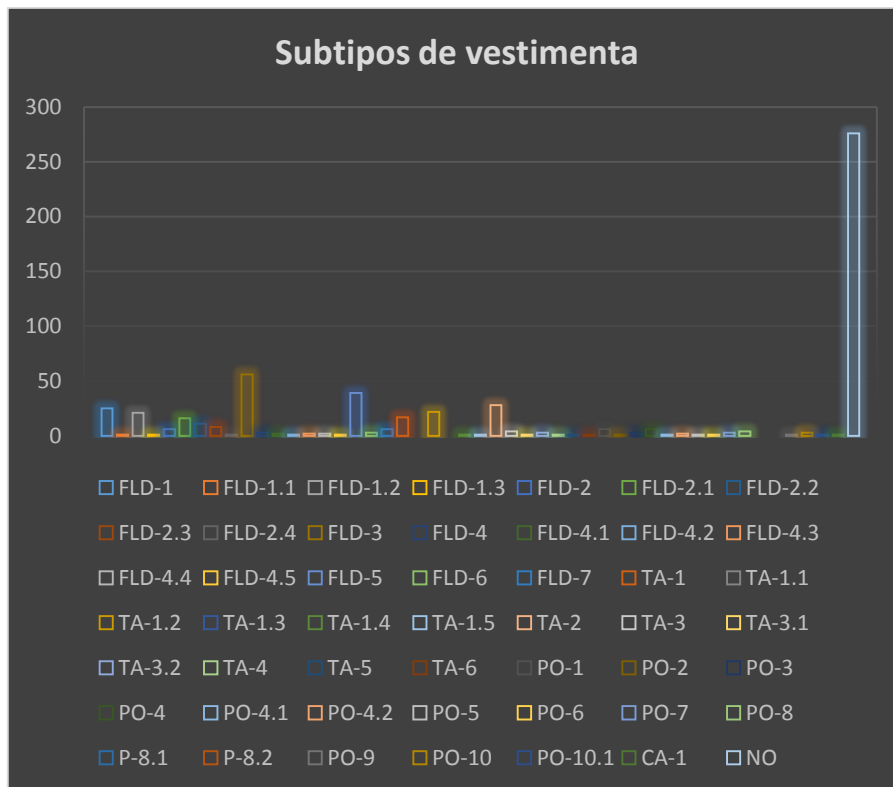


Gráfico 4: Vestimenta. Frecuencia por subtipo.



Figura 13: A. Taparrabo a manera de franja blanca. B-1-26-66. MUNA. B. Falda llana por debajo de la rodilla. B-601-47-66. MUNA

Órganos sexuales (Senos/Falos)

En el caso de los rasgos que denotan órganos sexuales se han tomado en cuenta senos y falos, puesto que la cantidad de figurinas que presentan vulva o evidencia de una posible vulva es reducida, por lo tanto no es un dato que se pueda cuantificar. Entonces se han realizado gráficos (5 y 6), en donde se ha evidenciado que la mitad de figurinas, un total de 296, no presentan rasgos que evidencien ni senos ni falos, mientras que en el caso de la otra mitad de ellas, 104 presentan senos pequeños, 43 de ellas sobre los brazos y 61 de debajo de los mismos. Por otro lado, hablando de los rasgos que evidencian la presencia de falo, son únicamente 10 el número de figurinas (Figura 14A y 14B).

Estos resultados podrían deberse a que las figuras de cerámica que presentan detalles ligados con lo masculino se encuentran vestidas, no presentan estos rasgos, o la posición en la que se encuentran, sentadas o con un objeto como un bastón entre las manos, no permite que se observen estos rasgos. En cambio, por otro lado, las figurinas femeninas en su mayoría, presentan falda, lo que permite que se observen con facilidad sus senos, y por el mismo motivo las figuras en las que se puede observar su vulva es muy reducida.

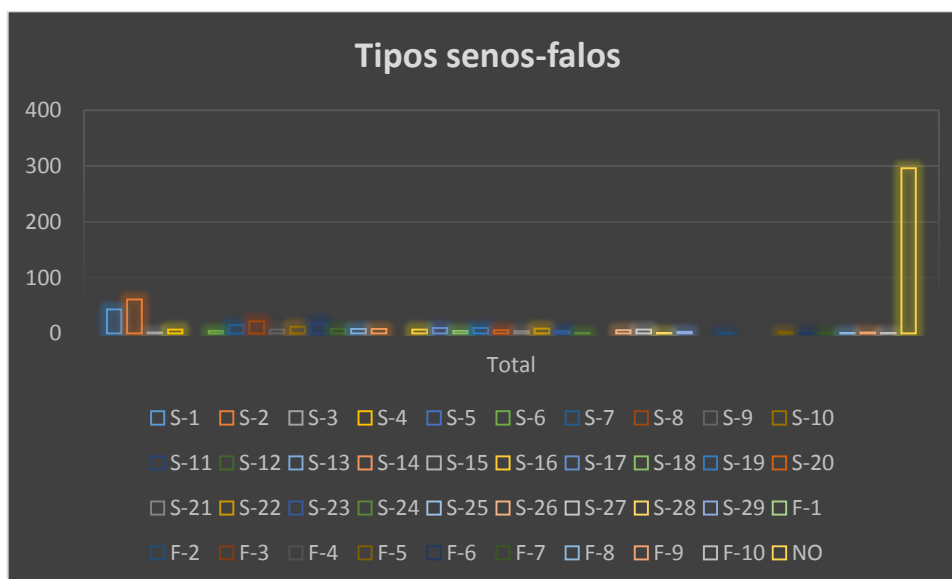


Gráfico 5: Senos-Falos. Frecuencia por tipo

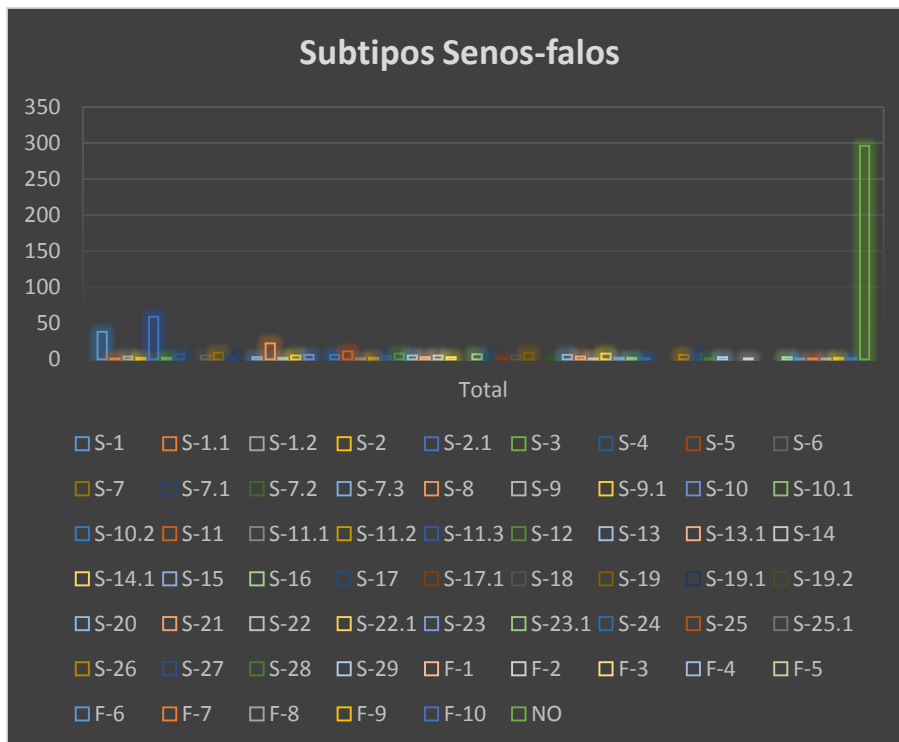


Gráfico 6: Senos-Falos. Frecuencia por subtipo



Figura 14: A. Figurina con senos pequeños. B-1-26-66. MUNA. B. Figurina con falo expuesto GA-1-2187-81. MAAC

Género-Posición de la Figurina

Como se mencionó anteriormente, se tomaron en cuenta la presencia de varios rasgos que permitieron proponer la pertenencia de la figurina al género masculino o femenino. Ante ello se dividieron a las figurinas en tres grupos, masculinas, femeninas y aquellas que no

tenían su cuerpo completo y por lo tanto no se podían observar características que permitieran adjuntarlas a un grupo. Es así, como se puede observar en el Gráfico 7, se contabilizaron 293 figurinas con rasgos correspondientes al grupo masculino, 298 al femenino y 4 incompletas.

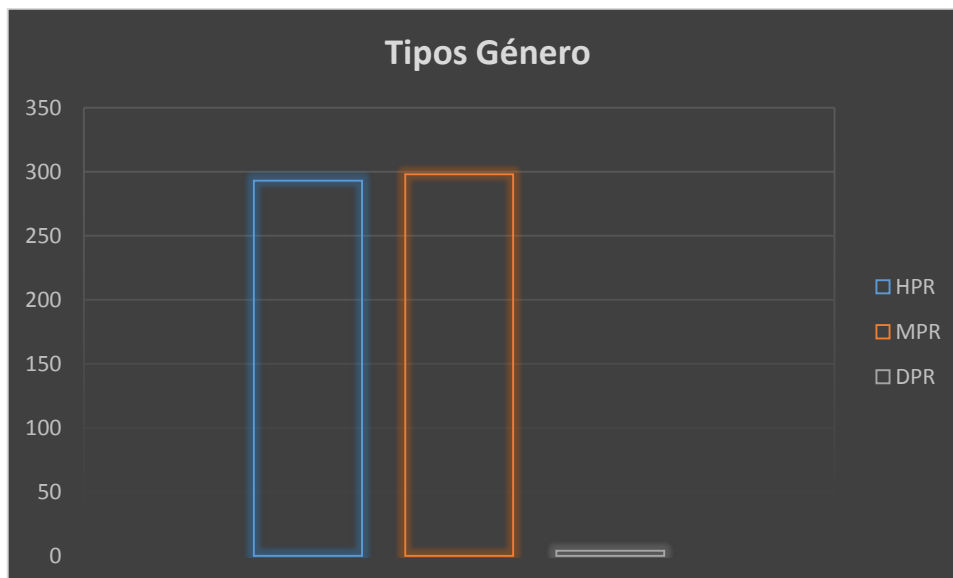


Gráfico 7: Género. Frecuencia por tipo

A la par de identificar rasgos que permitieran adjuntar a las figurinas a uno de los grupos antes mencionados se realizó una descripción de la postura de la pieza como se puede observar en el Gráfico 8, lo que podría posteriormente responder inquietudes acerca de si las posturas están relacionadas con una actividad que las personas realizaban y estas estaban ligadas al género. Esto, podría incluso estar relacionado con cuestiones de identidad grupal, como se explicará posteriormente en la siguiente sección.

En cuanto a la posición de la figura, se contabilizó con mayor frecuencia el tipo MPR-1, que corresponde a mujer de pie, con los brazos en el pecho, con un total de 236, lo que se observa en la Figura 15A. Por otro lado las figurinas con características masculinas se presentaron con mayor frecuencia en la posición del tipo HPR-1, que corresponde a hombre en posición de loto; con un total de 195 piezas cerámicas (Figura 15B).

Ahora bien, también se realizó un conteo de la frecuencia por subtipos, que se puede observar en el Gráfico 9, y se contabilizó que el tipo más frecuente con relación a las figurinas masculinas es el HPR-1.2 que corresponde a hombre en posición de loto con ambas manos sobre su pierna, con un total de 111 piezas y en cuanto a las figurinas con rasgos femeninos el tipo que presenta mayor frecuencia es MPR-1.5 que corresponde a Mujer de pie con los brazos junto al cuerpo, sosteniendo entre sus manos una especie de

fleco que sale de su tocado y el segundo en frecuencia MPR-1.6 que corresponde a mujer de pie con los brazos junto al cuerpo, con las manos unidas sobre el vientre y bajo los senos.

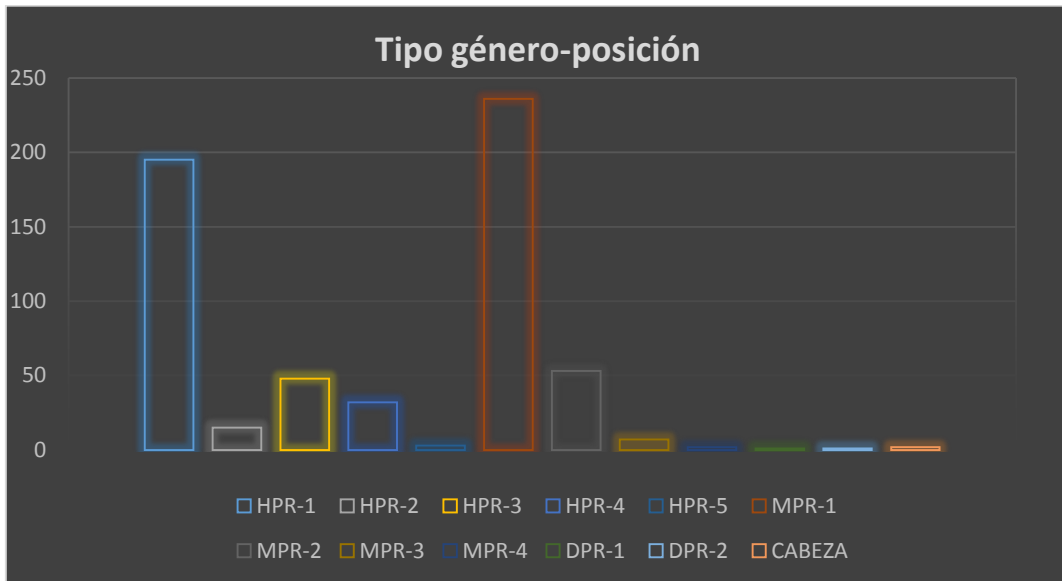


Gráfico 8: Género-Posición Frecuencia por tipo

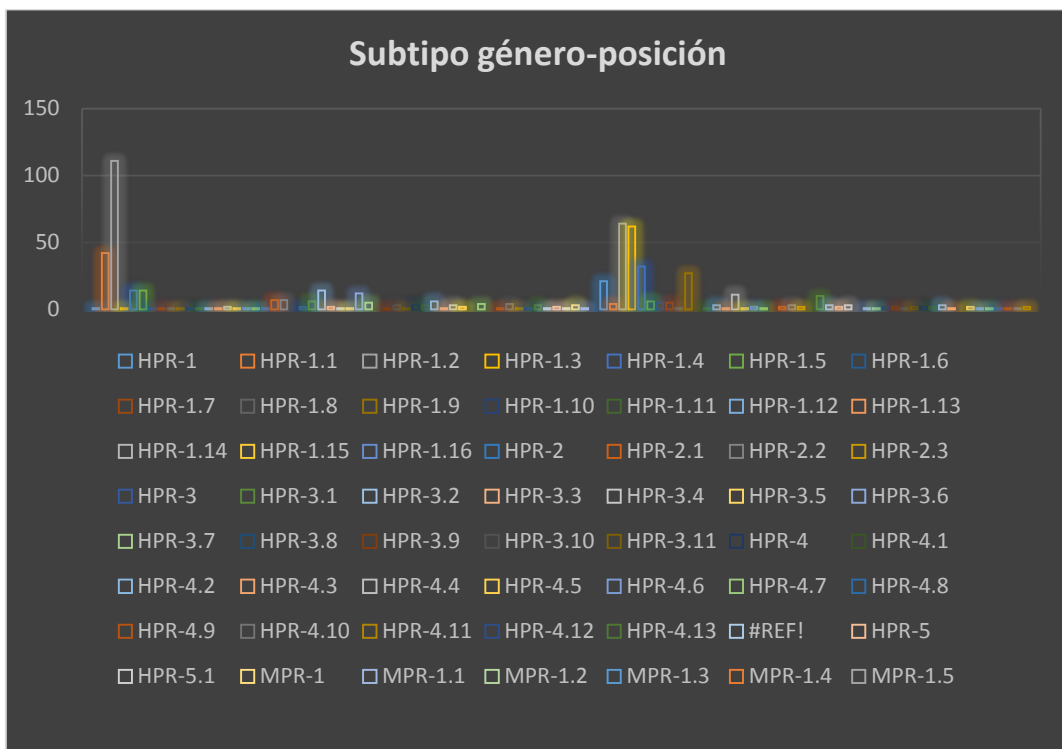


Gráfico 9: Género-Posición. Frecuencia por subtipo



Figura 15: A. Figurina con brazos y manos en el pecho. B-7-14-66. MUNA. B. Figurina en posición de loto. B-1-28-66. MUNA

Correspondencia Fragmentos Ma-Lan con Figurinas Bahía completas

Ahora bien, como se mencionó en apartados anteriores, se realizó también un análisis que busca aclarar la cronología de ocupación de la cultura Bahía, para que lo que fue necesario analizar piezas excavadas en el sitio Ma-Lan, estos fragmentos han sido analizados de tal manera que se ha entendido su correspondencia con respecto a figurinas completas que han sido identificadas como Bahía. A partir de ello se han obtenido tablas que permiten observar que si bien no todos los fragmentos que corresponden a antropomorfos son identificables como parte de una figurina, del total de fragmentos 411, se han identificado 81 como parte de una figurina y de aquellos, 30 fragmentos pudieron ser ingresados dentro de la tipología antes establecida para las demás figuras.

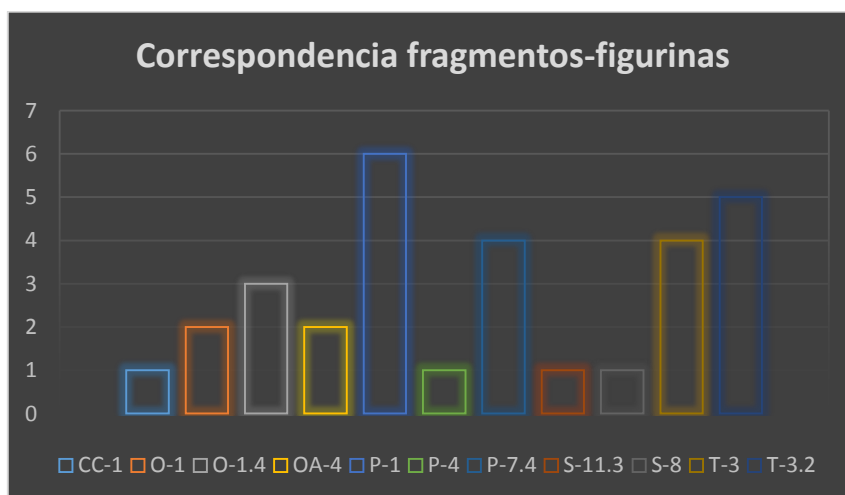


Gráfico 10: Correspondencia fragmentos-figurinas

Así, como se puede observar en el Gráfico 10, el fragmento que aparece con mayor frecuencia es la pulsera con banda lisa (P-1), esto se hace evidente en la Figura 16. Por otro lado, en cuanto a tocados el que se presenta más frecuentemente es el Tocado a manera de casquete con fleco al costado sostenido entre las manos de la figura (T-3.2), esto se deduce ya que se han encontrado entre los fragmentos las manos de las figurinas sosteniendo esta especie de fleco, esto se observa en la Figura 17. Frente a esto debemos comparar estos datos con los obtenidos en gráficos anteriores, que muestran que este tipo de tocado se presenta de manera muy frecuente en las figurinas con características femeninas, las cuales representan un alto porcentaje entre las piezas de la muestra, por lo que se puede deducir a partir de estos resultados, que una gran fracción de las piezas cerámicas de esta cultura presentaban estas características, es decir este tipo de tocado, posición y rasgos que la situaban dentro del género femenino.



Figura 16: Correspondencia de fragmento Ma-Lan 3231 con pieza Bahía BP-3644. MAAC



Figura 17: Correspondencia de fragmento Ma-Lan-11 con pieza Bahía BP-6611. MAAC.

A la par de lo anterior se ha realizado una correspondencia con los fragmentos que fueron enviados para el análisis de termoluminiscencia, así hemos visto que estos fragmentos se relacionan con ciertas partes de figurinas completas provenientes del museo MUNA y MAAC (Figuras 18-21).



Figura 18: Correspondencia de fragmento Ma-Lan 529 con figurina Bahía GA-2-566-77. MAAC



Figura 19: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 3162 y figurina Bahía GA-3-189-76. MAAC.



Figura 20: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 16049 con figurina Bahía B-9-51-72. MUNA.



Figura 21: Correspondencia entre fragmento Ma-Lan 3231 con figurina Bahía GA-4-481-78. MAAC.

Cruce de variables

Ahora bien, para realizar el cruce de variables se han tomado en cuenta los tipos que se presentan con mayor frecuencia entre las figurinas seleccionadas como muestra que provienen de las colecciones de museos. Es así como haciendo uso de una tabla dinámica de Excel (Anexos), se ha observado que las figurinas con los rasgos femeninos que cumplen con el tipo de tocado más frecuente son un total de 146, mientras que aquellas con rasgos masculinos son 36.

Esto podría decirnos que a pesar de que se observa la existencia de rasgos meramente masculinos y femeninos, es la suma de una amplia variedad de estos la que da como resultado que una pieza sea reconocida como parte un grupo, es decir, si bien muchos de los rasgos de las piezas se repiten, son muy pocas de ellas las que comparten exactamente la misma combinación de características.

Esta afirmación se sustenta en lo que plantea Gutiérrez Usillos (2011), pues el autor explica que los miembros de ciertas ramas de los grupos como los chamanes ostentaban indumentaria que permitía su reconocimiento (Figura 22), es así que en la cerámica se observa que estos personajes llevan su parafernalia propia como el lliptero y la espátula, además de estar sentados en un banquillo, lo que lo sitúa como vigilante, guía, protector y depositario del conocimiento comunal.

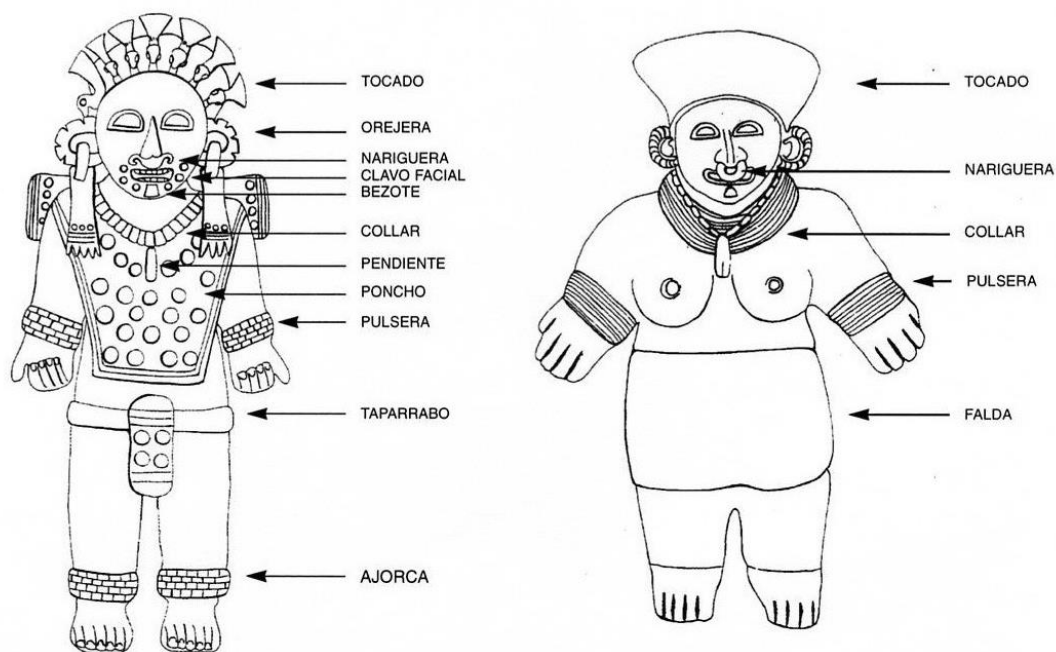


Figura 22: Vestidos y adornos en la época de Desarrollo Regional en la costa Ecuatoriana. Fuente: Almeida 1999. p. 25

Así también, el autor menciona que se observa una clara distinción entre los tocados femeninos y masculinos, puesto que los femeninos, en el caso de la cultura Jama Coaque, y como hemos visto también en Bahía, eran de características más sencillas “casco o gorro que se sobrepone en la cabeza. (...) Adorno que varía su complejidad desde flecos, adornos en la coronilla, (...) lo que muestra que era un símbolo de status, posición social e identificación con el grupo” (p. 236). De igual modo, afirma que la saliente que se observa en los tocados, estaba ligada con algunos rituales de paso en los Andes Centrales

como el denominado Yavichico.³ Esto podría estar relacionado con el tipo de tocado que se ha visto con mucha frecuencia en la muestra analizada, pues el cabello sobrante se trenzaba, y es posible que esto sea lo que se observa como el fleco saliente del tocado.

En cuanto a la vestimenta de las figurinas algunos autores han mencionado que en el caso de la cultura Bahía, por haber habitado la costa ecuatoriana, la vestimenta que se usaba debió haber sido elaborada a partir de materiales del medio, además de ser ligera por el clima. Así también se menciona que los adornos usados debieron estar en consonancia con el sistema ideológico, por lo tanto los diseños de la ropa debieron estar ligados con el sistema religioso imperante (Almeida, 1999).

Se establece también que las figurinas se distinguen de acuerdo a lo que llevan puesto, taparrabo para masculinas, falda para femeninas (Almeida, 1999; Ugalde, 2009). Incluso otros autores como Brezzi (2003), se han aventurado a afirmar que los alfareros usaban el mismo molde para todas las piezas, por lo que el sexo está definido por la vestimenta.

En el caso de la falda, Gutiérrez Usillos (2011) menciona que en crónicas de la colonia, especialmente en la de Fernández de Oviedo, se señala el uso de una tela que las mujeres se amarraban a la altura de la cintura, cuya extensión variaba entre debajo o sobre la rodilla. El largo variable de la falda podría ser debido al status de las personas, pues lo que se explica es que a mayor status, la falda era más larga.

En relación a lo anterior, se explica que algunas figurinas podrían haber llevado faldas de tela, esto es porque a menudo se presentan piezas que aunque parecen desnudas no muestran rasgos de órganos sexuales, especialmente vulva. Es así que Gutiérrez Usillos (2011) propone que los orificios que llevan ciertas figurinas en el toso, más allá de ser útiles en el proceso de cocción, o para producir sonido en el caso de las figuras-ocarinas como lo ha propuesto Ellen Hickmann (1987 en Gutiérrez Usillos, 2011), es posible que hayan servido para amarrar la tela a la pieza. Esto muestra la amplia variedad de posibilidades en el diseño de la figurina.

Es así como se puede deducir que la identidad se forma a partir de la suma de varios rasgos que se expresan en el cuerpo por lo tanto, el llevar una cierta forma de tocado o de

³ Ritual Yavichico, llevado a cabo en la actual Bolivia, en el que se cortaba el cabello de la persona, como parte de ritual de paso para convertirlo en adulto. (Gutiérrez Usillos, 2011. p. 230)

falda no determina la identidad del sujeto, sino es la suma de varios adornos corporales, la forma en la que están performados en el cuerpo y lo que estos representan para el grupo; lo que podría mostrar lo que constituye la identidad de una persona, esto se establece como una aseveración que se explicará con mayor detalle más adelante haciendo uso de investigaciones de varios autores.

Frente a lo anterior, y después de la bibliografía revisada podemos afirmar que el sexo y género de las figurinas no está definido ni por la vestimenta, ni por las características físicas, sino que más bien estos rasgos resultan complementarios para dar como resultado a menudo, figurinas que no encajan en el sistema binario de género, cuyo uso fue generalizado y normalizado partir del siglo XIX (Ugalde, 2017; 2019; Ugalde & Benavides, 2018).

Horswell (2013), afirma que la memoria colectiva antes de la colonia se transmitía de manera oral, lo que dio lugar a que con el tiempo ciertas practicas ligadas a lo que el autor llama el tercer género, se sacaran de contexto y llegaran a ser calificadas como pecado. Esta calificación se llevó a cabo, puesto que las prácticas del tercer género desafiaban los conceptos españoles de masculinidad y feminidad, es por este motivo que lo se buscaba era transmitir una narrativa española que diera sentido a la invasión y colonización. Por lo tanto se hace necesaria una forma de ver a las figurinas que deje de lado las partición binaria del género.

Esta lectura está presente en Ugalde (2019a), para quien en las figurinas Tolita se hace evidente la existencia de otra visión acerca del género, pues las figurinas que se han clasificado como masculinas de acuerdo a su vestimenta, poseen una silueta que corresponde al canon femenino, cintura marcada y cadera ancha.

Esta afirmación se ve sustentada por las crónicas tempranas en las que se describe la práctica de la sodomía en la población Manteña (Benavides, 2006). Pero aún ante esta evidencia, la interpretación del registro arqueológico ha estado marcado por el discurso colonial, por lo tanto los análisis contemporáneos están aún marcados por una ideología heteronormativa y homófoba (Ugalde, 2017; Ugalde y Benavides, 2018).

Por lo tanto, se puede pensar que dado que lo que se presenta fuera del canon, es a menudo censurado o leído desde el contexto del investigador, sin entender el medio, en este caso el de los alfareros, se pueden dar lecturas que no son cercanas a la realidad. Es así que a partir de lo visto, y tratando de entender el contexto en el que fueron elaboradas las

figurinas, hemos podido comprender que el analizar únicamente un elemento como el tocado no brinda suficiente información sobre la identidad del grupo, pero si se suman otros elementos como la vestimenta, la postura o la composición de los cuerpos de las figurinas; se vislumbran datos acerca de la forma de vida de estas personas.

Por lo que se ha podido observar, en la manufactura de las piezas estaban inmersos aspectos de los grupos de poder que lo que buscaban era imponer su ideología, pero si se analizan los elementos de las figurinas de manera más detallada podemos dar cuenta de que no existe un solo tipo de figurina que se presente con una alta frecuencia, lo que sería lo esperado por el uso de moldes en la elaboración de estos objetos, sino que existe una amplia variedad de elementos en los tocados (detalles zoomorfos, antropomorfos o geométricos) que se presentan incluso en un solo tipo de tocado.

Esto lleva a pensar que es probable que el poder imperante en la época daba lugar a que se reconocieran ciertas características de la persona en el tocado, por lo tanto se buscaba resaltar estos rasgos por sobre los demás individuos del grupo, es decir el poder se hacía visible a través de las prendas que usaban las personas. Los líderes usaban ciertos tipos de tocados que validaban su poder antes los demás individuos.

Ahora bien, esta lectura también permite llegar a pensar que esta aparente uniformidad en las figurinas, especialmente en los tocados, es también una muestra del poder imperante en la época, pues como ha afirmado Ziga (2009), las prendas de vestir se configuran como un símbolo de poder sobre el sujeto, que funciona de dos formas, la primera el significado simbólico que tiene la uniformidad en el grupo, y la segunda el sentido de pertenencia al grupo que le brinda al sujeto, lo que por añadidura también le brinda seguridad y bienestar. Por lo tanto se puede pensar que la identidad de los sujetos se iba configurando a partir de lo que la ideología imperante promulgaba, pero también a partir de ciertos rasgos o características propias de las personas, que fueron ocultos o censurados como la homosexualidad o la transexualidad.

Resultado de Análisis de Termoluminiscencia

El estudio se realizó en el Laboratorio de Datación y Radioquímica de la Universidad Autónoma de Madrid, la toma de las muestras estuvo a cargo del personal del laboratorio, dicha toma de muestras se realizó sobre la base de los siguientes aspectos: una selección de muestra evitando, en la medida de lo posible, su exposición a la luz y otras fuentes de radiación; los materiales seleccionados fueron aislados, con el fin de evitar procesos de

evaporación de sus contenidos en agua y exposiciones innecesarias a la luz solar o artificial; las muestras tomadas fueron recogidas, siempre y cuando fue posible, en zonas donde la formación era lo más homogénea posible, evitando siempre la proximidad de grandes rocas, y cuando fue posible la presencia abundante de cantos de cierto tamaño (Millán & Beneitez, 2020).

El análisis se realizó mediante la técnica de termoluminiscencia y método de dosis aditivas (Fleming, 1970), con el fin de determinar el momento en que tuvo lugar su último proceso térmico importante (cocción). Dichas muestras fueron identificadas como TL1 (rasgo103 cuadrante D6, profundidad -90-95 cm); TL2 (rasgo103, cuadrante B10, profundidad -90-95cm); TL3 (rasgo101, cuadrante D8 , profundidad -28-40 cm) y TL4 (rasgo201,cuadrante I8, profundidad -45-50 cm).

Los resultados muestran el momento del último proceso de alteración térmica de la pieza cerámica, el método de datación por TL seleccionado fue el de grano fino (Zimmerman, 1971) y las fechas obtenidas son las siguientes (Tabla 8).

Código	Referencia Laboratorio	Dosis Arqueológica (Gy)	Dosis Anual (mGy/año)	Número de años B.P.	Localización
Ma-Lan 3231	MADN6783bb.binx	5,98	2,56	2429±152	TL1 (rasgo103,cuad D6)
Ma-Lan 3162	MADN6784bb.binx	3,05	1,83	2404±141	TL2 (rasgo103,cuad B10)
Ma-Lan 529	MADN6785bb.binx	2,67	1,97	1624±99	TL3 (rasgo101, cuad D8)
Ma-Lan 16049	MADN6786bb.binx	3,66	2,04	1794±108	TL4 (rasgo201, cuad I8)

Tabla 8: Resultado de las medidas de TL. Fuente: Beneitez, Pedro y Millán Asunción, 2020. p. 5

Conclusiones

El realizar el análisis iconográfico en estas figurinas, ha permitido entender que los tocados constituyen una expresión de la identidad principalmente del grupo, pues en él se visibilizan ciertas prácticas de poder, esto es porque ciertos tipos de tocados estaban ligados con la pertenencia a una élite que se hace presente durante el Desarrollo Regional. Es así como la presencia de elementos decorativos zoomorfos o antropomorfos y geométricos de gran tamaño, daban cuenta del poder que poseían ciertas personas, así también la aparente uniformidad de las figurinas, especialmente las femeninas da a pensar que los grupos de poder buscaban la homogeneidad entre ciertas personas con el objetivo de hacer presente la ideología imperante en la época.

A partir de lo analizado se puede afirmar que el separar por partes a las figurinas y ver una por una las partes que las componen, facilita, a la larga una comprensión más completa de los símbolos que componen cada parte. Así como también se ha entendido el papel que juegan estos símbolos en la formación de la identidad grupal.

Ahora bien, a partir del análisis de las partes de las figurinas, hemos podido observar que resulta insuficiente analizar únicamente el tocado de las piezas, si lo que se busca es entender un aspecto como la identidad, puesto que este elemento si bien forma parte del atuendo de la figurina, es decir es la representación de los adornos de una persona, únicamente si se combina con otros adornos como la vestimenta o incluso la postura de la figura, arroja datos que evidencian aspectos relacionados con la identidad de la persona o grupo que se buscaba representar.

La aseveración anterior se ha visto afirmada, por el hecho de que los tocados están compuestos por numerosos elementos que en ocasiones se presentan de manera única, por lo tanto resulta complicado establecer una tipología de estos elementos, así también lo que se ha observado es que a pesar de que es notorio que los tocados considerados con menor cantidad de detalles, es decir más simples, se presentan en las figurinas que presentan rasgos femeninos, se hace necesario poner en tela de análisis los elementos que convierten a una figura en masculina o femenina, puesto que el adscribir a una pieza a uno de los géneros por los detalles del tocado resulta muy aventurado y poco decididor.

Es así, que a partir de observar que los tocados presentan detalles que a menudo aparecen por una sola ocasión, se puede aseverar que existe una posibilidad de que con esto se validaba una posición de poder, puesto que la forma de los tocados o, siguiendo a Eco

(1986), el rasgo pertinente, mostraban la posición de una persona en el grupo, mientras que los detalles únicos, o variantes facultativas, constituían símbolos de identidad personal, que enfatizaban la importancia de una persona específica. Por lo tanto, lo que se valora más es la pertenencia al grupo.

Ahora bien, hemos podido observar la existencia de un patrón en la composición de las figurinas, pues aquellas que poseen rasgos ligados con lo femenino presentan tocados y vestimenta de características más simples, mientras que aquellos ligados con lo masculino presentan mayor cantidad de detalles y adornos, como es mencionado por Ugalde (2019). Esto podría indicar algún tipo de jerarquía social como lo ha indicado Gutiérrez Usillos (2011), pero también se ha hecho evidente la presencia de figurinas que a primera vista parecen estar dentro del canon, pero al revisarlas con mayor detalle muestran que sus rasgos no están del todo adheridos a la norma, estas son aquellas piezas que presentan rasgos femeninos pero tocados con muchos detalles, o masculinas que presentan senos, estas piezas de la cultura Bahía y de la cultura Jama Coaque han sido analizadas a mayor detalle por Ugalde (2018).

Además de lo anterior, a partir del análisis de estas piezas se puede aseverar que son muy pocas las figurinas que presentan el mismo tipo de tocado vestimenta, etc., sino más bien, las piezas aunque a simple vista parecen encajar dentro de un molde, presentan un amplio rango de detalles que varían, algunos incluso de pieza en pieza; esto hace pensar que sin bien en la elaboración de las figurinas había una alta influencia del poder imperante en la época, las piezas también son posiblemente muestra de rasgos ligados a la individualidad.

Con todo lo anterior se puede afirmar que si bien los grupos de poder cohesionan a los individuos de tal manera que influyen su forma de pensar, e incluso ejecutan mecanismos para transmitir estos conocimientos y forma de vida que son socialmente aceptados. Es notorio que los fabricantes de las piezas plasmaban en ellas rasgos y detalles que permiten reconocer en las figurinas una individualidad, que si bien a simple vista parece que fomentan la idea de singularidad, en realidad lo que hacen es fortalecer el mensaje de poder, pues estos tipos que parecen únicos demuestran una necesidad de mostrar jerarquía dentro del grupo. Por lo tanto, es posible afirmar que la identidad está compuesta por estas imposiciones de poder sumadas a los rasgos de cada individuo.

Es así que se puede concluir, que la identidad, tal y como se muestra en la forma en la que están compuestas las figurinas, es un aspecto que se forma a partir de la ideología de poder imperante, pues el individuo se constituye como tal en relación a los otros y al

ambiente que lo rodea; por lo tanto la individualidad está sujeta a lo que el grupo de poder permite.

Bibliografía

- Almeida, E. (1999). *Vestido y adorno en las sociedades aborígenes del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Ardren, T. (2008). Studies of gender in the Prehispanic Americas. *Journal of archaeological research*, 1-35.
- Arribas, J., Millán, A., Benítez, P., & Calderón, T. (1988). Datación absoluta por termoluminiscencia y análisis mineralógico de materiales arqueológicos procedentes del yacimiento cueva de la vaquera. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*(41), 161-170.
- Barnard, A., & Spencer, J. (1996). *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology*. Routledge.
- Barret, J. (1988). Fields of discourse: reconstituting a social archaeology. *Critique of anthropology*, 7(3), 5-16.
- Becker, B., & Kromer, B. (1993). The continental tree-ring record — absolute chronology, 14C calibration and climatic change at 11 ka. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, 103, 67-71.
- Benavides, H. (2006). La representación del pasado sexual de Guayaquil: Historizando los enchaquirados. *Íconos*, 145-160.
- Benedict, R. (1971). *El hombre y la cultura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Berenguer, J. (2007). Señales en la cabeza. Los Tocados de Wirakocha en el norte de Chile. En *Gorros del desierto* (págs. 8-65). Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bergson, H. (2011). *La Risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Blasco, M. C., & Ramos, L. (1976). Figurinas de las Cultura Bahía (Ecuador) en el Museo de América de Madrid. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 3, 41-60.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *Historia de la sexualidad*. Barcelona: Anagrama.

- Bravo, R. (2018). Cuerpo y poder. Una conversación entre Foucault y Butler. *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*(4), 63-85. doi:DOI: 10.5281/zenodo.1291488
- Brezzi, A. (2003). *TULATO. Ventana a la prehistoria de América*. Bogotá.: Villegas Editores.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butto, A., & Fore, D. (2017). Adornos corporales y género en las fotografías etnográficas de Yámana/Yagán. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*(27), 67-92.
- Calderón, T., Arribas, J., & Millan, J. (1988). Servicio de datación por termoluminiscencia y analítica de cerámicas arqueológicas en la Universidad Autónoma de Madrid. *CUPAUAM*, 85-97.
- Caputti, M. G. (2016). *La figurina como reflejo de un modo de vida Valdivia: cronología y uso social de la figurina a través de un método comparativo entre colecciones*. Guayaquil.
- Castiñeiras, M. (2009). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Planeta.
- Conkey, M., & Gero, J. (2002). Tensions, Pluralities, and Engendering Archaeology: An Introduction to women and Prehistory. En M. Conkey, & J. Gero (Edits.), *Engendering Archaeology* (págs. 3-30). Oxford: Blackwell Publishing.
- Criado Boado, F. (1989). We the post megalithic people. En Ídem, *The Meanings of things. Material culture and symbolic expresion* (págs. 79-89). Londres: Routledge.
- Di Capua, C. (2002). Las cabezas trofeo: un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama Coaque y breve análisis del mismo rasgo en las demás cultura del Ecuador precolombino. En C. D. Capua, *De la imagen al ícono. Estudios de Arqueología e Historia del Ecuador* (págs. 23-94). Quito: Abya-Yala.
- Díaz-Andreu, M. (2005). *Archaeology of identity: Approaches to gender, age, status, ethnicity and religion*. Taylor & Francis Routledge.

- Dorsey, G. (1901). Archaeological investigations on the Island of La Plata, Ecuador. *Field Columbian Museum. Anthropological series, II(5)*, 251-280.
- Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Echeverría, J. (2014). Tonalli, naturaleza fría y personalidad temerosa: el susto entre los nahuas del siglo XVI. *Estudios culturales náhuatl*, 48.
- Eco, U. (1986). *La Estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Engels, F. (2017). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Archivo Marx-Engels de la sección en español del Marxist Internet Archive. Obtenido de www.marxist.org
- Estrada, E. (1962). *Arqueología de Manabí Central*. OFFSET GRABA.
- Estrada, V. E. (1957). *Prehistoria de Manabí*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Estrada, V., Meggers, B., & Evans, C. (1962). The Jambelí Culture of South Coastal Ecuador. *Proceedings of United States National Museum*, 115(3492).
- Faris, J. (1972). *Nuba personal art*. Londres: Gerald Duckworth & Company Limited.
- Feldman, R., & Moseley, M. (1983). The Northern Andes. En J. E. Jennings, *Ancient South Americans* (págs. 139-177). San Francisco: W.H. Freeman.
- Fisher, G. L. (2003). Embodying identity in Archaeology. *Cambridge Archaeological Journal*, 13(2), 225-230.
- Fleming, S. (1970). Thermoluminescent Dating Refinement of Quartz inclusión Method. *Archaeometry*, 12, 13-30.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Gallut, M. (2002). *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos: memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*. México: UNAM.
- Gálvez, M. (2017). *Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las miniaturas textiles de la cultura Chancay*. Lima. Universidad Mayor de San Marcos: Tesis de Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano.

- Gero, J. (2001). Field Knots and Ceramic Beaus: Interpreting Gender in the Peruvian Early Intermediate Period. En J. e. Quilter, *Gender in Pre-hispanic America* (págs. 15-55). Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- Gil, F. M. (2001). Ideología, poder, territorio. Por un análisis del fenómeno chullpario desde la Arqueología de la Percepción. *Revista Española de Antropología Americana*(31), 59-96.
- Graeber, Y. (2010). Entre mar y tierra: desarrollo dual de las poblaciones prehispánicas del Manabí meridional, Ecuador. . *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 39(3), 603-621.
- Grube, N. (2011). Los distintivos del poder. En *Los Mayas. Una civilización milenaria*. Madrid: H.F Ullman.
- Gutiérrez Usillos, A. (2011). *El eje del universo: chamanes, sacerdotes y religiosidad en la cultura Jama Coaque del Ecuador prehispánico*. . Madrid: Museo de América.
- Hastorf, C. (2002). Gender, space, and food in Prehistory. En M. Conkey, & J. Gero (Edits.), *Engendering Archaeology* (págs. 132-162). Oxford: Blackwell Publishers.
- Hernando, A. (1999). Percepción de la realidad y prehistoria. Relación entre la construcción de la identidad y la complejidad socioeconómica en los grupos humanos. *Trabajos de Prehistoria*, 56(2), 19-35.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hodder, I. (1982). *Symbols in action. Ethnoarchaeological studies of material culture*. Londres: Cambridge University Press.
- Hodder, I. (1988). *Interpretación en arqueología*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hodder, I. (2004). The meanings of things: material culture and symbolic expression. En *Post-modernism, post-structuralism and post-procesual archaeology* (págs. 64-78). Londres y Nueva York: Routledge.
- Horswell, M. (2013). *La descolonización del sodomita en los Andes Coloniales*. Quito: Abya-Yala.
- Knight, V. J. (2013). *Iconographic Method in New World Prehistory*. Nueva York: Cambridge.

- Levi-Strauss, C. (1969). *Estructuras elementales del parentesco*. Madrid: Paidós.
- Marcos, J. (1986). *Arqueología de la costa ecuatoriana: Nuevos Enfoques*. Guayaquil: Corporación Editora Nacional.
- Marcos, J., & Norton, P. (1981). Interpretación sobre la arqueología de la Isla de la Plata. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 136-154.
- Martín, A. (2009). *The domestic mode of production and the development of sociopolitical complexity: evidence from the Spondylus industry of coastal Ecuador*. PhD. dissertation,. University of Pittsburgh.
- Mead, M. (1973). *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*. Barcelona: Editorial Laia.
- Meggers, B. (1966). *Ecuador*. Londres: Thames & Hudson.
- Meggers, B., Evans, C., & Estrada, E. (1965). Early formative period of Coastal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases. *Smithsonian Contributions to Anthropology*, 1(1).
- Mejía, F., & Veintimilla, C. (2005). Análisis del Complejo Cerámico Pajonal, del Sitio Chirije (Sector A), Manabí-Ecuador. *Después del 2000: Páginas Nuevas sobre Arqueología*.
- Mercado, A., & Hernández, A. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia*(53), 229-251.
- Millán, J., & Beneitez, P. (2020). DATACION DE MATERIALES CERAMICOS, MEDIANTE LA TÉCNICA DE TERMOLUMINISCENCIA, PERTENECIENTES AL PROYECTO “INTERROGANTES SOBRE LA CULTURA MACHALILLA” .
- Miller, D., & Tilley, C. (1984). *Ideology, power and prehistory*. London: Cambridge University Press.
- Moragón, L. (2014). *Cuerpo y sociedades orales. Una reflexión sobre el cuerpo y sus implicaciones en el estudio de la prehistoria*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral.

- Navarijo, M. d. (1998). Plumas...Tocados: Una vieja historia de identidades perdidas . En B. D. Fuente, *La Pintura Mural Prehispánica en México* (págs. 177-191). México: Instituto de Investigaciones Estéticas .
- Norton, P. (1992). *5000 Años de ocupación*. Quito: Abya-Yala.
- Obelic, B., & Marcos, J. (2011). La cronología absoluta del Ecuador Prehispánico: la combinación de las relaciones estratigráficas y los fechados por 14C y TL. *RNC.Revista Nacional de Cultura: Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, 657-684.
- Ontaneda, S. (2010). *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por las salas de arqueología del Museo Nacional de la sala de Arqueología*. Quito : Banco Central del Ecuador.
- Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Páramo, P. (2008). La construcción psicosocial de la identidad y del self. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 40(3), 539-550.
- Perroni, R. (1998). Clasificación tipológica, seriación cronológica y distribución geográfica. *Aquileia Nostra*, 10-28.
- Prümers, H., & Ugalde, M. (2018). *El sitio Formativo de Machalilla. Informe final*. INPC.
- Ramírez, K. (2007). *Los tocados y la Metamorfosis de Tlaloc en el Códice Borgia*. Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Tesis de Maestría.
- Ruiz, D. (2019). Los Tocados: Vestimenta y simbolismo entre los Mayas del Período Clásico. *III Encontro Ibero-Americano de Estudos Mayas*. Brasil: Universidad Autónoma de México.
- Salazar, E. (1992). El Proceso Cultural en el Ecuador Aborigen y en América. En E. A. Mora, *Nueva Historia del Ecuador* (págs. 33-72). Quito: Corporación Editora Nacional/Ed. Grijalbo.
- Salvador Lara, J. (1979). La Cultura de Bahía de Caráquez (600 a.C.-400 d.C.) En la región Andino-Ecuatorial de América del Sur. En & U. R. Hartmann, *Estudios Americanistas* (Vol. 21, págs. 212-221). Collectanea Instituti Anthropos.
- Shennan, S. (1994). *Archaeological approaches to cultural identity*. Nueva York/Londres: Routledge.

- Stirling, M., & Stirling, M. (1963). Tarqui an Early Site in Manabí Province, Ecuador. *Anthropological papers*(63).
- Stohtert, K. (1993). *Un sitio de Guangala Temprano en el Suroeste del Ecuador*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Tilley, C. (2004). Interpreting Material Culture. En I. Hodder, *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression* (págs. 185-194). Londres y Nueva York: Routledge.
- Tylor, E. (1973). *Antropología. Introducción al estudio del hombre y de la civilización*. Madrid.
- Ugalde, M. F. (2006). Difusión en el periodo de Desarrollo Regional: algunos aspectos de la iconografía Tumaco-Tolita. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 35(3), 397-407.
- Ugalde, M. F. (2009). *Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Reichert.
- Ugalde, M. F. (2011). La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional. Interpretación de un motivo de la iconografía Tolita. *Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, 15-16(3), 565-576.
- Ugalde, M. F. (2017). De siamesas y matrimonios: tras la simbología del género y la identidad sexual en la iconografía de las culturas precolombinas de la costa ecuatoriana. En A. G. (Ed.), *Trans. Diversidad de identidades y roles de género* (págs. 108-118). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Ugalde, M. F. (2019). *Divers[]s. Facetas del género en el Ecuador prehispánico*. Quito: Guión y catálogo muestra de museo. MUNA.
- Ugalde, M. F. (2019). Las alfareras rebeldes: una mirada desde la arqueología ecuatoriana a las relaciones de género, la opresión femenina y el patriarcado. *Antípoda*(36), 33-56.
- Ugalde, M. F., & Benavides, O. H. (2018). Queer Histories and identities on the Ecuadorian Coast. *Whatever*, 1, 157-182.
- Zambrano, A. B. (2013). *La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica*. Quito: PUCE. Tesis de Licenciatura.

- Zambrano, A. B. (2014). La religiosidad en la cultura Bahía, una perspectiva arqueológica. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 53-75.
- Zeidler, J., & Pearsall, D. (1994). *Arqueología Regional del Norte de Manabí, Ecuador, Volumen I*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Madrid: Melusina.
- Zimmerman, D. W. (1971). Thermoluminescence Dating Using Fine Grain from Pottery. *Archaeometry*, 13, 29-52.

Anexos

Tabla tipos y subtipos órganos sexuales

Senos		
Tipo	Sub-Tipo	Descripción
S-1		Senos pequeños sin pezones, por encima de los brazos
	S-1.1	Senos pequeños con pezones puntiagudos, por encima de los brazos
	S-1.2	Senos pequeños con pezones protuberantes, 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-7.3	Senos pequeños distantes sin pezones, por encima de los brazos
S-8		Senos pequeños sin pezones
S-9		Senos pequeños tubulares sin pezones
	S-9.1	Senos pequeños puntiagudos sin pezones
S-10		Senos medianos asimétricos sin pezones
	S-10.1	Senos medianos, asimétricos, con pezones pequeños, por debajo de los brazos
	S-10.2	Senos medianos, asimétricos, sin pezones, por encima de los brazos
		Senos medianos, asimétricos con pezones protuberantes
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-11.3	Senos medianos distantes con pezones insertos
S-12		Senos medianos, sin pezones, por debajo de los brazos
S-13		Senos medianos distantes sin pezones
	S-13.1	Senos medianos distantes con pezones
S-14		Senos medianos caídos con pezones protuberantes
	S-14.1	Senos medianos caídos sin pezones
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-19.1	Senos grandes con pezones protuberantes, por debajo de los brazos
	S-19.2	Senos grandes con pezones protuberantes, por encima de los brazos
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-23	Senos grandes con pezones puntiagudos, por encima de los brazos
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		Pezones
Fallos		
Tipo	Sub-Tipo	Descripción
F-1		Falo flácido pequeño con testículos expuestos
F-2		Falo flácido con el glande y los testículos expuestos
F-3		Falo erecto, ancho, con un testículo expuesto, con 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		Testículos expuestos, orificio en el ano
Vaginas		
Tipo	Sub-Tipo	Descripción
		Vagina
V-1		Posible vagina
V-2		Vagina elaborada por una línea incisa
V-3		Vagina con labios vaginales prominentes

Tabla Códigos tipos y subtipos Tocados

Tocados		
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 sepientes 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 figura y banda alrededor
	T-1.5	Tocado ornamentado con serpientes, flecos con serpientes y vicera decorada con figuras geométricas
T-2		Tocado con ornamento con 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 de 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 protuberancia a los costados

T-3.14	Tocado a manera de casquete con pico de botella
T-3.15	Tocado a manera de casquete con flecos a los lados
T-3.16	Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor y cresta con apliques circulares
T-3.17	Tocado a manera de casquete con flecos a los lados, protuberancias a los costados y en la parte superior
T-3.18	Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor, puntas en los costados y dos objetos tubulares que salen por la parte posterior
T-3.19	Tocado a manera de casquete con pronunciado en forma de punta a un costado y cresta al otro lado
T-3.20	Tocado a manera de casquete con fleco al costado sostenido entre las manos de la figura y protuberancia en el lado derecho
T-3.21	Tocado a manera de casquete decorado con una banda, motivos en forma de cono, cresta en la parte superior y apliques en forma de serpientes
T-3.22	Tocado a manera de casquete con apliques en forma cuadrada con líneas excisas y ornamentado con serpientes
T-3.23	Tocado a manera de casquete con protuberancia en forma de cuernos a los lados y en la parte frontal
T-3.24	Tocado a manera de casquete ornamentado con serpientes, flecos a los lados y vicerca con líneas incisas
T-3.25	Tocado a manera de casquete con banda decorado con diseños geométricos incisos
T-3.26	Tocado a manera de casquete con protuberancias a los costados con decoraciones incisas, apéndice cónico en la parte superior
T-3.27	Tocado a manera de casquete decorado con una banda alrededor y un colmillo en el centro
T-3.28	Tocado a manera de casquete ornamentado con serpientes
T-3.29	Tocado a manera de casquete con apliques circulares decorados con líneas excisas y con fleco al costado que sale de un lado sostenido entre las manos de la figura
T-3.30	Tocado a manera de casquete con apliques circulares y una saliente en la parte frontal
T-3.31	Tocado a manera de casquete decorado con objetos en forma de varas
T-3.32	Tocado a manera de casquete con apéndice cuadrangular
T-3.33	Tocado a manera de casquete decorado con apliques rectangulares y esféricos a manera de banda
T-3.34	Tocado a manera de casquete decorado con bandas entretejidas
T-3.35	Tocado a manera de casquete con flecos a los lados y terminación en punta
T-3.36	Tocado a manera de casquete con protuberancia a los costados con fleco al costado sostenido entre las manos de la figura
T-3.37	Tocado a manera de casquete con apéndice en la parte superior
T-3.38	Tocado a manera de casquete con saliente en el lado derecho y decoraciones circulares con líneas excisas

	T-3.39	Tocado a manera de casquete decorado con apliques circulares con líneas excisas, una posible mantilla colgando de la parte trasera y un fleco que sale de un lado del tocado sostenido entre las manos de la figura
	T-3.40	Tocado a manera de casquete con protuberancia en la parte superior, mantilla al lado derecho y fleco sostenido entre las manos de la figura
	T-3.41	Tocado a manera de casquete con fleco al lado derecho y decoración incisa
	T-3.42	Tocado a manera de casquete con salientes a los lados inferiores, protuberancia en la parte superior y aplique en forma circular
	T-3.43	Tocado a manera de casquete con terminación en punta
	T-3.44	Tocado a manera de casquete con flecos a los lados que se cruzan en la nuca
	T-3.45	Tocado a manera de casquete con salientes a los lados
	T-3.46	Tocado a manera de casquete con flecos a los lados que se cruzan en la nuca
	T-3.47	Tocado a manera de casquete con rayas excisas
	T-3.48	Tocado a manera de casquete con apéndices cónicos
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-4.4	Tocado ornamentado con banda con apéndices cónicos en el frente y los costados
	T-4.5	Tocado con apéndices cónicos y apliques circulares, ornamentado con banda y protuberancias a los lados
	T-4.6	Tocado con apéndices cónicos y flecos a los lados decorado con una banda con líneas excisas
	T-4.7	Tocado a manera de casquete con apéndices tubulares
	T-4.8	Tocado con apéndices cónicos y flecos a los lados decorado con una banda con líneas incisas
	T-4.9	Tocado con apéndices cónicos, flecos a los lados, protuberancia a un costado y banda decorada con líneas incisas
T-5		Tocado a manera de vicera decorada con apliques circulares
T-6		Tocado cilíndrico
	T-6.1	Tocado cilíndrico con vicera alta
	T-6.2	Tocado cilíndrico con vicera alta y amplias protuberancias a los costados
	T-6.3	Tocado cilíndrico con vicera alta, amplias protuberancias al centro y a los costados y mantilla colgando en la parte trasera

	T-6.4	Tocado cilíndrico con vicera baja
	T-6.5	Tocado cilíndrico con vicera 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 vicera doble
	T-6.9	Tocado cilíndrico decorado con líneas excisas
	T-6.10	Tocado cilíndrico decorado con banda y apliques terminados en punta
	T-6.11	Tocado cilíndrico con decoraciones circulares
	T-6.12	Tocado cilíndrico con vicera y protuberancias a los lados
	T-6.13	Tocado cilíndrico decorado con banda con decoración incisa y mantilla
	T-6.14	Tocado cilíndrico con mantilla
	T-6.15	Tocado cilíndrico con vicera baja decorada con incisos y apliques circulares
	T-6.16	Tocado cilíndrico con decoración a manera de bandas horizontales
	T-6.17	Tocado cilíndrico con protuberancia en la parte delantera
	T-6.18	Tocado cilíndrico con protuberancia en la parte superior, decorado con banda y mantilla
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-8.2	Tocado en forma de medio cilindro con apliques circulares a los costados
	T-8.3	Tocado en forma de medio cilindro con flecos a los lados y apliques en la parte superior
	T-8.4	Tocado con decorado exciso y apliques en forma cónica
	T-8.5	Tocado en forma de medio cilindro con flecos a los lados y apéndices cónicos en la parte superior
	T-8.6	Tocado en forma de medio cilindro con mantilla
	T-8.7	Tocado en forma de medio cilindro con apliques circulares a los costados y decorados zoomorfos
T-9		Tocado con protuberancias en forma de conos abiertos
	T-9.1	Tocado con protuberancias en forma de conos abiertos y flecos a los lados
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-10.3	Tocado con crestas flecos a los lados y protuberancia en la parte delantera con forma de cuerno
	T-10.4	Tocado con cresta en la parte superior con excisos
T-11		Tocado con apéndice en forma de campana
	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-11.2	Tocado con apéndices en forma de campana, decorado con banda y flecos a los lados
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-13.2	Tocado en forma cuadrangular decorado con una banda
	T-13.3	Tocado en forma cuadrangular decorado con una banda con saliente en el lado derecho
T-14		Tocado con numerosas protuberancias tubulares
	T-14.1	Tocado con numerosas protuberancias tubulares aplanadas
T-15		Especie de mantilla que sale solo de un lado de la cabeza
T-16		Tocado en forma triangular
	T-16.1	Tocado en forma triangular con apéndices cónicos
T-17		Tocado fragmentado
		Diademas
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-2.3	Diadema plana sencilla

D-3		Diadema circular con rayas incisas
D-4		Diadema semicircular decorada con elementos triangulares
D-5		Diadema con apliques romboides, flecos a los costados y tocado a manera de vicera vertical
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-8.1	Diadema con apliques cónicos y terminación a los costados en forma de pompón
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
D-12		Diadema fragmentada

Tabla códigos tipos y subtipos vestimenta

Faldas		
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-1.2	Falda llana hasta los tobillos
	FLD-1.3	Falda hasta los tobillos con diseños geométricos incisos
FLD-2		Falda por bajo de la rodilla decorada con diferentes motivos
	FLD-2.1	Falda por bajo de la rodilla decorada con diseños geométricos incisos
	FLD-2.2	Falda por bajo de la rodilla decorada con diseños pintados
	FLD-2.3	Falda por bajo de la rodilla decorada con diseños geométricos incisos y pintados

	FLD-2.4	Falda por debajo de las rodillas decorada con apliques circulares
FLD-3		Falda llana por debajo de las rodillas
FLD-4		Falda sobre las rodilla 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 (triangulos y rectángulos)
	FLD-4.3	Falda sobre las rodillas decorada con diseños pintados
	FLD-4.4	Falda sobre las rodillas decorada con diseños geométricos excisos y punteados
	FLD-4.5	Falda sobre las rodillas decorado con diseños geométricos incisos y pintados
FLD-5		Figurilla desnuda
FLD-6		Especie de falda compuesta por filas de motivos rectangulares y cuadrados
FLD-7		Falda llana sobre la rodilla
Taparrabos		
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-1.2	Taparrabo pintado
	TA-1.3	Taparrabo decorado con líneas incisas
	TA-1.4	Taparrabo pintado a manera de franja blanca, con decoraciones geométricas pintadas
	TA-1.5	Taparrabo a manera de franja horizontal a manera de aplique
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 fragmentado

TA-6		Taparrabo a manera de franjas verticales
Otras prendas de vestir		
Tipo	Sub-Tipo	Descripción
PO-1		Poncho llano
PO-2		Poncho decorado con motivos curvilíneos
PO-3		Poncho decorado con apliques en forma de flecha
PO-4		Poncho decorado con motivos circulares
	PO-4.1	Poncho decorado con motivos circulares con líneas excisas
	PO-4.2	Poncho decorado con apliques circulares
PO-5		Poncho con decoración en los costados
PO-6		Poncho con apliques en forma triangular
PO-7		Poncho decorado con apliques circulares y líneas excisas
PO-8		Pachalina
	P-8.1	Pachalina con decorado y apliques en los bordes
	P-8.2	Pachalina decorada con apliques ovalados
PO-9		Especie de cinturón de varias bandas lisas
PO-10		Especie de cinturón con adorno en el centro
	PO-10.1	Especie de cinturón llano
CA-1		Especie de camisa/blusa

Tablas posturas/género

		Personaje antropomorfo masculino
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-1.12	Hombre en posición de loto con un pequeño cuenco sobre su hombro izquierdo y su mano derecha sobre sus piernas
	HPR-1.13	Hombre en posición de loto con los brazos estirados
	HPR-1.14	Hombre en posición de loto con la mano derecha sobre el hombro derecho de la mujer, y la mano izquierda sobre su pierna
	HPR-1.15	Hombre en posición de loto con una mano sobre su rodilla y la otra sobre su cabeza
	HPR-1.16	Hombre en posición de loto con sus manos sobre sus tobillos
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 manos sobre las piernas

	HPR-3.2	Hombre sentado sobre banquillo sosteniendo con la mano derecha un espátula y en la izquierda un lliptero
	HPR-3.3	Hombre sentado sobre silla con su órgano sexual expuesto
HPR-4		Hombre de pie, con posible objeto musical en cada mano (mano derecha, elemento plano y alargado; mano izquierda con posible de 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 sosteniendo un bastón en su mano derecha
	HPR-4.9	Hombre de pie con sus manos sobre su cintura
	HPR-4.10	Hombre de pie con los brazos junto a su cuerpo
	HPR-4.11	Hombre de pie con brazo derecho extendido y brazo izquierdo junto al cuerpo
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 en posición sedente con las piernas recogidas, con lliptero en la mano derecha y espátula en la izquierda
	HPR-5.8	Hombre en posición sedente con las piernas estiradas con un recipiente en las manos
	HPR-5.9	Hombre en posición sedente con las piernas estiradas con su mano derecha sobre el hombro de la mujer (pareja)

	HPR-5.10	Hombre en posición sedente con las piernas estiradas con con brazos estirados
	HPR-5.11	Hombre en posición sedente con las piernas recogidas y recipiente entre las manos
	HPR-5.12	Hombre en posición sedente con las piernas recogidas y con sus brazos y manos estiradas hacia adelante
	HPR-5.13	Hombre en posición sedente con las piernas estiradas con un lliptero en su mano izquierda y una espátula en la derecha
HPR-6		Hombre en posición sedente con las piernas recogidas, parece que su órgano sexual esta 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 en posición fetal
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 los brazos estirados y con un infante en su espalda

	MPR-1.12	Mujer de pie, con los brazos cerca de su pecho
	MPR-1.13	Mujer de pie con las manos cerca de su pecho sosteniendo entre sus manos un objeto indeterminado
	MPR-1.14	Mujer de pie sosteniendo su falda
	MPR-1.15	Mujer de pie sosteniendo entre sus manos un bastón
	MPR-1.16	Mujer de pie con las manos estiradas hacia el frente
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 y las manos sobre el vientre
	MPR-2.13	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas sosteniendo en su mano derecha un atado de objetos cilíndricos
	MPR-2.14	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas con la mano derecha sobre la cabeza y la izquierda sosteniendo un recipiente sobre sus piernas
	MPR-2.15	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas con la mano derecha sobre su pierna y la izquierda sobre su seno
	MPR-2.16	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano derecha sostiene un pequeño cuenco en su hombro derecho; con la mano izquierda sobre su pierna
	MPR-2.17	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, con su mano derecha sostiene un pequeño cuenco en su hombro derecho; con la mano izquierda en el hombro de su pareja
	MPR-2.18	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, lliptero en la mano derecha y espátula en la izquierda
	MPR-2.19	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas, un recipiente pequeño sobre el hombro izquierdo y la mano derecha sobre el vientre
	MPR-2.20	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas y las manos sobre su pecho
	MPR-2.21	Mujer en posición sedente con las piernas estiradas y las manos sobre la cadera
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, sosteniendo un bebé entre sus brazos
	MPR-3.4	Mujer en posición de loto con las manos unidas debajo de los senos
MPR-4		Mujer sentada sobre un posible banquillo con las manos sobre su vientre

	MPR4.1	Mujer sentada sobre un posible banquillo con los brazos a los lados de su cuerpo
		Personajes Antropomorfos Indeterminados
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

Tabla Datos de cada pieza, museo, y códigos de tocado, género/posición, senos y vestimenta

PIEZA	MUSEO	TOCADO	GÉNERO/POSICIÓN	SENOS	VESTIMENTA
GA-3-25-76	MAAC	D-1	HPR-1.2	NO	PO-10.1
GA-9-1242-79	MAAC	D-1	HPR-1.2	NO	PO-1
GA-1-2205-82	MAAC	D-1	HPR-1.2	NO	NO
GA-5-269-77	MAAC	D-12	HPR-1.2	NO	NO
MRT-0095-05	Alabado	D-12	HPR-5	F-2	FLD-6
GA-5-1808-81	MAAC	D-2.3	HPR-1.2	NO	NO
B-605-47-66	Museo Nacional	D-2.3	MPR-1	S-14	NO
B-18-25-69	Museo Nacional	D-2.3	MPR-1.12	S-2.1	FLD-1
B-2026-46-66	Museo Nacional	D-2.3	MPR-1.3	S-1	FLD-3
MRT-267-05	Alabado	D-3	HPR-3.6	NO	TA-2
GA-2-279-77	MAAC	D-3	HPR-4.13	NO	NO
BP-3603	MAAC	D-5	HPR-1.2	NO	TA-2
GA-1-2252-82	MAAC	D-7	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-2139-82	MAAC	D-8.1	HPR-4.7	NO	PO-10

GA-4-1204-79	MAAC	D-8.1	HPR-1.1	NO	NO
GA-3-1098-79	MAAC	D-9	HPR-1.5	NO	NO
GA-1-1583-80	MAAC	T-1.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1272-79	MAAC	T-1.2	HPR-1.2	NO	PO-1
GA-1-1241-79	MAAC	T-1.3	HPR-1.2	NO	TA-1.2
GA-1-2291-82	MAAC	T-1.5	HPR-1.2	NO	NO
CMMA-11-04	CC Manta	T-10.1	HPR-3.2	NO	TA-1
CMMA-17-04	CC Manta	T-10.1	HPR-3.6	NO	TA-1
CMMA-05-04	CC Manta	T-10.1	HPR-3.6	NO	TA-1
B-5-26-66	Museo Nacional	T-10.1	HPR-1.5	NO	TA-2
B-1-26-66	Museo Nacional	T-10.1	HPR-3.2	NO	TA-1
CMMA-08-04	CC Manta	T-10.1	HPR-1.4	NO	TA-2
B-2-26-66	Museo Nacional	T-10.1	HPR-1.5	NO	TA-1
CMMA-07-04	CC Manta	T-10.1	HPR-3.6	NO	NO
GA-1-1154-79	MAAC	T-10.1	HPR-1.3	NO	TA-1
B-2075-46-66	Museo Nacional	T-10.1	MPR-1.4	S-11.3	NO
GA-1-2143-82	MAAC	T-10.2	HPR-1.4	NO	TA-3
CMMA-12-04	CC Manta	T-10.3	HPR-3.2	NO	TA-1
B-2-10-72	Museo Nacional	T-10.4	HPR-1.1	NO	NO
CMMA-03-04	CC Manta	T-10	HPR-3.6	NO	TA-1
CMMA-04-04	CC Manta	T-10	HPR-3.6	NO	TA-1
BP-6800	MAAC	T-10	HPR-3.2	NO	TA-1
B-8-26-66	Museo Nacional	T-10	HPR-1.4	NO	TA-2

CMMA-01-04	CC Manta	T-10	HPR-3.6	NO	TA-1
GA-1-1034-78	MAAC	T-4.1	HPR-1.1	NO	NO
B-2-25-69	Museo Nacional	T-10	DPR-1	NO	NO
B-1-92-73	Museo Nacional	T-11.1	HPR-1.1	NO	NO
B-2-18-66	Museo Nacional	T-11.2	HPR-1.4	NO	NO
B-2-8-82	Museo Nacional	T-11	HPR-3	NO	TA-3.1
BP-06562	MAAC	T-12	HPR-1.1	NO	NO
B-1962-2-60	Museo Nacional	T-13.1	HPR-4.1	NO	NO
GA-4-1282-79	MAAC	T-13.1	HPR-1.5	NO	NO
CH-B-594-47-66	Museo Nacional	T-13.2	HPR-3.10	NO	NO
GA-9-1305-79	MAAC	T-13	HPR-1.13	NO	PO-10
GA-3-445-77	MAAC	T-13	HPR-2.1	NO	NO
GA-1-596-78	MAAC	T-13	HPR-2.2	NO	NO
B-7-110-70	Museo Nacional	T-13	HPR-3.9	NO	NO
BP-6096	Museo Nacional	T-13	HPR-3.10	NO	TA-1.5
GA-1-374-77	MAAC	T-14.1	HPR-1.2	NO	NO
B-4-142-72	Museo Nacional	T-14.1	HPR-1.5	NO	NO
B-11-2-71	Museo Nacional	T-14.1	HPR-4.2	NO	NO
B-1-98-72	Museo Nacional	T-14	HPR-1.1	NO	TA-1.2
GA-1-260-77	MAAC	T-16.1	HPR-2.2	S-29	NO

MRT-1634-05	Alabado	T-16	HPR-3	NO	NO
B-82-17-78	Museo Nacional	T-16	HPR-3.1	NO	NO
GA-1-2772-85	MAAC	T-2	HPR-4.7	NO	NO
GA-42-482-77	MAAC	T-17	HPR-2.2	NO	NO
GA-2-1426-80	MAAC	T-17	HPR-1.4	NO	NO
GA-2-1034-78	MAAC	T-3.1	HPR-1.1	NO	NO
GA-1-1249-79	MAAC	T-1.4	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-1828-81	MAAC	T-3.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-107-200-76	MAAC	T-3.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-10-462-77	MAAC	T-3.1	HPR-1.5	NO	PO-10
GA-3-741-78	MAAC	T-3.1	HPR-1.1	NO	NO
BP-6617	MAAC	T-3.1	MPR-2	NO	NO
B-26-37-73	Museo Nacional	T-3.1	HPR-1.2	NO	NO
B-4-26-66	Museo Nacional	T-3.10	HPR-3.2	NO	NO
GA-13-377-77	MAAC	T-3.11	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-217-76	MAAC	T-3.11	HPR-1.1	NO	NO
B-1-73-72	Museo Nacional	T-3.11	HPR-1.1	NO	PO-2
GA-3-927-78	MAAC	T-3.12	HPR-1.2	NO	TA-1.2
GA-3-2136-82	MAAC	T-3.12	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1669-80	MAAC	T-3.13	HPR-1.2	NO	NO
BP-6610	MAAC	T-3.13	HPR-1.1	NO	FLD-5
BP-3594	MAAC	T-3.13	HPR-3.1	NO	TA-3.2
B-16-25-69	Museo Nacional	T-3.13	MPR-1.12	S-14	FLD-2.2

B-3-49-70	Museo Nacional	T-3.13	HPR-3.1	NO	TA-3.2
CMMA-14-04	CC Manta	T-3.15	HPR-4.4	NO	TA-2
GA-3-953-78	MAAC	T-3.15	MPR-2	S-11.3	NO
GA-3-1099-79	MAAC	T-3.15	HPR-1.1	NO	TA-1.2
CMMA-13-04	CC Manta	T-3.15	HPR-4.4	NO	TA-2
GA-1-1332-80	MAAC	T-3.15	HPR-1.2	NO	NO
B-2-15-67	Museo Nacional	T-3.15	HPR-1.2	NO	TA-1.2
B-16-5-64	Museo Nacional	T-3.15	HPR-1.5	NO	NO
CMMA-73-04	CC Manta	T-3.17	HPR-3.2	NO	TA-1
GA-1-2123-81	MAAC	T-3.18	HPR-1.2	NO	NO
GA-16-1106-79	MAAC	T-3.19	HPR-1.2	NO	NO
GA-6-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-16-918-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-5-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-2-566-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-2-1198-79	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-17-918-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-1	NO
GA-9-1139-79	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1.2
GA-1-357-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-11-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-1-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-3-617-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-74-3-79	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-12	NO
B-13-42-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO

GA-6-189-76	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-6-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-13-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-309-120-76	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1
GA-3-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-34-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-8-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1.2
GA-5-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-3-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-7-1195-79	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-12	NO
B-3-38-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-3
B-1-165-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-1948-2-60	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-2.2
B-13-37-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-3
B-10-51-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1.2
GA-1-758-78	MAAC	T-3.20	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1
B-1809-2-60	Museo Nacional	T-3.20	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-2136-82	MAAC	T-3.21	HPR-1.2	NO	TA-1.2
B-4-20-79	Museo Nacional	T-3.21	HPR-4.1	NO	NO
GA-2-2200-82	MAAC	T-3.22	HPR-1.2	NO	NO
GA-3-2200-82	MAAC	T-3.22	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-2200-82	MAAC	T-3.22	HPR-1.1	NO	NO

GA-4-1638-80	MAAC	T-3.23	HPR-1.1	NO	TA-1.2
GA-116-918-78	MAAC	T-3.23	HPR-4.12	NO	TA-1.2
B-7-25-69	Museo Nacional	T-3.23	HPR-1.2	NO	TA-1.2
GA-5-1166-79	MAAC	T-3.24	HPR-1.2	NO	NO
B-1-84-72	Museo Nacional	T-3.26	HPR-1.1	NO	NO
GA-1-1117-79	MAAC	T-3.26	HPR-1.2	NO	NO
GA-9-1256-77	MAAC	T-3.27	HPR-1.2	NO	TA-1.2
GA-4-1387-80	MAAC	T-3.27	HPR-1.2	NO	TA-1.2
B-10-7-79	Museo Nacional	T-3.27	HPR-1.15	NO	TA-1.2
GA-9-1320-79	MAAC	T-3.8	HPR-1.4	NO	NO
GA-2-2366-82	MAAC	T-3.3	HPR-1.2	NO	NO
CH-B-590-47-66	Museo Nacional	T-3.3	HPR-3.4	NO	TA-2
B-1-49-73	Museo Nacional	T-3.3	MPR-3.1	S-26	FLD-1.2
JC-1-108-72	Museo Nacional	T-3.30	HPR-1.2	NO	NO
B-1-97-70	Museo Nacional	T-3.30	HPR-2	NO	TA-3
GA-1-2290-82	MAAC	T-3.31	HPR-4.2	NO	PO-7
GA-1-237-76	MAAC	T-3.32	HPR-1.1	NO	PO-7
GA-2-1305-79	MAAC	T-3.34	HPR-1.4	NO	NO
GA-4-1166-79	MAAC	T-3.35	HPR-1.1	NO	NO
GA-3-1117-79	MAAC	T-3.35	HPR-1.4	NO	NO
GA-3-1148-79	MAAC	T-3.35	HPR-1.1	NO	NO
GA-8-482-77	MAAC	T-3.36	MPR-1.5	S-2.1	NO

B-1957-2-60	Museo Nacional	T-3.4	MPR-2.21	S-8	NO
GA-1-930-78	MAAC	T-3.4	MPR-1.6	S-2.1	NO
GA-4-934-78	MAAC	T-3.4	MPR-1.6	S-2.1	NO
GA-1-842-78	MAAC	T-3.4	MPR-1.6	S-2.1	NO
B-10-45-76	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.6	S-2.1	NO
GA-49-586-78	MAAC	T-3.4	MPR-2.5	NO	FLD-3
CMMA-70-04	CC Manta	T-3.4	HPR-1.5	NO	TA-2
B-1-43-79	Museo Nacional	T-3.4	MPR-2.7	S-13.1	FLD-3
BP-6151	MAAC	T-3.4	MPR-3.3	S-9	NO
B-1800-2-60	Museo Nacional	T-3.41	MPR-1.7	NO	NO
GA-2-1117-79	MAAC	T-3.44	HPR-1.5	NO	NO
GA-2-1117-79	Museo Nacional	T-3.44	HPR-1.5	NO	NO
B-6-83-72	Museo Nacional	T-3.45	HPR-1.2	NO	NO
B-2-24-73	Museo Nacional	T-3.45	HPR-1.2	NO	NO
B-1-38-72	Museo Nacional	T-3.45	HPR-2.1	NO	NO
B-1-33-73	Museo Nacional	T-3.45	HPR-1.2	NO	NO
B-2-96-72	Museo Nacional	T-3.47	HPR-3.3	NO	TA-2
B-15-5-64	Museo Nacional	T-3.48	HPR-3.7	NO	TA-1
GA-1-1093-78	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-841-78	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	NO

GA-6-1198-79	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	NO
B-1-27-66	Museo Nacional	T-3.5	HPR-1.6	NO	TA-2
GA-26-219-76	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-1913-81	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1320-79	MAAC	T-3.5	HPR-4.9	NO	FLD-2
B-3-4-87	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.9	NO	FLD-2.2
GA-284-200-76	MAAC	T-3.5	MPR-2.20	S-8	FLD-3
GA-2-2104-81	MAAC	T-3.5	HPR-1.4	NO	NO
GA-2-40-76	MAAC	T-3.5	HPR-1.4	NO	NO
B-2-72-71	Museo Nacional	T-3.5	HPR-2.2	NO	TA-6
GA-1-1037-78	MAAC	T-3.5	HPR-2.1	NO	NO
GA-8-1638-80	MAAC	T-3.5	HPR-4.7	NO	NO
GA-10-1268-79	MAAC	T-3.5	HPR-1.2	NO	PO-7
BP-3599	MAAC	T-3.5	MPR-1.6	S-1	NO
B-9-25-69	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.10	S-8	FLD-7
B-213-14-65	Museo Nacional	T-3.5	HPR-1.1	NO	NO
B-626-47-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-1.12	S-1	FLD-1.2
B-2-21-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-1.12	S-13	FLD-1.2
CMMA-24-04	CC Manta	T-5	HPR-3.2	NO	TA-3
BP-6175	MAAC	T-3.5	MPR-2.10	S-26	FLD-3
GA-3-2106-81	MAAC	T-3.7	HPR-1.2	NO	NO
JC-1-79-72	Museo Nacional	T-3.9	HPR-1.1	NO	TA-4

GA-2-1332-80	MAAC	T-3.9	HPR-1.4	NO	NO
BP-6236	MAAC	T-3.9	HPR-1.1	NO	FLD-5
B-9-37-72	Museo Nacional	T-3.9	HPR-1.1	NO	NO
B-12-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-26	FLD-3
GA-6-1166-79	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-2.1	NO
B-2-66-72	Museo Nacional	T-3	HPR-4.2	NO	NO
B-7-4-77	Museo Nacional	T-3	MPR-1.9	S-8	FLD-4.4
GA-2-2187-82	MAAC	T-3	HPR-1.5	NO	NO
GA-14-377-77	MAAC	T-3	HPR-1.2	NO	NO
BP-7010	MAAC	T-3	HPR-4.4	NO	NO
GA-3-1472-80	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-2.1	NO
GA-2-2910-86	MAAC	T-3	HPR-1.2	NO	NO
GA-12-260-77	MAAC	T-3	HPR-4.10	NO	NO
GA-12-1268-79	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-7.3	NO
GA-10-598-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-2.1	NO
GA-3-261-77	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-8	FLD-3
B-23-9-65	Museo Nacional	T-3	MPR-1.8	NO	NO
GA-8-918-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-3
MRT-7892-06	Alabado	T-3	MPR-1.7	NO	FLD-1.2
GA-28-482-77	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.1
MRT-3789-1-06	Alabado	T-3	MPR-1.7	NO	FLD-4.1
GA-10-587-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-2.1	FLD-3
GA-46-482-77	MAAC	T-3	MPR-2.9	S-8	FLD-3
GA-2-841-78	MAAC	T-3	HPR-1.1	NO	NO

GA-2-1693-80	MAAC	T-3	HPR-3.1	NO	TA-3.2
GA-4-717-78	MAAC	T-3	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1246-79	MAAC	T-3	HPR-1.2	NO	NO
GA-6-959-78	MAAC	T-3	HPR-1.1	NO	NO
GA-2-874-78	MAAC	T-3	MPR-1.7	S-7	FLD-1.2
B-169-32-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-1	NO
BP-6179	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-6
GA-2-405-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-3
BP-6611	MAAC	T-3	MPR-1	S-2	FLD-5
GA-176-1273-79	MAAC	T-3	MPR-2.11	S-9.1	FLD-4.3
B-3-13-78	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	NO	FLD-1.2
B-2036-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	NO	FLD-1.2
B-3-24-64	Museo Nacional	T-3.14	HPR-4.1	S-29	NO
B-3-13-67	Museo Nacional	T-3	HPR-1.2	NO	PO-4
B-1-158-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	S-2.1	NO
B-2-13-78	Museo Nacional	T-3	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1.2
B-3-7-79	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	NO	FLD-2.3
B-7-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.1
B-12-56-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1	S-2.1	PO-8

B-23-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.3	S-11.3	NO
B-2017-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-8	FLD-3
B-4-40-72	Museo Nacional	T-3	HPR-1.2	NO	PO-3
B-4-23-73	Museo Nacional	T-3	HPR-1.2	NO	NO
B-171-32-66	Museo Nacional	T-3	HPR-3.1	NO	TA-2
B-12-75-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	NO	FLD-4.4
B-2-4-87	Museo Nacional	T-4.1	HPR-1.2	NO	TA-2
B-1-24-66	Museo Nacional	T-4.1	HPR-1.2	NO	TA-2
B-15-20-83R	Museo Nacional	T-4.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1331-80	MAAC	T-4.1	HPR-1.2	NO	NO
B-1-12-80	Museo Nacional	T-4.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-2286-82	MAAC	T-4.4	HPR-4.2	NO	PO-4
GA-2-2276-82	MAAC	T-4.4	HPR-4.2	NO	PO-3
B-1-16-67	Museo Nacional	T-4.5	HPR-1.2	NO	NO
B-1-18-66	Museo Nacional	T-4.6	HPR-1.4	NO	TA-2
B-1-161-72	Museo Nacional	T-4.6	HPR-1.1	NO	PO-9
B-1961-2-60	Museo Nacional	T-4.7	HPR-4.10	NO	NO

B-1-164-72	Museo Nacional	T-4.8	HPR-1.2	NO	NO
GA-8-1268-79	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-8-992-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-602-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-1030-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	PO-4
GA-2-260-77	MAAC	T-4	HPR-2.2	NO	NO
GA-3-2287-82	MAAC	T-4	HPR-3.2	NO	NO
GA-5-773-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
B-637-47-66	Museo Nacional	T-4	HPR-4.10	NO	NO
GA-276-200-76	MAAC	T-4	HPR-1.1	NO	NO
GA-5-717-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-3-958-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-1148-79	MAAC	T-4	HPR-3.2	NO	NO
GA-1-373-77	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-12-618-78	MAAC	T-4	HPR-2.1	NO	NO
GA-8-1511-80	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-2-1511-80	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-836-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-617-78	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	TA-1.2
GA-4-1117-79	MAAC	T-4	HPR-1.1	NO	NO
GA-1-1224-79	MAAC	T-4	HPR-1.5	NO	TA-2
GA-283-120-76	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	PO-4
GA-282-120-76	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	PO-4
GA-45-17-75	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	PO-4
B-24-14-75	Museo Nacional	T-4	HPR-1.1	NO	PO-1

B-647-47-66	Museo Nacional	T-4	HPR-1.2	NO	NO
B-13-2-71	Museo Nacional	T-4	HPR-1	NO	NO
B-643-47-66	Museo Nacional	T-4	HPR-3.2	NO	TA-1.2
B-4-25-69	Museo Nacional	T-4	HPR-1.1	NO	NO
GA-1369-3122-95	MAAC	T-5	HPR-4.2	NO	TA-1.2
CMMA-02-04	CC Manta	T-10.1	HPR-3.2	NO	NO
GA-5-1754-81	MAAC	T-6.1	HPR-1.2	NO	PO-4.1
GA-1-2340-82	MAAC	T-6.1	HPR-4	NO	NO
GA-2-2340-82	MAAC	T-6.1	HPR-4	NO	NO
MRT-1685-05	Alabado	T-6.1	HPR-1.2	NO	PO-1
MRT-1687-05	Alabado	T-6.1	HPR-1.1	NO	NO
B-634-47-66	Museo Nacional	T-6.1	HPR-1.2	NO	PO-4.2
B-1953-2-60	Museo Nacional	T-6.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1013-78	MAAC	T-6.10	HPR-4.7	NO	NO
GA-1-1515-80	MAAC	T-6.10	HPR-2.2	NO	NO
B-11-80-71	Museo Nacional	T-6.11	HPR-1.2	NO	NO
B-15-2-71	Museo Nacional	T-6.11	HPR-2.1	NO	NO
B-8-2-71	Museo Nacional	T-6.12	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-2587-84	MAAC	T-6.13	MPR-1.7	S-11	FLD-2.1
GA-9-1193-79	MAAC	T-6.13	MPR-2.6	S-13	FLD-3

GA-8-1193-79	MAAC	T-6.14	MPR-1.12	S-1	FLD-3
GA-8-690-78	MAAC	T-6.14	MPR-1.12	S-2.1	NO
GA-1-566-77	MAAC	T-6.14	MPR-1.7	S-7	FLD-7
B-212-14-65	Museo Nacional	T-6.14	MPR-4.1	S-13	NO
MRT-0105-05	Alabado	T-6.15	HPR-1.1	NO	NO
B-6-26-66	Museo Nacional	T-6.16	MPR-1.4	NO	FLD-2.4
MRT-1636-05	Alabado	T-6.16	HPR-1.2	NO	TA-2
MRT-1688-05	Alabado	T-6.16	HPR-1.1	NO	TA-1.2
GA-11-420-77	MAAC	T-6.17	HPR-1.2	NO	TA-1.2
B-2-142-72	Museo Nacional	T-6.17	HPR-1.1	NO	NO
B-6-25-69	Museo Nacional	T-6.18	HPR-1.2	NO	NO
B-3-23-66	Museo Nacional	T-6.2	HPR-1.2	NO	TA-1
B-1-19-66	Museo Nacional	T-6.2	HPR-1.2	NO	TA-2
B-2-20-73	Museo Nacional	T-6.2	HPR-1.2	NO	NO
B-629-47-66	Museo Nacional	T-6.2	HPR-4.10	NO	NO
GA-2-583-78	MAAC	T-6.3	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-1699-79	MAAC	T-6.3	HPR-1.2	NO	NO
B-2-98-72	Museo Nacional	T-6.3	HPR-1.1	NO	TA-1.2
GA-2-741-78	MAAC	T-6.4	HPR-1.2	NO	NO
CMMA-72-04	CC Manta	T-6.4	MPR-1.6	S-8	PO-8.1

B-9-26-66	Museo Nacional	T-6.4	MPR-2.20	S-8	FLD-1
GA-4-206-76	MAAC	T-6.4	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-1339-80	MAAC	T-6.4	HPR-3.7	F-9	FLD-5
GA-1-1862-81	MAAC	T-6.5	HPR-1.5	NO	NO
CMMA-06-04	CC Manta	T-6.8	HPR-3.6	NO	TA-1
B-1-176-72	Museo Nacional	T-6.8	HPR-1.2	NO	PO-3
MRT-101-05	Alabado	T-6.9	HPR-1.16	NO	NO
MRT-0072-05	Alabado	T-6.9	HPR-1.1	NO	NO
GA-3-175-76	MAAC	T-6	HPR-3.3	NO	TA-2
GA-1-1426-80	MAAC	T-6	HPR-1.1	NO	NO
GA-3-1537-80	MAAC	T-6	HPR-4.11	NO	NO
GA-5-260-77	MAAC	T-6	HPR-2.1	NO	NO
B-7-78-70	Museo Nacional	T-6	HPR-2.2	NO	NO
B-631-47-66	Museo Nacional	T-7	HPR-1.1	NO	NO
B-1-88-73	Museo Nacional	T-7	HPR-3.11	NO	TA-2
GA-1-1104-79	MAAC	T-8.1	HPR-1.2	NO	PO-1
GA-2-1282-79	MAAC	T-8.2	HPR-1.4	NO	NO
CMMA-71-04	CC Manta	T-8.2	HPR-3.7	S-1	TA-2
GA-27-259-77	MAAC	T-8.2	HPR-1.14	NO	NO
B-2-20-68	Museo Nacional	T-8.2	HPR-1.2	NO	NO
BP-6564	Museo Nacional	T-8.2	HPR-1.1	NO	TA-1.2
GA-1-808-78	MAAC	T-8.3	MPR-1.15	NO	TA-1.2

B-2-22-66	Museo Nacional	T-8.3	HPR-4.5	NO	NO
GA-7-1969-81	MAAC	T-8.4	HPR-1.1	NO	NO
B-633-47-66	Museo Nacional	T-8.5	HPR-1.1	NO	PO-4.2
GA-15-377-77	MAAC	T-8.6	MPR-3	NO	NO
BP-4584	Museo Nacional	T-8.7	CABEZA	NO	NO
CMMA-09-04	CC Manta	T-8	HPR-3.6	NO	NO
GA-2-1560-80	MAAC	T-8	MPR-1.15	NO	TA-1.2
GA-1-995-78	MAAC	T-8	MPR-1.15	NO	TA-1.2
B-1954-2-60	Museo Nacional	T-8	HPR-3.2	NO	NO
B-3-26-66	Museo Nacional	T-9.1	HPR-3.6	NO	TA-1.4
GA-4-1269-79	MAAC	T-9.1	HPR-1.2	NO	PO-1
GA-4-927-78	MAAC	T-9.1	HPR-1.2	NO	NO
GA-4-2200-82	MAAC	T-9.1	HPR-1.1	NO	NO
B-1-25-69	Museo Nacional	T-9.1	HPR-4.13	NO	TA-2
B-1-20-68	Museo Nacional	T-9	HPR-3.2	NO	TA-1
GA-45-482-77	MAAC	T-9	HPR-3.6	NO	NO
MRT-0073-05	MAAC	T-9	HPR-1.2	NO	NO
JC-23-20-83R	Museo Nacional	D-2	HPR-5	F-5	TA-2
BP-5494	MAAC	T-8	HPR-3.2	NO	TA-3
MRT-1880-05	Alabado	T-3.37	HPR-5.1	F-10	NO
B-5-51-70	Museo Nacional	T-3.5	HPR-3.5	F-5	NO

GA-1-2187-81	MAAC	T-3	HPR-4.5	F-7	FLD-5
GA-1-696A-78	MAAC	T-8.3	HPR-4.13	F-9	NO
BP-3573	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-3
GA-1-2689-84	MAAC	T-3.15	MPR-2.9	S-1.1	FLD-1
B-17-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-1.2	FLD-1
GA-13-918-78	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1.2	NO
B-2045-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-1.2	FLD-2.2
GA-7-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-1	NO
GA-16-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-1	NO
GA-10-918-78	MAAC	T-3	MPR-1.9	S-1	FLD-1
GA-12-587-78	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-2.1
GA-2-1503-80	MAAC	T-3	MPR-3.4	S-1	NO
GA-1-137-76	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	NO
GA-8-1365-80	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.1
GA-3-777-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-3
GA-332-200-76	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.1
GA-1-348-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-2.1
GA-11-918-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-1
B-15-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-2.2
B-7-26-66	Museo Nacional	T-3.4	HPR-1.2	S-1	NO
GA-331-200-76	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.3
B-595-47-66	Museo Nacional	D-2.3	MPR-1.12	S-1	FLD-2.1
B-624-47-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-1.6	S-1	FLD-3

B-1958-2-60	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-4
BP-6723	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-2
B-620-47-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-1	FLD-3
B-16-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-10.2	FLD-1.2
GA-17-482-77	MAAC	T-3	MPR-1.5	S-10.2	FLD-2.1
GA-18-285-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-10.2	FLD-2.1
B-11-21-68	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-10.2	FLD-1
B-2031-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-10.2	FLD-1.2
B-237-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-10.2	FLD-2.3
B-4-27-72	Museo Nacional	T-3.38	MPR-1.8	S-10.3	FLD-2.2
B-2011-46-66	Museo Nacional	D-2.3	MPR-1.3	S-10.3	FLD-1.2
GA-2-691-78	MAAC	T-17	MPR-2.16	S-10	FLD-3
GA-4-2138-82	MAAC	T-3	MPR-2	S-10	FLD-1.2
B-14-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-10	FLD-2.3
GA-302-120-76	MAAC	T-6	MPR-2.2	S-10	FLD-7
B-1-21-66	Museo Nacional	T-3.10	MPR-2.2	S-10	FLD-2.2
B-3-20-80	Museo Nacional	T-3.40	MPR-1.5	S-11.1	FLD-5
MRT-0420-05	Alabado	T-3.5	MPR-2.19	S-11.2	FLD-1.1
B-1-4-87	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.7	S-11.2	FLD-2

B-3-21-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.12	S-11.3	FLD-1.2
KV-150-06	Alabado	T-15	MPR-1.3	S-11	FLD-5
B-19-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-11	FLD-1
CH-B-3-49-72	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.7	S-11	FLD-5
CH-B-2-22-68	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-11	NO
GA-1-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-12	NO
B-1-5-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-12	NO
B-9-51-72	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.5	S-12	NO
B-1-16-81	Museo Nacional	T-1.1	MPR-1.5	S-12	FLD-5
B-2-20-80	Museo Nacional	T-3.40	MPR-1.5	S-12	NO
GA-1-1353-80	MAAC	T-3.4	MPR-2.6	S-13.1	FLD-3
GA-1-405-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-13.1	FLD-2
B-625-47-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-1.6	S-13	FLD-3
B-1-11-66	Museo Nacional	T-3.10	MPR-2.1	S-13	FLD-1
B-10-54-72	Museo Nacional	T-3.43	MPR-4	S-14.1	NO
B-4-44-72	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.9	S-14.1	FLD-1.2
B-612-47-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.8	S-14	NO
B-646-47-66	Museo Nacional	T-3.6	MPR-1.16	S-14	NO

B-23-79-72	Museo Nacional	T-3.14	MPR-1.7	S-14	FLD-5
B-5-22-68	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.10	S-16	NO
B-3-28-70	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.21	S-16	FLD-1
GA-64-200-76	MAAC	T-3.6	MPR-2.16	S-16	FLD-1.2
GA-306-120-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-16	FLD-2.3
B-3-51-73	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-16	FLD-7
B-35-22-77	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-16	FLD-5
B-18-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-17.1	FLD-3
B-11-37-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-17.1	FLD-5
GA-3-189-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-17	NO
GA-2-348-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-3
B-10-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-3
B-166-32-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-3
B-239-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-1
GA-24-482-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-2.1
GA-3-1282-79	MAAC	T-13	MPR-2.17	S-18	FLD-3
GA-430-200-76	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-18	NO
GA-310-120-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-18	FLD-2.3
B-2-53-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.3	S-18	FLD-3

B-4-7-79	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-19.2	FLD-2.3
GA-5-1282-79	MAAC	T-17	MPR-2.18	S-19	FLD-3
B-1-13-97	Museo Nacional	T-3.15	MPR-2	S-19	FLD-1
MRT-1583-05	Alabado	T-3.29	MPR-1.5	S-19	NO
GA-14-588-78	MAAC	T-3.33	CABEZA	S-19	NO
GA-1-442-77	MAAC	T-3.5	MPR-2.3	S-19	FLD-7
GA-1-1488-80	MAAC	T-3.5	MPR-2.14	S-19	FLD-3
GA-2-2587-84	MAAC	T-3.6	MPR-1.10	S-19	FLD-4.3
B-22-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-19	FLD-5
B-1942-2-60	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-7-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-14-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-4-617-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-5-617-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-6-41-72	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-1-51-73	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
GA-3-784-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	PO-8
B-10-8-64	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-15-37-72	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.5	S-2.1	NO
B-2-7-79	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-5

B-1-36-78	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-2.2
B-1943-2-60	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-1
B-1949-2-60	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-2.2
GA-18-482-77	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2	NO
GA-3-1219-79	MAAC	T-13	MPR-2.6	S-20	FLD-2.2
GA-2-540-77	MAAC	T-3	MPR-1.10	S-20	NO
B-2013-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-20	NO
MRT-140-05	Alabado	T-3	MPR-1.6	S-20	NO
B-20-14-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-20	FLD-5
B-13-25-69	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-21	FLD-3
GA-20-482-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-21	FLD-2.1
GA-4-1037-78	MAAC	D-2.3	MPR-1.10	S-22.1	NO
GA-31-200-76	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-22.1	NO
GA-456-200-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-22.1	FLD-2.3
GA-9-482-77	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-22.1	FLD-2.1
GA-48-17-75	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-22.1	FLD-2.1
GA-5-556-77	MAAC	T-3	MPR-1.10	S-22.1	FLD-1
GA-4-556-77	MAAC	T-3	MPR-1.9	S-22.1	NO
B-3-44-78	Museo Nacional	T-13.3	MPR-1.3	S-22.1	FLD-3
B-2-44-78	Museo Nacional	T-13	MPR-1.7	S-22	FLD-3
B-102-14-65	Museo Nacional	T-3.39	MPR-1.5	S-23.1	NO

GA-324-200-76	MAAC	T-3.4	MPR-2	S-23	FLD-3
B-3-5-85	Museo Nacional	T-3.45	MPR-1.7	S-23	FLD-3
B-4-23-66	Museo Nacional	T-17	MPR-1.1	S-24	FLD-1.2
MRT-112-05	Alabado	T-3	MPR-1.7	S-26	NO
BP-6793	MAAC	T-6.7	HPR-1.11	S-26	FLD-2
GA-9-587-78	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-27	NO
GA-6-949-78	MAAC	T-3.25	MPR-1.3	S-27	NO
MRT-0102-05	MAAC	T-3.5	MPR-2	S-27	FLD-3
GA-3-168-76	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-27	PO-8
CH-B-9-76-72	Museo Nacional	T-3.6	MPR-1.7	S-27	FLD-5
CH-B-2-16-85	Museo Nacional	T-3.9	MPR-1.3	S-27	CA-1
B-3-40-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.3	S-27	NO
B-264-1-63	Museo Nacional	T-3	MPR-1.3	S-28	FLD-3
B-21-14-75	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-29	FLD-1.2
GA-16-1254-79	MAAC	T-3	MPR-1.7	S-3	NO
GA-1-2204-82	MAAC	T-3.15	MPR-2.11	S-4	NO
GA-2-2198-82	MAAC	T-3.15	MPR-1.3	S-4	FLD-2.2
GA-1-1099-74	MAAC	T-3.5	MPR-2	S-4	FLD-3
B-3-23-73	Museo Nacional	T-3	MPR-1.14	S-4	FLD-4.5
CH-B-8-108-72	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.7	S-4	FLD-5

CH-B-1-36-72	Museo Nacional	T-3.45	MPR-1.7	S-4	NO
B-2-154-72	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.8	S-6	FLD-2.1
B-1-9-81	Museo Nacional	T-3.5	MPR-1.8	S-6	FLD-2.1
B-601-47-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-6	FLD-3
GA-1-211-76	MAAC	T-3	MPR-2	S-6	FLD-3
GA-1-2202-82	MAAC	T-3.4	MPR-2	S-7.1	FLD-3
B-16-21-68	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.19	S-7.1	FLD-3
B-1-14-66	Museo Nacional	T-6.18	MPR-1.4	S-7.1	FLD-4.1
B-8-56-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-7.3	FLD-5
B-2033-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-7.3	FLD-1.2
B-230-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-7	FLD-1.2
GA-4-598-78	MAAC	T-3.4	MPR-1.6	S-7	NO
B-2-52-76	Museo Nacional	T-3	DPR-2	S-7	NO
GA-2-174-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-7	NO
GA-4-167-76	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-7	NO
BP-3583	MAAC	T-3.5	MPR-1.9	S-7	FLD-1
CH-B-2-3-79	Museo Nacional	T-3.9	MPR-1.7	S-7	FLD-5
GA-2-2637-84	MAAC	T-3.10	HPR-1.9	S-8	FLD-3
GA-2-1425-80	MAAC	T-3.4	MPR-3.3	S-8	NO
MRT-3793-06	Alabado	T-3	MPR-1.10	S-8	FLD-3

B-25-25-70	Museo Nacional	T-3	MPR-1.8	S-8	FLD-1.3
GA-7-1099-79	MAAC	T-6.14	MPR-2	S-8	FLD-3
GA-1-1807A-81	MAAC	T-6.8	MPR-3	S-8	NO
B-2016-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-8	FLD-3
B-12-57-72	Museo Nacional	T-6.17	MPR-1.6	S-8	FLD-7
B-3-27-66	Museo Nacional	T-3.4	MPR-2.12	S-8	NO
B-164-32-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-9.1	FLD-3
GA-9-918-78	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-9.1	NO
B-2076-46-66	Museo Nacional	T-3	MPR-2.9	S-9.1	NO
GA-2-2365-82	MAAC	T-6.8	MPR-3	S-9.1	NO
GA-1-1583-80	MAAC	D-8	HPR-1.2	S-9	NO
B-1-9-77	Museo Nacional	D-2	MPR-1.3	S-20	FLD-5
GA-10-928-78	MAAC	T-3	MPR-1.7	S-11	FLD-1
BP-4653	MAAC	D-2.3	MPR-1.11	NO	NO
BP-6618	MAAC	T-3	HPR-1.12	NO	FLD-5
BP-6730	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-11	FLD-1
GA-11-1000-78	MAAC	T-3	MPR-1.12	S-2.1	NO
GA-1-1672-80	MAAC	T-3.4	HPR-1.7	F-6	FLD-3
GA-3-1717-80	MAAC	T-17	HPR-4.3	F-8	NO
BP-3578	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-21	FLD-3
BP-3639	MAAC	T-3.14	MPR-1.7	S-4	FLD-5
B-1-7-79	Museo Nacional	T-3	MPR-1.6	S-21	FLD-2

B-1-20-73	Museo Nacional	T-6.8	HPR-1.2	NO	NO
BP-3580	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-8	FLD-5
BP-3579	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-8	FLD-6
B-598-47-66	Museo Nacional	T-3	MPR-1.7	S-26	FLD-2
BP-3586	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-18	TA-2
BP-3613	MAAC	T-10	HPR-1.2	NO	FLD-5
B-12-25-69	Museo Nacional	T-3	HPR-3.1	NO	TA-2
BP-06609	MAAC	D-10	MPR-2.9	NO	FLD-1
GA-1-1562-80	MAAC	T-3.5	MPR-2.5	S-8	FLD-3
GA-1-1830-81	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-5
B-15-70-72	Museo Nacional	T-4	HPR-4	NO	TA-2
BP-06563	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	FLD-5
BP-3644	MAAC	T-8.1	HPR-1.2	NO	FLD-5
BP-4435	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-5
BP-6613	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-11	FLD-4
B-1-23-66	Museo Nacional	T-3.4	MPR-1.4	S-1	FLD-3
BP-3567	MAAC	T-3	HPR-3.7	NO	FLD-5
B-2-23-66	Museo Nacional	T-3.5	MPR-2.9	S-1	FLD-3
BP-3574	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-17	FLD-1
BP-3596	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-2.1	FLD-1
BP-3598	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-1.2	FLD-1
B-3-113-72	Museo Nacional	T-3.46	HPR-1.2	NO	NO

GA-27-259-77	MAAC	T-13	HPR-1.14	NO	NO
B-1-28-66	Museo Nacional	T-4	HPR-1.2	NO	NO
MRT-16825-05	Alabado	T-3.4	MPR-1.3	S-11	FLD-5
B-1-13-78	Museo Nacional	T-3.2	MPR-1.5	S-12	FLD-5
BP-7324	MAAC	T-5	MPR-1.7	S-3	NO
BP-3592	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-10	FLD-3
BP-3582	MAAC	T-3.2	MPR-1.5	S-2.1	FLD-5
BP-3600	MAAC	T-13	MPR-1.9	S-16	FLD-4.2
BP-5486	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
BP-3566	MAAC	T-6.4	HPR-1.2	NO	FLD-5
BP-3602	MAAC	T-1	HPR-1.2	NO	FLD-5
BP-3606	MAAC	T-4	HPR-1.2	NO	NO
B-3-4-87	Museo Nacional	T-3	MPR-2.9	NO	FLD-3
GA-46-482-77	MAAC	T-3	MPR-2.17	S-1	NO
BP-06560	MAAC	T-6.7	HPR-3.6	NO	TA-1
B-1-6-73	Museo Nacional	T-3.5	HPR-1.5	NO	FLD-5
BP-3778	MAAC	T-3	MPR-1.6	S-6	FLD-4
BP-4895	MAAC	T-3.4	MPR-2.12	S-19	FLD-1
BP-3585	MAAC	T-3	MPR-1.5	S-1	FLD-5
BP-4441	MAAC	T-11.1	HPR-1.1	NO	TA-2
BP-3570	MAAC	T-3.12	HPR-1.2	NO	FLD-5
BP-06609	MAAC	T-3.5	MPR-2.9	S-1	NO
CMMA-71-04	CC Manta	T-3.5	MPR-1.12	S-1	FLD-1
GA-2-2637-84	MAAC	T-6.4	MPR-2.15	S-8	NO

B-1-13-97	Museo Nacional	T-6.6	MPR-2	S-11	NO
GA-1-1672-80	MAAC	T-6.4	HPR-1.8	NO	NO
B-12-5-64	Museo Nacional	T-3	HPR-3.10	NO	TA-2
GA-6-1202-74	MAAC	T-3	HPR-2.1	NO	TA-5
GA-11-462-77	MAAC	T-3	MPR-2.9	S-14.1	PO-8
B-2486-2-60	Museo Nacional	T-3	HPR-1.2	NO	NO
GA-1-953-78	MAAC	T-3.28	HPR-1.4	NO	NO
B-7-56-72	Museo Nacional	T-3	MPR-1.12	S-1	FLD-3
BP-3695	MAAC	T-3	MPR-1.3	S-11	FLD-5
B-2-110-70	Museo Nacional	T-3.5	HPR-7	F-5	FLD-5

Tabla figurinas contexto Machalilla

RASGO	CUADRANTE	NIVEL	CODIGO	CUERPO	MANO	PIE	CARA-CABEZA	ZOOMORFO
201	O10	25-30	1				oreja	
201	N7	40-45	2		X			
201	Q7	50-55	3				X	
201	H9	60-65	4		X			
201	P6	50-55	5	x				
201	O6	35-40	6		X			

103	C6	90-95	7				X	
103	B9	95-100	8			x		
103	A3	115-120	9			X		
201	L6	50-55	11		X			
103	A3	105-110	14					
201	O9	55-60	15					
201	G10	55-60	18			pie en punta bipedo		
201	P5	20-25	19				X	
201	L10	35-40	20			X		
103	B6	100-105	21					
201	P6	35-40	22					parte inferior del cuerpo (barriga) con parte de las patas traseras y ano
103	B4	110-115	23					
-	C6	90-95	36					cabeza completa (posible cánido)
201	N7	35-40	37					cabeza
201	N10	55-60	38					segmento trasero de cuadrupedo (cola, ano, ambas patas)
201	H9	70-75	40					cabeza completa (posible cánido)
103	E9	40-45	41					
103	B5	105-110	42			X		
201	N8	40-45	44					cabeza ornitomorfa
103	A9	95-100	45	x				
201	M7	50-55	47				X	
103	A9	105-110	49					cabeza ornitoforma
101	E6	sup-28	110					
101	E9	sup-28	277	X				
101	C10	sup-28	285	X				
101	B9	28-40	347	X				
101	E9	28-40	375					PATA

102	C9	28-40	387	X					
102	C9	28-40	398	X					
101	D8	28-40	529	X					
101	D8	28-40	553						
101	D8	28-40	559	X					
101	D3	28-40	575	X					
102	C7	28-40	588	X					
101	C7	28-40	588						
102	C10	28-40	619	X					
101	C6	28-40	716	X					
101	E6	28-40	903						
101	C8	28-40	913	X					
101	E7	28-40	954						
101	E7	28-40	972			X			
101	E7	28-40	991			X			
101	E7	28-40	1003		X				
101	E7	28-40	1104	X					
101	E4	28-40	1119						
101	E4	28-40	1140						
109	D4	28-40	1180						
101	E5	28-40	1213					X	
101	E5	28-40	1217	X					
101	E5	28-40	1219	X					
101	D7	28-40	1249	X					
101	D7	28-40	1256	X					
101	D7	28-40	1258	X					
101	D7	28-40	1266					X	

101	E3	28-40	1288					
101	C4	28-40	1311			X		
103	B6	40-45	1489	X				
101	D1	40-45	1571			X		
103	B5	40-45	1580	X				
103	E6	40-45	1648	X				
103	D10	40-45	1677	X				
101	D5	40-45	1711					
101	D5	40-45	1717					
103	E1	40-45	1832	X				
103	E9	40-45	1841					
103	E9	40-45	1844	X				
104	C10	85-90	1906			X		
103	B5	85-90	1964					
103	B5	85-90	1966	X				
103	B5	85-90	1970	X				
103	D1	85-90	2039	X				
103	E6	85-90	2045	X				
103	B1	85-90	2074	X				
103	E8	85-90	2129	X				
103	C4	85-90	2191	X				
103	E3	85-90	2346	X				
103	A9	85-90	2433	X				
101	A3	85-90	2447	X				
103	B9	85-90	2459	X				
103	B9	85-90	2474	X				
103	C3	85-90	2509	X				

103	C3	85-90	2514			X		
101	B4	85-90	2544	X				
101	A6	85-90	2572	X				
101	A6	85-90	2577	X				
103	E4	85-90	2613	X				
103	E4	85-90	2613	X				
103	D3	85-90	2622	X				
103	D8	85-90	2689	X				
103	D8	85-90	2694	X				
101	A1	90-95	2854	X				
101	A2	90-95	2873	X				
103	C5	90-95	2951	X				
103	C5	90-95	2985	X				
103	D5	90-95	3008	X				
103	E3	90-95	3073				x	
103	E3	90-95	3074	X				
103	D3	90-95	3087	X				
103	D3	90-95	3112	X				
103	B10	90-95	3136	X				
103	B10	90-95	3161	X				
103	B10	90-95	3162			X		
103	E2	90-95	3166			X		
103	E2	90-95	3182					
103	D6	90-95	3231	X				
103	C4	90-95	3272	X				
103	C4	90-95	3274			X		
103	C4	90-95	3289	X				

103	B8	90-95	3348	X					
103	C10	90-95	3451	X					
103	C10	90-95	3454						
103	C10	90-95	3464						
103	A3	90-95	3542	X					
103	E1	90-95	3592						
103	A10	90-95	3629	X					
103	E5	90-95	3655			X			
103	B9	95-100	3908					X	
103	C5	95-100	3934			X			
103	C2	95-100	4053					X	
103	C2	95-100	4056		X				
103	C2	95-100	4061	X					
103	E2	95-100	4104	X					
103	E4	95-100	4176						
103	B7	95-100	4249						
103	C8	95-100	4469	X					
103	D1	95-100	4506						PATA
103	D1	95-100	4513						PATA
103	B8	95-100	4546	X					
103	B8	95-100	4551	X					
103	B7	95-100	4576	X					
103	A8	95-100	4688	X					
103	D4	95-100	4818	X					
103	A7	95-100	4882	X					
103	A7	95-100	4885	X					
103	A7	95-100	4891	X					

103	A7	95-100	4895	X					
103	B5	95-100	4953	X					
103	D7	95-100	5006	X					
103	A6	95-100	5060	X					
103	A6	95-100	5061			X			
103	C7	95-100	5116	X					
103	C1	95-100	5195	X					
101		95-100	5247	X					
103	E5	95-100	5265	X					
101	A1	95-100	5300	X					
103	A4	95-100	5306	X					
103	A4	95-100	5307	X					
103	A2	100-105	5519			X			
103	B4	100-105	5570	X					
103	A8	100-105	5593	X					
107	B3	100-105	5623						
103	B7	100-105	5826	X					
103	B7	100-105	5838	X					
103	C4	100-105	5937	X					
103	C4	100-105	5938	X					
107	B1	100-105	5987						
103	B6	100-105	6145	X					
103	D1	100-105	6174						
101	B9	100-105	6189			X			
103	A9	100-105	6222	X					
103	D2	100-105	6347	X					
103	E1	100-105	6360						

103	E1	100-105	6373	X					
103	E2	105-110	6463	X					
103	E2	105-110	6472	X					
107	B9	105-110	6500	X					
107	B8	105-115	6510	X					
103	C3	105-110	6632						
103	C3	105-110	6638	X					
103	A9	105-110	6671	X					
103	C5	105-110	6733	X					
103	B3	105-110	6833						
103	B3	105-110	6848	X					
103	D2	105-110	6893	X					
103	D2	105-110	6894	X					
103	A7	105-110	6918	X					
103	B2	105-110	6979						
103	A3	105-110	7076	X					
103	H3	105-110	7087	X					
103	A8	105-110	7147						
103	C6	105-110	7195	X					
103	C6	105-110	7202	X					
103	C6	105-110	7214						
103	B5	115-120	7323	X					
103	B5	115-120	7334	X					
103	B2	110-115	7468	X					
103	D1	110-115	7557	X					
103	A5	110-115	7627			X			
103	A3	110-115	7699	X					

103	A1	110-115	7707	X					
103	C2	110-115	7727	X					
103	E1	115-120	7809					X	
103	D2	115-120	7828					X	
103	D2	115-120	7842	X					
103	A3	115-120	7926	X					
103	B3	115-120	8003	X					
103	B1	115-120	8032	X					
103	C1	115-120	8088	X					
103	A9	115-120	8090						
103	A2	115-120	8155	X					
103	B2	120-125	8184						
103	A2	120-125	8235	X					
103	D1	110-115	8239	X					
120	C3	120-125	8324		X				
103	D1	120-125	8384	X					
103	A4	120-125	8397	X					
103	A4	120-125	8404	X					
120	B3	125-130	8438	X					
107	D2	125-130	8450					X	
107	B1	130-135	8531	X					
107	C1	130-135	8566	X					
107	C2	130-135	8570		X				
201	P8	45-50	8656		X				
201	Q6	SUP-15	8775	X					
201	Q6	SUP-15	8782	X					
201	Q8	SUP-15	8859						

201	P9	SUP-15	8889	X					
201	P8	SUP-15	8924	X					
201	Q8	15-20	9055	X					
201	Q8	15-20	9078	X					
201	P9	15-20	9244	X					
201	O9	15-20	9412	X					
201	Q10	20-25	9571			X			
201	Q9	20-25	9625						
201	Q6	20-25	9669	X					
201	P10	20-25	9711			X			
201	P10	20-25	9713	X					
201	P6	20-25	9742	X					
201	P6	20-25	9744	X					
201	P6	20-25	9753						
201	P6	20-25	9786					X	
201	P6	20-25	9787	X					
201	P6	20-25	9788	X					
201	P9	20-25	9844	X					
201	P9	20-25	9865	X					
201	P8	20-25	9892	X					
201	O10	20-25	9938	X					
201	O10	20-25	9990	X					
201	P7	20-25	10029	X					
201	O9	20-25	10071	X					
201	O6	20-25	10095			X			
201	O6	20-25	10100			X			
201	O6	20-25	10115						

201	O6	20-25	10116	X					
201	P7	25-30	10266	X					
201	P7	25-30	10297	X					
201	P8	25-30	10324	X					
201	L10	25-30	10351	X					
201	L10	25-30	10383	X					
201	P10	25-30	10425	X					
201	P10	25-30	10441					X	
201	N6	25-30	10455						
201	N8	25-30	10562	X					
201	O10	25-30	10619						
201	O10	25-30	10642	X					
201	P9	25-30	10837	X					
201	P9	25-30	10839	X					
201	N7	25-30	11079	X					
201	O9	25-30	11176			X			
201	O9	25-30	11196	X					
201	M6	30-35	11224	X					
201	L10	30-35	11310			X			
201	L8	30-35	11404						PATA Y PANZA
201	L8	30-35	11425	X					
201	L9	30-35	11447	X					
201	L7	30-35	11471	X					
201	Q6	30-35	11507	X					
202	N9	30-35	11599	X					
202	N9	30-35	11606	X					
201	P6	30-35	11793			X			

201	O6	30-35	11902			X		
201	O6	30-35	11910	X				
201	O6	30-35	11915	X				
201	O6	30-35	11932				X	
201	Q8	30-35	12036	X				
201	P7	30-35	12082	X				
201	P7	30-35	12101			X		
201	K10	30-35	12298			X		
201	K10	30-35	12300	X				
201	P9	30-35	12414	X				
201	P5	30-35	12505	X				
201	P6	35-40	12620	X				
201	P7	35-40	12667	X				
201	P7	35-40	12672					PATAS
201	Q9	35-40	12751	X				
201	Q9	35-40	12780	X				
201	P5	30-35	12847	X				
201	P9	35-40	12850				X	
201	O10	35-40	12971			X		
201	K9	35-40	13043	X				
201	K9	35-40	13060	X				
201	K9	35-40	13062	X				
201	L8	35-40	13178	X				
201	M10	35-40	13248	X				
201	P10	30-35	13323			X		
201	N8	35-40	13368			X		
201	N8	35-40	13374	X				

201	N8	35-40	13404					
201	N10	35-40	13453			X		
201	N10	35-40	13468	X				
201	N10	35-40	13469	X				
201	K8	35-40	13549			X		
201	M9	35-40	13628	X				
201	O7	35-40	13735			X		
201	I10	35-40	13762	X				
201	K9	55-60	14074					
201	M8	40-45	14079	X				
201	M8	40-45	14080	X				
201	M8	40-45	14098	X				
201	M8	40-45	14115	X				
201	P5	40-45	14143	X				
201	Q9	40-45	14178	X				
201	Q5	40-45	14207				X	
201	P7	40-45	14284	X				
201	P7	40-45	14285	X				
201	O7	40-45	14300	X				
201	O10	40-45	14368					
201	O10	40-45	14404	X				
201	N9	40-45	14497	X				
201	O8	40-45	14511	X				
201	O6	40-45	14518	X				
201	P6	40-45	14609	X				
201	P6	40-45	14611	X				
201	P6	40-45	14616	X				

201	N10	40-45	14635					
201	O9	40-45	14805	X				
201	N8	40-45	14849	X				
201	L9	40-45	14936	X				
201	K10	40-45	15006			X		
201	K7	40-45	15177	X				
201	H9	40-45	15458	X				
201	H10	40-45	15517	X				
201	H10	40-45	15525					PATA
201	Q9	45-50	15548					
201	Q9	45-50	15555		X			
201	Q8	45-50	15581	X				
201	Q8	45-50	15600	X				
201	O9	45-50	15718			X		
201	O9	45-50	15743					PATAS
201	O9	45-50	15754	X				
201	O9	45-50	15763	X				
201	Q6	45-50	15774	X				
201	Q6	45-50	15785					PATA
201	N9	45-50	15794			X		
201	P8	45-50	15857	X				
201	N6	45-50	15901	X				
201	P6	45-50	15965	X				
201	P6	45-50	16003					
201	O10	45-50	16017	X				
201	K10	45-50	16107					
201	K10	45-50	16137	X				

201	P10	45-50	16169	X				
201	D8	45-50	16179			X		
201	O7	45-50	16335					MEDIO CUERPO CUADRUPEDO
201	K8	45-50	16475			X		
201	m10	45-50	16539			x		
201	G10	45-50	16548	X				
201	M6	45-50	16622	X				
201	I10	45-50	16661	X				
201	K6	45-50	16673	X				
201	K6	45-50	16690					
201	H8	45-50	16737	X				
201	O6	45-50	16761				X	
201	O6	45-50	16762	X				
201	I7	45-50	16814					
201	I7	45-50	16831			X		
201	G8	45-50	16836	X				
201	L10	45-50	16859	X				
201	H9	50-55	16961	X				
201	H9	50-55	16983	X				
201	H9	50-55	16994	X				
201	K8	50-55	17155	X				
201	E9	50-55	17193	X				
201	E9	50-55	17196	X				
201	E9	50-55	17201	X				
201	E9	50-55	17209		X			
201	E9	50-55	17228					SERPIENTE
201	L7	50-55	17447	X				

201	L7	50-55	17463	X					
201	M10	50-55	17545	X					
201	M6	50-55	17621	X					
201	K7	50-55	17662	X					
201	K7	50-55	17678	X					
201	L9	50-55	17707	X					
201	N9	50-55	17849	X					
201	N9	50-55	17851	X					
201	H10	50-55	17878		X				
201	P9	40-45	17894					PATA	
201	L8	50-55	17903			X			
201	L8	50-55	17904	X					
201	L8	50-55	17914	X					
201	P8	50-55	17980	X					
201	K6	50-55	18048	X					
201	K6	50-55	18050			X			
201	O6	50-55	18073	X					
201	N6	50-55	18097	X					
201	Q10	50-55	18192	X	X				
201	Q10	50-55	18217	X					
201	Q10	50-55	18221	X					
201	P9	50-55	18275	X					
201	P9	50-55	18299	X					
201	O8	50-55	18336	X					
201	P7	50-55	18345	X					
201	H8	50-55	18400	X					
201	H8	50-55	18405	X					

201	Q6	50-55	18483	X				
201	Q6	50-55	18489					PATA
201	H7	50-55	18508	X				
201	H7	50-55	18509	X				
201	H7	50-55	18513					
201	P6	50-55	18614	X				
201	O9	55-60	18785					PATA Y PARTE DE TORSO
201	L10	55-60	18847	X				
201	L10	55-60	18859	X				
201	L10	55-60	18864	X				
201	N9	55-60	18880					patas delanteras
201	N9	55-60	18899	x				
201	G9	55-60	19017					2 PATAS COLA Y ANO
201	G9	55-60	19052					PATA
201	H10	55-60	19093					
201	M9	55-60	19147	X				
201	I10	55-60	19164			X		
201	I10	55-60	19165					
201	I9	60-65	19254	X				
201	M9	60-65	19320	X				
201	M9	60-65	19325	X				
201	M9	60-65	19367	X				
201	M10	60-65	19400				X	
201	M10	60-65	19404	X				
201	G9	60-65	19408				X	
201	N10	60-65	19450	X				
201	K9	60-65	19494	X				

201	K9	60-65	19513	X					
201	H9	60-65	19592	X					
201	H10	60-65	19695	X					
207	Q9	60-65	19707	X					
206	N9	60-65	19761	X					
206	N9	60-65	19762	X					
206	N9	60-65	19764	X					
207	P9	60-65	19785	X					
206	O9	60-65	19809	X					
206	O9	60-65	19814	X					
206	O10	60-65	19867	X					
206	O10	60-65	19871	X					
201	L10	65-70	19927			X			
201	L10	65-70	19947	X					
201	L10	65-70	19954	X					
201	H10	65-70	19962			X			
201	H10	65-70	19988			X			
201	L9	60-70	20021	X					
201	L9	60-70	20025	X					
201	L9	60-70	20029	X					
201	H9	65-70	20060	X					
201	I10	65-70	20156	X					
201	M10	65-70	20183	X					
201	G9	65-70	20230	X					
207	M9	65-70	20240	X					
207	M9	65-70	20257	X					
207	M9	65-70	20266	X					

201	K10	65-70	20299	X					
206	O9	65-70	20404	X					
207	Q9	65-70	20431						PATAS
201	I9	70-75	20471	X					
201	K10	70-75	20667	X					
201	K10	70-75	20720	X					
201	H9	75-80	20889	POSIBLE PENE					
201	G9	75-80	21000	X					
201	G9	80-85	21052	X					
201	G9	80-85	21059	X					
201	G9	80-85	21060	X					
206	p10	55-60	21146					x	
206	P9	55-60	21175	X					
206	P9	55-60	21185			X			
206	Q10	55-60	21253	X					
201	H9	70-75	28516	X					
201	P10	SUP-15	534005						
103	C6	40-45	sc	X					
201	M7	50-55	SC	X					

Fuente: Informe final de Taller María Calle

Tabla figurinas antropomorfas contexto Machalilla

CÓDIGO	CORTE	RASGO	CUADRANTE	TIPO	DESCRIPCIÓN
4	2	201	H9		PIE DOBLADO
8	1	103	B9		PIE DOBLADO

9	1	103	A3		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
11	2	201	L6	T-3.2	MANO CON FLECO DE TOCADO
18	2	201	G10		PIE ESTIRADO
19	2	201	P5		ROSTRO CON BOCA
42	1	103	B5		PIE DOBLADO
47	2	201	M7		ROSTRO CON BOCA
1213	1	101	E5		ROSTRO CON BOCA
1219	1	101	E5	O-1.4	OREJERA ENROLLADA
1266	1	101	D7		ROSTRO CON BOCA
1311	1	101	C4		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
1571	1	101	D1		PIE DOBLADO
1906	1	104	C10	P-7.4	PIE CON AJORCA
2514	1	103	C3	P-1	MANO AL LADO DEL CUERPO
2873	1	101	A2	O-1.4	OREJERA ENROLLADA
3074	1	103	E3		PIE ESTIRADO
3112	1	103	D3	S-11.3	SENO CON PEZONES HUECOS
3161	1	103	B10		TORSO CON SEÑO
3162	1	103	B10		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
3231	1	103	D6	P-1	MANO PULSERA DE BANDA LISA
3655	1	103	E5		PIE DOBLADO
3908	1	103	B9		ROSTRO CON BOCA
3934	1	103	C5		PIE DOBLADO
4053	1	103	C2	T-3	CABEZA CON TOCADO A MANERA DE CASQUETE
4056	1	103	C2	P-1	MANO PULSERA DE BANDA LISA
5519	1	103	A2		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
7468	1	103	B2	P-1	MANO PULSERA DE BANDA LISA
7627	1	103	A5	OA-4	PINTURA CORPORAL

7728	1	103	C2	T-3	CABEZA CON TOCADO A MANERA DE CASQUETE
7809	1	103	E1		ROSTRO CON BOCA
8088	1	103	C1		OREJA SIN OREJERA
8324	1	120	C3		PIE ESTIRADO
8566	1	107	C1		PIE DOBLADO
8570	1	107	C2	T-3.2	MANO CON FLECO DE TOCADO
9786	2	201	P6		ROSTRO CON BOCA
9844	2	201	P9		PIE ESTIRADO
10095	2	201	O6	T-3.2	MANO CON FLECO DE TOCADO
10441	2	201	P10		ROSTRO CON BOCA
10837	2	201	P9		PIE ESTIRADO
11196	2	201	O9		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
11310	2	201	L10		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
11902	2	201	O6		PIE DOBLADO
11932	2	201	O6		ROSTRO CON BOCA
12101	2	201	P7		PIE DOBLADO
12298	2	201	K10		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
12414	2	201	P9		PIE DOBLADO
12620	2	201	P6	P-1	MANO PULSERA DE BANDA LISA
12850	2	201	P9	T-3	CABEZA CON TOCADO A MANERA DE CASQUETE
12971	2	201	O10		PIE DOBLADO
13248	2	201	M10	OA-4	PINTURA CORPORAL
13323	2	201	P10		PIE DOBLADO
13368	2	201	N8		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
13453	2	201	N10		PIE DOBLADO
13549	2	201	K8		PIE DOBLADO
14079	2	201	M8	T-3	CABEZA CON TOCADO A MANERA DE CASQUETE

14207	2	201	Q5		ROSTRO CON BOCA
14511	2	201	O8	P-1	MANO PULSERA DE BANDA LISA
15006	2	201	K10		PIE DOBLADO
15538					PIE DOBLADO
15548	2	201	Q9		PIE ESTIRADO
15555	2	201	Q9		MANO EN PECHO
15718	2	201	O9	P-7.4	PIE CON AJORCA
15743	2	201	O9	S-8	SENOS
15794	2	201	N9		PIE ESTIRADO
16049	2	201	L10	T-3.2	MANO CON FLECO DE TOCADO
16107	2	201	K10		MANO CON LÍNEAS EXCISAS
16179	2	201	D8		PIE DOBLADO
17155	2	201	K8	P-7.4	PIE CON AJORCA
17878	2	201	H10	T-3.2	MANO CON FLECO DE TOCADO
18050	2	201	K6		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
18513	2	201	H7	P-7.4	PIE CON AJORCA
18847	2	201	L10	P-4	MANO CON PULSERA DE VARIAS BANDAS LISAS
19927	2	201	L10		PIE CON LÍNEAS EXCISAS
19962	2	201	H10		PIE DOBLADO
19988	2	201	H10	CC-1	CADERA AMPLIA
20156	2	201	I10	O-1	OREJERA
21000	2	201	G9		ROSTRO CON BOCA
21052	2	201	G9	O-1.4	OREJERA ENROLLADA

Tabla Cruce de Variables tocado más frecuente rasgos femeninos

Cuenta de PIEZ	Etiquetas de col	T-3	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	T-3.1	Total general	
S-1		18							1						3		22	
S-1.1					1												1	
S-1.2		3															3	
S-10		3	1														4	
S-10.2		6															6	
S-10.3									1								1	
S-11		4							2								6	
S-11.1										1							1	
S-11.2															2		2	
S-11.3															1		1	
S-12						1											1	
S-13			1												2		3	
S-13.1		1							2								3	
S-14				1												1	2	
S-14.1															1		1	
S-16		3													1	1	5	
S-17		6															6	
S-17.1		1			1												2	
S-18		2															2	
S-19		1		1					1						2	1	6	
S-19.2		1															1	
S-2.1		3			14	1											18	
S-20		1															1	
S-21		4															4	
S-22.1		4															4	
S-23									1						1		2	
S-26		2						1							1		4	
S-27															1	1	2	
S-28		1															1	
S-29		1															1	
S-4		1		1					1						1		5	
S-6		3							1						1		5	
S-7		1													1	1	3	
S-7.1									1						1		2	
S-7.3		2															2	
S-8		9													3		12	
S-9.1		1															1	
Total general		82	2	1	3	16	1	1	1	10	1	1	1	21	3	1	2	146

Tabla Cruce de Variables tocado con mayor frecuencia rasgos masculinos

Cuenta de PIEZA	Etiquetas de columna																			
Etiquetas de fila	T-3	T-3.1	T-3.11	T-3.12	T-3.13	T-3.15	T-3.17	T-3.21	T-3.23	T-3.27	T-3.3	T-3.30	T-3.31	T-3.32	T-3.4	T-3.47	T-3.48	T-3.5	T-3.9	Total general
PO-10		1																		1
PO-2			1																	1
PO-3	1																			1
PO-4	1																			1
PO-7													1	1				1		3
TA-1							1										1			2
TA-1.2			1		2			1	3	3										10
TA-2	3				2						1				1	1		1		9
TA-3												1						1		2
TA-3.2	1			2																3
TA-4																			1	1
TA-5	1																			1
TA-6																		1		1
Total general	7	1	1	1	2	4	1	1	3	3	1	1	1	1	1	1	1	4	1	36