

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

**INVENTARIO RAZONADO DE INSTRUMENTOS
MUSICALES DE LA AMÉRICA PREHISPÁNICA EN
DOS COLECCIONES DE LA CIUDAD DE
VALLADOLID**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música

JUAN MANUEL BEJARANO GÓNZALEZ

Tutor: **Juan P. Arregui**

Co-tutora: **Raquel Jiménez Pasalodos**

Valladolid, 2017

**INVENTARIO RAZONADO DE INSTRUMENTOS
MUSICALES DE LA AMÉRICA PREHISPÁNICA EN
DOS COLECCIONES DE LA CIUDAD DE
VALLADOLID**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

**INVENTARIO RAZONADO DE INSTRUMENTOS
MUSICALES DE LA AMÉRICA PREHISPÁNICA EN
DOS COLECCIONES DE LA CIUDAD DE
VALLADOLID**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música

JUAN MANUEL BEJARANO GÓNZALEZ

VºBº. Juan P. Arregui
Tutor

VºBº. Raquel Jiménez Pasalodos
Cotutora

A mis padres

“América Latina ya dejó de ser sólo el producto de una conquista. Conocer el pasado de los pueblos, sus alcances tecnológicos y sobre todo músico-culturales, ayudan a comprender mejor esta cosmovisión, la manera de pensar de estas culturas y que no todo lo que aprendimos es cierto”

Mónica Gudemos
Entrevista en UNciencia, 24 de abril de 2013

ÍNDICE GENERAL

1 - INTRODUCCIÓN	19
1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.....	21
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
1.3. METODOLOGÍA.....	27
1.3.1. Inventarios organológicos e iconográficos	27
1.3.2. Sistemas organológicos de clasificación	38
1.3.3. Inventario razonado de instrumentos prehispánicos.....	41
1.4. ESTRUCTURA DEL TRABAJO	45
2 - ARQUEOMUSICOLOGÍA: UNA APROXIMACIÓN	47
2.1. DEFINICIÓN	49
2.2. HISTORIOGRAFÍA.....	51
2.2.1. Orígenes y anticuarismo	51
2.2.2. Desde la Musicología Comparada hasta los años 60'	53
2.2.3. La creación de la arqueomusicología como disciplina.....	56
2.2.4. La arqueomusicología del siglo XXI.....	58
2.3. TEORÍA Y METODOLOGÍA	60
3 - ARTE Y MÚSICA EN LA AMÉRICA PREHISPÁNICA	71
3.1. ASPECTOS CULTURALES E ICONOGRÁFICOS	73
3.1.1. Mesoamérica.....	75
3.1.2. Los Andes Centrales.....	77
3.1.3. Área Intermedia	79
3.1.3.a. Ecuador	80
3.1.3.b. Colombia	82
3.2. INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICOS.....	83
3.2.1. Idiófonos.....	84
3.2.2. Membranófonos.....	85
3.2.3. Cordófonos	86
3.2.4. Aerófonos	86
4 - LAS COLECCIONES	95
4.1. ORIGEN Y DESARROLLO DE LAS COLECCIONES PREHISPÁNICAS	97
4.2. COLECCIÓN CASA MUSEO DE COLÓN.....	100
4.3. COLECCIÓN FUNDACIÓN CRISTÓBAL GABARRÓN	101

5 - INVENTARIO RAZONADO	105
5.1. SONAJAS.....	107
5.2. CASCABELES.....	113
5.3. TAMBORES	117
5.4. SILBATOS	119
5.5. OCARINAS.....	165
5.6. BOTELLAS SILBADORAS.....	202
5.7. FLAUTAS	210
5.8. FLAUTAS DE PAN.....	212
6 - CONCLUSIONES.....	221
7 - BIBLIOGRAFÍA.....	225

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 - Ficha organológica con notas (I), dibujos (II) y fotografías (III). José Pérez de Arce, «Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales» (1985).....	35
Ilustración 2 - Propuesta de clasificación organológica de José Pérez de Arce para instrumentos prehispánicos andinos. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	40
Ilustración 3 - Clasificación organológica de instrumentos musicales precolombinos aplicada a la colección vallisoletana según el sistema Sachs-Hornbostel. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	43
Ilustración 4 - Campos de investigación de la arqueomusicología. Cajsa Lund, «Prehistoric Soundscapes in Scandinavia Sounds of History» (2008)	50
Ilustración 5 - Esquema de la Teoría General de Sistemas de David Clarke. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	55
Ilustración 6 - Método de identificación de un posible artefacto sonoro, según Cajsa Lund. Laura Hortelano, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos» (2003)	62
Ilustración 7 - Métodos de clasificación de artefactos sonoros. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	63
Ilustración 8 - Clasificación organológica en tres niveles de M.P. Coumont. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	64
Ilustración 9 - Modelo metodológico para la investigación etnoarqueomusicológica según Dale A. Olsen, 2002	65
Ilustración 10 - Modelo metodológico según Both, 2007	66
Ilustración 11 - Los tres pilares de la arqueomusicología según Homo-Lechner. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	67
Ilustración 12 - Proceso de fabricación de artefactos sonoros cerámicos. Esquema Juan Manuel Bejarano.....	84
Ilustración 13 - Teponaztli de Tlaxcala. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México	85
Ilustración 14 - Tlapanhuéhuatl mexicana de Malinalco. Imagen: Marco Antonio Pacheco. Museo de Antropología e Historia, Centro Cultural Mexiquense, Toluca	86
Ilustración 15 - Ocarina ornitomorfa tairona. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile	87
Ilustración 16 - Tipologías de botellas silbadoras. José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes» (2004). Esquema Juan Manuel Bejarano....	89
Ilustración 17 - Botella silbadora doble lambayeque. Imagen: Rose Rongac. Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid.....	90

Ilustración 18 - Flauta de pan nasca. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima	91
Ilustración 19 - Quena nasca. Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Imagen tomada del catálogo museístico publicado por Ellen Hickmann, <i>Klänge Altamerikas, Musikinstrumente in Kunst und Kult</i> , 2008	92
Ilustración 20 - Flauta cuádruple maya. Imagen tomada del catálogo en línea del Smithsonian National Museum of the American Indian, New York.....	92
Ilustración 21 - Trompeta con forma de concha marina maya; Ilustración 22 - Trompeta curva moche con cabeza zoomorfa; Ilustración 23 - Trompeta recta chimú. Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Imágenes tomadas del catálogo museístico publicado por Ellen Hickmann, <i>Klänge Altamerikas, Musikinstrumente in Kunst und Kult</i> , 2008	93
Ilustración 24 - Porcentajes de cada tipología de instrumentos musicales de la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid. Gráfico Juan Manuel Bejarano.....	103

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Modelo de ficha iconográfica. Catálogo de Iconografía Musical Española - AEDOM.....	31
Tabla 2 - Modelo de ficha con criterios organológicos aplicable al inventario razonado de instrumentos prehispánicos vallisoletanos. Tabla Juan Manuel Bejarano.	42
Tabla 3 - Períodos cronológicos de la América prehispánica. José Alcina Franch, 2000	74

Agradecimientos

A mis tutores, Juan P. Arregui y Raquel Jiménez, por su paciencia, esfuerzo y dedicación prestados a lo largo de todo el trabajo. Gracias por todo lo aprendido y por brindarme la oportunidad de realizar este proyecto.

1 - INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El objeto de estudio de este trabajo fin de grado viene determinado por un interés personal hacia la organología y la iconografía musical. La ciudad de Valladolid presenta un patrimonio interesante en cuanto a instrumentos musicales precolombinos, ya que alberga dos importantes colecciones de arte de la América prehispánica.

Una parte de este acervo se localiza en la Casa Museo Colón y la otra en el Museo Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid. Ambas instituciones reúnen manifestaciones artísticas de las principales culturas y civilizaciones precolombinas, pertenecientes a las tres grandes áreas culturales del continente americano, Mesoamérica, Intermedia y Andina, y a los tres grandes periodos histórico-culturales en que éstas se subdividen: Formativo o Preclásico (1500 a.C.-200 d.C.), Clásico (200 d.C.-900 d.C.) y Postclásico (900 d.C.-1500 d.C.). Los fondos incluyen un conjunto heterogéneo pero representativo de objetos y materiales, pudiéndose encontrar desde esculturas cerámicas hasta tejidos, orfebrería e incluso ejemplos de arte plumario.

Se denomina América prehispánica o América precolombina a la etapa histórica que comprende desde el poblamiento de los primeros indígenas americanos en torno al 24.000 B.P., hasta la llegada de los primeros conquistadores españoles al continente americano a partir de 1492. En la América prehispánica se desarrollaron multitud de culturas y civilizaciones, las cuales alcanzaron complejos sistemas de organización política y un alto grado de desarrollo de tecnologías artesanales e ingeniería¹.

La música ocupó un papel relevante en la vida y la cosmovisión americana, tal y como refleja la abundante presencia de restos sonoros arqueológicos, muchos de ellos encontrados en contextos rituales y funerarios. Desarrollaron una mano de obra extraordinariamente especializada en la fabricación de artefactos sonoros y aprovecharon las cualidades acústicas de los espacios naturales y arquitectónicos en rituales u otras manifestaciones de carácter colectivo o privado².

Como se verá a lo largo del desarrollo de las páginas que siguen, existen sendas publicaciones de Ángel Sanz Tapia sobre las colecciones abordadas que se han tomado

¹ Ángel Sanz Tapia, *Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón* (Valladolid: AltoDuero, 2005), 16.

² Clara Garza, Andrés Medina, Pablo Padilla, Alejandro Ramos y Francisca Zalaquett, «Arqueoacústica Maya. La necesidad del estudio sistemático de efectos acústicos en sitios arqueológicos», *Estudios de Cultura Maya* 32 (2008): 63-85, <http://www.scielo.org.mx/pdf/ecm/v32/v32a3.pdf>

como punto de partida para el presente trabajo. Sin embargo, en ellas, se presta una atención genérica a los objetos tratados, por lo que se consideró oportuno *releer* dichas colecciones desde claves organológicas y aplicar a tal lectura parámetros extraídos de la arqueología musical para poder extraer así nuevas conclusiones.

Por otra parte, el empleo de la denominación *inventario razonado* es deliberado pues, ante el alto nivel de codificación que la museología y otras disciplinas de la documentación –entiéndase *documento* como todo aquel testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información³– han impreso al proceder catalográfico, se hizo patente que la orientación del presente trabajo, más enfocada hacia la indagación musicológica que a la sistematización documental, no podía centrarse en el tipo de problemáticas asociadas con la normalización taxonómica de los instrumentos de descripción aplicados a los artefactos sonoros. Por esta razón se adoptó una fórmula híbrida entre el catálogo y el inventario pues, si bien es cierto que el primero incluye, además de los datos básicos del objeto tratado como «naturaleza, datación, situación, propiedad», etc., «aspectos descriptivos que amplían el conocimiento»⁴ y lleva asociada una labor más profunda de investigación, un catálogo también resulta más cerrado y definitivo⁵. Los inventarios, por su parte, y a diferencia de los anteriores, resultan instrumentos de descripción y control muy flexibles al consentir estadios provisionales y al estar sometidos a procedimientos menos reglamentados formalmente⁶ dado que exhiben una indiscutible «falta de normalización» y «una evidente indefinición»⁷; características que, lejos de constituir un inconveniente se convierten en una ventaja al propósito de estas páginas, pues al mismo tiempo «permiten describir uniformemente y proporcionan unos niveles de información satisfactorios para los usuarios», entendiéndose por tales a los potenciales investigadores en el área, además de condensar

³ Luis Nuñez Contreras, «Concepto de documento», en *Archivística. Estudios básicos* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 31.

⁴ Alfonso Muñoz Cosme, «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España», en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coord. por Amelia López-Yarto Elizalde (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte-Secretaría General Técnica, 2012), 28.

⁵ Ester Alba Pagán, «Catálogo e inventario como instrumento para la gestión del patrimonio cultural» (ponencia de la jornada *Educació i formació en torn al patrimoni cultural de l'interior*, Xàtiva, 11 de diciembre de 2013). Véase asimismo Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 1999), 77 y ss.

⁶ Véase Manuel Carrión Gutiez, *Manual de bibliotecas* (Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990).

⁷ José Ramón Cruz Mundet, *Manual de archivística* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001), 282.

La actividad intelectual del trabajo sobre el fondo documental: la clasificación y la descripción aunados con una doble finalidad: conocer qué es lo que se tiene y cómo está organizado, de una parte, e informar con precisión acerca de su contenido y localización, de otra, de modo que ante cualquier búsqueda documental ofrezca siempre una respuesta pertinente y rápida⁸

Así pues, y sobre tales antecedentes, el presente trabajo parte de la premisa de estudiar de forma individual los ejemplares de naturaleza musical localizadas en las dos colecciones precolombinas de la ciudad de Valladolid. Con la elaboración de este trabajo se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

1. Diseñar un inventario razonado de instrumentos musicales prehispánicos de las colecciones localizadas en la Casa Museo Colón y la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid, basado en criterios organológicos e iconográficos. Para lograrlo, se revisarán diferentes proyectos e iniciativas de catalogación, tanto de carácter nacional como internacional.
2. Identificar un sistema de clasificación organológico aplicable a las dos colecciones de instrumentos musicales prehispánicos de la ciudad de Valladolid y catalogarlos en función del sistema organológico escogido.
3. Explorar las posibilidades de la arqueomusicología y la aplicabilidad de algunas de sus herramientas y métodos al estudio concreto de colecciones locales.
4. Estudiar los instrumentos musicales presentes en las dos colecciones, así como su contexto arqueológico y socio-cultural, a través de la bibliografía disponible.
5. Proponer posibles líneas de estudio que puedan servir para futuras investigaciones.

Este TFG se relaciona con diversas asignaturas cursadas en la titulación de Historia y Ciencias de la Música. Corresponden a los módulos de Formación Básica («*Antropología social y cultural*» y «*Escribir sobre música: teoría y métodos*»), Etnomusicología: Música Tradicional y Popular Urbana («*Historia y teoría de la etnomusicología*» y «*Aplicaciones de la etnomusicología*») y Optativo («*Organología e iconografía musical*» y «*La fuente musical en España: teoría y praxis*»).

⁸ Cruz Mundet, *Manual*, 283.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo del último siglo se han ido sucediendo diversos estudios relacionados con la cultura musical prehispánica. Actualmente es un ámbito de trabajo científico en constante expansión y desarrollo, por lo que el número de publicaciones relacionadas con este tema se ha multiplicado. Este incremento cuantitativo y cualitativo surgió a partir de la consolidación de la arqueomusicología como una disciplina específica dentro de la musicología a principios de los años 80 del pasado siglo a través, principalmente, de dos instituciones: el ICTM Study Group for Music Archaeology y el International Study Group on Music Archaeology (ISGMA). Las publicaciones anteriores a esta década no integraban aún de forma sistemática las teorías y metodologías interdisciplinarias de la arqueomusicología actual, y prestaban muy poca atención a cuestiones como la iconografía musical, lo que condujo en ocasiones a errores de identificación, imprecisiones e interpretaciones parciales⁹.

Los primeros registros de la actividad musical prehispánica surgieron a partir de las observaciones oculares de cronistas, conquistadores, misioneros, etc. en un período comprendido entre el siglo XVI y finales del XIX, momento en el que comienzan las primeras investigaciones generales sobre arqueomusicología prehispánica¹⁰. En el ámbito mesoamericano fueron publicados «Aztec Music» (1883)¹¹, *Rig Veda Americanus: Sacred Songs of the Ancient Mexicans, with a Gloss in Nahuatl* (1890)¹², «Altmexikanische Knochenrasseln» (1898)¹³, «Mittelamerikanische Musikinstrumente» (1899)¹⁴.

En el siglo XX, los estudios descriptivos sobre instrumentos y música prehispánica mesoamericana continuaron. Publicaciones como *Instrumental*

⁹ Luis Antonio Gómez Gómez, «La documentación de la iconografía musical prehispánica», *Revista Digital Universitaria* 7, n.º 2 (febrero de 2006): 3, http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf

¹⁰ Arnd Adje Both, introducción a *Mundo Florido - Arqueomusicología de las Américas* (Berlín: Ekho VERLAG, 2012-2015), 14,

<https://www.ekho-verlag.com/wp-content/uploads/2013/01/Mundo-Florido-Introduccion-a-la-serie.pdf>

¹¹ H. T. Cresson, «Aztec Music», *Proceedings of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia* 35 (1883): 86-94, http://www.jstor.org/stable/4060857?seq=1#page_scan_tab_contents

¹² Daniel G. Brinton, *Rig Veda Americanus: Sacred Songs Of The Ancient Mexicans, With A Gloss In Nahuatl* (Philadelphia: D. G. Brinton, 1890).

¹³ Eduard Georg Seler, «Altmexikanische Knochenrasseln», *Globus* 74 (1898): 85-93.

¹⁴ Eduard Georg Seler, «Mittelamerikanische Musikinstrumente», *Globus* 76 (1899): 109-112.

precortesiano (1933)¹⁵, ya incluían una primera metodología de carácter interdisciplinar para el estudio de los instrumentos musicales prehispánicos en ámbito mesoamericano. En la actualidad, una de las metodologías más empleadas para el estudio de la música prehispánica es el propuesto por Arnd Adje Both en su tesis doctoral «Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan», el cual está basado en el modelo de Dale A. Olsen¹⁶. En 2007 la revista *The World Of Music* 49 (2) publicó *Music Archaeology: Mesoamerica*, el cual recoge cinco artículos procedentes de la conferencia que el ICTM Music Archaeology Study Group celebró en Los Ángeles durante abril de 2003. Los artículos fueron revisados y ampliados para esta publicación, a los que se añadieron posteriormente dos textos más. En ellos, diversos investigadores como Dale A. Olsen, Matthias Stöckli, Julia L. J. Sanchez, Susan Rawcliffe, Gonzalo Sánchez Santiago, Ángel Agustín Pimentel Díaz, Arnd Adje Both y Mark Howell tratan diferentes campos de estudio de la música prehispánica mesoamericana desde diferentes perspectivas arqueomusicológicas.

En el ámbito centroandino se publicaron las crónicas de Garcilaso (1609) y las de Guamán Poma de Ayala (1615) que contenían información sobre prácticas musicales prehispánicas, y resultaron muy influyentes en la historiografía peruana y americana hasta mediados del siglo XIX. Tras los primeros estudios descriptivos de José Castro, Leandro Alviña y Robles a finales del siglo XIX¹⁷, surgieron diversos músicos e investigadores que escribirán sobre la música andina prehispánica. Hasta los años 40 del siglo XX, esta literatura se centró en la reconstrucción histórica y tuvo un carácter nacionalista y evolucionista al establecer analogías entre las melodías andinas contemporáneas, a través del estudio de sus escalas¹⁸, con las del pasado¹⁹.

En 1990 Ellen Hickmann publicó *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt: archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus*,

¹⁵ Daniel Pérez Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano: Instrumentos de percusión* (México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1933).

¹⁶ Dale A. Olsen, *Music of El Dorado, The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures* (Florida: University Press of Florida, 2002).

¹⁷ José Castro, «Música Incaica», *Runa Yachachiy* (abril de 2009): 1-9, <http://www.alberdi.de/musincav,17.04.09.pdf>

¹⁸ La idea equivocada de que la música inca estaba constituida de escalas pentatónicas surgió a partir del músico José Castro en 1897, muy influyente hasta la década de los 40.

¹⁹ Carlos Mansilla Vásquez, *Patrimonio Sonoro Arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú* (Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, s.f.), 6-7, http://www.academia.edu/4444629/PATRIMONIO_SONORO_ARQUEOLOGICO

Ekuadors und Kolumbiens, el catálogo más completo de instrumentos musicales prehispánicos procedentes de Colombia, Ecuador y Perú²⁰.

Así mismo, en 2002 destacó la publicación *Music of El Dorado: The ethnomusicology of ancient South American cultures* de Dale A. Olsen. El libro plantea en su primera parte una teoría y metodología de la *etnoarqueomusicología*, definida por Olsen como «el estudio científico, cultural e interpretativo de la música a partir de fuentes arqueológicas»²¹, mientras que en segunda se estudian diferentes instrumentos musicales prehispánicos de origen andino como ocarinas, vasos silbadores o flautas globulares, así como casos musicales de tres culturas antiguas de andinas como son los Moche en el noroeste de Perú, los Sinú en el noroeste de Colombia y la Tairona en el noroeste de Colombia. También remite a una dirección web con 52 ejemplos sonoros.

Mundo Florido: Arqueomusicología de las Américas, vols. 1-4 (2012-2015), es una serie que integra la investigación arqueomusicológica en numerosas áreas geográficas americanas, incluida América del Norte, un territorio poco estudiado desde la arqueomusicología. Estas antologías de artículos han sido escritas por algunos de los miembros del Grupo de Arqueología Musical del International Council for Traditional Music (ICTM) y del International Study Group on Music Archaeology (ISGMA), y en ellas se abordan diferentes campos de estudio tanto de prácticas musicales (canto, música y danza) prehispánicas como de tradiciones musicales vivas de la América actual y empleado metodologías de carácter interdisciplinar²².

En cuanto a grabaciones sonoras procedentes del ámbito de la arqueología experimental destaca *Soundscapes of the Ancient Americas* de Friedemann Schmidt (2014), una propuesta de experimentación sonora que tiene como objetivo la recreación sonora a partir de la fabricación de réplicas procedentes de instrumentos originales prehispánicos. Este tipo de trabajos se enfrentan ante la dificultad de recrear una música extinta, de la que desconocemos sus sistemas musicales, sus conceptos estéticos y culturales, su ejecución instrumental, e incluso las características acústicas de los espacios

²⁰ Olsen, *Music of El Dorado*, 18.

²¹ Olsen, *Music of El Dorado*, 8.

²² Victoria Eli Rodríguez, «¡Oh flores que portamos, oh cantos que llevamos!: Florece la arqueomusicología en las Américas», *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (julio-diciembre 2016): 640-641, https://www.jstor.org/stable/24878575?newaccount=true&seq=1#page_scan_tab_contents

donde se llevaron a cabo, por lo que el margen para la hipótesis y experimentación siempre es amplio, todo depende del enfoque y la creatividad del músico investigador. En el ámbito audiovisual destaca *Sonidos de América*, un proyecto de investigación musical nacido en 2005, que tiene por objetivo el estudio, la documentación y la difusión de los instrumentos musicales prehispánicos. Para ello el grupo realiza réplicas instrumentales a partir de muestras originales ubicadas en diversos fondos museísticos, que después presentan tanto en documentales (accesibles en la plataforma YouTube) como en conciertos, conferencias y talleres. El proyecto está compuesto por Esteban Valdivia, Carolina Segre, Ramiro Carrera y el arqueomusicólogo chileno José Pérez de Arce, quienes centran su actividad en el estudio de instrumentos musicales prehispánicos provenientes de las culturas costeñas del Ecuador, entre ellas, la Valdivia, Chorrera y Bahía²³.

1.3. METODOLOGÍA

1.3.1. Inventarios organológicos e iconográficos

Para la realización del inventario razonado de este trabajo, ha sido necesaria la consulta de diferentes bases de datos y proyectos de catalogación musical tanto de carácter nacional como internacional, con el fin de establecer criterios aplicables a la colección de instrumentos prehispánicos vallisoletanos. En los últimos años se han propuesto diversas iniciativas de catalogación de carácter organológico e iconográfico, sin embargo, no existe un estándar generalizado, ya que cada institución adopta los criterios según las necesidades y características de sus colecciones.

Entre las iniciativas de catalogación organológicas más importantes cabe destacar el proyecto *Musical Instruments Museums Online* (MIMO), el cual constituye la mayor base de datos de libre acceso del mundo sobre instrumentos musicales en colecciones públicas. Los registros pueden incluir los siguientes campos²⁴:

1. Nombre
2. Constructor

²³ «Sonidos de América rompe las vitrinas para reinterpretar instrumentos ancestrales (Galería y Video)», *El Telégrafo*, 9 de marzo de 2015.

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/sonidos-de-america-rompe-las-vitrinas-para-reinterpretar-instrumentos-ancestrales-galeria-y-video>

²⁴ MIMO - Musical Instrument Museums Online (web), <http://www.mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx>

3. Año del instrumento
4. Procedencia
5. Familia
6. Dirección web del museo al que hace referencia
7. Numero de inventario
8. Descripción
9. Descripción (decorativo)
10. Inscripciones
11. Decoración
12. Transcripciones
13. Medidas
14. Referencias literarias

Soluciones catalográficas como las propuestas por el *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIdIM) manifiestan una voluntad por generar un estándar definido en lo relativo a bases de datos sobre organología e iconografía musical. Su motor de búsqueda en línea permite realizar búsquedas por instrumentos musicales, instituciones, artistas, tipos de soportes, técnica, etc. Cada registro incluye los siguientes campos²⁵:

1. Title/Autor
 - Item type
 - Date of creation
 - Height
 - Width
 - Technique/Medium
2. Item location
3. Description
4. People as subjects
5. Instruments [MIMO Code] (notes)
6. Musical works
7. RIdIM images
8. Image URLs
9. Bibliographic references
10. Notes
11. RIdIM record id

El grupo de trabajo de Iconografía Musical de *AEDOM* (Asociación Española de Documentación Musical) fue creado en 2007 con el objetivo de estudiar, catalogar y difundir el patrimonio iconográfico musical de la Península Ibérica. En 2008 comenzó a desarrollar una base de datos con el objeto de crear una red iberoamericana de catalogación de iconografía musical, cuyos contenidos pudieran transferirse

²⁵ RIdIM - Association Répertoire International d'Iconographie Musicale (web), <https://ridim.org/>

posteriormente al software internacional desarrollado por el RIDIM. Así surgió el *Catálogo de Iconografía Musical Española*, una base de datos articulada en siete bloques generales, subdivididos en campos secundarios²⁶:

Control

	Información de control
Signatura	
Nº de ficha	

Localización

	Información de localización
Institución o lugar de conservación	
Colección	
Nº de catálogo	

Identificación

	Información de identificación
Periodo histórico	
Escuela	
Lugar de creación	
Datos de edición	
Contexto arqueológico	
Notas	

Título	Tipo título

Fecha	Anotaciones fecha

Descripción Física

	Descripción
Clasificación	

²⁶ Catálogo de Iconografía Musical Española - AEDOM (web), <http://iconografia.aedom.org/>

Técnica/Medio	
Alto	
Ancho	
Fondo	
Diámetro	
Total de páginas	
Descripción del objeto	
Fuente de la descripción	

Imágenes

	Imágenes
Procedencia	
Autor foto	
Institución	
Propietario	

Participantes

Nombre	
Nombre real	
Grupo	
Iconclass	
Instrumento	
Accesorio	
Acción	

Música notada

Imagen detalle	
Íncipit musical	
Legible	
Formato	
Tipo de notación	
Título obra musical	
Compositor	
RISM	
Fecha de la composición	

Plantillas	
Género musical	
Íncipit literario	

Tabla 1 - Modelo de ficha iconográfica. Catálogo de Iconografía Musical Española - AEDOM.

Otra propuesta catalográfica es *Musicastallis*, un proyecto de catalogación de iconografía musical en línea impulsado por la Universidad de la Sorbona. El sitio web presenta más de 900 escenas musicales talladas, procedentes de las sillerías medievales de iglesias europeas. Propone los siguientes campos²⁷:

1. N° de ficha
2. Localización
3. Fecha
4. Tipo de soporte
5. Descripción
6. Escena
7. Autor
8. Personaje(s)
9. Organología
10. Iconología
11. Referencia(s)
12. Escenas(s) asociada(s)

Dentro del apartado *organologie*, encontramos una breve ficha organológica, la cual aporta características y datos descriptivos relativos a los instrumentos identificados. Además, añade el código clasificatorio del sistema organológico Sachs-Hornbostel.

Otros referentes como las *Colecciones en Red (CER.ES)* o *Europeana*, pese a que carecen de criterios específicamente organológicos y musicales, sus propuestas de campos y contenidos han ayudado a definir la especificidad musicológica del inventario prehispánico. Las *Colecciones en Red (CER.ES)*, es un catálogo colectivo en línea que reúne información e imágenes de los bienes culturales que forman las colecciones de todos los museos integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Las fichas relativas a instrumentos musicales contienen los siguientes campos²⁸:

1. Museo
2. Inventario

²⁷ Musicastallis - Iconographie Musicale Dans Les Stalles Médiévales (web), <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/>

²⁸ Red Digital de Colecciones de Museos de España (web), <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

3. Clasificación genérica
4. Objeto/Documento
5. Nombre específico
6. Tipología/Estado
7. Materia/Soporte
8. Técnica
9. Dimensiones
10. Descripción
11. Datación
12. Contextos Cultural/Estilo
13. Lugar de producción/Ceca
14. Lugar de procedencia
15. Uso/Función
16. Lugar específico/Yacimiento
17. Clasificación Razonada
18. Forma de ingreso
19. Fuente de ingreso
20. Fecha de ingreso
21. Bibliografía
22. Catalogación

Europeana es una biblioteca digital europea de acceso libre que contiene libros, pinturas, periódicos, moda, archivos sonoros, mapas, manuscritos y demás. Los campos relativos a los instrumentos musicales son muy parecidos al anterior, e incluyen²⁹:

1. Título
2. Descripción
3. Personas
 - Contribuidores
4. Clasificaciones
 - Tipo
 - Técnica
5. Propiedades
 - Tamaño
 - Formato
6. Tiempo
 - Fecha
7. Procedencia
 - Identificador
 - Proveedor de datos
 - Proveedor
 - País proveedor
 - Primera publicación en *Europeana*
 - Última actualización en *Europeana*
8. Derechos de autor
 - Derechos de autor

²⁹ Europeana Collections (web), <http://www.europeana.eu/portal/es>

9. Referencias y relaciones
 - Set de datos
10. Localización

Las bases de datos y sistemas de inventario vistos hasta ahora, han sido adoptados por los museos más importantes de colecciones iconográficas y organológicas del mundo para catalogar sus fondos materiales. Según la institución y el tipo de instrumento, se añaden o eliminan ciertos campos específicos. En cualquier caso, muchos de estos catálogos carecen de criterios organológicos, limitándose a incluir descripciones vagas e imprecisas de características no-musicales. En este sentido, creo conveniente señalar el artículo publicado en 1985 «Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales» de José Pérez de Arce, el cual propone un inventario de carácter organológico adaptado a la arqueomusicología³⁰:

I - NOTAS: Cuadrante superior izquierdo:

A. Datos Generales

- a. Clasificación organológica
 1. Clasificación numeral
 2. Nombre genérico
- b. Datos de localización
 1. Localización geográfica
 2. Cultura o etnia y fecha en que fue usado o encontrado
 3. Propietario, número de inventario (si pertenece a una colección)
 4. Colector, nombre, lugar y fecha en que fue realizada esta ficha
 5. Observaciones (en el reverso de la ficha)
 - Nombre vernáculo
 - Nombre del colector, fecha y lugar de la recolección
 - Datos consignados en el inventario
 - Bibliografía
 - Datos arqueológicos o históricos
 - Datos anexos proporcionados por informantes

B. Datos Morfológicos

- a. Medidas
 1. Medidas generales
 2. Medidas específicas
- b. Materiales
- c. Construcción
- d. Ornamentación

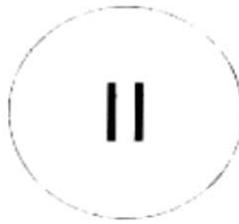
³⁰ José Pérez de Arce, «Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales», *Revista Chungará* 15 (diciembre de 1985): 69-76, http://www.chungara.cl/Vols/1985/Vol15/Proposicion_de_una_ficha_para_la_descripcion.pdf

- e. Estado de conservación
- f. Observaciones

C. Datos Organológicos

- a. Notación musical
- b. Tañido
- c. Huella de uso
- d. Grabación
- e. Observaciones

CLASIFICACION NUMERAL		a1	NOTAS
NOMBRE GENERICO		a2	
PAIS	DIV. ADMINISTRATIVA	b1	LOCALIDAD
CULTURA ETNIA		b2	FECHA
COLECCION	Nº INVENTARIO	b3	
COLECTOR	LUGAR	b4	FECHA
ALTO	LARGO	a1	ANCHO
MED. ESP. (VER DIBUJO)			
		a2	
MATERIALES		b	
CONSTRUCCION		c	
ORNAMENTACION		d	
ESTADO DE CONSERVACION		e	
NOTACION			
DIAPASON		a	
TAÑIDO		b	
SERIAS DE USO		c	
CINTA Nº GRAB.	FECHA /LUGAR/MUSICO	d	

DIBUJO	
	

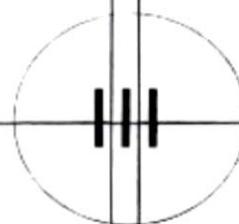
FOTOGRAFÍAS	
	
anverso	reverso

Ilustración 1 - Ficha organológica con notas (I), dibujos (II) y fotografías (III). José Pérez de Arce, «Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales» (1985).

Por último, se han consultado los catálogos museísticos particulares de las dos colecciones prehispánicas de Valladolid, elaborados por Ángel Sanz Tapia: *América Prehispánica en la Casa Museo de Colón* (1995) y *Arte Precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón* (2005). Todas las muestras incluyen una catalogación razonada:

1. Nombre
2. Número del inventario
3. Material
4. Medidas
5. Cultura
6. Datación
7. Localización

Estos datos son acompañados con la correspondiente fotografía del objeto en cuestión, así como de un comentario pormenorizado y detallado sobre su contexto histórico, cultural y artístico. Toda esta información ha sido empleada de forma directa para la realización del inventario musical, pues proporciona los datos morfológicos y arqueológicos de todos los instrumentos musicales presentes en la colección. No obstante, para complementar esta referencia se han consultado diversas publicaciones de catálogos procedentes de algunos de los museos de arte prehispánico más importantes del mundo. Dos de los más completos a nivel organológico son los relativos al Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago de Chile y los museos Reiss-Engelhorn (rem) de Mannheim.

El Museo Chileno de Arte Precolombino ha elaborado tres publicaciones relacionadas con sus fondos musicales. En 1982, realizó la exposición «La música en el arte precolombino», a raíz de la cual se editó un catálogo sobre los instrumentos musicales prehispánicos presentados en la muestra. En su realización colaboró el arqueomusicólogo chileno José Pérez de Arce, y se incluyeron los siguientes campos³¹:

1. Dibujo de la pieza
2. Un número que indica el ordenamiento de esta exhibición
3. Nombre del (o los) objeto.
4. Sigla que indica la colección a que pertenece el instrumento y número de inventario.
5. Los números colocados entre paréntesis se refieren a las citas bibliográficas que se indican en el apéndice.
6. Cultura a que pertenece el instrumento (en caso de estar identificado).

³¹ José Pérez de Arce, *La Música en el Arte Precolombino (Catálogo de exposición)* (Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1982): 6, http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/catalogos-de-exposiciones/la-musica-en-el-arte-precolombino/la-musica-01.pdf

7. Nombre del país donde se ubica la cultura mencionada.
8. Fecha aproximada de la pieza o cultura.
9. Observaciones acerca del instrumento.
10. Notación de las posibilidades musicales del instrumento.

En 1995 este mismo museo elaboró otro catálogo que pretendía ser un complemento a la exposición «Música en la piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual». Fue, en cierta medida, una reedición de la exposición anterior que pretendía ampliar el alcance de aquella desde el punto de vista temático y de contenido. Ese mismo año, se publicó el catálogo *Sonidos de América* con artículos de los investigadores José Pérez de Arce «Música prehispánica» y Claudio Mercado «Música para encantar al mundo». El inventario contiene los siguientes campos³²:

1. Número de referencia.
2. Nombre del instrumento musical acompañado de un breve título descriptivo.
3. Material.
4. Cultura.
5. Cronología.
6. Medidas.
7. Clasificación según el sistema Sachs-Hornbostel.

Los museos Reiss-Engelhorn (rem) de Mannheim, albergan una rica colección de instrumentos musicales precolombinos recopilada por Dieter y Evamaria Freudenberg. En 2008 la arqueomusicóloga Ellen Hickmann publicó *Klänge Altamerikas, Musikinstrumente in Kunst und Kult* en el que se describen con detalle los instrumentos musicales provenientes de culturas prehispánicas diversas. El catálogo analiza todo tipo de flautas y silbatos, figurillas sonoras, botellas silbadoras, caracolas y trompetas, tambores y sonajeros, y dedica igualmente un capítulo a la danza y el canto. La autora también explica cómo se han probado experimentalmente las diferentes posibilidades sonoras de las botellas silbadoras, y presenta un gran número de diagramas, fotografías y radiografías de diferentes instrumentos, así como mapas y tablas cronológicas de las antiguas culturas prehispánicas.

³² José Pérez de Arce y Claudio Mercado, *Sonidos de América* (Santiago de Chile: Banco O'Higgins, 1995), 87-101, <http://www.precolombino.cl/biblioteca/sonidos-de-america/>

1.3.2. Sistemas organológicos de clasificación

A largo de la historia cada cultura ha clasificado los instrumentos musicales de acuerdo a sus propios criterios. El sistema de clasificación organológico empleado para este trabajo será el de Sachs-Hornbostel, el cual agrupa los instrumentos según el modo de producción del sonido, el modo de ejecución y su construcción. Este sistema está basado en uno anterior desarrollado por Victor Mahillon (1880), que a su vez este tomó del antiguo sistema hindú (s. I a.C.), cuya estructura taxonómica estaba dividida en cuatro categorías generales: ghana (idiófonos), avanaddha (percusión), sushira (vientos), y tata (cuerdas)³³.

En 1914, Erich Hornbostel y Curt Sachs publicaron en Berlín su tratado *Systematik der Musikinstrumente*, en el que adaptaban las cuatro categorías clasificatorias de Mahillon y sustituían la denominación de autófonos por idiófonos (ya que *auto* significa por sí mismo, mientras que la raíz griega *idio* es más precisa al significar propio). Con el auge de la etnografía y el nacimiento de la musicología comparada se incorporaron nuevos instrumentos procedentes de diversos lugares del mundo al sistema³⁴. Para estructurarlo formalmente, utilizaron el sistema numérico de Dewey, lo que permitió ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación³⁵. De esta forma, se consiguió organizar con una nomenclatura universal que proporcionase la información organológica de los instrumentos musicales en un espacio reducido³⁶.

Establecieron un sistema jerárquico organizado en cuatro niveles de clasificación basados en la naturaleza del cuerpo vibratorio³⁷:

- Idiófonos o instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el propio cuerpo vibrante (código tipológico «1»).

³³ Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 60-63.

³⁴ José Pérez de Arce y Francisca Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista Musical Chilena* 67 (2013): 45, <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/27905/29577>

³⁵ Francisca Gili Hanisch, «Propuesta y aplicación práctica de un sistema de documentación digital para instrumentos musicales arqueológicos realizada en base a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino» (Memoria, Escuela de arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007), 8, http://achalai.redclara.net/web/docs/FranciscaGili/Clasificacion_de_instrumentos_musicales_Francisca_Gili.d.pdf

³⁶ Pérez de Arce y Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel», 47.

³⁷ Arnd Adje Both, «Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan» (Tesis doctoral, Universidad Libre de Berlín, 2007): 26, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000002638/03_04-cap-02.pdf?hosts

- Membranófonos o instrumentos musicales cuyo generador de sonido es una membrana vibrante (código tipológico «2»).
- Cordófonos o instrumentos musicales cuyo generador de sonido es una cuerda vibrante (código tipológico «3»).
- Aerófonos o instrumentos musicales cuyo generador de sonido es aire oscilante (código tipológico «4»).

Estas categorías a su vez pueden dividirse en subcategorías, que van desde lo general a lo particular, como medio de indicar rasgos relativos a la forma, construcción, ejecución y accesorios. Por todo ello, este sistema de clasificación resulta el más adecuado para el trabajo con colecciones instrumentales, ya que es una herramienta de carácter global que puede ser aplicada internacionalmente para la documentación de instrumentos musicales. Hoy en día constituye un estándar propuesto tanto por el *Comité Internacional para Museos y Colecciones de Instrumentos de Música* (CIMCIM) como por el *Musical Instrument Museums Online* (MIMO), el cual además plantea correcciones y reformas del sistema³⁸.

Posteriormente surgieron otras propuestas de clasificación organológica que buscaron ampliar o modificar el sistema de Sachs-Hornbostel, entre los que destacan aquellos debidos a André Schaeffner (1936), Nicholas Bessarabof (1941), Hans Heinz Dräger (1948), Hood (1971), Reinecke (1974), Malm (1974), Heyde (1975), Erich Stockman (1979) y Sumi Gunji (1996). Sin embargo, ninguno de estos resultaría apto para la clasificación de instrumentos prehispánicos, ya que sistemas como el de Dräger tienen una finalidad antropológica al considerar los aspectos funcionales y simbólicos del instrumento, los cuales desconocemos³⁹, y otros se basan en aspectos de carácter subjetivo y en funciones psicológicas, socio culturales, etc.

En el caso de Schaeffner o Bessarabof, sus planteamientos taxonómicos son de menor alcance y resultan menos prácticos que el de Sachs-Hornbostel. Schaeffner se basa en la acústica y en los materiales a la hora de clasificar y Bessarabof no desarrolla las subdivisiones hasta niveles más complejos tras los primeros niveles.

En 2013 José Pérez de Arce y Francisca Gili publicaron un artículo titulado «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación

³⁸ Pérez de Arce y Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel», 52.

³⁹ Pérez de Arce y Gili, «Clasificación Sachs-Hornbostel», 47.

desde la perspectiva americana», en el que se señalan las debilidades y los límites del sistema Sachs-Hornbostel aplicado a instrumentos musicales prehispánicos. Esta propuesta sostiene que la sistemática general de Sachs-Hornbostel no comprende la totalidad de rasgos organológicos, por lo que es necesario establecer nuevas tipologías que se adapten a la realidad americana, más concretamente en el área andina.

De esta forma, estableció tipologías basadas en las estructuras internas del objeto, distinguiendo entre flautas «sin aeroducto», dentro de las cuales estarían aquellas con cavidad tubular (kena, flauta de pan, flauta travesera) y cavidad globular (flauta globular); y flautas «con aeroducto», únicamente con cavidad globular (ocarina). No utiliza el término silbato ya que lo considera organológicamente inapropiado, en su lugar emplea el de flauta globular, el cual define como «una esfera hueca provista de una embocadura para soplar y, opcionalmente, agujeros para digitar»⁴⁰. En el caso de las ocarinas, el término «silbato globular» pasaría a designar a una parte específica de la ocarina, concretamente a la cavidad resonante⁴¹. En este sistema tanto las flautas globulares como las ocarinas pueden incluir o no orificios de digitación. Sin embargo, esta terminología puede resultar confusa, ya que solo es aplicable a una realidad organológica muy concreta y particular de carácter *emic*. Este enfoque, aunque interesante, no está en la línea de lo que se pretende con este TFG, ya que no resulta útil para una base de datos estándar que pudiera integrar cualquiera de las colecciones europeas como la de MIMO.

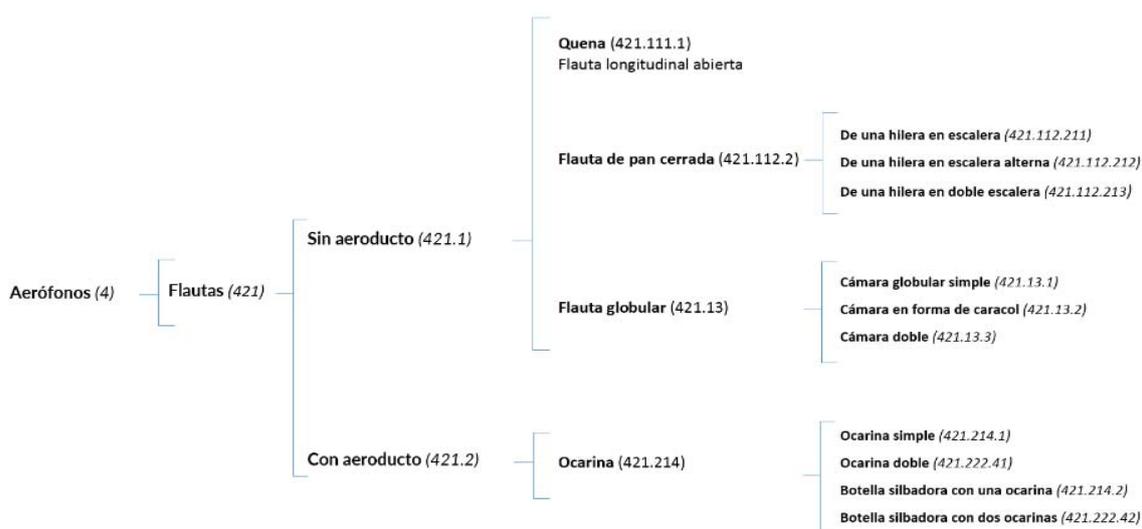


Ilustración 2 - Propuesta de clasificación organológica de José Pérez de Arce para instrumentos prehispánicos andinos. Esquema Juan Manuel Bejarano.

⁴⁰ José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», *Resonancias* 19, n.º 37 (julio-noviembre 2015): 58, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf

⁴¹ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 63.

1.3.3. Inventario razonado de instrumentos prehispánicos

Para la realización del inventario razonado aplicado a las colecciones de instrumentos musicales prehispánicos vallisoletanos, se han excluido metodologías relacionadas con la acústica y el análisis de laboratorio, y se ha concentrado la atención únicamente en la metodología organológica.

La colección de instrumentos prehispánicos de Valladolid es una buena representación de las tipologías organológicas más comunes de la América prehispánica. Cuenta principalmente con aerófonos -silbatos, ocarinas y botellas silbadoras- e idiófonos -cascabeles y sonajas-. Aunque también hay varias iconografías de figurillas antropomorfas representado a personajes con la flauta de pan y el tambor.

Tras contrastar los diferentes catálogos y bases de datos anteriormente expuestos (punto 1.3.1), se ha procedido a seleccionar aquellos campos que resultan más apropiados a los intereses y objetivos de este trabajo. Puesto que se trata de un inventario de carácter organológico, el primer apartado, localizado en la mitad inferior del anverso, debe incluir este tipo de información. En la mitad superior se incluye la imagen fotográfica de la pieza en cuestión, las cuales fueron realizadas por Rose Rongac y publicadas en los catálogos museísticos particulares de las dos colecciones prehispánicas de Valladolid, elaborados por Ángel Sanz Tapia: *América Prehispánica en la Casa Museo de Colón* (1995) y *Arte Precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón* (2005).

Los tres apartados siguientes se ubican en el reverso e incorporan datos relativos a su morfología, al contexto arqueológico y a su identificación. Así, la articulación del conjunto resultante se verifica en la parrilla de campos que se detalla a continuación:

1 DATOS ORGANOLÓGICOS	
Denominación	Designación científica del instrumento
Nombre genérico	Denominación común
Clasificación numeral	Según el sistema Sachs-Hornbostel
Categoría	Idiófono, membranófono, cordófonos, aerófono
Subcategoría	Indica la taxonomía relativa a los rasgos morfo-organológicos del instrumento musical
Técnicas interpretativas	Teoriza cómo se tocaban los instrumentos musicales, por donde se sopla, etc.
Uso y función	Hipótesis sobre el contexto sociocultural

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica, metalurgia, textilería, etc.
Materiales	Arcilla, cobre, hueso, etc.
Medidas	Alto, largo y ancho
Estilo	Indica si el instrumento presenta rasgos artístico característicos de una cultura
Descripción	Detalles sobre la morfología del instrumento musical
Construcción	Indica las técnicas empleadas en su fabricación
Decoración	Datos relativos a la ornamentación externa, colores, dibujos, incisiones, incrustaciones, etc.
Estado de conservación	Bueno (1), regular (2), malo (3). En caso de ser malo, indica si tiene fracturas, erosiones, desgastes o roturas.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	Datación aproximada
Período histórico	Formativo / Clásico / Posclásico
Lugar de procedencia	Origen geográfico
Cultura	Indica el pueblo o civilización que fabricó el instrumento

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	Número que ocupa en el registro del presente inventario
Catalogador	Nombre de la persona que ha catalogado el instrumento musical
Institución	Lugar donde se conserva actualmente el instrumento musical
Nombre	Denominación general del objeto
Código institucional	Número que ocupa en el registro institucional
Bibliografía	Estudios, artículos y publicaciones consultadas

Tabla 2 - Modelo de ficha con criterios organológicos aplicable al inventario razonado de instrumentos prehispánicos vallisoletanos. Tabla Juan Manuel Bejarano.

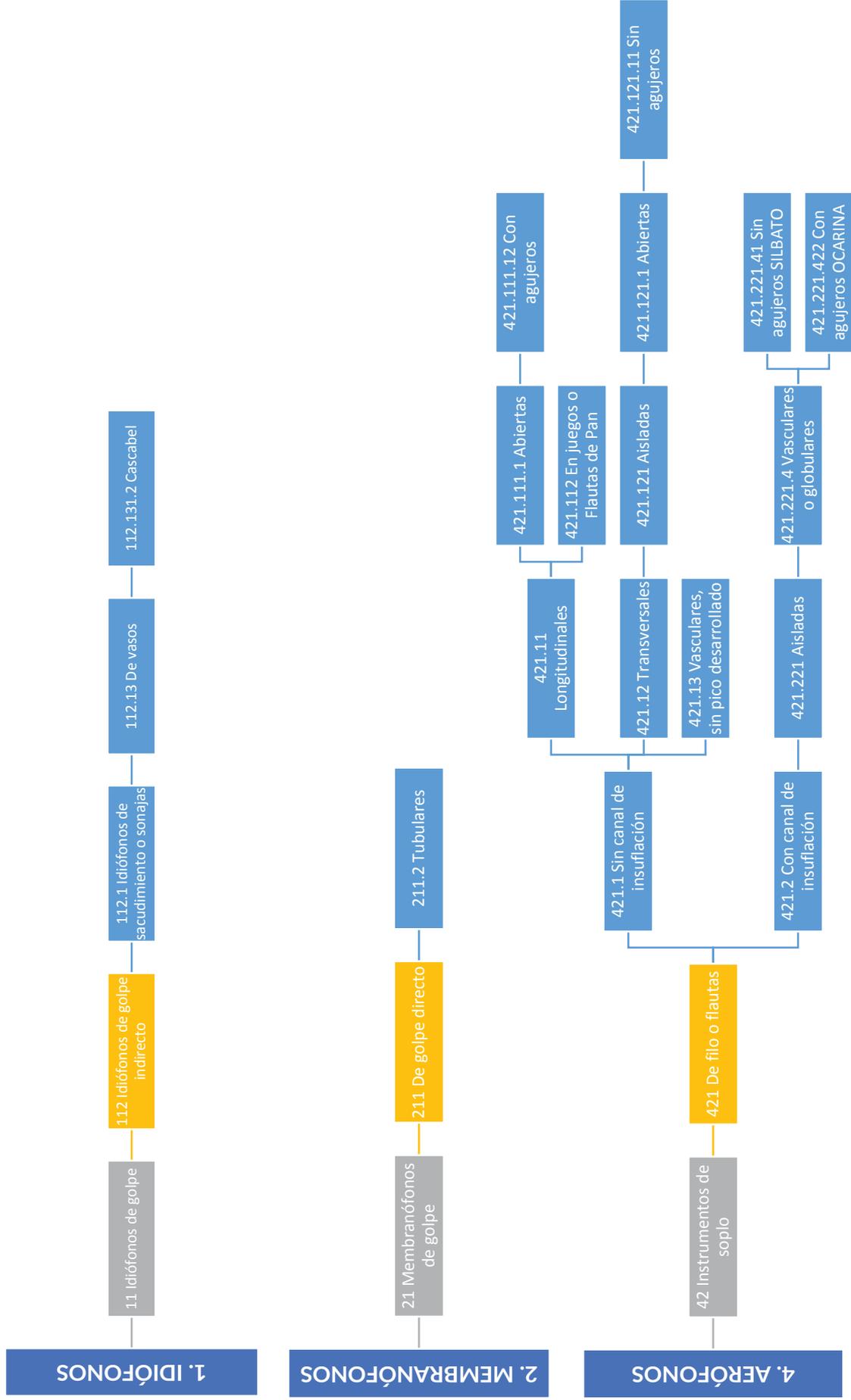


Ilustración 3 - Clasificación organológica de instrumentos musicales precolombinos aplicada a la colección vallisoletana según el sistema Sachs-Hornbostel. Esquema Juan Manuel Bejarano.

1.4. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La organización de este TFG está distribuida en cinco capítulos y ha sido planteado como un trabajo panorámico de corte deductivo en tanto se organiza como un proceso discursivo y descendente que transita desde lo general hasta lo particular. De esta manera, el primer capítulo sirve como presentación y enunciación del objeto de estudio para, a continuación, establecer los prolegómenos ineludibles en toda aproximación científica a cualquier objeto de estudio seleccionado.

El segundo capítulo «Arqueomusicología: una aproximación» trata de definir científicamente qué es la arqueomusicología y qué implicaciones tiene en el estudio de los instrumentos musicales arqueológicos. Con el objetivo de comprender el estado actual de la arqueomusicología se planteará un recorrido histórico e historiográfico, para finalmente analizar algunas de las metodologías más representativas de la disciplina y pergeñar un somero contexto en el que integrar aquellas seleccionadas en la sección correspondiente del título anterior.

El capítulo número tres, «Arte y música en la América prehispanica», consta de un primer apartado en donde se abordan algunos aspectos culturales y artísticos de las sociedades prehispanicas implicadas en la colección y, a continuación, ofrecer una visión general de los instrumentos prehispanicos más representativos.

El cuarto capítulo, denominado «Las colecciones», presenta al lector los dos museos vallisoletanos que alojan los instrumentos musicales prehispanicos examinados en estas páginas.

Por último, el capítulo quinto, «Inventario razonado», presenta la relación de instrumentos musicales prehispanicos vallisoletano organizados, a su vez en cuatro subsecciones que corresponden a cada tipología instrumental: sonajas, cascabeles, tambores, silbatos, ocarinas, botellas silbadoras y flautas de pan.

Para cerrar, y como no podría ser de otro modo, las páginas finales están dedicadas a las conclusiones y la bibliografía empleada.

**2 - ARQUEOMUSICOLOGÍA:
UNA APROXIMACIÓN**

2.1. DEFINICIÓN

La Arqueomusicología es una disciplina relativamente reciente que «surgió con la idea de registrar y estudiar los restos de la actividad musical de las civilizaciones desaparecidas»⁴², y de «conocer los sonidos y los comportamientos musicales comprendidos desde la Prehistoria y la Antigüedad hasta la Edad Media y las culturas precolombinas»⁴³.

Desde su creación, han sido varias las terminologías propuestas y empleadas para designar a esta emergente disciplina: «prehistoria de la antropología de la música (Lund 1980), arqueomusicología (Olsen 1988), paleo-organología (Schneider 1986, Lund 1983/84), etnomusicología de la arqueología (Olsen 1990), arqueología de la música (Brito Stelling, Daniele 1989) o etnoarqueomusicología (Olsen 2001)»⁴⁴. No obstante, en la bibliografía inglesa y alemana permanecen como estándar los términos de *Music Archaeology* y *Archaeomusicology* para designar a la disciplina en su conjunto.

La arqueomusicología es una ciencia que abarca métodos de investigación propios de disciplinas antropológicas y musicológicas, tales como la arqueología, la organología, la acústica, la iconografía, la filología, la etnohistoria y la etnomusicología, por lo que resulta un área de estudio altamente interdisciplinar. En cuanto a las fuentes, son igualmente muy diversas, al incluir restos arqueológicos de instrumentos musicales, representaciones iconográficas, y fuentes escritas antiguas (musicales y extramusicales), pero también todo aquello que proporcione información acerca de la música como expresión cultural, para lo que se hace necesario integrar los comportamientos sociales, simbólicos y rituales, fundamentales a la hora de entender y reconstruir la música del pasado.

⁴² Catherine Homo-Lechner, «Archéologie et musique ancienne», *Les Dossiers D'Archeologie* n.º 142 (1989): 72, citado en Laura Hortelano Piqueras, «Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos» (trabajo fin de máster, Universitat de Valencia, 2003), 13, <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/26300/ArqueomusicologiaLHP.pdf?sequence=1>

⁴³ Carlos García y Raquel Jiménez, «La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical», *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 1 (2011): 81, <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>

⁴⁴ Julio Mendívil, «Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los incas» (Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 2002): 20, citado en Carlos M. Mansina Vásquez, *Patrimonio sonoro arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú* (Lima: Escuela Superior de Folklore José María Arguedas, s.f.), 9, http://www.academia.edu/4444629/PATRIMONIO_SONORO_ARQUEOLOGICO

Es importante tener en cuenta que nuestra concepción contemporánea de *música* difiere del significado otorgado por las culturas y civilizaciones antiguas. Por consiguiente, el concepto de *instrumento musical* pasa a ser igualmente puesto en duda, y obliga a establecer nuevos parámetros metodológicos. De esta forma, diversos arqueomusicólogos comenzaron a emplear los términos de *arqueología sonora* (*sound archaeology*)⁴⁵ –para definir el estudio de la actividad sonora del pasado–, y *artefactos productores de sonido* (*sound-producing devices*)⁴⁶ –que incluía todos aquellos objetos que pudieran haber tenido como finalidad el producir sonido–.

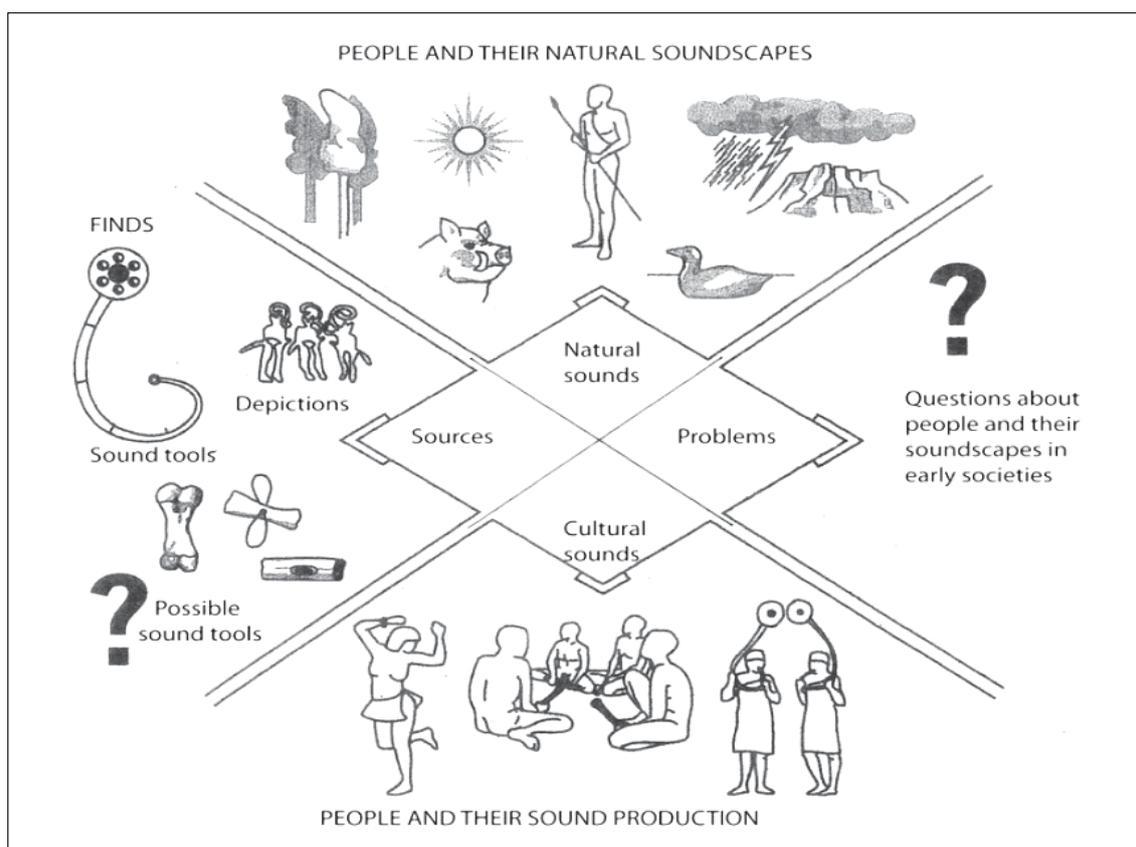


Ilustración 4 - Campos de investigación de la arqueomusicología. Cajsa Lund, «Prehistoric Soundscapes in Scandinavia Sounds of History» (2008).

⁴⁵ Catherine Homo-Lechner, «Archéologue et musique ancienne», *Les Dossiers D'Archeologie* n.º 142 (1989): 72-75.

⁴⁶ Cajsa Lund, «The archaeomusicology of Scandinavia», *World Archaeology* 12, n.º 3 (1981): 246-265.

Sobre tales presupuestos, de forma sintética y esquemática podemos resumir la labor arqueomusicológica en diez puntos:

1. Estudio del fenómeno de la música de las antiguas culturas en su contexto sociocultural.
2. Registro e inventariado del material musical procedente del ámbito arqueológico.
3. Estudio organológico de restos materiales arqueológicos correspondiente a instrumentos musicales.
4. Análisis acústico de los instrumentos musicales para la medición de la capacidad y características sonoras del artefacto.
5. Identificación de instrumentos musicales a través de la iconografía, así como el análisis de otras manifestaciones musicales como la danza o el canto.
6. Análisis de las posibles fuentes escritas antiguas (musicales y extramusicales).
7. Estudio de la producción y función del sonido en las sociedades del pasado.
8. Reconstrucción de los antiguos instrumentos musicales y sonorización de los artefactos sonoros, así como experimentación con el sonido.
9. Sistematización de resultados y establecimiento de hipótesis procedentes de las diversas disciplinas involucradas.
10. Labor divulgativa e informativa a través del fomento de publicaciones, congresos, registros discográficos, conciertos, filmación de documentales, etc.

2.2. HISTORIOGRAFÍA

2.2.1. Orígenes y anticuarismo

Durante el siglo XIV hubo un creciente interés por la música y los instrumentos grecolatinos de la antigüedad. Los intelectuales del Renacimiento reivindicaron una vuelta a los valores de la cultura clásica con el objetivo de configurar una nueva forma de entender el mundo y al ser humano. Para ello, los humanistas se basaron tanto en las fuentes textuales como en las iconografías musicales clásicas, las cuales fueron plasmadas en las nuevas obras artísticas. De igual forma, se comenzaron a apreciar los objetos y artefactos materiales provenientes de aquel pasado referencial⁴⁷.

⁴⁷ Bruce G. Trigger, *Historia del pensamiento arqueológico* (Barcelona: Editorial Crítica, 1992), 43-44.

Uno de los primeros intentos de sistematización de instrumentos musicales de la antigüedad clásica fue llevado a cabo durante el siglo XVII, a través de una serie de libros conocidos bajo el nombre de *Museo Cartaceo*⁴⁸, una colección de más de siete mil acuarelas, dibujos y grabados, que tenían por objetivo abarcar todo el conocimiento humano de la época en forma visual. Entre este gran número de ilustraciones encontramos alusiones a la música, instrumentos y rituales⁴⁹. El libro *Gabinetto Armonico*, publicado en 1722, es otro ejemplo del interés de la sociedad por las artes musicales y los estudios organológicos grecolatinos, así como de la influencia que el conocimiento de la música desarrollado por los anticuarios y las imágenes de instrumentos musicales e intérpretes ostentaron en la época⁵⁰. En este libro, el jesuita Filippo Bonanni describe los instrumentos musicales de su tiempo e incluye un total de 150 grabados (recopilación organográfica cuyas láminas conocieron gran repercusión en el siglo XVIII) que representan instrumentos musicales de todo el mundo, así como instrumentos grecolatinos de la antigüedad clásica⁵¹.

Hasta entonces, la música de Egipto y del Próximo Oriente había sido prácticamente ignoradas y desconocidas debido al escaso interés mostrado por los intelectuales hacia sus manifestaciones artísticas⁵². Sin embargo, en el siglo XIX, durante las campañas napoleónicas en Egipto (1798-1801), un cuerpo compuesto por 167 expertos técnicos, recorrieron el país durante dos años haciendo exploraciones arqueológicas, dibujando edificios antiguos, realizando estudios etnológicos, copiando textos, etc. Los resultados de estas investigaciones se plasmaron en el monumental *Description de l'Égypte*, que se convertiría en la máxima referencia de la egiptología durante décadas. Los tres volúmenes dedicados a la música egipcia por Guillaume Villoteau son, respectivamente, «Mémoire sur la musique de l'antique Egypte; De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et

⁴⁸ García y Jiménez, «La música enterrada», 82.

⁴⁹ Naomi J. Barker, «The Ear of the Lynx: The Musical Legacy of the Accademia dei Lincei». *Networks of Music and Culture in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, ed. por David J. Smith y Rachele Taylor (Londres: Routledge, 2013), 64.

⁵⁰ Christina Ghirardini, «Il Gabinetto Armonico di Filippo Bonanni e le sue fonti», *Acta Musicologica* 79, n.º 2 (2007): 359-405,

http://www.academia.edu/3341183/Il_Gabinetto_Armonico_di_Filippo_Bonanni_e_le_sue_fonti

⁵¹ García y Jiménez, «La música enterrada», 82.

⁵² García y Jiménez, «La música enterrada», 82.

observations faites sur la musique en ce pays; Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des Orientaux»⁵³.

El descubrimiento de la piedra Rosetta en 1799, y su desciframiento en 1822 por Jean-François Champollion, supuso un impulso importante en el desarrollo de la egiptología al permitir a los investigadores leer inscripciones, relieves, textos, tablillas, etc. Gracias a estos avances y continuando el modelo de los estudios clásicos, empezaron a aparecer durante el siglo XIX publicaciones dedicadas a la música y organología del antiguo Egipto⁵⁴, un ejemplo de ello fue *The History of Music Vol.I: From the earliest records to the fall of the Roman Empire*⁵⁵, de 1874.

2.2.2. Desde la Musicología Comparada hasta los años 60'.

Guido Adler (1855-1941) escribió en 1885 un artículo⁵⁶ en el cual proponía una reorganización de las disciplinas dedicadas a la música. En él se habla por primera vez de *musicología comparada* (Vergleichende Musikwissenschaft), la cual tomará el relevo al anticuarismo en los inicios del siglo XX. Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, la escuela berlinesa (Stumpf, Hornbostel, Fischer, Schneider, etc.) trató de identificar las fases evolutivas de la música. La idea era que los fenómenos musicales se habían desarrollado a partir de formas elementales hasta llegar a formas más complejas según una sucesión de etapas. Los investigadores de la musicología comparada aplicaron a esta disciplina el principio metodológico desarrollado por Edward B. Tylor en antropología y James George Frazer en folklore, que consistía en tomar un parámetro musical y efectuar comparaciones interculturales en diferentes partes del mundo. En ocasiones, los estudiosos berlineses evolucionistas aplicaron esta metodología comparativa a otros componentes de la cultura musical, incluidos los instrumentos musicales⁵⁷.

En 1905, musicólogos comparativos como Erich von Hornbostel, defendían la idea de que el estudio de las culturas vivas ayudaría a entender el origen de la música y su

⁵³ Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 34.

⁵⁴ García y Jiménez, «La música enterrada», 83.

<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>

⁵⁵ W. Chappell, *The History of Music Vol. I: From the earliest records to the fall of the Roman Empire* (Londres: Elibron Classics, 2006).

⁵⁶ Guido Adler, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* n.º 1 (1885): 5-20.

⁵⁷ Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 53-69.

evolución. Curt Sachs, el fundador de la organología moderna, también se interesó por los orígenes de la música y el estudio organológico, a través del método comparativo etnográfico y los hallazgos arqueológicos⁵⁸. Publicaciones destacadas a este respecto fueron *Altägyptische Musikinstrumente*⁵⁹ (1920); *The music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians*⁶⁰ (1938); *The History Of Musical Instruments*⁶¹ (1940); *La Musica in Grecia e a Roma*⁶² (1942); y *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*⁶³ (1943).

Durante la década de los sesenta, un nuevo enfoque de carácter antropológico cambió la metodología aplicada por la musicología comparada. En la escuela americana, autores como Franz Boas rechazaron las teorías evolucionistas de la escuela berlinesa, e incorporaron la música en los estudios culturales. El etnomusicólogo John Blacking no solo tuvieron en cuenta los aspectos descriptivos de la música sino también los significados de la misma. Igualmente, Alan Merriam consideró que el sonido musical se relaciona con un contexto, y que la música se entiende como parámetro cultural. Distinguió entre los términos *usos* (que son expresados de manera directa) y *funciones* (cuya formulación requiere un análisis por parte del observador)⁶⁴. Para Merriam, la música es producto de las diversas formas culturales, y debe estudiarse en su contexto cultural⁶⁵. Sin embargo, la nueva etnomusicología no prestaba atención a los procesos diacrónicos, sino más bien favorecía el estudio de las relaciones sincrónicas entre diversos aspectos de la cultura⁶⁶.

Así mismo, el enfoque antropológico que se da a la arqueología es uno de los postulados fundamentales de la *nueva arqueología* o *arqueología procesual*. Esta corriente fue expuesta por Lewis Binford en el artículo “Archaeology as Anthropology” de 1962, y tuvo el objetivo de reconstruir los procesos culturales del ser humano. Para facilitar la comprensión del contexto arqueológico y reconstruir la vida en el pasado, se

⁵⁸ García y Jiménez, «La música enterrada», 83.

⁵⁹ Curt Sachs, *Altägyptische Musikinstrumente* (Leipzig: Hinrichs, 1920).

⁶⁰ Francis W. Galpin, *The Music of the Sumerians: And their Immediate Successors, the Babylonians and Assyrians* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

⁶¹ Curt Sachs, *The History of Musical Instruments* (New York: Dover Publications, 2006).

⁶² Tivy Ottavio, *La música in Grecia e a Roma* (Florenca: Sansoni, 1942).

⁶³ Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (New York: Dover Publications, 2008).

⁶⁴ Cámara de Landa, *Etnomusicología*, 128.

⁶⁵ «La etnomusicología y su recorrido histórico», *Síneris. Revista de música* (web), http://www.sineris.es/la_etnomusicologia_y_su_recorrido_historico.html#_ftn

⁶⁶ García y Jiménez, «La música enterrada», 84.

tomaron muchas de las técnicas de campo de la antropología cultural y la etnografía comparada. Desde la *nueva arqueología*, David Clarke introdujo los principios de la *Teoría General de Sistemas* en el estudio de la cultura. A su juicio, dos grandes sistemas, a su vez constituidos por subsistemas, interactúan de forma dinámica y continua. Ambos sistemas se interrelacionan y se autorregulan hasta su adaptación⁶⁷. Sin embargo, esta limitación de la Nueva Arqueología por estudiar los aspectos socioculturales y ambientales, dejaba fuera las mentalidades, los rituales y la música.

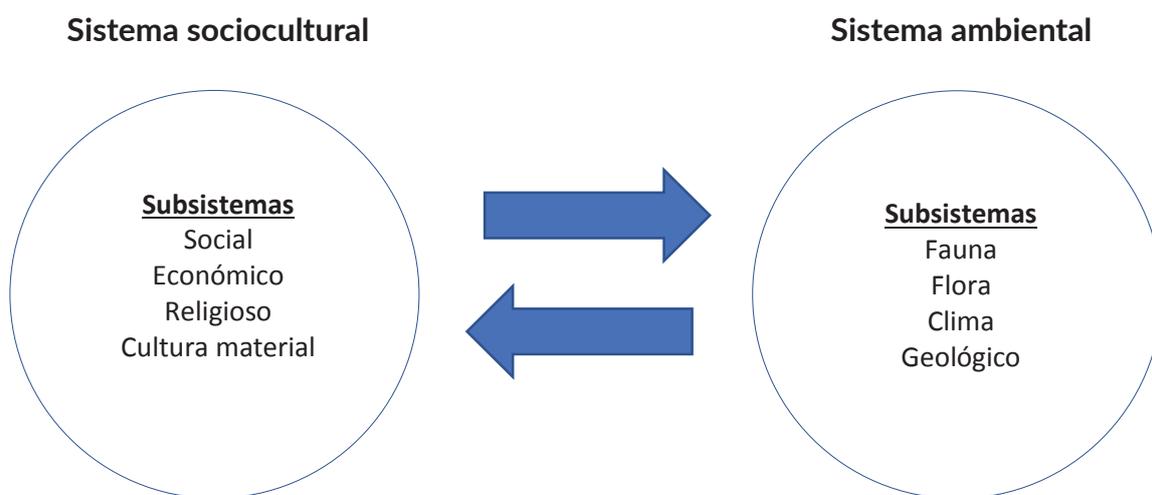


Ilustración 5 - Esquema de la Teoría General de Sistemas de David Clarke. Esquema Juan Manuel Bejarano.

Estos nuevos enfoques antropológicos serán aplicados por la futura arqueomusicología en campos como la etnoarqueología o la arqueología experimental⁶⁸.

Los estudios más importantes de carácter arqueológico-musical durante la década de los sesenta fueron los relacionados con la música mesopotámica. Muestra de ello fueron la tesis doctoral *Die Musik der Sumerischen Kultur*⁶⁹ y las transcripciones y traducciones sobre el *Himno a Nikkal*, uno de los ejemplos musicales escrito más antiguos de los que se tiene constancia.

En 1963, la asirióloga Anne D. Kilmer, de la Universidad de California, comenzó a estudiar una de las treinta y seis tablillas de arcilla en escritura cuneiforme ugarítico

⁶⁷ Almudena Hernando Gonzalo, «Enfoques teóricos en arqueología», *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* n.º 1 (1992): 18, http://institucional.us.es/revistas/spal/1/art_1.pdf

⁶⁸ García y Jiménez, «La música enterrada», 84-85.

⁶⁹ Henrike Hartman, «Die Musik der Sumerischen Kultur», Tesis, Universidad de Frankfurt am Main (1960).

silábico dedicadas a la diosa Nikkal, datadas en el segundo milenio a.C. Los resultados concluyeron que lo que estaba inscrito en las tablillas era por una parte la letra de un himno a Nikkal y, por otra, una notación musical con la teoría que indicaba cómo debía cantarse y acompañarse con un *sammû*⁷⁰, instrumento del cual también se especificaba como afinar⁷¹. Durante casi diez años de investigación, Kilmer transcribió esta pieza a notación moderna y realizó una réplica de la lira sumeria junto a Richard L. Crocker y Robert Brown para, en 1976, grabar una versión musical del himno⁷².

2.2.3. La creación de la arqueomusicología como disciplina

Durante los años 70 comienzan a aparecer en el norte de Europa las primeras investigaciones sobre la prehistoria musical escandinava. Cajsa S. Lund empleó el término *arqueomusicología* por primera vez, buscando la necesidad de unir la labor arqueológica y musicológica. En 1975 aparece también una publicación sobre la *orquesta de Mezín* en Ucrania, la cual destacaba por su carácter arqueomusicológico al «combinar estudios traceológicos de los restos, análisis espaciales de su distribución, relación con otros materiales aparecidos junto a ellos, comparaciones etnográficas, análisis acústicos y experimentación con los propios restos y con reproducciones»⁷³.

A finales de los años setenta y principio de los años ochenta, el arqueólogo Ian Hodder aportó nuevos planteamientos teóricos que criticarán a la nueva arqueología, de donde surgirá así la *arqueología postprocesual*, término que encubre una gran diversidad de puntos de vista y de tradiciones. Hodder señaló la importancia que tenían las creencias de la gente y su poder de simbolización⁷⁴. Así pues, la arqueología posprocesual fomentó la investigación de factores como el ritual, el género y los elementos simbólicos, en lugar de ceñirse únicamente a los aspectos socioeconómicos⁷⁵.

En este contexto surgió en 1977 la moderna arqueomusicología, durante la celebración del duodécimo congreso del *International Musicological Society* (IMS) en

⁷⁰ Lira sumeria de nueve cuerdas.

⁷¹ Anne Draffkorn Kilmer, «The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music», *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, n.º 2 (abril de 1971): 131-149, https://www.jstor.org/stable/985853?seq=1#fdtn-page_scan_tab_contents

⁷² Anne D. Kilmer, Richard L. Crocker, y Robert R. Brown. *Sounds from Silence, Recent Discoveries in Ancient Eastern Music*. Bit Enki Publications, 1976, LP.

⁷³ Hortelano Piqueras, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos», 14.

⁷⁴ Matthew Johnson, *Teoría arqueológica: una introducción* (Barcelona: Ariel, 2000), 131-134.

⁷⁵ García y Jiménez, «La música enterrada», 85-86.

Berkeley, California. La sesión llevó por título *Music and Archaeology* y en ella se planteó la necesidad de unir la musicología y la arqueología en una sola disciplina que sistematizara y formalizara los estudios emergentes de carácter arqueomusicológico, hasta entonces escasos y muy dispersos.

Los participantes también debatieron en torno a los métodos de recuperación de la música antigua y la recreación de los instrumentos musicales. Entre los asistentes, figuraban Richard L. Crocker y Anne D. Kilmer (Berkeley), Bathja Bayer (Jerusalén), Charles Boiles (México), Mantle Hood (Los Ángeles), Ellen Hickmann (Alemania), Cajsa Lund (Suecia), y Liang Ming-Yueh (China)⁷⁶. En esta sesión se presentó el trabajo de transcripción y traducción llevado a cabo por la profesora Anne D. Kilmer de los textos con teoría musical y notación mesopotámicos. Estos enfoques sirvieron de estímulo para la creación de un nuevo campo de estudio que uniera ambas disciplinas y solventase las dificultades metodológicas presentes hasta la fecha.⁷⁷

En 1981 surgen los primeros intentos de sistematización de la disciplina con la publicación del volumen 12 de *World Archaeology*⁷⁸, el cual presentaba el estado de la cuestión de la arqueomusicología, así como diferentes perspectivas metodológicas y organológicas⁷⁹. Sin embargo, el avance definitivo hacia la consolidación de una disciplina específica se producirá en 1981 con la fundación del primer grupo de estudio internacional dedicado a la arqueomusicología, el *ICTM Study Group for Music Archaeology*, reconocido por el *International Council of Traditional Music* en 1983⁸⁰. Este grupo fundado originalmente por Ellen Hickman, John Blacking, Mantle Hood y Cajsa S. Lund, publicó seis volúmenes entre 1984 y 1986 bajo el título *Music Archaeological Bulletin* (MAB) y otros seis volúmenes más entre 1987 y 1990, *Archaeologia Musicalis*, los cuales reflejaban la actividad de los primeros simposios a través de informes y artículos de los diferentes miembros del grupo de estudio.

La recién nacida disciplina comenzó a cobrar mayor interés en el campo de la musicología y la arqueología, por lo que importantes revistas científicas publicaron

⁷⁶ Anne Draffkorn Kilmer, «A Brief Account of the Development of the Field of Music Archaeology», *Music in Antiquity, The Near East and the Mediterranean*, ed. por Joan Goodnick Westenholz, Yossi Maurey, y Edwin Seroussi (Berlín: Walter de Gruyter GmbH, 2014), 11-12.

⁷⁷ «The International Study Group on Music Archaeology», http://web.archive.org/web/20080427075652/http://www.musicarchaeology.org/index_3492_de.html

⁷⁸ *World Archaeology* 12, n.º 3 (1981).

⁷⁹ Hortelano Piqueras, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos», 14-15.

⁸⁰ Kilmer, «A Brief Account of the Development», 11.

volúmenes especiales. Las arqueomusicólogas Cajsa S. Lund y Catherine Homo-Lechner escribieron artículos para las revistas *Acta Musicologica*⁸¹ y *Les Dossier d'Archéologie*⁸², en los que analizaban la arqueomusicología como disciplina y los instrumentos musicales de la antigüedad en relación a la arqueología.

El Study Group for Music Archaeology celebró siete conferencias internacionales entre los años 1984-1996, en los cuales publicó amplios informes. Sin embargo, la necesidad de crear un nuevo espacio de trabajo más cooperativo con el ámbito arqueológico, llevó a Ellen Hickmann y Ricardo Eichmann a fundar en 1998 el *International Study Group for Music Archaeology* (ISGMA), con sede en el Instituto Arqueológico Alemán y el Museo Etnográfico de Berlín. De esta forma, el grupo no se limitaba solo a una agrupación de musicólogos que investigan sobre arqueomusicología, sino que mantenía una colaboración más estrecha con los arqueólogos y demás especialistas, adquiriendo un carácter multidisciplinar⁸³. Resultado de los encuentros bianuales que el ISGMA lleva celebrando desde 1998, se creó la *Studien zur Musikarchäologie*, una subserie dedicada a la publicación de artículos procedentes de las reuniones del ISGMA y monografías independientes⁸⁴.

2.2.4. La arqueomusicología del siglo XXI

Desde el año 2000 hasta la actualidad, la arqueomusicología ha experimentado un incremento y desarrollo de su actividad. El número de arqueomusicólogos y especialistas es superior que el de hace tan sólo dos décadas. Así mismo, los estudios y tesis doctorales sobre la música en la antigüedad también han aumentado, ocupando actualmente un espacio importante dentro de las investigaciones musicológicas.

A pesar de que sigue siendo una gran desconocida para el público general y para buena parte de la comunidad científica, se ha conseguido integrar con éxito la colaboración de especialistas procedentes de diversas ciencias para el desarrollo de proyectos arqueomusicológicos. El resultado ha sido una ampliación de las cronologías y

⁸¹ *Acta Musicologica* 57, n.º 1 (1985).

⁸² *Les Dossiers d'Archéologie* n.º 142 (1989).

⁸³ Arnd Adje Both, «Introduction to the Series», *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures. Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology, vol. 1*, ed. por Raquel Jiménez, Rupert Till y Mark Howell (Berlín: Ekho VERLAG, 2013), 11.

⁸⁴ «The International Study Group on Music Archaeology», <http://www.musicarchaeology.org/content/international-study-group-music-archaeology>

una mayor variedad del campo de estudio hacia culturas antiguas hasta ahora ignoradas o poco estudiadas musicalmente.

Durante los años 2000 diversas revistas científicas tanto de índole arqueológica, *Les Dossiers d'Archéologie*⁸⁵⁸⁶, como musicológica, *Yearbook for Traditional Music*⁸⁷, han publicado artículos relativos a la arqueomusicología.

También hay que mencionar la creación de nuevos grupos de estudio dedicados a la música arqueológica, los cuales celebran actualmente encuentros anuales o bianuales, en donde presentan y comparten las últimas novedades y avances dentro de la disciplina. Algunos de ellos son: *International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage* (MOISA) en Italia; *International Council of Near Eastern Ethnomusicology* (ICONEA) en Reino Unido; *Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval* (APEMUTAM) en Francia; y el *International Study Group of Asian Music Archaeology* en China⁸⁸.

Paralelamente, y de forma independiente, el *ICTM Study Group for Music Archaeology* coexistió con el *ISGMA*, aunque de forma intermitente. Tras dos años sin actividades Anthony Seeger y Julia L. J. Sánchez restablecieron el grupo en 2003 con el objetivo de aumentar la presencia y la interacción entre investigadores⁸⁹. Hasta la fecha se han celebrado tres encuentros en Los Ángeles (2003), Wilmington (2006), y Viena (2007); y cuatro congresos en Nueva York (2009), Valladolid (2011), Guatemala (2013) y Biskupin (2015)⁹⁰. Con el objetivo de una mayor difusión editorial, en 2013 se publicó una nueva serie: *Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, cuyo primer volumen fue *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures*⁹¹, una antología de artículos específicos de carácter arqueomusicológico sobre diferentes temas y enfoques metodológicos.

Se han producido intentos para la fundación de un grupo de estudio dedicado a la arqueomusicología prehispánica, como la creación del *Directorio de investigadores*

⁸⁵ *Dossiers d'Archéologie* nº 310 (2006).

⁸⁶ *Dossiers d'Archéologie* nº 320 (2007).

⁸⁷ *Yearbook for Traditional Music* 41 (2009).

⁸⁸ «Arqueología musical. Presentación y contacto»,

<http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/arqueologia-musical/presentacion.asp>

⁸⁹ Adje Both, «Introduction to the Series», 11.

⁹⁰ «ICTM Study Group on Music Archaeology»,

<http://www.ictmusic.org/group/music-archaeology>

⁹¹ *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures. Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology, vol. 1*, ed. por Raquel Jiménez, Rupert Till y Mark Howell (Berlin: Ekho VERLAG, 2013).

dedicados a las antiguas culturas de las Américas y las culturas vivas, con más de 80 investigadores, y la celebración del Primer encuentro de la arqueomusicología de las Américas el 4 de marzo de 2011 en Guatemala⁹².

Otras propuestas como el proyecto EMAP, tienen un carácter de difusión más amplio, pues pretenden acercar la arqueomusicología al público general a través de exposiciones. En 2013, un grupo de investigadores, entre ellos varios miembros del ISGMA, fundaron el *European Music Archaeology Project* (EMAP), con el objetivo de dar a conocer las antiguas raíces culturales de Europa desde una perspectiva musical, científica y sensorial. El equipo de investigación está compuesto por arqueólogos, musicólogos, compositores, músicos, cineastas, artistas multimedia, etc., que se encargan del análisis arqueológico e iconográfico, la construcción de reproducciones de instrumentos, y la creación de una exposición itinerante europea, activas desde junio de 2016 a mayo de 2018 en siete ciudades europeas, entre las que se incluye Valladolid. En ellas, se presentarán réplicas de antiguos instrumentos musicales europeos contruidos a partir de las mismas técnicas de producción que los originales. Los visitantes interactúan con las diferentes instalaciones multimedia, para comprender los diferentes contextos y entornos acústicos en los cuales esos instrumentos existieron. El proyecto también incluirá publicaciones, organizará talleres, conferencias, conciertos, libros, CDs, DVDs, etc. con el objetivo de difundirlo y presentarlo ante el público de una forma amena y didáctica⁹³.

2.3. TEORÍA Y METODOLOGÍA

Como se ha explicado anteriormente, la arqueomusicología es una disciplina musicológica basada en «la aplicación de los métodos de la arqueología al estudio de la música»⁹⁴. En los últimos años, los campos de estudio de la arqueomusicología se han ampliado considerablemente gracias a una colaboración más estrecha entre expertos de

⁹² Adje Both, introducción a *Mundo Florido*, 14-15.

⁹³ «EMAP: Description», <http://www.emaproject.eu/emap/description.html>

⁹⁴ Ellen Hickmann, «Archaeomusicology», *Grove Music Online*, Oxford University Press <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47381>, citado en Jesús Muñoz Zájara, «La Arqueología Musical Andalusí», *Gruñidos de Música* (blog), 8 de julio de 2015, <http://www.musicagr.com/index.php/secciones/nunca-te-acostar-as-sin-saber-algo-mas/41-nunca-te-acostar-as-sin-saber-algo-mas-n-5/92-jesus-munoz-zajara>

diferentes especialidades transversales y al empleo de las nuevas tecnologías aplicadas a trabajos de campo, archivos y laboratorio.

Debido a este carácter interdisciplinar y a la gran variedad de fuentes empleadas por la arqueomusicología, es necesario plantear constantemente nuevas metodologías que ayuden al análisis y la interpretación de la música en la prehistoria y la antigüedad. No existe un método único o una teoría definitiva que unifique la labor de investigación arqueomusicológica, por lo que los enfoques propuestos son muy variados y diversificados⁹⁵. Cada línea de trabajo es particular, por lo que exige la aplicación de un método específico. Decidir y establecer cuál es el método más adecuado para cada objeto de estudio es precisamente uno de los retos más complejos de la arqueomusicología. Así mismo, los resultados son limitados y a menudo especulativos, ya que las fuentes son parciales y difusas.

El artículo de Cajsa Lund «The Archaeomusicology of Scandinavia», publicado en 1981 en el volumen 12 de *World Archaeology*, supuso el primer intento de establecer una metodología sistemática. Para Lund, los artefactos sonoros procedentes de contextos arqueológicos son el eje central a partir del cual comenzar la labor de investigación arqueomusicológica⁹⁶. No siempre es posible determinar si un objeto tiene como finalidad el producir sonido, ya que en la mayoría de casos se desconocen los contextos culturales⁹⁷.

⁹⁵ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 3.

⁹⁶ Mansilla Vásquez, *Patrimonio Sonoro Arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú*, 9.

⁹⁷ García y Jiménez, «La música enterrada», 87.

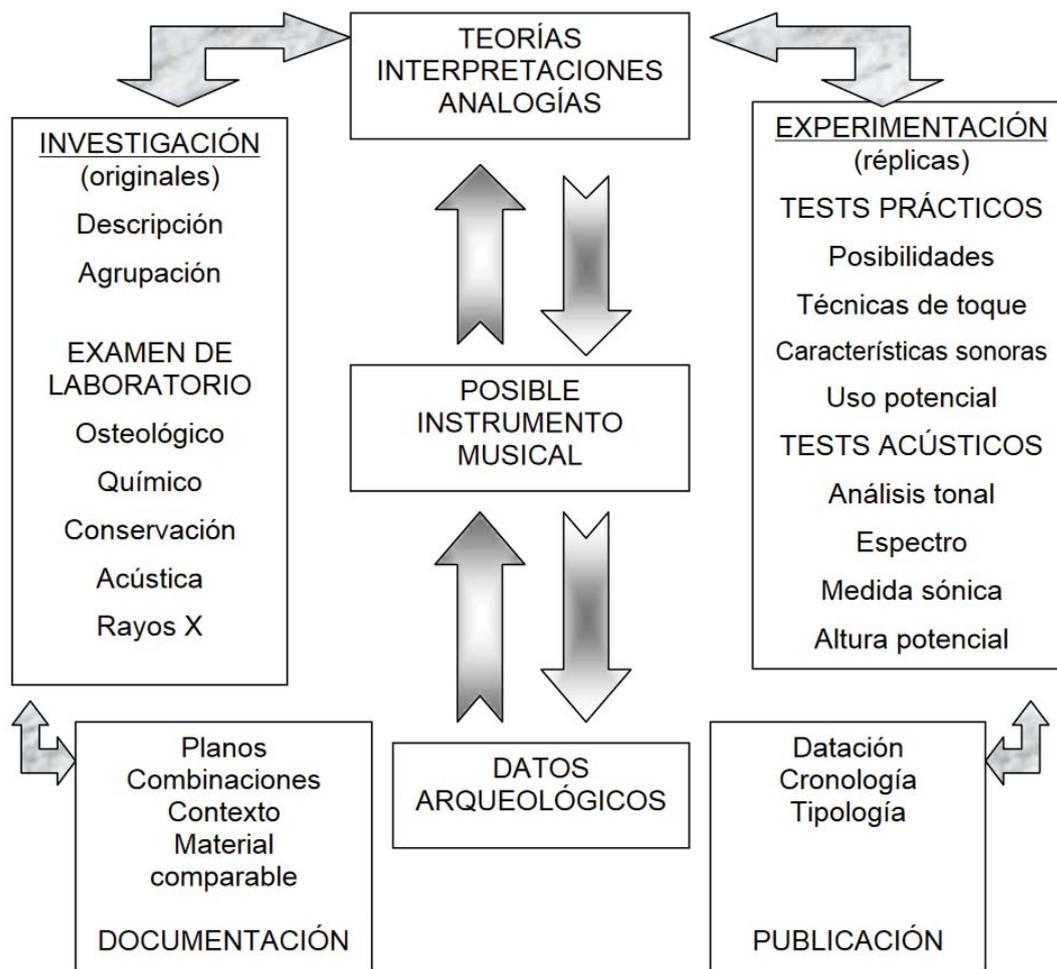


Ilustración 6 - Método de identificación de un posible artefacto sonoro, según Caja Lund. Laura Hortelano, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos» (2003).

Según Lund, las conclusiones se establecen a partir del análisis científico de los posibles objetos sonoros originales y sus reproducciones⁹⁸:

Tras efectuar ambos análisis, se contrastan los resultados y se ponen en relación con el contexto arqueológico y con otros posibles datos obtenidos a partir de la arqueología, la iconografía o la etnografía, para después proceder a su clasificación en base a dos sistemas, el de Sachs-Hornbostel y el propuesto por Lund, agrupación por probabilidad (*probability grouping*)⁹⁹.

⁹⁸ Hortelano Piqueras, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos», 40.

⁹⁹ Laura Hortelano Piqueras, «Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros», *Archivo de prehistoria levantina* n.º 27 (2008): 387, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BJBHG1quOcJ:www.museuprehistoriavalencia.es/web_mupreva_dedalo/publicaciones/797/es+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b

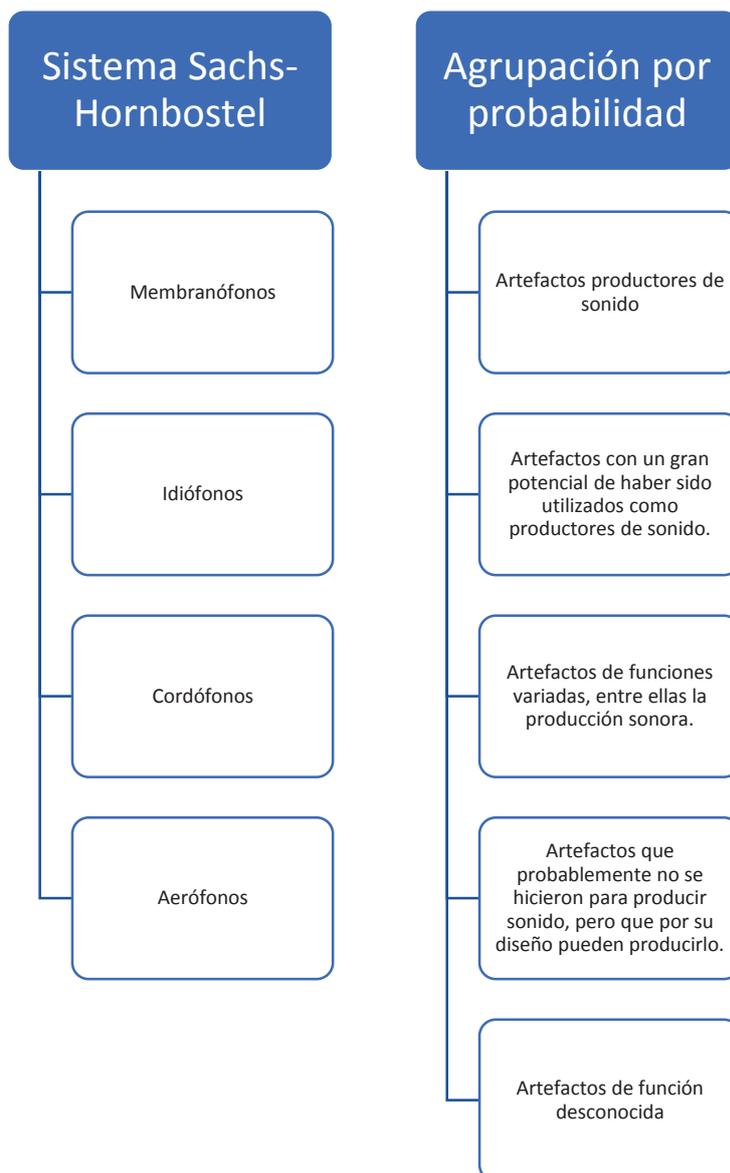


Ilustración 7 - Métodos de clasificación de artefactos sonoros. Esquema Juan Manuel Bejarano.

La arqueomusicóloga alemana Ellen Hickman comparte con Lund la importancia organológica del artefacto sonoro como punto de partida en la investigación, pero «a diferencia de la autora escandinava, Hickmann se muestra escéptica frente a las posibilidades de una arqueomusicología interpretativa capaz de relacionar el quehacer musical con otras esferas de la vida»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Julio Mendivil, «Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los incas» (Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 2002): 19-23, citado en Mansina Vásquez, 10.

Cercano a la metodología de identificación, definición y clasificación de Cajsa Lund, encontramos la clasificación en tres niveles propuesta por M. P. Coumont en 2002, basada en:

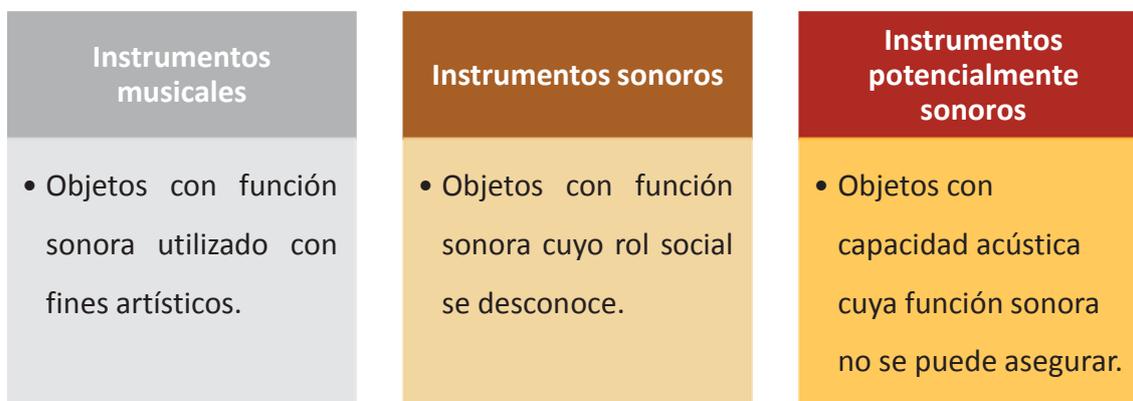


Ilustración 8 - Clasificación organológica en tres niveles de M.P. Coumont. Esquema Juan Manuel Bejarano.

Además, propone la elaboración de un inventario organológico y una descripción morfológica de los objetos sonoros para poder compararlos con aquellos ya registrados¹⁰¹.

El etnomusicólogo estadounidense Dale A. Olsen se separa de las propuestas reconstructivas europeas de Cajsa Lund y Ellen Hickman al plantear un enfoque interpretativo que fuera más allá de la descripción de los artefactos sonoros, hacía niveles analíticos y hermenéuticos¹⁰². Influenciado tanto por la arqueología experimental, dos subdisciplinas procedentes de la *Nueva Arqueología*, Olsen amplió el panorama de la arqueomusicología al admitir nuevas vías analíticas para la elaboración de hipótesis. Planteó el concepto de etnoarqueomusicología, basado en “una combinación de etnomusicología, etnoarqueología y arqueomusicología, dedicada al estudio científico, cultural e interpretativo de la música de fuentes arqueológicas”¹⁰³.

Olsen elaboró un modelo metodológico de carácter sistemático, basado en un esquema en forma de cruz. Las cuatro extremidades corresponderían a cuatro líneas de investigación que interactúan con el centro, el objetivo específico¹⁰⁴.

¹⁰¹ García y Jiménez, «La música enterrada», 93-94.

¹⁰² Olsen, *Music of El Dorado*, 31.

¹⁰³ Olsen, *Music of El Dorado*, 8.

¹⁰⁴ Olsen, *Music of El Dorado*, 23.

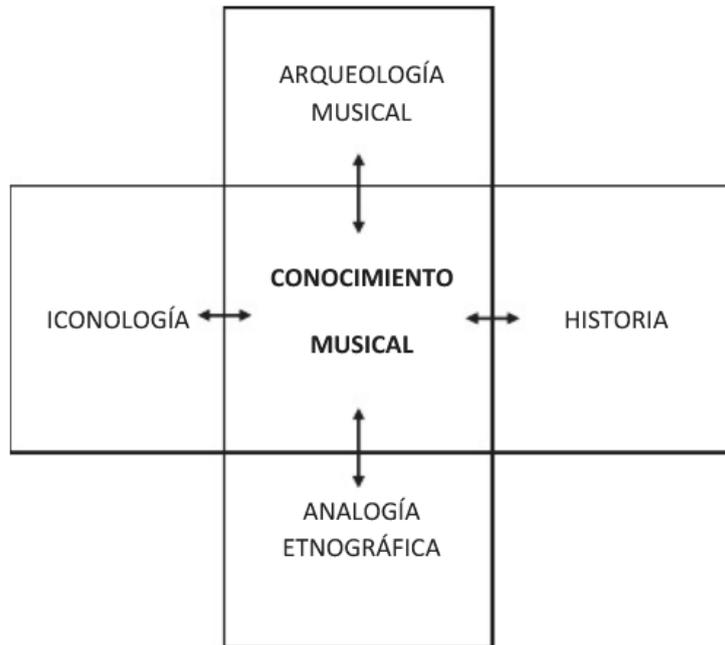


Ilustración 9 - Modelo metodológico para la investigación etnoarqueomusicológica.
 Dale A. Olsen, *Music of El Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*, 2002.

Este esquema de Olsen influyó el modelo metodológico del arqueomusicólogo alemán Arnd Adje Both. Para ello se basó en los conceptos antropológicos de Alan Merriam empleados en la etnomusicología, considerando a la arqueomusicología «como el estudio del fenómeno de la música de las antiguas culturas en su contexto sociocultural»¹⁰⁵. Elaboró un modelo compuesto por dos círculos concéntricos, en donde «el círculo exterior muestra las principales fuentes de interpretación y el círculo interior las disciplinas a partir de las cuales se conforman los procedimientos analíticos del campo investigativo»¹⁰⁶. Es decir, plantea un modelo universalmente aplicable a los estudios arqueomusicológicos basado en la integración de las fuentes (círculo exterior) y los procedimientos analíticos (círculo interior), los cuales conducen al objetivo general.

¹⁰⁵ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 4.

¹⁰⁶ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 10.

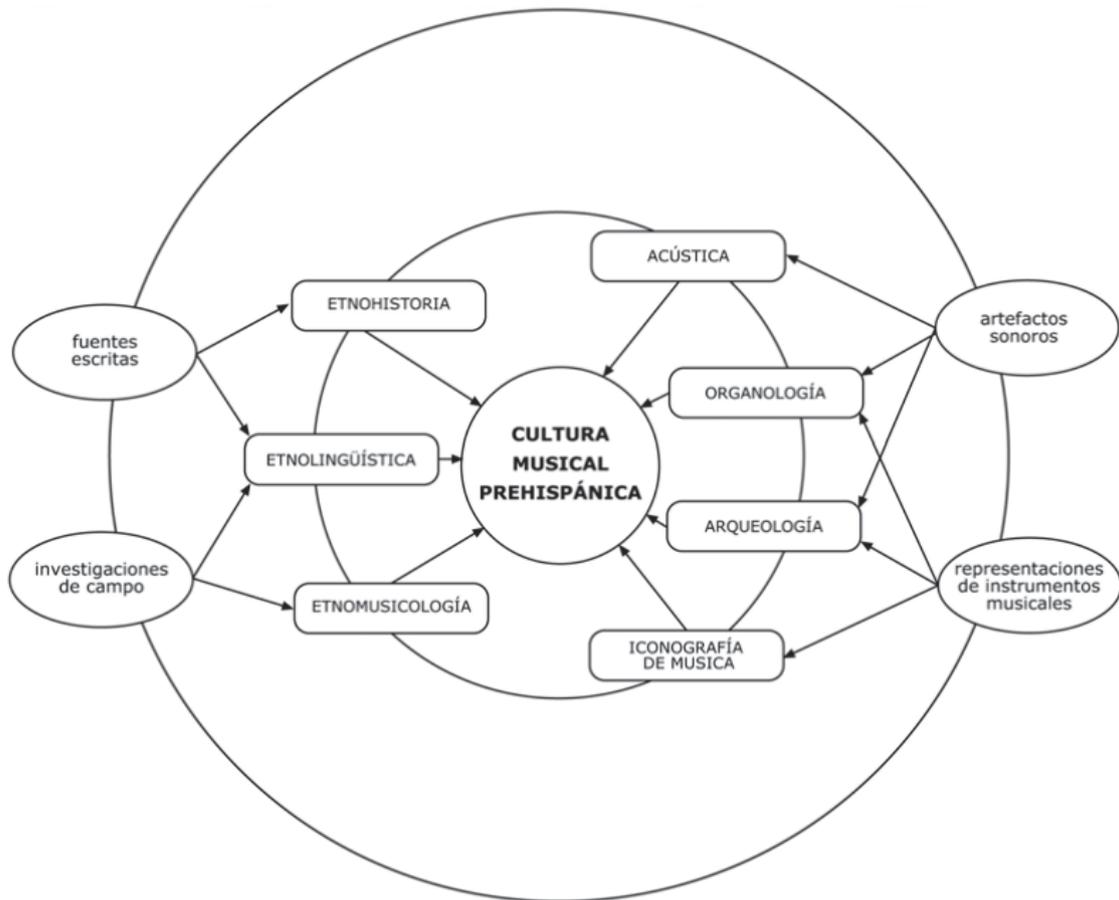


Ilustración 10 - Modelo metodológico según Both.
 Arnd Adje Both, «Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan» (2007).

Todas las propuestas teóricas metodológicas anteriormente descritas tienen en común la capacidad interdisciplinar propia de la arqueomusicología. En 1989, Catherine Homo-Lechner estructuró la disciplina en tres pilares básicos a partir del cual confluyen las demás especialidades¹⁰⁷:

¹⁰⁷ Hortelano Piqueras, «Bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos», 20-21.

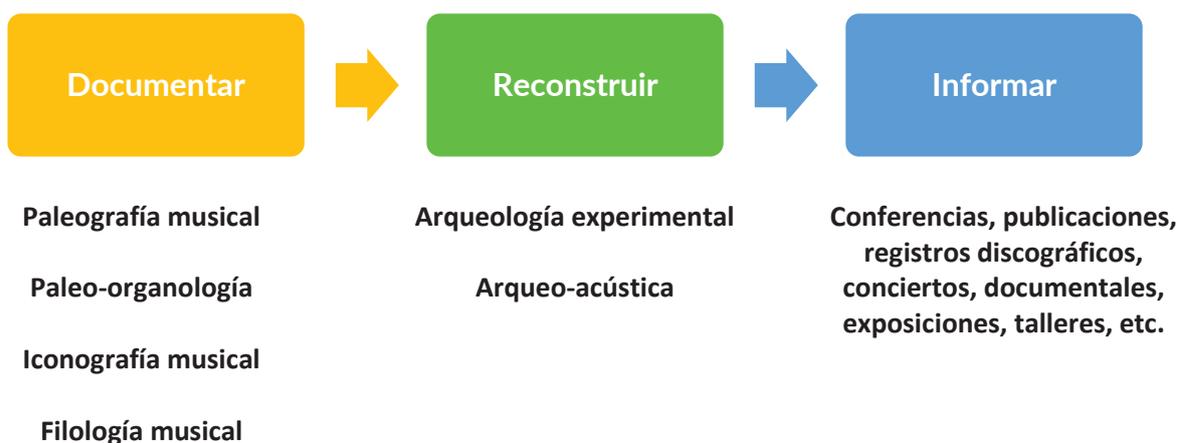


Ilustración 11 - Los tres pilares de la arqueomusicología según Homo-Lechner. Esquema Juan Manuel Bejarano.

Veamos ahora en qué consiste algunas de las disciplinas auxiliares más importantes de la arqueomusicología. En primer lugar aplica técnicas y métodos propios de la arqueología, la cual proporciona los contextos en los que aparecen los materiales sonoros del pasado¹⁰⁸. Esta a su vez, se apoya en otras especialidades científicas como la geomorfología o la estratigrafía, empleadas en labores de excavación, análisis del espacio, estudio de los materiales arqueológicos y dataciones¹⁰⁹. Por el contrario la etnoarqueología, surgió en la década de los 70 a partir de la Nueva Arqueología americana, enfocándose en el análisis de la cultura material de comunidades actuales para establecer hipótesis sobre el comportamiento sociocultural del pasado¹¹⁰. La etnomusicología sin embargo, estudia el contexto sociocultural de la música¹¹¹ y admite las comparaciones etnográficas con culturas análogas. A través sus métodos es posible «plantear cuestiones sobre los usos y funciones de la música en una cultura determinada, la relación entre música y género, identidad o jerarquía, obtener datos sobre los procesos migratorios o los procesos de cambio y continuidad, como la adopción de prácticas y mentalidades foráneas»¹¹².

¹⁰⁸ García y Jiménez, «La música enterrada», 87.

¹⁰⁹ Juliá Maroto i Genover, «La geología aplicada a la prehistoria», *Ciencias, metodologías y técnicas aplicadas a la arqueología*, ed. por Isabel Rodá (Barcelona: Publicacions de la universitat autònoma de Barcelo, 1992), 20.

¹¹⁰ Adrián Carretón, «Qué es la Etnoarqueología», *Arqueoblog* (blog), <http://arqueoblog.com/etnoarqueologia/>

¹¹¹ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 6.

¹¹² García y Jiménez, «La música enterrada», 89.

Desde el ámbito de la historia del arte surgió la iconografía, definida por Panofsky como la disciplina «que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma»¹¹³. La iconografía aplicada a la arqueomusicología se ocuparía del análisis y la interpretación de los temas musicales que aparecen en las artes plásticas (pinturas, esculturas, bajorrelieves, cerámica, pintura mural, ilustración de códices, inscripción sobre piedra, etc.). La aparición de fuentes iconográficas puede ayudarnos a resolver diversas cuestiones, entre ellas:

1. Identificar los instrumentos musicales: descripción de la forma del instrumento y su morfología, materiales de construcción, etc.
2. Analizar las técnicas y posturas de toque del instrumento, gestos, complementos a la hora de hacer música, etc.
3. Resolver cuestiones en torno a la reconstrucción organológica.
4. Observar las proporciones cuantitativas, las agrupaciones de instrumentos en conjuntos o la presencia de danza.
5. Revelar el significado de las representaciones y la función de los instrumentos musicales insertos en contextos rituales.
6. Recuperar los espacios musicales performativos: dónde se colocaban los músicos, disposición del público, actitud del músico, tipos de espacios donde tocaban, presencia de danza, etc.
7. Documentar los eventos musicales (donde se producen) y su carácter político, religioso o social. Estudia que estatus y clase social tenían los músicos, connotaciones sociales de los instrumentos musicales o su propia evolución.
8. Reflejar comportamientos musicales de las culturas.

Las fuentes escritas pueden contener algún tipo de notación, teoría o estética musical, información relativa a contextos performativos, aspectos socioculturales de los músicos, etc. En el caso de la música prehispánica, se conservan dos tipos de fuentes escritas:

1. Fuentes anteriores a la llegada de los españoles, que comprenden libros y códices escritos por los propios indígenas. Presentan una escritura basada en jeroglíficos pictográficos (mixtecas y aztecas) o ideogramas (mayas), con un contenido más mnemotécnico que semántico, sobre papel (amatl) o piel de venado.

¹¹³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza universidad, 1998), 3.

2. Fuentes escritas durante la conquista y tras la conquista, que comprenden aquellos relatos etnocéntricos escritos por los conquistadores o misioneros que narran la historia y costumbres indígenas (entre ellas la música). También se incluyen las fuentes coloniales de los descendientes indígenas, cuyos escritos presentan el problema de la mezcla cultural. Durante el siglo XVIII, la pérdida de la música precolombina es total, y los cantos son producto de un largo proceso de aculturación¹¹⁴.

La organología se define como la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. Comprende el estudio de su historia, construcción, forma de ejecución, diseño y función social. La arqueomusicología ha empleado su metodología con el objetivo de establecer una clasificación, descripción y sistematización de los instrumentos musicales prehispánicos. Dentro de las fuentes organológicas encontramos dos disciplinas: la paleo-organología y la arqueología experimental. La primera se dedica a estudiar los instrumentos musicales procedentes del contexto arqueológico¹¹⁵, mientras que la segunda se ocupa de la fabricación experimental de réplicas instrumentales a partir de los restos arqueológicos y la recreación de técnicas y tecnologías para la comprensión del pasado sonoro¹¹⁶.

La acústica es una rama de la física que unida a la arqueología da como resultado la arqueoacústica, la cual «estudia la acústica del hecho arqueológico para poder reconstruir parte del paisaje sonoro-musical del pasado»¹¹⁷. Comprende el estudio acústico de los artefactos sonoros procedentes del contexto arqueológico, las reproducciones experimentales y los espacios arqueológicos donde tuvieron lugar los fenómenos sonoros¹¹⁸.

¹¹⁴ Enrique Martínez Miura, *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004), 22.

¹¹⁵ García y Jiménez, «La música enterrada», 91.

¹¹⁶ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 7.

¹¹⁷ Margarita Díaz-Andreu, Carlos García Benito y Tomasso Mattioli, «Arqueoacústica. Un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la Península Ibérica», *La Linde* (blog), 2015, <http://www.lalindearqueologia.com/index.php/crea-articulo/78-edicion-numero-5/nos-interesamos-por-5/170-arqueoacustica>

¹¹⁸ García y Jiménez, «La música enterrada», 96.

3 - ARTE Y MÚSICA
EN LA AMÉRICA PREHISPÁNICA

3.1. ASPECTOS CULTURALES E ICONOGRÁFICOS

La América prehispánica desarrolló un alto grado de heterogeneidad cultural. La procedencia asiática a través de la vía del Estrecho de Bering es la teoría más aceptada respecto del origen de los amerindios¹¹⁹. Según esta, grupos de cazadores-recolectores siberianos transitaron por el puente de Beringia hacia Alaska, llevando consigo utensilios y herramientas propias de mediados y finales del Paleolítico¹²⁰. Sin embargo, autores como Charles C. Mann sostienen que el ingreso de la población amerindia se realizó por la Antártida a través de Australia¹²¹.

Estos pueblos cazadores y recolectores nómadas se asentaron en los espacios americanos, estableciendo una organización social y religiosa. Sin embargo, la primera gran revolución histórica de este continente se produjo hace cuatro mil años, cuando se produjo la domesticación de especies silvestres de plantas alimenticias, el maíz y frijol en el norte y la papa y la quinoa en el sur¹²².

Los sucesos más importantes desde el punto de vista cultural se han desarrollado en casi cinco milenios, que abarcan desde 3.500 a.C. hasta la llegada de los europeos al Nuevo Mundo. A continuación, se resumen los períodos cronológicos de la historia precolombina de América¹²³:

CRONOLOGIA GENERAL	
Paleolítico 24.000 a 4.000/3.000 a.C.	El período Paleolítico, también denominado Lítico, corresponde a la etapa de los cazadores-recolectores-pescadores.

¹¹⁹ Dick E. Ibarra Grasso, *Los hombres barbados en la América Precolombina* (Buenos Aires: Editorial Kier, 1997), 15.

¹²⁰ Andrés A. Fernández Gómez y Ana Velasco Ortiz, «Los primeros humanos en América», *Estrat Crític: Revista d'Arqueologia* 1, n.º 5 (mayo de 2010): 382-383, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5010125>

¹²¹ Charles C. Mann, *1491: Una nueva historia de las Américas antes de Colón* (Madrid: Taurus, 2006), 232-234.

¹²² Rodolfo Stavenhagen, «La diversidad cultural en el desarrollo de las Américas. Los pueblos indígenas y los estados nacionales en Hispanoamérica», *Serie de Estudios Culturales* n.º 9 (2002): 4-6, www.oas.org/udse/documentos/stavenhagen.doc

¹²³ José Alcina Franch, *Las culturas precolombinas de América* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 9-17.

<p>Formativo / Preclásico 1.500 a.C. - 200 d.C.</p>	<p>El período Formativo, equivale al Neolítico, representa el inicio de la sedentarización, la agricultura y la domesticación. Durante el periodo Preclásico la población aumenta, llegando en algunos casos a la aparición de culturas tecnológicamente muy desarrolladas.</p>
<p>Clásico 200-900/1.000 d.C.</p>	<p>El período Clásico, tanto en Mesoamérica como en el Área andina, representa el momento de mayor esplendor artístico y cultural de la América precolombina.</p>
<p>Posclásico 900-1500 d.C</p>	<p>El período Postclásico representa, tras una profunda crisis de carácter ecológico y político, en torno a los siglos VIII al X, el renacimiento de formas artísticas del pasado y el establecimiento de formas políticas nuevas en las que el militarismo y la clase de comerciantes representan un peso considerable.</p>

Tabla 3 - Períodos cronológicos de la América prehispánica.
José Alcina Franch, *Las culturas precolombinas de América*, 2000.

A partir de la llegada de Cristóbal Colón al continente americano, se inicia una etapa que comprende desde la conquista y la colonización europea, hasta la independencia hispanoamericana durante el primer tercio del siglo XIX. Así, el periodo anterior a la llegada de los españoles al continente americano se ha denominado *precolombino* o *prehispánico*.

En la América prehispánica se desarrollaron cientos de culturas y decenas de civilizaciones, así como, más de dos mil lenguas diferentes y centenares de nichos ecológicos a lo largo de todo el continente. Los tres grandes focos de desarrollo cultural se localizaron en tres amplios espacios¹²⁴:

- Mesoamérica: México, Guatemala y el oeste de Honduras y El Salvador.
- Los Andes Centrales: Perú y parte de Bolivia.
- Área Intermedia: Se situaba entre los dos grandes focos de Mesoamérica y los Andes Centrales, comprendiendo toda América Central, Antillas, Venezuela, Colombia y Ecuador.

Tras la colonización de los europeos en América, los valores y formas de vida indígenas fueron desapareciendo debido a la asimilación forzosa y a la conversión y sincretismo

¹²⁴ Alcina Franch, *Las culturas precolombinas*, 9-17.

religioso. Muchos de sus rituales, ceremonias y tradiciones se fueron desvaneciendo y, con ellos, su música, danzas e instrumentos¹²⁵.

3.1.1. Mesoamérica

Este espacio geográfico incluye cinco grandes áreas: el Altiplano Central, la Costa del Golfo, la región de Oaxaca, el ámbito Maya y el Occidente de México, cada una con sus singularidades¹²⁶. Durante el Período Formativo (1.500 a.C.-100 a.C.), surgió en la Costa del Golfo la cultura Olmeca, la *civilización madre*, que influyó a las culturas precolombinas subsiguientes debido a sus tempranas innovaciones¹²⁷. Más al norte del territorio olmeca, en torno a Veracruz, surgió la cultura Remojadas, donde predominaron figuritas de arcilla antropomórficas y zoomórficas, cuyos rasgos se lograron mediante un fino modelado en combinación con la incisión y el pastillaje. Un rasgo característico de la cultura Remojadas fue el empleo de chapopote o pintura negra brillante para resaltar ciertas partes de las figuritas. Aunque sin duda, las figuras de rostro sonriente son ejemplares excepcionales, ya que la mayoría de las obras que conocemos del arte mesoamericano presentan una apariencia hierática¹²⁸.

Durante el periodo Clásico (100 a.C.-700 d.C.) surgió la ciudad de Teotihuacán, la primera urbe de América y centro de un imperio religioso, político y económico. Debido a su condición de ciudad sagrada, Teotihuacán fabricó un abundante número de figuritas de arcilla¹²⁹. Durante una fase inicial fueron modeladas a mano, y se añadían por incisión los rasgos faciales. Posteriormente, esta técnica fue sustituida por la utilización del molde para representar deidades con grandes tocados y fabricar soportes que permitían que la pieza quedase erguida¹³⁰. Paralelamente, y tras recibirse la influencia de

¹²⁵ Paola Podestá Correa, «Instrumentos musicales precolombinos», *Revista Universidad EAFIT* 43, n.º 145 (2007): 44, <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/779>

¹²⁶ Ángel Sanz Tapia, *América prehispánica en la casa museo de Colón* (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 13.

¹²⁷ Richard A. Diehl, «La presencia Olmeca en Mesoamérica durante el periodo formativo: una evaluación personal». En *Perspectivas antropológicas en el mundo maya*, coord. por María Josefa Iglesias Ponce de León y Francesc Ligorred Perramon (Girona: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1993), 40, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2775794.pdf>

¹²⁸ María Teresa Uriarte, «Caritas sonrientes del centro de Veracruz», *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas* 14, n.º 55 (agosto de 1986): 27, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/55_27-30.pdf

¹²⁹ Sanz Tapia, *América prehispánica*, 54-55.

¹³⁰ Miguel Rivera Dorado, «Las figuritas Teotihuacanas y la colección del museo Antonio Ballesteros», *Revista española de antropología americana* 4 (1969): 96, <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA6969110093A>

Teotihuacán en la zona de Veracruz central (Costa del Golfo), la cual había originado culturas como la de Remojadas en el período Formativo, surgió el núcleo urbano conocido como El Tajín (600-1200 d.C.), que continuó con la producción de las caritas sonrientes y la lujosa cerámica policroma¹³¹.

En el noroeste mexicano, el arte fue independiente del influjo de Teotihuacán y ejemplares como los de la cultura Colima muestran una gran técnica y elegancia formal. Sus representaciones ofrecen una gran variedad de temas, y parecen plasmar la sociedad de la época. Las técnicas habituales comprendían el modelado, el pastillaje y la incisión, así como el revestimiento de un baño de color rojo, café o negro. Aunque sin duda, la civilización maya fue la que más destacó, tanto por la creación de su escritura glífica como por su arte y arquitectura. Habitó gran parte del oriente mexicano, Guatemala, Belice y el oeste de Honduras y El Salvador. El arte maya era el medio por el que se ensalzaba la figura del rey y se materializaba el mundo de lo sobrenatural. Utilizaron la cerámica con engobe, plasmando escenas tanto de significado político y cortesano, como de representaciones de dioses¹³². En cuanto a las figuritas cerámicas, presentan imágenes figurativas de gran realismo, cuyo significado cosmológico solía estar ligado a contextos funerarios.

En el periodo Posclásico (900-1521 d.C.) irrumpieron diversos grupos nómadas del norte, pero la cultura tolteca destacó al conseguir crear un poderoso imperio hacia el siglo IX. Esta cultura sirvió de antecesor y en parte modelo de los aztecas, surgidos en el Valle de México hacia el siglo XIII. La cultura azteca estableció un gran imperio con capital en la ciudad de Tenochtitlan y formó una coalición con otras dos ciudades de habla nahua: Texcoco (acolhuas) y Tlacopan (tepanecas). Esta asociación, conocida como *Triple Alianza*, logró desarrollar un gran poderío militar que permitió dominar el altiplano, toda la Costa del Golfo, las regiones de Oaxaca y Guerrero, e incluso la zona de Soconusco en la costa pacífica de Guatemala. Puesto que la dedicación socio-política azteca estaba dirigida a la guerra, las artesanías eran llevadas a cabo por especialistas no aztecas que provenían de territorios dominados. Una vez en la capital, desarrollaban su trabajo para la realeza, la nobleza y los dioses. Artísticamente los aztecas se valieron de la tradición y los modelos precedentes, por lo que su producción no destaca demasiado y

¹³¹ Sanz Tapia, *América prehispánica*, 74-75.

¹³² Andrés Ciudad Ruiz, «El arte maya», *Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón* (Valladolid: AltoDuero, 2005), 67-68.

tampoco aporta muchos rasgos originales. El fin del imperio azteca ocurrió el 13 de agosto de 1521, cuando los españoles aliados con los tlaxcaltecas y totonacas, entre otros pueblos indígenas, derrotaron a la resistencia mexicana en Tenochtitlan.

3.1.2. Los Andes Centrales

La región andina central fue el espacio que mayor nivel de desarrollo económico, social y político alcanzó en época prehispánica. El periodo Formativo andino, también llamado Horizonte Inicial comienza a partir de 1.800 a.C, fecha en la que aparece la cerámica en el área peruana¹³³. Se inicia con la cultura Chavín, considerada como la cultura matriz de la civilización andina, cuyas pautas artísticas y religiosas se difundieron por todo el territorio. Tuvo su centro de desarrollo en Chavín de Huántar, extendiéndose desde Lambayeque hasta Ica en la costa y desde Cajamarca hasta Ayacucho por la sierra. Su forma de gobierno era de tipo teocrático y su religión politeísta, y sus dioses adoptaron rasgos de animales como el felino antropomorfo asociado a otras especies como el cóndor y la serpiente¹³⁴. La cultura chavín desarrolló una expresión artística propia que se manifestó en una arquitectura¹³⁵ y escultura lítica (por ejemplo el Lanzón monolítico, el Obelisco Tello y la Estela Raimondi), así como un notorio auge de la cerámica y otras artesanías.

El siguiente periodo fue el de los Desarrollos Regionales, también llamado periodo Intermedio Temprano (200-800 d.C.), que coincide cronológicamente con el Clásico mesoamericano. Tras la decadencia de la cultura Chavín se origina una intensa regionalización que acentuó las características particulares de cada espacio. Se produce, además, un crecimiento de la población y surgen estados regionales militaristas-teocráticos que controlan sociedades de avanzada tecnología hidráulica y gran desarrollo artesanal. Este periodo es también conocido como el de «Los maestros artesanos» ya que

¹³³ Emma Sánchez Montañés, «El arte precolombino (II)», *Historia del Arte* n.º 22 (Madrid: Historia 16, 1989): 69,

<http://www.sicapacitacion.com/lib/Sanchez%20Montanez,%20Emma%20-%20El%20arte%20Precolombino.pdf>

¹³⁴ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 134.

¹³⁵ El santuario de Chavín de Huántar es el principal ejemplo de la arquitectura Chavín. El agua pasaba por debajo del templo a través de un sistema de drenaje, lo que producía una suerte de rugidos semejantes a los del jaguar.

el desarrollo cultural propició una etapa muy floreciente, alcanzando un alto nivel de desarrollo artístico.

Como resultado de la decadencia de la cultura Chavín, en la costa norte del Perú, pequeños señoríos se unieron conformando la cultura Salinar. La cerámica presenta un cambio al pasar de la monocromía (cerámica negra) a una cerámica roja con pintura blanca, técnica denominada «blanco sobre rojo». Además, incorporan nuevas formas, como las botellas con figura y asa puente. Otra de las novedades de la Cultura Salinar fue la utilización de la aleación del cobre con el oro, la inclusión de representaciones eróticas en las vasijas modeladas y la utilización del fenómeno ceremonial en los centros urbanos, al mismo tiempo que construyen en la parte más alta de los cerros fortificaciones para proteger los poblados¹³⁶.

La cultura Salinar precede inmediatamente a la Mochica, que perfeccionó muchos de los rasgos del arte Salinar. Se establecieron en la costa septentrional del Perú, con centro en los valles de Moche y Chicama¹³⁷. La cerámica, que destaca por su realismo, expresividad, perfección y calidad técnica, representa el entorno de su mundo cultural y religioso. Destacó la producción de botellas con asa estribo (de característica realización aparte), cuya fabricación podía ser mediante modelado parcial o mediante moldeado total a partir de moldes bivalvos¹³⁸.

Representaron animales, instrumentos musicales, retratos, escenas de carácter sexual (cuyas connotaciones simbólicas estaban relacionadas con la fertilidad), rituales, etc., y deviene más pictórica durante las fases IV y V. La cerámica se elaboraba con una mezcla de arcilla, polvo de piedra y agua, siendo el blanco-crema y el rojo-ocre los más habituales. Se trata de una cerámica no funcional que era colocada en los templos y plataformas funerarias como ofrendas¹³⁹. Esta cultura no consiguió desarrollar un urbanismo pleno ni una capitalidad, sin embargo destacó en la arquitectura ceremonial, en la que utilizaban el adobe como base material para sus edificaciones (por ejemplo Huaca del Sol y Huaca de la Luna en Moche). Por último, cabe señalar la excelencia de

¹³⁶ Gabriel Bernat, «Cultura Salinar», *Gabriel Bernat* (web),

<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/formativo/SALINAR/salinar.html>

¹³⁷ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 149.

¹³⁸ R. Ravines, «Estilos de cerámica del antiguo Perú», *Boletín de Lima* 34, n.º 163-166 (2011): 509, <http://boletindelima.com/163-166/5.pdf>

¹³⁹ Mentxu de la Cuesta, «Cerámica Moche. Otra forma de narrar la historia», *Encuentros con el arte* (blog), 8 de abril de 2011, <http://tallerdeencuentros.blogspot.com.es/2011/04/ceramica-moche-otra-forma-de-narrar-la.html>

la cultura Mochica en la fundición de metales, atestiguado por el dominio de la orfebrería en oro, plata y cobre, entre otros¹⁴⁰.

Durante el Horizonte Medio (800-1200 d.C.) se produce una nueva unificación del territorio central andino a través del imperio Tiahuanaco-Huari. Paralela en el tiempo a la expansión de este imperio encontramos la cultura Lambayeque o Sicán, localizada en el valle de Lambayeque (Costa norte). En su etapa inicial, la producción de cerámicas se asemejó a las mochicas, pero posteriormente con la invasión Huari, acabó adaptándose a sus patrones artísticos para dar como resultado la tipología Huari-Lambayeque. Las cerámicas pueden encontrarse en color negro o en crema y rojo, y las formas más destacadas son las vasijas globulares con pedestal troncocónico, las de doble pico y asa puente, y las representaciones del semidiós Ñaymlap con rasgos ornomorfos y tocado con una gran corona con forma de media luna¹⁴¹. Aunque, sin duda, donde más destacó la cultura Sicán fue en la orfebrería, ya que un 90% de todos los objetos conocidos de oro proviene de Lambayeque¹⁴².

Tras la desaparición del imperio Huari, en torno al siglo XII, se origina una segunda etapa regional conocida como Intermedio Tardío, que coincide con la época Postclásica. Las principales culturas fueron la Chimú¹⁴³ en la costa norte, la Chancay en la costa central, la Ica-Chincha en la costa sur, la Huanca y la Chanca en la sierra central. La cerámica de estas culturas fue de carácter utilitario, producida a gran escala mediante el uso de moldes.¹⁴⁴ Finalmente, será el imperio incaico (Tawansuyu), a mediados del siglo XV, el que legitime el territorio más extenso conquistado en la América precolombina hasta la llegada hispana.

3.1.3. Área Intermedia

Este término fue acuñado en 1957 por el arqueólogo Wolfgang Haberland, siendo delimitado por Gordon Willey en 1971 como el territorio comprendido entre las áreas

¹⁴⁰ Gabriel Bernat, «Cultura Moche o Cultura Mochica», *Gabriel Bernat* (web), <http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/dregionales/MOCHE/moche.html>

¹⁴¹ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 174.

¹⁴² Gabriel Bernat, «Cultura Lambayeque o Sicán», *Gabriel Bernat* (web), <http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/eregionalest/LAMBAYEQUE/lambayeque.html>

¹⁴³ Los señoríos pasaron a convertirse en reinos que desarrollaron núcleos urbanos bien organizados, como fue el caso de Chanchán, la capital del Reino Chimú, considerada la ciudad construida en adobe más grande de América.

¹⁴⁴ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 135.

culturales de mesoamérica y los Andes centrales. Pese a que recibieron la influencia estilística de ambas regiones, no llegaron a alcanzar una unificación estilística. Tampoco lograron un desarrollo urbanístico ni arquitectónico complejo comparable a las de las civilizaciones mesoamericanas y centroandinas. Las aldeas, los pueblos y las pequeñas ciudades fueron los tipos de asentamientos más comunes. Por el contrario, encontramos gran desarrollo tanto cerámico como metalúrgico y textil¹⁴⁵.

3.1.3.a. Ecuador

En torno al 1.500 a.C., surgió en la costa sur del Ecuador la cultura Chorrera, heredera de los rasgos comunes de las culturas anteriores de Valdivia y Machalilla (2.000-1.500 a.C.). Fueron innovadores al introducir el diseño de caño vertical y asa plana unida al cuerpo del vaso. También destacaron en el empleo de técnicas cerámicas como el modelado, el grabado, el engobe rojo y crema, la decoración negativa y la utilización de pintura iridiscente, que brilla al entrar en contacto con el agua¹⁴⁶. Asimismo, se da la particularidad del uso del molde, el cual solo fijaba la parte frontal de la representación, mientras que la parte trasera era moldeada a mano¹⁴⁷.

Durante el *Formativo Medio* o etapa de los *Desarrollos Regionales* (500 a.C.-750 d.C.), las culturas se asentaron en aldeas organizadas a través de señoríos que coexistían con cacicazgos y chamanes. Entre ellas destacó la cultura Tumaco-Tolita, la cual se extendió por la región costera de Colombia y Ecuador. La característica principal de su cerámica es el alto grado de realismo y expresividad de sus figuras que plasman con detalle sus costumbres y actividades cotidianas. Su tradición cerámica se ha organizado en tres fases¹⁴⁸:

- Inicial o Preclásica: (600-200 a.C.), etapa de transición en la cual heredan los rasgos de la tradición Chorrera, Valdivia y Machalilla.
- Medio o Clásico (200 a.C -100 d.C.), etapa de consolidación estilística.

¹⁴⁵ Adolfo Constenla Umaña, *Las lenguas del área intermedia: Introducción a su estudio areal* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991), 8.

¹⁴⁶ Segundo Moreno Yáñez, «Las sociedades de los Andes septentrionales», *Historia general de América Latina*, coord. por Teresa Rojas Rabiela y John V. Murra (Madrid: Trotta, 1999), 370.

¹⁴⁷ «Estatuillas sonoras - Museo Bahía de Cárquez», vídeo de YouTube, 12:09, publicado por «Sonidos de América» el 31 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=7IFoGIB8Js8>

¹⁴⁸ «Tulato Tumaco», *anthropologosnet* (blog), 5 de noviembre de 2009, <https://anthropologosnet.wordpress.com/2009/11/05/tulato-tumaco/>

- Final o Postclásico (100 d.C.-200 d.C.), época de producción en serie a través de la utilización de un sistema de moldes tanto para la realización de vasijas como para figuritas.

El material empleado fue la bentonita, un tipo de arcilla de color grisáceo, mezclada con desgrasante consistente en piedra pómez, mica y arenisca. La aplicación del colorante podía llevarse a cabo antes de la cocción, para asegurar una mejor fijación de los pigmentos, sin embargo, también podía aplicarse tras la cocción, con lo que se conseguía un resultado de menor duración. Los colores más empleados eran el rojo, negro, blanco y ocre en los recipientes; y verde, amarillo y azul verdoso para adornar figuritas. También emplearon técnicas decorativas como la pintura negativa, la técnica de ahumado –que proporcionaba una coloración negra brillante– y la incisión realizada sobre arcilla fresca, antes del proceso de cocimiento¹⁴⁹

Otras culturas contemporáneas localizadas en la costa ecuatoriana, como Jama-Coaque, Bahía o Guangala, fueron influenciadas por la tradición Chorrera y Tumaco-Tolita y adquirieron diversas innovaciones cerámicas¹⁵⁰:

- Introducción de la compotera o copa con una base alta troncocónica y la pintura postcocción (Bahía).
- Utilización de la policromía y líneas bruñidas decorativas (Guangala). Además, Estrada diferenció tres tipologías dentro de la cerámica: Guangala Inciso, figurillas muy esquemáticas; Tipo A, figurillas antropomorfas fabricadas a partir de molde, cuya superficie tiene un acabado pulido; y Guangala B, figurillas modelados a mano¹⁵¹.

En la sierra del Ecuador y el sur de Colombia surgió la cultura Capulí, cuya cerámica se caracterizaba por la compleja decoración en pintura negativa negra y el uso de dibujos geométricos¹⁵².

A este periodo le sigue el Formativo Final o de Integración (750 d.C.-1540 d.C), una fase caracterizada por un proceso de unificación cultural y la aparición de grandes

¹⁴⁹ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 233.

¹⁵⁰ Sánchez Montañés, «El Arte Precolombino (II)», 62-64.

¹⁵¹ Emma Sánchez Montañés, «Guangala», *ArteHistoria* (web), <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3560.htm>

¹⁵² «La cultura Nariño-Carchi», *Historia del Arte* (web), <http://www.historiadelararte.us/andes/la-cultura-narino-carchi/>

señoríos y confederaciones. En el ámbito artístico se produjo una disminución en la fabricación y la calidad cerámica al volverse más funcional que artística. Predominaron las formas simples, la técnica de modelado –con poca incisión y escaso pastillaje–, y la decoración en tonos negros, marrones y grises, así como el uso excesivo del molde, sobre todo en las figurillas, las cuales descendieron en número durante este período a favor del incremento de la producción textil en lana y algodón, la escultura en piedra y la metalurgia en el cobre, el oro y la plata¹⁵³.

Destacaron las sillas ceremoniales en forma de U de la cultura manteña, las tolas de la cultura Milagro-Quevedo y la compleja decoración positiva en colores negro, rojo y crema, de la cerámica Cuasmal, que incorporó patrones geométricos nuevos a los ya empleados por otros grupos de la zona, en color negro, rojo y crema¹⁵⁴. El periodo finalizó con la instauración del dominio de los Incas en gran parte del territorio y la llegada de los españoles.

3.1.3.b. Colombia

En la colección de la Fundación Cristóbal Gabarrón encontramos instrumentos musicales procedentes de dos culturas: La sinú y la tairona ambas datadas en el periodo Formativo final, también conocido como Época de las Confederaciones de Aldeas (500-1540 d.C.).

La primera se desarrolló en las tierras bajas del litoral atlántico occidental, destacado en la producción de vasijas globulares de cerámica, ornadas con figuras femeninas, copas de basamento pedestal y orfebrería. Su modelado es de carácter realista –especialmente las figuras exentas–, la decoración incisa con motivos geométricos de color rojo y negro¹⁵⁵.

La cultura tairona, alcanzó un alto grado de desarrollo socio-político, destacando en la producción de una cerámica muy rica en variedad de recipientes. Aparecen formas originales, como vasijas de silueta compuesta, de base anular, copas con pedestal, cuencos tetrapodos y recipientes zoo y antropomorfos. También abundan la presencia de silbatos

¹⁵³ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 223.

¹⁵⁴ «Arte Cuasmal», *Museo Chileno de Arte Precolombino* (web), <http://www.precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/intermedia/cuasmal/#/arte>

¹⁵⁵ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 88.

y ocarinas de arcilla que representan diversos personajes y fauna. En cuanto a la decoración, era modelada y luego incisa y excusa sobre una cerámica negra o roja¹⁵⁶.

3.2. INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPANICOS

En la actualidad, el número de instrumentos musicales prehispánicos procedentes del ámbito arqueológico es abundante. Su riqueza iconográfica nos muestra información relativa al modo de vida de sus artífices. La variedad de técnicas y materiales empleados para su fabricación es muy diversa. Encontramos ejemplares fabricados a partir de elementos orgánicos como maderas, cañas, calabazas, semillas, huesos, pieles de mamíferos, caracol marino; e inorgánicos como arcilla, piedra y metal¹⁵⁷.

La diversidad organológica y la complejidad acústica e iconográfica son indicadores de la importancia cultural que la música y el sonido ejercieron en la sociedad prehispánica. Cada tipo de instrumento o artefacto sonoro estaba destinado a cumplir una determinada función social –tanto en eventos y festividades de carácter popular como en ceremonias políticas y guerreras–, por lo que requirió de un alto grado de especialización y experiencia para su fabricación. Los instrumentos también actuaron como conectores del más allá, ya que los más sagrados eran considerados la voz de los dioses. Algunos de ellos formaron parte de los altares de los templos, y eran adorados al lado de las estatuas de los dioses de la música y la danza¹⁵⁸.

En centros urbanos como Huacas de Moche (costa norte del Perú), los artesanos especialistas transformaban las materias primas en objetos que representaban ideas y símbolos. La abundante fabricación de vasijas, figurillas e instrumentos musicales cerámicos –silbatos, ocarinas, trompetas y sonajas–, era llevado a cabo en los talleres alfareros, donde se realizaban todas las fases de desarrollo *in situ*¹⁵⁹:

¹⁵⁶ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 114.

¹⁵⁷ Mansilla Vásquez, *Patrimonio Sonoro Arqueológico*, 2.

¹⁵⁸ Arndt Both, «La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia», *Arqueología Mexicana* 16, n.º 94 (noviembre-diciembre de 2008): 4, www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/la_musica_prehispanica.pdf

¹⁵⁹ Hélène Bernier, «Especialización artesanal en el sitio Huacas de Moche: contextos de producción y función sociopolítica», *Arqueología Mochica: nuevos enfoques*, ed. por Luis Jaime Castillo Butters, Hélène Bernier, Gregory Lockard y Julio Rucabado Yong (Perú: Fondo Editorial, 2008), 37-43, http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/descargas/arqueologia_mochica/01mochica_enfoques.pdf



Ilustración 17 - Proceso de fabricación de artefactos sonoros cerámicos. Esquema Juan Manuel Bejarano.

Los bienes utilitarios de cerámica domésticos eran fabricados en talleres independientes alejados del sector urbano. Estos objetos eran raramente decorados y pulidos, por lo que su valor social o simbólico era escaso. Por el contrario, los bienes cerámicos más ostentosos eran producidos en talleres cercanos a los centros de poder. Los artesanos de estos talleres eran especialistas afiliados a ciertos líderes de la élite dirigente, los cuales aseguraban su manutención a cambio de un tributo de productos artesanales. Estos objetos eran profusamente decorados y su realización requería una tecnología más compleja, así como de una mayor experiencia artística del artesano. El resultado fue la producción de bienes de lujo exclusivos destinados a la élite, los rituales y los enterramientos fúnebres más prestigiosos¹⁶⁰.

Muchos de estos instrumentos prehispánicos –como la quena o la flauta de pan–, han pervivido a lo largo de la historia y siguen formando parte de la vida cultural de muchas comunidades actuales. Veamos a continuación algunos de los más representativos:

3.2.1. Idiófonos

Destaca una gran variedad de sonajas, cascabeles, campanas, maracas y raspadores fabricados en diversos materiales. Los idiófonos cumplieron un importante papel en las ceremonias rituales y religiosas, ya que marcaban el ritmo de los cantos y las danzas. Muestra de ello son algunos idiófonos de origen azteca que aún se conservan, como el chichahuaztli, un palo de sonajas que suena mediante un golpe indirecto de sacudimiento. Fue utilizado en ceremonias religiosas (en la iconografía aparece portado

¹⁶⁰ Bernier, «Especialización artesanal en el sitio Huacas de Moche», 43.

por el dios Xipe Tótec) y simbolizaba el rayo solar que fertilizaba la tierra; el ayauhchicahuaztli, que es descrito como tabla con sonajas y era ejecutado por un sacerdote junto con un danzante y tres instrumentistas ante Xilonen, la diosa del maíz tierno; y el teponaztli, el cual consistió en un idiófono de golpe directo, hecho en un tronco de árbol grueso ahuecado, con dos lengüetas en la parte superior que forman una H. Los ejemplares conservados revelan sonidos afinados en intervalos de segunda mayor, tercera mayor o menor, cuarta o quinta. Este instrumento se tocaba durante las ceremonias que rendían culto a los guerreros caídos en la guerra¹⁶¹:



Ilustración 18 - Teponaztli de Tlaxcala. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.

3.2.2. Membranófonos

Los tambores son la tipología más extendida de membranófonos prehispánicos y pueden presentar todo tipo de formas: cilíndricos, de copa, cajas, de parche sencillo, dobles, etc. Al igual que los idiófonos proporcionaron el ritmo a los cantos y danzas presentes en los rituales. Los tambores eran considerados moradas de los dioses, por lo que la profundidad y resonancia del sonido estaba estrechamente ligado con un significado de carácter divino¹⁶². Un ejemplo de ello fue el huéhuetl, un tambor de origen mesoamericano vertical fabricado en madera, cuya superficie representaba escenas de carácter simbólico. La membrana superior estaba recubierta con pieles de jaguar o

¹⁶¹ Luis Antonio Gómez, «Los instrumentos musicales prehispánicos: Clasificación general y significado», *Arqueología Mexicana* 16, n.º 94 (noviembre-diciembre de 2008): 9, www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/la_musica_prehispanica.pdf

¹⁶² Podestá Correa, «Instrumentos musicales precolombinos», 43.

venado, el cual podía ser golpeado tanto con la palma de las manos como con los dedos para producir varios sonidos afinados y diversos tipos de efectos. Además, este tambor aparece en los códices junto al teponaxtli, lo que significa que el sonido de ambos instrumentos podía complementarse en el contexto ritual¹⁶³.



Ilustración 19 - Tlapanhuéhuetl mexicana de Malinalco.

Imagen: Marco Antonio Pacheco. Museo de Antropología e Historia, Centro Cultural Mexiquense, Toluca.

3.2.3. Cordófonos

No hay evidencias de que las culturas prehispánicas conocieran o fabricaran esta clase de instrumentos, ni siquiera monocordos como el arco musical, presentes en multitud de culturas prehistóricas del mundo¹⁶⁴.

3.2.4. Aerófonos

Las flautas son el grupo más interesante por su diversidad morfológica, complejidad acústica y significación cultural. Las quenás, flautas de pan, flautas transversales, silbatos, ocarinas, y vasijas silbadoras aparecen en todas las culturas prehispánicas con infinidad de diseños y materiales, tanto con fines ceremoniales como populares.

¹⁶³ «El ritual y las ofrendas», *Mexico-tenoch* (web), <http://www.mexico-tenoch.com/magico/cat61.html>

¹⁶⁴ Adje Both, «Aerófonos mexicas», 26.

Las flautas globulares son la tipología más abundante en las colecciones de instrumentos prehispánicos vallisoletano. Las designaciones de silbato y ocarina, son denominaciones europeas sobre instrumentos que ya existían en Europa y en China. En el caso de la ocarina, su etimología proviene de *ucarina* diminutivo de oca, en dialecto boloñés, y fue empleada por Giuseppe Donati en el siglo XIX para designar a su diseño¹⁶⁵.

Ambos instrumentos pueden incluir canal de insuflación y presentar orificios de digitación. En el caso de los silbatos pueden tener hasta un orificio de digitación, como es el caso de muchos reclamos, o bien carecer de los mismos; mientras que las ocarinas pueden presentar hasta seis orificios repartidos por toda la superficie.

En general las flautas globulares prehispánicas están hechas de arcilla cocida, aunque en el pasado también se empleó otro tipo de materiales, como una mezcla de cera de abeja y cenizas vegetales, piedra o concha¹⁶⁶. Las técnicas aplicadas para su fabricación y decoración fueron muy diversas: modelado, moldeado, esgrafiado, incisión, excisión, pintura iridiscente, negativa, positiva, etc.

Las flautas globulares son una tipología muy diversificada en cuanto a diseño, encontrándose ejemplares zoomórficos, antropomórficos, abstractos, etc., los cuales representaban las creencias y vida cotidiana de los antiguos pobladores de la América prehispánica. Del mismo modo, los ejemplares pueden presentar una única cámara interna, una cámara doble, o una cámara en forma de caracol¹⁶⁷; así como varios canales de insuflación, pudiendo producir diferentes sonidos simultáneos.

Las botellas silbadoras son también una tipología muy extendida por la América prehispánica. Los ejemplares más antiguos los encontramos en la cultura Chorrera (sur



Ilustración 20 - Ocarina ornitomorfa tairona. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

¹⁶⁵ Juan Bautista Varela de Vega, «Anotaciones históricas sobre la ocarina», *Revista de folklore* n.º 6 (1981): 18, <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf006.pdf>

¹⁶⁶ Olsen, *Music of El Dorado*, 100-101.

¹⁶⁷ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 58.

de Ecuador), datados alrededor del año 1.000 a.C. Las botellas silbato tuvieron una gran difusión temporal y espacial, ya que contamos con ejemplares procedentes de culturas ecuatorianas cercanas, como Bahía y Jama-Coaque; culturas centroandinas como Vicús, Moche, Recuay, Paracas-Nasca, Chimú, Lambayeque, Chancay e Incas; y culturas al norte en Quimbaya y Calima (Colombia), Zapoteca, Teotihuacán, Mixteca y Nayarit (México). Su producción cesó durante el período prehispánico tardío, por lo que resulta atípica la presencia de botellas silbato de origen colonial¹⁶⁸.

En la bibliografía encontramos diferentes términos para designar a este instrumento: «Botella Silbadora (Bolaños 1988b; Amaro 1994), Botella Silbato (Crespo 1966; Zeller 1963-64; Lathrap 1977); Vaso Silbador (Díaz Gainza 1977); Vaso Silbante (Hernández de Alba 1938); Vasija Silbato (Védova 1969-70; Estrada 1957); Huacos Silbadores (Bakula & Tweedle 1984); *Vasse-siffleur* (Musée de L'homme 1987); *Whistling Jar* (Mead 1924; Izikowitz 1935; Bennett 1946); Whistling Bottles y Musical Jars (Wilson 1898; Garrett and Stat 1977)»¹⁶⁹.

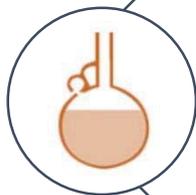
Según Esteban Valdivia, «este instrumento es el que representa en mayor medida la cultura americana»¹⁷⁰, ya que es el único netamente americano, presentes desde el norte hasta el sur del continente. Su funcionamiento es complejo y preciso, ya que el movimiento del agua empuja el aire que hay dentro de la vasija hacia el silbato, el cual imita y reproduce los sonidos de la naturaleza y los animales.

A lo largo de la historia su diseño fue variando y adquiriendo mayor complejidad técnica y acústica. Distinguiremos cuatro tipologías, en función de su nivel de desarrollo:

¹⁶⁸ José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes», *Boletín del museo chileno de arte precolombino* n.º 9 (2004): 9-10, <http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf>

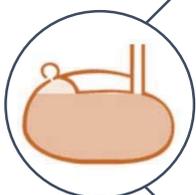
¹⁶⁹ Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras», 11.

¹⁷⁰ Andrés Ferreras, entrevista de Esteban Valdivia, *La Voz*, 5 diciembre 2013, <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/rastreador-de-sonidos>



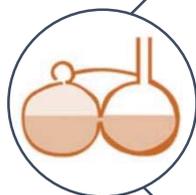
La primera tipología corresponde al diseño más antiguo y común. Consiste en un recipiente globular cuya estructura interna no permite que se forme una reserva de aire al ser llenadas con agua, por lo que la única forma de hacerlo sonar es mediante la insuflación de aire a través de la embocadura (el gollete).

El sonido se produce cuando el aire traspasa el silbato alojado en el asa del recipiente o alguna figurilla adosada al mismo. La presencia de agua dentro del recipiente aportará una mayor riqueza en el sonido y un mayor rango de efectos sonoros.



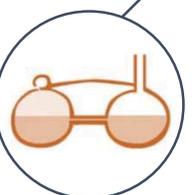
En la segunda tipología, el diseño básico varía para crear una pequeña reserva de aire en su interior que permitirá poder ejecutar el instrumento sin necesidad de insuflación.

Debido a la poca capacidad de la reserva de aire, los sonidos resultarán breves con un rango dinámico acotado. El silbato puede localizarse de nuevo en la base del asa o formar parte del motivo escultórico.



En la tercera tipología se produce un cambio significativo al incorporar un segundo recipiente que permite alargar el sonido y acentuar los efectos acústicos.

Su funcionamiento es similar al anterior: el agua es introducida al interior de la vasija a través del gollete. A continuación, el ejecutante balanceará los recipientes para que el agua recorra las cavidades internas y empuje el aire hasta llegar al silbato, el cual suele estar localizado en la representación escultórica.



El último estadio de desarrollo corresponde a la cuarta tipología, en la que ambas botellas son separadas a través de la elongación del conducto que las une. De esta forma obtendremos una prolongación del sonido y un mayor control en la dinámica y los efectos acústicos. Todo ello dependerá tanto del tamaño de la reserva de aire, como de la longitud del conducto entre ambas botellas.

Al igual que en los casos anteriores, el silbato suele localizarse sobre la reserva de aire del recipiente en la figura escultórica y además estar alojado en el interior de una esfera mayor, denominada *caja de resonancia*, provista de orificios que permiten la salida del sonido. Esta cavidad oculta la totalidad del silbato y actúa como sordina y resonador.

Ilustración 24 - Tipologías de botellas silbadoras. José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes» (2004). Esquema Juan Manuel Bejarano.

Las botellas silbadoras poseen un complejo diseño acústico y estructural, en donde cada elemento juega un papel determinante en la emisión del sonido. El timbre y el tono viene determinado por varios factores, como el tamaño de la reserva de aire del recipiente, las características morfológicas del silbato y la presencia o no de la sordina.

Estos instrumentos carecen de agujeros de digitación, por lo que la posible aparición de pequeñas perforaciones en la superficie tiene como finalidad la salida de aire. A través del incremento de presión del aire, es posible variar el tono fundamental en un intervalo de segunda menor (medio tono) o segunda mayor (un tono), para después regresar al tono inicial en *glissando*.



Ilustración 25 - Botella silbadora doble lambayeque. Imagen: Rose Rongac. Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid.

Sin embargo, hay casos en los que se produce un salto de frecuencia en la serie de armónicos, y los intervalos más frecuentes son la quinta y la tercera. Además, es posible que las botellas silbato presenten dos silbatos en lugar de uno, aumentado así las posibilidades acústicas al sonar dos sonidos simultáneos a diferente altura. De igual forma, existen diseños más infrecuentes, como las botellas silbadoras triples, cuádruples y séxtuples, que tienen hasta seis recipientes unidos por conductos.

Todos estos factores acústicos se mezclan con el movimiento del agua, el cual aporta matices y variaciones en el sonido: respiraciones, sonido de olas, gorgoteos, golpes, burbujeos, etc. Su morfología externa es igualmente significativa, ya que suele estar adornado con complejas ornamentaciones y representaciones fitomorfas, ornitomorfas, zoomorfas y antropomorfas, así como la presencia de músicos interpretando flautas de pan o tambores¹⁷¹.

¹⁷¹ Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras», 19-24.

La flauta de pan es el instrumento musical prehispánico más representativo del área andina. La arqueología peruana denominó a este instrumento antara, una designación ya recogida por los cronistas españoles a su llegada a América. Sin embargo, este término de origen quechua es discutible, ya que culturas como la Nazca no emplearon esta lengua¹⁷².

Estos aerófonos están formados por un número variable de tubos yuxtapuestos de diferentes longitudes y diámetros, abiertos por uno de sus extremos –por donde el intérprete insufla el aire–, y cerrados por el otro¹⁷³. Las flautas de pan están fabricadas a partir de diversos materiales como cerámica, piedra, caña, madera o marfil, y responden a tres tipologías generales¹⁷⁴:

- Flauta de pan en escalera: Los tubos están dispuestos de mayor a menor.
- Flauta de pan en escalera alterna: Los tubos están ordenados de mayor a menor, intercalándose tubos largos y cortos en la serie.
- Flauta de pan de doble escalera: Dos instrumentos unidos por los tubos más cortos. Los agudos se encuentran en el centro, mientras que los graves al extremo.



Ilustración 26 - Flauta de pan nasca. Imagen tomada del catálogo en línea del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

¹⁷² Carlos D. Sánchez Huaranga, «Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la “antara”», *Arqueología y Sociedad* n.º 29 (2015): 466,

<http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/12241/10948>

¹⁷³ Edgardo Civallero, «Flautas de Pan», *Revista de Folklore* anuario (2012): 40,

<http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf2012.pdf>

¹⁷⁴ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 52-56.

La quena es una flauta sin canal de insuflación, cuyo extremo inferior está abierto. El ejecutante mismo produce con los labios una corriente de aire a través de una muesca que facilita la producción del sonido. Puede aparecer un número variable de orificios de digitación con diferente disposición¹⁷⁵. Su etimología es de origen quechua y significa *hueco*. Fue un instrumento muy extendido en Sudamérica, realizado a partir de diferentes materiales de construcción, como el hueso, la madera o la caña.



Ilustración 27 - Quena nasca. Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Imagen tomada del catálogo museístico publicado por Ellen Hickmann, *Klänge Altamerikas, Musikinstrumente in Kunst und Kult*, 2008.

Las flautas múltiples presentan una de las tipologías más complejas de la organología prehispánica. Las flautas dobles, triples o cuádruples son capaces de producir diferentes sonidos simultáneos, como batimentos y armónicos¹⁷⁶, ya que pueden presentar hasta cuatro tubos de longitud variable, siendo el más largo empleado como bordón. Cada tubo resonador puede presentar a su vez un número variable de orificios de digitación. Este instrumento reproducía series de sonidos breves y casi rítmicas, ya que requería de una gran capacidad de insuflación humana¹⁷⁷.



Ilustración 28 - Flauta cuádruple maya. Imagen tomada del catálogo en línea del Smithsonian National Museum of the American Indian, New York.

¹⁷⁵ Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», 51.

¹⁷⁶ Charles Lafayette Boiles, «La Flauta Triple de Tenenexpan», *Revista de la Universidad Veracruzana* n.º 34 (abril-junio de 1965): 217, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2763/1/196534P213.pdf>

¹⁷⁷ Roberto Velázquez Cabrera, «Análisis Virtual de la Flauta Triple de Tenenexpan», *Tlapitzalli* (web), <http://www.tlapitzalli.com/curinguri/flautatriple/ftriple.html>

Las trompetas prehispánicas se clasifican dentro de la categoría de trompetas naturales (SH 423.1), y eran instrumentos asociados con la riqueza y el poder. Eran empleados en las ceremonias guerreras e interpretados por los sacerdotes músicos en los rituales religiosos. Algunos de los ejemplos más elaborados los encontramos en la cultura teotihuacana con formas zoomorfas y antropomorfas, así como las culturas Mochica y Chimú¹⁷⁸. Distinguimos tres tipologías¹⁷⁹:

- De concha marina: Clasificadas dentro de las trompetas naturales de concha con abertura de soplo terminal (SH 423.111), están construidas a partir de conchas marinas o de cerámica en forma de caracol. Culturas de la región sur de Colombia y norte del Ecuador veneraron este instrumento, ya que el sonido del caracol marino recordaba al sonido natural del viento y las olas creados por los dioses¹⁸⁰.
- Longitudinales rectas: Son trompetas naturales longitudinales (SH 423.121.1), cuya abertura de soplo se encuentra en uno de los extremos. Pueden estar fabricadas a partir de madera, hueso y metal.
- Longitudinales curvas: Estas trompetas tubulares tienen el cuerpo enroscado o doblado en forma de codo (SH 423.121.2). Pueden incorporar en su superficie una figurilla de un guerrero o adquirir el perfil zoomorfo de una serpiente o un jaguar.



Ilustración 29 - Trompeta con forma de concha marina maya; Ilustración 30 - Trompeta curva moche con cabeza zoomorfa; Ilustración 31 - Trompeta recta chimú. Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. Imágenes tomadas del catálogo museístico publicado por Ellen Hickmann, Klänge Altamerikas, Musikinstrumente in Kunst und Kult, 2008.

¹⁷⁸ Podestá Correa, «Instrumentos musicales precolombinos», 42-43.

¹⁷⁹ Mónica Gudemos, «Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder», *Anales del Museo de América* n.º 17 (2009): 187, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3661098.pdf>

¹⁸⁰ Podestá Correa, «Instrumentos musicales precolombinos», 42-43.

4 - LAS COLECCIONES

4.1. ORIGEN Y DESARROLLO DE LAS COLECCIONES PREHISPÁNICAS

Tras el regreso de Colón del primer viaje al Nuevo Mundo, numerosos objetos procedentes de las culturas prehispánicas comenzaron a llegar a España. Sin embargo, la producción artística prehispánica no fue acogida con gran entusiasmo, sino que fue percibida por la esfera culta como una mera curiosidad sin valor estético. Durante el periodo colonial, muchos de estos objetos fueron quemados por ser considerados como ídolos del diablo, excepto aquellos de orfebrería, los cuales se fundieron en lingotes o en moneda de uso corriente para beneficio de la Corona¹⁸¹.

La razón de esta hostilidad y desprecio hacia el arte prehispánico fue debido a la mentalidad etnocéntrica occidental, basada en los cánones artísticos de la perspectiva geométrica, el claroscuro y las proporciones humanas¹⁸². Sólo un pequeño grupo de cronistas, artistas e intelectuales apreciaron la importancia artística de estos objetos. Tal fue el caso de Alberto Durero, cuya admiración quedó recogida en el *Diario de viaje a los Países Bajos (1520-1521)*, tras contemplar los tesoros aztecas enviados por Hernán Cortés al emperador Carlos I: «En mi vida no he visto nada que me haya alegrado tanto el corazón como estos objetos [llegados desde América]. Porque he descubierto en ellos aspectos extraordinarios y me he quedado admirado ante el sutil ingenio de los hombres de países remotos»¹⁸³.

Durante el siglo XVI, comenzaron a surgir los *cuartos de maravillas* o *gabinetes de curiosidades* (*Wunderkammer*), los cuales coleccionaban gran cantidad de objetos traídos desde América, considerados por los europeos como raros y exóticos. Sin embargo, no será hasta el siglo XIX, cuando las colecciones prehispánicas comiencen a cobrar un interés arqueológico y etnográfico. De igual forma, en 1840 el historiador de arte alemán Franz Kugler valoró por primera vez a los productos artísticos prehispánicos como objetos de arte al preparar la primera historia general del arte universal¹⁸⁴.

¹⁸¹ Clara Isabel Botero, «El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas», *Revista de Estudios Sociales* n.º 27 (mayo-agosto de 2007): 208, <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n27/n27a15.pdf>

¹⁸² José Márcio Carmo Plácido Santos, «Recepción y aceptación del arte precolombino en Cataluña en el siglo XX» (tesina, Universidad de Barcelona, 2013), 26, http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/59888/1/TFM_Placido.pdf

¹⁸³ Francisco Stastny Mosberg, «La pintura colonial y su significación artística», *Estudios de arte colonial*, ed. por Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro Fuchs (Lima: Institut français d'études andines, 2013), 17.

¹⁸⁴ Plácido Santos, «Recepción y aceptación del arte precolombino», 36.

Ya en el siglo XX, el arte prehispánico será estimado como arte universal, y formará parte de instituciones y colecciones privadas. En España, no será hasta 1965 cuando se muestre por primera vez al público una colección específica de arte prehispánico a través de la inauguración del *Museo de América* de Madrid.

Actualmente, el patrimonio arqueológico y artístico prehispánico es muy abundante y se encuentra disperso por diferentes museos de todo el mundo. Estos son de diversa naturaleza –etnológicos, arqueológicos, artísticos, de historia natural, museos generalistas de arte, etc.– y concentran manifestaciones que comprenden desde piezas de etapa prehispánicas hasta épocas coloniales

Algunos de los museos con obras de temática americana más importantes se encuentran en Latinoamérica debido no sólo a su evidente proximidad de los yacimientos arqueológicos, sino también porque se trata de una importantísima herencia patrimonial de carácter nacional que conecta con las raíces culturales y la identidad del pueblo americano. Las colecciones prehispánicas más destacadas se localizan en el Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México), el Museo del Oro y el Museo Nacional de Colombia (Bogotá), el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador (Quito), el Museo Larco y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima), el Museo de Arte Precolombino Indígena (Montevideo), y el Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago de Chile).

En Norteamérica encontramos importantes colecciones precolombinas en Nueva York, Metropolitan Museum of Art y Brooklyn Museum, y en Washington D.C, National Museum of American Indian y Dumbarton Oaks Research Library and Collection, cuya colección de arte precolombino es una de las mayores colecciones privadas que existen, a partir de las piezas recopiladas por el matrimonio Robert Woods Bliss y Mildred Barnes Bliss.

En Europa, será en Alemania donde haya un buen número de museos etnológicos con obras procedentes del Nuevo Mundo, como el Reiss-Engelhorn-Museen de Mannheim, o el Ethnologisches Museum de Berlín. En España, destacan el ya mencionado Museo de América y el Museo Nacional de Antropología de Madrid; el Museu Etnològic y el desaparecido Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí en Barcelona; la colección Rubén Vela, integrada por materiales de la altiplanicie boliviana guardada en el Museu de Prehistòria de València, la colección precolombina de la

Biblioteca Museu Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú, o la colección del Dr. Pérez-Rosales en el Museu Maricel de Sitges; así como el Museo de Arte Precolombino Felipe Orlando de Benalmádena, y la Casa Colón.

El caso de Valladolid es único en España, ya que dispone de dos importantes colecciones de arte precolombino. Por un lado, cuenta con un centro expositivo de carácter histórico como es el Museo-Casa de Colón y, por otro, con una institución cultural privada, la Fundación Cristóbal Gabarrón, que reúne un millar de piezas precolombinas¹⁸⁵.

Las relaciones entre América y Valladolid se produjeron ya desde los primeros años de la llegada de Colón a América. Tras la llegada de la corona española al continente americano, comenzaron a llegar animales, ricos metales, productos exóticos, etc., y muchos de los protagonistas de la colonización de América ocuparon importantes puestos en las cortes. Valladolid fue, además, el lugar desde donde los reyes promulgaron numerosas leyes y decretos para el gobierno de los nuevos territorios del Nuevo Mundo¹⁸⁶.

Desde 1492, el tráfico y la trata de esclavos indígenas americanos fue muy activa en Castilla¹⁸⁷. Entre 1550 y 1551 tuvo lugar la Junta de Valladolid, un debate que versó sobre la legitimidad de la conquista, enfrentando a los partidarios de la libertad de los indios, representados por Fray Bartolomé de Las Casas, y los que estaban a favor de la esclavitud y el dominio despótico, representados por Juan Ginés de Sepúlveda.

Cristóbal Colón llegó a visitar Valladolid en varias ocasiones. La primera estancia del almirante fue el 11 de agosto de 1486, en busca de financiación para su proyecto de navegación. Tras el segundo viaje de América Colón regresó de nuevo a Valladolid en 1496, esta vez durante un mes entero. Su última visita fue en 1506, con la intención de gestionar sus negocios familiares, especialmente la recuperación de sus privilegios indios. Durante su tercera estancia en Valladolid, Cristóbal Colón escribió una carta a Juana y Felipe, ofreciéndose para realizar un quinto viaje. Sin embargo, el 20 de mayo de

¹⁸⁵ José Luis Pano Gracia, «Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español», *Artigrama* n.º 24 (2009): 18, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/2monografico/01.pdf>

¹⁸⁶ Sanz Tapia, *América Prehispánica*, 7.

¹⁸⁷ Esteban Mira Caballos, «Indios americanos en el reino de Castilla. 1492-1550», *Temas Americanistas* n.º 14 (1998): 2-3, <https://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/revista/14/MIRA-CABALLOS.pdf>

1506, Colón fallecía a causa de una posible artritis reumatoidea, y fue enterrado en el desaparecido convento de San Francisco en Valladolid¹⁸⁸.

4.2. COLECCIÓN CASA MUSEO DE COLÓN

La Casa Museo de Colón es un centro museístico ubicado en la ciudad de Valladolid, en la calle Colón, y es además la sede del Centro Cultural y Casa del Americanismo de Valladolid, un centro de investigación y estudio de la historia de la América colombina. El museo fue inaugurado en 1968 y tiene como objetivo recordar la vida de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América, así como la repercusión que tuvo en el mundo moderno.

El edificio está construido en estilo gótico isabelino, inspirado en la casa palaciega de Diego Colón de Santo Domingo. En 2006, con motivo de la conmemoración del V Centenario de la muerte de Colón en Valladolid, el edificio fue renovado y ampliado con una arquitectura de vanguardia anexa. El museo pasó a tener un carácter didáctico al combinar el rigor de un museo con los medios de presentación propios de un centro de interpretación¹⁸⁹. Esta nueva Casa Museo ha costado unos cuatro millones de euros, cuyas nuevas instalaciones suman 2.098 metros cuadrados (1.180 metros cuadrados añadidos al antiguo de 915), 1.500 de ellos dedicados a la exposición y el resto al centro de estudios colombinos¹⁹⁰.

La arquitectura externa del edificio representa un barco con un torreón e incorpora detalles como el movimiento de las olas, representadas en las verjas de acceso al edificio, y el puente sobre el estanque, el cual simboliza el encuentro entre ambos continentes. En el patio interior encontramos una placa con el busto de Cristóbal Colón que versa erróneamente «Aquí murió Colón» y un monumento a la Santa María, nave que utilizó en su primer viaje. Junto a estos, también se encuentra un busto del descubridor vallisoletano Juan Ponce de León.

¹⁸⁸ J.M. Travieso, «Historias de Valladolid: La muerte de Colón, la historia y sus enigmas», *Domvs Pvcclae* (blog), 17 de junio de 2011,

<http://domuspucclae.blogspot.com.es/2011/06/historias-de-valladolid-la-muerte-de.html>

¹⁸⁹ J.M. Travieso, «Historias de Valladolid».

¹⁹⁰ «Valladolid inaugurará la nueva Casa de Colón en el V Centenario de su muerte», *hoy.es*, 20 de mayo de 2006, <http://www.hoy.es/pg060520/actualidad/cultura/200605/20/colon-centenario-muerte.html>

Ya en su interior, el museo tiene cuatro plantas y la visita es totalmente interactiva. Cada una de sus salas se centran en los diferentes episodios relacionados con la vida de Colón y el descubrimiento de América, así como el desarrollo de las culturas indígenas americanas tanto en la época prehispánica como colonial. Los fondos del museo incluyen un total de 177 ejemplares, entre los que destaca una colección de piezas originales de cerámicas y trabajos en piedra, madera y metal, de distintas épocas y culturas indígenas prehispánicas repartidas geográficamente desde el norte mexicano hasta el territorio argentino. También se exhiben maquetas de navíos, libros e instrumentos de navegación de la época; el testamento que otorga en Valladolid tan solo un día antes de morir; y piezas artísticas como una gran sarga con la representación del Calvario, original de Luis de Villoldo, una copia del denominado lienzo de Tlaxcala y varias pinturas de autores mexicanos.

La colección de cerámica prehispánica se encuentra situada en el Salón de Actos del Museo. En ella se incluye un total de seis instrumentos musicales mesoamericanos, dos silbatos y cuatro ocarinas, asociados a representaciones iconográficas de figurillas antropomorfas y zoomorfas.

4.3. COLECCIÓN FUNDACIÓN CRISTÓBAL GABARRÓN

La Fundación Cristóbal Gabarrón (FCG) es una institución cultural privada sin ánimo de lucro creada en 1992 con el objetivo de «proteger, preservar y difundir la cultura a través de las artes, la literatura, la ciencia y la investigación»¹⁹¹. En 2002 y 2005 se han sumado otras dos fundaciones: The Gabarron Foundation en Nueva York y la Fundación Casa Pintada en Mula (Murcia).

Esta institución lleva el nombre del artista plástico Cristóbal Gabarrón (Mula, 1945), y está ubicada en un inmueble con más de 5.400 m² situado en la Calle del Rastrojo, en el Barrio de Huerta del Rey de Valladolid. A día de hoy, el edificio construido por los arquitectos José M^a Llanos y Juan Carlos Urdiain que acoge su sede permanece cerrado por un «proceso de reestructuración y optimización de recursos»¹⁹².

¹⁹¹ The Gabarron en Español (web), <http://www.gabarron.org/es/PaginaInicio/tabid/1164/Default.aspx>

¹⁹² Julio Tovar, «La Fundación Gabarrón cierra su sede en Valladolid», *Diario de Valladolid*, 25 de septiembre de 2015, http://www.diariodevalladolid.es/noticias/valladolid/fundacion-gabarron-cierra-sede-valladolid_31063.html

Los fondos abarcan manifestaciones artísticas que van desde la prehistoria hasta la vanguardia, abarcando un amplio abanico de estilos y culturas. Sus colecciones comprenden:

- Gráfica Internacional
- Caprichos de Goya
- Arte Africano
- Cerámicas de Picasso
- Arte Precolombino

La colección fue recopilada a lo largo de cuarenta años, siendo iniciada ya por el abuelo de Cristóbal Gabarrón y está organizada en diferentes áreas temáticas, como son la figura humana, el mundo religioso, los enfrentamientos bélicos, las ideas sobre la muerte, la vida de ultratumba y la representación del mundo animal¹⁹³.

Los fondos de arte precolombino cuentan con un millar de piezas provenientes de diversas culturas de México, Guatemala, El Salvador, Venezuela, Colombia, Perú y Ecuador, los cuales abarcan una cronología que se extiende del 1500 a.C. hasta la colonización española¹⁹⁴. Los materiales empleados igualmente diversos: cerámica, piedra, madera, hueso orfebrería en oro y cobre, lana, algodón, jades, piedras semipreciosas, etc. En la presentación del catálogo razonado, el Dr. Ángel Sanz subrayaba la importancia y el valor de la colección: «Son testimonios bien expresivos del mundo prehispánico tanto los variados personajes del occidente mexicano como la maestría de las cerámicas pintadas de los mayas, el naturalismo de las esculturas cerámicas de Tumaco-Tolita o la simplicidad de las figuritas en molde de Manteña, al igual que las vasijas ceremoniales de Tuncahuán y Cuasmal o la espléndida urna funeraria de Capulí. Y otro tanto puede decirse del espacio peruano, a través del realismo de los alfareros mochicas y lambayecanos, la expresividad de la pareja Vicús o el complejo simbolismo religioso de los recipientes y tejidos huaris. De Venezuela destacan la ingenuidad de sus Venus, todo lo contrario de la fantasía en oro y en barro de los caciques Quimbayas o Taironas y el encanto sencillo de los collares colombianos»¹⁹⁵.

¹⁹³ José Luis Pano Gracia, «Arte americano en los museos», 24.

¹⁹⁴ «Arte precolombino», *The Gabarron en Español* (web), <http://www.gabarron.org/es/Valladolid/Colecciones/ArtePrecolombino/tabid/1688/Default.aspx>

¹⁹⁵ Sanz Tapia, *Arte precolombino*, 9.

Una parte significativa de la colección corresponde a los instrumentos musicales, asociados a representaciones iconográficas de figurillas antropomorfas y zoomorfas. Suman un total setenta y nueve instrumentos musicales:

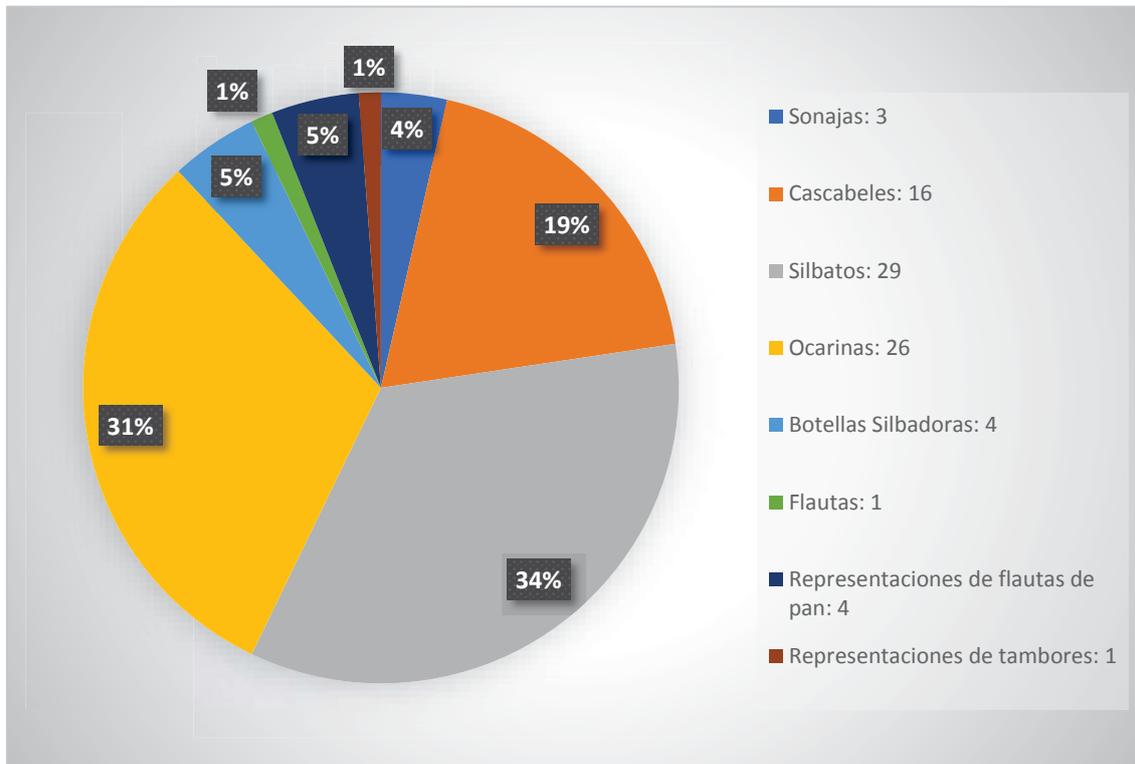


Ilustración 41 - Porcentajes de cada tipología de instrumentos musicales de la Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid. Gráfico Juan Manuel Bejarano.

5 - INVENTARIO RAZONADO

5.1. SONAJAS



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Sonajero
Nombre genérico	Sonaja
Clasificación numeral	112.13
Categoría	Idiófono
Subcategoría	Idiófono de golpe indirecto (112), Idiófono de sacudimiento o sonaja (1121), sonaja de vaso (112.13)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El interior solía contener una piedra o trozo de barro, que al agitarlo producían sonido.
Uso y función	Este tipo de instrumentos rindió homenaje al jaguar, implorándole protección. Su uso en los contextos rituales contribuyó a marcar el ritmo e intensificar el entorno sonoro del ceremonial.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	11,6 x 7 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Se trata de una figura zoomorfa, concretamente un jaguar. Se marcan ojos, hocico y orejas sin demasiado detalle. Presenta boca humana, con labios y dientes visibles. En cuanto al cuerpo, se puede apreciar la aparición de dos collares y de unos delgados brazos que descansan sobre el cuerpo esférico hueco.
Construcción	La cabeza fue moldeada a mano y está unida a un cuerpo esférico hueco.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2 - Falta un fragmento del labio inferior.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	001
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura sonaja zoomorfa
Código institucional	PC061
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 115-119. Jesús Arango Cano, <i>Mitología en América precolombina: México-aztecas, Colombia-chibchas, Perú-incas</i> (Colombia: Plaza & Janes, 1989), 109-110.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Sonajero
Nombre genérico	Sonaja
Clasificación numeral	112.131.2
Categoría	Idiófono
Subcategoría	Idiófono de golpe indirecto (112), Idiófono de sacudimiento o sonaja (1121), sonaja de vaso (112.13)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	En el interior del idiófono se encuentran los materiales que chocan contra la pared de la pata de la vasija, produciendo el sonido.
Uso y función	La pieza entera tenía una función ceremonial, posiblemente fuera una vasija o un cuenco.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	17 x 70 x 60 cm
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	Objeto cerámico de carácter utilitario. Se trata de la pata de una vasija polípoda, de interior hueco y con multitud de orificios repartidos por su superficie. Este fragmento debió pertenecer a una vasija muy elaborada y de gran tamaño, con tres o cuatros apéndices de sostén.
Construcción	
Decoración	La superficie presenta unas bandas salientes en pequeño resalte y ornadas de muescas.
Estado de conservación	3 - Se ha perdido el resto de la vasija.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	002
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Pata sonaja de vasija
Código institucional	PC161
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 234-239.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Sonajero
Nombre genérico	Sonaja
Clasificación numeral	112.131.2
Categoría	Idiófono
Subcategoría	Idiófono de golpe indirecto (112), Idiófono de sacudimiento o sonaja (1121), sonaja de vaso (112.13)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Dentro del cilindro metálico se encuentra una esfera de menor tamaño, hecha de arcilla o piedra. El sonido se produce por el choque de la esfera en las paredes del bezote al agitarlo.
Uso y función	Una costumbre ornamental muy común entre las gentes de esmeraldas fue el uso cotidiano de bezotes como adorno debajo del labio inferior o clavo facial, que al moverse producían sonido.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Metalurgia
Materiales	Oro
Medidas	∅ 1,1 cm
Peso	2,8 g
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	Bezote cilíndrico de pequeño tamaño.
Construcción	Realizado por laminado, repujado y martillado. Tiene un reborde en cada círculo para sujetarlo al cuerpo lateral.
Decoración	Tiene en su cara superior un motivo de pétalos florales con muy poco resalte.
Estado de conservación	2

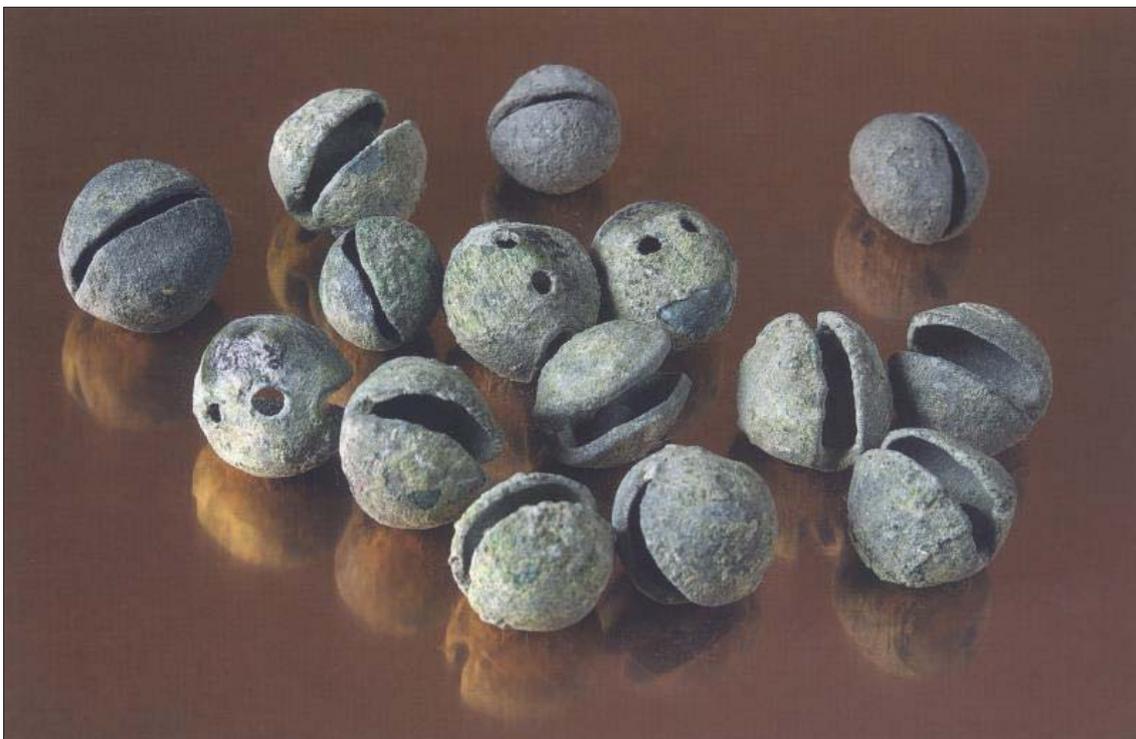
3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	003
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Sonaja o bezote cilíndrico
Código institucional	PC260
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 316-317.

5.2. CASCABELES



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Cascabeles
Nombre genérico	Cascabel
Clasificación numeral	112.131.2
Categoría	Idiófono
Subcategoría	Idiófono de golpe indirecto (112), Idiófono de sacudimiento o sonaja (1121), cascabel (112.131.2)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	En el interior del cascabel se aloja una piedrecita o un trozo de barro que produce el sonido al agitarlo.
Uso y función	Usado en ceremonias rituales donde los cantos, la música y las danzas eran imprescindibles. Los bailarines podían llevarlos en collares o en brazaletes, que hacían sonar mientras danzaban.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Metalurgia
Materiales	Cobre
Medidas	∅ 1,5 cm
Estilo	Milagro-Quevedo
Descripción	Se trata de 15 cascabeles de cobre, los cuales disponen de una abertura rectangular por donde se aprecia una piedrecita o trozo de barro. Los cascabeles fueron elementos ornamentales empleados por las culturas prehispánicas que conocían el trabajo del cobre y el oro.
Construcción	Realizados por fundición y martillado.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2 - Muestras de oxidación.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Milagro-Quevedo

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	004
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Cascabeles
Código institucional	PC737 a PC751
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 452.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Cascabel
Nombre genérico	Cascabel
Clasificación numeral	112.131.2
Categoría	Idiófono
Subcategoría	Idiófono de golpe indirecto (112), Idiófono de sacudimiento o sonaja (1121), cascabel (112.131.2)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	En el interior del cascabel se aloja una piedrecita o un trozo de barro que produce el sonido al agitarlo.
Uso y función	Usado en ceremonias rituales donde los cantos, la música y las danzas eran imprescindibles. Los bailarines podían llevarlos en collares o en brazaletes, que hacían sonar mientras danzaban.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Metalurgia
Materiales	Cobre
Medidas	∅ 3,5 cm x 2,5 cm
Estilo	Milagro-Quevedo
Descripción	Cascabel de cobre de mayor tamaño que los de la ficha 004
Construcción	Realizados por fundición y martillado.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2 - Muestras de oxidación.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Milagro-Quevedo

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	005
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Cascabel
Código institucional	PC523
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 451.

5.3. TAMBORES



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Tambor tubular de parche sencillo
Nombre genérico	Tambor
Clasificación numeral	211.2
Categoría	Membranófono
Subcategoría	Membranófonos de golpe (21), de golpe directo (221), tubulares (211.2)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Esta figurilla representa un tambor de grandes dimensiones que podía ser golpeado tanto con la palma de las manos como con los dedos
Uso y función	El sonido rítmico del tambor fue muy utilizado en rituales bélicos.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla naranja
Medidas	30 x 18 x 17 cm
Estilo	Colima
Descripción	Figura antropomorfa de excepcional manufactura que representa a un guerrero sentado sobre un tambor en actitud de estar tocándolo. Porta un gran casco sujeto al mentón, así como pulseras, tobilleras y una capa. El tambor está apoyado sobre tres patas que sirven de soporte para la figurilla. En el parche del tambor se distingue un dibujo de una cara sonriente.
Construcción	Técnica del modelado combinada con un añadido de pastillaje.
Decoración	Posteriormente se recubrió la superficie con varios colores, entre ellos el rojo.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	200 - 650 d.C.
Período histórico	Clásico
Lugar de procedencia	México (Occidente)
Cultura	Colima

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	006
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura antropomorfa tocando un tambor
Código institucional	PC1029
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 49-59.

5.4. SILBATOS



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura cilíndrica está ubicada en la cabeza de la figurita.
Uso y función	Fue encontrado en contextos domésticos. La figura presenta signos de encontrarse en periodo gestacional, lo que induce a pensar que su función está relacionada con cultos de fertilidad. Pudo haber sido utilizado en danzas que acompañaron durante ritos comunitarios.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla marrón
Medidas	17 x 9 x 7 cm
Estilo	Maya
Descripción	La figura representa una mujer sedente. Su interior es hueco y su exterior es bastante irregular en cuanto al moldeado. Resalta dos mechones de pelo a cada lado del cráneo en cuyo centro se encuentra la embocadura para soplar. Puede distinguirse una vestimenta representada toscamente que cubre todo el cuerpo hasta los hombros, pechos resaltados, brazos y manos sobre el vientre. La pierna izquierda es desproporcionada respecto al cuerpo, y actúa como soporte.
Construcción	Modelado. Los ojos y la boca se han realizado mediante incisión, mientras que los labios, la nariz y las orejas de disco hundido mediante modelado en resalte.
Decoración	Recubrimiento de engobe blanquecino.
Estado de conservación	3 - Falta la pierna derecha y presenta una grieta a la altura de la línea clavicular y alrededor del cuello.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	200 a.C - 300 d.C.
Período histórico	Preclásico
Lugar de procedencia	El Salvador
Cultura	Maya

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	007
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC1010
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 66-71.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación

Nombre genérico

Clasificación numeral

Categoría Aerófono

Subcategoría Puede incorporar un canal de insuflación o carecer de él.

Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros El orificio de entrada de aire se localiza en la parte superior de la cabeza del pájaro.

Uso y función Pudo haber sido empleado como reclamo para la captura de ciertas aves, debido a su capacidad de imitar los sonidos de algunas especies.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	112 x 5 x 4 cm
Estilo	Salinar
Descripción	Se trata de un cilindro con forma de pájaro muy esquematizado. El pico y las patas tienen el mínimo relieve y los ojos se disponen en forma circular.
Construcción	La figura está compuesta de terracota gris verdosa y fabricada a partir de la técnica del modelado.
Decoración	Se ha aplicado una pintura de color rojo en las patas del ave.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 - 100 a.C.
Período histórico	Formativo
Lugar de procedencia	Perú (Costa septentrional)
Cultura	Salinar

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	008
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Aerófono ornitomorfo
Código institucional	PC1071
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 139-140.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El chorro de aire es conducido a través del canal de insuflación simultáneamente hacia los dos silbatos, localizados en la parte anterior de cada pierna. Este tipo de instrumentos pueden producir un batimiento, una leve diferencia de frecuencia sonora producida al sonar dos silbatos simultáneamente.
Uso y función	Por su posición sedente y manos en la espalda, se sugiere que puede tratarse de un prisionero, lo cual puede relacionarse a contextos bélicos o de sacrificio.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

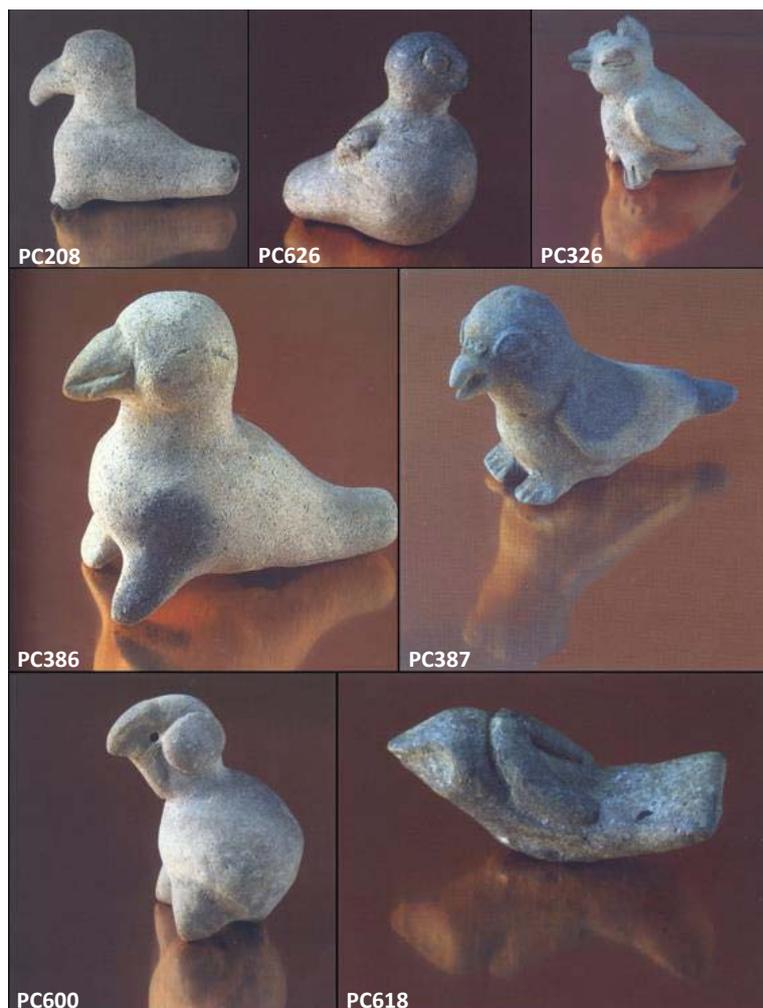
Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	29 x 18 x 14 cm
Estilo	Chorrera
Descripción	Figura antropomorfa masculina de rasgos faciales bien definidos y extremidades gruesas. Los ojos tienen forma de grano de café dando la sensación de que el individuo tiene los ojos cerrados y está meditando. La nariz es puntiaguda, la boca una línea fina y las orejas pequeñas y circulares. El individuo se encuentra desnudo y parece portar algún tipo de ornamento o placa pectoral y cinturón, además de un gran casco. El asa puente actúa como nexo de unión entre el casco del personaje y el cuerpo del vaso.
Construcción	Esta pieza está trabajada en una arcilla muy fina, siendo su interior hueco.
Decoración	Posee un engobe color crema y leves líneas incisas en el cuerpo.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1500 - 500 a.C.
Período histórico	Formativo Inicial
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Chorrera

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	009
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Vaso silbato antropomorfo
Código institucional	PC414
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 228-229.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flautas globulares sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbatos
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Todos poseen características muy parecidas desde el punto de vista interpretativo. En el PC208 la entrada de aire se efectúa por la cola mientras que la salida se realiza por un pequeño orificio situado poco más adelante, resultando un sonido muy agudo. Sin embargo, el PC326, tiene la entrada del aire en la cola y la salida bajo el cuello.
Uso y función	Probablemente servían como reclamo y reproducían el canto de algunas aves autóctonas.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	6 x 4,8 x 3 cm (PC208); 3,3 x 2 x 3,4 cm (PC626); 5,5 x 3,5 x 6,6 cm (PC326); 60 x 33 x 33 mm (PC386); 8 x 6 x 4 cm (PC387); 5,9 x 3,2 x 4,7 cm (PC600); 3 x 2,6 x 2,7 cm (PC618)
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	Se trata de un conjunto de figurillas ornitomorfas, cuyos ejemplares pueden presentar ligeras diferencias en cuanto a diseño, ya que hacen referencia a la especie concreta que representan.
Construcción	Todos presentan un modelado simple a partir de una arcilla de color grisáceo.
Decoración	Algunos ejemplares pudieron estar pintados para diferenciar una especie de otra.
Estado de conservación	2 - Excepto el PC626, al cual le falta la cabeza

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	010
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Conjunto de figurillas silbato ornitomorfas
Código institucional	PC208; PC626; PC326; PC386; PC387; PC600; PC618
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 243-247.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se observa la embocadura en el extremo del cono y la salida por su parte inferior. En su interior, situada en la parte baja de la espalda, se aloja un dispositivo cónico con entrada y salida del aire.
Uso y función	No fue empleado como reclamo, más bien estuvo relacionado con ceremonias rituales en donde la música, los cantos y las danzas eran de carácter repetitivo.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	7,5 x 5,5 x 5,5 cm
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	Figura que representa a un felino sedente. Los rasgos faciales están muy poco definidos. Las fauces están abiertas en actitud agresiva.
Construcción	Modelado
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Desgaste externo de la arcilla. Muy erosionada.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	011
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato zoomorfa
Código institucional	PC379
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 251-254.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta transversal
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.121.11
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), transversales (421.12), aisladas (421.121), abiertas (421.121.1), sin agujeros (421.121.11)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se trata de un silbato cuya embocadura obliga a tañerlo de forma horizontal. El sonido se produce cuando la columna de aire incide por la embocadura vibrando en el interior del tubo. <div data-bbox="1161 1715 1359 1912" data-label="Image"> </div>
Uso y función	Pudo haber sido utilizado en ceremonias religiosas y mágicas, así como en contextos celebrativos. También pudo tener una función utilitaria: la llamada o la contraseña.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	
Materiales	Hueso
Medidas	47 mm
Peso	4,1 g
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	Silbato tubular de talla simple dotada de un único orificio.
Construcción	
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	012
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Silbato de hueso
Código institucional	PC294
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 319-321. José Pérez de Arce, <i>La Música en el Arte Precolombino (Catálogo de exposición)</i> (Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1982): 17, http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/catalogos-de-exposiciones/la-musica-en-el-arte-precolombino/la-musica-02.pdf



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se efectúa a través del orificio situado en la cola, mientras que la salida se localiza en la parte posterior de la cabeza.
Uso y función	Fue utilizado como reclamo, ya que puede reproducir el canto de ciertas aves.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	7 x 6 x 4 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurilla ornitomorfa muy poco detallada.
Construcción	Cabeza, cuerpo, pico y patas modeladas a mano. Inclusión de pastillaje en los ojos del ave.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	013
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC508
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 345.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El orificio de entrada del aire se encuentra localizado en la parte posterior, mientras que los de salida se localizan a la altura de las orejas.
Uso y función	El instrumento podría reproducir los ruidos y sonidos característicos del animal. Quizá fuera utilizado en ritos que conjugaran música y danzas.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	4,3 x 8,5 x 2,2 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita zoomórfica del pecarí o cerdo americano. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	014
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato zoomorfa
Código institucional	PC636
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 345.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Oculto en el cuerpo está la cámara de aire con orificios de salida junto al cuello.
Uso y función	Fue utilizado como reclamo, ya que puede reproducir el canto de ciertas aves.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	2,7 x 2,2 x 4,5 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa de una posible psitácida. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Deteriorado, ha perdido el pico curvado.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	015
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC631
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 346.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada del aire se localiza en su parte posterior.
Uso y función	Fue utilizado como reclamo, ya que puede reproducir el canto de ciertas aves.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	3,7 x 3,5 x 4 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	016
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC630
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 346.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El orificio de entrada del aire se encuentra en la cola de la figurita.
Uso y función	El xoloitzcuintle fue un animal sagrado en ciertas culturas prehispánicas. Este silbato pudo haber acompañado ritos y ceremonias funerarias.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	4,2 x 6,2 x 2,8 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figura zoomorfa que representa el xoloitzcuintle, un canino ancestral endémico de México y Centroamérica, caracterizado por la ausencia de pelo. Presenta un cuerpo alargado y patas muy cortas.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	017
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato zoomorfa
Código institucional	PC582
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 346.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El orificio de entrada de aire se localiza en su parte inferior.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	5,8 x 3,2 x 9,2 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figura que representa un dragón con dos cabezas. Ambas presentan cresta y hocico alargado. En el cuerpo se aprecian las alas, representadas de forma muy esquemática.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	018
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato zoomorfa
Código institucional	PC580
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 347.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada del aire se localiza en su parte posterior.
Uso y función	Empleado como reclamo.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	5,6 x 3,5 x 3,7 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa de reducidas dimensiones. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Apenas se distinguen sus rasgos debido a la erosión.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	019
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC633
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 347.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	En este ejemplar se puede observar la embocadura situada en el extremo de la cola y el interior del silbato.
Uso y función	Empleado como reclamo.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	1 x 1,8 x 2,9 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa de reducidas dimensiones. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Falta la cabeza del ave.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	020
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC628
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 348.

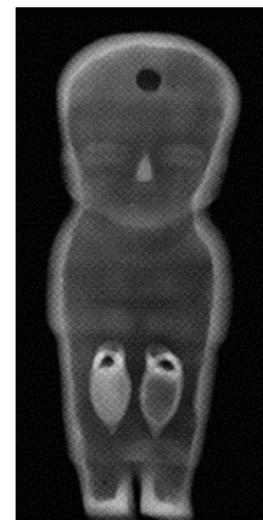


1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta vascular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)

Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros

La embocadura se sitúa en la cabeza, mientras que en el cuerpo se localizan dos pequeñas ventanas circulares que atraviesan la figura a la altura de las caderas. En el interior de la figurita se alojan los dos silbatos, dos pequeños glóbulos situados frente al agujero, responsables de que el aire resuene produciendo el sonido. Se puede digitar un orificio de cada silbato, ya que, si se tapan ambas, enmudece. El sonido resultante es un sonido con batimiento. Hipótesis de su interior:



Uso y función

Indica la relación de la mujer con ceremonias y rituales donde se utilizarían estos instrumentos.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	33 x 11 x 9 cm
Estilo	La Plata Hueco
Descripción	Figura antropomórfica femenina con poco resalte en los rasgos anatómicos frontales y sin ningún tipo de detalle en la espalda. Su interior es hueco. Destaca el tocado de color amarillo, las orejeras de zarcillo y un collar con colgante que está siendo sujetado por la mano izquierda de la mujer. El brazo derecho, apenas esbozado, se sitúa a la altura del pecho. Por último, se aprecian dos agujeros a la altura de la cintura tanto en parte anterior como en la posterior.
Construcción	La pieza está fabricada a partir de un molde y comprendía tan solo la parte frontal de la representación, que se obtenía mediante la presión de la arcilla en el molde, mientras que la parte trasera era modelada a mano. De este modo, se fijaban reglas estilísticas de la representación humana.
Decoración	Recubierta de un engobe amarillento.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	500 a.C. - 500 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa central)
Cultura	Bahía

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	021
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC633
Bibliografía	<p>Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 358-361.</p> <p>José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 70-71, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf</p> <p>«Estatuillas sonoras - Museo Bahía de Cáraquez», vídeo de YouTube, 12:09, publicado por «Sonidos de América» el 31 de diciembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=7IFoGIB8Js8</p>



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta vascular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se encuentra localizada en la parte superior del cráneo. El canal de insuflación conduce el chorro de aire simultáneamente hacia los dos silbatos, localizados en la espalda. Los silbatos dobles pueden producir un batimiento, una leve diferencia de frecuencia sonora producida al sonar dos tonos simultáneamente.
Uso y función	Contextos ceremoniales y rituales

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	14,5 x 7 x 4,5 cm
Estilo	Guangala A
Descripción	Figura antropomorfa femenina de formas redondeadas y cuerpo poco definido. La cabeza tiene forma redonda, ojos almendrados, nariz marcada, boca pequeña y orejas bien modeladas sin ningún adorno. En cuanto al cuerpo, la figurita porta dos collares apretados al cuello y sobre el pecho sujeta un objeto vertical que parece una flauta, típico de la tipología Guangala A. Se aprecia una pequeña falda cuyas piernas están separadas por una incisión. Los pies apenas están esbozados y las manos resaltan mínimamente.
Construcción	Fabricado mediante el uso de molde. La superficie tiene un acabado pulido.
Decoración	La falda está decorada por líneas incisas formando zigzags oblicuos enmarcados en cuadros.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	500 a.C. - 500 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa central)
Cultura	Guangala

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	022
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC897
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 368-369. Emma Sánchez Montañez, «Guangala», <i>ArteHistoria</i> (web), http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3560.htm



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta vascular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se localiza en la parte posterior de la cabeza. Esta figurita fragmentada posee un canal de insuflación que conduce el chorro de aire simultáneamente hacia los dos silbatos, localizados en la espalda al comienzo de los brazos. Los silbatos dobles pueden producir un batimiento, una leve diferencia de frecuencia sonora producida al sonar dos tonos simultáneamente.
Uso y función	Pese a tener el sexo levemente señalado, no parece estar relacionado con rituales de carácter sexual.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla de color marrón claro
Medidas	17 x 9 x 4,5 cm
Estilo	Guangala A
Descripción	Figura antropomórfica masculina con buen tratamiento técnico en cuanto a su proporción corporal, decoración incisa y precisión del molde. El rostro muestra ojos almendrados de doble óvalo, nariz saliente, y boca en pequeña incisión. Una típica línea separa el tocado liso del rostro.
Construcción	Figurita hueca hecha a molde.
Decoración	Decoración incisa en brazos, pecho, cintura y espalda. Tiene restos de pintura blanca muy dispersos y el sexo levemente señalado.
Estado de conservación	3 - Figura fragmentada a la altura de la pelvis. Ha perdido por ruptura las piernas y la mano izquierda. Se aprecia restos de pintura blanca en la superficie.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	500 a.C. - 500 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Guangala

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	023
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC661
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 368-369. Emma Sánchez Montañez, «Guangala», <i>ArteHistoria</i> (web), http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3560.htm



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se sitúa en la parte posterior de la figurilla.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	9 x 5 x 3,8 cm
Estilo	Guangala
Descripción	Figura antropomorfa de gran tosquedad.
Construcción	Fabricado en serie a partir de molde.
Decoración	Presenta líneas incisas en la frente, el cuello y el cuerpo. Las orejas tienen un agujero para los colgantes. Carece de piernas.
Estado de conservación	3 - No se distingue los rasgos a causa de la erosión y el deterioro. Fragmentación en la parte inferior izquierda.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	500 a.C. - 500 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Guangala

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	024
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC570
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 368-370.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se trata de una esfera hueca provista de una embocadura para soplar y orificios de salida de aire distribuidos por el cuerpo del personaje.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	4,5 x 3 x 2,7 cm
Estilo	Manteña
Descripción	Figura antropomorfa sedente, cuyos pies y manos están recogidos sobre el pecho. La mano izquierda está cercana a la boca, lo cual puede indicar que este soplando algún tipo de instrumento.
Construcción	Modelado a mano. Porta un gran casco cuyas líneas están hechas por incisión.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Deteriorado por la erosión

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Manteña

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	025
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC685
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 414.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se encuentra en la parte inferior del silbato. El aire recorre el canal de insuflación y sale a través del orificio localizado en el pecho del danzante.
Uso y función	La danza era una actividad muy frecuente en todo tipo de ceremonias y ritos del antiguo mundo prehispánico.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	17 x 9 x 4,5 cm
Estilo	Manteña
Descripción	Figura antropomorfa que representa a un danzante con dos manos en alto. Su manufactura es bastante tosca y esquemática.
Construcción	Fabricado en serie a partir de un molde.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Muy deteriorado y erosionado, apenas se notan los rasgos faciales y corporales.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Manteña

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	026
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	PC660
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 415.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se trata de un silbato cuya embocadura se localiza en el extremo de la cola. El aire recorre el canal de insuflación hasta escapar por el orificio de salida, el cual está visible.
Uso y función	Pudo haber sido empleado como reclamo para la captura de aves, ya puede imitar el sonido de determinadas especies.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	4,3 x 2,6 x 1,7 cm
Estilo	Manteña
Descripción	Figura ornitomorfa bastante tosca y esquemática.
Construcción	
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Fragmentado. Falta la cabeza del ave.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Manteña

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	027
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura silbato ornitomorfa
Código institucional	PC614
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 421.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se localiza en el extremo del apéndice inferior.
Uso y función	Este tipo de instrumentos han sido hallados en los basureros ceremoniales y cerca de los templos, por lo que sugiere que pudieron ser utilizados en rituales ceremoniales relacionados con los muertos.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla y chapopote
Medidas	80 x 35 x 180 mm
Estilo	Remojadas
Descripción	Figura antropomorfa masculina, de forma alargada y convexa, con una prolongación cilíndrica en la parte inferior para soplar. En la cabeza porta una banda que semeja el cabello, con un adorno circular parecido a una flor y dos orejeras de doble botón superpuesto. Los ojos están marcados con dos incisiones anchas y los labios son añadidos por pellas de arcilla. El cuerpo se muestra desnudo, apreciándose tan solo un pequeño saliente en el pecho.
Construcción	Modelado a mano, con añadidos de pastillaje.
Decoración	Posterior al modelado, la figura fue decorada con pintura de color negro brillante denominada chapopote o alquitrán, sobre el ojo izquierdo, la mejilla y parte de la boca.
Estado de conservación	3 - Fracturación de las extremidades.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1200 - 700 a.C.
Período histórico	Formativo medio
Lugar de procedencia	México (Región de Veracruz)
Cultura	Remojadas

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	028
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Figura silbato antropomorfa
Código institucional	035
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 49-51.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Silbato
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se realiza a través de un saliente cilíndrico localizado en la parte trasera de la cabeza.
Uso y función	La tradición de las <i>caritas sonrientes</i> fue popular desde la etapa Formativa. Su finalidad era destacar las deformaciones dentarias, como atributo de su categoría social.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla y chapopote
Medidas	77 x 44 x 60 mm
Estilo	Veracruz
Descripción	Figura que representa un rostro humano de excelente precisión técnica y artística. Posee una diadema de dos bandas enroscadas que cubre la cabeza. El rasgo más característico, es su boca abierta sonriente. La oreja derecha muestra una perforación circular para introducir la correspondiente orejera. El interior de la figura es hueco.
Construcción	Modelado a mano en arcilla marrón, sin que se aprecie añadido alguno de barro posteriormente.
Decoración	Utilización de chapopote para pintar el flequillo y el párpado inferior.
Estado de conservación	3 - Falta la oreja izquierda.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 - 1200 d.C.
Período histórico	Clásico
Lugar de procedencia	México (Costa del Golfo)
Cultura	Veracruz central

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	029
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Cabecita silbato
Código institucional	063
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 75-76.

5.5. OCARINAS



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con dos o más agujeros de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se efectúa a través de un orificio situado en la cabeza de la figura. Se observa en la parte frontal dos orificios de digitación.
Uso y función	Esta ocarina está asociada al jaguar, uno de los animales más sagrados en la cosmología prehispánica. Eran empleados en ceremonias rituales y simulaban el sonido del jaguar.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla marrón claro
Medidas	10,9 x 9,1 x 4,8 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Figura zoomórfica cuyo diseño muestra una particular forma de ancla. Representa una figura humana con rasgos de jaguar (<i>hombre felinizado</i>) y con las fauces abiertas. La boca es grande y desmedida, revelando así su ferocidad. Se aprecian orejeras discoidales con incisión de círculo y punto a ambos lados de la cabeza. Presenta una pieza central con forma de cono invertido cuya base es un bloque globular que representa la cabeza. A esta pieza se añadieron dos esferas a los lados.
Construcción	La fina capa de arcilla fue cocida a alta temperatura.
Decoración	La superficie está decorada con bandas simétricas incisas.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	030
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	PC020
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 115-119. Jesús Arango Cano, <i>Mitología en América precolombina: México-aztecas, Colombia-chibchas, Perú-incas</i> (Colombia: Plaza & Janes, 1989), 109-110.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta vascular con dos o más orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se encuentra en el extremo de la cola. En el cuerpo, hay un total de cuatro orificios de digitación (dos por cada ala).
Uso y función	Por su perfil ornitomorfo, pudo haberse utilizado como reclamo de aves para su captura, ya que muchos de ellos podían imitar el canto de algunos pájaros. El halcón, junto al cóndor y el gallinazo, eran animales que estaban relacionados con la mitología tairona, al tener conexión con el mundo superior. En Perú, el cóndor y el águila también eran animales sagrados ya que se les tenía como encarnación del dios Sol.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

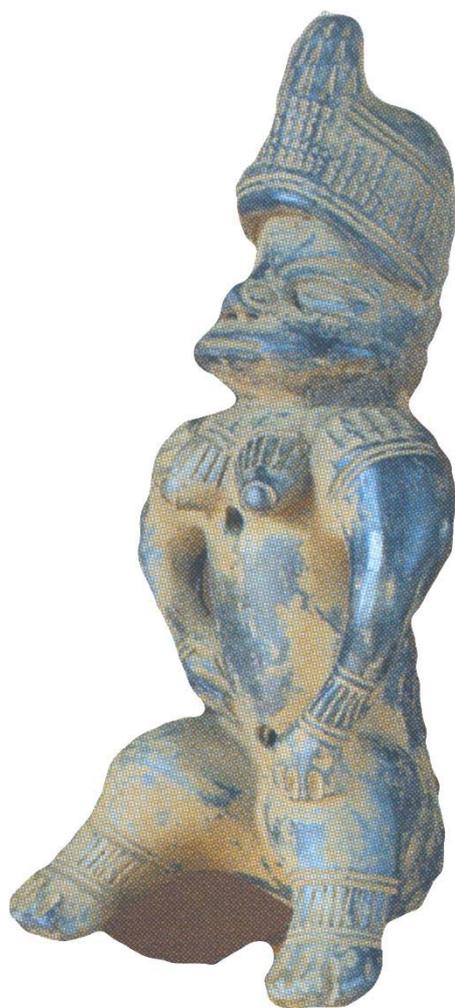
Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	17,6 x 6,5 x 5,2 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Figura zoomorfa que representa un ave, concretamente el halcón. La cabeza presenta un gran pico curvado y dos ojos globulares. Las alas se encuentran plegadas, mientras que las dos gruesas patas y la cola sirven como base.
Construcción	La arcilla fue modelada a mano. Su interior es hueco.
Decoración	La figura fue recubierta de un engobe ocre oscuro y decorada con fuertes líneas incisas en pico, ojos y alas. Tanto en la cabeza como en las alas hay presencia de bandas hechas por escisión para simular el plumaje.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	031
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina ornitomorfa
Código institucional	PC006
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 115-120. Jesús Arango Cano, <i>Mitología en América precolombina: México-aztecas, Colombia-chibchas, Perú-incas</i> (Colombia: Plaza & Janes, 1989), 109.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con dos o más orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se localiza en un espacio rectangular de la espalda, siendo la embocadura una estrecha incisión en la parte posterior del cráneo. Las salidas de aire se sitúan en el centro del pecho y el abdomen, a través de dos orificios de digitación.
Uso y función	El detalle de las muñequeras, tobilleras y el tocado de plumas de esta figura, definen la categoría social o religiosa de la figura, lo que indica que pudo haberse utilizado en algún tipo de ceremonia política o religiosa.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	22 x 4,4 x 4,4 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Figura antropomórfica femenina sedente. Los pechos están situados justo debajo del cuello. La mano derecha la apoya en la cintura mientras que la izquierda en la rodilla.
Construcción	La cerámica tiene un color gris negruzco y presenta partes ennegrecidas por quemado. Se trata de un tubo hueco cilíndrico de modelado muy imperfecto.
Decoración	La pieza está recubierta con un engobe cremoso de tono ocre. Aparecen líneas incisas en tobilleras, muñequeras, pechos, hombros, ojos y tocado. La boca es una recta en el perfil del mentón mientras que la nariz está modelada con orificios y dos pequeños círculos incisos sobre cada aleta.
Estado de conservación	2 - El engobe de tono ocre se ha desvanecido en algunas zonas.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	032
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina antropomorfa
Código institucional	PC002
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuro, 2005), 115-122.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con dos o más orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Su diseño es similar al de la ficha 032, en el que se practican orificios en el pecho cráneo y espalda.
Uso y función	Pudo representar a <i>la diosa madre</i> , asociada a los rituales agrícolas. También pudo haber sido empleado en los cultos de fertilidad de la mujer así como en ceremonias de iniciación sexual.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	17,1 x 4 x 4 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Figura antropomórfica femenina sedente con las manos apoyadas sobre las rodillas. La cabeza es desproporcionada respecto al cuerpo y luce una melena que cae por los hombros.
Construcción	Está hecha con una técnica imperfecta e imprecisa. El cuerpo es hueco y los rasgos del rostro, dedos de manos y pies hechos por incisión. En hombros, rodillas y orla del cabello se aprecia una decoración excisa.
Decoración	La pieza está recubierta con un engobe ocre.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	033
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina antropomorfa
Código institucional	PC005
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 116-123.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con dos o más orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se encuentra en la parte posterior del cráneo y en la espalda la entrada del aire. Los de salida se localizan en dos orificios sobre el pecho.
Uso y función	El hecho de que aparezca sedente con muñequeras, tobilleras, collar de bandas y penacho de plumas, indica que pertenecía a un alto rango social o religioso por lo que puede estar relacionado con algún rito ceremonial.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	22 x 4,4 x 4,4 cm
Estilo	Tairona
Descripción	Figura antropomórfica masculina sedente con brazos separados y manos sobre las rodillas. Los adornos se presentan sobre el cuerpo desnudo, collar, muñequeras, tobilleras. Al igual que la ficha 033, la cabeza es desproporcionada. Además, podemos observar un penacho de plumas, con una corona de tres bandas.
Construcción	La nariz fue modelada a mano, mientras que los ojos y los dedos fueron realizados mediante incisión.
Decoración	La pieza está recubierta con un engobe ocre.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	800 - 1500 d.C.
Período histórico	Federaciones de Pueblos
Lugar de procedencia	Colombia (Costa nororiental)
Cultura	Tairona

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	034
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina antropomorfa
Código institucional	PC007
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 116-122.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con dos o más agujeros de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se efectúa a través de un orificio situado en la parte posterior de la figura. Se observa en la parte frontal dos orificios de digitación.
Uso y función	La figura porta una especie de tocado, lo que indica que pudo haber pertenecido a una clase social elevada. Probablemente esta ocarina fue empleada en algún tipo de rito ceremonial.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	5,5 x 4 x 3 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurilla antropomorfa masculina maciza de pequeñas dimensiones. Presenta rasgos muy esquematizados.
Construcción	Producida en serie y fabricada a partir de molde.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	035
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina antropomorfa
Código institucional	PC020
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 325-339.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se encuentra en la parte superior de la figura y repartidos por la superficie localizamos los orificios de digitación.
Uso y función	El instrumento podría reproducir los ruidos y sonidos característicos del animal. Quizá fuera utilizado en ritos que reuniera música y danzas.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	3 x 2,7 x 5 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita zoomorfa que representa un pecarí americano. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Presenta deterioro y superficie erosionada.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	036
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	PC653
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 346.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Tiene varios orificios de digitación repartidos por la superficie.
Uso y función	Fue empleado como reclamo, ya que podía imitar el sonido de determinadas aves.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	4,2 x 1,5 x 2 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa que representa un ave en pleno vuelo. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	037
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina ornitomorfa
Código institucional	PC525
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 346.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se localiza en la cola de la tortuga. Tiene varios orificios de digitación repartidos por la superficie.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	3,5 x 4,5 x 3 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita zoomorfa que representa una tortuga. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	Se observan unas líneas incisas que representan el caparazón.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	038
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	PC639
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 347.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se localiza en la parte posterior del ave. Tiene varios orificios de digitación repartidos por la superficie.
Uso y función	Empleado como reclamo.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
------------------------	----------

Materiales	Arcilla
Medidas	2 x 1,5 x 1,2 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurita ornitomorfa de reducidas dimensiones. Presenta un diseño sencillo y muy esquematizado.
Construcción	Modelado mínimo.
Decoración	Aparecen unas líneas incisas.
Estado de conservación	3 - Apenas se distinguen sus rasgos debido a la erosión.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	039
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina ornitomorfa
Código institucional	PC518
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 347.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con un orificio de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Este ejemplar presenta un único orificio de digitación en su parte delantera.
Uso y función	Se sugiere por el tocado y el gesto de portar un instrumento musical entre los brazos que la figurilla representa alguna personalidad de importancia tanto política como religiosa, y por tanto es probable que estuviera relacionada a contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	11,9 x 3,8 x 2,5 cm
Estilo	Manteña
Descripción	Figura antropomorfa de rasgos simples y diseño esquemático.
Construcción	Modelado a mano.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750 - 1540 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Manteña

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	040
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura ocarina antropomorfa
Código institucional	PC584
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 397-414.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La embocadura se sitúa en la parte superior del instrumento. El interior está modelado siguiendo la forma espiral de un caracol, aunque su diseño no influye en la acústica.
Uso y función	Su forma interna en espiral está vinculada al simbolismo del caracol, el cual era entendido como un desarrollo espiritual que empezaba en el mundo interior y se extendía hacia el cosmos.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	7 x 16 cm
Estilo	Capulí
Descripción	Esta ocarina de color negro modifica la forma habitual de caracola para añadirle una cabecita y una larga cola enroscada. La cabecita muestra con detalle los ojos sin pupila, el hocico chato, la boca y las orejas ligeramente resaltadas.
Construcción	Modelado a mano.
Decoración	Utilización de la pintura en negativo con motivos incisos y modelados. La superficie está cubierta por una red incisa de bandas y cuadrados de decoración geométrica con motivos de líneas cruzadas o paralelas.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

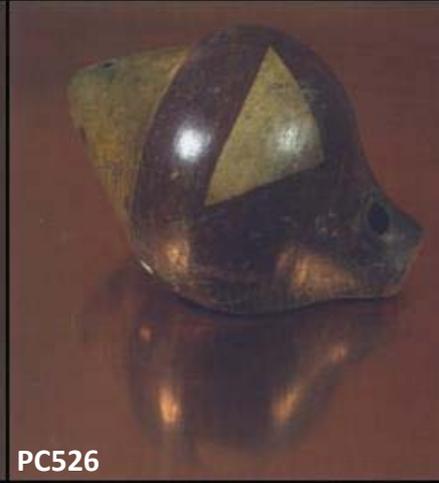
Cronología	500 - 1500 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Colombia-Ecuador (Sierra interior)
Cultura	Capulí

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	041
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Ocarina con cabecita zoomorfa
Código institucional	PC1069
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 473-476. José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 60-61, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf Agnese Sartori, «Simbólica de la tradición precolombina», <i>América Indígena</i> (web), http://americaindigena.com/s7agnese.htm



PC511



PC526



PC563



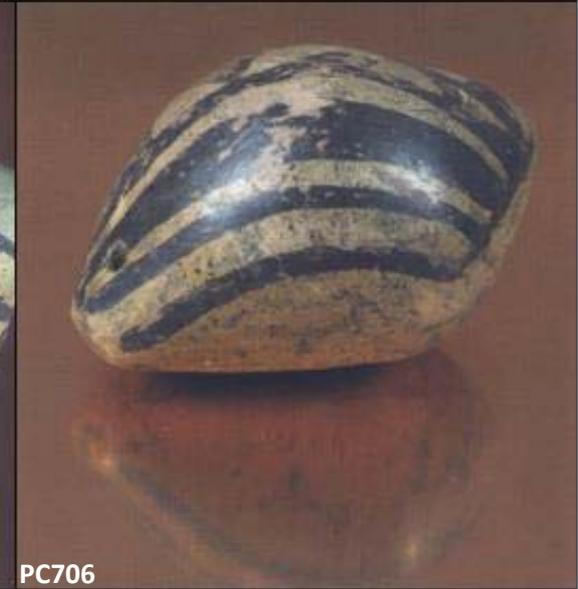
PC691



PC694



PC705



PC706



PC693



PC692



PC757

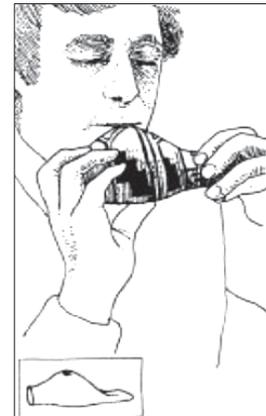
1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flautas globulares con orificios de digitación
Nombre genérico	Flautas globulares con forma de caracol
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), globulares (421.13)

Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros

En su interior se reproduce la espiral de una caracola marina, aunque este diseño no influye en la acústica del sonido, ni tampoco en la estética, ya que queda oculto en el interior. Su significado estaba vinculado a cuestiones simbólicas relacionadas con el caracol y la espiral conocidas por la comunidad. Todos ellos presentan un agujero para soplar en su parte inferior y orificios de digitación más pequeños repartidos por el cuerpo. Sin embargo, el modelo PC757 tiene un diseño diferente al incorporar el orificio de entrada de aire en la parte superior y presentar un parecido con un caracol terrestre.

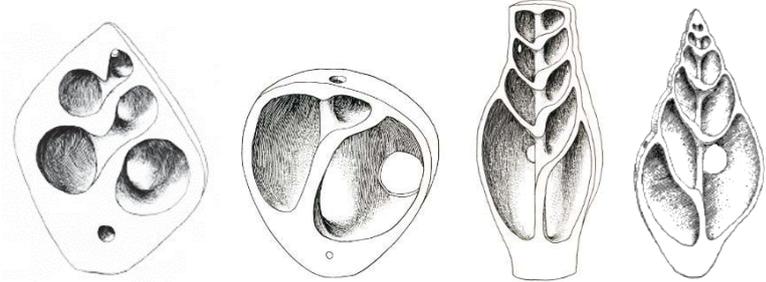
Hipótesis de la técnica interpretativa:



Uso y función

Estos instrumentos provienen de ajueres funerarios, lo que indica que sus dueños ocupaban altos rangos sociales como jefes políticos (caciques) o jefes religiosos (chamanes). También podrían estar asociadas a rituales relacionados con la lluvia, ya que la caracola es un animal de costa, lugar donde se desarrolló la cultura Cuasmal. Esta clase de ceremonias se celebraban con música, cantos y danzas.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	5 x 4 x 2,5 cm (PC511); 12,5 x 8,5 x 6,5 cm (PC526); 8 x 17 x 8 cm (PC563); 3,3 x 5,3 x 9,2 cm (PC691); 3,5 x 5,3 x 9,2 cm (PC694); 5,5 x 6,5 x 9 cm (PC705); 6 x 6,5 x 9,5 cm (PC706); 9 x 7 x 17,5 cm (PC757); 3,5 x 5,3 x 9,2 cm (PC693); 3,5 x 5,3 x 9,2 cm (PC692)
Estilo	Cuasmal
Descripción	<p>Conjunto de diez flautas globulares cuyas cámaras internas presentan un diseño homogéneo basado en la forma en espiral de caracol. Los exteriores en cambio, presentan diversos diseños.</p> <p>Hipótesis del interior de las piezas:</p> 
Construcción	La cámara sonora interna en forma de espiral de caracol implicaba un trabajo artesanal de gran precisión y capacidad técnica. La parte externa se modelaba a mano para posteriormente ser pintado con diversos motivos geométricos o esgrafiado.
Decoración	<p>PC511: Decorada por tres bandas de trazos de café sobre fondo crema.</p> <p>PC526: Aparece un triángulo color crema sobre el fondo café.</p> <p>PC563: Muestra una especie de felino geometrizado muy original.</p> <p>PC691: Únicamente posee un tono crema en su superficie.</p> <p>PC694: Combina una banda ajedrezada con otra de líneas curvas.</p> <p>PC705: Presenta un diseño geométrico sobre el cual se han trazado varias aspás incisas.</p> <p>PC706 y PC757: Presenta motivos geométricos.</p> <p>PC693: La superficie contiene dibujos incisos.</p> <p>PC692: Presenta engobe de tono claro y tres líneas incisas paralelas en torno al orificio de la parte superior.</p> <p>PC692: Pieza monocroma de tono crema.</p>
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	750-1540 d.C.
Período histórico	Integración
Lugar de procedencia	Ecuador (Sierra norte)
Cultura	Cuasmal

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	042
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Conjunto de flautas globulares con forma de caracol
Código institucional	PC511; PC526; PC563; PC691; PC694; PC705; PC706; PC757; PC693; PC692.

Bibliografía	<p>Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 479-489.</p> <p>José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 60-61, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf</p> <p>José Pérez de Arce, <i>La Música en el Arte Precolombino (Catálogo de exposición)</i> (Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1982): 9, http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/catalogos-de-exposiciones/la-musica-en-el-arte-precolombino/la-musica-02.pdf</p>
--------------	---



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La entrada de aire se realiza a través de la incisión que indica la boca del mismo animal. Se aprecia un pequeño orificio para la salida de aire tanto en el centro de su parte superior como en la inferior, bajo la cabeza del perro.
Uso y función	La pieza está asociada con algún ritual funerario, ya que la rana y el perro son representados como opuestos, pudiendo simbolizar la vida y la muerte. Quizá la cabeza del perro represente a Xólotl, dios del inframundo, que ayudaba a los muertos en su viaje al Mictlán.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla marrón grisácea con algunos puntos brillantes resultado de otro mineral mezclado con el barro.
Medidas	88 x 65 x 45 mm
Estilo	Azteca
Descripción	Figura zoomorfa ovoidal que representa una rana con cabeza de perro. La cabeza de la rana tiene los ojos en resalte, los arcos supraorbitales muy pronunciados, la nariz indicada con dos puntitos y la boca marcada por una línea incisa. Las patas delanteras están dobladas, mientras que las traseras muestran los dedos y las membranas interdigitales. En cuanto a la cabeza del perro, destaca sus ojos circulares por incisión y las pupilas en resalte. El hocico saliente muestra las fosas nasales a través de dos puntos hundidos. En las patas de la rana se ha modelado a su vez las patas delanteras del perro, de modo que visto de frente se aprecian rodeando la cabeza. Los dedos se indican por incisiones y simulan más bien una mano humana. El interior de la figurilla es hueco.
Construcción	El cuerpo fue elaborado mediante modelado, tras lo cual se añadieron las facciones y las patas de los dos animales mediante pastillaje.
Decoración	La figura presenta en su parte superior un dibujo realizado mediante incisión, basado en un motivo de líneas rectas y curvas simétricas en relación a un eje vertical y al orificio central.
Estado de conservación	3 - Faltan las manos de las patas delanteras por fractura.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1325 - 1520 d.C.
Período histórico	Postclásico
Lugar de procedencia	México (Altiplano central)
Cultura	Azteca

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	043
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	076
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 85-94.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	El orificio de entrada del aire se localiza bajo la cabeza, mientras que los de digitación, cuatro en total, están repartidos en la superficie del caparazón.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla gris muy fina y ligera
Medidas	50 x 40 x 38 mm
Estilo	Azteca
Descripción	Figura zoomorfa de minúsculas proporciones, en la que se representan de forma muy esquemática la cabeza, patas y cola de una tortuga. Presenta un agujero en las patas, para pasar una cuerda y poderse colgar del cuello.
Construcción	Modelado a mano
Decoración	Se observan unos motivos incisos que consisten en seis círculos dobles en la parte superior y dos en la parte inferior.
Estado de conservación	3 - La cabeza está mal conservada

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1325 - 1520 d.C.
Período histórico	Postclásico
Lugar de procedencia	México (Altiplano central)
Cultura	Azteca

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	044
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	077
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 86-95.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se observan cuatro orificios a ambos lados del cuerpo y uno mayor bajo la figura, mientras que el orificio de entrada de aire se encuentra localizado en el extremo de la cola.
Uso y función	Su función fue la de reclamo, ya que imitaba el canto de ciertas aves. Sin embargo, estas ocarinas también pudieron haber sido empleadas en ritos que tuvieran relación con alguna divinidad ornitomorfa como el dios Quetzalcóatl.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	48 x 25 x 36 mm
Estilo	Azteca
Descripción	Figura ornitomorfa de reducidas dimensiones y cuerpo globular. Representa la cabeza, el pico y la cola de forma muy esquemática. Los ojos del ave son un solo orificio que atraviesa la cabeza de lado a lado y que sirve para colgar.
Construcción	Realizada en arcilla gris muy fina y ligera con un destacado modelado.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1325 - 1520 d.C.
Período histórico	Postclásico
Lugar de procedencia	México (Altiplano central)
Cultura	Azteca

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	045
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Figura ocarina ornitomorfa
Código institucional	078
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 86-95.



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular con orificios de digitación
Nombre genérico	Ocarina
Clasificación numeral	421.221.422
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), con agujeros (421.221.42)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Tiene el orificio de insuflación en la cola, la salida principal en el vientre y dos pequeños orificios de digitación sobre el lomo a ambos lados de las patas delanteras.
Uso y función	Empleado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	72 x 44 x 55 mm
Estilo	Azteca
Descripción	Figura zoomórfica de un pecarí o cerdo americano. Las patas delanteras están un tanto humanizadas en su postura, ya que aparece sentado con la cabeza estirada y las orejas tiesas.
Construcción	Está modelado en barro marrón claro. La cabeza resalta los ojos, orejas y hocico mediante pastillaje. La boca se indica por incisión y las fosas nasales por punción.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1325 - 1520 d.C.
Período histórico	Postclásico
Lugar de procedencia	México (Altiplano central)
Cultura	Azteca

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	046
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Casa Museo de Colón
Nombre	Figura ocarina zoomorfa
Código institucional	079
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>América prehispánica en la casa museo de Colón</i> (Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995), 86-96.

5.6. BOTELLAS SILBADORAS



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación
Nombre genérico	Vasija silbadora simple
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de sopro (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Posee un diseño de botella simple, el más antiguo y común. Consiste en un recipiente cilíndrico alargado cuyo diseño interior no permite que se forme una reserva de aire. Únicamente se puede interpretar soplando, tanto con agua como sin ella. La entrada de aire se efectúa a través de la pieza cilíndrica (gollete) situada en la parte superior de la vasija. La salida se localiza en un pequeño orificio situado en la unión del cuello del animal con el final del asa puente. Es aquí donde se encuentra situado el silbato, responsable del sonido.
Uso y función	Actividades rituales relacionados con cultos a la fertilidad.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	17 x 12 x 4 cm
Estilo	Corresponde a la última etapa de Lambayeque.
Descripción	Se trata de una vasija de carácter realista con base globular cilíndrica. En su parte superior encontramos modelado un animal unido por un asa puente plano a una pieza cilíndrica alargada y hueca que actúa como entrada de aire. Por sus características zoomórficas parece una zarigüeya que se encuentra sentada sobre sus cuartos traseros. Tiene la pata delantera izquierda sobre el hocico y la derecha sujetando el falo. En la cabeza se resaltan los ojos circulares.
Construcción	Modelado a mano. La vasija se ha recubierto de un baño color blanco amarillento.
Decoración	Este instrumento estuvo decorado con diversos colores, sin embargo, debido a la suciedad es imposible apreciarlo.
Estado de conservación	2 - Suciedad incrustada en la superficie. Además, presenta pequeñas grietas en la unión del asa puente con el gollete, y este a su vez con la base globular.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	900 - 1200 d.C.
Período histórico	Posclásico
Lugar de procedencia	Perú (Valle de Lambayeque)
Cultura	Lambayeque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	047
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Vasija silbadora zoomórfica
Código institucional	PC209
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 174-177. José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes», <i>Boletín del museo chileno de arte precolombino</i> n.º 9 (2004): 15, http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación y soplo indirecto
Nombre genérico	Botella silbadora doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Se trata de un artefacto sonoro complejo. Pertenece a la tipología de botella doble, por lo que el sonido se consigue vertiendo el agua al interior balanceándola, sin necesidad de soplar. El gollete actúa como entrada del agua, mientras que el orificio de salida se localiza al final del asa puente, el cual está hueco, a la altura del cuello de la figurita. Cuando el agua empuja el aire contenido en la reserva, sale por el silbato produciendo el sonido. Ambas botellas están separadas a través de una elongación del conducto que los une (tipología 4), lo que permite una mayor dinámica en el sonido, así como efectos acústicos de respiración intercalados, olas y gorgoteos.
Uso y función	El personaje modelado en el primer recipiente puede estar relacionado con la figura típica de los criados o acompañantes del dios Ñaymlap. En un principio, tuvo una función utilitaria con la incorporación del asa a la botella solucionando así el problema de su transporte. Después tuvo un sentido sonoro ligado a rituales chamánicos, siendo capaz de emitir ruidos e incluso onomatopeyas, que podían estar relacionadas a la llamada de determinados espíritus.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	23 x 19 cm
Estilo	Lambayeque
Descripción	Se trata de un recipiente de dos cuerpos cilíndricos comunicados en la mitad de ambos por un tubo cilíndrico y en la superior por un asa puente plano. Este une el gollete con una figurita modelada. Se encuentra arrodillado y posee en la cabeza el típico tocado semicircular. Este tipo de diseño de botella doble, pertenece a la cuarta tipología, correspondiente al último estadio de desarrollo.
Construcción	Modelado a mano.
Decoración	Ambos recipientes tienen un color crema en la superficie. En su parte media, encontramos una franja de relieve con motivos de espirales enlazadas sobre un esbozo de cuadrícula de fondo. Además, el cilindro delantero tiene una sucesión de triángulos dentados. El interior del tocado, las orejeras, los brazos, la banda que rodea los dos cuerpos y el tubo de unión, poseen una leve capa de pintura roja.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	900 - 1200 d.C.
Período histórico	Posclásico
Lugar de procedencia	Perú (Valle de Lambayeque)
Cultura	Lambayeque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	048
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Botella silbadora con figurita y asa puente
Código institucional	PC242
Bibliografía	<p>Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 175-179.</p> <p>José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes», <i>Boletín del museo chileno de arte precolombino</i> n.º 9 (2004): 9-30, http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf</p> <p>Mónica Ayala, Mónica Polanco y Tomás Espinosa, «Forma, estructura y función de la botella silbato» (ponencia, Universidad Central del Ecuador, 13 de agosto de 2015), 1-8, http://studylib.es/doc/5247047/ponencia--%E2%80%9Cforma--estructura-y-funci%C3%B3n-de-la-botella-silb...</p>



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación y soplo indirecto
Nombre genérico	Botella silbadora doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	Al igual que la ficha 048, pertenece a la tipología de botella doble, por lo que el sonido se consigue vertiendo el agua al interior balanceándola, sin necesidad de soplar. Se diferencia del anterior en que el silbato está situado en la cabeza del pájaro, y no al final del asa puente, como es habitual en muchos de los diseños de botellas silbadoras. También se puede apreciar que el conducto que separa ambas botellas es más reducido que el ejemplo anterior (tipología 4), por lo que el control del volumen y la dinámica en el sonido será menor (tipología 3).
Uso y función	Al tratarse de una figura ornitomorfa, pudo haber imitado el sonido de alguna especie de ave, o bien haber sido utilizado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	20 x 10 x 16 cm
Estilo	Lambayeque
Descripción	Se trata de una botella silbadora de doble cuerpo y asa puente. La botella trasera es de boca ancha, mientras que en la delantera aparece la figura de un ave.
Construcción	El modelado de la cabeza es muy sencillo. El pico tiene un orificio en medio mientras que los ojos se han modelado a través de un doble círculo.
Decoración	La parte externa está pintada en color rojizo y tiene motivos geométricos en negro. Junto a la base se puede observar el bosquejo de las patas del pájaro.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	900 - 1200 d.C.
Período histórico	Posclásico
Lugar de procedencia	Perú (Valle de Lambayeque)
Cultura	Lambayeque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	049
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Botella silbadora ornitomorfa
Código institucional	PC1102
Bibliografía	<p>Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 175-179.</p> <p>José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes», <i>Boletín del museo chileno de arte precolombino</i> n.º 9 (2004): 9-27, http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf</p> <p>Mónica Ayala, Mónica Polanco y Tomás Espinosa, «Forma, estructura y función de la botella silbato» (ponencia, Universidad Central del Ecuador, 2015), 1-8, http://studylib.es/doc/5247047/ponencia--%E2%80%9Cforma--estructura-y-funci%C3%B3n-de-la-botella-silb...</p>



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta globular sin orificios de digitación y soplo indirecto
Nombre genérico	Botella silbadora doble
Clasificación numeral	421.221.41
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), con canal de insuflación (421.2), aisladas (421.221), vasculares (421.221.4), sin agujeros (421.221.41)

Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros

Este diseño pertenece a la segunda tipología, el de botella silbadora con reserva de aire. El agua se introduciría a través del gollete situado en la parte izquierda de la botella, y gracias al movimiento de vaivén dado al recipiente por el ejecutante, el agua empuja el aire que queda encerrado en la reserva hasta llegar al silbato, el cual está oculto en el interior del pájaro. La reserva de aire al ser de reducido tamaño, producirá sonidos breves con posibilidades dinámicas acotadas.



Uso y función

Pudo haber imitado el sonido de alguna especie de ave, o bien haber sido utilizado en contextos rituales.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	22 x 20 x 9 cm
Estilo	Chorrera
Descripción	Se trata de una vasija de asa puente con un sencillo modelado en cuanto a la figura del ave.
Construcción	Esta pieza está trabajada en arcilla muy fina y recubierta después de engobe crema, visible sobretodo en el pájaro. El reborde del gollete nos indica un arcaísmo técnico.
Decoración	No se aprecia ningún tipo de decoración.
Estado de conservación	3 - Presenta un evidente deterioro externo con presencia de numerosas grietas.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	1500 - 500 a.C.
Período histórico	Formativo Inicial
Lugar de procedencia	Ecuador (Costa sur)
Cultura	Chorrera

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	050
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Botella silbadora ornitomorfa
Código institucional	PC549
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 228-229. José Pérez de Arce, «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los andes», <i>Boletín del museo chileno de arte precolombino</i> n.º 9 (2004): 9-30, http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol9-1.pdf

5.7. FLAUTAS



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta longitudinal con orificios de digitación
Nombre genérico	Flauta
Clasificación numeral	421.111.12
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), longitudinales (421.11), abiertas (421.111.1), con agujeros (421.111.12)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	A diferencia de la quena, esta flauta longitudinal carece de la muesca que facilita el soplo. También se observa la presencia de cuatro orificios de digitación alargados.
Uso y función	Pudo utilizarse como reclamo para la captura de aves, una práctica muy extendida en las culturas esmeraldeñas. Aunque también pudo haber sido empleado en ceremonias religiosas o civiles, e incluso en ciertas celebraciones.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación

Materiales Hueso

Medidas 9,7 cm

Peso 15,8 g

Estilo Tumaco-Tolita

Descripción Instrumento musical, aparentemente una flauta, hueco en su interior y con cuatro orificios alargados.

Construcción

Decoración En uno de los extremos aparece dibujo inciso que representa un esbozo muy esquematizado de un pájaro.

Estado de conservación 2 - Se advierte un desvanecimiento de la pintura exterior.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología 600 a.C. - 200 d.C.

Período histórico Desarrollos Regionales

Lugar de procedencia Región costera de Colombia y Ecuador

Cultura Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha 051

Catalogador Juan Manuel Bejarano

Institución Fundación Cristóbal Gabarrón

Nombre Flauta de hueso

Código institucional PC290

Bibliografía Ángel Sanz Tapia, *Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón* (Valladolid: AltoDuero, 2005), 319-321.

5.8. FLAUTAS DE PAN



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta de pan longitudinal sin orificios de digitación
Nombre genérico	Flauta de pan
Clasificación numeral	421.112
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), longitudinales (421.11), en juegos o flautas de pan (421.112)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La flauta de pan está formada por un número variable de tubos yuxtapuestos de diferentes longitudes y diámetro, abiertos por uno de sus extremos –por donde el intérprete insufla el aire–, y cerrados por el otro. Según su iconografía, esta flauta de pan pertenece a la tipología de flauta de pan en escalera, en donde los tubos están dispuestos de mayor a menor.
Uso y función	Fue empleada por multitud de culturas prehispánicas andinas para acompañar todo tipo de ceremonias, tanto religiosas como civiles.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla anaranjada
Medidas	10 x 10,5 x 6 cm
Estilo	Mochica
Descripción	En la iconografía prehispánica centroandina, es muy común la aparición de figurillas de cerámica representando a músicos en actitud de tocar instrumentos sonoros. Es el caso de esta figura antropomorfa, la cual representa con gran detalle a un músico tocando una flauta de pan. La figura porta un gran tocado con forma de pulpo, un collar y una capa que cubre una especie de camisa de cuadros.
Construcción	Fabricada a partir de un molde. En su parte posterior se incorporó un apéndice cónico para incrustar la figura en una superficie vertical.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	1

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	200 - 700 d.C.
Período histórico	Clásico
Lugar de procedencia	Perú (Costa norte)
Cultura	Mochica

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	052
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura antropomorfa de un flautista
Código institucional	PC1099
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 150-153. José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 52-56, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta de pan longitudinal sin orificios de digitación
Nombre genérico	Flauta de pan
Clasificación numeral	421.112
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), longitudinales (421.11), en juegos o flautas de pan (421.112)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La flauta de pan está formada por un número variable de tubos yuxtapuestos de diferentes longitudes y diámetro, abiertos por uno de sus extremos –por donde el intérprete insufla el aire–, y cerrados por el otro.
Uso y función	Fue empleada por multitud de culturas prehispánicas andinas para acompañar todo tipo de ceremonias, tanto religiosas como civiles.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	12,5 x 10,5 x 5 cm
Estilo	Tumaco-Tolita
Descripción	La aparición de figuras antropomorfas representando a un músico mientras toca una flauta de pan es muy recurrente en la cultura Tumaco-Tolita. La figura es simple y esquemática, porta un gorro del cual sale una especie de prominencia y tres pendientes esféricos de gran tamaño en cada oreja.
Construcción	Fabricada a partir de un molde.
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	2

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C - 200 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Región costera de Colombia y Ecuador
Cultura	Tumaco-Tolita

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	053
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura antropomorfa de un flautista
Código institucional	PC323
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 260-263. José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 52-56, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta de pan longitudinal sin orificios de digitación
Nombre genérico	Flauta de pan
Clasificación numeral	421.112
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), longitudinales (421.11), en juegos o flautas de pan (421.112)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La flauta de pan está formada por un número variable de tubos yuxtapuestos de diferentes longitudes y diámetro, abiertos por uno de sus extremos –por donde el intérprete insufla el aire–, y cerrados por el otro.
Uso y función	Fue empleada por multitud de culturas prehispánicas andinas para acompañar todo tipo de ceremonias, tanto religiosas como civiles.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	8,5 x 4 x 4 cm
Estilo	Jama Coaque
Descripción	Figurilla antropomorfa masculina que representa a un músico tocando la flauta de pan. Su factura es muy esquemática y tosca. La figura porta un gorro del cual sale una especie de prominencia.
Construcción	
Decoración	No presenta decoración alguna.
Estado de conservación	3 - Presenta signos de deterioro.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	600 a.C. - 400 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Jama Coaque

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	054
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura antropomorfa de un flautista
Código institucional	PC323
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 326-328. José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 52-56, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf



1 | DATOS ORGANOLÓGICOS

Denominación	Flauta de pan longitudinal sin orificios de digitación
Nombre genérico	Flauta de pan
Clasificación numeral	421.112
Categoría	Aerófono
Subcategoría	Instrumento de soplo (42), de filo o flautas (421), sin canal de insuflación (421.1), longitudinales (421.11), en juegos o flautas de pan (421.112)
Técnicas interpretativas / Aspectos sonoros	La flauta de pan está formada por un número variable de tubos yuxtapuestos de diferentes longitudes y diámetro, abiertos por uno de sus extremos –por donde el intérprete insufla el aire–, y cerrados por el otro.
Uso y función	Fue empleada por multitud de culturas prehispánicas andinas para acompañar todo tipo de ceremonias, tanto religiosas como civiles.

2 | DATOS MORFOLÓGICOS

Técnica de fabricación	Cerámica
Materiales	Arcilla
Medidas	16 x 6 x 4 cm
Estilo	Bahía Jaramijó
Descripción	La presencia de pechos y falda indica que se trata de una figura antropomorfa femenina portando una flauta de pan.
Construcción	Fabricado a partir de un molde. Los rasgos faciales están hechos en resalte.
Decoración	La pieza se recubrió de una pintura blanquecina.
Estado de conservación	3 - Presenta signos de deterioro. La pintura blanquecina se ha desvanecido casi por completo.

3 | DATOS ARQUEOLÓGICOS

Cronología	500 a.C. - 500 d.C.
Período histórico	Desarrollos Regionales
Lugar de procedencia	Ecuador
Cultura	Bahía

4 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	055
Catalogador	Juan Manuel Bejarano
Institución	Fundación Cristóbal Gabarrón
Nombre	Figura antropomorfa de una flautista
Código institucional	PC527
Bibliografía	Ángel Sanz Tapia, <i>Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón</i> (Valladolid: AltoDuero, 2005), 359-361. José Pérez de Arce, «Flautas arqueológicas del Ecuador», <i>Resonancias</i> 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 52-56, http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf

6 - CONCLUSIONES

Concluido este TFG, se procede a continuación a valorar los resultados obtenidos. En primer lugar, el objetivo principal de diseñar un inventario razonado de instrumentos musicales prehispánicos basado en criterios organológicos e iconográficos ha sido cumplido satisfactoriamente. Se han revisado diversos proyectos e iniciativas de catalogación en línea de diferente naturaleza. Algunos como MIMO (Musical Instruments Museums Online) y RIDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale), ofrecen un enfoque especial organológico, mientras que el Catálogo de Iconografía Musical Española y el proyecto de catalogación Musicastallis, se dedican a lo iconográfico. También he partido de dos referentes comprensivos aunque no especializados, como son las Colecciones en Red (CER.ES) y Europeana para, sobre sus propuestas de campos y contenidos, ir definiendo la especificidad musicológica que caracteriza mi objeto de estudio. Puesto que no existen estándares universales en cuanto a cómo catalogar un bien patrimonial, se ha procedido a seleccionar aquellos campos que mejor se adecuasen a un inventario de instrumentos musicales prehispánicos, mediante la adopción de criterios organológicos.

En segundo lugar, la colección ha sido inventariada aplicando un sistema internacional de clasificación global, como es el de Sachs-Hornbostel, basado en la naturaleza del cuerpo vibratorio del instrumento musical. De esta forma, se ha conseguido elaborar una base de datos estándar que podría integrar cualquiera de las colecciones europeas como la de MIMO.

Tanto la Casa Museo de Colón como la Fundación Cristóbal Gabarrón ofrecen ejemplares muy representativos de diversos horizontes culturales del mundo prehispánico y su cosmovisión. La variedad organológica y cronológica de la colección nos permite comprobar el grado de desarrollo técnico y acústico que alcanzaron algunos instrumentos. Este fue el caso de las botellas silbadoras, ya que cada instrumento de la muestra representa una de las cuatro tipologías posibles en cuanto a su estadio de desarrollo. Tenemos que el ejemplar 047 pertenece a la tipología 1, diseño de botella simple sin reserva de aire, la más antigua y común; el 048 a la tipología 4, diseño de botella doble de conducto largo, la más moderna y compleja; el 049, corresponde a la tipología 3, de botella doble de conducto corto y el 050, asociado a la tipología 2, de botella simple con reserva de aire.

El estudio de estos instrumentos a través de su inventariado me ha permitido comprobar que no fueron simples objetos sonoros insertos en figurillas de arcilla, sino que representaron todo tipo de aspectos simbólicos, así como el estatus y la identidad social de su propietario. La música, la danza y el canto reflejaron las creencias y las costumbres de la población amerindia y estuvieron presentes en todos los aspectos de la vida cotidiana.

Sin embargo, es cierto que aún son muchos los interrogantes en torno a cómo debió sonar aquella música y como fue concebida por las diversas culturas prehispánicas. En este aspecto, la arqueomusicología desarrolla una labor esencial en la comprensión y reconstrucción del pasado sonoro. Actualmente se puede decir que la disciplina se encuentra a pleno rendimiento gracias a los avances llevados a cabo en los últimos treinta años. La creciente especialización y el empleo de nuevos enfoques y metodologías cada vez más interdisciplinarias permitirán en un futuro resolver muchos de estos interrogantes.

Es por ello necesario, seguir estudiando esta colección de instrumentos prehispánicos en fases sucesivas, con el objetivo de aplicar otros enfoques metodológicos que complementen y resuelvan los puntos débiles surgidos en el análisis organológico e iconográfico del presente trabajo fin de grado. Se hace indispensable estudiar y comprobar sus cualidades acústicas, así como sus estructuras internas a través de técnicas de laboratorio o de su reconstrucción experimental. Dentro de este enfoque, la arqueología experimental puede ayudar a comprender las cualidades sonoras y las técnicas de interpretación de estos instrumentos, a través de la fabricación experimental de réplicas.

Con la realización de este inventario razonado espero haber podido contribuir en la comprensión musical de estas colecciones vallisoletanas de instrumentos musicales prehispánicos.

7 - BIBLIOGRAFÍA

- Alba Pagán, Ester. «Catálogo e inventario como instrumento para la gestión del patrimonio cultural». Ponencia de la jornada *Educació i formació en patrimoni cultural de l'interior*, Xàtiva, 11 de diciembre de 2013).
- Alcina Franch, José. *Las culturas precolombinas de América*. Madrid: Alianza Ed., 2000.
- Arango Cano, Jesús. *Mitología en América precolombina: México-aztecas, Colombia-chibchas, Perú-incas*. Colombia: Plaza & Janes, 1989.
- Ayala, Mónica, Monica Polanco y Tomás Espinosa. «Forma, estructura y función de la botella silbato». Ponencia, Universidad Central de Ecuador, 13 de agosto de 2015. http://akacdn.uce.edu.ec/ares/w/uce_noticias/Noticias/PDFs/Botella%20silbato.pdf
- Bautista Varela de Vega, Juan. «Anotaciones históricas sobre la ocarina». *Revista de folklore* n.º 6 (1981): 14-19. <http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf006.pdf>
- Bernier, Hélène. «Especialización artesanal en el sitio Huacas de Moche: contextos de producción y función sociopolítica». En *Arqueología Mochica: nuevos enfoques*, editado por Luis Jaime Castillo Butters, Hélène Bernier, Gregory Lockard, Julio Rucabado Yong, 33-51. Perú: Fondo Editorial, 2008. http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/descargas/arqueologia_mochica/01mochica_enfoques.pdf
- Botero, Clara Isabel. «El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas». *Revista de Estudios Sociales* n.º 27 (mayo-agosto 2007): 207-210. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n27/n27a15.pdf>
- Both, Arnd Adje. «Aerófonos mexicas de las ofrendas del Recinto Sagrado de Tenochtitlan». Tesis doctoral, Universidad Libre de Berlín, 2007. http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000002638/03_04-cap-02.pdf?hosts
- _____ «Introduction to the Series». En *Music & Ritual: Bridging Material & Living Cultures. Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology, vol. 1*, editado por Raquel Jiménez, Rupert Till y Mark Howell, 9-14. Berlin: Ekho VERLAG, 2013.
- _____ «La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia». *Arqueología Mexicana* 16, n.º 94 (noviembre-diciembre de 2008): 28-37.
- _____ «Music Archaeology: Some methodological and theoretical considerations». *Yearbook for Traditional Music* 41 (2009): 1-11.
- _____ *Mundo Florido - Arqueomusicología de las Américas*. Berlín: Ekho VERLAG, 2012-2015.

<https://www.ekho-verlag.com/wp-content/uploads/2013/01/Mundo-Florido-Introduccion-a-la-serie.pdf>

Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

Carmo Plácido Santos, José Márcio. «Recepción y aceptación del arte precolombino en Cataluña en el siglo XX». Tesina, Universidad de Barcelona, 2013.
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/59888/1/TFM_Placido.pdf

Carrión Gutierrez, Manuel. *Manual de bibliotecas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.

Castro, José. «Música Incaica». *Runa Yachachiy* (abril de 2009): 1-9.
<http://www.alberdi.de/musincaclav,17.04.09.pdf>

Civallero, Edgardo. «Flautas de Pan». *Revista de Folklore* anuario (2012): 40-79.
<http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf2012.pdf>

Constenla Umaña, Adolfo. *Las lenguas del área intermedia: Introducción a su estudio areal*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991.

Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.

Diehl, Richard. «La presencia Olmeca en Mesoamérica durante el periodo formativo: una evaluación personal». En *Perspectivas antropológicas en el mundo maya*, coordinado por María Josefa Iglesias Ponce de León y Francesc Ligorred Perramon, 37-43. Girona: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1993.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2775794.pdf>

Draffkorn Kilmer, Anne. «A Brief Account of the Development of the Field of Music Archaeology». En *Music in Antiquity, The Near East and the Mediterranean*, editado por Joan Goodnick Westenholz, Yossi Maurey, y Edwin Seroussi, 10-11. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2014.

_____ «The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music». *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, no. 2 (abril de 1971): 131-149.
https://www.jstor.org/stable/985853?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents

Fernández Gómez, Andrés, y Ana Velasco Ortiz. «Los primeros humanos en América». *Estrat Crític: Revista d'Arqueologia* 1, n.º 5 (mayo de 2010): 382-383.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5010125>

García Benito, Carlos. «La arqueomusicología prehistórica en la Península Ibérica». Presentación, CSMA, octubre de 2015.
<https://es.slideshare.net/lolidolores/presentacin-la-arqueomusicologa-prehistorica-en-la-pennsula-ibrica>

- García Benito, Carlos, y Raquel Jiménez Pasalodos. «La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical». *Cuadernos de Etnomusicología* n.º 1 (2011): 80-108.
<http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>
- Garza, Clara, Andrés Medina, Pablo Padilla, Alejandro Ramos, y Francisca Zalaquett. «Arqueoacústica Maya. La necesidad del estudio sistemático de efectos acústicos en sitios arqueológicos». *Estudios de Cultura Maya* 32 (2008): 63-85, <http://www.scielo.org.mx/pdf/ecm/v32/v32a3.pdf>
- Ghirardini, Christina. «*Il Gabinetto Armonico di Filippo Bonanni e le sue fonti*». *Acta Musicologica* 79, n.º 2 (2007): 359-405.
http://www.academia.edu/3341183/Il_Gabinetto_Armonico_di_Filippo_Bonanni_e_le_sue_fonti
- Gili Hanisch, Francisca. «Propuesta y aplicación práctica de un sistema de documentación digital para instrumentos musicales arqueológicos realizada en base a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino». Memoria, Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
http://achalai.redclara.net/web/docs/FranciscaGili/Clasificacion_de_instrumentos_musicales_Francisca_Gili.d.pdf
- Gómez G., Luis Antonio. «La documentación de la iconografía musical prehispánica». *Revista Digital Universitaria* 7, n.º 2 (febrero de 2006): 1-12.
http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art10/feb_art10.pdf
- _____ «Los instrumentos musicales prehispánicos: Clasificación general y significado». *Arqueología Mexicana* 16, n.º 94 (noviembre-diciembre de 2008): 38-46.
- González-Varas, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gudemos, Mónica. «Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder». *Anales del Museo de América* n.º 17 (2009): 184-224.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3661098.pdf>
- Hernando Gonzalo, Almudena. «Enfoques teóricos en arqueología». *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* n.º 1 (1992): 11-35.
http://institucional.us.es/revistas/spal/1/art_1.pdf
- Homo-Lechner, Catherine. «Archéologue et musique ancienne». *Les Dossiers d'Archéologie* n.º 142 (1989): 72-75.
- Hortelano Piqueras, Laura. «Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos». Trabajo Fin de Máster, Universitat de Valencia, 2003.
<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/26300/ArqueomusicologiaLHP.pdf?sequence=1>

- _____ «Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros». *Archivo de prehistoria levantina* n.º 27 (2008): 381-395.
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:BJBHG1quOcJ:www.museuprehistoriavalencia.es/web_mupreva_dedalo/publicaciones/797/es+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b
- Ibarra Grasso, Dick. *Los hombres barbados en la América Precolombina*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1997.
- Johnson, Matthew. *Teoría arqueológica: una introducción*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Lund, Cajsas S. «The archaeomusicology of Scandinavia». *World Archaeology* 12, n.º 3 (1981): 246-265.
- Lafayette Boiles, Charles. «La Flauta Triple de Tenenexpan». *Revista de la Universidad Veracruzana* n.º 34 (abril-junio 1965): 213-222.
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2763/1/196534P213.pdf>
- Mann, Charles. *1491: Una nueva historia de las Américas antes de Colón*. Madrid: Taurus, 2006.
- Mansilla Vásquez, Carlos. *Patrimonio Sonoro Arqueológico. Su estudio y sistematización en el Perú*. Lima: Escuela Superior de Folklore José María Arguedas, s.f.
http://www.academia.edu/4444629/PATRIMONIO_SONORO_ARQUEOLOGICO
- Maroto i Genover, Juliá. «La geología aplicada a la prehistoria». En *Ciencias, metodologías y técnicas aplicadas a la arqueología*, editado por Isabel Rodá, 19-30. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.
- Martínez Miura, Enrique. *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- Mira Caballos, Esteban. «Indios americanos en el reino de Castilla. 1492-1550». *Temas Americanistas* n.º 14 (1998): 1-24.
<https://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/revista/14/MIRA-CABALLOS.pdf>
- Moreno Yáñez, Segundo. «Las sociedades de los Andes septentrionales». En *Historia general de América Latina*, coordinado Teresa Rojas Rabiela y John V. Murra, 1:359-386. Madrid: Trotta, 1999.
- Muñoz Cosme, Alfonso. «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España». En *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coordinado por Amelia López-Yarto Elizalde, 13-37. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte-Secretaría General Técnica, 2012.
- Núñez Contreras, Luis. «Concepto de documento». En *Archivística. Estudios básicos*, 23-40. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

- Olsen, Dale A. *Music of El Dorado, The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Florida: University Press of Florida, 2002.
- Pano Gracia, José Luis. «Arte americano en los museos y colecciones de América y Europa. Una aproximación al caso español». *Artigrama* n.º 24 (2009): 17-82.
<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/2monografico/01.pdf>
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza universidad, 1998.
- Pérez de Arce, José y Claudio Mercado. *Sonidos de América*. Santiago de Chile: Banco O'Higgins, 1995.
<http://www.precolombino.cl/biblioteca/sonidos-de-america/>
- Pérez de Arce, José, y Francisca Gili. «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana». *Revista Musical Chilena* 67 (2013): 42-80.
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/27905/29577>
- Pérez de Arce, José. «Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes». *Boletín del museo chileno de arte precolombino* n.º 9 (2004): 9-33.
<http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol19-1.pdf>
- _____ «Flautas arqueológicas del Ecuador». *Resonancias* 19, n.º 37 (julio-noviembre de 2015): 47-88.
http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n_37/Perez_de_Arce.pdf
- _____ «Proposición de una ficha para la descripción de instrumentos musicales». *Revista Chungará* 15 (diciembre de 1985): 67-76.
http://www.chungara.cl/Vols/1985/Vol15/Proposicion_de_una_ficha_para_la_descripcion.pdf
- _____ *La música en el arte precolombino (Catálogo de exposición)*. Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1982.
http://www.precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/catalogos-de-exposiciones/la-musica-en-el-arte-precolombino/la-musica-02.pdf
- Podestá Correa, Paola. «Instrumentos musicales precolombinos». *Revista Universidad EAFIT* 43, n.º 145 (2007): 36-44.
<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/779>
- Ravine, R. «Estilos de cerámica del antiguo Perú». *Boletín de Lima* 34, n.º 163-166 (2011): 433-564. <http://boletindelima.com/163-166/5.pdf>
- Rivera Dorado, Miguel. «Las figuritas Teotihuacanas y la colección del museo Antonio Ballesteros». *Revista española de antropología americana* 4 (1969): 93-111.

<http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA6969110093A>

Rodríguez, Victoria Eli. «¡Oh flores que portamos, oh cantos que llevamos!: Florece la arqueomusicología en las américas». *Revista de Musicología* 39, n.º 2 (julio-diciembre de 2016): 639-647.

https://www.jstor.org/stable/24878575?newaccount=true&seq=1#page_scan_tab_contents

Sánchez Huaranga, Carlos D. «Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la “antara”». *Arqueología y Sociedad* n.º 29 (2015): 461-494.

<http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/12241/10948>

Sánchez Montañés, Emma. «El arte precolombino (II)». *Historia del Arte* n.º 22. Madrid: Historia 16, 1989.

<http://www.sicapacion.com/lib/Sanchez%20Montanez,%20Emma%20-%20El%20arte%20Precolombino.pdf>

Sanz Tapia, Ángel. *América prehispánica en la casa museo de Colón*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, 1995.

_____. *Arte precolombino de la Fundación Cristóbal Gabarrón*. Valladolid: AltoDuero, 2005.

Naomi J. Barker. «The Ear of the Lynx: The Musical Legacy of the Accademia dei Lincei». En *Networks of Music and Culture in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, editado por David J. Smith y Rachelle Taylor, 59-70. Londres: Routledge, 2013.

Stastny Mosberg, Francisco. «La pintura colonial y su significación artística». En *Estudios de arte colonial*, editado por Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro Fuchs, 25-35. Lima: Institut français d'études andines, 2013.

Stavenhagen, Rodolfo. «La diversidad cultural en el desarrollo de las Américas. Los pueblos indígenas y los estados nacionales en Hispanoamérica». *Serie de Estudios Culturales* n.º 9 (2002): 1-49.

www.oas.org/udse/documentos/stavenhagen.doc

Tovar, Julio. «La Fundación Gabarrón cierra su sede en Valladolid». *Diario de Valladolid*, 25 de septiembre de 2015.

http://www.diariodevalladolid.es/noticias/valladolid/fundacion-gabarron-cierra-sede-valladolid_31063.html

Trigger, Bruce. *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

Uriarte, María Teresa. «Caritas sonrientes del centro de Veracruz». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14, n.º 55 (agosto de 1986): 27-30.

http://www.analesiie.unam.mx/pdf/55_27-30.pdf

«Sonidos de América rompe las vitrinas para reinterpretar instrumentos ancestrales (Galería y Video)». *El Telégrafo*, 9 de marzo de 2015.

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/sonidos-de-america-rompe-las-vitrinas-para-reinterpretar-instrumentos-ancestrales-galeria-y-video>

«Valladolid inaugurará la nueva Casa de Colón en el V Centenario de su muerte». *Hoy.es*, 20 de mayo de 2006.

<http://www.hoy.es/pg060520/actualidad/cultura/200605/20/colon-centenario-muerte.html>

WEBGRAFÍA

Bernat, Gabriel. «Cultura Moche o Cultura Mochica». *Gabriel Bernat* (web).

<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/dregionales/MOCH E/moche.html>

«Cultura Salinar». *Gabriel Bernat* (web).

<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/formativo/SALINA R/salinar.html>

«Cultura Lambayeque o Sicán». *Gabriel Bernat* (web).

<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/eregionalest/LAMB AYEQUE/lambayeque.html>

Carretón, Adrián. «Qué es la Etnoarqueología». *Arqueoblog* (blog).

<http://arqueoblog.com/etnoarqueologia/>

De la Cuesta, Mentxu. «Cerámica Moche. Otra forma de narrar la historia». *Encuentros con el arte* (blog), 8 de abril de 2011.

<http://tallerdeencuentros.blogspot.com.es/2011/04/ceramica-moche-otra-forma-de-narrar-la.html>

Díaz-Andreu, Margarita, Carlos García Benito y Tomasso Mattioli. «Arqueoacústica. Un nuevo enfoque en los estudios arqueológicos de la Península Ibérica». *La Linde* nº 5 (blog), 2015.

<http://www.lalindearqueologia.com/index.php/crea-articulo/78-edicion-numero-5/nos-interesamos-por-5/170-arqueoacustica>

Muñoz Zájara, Jesús. «La Arqueología Musical Andalusí». *Gruñidos de Música* (blog), 8 de julio de 2015.

<http://www.musicagr.com/index.php/secciones/nunca-te-acostarás-sin-saber-algo-mas/41-nunca-te-acostarás-sin-saber-algo-mas-n-5/92-jesus-munoz-zajara>

Sánchez Montañez, Emma. «Guangala». *ArteHistoria* (web).

<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3560.htm>

- Sartori, Agnese. «Simbólica de la tradición precolombina». *América Indígena* (web).
<http://americaindigena.com/s7agnese.htm>
- Travieso, J.M. «Historias de Valladolid: La muerte de Colón, la historia y sus enigmas». *Domvs Pvcelae* (blog), 17 de junio de 2011.
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2011/06/historias-de-valladolid-la-muerte-de.html>
- Velázquez Cabrera, Roberto. «Análisis Virtual de la Flauta Triple de Tenenexpan». *Tlapitzalli* (web).
<http://www.tlapitzalli.com/curinguri/flautatriple/ftriple.html>
- «Arqueología musical. Presentación y contacto». *SEDEM* (web).
<http://www.sedem.es/es/comisiones-de-trabajo/arqueologia-musical/presentacion.asp>
- «Arte Cuasmal». *Museo Chileno de Arte Precolombino* (web).
<http://www.precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/intermedia/cuasmal/#/arte>
- «El ritual y las ofrendas». *Mexico-tenoch* (web).
<http://www.mexico-tenoch.com/magico/cat61.html>
- «EMAP: Description». *European Music Archaeology Project* (web).
<http://www.emaproject.eu/emap/description.html>
- «ICTM Study Group on Music Archaeology». *ICTM* (web).
<http://www.ictmusic.org/group/music-archaeology>
- «La cultura Nariño-Carchi». *Historia del Arte* (web).
<http://www.historiadelarte.us/andes/la-cultura-narino-carchi/>
- «La etnomusicología y su recorrido histórico». *Síneris. Revista de música* (web).
http://www.sineris.es/la_etnomusicologia_y_su_recorrido_historico.html#_ftn
- «The International Study Group on Music Archaeology». *Internet Archive Wayback Machine* (web).
http://web.archive.org/web/20080427075652/http://www.musicarchaeology.org/index_3492_de.html
- «The International Study Group on Music Archaeology». *ISGMA* (web).
<http://www.musicarchaeology.org/content/international-study-group-music-archaeology>
- «Tulato Tumaco». *anthropologosnet* (blog), 5 de noviembre de 2009.
<https://anthropologosnet.wordpress.com/2009/11/05/tulato-tumaco/>
- Catálogo de Iconografía Musical Española - AEDOM (web).
<http://iconografia.aedom.org/>

Europeana Collections (web).

<http://www.europeana.eu/portal/es>

MIMO - Musical Instrument Museums Online (web).

<http://www.mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx>

Musicastallis - Iconographie Musicale Dans Les Stalles Médiévales (web).

<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/>

Red Digital de Colecciones de Museos de España (web).

<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

RIdIM - Association Répertoire International d'Iconographie Musicale (web).

<https://ridim.org/>

Tesauro Regional Patrimonial de Chile (web).

http://www.tesauroregional.cl/trp/tesauro/default.asp?a=338&Element_ID=406

The Gabarron en Español (web).

<http://www.gabarron.org/es/PaginaInicio/tabid/1164/Default.aspx>

RECURSOS AUDIOVISUALES

Schmidt, Friedemann. *Soundscapes of the Ancient Americas*. Terraton, 2014, LP.

«Estatuillas sonoras - Museo Bahía de Cáraquez». Vídeo de YouTube. Publicado por «Sonidos de América» el 31 de diciembre de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=7IFoGIB8Js8>

