

# Aurélien Papin

---

## Las cabezas metálicas de bastones con idiófonos chimú: reflexiones sobre su función simbólica

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y  
antropológicos nr 15, 237-260

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Aurélien Papin*

## LAS CABEZAS METÁLICAS DE BASTONES CON IDIÓFONOS CHIMÚ: REFLEXIONES SOBRE SU FUNCIÓN SIMBÓLICA

**Resumen:** Este trabajo se basa sobre el estudio de cabezas metálicas de bastones con idiófonos de la cultura Chimú que ocupó la costa norte del Perú durante el período Intermedio Tardío (900-1470 d.C.). El análisis de esos artefactos, que estaban probablemente enmangados en astas, busca entender su función social. Esos instrumentos musicales, aun bien documentados en publicaciones y catálogos museográficos, nunca han sido el objeto de un análisis exhaustivo en un mismo trabajo. Además de reunir un cierto número de informaciones bibliográficas ya existentes sobre estos artefactos, se registran los ejemplos dispersos en museos de todo el mundo para efectuar un estudio descriptivo, y los resultados están sintetizados en este artículo. Estas cabezas de bastones constituyen solo un fragmento de un instrumento más grande, pero son los elementos más elaborados del objeto completo, cuyas figurillas escultóricas representan una iconografía rica en temas simbólicos. Con base en los datos arqueológicos, etnohistóricos, pero también de la musicología, se proponen algunas hipótesis sobre la utilización de estos artefactos que podían ser unos objetos de prestigio utilizados en los ritos agrícolas que daban pautas para los ciclos de las estaciones.

**Palabras clave:** arqueología, Chimú, cabezas metálicas de bastones, idiófonos, simbolismo

**Title:** The Chimú Metallic Staff Heads with Idiophones: Some Ideas about their Symbolic Function

**Abstract:** This work is based upon the study of metal heads with idiophones attributed to the Chimú culture which occupied the north coast of Peru during the Late Intermediate Period (900-1470 AD). The study of these objects that would be fitted into staffs, aims at the understanding of their social function. These musical instruments, although present in numerous publications and museum catalogs, have never been the purpose of a comprehensive study. In addition to bringing together a number of existing bibliographic information on these artefacts, it seemed necessary to register the specimens kept in museums around the world and make a descriptive study, which results are presented in this article. These staff heads that are just a fragment of a larger instrument are however the most elaborated elements of the full object, whose modelled figurine represent iconography with rich symbolic themes. On the basis of the archeological, ethnohistorical, and also musicological data, some hypotheses are proposed. The main idea is that the sticks on which the heads were fitted, could be ornamental objects, and they were used during agricultural ceremonies that mark the cycle of the seasons.

**Key words:** archaeology, Chimú, metallic staff head, idiophone, symbolism

Recorriendo las publicaciones relativas al estudio de los instrumentos musicales andinos, se observa la recurrencia de un tipo singular todavía poco estudiado, y cuyos datos contextuales son muy escasos. Se trata de piezas metálicas que adornaban astas, de la cultura Chimú (Período Intermedio Tardío 900-1470 d.C.), de las cuales colgaban idiófonos. Esta palabra se refiere a la musicología: un idiófono es uno de los cuatro tipos de instrumentos musicales definidos en la clasificación de Hornbostel y Sachs (1961 [1914]). Se trata de objetos musicales para los cuales la fuente sonora de vibraciones es la propia masa del instrumento. Se desconoce la naturaleza exacta de las astas que adornaban, pero esas cabezas eran integralmente metálicas. De acuerdo con los datos proporcionados por las fuentes escritas, se trata de cobre o de aleaciones de cobre (por ejemplo cobre arsenical), o sea metales que trabajaron mucho los Chimú.

Se usaron anteriormente distintas terminologías para designar esas piezas. A fines del siglo XIX, Verneau (1888) y Mortillet (1888) usaban la palabra latina *tintinnabulum*<sup>1</sup> mientras Izikowitz (1935) las denominaba *Stick rattle*, lo que se puede traducir como bastón de sonajas. La palabra bastón de ritmo se refiere a un instrumento de origen malayo-polinesia según Métraux (1927), constituido de una caña hueca con la cual se martilla el suelo. Nathalie Reboul (1988: 58) retomó este término, suponiendo que el asta sobre el cual se enmangaban las cabezas era lo suficiente largo para llegar al suelo. Las palabras cabeza de bastón y remate de bastón no resultan lo suficientemente precisas, en la falta de identificación material o de mención de la presencia de idiófonos.

Frente a esta diversidad de designaciones, resulta necesario escoger un nombre específico para identificar esos instrumentos y así definir su unidad. Hemos buscado un nombre que pudiera determinar sus características principales, tomando en consideración que se desconoce su función, y que constituyen solo una parte de un objeto incompleto. Efectivamente, a excepción de una fotografía de Karl Gustav Izikowitz (1935: 81) de una cabeza metálica enmangada sobre un asta de madera dura, ninguna de nuestras piezas cuenta con un mango. Bolaños (1978) en su *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, adapta los instrumentos andinos al sistema de clasificación de Hornbostel y Sachs (1961 [1914]). Describe instrumentos musicales contemporáneos clasificados como “111.21. – Palos de Percusión” que son “elementos sonoros delgados y alargados, corrientemente de madera o metal, que se golpean con un elemento no sonoro para que aquellos se pongan en vibración” (Bolaños 1978: 34). Entre esta categoría de instrumentos musicales, el *champi* es un “bastón de ritmo de madera que posee campanillas y cascabeles, corrientemente de cobre” (Bolaños 1978: 35). Desde un punto de vista organológico, estos objetos etnográficos tienen similitudes con los artefactos Chimú que estudiamos. Sin embargo, ya que no conocemos la naturaleza de los bastones, el nombre que escogimos resulta entonces descriptivo: cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú. Designamos los elementos móviles como idiófonos pero hay que anotar que el objeto en su totalidad es un idiófono. El corpus aquí presentado consta de cuarenta y ocho ejemplos.

<sup>1</sup> *Tintinnabulum*: especie de matraca metálica, cascabel, campanilla (Gaffiot 1934: 1577).

Algunos autores proporcionaron hipótesis sobre la función de esos instrumentos. Según Antze (1965 [1930]), las cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú representan probablemente ornamentos en la cima de astas utilizadas durante bailes o como emblemas oficiales de ciertos dignatarios. Izikowitz afirma que “los *stick rattles* eran emblemas de status” (1935: 81). Por su parte, Heather Lechtman opina que esos objetos se usaban durante ceremonias, y propone para uno de ellos la función de símbolo de poder (1991: 26, 60). Podemos también mencionar el trabajo de Mayer (1998) sobre las armas y las herramientas prehispánicas de Perú, que expone veinticuatro adornos metálicos con idiófonos, pero el autor no presenta hipótesis sobre la posible función de estos artefactos.

Hasta la fecha, el estudio más completo de esas cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú se encuentra en la tesis de licenciatura de Nathalie Reboul (1988: 58-72), sobre la música y la danza en las civilizaciones peruanas. En la parte dedicada a “Los bastones de ritmo”, incluye ocho cabezas, a propósito de las cuales emite algunas hipótesis sobre su función y sobre las astas en las cuales se enmangaban. Sugiere, a partir de su iconografía, que estos bastones estaban relacionados con el concepto de guerra.

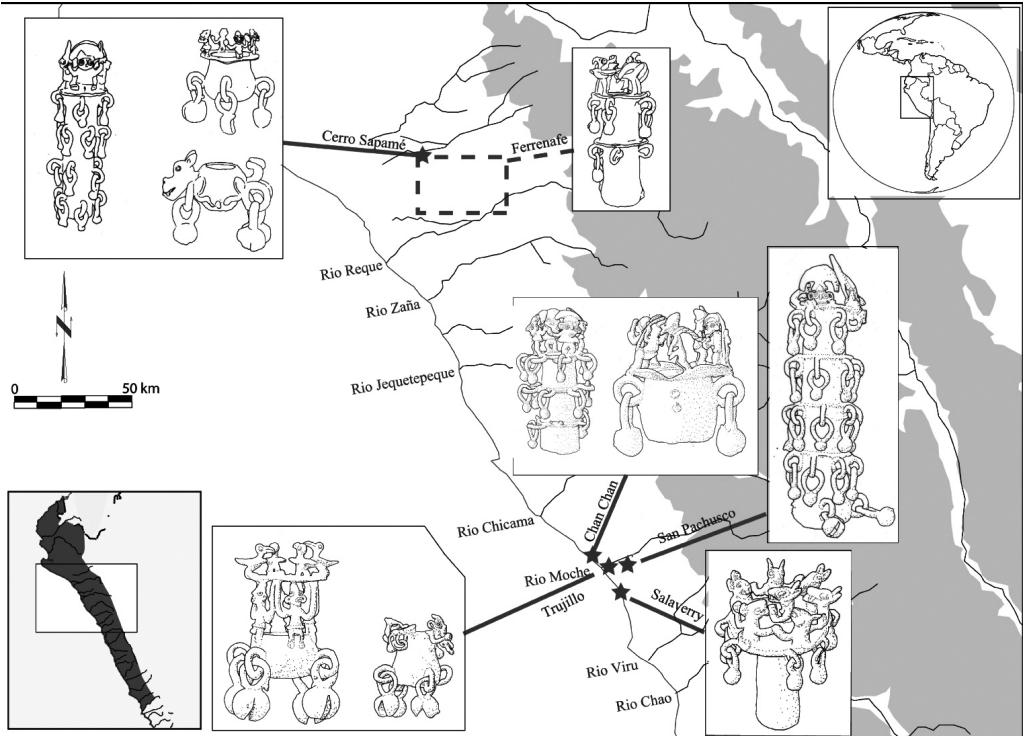
Con excepción de este último estudio, todas las investigaciones relativas a esos instrumentos proporcionan interpretaciones funcionales basadas en solo cuatro o cinco ejemplos, sin un análisis detallado. Se trata, en la mayoría, de simples afirmaciones, desprovistas de argumentos significativos. Por esas razones, proponemos aquí un análisis detenido de tales objetos, con el propósito de definir las posibles funciones de las cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú.

## PRESENTACIÓN GENERAL

Los resultados del presente trabajo provienen de una tesis de licenciatura (Papin 2010), y abarcan un corpus de 41 cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú. Hasta la fecha, hemos registrado siete piezas más (esta nueva información incorporada no altera nuestras interpretaciones).

De las 48 cabezas de nuestro corpus, solo conocemos la procedencia de diez ejemplares. Su área de repartición se ubica entre los valles de Lambayeque y del Río Virú, en los alrededores de dos centros: el Cerro Sapamé, cerca de Batan Grande<sup>2</sup> y del Río La Leche, en la región de Ferreñafe, y en las cercanías de Chan Chan, la capital Chimú. El centro de esta cultura se extiende entre los valles de Lambayeque y de Virú (Moore y Mackey 2008). Podemos, entonces, afirmar que las cabezas metálicas con idiófonos proceden de las regiones donde la cultura Chimú alcanzó su apogeo.

<sup>2</sup> La región de Batan Grande era importante para la economía de la costa norte de Perú durante el período Intermedio Tardío (1000-1470 d. C.), ya que el complejo del Cerro de los Cementerios/Cerro Blanco era uno de los centros del cobre arsenical (Shimada, Epstein y Craig 1982; Shimada 1987, 1994).



**Mapa 1** Procedencia de las cabezas metálicas de bastones con idiófonos Chimú.

Su procedencia queda documentada por la información obtenida de la literatura (Schmidt 1929; Izikowitz 1935; Antze 1965; Reboul 1988; Schindler 2000). Una de las piezas estudiadas en el Museo del quai Branly, en París, presenta una inscripción moderna, contrastada en el metal, precisando su origen: “Pieza sacada de la huaca San Pachusco Departamento de Trujillo del Perú”. No pudimos encontrar informaciones sobre la huaca y, en consecuencia, desconocemos el contexto preciso de su descubrimiento. Sin embargo, logramos ubicar la localidad mencionada de San Pachusco, en el distrito de Laredo, en la provincia de Trujillo.

Hay algunas similitudes visibles entre los objetos encontrados en el valle de Moche y los del valle de Lambaye que documentan la exportación de la iconografía real hacia los centros regionales. La cultura Sicán fue sometida por los Chimús alrededor de 1370 d. C. Por lo tanto, podemos suponer que las cabezas de bastón encontradas en la región de Ferreñafe fueron sepultadas después de esta fecha.

En esta época, el principal centro de poder de toda esta área era Chan Chan. Cada soberano edificaba allí su palacio, que combinaba a la vez funciones políticas, administrativas y religiosas. Chan Chan se encontraba también en un lugar favorable para el control de las aguas subterráneas y de los canales. El sitio de Cerro Sapamé, ubicado en la confluencia de los valles de La Leche y de Lambayeque, vecino a un canal, resulta también asociado al agua. Consecuentemente, los señores locales dominaban las actividades agrícolas desde sus propios centros.

## METODOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN

La metodología del análisis depende de las restricciones asociadas con la falta de datos contextuales y con la ausencia de los bastones donde se enmangaban las cabezas. En consecuencia, los instrumentos se han dividido en diferentes secciones. Este procedimiento permite definir los elementos básicos del instrumento, e identificar las semejanzas y diferencias observadas en cada sección.

Las cuarenta y ocho piezas se analizaron principalmente a partir de sus descripciones y de las fotografías disponibles. Solo se pudieron observar directamente dos piezas (N° 2 y N° 36), conservadas en el Museo del quai Branly, en París. Son las únicas piezas para las cuales se indican las medidas de cada elemento. Considerando la falta de datos relativos a las demás piezas, estas dos cabezas constituyen una fuente de información esencial, en cuanto a las dimensiones, a pesar de que no pudimos comparar sus medidas con las de otros instrumentos.

Con el propósito de evidenciar las características de cada uno, se procedió a clasificar todos los componentes de las cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú. El estudio preliminar de los objetos nos permitió adelantar una descripción del mango. Efectivamente, las cabezas metálicas de bastón con idiófonos Chimú solo constituyen un fragmento de un instrumento que en su integridad incluía un asta. No obstante, es el elemento enmangado el que representa la parte más elaborada, presentando toda la simbología en su cara anterior.

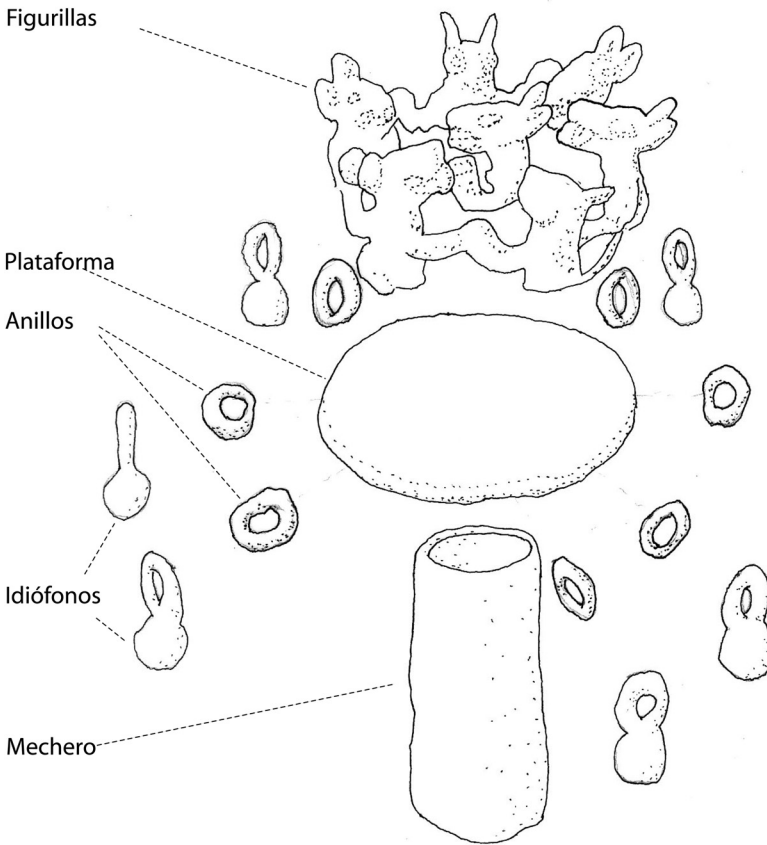
Las cabezas metálicas de bastón están compuestas por distintos elementos:

- un mechero,
- anillos portadores,
- idiófonos,
- una plataforma,
- figurillas escultóricas.

Las cabezas metálicas de bastón están todas constituidas, al menos, de un elemento necesario para enmangarlos (el mechero), de anillos portadores y de idiófonos. Esos tres componentes resultan esenciales para definir las características de la cabeza metálica del bastón. Aunque se presentan de manera frecuente, las plataformas y las figurillas escultóricas no son fundamentales en el funcionamiento del objeto, y su ausencia no modifica la función básica que ellos poseen.

El mechero: es la parte utilizada para enmangar el objeto. Se puede considerar como la parte básica, porque sirve de soporte para la articulación del conjunto de los otros elementos. En lo esencial, se trata de una pieza metálica cilíndrica que permite enmangar las cabezas en un asta, aunque, en nuestro corpus, se registran formas más complejas que el cilindro. Además de tubulares, los mecheros pueden ser anulares, globulares, abultados, o también compuestos solamente de un simple reborde o de dos rebordes superpuestos atados por cuatro aristas metálicas. Algunos, incluso, están calados.

Las plataformas: son elementos planos, circulares o cuadrangulares, y pueden estar dispuestos arriba o alrededor del mechero, formando un reborde. Su diámetro es superior al del mechero, permitiendo disponer un número mayor de anillos portadores, y espaciar



**Fig. 1** Descomposición de los elementos de una cabeza metálica.

los anillos (y los idiófonos). Además, cuando se ubican encima del mechero, esas plataformas constituyen un espacio bastante amplio para colocar algunas figurillas.

Los anillos portadores: son los elementos desde los que cuelgan los idiófonos. Tanto su forma como su sección son circulares. Los anillos están dispuestos en hileras horizontales cuyo número varía de una a cinco, pudiendo amarrarse tanto horizontal como verticalmente.

Los idiófonos: son los elementos de las cabezas metálicas que permiten producir el sonido. Se trata de elementos móviles colgados de los anillos portadores. El sonido se emite al mover el instrumento. Según su forma y tamaño se distinguen tres tipos de idiófonos:

- Los badajos. Es una esfera metálica sólida que cuelga de un anillo. El sonido se emite cuando los badajos golpean la parte metálica de la cabeza. La hilera inferior de los anillos no presenta badajos, ya que eso implicaría golpear el bastón. Así, en todas las piezas del corpus, los badajos están dispuestos de tal manera que puedan golpear la parte metálica y producir un timbre claro.
- Los cascabeles. Su particularidad es que la parte percutora consiste en una esfera o una media esfera hueca, en lugar de una bola metálica sólida. Este tipo de idiófonos se utiliza en las hileras inferiores de anillos. Se puede deducir que esos idiófonos, a diferencia de los badajos, producen un sonido apenas golpean el bastón.

- Las campanillas. Son idénticas a los cascabeles, salvo que la esfera metálica hueca contiene, además, otra esfera metálica. Algunas campanillas pueden tener, incluso, una caja de resonancia antropomorfa (N° 40) o zoomorfa (N° 20, N° 33 y N° 34).

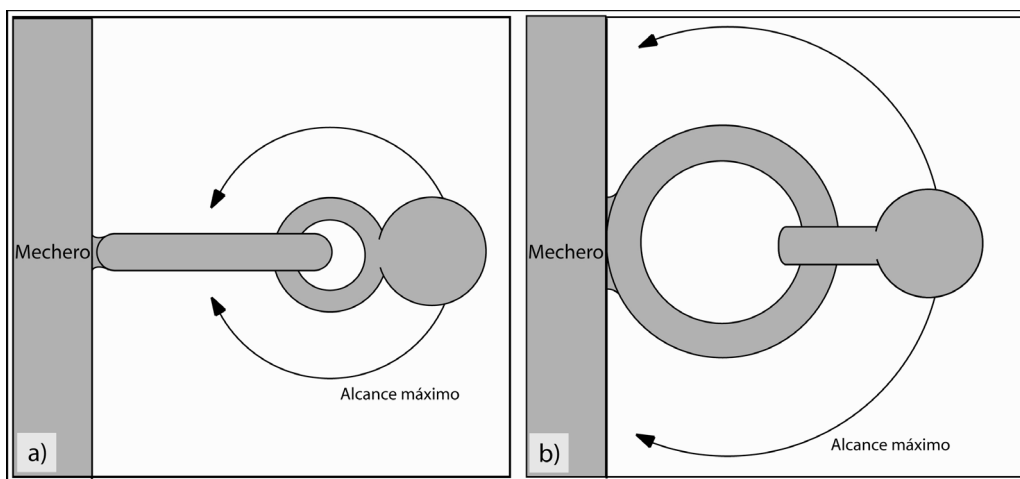
Así, los sonidos pueden obtenerse de dos maneras: cuando la parte móvil golpea la parte metálica o la madera del bastón, o bien, cuando la esfera de la caja de resonancia golpea la pared del idiófono.

## ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE ESTOS OBJETOS

La observación de la disposición de los elementos de las cabezas metálicas proporciona algunos indicios sobre su uso. Son las partes activas de los instrumentos, o sea los idiófonos colgados de los anillos, así como el manera de enmangar, los que permiten entender su función y sus modos de uso (Gilligny 2002: 132).

La cabeza de bastón: En dieciocho de las veinticuatro piezas con al menos dos hileras de anillos, los idiófonos más grandes se encuentran en la hilera inferior. Esta disposición de los idiófonos en la hilera inferior también responde a una lógica precisa. Cuando los idiófonos golpean la madera, y no el mechero metálico, siempre se trata de cascabeles o de campanillas. Nunca se ubican en esta parte los badajos metálicos sólidos. Esos últimos idiófonos se escogieron deliberadamente para golpear el mechero metálico, mientras los cascabeles y las campanillas se prefirieron para el contacto con el mango.

Considerando la totalidad de las hileras de anillos, se pudo identificar el modo de fijación en 83 hileras. De ellas, el 78,31% (65 hileras) cuentan con anillos verticales, mientras que en las restantes (21,69%, equivalente a 18 hileras), los anillos están fijados horizontalmente. Además, todos los anillos de las primeras hileras, salvo los de la cabeza N° 10 de nuestro corpus, están fijados verticalmente en el mechero. Para entender por



**Fig. 2** Restitución esquemática del movimiento de los idiófonos en el caso de un movimiento vertical, con un anillo horizontal (a) y vertical (b).



qué los artesanos Chimú prefirieron este tipo de anillos, es necesario determinar la diferencia entre un anillo horizontal o vertical.

Durante un movimiento vertical del bastón, los idiófonos se alzan y luego caen golpeándose contra la pared. En el caso de un idiófono colgado de un anillo horizontal, su alcance vertical queda determinado por el diámetro del anillo de suspensión (Fig. 2.a). Por el contrario, en el caso de un idiófono colgado de un anillo vertical, su alcance resulta igual al diámetro del anillo de suspensión, al cual se suma el diámetro del anillo portador (Fig. 2.b). Consecuentemente, cuando el idiófono cuelga de anillos verticales el bastón de arriba hacia abajo, y la fuerza de percusión se aumenta. En el caso de los anillos portadores horizontales, el bastón se sacude horizontalmente, y lo que se favorece es la amplificación del sonido. La predominancia de anillos verticales en las cabezas metálicas de bastones sugiere, entonces, que los metalurgistas que las fabricaron, buscaban amplificar el sonido de los idiófonos mediante movimientos verticales del asta.

Esas singularidades de las primeras hileras indican también que el fabricante buscaba amplificar el sonido de los elementos que golpean el asta. Se puede entonces plantear la pregunta: las diferencias entre los idiófonos que golpean el mechero, y los que golpean el bastón ¿están relacionadas con la naturaleza del bastón? Eso implica ahora plantear algunas hipótesis sobre el bastón, respecto a sus dimensiones y función.

### El bastón: algunas hipótesis

Resulta difícil, con los conocimientos disponibles, y considerando la escasez de objetos encontrados, establecer qué material habría podido servir de asta, ya que, salvo en un caso, ningún instrumento se encontró unido a su mango. Efectivamente, la única información disponible sobre las astas es la que aparece en la fotografía del objeto N° 41 de nuestro corpus. Esta pieza, conservada en el British Museum de Londres, se compone de una cabeza metálica, pero también de un “bastón de madera dura” (Izickowitz 1935).

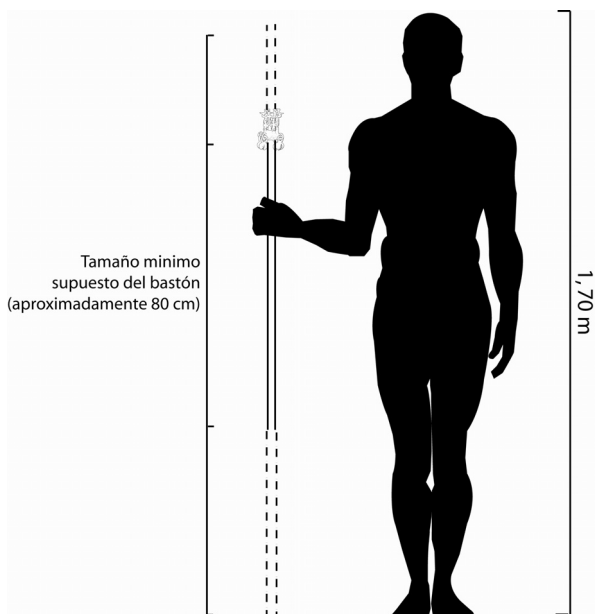
La ausencia de datos contextuales nos obliga entonces a contemplar el problema del bastón desde un punto de vista funcional. En los objetos conservados en el Museo del quai Branly, hemos observado que el agujero donde se enmangaba estaba ligeramente inclinado hacia el interior en su parte inferior, probablemente para fijar sólidamente la parte superior del bastón, encerrándolo. En el caso de un asta en materia dura, como en metal, parece poco probable que dicha asta facilitara la colocación de la cabeza metálica. Por el contrario, resultaría más fácil fijar el mechero a una materia prima más blanda, como madera, cortándola previamente para dar con el tamaño correspondiente, y fijándola a presión en el mechero. Además, en el caso de alteración o de ruptura, un asta de madera se puede reemplazar. Efectivamente, basta con quitar la cabeza metálica para ponerla en otra asta. A pesar de su aspecto desértico, la costa de Perú está provista en ciertas partes de bosques (Moutarde 2006; Goepfert 2009), cercanos a los centros metalúrgicos como Cerro de los Cementerios (Shimada, Epstein y Craig 1982: 955; Frereso 2007). Es fácil contemplar que esas especies, además de combustible para los hornos, hubieran facilitado la fabricación de astas (Moutarde 2006; Dollfus 1978). Considerando el tamaño de los idiófonos de la hilera inferior, es muy probable que el choque con un asta de madera bastara para hacer resonar la caja y alcanzar un sonido adecuado.

Si bien es plausible aceptar que las astas estaban hechas de madera, como en el ejemplo del British Museum, resulta más difícil estimar las dimensiones de los bastones. Dicha estimación está estrechamente ligada a su manejo. Los estudios del musicólogo André Schaeffner (1968: 13), que relaciona la música con un origen corporal, demuestran que la creación del sonido resulta de movimientos precisos, y que, por lo tanto, la morfología de un instrumento queda condicionada por su manejo, y por las estructuras corporales que dicho manejo requiere. A partir de este concepto del instrumento musical, suponemos que, determinando qué movimientos eran más efectivos, y también más prácticos para hacer sonar un idiófono, podríamos estimar el tamaño de los bastones. Podían también usarse para coreografías donde se combinaban diferentes manejos.

Según lo planteado por André Schaeffner (1968), habría dos categorías de instrumentos musicales que se corresponderían con los objetos considerados por nosotros: el sonajero, que produce el sonido sacudiéndolo, y el bastón de ritmo, que se golpea en el suelo (Métraux 1927). Ambos movimientos, sacudir y golpear, pueden hacer resonar los idiófonos. Ello nos permite, a su vez, tratar el tema de la manera de usarlos: ¿se manejaban como sonajeros enmangados en un bastón corto o, más bien, pertenecían a la categoría de los bastones de ritmo, enmangados en un asta larga?

Un bastón sostenido en la mano se puede manejar con las tres articulaciones del brazo: la muñeca, el codo y el hombro. Las descripciones siguientes enseñan los movimientos más apropiados para hacer resonar los idiófonos de las cabezas metálicas Chimú.

1) En los movimientos horizontales que el brazo proporciona a tales tipos de instrumentos, es la muñeca la que ofrece el mejor manejo, ya que sacudir el instrumento con gestos rápidos, usando solo el codo o el hombro, resultaría más molesto. Por eso, es muy poco probable que el bastón supere una longitud importante sin estorbar a quien lo maneja. Si se le tomara por la parte alta o mediana, golpearía el cuerpo del usuario,



**Fig. 3** Reconstitución hipotética del tamaño de los bastones utilizados para enmangar las cabezas metálicas. El tamaño mínimo del bastón podía alcanzar 80 cm., aunque podría resultar mas grande para llegar al suelo.

impidiendo sus movimientos. Por el contrario, si se toma por la parte inferior, el peso de la parte metálica y del asta sería demasiado grande como para utilizarlo por mucho tiempo sin que resultara molesto a quien lo usa. El instrumento más adaptado a este movimiento de la muñeca es entonces el sonajero, una forma perfeccionada de las calabazas utilizadas como idiófonos (Harcourt 1925). De acuerdo con la hipótesis del uso de las cabezas como sonajero, éstas se habrían enmangado en bastones relativamente cortos. Eso parece muy posible para las cabezas más pequeñas, siendo la más corta de solo 3.4 cm. Considerando las dimensiones y un espacio necesario entre la mano y la extremidad metálica que no impidan el sonido de los idiófonos de la hilera inferior, la longitud estimada del bastón sería entre 25 cm y 60 cm. Además, la observación sobre la manera en que están atados los anillos nos lleva a pensar que las cabezas de bastón estaban más adaptadas a movimientos verticales.

2) Para impulsar un movimiento vertical a un bastón con idiófonos el movimiento que se efectúa es totalmente distinto al anterior. Como señala Reboul, no se trata de sacudir con movimientos de la muñeca, sino de “un movimiento ascendente y descendente que permite a los elementos móviles levantarse y recaer, con probablemente unos efectos acústicos más importantes que lo que produciría un simple sacudido” (1988: 58). Para no impedir el manejo del instrumento, ello implica un movimiento significativamente mayor del brazo que los movimientos horizontales. Se puede añadir que los bastones de gran tamaño son todavía más prácticos si llegan hasta el suelo. Se pueden entonces usar de dos maneras distintas: levantado el bastón para dejarlo caer en el piso, o golpeándolo directamente en el piso. Además del sonido de los idiófonos, se obtendría otro al golpear el bastón en el suelo. En este caso, los golpes en el suelo mejorarían la producción de sonido, más que el manejo del instrumento, en un uso parecido al de los bastones de ritmo. Para un manejo correcto, el bastón debería tomarse a la altura de la cintura. Sumando unos diez centímetros de margen entre la mano y los idiófonos, y descontando la altura de las cabezas (entre 3.4 y 20.5 cm), para tocar el suelo, los bastones deberían alcanzar, al menos, los 80 cm.

De acuerdo con el tipo de movimiento (vertical u horizontal), la altura del asta puede variar mucho. En el caso de estar colocada sobre bastones cortos, lo que implica un movimiento vertical de la muñeca, el manejo resultaría funcionalmente incoherente debido a la atadura de los anillos. De tal modo, los movimientos impulsados no estarían de acuerdo con el efecto sonoro esperado.

## El papel de las figurillas

Como ya se mencionó, los mecheros (necesarios para enmangar), los anillos portadores y los idiófonos, son los únicos elementos de nuestros instrumentos que resultan indispensables para demostrar su papel musical. Salvo la pieza N° 11, totalmente desprovista de representaciones iconográficas, todas las demás cabezas metálicas con idiófonos presentan elementos incisos o modelados, cuyo significado simbólico resulta importante.

Para entender de qué manera esos elementos decorativos se incorporan a las cabezas, es necesario estudiarlos según su ubicación. El cuadro N° 1 muestra la ubicación de los diferentes motivos para cada cabeza. Se observa su ubicación en la cúspide o parte

N°	Lugar de conservación	N° de catálogo	Sitio	Alto		Peso	Tipo de idiófono		Bibliografía
				Largo	Ancho				
1	Museo de América - Madrid	07493	?	11	6,5	290	Campanillas	Cabello et Martínez, 1988	
2	Museo quai Branly - Paris	71.1947.30.1	Cerro Pachusco	21	6,4	718	Campanillas y badajos	Reboul, 1988	
3	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0451	?	13			Cascabeles y campanillas	Lechtman, 1991	
4	Museo de América - Madrid	7.495	?	7,3	6,2	216	Campanillas y badajos	Cabello et Martínez, 1988	
5	Metropolitan Museum of Art - Legado de Jane Costello Goldberg (1986)	1987.394.249	?	8,5			Indeterminado		
6	Colección Baessler	Schmidt 3	Trujillo	8			Cascabeles y badajos	Schmidt, 1929	
7	Museo de América - Madrid	7.496	?	5,6	7,3	227	Cascabeles	Cabello et Martínez, 1988	
8	Colección Norbert Mayrock - Museum für Völkerkunde - Munich	N.M. 119	?	7	8		Ausente	Schindler, 2000	
9		?	Cerro Sapamé	14			Badajos	Antze, 1965 Reboul, 1988	
10	Colección Norbert Mayrock - Museum für Völkerkunde - Munich	N.M. 057	Chan Chan	11	6		Badajos	Schindler, 2000	
11	Museo Larco Herrera - Lima	ML100600	?	6,4	5,1	136	Indeterminado	Schindler, 2000	
12	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0431	?	5,5			Badajos	Lechtman, 1991	
13	Museo Larco Herrera - Lima	ML100710	?	6	8,7	234	Badajos	Lavalle, 1991.	
14		?	Cerro Sapamé	3,4	8,5		Indeterminado	Antze, 1965 Reboul, 1988	
15	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	2110	?	19			Indeterminado		
16	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago.	0439	?	17			Cascabeles		
17	Colección Freddy and Regina T. Homburger	?	?	11	14		Badajos	Lapiner, 1976	
18	Colección Norbert Mayrock - Museum für Völkerkunde - Munich	N.M. 323	Salaverry	9,5			Badajos	Schindler, 2000	
19	Colección Norbert Mayrock - Museum für Völkerkunde - Munich	N.M. 253	?	12			Ausente	Schindler, 2000	
20	Colección Norbert Mayrock - Museum für Völkerkunde - Munich	N.M. 252	?	8			Badajos	Schindler, 2000	
21		?	Cerro Sapamé	5,5			Cascabeles	Antze, 1965 Reboul, 1988	
22	Museo Nacional - Lima	?	?				Indeterminado	Reboul, 1988	
23	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0484	?	10			Cascabeles y badajos	Lechtman, 1991	
24	Museo de América - Madrid	7.494	?	9,7	7,5	298	Cascabeles y badajos	Cabello et Martínez, 1988	

**Cuadro 1a** Las 48 cabezas metálicas de bastones con idiófonos Chimú (Verneau 1888; Mortillet 1888; Nordenskiöld 1921; Schmidt 1929; Izikowitz 1935; Antze 1965; Lapiner 1976; Cabello y Martínez 1988; Reboul 1988; Hickmann 1990; Lechtman 1991; Lavallée 1991; Schindler 2000).

N°	Lugar de conservación	N° de catálogo	Sitio	Peso			Tipo de idioma	Bibliografía
				Alto	Largo	Ancho		
25		Hickman Z41	?	16			Campanillas y badajos	Hickmann, 1990
26	Museum für Völkerkunde- Munich	78-300-629	?	11		5	Campanillas y badajos	Hickmann, 1990
27	Colección Norbert Mayrock- Museum für Völkerkunde- Munich	N.M024	Chan Chan	10			Indeterminado	Schindler, 2000
28	Colección Mr. and Mrs. John H. Hauberg, Seattle	?	?	13			Badajos	Lapiner, 1976
29	Colección privada	?	?	15			Indeterminado	Lapiner, 1976
30		?	Dep. Ferrenate	12			Indeterminado	Antze, 1965 Reboul, 1988
31	Museo Larco Herrera - Lima	ML100706	?	6,7	6,4	391	Badajos	
32	Colección Baessler	?	Trujillo	11			Indeterminado	Schmidt, 1929 Izikowitz, 1935 Reboul, 1988
33	Colección Norbert Mayrock- Museum für Völkerkunde- Munich	N.M. 251	?	11			Badajos	Schindler, 2000
34	Museo Larco Herrera - Lima	ML100705	?	11	6,5	491	Badajos	Lavalle, 1991
35	The Cleveland Museum of Art - The Norweb Collection	1946.229	?	12	6,8		Campanillas y badajos	
36	Museo quai Branly - París	71.1887.138.1	?	9,6	6,8	221	Badajos	Mortillet, 1888 Nordenskiöld, 1921 Reboul, 1988
37	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0432	?	7,5			Badajos	Lechtman, 1991
38	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0438	?	7			Badajos	
39	Museo Chileno de Arte Precolombino - Santiago	0427	?	5,3			Auserite	
40	Museo de América - Madrid	2002/05/119	?	3,8		137	Campanillas	
41	British Museum - Londres	?	?				Badajos	Izikowitz, 1935
42	American Museum of Natural History - New-York	?	?				Campanillas	
43	American Museum of Natural History - New-York	?	?				Campanillas	
44	American Museum of Natural History - New-York	?	?				Badajos	
45	American Museum of Natural History - New-York	?	?				Badajos	
46	Mimeapolis	?	?				Campanillas y badajos	
47	Museo Nacional - Lima	?	?				Campanillas	
48	Metropolitan Museum of Art - Legado de Jane Costello Goldberg (1986)	1987.394.250	?	8			Campanillas y badajos	

**Cuadro 1b** Las 48 cabezas metálicas de bastones con idiófonos Chimú (Verneau 1888; Mortillet 1888; Nordenskiöld 1921; Schmidt 1929; Izikowitz 1935; Antze 1965; Lapiner 1976; Cabello y Martínez 1988; Reboul 1988; Hickmann 1990; Lechtman 1991; Lavallée 1991; Schindler 2000).



alta de los instrumentos, y cuando están dispuestos en la parte media, solo complementan una representación de la parte superior. No se registró ningún elemento decorativo en la parte inferior de ninguno de los objetos. Finalmente, algunas campanillas pueden adornarse de manera opcional con cabezas antropomorfas o zoomorfas en relieve.

El cuadro N° 2 recapitula todos los tipos de figuras registradas sobre las cabezas metálicas de bastón. Es sorprendente notar su diversidad, tanto en la naturaleza de los individuos (a. antropomorfos, b. zoomorfos, c. antropozoomorfos), como en su número (solos o en grupos), y en el tipo de actividades que desarrollan.

- a. Entre las figuras antropomorfas se encuentran individuos acostados boca abajo, tocando flautas, músicos tocando aerófonos o membráfonos. Algunas figurillas agarran en sus manos bastones, recipientes o armas.
- b. Las figuras zoomorfas identificadas son aves (N° 15, 16, 17, 30, 32, 37, 39, 20), lagartos (N° 1), cérvidos (N° 7, 8, 18, 12, 13, 14) monos (N° 22, 23), felinos (N° 18, 20, 23, 33, 34, 35), zorros (N° 18, 19), y hasta peces (N° 17) o moluscos (N° 7, 8, 26).
- c. Las representaciones antro-po-zoomorfas parecen comportarse como humanos, algunas agarrando bastones, armas o instrumentos musicales, otras de pie en sus patas traseras. Se puede observar también un personaje “sobrenatural” parecido al animal de la luna, en la pieza N° 38 (Lavallée 1970: 106-107; Bruhns 1976).

Todas esas representaciones están involucradas en actividades distintas. Algunas presentan individuos tocando la flauta, en una posición muy incómoda, con la cabeza y las piernas dobladas (N° 1, 2, 3, 4, 5 et 6). Otras parecen bailarines, en rondas (N° 9, 10, 21, 26, 32), o están cumpliendo actos rituales, como escenas de decapitación (N° 36), o tareas agrícolas (N° 33, 34), cuando están trabajando la tierra. Otros instrumentos representan individuos cargando cérvidos (N° 7 y 8), armas (N° 27 y 28) o recipientes (N° 29)

Por lo general, una parte importante de las figurillas escultóricas de las cabezas metálicas evoca actividades rituales, ya sean músicos, danzas o decapitaciones. La correspondencia entre esas representaciones y los textos de los cronistas españoles después de la Conquista permiten proponer varias hipótesis sobre la función de las cabezas metálicas de bastones con idiófonos.

## LAS CABEZAS METÁLICAS DE BASTONES CON IDIÓFONOS CHIMÚ: ¿UN INSTRUMENTO CEREMONIAL?

Las descripciones de los cronistas españoles de la vida cotidiana anterior a la Conquista permiten asociar algunas de las escenas representadas en las cabezas con el calendario ceremonial andino. Entre ellos, Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]), al describir la sociedad inca, proporciona una valiosa cantidad de información sobre la vida cotidiana, los mitos agrícolas y las costumbres.

Este último (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]) ilustra una fiesta que podría corresponder a ciertas representaciones de las cabezas metálicas. Durante las ceremonias que acompañaban la fiesta del Uma Raymi Quilla (en octubre), marcando el fin de la temporada seca, los incas hacían sacrificios a las deidades terrestres, las huacas, para pedir-

les la lluvia necesaria para las cosechas (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1615]: 177, 179). Efectivamente, es en esta temporada en la que las plantas sembradas en agosto o septiembre, empezaban a brotar. En este período, se organizaban batidas para impedir que las aves o los zorros ocasionaran daños a los brotes. Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]: 469-471) ilustra su descripción con un dibujo (Fig. 4.a) en el que representa a un hombre caminando en un campo sacudiendo una honda para ahuyentar a las aves y al zorro representados. El hombre lleva en su espalda un zorro, de la misma manera que los personajes de las cabezas de bastón llevan cérvidos. En su mano izquierda, tiene un largo bastón, de donde cuelgan elementos esféricos parecidos a los de las cabezas metálicas. Guamán Poma presenta al personaje como un campesino, custodio de las siembras, cuyo papel era proteger la cosecha, de los zorros, los cérvidos y las aves.

Este individuo está también representado en otros dos dibujos (Figs. 4.b y 4.c), especialmente el que ilustra el mes de marzo, cuando el maíz está maduro. Está protegiendo nuevamente las cosechas de las aves y los zorros, pero también de los ladrones. El hecho de proteger las cosechas, armado de un bastón, no solo corresponde al momento de la siembra. Aves y zorros están también representados en las cabezas metálicas, y podrían, tal vez, relacionarse con las prácticas agrícolas de octubre y marzo.

En esas ilustraciones, un artefacto cuyo mango está constituido de un bastón que alcanza el suelo, y parecido a un bastón con idiófonos, sirve entonces para proteger las cosechas. Hemos propuesto arriba la hipótesis de que las astas de las cabezas de bastones Chimú eran de un tamaño relativamente importante, suficiente para alcanzar el suelo. Su uso sería, entonces, próximo al de los bastones de ritmo.

La cacería de cérvidos podría ser otro tema representado en las cabezas metálicas. Según Hocquenghem (1983), la cacería de cérvidos ocurriría alrededor de noviembre. En la crónica de Guamán Poma, este mes se corresponde con el *Aya marçay quilla*, que se desarrollaba a fines de la temporada seca, precisamente en el mes de noviembre, cuando

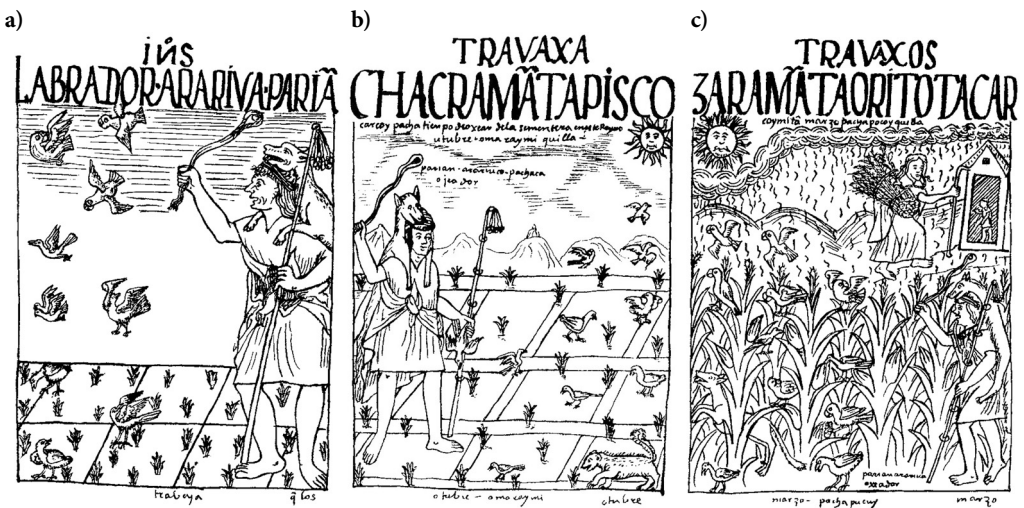


Fig. 4 El custodio de las semillas en la iconografía de Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]: 254 [859], 463 [1159], 454 [1138]). De la izquierda a la derecha: a) labrador, b) octubre, c) marzo.



los incas practicaban rituales para pedir lluvia. Es el mismo momento en el que se sacaban de sus templos las momias de los antepasados, para pedirles que intercedieran con las deidades para las lluvias. Los incas las daban de comer y de beber, las vestían de ropa lujosa, y cantaban con ellas.

Como casi no llueve en la costa norte de Perú, el agua que se usaba para la agricultura procedía de los ríos que bajan de la cordillera, y este momento tenía entonces una gran importancia. Podemos entonces pensar que los rituales practicados en esta época tenían un gran valor para las poblaciones costeras.

La agricultura no es la única actividad económica representada en las piezas estudiadas: también la pesca podría estar evocada a través de las representaciones animales relacionadas con el universo marino, o sea las aves y los moluscos. La pieza N° 20, por ejemplo, representa aves cargando remos en su espalda, lo que recuerda ciertos frisos de Chan Chan (Moseley 2001: 229). Según Lavallée (1970: 112-113), las actividades agrícolas y marítimas estaban simbolizadas por la luna. Efectivamente, en la costa norte, la luna, además de su control de las mareas, se consideraba como la deidad favorable al crecimiento vegetal, fenómeno que, en el resto de Perú, quedaba normalmente asociado al sol. Como lo menciona nuevamente este autor (Lavallée 1970: 113), en la costa: “es la frescura de la noche, y no el sol la que favorece el crecimiento de la vegetación en el desierto”. Se sabe también que los recursos marinos, como el guano y las cabezas de pescado, resultaban especialmente importantes para la agricultura, usándose como fertilizante en el campo (Reparaz 1958: 52; Lavallée 1970: 85).

Por otro lado, el metal podría también conllevar otro simbolismo. En su estudio sobre el sonido y el color en el antiguo Occidente de México, Dorothy Hosler (1994: 233-246) logró determinar que el sonido de los cascabeles se relacionaba con rituales de fertilidad: tal vez ocurría lo mismo en el Perú. Los idiófonos en México se usaban en tres contextos sagrados:

- a. Los rituales de fertilidad agrícola y de regeneración;
- b. En los campos de batallas, donde los cascabeles protegían de los enemigos;
- c. En un paraíso sagrado, creado a través de las canciones y el sonido (Hosler 1994: 233).

Hosler (1994: 233) dice que, en esta parte de México, “la lluvia, el agua, las tormentas, el trueno, los relámpagos, los crócalos y la vegetación nueva aparecen frecuentemente como símbolos de fertilidad y de vida nueva”. El metal también sirve para vehicular y transmitir valores de estatus social, de poder o de ideología, a través, especialmente, de sus distintos colores, obtenidos por medio de aleaciones, pero también por su sonido.

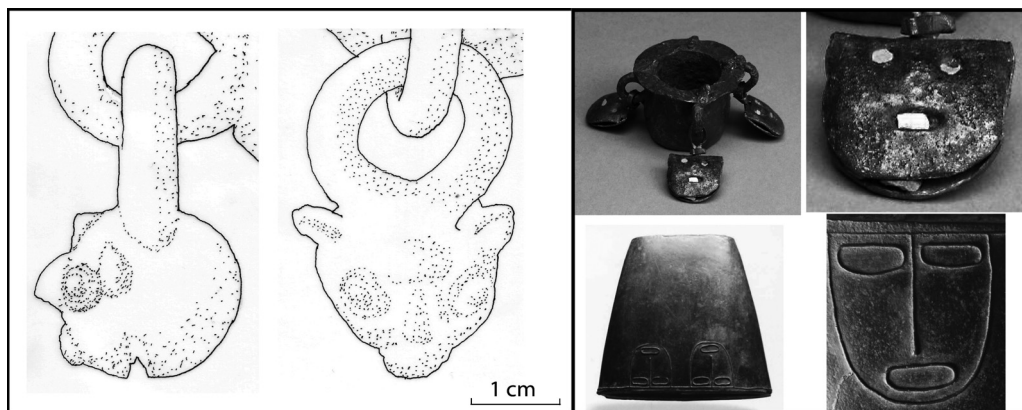
En el Perú prehispánico, los cascabeles representados en las cabezas metálicas parecen haber jugado el mismo papel que los cascabeles mexicanos.

En una perspectiva similar, en Perú, hace unos años, Carole Fraresso (2007: 376) había notado ciertas analogías entre el metal y los sonidos entre las sociedades Moche, de la costa norte, durante el período Intermedio Antiguo (200-850 d.C.). Actualmente, Lecoq y Fidel (2003: 46) demostraron que, entre los pastores del altiplano meridional de Potosí, en Bolivia, el sonido de las campanas colgando del cuello de los llamas en las grandes caravanas de intercambio interregional, simboliza la fertilidad de la manada, y su fuerza fecundante. Pero sus socios de trueque, los campesinos de los valles, les ruegan no colgar campanas a las llamas, porque piensan que el sonido podría llevarse el espíri-

tu del maíz, y provocar la destrucción de las plantas cultivadas. Resulta entonces posible que los idiófonos tuvieran un significado simbólico más o menos equivalente. Como lo señala otra vez Hosler (1994), en México, el sonido de los cascabeles replica el trueno y la lluvia, y resulta que el sonido de los idiófonos que estudiamos recuerda el ruido de la lluvia, en las ceremonias.

Los idiófonos estudiados podrían también estar asociados a sacrificios relacionados con la fertilidad. En la pieza N° 36, por ejemplo, dos escenas idénticas de decapitación son claramente representadas. Se ve a un hombre de pie, llevando un hacha en la mano, cuyo filo está dirigido hacia el cuello de otro personaje en cuclillas, como si se preparara a cortarle la cabeza.

José Pérez de Arce (2000) menciona la relación entre un idiófono y las cabezas-trofeo en la cultura Santamaría, del Noroeste de Chile. Este autor también evoca la posibilidad de que las cabezas invertidas en relieve de varias campanas metálicas, pudieran ser representaciones de cabezas-trofeo, asociadas con rituales para propiciar la fertilidad agrícola.



**Fig. 5** Los cascabeles con relieve. Cabezas-trofeo relacionadas con idiófonos. Comparación de la pieza N° 40 con una campana de Santamaría (*El arte del cobre en el mundo andino*, Museo de América, Madrid; 2004).

Los cascabeles con relieve de nuestro corpus, con representaciones de cabezas zoomorfas y antropomorfas, permiten observar la misma interpretación, aún no pudiendo afirmar que se trata de cabezas-trofeo.

Esta relación entre los idiófonos y el sacrificio, queda todavía más clara para ciertos tumi Sicán o Chimú, de la costa norte de Perú, de los cuales cuelgan badajos y campanillas. La relación entre ambos soportes se vuelve más obvia, observando un tumi (cuchillo ceremonial Chimú), representando a dos hombres llevando una momia en una litera. Efectivamente, encontramos los mismos elementos iconográficos representados por Guamán Poma de Ayala, para ilustrar la ceremonia del *Aya marcay quilla*, que se desarrollaba en el mes de noviembre (1980 [1615]). Así, el sacrificio en la costa norte de Perú podría estar estrechamente ligado con rituales de la temporada seca, como parece ocurrir con las cabezas metálicas de ciertos bastones, que habrían estado relacionados con el agua y la muerte.

El chamanismo podría ser otro tema al cual se refieren las cabezas metálicas. Varias figuras de nuestro corpus representan efectivamente a flautistas acostados, que recuerdan a los ejemplos de las culturas Recuay y Chíncha, estudiadas por Olsen (2002), e interpretadas como representaciones de “vuelos extáticos y de trascendencia chamanística”, de la tierra hacia el cosmos. Según este autor, el personaje tenía que establecer las relaciones entre el mundo de los hombres y el de los muertos y de las deidades. Efectuaba sus viajes extáticos mediante el uso de sustancias alucinógenas, en el marco de actividades guerreras y económicas. Para Martínez (1986: 153), los chamanes podían también representarse como figuras híbridas zoo-antropomorfas.

Para proteger las cosechas y los recursos marinos, el chamán tenía que conciliarse con los seres divinos. Por estar estrechamente ligado a la agricultura, este papel de mediador le confería un rol central en su sociedad. Como todo individuo poderoso, el chamán tenía en cada ocasión que legitimar su poder y justificar su estatuto superior, fuertemente relacionado con los fundamentos de la sociedad Chimú.



**Fig. 6** Tumi ceremonial Chimú (Schmidt 1929: figura 402). La fiesta de los muertos, Aya Marcai Quilla (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]).

Sabemos, efectivamente, que los Chimús tenían una visión dualista del mundo, lo que se reflejaba en la organización social. La élite, constituida por la nobleza y el clero, controlaba toda la producción y la organización del trabajo, sometiendo al resto de la población encargada de las tareas agrícolas, marítimas y de los talleres. Para controlar a esa población, la élite justificaba la división social con los mitos de la creación. El mito de Taycanamo, sacado de la Historia Anónima de Trujillo de 1604 (Rowe 1948: 28), confería un origen casi-divino a los dirigentes Chimú. Otro mito recopilado en Pacasma-yo, en el actual departamento de La Libertad, por Antonio Calancha, y citado por Rowe (1948: 47), evoca el origen de los habitantes de la costa. En este mito, los nobles proceden de dos estrellas distintas a las que engendraron el resto de la población (Rowe 1948: 47; Campana 2006: 54). Así, como lo mencionaba Rowe (1948: 47), las diferencias entre las categorías sociales se consideraban como inmutables e inviolables, basando su legitimidad en los mitos originales.

Durante cada período importante de la agricultura andina, la élite, cuyo mayor interés era mantener esta situación, difundía esos mitos en todo el reino organizando ceremonias con odas y cantos (Itier 2008: 106), que los dirigentes oficiaban personalmente. En esas fiestas, el pueblo estaba invitado a presenciar esas manifestaciones de poder supremo, que influían sobre la naturaleza para sustentar las necesidades humanas. Es probable que, en esas circunstancias, los nobles y los chamanes vistieran sus más bellas prendas para así ostentar su poder. Podemos pensar que esos instrumentos de pompa, que incluían tocados de media-luna, orejeras, ropa de color, plumas etc., se asemejaban a las representaciones en cerámica, textiles o hasta a las cabeza metálicas de los idiófonos.

Los datos arqueológicos confirman ampliamente la desigualdad social entre la nobleza y el pueblo. Los imponentes muros de las ciudadelas de Chan Chan, donde se supone que residían las familias reales, constituían una barrera arquitectónica entre esas familias y el resto de la población, como por ejemplo, los artesanos instalados en las afueras. Encontramos también ciertos temas iconográficos de las frisas de adobe de esta ciudad, en las cabezas metálicas con idiófonos. Además, los metalurgistas formaban una categoría aparte entre los artesanos, justificada por la importancia de su producción para la élite (Moseley 2001: 270). Instalados alrededor de las ciudadelas de este importante sitio, estaban en contacto directo con los miembros de la élite, que los utilizaban para difundir su ideología religiosa por medio de artefactos ceremoniales, como los utensilios metálicos que fabricaban. No resulta entonces sorprendente que las cabezas metálicas de bastones con idiófonos, aparentemente relacionadas con el simbolismo agrícola y acuático, se encontraran en los sitios donde el poder buscaba controlar la producción económica, estrechamente dependiente de los ríos. Sin el agua fluvial, la vida en la costa hubiera sido imposible.

Esos bastones debían entonces utilizarse en los rituales que se desarrollaban en los complejos ceremoniales de la costa norte de Perú, cerca de los templos, que ocupaban los centros económicos del reino.

Hemos sugerido, de acuerdo con la descripción de los instrumentos y las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]), que las astas de las cabezas metálicas con idiófonos eran de un tamaño relativamente importante, alcanzando probablemente el suelo, y que su manejo era próximo al de los bastones de ritmo. El golpe contra

el suelo habría tenido un significado particular. Es posible que la repetición del gesto destinado a hacer resonar los idiófonos, esté relacionado con el manejo de la *chaquitacla*, el palo excavador andino, que también sirve para golpear la tierra varias veces, al momento de sembrar. Considerando que varias escenas de cabezas metálicas representan personajes que parecen usar este instrumento de la misma manera que en la ilustración de Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]), esta hipótesis no está desprovista de sentido. La hipótesis de Schaeffner (1968) podría confirmarlo, porque plantea que varios objetos ceremoniales Chimú fueron directamente tomados del mundo agrícola, incluso no cumpliendo su función original para transformarse en objetos de lujo, utilizados por los dirigentes del reino. La morfología del instrumento utilizado por los ojeadores de aves, protegiendo las cosechas, cuando brotan las plantas, se compara con un idiófono. Sin embargo, es probable que los bastones con cabezas metálicas e idiófonos fueran objetos más complejos que un simple palo decorado de una cima, como se podría pensar. Este bastón estaba tal vez trabajado, pintado, decorado con plumas y otros elementos metálicos.

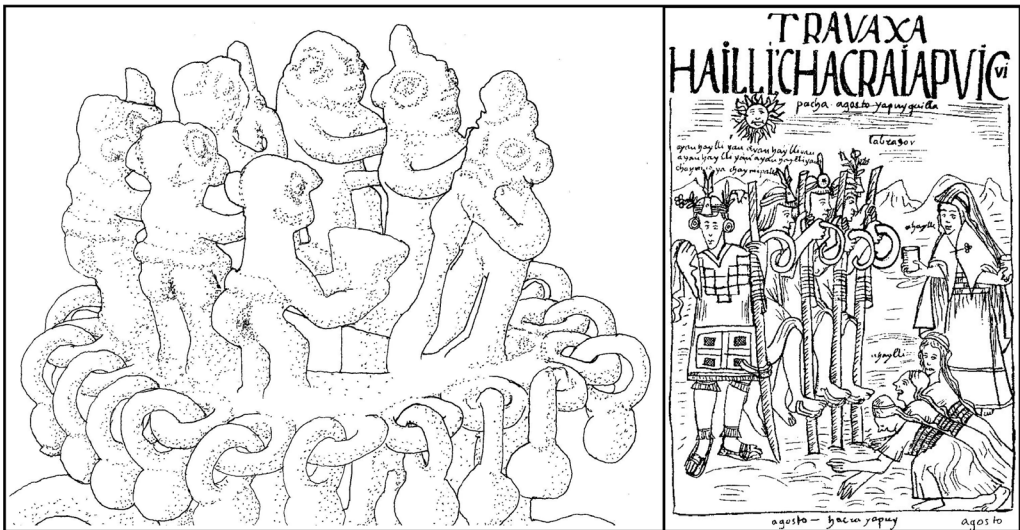


Fig. 7 Detalle de la cima de la pieza n° 34. Labranza colectiva de los campos con una *chaquitacla* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]).

Observando los catálogos de museos, se encuentran ilustrados numerosos instrumentos de cobre o de bronce, destinados a quedar enmangados en un asta. Uno de estos es un objeto con filo, con cascabeles, y personajes modelados, que debía, probablemente, estar enmangado en la parte inferior de un bastón. La siguiente fotografía (Fig. 8) ilustra dos de esos instrumentos en los cuales se representa, en el primero, un animal interpretado como un jaguar, en el otro, aves acompañadas por una cabeza con un tocado ceremonial.

Esos “pies metálicos de bastones con idiófonos” recuerdan las *chaquitacla*, por la presencia del filo orientado hacia el suelo. Es posible, como hemos propuesto, que sean objetos ceremoniales, cuya forma general se inspira de objetos utilitarios. Esos instrumentos

adornaban tal vez bastones, en el curso de las mismas ceremonias donde se utilizaban las cabezas metálicas con idiófonos Chimú.



Fig. 8 Extremidades de *chaquitacla* (Lechtman 1991). Pies de bastones con idiófonos Chimú (Schindler 2000).

## CONCLUSIÓN

Considerando el estado actual del conocimiento sobre el tema de este trabajo, resulta difícil determinar las relaciones entre los objetos ceremoniales Chimú y el mundo agrícola. Esta sociedad costeña del Perú parece aún manifestarse a través de sus artefactos, que la reflejan parcialmente. La forma de estos objetos, así como los temas iconográficos que transmiten, podrían relacionarse con las ceremonias asociadas al ciclo de las estaciones que ritman los trabajos agrícolas a lo largo del año. Es un tema en el que falta profundizar, extendiendo el estudio a otros artefactos metálicos con idiofonos de la cultura Chimú, entre los que algunos tienen puntos comunes como los pies de palo pero también tumi. Esta comparación con diferentes tipos de artefactos podría permitirnos extender nuestros conocimientos sobre la función y el marco de utilización de estos objetos.

## Agradecimientos

El autor quiere agradecer a la responsable del Departamento de las Américas del Museo del quai Branly, Paz Nuñez-Regueiro, por la ayuda proporcionada en el estudio, a Patrice Lecoq por su lectura atenta y sus comentarios, a Eric Taladoire por sus correcciones, sus consejos y su traducción, así como a Valentina Figueroa por sus revisiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTZE, Gustavo (1965 [1930]) *Trabajos en metal en el norte del Perú: Un trabajo para el conocimiento de sus formas*. Trad. del alemán por Ernesto More. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BOLAÑOS, César (1978) *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- BRUHNS, Karen Olsen (1976) "The Moon Animal in northern Peruvian art and culture". *Nawpa Pacha* (Institute of Andean Studies, Berkeley). 14: 21-39.
- CABELLO, Paz y MARTÍNEZ, Cruz (1988) *Música y arqueología en América precolombiana: Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales*. Oxford, BAR International Series 450.
- CAMPANA, Cristóbal (2006) *Chan Chan del Chimo*. Lima, Editorial Orus.
- DOLLFUS, Olivier (1978) "Les Andes intertropicales: une mosaïque changeante". *Annales: Economie, Sociétés, Civilisation* (París). Número especial "Anthropologie Historique des Sociétés Andines". 33 (5-6): 895-903.
- FRALESSO, Carole (2007) *L'usage du métal dans la parure et les rites de la culture Mochica (150-850 AP. J.-C.), Pérou*. Tesis de doctorado, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 (inédita).
- GAFFIOT, Félix (1934) *Diccionario latino-francés*. Paris, Hachette.
- GOEPFERT, Nicolas (2009) *Rites funéraires, offrandes et sacrifice animal dans l'idéologie religieuse de la culture Mochica (100-800 apr. J.-C.), côte nord du Pérou*. Tesis de doctorado, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne (inédita).
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe (1980 [1615]) *Nueva coronica y buen gobierno*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- HICKMANN, Ellen (1990) *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt: Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- HARCOURT, Raoul d' y d'HARCOURT Marguerite (1925) *La musique des Incas et ses survivances*. Paris, Lib. Orientaliste Paul Geuthner.
- HOCQUENGHEM, Anne-Marie (1983) "Les cerfs et les morts dans l'iconographie Mochica". *Journal de la Société des Américanistes* (París). 69 (1): 71-83.
- HORBOSTEL, Erich M. Von y SACHS, Curt (1961 [1914]) "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann". *The Galpin Society Journal* (Oxford). 14: 3-29.
- HOSLER, Dorothy (1994) *The sounds and Colors of Power*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press.
- ITIER, César (2008) *Les Incas*. Paris, Les Belles Lettres.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav (1935) *Musical and other sound instruments of South American Indians: a comparative ethnographical study*. Göteborg, Elanders boktr.
- LAPINER, Alan (1976) *Pre-Columbian Art of South America*. Harry N. New York, Abrams, Inc.

- LAVALLÉE, Danièle (1970) *Les représentations animales dans la céramique Mochica*. Paris, Musée de l'Homme, Mémoires de l'Institut d'Ethnologie.
- LAVALLE, José Antonio de, ed. (1991) *Chimú*. Lima, Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- LECHTMAN, Heather (1991) "La metalurgia precolombina: tecnología y valores". En: Francisco Mena y Jose Luis Martinez (eds.) *Los Orfebres Olvidados de América*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino: 9-18.
- LECOQ, Patrice y FIDEL M., Sergio (2003) "Prendas simbólicas de camélidos y ritos agropastorales en el sur de Bolivia". *Textos Antropológicos* (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz). 14 (1): 7-54.
- MARTÍNEZ, Cruz (1986) *Cerámica Prehispánica Norperuana: Estudio de la Cerámica Chimú de la Colección del Museo de América de Madrid*. Oxford, BAR, International Series 323.
- MAYER, Eugen Friedrich (1998) *Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Peru/ Armas y herramientas de metal prehispánicas en Perú*. Main am Rhein, Verlag Philipp von Zabern.
- METRAUX, Alfred (1927) "Le Bâton de rythme: contribution à l'étude de la distribution géographique des éléments de culture d'origine mélanésienne en Amérique du Sud". *Journal de la Société des Américanistes* (Paris). 19: 117-122.
- MOORE, Jerry D. y MACKEY, Carol J. (2008) "The Chimú Empire". En: Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.) *Handbook of South American Archaeology*. Nueva York, Springer: 783-807.
- MORTILLET, Adrien de (1888) "Sur un tintinnabulum péruvien présenté par M. Verneau". *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* (Paris, Masson). 11 (1): 512-515.
- MOSELEY, Michael (2001) *The Incas and their Ancestors*. Londres, Thames & Hudson Ltd.
- MOUTARDE, Fanny (2006) *L'évolution du couvert ligneux et son exploitation par l'homme dans la vallée du Lurín (côte centrale du Pérou), de l'Horizon Ancien à l'Horizon Récent. Approche anthracologique*. Tesis de doctorado, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2 vols., (inédita).
- NORDENSKIÖLD, Erland (1921) *The copper and bronze ages in South America*. Göteborg, Comparative Ethnographical Studies 4.
- OLSEN, Dale Alan (2002) *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient South American cultures*. Gainesville, University Press of Florida.
- PAPIN, Aurélien (2010) *Étude typologique des têtes de bâtons métalliques à idiophones Chimú*. Tesis de maestría, Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Paris (inédita).
- PÉREZ DE ARCE, José (2000) "Metal Bells of the Prehispanic Southern Andes". En: Ingo Laufs Hickmann y Ricardo Eichmann (eds.) *Studien zur Musikarchäologie II. Ellen. Vorträge des 1. Symposiums der International Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein*, 18-24 de mayo de 1998.
- REBOUL, Nathalie (1988) *La musique et la danse des cultures péruviennes (de l'horizon formatif aux états régionaux, inclus)*. Tesis de maestría, Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Paris (inédita).
- REPARAZ, Gonzalo de (1958) "La zone aride du Pérou". *Geografiska Annaler* (Blackwell Publishing). 40 (1): 1-62.



- ROWE, John Howland (1948) "The Kingdom of Chimor". *Acta Americana* (México). 6 (1): 26-59.
- SCHAEFFNER, André (1968) *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Mouton & Co. – Maison des Sciences de l'Homme.
- SCHINDLER, Helmut (2000) *Die Kunstsammlung Norbert Mayrock aus Alt-Peru*. München, Staatliches Museum für Völkerkunde.
- SCHMIDT, Max (1929) *Kunst und Kultur von Peru*. Berlin, Propyläen-Verlag.
- SHIMADA, Izumi (1987) "Aspectos tecnológicos y productivos de la metalurgia Sicán, coste norte del Perú". *Gaceta Arqueológica Andina* (Lima, INDEA). IV (13): 15-21.
- (1994) "Pre-Hispanic Metallurgy and Mining in the Andes: Recent Advances and Future Tasks". En: Alan K. Craig et Robert C. West (eds.) *In Quest of Mineral Wealth. Aboriginal and Colonial Mining and Metallurgy in Spanish America*. Baton Rouge, Louisiana State University. *Geoscience and Man* 33: 37-73.
- SHIMADA, Izumi; EPSTEIN, Stephen y CRAIG, Alan K. (1982) "Batán Grande: A Prehistoric Metallurgical Center in Peru". *Science, New series* (AAAS). 216 (4549): 952-959.
- VERNEAU, René (1888) "Tintinnabulum péruvien". *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* (Paris, Masson). 11 (1): 490-498.

Catálogos de exposiciones:

- El arte del cobre en el mundo andino* (2004) Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Obras maestras* (1988) Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Sonidos de América* (1995) Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'Higgins.
- La música en el arte precolombino* (1982) Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Sitios Internet:

Museo de América: <http://museodeamerica.mcu.es/>

Musée du quai Branly: <http://www.quaibrantly.fr/>

Museo Chileno de Arte Precolombino: <http://www.precolombino.cl/mods/tecnologia/animacion.php?id=7>

Museo Larco: <http://www.museolarco.org/>