

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

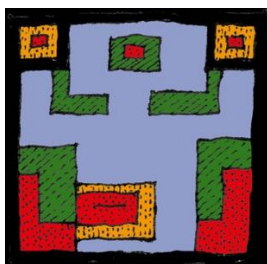
UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

OCTAVA PARTE
MEMBRANOFONOS: CAJAS



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2021

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPIACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA, NACIDOS DE LAS
CULTURAS ORIGINARIAS QUE HABITARON ESTE
TERRITORIO EN TIEMPOS PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

OCTAVA PARTE

MEMBRANÓFONOS: CAJAS



Chimuchina Records
Valparaíso, Chile
2021

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente

Este es un documento en proceso.

Se agradecen comentarios, aportes y correcciones.



MAPA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DE SUDAMERICA. Muy resumido y esquemático, sólo como referencia general. Hay culturas que abarcan enormes territorios, como Inca, y los límites temporales varían mucho según diferentes autores.

PRIMERA PARTE	
INTRODUCCIÓN	1
I IDIOFONOS	3
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5
PALOS ENTRECHOCADOS	8
PLACAS ENTRECHOCADAS	10
VASOS ENTRECHOCADOS	12
PLATILLOS	13
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14
PALO PERCUTIDO	15
TRIANGULO	15
PALO DE DANZA	16
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17
PLACA PERCUTIDA	18
HACHA SONORA	21
TABLA PATEADA	23
PLACAS PERCUTIDAS	24
TUBO PERCUTIDO	25
BASTON DE RITMO	25
TAMBOR DE HENDIDURA	29
SEGUNDA PARTE	
VASO PERCUTIDO	35
CAMPANA ASENTADA	36
CAMPANA PERCUTIDA	37
PLATILLO PERCUTIDO	41
CAMPANA CON BADAJO	42
CAMPANA CON UN BADAJO	42
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48
DE MADERA – CANCAGUA	49
DE METAL – TANTAN	56
CAJA PERCUTIDA	63
TERCERA PARTE	
IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA	68
PEZUÑAS	69
CARACOLES	70
SEMILLAS	71
PICOS DE TUCAN	75
PALITOS	76
SONAJEROS METALICOS	77
PLACAS	77
VASO ABIERTO	78
CONO ENROLLADDO	79
CONO SOLDADO	80

CONO TRUNCADO	71
CONO FUNDIDO	82
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87
 CUARTA PARTE	
CAPITULO IV LA MARAKA	92
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92
A- SEMILLAS	96
B- CALABAZA	97
C- CERAMICA	113
D- METAL	119
E- OTROS MATERIALES	122
F- CON OBSTACULOS INTERNOS	127
 QUINTA PARTE	
INTRODUCCION	129
CAPITULO V CASCABEL	130
NUEZ	131
METAL	132
MADERA	150
CAPITULO IV IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS Y FROTADOOS	151
RASPADOS	151
PUNTEADO	156
FROTADO	159
DE SEPARACION	160
 SEXTA PARTE	
CAPITULO VI – SONAJA ADOSADA AL CUERPO	
INTRODUCCION	161
CABEZA	165
OREJAS	168
NARIZ	169
CUELLO	173
BRAZOS	179
PECHO, CINTURA, RUEDO	180
PIERNAS	192
 SEPTIMA PARTE	
CAPITULO VII SONAJEROS ADOSADOS A OBJETOS	198
PALILLOS PARA CAL-CASCABEL	199
LANZAS Y BASTONES-CASABEL DE MADERA	200
BASTONES-CASCABEL	201
LITERAS CON SONAJEROS	212
TRONOS CON SONAJEROS	213
TUMI-SOPNAJA Y SIMILARES	214
VASO-SONAJEROS DE METAL	215
OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS DE METAL	218

VASOS SONAJERO CERAMICOS	219
OTROS RECIPIENTES-SONAJA DE CERAMICA	220
ESCUDELLAS DE TRES, CUATRO Y CINCO PATAS	222
BIBLIOGRAFIA CITADA EN LA SECCION IDIOFONOS	228
MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS	239
AGRADECIMIENTOS	241
OCTAVA PARTE	
II MEMBRANOFONOS	
INTRODUCCION	242
ATADURAS	248
PERCUTORES	250
ASA	252
BORDONA	254
CAPITULO VIII LA CAJA	
CAJA DE MADERA CON ATADURA EN V DIRECTA	256
CAJAS, ICONOGRAFIA PREHISPANICA	267
CAJAS CON ESTRUCTURA DE CAÑA	289
CAJAS DE HUESO	292
CAJAS DE CACTUS	293
CAJAS CON ANILLO Y AROS	294
CAJAS DE UNA MEMBRANA	304

OCTAVA PARTE

II MEMBRANÓFONOS

INTRODUCCIÓN

Se llama *membranófonos* a todos los objetos sonoros cuyo sonido es producido por una membrana. El sistema SH, hecho en Europa en base a colecciones europeas, asiáticas y africanas principalmente, funciona bastante bien para agrupar los tambores de esos continentes, debido a que las distintas tradiciones locales se diferencian en sus características constructivas y de uso. Al intentar aplicar el sistema SH a los instrumentos sonoros vernáculos de Sudamérica, el problema se vuelve más complejo, puesto que las especies organológicas son pocas, y muchas veces un mismo tipo de tambor, reconocido localmente con un nombre y una función específica, puede corresponder en algunos casos a una tipología y en otros casos a otra, sin que eso importe a sus usuarios. Podemos, sin embargo, reconocer a grandes rasgos las tres tipologías de membranófonos de golpe directo; timbales, de cuerpo cerrado, interiormente semiesférico o redondeado en su base y con una membrana, los tambores tubulares, en que la altura es mayor al diámetro y la caja, en que la altura es inferior al diámetro. Otras tipologías (punteado, frotado y mirlitón) son totalmente marginales, con muy pocos ejemplos en el continente. Voy a utilizar la voz “tambor” como genérico para cajas y tambores tubulares, que muchas veces es difícil de diferenciar, sobre todo en las crónicas antiguas, dejando “timbal” para la otra categoría, por lo general mas fácil de detectar.

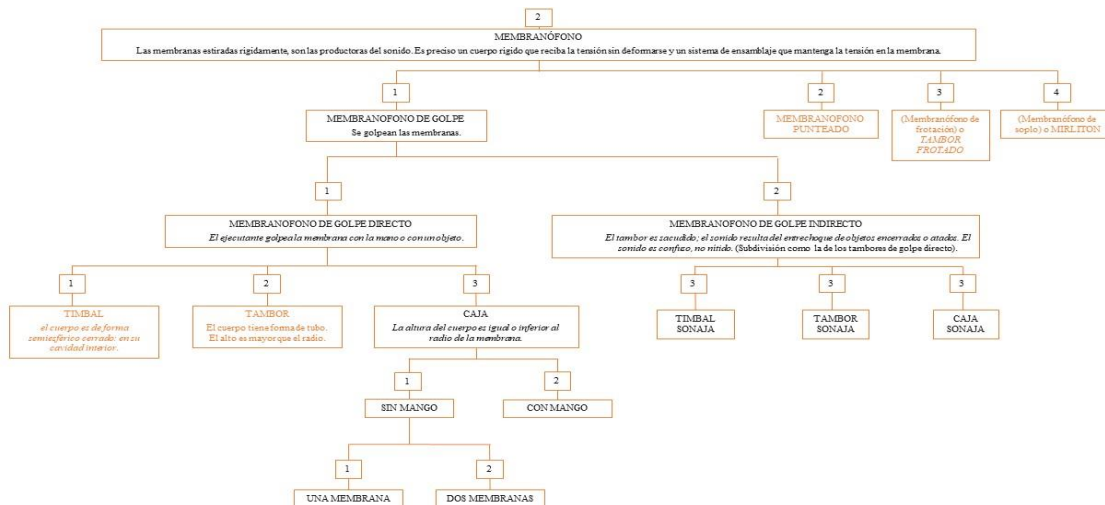


Fig 208 PRINCIPALES TIPOLOGÍAS DE MEMBRANOFONOS SEGÚN LA CLASIFICACIÓN SACHS HORNOSTEL

Una de las principales divisiones que propone el sistema SH, la división entre membranófonos de golpe directo y de golpe indirecto, es muy ineficiente al aplicarla al contexto vernáculo sudamericano. En este contexto los membranófonos de golpe indirecto son indistinguibles de los de golpe directo, y por lo tanto los voy a considerar como parte de los segundos. En efecto, los membranófonos de golpe indirecto conocidos en Europa (Bonanni 1964), en Asia (Java DG 1979; Llanos 1956) y Africa (Zaire, Vasquez y Ballesteros 2007) se reconocen por un uso dedicado a ese tipo de golpe, como ocurre con aquellos tambores que mediante un mango se hacen girar, y dos cordeles terminados en una pelotita de madera golpea los parches, es decir no están hechos para ser golpeados de forma directa. Ese diseño, que hoy se lo encuentra como juguete en ferias artesanales en Chile, no posee antecedentes locales. En cambio, hay muchos tambores y timbales surandinos que poseen elementos en su interior que suenan al agitarlo. Sin embargo, ese uso es claramente ocasional (secundario), y en la mayoría de los casos el sonido de esos objetos añade complejidad al golpe del parche, de un modo semejante a lo que ocurre con la bordona, como veremos. Asimismo, esos objetos al interior son concebidas como potenciadores de ciertas propiedades extrasonoras, como ocurre con los objetos introducidos al *kultrún* (timbal) mapuche, que ayudan a tener una buena situación económica, a tener animales, a mejorar los poderes curativos, etc. En la caja del Noroeste argentino se introduce un *aji* y un pajarito seco *shilishito*, muy alegre, para mejorar su voz, o un cigarrito para que “este caliente” (J Borja 1951: 33). Esos objetos parecen ser importantes para dotar al objeto de características de un agente activo, con vida propia, al igual que las flores y cintas de colores con que los engalanan para las fiestas. Pero si un *kultrun* o una caja no poseen elementos interiores no cambian sus funciones básicas, y siguen siendo el mismo instrumento.¹

De modo que el cuadro de tipologías SH, al aplicarlo a los objetos sonoros vernáculos, queda reducido a tres casos; timbal, tambor tubular y caja. De estas dos últimas, sólo la variedad de dos parches es conocida, siendo las de un parche prácticamente inexistentes o poco probable (ver su discusión al final de esta parte). Este panorama tan reducido hace difícil aplicar el sistema SH debido a dos problemas; uno de orden teórico, y otro de orden práctico.

Teóricamente, los tambores responden a situaciones de diseño sonoro diferentes a las de idiófonos, cordófonos o aerófonos. En efecto, mientras en estos otros grupos por lo general a una diferencia de forma, de estructura o de material, corresponde una diferencia

¹ Izikowitz cree, erróneamente, que el tambor de doble membrana se origina en Sudamérica al añadir elementos percutores al interior, y que su uso fue tan extendido que reemplazó a la maraka de calabaza (Izikowitz 1935: 188-189). En realidad, la maraka fue ampliamente conocida en los Andes Centro y Norte (ver parte cinco, Maraka de este libro) y el tambor nunca aparece usado primariamente como sonajero.

en el sonido. Si yo construyo una campana de metal o de madera, su sonido va a ser diferente en cada caso. Si yo hago agujeros a una flauta, voy a producir sonidos diferentes. En cambio, en los tambores el sonido depende de la membrana, de su grosor, de su tensión, de la existencia o no de un resonador (el cuerpo del tambor) y de la forma como es golpeada. Todas esas características pueden ser obtenidas de diferentes formas, por lo que se pueden obtener resultados sonoros semejantes en tambores contruidos de modos muy distintos. Para un no especialista es difícil saber, tan solo escuchando, qué tipo de membranófono es el que produce el sonido. Incluso un especialista no puede diferenciar el tipo de amarre, el material del cuerpo u otras características constructivas con tan solo escuchar. Esta ambigüedad estructural permite explicar por qué encontramos tambores semejantes en lugares alejados y sin contacto, como ocurre con los tambores prehispánicos similares a los de África, Europa o Asia. En efecto, el diseño sonoro básico es fácilmente conseguido a través del sistema de prueba-error. Por ejemplo, para tensar un cuero para que pueda sonar, es preciso tener un marco rígido, y la forma óptima de lograrlo es un marco de forma cilíndrica, porque es el que mejor permite distribuir la tensión en forma pareja. Y la forma más habitual de conseguir un cilindro rígido es ahuecando un tronco, algo que encontramos en todo el mundo.

En el orden práctico, ya señalamos que un tipo de tambor específico, identificado por sus usuarios como una tipología con usos y funciones determinadas, puede fácilmente estar representado por muchas variedades que abarcan diferentes áreas del sistema SH. Un constructor puede usar un sistema de amarre y luego otro, sin que se modifique mucho su diseño sonoro. El ejecutante puede elegir diferentes percutores para un mismo tambor, cambiando sus propiedades sonoras. Al cambiar el parche, se puede reemplazar el cuero por el plástico, cambiando la sonoridad. Todos esos cambios se producen con cierta facilidad, haciendo que las categorías sean bastante fluidas.

Por otra parte, tenemos una enorme cantidad de referencias a uso de tambores en diferentes lugares del continente y en diferentes tiempos, y mi intención es poder mostrarlos desde una perspectiva de diseño sonoro. En consecuencia, voy a presentar el conjunto de los membranófonos en tres partes, comenzando con la caja (caracterizada por una altura menor que el diámetro), que es la especie más representada en el continente, luego el tambor tubular (en que la altura supera el diámetro), que le sigue en representatividad, y terminando con el timbal (de fondo cerrado, redondo), reducido a algunas zonas y algunos períodos históricos. Pero antes debo explicar una serie de rasgos ambiguos que estarán presentes a lo largo de toda esta parte, comenzando por referirme a la diferencia entre las categorías “caja” y “tambor tubular”.

La división entre cajas y tambores tubulares se refiere a la altura versus el diámetro, que es menor en las primeras y mayor en los segundos. Pero en muchos casos esto es confuso debido a que muchos membranófonos vernáculos sudamericanos poseen

dimensiones parecidas entre altura y diámetro, lo que impide definirlos como cajas o tambores tubulares, y también las tipologías locales fluctúan sus alturas sin hacer distinguos entre ellos. A pesar de estas ambigüedades, voy a mantener la división entre estas dos categorías porque me parece que hay una cierta tendencia a preferir las cajas en el continente en tiempos prehispánicos. En efecto, ya ha sido notado que la forma de caja (de menor altura que el diámetro) parece ser predominante, siendo la de tambor tubular (mayor altura que el diámetro) menos frecuente (J Borja 1951: 30; Gonzalez B.; De Lima 1935).

La observación de esta tendencia en tiempos prehispánicos se basa principalmente en la evidencia iconográfica, ya que los tambores que se han conservado son muy pocos. Esto se debe, por una parte, a que la madera y el cuero que los constituye son materiales muy frágiles que desaparecen del registro arqueológico, salvo en las zonas desérticas costeras de Perú y norte de Chile. Pero además, en esos territorios desérticos los tambores y cajas no fueron considerados parte de las ofrendas mortuorias, lo que impidió que llegaran hasta hoy. Esta ausencia, tiene sin embargo una excepción notable en la costa de Arica hacia finales de la era prehispánica. Durante algunos siglos, encontramos allí una variedad de tipologías, cada una de las cuales posee antecedentes en diferentes lugares (que veremos en su oportunidad), sugiriendo una larga tradición de intercambio, de préstamos y adquisiciones. De todo eso, sólo conocemos aquel corto período en que esta variedad, por razones que desconocemos, fue incorporada a los ritos funerarios. Antes y después de ese período, no existen tambores en las tumbas, y por lo tanto no tenemos ninguna evidencia de su existencia².



FIG 209 TAMBORES DE ARICA ENTRE 1000 Y 1450 DC (RECONSTRUCCION)

² Esta ausencia de datos lleva a Izikowitz (1935: 165-166, 193) a suponer erróneamente que en Sudamérica los tambores fueron escasos, y que en gran parte del continente fue desconocido en tiempos prehispánicos, siendo los actuales producto de la influencia europea militar. Otros autores interpretan esta ausencia como consecuencia de razones rituales o de superstición, o debido a que eran instrumentos individuales o personales, o incluso algo indigno (Díaz Gainza 1973; Boman 1908), todo lo cual se contrapone a la evidencia que presento en las siguientes páginas.

La otra excepción notable ocurre en la costa centro-norte de Perú, donde durante un período se incluyeron grandes cajas de caña, que analizamos más abajo. Esta ausencia generalizada de tambores en las tumbas, a diferencia de otros objetos sonoros, no se debe a que el tambor fuera considerado un objeto poco importante. Su importancia era tal, que un relato de Perú, del siglo XVII un hombre con una *tinya* (caja) mágica hace que el mundo entero se mueva (DHH 1975). Su importancia también se expresa en el idioma quechua que utiliza la voz *huancar* (tambor) para diversas circunstancias; *huancarmanani* (jarro), *huancar huayñu* (mujer tonta), *huancar hina cuncca* (persona de voz aspera), *huancarmanay* (maldecir a alguien), *huancaraypascam* (forzar a comer al saciado) (Stevenson 1968: 260).

El conocer la posible evidencia prehispánica es fundamental para articular este estudio acerca de los instrumentos sonoros vernáculos de Sudamérica, porque es lo que permite definir si las tendencias locales provienen de esa raíz o son fruto de influencias posteriores. Con la escasez de datos prehispánicos es difícil estar seguro de lo primero. Las crónicas de los primeros españoles que observaron los tambores originarios en uso generalmente son tan escuetas que no permiten saber nada específico. Por ejemplo, de los huarpes que habitaban la cordillera entre Mendoza y Santiago sólo sabemos que utilizaban “un tambor”, sin ninguna otra descripción (Michieli 1983), y de Chile central sólo sabemos que usaban un tambor tañido “con un palo y en la cabeza de el tiene un paño revuelto, y todos asidos de la manos cantan y bailan” (Bibar 1558: 134). Estos ejemplos se extienden a la mayoría de los pueblos amerindios de esa época.

La influencia española a partir de la colonización se centra principalmente en el tambor militar, siendo por lo general tambores tubulares (de cuerpo más alto que el diámetro) tocados con dos baquetas, y o bien tocado con un palo mientras la otra mano ejecuta una flautilla. La forma y estructura de estos tambores es bastante similar a las especies locales, permitiendo un mestizaje muy fácil, y haciendo ambigua su identificación de origen. La influencia africana, por el contrario, es muchísimo más compleja, con múltiples diseños sonoros, con una enorme variedad de formas y estructuras. A pesar de la importación constante de esclavos africanos, y a la importancia que tuvo su actividad de tambores en Lima, al punto que fueron prohibidos en 1563 y en 1598 (J. Borja 1951: 29), las variedades de formas, estructuras, técnicas de tañido y sistemas rítmicos parece haber sido poco incorporada en las prácticas vernáculas locales.

En resumen, todo el campo de los tambores presenta una gran ambigüedad en términos formales en la tradición vernácula local sudamericana. Creo que una clave central para entender esto es el rol asociado al tambor, cuya función frecuentemente se asocia al “corazón” de la música, cuya importancia radica, precisamente, en la simpeza de su ritmo, en mantener un patrón que sustenta todo lo demás. Esa función está ligada a un uso muy

simple (no por eso falto de interés) que explica en gran parte la ambigüedad que rodea el tema organológico. Normalmente en los tambores vernáculos sudamericanos la función del tambor es marcar los tiempos fuertes, haciendo ritmos simples, llevando el pulso de la canción o el baile. Esto llamó la atención al español, acostumbrado a un ritmo cambiante y activo. “No dobla los golpes” comenta Gabriel Soares de Sousa, en 1587, respecto a los tupinambas (Calcaño 1960: 664). Esa simplicidad no se debe confundir con falta de inventiva (como lo interpretaron frecuentemente los españoles), sino que se asocia a esa idea del “corazón” que guía la música, cuya importancia es de otro orden. Esta simplicidad rítmica se manifiesta en todo el continente en las músicas de pueblos originarios, con excepciones, y se mezcla constantemente con muchas influencias y variantes (el redoble de la caja militar, los ritmos afroamericanos) hacia las músicas folklóricas o populares (ver por ejemplo Vega 1946) que hacen más complejo este panorama. Lo que me interesa destacar es que, al parecer, este concepto musical permite que la tendencia organológica privilegie la simplicidad de los sistemas constructivos, y su relativa independencia, explicando así la ambigüedad de todo este campo. En ese sentido, el campo que describiré es mucho más simple y ambiguo si lo comparamos con las tendencias de otros continentes.

A continuación voy a discutir los otros criterios que voy a utilizar para presentar las cajas, todos los cuales presentan algún grado de ambigüedad. El material me permite diferenciar las cajas de madera, que son la gran mayoría, de las de caña, hueso y cactus de origen prehispánico, que son muy acotadas. La atadura me permite distinguir los tipos vernáculos de aquellos introducidos colonialmente, que son más acotados. Los percutores, el asa y la bordona son elementos que pueden ayudar a diferenciar tipologías de diseño sonoro.

ATADURAS

La atadura se refiere al sistema que asegura la tensión de la membrana, sujetándola al cuerpo de la caja. La atadura es parte del diseño sonoro; incide indirectamente en la tensión de las membranas, y por lo tanto en el sonido. Por lo general, a mayor tensión, más claro, vibrante e intenso es el sonido, y en general las cajas intentan tener la membrana lo más tensa posible. Pero distintas ataduras pueden conseguir la misma tensión, y por lo tanto un artesano puede construir una misma tipología organológica de muchos modos. La atadura también se relaciona con el clima; en un ambiente húmedo es necesario estar ajustando constantemente la tensión, mientras el clima seco permite un ajuste más permanente (Densmore 1927).

A partir de la evidencia que disponemos, la atadura conocida en tiempos prehispánicos consistía en una unión en zigzag entre ambos cueros, conocida como atadura en V. La atadura es directa, mediante agujeros practicados en el borde del cuero. En base a este criterio, voy a presentar en una primera parte toda la evidencia prehispánica, suponiendo que ella se refiere a este sistema de atadura, a pesar que la iconografía no muestra este detalle.

Luego voy a presentar los ejemplares que poseen un sistema de anillo de soporte, que consiste en una tira de cuero, o un palo flexible o un alambre, sobre el cual se enrolla el borde de la membrana, lo que permite tensarla de forma pareja y solucionar así el problema de los agujeros rajados que frecuentemente ocurre con la atadura en V directa. Este anillo de soporte parece ser un aporte europeo o también africano, porque no ha aparecido ninguna evidencia de su uso prehispánico (aunque no podemos descartar del todo esa posibilidad).

Otro aporte colonial, esta vez más consistente, consiste en un aro de ajuste, que presiona el anillo, pero es independiente de la membrana. Este aro hace más fácil el montar y desmontar el sistema de atadura, y no debilita la membrana mediante agujeros. Este aro puede ser bajo, o bien alto, en cuyo caso sobresale de la altura de la membrana, generando un borde sobre el cual es posible percutir. Esto amplía las posibilidades sonoras del instrumento, porque facilita dos tipos de sonido, el uno sobre la membrana y el otro sobre la madera. Probablemente el anillo y los dos tipos de aro de ajuste (bajo y alto) eran usados por los militares españoles en la época colonial. Las cuatro categorías (ataadura en V directa, anillo de soporte, aro bajo y aro alto) las voy a utilizar para agrupar el conjunto de cajas en esa secuencia.

Por otra parte, tanto en el sistema en V directa como con anillo o con aros existen diversos sistemas para tensar más las ataduras, aumentando la tensión de la membrana. Uno es en forma de X, en que la atadura se enlaza entre sí, aumentando un poco la tensión.

La otra es con presillas en Y, que permite ajustar en todo momento la tensión, aumentándola o disminuyéndola al correr la presilla en uno u otro sentido. Esto último parece ser influencia colonial, pero su existencia en los tambores actuales es bastante aleatoria, haciendo imposible utilizarlo como criterio para diferenciar tipologías. En este caso se presenta una vez más la ambigüedad organológica ya mencionada. A diferencia de África, donde los sistemas de atadura son muy complejos y diferenciados localmente, lo que permite utilizarlos como base para la clasificación, en América no ocurre lo mismo (Izikowitz 1935: 165). Acá encontramos con frecuencia que un mismo tipo de caja presenta diferentes tipos de atadura dependiendo del artesano.³

En el pasado prehispánico se conoció el sistema de membranas clavadas en la costa de Perú. No hay cajas con membranas ceñidas con amarra, pero si las hay en tambores tubulares con forma de reloj de arena. En cambio no se conocen tambores con cuñas de presión, o con membranas pegadas, salvo quizá en la tradición afroamericana, que no entra en este libro. Tampoco hay evidencia de sistemas de variación manual de la tensión, todo lo cual pertenece a sistemas de membranófonos altamente complejos, como lo encontramos en India o diversos puntos de África. En general, en América los tambores y timbales se mantuvieron en un nivel bastante simple respecto a su atadura, porque su función sonora se mantiene en un nivel también simple, ligada a mantener el pulso sonoro, una función frecuentemente asociada al “corazón” de la música,

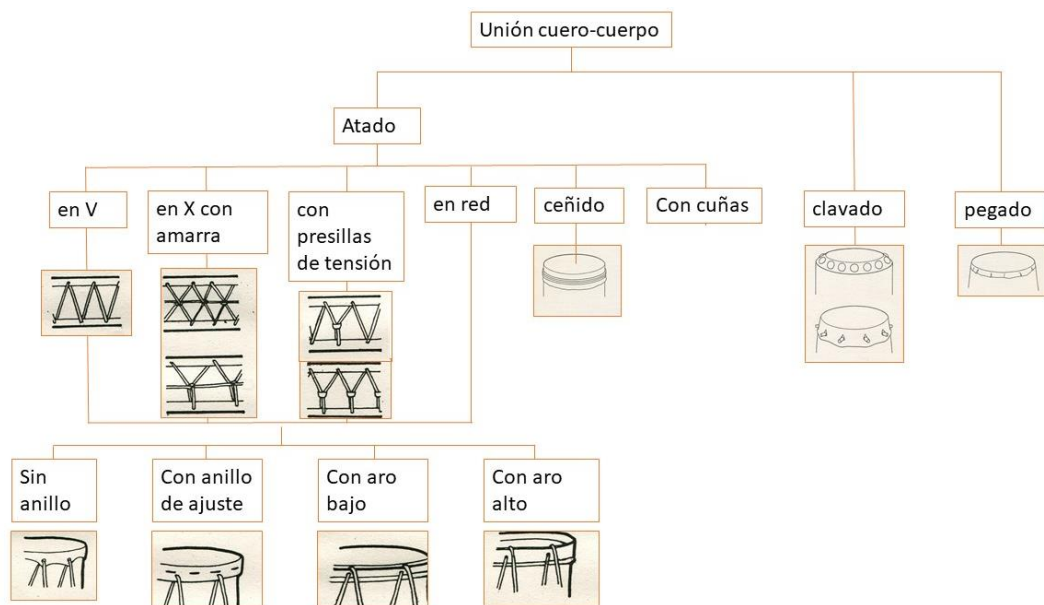


FIG 210 ESQUEMA DE LOS SISTEMAS DE TENSIÓN DE LA MEMBRANA UTILIZADOS EN CAJAS Y TAMBORES TUBULARES CILÍNDRICOS. Dibujos sacados de Bolaños et al. 1973 y de Jenkins 1970.

³ Esta ambigüedad formal es interpretada por Izikowitz como que todas las cajas y tambores modernos de quechuas y aymaras son imitación de los europeos (Izikowitz 1935: 184), idea que repite Vega (1946: 141). Esa percepción probablemente es parcialmente cierta, pero igualmente pienso que casi todas las cajas y tambores tubulares que presento pueden proceder de una tradición prehispánica.

PERCUTORES

El percutor incide directamente en el golpe, y según el tipo de percutor, el ejecutante puede transmitir distintos tipos de ritmo a la caja. Por lo tanto, está directamente relacionado con el diseño sonoro de la caja. Por eso lo voy a utilizar como una categoría secundaria de agrupamiento de las tipologías de caja sudamericana. El problema es que una misma caja puede ser ejecutada con muchos tipos de percutores; el percutor no pertenece a la caja, sino al ejecutante.

Tenemos evidencia prehispánica de tres tipos básicos de percutor: un palo, un cordel grueso y un calabazo. El palo es el habitual actualmente en los tambores vernáculos de origen amerindio de todo el continente. Se usa un solo palo, generalmente con un extremo forrado en lana u otro material que amortigüe el golpe (sin eso el golpe es más duro y es fácil que rompa el cuero). Ese palo lo describe Cobo como habitual en el mudo inca (J. Borja 1951: 26). Es llamado *wajtana* en quechua, y en castellano se le llama *baqueta*. Los aymara del altiplano chileno usan un palo largo y flexible con un terminal plano de cuero, lo que permite golpes acompasados con fuerza.

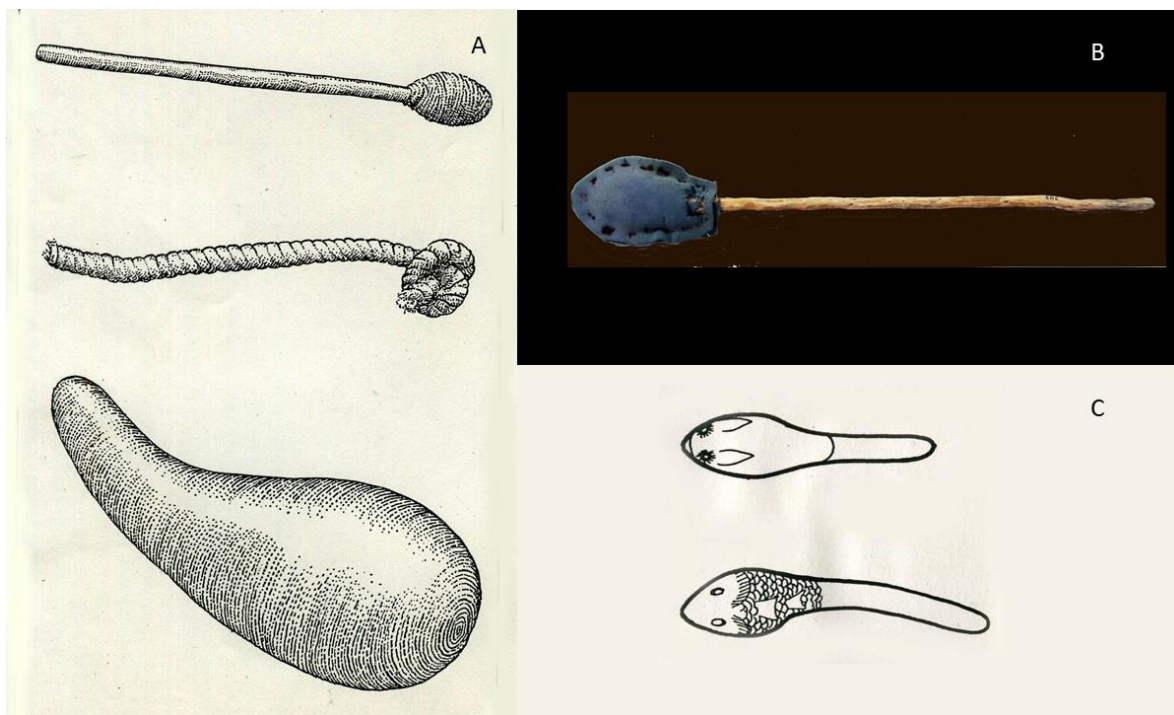


FIG 211 PERCUTORES DE CAJAS VERNACULAS SUDAMERICANAS

A.- tres tipos básicos de percutor vernáculo sudamericano. Calabaza cabuza, (Arica), C 350 DC 260 LAGO, HUELLAS DE USOAZ71-4667

B.- percutor de palo semiflexible de *wankara*, altiplano de Chile (MASMA 348).

C.- dos percutores-*maraka* de *tinya* (caja pequeña), Huancayo (Bolaños et al 1973: 103).

En el pasado los Moche usaron un grueso cordel con un nudo para percutir. El cordel es flexible, e impide transmitir movimientos precisos, lo que impide hacer ritmos precisos. Permite solo golpes acompasados, lo que coincide con la forma simple de ejecución ya mencionada.

En Perú, en cajas pequeñas, se usa un *potito* (calabaza con semillas) que funciona como *maraka* (J. Borja 1951: 32). Es posible que en el pasado se hayan usado *marakas* de madera u otro material, como veremos.

El uso con dos *baquetas* (palos) parece ser influencia colonial, específicamente del ejército (J. Borja 1951: 32). Las dos baquetas permiten hacer ritmos complejos, redobles y todo tipo de figuras rítmicas, muy valoradas por el europeo. Cada vez está más incorporada esta modalidad a los conjuntos autóctonos o populares, muchas veces asociado a un bombo y un platillo, todo ello como resultado de la influencia de la banda militar. A fines del siglo XX se ha ido introduciendo el concepto de “batería”, proveniente del jazz y de la música popular urbana (Figueroa 1989; 49). Estas influencias musicales permiten abarcar nuevas dimensiones estilísticas a los conjuntos instrumentales.

El tocar con la mano, si bien existió en el México prehispánico y es la forma preferida de las percusiones africanas, no parece haber tenido un espacio importante en las tradiciones vernáculas sudamericanas hasta hoy.

ASA

El asa o sistema para sostener la caja, adquiere importancia en Sudamérica debido a que, por lo general, ésta se ejecuta danzando o moviéndose. Según el cronista Cobo, un rasgo importante de las cajas y tambores inca era su movilidad, incluso relativa a los de gran tamaño (D Harcourt 1925).

La forma más habitual del asa en la caja, tanto actual como prehispánica, es un cordel o tira de cuero en forma de lazo que permite colgar la caja con una mano mientras se golpea con la otra. El lazo puede ser reemplazado por un cordel con un palito atravesado para mejorar el agarre. En algunas representaciones prehispánicas se observa un asa plana, que permite pasar la mano extendida, pegada a la caja, que sólo permite mantener la caja en posición, afirmada a un soporte o al suelo, pero no sostenerla en el aire.

En el noroeste argentino y otros lugares se sostiene el asa y el palo con la misma mano, dejando libre la otra, lo que permite tocar una flauta u otro instrumento de viento con la otra. Esta parece ser una influencia colonial o moderna.

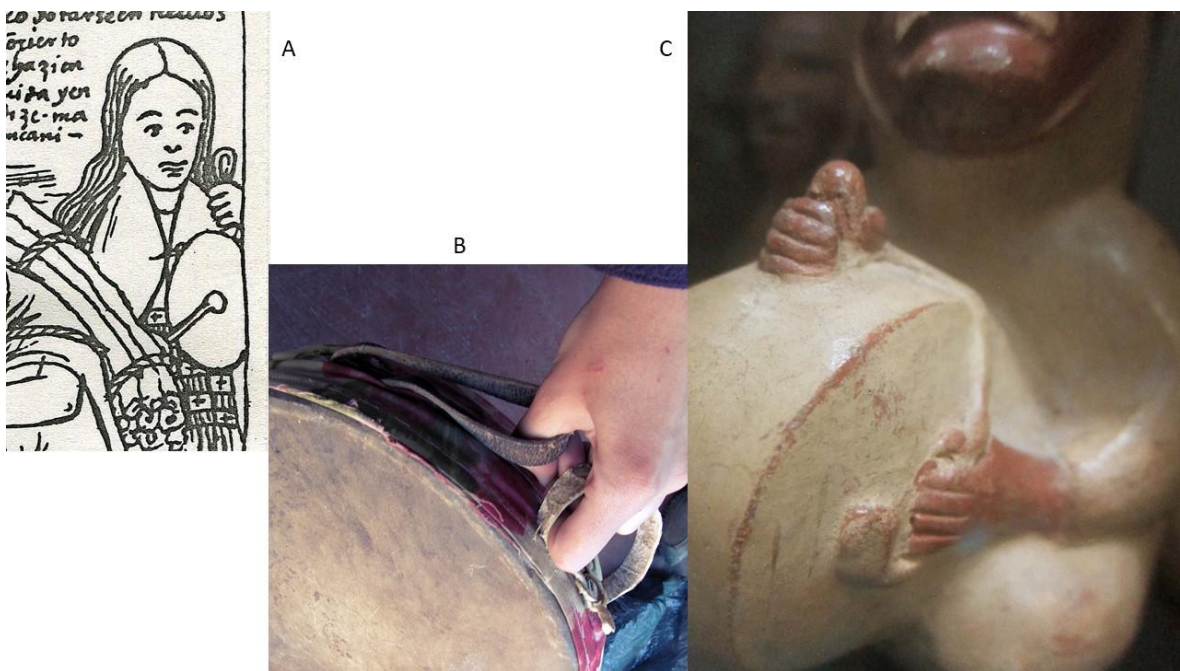


FIG 212 DIFERENTES TIPO DE ASA

A.- Asa para coger la caja colgando. Dibujo de Guamán Poma de Ayala, s XVI, mostrando una mujer que sostiene la caja mientras golpea con el palito. El dibujo describe la "pulizia y cristiandad", relativa a casamientos, relaciones de respeto en familia, y cuñados (Poma de Ayala 1980: 792).

B.- detalle del asa doble en la caja de un baile chino. Foto tomada a don Casimiro Menay, Quebrada del Pobre, La Ligua, 2014.

C.- Asa-percutor de cordel. Detalle de un ceramio moche que representa un ciego donde se aprecia el cordel que sirve de asa y cuelga, usando su extremo como percutor (ML 012954, pieza de 205mm. alto).

En los *bailes chinos* (agrupaciones de flauteros vernáculos de Chile central) el tamborero debe dar el ejemplo de la danza, haciendo movimientos muy ágiles y enérgicos, sosteniendo la caja en múltiples posiciones sin perder el compás. Para eso utiliza un asa doble, que permite un agarre firme.

Una variante de asa que encontramos con frecuencia en las representaciones Moche consiste en un largo cordel que permite coger la caja, y se continúa hacia abajo, donde la otra mano lo ocupa como percutor, mediante un nudo en el extremo. Asa y percutor son el mismo objeto, en este caso.

La caja con mango, que consiste en un palito que sobresale perpendicularmente de la circunferencia, no la he encontrado como especie organológica estable en el continente. Al parecer, algunos tambores de *bailes chinos* de Chile central reemplazan el asa por un palito (Henriquez 1974), pero yo no lo he observado nunca. Al contrario, las cajas con mango se utilizan en todo el ártico de América (American 1972, Marti 1966; Ratzel 1889; MNHN), Europa (Bonanni 1964) y Asia (Mallart 1981; DG 1979) y en algunos pueblos de norteamérica (DG 1979), Japón (DG 1979; Marti 1966), Tíbet (Hutchinson-Gregory-Lydekker sf.) y Yugoslavia (DG 1979).

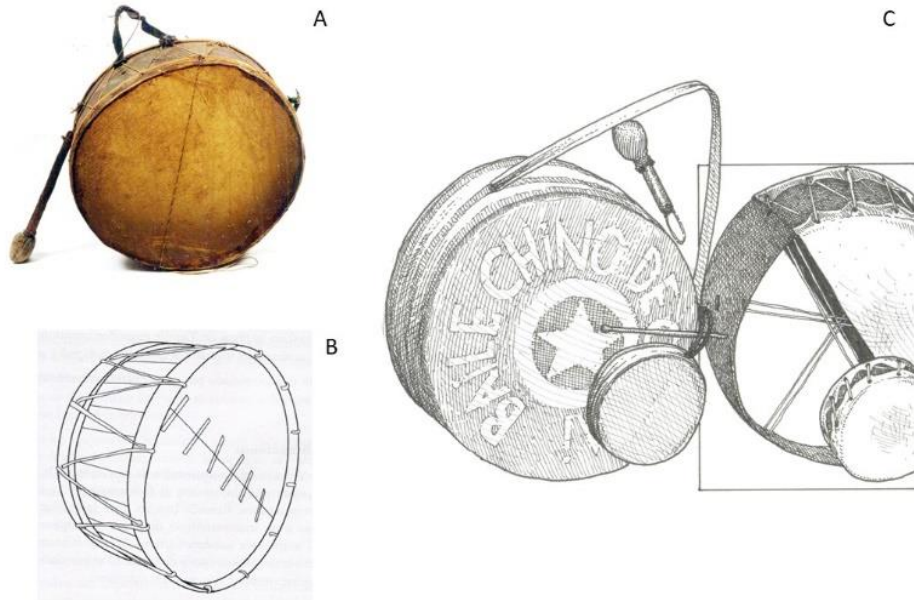
Las grandes cajas, llamadas *bombo* en general, se llevan colgadas al cuello mediante una larga correa.

BORDONA

La *bordona* es normalmente un cordel tendido sobre la membrana opuesta a la que se percute, el cual vibra, lo que hace más complejo el sonido, le introduce un rápido vibrato, lo prolonga en el tiempo y aumenta su intensidad. Las cajas y tambores sudamericanos poseen dos cueros, pero solo uno de ellas se tañe, a diferencia de lo que ocurre en otros continentes, donde se ejecuta el tambor de forma horizontal, percutiendo con las dos manos. Esto permite añadir una bordona en el cuero que no se percute.

Al añadir palitos o espinas al cordel se acrecientan estos efectos. Actualmente se utilizan cajas metálicas de fabricación industrial que poseen una *charlera* mecánica, que cumple este mismo objetivo de forma mucho más potente, y se puede accionar para poner o quitar el efecto, la cual proviene de las cajas de guerra.

En algunas cajas y bombos de bailes chinos de Chile central se colocan alambres tensos en el interior, de forma cruzada a una distancia muy corta, de modo que trasmitan su vibración. El resultado es similar a la bordona externa, pero más sutil y no producida por una membrana, sino por una cuerda, lo que cambia su timbre.



FIGM213 TIPOS DE BORDONA

A.- caja del noroeste argentino con bordona de cordel (INM: 247).

B.- caja con bordona con palitos añadidos para aumentar el sonido, Taquile Bolivia (Bellenger 2007: 149).

C.- dibujo de un bombo de baile chino, mostrando el interior donde se cruzan tres pares de alambres.

No conozco tambores con *bordona* ni su representación en ejemplares prehispánicos, pero su uso se acomoda a la tendencia general a preferir sonidos complejos, con vibraciones e inestables, y también con la creencia que encontramos, al menos en Perú, acerca que ambos cueros de la caja cumplen funciones distintas. Se dice que deben ser de animales distintos, como perro y gato para que peleen, o de zorro y carnero, para que el zorro “este siempre con las ansias” (J Borja 1951: 33). Esta idea alude a la diferencia entre la membrana que se percute y la otra, que debe influir en el sonido, haciéndolo más agresivo o insistente. Esta costumbre puede estar muy extendida; los shuar de Cumbaratza (Zamora, Ecuador) utilizan un cuero de culebra y otro de *tatabro* (CME 1976: 33), y la tinya de Perú se hace con cuero de perro, gato, cerdo, carnero o vizcacha en un lado y peritoneo de res o chanco en la otra (Bolaños et al 1973: 103, 107).

La *bordona* incide directamente en el diseño sonoro de la caja (es fácil reconocer si una caja posee o no *bordona* tan solo al escucharla), pero su uso puede depender del usuario, haciendo ambiguo su uso como descriptor de tipologías locales.

CAPITULO VIII

LA CAJA

CAJA DE MADERA CON ATADURA EN V DIRECTA

Las cajas de madera son la habituales en todo el continente. En muchos casos no existe información acerca de que material esta hecha la caja (por ejemplo, en toda la iconografía prehispánica). También, en muchas cajas actuales la madera y el metal son intercambiables, lo cual hace ambigua esta división. Voy a suponer que todo el material que presento en esta sección se refiere a cajas que corresponden a esa tendencia constructiva, y voy a incluir algunas cajas hechas de metal, o que incorporan un anillo de ajuste, pero cuya lógica me parece pertenece a este mismo modelo.

Actualmente el fabricante se adapta a los materiales existentes, ya sean maderas naturales (como un tronco), o maderas industriales (como placas). El tronco ahuecado corresponde a una de las formas más tradicionales de fabricar tambores en todo el mundo. Es mencionado respecto a los tambores inca (Cobo, Fernández de Oviedo) y su mención es frecuente en diferentes partes del continente. El tronco ahuecado tiende a ser más alto que su diámetro, pues de lo contrario es muy frágil, así que es muy posible que estas referencias sean respecto a tambores tubulares. En Perú es usual utilizar el eje floral del *maguey* (agave americana), lo que permite un diámetro máximo aproximado de 450 mm. Para obtener mayores diámetros, se usa madera de álamo, o eucalipto, o corteza de sauce blanco (J. Borja 1951: 31).

Solo conozco dos cajas de madera de origen prehispánico. El ejemplar MRAN proviene del sitio Pica 8 (Iquique, Chile), que corresponde aproximadamente al año 1000 dc, está confeccionado con una lámina de corteza de *chañar*, con un cuero de *llama* y un asa de lana. En Pica 8 también se halló el fragmento de un cuero de tambor (AN: PI8-SI-T56, Mena 1974: 7). La otra caja fue hallada en Quillagua, (Rio Loa, Chile), y estaría en el Museo de Hamburgo, Alemania. Este ejemplar presenta una particularidad sumamente frecuente en las cajas andinas, en que la atadura está oculta, en este caso bajo una cinta de cuero, tema que analizo más abajo.

La ausencia de cajas de madera arqueológicas en el resto del continente ha sido notada (Izikowitz 1935) y ha sido atribuida a las condiciones de conservación y a las ideologías de los ritos funerarios, como ya mencioné.

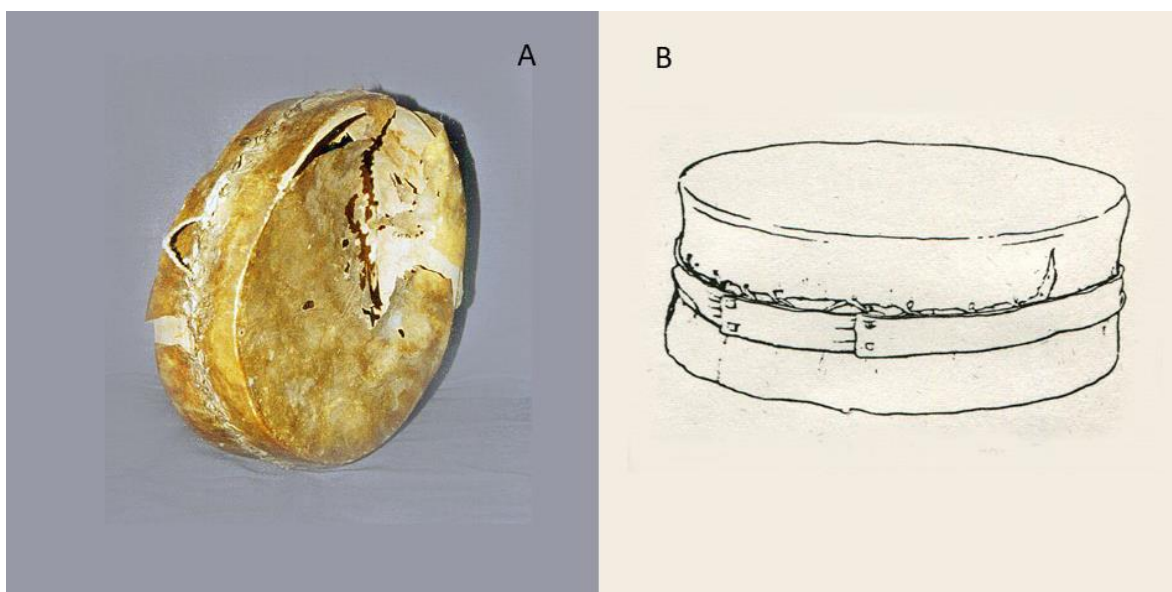


FIG 214 CAJAS PREHISPANICAS

A.- ejemplar hecho con corteza de chañar y un cuero muy fino, 74 x 230 mm. (alto x diámetro promedio). (MRAN: PI8-S1-T28.

Publicado también por Mena 1974: 35).

B.- ejemplar de Quillagua, Rio Loa, de 100 x 260 mm. (Izikowitz 1935: 185).

La atadura en V directa se utiliza actualmente en diversos tipos de cajas tradicionales. En Catamarca utilizan para el cuerpo una lámina de madera gruesa ranurada para doblarla. En San Juan el marco se hace de hojalata (INM 1979: 20). Los tamaños y formas varían mucho, en algunos casos se utilizan de diferentes tamaños, por ejemplo los chipaya de Bolivia usan una de aproximadamente 90 x 280 mm., y otra de 200 x 400 mm (Mendelsohn y Castellanos 1972). La forma puede ser más o menos alta, dependiendo del fabricante, tal como se observa en los diferentes *bailes chinos* de la región de Aconcagua (Chile). Sin embargo, esas mismas cajas de *bailes chinos* muestran una tendencia a usar cajas más planas en el Aconcagua y el noroeste argentino, y cajas más altas, o tambores tubulares, en los valles Elqui y Limarí. Una vez más, encontramos que la ambigüedad estructural cubre gran parte del ámbito de las cajas.

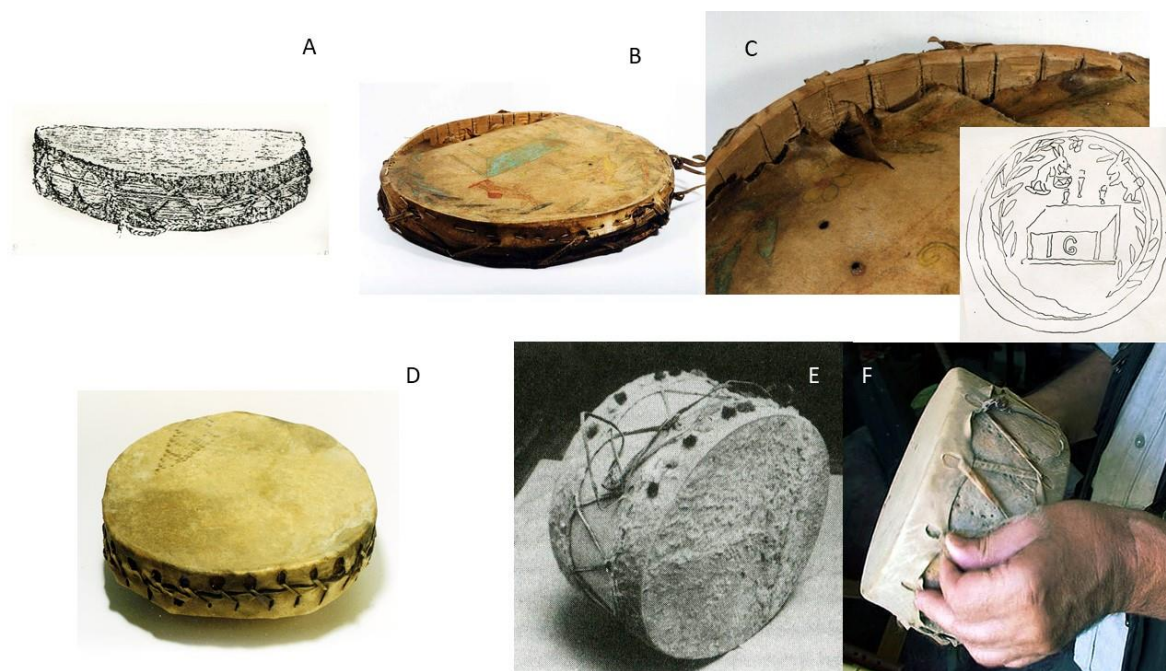


FIG 215 CAJAS CON ATADURA EN V DIRECTA

A.- caja de los chipaya, Bolivia. 68 x 380 mm. (Mendelsohn y Castellanos 1972)

B, C.- Catamarca, ejemplar colectado en 1984, con ataduras de cuero. Detalle de las ranuras hechas en la tabla para poder curvarla.

Detalle del dibujo hecho con lápices de colores en el cuero. (INMCV M122).

D.- Tambor del *baile chino* Pucalán, Chile central, con cuero grueso de burro y cuerpo de latón. 50 x 240 mm. (Col. Claudio Mercado).

E.- Caja utilizada por el conjunto de sikuris de Italaque (Cavour 1999: 220).

F.- tambor de baile chino de la región de Illapel, Chile (Maximiliano López, Cus Cus, Illapel Chile, febrero 2015)

Los Uru-chipayas (Bolivia) utilizan cajas de forma cuadrada. Se conoce también en Santa Rosa, Tucuman. Según Metraux, las hacen así por falta de madera adecuada, aprovechando tablas de cajones (Fortún 1961: 33). El marco resulta más fácil de hacer, ya que conseguir una lámina delgada de madera que permita doblarse sin romperse no es fácil. Esto explica que sea usada en otras partes, como en México (Izikowitz 1935: 176; Martí 1955: 204) y en España (DG 1979: 154). Sin embargo, otro factor que quizá hace atractivo este método es que permite lograr cajas muy bajas de mayor resistencia. Algunas incorporan un anillo de soporte de alambre. El problema que genera este diseño es que dificulta la tensión pareja de la membrana y se puede deteriorar en las esquinas. Cavour es el único que menciona cajas triangulares llamadas *chap isquin*, hechas en madera de cardo, golpeadas con un palo llamado *maisho tomasa* (Cavour 1999 246).



FIG 216 CAJAS CUADRADAS Y TRIANGULARES

A.- *unishi caja* cuadrada y *chap isquin*, triangular chipaya. (Cavour 1999: 246)

B.- chipaya, Bolivia. 80 x 300 mm. (MUSEF).

C.- chipaya, Bolivia (Izikowitz 1935: 176)

D.- Chipaya, Bolivia (Le Barre 1946).

E.- caja de Santa Rosa, Tucuman, colectada en 1941. Cuero de cabra, 80 x 220-240 mm. Detalle de aro de alambre, atadura de cordel, dos agujeros laterales y marco de cuatro tablas clavadas (INMCV M86, Aretz 1946: 87).

La ejecución con un palo se ocupa actualmente en la casi totalidad de las cajas sudamericanas vernáculas. Como ya indiqué, eso está asociado a un uso rítmico simple, en que la estabilidad del pulso es lo que más importa.



FIG 217 CAJAS TOCADAS CON UN PALO
Fiesta de Illapel, 2011 en que se ven tres cajas usadas por un *baile chino*.

Guamán Poma de Ayala, quechua, escribió en el siglo XV una extensa “carta” al rey (que este nunca leyó), incluyendo numerosos dibujos, entre los cuales hay varios en que aparecen mujeres tocando tambor. Todos los dibujos muestran la caja sostenida por la mano izquierda, mientras la derecha golpea con un palo, y la mujer por lo general aparece en actitud de cantar. Ningún dibujo de Guamán incluye hombres indígenas, a pesar que sabemos que también los tocaban. Según Guamán Poma, esta *tinya* (caja) la comenzaron a hacer en la edad de indios, *puron runa* (Poma de Ayala 1980: 49). Arriagada (1621: 222) menciona “grande suma de tamborinos, muy bien hechos, que apenas hay mujer que no traiga el suyo para los taquies y bailes”. Esos tambores fueron prohibidos por el mismo Arriagada con 100 azotes “y quitado el cabello con voz de pregonero que manifieste su delito”(Arriagada 1621_ 275).



FIG 218 DIBUJOS DE GUAMAN POMA DE AYALA

- A.- Mujer tocando caja y cantando en la fiesta *saynata* de los Condesuyos, Corocona Pampa (Poma de Ayala 1980: 300).
 B.- Mujer tocando caja, “travaxo el tiempo de vigilar el maíz por la noche espanta zurrillas de noche, venado” (Poma de Ayala 1980: 1032)
 C.- Mujer que toca caja y canta como parte de la comitiva del comendero que se hace llevar en andas “como Inga con taquies y danzas, ... como bulto de sanctos con procisiones” (Poma de Ayala 1980: 524),
 D.- mujeres tocando y cantando en el “capac inti raimi, la gran pascua solene del sol” (Poma de Ayala 1980: 232).
 E.- la mujer toca mientras el borracho vomita sujetado por el demonio (Poma de Ayala 1980: 809).
 F.- mujeres tocando para el inca raimi, el festejo del inka (Poma de Ayala 1980: 216).
 G.- la “sesta coia, cuci Chinmo Mama Micay” (Poma de Ayala 1980: 108).

Se puede apreciar en todos los dibujos la figura en V de la atadura, si bien en muchos casos se observa que esta figura es un diseño dibujado en el borde de la caja. Similares diseños los encontramos en los tambores arqueológicos de caña (ver más abajo) pintados sobre el cuero que cubre el costado, y el mismo diseño aparece profusamente en textiles, pintura en cerámica y otros soportes. Todo parece indicar que se trata de un diseño visual muy importante culturalmente, lo cual contrasta con la costumbre actual de ocultar la atadura tras un paño, y con la ausencia de este diseño en la atadura en la totalidad de las representaciones de tambores precolombinos que conozco.

La mayoría de los dibujos de Guamán Poma representa cajas pequeñas, fáciles de transportar. Las menciones a tambores inca frecuentemente destacan la existencia de diferentes tamaños, unos pequeños portátiles de un tamaño como “cajeta pequeña de conserva”, otros de un tamaño semejante a las cajas de guerra española (Cobo cit. Izikowitz 1935: 174), algunos hechos de un “tronco de árbol tan gordo y tan grande como lo quieren” (Gonzalo Fernández de Oviedo cit. D’Olivier 1963), En Tunja, Bogota, Gonzalo Ximenes de Quezada (1536-1546) menciona el uso en la guerra de tambores chicos, medianos y mayores.

Los aymara del señorío lupaca en el siglo XVI llamaban al tambor *huácara* o *huancara*, y probablemente una caja mas chica: *phutti* o *huscusi phutti*. Tañer el tambor lo llamaban *nuatha*, *huancara sakatha* o *leketha* (Cornejo 2018).

En Chile central y en el Noroeste argentino se acostumbra cubrir el costado de la caja con un paño, que cubre el sistema de atadura. No existe una explicación para esta costumbre, la cual agrega una estética particular a la caja. La antigüedad de esta costumbre queda evidenciada por la totalidad de las representaciones prehispánicas que mostraremos a continuación, ninguna de las cuales muestra el sistema de amarre, sin importar el nivel de detalle que alcancen en otros aspectos. En una botella Huari, del sur de Perú (800-1300dc), podemos ver un tambor con una franja que puede interpretarse como un paño sobre las ataduras.



FIG M219 CAJAS CON PAÑO CUBRIENDO LAS ATADURAS

A.- bombo y dos cajas de don Casimiro Menay, Quebrada del Pobre, La Ligua, Chile centro (2014)

B.- dos cantores de bagualas de Fuerte Alto, Cachi, Salta, en 1970 (INM 1980).

C.- botella cerámica Wari norteño, 243 alto, representando a un músico tocando una caja forrada en su costado, con un palo que posee un ensanchamiento globular (¿una *maraka*?) (ML 019054).



FIG 220 CAJAS CON 'PAÑO CUBRIENDO LAS ATADURAS
 A, B, E cajas de *baile chino* del Aconcagua (DAUCH).
 D, E- cajas del *baile chino* Cruz de Mayo de Los Chacayes, 2014.

El tamborero del *baile chino* se caracteriza por utilizar una caja chica que golpea mientras realiza saltos acrobáticos y mudanzas, guiando al resto de los *chinos* con su baile. Para eso utiliza un sistema de dos asas que le permite sostener la caja en distintas posiciones con mucha seguridad. Henríquez (1973: 71) menciona que a veces le hacen un manguito de madera, lo que no me ha tocado observar. La piel de muchas cajas es de burro, muy gruesa, que da un sonido muy apagado. En esta caja el sonido no es lo más importante. Muchas veces el tambor no se escucha en la fiesta, entre docenas de flautas y bandas con bombos y bronces a toda potencia. Lo que importa es el gesto, muy elocuente, que hace el tamborero. El tambor tiene esa cualidad, que su gesto es muy preciso respecto al sonido, quizá más que en ningún otro instrumento sonoro. Eso lo hace muy adecuado para guiar. En los *bailes chinos* muchas veces el mirar al tamborero es más importante que el escuchar, para no perder el pulso en medio de la competencia sonora que se genera entre varios *bailes*.



FIG 221 ASA DOBLE EN LA CAJA DEL BAILE CHINO

A.- tamborero en la fiesta de Quilimari, 2010

B.- Tamborero del *baile chino* Cruz de Mayo, Chacayes 2014.

C.- tamborero de La Ligua mostrando como sujeta la caja con el asa doble, 2014

D.- tamborero de *baile chino* en fiesta de Loncura, 2009 (Valle del Aconcagua).

E.- tamborero en fiesta de Illapel, 2011. Nótese lo delgado de la caja.

La gran caja, conocida por lo general como *bombo*, debe ser colgada del hombro debido a su dimensión y a su peso. El nombre *wankara* designa en Bolivia y Chile a la caja grande, hecha con un aro de madera delgada y angosta, encorvada a fuego. Se usa en conjuntos de *sikus*, *kenas*, *pincollos* y otras flautas. También se toca sola, para reunir gente o para ciertos trabajos (Gonzales B 1939: 173). En algunos lugares de Bolivia cada grupo de sikus posee una *wankara* construida por el director de la Tropa, con un sonido que los diferencia de otros grupos. Se hace de una tabla de madera *cuñuri*, doblada con un fierro candente, y con cuero de oveja y atadura de nervios de llama. A veces se añade una bordona. En Peru se utiliza el tronco de maguey, lo que produce un cuerpo ligeramente cónico (Bolaños et al. 1973: 107), y sobre todo en el Norte de Perú se utiliza la roncadora, una gran ‘caja’ con atadura en V y dos aros, que se toca con una flauta longitudinal con aeroducto y tres agujeros por lo común (Mansilla 2013).



FIG 222 BOMBOS

A.- Tropa de *sikusikuris*, altiplano de Chile (Claro 1997: 24).
 B.- Tropa de *sikusikuris* (foto de internet, Maco Ninx Cuchillo 26 III 16).
 C, D.- dos *wankara* del altiplano chileno (MASMA 349 y MASMA 351).
 E,G.- dos bomberos de *baile chino* en la fiesta de Quilimari, 2010
 F.- bombero de un *baile chino* en la fiesta de San pedro de Loncura, 2007

CAJAS, ICONOGRAFIA PREHISPÁNICA

Se conocen numerosas representaciones precolombinas de miniaturas de cajas hechas en plata. Proviene de las culturas Wari, Inca, Chimú y probablemente otras. Estos objetos dan cuenta de la caja como un objeto de valor simbólico, probablemente utilizado como ofrenda funeraria. Todas ellas siguen el mismo patrón, representando una caja delgada con un asa, sin señales de la atadura.

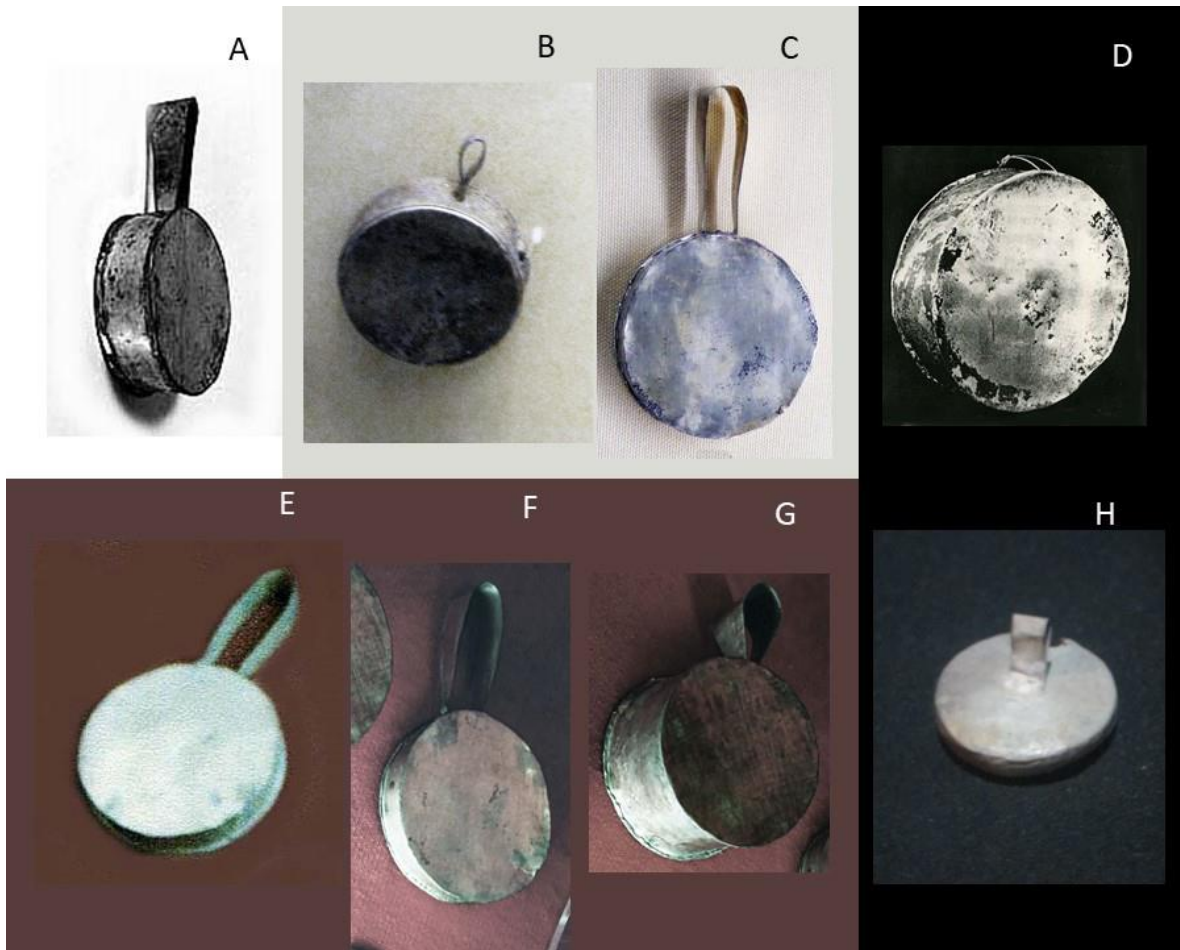


FIG 223 MINIATURAS DE CAJAS EN METAL

A.- miniatura de caja, en metal (16 x 52 mm), que forma parte del ajuar de un niño Wari (1000-1100dc) de Pativilca junto a otras miniaturas de flauta transversa, trompeta, maraca, sonaja metálica y flauta de pan (MCHAP 1122).

B.- (MBCRP).

C, E, F, G.- sin datos de contexto (MOROPE).

D.- miniatura de aleación plata/cobre, 140 mm. diámetro. Inca (14767-1532) (Thomson 1971: 136).

H.- sin dato (ML).

La mayoría de las representaciones de cajas precolombinas forman parte de escenas más o menos complejas. Usualmente los autores que describen estas iconografías se centran en la abundante información contextual acerca de rituales, relaciones sociales, etc., todo lo cual cae fuera del objetivo de este estudio. En todas las figuras a continuación voy a centrarme sólo en las consideraciones organológicas, ya sea descriptivas de la caja o de otros instrumentos que aparecen acompañándola.

Los chimú realizaron grandes maquetas en madera pintada con escenas ceremoniales realizadas al interior de sus templos, como la de la fig. 224, o en actividades de procesión. Entre los numerosos personajes y objetos aparecen tambores, que se reconocen por su forma cilíndrica y por el asa, enfatizada a un gran tamaño. Una pequeña réplica metálica de caja de la misma cultura chimú replica la misma forma del asa, sugiriendo que esta pudiera haber correspondido a una tela del ancho de la caja que sobresalía a un costado.

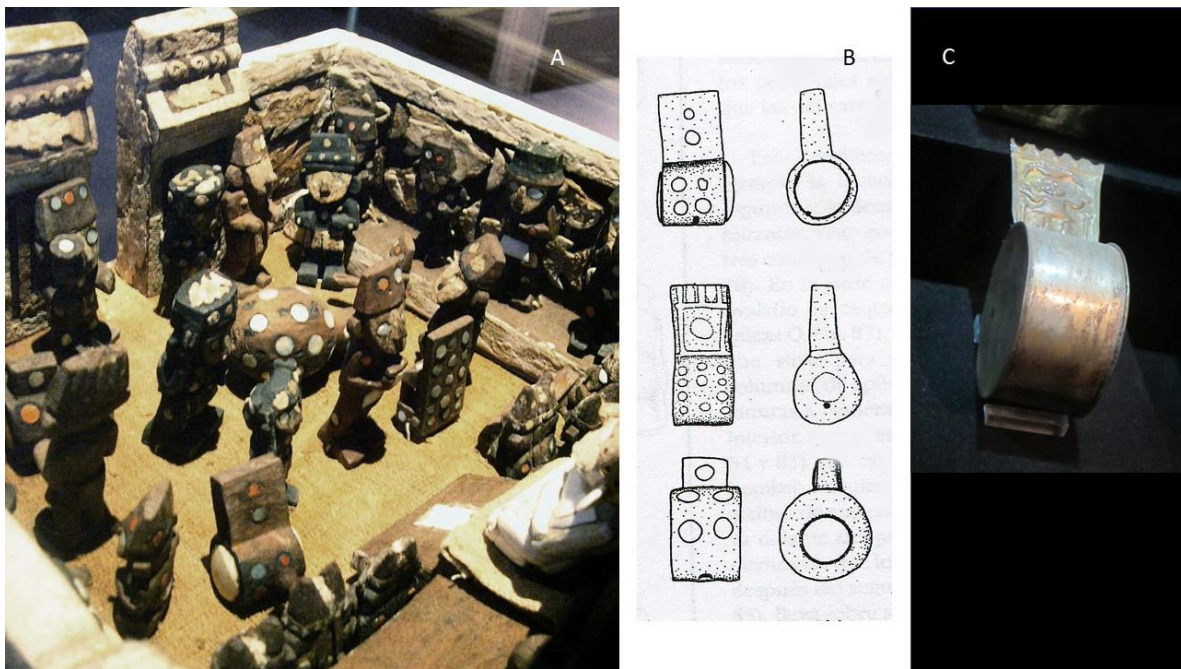


FIG 224 REPRESENTACION DE CAJA EN MADERA

A.- maketa de madera que muestra una ceremonia al interior de un templo abierto, donde se puede observar en el suelo un gran tambor (MUT).

B.- tres miniaturas de tambores hechas de madera, vistas lateral y frontal. El superior corresponde al que aparece en la maketa anterior (Uceda 1995: 158).

C.- Réplica miniatura de tambor Chimú (ML).

Las representaciones de cajas en cerámica son más escasas que las de metal, y menos normadas. La caja con pintura en forma de estrella en ambos costados se repite en un jarro hallado en Huacho, el cual presenta su borde con dibujos de grecas (CMSH 2018).



FIG 225 REPRESENTACION DE CAJA EN CERAMICA

A.- miniatura de caja Chancay, se aprecia la pintura sobre su membrana y el asa (MCHAP 3468).

B.- Botella chancay en forma de tambor (MALI).

Numerosos jarros silbato (que suenan al moverlas con agua en su interior) Chancay representan una caja con dibujos de líneas serpenteantes en ambos lados. La interpretación nos la da un personaje, presente en una de ellas, el cual sostiene una caja cuyos cueros aparecen pintados con la misma figura de líneas serpenteantes paralelas. Podemos suponer que representan un tambor, y en la mayoría de los casos un par, lo cual puede sugerir un uso pareado de las cajas, algo muy acorde al pensamiento andino. Todas ellas poseen un personaje humano o animal parado sobre el tambor. Por otra parte, la representación de la caja y el sonido del silbato sugiere un nexo sonoro que se repite mucho. La presencia de esta misma asociación en muchos otros ejemplos de diferentes culturas prehispánicas que iremos mostrando nos indica que hay allí una relación que tuvo mucha importancia en el pasado, la cual perduró por siglos, y cuyo significado se nos escapa, debido a la poca asociación que nosotros somos capaces de establecer entre el sonido del silbato y el sonido del tambor representado. La misma interpretación sugerida para las botellas silbato chancay se puede atribuir a una botella silbato chimú que representaría un personaje parado sobre cuatro grandes cajas.



FIG 226 REPRESENTACION DE CAJA EN CERAMICA CHANCAY

A, B, C, E, G, H, I, J, L, M, N, Q.- Chancay (MAD LIMA).

D.- Chancay (MBCRP).

O.- Chancay (1300-1532 Larco, 1000.1470 Hoyle), 258 mm. alto, (ML 010882).

P.- Chancay, el personaje aparece tocando unav flauta transversa (ML 031937).

K.- Chancay (MNAAH).

R.- Chimú (MANB).

La confección de tambores con pieles humanas causó una honda impresión en varios cronistas, que refieren con detalle su confección y usos. Poma de Ayala (1980: 287, 308) refiere que estaba “hecho todo el cuerpo entero vestido a su trage hecho tanbor y le llamuan a estos tanbores *runa tinya*. E estaua como ci estoviese vivo y con su propia mano tocaua la barriga y el tanbor fue hecha de la barriga”. Oviedo dice que una parte del tambor era la espalda y la otra la barriga. Montecino relata que en Cuzco se realizó una procesión con seis tambores de piel humana de enemigos que se hubieron distinguido en la batalla, y “se golpeaban el vientre con baqueta como castigo” (D’Harcourt 1925). Jorge Cornejo Bounonce añade, que eran sus propias manos momificadas las que batían sus vientres (Barrionuevo 1968: 26), lo que repite Poma de Ayala (1980: 891) “con su mano tocaua la barriga como a tanbor”. Voy a tomar prestado el nombre *runatinya* para designar esta especie tan única de tambores prehispánicos.

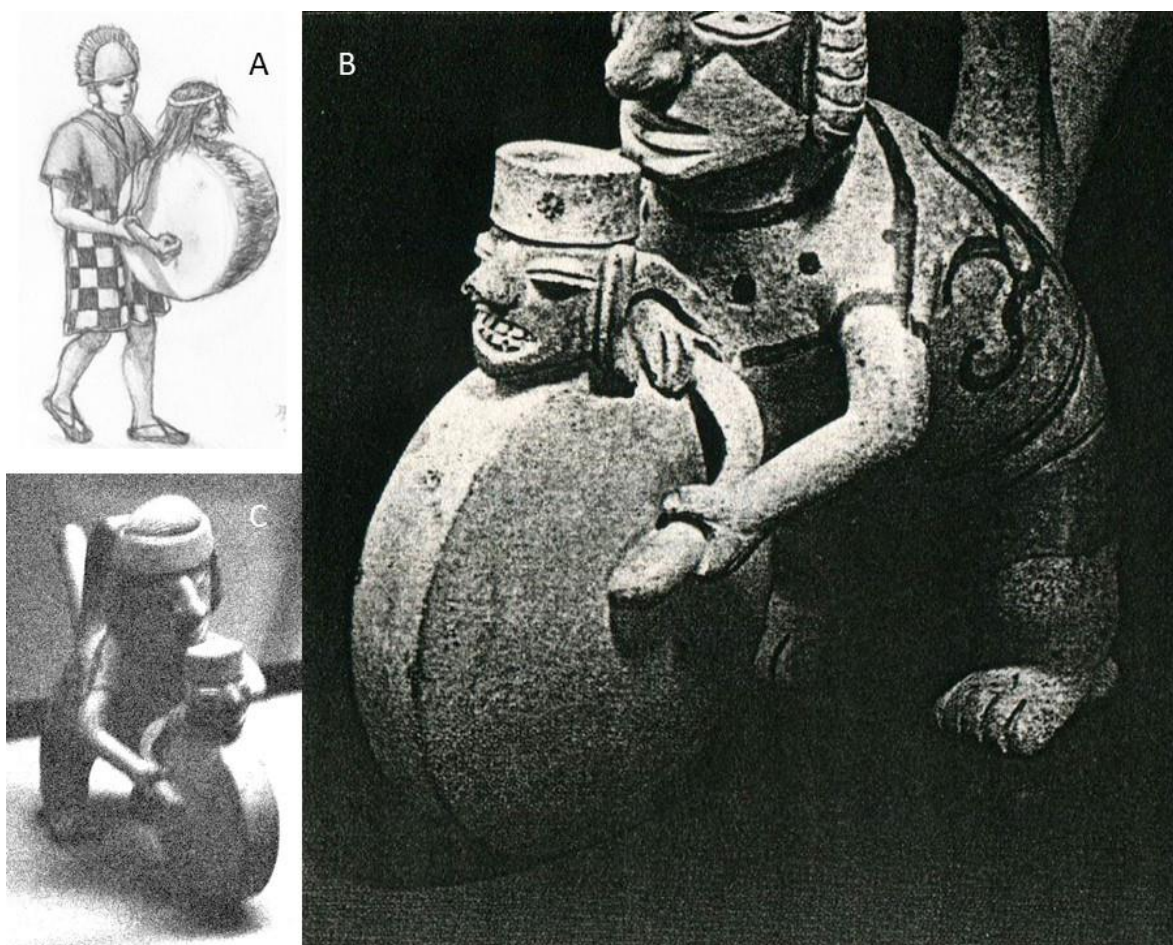


FIG 227 REPRESENTACION DE RUNATINYA

A.- reconstrucción de una *runatinya*, en base a las descripciones de varios cronistas.

B.- Representación de un músico tañendo una *runatinya*, Salinar. 193 mm. alto (Kwietok 1993: 205).

C.- Representación de músico con *runatinya*, Ecuador (MNHN NY).

Alonso de Mesa, añade que “dejaban la cabeza y los brazos enteros, sacándolos los huesos de dentro e hinchándolos de ceniza, y de la barriga hacían atambores y las manos y la cabeza les hacían poner sobre el propio atambor”, añadiendo un curioso dato; “porque en dando viento en ellos, se tañían ellos propios” (J. Borja 1950: 26). Se trataría, en este caso, de una curiosa y macabra especie de “tambor de viento”, que ningún otro cronista menciona.

Al parecer la costumbre de la *runatinya* es muy anterior al inca, ya que encontramos su representación en la cultura Salinar (600-200 ac), Vicús, Moche, y la hallamos hasta Ecuador y Colombia.



FIG 228 REPRESENTACION DE RUNATINYA

A.- *Runatinya* Moche representando un alto dignatario. 200 mm. alto. (ML 002229).

B.- representación Moche similar a la anterior, del Valle de Chicama (Doering 1952: 51).

C, D.- diversas representaciones cerámicas de *runatinya* exhibidos en el ML.

La mayoría de los cronistas describen el *runatinya* como un castigo a los jefes rebeldes. Los *kipucamayoc* (que escribían en el sistema de nudos) tenían registrada los tambores que hizo Topa Inca Yupanki con curacas chilenos que no se sometieron. El *cullic chawa* (señor poderoso) “se alzo con la corona rreal del Ynga ... y le hicieron tanbor” dice Poma de Ayala (1980: 891). Montecinos cuenta que el inca Sichi Roca entro a la capital con seis tambores con las pieles de los jefes vencidos en Andahuailas (Izikowitrz 1935: 190). Alonso de Mesa, en su informe al Virrey Toledo menciona que los incas, “a los capitanes que se resistían o sospechaban se iban a rebelar” los mataban y convertían en tambor (J. Borja 1950: 26). Topaataoguellpa Auqui envia a su hermano Guascarynga muchos presentes, y este quema los regalos “mandando hacer atambores de los pellejos de los mensajeros ... ymbía que se bolbieran a Qyuito con esa prueba” (Santacruz Pachacuti 1613: 312). Pero estas versiones, siendo ciertas, ocultan otro significado dado a estos tambores, difícil de entender para un europeo de la Colonia; en efecto, Sarmiento de Gamboa nos relata que el Inca Huayna Capac quiso honrar a un capitán valeroso, y a su muerte lo mando hacer tambor para danzar al sol (J. Borja 1950: 28).

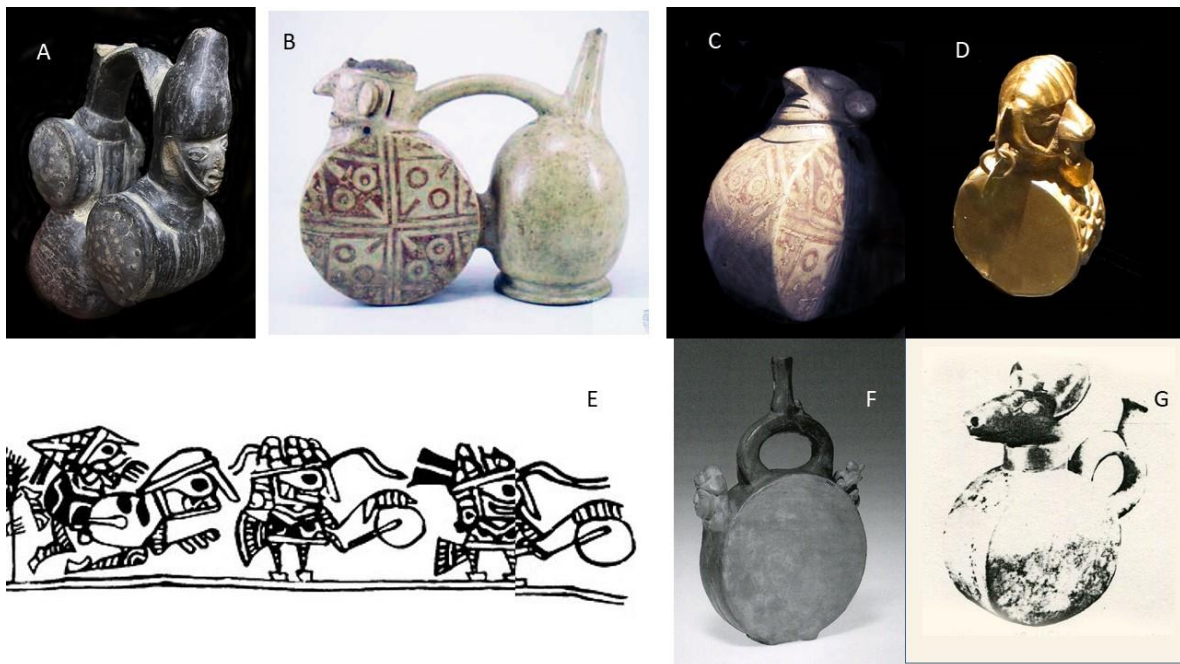


FIG 296 REPRESENTACION DE *RUNATINYA*

A.- Este cerámico chimú se puede interpretar como un *runatinya* junto a una caja del mismo tamaño, ambas con la cubierta lateral sobre las ataduras. (MAAC GA-268-976-78).

B, C.- botella silbato Viru-Chicama, del Valle Viru, 205 mm. alto (ML 017399).

D.- pequeña representación en oro, de aproximadamente 80 mm. de alto (ML).

E.- Dibujo de una procesión fúnebre Moche, en que se ven tres cajas, una de ella puede corresponder a una *runatinya* (Mc Lelland M 1975).

F.- posible representación de un tambor hecho con piel de un dignatario Chimú (Linden Museum de Stuttgart, Al Koch y Méndivil 2006: 198).

G.- botella Vicus-Moche (0-600dc) que posiblemente representa una caja realizada con la piel de un venado (Lumbreras 1979).

El *runatinya* era conocido en Colombia, y según Balcárcel, tan popular, que en tres casas del Valle del Cauca, (Cali) pudo contar 680 “atabales hechos de piel humana” (Cubillos 1968: 10). Cieza de León describe que en Cali “henchían los cueros de ceniza y haciéndoles caras de cera, con sus propias cabezas, poníanlos en la tabla de tal manera que parecían hombres vivos, en las manos a unos les ponían dardos, ya otros lanzas, y a otros macanas” (Latham 1915: 135).

El mismo método de utilizar la piel para representar al muerto se utilizó al parecer con algunos animales. Poma de Ayala (1980) menciona el *pumatinya*, hecho con piel de puma. Algunas representaciones pueden ser interpretadas de este modo, referidas a venados.

Existen numerosas reproducciones de tambores siendo ejecutados en escenas diversas, en que no es posible distinguir detalles como el tipo de percutor, o el tipo de asa. También existen algunos ceramios Moche donde aparece la caja en manos de un individuo que no lo está tocando, lo cual es bastante excepcional dentro de la gran cantidad de representaciones.

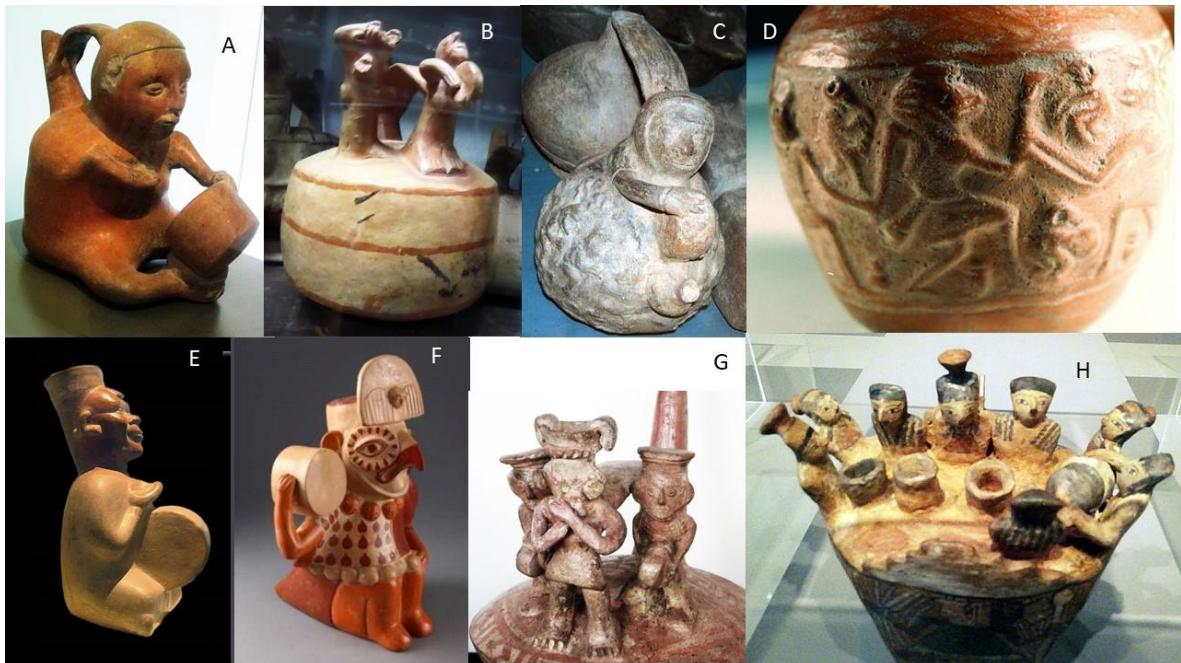


FIG 230 REPRESENTACION DE TAMBORERO

A.- Tamborero Quito-chumpicruz (MAPCA).

B.- representación bastante tosca, en que un personaje tiene una actitud de tocar extraña, con el brazo desde arriba hacia abajo (ML).

C.- botella silbato con una representación de una danza de sikus alrededor de la botella y en lo alto un personaje que no toca, sino sostiene tambor con una mano y una botella en la otra (ML).

D.- Jarro Moche con una representación de una danza realizada por personajes cadavéricos. Dos sikuris tocan pareados, y bajo ellos un tamborero, de tamaño mucho menor, los acompaña. Esta misma escena, o con pequeñas variantes, aparece en múltiples jarros Moche. (ML).

E.- tamborero Moche sentado, sin tocar (ML)

F.- Un personaje-ave sostiene una caja, sin tocarla, sobre su hombro. Moche, Chicama. 260 mm. alto (ML 003795).

G.- dos tamboreros tras un personaje. Wari norteño, 800-900 dc (MNAAH)

H.- Escena de un banquete Nazca, en que se ve varios personajes sentados frente a tinajas, mientras uno preside tocando una gran caja (MNAHP, foto C. Sánchez 2017).

La caja tocada con un palo, siendo la más popular hoy en día en todo el continente (referido a tambores vernáculos), posee pocas representaciones prehispánicas. En un ejemplar hallado en Casa Quemada, Chicama, se ve un personaje con la nariz y labio mutilado (caso muy común como veremos en otros tamboreros), el cual sostiene la caja en la mano derecha y un grueso palo en la mano izquierda. El grosor del palo parece desproporcionado como percutor, pero hay que tener en cuenta que la intención de representar con exactitud esos detalles quizá no existió en los artistas Moche.

Pollard (1979) estudió varias túnicas Huari en que aparecen representados varios tipos de instrumentos, entre ellos tambores. La gran estilización producida por la técnica textil hace difícil sacar conclusiones del instrumento, salvo que en todas se ve la posición colgando del asa y golpeado con la otra mano con lo que parece un palo. Una de las representaciones muestra una persona que toca la tinya y cuya vestimenta y tocado contrasta con el resto de los personajes que aparecen en el textil, indicando quizá un rol diferenciado en esa sociedad.

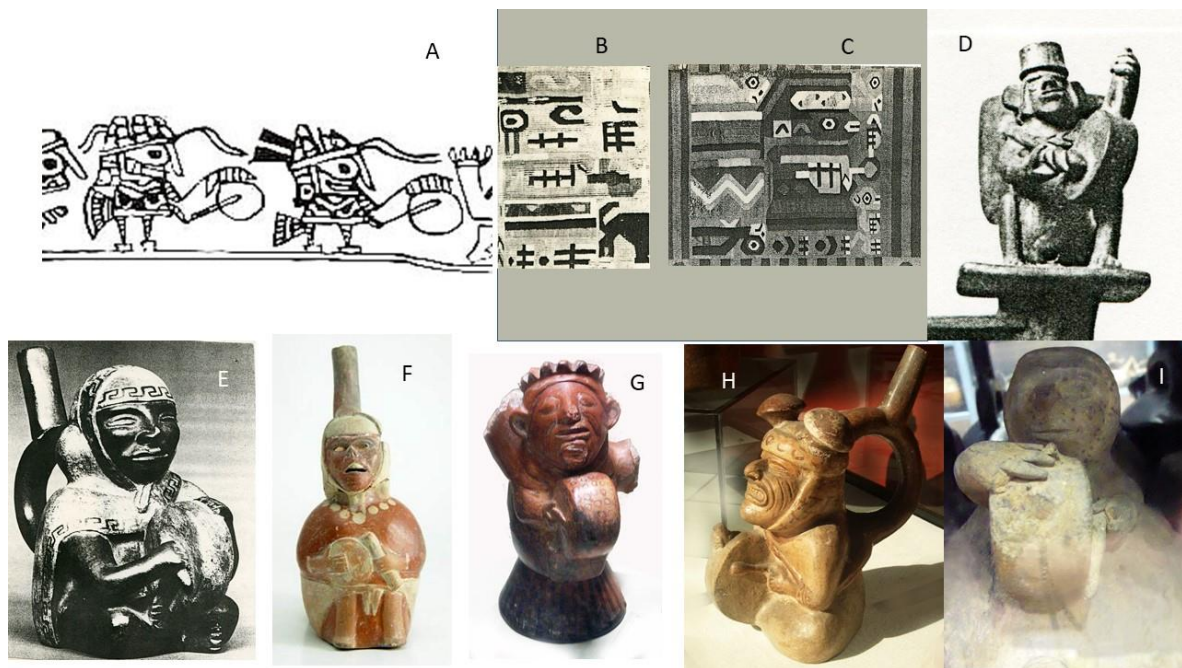


FIG 231 REPRESENTACION DE TAMBORERO CON UN PALO

A.- dibujo de un par de tamboreros Moche (el mismo mostrado junto a la *runatinya*) que forma parte de una larga fila de danzantes guerreros, a lo largo de la cual hallamos también dos quenás, una trompeta, cantores, dos flautas de pan, la *runatinya* y las dos cajas, y dos trompetas. La larga procesión da cuatro vueltas en espiral alrededor de la botella (Dowling 1999: 164).

B, C.- detalle de dos tamboreros representados en túnicas Wari (Pollard 1979: 9, 11).

D.- tamborero Pachacamac con una gran caja, coronando una botella silbato de cerámica negra. 190 mm. alto (Schmidt 1929: 264).

E.- representación de una mujer, aparentemente ciega, que toca la caja. Moche. 213 mm. alto. (Nicholson y Cordy-Collins 1979).

F.- Moche, Casa Quemada, Sausal, Chicama. 250 mm. alto (ML 00222).

G.- Tamborero Lambayeque, cuya caja está pintada con círculos (MANB).

H.- Moche (MNAHP).

I.- Sin datos (ML).

Existen varias iconografías que muestran uno o más pares de flautistas, algunos de los cuales se pueden identificar como *sikuris* (porque la flauta que tocan está dividida entre ambos), y el tambor los acompaña, igual como ocurre hasta hoy en el altiplano boliviano y peruano.

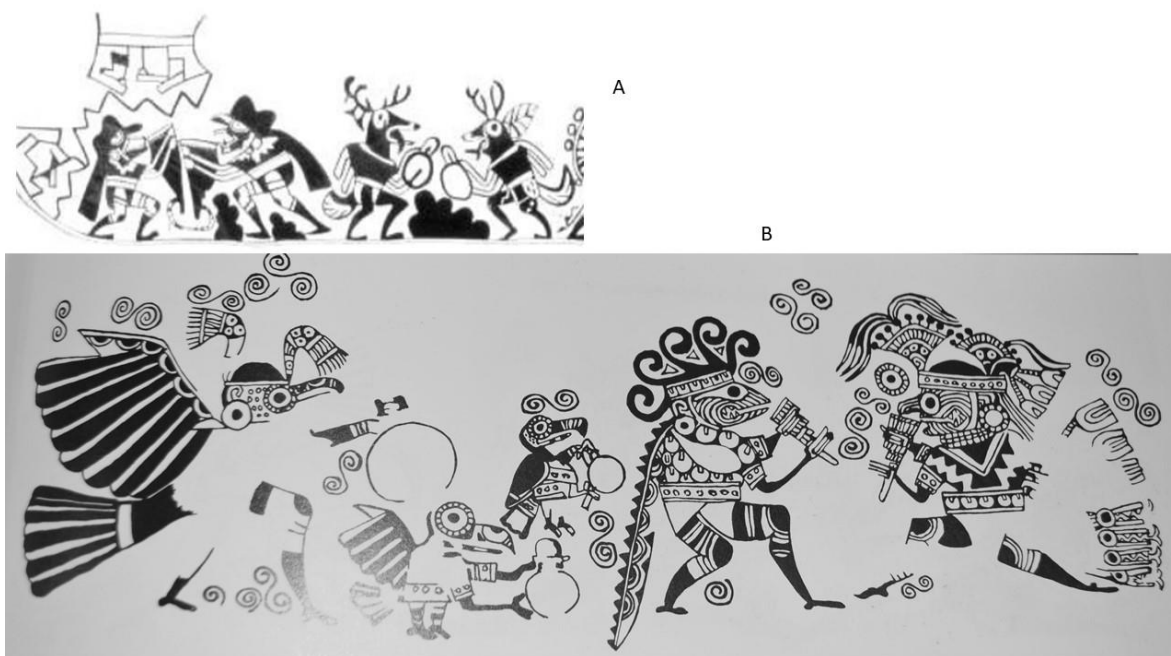


FIG 232 REPRESENTACION DE TAMBORES ACOMPAÑANDO SIKUS

A- Fragmento de una escena de baile en fila, tomados de la mano. Dos sikuri con flautas pareadas, unidas por un cordel, y dos ciervos tocando tambores. Sin datos, gentileza Carlos Sanchez.

B- Personajes míticos tocando un siku (con dos mitades de 6 y 7 tubos) y tres cajas de diferente tamaño acompañando. Sin datos, gentileza Carlos Sanchez

La gran mayoría de las representaciones Moche muestran la caja tocada por un cordel. Solo una de ellas muestra un corto cordel sujeto por la mano. El resto de las representaciones muestra un cordel largo, unido al costado de la caja, que sirve a la vez de asa. La identificación del cordel no siempre es evidente, como ocurre con algunos dibujos en que el objeto puede responder a un palo o tambor, dependiendo de la precisión del estilo.



FIG 233 REPRESENTACION DE TAMBORERO CON PERCUTOR DE CORDEL

- A.- Botella Moche del Valle Santa, Chimbote, representando un personaje que sostiene un corto cordel con el cual tañe la caja. 254 mm. alto. (ML 002262).
- B.- botella Moche de un prisionero con una soga al cuello tocando la caja con un cordel. Su mano izquierda cruza un asa plana. 222 mm. alto. (ML 002221).
- C.- botella Moche que representa un personaje arrodillado que toca una caja con un cordel que sale de la parte superior de la caja. 287 mm. alto. (ML 002223).
- D.- Moche, 250 mm. alto (Hickmann 1990: 191).
- E.- dibujo de un personaje como parte de una escena de danza tomados de la mano, con una gran sonaja trapezoidal agitada por dos personas al costado. (J Borja 1951; Dowling 1999: 120).

En la mayoría de las representaciones Moche se puede observar que sale un cordel de la parte superior del tambor, el cual es usado como asa, y el mismo cuelga hacia el costado, donde es usado como percutor con la otra mano. La mano que sostiene y la que percute cambia de una representación a otra.



FIG 234 REPRESENTACION DE TAMBORERO CON PERCUTOR DE CORDEL

A.- músico en actitud de cantar mientras percute la caja. Moche, 207 mm- alto (ML 002225).

B.- Moche, 255 mm alto (ML 002832).

C.- músico con caja plana. Moche, 183 mm alto (ML 002834).

D.- Moche temprano 400-100 ac, (Lapinder 1976), Chavin tardío (Kaufmann 1968). Proviene del Valle Vicus, Piura. 210 mm alto. El tambor está roto, probablemente corresponde a un *runatinya*, o similar de animal.

E.- Moche (MNAAH).

F.- Moche (NMHN NY, tb. Kelemen 1949: 27).

G.- Moche (ML).

H.- Moche. 120 mm alto. Se puede observar representado el textil que cubre las ataduras de la caja (Hickmann 1990: 189).

I.- tamborero Moche con sonajas en las piernas (MNAAHP, Bolaños 2007: 79 TB. J Borja 1951; Giono 1975: 11 lo interpreta erróneamente como tocando con la mano).

J.- Moche (Donnan 1978b: 108).

Varias representaciones muestran grandes cajas. Si bien la iconografía no puede ser descrita como una réplica de la realidad, se nota una intención de expresar el gran tamaño de algunas cajas, lo que concuerda con muchas de las descripciones de cronistas. Cobo menciona tambores tan grandes que deben ser movidos entre cinco o seis hombres (D'Olivier 1963), y menciona cuatro grandes tambores golpeados cada uno por cuatro “indios principales” para la fiesta del *Capac Raymi* en el templo del sol (J. Borja 1951: 26), y un tambor grande llevado a la espalda por una persona mientras lo tocaba una mujer (Izikowitz 1935: 194). Santacruz Pachacuti cuenta que “los collas, para dar espanto a la gente del ynga, comienza a cantar, colgando ocho tambores en quatro maderas, todos vestidos de oro y plumerías y plata” (SantaCruz Pachacuti 1613: 303), que es el mismo tipo de tambor colgado que presenta el dibujo de Guamán Poma.

El ejemplar Virú-Gallinazo (1250ac-1dc) permite trazar la continuidad de la caja tañida en posición sentado con una cuerda que cuelga de su parte superior. La caja está abierta en el lado contrario, lo cual puede deberse a una rotura con pérdida de esa superficie, cuestión imposible de reconocer sin observar el ejemplar directamente.

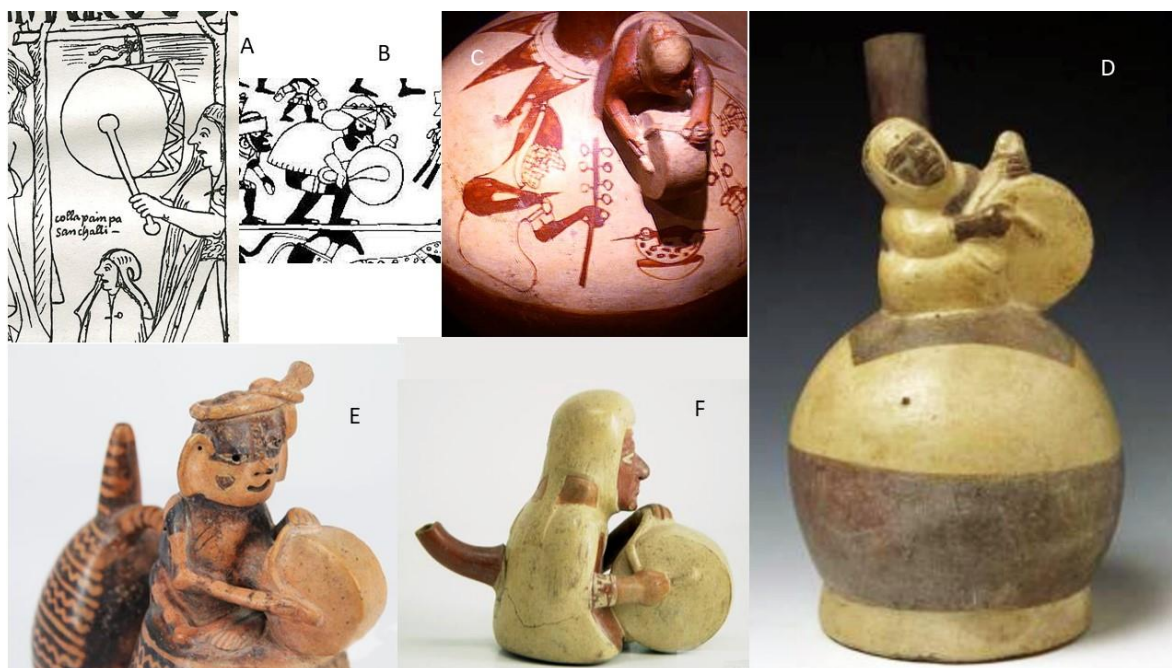


FIG 235 REPRESENTACION DE TAMBORERO CON CAJA GRANDE

- A.- gran tambor tocado por una mujer en la fiesta de los collasuyus, en Colla Pampa (Poma de Ayala 1980: 298).
- B.- dibujo sobre una botella Moche en que este gran tambor tocado por una persona encorvada (o jorobado, ver similar más arriba) forma parte de una gran escena de danza tomados de la mano en que aparecen muchos sonajeros metálicos, dos quenas, una caja chica y un gran sonajero trapezoidal sobre la espalda de una persona, todos independientes y separados entre si (Dowling 1999: 101).
- C.- Moche. Una persona toca una gran caja sobre un cerámico, y debajo aparecen pintadas dos mujeres con palo-sonajero (MUT, tb. Bolaños 2007: 79)
- D.- una persona (¿mujer ciega?) toca una gran caja y canta. Moche. 220 mm alto. (ML 002227).
- E.- botella silbadora Virú-Gallinazo, 198 mm alto. El costado opuesto de la caja está abierto, probablemente por rotura (ML 040316).
- F.- Mujer sentada con una gran caja. Su mano pasa por el asa plana, lo que le permite sostener la posición de la caja apoyada en el suelo. Moche, Valle Virú, 170 mm alto (ML 002222).

La caja también aparece asociada al mundo de los muertos. En muchas representaciones aparece tocada por personajes cadavéricos. Los tipos de escenas son muy variados y complejos, y asimismo el personaje cadavérico es complejo, a veces es un esqueleto, otras veces presenta la piel de la cara cortada, dejando el resto, y en otras ocasiones se ha extirpado el labio superior y la nariz, dando la impresión de un cadáver. El tema del tamborero (¿mujer?) con labio y nariz mutilada se repite en muchos ejemplares (Ebnöther 1980: 95, Kelemen 1946: 12).

Como mi intención no es analizar la iconografía sino en su aspecto organológico, destaco el tema de la ronda con el tamborero al centro. Esta idea, que surge al mirar la fig. 235C, está presente en varias representaciones de bajo relieve en botellas que muestran danzas de muertos con flautas (de pan o quenás) y tambores (ver fig 230D, 237A). Esta misma imagen está expresada en un gran diorama textil chancay, que representa nueve personas que danzan tomados de las manos en un círculo, mientras al centro una persona sentada toca una caja con un palito. Esta idea refleja muy bien el concepto de la caja como el “corazón” que anima el conjunto, idea que creo central a la noción de membranófono vernáculo sudamericano.



FIG 236 REPRESENTACION DE PERSONAJE CADAVERICO TAMBORERO

A.- Moche, Valle de Santa. 196 mm alto (ML 001487).

B.- Personaje cadavérico en que se nota la piel retirada en el sector de la cara. (MNAAHP).

C.- Personaje cadavérico toca la caja y alrededor, pintados, se ve a un dúo de sikuris tocando pareado, con sus instrumentos unidos por un cordel y una danza tomados de la mano, que incluye dos flautistas (¿tipo pifilka?). 255 mm alto. (MVB, Lehmann-D 1924).

D.- Moche. Un personaje cadavérico toca la caja con una mujer a su derecha (ML).

E.- Chimu (MANB).

Muchas representaciones de mutilados sin labios ni narices y de personajes cadavéricos presentan una actitud que da una impresión plañidera, con la cara inclinada sobre la caja. Las imágenes repiten la misma postura y los mismos detalles, refiriéndose a algún relato mítico que desconocemos.



FIG 237 REPRESENTACION DE PERSONAJE CADAVERICO TAMBORERO

A.- personaje con nariz y labio mutilado Moche. 237 mm alto. (ML 013347).

B.- personaje similar al anterior, Moche, Valle Santa, Huaca Corral, 229 mm. alto (ML 013337).

C.- (MALI).

D.- no poseo datos de esta imagen

E.- (Bolaños 2007: 89).

F.- persona con la nariz, el labio y los pies mutilados. Moche, 208 mm. alto (ML 002224. Muy similar a ML 001477).

G.- persona con la nariz, el labio y los pies mutilados. 222 mm. alto. (ML 001477, foto C. Sanchez 2016).

El tema de la caja de gran tamaño se repite con músicos cadavéricos. Varios de ellos tocan sentados, con la gran caja reposando en el suelo.



FIG 238 REPRESENTACION DE PERSONAJE CADAVERICO TAMBORERO

A.- Un personaje cadavérico toca una gran caja en la cúspide de un ceramio. Bajo el, rodeándolo en círculo, doce figuras escalonadas podrían corresponder a una Tropa de flautas de pan de 3 tubos. Mas abajo, en sobre relieve, danzan dos *siku* y un tamborero pequeño (ML).

B.- Moche, 222 mm alto (ML 002230).

C.- (MUT, J. Borja 1951).

D.- tamborero esquelético con una gran caja que forma parte de una danza de esqueletos pintados en una botella, sobre la cual se desarrolla una escena funeraria con varios personajes esqueléticos en torno a un ataúd. 180 mm alto. (Peabody Museum, Willey 1971: 141).

Otra representación que se repite es la de un pájaro, generalmente un cormorán, pero también un pingüino, o un pelícano, tocando sentado la caja en posición frontal. Llama la atención que los pájaros son animales marinos; sólo una imagen ha sido interpretada como un halcón, el cual no está asociado al mar.



FIG 239 REPRESENTACION DE PAJARO TAMBORERO

- A.- Chimú, sin dato
- B.- pelícano. Moche, 198 mm alto. (ML 004037).
- C.- cormorán. Moche 209 mm alto (ML 004035).
- D.- cormorán. Moche, 224 mm alto (ML 004029).
- E.- cormorán. Moche, Valle Viru, Huancaco. 213 mm alto (ML 004034).
- F.- halcón. Moche (MNAHP, Osborne 1968: 103).
- G.- cormorán, le falta un trozo del pico. Moche, 195 mm alto. (ML 004053).
- H.- cormorán. Moche, Valle Viru, Huancaco. 220 mm alto (ML 004033).
- I.- no poseo datos de esta imagen
- J.- (MNAHP).
- K.- pingüino. Moche 220 mm alto. (ML 004032).
- L.- cormorán. Moche 190 mm alto (ML 004031).
- M.- cormorán. Moche, 225 mm alto.

Otro tema iconográfico relaciona la caja con la foca, otro animal marino, y con el zorro y el felino. La actitud de estos animales es similar a los pájaros; sujetan la caja al frente, de forma perpendicular al cuerpo, mientras está sentado o hincado, en actitud de cantar.



FIG 240 REPRESENTACION DE ANIMAL TAMBORERO

A.- foca. (Benson 1972, gentileza Carlos Sánchez H.).

B.- de Chimbote, 430 mm alto (Wasserman san Blas 1938: 106).

C.- foca. Valle de Chicama, Trujillo. 370 mm alto (Schmidt 1929: 172, similar a MV BERLIN, Benson 1972: 126 y Wasserman san Blas 1938: 107).

D.- (Benson 1973: 126).

E.- (ML).

F.- Moche (MNAHP, J. Borja 1951).

G.- zorro tamborero como parte de una escena de danza enlazados con un cordel, con guerrero, hombre búho y monstruo marino.

H.- zorro tamborero en danza con hombre-cangrejo.

Varios ceramios Moche muestran una escena en que aparece un personaje recostado, en que se ha reconocido el ser mítico Ai-Apec, rodeado de ciertos animales en posiciones determinadas. Aquí la posición frontal de la caja pareciera mostrar una intención de direccionar el sonido en el sentido de la mirada. Es muy posible que esta y otras posiciones de tañido hayan tenido significado ritual, eso explicaría su repetición iconográfica.

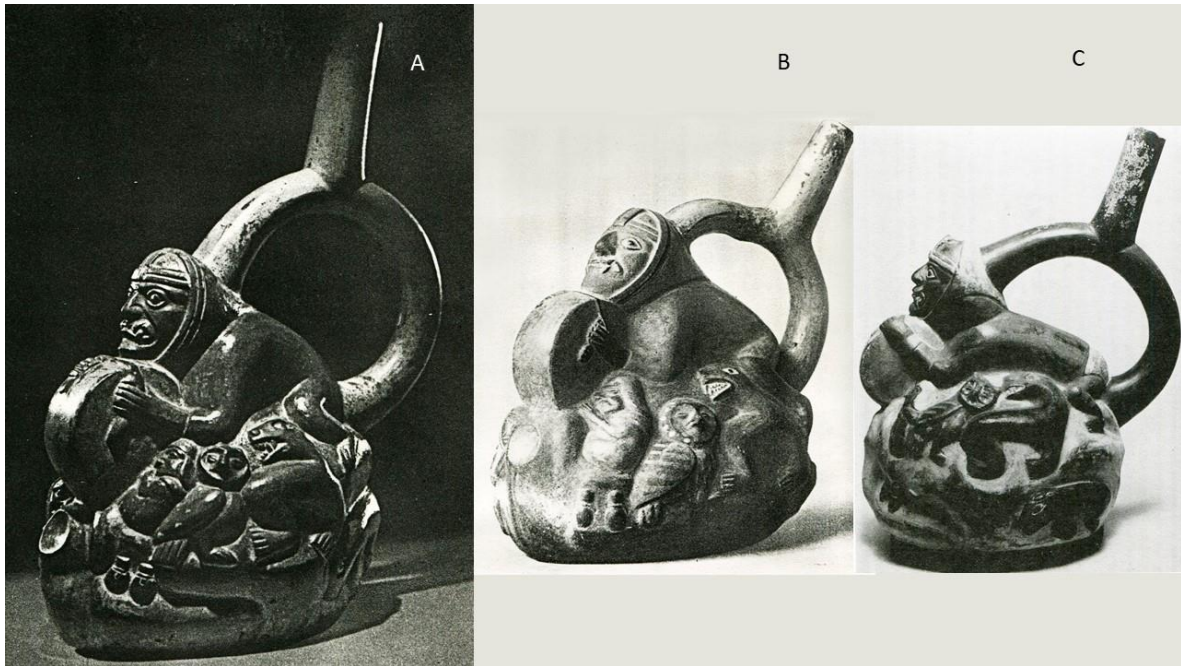


FIG 241 REPRESENTACION DE AI APEC TAMBORERO

A.- Moche, 293 mm alto (Lapinder 1976).

B.- Moche, 140 mm alto (Schmidt 1929: 168).

C.- Jarro silbato Moche, 260 mm alto (Hickmann 1990: 191).

El calabazo utilizado como percutor es más difícil de identificar que el cordel, porque las representaciones suelen ser lo suficientemente imprecisas como para hacer difícil esa relación. En algunos casos el percutor se ve con una parte muy gruesa, que puede corresponder a una forma de *maraka*.



FIG 242 REPRESENTACION DE CAJA CON PERCUTOR DE CALABAZA O MARAKA

- A.- Chimú, un tamborero con una caja pequeña y un grueso mazo (¿*maraka*?). Detrás de él, dos pequeños músicos con flautas transversas.
- B.- Chimú, tamborero similar al anterior (MAL).
- C.- Chimú. Grupo de jarros representando músicos en idéntica actitud y vestimenta, el del centro con caja y posible *maraka*-percutor.
- D.- Lambayeque-Chimú. (ML, Hickmann 1990: 201).
- E.- Una pequeña figurilla de oro de Colombia presenta un personaje con tocado y una gran nariguera que sostiene la caja de su asa y en la otra mano un grueso percutor que podría corresponder a un calabazo (MOROCOL).
- F.- Lambayeque (800-1300dc). Botella silbadora, dos personas tocando tambor e instrumento de viento parados sobre cuatro grandes pepinos. la baqueta gruesa muestra una protuberancia central que puede interpretarse como *maraka*. 171 mm alto (ML 030479).
- G.- Dibujo sobre una botella asa puente Moche fase V. una fila larga de danzantes tomados de la mano incluye, intercalados a cierta distancia, la caja tocada por un personaje ricamente ataviado, con lo que pudiera ser un calabazo percutor, dos quenistas, varios personajes con sonajas metálicas al cinto, un tambor y cuatro quenistas. (Dowling 1999: 164).

Otro motivo iconográfico representa un personaje (¿mujer?) tocando una caja de pie, en forma hierática, con la caja al costado. Llama la atención en varias figuras que la baqueta tiene una extraña forma ahusada, más gruesa al medio y aguzada en los extremos, y cubierta de ranuras alargadas dispuestas regularmente. La repetición de ese objeto hace pensar en una *maraka* con agujeros usada como percutor.



FIG 243 REPRESENTACION DE CAJA TOCADA LATERALMENTE

A.- Guangala, flauta globular representando un tamborero. 70 mm alto.

B.- Moche. Mujer tamborera, con percutor ahusado con tres agujeros alargados (MNAHP foto Ch. Vasquez).

C.- Moche IV (200-500 dc). Mujer tamborera con percutor ahusado con tres ranuras longitudinales. 175 mm alto. Ha sido interpretada como "vaso moralizador", en que la cabeza evoca el sexo femenino (nariz-clitoris), simbolizando la obsesión sexual del hombre (Larco Hoyle 1965) y también como falo con vagina (Hickmann 1990: 193). (ML)

D.- Imagen similar, el percutor tiene seis agujeros alargados (ML).

E.- (ML).

F.- Moche, Valle de Chicama (MV BERLIN, Doering 1952: 51 y Ubeholde – Doering 1966).

G.- Moche (Coll Penelope Stouth, Bird 1962).

CAJAS CON ESTRUCTURA DE CAÑA

Las cajas prehispánicas hechas de trozos de caña son más abundantes que las de madera. No sabemos a qué obedece esta diferencia, la que no necesariamente indica que eran más comunes, pero es muy posible que una parte de la iconografía que presentamos anteriormente se refiera a este tipo de cajas de caña. La explicación de su uso se ha buscado en la escasez de madera, en lugares como la meseta del Collao, en donde este sistema permite utilizar pequeños trozos de caña (o de madera) para construir un cuerpo firme, al amarrarlos a dos aros interiores. Asimismo, los trozos de caña permiten construir grandes tambores, difíciles de obtener en base a troncos (J. Borja 1951: 31). Esto mismo se aplica a la zona desértica costera de Perú y norte de Chile, donde provienen los ejemplares arqueológicos.

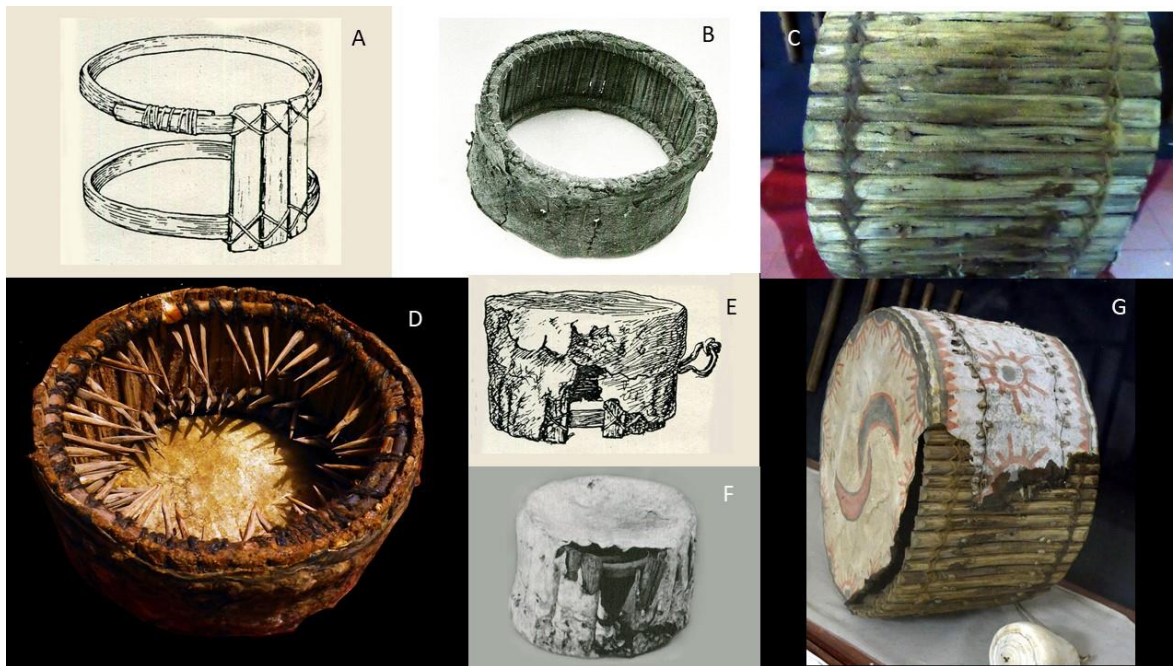


FIG 244 CAJAS DE CAÑA

- A, E.- Caja de Huacho (Perú) con dos cueros traslapados, clavos de madera, restos de pintura y asa de cuero. 170 x 295-240 mm. (München, Izikowitz 1935: 186).
- B.- Complejo Cultural Pica (Chile) cañas, amarradas a dos aros internos, cubierta de guano y restos de cuero. A diferencia de los otros ejemplares, este tiene atadura en V de lana. 70 x 147 mm. (AN PI8 SJ-T12, tb. Mena 1974: 34).
- C, G.- caja hallada entre Paramonga y Huarney (Perú). Cuerpo de cañas amarradas a dos aros interiores, cueros clavados y tira de cuero sobre el borde. (MAUNJFSC). (G, foto C. Sanchez).
- D.- caja de Huacho, a la que falta un cuero y se ve el interior. Pequeñas tablillas de caña amarradas a dos aros, cuero clavado con grandes clavos de madera y exterior forrado con cuero. Pequeña asa de cuero en un costado y pintura en ambos cueros y costado. Fue sometido a una cuidadosa reparación el 2014. 100 x 150mm aproximadamente. (CMSH).
- F.- Huacho (Hickman lo escribe Hualcho, probablemente por error) (Hickmann 1990: 105).

Por lo general el método constructivo consiste en amarrar las tablillas a dos aros de madera, luego recubrirlos con guano, sellando las junturas, y luego clavar los dos cueros tensos, para terminar cubriendo el costado con una tira de cuero, también clavada mediante clavos de madera.

Los tambores de caña están pintados en toda su superficie, ambos cueros y la cubierta del cuerpo. Esta costumbre, que se continúa hasta hoy, tiene una explicación práctica en el gran soporte plano que ofrece el tambor para exhibir públicamente algún diseño emblemático del grupo o de la festividad. Aparte, pudieron haber muchas otras razones que hicieron de estos tambores algo muypreciado para sus usuarios en el pasado. Los inca llamaron la atención a los españoles por sus “atabales de madera muy pintados” (P Murua, cit. J. Borja 1951: 26) y porque los “acostumbran engalanar con lanas de colores o con pintura” (D’harcourt 1925: 15).

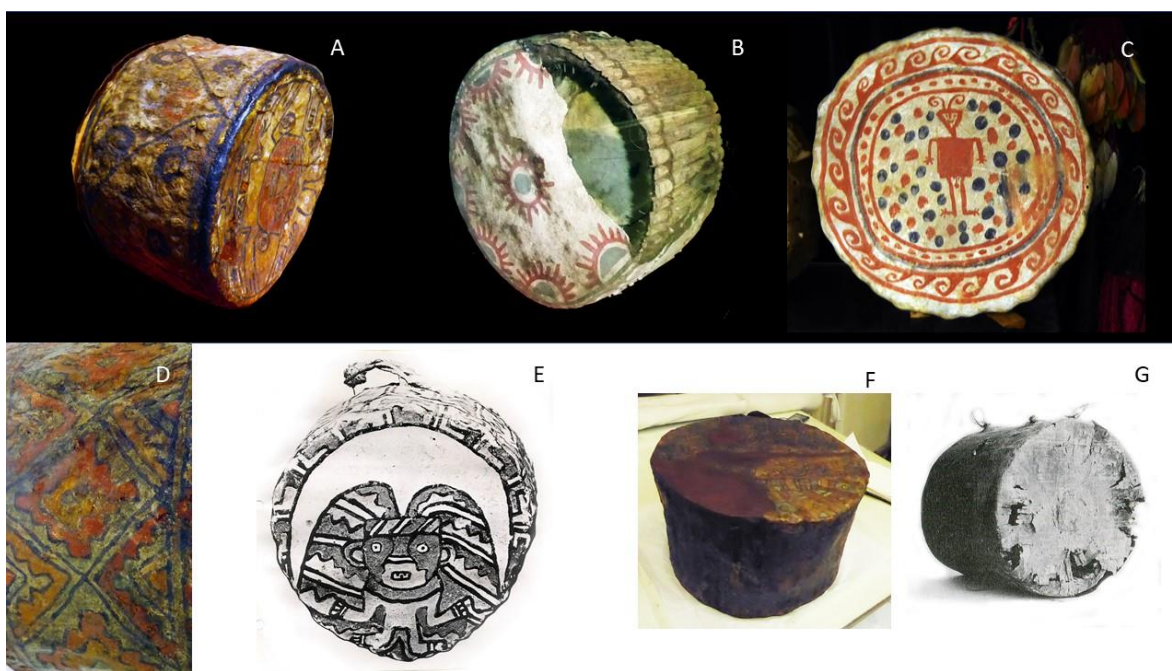


FIG 245 PINTURA EN CAJAS DE CAÑA

A, D.- Caja hallada en Huacho. El costado tiene pintura en V, quizá asociada a la atadura convencional de las otras cajas (CMSH).

B.-ver descripción en C de fig anterior (MAUNJFS)

C.- sin datos (MAL).

E.- Costa sur de Perú, 1000-1500dc 125 x 230 mm. (Lapinder 1969).

F.- Wari, de Huaura (Lima) S IV. 240 , 380 mm. 800-1100dc. Sometido a reparación en 2008. (MNAAHP MO1713, J Borja 1951; Bolaños 2007: 115 Martínez y Falcón 2008).

G.- sin contexto 221 x 203 (Hickmann 1990: 181).

Es imposible saber si específicamente el tambor de caña fue representado, pero hay tres ceramios que podrían interpretarse así, debido a sus proporciones y a su pintura

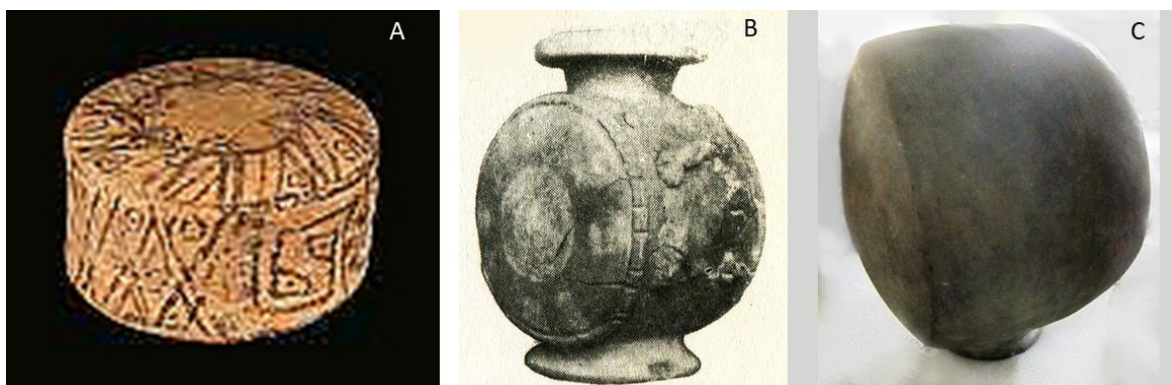


FIG 265 POSIBLES REPRESENTACIONES DE CAJA DE CAÑA

A.- replica en miniatura de caja en cerámica, estilo chancay, Lomas de Chancay 51 x 84 mm. (MQB 71-1966-70-4).

B.- La Tolita 70 x 140 mm (MAAC GA-4-1832-81, Idrovo 1987: 79).

C.- Bahia (MAAC).

CAJAS DE HUESO

El grueso hueso de la vértebra de ballena fue utilizado en la costa desértica del pacífico para confeccionar cajas. Conozco los dos ejemplares de la fig 246 y un ejemplar San Miguel mencionado por Iribarren (1969: 93) y Mena (1974: 34), que no he observado.

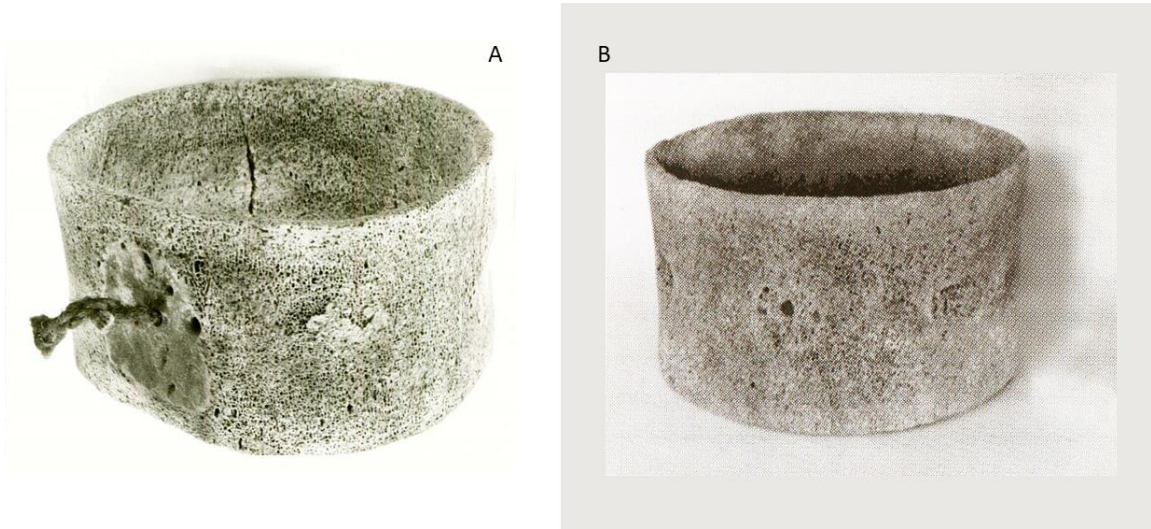


FIG 247 CAJA DE HUESO

A- Arica, 1300-1470 dc cuerpo de una caja de 85 x 166 mm. hecho con una vértebra de cetáceo ahuecada, con las apófisis eliminadas y un asa de pelo humano con dos palitos cruzados (MASMA PLM3-1177-2240, Dauelsberg 1974).

B-cuerpo de caja de vertebra de ballena, chiribaya (Bolaños 2007 129).

CAJAS DE CACTUS

La caja hecha con un trozo de tronco de *cactus lormata*, que es naturalmente hueco cuando se seca, fue usado en la fase San Miguel de Arica según Iribarren (1969: 93). Hoy lo venden como objeto folclórico en las ferias artesanales.



FIG 248 CAJA DE MADERA DE CACTUS

A- con anillo de presión de alambre, 150 x 250 mm. (MAS:2895-BDK).

CAJAS CON ANILLO Y AROS

Como quedó dicho en la introducción, todo parece indicar que el anillo de soporte, que asegura la tensión del cuero en sus bordes, como los aros que facilitan el tensar ese anillo, son aportes españoles, gracias a la introducción de cajas militares que se introdujeron en todo el continente como parte del proceso de colonización. Una pintura de un arcángel músico, del s XVIII hecha en Cuzco resume esta introducción como parte de una propuesta civilizatoria (Unicef 1982). Hoy el anillo de soporte está totalmente incorporado a muchas cajas vernáculas, las cuales también continúan haciéndose sin él. Los aros de ajuste, en cambio, están más restringidos por lo general a fabricantes urbanos o semiurbanos.

En Perú la caja, llamada *tinya* o *tinguía* o *tinyacha* o *tintaya*, o *wankcartinya*, o *huancartinya*, de madera de sauce, eucaliptus, o tronco de cabuya, posee anillo de ajuste y a veces aro bajo, y dos cueros distintos de perro y peritoneo de chanco, con una a tres bordonas de cuerda. Al interior introducen un ají y dientes de ajo (Bolaños et al 1973: 103). El *didin* es una caja de 100 x 400 mm, con piel de mono, sin bordon, que se toca con una flauta que sostiene la mano izquierda, que sostiene la caja, mientras la derecha la golpea (Bolaños et al 1973: 103). La *jochana* es una caja de forma irregular 100 x 150 a 300 mm (alto x diámetro), con la atadura cubierta por tejido, es de uso ritual, tocada por la mujer del *tolqa* (Sanchez 1989d: 35).



FIG 249 CAJA CON ANILLO DE SOPORTE

- A.- Dibujo de Guamán Poma en que aparece una caja de guerra junto a una flauta en una escena "pontifical, pizarro, almagro (Poma de Ayala 1980: 35).
- B.- cantor de bagualas en San Pedro de Colalao, Trancas, Tafi (Aretz 1946: lam XI).
- C.- Caja usada por los collas de Copiapo, con anillo de presión de cuero y atadura en V retorcida.
- D.- Huancayo, Junín (J. Borja 1951).
- E.- *tinya* de Huancavelica, Perú. 125 x 350 mm. hecha de un tronco ahuecado con un agujero lateral, anillos de una rama delgada y apretadores de cuerda. Se usa en conjunto con flautas y *maichiles* (CP).
- F.- Tucumán. Hecha de una lámina de madera, con anillo de alambre, y un agujero lateral (INMCV M85).
- G.- *tampur* shuar de la Amazonía Ecuatoriana es hecho con un tronco de cedro de 300 x 300 mm (igual alto que diámetro), con piel de saíno, tigrillo o mono (Idrovo 1987: 34).
- H.- Un ejemplar de *caja challera* con un cuerpo de madera delgada y dos cueros delgados. Su sonido es muy resonante, se extiende en el tiempo sin necesidad de bordon (INMCV M300).

La caja de forma achatada, con anillo y bordona de *queallas* (espinas de cactus), se encuentra en el altiplano de Bolivia entre La Paz, Oruro y Norte de Potosi (Cavour 1999: 244). En Pukarillo, Chuquisaca, se toca el *tambor de pukarillo*, de 60 x 130 mm., con cuero de acutí (Cavour 2003: 142). En el noroeste argentino y norte de Chile se la denomina *caja chayera* (*chaya* = Carnaval) (Henríquez 1973: 71). En Humahuaca (Jujuy, Argentina), en 1931 las cajas se hacían de madera *yaqui-palo* (palo de agua) de Bolivia, cuero de cordero, anillo de madera, y *apretaderas* de tensión cada dos tientos, con *charlera* (bordona) de crin (Vega 1946: 135). En Cajamarca le introducen un diente de ajo y un ají “para la fuerza” (J. Borja 1951).

La caja de gran tamaño es llamada bombo por lo general, también caja o *wankar* o *wancar* en Perú, Bolivia y Chile. Por lo general poseen atadura con apretador y bordona. La usan los grupos de *ayarichi* (flauta de pan) de Lampa, Puno, quienes la cuelgan del codo de la mano derecha que toca la flauta, mientras golpean con la izquierda (Bolaños 1973: 93). Al igual que la caja chica, el bombo puede ser fácilmente adaptado por cada fabricante o usuario. En Jaiña (Iquique, Chile) una gran caja con cuerpo de metal, anillo de metal y atadura en red, tocado con una *baqueta*, comparte con bombos industriales con anillo, aros y tensores mecánicos.

En Perú, en La Libertad, Ancash, Lima, Cajatambo y en Huánuco, Huamalíes, se usa la *caja roncadora*, que mide aproximadamente 200 x 600-800 mm (alto x diámetro), con o sin anillo de soporte, con o sin bordón, y se golpea con la mano derecha, mientras la izquierda toca la flauta *roncadora*. Se denomina *caja rayan* cuando la flauta es una *qena rayan* (Carhuaz, Huaraz, Huaylas, Pomabamba). En el norte de Perú se golpea el cuero y borde, en el sur solo el cuero (Bolaño et al. 1973: 105). En Huarás, Ancash, en la danza de *pallas*, la gran caja (c. 600 mm diámetro) que cuelga del hombro se toca con el *pito* (J. Borja 1951).



FIG 250 BOMBO CON ANILLO DE SOPORTE

A.- sikuris de Villa Blanca, Norte de Chile con *wankaras*.

B.- bombo de una tropa de *lichwayas*, Jaiña (Iquique, Chile 2014).

C.- dúo de roncadoras del Callejón de Huaylas en 1960 (Flores y Robles 2017: 167).

Existe una técnica que permite al ejecutante el tocar la caja con una sola mano, sujetándola del asa y golpeándola lateralmente con un palito. Esto deja libre la otra mano, que puede tocar un instrumento de viento. En el norte de Argentina, entre Jujuy y San Juan, frecuentemente se acompaña con flautilla y *erquencho* (clarinete idioglota) (INM 1980: 21). Los kollas en Bolivia tocan la *tintaya* (caja) con la *phala* (flauta transversa) (De Lima 1935). Es muy probable que esta técnica haya sido introducida por los militares españoles quienes usaban una flautilla o *pifano* y tambor (Von Meurs 1906; Diaz Gainza 1973: 168, 193). En Ecuador, hacia 1735 los indios de Quito usan tambor y flautilla, probablemente con esta técnica (Vega 1946: 136).



FIG 251 CAJA TOCADA CON LA MANO QUE LA SUJETA

A.- Carnaval en el Noroeste argentino, en que la mujer canta y toca el tambor usando sólo su mano izquierda (Cámara de Landa 2006).
 b.- ejecutante de caja y *erquencho* en Abrapampa, Jujuy en 1968 (INM 1980).

El uso de la caja con dos baquetas era habitual en las milicias europeas. En Sudamérica probablemente no se usó en tiempos prehispánicos, pero su influencia puede haber comenzado muy tempranamente en la Colonia. Pero acá la práctica tomó algunas variantes propias, como las que encontramos en Taulligán (Huánuco, Perú) donde la “caja real” se toca suspendido con una mano que toca con un palillo, mientras la otra mano percute el otro (Bolaños 1980: 107). En Lambayeque (Perú) se llama *tarola*, *cajit o redoblante*, es de cuerpo metálico y mide 120 x 300 mm. aproximadamente (Bolaños et al. 1973; 99). Esta misma técnica la encontramos en Argentina en Salta y Tucumán (Vega 1981: 137). De este modo se conserva la costumbre de utilizar la caja colgada de un asa con la mano, y se añade la variante de dos percutores.



FIG 252 CAJA TOCADA CON DOS BAQUETAS, COLGANDO

- A.- chiriguano de Pichanal, Salta. La caja es de uso masculino, se toca con dos palitos y acompaña una flauta durante el carnaval. Se llama *chato* o *michirái* (hijo menor) y es de madera o latón, aproximadamente 100 x 200 mm (Pérez B 1979: 236). (INM 1980).
 B.- Noroeste argentino (Aretz 1946: lám XIII).
 C.- *tinya*, Perú (Den Otter 1985).
 D.- Don Severo Monasterio Siambón, Tafi (Aretz 1946: lám XVI).
 E.- carnaval en Colalao del Valle, Tafi (Aretz 1946: Lam II).

El aro alto, también conocido como *sobre aros* o como *doble aro* sirve para cumplir la función de tensar el cuero de modo indirecto (apretando los anillos de presión) pero también ofrecen una doble función sonora, al permitir añadir un golpe a la madera del aro, que suena muy distinto al golpe en la membrana. La combinación de ambos golpes (cuero y borde) amplía las posibilidades rítmicas de la caja. Su uso se ha ido introduciendo, probablemente durante siglos, a las costumbres vernáculas de cajas sudamericanas. Es frecuente que se conserve la forma de sujetar colgando la caja en una mano mientras la otra golpea, mientras otras cajas utilizan dos baquetas y se cuelga al hombro o a la cintura, como los tambores militares.



FIG 253 CAJA DE ARO ALTO

A.- tambor de tropa de *sikura* (Baumann 1979).

B.- bombo de Chicligasta 370 x 560 mm. (Tucumán, Argentina 1938)(Vega 1946: lám VI).

C, D.- La Paz 2008

E.- flauta transversa y dos cajas de distinto tamaño, sur de Perú c. 1930 (Hulerig 2006).

F, G.- Oruro 2008

H.- *baile chino* N° 10 de Copiapó, en la fiesta de Cabildo 2011.

En Bolivia se usa el *wankar* de tronco ahuecado de ajipa, laurel o sauce con anillos de ramas largas de *ch'ilka* o *k'olly* y *sobre aros* (Cavour 1999: 220). En Beni (Sta. Cruz) se usa la *tambora* o *angua* o *caja*, de unos 330 x 500 mm, con dos palos. En San Simón (Bolívar, Ecuador) se usa un bombo grande, con apretadores de cuero, tocado con la *macota* (baqueta) (Tejada 1969: 251). En Apurímac, Ayacucho, Arequipa, Huancavelica y Junín (Perú) se usa la *tinya* o *tambor* o *tamborilla*, con variantes con *corchea* o *tingana* (bordona) con cuerpo de metal o madera, ejecutado con uno o dos baquetas, con diversos nombres; *tambor*, *caja*, *rioblante*, *redoble*, *redoblante* o *tinti caja* (Bolaños et al 1973: 98, 103, 107).

Sin duda que la influencia militar europea fue fundamental en el desarrollo de los tambores vernáculos de Sudamérica. La coincidencia inicial de formas y estructuras, y la coincidencia de usos para la guerra fueron un incentivo poderoso para generar un traspaso, del cual se conoce (como siempre) sólo la influencia europea en lo local, pero inevitablemente la hubo en sentido inverso. El uso de aros altos y apretadores, el tocar con dos baquetas, uso de los sistemas de soporte al cuerpo mediante correas que permiten dejar libres las dos manos son todas influencias europeas que probablemente se comenzaron a introducir tempranamente en la Colonia. La creación de nuevas milicias, el paso obligatorio por el servicio militar fue influyendo la vida musical en las comunidades. En términos generales, podemos observar la introducción masiva del conjunto formado por un gran bombo, tocado con uno o dos mazos, una caja (redoblante) tocada con dos baquetas, y un par de platillos en diversos contextos; bandas de bronce, tropas de flautas andinas, grupos de baile, etc.



FIG 254 CAJA MILITAR

A.- tambores militares usados en Bolivia hacia fines del siglo XIX (Cárdenas 2015: 117).

B.- banda "flor andina", de Keral (Perú), con bombo tocado con un mazo, caja don dos palos, y platillo. (den Otter 1985: 194).

C.- banda mestiza Shuar, Morona Santiago (Ecuador) en 1912 (Grosse-Luemern 1992: 69).

Sabemos que en tiempos del Inca se utilizaron tambores de oro con pedrerías, por relatos de Cieza de León (D'harcourt 1925: 15). De ellos no quedó ninguno, fueron convertidos en oro por los españoles. Hoy en día abundan las cajas hechas con tarros y tambores metálicos que reemplazan la madera, los hemos detectado de Perú hasta Chile pero probablemente están mucho más expandidos (Bolaños 1973: 99; Henríquez 1973). Con el tiempo, han sido reemplazados por la *caja redoblante*, de confección industrial, con cuerpo metálico, con tensores mecánicos (de tornillo) y bordona mecánica (de resortes, con palanca para desacoplarla). Se utiliza a la cintura, oblicua, y se toca con dos baquetas (Bolaños et al 1973: 97). Entre las antiguas cajas vernáculas de madera y la moderna caja redoblante hallamos toda una gama de mestizajes, con variaciones en los apretadores, en los aros, en la industrialización de su manufactura.



FIG 255 CAJA DE METAL

A.- pequeño tamborero de un *baile chino* en la fiesta de Pachacamita 2011 (Chile).

B.- banda militar de un colegio en el día de independencia de Perú (Den Otter 1985: 205)

C.- Baile chino de Copiapó con varias cajas de metal (Chile).

El gran bombo de fabricación industrial, con cuerpo de metal, apretadores mecánicos y membranas de plástico, ha ido ganando terreno en los bailes danzantes de las fiestas andinas. Su gran tamaño lo hace apropiado para servir de emblema al grupo, con el nombre y símbolos pintados en sus parches y su cuerpo.



FIG 256 BOMBO INDUSTRIAL

Diversos bombos de fabricación industrial en fiestas de Perú, Bolivia y Chile. Por lo general son tocados con una baqueta, pero hay excepciones (F).

CAJAS DE UNA MEMBRANA

La caja con un parche es prácticamente desconocida en las músicas vernáculas de Sudamérica. El ejemplar inca-diaguita (ver fig. 256B) es discutible, así como la pintura de Taira (ver fig. 256A). Solo en los chiriguano he encontrado referencias a una caja abierta, de un cuero, que tiene varios usos, entre ellos señales entre aldeas (Díaz Gainza 1977: 55). Es más común en Norteamérica en diversas tribus, distintos tamaños y formas (DG: 142) (Snow 1976; DG 1979: 142; Fitzhugh 1988: 276; MHNRY). Algunos se parecen a la escena dibujada en Taira (ver fig. 256A). En el ártico están asociados al tambor sami (Emerson 2019; Hulkrantz 1991; Kristofersson 1991; Thuleia 2019; Zachrisson 1991) y de Siberia (Fitzhugh 1988: 241).

El pandero o pandereta de una piel con o sin sonajas de sistro en su marco, ha ido incorporándose lentamente a los bailes urbanos a lo largo de los andes (ver den Otter 1985: 194). Henríquez 1973: 83; Aretz 1946; Bolaños et al 1981: 102; Andrade et al. 1970: 394)

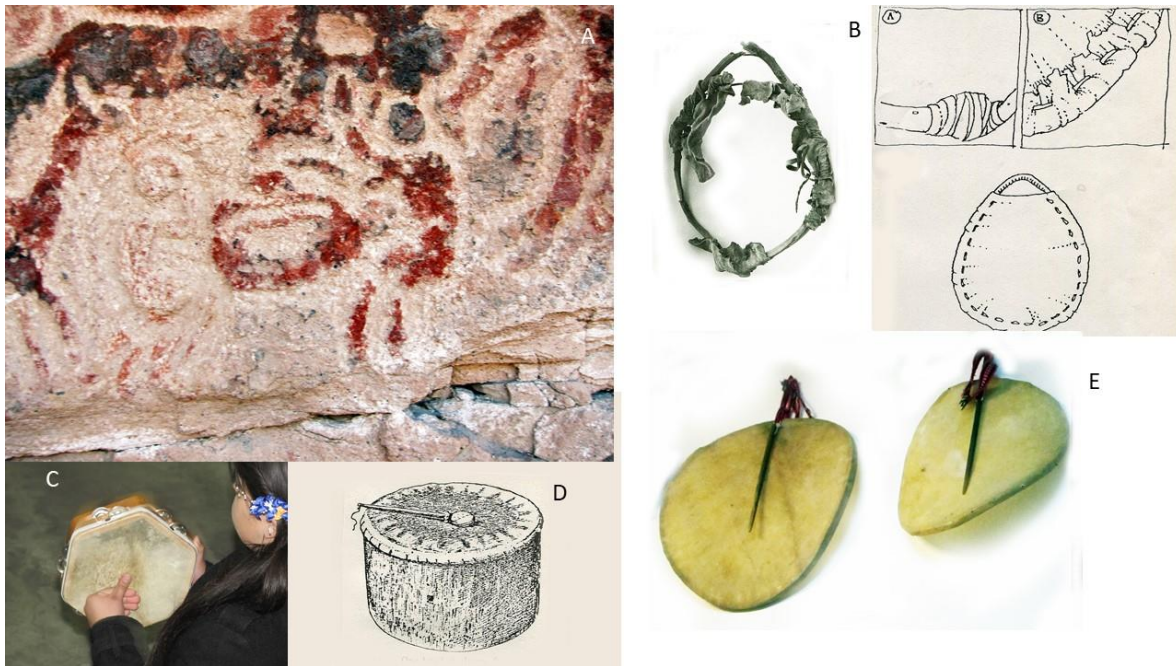


FIG 257 CAJA DE UNA MEMBRANA

- A.- pintura de Taira (Chile) que podría interpretarse como dos personas que percuten un gran tambor horizontal. Este tipo de tambores no se conoce en Sudamérica, pero sí en Norteamérica.
- B.- Inca-diaguita, parte de las ofrendas rituales halladas en el Cerro Tórtolas en 1968. Aro de una rama con restos del grueso cuero que lo cubría y detalles de las amarras. Es muy posible que no se trate de un membranófono, pero su similitud con los ejemplares de Muyu Muyu obliga a pensar esa posibilidad. 410 mm diámetro promedio. Detalle de las amarras y aspecto reconstruido (LS 12833).
- C.- pandero utilizado por un *baile danzante* en la fiesta de la capilla de doña Zulema, Cabildo, 2011.
- D.- tambor chiriguano, abierto abajo, 170 x 310 mm, con anillo de ajuste, agujero lateral y cuero pintado (Izikowitz 1935: 178-179).
- E.- *poloquera* de Cambraya (Muyu-Muyu, prov La Paz). (MIM la paz).

FIN DE LA SEXTA PARTE

Valparaíso
viernes, 14 de noviembre de 2021