

LOS TIMBALES EN LA CULTURA NAZCA

por Guillermo Giono

Al abordar el estudio de los instrumentos musicales precolombinos, intentamos contribuir a la reconstrucción y revaloración de las funciones que la música cumplió en los diferentes pueblos que habitaron el Perú.

Los trabajos arqueológicos efectuados en las últimas décadas, lograron diferenciar claramente las diversas culturas con su correspondiente ámbito temporal y las posibles interrelaciones existentes entre ellas.

La vastedad del material exhumado en las excavaciones permite el análisis, cada vez más específico, sobre uno u otro aspecto de cada una de estas culturas, aportando, poco a poco, datos que contribuyen a esclarecer el panorama histórico precolombino.

En el área musicológica son escasos los trabajos dedicados a analizar sistemáticamente el material organológico de estos pueblos y, por lo general, se limitan a relevamientos de instrumentos, que dividen en dos grandes grupos: preincaicos e incaicos. Aclaremos que estos trabajos son anteriores a la década del 40 y aún no se había establecido una cronología para aquellas culturas que poblaron el territorio peruano antes de la dominación incaica; es así como en ellos encontramos los instrumentos agrupados por su condición acústica, pero confundidos históricamente.

En este estudio nos dedicaremos al análisis específico de uno de los instrumentos musicales utilizados por el pueblo nazca: los timbales.

Esta cultura floreció en la costa sur peruana y junto con otras constituye un período histórico denominado por el investigador peruano Federico Kauffmann Doig, *Epoca de las Culturas Locales Clásicas*, cuyo ámbito temporal estaría delimitado, aproximadamente, por los años 300 y 800 de nuestra era, y su

característica principal sería la diferenciada personalidad cultural, social y militar que particularizó a cada una de ellas (F. Kauffmann Doig: 1969:94).

Dentro de estas culturas se destacan ampliamente la Nazca y la Mochica, que llegaron a la plenitud de su expresión artística y técnica hacia el año 500 d.C., borrándose, con el tiempo, los lazos religiosos comunes —manifiestos en la plástica— que impartiera el antiguo centro ceremonial de Chavin de Huantar (c. 500 a.C), ubicado en la sierra norte del Perú. Cabe destacar que las dos culturas mencionadas tuvieron su asentamiento en la costa peruana y que ambas son comúnmente citadas como ejemplos del período que nos ocupa.

El área de expansión de la cultura Nazca tuvo lugar en el actual Departamento de Ica (al sur de Lima) y se han establecido sus límites entre el valle de Pisco, al norte, y el de Acarí al sur, irradiándose hacia el este, en sus últimos años, hasta la zona de Ayacucho, en la sierra central. Asimismo, sus límites temporales estarían fijados por el Período de Paracas Cavernas, para los comienzos, y el final hacia el 800, por la fusión de sus propios elementos culturales con aquellos provenientes de Tiahuanaco, desde territorio boliviano. Este horizonte tiahuanacota es utilizado, actualmente, como un cómodo índice para marcar el comienzo de una nueva época.

El centro de esta cultura estuvo ubicado en Cahuachi, a orillas del río Grande, en la Provincia de Nazca, destacándose como otros centros importantes de población los actuales yacimientos de Palpa, Estaquería, Huayurí e Ica.

La economía de este pueblo fue principalmente agrícola, y por estar situado en una vasta zona desértica desarrolló un tecnicismo en sus

obras hidráulicas que aún hoy sorprenden por su vigencia. Se construyeron acueductos y reservorios de agua de grandes dimensiones; estos últimos corren bajo tierra a una profundidad de cuatro a cinco metros, y para su edificación se utilizó laja y piedra, a fin de evitar los desmoronamientos del terreno arenoso. De esta manera, con sistema de riego artificial, superaron las sequías que asolaban la región.

El desarrollo de los cultígenos obligó al hombre nazca a ampliar sus conocimientos astronómicos para predecir con mayor certeza los diferentes ciclos anuales y sobre la base de estos estudios tuvieron un calendario, quizás el más grande del mundo, que cubre una extensión que supera los 500 km cuadrados (F. Kauffmann Doig: 1969:328).

Las características especiales del clima costero han mantenido, prácticamente intactos, la mayoría de los objetos fabricados por estos grupos de asentamiento: alfarería, metalurgia, tejidos (algodón, lana y plumas) y otras tantas piezas ergológicas, son las que han permitido a los arqueólogos y antropólogos la reconstrucción parcial del Perú preincaico.

Entre las piezas rescatadas, cobran particular importancia por su perfección técnica y artística, aquellas fabricadas con cerámica.

A estas piezas se las clasifica, generalmente, en pictóricas y escultóricas. Las primeras poseen formas arquetípicas según la cultura a la que pertenezcan y su característica principal es la pintura de escenas que reflejan la vida ritual, social y cotidiana.

Las escultóricas se alejan de esas formas arquetípicas y se convierten en pequeñas esculturas que adoptan características antropo, zoo o fitomorfas.

Los Mochicas, a través de este primigenio lenguaje, dejaron mayor documentación sobre los diferentes aspectos de su vida diaria; hay en su cerámica dibujos de ritos, danzas, guerras, cacerías y, frecuentemente, en forma indirecta, escenas musicales.

Por el contrario, el arte del pueblo nazca se muestra más hermético en este tipo de detalles etnográficos. Es frecuente en él la recreación de personajes míticos, ricamente ataviados, haciendo alarde en su estilo, de un barroquismo que lo llevó, en sus últimas etapas, a prolongar los dibujos de manera imbricada, alternando y yuxtaponiendo los mismos elementos, pero estilizados. Sobresalen en estos dibujos el sutil manejo de los colores, característica principal de la cerámica de esta cultura.

Ha llamado la atención, en las representaciones artísticas de este pueblo, la presencia de cabezas trofeo integrado al atuendo de personajes, tanto mitológicos como reales. Se han exhumado en trabajos de campo cabezas humanas

que presentan la boca y los párpados atravesados por espinas y poseen, en el hueso frontal, un orificio que permite pasar por él un cordel de suspensión. En los dibujos, estas cabezas son diseñadas sobre los tobillos y antebrazos de los personajes y es indudable que tuvieron una finalidad mágico-simpática.

El material organológico nazca, aún cuando tiene raíces comunes con el existente en otras culturas coetáneas, se diferencia de ellas por la presencia de dos instrumentos altamente perfeccionados: las flautas de Pan y los timbales. Si bien las flautas pánicas aparecen en toda Sudamérica, es en esta cultura donde cobran características especiales, producto de un trabajo artesanal de gran refinamiento; nos referimos aquí, especialmente, a los ejemplares contruídos en cerámica.

En 1932, Carlos Vega realizó un estudio sobre estos instrumentos, demostrando la existencia, en América, de escalas con semitonos precediendo y aún conviviendo con la pentatonía que, con el correr del tiempo, se convertiría en la característica musical por excelencia del incanato.

Posteriormente, el investigador Andrés Sas (1938:221) efectuó un trabajo intensivo sobre las escalas que emiten estas flautas, observando, como resultado de sus estudios, la presencia de intervalos en los que abundan no sólo los semitonos, sino también los cuartos de tono. La cantidad de tubos, en los instrumentos de cerámica, oscila entre tres y doce, presentando los más pequeños (hasta ocho tubos por lo general), dos orificios de suspensión.

Los demás instrumentos musicales utilizados por este pueblo son similares a los existentes en las demás culturas: trompetas de caracola —fabricadas con el cuerpo calcáreo del molusco, o bien su reproducción en cerámica— (pututo), trompetas rectas de este último material, flautas de hueso con escotadura (quenás), sonajas de calabaza, conchilla o metal y, finalmente, los membranófonos, entre los que sobresalen los timbales, que no han sido detectados en otras culturas y se convierten en distintivos de la Nazca.

Recordemos que, según la tabla de clasificación de los instrumentos musicales elaborada por Hornbostel y Sachs, serían solamente timbales aquellos membranófonos semiesféricos^o en forma de plato (211.1), separando en otro rubro a los tambores tubulares de un solo parche, que pueden poseer el extremo opuesto cerrado (211.211.2) (C. Vega: 1946:35). En el caso de los instrumentos nazcas, específicamente, la forma escapa a las contempladas

en esta clasificación pues morfológicamente, no son ni hemisféricos ni tubulares. Más general es el concepto con que define estos instrumentos la clasificación de A. Schaeffner (C. Vega: 1946:75). Para este autor, los timbales son, simplemente, "vasos" cerrados con un parche.

Esta definición es más amplia que la empleada por Hornbostel y Sachs por no restringir las características de las formas externas y, adoptando este criterio, los instrumentos analizados en este trabajo pueden clasificarse como timbales ya que sus cuerpos, aún cuando poseen formas exóticas, son formalmente vasijas a las que se les ha aplicado una membrana.

La presencia de estos membranófonos dentro del material organológico de la cultura Nazca parece haber sido frecuente si tenemos en cuenta la cantidad de ejemplares exhumados en trabajos arqueológicos; se hallaron los instrumentos musicales o —en menor grado— su representación en la cerámica pictórica y escultórica.

En su modelación se denota cierta variedad de formas y tamaños que les son específicos, lo cual deja entrever una larga tradición de la que desconocemos el proceso evolutivo; incógnita que se suma a tantas otras que permanecen sin develar en el estudio de esta cultura.

Sobre la base de ejemplares pertenecientes al Museo Regional de Ica y a colecciones privadas, realizamos un cuadro en el que se consignan las vasijas fabricadas con una finalidad que creemos exclusivamente musical.

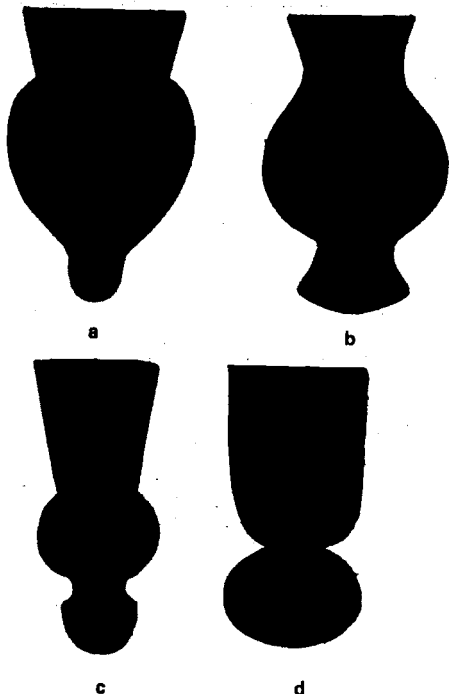


Fig. 1: Perfiles de timbales nazcas.

Comparando este cuadro con el que realizara A. Pezzia sobre la cerámica de esta cultura (F. Kauffmann Doig: 1969:320), observamos que las formas con que se modelaron los timbales, son netamente originales y totalmente diferentes al resto de las vasijas nazcas.

Con mayores o menores proporciones, el cuerpo de estos instrumentos se presenta dividido en tres secciones: un cuello, un cuerpo globular y una protuberancia más o menos estrangulada, como base. En el caso de presentar orificio, éste está ubicado en el extremo inferior del instrumento (especial mención haremos más adelante al referirnos al ejemplar d Fig. 1).

El acabado de la cerámica presenta la particularidad de que el engobe y la decoración, tan profusa como en el resto del material arqueológico, terminan en el comienzo del cuello del instrumento, dejando libre una superficie más porosa para la adhesión del parche. De acuerdo con los restos observados en un ejemplar existente en el Museo Regional de Ica (Fig. 1, c), el parche estaría sujeto primero a un hilo que abrazaría la parte más angosta del cuello y, posteriormente, sería fajaado con vueltas de hilo de lana o algodón, cubriendo totalmente este sector del instrumento. Esta forma de atadura impide la tensión mecánica del cuero ya que éste, al secarse, queda firmemente adherido a la superficie de cerámica.

Los ejemplares más grandes tienen una altura de casi un metro (Fig. 1, a y b), y los más pequeños (Fig. 1, c y d) poseen unos escasos treinta centímetros. Estas diferencias de tamaño se deben, presumiblemente, a un uso diverso de estos instrumentos, y tanto la cantidad como la variedad dejan tácitamente aclarado el importante papel que cumplieron en esta cultura.





Fig. 2: Dos timbales pequeños. Colección privada.

En la Fig. 2 presentamos la fotografía de dos timbales pequeños, uno de los cuales fue hallado con sus ataduras en perfecto estado de conservación. El ejemplar A corresponde al perfil c de la Fig. 1.

A continuación presentamos un cuadro comparativo con las medidas de cada uno de estos instrumentos:

	Timbal A	Timbal B
Altura total	23 cm	27 cm
Altura del cuerpo tubular	9 cm	17 cm
Altura del cuerpo globular	9 cm	10 cm
Altura de la protuberancia	5 cm	—
Diámetro de la boca	10 cm	18 cm
Diámetro del cuello	7,5 cm	—
Diámetro del cuerpo globular	11 cm	18 cm
Diámetro del estrangulamiento	5 cm	5 cm
Diámetro de la protuberancia	6,5 cm	18 cm
Grosor de la pared	0,4 cm	0,4 cm

Las características generales del timbal A son similares a las del instrumento que se halla en el Museo Regional de Ica y, actualmente se le ha colocado un parche copiando el sistema de ataduras del ejemplar de ese museo.

El color de la pieza es ocre, con diseños en rojo y negro.

Sobre el diámetro del cuerpo globular tiene una banda de color negro y, más hacia la base, un sector rojo bordeado con trazos negros que presenta, en su interior, rastros de diseños en forma de X (cuatro en total y bastante deterioradas por tratarse de pintura post-cocción). Siguiendo al sector rojo hay otro pequeño círculo negro, sobre el estrangulamiento de la

base, unido al sector anterior con siete pequeños rectángulos del mismo color. Con la misma tonalidad fue pintada la protuberancia de la base. Al respecto debemos consignar que su finalidad no fue la de asir el instrumento, como supusiéramos en un trabajo anterior (Giono: 1975:21) ya que las representaciones que veremos más adelante muestran al instrumento recostado y apoyado en su parte media. Por lo tanto, ya que acústicamente no afecta a la sonoridad del timbal, pensamos que esta protuberancia está relacionada con una representación mágico-simbólica y su función no es, evidentemente, musical. El instrumento no posee orificio en la base.

Hemos dejado en segundo término la descripción del timbal B por sus peculiares características: su perfil, como se habrá observado escapa ligeramente al de los restantes instrumentos mencionados (Fig. 1, d). Tiene el cuerpo dividido en dos secciones: una tubular y otra globular, unidas por un cuello extremadamente pequeño, si consideramos las medidas generales de la pieza.

Si bien fue hallado en el área que ocupó la cultura Nazca, su forma difiere de los ejemplares más comunes. No se poseen datos precisos acerca de su antigüedad y el curioso sistema de ataduras de que fue objeto, suplantó en cierta manera al diseño gráfico, lo que nos impide ubicarlo temporalmente y emparentarlo con otras piezas arqueológicas.

La cerámica se presenta en su color natural, marrón rojizo, y no ha sido objeto de ningún tratamiento de pulido posterior a su cocción.

Las ataduras fueron realizadas empleando lana de llama (marrón oscura), hilada en dos cabos, e hilos de algodón. Cabe señalar que la presencia de lana de camélidos deja entrever una comunicación existente con zonas serranas. El parche, según se observa, fue fajado primero con vueltas de algodón y, posteriormente, cosido sobre dicha faja, con hilos de lana. Estos hilos, que atraviesan el cuero, corren a lo largo del instrumento, hacia la base, para sujetarse a un aro de sogá de algodón volviendo a subir para atravesar nuevamente el parche. De esta manera, todo el cuerpo del timbal se encuentra cubierto de lana.

Para evitar el desgarramiento de la membrana y presionando los orificios ocasionados por la costura, se han dado tres vueltas de algodón, creando así otra pequeña faja.

El aro de la base fue sujetado, previamente, al cuerpo globular de la pieza, con ataduras del mismo material que se liaron fuertemente al cuello.

Finalmente, hacia la mitad del cuerpo del instrumento y sobre los tensores de lana, hay un aro de cuatro vueltas de este material que quizás sirvió para asir el timbal, ya que no

creemos posible que ajustando ese aro se lograra una tensión mayor en el parche, pues, como hemos dicho anteriormente, el cuero, al secarse, se adhiere a la pared de cerámica.

Sobre la parte tubular, y casi sobre el cuello, hay un pequeño remiendo de color rojizo que se ve también en el interior del instrumento dado que el parche se encuentra deteriorado. Posiblemente se trate de una pequeña rotura subsanada antes de la colocación del parche, pues se halla trabajada tanto en el exterior como en el interior del cuerpo.

Por último, la rotura de la membrana (cuyo material no ha sido determinado aún) permite ver, en el interior, espirales superpuestas de color blanco y negro trazadas burdamente. La presencia de este detalle es frecuente en todos aquellos tambores y timbales que tuvieron una finalidad mágica, ritual o curativa; pero no ha sido detectada en los ejemplares que detallamos anteriormente. Al igual que el ejemplar A, este instrumento carece de orificio.

Luego de la descripción de estos dos ejemplares, creemos conveniente hacer una pequeña reseña histórica de aquellos trabajos dedicados al estudio de estos instrumentos y comparar las conclusiones de sus respectivos autores con las que se desprenden de este estudio.

Debemos los primeros datos concretos referidos a la presencia de timbales en territorio americano a Karl Gustav Izikowitz, quien presentó en su obra *Le tambour à membrane au Pérou* (1931:163), entre otros membranófonos, dos timbales; uno de ellos es el tambor de agua del Chaco (instrumento etnográfico argentino); el otro es un timbal oriundo de la cultura Ica-Chincha (c. 1200-1400 d.C.), que sucedió a la Nazca, en el mismo territorio, luego del período de expansión de Tiahuanaco.

La presencia de este último instrumento significaría la permanencia del uso de timbales dentro de la misma área geográfica. Sin embargo, en este caso particular, se trata de un ejemplar cuyas formas no coinciden con las que, según hemos visto, fueron empleadas por los artesanos de la cultura Nazca. Se trata de una vasija común, de cuerpo globular, con el cuello abierto en forma de campana, a la que se le ha colocado un parche. Este ejemplar carece de la protuberancia inferior que caracteriza a los timbales estudiados y posiblemente se trate de un huaco cuyo origen pudo haber sido tanto musical como utilitario. No ocurre lo mismo con el timbal B de la Fig. 2, pues la forma, aún cuando carece de dicha protuberancia, se aleja totalmente de lo que nosotros denominamos vasija común, es decir, utilitaria, en las que el estrangulamiento no es tan acentuado.

Estos dos instrumentos presentados por Izikowitz siguen siendo mencionados como los timbales propios de Sudamérica, especialmente el peruano, y sin embargo, la forma no responde a lo que en este trabajo consideramos como timbales típicos (ver: *Musical instruments of the world*: 1976:157).

Tratándose de un caso aislado y alejado cronológicamente de los estudiados aquí, deberemos dejarlo de lado en tanto no se encuentren, en futuras excavaciones, ejemplares de características similares.

Posteriormente, en el año 1933, los científicos Daniel Castañeda y Vicente Mendoza, también aluden a la presencia de timbales en territorio sudamericano.

El trabajo de estos estudiosos se centra, especialmente en los instrumentos arqueológicos encontrados en la Península del Yucatán, patrimonio de la cultura Maya. (3^o parte, Cap. I)

Castañeda y Mendoza, en su clasificación de los membranófonos mejicanos, distinguen cinco tipos diferentes de timbales; el último grupo está constituido por instrumentos que son simples vasos cerrados con un parche, sin orificio de comunicación con el exterior. A estos timbales los denominan "sordos" por carecer de oído y, según la experiencia de los mismos autores, el sonido que emiten es seco y de poca resonancia.

Trazando paralelos con instrumentos similares existentes en otras culturas precolombinas, citan el ejemplar presentado por Izikowitz y, al analizar piezas de cerámica de las diferentes culturas que poblaron costa, sierra y altiplano peruanos, asignan la denominación de timbales a vasijas que estuvieron muy lejos de cumplir esa función. (Castañeda y Mendoza: 1933: Fot 78, 79 y 79 bis). Al contemplar el pequeño timbal de Izikowitz (23 cm. de altura), extienden el concepto hacia otras piezas arqueológicas que genéricamente denominamos como vasos, ya sean de cerámica, madera u oro, y suponen que todos éstos fueron utilizados como instrumentos musicales. Destacamos que las piezas citadas por estos autores son vasos ceremoniales de los que ningún ejemplar ha sido hallado con restos de parche o ataduras y cuya decoración, en todos los casos, llega al borde mismo de la pieza, impidiendo de esta manera la colocación de una membrana. Además, las formas de estas vasijas poco tienen que ver con el ejemplar citado por Izikowitz y, menos aún con los estudiados aquí.

La función que cumplieron los membranófonos en la cultura Nazca permaneció en terreno ignoto hasta la aparición, en excavaciones, de huacos escultóricos antropomorfos en los que se representa a un individuo percutiendo uno de estos instrumentos.



Fig. 3: Escultura nazca de un ejecutante de timbal. Museo Regional de Ica-Perú (dibujo tomado de una fotografía de Lumbreras, 1969).

Se observa aquí la figura de un hombre en cuclillas que tiene un pequeño timbal apoyado sobre el muslo y lo percute con una baqueta.

Se trata de una de las poquísimas escenas donde el instrumento es empleado como tal, ya que, según veremos más adelante, las representaciones organológicas estuvieron ligadas íntimamente a la mitología y cosmovisión del pueblo nazca y su función se manifiesta en forma indirecta.

Raoul d'Harcourt presentó en el *Journal de la Société des Américanistes* (1935) unos huacos pertenecientes a colecciones privadas parisinas,

que comparó, a su vez, con un ejemplar del Museo de Etnología del Trocadero.

Halló en ellos representaciones de posibles rituales de fecundidad, tanto para la cultura Mochica como para la Nazca y es expresamente en la segunda donde aparecen estos ritos fusionados con la música y el uso de estos instrumentos. El citado autor analiza las representaciones de tres huacos pictóricos y uno escultórico. Reproducimos aquí, dos de los ejemplares pictóricos (Figs. 4 y 5) consignados en su trabajo y presentamos, además, una fotografía en detalle de un huaco escultórico similar al analizado por d'Harcourt y perteneciente a una colección privada (Fig. 6).



Fig. 4: Detalle de un huaco con representación de timbales y cabezas trofeo. Colección Wegener. (dibujo tomado de una fotografía de d' Harcourt, 1935).

En las tres piezas se representa a un individuo en actitud de cópula con el instrumento mismo y la descripción que efectuara d'Harcourt es válida para estos ejemplos: "[...] un personnage aux membres écartés, ayant à la bouche une syrinx et dont le pénis [...] pénètre dans un petit vase [...]" (Pág. 26).

En la misma página, el autor realiza una descripción del huaco escultórico: "Le pénis hypertrophié s'incline à gauche et pénètre en partie dans un petit vase à col évasé, à panse arrondie, terminé dans le fond par une protubérance percée au centre [...]" repose couché sur la genou gauche du personnage".

Respecto de la Fig. 4, debemos destacar que es una de las más confusas para su interpretación pues el estilo se nos presenta sumamente recargado, manifestándose ese horror al vacío característico de la cultura Nazca en sus últimas fases.

Luego de un detenido análisis, observamos que se trata de la representación de un mismo personaje que, además de poseer las características mencionadas por d' Harcourt lleva su atuendo profusamente ilustrado con flautas de Pan, las que son empleadas, a su vez, como elemento unificador para completar el fondo de la pintura. Se las encuentra entre las dos imágenes, en diferentes posiciones y graciosamente estilizadas. En los miembros de ambas figuras, brazos y piernas, se aprecian representaciones de las cabezas trofeo que citáramos anteriormente.



Fig. 5: Figura pintada en un vaso. Museo de Etnología del Trocadero, París. (dibujo de una fotografía de d' Harcourt, 1935).

Mucho más clara es la Fig. 5. Se trata de un vaso perteneciente al Museo de Etnología del Trocadero en el que se pintó a un personaje ejecutando una pequeña flauta de Pan y en el que la vasija, dibujada en el costado izquierdo, presenta las características morfológicas que hemos observado en los timbales; especialmente en el designado con la letra c en la Fig. 1. El fondo del dibujo reproduce flautas de Pan al igual que la figura anterior.



Fig. 6: Detalle fotográfico de un huaco escultórico. Colección privada

En el detalle fotográfico del huaco escultórico (Fig. 6) vuelven a repetirse los mismos elementos. En este caso destacamos especialmente que se trata de una pieza escultórica en la que el individuo se encuentra de rodillas, no sentado como en el ejemplo que cita d'Harcourt, y posee una indumentaria realizada en tela, que se ha conservado unida a la pieza de manera sorprendente. Es este un detalle totalmente original ya que son prácticamente inhallables esculturas antropomorfas con vestiduras.

El huaco escultórico que analiza d'Harcourt reproduce, además de la vasija y la flauta pánica, una trompeta similar a las exhumadas en excavaciones y, en la mano izquierda del personaje, un objeto ovoidal que representa, quizás, un sonajero de calabaza. La forma y la decoración de este pequeño instrumento es similar a los objetos que portan los personajes de la Fig. 4, tanto en sus manos como adosados al timbal.

El análisis de esta escultura, llevó al investigador francés a suponer que se trataba de un "holbre-orquesta" y, por lo tanto, que el vaso posado en su pierna izquierda era un membranófono. Posteriormente, comparando esta representación con las pictóricas, descartó la posibilidad de que se tratase de un instrumento musical, por presentarse desprovisto de membrana, puesto que en él penetraba el miembro viril del personaje.

En sus conclusiones relaciona a la flauta de Pan con el sexo masculino y basa esta afirmación en que era éste el instrumento más melodioso de esta cultura (1935:31). En cuanto a la pequeña vasija, la relaciona en forma directa con el sexo femenino pero sin asignarle una función musical: sería un vaso recolector de simiente. Con respecto a este tipo de representaciones, debemos recordar la teoría expuesta por Curt Sachs en su **Historia de los instrumentos musicales** sobre el posible origen de los instrumentos y sus nexos con funciones rituales. Para este autor, los membranófonos simbolizarían en un principio al sexo femenino: "[...] tambor, círculo, recinto abovedado, tierra, noche, luna y leche, que, en la mente primitiva representan a la mujer y al sexo femenino" (1946:35).

Refiriéndose a las flautas, nos dice: "[...] asocian el tocar la flauta con innumerables ceremonias fálicas y con la fertilidad en general" (1946:43).

Estos dos conceptos los tenemos claramente graficados en las representaciones musicales mencionadas en párrafos anteriores.

El mismo autor aclara que, así como en un comienzo se dio esta connotación entre algunos grupos culturales, posteriormente también el sonido fue un factor determinante del simbolismo sexual. Los sonidos más activos, más rápidos, se relacionarían con el sexo masculino; los más sordos, huecos, con el femenino.

Con el cuadro presentado en la Fig. 1 intentamos facilitar el reconocimiento y diferenciación de aquellas piezas —entre otros ceramios— que han tenido una finalidad exclusivamente musical.

Nuestra afirmación de que estas piezas son, en efecto, instrumentos musicales fue corroborada por diversos elementos: el hallazgo de ejemplares que conservan restos de membrana; la preparación de los bordes de las vasijas, que aparecen aptos para la aplicación del parche, y especialmente, por las formas particulares y específicas con que han sido modeladas. El hecho de presentar, o no, orificio en la base, no parece haber sido un factor determinante de las cualidades musicales del instrumento.

Nuestra revisión de documentos en los que aparecen imágenes míticas, pintadas o modeladas en otras piezas de cerámica, nos manifestaron la presencia de pequeñas vasijas cuyas formas coinciden con las que hemos observado en los tímboles. Se las encuentra estrechamente vinculadas con las flautas de Pan que, como ya aclaramos, simbolizan el sexo masculino y siempre son ejecutadas por hombres, tradición viva en la actualidad.

La confrontación de estos datos nos hace afirmar que las vasijas que se hallan unidas a los

personajes, aun cuando se encuentran desprovistas de su membrana, son recreaciones de los tímboles que, posiblemente en conjunción con las flautas pánicas, hayan sido utilizados con un mismo fin.

Si tenemos en cuenta las dimensiones del pequeño timbal que sostiene el individuo de la Fig. 6, observamos que las proporciones entre ambos son las mismas que existen entre los ejemplares más pequeños (Fig. 2) y un individuo de estatura media. La presencia de figuras masculinas íntimamente unidas a estas vasijas, nos hace suponer que se trata de una deidad, y que tímboles y flautas participaban en celebraciones destinadas a ritos de fecundidad o de iniciación.

Destacamos nuevamente que la presencia de tímboles con características tan peculiares no ha sido detectada en otras culturas precolombinas, y su refinada elaboración, acorde con la construcción de las flautas de Pan, nos deja entrever un alto grado de desarrollo musical que, indudablemente, tuvo una finalidad cultural, inmanente en aquellos pueblos agrícolas donde el hombre, entre el período de la siembra y la cosecha, se sobrepone a la impotencia que lo agobia, con prácticas mágicas en las que la música juega un papel primordial.

BIBLIOGRAFIA

- Castañeda, Daniel, y Mendoza, Vicente.
1933: *Instrumental Precortésano*. Tomo I, Instrumentos de percusión. México. Secretaría de Educación Pública. Publicaciones del Museo Nacional.
- Duthurburu, José Antonio
1969: *Perú preincario*. Lima - Perú. Ed. Universo.
- Giono, Guillermo
1975: "Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: Nazca y Mochica". En: *Antiquitas*. Buenos Aires. Boletín de la Asociación Amigos del Instituto de Arqueología. Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador N° XX - XXI, pp. 8 - 26.
- Harcourt, Raoul d'
1935: "Gestes rituels de fécondation dans l'ancien Pérou". En: *Journal de la Société des Américanistes*. Paris, Nouvelle Série. Tomo XXVII, Fasc. 1, pp. 25 - 34.
- Izikowitz, Karl Gustav
1931: "Le tambour à membrane au Pérou". En: *Journal de la Société des Américanistes*. Paris, Nouvelle Série, Tomo XXIII, pp. 162 - 175.
- Kauffmann Doig, Federico
1969: *Manual de arqueología peruana*. Lima - Perú. Ed. Peisa.
- Lumbreras, Luis G.
1969: *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú*. Lima - Perú, Ed. Moncloa - Cam-podónico.
- Musical instruments of the world*.
1976: U.S.A. Paddington Press. Ltd.
- Sachs, Curt
1946: *Historia de los instrumentos musicales*. Buenos Aires. Ed. Centurión, Colección Arte.
- Sas, Andrés
1938: "Ensayo sobre la música nazca". En: *Boletín latinoamericano de música*. Bogotá, año IV, Tomo IV, octubre, pp. 221 - 233. Y en: *Revista del Museo Nacional*. Lima - Perú, Tomo VIII, N° 1, 1939.
- Vega, Carlos
1932: "Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos". En: *XXV Congreso Internacional de americanistas*. Buenos Aires, Tomo I, pp. 349 - 381.
- Vega, Carlos
1946: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires. Ed. Centurión.