

**PINTADERAS, OBJETOS MUSICALES Y CIERVOS.
UN ACERCAMIENTO A LA COLECCIÓN PREHISPÁNICA DE LA FUNDACIÓN
ABURRÁ**

SUSANA BETANCUR BUSTAMANTE

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesor a

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magíster en Historia del Arte

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2019**

PINTADERAS, MÚSICA Y CIERVOS.
UN ACERCAMIENTO A LA COLECCIÓN PREHISPÁNICA DE LA FUNDACIÓN
ABURRÁ

SUSANA BETANCUR BUSTAMANTE

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2019

*A Don Gabriel quien,
a pesar de no contar historias de espantos,
me sigue recordando a mi abuelo.*

AGRADECIMIENTOS

Inicialmente debo agradecer a David Acevedo Monsalve. De no haber sido por él, no hubiese conocido la Fundación Aburrá y de paso no le habría tomado tanta estima. Al director de la institución Gabriel Monsalve Madrigal por haberme dado la bienvenida y permitirme disfrutar de su conocimiento y de la colección. También debo un enorme agradecimiento a Luz Análida Aguirre Restrepo, que siendo profesora de Arte Prehispánico me transmitió un profundo amor por mis ancestros y como asesora de grado, me tuvo paciencia, me otorgó consejo, comprensión y escucha. A mis padres por transmitirme el valor del aprendizaje. A familiares y amigos que se interesaron por mi bienestar durante estos seis años de arduo esfuerzo y a la Institución Universitaria ITM que me concedió grandes maestros con gran conocimiento.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
JUSTIFICACIÓN	14
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
1. MARCO TEÓRICO	16
1.1 ESTADO DEL ARTE	16
1.2 MARCO HISTÓRICO	21
1.3 MARCO GEOGRÁFICO	22
1.4 MARCO CONCEPTUAL	24
1.5 MARCO LEGAL	28
2. METODOLOGÍA	31
3. IDENTIFICACIÓN DE LOS RODILLOS PREHISPÁNICOS DE LA FUNDACIÓN ABURRÁ: CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS	34
3.1 LAS PINTADERAS PREHISPÁNICAS	35
3.2 EL USO DE LOS SELLOS Y SU EMPLEO EN LA PIEL Y LOS TEXTILES	36
3.3 PIGMENTOS Y MATERIALES PARA LA ESTAMPACIÓN	42
3.4 FIGURAS GEOMÉTRICAS PREDOMINANTES EN LAS PINTADERAS DEL ACERVO DE LA FUNDACIÓN ABURRÁ	44
3.5 SIGNIFICADO Y REPRESENTACIÓN DE LOS SELLOS	47
4. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICOS Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS MÚSICOS DENTRO DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS	51
4.1 TIPOS DE INSTRUMENTOS MUSICALES	51
4.1.1 OCARINAS Y FOTUTOS	55
4.1.2 VASOS SILBANTES	60
4.1.3 PITOS Y SILBATOS	64
4.1.4 SONAJEROS: CASCABELES Y COLLARES DE CONCHAS	67
4.2 LOS MÚSICOS Y SU REPRESENTACIÓN EN LAS PIEZAS PREHISPÁNICAS DE LA FUNDACIÓN ABURRÁ	72
4.3 LA MÚSICA EN LAS COMUNIDADES PREHISPÁNICAS	77
5. LOS ANIMALES SAGRADOS EN EL MUNDO PREHISPÁNICO	81

5.1 TIPOS DE CIERVOS QUE HABITARON ABYA YALA Y COLOMBIA	81
5.2 COMUNIDADES A LAS QUE SE LES ATRIBUYEN LA REPRESENTACIÓN DE LOS CIERVOS Y LA COLECCIÓN QUE REPOSA EN LA FUNDACIÓN ABURRÁ	82
5.3 EL CIERVO COMO ANIMAL TOTÉMICO Y LOS SISTEMAS DE MUNDO	88
5.4 EL CIERVO COMO ANIMAL DE CAZA Y SACRIFICIO	93
<u>6. CONCLUSIONES</u>	<u>97</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>100</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>104</u>

RESUMEN

En la presente monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales, el lector encontrará un análisis iconográfico en torno a tres temáticas identificadas en la colección prehispánica de la Fundación Aburrá, ubicada en la ciudad de Medellín. Estos tres temas, tienen que ver con las pintaderas, los instrumentos musicales y representaciones de músicos y con los animales sagrados (sobre estos últimos se enfatiza en la figura de los ciervos) de comunidades indígenas colombianas.

Para esto se lleva a cabo un proceso de observación y clasificación, donde se contextualizan estos tipos de representaciones asociadas con las funciones, materiales de fabricación, clasificación, lugares de procedencia y significado.

Palabras claves: Fundación Aburrá, arte prehispánico, colección, pintaderas, instrumentos musicales, músicos, animales totémicos, venados.

INTRODUCCIÓN

Colombia es un país afortunado que comparte con otros estados del nuevo continente un valioso pasado histórico. Mucho antes del siglo XV, en este territorio, se dieron grandes avances tecnológicos por parte de comunidades que explotaron y transformaron su entorno. Ellos entablaron sistemas sociales, crearon una cosmogonía a través de la observación, construyeron reconocidos centros ceremoniales y fabricaron diversos artefactos para facilitar sus labores cotidianas, de caza y rituales. Esas comunidades nativas desarrollaron la práctica de la siembra y la cosecha, hicieron canales de irrigación, destinaron espacios para rituales y sacrificios, fabricaron ídolos con materiales preciosos y cubrieron su cuerpo con tejidos y tatuajes.

Sin embargo, a pesar de lo anterior mencionado y de la gran cantidad de técnicas y prácticas que llevaron a cabo —y que faltan por mencionarse—, no es secreto que muchos de esos resquicios de nuestros ancestros son comúnmente opacados no sólo por los extranjeros, sino en su mayoría por nuestros connacionales. Las raíces indígenas terminan por ser rechazadas o desestimadas, las expresiones artísticas son menospreciadas y poco valoradas y el único interés que genera en un ciudadano el encontrar una guaca o un entierro, es asegurarse de si es una pieza de oro que pueda ser comercializada.

Por este motivo, entidades como la Fundación Aburrá que se preocupan por preservar esa conexión ancestral, se encargan de proteger y divulgar un sinnúmero de piezas arqueológicas que han sido recuperadas de la g.uaquería. Lastimosamente, debido a esa misma procedencia de las piezas, se genera un aire de duda respecto a su originalidad. Pero, debo mencionar, que esta es una duda que acompaña todo tipo de piezas prehispánicas, incluso aquellas que se conservan en grandes museos reconocidos, ya que es imposible asegurar el carácter original de todas y el adecuado proceso de recuperación de las mismas.

Debido a esa procedencia guaquera de la colección, es apremiadamente llevar a cabo investigaciones que permitan contextualizar dichas piezas, siendo este el motivo principal de la realización de mi monografía de grado para optar al título como Maestra en Artes Visuales. El lector podrá encontrar que realicé un proceso investigativo buscando poner en contexto algunas piezas de la institución a través de la observación, comparación, análisis y clasificación. Para ello, las piezas las organicé en tres temas asociados con la producción alfarera y cerámica representada en pintaderas, instrumentos musicales, representaciones de músicos y la representación de los ciervos.

Para el desarrollo de los tres objetivos específicos hice una pesquisa general para llegar al tema puntual. De esta manera, por ejemplo, en lo concerniente a las pintaderas, aludí a sus tipos, las diferencias entre sellos y rodillos, los pigmentos que fueron empleados para estampar y las pintaderas sobre los tejidos y la piel. Así llegué a lo más puntual concerniente con el análisis de las pintaderas Panzenú que hacen parte de la colección de la Fundación Aburrá y que fueron donadas por el profesor Ricardo Saldarriaga. Para esto hice una clasificación, que implicó medición, identificación de formas relevantes y tipo de material y color. Esta tabla, que por su extensión no es anexada en este documento, me permitió identificar formas frecuentes y elementos recurrentes entre esos rodillos.

El siguiente resultado correspondió a los instrumentos musicales. Para ello partí de las diversas clasificaciones ya existentes sobre los instrumentos musicales y sus características, pasando a identificar los tipos de instrumentos sonoros prehispánicos que hacen parte de la Fundación Aburrá entre los que se identifican las ocarinas y los fotutos, los vasos silbantes, los pitos y silbatos y los sonajeros. Posteriormente, hice una revisión de las representaciones de los

músicos que reposan en este espacio e indagué en el uso y la relevancia de la música en las comunidades nativas.

Finalmente, dirigí mi estudio hacia el tema de los ciervos que habitaron y que aún habitan el territorio colombiano. Pude reconocer las comunidades a las que se les adjudica la representación de los ciervos que reposan en la Fundación, el carácter totémico de estos animales y, su paso de la concepción sacra —especialmente del venado— hacia el objeto de caza y sacrificio.

Para desarrollar estos resultados elaboré seis (6) tablas, cinco (5) de las cuales se encuentran anexadas al final del documento. La primera (que omití) fue con el objetivo de clasificar e identificar los rodillos Panzenú; la segunda (Tabla 1) comprende la identificación de los tipos y la cantidad de instrumentos que reposan en la institución; la tercera (Tabla 2) define la cantidad de piezas en representación de los músicos y los tipos de instrumentos que tocan. Respecto a la cuarta (Tabla 3), presenta la clasificación de los ciervos nativos de Colombia, especies y subespecies, además del hábitat donde están emplazados. La quinta tabla (Tabla 4) parte de la anterior, ya que al comparar el territorio de las comunidades que representaron los ciervos de la Fundación (con el hábitat de los ciervos) se logra identificar las posibles especies que están representadas. Finalmente, la sexta tabla (Tabla 5) muestra las culturas a las que les adjudiqué cada figura de los ciervos y el tipo de representaciones definidas ya fuera de carácter ritual, de caza o natural.

Todo lo anterior lo realicé partiendo del objetivo general con el que busqué clasificar las representaciones de pintaderas, instrumentos musicales y ciervos de la colección prehispánica de la Fundación Aburrá teniendo en cuenta las comunidades de procedencia. Además de tres objetivos específicos que se desglosan de la siguiente manera: identificar los patrones tallados en los sellos prehispánicos que reposan en el Museo Fundación Aburrá clasificándolos por culturas

y analizando las convenciones simbólicas que se establecían a través de los patrones; ahondar en la relación de forma y sonido de piezas prehispánicas, tanto de instrumentos musicales como de representaciones de músicos de la colección de la Fundación Aburrá y su función en las comunidades indígenas; y, mostrar el valor de la representación del ciervo dentro del sistema de mundo en la cosmogonía prehispánica respecto a lo sagrado y lo vital.

Al lector de esta monografía, espero que encuentre en estas páginas información relevante. Ya sea sólo por considerar el arte prehispánico o la colección de la Fundación Aburrá, temas de interés, o en caso de que nuevamente sean el motivo de otra investigación. De esta manera como cualquier otra persona que dedicó parte de su tiempo a la investigación y la escritura, quisiera que estos resultados fuesen considerados un avance, no sólo dentro de la misma Fundación cuya colección es aludida a lo largo de esta monografía, sino en cuanto a la investigación misma del arte prehispánico. Espero, estimado lector, que este trabajo le aporte algo, como me aportó a mí su realización.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El planteamiento del problema que se formuló para el desarrollo del presente trabajo fue el siguiente:

En el territorio colombiano es posible encontrar piezas prehispánicas de diversa índole que dan cuenta de la existencia de distintos grupos indígenas habitantes del *Abya Yala* o América, como es conocido el continente en la actualidad. Resquicios de estos grupos se conservan como patrimonio material de la humanidad y son preservados en instituciones públicas y privadas que se encargan de protegerlas, conservarlas y divulgarlas. Ejemplo de ello es el Museo del Oro del Banco de la República y el Museo Nacional de Colombia, en la ciudad de Bogotá; el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA), el Museo Etnográfico Madre Laura, el Museo Etnológico Miguel Ángel Builes, y el Museo de Antioquia, de la ciudad de Medellín; entre otros.

La mayoría de estas colecciones prehispánicas provienen del saqueo de yacimientos arqueológicos dejando como resultado la descontextualización de las mismas, pero no por ello la pérdida de su valor asociado al carácter simbólico, de cambio y de uso, tal y como lo expresa Santiago Londoño en su libro *Arte colombiano. 3500 años de historia*. También hay que señalar que muchos objetos pertenecientes al mundo prehispánico han sido atractivos para el tráfico ilegal de piezas arqueológicas.

En pro de conservar este patrimonio, desde 2006, la Fundación Aburrá de la ciudad de Medellín se convirtió en un repositorio para albergar un sinnúmero de objetos recuperados de la gaaquería, que, a su vez, han sido donados por coleccionistas privados como el caso de la colección del antropólogo Ricardo Saldarriaga Gaviria. Siendo las piezas producto de la gaaquería trae como consecuencia la falta de contexto ya mencionada y la duda de si se trata de

elementos originales o son producto de la réplica. Por tanto, el presente trabajo monográfico busca indagar en tres aspectos que se destacan dentro del acervo de la Fundación. Entre estos están los sellos y patrones, los instrumentos musicales y músicos, y el ciervo como animal sagrado. Los primeros, por la presencia de las figuras geométricas; los segundos, por la riqueza en su diversidad y asociación con la naturaleza; y, el último, por su relación con la cosmogonía de las comunidades indígenas. En este sentido, surge, entonces, la siguiente pregunta problematizadora ¿A qué comunidades prehispánicas pertenecen las figuras representativas de sellos, instrumentos musicales y animales producidos a través de la orfebrería, alfarería y cerámica que se encuentran en la colección de la Fundación Aburrá? A partir de este interrogante se desglosan otras inquietudes relacionadas con tres temas principales: ¿Cuáles son los motivos geométricos presentes en los sellos o pintaderas? ¿Cómo se clasifican de acuerdo a las culturas? ¿Cuáles son sus convenciones simbólicas? ¿Qué tipo de instrumentos musicales construían las comunidades prehispánicas y qué función cumplían dentro de sus dinámicas de vida? Dentro de la cosmogonía indígena ¿Cuál es la relación de los animales respecto a los sistemas existencialistas conocidos como supramundo, mundo e inframundo?

De acuerdo con esta serie de cuestionamientos, la presente monografía quiere contextualizar algunas piezas pertenecientes a la colección prehispánica de la Fundación Aburrá, con el fin de ayudar a desentrañar el valor simbólico de la producción artística de las comunidades prehispánicas colombianas preservadas por esta institución.

JUSTIFICACIÓN

A pesar de que la Fundación Aburrá tiene una gran colección de arte prehispánico proveniente de diversas culturas —lo que conlleva una variedad de materiales, dimensiones y temáticas— carece de investigaciones donde se profundice o se aborde el estudio de estas piezas. Esta actividad requiere no sólo clasificarlas y registrarlas ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Sistema de Información de Museos Colombianos (SIMCO), sino que es imperativo contextualizarlas en la historia del arte colombiano. De lo contrario, la labor museal de la Fundación Aburrá quedaría incompleta al limitarse meramente a la exhibición de objetos sin estudios en profundidad.

Otra razón a tener en cuenta radica en la importancia que amerita abordar el tema del patrimonio y la identidad cultural, debido a que la colección que reposa en la Fundación hace parte de uno de los vínculos que nos quedan con el mundo prehispánico, motivo por el cual es considerada, patrimonio cultural de la nación.

Se debe tener en cuenta que hay un sin número de investigaciones que tratan el tema del arte prehispánico en general, donde se incluye información asociada a los territorios que las comunidades prehispánicas habitaron, sus costumbres, creencias, alimentación, estilos artísticos, entre otros. Sin embargo, no se ha profundizado específicamente en la colección de la Fundación Aburrá, y mucho menos desde el punto de vista artístico, lo que contribuiría con los lineamientos que sus directivos tienen al definirlo como un museo de arte.

Entre los que han investigado sobre las culturas prehispánicas y las temáticas que se desarrollarán son el reconocido arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, y el antropólogo Ricardo Saldarriaga. Los autores José Ignacio Perdomo Escobar y Eugenio Barney-Cabrera en el tema de los instrumentos musicales aborígenes y María Montelú respecto a los ciervos.

OBJETIVOS

Los objetivos que se formularon fueron los siguientes:

Objetivo general

Clasificar las representaciones de pintaderas, instrumentos musicales y ciervos de la colección prehispánica de la Fundación Aburrá teniendo en cuenta las comunidades de procedencia.

Objetivos específicos

1. Identificar los patrones tallados en los sellos prehispánicos que reposan en el Museo Fundación Aburrá clasificándolos por culturas y analizando las convenciones simbólicas que se establecían a través de los patrones.
2. Ahondar en la relación de forma y sonido de piezas prehispánicas, tanto de instrumentos musicales como de representaciones de músicos de la colección de la Fundación Aburrá y su función en las comunidades indígenas.
3. Mostrar el valor de la representación del ciervo dentro del sistema de mundo en la cosmogonía prehispánica respecto a lo sagrado y lo vital.

1. MARCO TEÓRICO

Este apartado recoge una breve mención de algunas investigaciones realizadas por profesionales de la arqueología y/o la antropología, sobre los tres temas principales a tratar a lo largo de la investigación: pintaderas, instrumentos musicales y ciervos. Posteriormente, aparece información histórica sobre la Fundación Aburrá y su colección prehispánica. A continuación, se alude a las comunidades precolombinas que habitaron, específicamente, el territorio antioqueño y se culmina dando cuenta de algunas leyes relacionadas con el arte prehispánico, concretamente, su hallazgo y tenencia.

1.1 Estado del arte

Varios autores han escrito sobre las pintaderas prehispánicas. Entre estos se pueden mencionar a Gerardo Reichel-Dolmatoff, quien en textos como *Arqueología de Colombia* habla de estas piezas halladas en ajuares funerarios. Dolmatoff alude a estos objetos relacionándolos con el medio en que los encuentra, ya sea en basureros o más comúnmente en dichos ajuares. De este modo, menciona la posible relevancia de piezas, como cerámicas y tejidos, en el paso de la vida a la muerte. El arqueólogo da a entender la importancia de las pintaderas en esos rituales, pese a que sólo son elementos para pintar el cuerpo o los tejidos.

Otro escritor que profundizó en el tema de los sellos prehispánicos es el antropólogo y arqueólogo Jesús Arango Cano quien en su texto *Husos, sellos y rodillos* hizo un rastreo de los mismos. Al referirse a las pintaderas menciona sus antecedentes desde la cultura mesopotámica. Allí se utilizaban para firmar documentos o grabar leyendas. Más adelante, el autor habla de la difusión de dichas piezas en los territorios precolombinos como Colombia, México, Ecuador y

Perú, mencionando particularmente los hallados en territorio colombiano, su empleo, materiales de fabricación, tipos de figuras talladas y lo particular de la creación de sellos y husos en el área Quimbaya, donde no se usaban tejidos de forma cotidiana en comparación con los chibchas del altiplano. En este mismo texto, Arango hace alusión a Antonio Grass y su obra *La marca mágica* en donde este último interpreta los grabados de los rodillos como grafismos, formas de escritura que van más allá de la simple decoración (p. 9).

Sobre los instrumentos musicales prehispánicos, la profesora Paola Podestá Correa escribió el artículo *Instrumentos musicales precolombinos* para la revista Universidad Eafit. Este texto lo encamina desde lo más general hablando de la música como parte de la comunicación del hombre y la exploración de melodías y ritmos, hasta lo particular, los instrumentos musicales prehispánicos y su clasificación, apoyándose para esto último, en el etnomusicólogo André Schaeffner, quien clasificó todos los instrumentos musicales en dos grandes categorías: Instrumentos que hacen sonido a través de sólidos vibrantes e instrumentos que producen sonido a través de vibraciones generadas por el aire.

También el arqueólogo colombiano Julio César Cubillos trata este tema en su libro *Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes hallados en Colombia*. Texto donde los clasifica en cuatro grupos: Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos y Aerófonos. Los primeros corresponden a aquellos cuyo sonido se debe a su propia materialidad; los segundos a los que la sonoridad es causada al golpear una membrana tensa, en los terceros, se debe a la vibración de una o más cuerdas y los últimos son aquellos donde el sonido se produce al ser soplados.

Con respecto a otra investigación realizada en torno a los instrumentos musicales prehispánicos aparece el proyecto didáctico ejecutado por Germán Pinilla, Adriana Guzmán y Juan Camilo Buitrago, en colaboración con la Universidad del Valle. Se trata del trabajo *Sonidos*

de barro consistente en un disco compacto interactivo donde se hace una exploración de instrumentos musicales de los territorios Tumaco- La Tolita y Tuza y Piartal. Para este ejercicio, presentan de manera digital su aspecto formal, técnico y estético, enriqueciéndolo con gráficas asociadas a la simetría, la circulación del aire que se produce al ejecutarlos y los sonidos bajo la inhalación y la exhalación. Este proyecto además, culmina con una exposición de dichos instrumentos sumados a otros, entre ocarinas, silbatos y trompetas. Dichos investigadores inician con la revisión de 31 piezas de las cuales eligen 8 para profundizar en su simetría, sonido y estética.

Sumando a este tema, José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia*, dedica un capítulo inicial para hablar de los instrumentos musicales realizados por los creadores precolombinos. Aquí Perdomo, según la clasificación de instrumentos musicales de Julio César Cubillos, distingue los instrumentos musicales, aportando por momentos información como materiales de fabricación, uso, formas talladas y lugar de procedencia.

Por otro lado, tratando el tema de los ciervos prehispánicos, María Montoliú lo trabaja en su texto *Algunos aspectos del venado en la religión de los Mayas de Yucatán*. En éste profundiza el tema de los cérvidos y su representación en los materiales arqueológicos interpretando las representaciones de algunos vasos y códices pintados. Montoliú habla de los sacrificios rituales y de la profunda creencia en dichos animales como símbolo de fecundidad-fertilidad, haciendo en ocasiones referencia a la participación de los ciervos en los mitos sobre el sol, la luna, la muerte y las lluvias, entre otros, o su representación relacionados con algunos dioses y otros animales como el alacrán y la serpiente. Esta autora finalmente trata algunos apartados sobre la representación de estos animales en el arte prehispánico haciendo una comparación de los rituales, procedimientos de sacrificios y creencias entre culturas.

Los textos antes mencionados abordan de diversas maneras los tres temas a tratar en esta investigación. Esto da pie para profundizar en dichas temáticas desde otro punto de vista. En el caso particular de la Fundación Aburrá, se ahonda desde lo general a lo particular, con el enfoque posado en la estética y la composición de las piezas seleccionadas.

En la ciudad de Medellín, el Museo Fundación Aburrá es el único que a pesar de conservar piezas arqueológicas, se enfoca principalmente en la parte artística y el valor estético de ellas, esto se debe a la falta de información del momento de su hallazgo, ya que es recurrente que su procedencia sea desconocida por la extracción guaquera y el saqueo.

Para dar solución a problemáticas como la falta de contexto y la difusión para un público más amplio, entidades que conservan piezas prehispánicas han llevado a cabo diversos métodos que facilitan al público interesado el acceso a la información. De esta manera se han llevado a cabo investigaciones por parte de entidades como el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Una de estas fue enfocada a la colección de antropología realizada en el 2003 por las estudiantes Melisa Inés Arboleda y Paula Andrea Hinestroza, denominada *Contextualización del Material Cerámico que Presenta Iconografía Femenina en la Colección del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia*. Esta investigación se llevó a cabo para crear una posterior exposición y partió de la identificación de rasgos estilísticos e iconografía de lo femenino. Finalmente desarrollaron una base de datos con las características predominantes de las piezas, describiendo los elementos que contenían y haciendo un registro fotográfico.

Otra investigación en torno a la recolección de información de piezas prehispánicas y su interpretación fue creada por Andrea Brezzi llamada *Tulato* del año 2003. En este trabajo, el investigador se enfocó en las comunidades que habitaban el territorio del municipio de Nariño colindando con la provincia Esmeraldas (Ecuador) y para ello empleó métodos de recopilación

de datos que incluye el compendio referencial de cronistas. Además, reunió, ordenó y analizó pruebas de Carbono 14 haciendo descripciones de material arqueológico, todo con el objetivo de aportar información de esas sociedades y sus costumbres. También habló de la orfebrería, el posible sistema político, las deidades, el contacto con otras comunidades y la navegación, además de deducir rasgos fenotípicos de estos grupos sociales a partir de los rasgos modelados de las esculturas, todo lo anterior para comprender dicha comunidad.

Por otra parte, en la ciudad de Bogotá se han llevado a cabo proyectos que han arrojado importantes resultados. Varios de estos desarrollados por el Museo del Oro del Banco de la República quien promueve la identificación de piezas prehispánicas que hacen parte de su colección por medio del boletín informativo, donde no sólo hablan de las piezas, sino también de investigaciones en temas de arqueología, historia y etnografía, incluyendo información de hallazgos y descubrimientos precolombinos. Esta publicación se lleva a cabo una vez al año y hasta el presente, van 57 boletines.

Otros proyectos promovidos por el Museo del Oro, pero direccionados a la interactividad son para otorgar información fuera del espacio museal. De esta manera también en el año 2003 crearon un juego de mesa llamado “Guatavita” para tratar el tema del pasado precolombino como un tiempo mítico, y estático donde no hubo variación. Este se desarrolló con el fin de impactar en la educación y la cultura nacional con un mensaje de patrimonio e identidad. Otro proyecto del Museo del Oro enfocado en lo interactivo son las maletas didácticas que se prestan a entidades educativas para la enseñanza y divulgación de conocimiento a través de la exploración y el tacto con réplicas de piezas prehispánicas conservadas en el Museo, en total son 28 maletas con fines culturales. Este último proyecto también lo implementó el Museo Universitario de la

Universidad de Antioquia MUUA, contando con maletas en las áreas de Antropología, Artes Visuales y Ciencias Naturales.

A pesar de las variadas investigaciones que se han desarrollado sobre piezas prehispánicas a nivel nacional y mundial, sólo se han escrito algunos artículos periodísticos sobre la Fundación Aburrá y su colección, teniendo como resultado una notable escases de investigaciones. Sin embargo, aproximadamente el 30% de la colección está registrada ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

1.2 Marco histórico

La Fundación Aburrá nació el 30 de septiembre del año 2006 en la ciudad de Medellín-Colombia, bajo la dirección del artista y profesor Gabriel Monsalve Madrigal. Dicha institución surgió a raíz de una exposición que se llevó a cabo en el Museo de las Expresiones Culturales del Liceo Nacional Marco Fidel Suarez denominada *Experiencias*, en la cual se expusieron piezas de arte religioso creadas por el maestro Gabriel y otras de origen prehispánico que pertenecían a coleccionistas privados, entre ellos al antropólogo Ricardo Saldarriaga.

Ya que el señor Monsalve contaba no sólo con piezas de arte religioso, sino también con piezas prehispánicas que fue coleccionando desde 2002 por medio de la relación amistosa con el profesor Saldarriaga. Ambos vieron en la exposición la oportunidad de crear uno o varios espacios que albergasen estos dos tipos de colecciones, con el fin de salvaguardarlas y exponerlas al público. Bajo esta premisa se concluyó que el tipo de institución más adecuada, era una fundación, hoy conocida como Fundación Aburrá.

La colección de mayor importancia en la Fundación corresponde al acervo de arte prehispánico que tiene en la actualidad más de 3.000 piezas. En este sentido, la entidad tiene

como objetivo primordial albergar, proteger, conservar, preservar y difundir dicha colección. Con esta intención, en el año 2013 se registraron todas las piezas prehispánicas existentes hasta ese momento ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y ante el Ministerio Nacional de Cultura. A partir de este momento, la entidad fue reconocida como institución con colección museal, siendo adscrita a la Red de Museos de Antioquia y más recientemente a la Mesa de Museos de Medellín. A partir de entonces la colección sigue siendo nutrida con el aporte de piezas de las colecciones de Mario Jaramillo y el mismo Ricardo Saldarriaga.

Teniendo en cuenta el considerable número de piezas que reposan en la Fundación y su diversidad de forma, materialidad y composición, se debe aclarar que esta investigación se centrará sólo en tres áreas temáticas de la colección prehispánica, específicamente en las pintaderas, los instrumentos musicales y músicos y las representaciones de los ciervos

1.3 Marco geográfico

Las piezas prehispánicas deben ser adjudicadas a alguien, sin embargo, al tener presente que los territorios habitados por los indígenas se transformaban, y las comunidades que allí se asentaban podían variar con el paso del tiempo, se dificulta el atribuir elementos a unos u otros. Por esta razón, se tiende a clasificar las piezas por “territorios” siendo los usuales asociados a culturas como Calima, Tumaco, San Agustín, Malagana, Tierradentro, Tolima, Nariño, Quimbaya, Zenú, Tairona, y Muisca, empero es poco lo que se habla específicamente de las tribus o pequeños grupos indígenas que habitaron esos mismos territorios.

Se debe tener presente que había grupos más numerosos que otros, y con conocimientos o prácticas más desarrolladas, por lo que es un inconveniente que las piezas realizadas por

pequeños grupos se les atribuyan a otros, o viceversa, basándose sólo en el lugar de hallazgo. Esta clasificación sigue siendo utilizada por expertos en el arte a pesar del surgimiento de constante información nueva, lo que se evidencia en el libro *Arte colombiano. 3500 años de historia*:

Antes de la llegada de los conquistadores españoles y a lo largo de más de treinta siglos, surgieron grupos humanos en distintas regiones geográficas del territorio colombiano. Casi todos dejaron en las “viviendas para la otra vida”, muestras de objetos elaborados en concha, cerámica, oro, piedra y textiles. [...] Tradicionalmente las evidencias materiales se han agrupado a partir de la observación de ciertos rasgos estilísticos comunes y se han denominado “culturas”. Esta noción ha sido replanteada porque supone la homogeneidad que no correspondería con las complejas realidades y los procesos que se vivieron en cada región. Pero para facilitar la exposición, en este capítulo se adoptan las mismas denominaciones arqueológicas tradicionales, referidas a regiones geográficas cuyos límites son relativamente difusos (Londoño, 2001, p. 12).

Bajo la anterior premisa, uno de los investigadores que señala de forma más incisiva el asentamiento de varias culturas, específicamente en lo que ahora es el territorio antioqueño, es el antropólogo Ricardo Saldarriaga. Este autor se refiere entonces a las siguientes comunidades: Cunas, Darien, Urabaibes, Finzenúes, Panzenúes, Zenufanaes, Nutabes, Tahamíes, Chocóes, Patangoros, Catíos, Chamies, Caramantas, Pipintacs, Chancos, Quimbaya, Quindos, Tolima, Ylama y Paleoindios. De esta manera se facilita la atribución de piezas encontradas a unos u otros grupos étnicos (Véase Mapa arqueológico de las etnias de Antioquia la Grande según Ricardo Saldarriaga).

Teniendo en consideración el mapa ilustrado, se debe aclarar que la mayoría de las piezas existentes en la Fundación que serán analizadas en esta monografía, estarán enlazadas con dicha

propuesta geográfica. Las demás piezas son atribuidas a comunidades asentadas por fuera de lo que ahora es designado como el territorio antioqueño.

1.4 Marco conceptual

Uno de los grandes inconvenientes para enfrentar este trabajo de grado tiene que ver con la incertidumbre de la originalidad de las piezas a investigar, pues hay que tener presente que la totalidad de la colección procede de la g.uaquería, lo que implica una descontextualización del territorio en el que se hallaron, de esta manera sólo se pueden hacer atribuciones a culturas, sin tener completa veracidad. También esto supone una duda constante de la originalidad de las piezas ya que es sabida la práctica de la falsificación de elementos prehispánicos. Ejemplo de esto último son las reconocidas piezas de la Familia Alzate.

Lastimosamente, aunque se efectúan pruebas para comprobar la originalidad de elementos cerámicos como la prueba de Carbono 14, esta sigue siendo muy costosa y no es posible llevarla a cabo en objetos metálicos. Otro inconveniente a tener en cuenta es la falta de investigaciones similares sobre los tipos de piezas a tratar en esta monografía, ya que son muy pocos los estudios que profundicen en los sellos prehispánicos, más allá de limitarse a presentar su patrón e indicar el lugar de hallazgos.

Los estudios de instrumentos musicales son incompletos pues luego de la conquista hubo una falta de interés por conservar o proteger la información que las comunidades indígenas podían aportar en este ámbito, dejando en el olvido las costumbres asociadas a sus prácticas artísticas, como por ejemplo, la danza, las técnicas de fabricación de instrumentos musicales y su forma de interpretarlos, lo que dio como resultado que las notas, melodías y composiciones desaparecieran junto con ellos.

Respecto a los ciervos, no es la excepción, pues en los libros sobre arqueología e historia del arte prehispánico relacionados al territorio colombiano es inexistente la información sobre los mismos, destacándose solo un remate de bastón con dos cabezas de ciervo, que es conservado por el Museo de Oro de Bogotá.

Para abordar el material existente en la Fundación Aburrá y desarrollar esta tesis se deben tener en cuenta términos claves que sirven para dar claridad sobre el tema en general y las características de la colección. Algunos de estos términos están relacionados con la **guaquería** y los **entierros**. En cuanto a la guaquería se entiende como la práctica de hallar, extraer y comercializar material arqueológico sin un previo estudio. Mientras que los entierros eran la manera de preservar o guardar elementos de importancia vinculados con la riqueza y las posesiones. Era común que los difuntos fueran sepultados con sus pertenencias, entre ellas vasijas, telas, figurillas y adornos orfebres. De hecho, Carl Henrik Langebaek en la *Gran Enciclopedia de Colombia* de la editorial del Círculo de Lectores (Tomo 1 Arte), sostiene que el número de piezas halladas en los enterramientos son prueba del nivel de prestigio que tenía un individuo en la comunidad. De esta manera entre más piezas se encuentran en una tumba, más importante era el personaje. Por otro lado, también se debe aclarar que no sólo las tumbas tienen material arqueológico, sino que los basureros hallados cerca de asentamientos también arrojan variedad de información de la forma de vida y las costumbres. Relacionado con esto, el historiador Gustavo Zapata citado por Juliana Diosa y *et al* en el artículo de periódico *Guaquería, la historia oculta bajo tierra*, comenta: “Es por esta vía que se nos fueron los grandes tesoros de estas culturas nuestras. Los guaqueros no tenían ningún interés en conservar las piezas, no tenían interés ni antropológico ni histórico ni de ninguna índole, porque eran campesinos que tenían que subsistir de alguna manera” (*El Espectador*, 2016, párr. 7).

La labor del gUAQUERO surge de la carencia de leyes de protección al patrimonio arqueológico. Esto permitía, a quien hallara los objetos, quedárselos. Por este motivo, muchas piezas fueron fundidas, comercializadas, copiadas, destruidas y en variadas ocasiones, llevadas al extranjero. No obstante, el mayor inconveniente que ha representado la gUAQUERÍA es la gran cantidad de información que se pierde al hallar y extraer una pieza sin estudios arqueológicos, ya que el territorio y el contexto donde se encontraban brindan una variada información que da luces sobre las comunidades indígenas y el territorio mismo. Finalmente, las piezas que se recuperan de manos de gUAQUEROS y comerciantes, no sólo pierden un alto valor informativo, sino que genera un alto nivel de desconfianza y suspicacia por la duda respecto a su originalidad. Pero no por ello, hay una pérdida del valor y de calidad artística de los objetos recuperados bajo esta modalidad. También debe aclararse que es cierto que no se puede afirmar que la totalidad del material prehispánico que reposa en las colecciones museales colombianas y en colecciones extranjeras son auténticas, ya que no todas son producto de hallazgos y estudios arqueológicos.

Otro concepto a tener en cuenta en esta tesis, es el de **arte prehispánico**. A pesar de la discrepancia y la duda de si se puede considerar o no arte a las piezas prehispánicas, se deben aclarar dos ideas. Por un lado, Beatriz de la Fuente en su texto *Para qué la historia del arte prehispánico* dice:

El objeto del arte comunica no sólo experiencias estéticas, pues, en virtud de ser un producto humano, es en sí misma una obra histórica. Lo anterior significa que la obra de arte guarda y transmite mensajes de acuerdo con una estructura convencional, codificada y reconocida por el pueblo que le dio origen (De la Fuente, 2006, p. 8).

Esta ha sido una idea compartida por algunos investigadores e historiadores cuando hacen alusión a que las piezas prehispánicas tenían un fin utilitario, funerario o ritual. Sin embargo,

consideran que al tener una utilidad estos elementos pierden ese carácter de arte a pesar de las complejas técnicas empleadas, de los patrones y diseños plasmados, adicionando el profundo significado. No obstante, más adelante la escritora afirmará sobre el arte lo siguiente:

Es una tendencia fundamental del hombre, producto supremo de su actividad creadora y conducta primordial de comunicación. El arte es expresión de la actividad y la voluntad del hombre, y contribuye a formar la conciencia humana. En las artes plásticas, por medio de formas, espacios, volúmenes, colores, líneas, integrados de maneras asombrosamente variables y distintas, el hombre da presencia a asuntos que manifiestan sus inquietudes naturales. (De la Fuente, 2006, p. 9).

Lo anterior no sólo sostiene que en las representaciones artísticas de las comunidades prehispánicas puede haber una motivación al momento de crear (ya que esto último es innato en el ser mismo), sino que también soporta la idea de que el arte prehispánico no debe valorarse o juzgarse bajo los mismos lineamientos que el arte europeo, ya que manejan cánones diferentes.

Con relación al recinto museal, es indispensable hablar del concepto de **colección**, ya que a partir de ésta, se realiza el presente proyecto monográfico. Las entidades museales son así definidas por tener una o varias colecciones, lo que significa conservar un conjunto de objetos materiales o inmateriales que tienen en común alguna temática. André Desvallées y François Mairesse escriben sobre algunos conceptos que se relacionan con la museología, y citan a Burcaw en lo concerniente al concepto de colección, quien la define como “los objetos de museo colectados, adquiridos y preservados en razón de su valor ejemplar, su valor de referencia o como objetos de importancia estética o educativa” (2009, p. 27). Posteriormente al reflexionar sobre los nuevos museos que conservan patrimonio inmaterial, los autores complementan esta definición, mencionando que son una “reunión de objetos que conservan su individualidad y se

agrupan de manera intencional según una lógica específica” (p. 29). Así mismo la Fundación Aburrá cuenta con diversas colecciones, siendo la primordial la concerniente con el arte prehispánico. Entre este gran grupo, se pueden clasificar de diversas maneras, lo que permitiría profundizar y contextualizar las piezas que allí reposan.

Por otro lado, sin discriminación de lugar, tiempo o edad, el hombre se ha preguntado por la razón de las cosas, lo que incluye no sólo los fenómenos naturales sino también la explicación de su propia existencia. Ha sido común que seguido de estas preguntas, las comunidades den explicaciones a todo lo que les rodea, la razón de las lluvias, la procedencia de la fauna y flora, la ausencia del sol en las noches, lo que sucede luego de morir, entre otras cosas. Así, las comunidades prehispánicas construyen su **cosmogonía** y alrededor de esto se desarrollan las tradiciones y costumbres, generando su propio sistema de creencias, dioses, mitos, rituales y prácticas aceptando como verdad las palabras del chamán o sacerdote quien habla en nombre de los dioses. Los numerosos hallazgos de estatuillas, monumentos, altares, representaciones de dioses, e incluso la fabricación de vestiduras y elementos decorativos para las ceremonias, dan cuenta del valor y la importancia de los sistemas de creencias dentro de dichas comunidades.

1.5 Marco Legal

Desde el momento de la conquista europea a las tierras americanas (1492), hubo un interés primordial de hacerse a las riquezas del nuevo continente, siendo no sólo objeto de interés el territorio mismo, sino los minerales, fauna, flora y elementos exóticos provenientes de las manos de las comunidades indígenas.

Para sostener la empresa de la conquista, y posteriormente de la colonia, se entablaron varias leyes relacionadas a la división de riquezas entre los conquistadores y la corona, por lo que cada

botín recaudado, hallado o decomisado, debía ser fraccionado (Boix, Recopilación de leyes de los reinos de las indias, mandada a imprimir y publicar por la magestad [sic.] católica del rey Don Carlos II. nuestro señor, 1841, Título nueve de los tributos de indios, puestos en la corona real, y otros procedidos de vacantes de encomiendas, p. 56)

Luego de la independencia de Colombia, las leyes cambian, por lo que se le permite al que encuentra huacas o enterramientos conservar las riquezas halladas. Sin embargo, esto promueve la creación del oficio del guaquero y junto con ello, la venta e intercambio de bienes arqueológicos. Lo más grave de esta situación es la libre extracción de estos bienes hacia el extranjero, su acumulación por parte de coleccionistas privados y el aumento de réplicas.

Además, en la contemporaneidad, se encuentran las siguientes leyes sobre el patrimonio arqueológico claramente referenciadas en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH, Preguntas y respuestas frecuentes ¿Cuál es la legislación vigente sobre patrimonio arqueológico de la Nación?, 2010, párr. 1, 2, 3, 4).

Esto es complementado con información de los Artículos 8, 63 y 72 de la Constitución Política de Colombia de 1991 Ley 397 de 1997 donde se dictan normas sobre el Patrimonio Cultural y se crea el Ministerio de Cultura. Ley 1185 de 2008 que modifica la Ley 397 de 1997.

En dichos artículos, se aclara que los bienes arqueológicos pertenecen a la Nación, son inalienables, imprescriptibles e inembargables. No pueden ser comercializados, ni extraídos del país. Además, según el Decreto 833 de 2002 y el Decreto 763 de 2009, todo el territorio nacional es considerado zona potencial de riqueza arqueológica.

Existen también una serie de leyes encargadas de la protección: en la Ley 163 de 1959, por ejemplo, se dictan medidas sobre defensa y conservación del Patrimonio Histórico, Artístico y Monumentos Públicos de la Nación; la Ley 36 de 1936, aprueba el Pacto Roerich para la

protección de las Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos; la Ley 14 de 1936, autoriza adherir al Tratado sobre la protección de muebles de valor histórico; la Ley 103 de 1931, fomenta la conservación de los monumentos arqueológicos de San Agustín Decreto 763 de 2009, y reglamenta lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza material.

También se conocen una serie de decretos alusivos a este tema como por ejemplo el Decreto 833 de 2002, donde se reglamenta en materia de Patrimonio Arqueológico Nacional; el Decreto 2667 de 1999, por medio del cual se crea el Instituto Colombiano de Antropología e Historia; el Decreto 522 de 1971, que incorpora contravenciones al Código Nacional de Policía; el Decreto 1355 de 1970 y el Decreto 264 de 1963, que reglamenta sobre la defensa y conservación del Patrimonio Histórico, Artístico y Monumentos Públicos de la Nación.

La colección de la Fundación Aburrá está regida por las leyes nacionales antes mencionadas sobre la tenencia y conservación de patrimonio arqueológico, además de cumplir la función como museo de albergar, proteger, conservar, preservar y difundir dicha colección. Se debe tener presente, además, que para la manipulación y desplazamiento de las piezas ya sea dentro o fuera de la institución, se requiere de la autorización expedida por el director de la entidad, el señor Gabriel Monsalve.

2. METODOLOGÍA

La presente monografía realizada para conseguir el título de Maestro en Artes Visuales, se llevó a cabo bajo el área de conocimiento de las Ciencias Sociales, Humanas y Artes. Pertenece al campo disciplinar de las artes plásticas y se concentra en el arte prehispánico; se rige bajo el programa académico Artes Visuales de la Institución Universitaria ITM. Para la realización de este trabajo, se tomó como base el perfil profesional del programa: **Gestión de servicios y conservación de bienes culturales y patrimoniales.**

La ejecución de esta monografía requirió primordialmente de un proceso de identificación observación, análisis y registro de las muestras de la colección de la Fundación Aburrá tratadas en los tres resultados desarrollados a continuación, siendo el material de estudio: las pintaderas prehispánicas, los instrumentos musicales y músicos y los ciervos. La adjudicación de las piezas de la Fundación, a determinadas culturas, referenciadas en este trabajo, es de la autoría del propio director Gabriel Monsalve Madrigal. En los tres casos, se parte desde lo más general, contextualizando e identificando el panorama, hasta lo particular, enfatizando en la colección de la Fundación, específicamente en las piezas que se relacionan con los temas desarrollados.

Para el primer resultado *Identificación de los rodillos prehispánicos de la Fundación Aburrá: clasificación y análisis*, se hace una división de cinco subtemas, que a pesar de relacionarse con las pintaderas en general, como sus tipos y usos, posteriormente se ahonda en los rodillos Panzenú donados por el profesor Ricardo Saldarriaga. En este apartado (como en los siguientes) se toma como ejemplo el método de análisis de Erwin Panofsky quien propone el proceso de preiconografía, iconografía e iconología. No obstante, para esta monografía, sólo se realizan las primeras dos etapas. El método de Panofsky permite identificar las diferencias entre sellos y rodillos, las formas constantes, el material y color, así como el significado de los patrones. De

esta manera, los métodos investigativos cuantitativo y cualitativo, permitieron compilar en una tabla la información de 93 pintaderas a las que se tuvo acceso. Se requirió hacer el registro fotográfico individual de los rodillos, lo que dio pie a su identificación, y con ello conocer cuántas piezas tenían formas en común, cuáles se diferenciaban en cuanto al color de su material, las piezas de mayor y menor medida e incluso las que visualmente eran únicas dentro de la muestra.

Es importante recalcar la relevancia que se da a otros autores que escribieron sobre cada uno de los temas, siendo el referente principal —en el caso de las pintaderas— Jesús Arango Cano con su texto *Husos, sellos y rodillos*, así como otros autores como Antonio Grass con *La marca mágica*, Ricardo Saldarriaga con *El paisa y sus orígenes* y Lucía Rojas de Perdomo con *Arqueología de Colombia. Visión Panorámica*.

Por otro lado, el segundo resultado *Los instrumentos musicales prehispánicos y la representación de los músicos dentro de las comunidades indígenas*, se aborda desde las clasificaciones existentes de los instrumentos musicales, hasta los tipos de instrumentos sonoros que hacen parte de la Fundación. Sin embargo, después de hablar sobre la representación de los músicos en las piezas de la institución, se alude de nuevo, en forma general, de la música en las culturas prehispánicas.

Se requirió hacer una tabla para aclarar los tipos de instrumentos sonoros que hacen parte de la Fundación y sus lugares de procedencia. Y otra, para indicar los tipos de músicos representados, junto con sus lugares de origen. Ambas permiten saber un aproximado de la cantidad de instrumentos sonoros que existen en la Fundación. Se usó el método de Panofsky para la descripción de las formas tanto de instrumentos como de músicos al relacionarlas con escenarios reconocidos, además de emplear parte del registro fotográfico que compila la entidad.

Finalmente para el tercer y último resultado *Los animales sagrados en el mundo prehispánico*, además del método de Panofsky ya mencionado, se construyeron tres tablas. La primera recopila la información de las especies y subespecies de cérvidos que habitan el territorio colombiano. La segunda permite identificar —según la adjudicación de las representaciones prehispánicas que reposan en la Fundación Aburrá— las especies que probablemente fueron representadas por cada comunidad. Y la tercera presenta cada una de las piezas en las que aparecen los ciervos, la adjudicación de esas representaciones a la comunidad correspondiente y su clasificación en cuanto al tipo de temática que figura, siendo de carácter ritual, de caza o natural.

En este último capítulo, también se emplea el registro fotográfico de la Fundación Aburrá y se da relevancia a autores como María Monterlíu con su texto *Algunos aspectos del venado en la religión de los Mayas de Yucatán*, Antonio Grass con *Animales mitológicos* y Gerardo Reichel Dolmatoff en *Arqueología de Colombia: un texto introductorio*, entre otros.

3. IDENTIFICACIÓN DE LOS RODILLOS PREHISPÁNICOS DE LA FUNDACIÓN ABURRÁ: CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS

Las comunidades prehispánicas crearon y mejoraron una variedad de elementos y utensilios con el fin de facilitar su supervivencia en los diversos territorios de *Abya Yala*. Piezas para el quehacer cotidiano como vasijas y cuencos fabricados en arcilla fueron destinados para guardar los alimentos y recoger el agua, ralladores del mismo material para desprender las escamas de los peces, dispositivos de caza como cerbatanas y redes de pesca fabricados con elementos que la misma naturaleza les proveía, además de hachas y lanzas que no sólo se empleaban a la hora de cazar sino también para defenderse y atacar en enfrentamientos con otras comunidades. Varios grupos tejieron vestiduras en algodón y lana, además de hamacas, esteras y cestos, sin dejar de lado la construcción de los bohíos y balsas.

Por otro lado, las diversas construcciones que fueron levantadas siguiendo sus creencias espirituales, han sido motivo de asombro en la comunidad académica y en el mundo entero. Aunque las pirámides escalonadas Maya y Azteca, los templos Inca, las grandes cabezas Olmeca y los Moai en la Isla de Pascua siguen siendo de una calidad sorprendente no sólo debido a su tamaño sino también a su factura. En el territorio colombiano también se ha encontrado gran riqueza prehispánica, de ello dan cuenta las piezas de San Agustín, las terrazas de la ciudad perdida en la Sierra Nevada de Santa Marta, el sistema hidráulico en Sucre, los hipogeos de Tierradentro y la innumerable variedad de piezas fabricadas en metales preciosos, cerámica, hueso, madera, piedra, entre otros, halladas a lo largo de todo el territorio.

De todas estas formas de expresión, sobresale un elemento conocido como pintadera, rollo, sello o estampadera que fueron muy usuales en las comunidades indígenas doradas del territorio colombiano. A continuación, se dará una explicación sobre las características, usos, y formas de

dichos rollos prehispánicos, haciendo énfasis en las pintaderas existentes en la Fundación Aburrá donde se ve reflejada la importancia de este objeto en las comunidades prehispánicas, especialmente en la Panzenú.

3.1 Las pintaderas prehispánicas

Las pintaderas prehispánicas, también llamadas estampaderas, sellos o rollos son parte de la riqueza material que nutre la historia y da cuenta de las creencias y costumbres de las comunidades prehispánicas frente a la cotidianidad. Dichos elementos fueron fabricados mayormente en barro, no obstante, también hay ejemplares líticos.

Se trataba de piezas destinadas a la pintura del cuerpo, de las telas y en ocasiones de las vasijas y, además, variaban en forma, diseño y tamaño. Algunas estampaderas tenían la forma de cilindros que podían tener agarraderas a ambos lados a manera de rodillo para facilitar su movimiento y desplazamiento sobre las telas, pero no era una condición para todas. Las pintaderas prehispánicas tienen en común que son talladas en relieve con diseños que luego se plasmarían por medio de pigmentos con la técnica del positivo-negativo.

Los diseños incisos en estas piezas pueden variar desde formas básicas como líneas y puntos, hasta, como menciona el profesor Ricardo Saldarriaga en su texto *El paisa y sus orígenes. Lo que no se ha dicho del descubrimiento*, en diseños “Geométricos, fitomorfos, zoomorfos y abstractos” (2011, p. 308). Agregando a estos patrones tallados también hay una variedad en cuanto a tamaño y forma de la estructura de dichas pintaderas ya que los rodillos, con su figura cilíndrica, se distinguen por su diámetro y altura. De esta manera es común encontrar este tipo de piezas que midan entre los 1,8 cm (Véase figura 1) y los 10,9 cm (Véase figura 2), y que tengan un diámetro de 2 a 7,5 cm (Véase figura 3 y 2 respectivamente).



Figura 1 Rodillo # 23, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá



Figura 2 Rodillo # 80, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá



Figura 3 Rodillo # 24, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá

Los sellos, en cambio, pueden ser planos o pueden tener una curvatura convexa. Estas placas, al igual que los rollos, tienen diseños incisos y eran empleadas con el mismo objetivo: estampar. Empero los sellos eran empleados más comúnmente para pintar la piel. Algunos de estos podían tener, incluso, un mango para generar presión sobre el material a pintar, lo que no los diferencia mucho de los usados en la modernidad para firmar documentos.

En general, las pintaderas tienen una gran variedad de diseños, lo que demuestra el grado de recursividad por parte de los fabricantes. Líneas diagonales, verticales, en zigzag, curvas, espirales, círculos, triángulos y cuadrados, son algunas de las formas plasmadas en las telas usando los rodillos. Se puede considerar que algunas de estas formas son una abstracción de elementos de la naturaleza, ejemplo de ello son las pintaderas que por su talla, se asemejan a las mazorcas, planta que se ha distinguido por su gran importancia en la alimentación de las comunidades indígenas a lo largo de América.

3.2 El uso de los sellos y su empleo en la piel y los textiles

Se debe tener en cuenta que los rodillos tienen como finalidad estampar las telas de algodón y de lana, además de ser empleados al momento de pintar el cuerpo humano. Así lo menciona Jesús Arango Cano en su libro *Husos, sellos y rodillos*: “Decíamos que los sellos y rodillos se utilizaban para estampar telas, a lo que debemos agregar que, además, se empleaban para

pintarse el cuerpo en las ceremonias y para las actividades guerreras. Aún más, también parece que utilizaban estos elementos para pintar algunas piezas de cerámica” (Arango, 1994, p. 54).

Los patrones tallados en pintaderas son bastante comunes en el mundo prehispánico razón por la cual esos diseños también podían encontrarse en otras piezas de diversos materiales, como vasijas, hipogeos, poporos, pectorales, urnas, petroglifos, entre otros. Arango (1994) también señala que algunos de estos patrones no sólo fueron pintados sino que también fueron incorporados en los tejidos. En este sentido, aunque los rodillos varían levemente en su estructura, en general se asemejan en su forma cilíndrica. Arango realiza una descripción al respecto:

El rodillo común y corriente es macizo, con una decoración sencilla, aunque en algunas ocasiones lo es muy complicada, también. Algunos llevan una perforación que los recorre de un extremo a otro por el que se introducía un palo delgado y lo utilizaban para facilitar el rodamiento sobre la tela que se estampaba. De igual modo, hay otros cuya perforación no pasa de un extremo a otro, sino que penetra apenas un poco en cada punta. Para utilizar este tipo de sello se necesitan dos pequeños palos, uno a cada extremo y de esta manera lo hacían rodar para imprimir o estampar el objeto deseado. Finalmente, hay rodillos que tienen una protuberancia en cada extremo, de los que se asía el objeto y se empleaba en el estampado (Arango, 1994, p. 70).

Por otro lado, se puede decir que en cuanto a la forma de los sellos, las comunidades indígenas eran más arriesgadas a la hora de configurarlos, ya que se han encontrado piezas en forma de medallones, cuadrados, rectángulos e incluso hay algunos sin forma definida. Lo que sí se puede inferir es la razón de la diferencia en cuanto a la forma de estos dos tipos de pintaderas a pesar de cumplir con el mismo objetivo de estampar. La estructura de los sellos al ser plana o

convexa posiblemente permitía que los diseños se transfirieran con mayor facilidad a las formas orgánicas del cuerpo, permitiendo adaptarse mejor a la anatomía con sus curvas y ángulos. Además los mangos que en ocasiones le añadían, facilitaba aplicar presión sobre la piel y con ello la transferencia uniforme de todo el diseño tallado.

El cuerpo era un elemento que podía modificarse o deformarse, ejemplo de ello son los cráneos de las piezas antropomorfas halladas en el territorio Tumaco-La Tolita, empero pintarse el cuerpo podía relacionarse con otras dinámicas: “Los indígenas americanos llevaban frecuentemente sus cuerpos con excesos decorados. Deformaban sus cráneos, brazos y piernas, pintaban sus caras y cuerpos, usaban coronas, pectorales, narigueras, entre otros adornos de metal. Esta decoración era como su segunda piel y a través de esta se definía y transformaba la persona” (Hernández, Los espíritus, el oro y el chamán (segunda parte), 2010, párr. 3).

Pintarse el cuerpo para camuflarse en el entorno con el objeto de cazar o como mecanismo de defensa se ha empleado por muchas comunidades para subsistir en un territorio. De igual manera, llevar a cabo esta práctica para la celebración de rituales o la preparación para las guerras hacía parte de las creencias y costumbres de dichos grupos, lo que indicaría una profunda conexión con sus creencias y sus dioses, e incluso un interés por la individualidad y la distinción:

Era necesario cubrir el cuerpo con marcas de animales para lograr el éxito en la caza, tatuarse con sellos de simios para tener sus poderes naturales o los que le fueron atribuidos, marcarse de pájaros para acertar la flecha sobre sus cuerpos u obtener su bello plumaje o el poder de su canto o la conversación de loros y guacamayas. El tatuaje será también el distintivo de su clan. La marca unirá al hombre más íntimamente con su ancestro, con su color, con su regente. Así, estampado, marcado, tatuado, por hombre, animal o signo, logrará la pertenencia, se confundirá el ser con la deidad, se dominarán los fenómenos de la naturaleza,

se sobrepondrá a los temores de lo desconocido, a lo no aclarado, al misterio, a donde la razón no ha podido llegar (Grass, 1976, p. 20-21).

Estos patrones, formas y figuras, eran impresos en la piel con el mismo objetivo que el hombre antiguo al pintar sus cavernas, con la creencia de que al dibujar un bisonte, la captura de éste en la realidad ya estaba asegurada. A esto se suma la creencia de que dichos trazos y patrones podían protegerlos de los peligros de su entorno. Al respecto, Antonio Grass dice:

Así debieron crearse los sellos, rodillos y matrices, que luego irían a dejar su marca, su impronta, su tatuaje, en los cuerpos que van a la guerra, a la caza, a la recolección de frutos. Marcarse para librarse de las enfermedades, para iniciarse en los ritos secretos de la sociedad. Tatuarse, marcarse con el mito para poseer la huella de los dientes del espíritu. Así debieron tomarse los poderes de lo mitológico a través de la marca que dejan estos objetos en la piel, con los poderes del rito, con el conjuro de la estampación (p. 20).

El marcaje de la piel estaba en relación directa con el tipo de actividades, costumbres y creencias de los indígenas americanos. Bajo esta premisa se puede pensar que las culturas prehispánicas contaban con una serie de signos y símbolos cuyo significado se relacionaba con las situaciones de su entorno y su existir. Al leer a Grass, en su texto recoge la siguiente reflexión que está emparentada con los motivos de empleo de dichos símbolos además de las actividades en donde tenían mayor relevancia:

La marca, el signo, el símbolo, es para el hombre antiguo de Colombia, su más poderosa defensa, amparado por sus dioses, bien sean deíficos o diabólicos, o todo al tiempo. Con los símbolos dados al agua, al aire, al fuego, a la tierra, al cielo, o a las profundidades desconocidas, el hombre antiguo de Colombia afrontó la vida y la muerte, ayudado, amparado, por las marcas de sus dioses, llevando la red de su tatuaje, como cota de malla para

lo material y lo espiritual, llevando sobre sí sus creencias y toda la iconografía que fue acumulando con el correr de los tiempos (p. 21).

Respecto a la decoración de los textiles, es poca la información a la que arqueólogos y antropólogos pueden acceder, ya que es muy difícil hallar materiales textiles que han sobrevivido al paso del tiempo. De igual manera, es más complicado aún identificar patrones y decoración en las telas, ya que los pigmentos empleados, de procedencia natural tienden a degradarse de forma más rápida que las tintas textiles sintéticas contemporáneas. Aun así, refiriéndose a las marcas en los textiles Lucía Rojas de Perdomo (1995) en su texto *Arqueología Colombiana. Visión panorámica*, expresa:

La decoración es un importante documento debido a que la producción de los artífices precolombinos giraba, por lo general, en torno a un complejo mundo de símbolos mágico-religiosos, y a su vez, porque su ornamentación y calidad representaba la jerarquía social de quien lo llevara en vida o dentro de las tumbas como parte del ajuar funerario (p.168).

Los textiles no sólo se convirtieron en la mejor manera de protegerse del clima y soportar el entorno, se volvieron parte de la identidad de los individuos, representaba la distinción y el estatus social, el poder y la valía. Y en esto también contribuyeron los colores que servían de distintivos, las marcas, figuras, formas y símbolos que en ellos se plasmaban a través de los rodillos y sellos, idea que desarrolla la autora de la siguiente manera:

Para la decoración de los textiles, fuera de los artísticos diseños logrados a partir de la combinación de las diversas puntadas, teñían las telas por medio de colorantes vegetales, animales, minerales, o también tenían los hilos de diferentes colores para producir los diseños deseados. Fue también muy frecuente, entre los indígenas del Nuevo Mundo, decorar sus telas con motivos elaborados en rodillos de cerámica, los cuales, al impregnarse de pintura y luego

estamparse sobre la tela, reproducían el diseño con nitidez. La aparición de estampaderas y rodillos en los yacimientos arqueológicos ilustran no sólo sobre la industria textil como actividad del grupo, sino sobre la técnica decorativa empleada. Entre los Quimbayas de Colombia, la industria textil fue de gran importancia, de acuerdo con las reseñas de los cronistas ratificadas [sic.] por la gran cantidad de volantes de huso y pintaderas que aparecieron en sus tumbas (p. 172).

Los símbolos representativos ya no sólo hacen parte de las pinturas en la piel, sino también, en sus vestiduras, trajes, que como dice Rojas (1995), en ocasiones indicaban el grado jerárquico de un individuo en la comunidad: “Entre los Aztecas, los tejidos y adornos se llevaban de acuerdo con la categoría social o política a la cual se perteneciera. En los Muisca de Cundinamarca y Boyacá, existía diferenciación entre los vestidos de la nobleza y la del pueblo común, en calidad de tejido y de decoración” (p. 173). Esto indica la importancia que podían tener ciertos símbolos plasmados en los rollos, siendo este el posible motivo de sepultar al difunto con ellos, relación que se daría entre las telas, los símbolos marcados en estas, los rodillos empleados y el estatus social del individuo.

Así como las pintaderas mencionadas, la Fundación Aburrá cuenta con un número considerable de rodillos y sellos pertenecientes a las comunidades prehispánicas de Colombia. Es probable que estas piezas hayan sido empleadas al momento de pintar los textiles fabricados, sin embargo también debemos tener en cuenta que es probable que algunos de estos sellos no hayan sido usados, ya que en ocasiones algunas piezas eran creadas exclusivamente para ser enterradas o guardadas en sepulturas de hombres importantes con el objeto de ser empleadas en la siguiente vida.

Dichos objetos custodiados por la Fundación, al igual que las piezas conservadas en importantes museos como el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) y el Museo del Oro, también cuentan con una calidad de fabricación admirable, lo que nos permite considerar el alto valor estético y patrimonial de piezas conservadas en otros lugares menos reconocidos.

3.3 Pigmentos y materiales para la estampación

Como todos los demás materiales que proveía la tierra y de los que se hizo el hombre prehispánico para su subsistencia y la de su grupo, los pigmentos no son la excepción. Los elementos para producir colores con los que pintar telas, cerámicas, rocas, madera, cuevas, y el cuerpo mismo, eran el resultado de la observación y la experimentación respecto al entorno. De esta manera la extracción de pigmentos de origen animal, vegetal y mineral, no sólo requerían de cierta habilidad, sino también cierto grado de paciencia y exploración. De esto da cuenta el profesor Saldarriaga (2011) cuando habla de los Panzenúes y su amplia labor en la creación de sellos y rodillos:

Fueron obras de ceramistas y de químicos especializados en pigmentos orgánicos o minerales y que las utilizaron para pintarse unos a otros; la pintura corporal fue el vestido que lucían en las fiestas, ya que vivieron desnudos pero bellamente maquillados. Conocieron muchos colorantes, sobre todo rojos, anaranjados, añiles y negros; sacaron colores hasta de plumas molidas (p. 308).

Procesos de extracción, recolección, secado, triturado y molido eran comunes para convertir los elementos naturales en polvos o aceites ideales para pintar y estampar. Hernández (2012) afirma que como “Instrumento de belleza y transformación, los colores se obtienen con tintes

vegetales como los de la bija (*Bika Orellana*) de color rojo y la jagua (*Genipa americana*) de color negro. Se utilizan palitos y pinceles para dibujar los diseños” (párr. 2).

Además de la extracción y recolección de materiales para convertirlos en pigmentos y con ello decorar textiles, vasijas, hipogeos, entre otros elementos, debían emplear algunos recipientes para conservar y contener tanto las materias primas como los polvos y aceites resultantes, en este sentido la cerámica y la cestería siguen cumpliendo un papel fundamental para almacenar.

Algunos pigmentos eran tan comunes que se emplearon en muchas comunidades a lo largo del continente, lo que puede significar que estos conocimientos pasaron de unos grupos a otros por medio de los cargueros o canasteros (viajeros encargados de transportar materiales, alimentos y objetos valiosos que eran intercambiados). Estos individuos eran profundamente respetados por las comunidades precolombinas, ya que eran los que difundían las noticias. Esto lo soporta Lucía Rojas (1995) al indicarnos la variedad de materiales pictóricos recurrentes a lo largo de *Abya Yala*:

Los pigmentos preferidos por los tejedores prehispánicos fueron el achiote, para los tonos amarillos y rojizos, y el palo Brasil, para los morados; el azul verdoso lo obtenían de la semilla del aguacate mezclado con uvillas de monte y sal, y el negro azulado lo obtenían de la jagua; del bejuco chilco obtenían el color verde, y también lograban colorantes de la maceración de flores y de ciertos insectos, como la cochinilla, que producía un color rojomorado. En México utilizaban también la tintura de ciertos moluscos marinos y el índigo o “yerba azul” para obtener colores azules o verdes, de acuerdo con el color base de la tela; de todas maneras, los colores minerales obtenidos de las arcillas ferruginosas eran ampliamente utilizados. Conocían además la forma de fijar los pigmentos con mordientes de sal y barro, y

sometían las fibras a lavado con agua caliente y fría para fijar y dar viveza a los colores, de acuerdo con lo anotado por Cely, Marroquín y Uscátegui (p. 172-173).

Sería sorprendente hacer una revisión microscópica o un análisis químico para verificar si las pintaderas de la Fundación Aburrá tienen restos de pigmentos, lo que indicaría que tuvieron un uso o en caso de que no tuvieran restos de pigmentos podría indicar que son “nuevas” lo que implicaría que fueron creadas con un objetivo más ritual. Lastimosamente a simple vista esto no puede deducirse, no obstante su carácter figurativo no deja de ser motivo de admiración a pesar de que tengan o no pigmento alguno. A pesar de este interesante rumbo, esa no es la cuestión del presente trabajo, pese a dejar abierto un posible tema para posteriores proyectos.

3.4 Figuras geométricas predominantes en las pintaderas del acervo de la Fundación Aburrá

La mayoría de rodillos que reposan en la Fundación Aburrá tienen como procedencia la comunidad Panzenú. Esta comunidad se encontraba asentada en el norte de Antioquia, parte de Córdoba y Sucre. Se caracterizaron por la construcción de los grandes camellones y canales de riego del bajo Río San Jorge y por las vasijas con tapas donde guardaban medicina (Saldarriaga, 2012, p. 300-304).

De las pintaderas que posee la Fundación, hoy son visibles para el público 93 de ellas. Siendo 90 rodillos de origen Panzenú y dos rodillos y un sello Finzenú. Los cilindros Panzenú se encuentran dispuestos en una tabla rectangular con marco cuyo fondo es una tela sintética azul. Están sujetos a la tabla con un alambre dulce que viene desde la parte posterior, atraviesa el interior de cada cilindro y regresa a la parte trasera del retablo donde quedan atados. La disposición de dichos cilindros da lugar a una composición en forma de búho. Estos cilindros

fueron donados por el profesor Ricardo Saldarriaga, quien los tenía dispuestos de dicha manera y están exhibidos en la sala que lleva el mismo nombre del profesor. Los rodillos Finzenú y el sello se encuentran en una de las repisas de la misma sala, y el marco con los demás rodillos está recostado a la pared, apoyada en el suelo. Ninguna de estas piezas tiene protección alguna por vidrios o vitrinas, siendo un riesgo constante para su protección y conservación.

Con respecto a dichos rodillos se identifican patrones característicos. Sus tamaños varían, siendo el más pequeño de la muestra una pieza que cuenta con un diámetro externo de 2,1 cm con una altura de 1,8 cm, hasta el más grande en su tipo con 7,5 cm de diámetro externo y 10,9 cm de altura. Sin embargo, se debe aclarar que en la proporción de los rodillos no siempre la altura es mayor a su diámetro. Todos los rodillos de la muestra tienen una perforación interna, lo que significa que ninguno es macizo y a pesar de que todos tienen en común como material de fabricación el barro, algunos varían ligeramente de color de esta manera van desde una tonalidad ceniza hasta los ocres (Véase figura 4).



Figura 4 Rodillo # 89, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá



Figura 5 Rodillo # 61, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.

Sólo una de las piezas de la muestra carece de incisiones superficiales, ya que las figuras en ella representada, atraviesan la superficie generando agujeros entre el diámetro externo e interno. Esta pieza en particular sólo tiene representadas una serie de triángulos, que al plasmarlos sobre tela o piel, darían como resultado un efecto de negativo, ya que dichas figuras geométricas son las que quedarían sin pigmento (Véase figura 5).



Figura 6 Rodillo # 7, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 7 Rodillo # 8, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá



Figura 8 Rodillo # 46, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá

La mayoría de estos rodillos (85 de 90) tienen incisiones horizontales, especialmente una o dos líneas en cada extremo. Algunas cuentan con grecas curvas (10 de 90) y es constante la identificación de triángulos tanto horizontales como verticales en muchas de estas pintaderas (40 de 90) además, en algunos rodillos donde se encuentran triángulos incisos debido a su talla, también se forman patrones en zigzag (Véase figura 6).

No hay formas generales que primen sobre otras, ya que hay tantas piezas con formas geométricas angulosas como triángulos, rombos y/o cuadrados, tanto como los hay de figuras orgánicas como puntos, grecas, círculos y/u ondulaciones (Véase figuras 7 y 8, respectivamente). Los puntos o pequeños círculos también son recurrentes en los rodillos, lo que indica que deben tener un significado dentro de la comunidad.

Los diseños de los rodillos fueron cuidadosamente elaborados, y a pesar de carecer un poco de precisión a la hora de tallar (ya que sólo contaban con herramientas muy rudimentarias), no se nota indecisión en las incisiones, ni siquiera se identifica el corte entre el lugar de inicio de la talla y el final. Así lo confirma Grass (1976) en sus diferentes estudios sobre estos objetos en particular:

Estos diseños en piedra o en barro, ya sean matriz, sello o rodillo, parecen hechos especialmente para el juego del blanco y negro, del positivo y el negativo, naturalmente, debían dejar su huella muy clara en los cuerpos, su composición bien dispuesta y legible la lectura de su marca. En el tipo de vida de los pueblos antiguos de Colombia, donde todo debía

estar poseído por un poder mágico, no podían existir equivocaciones o el conjuro no se efectuaba (p. 23).

Los puntos, por ejemplo, son cuidadosamente tallados, pero al revisar todos los rodillos se evidencia que no hay un número específico que prime, ya que hay piezas que según el diseño, tienen desde cuatro hasta cincuenta puntos.

Otra característica que se debe mencionar es que hay rodillos que en ocasiones o son muy similares o tienen diseños idénticos, ejemplo de ello son las figuras 3, 9, 10, 11, 12 y 13, las cuales a pesar de variar en cuanto a su tamaño, y la cantidad de incisiones, todas están compuestas sólo por líneas horizontales.



Figura 9 Rodillo # 4, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 10 Rodillo # 22, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 11 Rodillo # 28, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 12 Rodillo # 29, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 13 Rodillo # 39, Panzenú.
Colección Fundación Aburrá.

3.5 Significado y representación de los sellos

Considerar que las pintaderas prehispánicas, así como cualquier otra representación a manos de los indígenas nativos era trivial, es infravalorar y demeritar sus creencias, conocimientos,

desarrollos y significados. Es clara la importancia que estas culturas le atribuían a la forma y la figura y junto con ello, la simetría, repetición y equilibrio de las piezas. Al fin y al cabo “La cerámica precolombina es la proyección de una expresión colectiva por ser tradición cultural, y es a la vez expresión individual del artífice que produjo la pieza” (Fondo de promoción de la cultura p. 9).

En todas las culturas prehispánicas se pueden identificar símbolos recurrentes dentro de un grupo o entre territorios, de esta manera signos hallados en algunas comunidades pueden ser replicados en otras con las que tienen algún contacto. Esto también lo menciona Grass (1976) en su texto *La marca mágica*:

Son signos y figuras hechas con un orden particular en cada zona arqueológica, aunque en todos los sectores o regiones del país donde habitó un grupo desarrolló una cultura, se encuentren todo pero estructurados de una manera diferente. Naturalmente partieron del mismo principio pero aplicaron su propia visión mítica. Condicionados por su medio, escribieron con los mismos signos inquietudes diferentes (1976, p. 27).

Entre los símbolos más representados a lo largo de *Abya Yala*, está el punto, la espiral, las grecas curvas y angulosas, el cuadrado, el triángulo, el círculo, la cruz, las líneas en zigzag, diagonales, curvas, trenzas y ondulaciones entre otras. Estos no eran diseñados con ligereza, sino que cada representación contaba con un significado, se puede considerar que son abstracciones de sus creencias y el entorno que habitaban, o como dice Antonio Grass posiblemente eran ideogramas:

El círculo, el cuadrado, el triángulo, la espiral, la greca y todas sus variaciones son elementos geométricos que fueron dispuestos de manera horizontal, oblicua, vertical o circular o que se situaron en campos dados, con ejes diversos, repitiéndose, entrelazándose, invirtiéndose,

fragmentándose y mezclándose con diferentes organizaciones. Así se han creado los diseños abstractos de sellos y rodillos que indudablemente son signos de un lenguaje y están hablando de un orden cósmico. Estas figuras y su disposición están representando seres, cosas, elementos, ideas. Son un tipo de escritura, están comunicando una idea específica, reducida a figuras geométricas, estructuradas dentro de un orden preciso. Aunque el orden impere siempre es evidente la comunicación y las figuras se entrelazan y disponen contando algo; es un diseño con sentido, con fundamento. Son ideas escritas (p. 28).

La representación de una figura geométrica tan sencilla como el círculo tenía muchos significados que podían referir a una u otra cosa dependiendo del lugar y el objeto donde era plasmado, el sol, astro mayor y uno de los dioses más importantes en las culturas antiguas de Eurasia ha sido representado de diversas maneras, de igual forma las comunidades prehispanicas no se quedan atrás:

Para los pueblos antiguos de Colombia toda figura geométrica debió tener un sentido. Un círculo es vida, es germen, matriz, energía, manantial, sol, templo, punto central, sitio de jefe o del sacerdote, clan, principio, punto de partida, seno, testículo, cabeza, o mil cosas más. Sólo o puesto con otros elementos, adyacente, superpuesto, arriba o en medio, abajo, pequeño, grande o cerrado, ligeramente abierto, hecho con una línea o con un trazo, como circunferencia o como un simple plano (p. 28).

La espiral tiene un gran valor simbólico, iniciando en la proporción aurea. Esta es una forma extendida en la naturaleza con carácter armónico, es reconocible en caracoles, tallos de los helechos, huracanes, colas de animales y remolinos en el agua. Este tiende a significar el ciclo de la evolución. Además, Juan-Eduardo Cirlot (1992) en su *Diccionario de símbolos* menciona que representa el cambio, la serpiente, el centro potencial, el aliento y el espíritu (p. 195).

El cuadrado, otra figura geométrica básica, pero no menos importante usualmente es relacionada con los puntos cardinales, los elementos y las fases de la luna. Las pirámides halladas en Mesoamérica comparten una base cuadrangular, lo que les da firmeza y estabilidad.

A diferencia del cuadrado que hace alusión a los cuatro puntos cardinales sobre la tierra, el triángulo debido a sus tres extremos representa los sistemas de mundo y con ello los estratos de la tierra, así se ven reflejados el supramundo, mundo e inframundo. Además, el triángulo es una abstracción bidimensional de la pirámide y con ello, de las montañas. Estos últimos, espacios sagrados que proveían alimento y refugio. Según la posición del triángulo, también puede representar lo femenino o lo masculino, siendo el triángulo invertido (con una de sus puntas hacia abajo) la abstracción de lo femenino, mientras el triángulo representado más comúnmente (con una de sus puntas hacia arriba), alude a lo masculino.

4. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICOS Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS MÚSICOS DENTRO DE LAS COMUNIDADES INDÍGENAS

En este capítulo se tratarán los tipos de instrumentos musicales prehispánicos que hacen parte de la colección de la Fundación Aburrá. Ello incluye un estudio de las formas, sonidos y uso de estos. Además, se mencionan las representaciones de los músicos que también se conservan en la entidad, la importancia de su retrato y el papel que desempeñaban estos individuos dentro de las comunidades indígenas.

4.1 Tipos de instrumentos musicales

Varios estudiosos de la música han escrito sobre los instrumentos musicales y su clasificación, esto se debe al sinnúmero de artefactos sonoros que existen y su diversidad en cuanto a los lugares de origen y las características propias de fabricación, lo que significa que los instrumentos musicales pueden variar en cuanto a tamaño, forma, sonido, materialidad, rango y vibración.

Dentro de las clasificaciones más reconocidas que se han hecho sobre los instrumentos musicales está la que se conoce como Hornbostel-Sachs y Mahillon. En esta clasificación Víctor–Charles Mahillon toma como punto de referencia el tratado teórico Natya Shastra escrito por Bharata Muni, quien clasifica los instrumentos musicales en: instrumentos donde el sonido es producido por cuerdas vibrando; instrumentos donde el sonido es producido por columnas vibrando por el aire; e instrumentos de percusión con superficies de piel, o tambores (PromociónMusical.es, III. Clasificación de instrumentos musicales Hornbostel-Sachs y Mahillon, s. f., párr. 6).

A partir de esta clasificación, Mahillon dividió los instrumentos en cuerdas, vientos, tambores y otros de percusión. Posteriormente, Erich Von Hornbostel y Curt Sachs profundizaron en esta clasificación denominándolos de una nueva manera: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Pero, Sachs agregó un último grupo de instrumentos que denominó electrófonos. Por otra parte, el musicólogo André Schaeffner dividió todos los instrumentos en dos grandes grupos, así: instrumentos que hacen sonido a través de sonidos vibrantes e instrumentos que producen sonidos a través de vibraciones generadas por el aire (PromociónMusical.es. IV. Clasificación de instrumentos musicales de André Schaeffner, s. f., párr. 2)

A pesar de que hay muchas y diversas clasificaciones de instrumentos musicales debido, por ejemplo, a su rango o a su organología elemental, José Ignacio Perdomo cita el trabajo del profesor Julio César Cubillos *Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes hallados en Colombia* para afirmar que Cubillos identificó los instrumentos musicales prehispánicos en cuatro de las categorías ya mencionadas: idiófonos o autófonos, aerófonos, membranófonos y cordófonos (Perdomo, 1980, p. 11).

No obstante esta clasificación por parte del profesor Cubillos puede ser cuestionable ya que al parecer aún no hay pruebas contundentes de la fabricación de cordófonos entre los instrumentos prehispánicos, descartando, de esta manera, la existencia de instrumentos musicales de cuerdas: “Los instrumentos mesoamericanos pertenecen a los dos grupos de percusión: idiófonos y membranófonos, así como a las distintas formas de aerófonos. La existencia de cordófonos, como el arco musical (arma de caza y guerra), no se ha demostrado por falta de pruebas arqueológicas concluyentes” (Gómez, Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado, 2008, párr. 2).

Pese a lo anterior, la definición que brinda el profesor Cubillos es muy pertinente para dar luz sobre cuales instrumentos de los existentes en la Fundación se clasifican dentro de estos, su tipo y las formas en que producen sonido. Por otra parte, en el texto *Historia de la música en Colombia*, el autor alude a Cubillos y describe los instrumentos, así:

Idiófonos o autófonos son instrumentos que producen el sonido por sacudimiento y por vibraciones en su misma materia, como semillas dentro de calabazos o receptáculos, por percusiones contra el suelo o bastones de ritmo, por fricciones sobre semillas secas, placas, conchas, campanas, cascabeles, etc.

Entre este grupo de instrumentos se cuentan las maracas, como sonajas de sacudimiento parece que hayan sido de uso general en América sin ningún límite específico. Los usados en la zona tropical indudablemente parecen coincidir con la fruta del totumo (*Crescentia Cujete*), fruto con que todavía se confeccionan modernamente. Tampoco existe duda de que este instrumento ocupó sitio preferente entre los ritos mágico-religiosos de los antiguos, ni tampoco de su rica decoración y adorno con plumas, incisiones, coloración variada y aún recubrimiento con oro del material vegetal (Perdomo, 1989, p. 11-12).

Debe recordarse que tanto los instrumentos idiófonos como los membranófonos son percutidos, llevan el ritmo y requieren ser golpeados para su ejecución. Por otro lado, los de cuerda (cordófonos) y viento resaltan debido a su armonía y melodía ejecutándose con la vibración de las cuerdas y con el aire, respectivamente. Sobre estos últimos, no todos requieren del aliento de quien interpreta para que este produzca sonido, ejemplo de ello son los vasos silbantes cuyo sonido a veces se produce por el movimiento del agua que se agrega en su interior y de los que el autor dice: “En la segunda clase de instrumentos, los aerófonos, podemos distinguir [sic.], a saber: los que producen el sonido por vibración del aire al ser sopladados; los

silbatos que construyeron de piedra, madera, caña, semillas, arcilla cocida, metal, etc., que asumen variadísimas formas” (p. 12).

En el caso de los instrumentos membranófonos, también son clasificados como instrumentos de percusión. Al respecto Alberto León afirma:

Son todos aquellos instrumentos musicales en los que el sonido es producto de la vibración de una tensa membrana [...]. La membrana es conocida con el nombre de parche. Por lo general es de piel de ganado o de otros animales [...]. El instrumento membranófono más conocido es el tambor (Lifeder.com, ¿Qué son los instrumentos membranófonos? (Clasificación), s. f., párr. 1, 3, 4).

Según José Ignacio Perdomo (1980) citando a Cubillos, los materiales de fabricación empleados para la construcción de los membranófonos por parte de las comunidades prehispánicas estaban asociados con los siguientes asuntos:

Los indios los usaban para marcar el ritmo de las danzas y cuando salían en plan de fiestas y placeres. Como en otros lugares de América, aquí en nuestro territorio se confeccionaron tambores de piel humana, los cuales aparecen en relación con ritos de guerra. El cronista Oviedo, nos cuenta que Belalcázar en el Valle del Cauca, en la población de Lile (Cali) había visto, en sólo tres casas 680 atabales hechos de piel humana, y que tales instrumentos de música los hacían de enemigos que vencían en los combates y que ningún atabal les placía y gustaba oír a los indios de Lile, como estos con parches de piel humana, especialmente en fiestas y areytos (p. 14-15).

A pesar de mencionar los anteriores grupos de instrumentos, dentro de la Fundación Aburrá, sólo hay existencia de idiófonos y aerófonos (Véase Tabla 1), los cuales serán abordados en el siguiente subcapítulo. Estos instrumentos varían en tamaño, forma y material, ya que la

institución conserva piezas tan pequeñas, como cascabeles, hasta vasos silbantes de tamaño considerable. A continuación se hablará sobre las formas, composición y materiales de ocarinas y fotutos, vasos silbantes, pitos y silbatos y sonajeros y cascabeles.

4.1.1 Ocarinas y fotutos

Las ocarinas son los instrumentos musicales más comunes fabricados por las comunidades precolombinas a lo largo del *Abya Yala*. Estas hacen parte del grupo aerófono ya que requieren del aire para que los sonidos se produzcan. Dichos instrumentos pueden variar en tamaño y forma, de esta manera es común hallar ocarinas tanto zoomorfas como antropomorfas.

Es un instrumento antiguo bastante parecido a la flauta. Es uno de los instrumentos musicales más viejos de la tierra. Por lo general, está formado por un cuerpo oval y puede tener desde cuatro a trece perforaciones para colocar los dedos, a partir de este diseño estándar se han creado diferentes variaciones (PianoMundo, La ocarina o flauta vasija, 2018, párr. 1).

Estas piezas, generalmente de barro, tienen la particularidad de ser cerradas, lo que significa que el sonido se genera cuando el viento entra por la “boquilla” y sale por las mismas perforaciones destinadas a los dedos. Así se entiende que:

La ocarina [...] posee la inusual cualidad de no depender de la longitud de la flauta para producir un tono o frecuencia particular. Lo que sucede es que el tono depende de la razón entre la superficie total de los agujeros descubiertos y el volumen total del instrumento cerrado. Esto quiere decir que, a diferencia de la flauta o de la flauta dulce, la ubicación de los agujeros en la misma es relevante ya que el factor que se tiene en cuenta es el tamaño de dichos agujeros.

Según como tapemos los agujeros se producirán diferentes notas. Por ejemplo, si tapamos un agujero completamente se produce un sonido X, pero si apenas tapamos $\frac{1}{4}$ de éste el sonido

generado será diferente. Por lo tanto, el tono es producido mediante los agujeros. También es posible variar el tono al modificar la fuerza con la que uno sopla a través del instrumento (2018, párr. 7, 9).

Entre las ocarinas que se han hallado en territorio colombiano destacan las de Tumaco, además, las piezas de esta comunidad son fácilmente diferenciables debido al color del material que tiende a ser un gris cenizo con características arenosas, lo que le da una particular impresión de porosidad. Usualmente son representaciones donde se destacan piezas antropomorfas.

Otras comunidades también realizaron ocarinas recurriendo a la forma del caracol. La forma en espiral del caparazón generaba un particular interés debido a la resonancia producida, permitiendo que en ocasiones, por su gran tamaño, fueran empleadas como fututos o trompetas. Los indígenas pasto son ejemplo del uso de la forma del caracol para la fabricación de estos instrumentos:

Además de las vasijas y recipientes, de elegantes formas y finas paredes, existe toda una serie de objetos e instrumentos cerámicos, como los famosos caracoles y fututos musicales, igualmente decorados con pinturas bicolor. Estos objetos imitan la forma exacta de los caracoles marinos y seguramente fueron confeccionados siguiendo un núcleo o matriz original o previamente modelada; so de tal perfección y pulimiento, que así los más pequeños como los de mayores dimensiones guardan el equilibrio proporcional y siguen los módulos naturales sin deformación alguna; la decoración pintada los enriquece, dándoles el sello personal de la creación artística (Barney-Cabrera, 1977, p. 498-500).

La espiral, como se mencionó en el anterior capítulo, también representa un interés por parte de las comunidades indígenas, siendo atractivo el caracol por ser la mayor expresión de esta forma en la naturaleza. Agregado a esto, los caracoles eran en ocasiones forrados en oro, ejemplo

de ello es el gran caracol que reposa en el Museo del Oro de Bogotá, donde el caparazón del molusco mismo ya ha desaparecido debido al transcurrir de los años y sólo queda el metal precioso que aún conserva la forma. Finalmente, era tal el nivel de atracción por estas espirales, que dichos caracoles fueron replicados en barro, cerámicas a las que se les agregaban perforaciones para variar en la composición de sonidos. Estas piezas cuentan con una calidad técnica que demuestra el nivel de desarrollo por parte de estas comunidades:

El caso excepcional es el de las culturas de la región que comprende el sur de Colombia y norte del Ecuador. Allí existieron varias culturas precolombinas que se distinguieron por el inmenso amor por el caracol como instrumento y como forma expresiva. Los Pastos, Nariño o Quillacinga y los Mallamúes debieron recibir influencias recíprocas con las que poco a poco, sintetizaron determinados tipos de caracoles verdaderamente hermosos. En general son caracoles pequeños, elaborados en arcilla, con fascinantes colores y dibujos. Las paredes que forman el instrumento son finísimas en todas sus partes, inclusive interiormente, producto de las técnicas tradicionales en el manejo del barro, cocción y selección de colores. Se puede pensar que fueron, más que todo, objetos bellos para ofrendar, representaciones artísticas, objetos con sentido mítico y mágico, amuletos, piezas para colgar o exhibir, para expresar y comunicar por medio del barro a manera de idioma delicado y sutil. (Escobar, 1985, p. 98).

Hay otras comunidades que fabricaron todo tipo de ocarinas, como los Quimbaya, Calima, Nariño y Tairona. Entre las formas replicadas más comunes, están las de aves, ranas y piezas ovoides. Estos instrumentos pueden variar levemente en tamaño, por lo que realmente no son más grandes que la palma de la mano. Escobar (1985), por ejemplo, menciona que las ocarinas más destacables son las Tairona y, dice al respecto:

Ellos no habían inventado sino creado una manera de expresarse por medio de pitos, silbatos y en su culminación con ocarinas. Por esto mismo estos pequeños instrumentos musicales se convierten en algo excepcional. Se consigue el estilo, la forma, y muy ciertamente la manera de producir melodías que debieron acompañar sus actos litúrgicos. Las ocarinas son piezas escultóricas de mucha fuerza (p. 127).

Estas piezas no tienen nada que envidiar a la flauta dulce o traversa ya que cuentan con diversos sonidos no sólo a causa de la variada cantidad de aberturas con las que cuentan, sino también de la destreza del compositor. Los diseños a su vez, no se quedan atrás, la representación de animales permite dar cuenta del interés de componer para los animales, o con la intención de sonar como ellos, ya que al fin y al cabo estos son los primeros maestros de melodía de los indígenas:

Representan dioses, mitos, o de todas maneras, figuras mezclas [sic.] de animales y hombres que aparecen con adornos de serpientes con sus cabezas erguidas. En algunos casos con garzas que también posan quietamente con sus picos para redondear las ocarinas. Los huecos destinados para ser tapados con los dedos y lograr los sonidos tienen adornos a base de protuberancias o incisiones. En la parte inferior aparece el sitio para soplar pero como si se tratara de una boquilla de flauta de pico. Las ocarinas tienen una total conformación musical, Son hechas para producir sonidos y podrían ser sus únicos instrumentos melódicos y por lo tanto, muy amadas y representantes de sus querencias musicales y religiosas [sic.] (127).

Hay que anotar que, lastimosamente, a la llegada de los conquistadores españoles, hubo un gran desinterés por conservar estos conocimientos y prácticas musicales. Esto dejó como consecuencia que no sabremos cómo los prehispánicos ejecutaban realmente estos instrumentos

ni las melodías que lograban, los sonidos autóctonos desaparecieron junto con las comunidades indígenas y la conquista.

Las ocarinas de la Fundación Aburrá cuentan con un tamaño promedio de 7 centímetros de alto con 10 centímetros de largo, la mayoría tienen formas de animales, especialmente ornitomorfas. Según la pieza musical los agujeros también varían, de esta manera las ocarinas del museo cuentan con entre tres y seis agujeros. Sobre este tipo de piezas resalta un fotuto proveniente de la cultura Pasto el cual a pesar de que sus detalles se encuentran en estado de deterioro, aún pueden distinguirse algunos elementos: este es el único fotuto pintado, además tiene, con pigmentos rojizos, un entramado y una figura antropomorfa (Véase figura 14) mide cinco por seis cm, tiene forma redonda y dos agujeros diferentes a la cavidad natural. Uno de estos agujeros (donde inicia la espiral) es adecuado para soplar, por la cavidad más ancha sale el tañido y el segundo agujero sirve para variar el tono.



Figura 14 Fotuto, Pasto.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 15 Ocarina, Tairona. Colección
Fundación Aburrá.



Figura 16 Silbato, Momil Antiguo.
Colección Fundación Aburrá.

Otra pieza aerófona que destaca entre las ocarinas de la Fundación es una de los Tairona, la forma es muy típica de esta cultura viéndose reflejada en otras piezas que reposan en entidades como el Museo del Oro y el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA). Es una figura antropomorfa con un penacho en la cabeza, sentada sobre una especie de trono con cabezas serpentinas en los laterales, tiene cuatro agujeros en la parte frontal inferior más el quinto por donde se sopla. Como ya se ha mencionado, debido al número de agujeros y según

sean tapados, ya sea total o parcialmente, se producen distintos sonidos que pueden arrojar melodías completas (Véase figura 15). Finalmente, otra ocarina más para destacar entre la considerable cantidad de piezas de este estilo que hay en el museo, es una ocarina del periodo Momil II (500 a. C. hasta la conquista). Esta pieza es evidentemente ornitomorfa, incluso, por la forma de su pico, podría considerarse que es la representación de un ejemplar de la familia *psittacidae*. Este pequeño instrumento de cerámica de tono cenizo cuenta con ocho agujeros, seis de ellos destinados a los dedos del compositor siendo el lugar por donde se ejecuta el instrumento el agujero de la cola. Tiene marcas superficiales en las alas, lo que indica un interés del artesano por darle detalles, además resalta el elemento extraño que sobresale del lomo de la figura (Véase figura 16). Esta última pieza refleja el interés de los prehispánicos por representar a sus maestros, los pájaros, en el canto, la melodía y el tono. El objetivo de fabricar instrumentos con estas figuras ornitomorfas, como ya se dijo, fue con la idea de que estos produjeran los mismos sonidos que dichas aves.

4.1.2 Vasos silbantes

Los vasos silbantes son recipientes sonoros fabricados en barro cocido. Se componen de dos cámaras unidas por dos conexiones horizontales del mismo material, una de ellas usualmente tubular por donde circula el agua y el aire; la otra funciona de agarradera para facilitar su manipulación, además, pueden contener varios orificios que permiten el ingreso del aire y la salida del sonido. La causa del silbido puede ser tan solo el soplo que el músico produce por una de las aberturas, o el resultado del movimiento del agua y el aire dentro del vaso silbante. Así, al moverse el recipiente, causa el desplazamiento del agua en el interior y con ello, del aire, produciendo sonidos, especialmente silbidos. Dependiendo del movimiento con el que se mueva

el vaso el sonido puede variar. Por este motivo al inclinarse, hacia adelante, se produce un sonido y, hacia atrás, otro:

Estos son hermosísimos recipientes compuestos de dos cuerpos, siendo el anterior figurativo (antropomorfo o zoomorfo) y el posterior globular, unidos por un conducto o puente y por fuera con una asa tipo estribo, arqueada, que parte de la cabeza zoomorfa o antropomorfa y termina en la vasija gemela en el sitio donde sale un apéndice tubular, el cual sirve para soplar; en la parte posterior del recipiente delantero hay un orificio por donde se escapa el aire que produce el sonido o silbido que les da el nombre a estos vasos mellizos. Decorados con pintura policroma, bicroma o negativa, con diseños de diversa índole, las figuras reproducidas en el recipiente delantero son de aves, ranas y sapos o figuras humanas, todas ellas diseñadas con gran cuidado y perfección (Barney-Cabrera, 1977, p. 359-360).

Otro estilo de vaso silbante es aquel que tiene sólo una cámara, este requiere necesariamente del soplo del músico para producir el sonido. Algunos presentan más de dos orificios, lo que indica que podían efectuarse más notas y con ello más composiciones. Generalmente las cámaras de estos últimos tienden a ser esféricas o abultadas y tienen tres soportes que sobresalen de la base, lo que permite sostener el cuerpo.

Las alcarrazas [y los vasos silbantes de un solo cuerpo] del Quindío son semiesféricas por lo general, y decoradas con pintura negativa, negra sobre fondo rojo, y algunos elementos modelados, debajo del asa y en medio de las bocas tubulares, con temas zoomorfos y antropomorfos. La superficie es lisa, brillante, las formas de dibujo elegante y suelto, y la excelente cocción da como resultado una cerámica fuerte pero liviana, de paredes delgadas y de hermoso acabado. Los más frecuentes temas son zoomorfos, antropomorfos o combinados,

fitomorfos o inspirados en la forma de frutas como el zapallo o la calabaza, barriles y casas (1977, p. 359).

Todos los vasos silbantes cuentan con unos diseños excepcionales. Terminaciones con formas antropomorfas y zoomorfas son comunes, aquellas de una sola cámara incluso generalmente fueron diseñadas y moldeadas a manera ornitomorfa. Estos recipientes cuentan con acabados minuciosos, como incisiones de bajo relieve de formas geométricas y detalles pintados con diversos pigmentos, especialmente tonos rojizos.



Figura 17 Vaso silbante, Finzenú. Colección Fundación Aburrá.



Figura 18 Vaso silbante, Finzenú. Colección Fundación Aburrá.

Hay una considerable variedad de vasos silbantes en la Fundación Aburrá, sin embargo, pocos son los que son accesibles para la presente investigación. Entre los vasos silbantes de dos cámaras que generan más admiración, se observan dos vasos Finzenú en los cuales una de las cámaras cuenta con una representación ornitomorfa, ambos vasos tienen detalles mínimos como marcas superficiales que generan texturas en las alas, hasta la innegable labor en el diseño de las cabezas de dichos animales. No sólo poseen las características de las cámaras y su conexión, el asa, las aberturas que permiten la salida del sonido y la boquilla por donde se agrega el agua, sino, también, con una base rectangular delgada que sirve de soporte (Véase figura 17 y 18).

Otro vaso silbante de origen Ylama de dos cuerpos también en cerámica, resalta por su representación antropomorfa. Este recipiente sonoro muestra a una mujer de pie visiblemente en estado de embarazo. Ella tiene diversos elementos en la cabeza como un tocado, y unas piezas en cada lateral que semejan las borlas del Sapa Inca. Entre el cuello y los hombros también tiene dos piezas cuadradas con incisiones. Pese a ello, es probable que estas hayan sido incluidas con la intención de dar soporte y resistencia a la cabeza. Las manos están levantadas con las palmas al frente en posición de protección, su rostro es inexpresivo y sus pies ligeramente separados. Con excepción de la segunda cámara en la parte posterior, la representación de la mujer tiene varias incisiones alrededor de ella y en su tocado, representadas por puntos, líneas y zigzag. También se nota claramente el pigmento rojizo con el que fue pintada la pieza, dejando la parte inferior de la mujer en blanco (Véase figura 19).



Figura 19 Vaso silbante, Ylama. Colección Fundación Aburrá.



Figura 20 Vaso silbante Ylama. Colección Fundación Aburrá.

La otra alcarraza de origen Ylama también debe ser tenida en cuenta por su calidad figurativa y formal ya que a diferencia de las anteriores ya mencionadas, es un vaso silbante de una sola cámara. Este contenedor representa un ave sobre su nido como si estuviese empollando, con la cabeza gacha. A pesar de ser sólo una cámara, está levemente dividida en dos partes, una

superior donde está el ave, y otra inferior en forma de vasija. La división entre ambas formas se debe a la leve cintura en el medio (Véase figura 20). Este vaso tiene un asa en la parte superior del ave y, la boquilla por donde el músico sopla está un poco más arriba de la cola. El pájaro también tiene incisiones en lugares como sus alas (líneas diagonales) su cabeza (entramado y círculos para los ojos) y de forma simplificada, sus patas (pequeñas incisiones en la parte frontal bajo su cabeza). La vasija de la parte inferior, también cuenta con incisiones en bajo relieve como líneas que rodean la vasija, y líneas diagonales formando equis. Esta alcarraza también está pintada con un tono marrón rojizo como las tres piezas ya mencionadas anteriormente.

4.1.3 Pitos y silbatos

Son instrumentos pequeños que producen sonidos agudos. Al igual que los instrumentos ya mencionados, se les dan formas antropomorfas y zoomorfas. Además, se diferencian de los silbatos, por la cantidad de agujeros que tienen. Así, mientras los primeros sólo cuentan con dos perforaciones (una por donde entra el aire y la otra por donde sale), los segundos tienen más perforaciones y por ello mayor variedad de sonidos.

Pequeños recipientes de cerámica que al ser soplados emiten un sonido definido, generalmente agudo. Un pito puede ser simplemente una bolita de cerámica ahuecada, pero los precolombinos no se contentaban con las cosas simples cuando trabajaban la arcilla. Aún en los pitos, la expresión musical más elemental, revelan los artistas el pleno goce del verdadero alfarero (Escobar, 1985, p. 126).

Son instrumentos muy básicos en cuanto a los sonidos producidos, empero la dedicación en la fabricación de estos minúsculos instrumentos, demuestra un interés no sólo por el sonido sino también por la forma. Por esta razón, es común encontrar variados diseños de aves en estos instrumentos por toda América. También se debe mencionar que no sólo había dedicación en la

forma de dichas piezas, sino que además es común identificar incisiones de bajo relieve con formas geométricas.

Surgen cabecitas de ratón, de miquitos, palomitas, colibríes y raramente representaciones de animales grandes o que generen dos sonidos. Estos pitos fueron muy usados y comunes en las culturas mesoamericanas y los cronistas hablan de las reuniones religiosas en las cuales se escuchaban muchos pitos con “sonidos mui agudos” [sic.]. Pero es importante recalcar que tanto los sinúes como los taironas especialmente, consiguieron estilos muy propios que también aparecen en otras de sus expresiones artísticas. [...] Se destacan las palomitas o colibríes con picos alargados y muy finos, las pavas, y otras formas no muy definibles. Son pequeñas obras de arte por su estilización, simplicidad y expresión difícil de definir. (p. 126)

El primer silbato al que accede el hombre, es su propia boca, que al cerrar los labios, dejando una pequeña abertura entre ellos y soplar y aspirar, se generan sonidos agudos, que después de la práctica pueden variar en cuanto a tonalidad y melodía. Dependiendo del tipo de terreno en el que se ejecutan los instrumentos pueden generar mayor alcance de onda sonora, en el caso de los pitos, al ser una tonalidad siempre aguda, era más fácil alcanzar mayores distancias, esto demuestra también una observación a las aves cantoras, considerados los primeros maestros, así lo confirma Escobar (1985):

Conviene recordar que los precolombinos tradicionalmente trataron de imitar la forma y los sonidos de las aves. Los pitos resumen esos intentos lo mismo que muchas pequeñas flautas hechas de huesos finísimos de cóndores, águilas y pequeñas aves. Esa música de la naturaleza siempre la quisieron imitar y así encontraron otros caminos que les ayudaron al desarrollo de la música y las artes plásticas (p. 126).

La Fundación Aburrá cuenta con una colección que supera los 156 pitos y 16 silbatos. Entre los pitos es común encontrar formas zoomorfas, especialmente de aves, siendo reconocibles algunos patos y aves zancudas, además, se identifican piezas con formas de tortugas y ranas. Los silbatos tienen formas un poco más alargadas con varios agujeros. También es común que estos tengan hermosos tallados, especialmente de reptiles como babillas o lagartos.

Uno de los pitos a describir es una pieza de barro con forma de ave zancuda. Este pito se caracteriza por la estilizada forma del animal representado, desde el detalle y el cuidado con el pico y cuello largos, las alas se separan levemente del cuerpo dándole volumen, y las patas (que no tienen mayor detalle) evidencian la intención de mostrar su extensión (Véase figura 21).



Figura 21 Pito, Momil II. Colección Fundación Aburrá.



Figura 22 Silbato, Tairona. Colección Fundación Aburrá.

Por otro lado, el silbato (Véase figura 22) asemeja un poco a los caracoles de mar alargados que en el centro son más anchos. Este instrumento además de tener varios agujeros para generar diversas melodías, tiene como detalle un reptil tallado en la parte superior. Este relieve en el que se pueden distinguir fácilmente la nariz alargada y los ojos, tiene además unos detalles en bajo relieve como el lomo y las patas. El tipo de talla empleada para la impresión del reptil en el silbato recuerda la forma en que se asoman estos animales de sangre fría, sobre la superficie del agua.

4.1.4 Sonajeros: cascabeles y collares de conchas

Los sonajeros son piezas que acompañan el ritmo de la música, su sonido depende del sacudimiento del cuerpo del portador, quienes usualmente son danzantes. Empleados en remates de bastón, cuello, muñecas, brazos, piernas y tobillos generan un sonido suave, sonido que aumenta con la suma de más sonajeros. La semilla del *Thevetia peruviana*, “codo de fraile” o “hueso”, es uno de los sonajeros más conocidos y empleados en el mundo prehispánico. Es probable que este haya fungido como inspiración para la realización de los cascabeles de metal.

Los sonajeros constituidos por conchas, placas de metal, piedra o por semillas secas y usados por nuestros aborígenes, generalmente en sartales o atados, ora como collares, ya como pulseras o también como polainas o complementos de bastones de mando, ayudaban a llevar el ritmo de las danzas y los cantos. Trabajaron también sonajeros de concha y oro y placas sonajeras, éstas últimas utilizadas por los taironas en los bailes ceremoniales; los movimientos provocarían choques de unos con otros, dando por resultado vibraciones y variedad de sonidos (Perdomo, 1980, p. 12).

Los cascabeles metálicos tienen una argolla donde se sostiene, permitiéndole sacudirse con el movimiento. Tienen una cavidad en cuyo interior se agrega una pequeña esfera metálica, la cual es la causante del sonido al golpearse con la cavidad misma. Los cascabeles tienen además una ranura que permite la salida del sonido, característica que no les diferencia mucho de los cascabeles de la actualidad.

Además de los cascabeles, hay otros tipos de sonajeros como las campanillas, que tienen un péndulo que golpea las paredes, las piezas articuladas como aretes y collares, que vibran, chocan y se golpean entre sí o con el cuerpo del portador, los pectorales, máscaras y narigueras a los que se les agregaban pequeños dijes, lentejuelas o placas y en ocasiones tubitos del mismo material,

que tintineaban y brillaban con el movimiento. Estos últimos eran característicos de las piezas de los calima, quimbaya, sinú, muiscas y chibchas además los collares con caracoles y conchas probablemente fueron más comúnmente empleados en las comunidades asentadas cerca a los litorales.

La Fundación Aburrá no cuenta con muchos sonajeros en comparación con otros instrumentos como pitos y silbatos. Sin embargo, se debe aclarar que hay gran cantidad de figurillas antropomorfas con detalles como lentejuelas o pequeñas placas que vibran, esto probablemente era con el objetivo de representar los atuendos y adornos que sacerdotes, chamanes y gente del común empleaban durante las ceremonias o rituales. También es muy común identificar que en muchas de estas estatuillas aparecen en forma de relieve collares, probablemente de piedras preciosas y semipreciosas que tintineaban al choque, siendo de hecho común, hallar collares de cuarzo en ajuares funerarios.

En la figura 23 se puede ver una pieza antropomorfa con diversos tocados, entre ellos, uno con la forma de corona de la que cuelgan dos aros en los laterales. Además tiene una nariguera de tamaño considerable que también vibraría y daría destellos con la luz y el movimiento. En sus manos sostiene una máscara que probablemente sería usada en un ritual o ceremonia. A su vez, esta máscara muestra una serie de detalles asociados con un trenzado que cruza la frente, y una nariguera. El individuo también tiene unos collares que embellecen su cuerpo complementando el atuendo con los accesorios alrededor de sus muñecas y tobillos. Todas estas piezas en conjunto producían una resonancia característica, producto del movimiento con el cuerpo. De esta manera habría una relación entre la posición social del individuo y el sonido de las piezas que llevaba. Así se explica la relación entre el poder y la sonoridad emitida. Bryan Cockrell hace mención a este asunto en una entrada del blog de la página oficial de *The Metropolitan Museum of Art*

donde comenta el paralelo que se crea entre un individuo y los sonidos que sus accesorios producen:

People choosing to create or not create sound become powerful, not only due to the sound itself, but especially for their ability to choose. Thinking about and hearing sound allows us to consider a range of manifestations of social and political power. Treating sound as an indicator of power allows new interpretations that do not solely focus on material accumulation (How do we interpret sound and power in an Art Museum, 2017, párr. 8).¹



Figura 23 Pieza Antropomorfa Catía, Colección Fundación Aburrá



Figura 24 Pectoral, Muisca. Colección Fundación Aburrá.

Uno de los pectorales que hacen parte de la colección de la Fundación y es una muestra de esa relación de sonido, poder y —en este caso— belleza y nivel técnico, es aquel que se compone de una lámina plana y delgada sobre la que reposan una serie de figuras antropomorfas y antropozoomorfas (Véase figura 24). La lámina, más ancha en la parte inferior, se hace más angosta a medida que se acerca a las figurillas que se encuentran en la parte superior, y tiene justo debajo de éstas unas líneas en zigzag incisas enmarcadas por dos hilos de metal

¹ Las personas que escogen crear o no sonidos se vuelven poderosas, no sólo debido al sonido mismo, sino especialmente por su habilidad para elegir. Pensar acerca de esto y escuchar sonidos nos permite considerar un rango de manifestaciones del poder político y social. Tratar el sonido como un indicador de poder permite nuevas interpretaciones que no se enfocan únicamente en la acumulación de material.

horizontales sobrepuestos. En los extremos de la parte superior sobresalen dos cuernos o ganchos que terminan en un corte recto. Lo más llamativo de este pectoral, además del tamaño, son las figuras que descansan en la parte superior. Se trata de seis piezas antropomorfas sedentes, con los brazos apoyados sobre las rodillas y la cabeza erguida. Todos cuentan con detalles en relieve de brazaletes y tobilleras, además tienen tocados de media luna en la cabeza con una línea de pequeñas esferas que los bordea como representación del Sol. Dos de estos hombrecillos se encuentran sentados, cada uno en los salientes del pectoral, a diferencia de los cuatro del centro, que están sobre la cabeza de unas figuras antropozoomorfas (también sedentes) justo al borde del pectoral. Estas últimas figuras compuestas tan sólo por las cabezas de aves, sin extremidades superiores como alas o brazos, tienen en el pico —por cada una de ellas— una lentejuela que tintinea y brilla con el movimiento. Sus extremidades inferiores asimilan piernas humanas. Así, las rodillas están ligeramente dobladas y en sus pies se nota la insinuación de tobilleras. Complementan el atuendo la presencia de collares y un tocado liso sobre la cabeza. El pectoral, con sus lentejuelas produce sonidos o tintineos, siendo un ejemplo de la presentación de la posición social del portador dentro de la comunidad.

Entre los cascabeles presentes en la colección de la Fundación destacan aquellos con forma de anfibio. Dos de estos ejemplares tienen forma de rana y se destacan por su calidad en la fabricación. Ambos son huecos, hechos en tumbaga, y con una pequeña esfera en el interior que produce el repique. Ambas ranas tienen una abertura sencilla en la parte posterior debajo de las patas traseras por donde sale el sonido (Véase figura 25 y 26). La primera pieza carece de detalles, no obstante, la superficie redonda y lisa en el lomo de dicho anfibio es de un elaborado trabajo; sus patas delanteras tienen una abertura que las atraviesa horizontalmente por donde se pasaría la cabuya o el hilo del que pendería. Su cabeza tiene una serie de líneas: una para marcar

la boca, y dos adicionales que le agregan un detalle a la forma de la cabeza. Los ojos y la nariz se definen con pequeñas esferas.



Figura 25 Cascabel, Tairona.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 26 Cascabel, Tairona.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 27 Cascabel, Tairona.
Colección Fundación Aburrá.

El segundo cascabel (Véase figura 26) se diferencia de la primera por el trenzado en el lomo, que inicia en la cabeza hasta la parte posterior, terminando en la abertura destinada para el sonido. Al igual que el primer cascabel, cuenta con un agujero que atraviesa las patas delanteras, y las pequeñas esferas empleadas para solucionar los toques de los ojos y la nariz. En comparación, en este último la forma de las ancas son un poco más separas del cuerpo, parecidas a la forma de un ancla; en la primera, en cambio, dichas ancas no se ven insinuadas.

Otro cascabel que, al igual que las dos últimas piezas mencionadas, es de origen Tairona, (Véase figura 27) tiene forma de mono. Sobresale la nariz y la boca ancha, protuberantes ojos saltones, y orejas grandes. A pesar de ser sólo un sonajero, el trabajo y dedicación que requirió la fabricación de esta pequeña pieza, demuestran un interés por reflejar las formas de este animal, además de ser dotado de diversos accesorios como el tocado en la frente, collares, nariguera, brazaletes y aretes. Una pieza como esta muestra la destreza del artesano que la elaboró producto del trabajo en el vaciado, la falsa filigrana y el repujado.

Los instrumentos musicales fabricados por las comunidades indígenas presentan gran calidad técnica, un interés por producir sonidos y la relación de estos con la vida cotidiana. La variedad y

cantidad de objetos sonoros aquí mencionados, sólo son una pequeña prueba de la amplia colección que reposa en la Fundación Aburrá donde se conserva una fantástica variedad de piezas con una calidad que no tiene que envidiar a las de otros museos.

4.2 Los músicos y su representación en las piezas prehispánicas de la Fundación Aburrá

Junto con los instrumentos musicales aborígenes, los prehispánicos hicieron representaciones de los intérpretes. Esto señala que así como son exaltados, por medio de diversas técnicas y materiales, los dioses, los hombres en sus labores de caza, pesca, carga y transporte, e incluso sus prácticas sexuales (como es el caso de muchas representaciones procedentes de Tumaco- La Tolita), la labor del músico también es protagónica.

En algunas ocasiones estos compositores o intérpretes son fusionados con los mismos instrumentos sonoros, como es el caso del vaso silbante de dos cámaras globulares en el que se representa a un hombrecillo con una flauta de pan. Esta pieza fue hallada en el Valle del Cauca, territorio donde estaba asentado el grupo Calima. (Véase figura 28).



Figura 28 Barney- Cabrera E. *Historia de arte colombiano*. Vaso de doble cuerpo hallado en Restrepo-Valle del Cauca, que comparte similitud con los hallados en la región Quimbaya, p. 307

Debido a la cantidad de instrumentos musicales prehispánicos hallados en todo el territorio y el considerable número de piezas en las que se representan a los músicos, es claro vislumbrar no

sólo la importancia de los primeros como medio sino de los segundos como ejecutores y con ello su posición dentro de las comunidades. De esta manera lo hace ver Enrique Martínez Miura en el texto *La música precolombina, un debate cultural después de 1492* (2004) donde menciona:

A enorme distancia de nuestra idea actual del intérprete musical, el practicante del arte sonoro de las culturas precolombinas se encontraba en el cruce de un tejido social que le proporcionaba una situación por completo diferente de los restantes miembros de la comunidad. En muchos aspectos, pertenecía a la cadena del ritual religioso, aunque desde luego situado un eslabón inferior al de los sacerdotes, detentadores también en gran parte del poder político. Por lo que sabemos, se daba una distinción fundamental, al menos en Mesoamérica, entre el músico y el artista plástico. Mientras éste realizaba su trabajo de modo oculto, alejado el proceso de fabricación del ídolo de la curiosidad de los otros habitantes, tal vez para que su carácter mágico no pudiera ser asociado a una obra humana; aquél debía por fuerza mostrar en público sus habilidades (p. 229).

Lo anterior permite considerar que la labor del músico era tan importante en situaciones tales como rituales, ceremonias, celebraciones e incluso encuentros de batalla. El compositor, en esas situaciones, era tal vez el integrante más importante pues provocaba los ritmos, melodías y cantos que “acompañaba con sonos primitivos y salvajes las danzas, estaba en estado de magia, porque los músicos eran algo así como los arúspices de cada tribu” (Perdomo, 1989, p. 5).

La música como la cerámica y la pintura hacen parte de las formas de expresión de las comunidades prehispánicas. Respecto de la música, presentan un interés inicial por imitar las aves, intención que se transforma y muta al comprender que a través de los sonidos, también se generaban emociones. De esta manera, la música se ejecuta con una intencionalidad. Se emplea (más que para llevar el ritmo o incitar a mover el cuerpo con el compás) para hacer un llamado,

un grito al aire, al territorio que les rodeaba, a los elementos naturales, a los dioses que los observaban o probablemente una súplica a los mismos. Ellos querían ser escuchados por sus congéneres, por sus rivales, querían reafirmar su existencia.

Los bramidos de los fotutos, los golpes de los tambores y los sonidos agudos de los silbatos y ocarinas se desplazaban por el territorio, entre los árboles, a través de las montañas. La música tiene el poder de conectarse con el cuerpo para generar éxtasis y alegría. También puede producir un profundo temor, incertidumbre y congoja. Ese es el verdadero poder de la música: “El arte musical estaba en el estado de magia, arte mágico, para curar las enfermedades y aplacar los dolores; el hechicero y el músico eran una misma persona y su origen se perdía entre lo humano y lo divino” (1989, p. 9).

Enrique Martínez (2004) también comenta que a diferencia de las comunidades mesoamericanas donde los músicos eran exclusivamente del género masculino, en la comunidad inca se elegían jóvenes “doncellitas” para que cantaran en las ceremonias. Esto último lo cita del texto *Nueva crónica* de Huamán Poma de Ayala (p. 230). En contraste con lo anterior, en las culturas prehispánicas de Colombia los músicos no tenían distinción de género, así se puede evidenciar en las representaciones alfareras y orfebres a las que se acceden en la Fundación Aburrá. Por otro lado, Martínez también comenta la falta de nombres de músicos distinguidos, por lo que “son indicativos de que estas personas se limitaban a cumplir una función social en la que la música emanara mucho más del grupo que de sus individualidades” (p. 231).

La colección de músicos de la Fundación Aburrá cuenta con representaciones tanto de hombres como mujeres ataviados con diversos adornos. Ello permite inferir que dichas piezas aluden a los momentos solemnes donde tales personajes eran protagonistas. De esta manera entonces, es recurrente identificar músicos con tambores, trompetas, flautas y zampoñas (Véase

Tabla 2). Por supuesto, muchas otras piezas antropomorfas tienen representaciones de atavíos sonoros, como collares, brazaletes, máscaras y tocados. Empero, no porque estos elementos produjeran sonidos, hacían del portador un músico, siendo más bien el danzante el que provocaría sonidos de acompañamiento producto de sus movimientos. Por esta razón en este capítulo no se ahondará en las figuras antropomorfas con accesorios idiófonos.



Figura 29 Musico, Palomino Onofe. Colección Fundación Aburrá.



Figura 30 Músico de zampoña, Catía. Colección Fundación Aburrá.



Figura 31 Músico con trompeta, Finzenú. Colección Fundación Aburrá.

Una de las representaciones de músicos que hace parte de la Fundación es la de un tamborilero. Este intérprete vaciado en bronce (Véase figura 29), está sentado con su instrumento entre las piernas para sostenerlo. Se encuentra en medio de la acción de golpear su membrana ya que una de sus manos reposa sobre ella, mientras que la otra esta levemente en el aire. El tambor tiene unos sutiles pero delicados acabados, como la espiral que reemplaza la membrana que se golpea. Tanto el borde entre la membrana, como en el medio de la caja misma, se identifica la falsa filigrana, en el primero con un estilo trenzado, mientras en el segundo cinco espirales le dan detalles. El hombrecillo tiene brazaletes en sus tobillos y muñecas además de collares también con espirales que cuelgan en su pecho. De sus orejas penden dos aretes grandes y redondos también con acabados de falsa filigrana, estilo que comparte con la cinta en su frente. Como el

tambor está entre sus piernas, no se puede asegurar el género del compositor. Sin embargo, por la ausencia de glándulas mamarias se puede inferir que se trata de un hombre.

Otra representación de un artista musical, al igual que el anterior de procedencia Catía, es un tañedor de zampoña. Esta pieza (Véase figura 30) asombra por su espléndido tocado ornitomorfo, el cual cuenta con un hermoso detalle de la cabeza y la cola. El hombre aquí representado tiene en sus manos una flauta de pan o zampoña de una sola fila, al estar desnudo permite identificar su género masculino, tiene varios tocados que le adornan el cuerpo, como las tobilleras, los brazaletes en las muñecas, la nariguera, los aretes y los collares. Además del ave en su cabeza que puede asemejar a un loro o guacamaya tiene otro delicado adorno que rodea el borde de su cabeza. El tocado en especial indica la solemnidad de la ocasión para tocar el instrumento, pues es poco probable que cotidianamente usaran tocados tan grandes, estorbosos y delicados como el que le remata por corona.

Finalmente, se destaca de la comunidad finzenú una pieza que representa a una mujer en posición orgullosa (Véase figura 31). Esta mujer identificada por sus pechos al aire y su sexo al descubierto, tiene en sus manos una trompeta. Entre los elementos que decoran su cuerpo, se pueden evidenciar el tocado en su cabeza hecho de espirales, la insinuación de pinturas en brazos, cuello, mejillas y frente, los collares que cuelgan en su pecho, las tobilleras en sus pies y el taparrabos amarrado en su cintura. Este último también simulando tener líneas diagonales pintadas. Esta bella pieza no sólo por la representación en pleno acto de la producción de música, sino por el movimiento que se genera con la genuflexión y su cabeza erguida, dan una impresión majestuosa y estilizada.

Estas piezas como muchas otras de la colección de músicos de la Fundación Aburrá, son muestra del homenaje y reconocimiento que las comunidades prehispánicas otorgaban a aquellos

que se inspiraban del territorio que les rodeaba, del susurro de los arroyos, el traquear de los árboles, el silbar del viento, el eco en las montañas y cuevas, el canto de las aves y cada uno de los sonidos de los animales a su alrededor.

4.3 La música en las comunidades prehispánicas

Algunos de los interrogantes que generan los hallazgos de instrumentos musicales prehispánicos, tiene que ver con los ritmos y melodías que producían, el origen de fabricación de dichos instrumentos y los tipos de situaciones en que eran empleados, ya fuese tal vez para el disfrute cotidiano o en su defecto el acompañamiento de las situaciones sociales más solemnes o importantes. Perdomo por su parte da luces sobre este último interrogante:

Por lo que hay escrito sobre el particular por los cronistas [sic.], salta a la vista que cultivaban los diversos géneros musicales: religioso, guerrero, fúnebre, triste, alegre, etc., y tenían el ritmo determinado por medidas fijas de igual duración, pero no un molde rítmico capaz de clasificar un aire dado. Su música pertenece a la etapa intuitiva (1980, p.5).

Partiendo de la idea del escritor en mención, podemos suponer que a pesar de que la música fuese intuitiva, era relevante en todo tipo de situaciones cotidianas. Ésta probablemente permitía unirlos y hacerles —así como en el baile— marchar al unísono o trabajar en conjunto. Es de suponer que una de las situaciones en donde era más común tener el acompañamiento de la música, era en los rituales y ceremonias, así también lo menciona el autor de *La historia de la música en Colombia* cuando pone el siguiente ejemplo:

Las ceremonias del Dorado eran acompañadas de música instrumental, compuesta de fotutos y flautas de caña; mientras el cacique, cubierto de polvo de oro, hacia la ofrenda en la laguna sagrada. En febrero conmemoraban los chibchas la venida de Bochica con procesiones y

rogativas. Venían cerca de diez mil indios de los reinos de Tunja, Bogotá y Sogamoso, y al son de caracoles marinos guarnecidos de oro, de flautas y tamboriles, celebraban las ceremonias religiosas (1980, p. 5).

Esto nos indica que la música era parte relevante de la ceremonia, no sólo un acompañamiento desligado cuya presencia o ausencia no representara diferencia alguna. Otro tipo de música de la que habla Perdomo son los ritmos de guerra, donde no sólo se marca el ritmo de la marcha, sino que acompaña, infunde valor e inspira un aire que une a los compañeros de batalla, en esta ocasión el autor hace alusión a Fray Pedro Simón: “Durante las guerras con los pueblos vecinos, las cuales eran frecuentes y encarnizadas, cada ejército venía apercebido de músicos militares, y cuando entraban en la lid «atronaban la tierra y el aire en estruendo de trompetas, bocinas, y caracoles»” (1980, p.7). Siguiendo la línea sobre este tipo de música, José Ignacio Perdomo concluye que:

Los naturales que vivieron en época precolombina en nuestro actual territorio, presentaron diversas manifestaciones musicales no dignas de despreciar; ya en las ceremonias religiosas, en las procesiones, en las fiestas o en los funerales; en las guerras con los pueblos vecinos nunca faltaban músicos militares para incitar a los guerreros al valor, y henchir los ánimos de entusiasmo en la consecución de la victoria (p.8).

Por otro lado hay algo en particular que menciona este autor cuando cita a los cronistas, quienes tratan de alguna manera de explicar o vislumbrar la música y los ritmos nativos, indicando la extrañeza que generaban los diversos ritmos, en ocasiones provocando un contraste entre melodías alegres y fúnebres, indicando la particularidad y la distinción entre la música del viejo mundo donde es regida por las matemáticas, el cálculo y la armonía. La música

precolombina, en cambio, se guiaba más por la exploración y como se mencionó antes, por la intuición. Así lo da a entender Fray Pedro Simón:

Asíanse de las manos hombres con mujeres, haciendo corro y cantando ya canciones alegres, ya tristes en que referían las grandezas de los mayores, pausando todos a una y llevando el compás con los pies, ya a compás mayor, ya a compases según sentían lo que cantaban al son de unas flautas o fotutos tan melancólicos y tristes que más parecía música del infierno que de este mundo (p. 7-8).

Fernández Piedrahita, también citado por Perdomo habla de esos ritmos variados entre alegres y tristes, además de mencionar de qué manera los bailarines sin discriminación de género, danzaban al compás de la música, reflejando la importancia que también tenía que la comunidad misma expresara con su cuerpo el sentir de las melodías y el estado anímico de la reunión:

Danzaban y bailaban al son de sus caracoles y fotutos: cantaban juntamente algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida o consonancia a manera de villancicos o endechas de los españoles. En este género de versos refieren sucesos presentes o pasados y en ellos vituperan o engrandecen el honor o deshonor de las personas a quienes los componen; en materias graves mezclan muchas pausas y en las alegres guardan proporción, pero siempre parecen sus cantos tristes y fríos y lo mismo sus bailes y danzas, mas tan acompasados que no discrepan un solo punto en los visajes y movimientos, y de ordinario usan estos bailes en corro asidos de las manos y mezclados hombres y mujeres (1980, p. 8).

Debemos tener en cuenta que, de igual manera como en las representaciones artísticas, no podemos enjuiciar con los mismos parámetros o bases con las que se juzga el arte moderno y contemporáneo, sustentándolo como lo hace Eugenio Barney-Cabrera cuando menciona que los criterios europeos para juzgar los objetos arqueológicos están “basados en equívocos

conocimientos, y prejuicios culturales” (1980, p. 27) no se debe deslegitimar la música de los prehispánicos sólo por no coincidir con la definición de música del viejo mundo o asemejarse a esta:

No podemos juzgar absolutamente nada de la música de los naturales, porque no tenemos ninguna canción escrita ni transmitida por tradición. Todo ello fue tronchado en botón por el *alud* civilizador de España. De allí no vino un solo conquistador que copiara algo como aficionado curioso (Perdomo, 1980, p. 9).

5. LOS ANIMALES SAGRADOS EN EL MUNDO PREHISPÁNICO

No es secreto que las comunidades prehispánicas tuvieron una profunda conexión y respeto por el mundo que les rodeaba, a tal punto de aceptar llevar a cabo sacrificios humanos sólo con el fin de regar la tierra y satisfacer a sus dioses. Los animales y las plantas les proveyeron alimento, el territorio les otorgó abrigo y protección, los ríos y lagos fueron empleados para regar los cultivos, el sol les daba calor y los astros les indicaban las temporadas de siembra y cosecha, por ello era de esperarse que el espíritu de estos elementos y animales hicieran parte de su cosmogonía, siendo a los que recurrían para solicitar favores y dar agradecimiento.

Sobre esto tratará el último capítulo resultado de esta monografía, donde se aludirá a los animales sagrados o animales totémicos que fueron adoptados por parte de las comunidades prehispánicas, enfatizando en el ciervo. Por esto se hablará de su distribución y emplazamiento a lo largo del territorio colombiano para vislumbrar las comunidades que probablemente tuvieron mayor contacto con estos. Posteriormente, se tratará su representación en diferentes comunidades haciendo énfasis en las piezas de la colección de la Fundación Aburrá donde el venado es también protagonista, finalizando con el análisis del ciervo como animal totémico o animal sagrado e incluso, como un animal de alimento, caza y sacrificio.

5.1 Tipos de ciervos que habitaron *Abya Yala* y Colombia

Los cérvidos son una familia de mamíferos que incluye los ciervos o venados, los cuales están distribuidos por todo el mundo exceptuando la Antártida y Australia. Al contrario de lo que sucede con algunas especies tanto de animales como de plantas que fueron incorporadas a la fauna y flora del nuevo continente con la llegada de los españoles, como es el caso de las vacas,

los caballos, la mora y la arveja, entre otros, hay una considerable variedad de subespecies de venados que son nativas de *Abya Yala*.

Sólo una especie de cérvido autóctono del continente americano ha sido extinto: el género *Antifer*, especie que habitaba Brasil, Chile y Argentina (deerworlds.com. Especies extintas de ciervos, s.f, párr. 8). Algunos cérvidos que siguen habitando el nuevo continente son: el Alce americano, el ciervo de los pantanos, y el venado de páramo, entre otros. Se debe tener presente que el venado con más distribución en el continente —y eso incluye también el norte—, es el venado cola blanca – *Odocoileus virginianus*. Junto a este hay otras especies y subespecies que habitan el actual territorio colombiano (Véase Tabla 3) pero en menor medida si se compara con el pasado, ya que la mayoría se encuentra en un estado de conservación catalogado como “vulnerable”.

La existencia de dichos cérvidos en determinados territorios indican la probabilidad de que en el pasado prehispánico también estuviesen asentados en dichos espacios, pese a esto, es de esperarse que tanto su hábitat como el número de ejemplares fuese aún más amplio, lo que ha cambiado como consecuencia de la caza indiscriminada y la amenaza que trae la reducción de territorios nativos.

5.2 Comunidades a las que se les atribuyen la representación de los ciervos y la colección que reposa en la Fundación Aburrá

Entre el gran acervo que conserva la Fundación Aburrá, se encuentra una pequeña pero admirable colección cuyo protagonista es el ciervo. Variadas culturas realizaron representaciones de este animal y las situaciones cotidianas en las que estaban involucrados, de esta manera se pueden reconocer escenas donde son sacrificados, o donde los cazadores matan o transportan el

cuerpo del animal o de forma más bella, se evidencian los ciervos en la actividad de alimentar a sus cervatillos.



Figura 32 Claudia Afanador H. *Presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los andes septentrionales.* Cerámica Precolombina, Col. A. Zambrano P. (Pasto) p. 38.



Figura 33 Claudia Afanador H. *Presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los andes septentrionales.* Cerámica Precolombina, Col. A. Zambrano P. (Pasto) p. 39.



Figura 34 Lucía Rojas de Perdomo. *Arqueología colombiana.* Pareja de cabezas de venado. Mango bastón. 7,8 x 9,9 cm. (Museo del Oro) p. 217.

Los ciervos de la Fundación son atribuidos a los catíos, finzenúes y darién, pero se debe tener presente que no son las únicas culturas que han representado a dichos mamíferos, de ello dan cuenta los platos de Nariño (Véase figura 32 y 33) y el remate de bastón bicéfalo que se ha atribuido a los sinúes (Véase figura 34), pero del que no se ha especificado cuál de las tres comunidades es la fabricante (Finzenúes, panzenúes o senufanaes).

Al tener presente la disposición en el territorio de las comunidades indígenas señalada por el profesor Ricardo Saldarriaga (Véase anexos. Mapa arqueológico y Tabla 3) donde se indica el actual asentamiento de los ciervos en Colombia, se pueden inferir las especies de venados que probablemente fueron representadas por las comunidades a las que se les atribuyen (Véase tabla 4). Como resultado se debe tener en cuenta que es muy probable que la distribución de estos cérvidos haya cambiado, ya que la población ha disminuido, y debido a la reducción de sus territorios son más vulnerables. Por ello, estas deducciones no son tan exactas.

Teniendo en cuenta la distribución actual de los cérvidos en el territorio colombiano y las tres culturas a las que pertenecen las representaciones de los venados de la Fundación Aburrá, se puede deducir que los ciervos representados por la comunidad Catía (ocho piezas atribuidas) pudieron ser inspirados en alguna de las cuatro especies y subespecies con los que compartieron el territorio, siendo: *Odocoileus Virginianus Goudotti*, *Mazama Americana Zetta*, *Mazama Rufina* y *Pudú mephistophiles*; en el caso de los Finzenú (tres piezas atribuidas), se pudieron inspirar en las subespecies *Odocoileus Virginianus Curassavicus*, *Mazama Americana Americana* y/o *Mazama Rufina*; y, finalmente, los Darien (cinco piezas atribuidas) se pudieron basar en la subespecies *Odocoileus Virginianus Tropicalis* o en la *Mazama Temama*.

Otra cultura que hizo diversas representaciones de los ciervos, fueron los mayas, entre estas se pueden reconocer los códices que ha analizado María Montelú en su texto *Algunos aspectos del venado en la religión de los Mayas de Yucatán* (1976). Sobre esas imágenes donde se ve el venado, la autora menciona que en algunas ocasiones dichos cérvidos desempeñan el papel de mensajeros o mediadores entre hombres y dioses. También habla de todo el significado tras la cornamenta, elementos relacionados con el paso de la juventud a la madurez, el enlace que representa su pérdida con el paso de las estaciones, y la creencia que se tenía de su poder respecto a la atracción de las lluvias. Además, en Guatemala se han encontrado representaciones de ciervos tanto en cerámicas como en textiles debido a lo común de este cuadrúpedo en dichos territorios (Pellecer, Mamíferos, 2004, p. 74).

Regresando al análisis de las piezas que conserva la Fundación Aburrá, se puede mencionar sobre el tipo de representaciones que realizaron los prehispánicos con respecto a los animales, a Caterina Magni quien es citada por Enora Gault en su texto *El hombre y el animal de la Colombia prehispánica. Estudio de una relación en la orfebrería*. En este texto la autora alude a

Magni para explicar los tipos de relación entre el hombre y el animal representadas en las figuras orfebres:

En sus modelos de asociación de las imágenes humanas y animales, Magni diferencia un primer tipo de relación titulado "situaciones extremas". En este, el hombre y el animal pueden estar unidos por medio de una relación de alianza o, al contrario, de antagonismo; la primera considera a los protagonistas como asociados y la segunda, como enemigos.

Un segundo tipo, llamado "situaciones intermediarias", define el acercamiento fusionado de las dos entidades. Existen tres casos: la hibridación, en la cual los rasgos del animal y del hombre están totalmente mezclados; la identificación mimética de postura, en la cual el uno imita el otro, tomando una expresión o una posición corporal específica, y, por último, la identificación mimética por el disfraz del otro (Gault, Organización y distribución de las figuras en el espacio visual, 2012, párr. 4, 5)

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que las representaciones del jaguar sin fusiones con hombres u otros animales, tienden a ser de "situaciones extremas" ya que se busca la protección del animal totémico debido a su "alianza". Lo que también implica que las representaciones del ciervo pueden ser de antagonismo, no tanto por ser un enemigo del felino, sino por ser la presa.



Figura 35 Pieza antropomorfa con máscara, Darién. Colección Fundación Aburrá



Figura 36 Pieza antropomorfa con máscara de ave, Darién. Colección Fundación Aburrá

Por otro lado, las piezas con temática de ciervos pueden clasificarse en tres tipos de representación: ritual, de caza y natural (Véase Tabla 5). Las piezas con temática ritual se reconocen por la inclusión de hombres que emplean elementos característicos como máscaras (Véase figura 35 y 36) o detallados y hermosos tocados, que se complementan con brazaletes, tobilleras, y collares, atavíos que demuestran un interés por adornar el cuerpo para la solemnidad de la ocasión. En la mayoría de las situaciones donde se está dando muerte al animal para el sacrificio se muestra acostado en el suelo y se usa un bastón largo, al parecer una lanza, que atraviesa el cuerpo del venado. En otro tipo de piezas donde el cuerpo del animal no se encuentra pero está insinuado, son aquellas en donde un hombre lleva en su cabeza los cuernos del ciervo (Véase figuras 37 y 38), probablemente sea un sacerdote o un chamán, quien se cubre con la piel, cabeza y cuernos aludiendo al animal totémico, presentándose a sí mismo como un venado. En ambas piezas el sacerdote se encuentra en la misma postura, arrodillado, con la cabeza recta, sus manos al frente sosteniendo objetos para llevar a cabo el ritual y la piel del animal en su espalda.



Figura 37 Sacerdote con cornamenta, Darién.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 38 Sacerdote con cornamenta, Darién.
Colección Fundación Aburrá.

Agregado a esto, la representación de los cazadores tiene otra disposición. Dos de las piezas de esta colección de ciervos (Véase figura 39 y 40) muestran un par de indígenas que llevan colgado de una vara un ciervo amarrado, probablemente recién capturado. Mientras en una de las piezas, son dos hombres los que cargan con el animal, en la otra, son un hombre y una mujer.

Esto demuestra que las mujeres de la comunidad llevaban a cabo las mismas labores que los hombres.



Figura 39 Cazadores, Finzenú.
Colección Fundación Aburrá.



Figura 40 Cazadores, Finzenú. Colección Fundación Aburrá

No se puede descartar que en la pieza 39 se representa el transporte del animal hacia una situación ritualista, ya que se evidencian atavíos que embellecen los cuerpos de los cazadores, como coronas, diversos collares que resaltan casi como si fueran pectorales, tobilleras, brazaletes y cubre sexos. La figura 40, en cambio, es más sencilla en cuanto a los atuendos de los cazadores, y aparte de llevar el ciervo amarrado a la vara, sólo tienen en la otra mano herramientas de caza.

Finalmente respecto a las piezas con una representación natural, se debe mencionar que sobre cualquier otra pieza mencionada en este documento, son las más bellas. Lo anterior se debe al resultado de sumar las técnicas de los alfareros, con la representación costumbrista de una escena tan natural, que refleja la apariencia tranquila y elegante de dichos animales en su hábitat.

Lo anterior se puede evidenciar en las piezas donde se nota la tranquilidad con que la cierva amamanta a su cervatillo (Véase figura 41). Los catíos a quienes se les adjudica esta última forma de representación, hicieron gran cantidad de detalles en dichos animales, desde la estructura y la textura, además las espirales que comúnmente se ven en la orfebrería catía,

resaltan y complementan los cuerpos de los animales, en estas piezas se muestra la desarrollada técnica que manejaba la cultura y el detalle y dedicación que emplearon para su fabricación.



Figura 41 Ciervo amamantando, Catío. Colección Fundación Aburrá.

5.3 El ciervo como animal totémico y los sistemas de mundo

Como resultado de la profunda conexión que tenían las comunidades prehispánicas con su entorno, no es de sorprender el que se venerara o consideraran a algunos animales como representaciones de dioses o mensajeros de estos. Así lo menciona Jesús Arango Cano en su libro *Revaluación de las antiguas culturas aborígenes de Colombia* al afirmar que:

Los primitivos tenían animales y árboles, como si fuesen divinidades que regían los destinos del hombre, o los asociaban con el alma de los difuntos, o, también, los vinculaban al grupo social, como protector e inspirador de todas sus actividades. Era, en suma, un símbolo, con el cual se confundía el alma misma del pueblo (1967, p. 30).

Las comunidades prehispánicas relacionaban a los animales con un sistema de mundos, el cual se dividía en tres: supramundo, mundo e inframundo. El primero estaba enlazado con los seres de luz, usualmente aquellos que dominaban los cielos y habitaban en el día. Los animales representativos de ello eran las guacamayas y las águilas. El inframundo en oposición se asociaba con las tinieblas, la oscuridad y lo que está bajo tierra, incluyendo las aguas profundas.

Ejemplo de este eran los murciélagos, arañas y algunos escarabajos. El mundo, por otro lado, abarcaba a todos aquellos seres que habitaban la superficie de la tierra o las aguas claras. En este convergen el hombre, los monos, ardillas e iguanas. Agregando a lo anterior, algunos animales tenían un carácter especial por su facultad de cruzar entre uno y otro mundo, así como las mariposas, que pasan de la tierra al cielo, y por consiguiente del mundo al supramundo, o el jaguar, que a pesar de simbolizar al sol, con su dorado pelaje, su actividad es usualmente nocturna.

Partiendo de la idea de que todos los animales de alguna manera eran respetados o valorados, se pueden identificar que al menos a unos se les daba mayor importancia que a otros, ejemplo de ello es el Quetzal en Mesoamérica, ave de espléndido colorido y bello plumaje cuya muerte estaba prohibida, razón por la cual el hombre responsable de ello provocaba su propio deceso (Revista *Viatori*. En la antigüedad. 2017. párr. 1).

Por la anterior razón, los quetzales eran capturados para desprenderles algunas de sus plumas y luego dejarlos en libertad. Al ser tan importante el ave, también sus plumas eran de uso exclusivo ya que se relacionaba con el dios Quetzalcóatl (serpiente emplumada), esto se puede evidenciar en el famoso tocado de Moctezuma que en la actualidad reposa en el Museo *Weltmuseum* en Viena- Austria.

Los felinos fueron otra especie venerada a lo largo de América, especialmente el más grande: el jaguar. Este animal fue ampliamente divinizado por destacarse con sus habilidades y características como cazador, además de su tamaño, destreza, agilidad y pelaje vistoso. Este era un digno oponente de lucha, que asechaba en las selvas y tenía la capacidad de trepar árboles:

[...] Su talla y coloración sin duda estimularon la fuerza simbólica que le fue concedida, pero en realidad la relación entre su biología y lo religioso es algo mucho más profundo. Su fuerza

y poder, unido a su condición de máximo depredador lo convirtieron en cazador y ser supremo, el animal más temido y reverenciado; esto, unido a su condición de animal nocturno lo asociaron con los misterios de la naturaleza, con las fuerzas peligrosas de la oscuridad, aspecto que se complementó con su piel manchada para asociarlo con el cielo estrellado (Valadez, Parte II. Los jaguares, capítulo XII Del tigre y del tlalocelotl 2014, p. 296- 297).

El jaguar era la representación del sol, de esta manera se relaciona al felino como el astro mayor que desciende al inframundo. Su piel era usada como abrigo, sus colmillos como trofeo, era temido y venerado, e incluso, era seleccionado como animal totémico y protector, esperando con ello conseguir o ser portadores de sus capacidades. Antonio Grass (1979) en su libro *Animales mitológicos* de una manera casi poética dice lo siguiente:

Bestia sensual pintada con el color del sol, de brillantes ojos, imagen del eterno caminante, representante del poder sexual, guerrero, dador de la primera simiente, hijo del sol. Terror convertido en músculo tenso, cruzando el espacio como una saeta, para devorar hombres y animales, dejando a su paso la estela de su misterio y poderío; con voz de trueno, cuyo rugido era música de América que producía encantamiento por el temor o el placer, según los designios del mito; eco que aún escucha en las lejanas selvas. El jaguar quedó aprisionado en piedra, oro, cerámica, en una gran sucesión de visiones mágicas, a cuyo encanto plástico es hoy necesario rendirse, si no ya, al mítico (El jaguar símbolo de América, párr. 1).

Respecto a los anfibios, especialmente las ranas, hubo un gran culto debido a su relación con las lagunas y con Bachué (diosa madre de los muiscas o chibchas que se sumerge en la laguna de Guatavita luego de dejar enseñanzas a los hombres y mujeres), estos batracios eran admirados por su capacidad para dominar tanto el agua como la tierra.

La rana también simbolizaba la fertilidad en la agricultura, porque su croar —dulce y melodioso para el aborigen— anunciaba el advenimiento de las lluvias, el tiempo propicio para la siembra de la simiente prometedora de la abundancia en las cosechas. Por otro lado, su silencio, su ausencia de la linfa de las lagunas y riachuelos, significaba la iniciación del estío, la preparación para la siega de la mies, la recolección de todos los frutos que habían de nutrir pródigamente sus hogares (Arango, 1967, p. 33).

Los monos no se quedan atrás, fueron relacionados con los humanos por su semejanza física, sus lazos familiares y su sexualidad. Así, Grass afirma que “Dentro de la gran recreación mítica colombiana que tuvo como base la fauna, tal vez sean los simios los menos transformados, pues, aunque estilizados y purificados, mantienen un estado cercano a la realidad, quizás debido a su parecido con los hombres” (Grass, 1979. Micos acróbatas sexuales, párr. 2).

El cóndor fue considerado por los incas como ave-mensajera del dios Sol, fue ampliamente venerado por las culturas andinas. Esta ave gigante generaba estupor debido al poder de sus alas que le permitían sobrevolar grandes alturas y planear entre las cumbres. Su presencia y tamaño sorprendía a los que podían divisarle:

El Cóndor es un motivo frecuente en las diferentes manifestaciones plásticas de los pueblos andinos. El culto del Cóndor aparece muy arraigado en estas antiguas culturas. En efecto, como lo muestra la arqueología, desde épocas tempranas, alrededor de dos mil años antes de esta era, se ven aparecer en los tejidos de la cultura “huaca piedra” [sic.], figuras de Cóndor con una serpiente en el estómago. El Cóndor devorando a la serpiente, parece traducir la supremacía del culto solar sobre el culto lunar sabiendo que la serpiente es un símbolo acuático y lunar a la vez, y el Cóndor es el símbolo solar (Palma, 1982, p. 44).

Además de los animales antes mencionados, también hubo un culto por la serpiente al relacionarla con Quetzalcoatl, las guacamayas por tener la capacidad de repetir, el pato por deslizarse entre los tres mundos y las mariposas debido a su metamorfosis. Ante la elección y adoración por los animales totémicos dice Jesús Arango:

Quizá se les tilde de salvajes por la veneración que les tenían a ciertos animales o a determinadas plantas, esto es, por su acendrado totemismo? [sic.]. Pero, preguntamos, es incultura rendirle tributo de adoración a estos seres de la naturaleza; es ser incivilizado porque se cree que esos animales pueden protegernos o darnos las cualidades que los distingue? [sic.] Bien, todas las civilizaciones de la tierra, a lo largo de la penosa evolución humana, han adorado o, mejor, han tenido como sagrados a ciertos animales y, en muchas ocasiones, se les estimaba más que a los seres humanos, como se desprende del hecho de que mientras a los hombres se les sacrificaba en los altares de los dioses, para implorar su favor, a los animales ni se les tocaba, y, más bien, se les protegía como casi divinidades tutelares (1967, p. 17).

El venado, por otro lado, tuvo una relevancia que no se comparaba con la veneración por animales como el jaguar o la serpiente, pero debido a su cornamenta tenía un profundo significado: “Para los pueblos del lejano oriente y para las culturas precolombinas, el Ciervo significaba el espíritu y el cuerpo que se renuevan, debido al nacimiento de los brotes de sus cuernos” (Corvillo, Ciervos. Los reyes del bosque, 2014, párr. 5). Este animal orgulloso y solitario, era relacionado con la fertilidad, con el mundo donde caminaba y el supramundo hacia donde crecían sus astas. María Montelú habla sobre la representación de los venados en el mundo mesoamericano y la importancia del papel que desempeñó en dichas comunidades ancestrales:

El venado jugó un papel muy importante en el ceremonial religioso. Prueba de ello son las numerosas representaciones de venados y de ofrendas de éste animal que aparecen en los códices. El venado se relaciona con diversos dioses en dichos códices; con otros animales y con fenómenos como la lluvia, la fertilidad y la sequía (1976, p. 154).

Es probable que los venados cumplieran el papel de guía espiritual de algunas comunidades debido a su apariencia tranquila, quizás por ello fue representado de diversas maneras en cerámicas, códices y piezas orfebres. A pesar de que las comunidades nativas tenían ese profundo respeto por la tierra y las especies que les rodeaban, este animal en algún momento se convirtió en parte de la diera, además de incluirse en los sacrificios en agradecimiento o en solicitud a sus dioses.

5.4 El ciervo como animal de caza y sacrificio

A pesar de la profunda conexión entre los prehispánicos y el mundo que les rodeaba incluyendo animales y plantas, las comunidades debían asegurar su subsistencia, por lo que hacían uso de ese entorno para alimentarse, curarse y protegerse. Las plantas por ejemplo, no sólo dieron pie para aprender a sembrar y cosechar, sino que fueron empleadas para curar y alejar malos espíritus. Los animales a su vez debían ser cazados para alimentar al grupo. De esta manera, entre la dieta de alimentación se incluían monos, peces, chigüiros, tapires, cuises, tortugas, armadillos, venados, entre otros. Dice Mónica Karina Pellecer en su texto *Representaciones zoomorfas en cerámica prehispánica de Guatemala durante el periodo clásico (250-900)* cuando cita al cronista Ximénez refiriéndose a los ciervos, que:

Son tantos los que hay en aquesta tierra así pequeños que se llaman viziz, como grandes, que es una maravilla, de que no solo se sustentan muchas gentes de aquestas partes, sino muchos

animales... Es grande festexo el de apuestos indios cuando salen a cogerlos con sus perros cercándolos, y estrechándolos a algún paraje, o río, o laguna, donde se arrojan y los cogen a su salvo (2004, p. 74).

En ocasiones el carácter sagrado de un animal debía ser relegado por la necesidad de subsistir. Sin embargo, se debe tener presente que la práctica de la caza no se llevaba a cabo como divertimento, sino como mera necesidad y que se consideraba que el espíritu tanto de animales como de plantas, residirían dentro del cuerpo del hombre al ser consumida. Esto implica, como ya se mencionó, que los cuerpos sacrificados en los rituales, eran humanos. Así lo confirma Arango:

Debemos tener en cuenta que cuando imperaban los sacrificios humanos en los rituales de las antiguas civilizaciones, por lo general predominaba el culto a ciertos animales, considerados como sagrados, divinizados y adorados como protectores de la tribu o del pueblo. Esto es, existía un totemismo acentuado y, por ello, el sacrificar animales objeto del tótem, era un tipo de sacrilegio comparado al de profanar los ídolos de nuestras religiones contemporáneas (1967, p. 15-16).

Pero con el paso el tiempo, estas prácticas cambiaron. El carácter sacro de algunos animales se pierde y comienzan —además de ser capturados para el consumo—, a ser muertos en ofrenda a los dioses. La sangre de los animales reemplaza a la de los hombres y Jesús Arango comenta al respecto los sacrificios al dios sol por parte de los Chibchas como un ejemplo de ello:

Este sacrificio se repetía con cierta frecuencia entre los chibchas, pero, con el correr del tiempo, la costumbre fue cediendo y ya escaseaban los sacrificios humanos. Luego cayeron en desuso y ya nunca más se volvió a inmolar una víctima en holocausto cruento al dios Sol. En cambio, las víctimas humanas fueron sustituidas por animales, que se sacrificaban en el

mismo rito al Sol, ahora sí con mayor asiduidad, para satisfacer las demandas del ritual sangriento. Fue así cómo empezó a sacrificarse loros, guacamayos y otros animales, que bien reemplazaban los seres humanos, iniciando, de esta manera, la humanización del culto al Sol, tan difundido entre los chibchas. (1967 p. 39).

Al reemplazar a los humanos por animales en los actos rituales, es probable que no sólo se limitasen a darle muerte y regar la tierra con su sangre. Así como cuando en ocasiones se devoraba el corazón de los enemigos para obtener la fuerza del guerrero, las partes del cuerpo del animal tendrían un nuevo poder concedido como respuesta de los dioses. En ese sentido en el caso de los venados, la cornamenta, distintivo de los cérvidos, era parte importante de los rituales, por lo que representaba al animal mismo, así, sangre, huesos, cuernos y piel se vuelven ofrendas para el dios, esto lo comenta Reichel- Dolmatoff sobre un hallazgo donde se mezclan restos humanos y de animales: “Las urnas de esta región del Magdalena Medio contienen generalmente huesos humanos, a veces de niños, en parte calcinados y en ocasiones mezclados con huesos de animales, tales como venados y armadillos” (1997, p. 161).

Finalmente ese cambio de los cuerpos de sacrificio no se debió a una humanización o a una concepción de crueldad, así lo hace ver Arango cuando cita a Marcel Brion: “La noción de crueldad no debe ser asociada a la presencia de sacrificios humanos, ni tampoco la inhumanidad... que no deben ser discriminados con criterio sentimental” (1967, p. 16). El paso gradual de hombres a animales se pudo dar al ver a las guacamayas como seres hablantes, cuerpos donde habitaban los espíritus de los hombres. Al notar que no había consecuencias negativas por parte de los dioses cuando algunos cuerpos de hombres eran reemplazados por animales, se considera que las deidades aceptan estos sacrificios con igual o mejor complacencia.

Así, el regar la tierra con la sangre humana y extraer sus corazones en medio de convulsiones, queda en el pasado.

6. CONCLUSIONES

Luego de una primera mirada a la colección de la Fundación Aburrá, donde se llevó a cabo un proceso de investigación, observación y análisis sobre los temas de pintaderas, músicos y ciervos, donde se arrojó una primera clasificación de las estampaderas Panzenú donadas por el profesor Ricardo Saldarriaga, también se identificó la procedencia de los instrumentos musicales tipos y formas. Además de las representaciones de músicos y los tipos de instrumentos que los acompañan. Finalmente se logró identificar la procedencia de las representaciones de los ciervos de la colección y las posibles especies figuradas según cada una de las tres culturas de donde provienen. Otras conclusiones que arrojan estos resultados se leen a continuación:

- El patrimonio arqueológico de la nación se encuentra en muchos y diversos lugares desde grandes entidades museales constituidas, hasta pequeños coleccionistas y gaaqueros. La Fundación Aburrá, es una pequeña institución que a pesar de carecer de recursos, tiene la oportunidad de conservar, proteger y divulgar el patrimonio arqueológico que conservan.
- A pesar de que para el desarrollo de esta monografía, sólo se trataron tres resultados, la Fundación Aburrá requiere de más y variadas investigaciones que permitan contextualizar y nutrir su colección. Quedan entonces por investigar diversas temáticas que resaltan a la vista, como los cargueros, los dioses, los poporos, los husos, la dualidad, entre otras temáticas.
- A pesar de que quedan en el aire las dudas respecto a la originalidad de algunas piezas de la institución por motivo de la procedencia gaaquera de su colección, esto no demerita la calidad técnica y conceptual de las piezas que conservan. Por lo que no se debe despreciar o descalificar tanto a la institución como a su acervo por carecer de la capacidad técnica y los recursos para legitimarla.
- Es necesario proteger el patrimonio arqueológico que las comunidades nativas dejaron como prueba de su existencia en el territorio. Esto implica que se requiere reforzar la idea de protección y conservación de material antiguo entre la población colombiana y foránea, resaltando el valor cultural y simbólico que traen consigo. Para de esta manera, evitar que estas piezas sigan siendo destruidas, comercializadas y exportadas, perdiendo con ello el patrimonio de la nación.

- Se requieren más investigaciones sobre arte prehispánico proveniente de comunidades que habitaron el territorio colombiano, ya que se debe llevar a cabo un proceso de rescate donde sobresalga el valor cultural de estas etnias (algunas ya desaparecidas) teniendo en cuenta que a pesar de que las comunidades no se pueden confrontar con las grandes civilizaciones como las Azteca, Maya e Inca, en este territorio, también se dieron a cabo grandes avances y de ello da cuenta la perfeccionada técnica de la orfebrería, cerámica y alfarería.
- Las nuevas investigaciones arqueológicas deben tener presente los resultados que se han arrojado con el tiempo, ya que de lo contrario se incurrirá en clasificaciones obsoletas que generan controversia al seguir adjudicando piezas arqueológicas a comunidades diferentes, provocando el estancamiento de la información.
- Es indiscutible que las expresiones estéticas de los prehispánicos, ligadas a sus cosmogonías y particulares formas de vivir y de pensar, todavía están distantes de ser desentrañadas en cuanto sigan siendo analizadas bajo una óptica europea.
- A pesar que la arqueología y la antropología son las áreas encargadas para estudiar el material arqueológico, es de considerarse que tanto los análisis iconográficos e iconológicos (aún sin ser determinantes) en algunas ocasiones, pueden aportar información enriquecedora de las antiguas culturas americanas al ser analizadas desde otro punto de vista, lo que abre las puertas a diversos campos de investigación y con ello nuevas formas de análisis y pensamiento.
- Teniendo en cuenta las cualidades físicas y representativas de las piezas arqueológicas, se pueden dar valiosos aportes acerca de las comunidades prehispánicas que las fabricaron, así como de sus costumbres y tradiciones, creencias, relaciones sociales y prácticas, ya fuese dentro o fuera de un grupo y con el entorno.
- Los símbolos y figuras empleados por las comunidades prehispánicas en sus manifestaciones artísticas no fueron aleatorias y sin sentido, todas estas formas parten de la simplificación de sus creencias y su entorno. Pensar que sólo eran formas casuales es demeritar las formas de pensamiento de estas comunidades.
- La talla de símbolos en las pintaderas, que serían plasmados en textiles y en el cuerpo humano, son representaciones del pensamiento de las comunidades nativas. Sin importar si eran pictogramas, representaciones del territorio, o hechizos, se producía una relación

entre estas formas y el cuerpo, de esta manera las gentes consideraban con ello que se protegían y se curaban, convirtiendo estas pinturas que maquillaban sus cuerpos en una segunda piel.

- Se evidencia una exploración del territorio al observar los pigmentos que fueron empleados para dar color tanto a las fibras, como al cuerpo. La necesidad de transformar visualmente el cuerpo y sus vestiduras se conecta también con el poder que se les atribuían a los colores mismos y a la necesidad de distinguirse y diferenciarse dentro de la similitud del grupo, reflejando con ello los estatus sociales.
- Los primeros aprendizajes son de carácter tentativo y de exploración, no obstante, con el tiempo estos aprendizajes evolucionan y se vuelven profundos y arraigados. Así se evidencia en la observación y análisis de los instrumentos sonoros que crean las etnias nativas de Colombia las cuales inicialmente son sólo un reflejo de la intención de imitar los sonidos de su entorno, para posteriormente, crear sus propios sonidos con una intencionalidad de trasfondo, ya fuese para generar emociones o sensaciones.
- No se puede negar la existente comunicación que había entre culturas, no sólo con el motivo de guerras y la disputa de territorios, sino por el intercambio de productos y recursos necesarios para las prácticas sociales (como lo sería la necesidad de conseguir oro para fabricar sus ídolos, o la sal para conservar los alimentos). Así mismo, la simbología, las técnicas y el conocimiento se extienden, llegando a ser común encontrar piezas similares entre culturas vecinas o incluso, con culturas lejanas, con quienes evidentemente compartieron conceptos y formas de pensamiento. Esto se ve reflejado en los instrumentos musicales como la zampoña y la flauta, las cuales no sólo se encuentran en el territorio colombiano, sino que se hallan a lo largo del continente
- A pesar de que las culturas prehispánicas inicialmente tenían una profunda conexión con el entorno que les rodeaba, lo que implicaba una preferencia por sacrificar humanos y no animales en sus rituales y ceremonias, con el tiempo, esta práctica cambia, siendo estos últimos los que sustituyen a los hombres. Se debe tener presente, sin embargo, que esto no se debió a un carácter de humanismo, sino a una reconfiguración de las prácticas y costumbres, que se dieron con el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Afanador, C., Uscategui, M. y Granda, O. (1985). *Presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los andes septentrionales*. Bogotá-Colombia: Universidad de Nariño.
- Arango, J. (1967). *Revaluación de las antiguas culturas aborígenes de Colombia*. Manizales-Colombia: Editorial Renacimiento.
- Arango, J. (1994). *Husos, sellos y rodillos*. Armenia, Colombia: Comité de cafeteros del Quindío.
- Arboleda, M. I. e Hinestroza, P. A. (2003). *Contextualización del Material Cerámico que Presenta Iconografía Femenina en la Colección del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia*. Medellín- Colombia: Universidad de Antioquia, Vicerrectoría de Extensión, Museo Universitario.
- Brezzi, A. (2003) *Tulato, ventana a la prehistoria de América*. Bogotá- Colombia: Villegas Editores.
- Banco de la República (s.f.) *Misión Guatavita, un juego de mesa del Museo del Oro*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/ninos-y-ninas/juegos/mision-guatavita>
- Banco de la República (s.f.) *Maletas didácticas del Museo del Oro*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/servicios/maletas-didacticas-museo-del-oro>
- Barney-Cabrera, E. (1980). *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Bogotá, Colombia: Fondo Editorial Cafetero.
- Boix (Ed.). (1841). *Recopilación de leyes de los reinos de las indias, mandada a imprimir y publicar por la magestad [sic.] católica del rey Don Carlos II. Nuestro señor*. [Versión Google libros]. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?id=loBTAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* [versión pdf]. Recuperado de: http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf
- Cockrell, B. (8 de agosto de 2017). How do we interpret sound and power in an Art Museum. *Now at The Met*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/sound-and-power-art-museum>

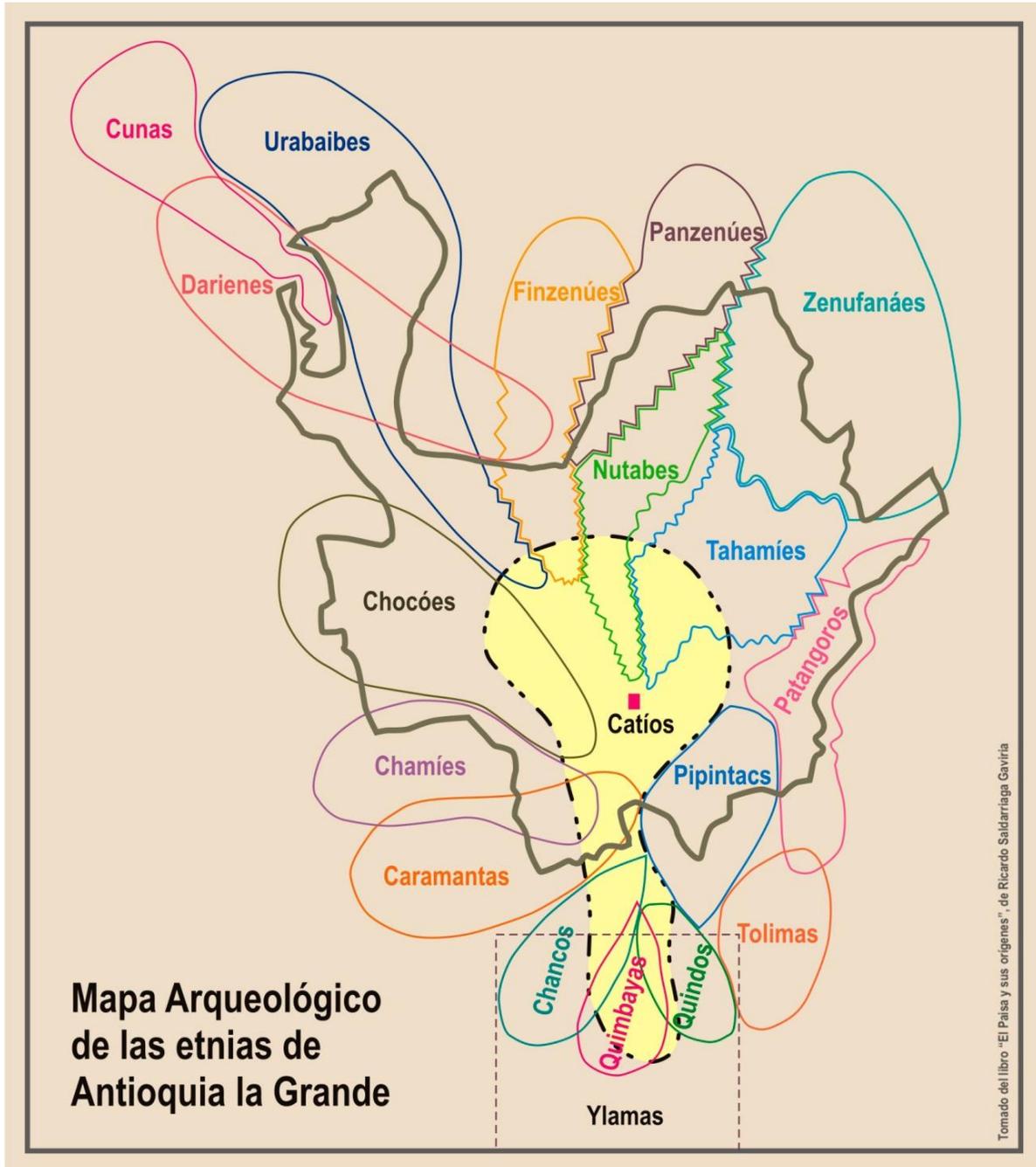
- Corvillo, S. (22 de noviembre del 2014). *Ciervos. Los reyes del bosque*. Recuperado de: <https://forestta.wordpress.com/2014/11/22/ciervos-los-reyes-del-bosque/>
- Cubillos, J. C. (1957). Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes hallados en Colombia. *Homenaje al profesor Paul Rivet*, pp. 169-289. Popayán: Universidad del Cauca.
- Deerworlds.com (2014). Especies extintas de ciervos. *Ciervos: información y características. Especies extintas de ciervos*. Recuperado de: <https://www.deerworlds.com/es/especies-extintas-de-ciervos/>
- De la Fuente, B. (2006). Para qué la historia del arte prehispánico. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXVIII (89), 7-21 [versión Redalyc 3.0]. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908902>
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2009). *Conceptos claves de museología*. Paris-Francia: Armand Colin.
- Diosa, J., Saldarriaga, J. C. y Marín, J. A. (26 de agosto de 2016). Guaquería, la historia oculta bajo tierra. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/antioquia/guaqueria-historia-oculta-bajo-tierra-articulo-651168>
- Escobar, L. A. (1985). *La música precolombina*. Bogotá, Colombia: Intergráficas Ltda.
- Fondo de Promoción de la Cultura (1992). *Arte de la Tierra Colombia, forma y figura*. Santa fe de Bogotá- Colombia: ImpreAndes S.A.
- Gault, E. (2012). *El hombre y el animal en la Colombia prehispánica. Estudio de una relación en la orfebrería*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol 17 # 1 Santiago-Chile
Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942012000100002>
- Grass, A. (1976). *La marca mágica*. Bogotá, Colombia: Centro Colombo Americano
- Grass, A. (1979). *Animales mitológicos*. Bucaramanga- Colombia: Editorial Triblos
- Gómez, L. A. (2008). Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado. *Arqueología Mexicana* núm. 94, pp. 38-46. Recuperado de: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-instrumentos-musicales-prehispanicos-clasificacion-general-y-significado>
- Hernández, P. (febrero 21 de 2012). Los espíritus, el oro y el chamán (segunda parte). *Raíces de mi tierra*. Recuperado de: <https://raicesdemitierra.wordpress.com/2012/02/21/los-espíritus-el-oro-y-el-chaman-segunda-parte/#more-710>

- Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). (11 de junio de 2010). *Legislación vigente sobre patrimonio arqueológico de la Nación*. [Preguntas y respuestas frecuentes]. Recuperado de: <https://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=5350>
- León, A. (S.f.). ¿Qué son los instrumentos Membranófonos? (Clasificación). *Lifeder.com*. Recuperado de: <https://www.lifeder.com/instrumentos-membranofonos/>
- Londoño, S. (2001). *Arte colombiano. 3500 años de historia*. Bogotá-Colombia: Villegas Editores.
- Martínez, E. (2004). *La música precolombina, un debate cultural después de 1492*. Barcelona-España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Milkydran (Productor). (2014). *Mujer Cusqueña es viral en redes sociales por su forma de vender* [video YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MY9xh6AVwMA>
- Montelú, M. (1976). Algunos aspectos del venado en la religión de los Mayas de Yucatán. *Estudios de Cultura Maya*, 10, 149-172. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/estudios-cultura-maya/index.php/ecm/article/view/493/488>
- Palma, M. (1982). *El Cóndor: dimensión mítica del ave sagrada*. Bogotá- Colombia: Caja de Crédito Agrario Industrial y Minero
- Pellecer, M. K. (2004). *Representaciones zoomorfas en cerámica prehispánica de Guatemala durante el periodo clásico (250-900 d. C.)*. (Tesis). Universidad de San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia, Área de arqueología. Guatemala.
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá-Colombia: PLAZA & JANES, Editoriales.
- PianoMundo, (julio 11, 2018). La ocarina o flauta vasija. *Pianomundo*. Recuperado de: <https://www.pianomundo.com.ar/ocarina/>
- Pinilla, G., Guzmán, A. y Buitrago, J. C (2010). *Sonidos de barro: análisis de instrumentos sonoros de las culturas prehispánicas Tumaco- La Tolita, Tuza y Piartal* [1 CD- ROM + 1 texto]. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle
- Podestá, P. (ene-mar, 2007). Instrumentos musicales precolombinos. *Revista Universidad EAFIT*, 43(145), 36-44.
- Promociónmusical.es (s.f). Clasificación de instrumentos musicales. *PromociónMusical.es*. Recuperado de: <https://promocionmusical.es/instrumentos-musicales/clasificacion-de-instrumentos-musicales/>

- Reichel-Dolmatoff, G. (1997). *Arqueología de Colombia: un texto introductorio*. Bogotá-Colombia: Presidencia de la República.
- Revista Viatori. (5 de septiembre, 2017). 5 cosas que no sabías del Quetzal. *Viatori*. Recuperado de: <http://revistaviatori.com/historias/5-cosas-no-sabias-acerca-del-quetzal/>
- Rojas, L. (1995). *Arqueología Colombiana. Visión panorámica*. Bogotá-Colombia: Intermedio Editores, una división de Círculo de Lectores S.A.
- Saldarriaga, R. (2011). *El paisa y sus orígenes. Lo que no se ha dicho del descubrimiento*. La Estrella-Colombia: Susaeta Ediciones S.A.
- Salvat, M. (Ed.). (1977). *Historia del Arte Colombiano*, Tomo 1, 2, 3 (1ra. ed.). Bogotá, Colombia: Salvat Editores Colombiana, S.A.
- Valadez, R. (enero del 2014). Monos y jaguares en la cosmovisión prehispánica. *ResearchGate*. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/304822284>
- Venadopedia (s.f). Tipos de venados. *Venadopedia. Venados. Enciclopedia experta*. Recuperado de: <http://www.venadopedia.com/tipos-venados/>
- Wills, F. (2007). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo 1 Arte. Colombia: Círculo de lectores, S.A.

ANEXOS

Mapa arqueológico de las etnias de Antioquia la Grande –del libro *El paisa y sus orígenes*
por Ricardo Saldarriaga



Carta autorización de manipulación, registro fotográfico y uso de piezas pertenecientes a la colección de la Fundación Aburrá



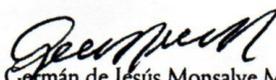
Medellín, Mayo 6 de 2019

A quien interese

Asunto: **Autorización.**

La Fundación Aburrá con NIT. N° 900131769-1 concede autorización a Susana Betancur Bustamante C.C. 1214723787, para realizar tomas fotográficas y/o videos, con posibilidad de publicación, de 200 de las piezas de la colección de nuestra entidad, según el procedimiento adecuado, amparados en las normas propias de la institución y en la ley nacional de patrimonio cultural, con los correspondientes créditos a la Fundación y el criterio de compartir el conocimiento sobre el patrimonio cultural de la nación.

Atentamente,


Germán de Jesús Monsalve M.

Director Ejecutivo

Fundación Aburrá

C.C. 17003911

Tabla 1 Tipos de instrumentos musicales que reposan en la Fundación Aburrá y sus lugares de origen

Instrumentos	Aerófono	Idiófono
Caramanta		2
Darien	2	
Momil	157	1
Finzenú	28	
Catío	1	3
Muisca		1
Nutabe	4	1
Palomino		3
Panzenú		3
Pasto	1	
Tairona	7	20
Ylama	9	

Tabla 2 Clases de músicos representados en las piezas prehispánicas de la Fundación Aburrá y sus lugares de origen

Músicos	Membranófono	Aerófono	Idiófono
Caramanta	1	2	
Darien	2	3	
Finzenú		22	
Catío	7	20	1
Tairona			1
Ylama		1	

Tabla 3 Cérvidos que habitan el territorio Colombiano

Reino: animalia, Phylum: Chordata, Clase: Mammalia, Orden: Artiodactyla, Familia: Cervidae			
Género	Especie	Subespecie	Hábitat en Colombia
Odocoileus	Odocoileus Virginianus	Curassavicus	Valles y llanuras del norte
		Goudotti	Zona andina
		Ustus	Sur
		Tropicalis	Pacífico
Mazama	Mazama Americana	Americana	Nororiente y suroriente
		Arrikeri	Sierra nevada de Santa marta
		Gualea	Suroccidente
		Zetta	Cordillera central, y valles interandinos entre Antioquia y Tolima
		Zamora	Sudeste de Amazonía este de las cordilleras de

Mazama	Americana		los Andes
		Sheila	Sierra de Perijá Norte de Colombia
	Mazama Gouazoubira		---
	Mazama Bricenii		Cordillera oriental
	Mazama Rufina		Andes de Colombia
	Mazama Temama		Noroccidente de Colombia
Pudú	Pudú mephistophiles		Páramos y punas andinas, zona andina

Tabla 4 Posibles clases de cérvidos representados en las piezas orfebres de la Fundación Aburrá

Comunidad	Tipo de especie representada			
Darien	Odocoileus Virginianus Tropicalis	Mazama Temama		
Finzenú	Odocoileus Virginianus Curassavicus	Mazama Americana Americana	Mazama Rufina	
Catíos	Odocoileus Virginianus Goudotti	Mazama Americana Zetta	Mazama Rufina	Pudú mephistophiles

Tabla 5 Piezas orfebres de los ciervos de la Fundación Aburrá y sus tipos de representación

	Estilos	Ritual	Caza	Natural
Finzenú			X	
			X	
			X	
Catío			X	
			X	
				X
				X
				X
				X
				X
		X		
Darién		X		

		X		
		X		
		X		
		X		