

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL  
DE HUAMANGA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE  
ARQUEOLOGÍA E HISTORIA.**



**INSTRUMENTOS MUSICALES  
DE LAS ÉPOCAS WARPA Y WARI EN AYACUCHO:  
UNA VISIÓN DESDE CONCHOPATA.**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO  
EN CIENCIAS SOCIALES:  
EN LA ESPECIALIDAD DE ARQUEOLOGÍA.**

**PRESENTADO POR:**  
Lorenzo Huisa Palomino

**ASESORES:**  
Dr. José Alberto Ochatoma Paravicino.  
Dra. Anita Cook.

Ayacucho – Perú.

2012

*A mis Padres: Emilio Huisa Torres (t) y  
Julia Palomino Rúa*

## **AGRADECIMIENTOS**

Mi reconocimiento y gratitud a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Al Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, Mgr. Ulpiano Quispe Mejía, al Director de la Escuela de Formación Profesional de Arqueología e Historia, profesor Fermín Rivera Pineda. De igual modo, a los docentes y trabajadores administrativos.

A los profesores: Ismael Pérez Calderón, Cirilo Vivanco Pomacanchari, José Amorín Garibay y Oscar Roque Siguas; quienes supieron orientarnos y compartir conocimientos, darnos sus consejos y alentarnos para continuar en nuestra formación no sólo profesional, sino como personas útiles para la sociedad.

A nuestros Maestros: Enrique González Carré, Hernán Cortez Tamayo (t) y, en especial, al Dr. José Ochatoma Paravicino, Lic. Martha Cabrera Romero y Lic. Irene Morales Minaya, Crnl. Víctor Preciado Ríos, a los señores Oscar Zagazeta, Anita Arce, Paulino Muñoz y María Palomino. Grandes personajes que nos dieron un apoyo incondicional en todo momento, inculcándonos la responsabilidad, honradez y vigor en nuestra formación profesional y para el mejor desenvolvimiento ante nuestra sociedad, impulsándonos a continuar en esta brega tan difícil pero no imposible tarea de superación y enseñándonos a compartir con

los que requieren de nosotros.

Nuestros agradecimientos también al Proyecto Arqueológico Conchopata, a sus directores Dr. William Isbell, Dra. Anita Cook a su codirectora Lic. Martha Cabrera Romero, quienes gentilmente nos aceptaron procesar los materiales arqueológicos que excavaron durante los años 1998 al 2003.

Al Dr. José Ochatoma Paravicino y a la Dra. Anita Cook, quienes admitieron amablemente ser nuestros asesores, brindándonos su apoyo incondicional para que este trabajo se hiciera posible. Para ellos mi gratitud y sinceros agradecimientos.

Nuestros agradecimientos también se hacen extensivos a Bárbara Wolf, César Sandoval, Alberto Carbajal, Stiff Sleve y Tiffini Tung, parte del equipo de investigadores del Proyecto Arqueológico "Conchopata; quienes a su vez nos brindaron todo su apoyo ilimitado para continuar con nuestra investigación.

Quiero expresar también mis agradecimientos a los señores Arnulfo Silva Canchari, Dina Carbajal, Nancy Cortez Morales, María Laura Zuleta y Pedro Arce, Feliciano Flores, Gloria Huamán, Feliciano Rojas, Gregoria Tapia, Félix y Constantina Huamán Palomino, Rufina Illaccanqui y Santiago Erasmo, Teresa Arango, esposo y familia, Máximo Godoy, Iodosio Arango esposa e hijas y Basilisa Landeo; quienes nos exhortaron a continuar firme y valientemente frente a toda adversidad y obstáculos que se nos pueda presentar en nuestra vida cotidiana.

A mis padres Emilio Huisa Torres (t) y Julia Palomino Rúa, a mis hermanas Donatilda y Margarita Huisa, a mis hijos: Ruth Milagros, José Luis, Luis Enrique, Lorenzo Emilio, Julia Stéfany, Santos William, y a la madre de ellos Haydee Tapia Vásquez. De igual modo a Anita, Esther y Luis Enrique Huisa Sulca, por darnos ese valor, coraje para continuar manteniéndonos con fe y esperanza en pos de lograr nuestros objetivos.

A la Caja Libertadores de Ayacucho y a Inversiones y Servicios Múltiples "Virgen de la O, por brindarnos las facilidades para cristalizar nuestra investigación, sin lo cual no hubiera sido posible concluir nuestro propósito.

Finalmente, a la comunidad de Huaychao, lugar que siempre llevo en mi corazón y lo tengo presente en todo momento, a sus autoridades y pobladores en general, por habernos brindado las facilidades necesarias y el apoyo incondicional, no solamente para la presente investigación, sino, en todo momento de nuestra existencia.

## **CONTENIDO**

	Pág.
Introducción	
<b><u>CAPITULO I</u></b>	
<b>PANORAMA DE LOS ANTECEDENTES DEL USO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL ANTIGUO PERÚ</b>	
1.1.- Orígenes de los instrumentos musicales.....	06
1.2.- Periodo Arcaico .....	09
1.3.- Horizonte Temprano / Formativo .....	13
1.4.- Intermedio Temprano .....	19
<b><u>CAPITULO II</u></b>	
<b>EL SITIO ARQUEOLÓGICO DE CONCHOPATA</b>	
2.1.- Ubicación geográfica.....	26
2.2.- investigaciones arqueológicas previas en Conchopata .....	30
2.3.- Cronología de Conchopata.....	33
<b><u>CAPITULO III</u></b>	
<b>METODOLOGÍA Y TÉCNICAS UTILIZADAS EN LA PRESENTE INVESTIGACIÓN</b>	
3.1.- Metodología de investigación .....	40
3.2.- Técnicas de investigación .....	41

**CAPITULO IV**  
**INSTRUMENTOS MUSICALES DEL**  
**INTERMEDIO TEMPRANO Y HORIZONTE MEDIO**  
**EN EL VALLE DE AYACUCHO**

4.1.- Clasificación de los instrumentos musicales.....	47
<b>4.2.- AERÓFONOS</b>	
4.2.1.- Antara .....	49
Técnica de manufactura de las antaras .....	55
Uso de las antaras .....	57
Clasificación de las antaras .....	59
a.- Antaras de base convexa.....	59
b.- Antaras de base escalonada.....	60
c.- Antaras de base triangular. ....	61
4.2.2.- Botella silbadora.....	67
Técnica de manufactura.....	68
Uso de las botellas silbadoras.....	69
4.2.3.- Ocarina .....	71
Técnica de manufactura.....	71
Uso de las ocarinas .....	72
4.2.4.- Quena .....	77
Técnica de manufactura.....	78
Uso de las quenas .....	78
4.2.5.- Silbato .....	92
Técnica de manufactura.....	92
Uso de los silbatos .....	93
Clasificación de los silbatos .....	97
a.- Silbato escultórico antropomorfo.....	97
b.- Silbato escultórico geométrico.....	101
c.- Silbato escultórico ornitomorfo. ....	108
d.- Silbato escultórico zoomorfo. ....	111
e.- Silbato escultórico no definido. ....	123
4.2.6.-Trompetas.....	125

Técnica de manufactura .....	126
Uso de las trompetas.....	127
4.3.- IDIÓFONOS	
4.3.1.- Cascabel .....	133
Técnica de manufactura.....	133
Uso de los cascabeles.....	134
4.3.2.- Sonajas.....	139
Técnica de manufactura.....	140
Uso de las sonajas.....	141
4.4.- MEMBRANÓFONOS.....	145
4.4.1.- Tambor.....	146
Técnica de manufactura.....	146
Uso de las tinyas.....	148

## CAPITULO V

### ENFOQUE ANALÍTICO Y FUNCIÓN SOCIAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LAS ÉPOCAS WARPA Y WARI EN AYACUCHO

5.1.- Morfología de los instrumentos musicales.....	155
5.1.1.-Materia prima utilizada.....	155
5.1.2.-Técnica de manufactura.....	158
5.1.3.-Técnicas decorativas.....	161
5.2.- Proceso de producción de los instrumentos musicales.....	164
5.3.- Tipos de instrumentos musicales identificados.....	166
5.3.1.- Aerófonos.....	167
5.3.2.- Idiófonos.....	167
5.3.3.- Membranófonos.....	168
5.4.- Procedencia de los instrumentos musicales.....	169
5.5.- Uso de los instrumentos musicales.....	170
 CONCLUSIÓN.....	 174
BIBLIOGRAFÍA.....	178
ANEXO	

## **INTRODUCCIÓN**

Siendo la música parte de la expresión del sentimiento o vivencia cotidiana de los integrantes de una sociedad, que, a su vez, involucra el uso de diferentes instrumentos musicales de diversos materiales, de acuerdo a la vivencia en distintas épocas de la historia de la humanidad, vimos por conveniente realizar esta investigación para cubrir el vacío existente respecto al tema en el valle de Ayacucho, a pesar de la existencia suficiente de material arqueológico de instrumentos musicales, con la finalidad de demostrar que durante el primer milenio de nuestra era, en el valle de Ayacucho, épocas del desarrollo de las culturas Warpa y Wari, también conocieron y usaron instrumentos musicales elaborados de diferentes materias primas, como parte de su actividad social: ritual, ceremonial y cotidiana. Estos instrumentos provienen en su mayoría de los descubrimientos hechos por las investigaciones arqueológicas realizados en el mismo sitio arqueológico de Conchopata, como también a su alrededor.

Al momento de empezar nuestra investigación, hallamos dificultad, principalmente en la carencia de la literatura referente a este tema. Falta de información bibliográfica actualizada en las bibliotecas. A medida que fuimos avanzando logramos vencer esta dificultad, acudiendo a bibliotecas particulares y de otras regiones, con lo cual, logramos cumplir nuestro cometido.

Por otra parte, encontramos bastante celo y resistencia de las instituciones y coleccionistas particulares en facilitar o mostrarnos sus colecciones arqueológicas, en las cuales habían instrumentos musicales pertenecientes a las épocas materia de nuestro estudio.

Al iniciar con los trabajos de investigación, nos planteamos los siguientes objetivos:

#### Objetivos Generales:

- Entender la función social que cumplieron los instrumentos musicales arqueológicos encontrados en Conchopata y a partir de esto, plantear las diferentes formas de expresión musical que se practicaron durante las dos épocas, Warpa y Wari en Ayacucho.

#### Objetivos específicos:

- Identificar la materia prima y el proceso de producción empleada en los instrumentos musicales.
- Realizar una clasificación morfo-funcional de los instrumentos musicales.
- Realizar un inventario de los diversos instrumentos musicales empleados durante la época Warpa y Wari.

Y para terminar, a continuación mencionamos nuestra hipótesis, con lo cual empezamos nuestra investigación, el mismo que se dilucidará luego de la investigación.

Nuestras hipótesis son las siguientes:

#### Hipótesis

1. Los diversos instrumentos musicales usados por los Warpa y Wari; corresponden a la tradición cultural de los pueblos que los antecedieron; adaptándolos a su entorno social, cultural y geográfico.
2. Los instrumentos musicales que se utilizaron durante el primer milenio, en el valle de Ayacucho, en su mayor parte, se encuentran vigentes en la actualidad, a pesar de haber sufrido cambios y modificaciones en el transcurso del tiempo.

Para una adecuada y sistemática presentación del desarrollo del tema, vimos por conveniente desarrollar los siguientes capítulos:

En el primer capítulo desarrollamos las metodologías y técnicas utilizadas en nuestra investigación, con la finalidad de ilustrar primero las diferentes maneras y procedimientos utilizados para alcanzar óptimamente nuestros objetivos trazados en el presente trabajo. Para ello, acudimos a las diferentes publicaciones o autores de los métodos y/o técnicas sobre investigación científica; con la finalidad de aplicarlos a nuestro trabajo.

La metodología utilizada en la descripción del tema, nos parece la más adecuada para la lectura y comprensión tanto de los investigadores, intelectuales y del público en general.

En el segundo capítulo, abordamos el desarrollo de los diversos instrumentos musicales que fueron creados y usados en el resto del Área Central Andina, desde la presencia del hombre en territorio peruano hasta la época del Intermedio Temprano. En esta época, al parecer, ya en el valle de Ayacucho se inicia con mayor claridad el uso de instrumentos musicales, tal como lo indican los vestigios arqueológicos hallados, respetando la cronología de la arqueología peruana, de acuerdo a la secuencia propuesta por Jhon Rowe (Rowe: 1960) y comparativamente con la propuesta de Luis Guillermo Lumbreras (1969, 1974) y Dorothy Menzel (1964).

Para el desarrollo de este capítulo, acudimos básicamente a la exploración bibliográfica de trabajos y/o investigaciones previas que explican el descubrimiento y uso de los diversos instrumentos musicales en diferentes etapas del desarrollo histórico de las sociedades, desde su llegada a esta parte del Área Central Andina, suscitado hace más de 16,000 años a.C.

El tercer capítulo está relacionado básicamente al sitio arqueológico de Conchopata, lugar de donde proviene la mayor parte de los instrumentos musicales materia de nuestra investigación. Motivo por el cual, acopiamos la mayor información posible sobre este sitio, con la finalidad de ubicar la procedencia de los materiales investigados. En este capítulo describimos la ubicación geográfica del sitio arqueológico. Del mismo modo, hacemos un

breve recuento de los trabajos de investigación realizados en Conchopata hasta la fecha, hacemos también un resumen de la cronología establecida para esta parte y, de la misma forma, nos ocupamos sobre la situación actual en la que se encuentra.

El cuarto capítulo está referido a los instrumentos musicales pertenecientes a la región de Ayacucho, principalmente encontrados en las excavaciones en el sitio arqueológico de Conchopata, que fueron usados durante los periodos del Intermedio Temprano y Horizonte Medio. En este capítulo discutimos las diferentes variedades, tipos, formas y características de cada uno de los instrumentos musicales, así como las materias primas, técnicas y decoraciones utilizadas en la fabricación de dichos instrumentos, de acuerdo a la metodología establecida.

Los ejemplares analizados en este capítulo, corresponden principalmente a las colecciones arqueológicas del Proyecto arqueológico "Conchopata"; descubiertos en diferentes temporadas desde 1,997 hasta el año 2003, De igual modo, utilizamos los instrumentos musicales de las colecciones del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue", de la Dirección Regional de Cultura de Ayacucho, así como de las colecciones particulares y proyectos diversos que se han realizado en esta parte del Valle de Ayacucho.

En el cuarto capítulo, se hace la interpretación y contextualización de los rituales, ceremonias y uso cotidiano de los instrumentos musicales, incluyendo la interpretación estadística, la cual se explica utilizando variables como el tipo de instrumentos, formas, materia prima y las habitaciones en las que fueron encontrados en mayor cantidad estos instrumentos.

Por lo tanto, el presente trabajo es la síntesis de las investigaciones arqueológicas realizadas por diversos proyectos arqueológicos en el valle de Ayacucho, en especial del sitio arqueológico de Conchopata, lugar de donde procede la mayor parte del material cultural arqueológico materia de nuestra investigación, lo cual corresponde de este modo, a las primeras evidencias sobre el uso de instrumentos musicales en el valle de Ayacucho durante el

primer milenio de nuestra era, y que a su vez, van ilustrando y complementando la historia de la vida de los habitantes que poblaron esta parte del Área Andina.

En suma, se trata de un trabajo de investigación inédito para nuestra región y para la arqueología peruana y del Área Andina; con el cual estamos seguros de aportar a la ciencia arqueológica un mejor entendimiento y esclarecimiento de un aspecto importante de la vida de los habitantes de esta parte del Perú.

## **CAPITULO I**

### **PANORAMA DE LOS ANTECEDENTES DEL USO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL ANTIGUO PERÚ**

#### **1.1.- ORÍGENES DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES**

Los primeros hombres que habitaron la tierra, desde sus inicios buscaron diferentes formas de comunicación, mediante gestos, señas, mímicas y actitudes diversas de expresión corporal, lo cual les permitió comunicar sus ideas a los demás miembros de su grupo, hasta lograr formas cada vez más sofisticadas de comunicación, como el lenguaje o idioma. Del mismo modo, el uso de los instrumentos musicales, la música en sí y la danza que están basadas principalmente en la imitación de los sonidos y movimientos de los animales y de los fenómenos naturales, como forma de comunicación entre los integrantes de una sociedad, también se desarrolló a través de la ejecución de diversos instrumentos, para lo cual fue necesario el uso de diversos objetos de su entorno. Esto sucedía probablemente desde los primeros hombres que poblaron la tierra, tal como lo mencionan Milano Trejo y Carlos Mansilla:

“Cuando el hombre primitivo llega al continente americano no solo se adapta a una nueva realidad geográfica y ecológica sino que probablemente lo hace acompañado en su recorrido de sonidos que generaba a

partir de sencillos objetos como por ejemplo las pieles de los animales que cazaba para su alimentación y abrigo, así como frutos y semillas de vegetales". (Trejo y Mansilla: 2006; 20).

Esto permitía una cada vez mayor fluidez de la comunicación entre los integrantes de una comunidad o sociedad, la misma que va generar más adelante la expresión de sus sentimientos, que se va a convertir en costumbre y tradición, el mismo que viene transmitiéndose de generación en generación, complejizándose a medida que la sociedad viene desarrollándose. Del mismo modo, permitía el uso de estos instrumentos en diferentes momentos y eventos: cacerías, ceremonias rituales, guerras, inicio de la agricultura, cosecha, festejos de fechas memorables, entre otros. Sobre lo manifestado Avanto dice:

"Sin lugar a duda la música, como también ocurre en la actualidad, formó parte del cotidiano quehacer del hombre y su sociedad, la música en sus diversos ritmos estuvo presente en la faena del campo, las ceremonias religiosas, el matrimonio, el funeral y la misma guerra". (Avanto: 2007; 7)

En cada uno de estos eventos, como manifiesta Avanto (2007), fue necesario el uso de diferentes instrumentos musicales debidamente seleccionados para cada acontecimiento.

De este modo, los instrumentos musicales fueron perfeccionándose e innovándose al igual que la música, a medida que la sociedad vino desarrollándose y complejizándose cada vez más hasta nuestros días.

A continuación nos ocuparemos de los diferentes informes obtenidos que tratan sobre la presencia y uso de instrumentos musicales en diferentes etapas del Área Andina, basándonos en la secuencia cronológica ya establecida por los arqueólogos y que es de dominio general.

Durante el periodo lítico, los hombres desarrollaron diferentes manifestaciones culturales para su supervivencia, utilizando diversas formas de expresión para lograr una comunicación entre los miembros de su grupo. Pero no se tiene una información material sobre el uso de instrumentos

musicales, tampoco existe representaciones iconográficas descubiertas hasta el momento.

La única información disponible para este periodo, corresponde al trabajo de Bolaños, quien manifiesta lo siguiente:

"Del periodo lítico, por ejemplo, no existen referencias iconográficas que demuestren que los usaron. Pero no dudamos que debieron confeccionarlos rudimentariamente en material orgánico y tal vez piedra..."

(Bolaños: 2,007; 5)

Existen con seguridad otros medios de comunicación como los gritos, gestos, palmas entre las manos, formas de pisadas y naturalmente ciertos movimientos corporales que fueron las primeras manifestaciones de ejecución de los sonidos que el hombre adecuó de acuerdo a sus necesidades y su entorno.

Todos estos conocimientos fueron transmitiéndose de generación en generación, hasta alcanzar la utilización de diversos objetos como instrumentos musicales, que al parecer se logró con la sedentarización del hombre, aproximadamente hacia los años 7,000 y 6,000 años a.C, en la que se inicia la formación de grupos de recolectores, cazadores y pescadores en pequeñas aldeas. Esto a su vez, favoreció la domesticación de animales (Lumbreras: 1981). Una de estas expresiones artísticas que los hombres plasmaron en el afán de expresar sus sentimientos cotidianos, aparece en las cuevas y abrigos, como la cueva de Toquepala (9,000 a.C.), en la que se aprecia una escena que representa a una manifestación ritual en la que posiblemente expresaron también otras expresiones artísticas, tales como la danza y la música; ambas posiblemente en estrecha relación.

En los territorios del actual departamento de Ayacucho, los hombres que habitaron las cuevas de Pikimachay, Qaywamachay, Puente y otras, sobre cuya vida se ha recuperado información, se sabe que estuvieron inicialmente organizados en bandas de recolectores y cazadores y luego en grupos de aldeanos que ocuparon estacionalmente lugares aptos para la caza y recolección, entre los 7,000 a 6,000 años a.C. (McNeish: 1981). Fue tiempo en el que probablemente los instrumentos musicales y las diferentes

manifestaciones artísticas, también hayan mejorado y alcanzado una notoria diversificación, tanto la utilización de los instrumentos musicales, como la utilización de diferentes materias primas, una vez que hayan descubierto sus cualidades sonoras, sea por casualidad o por necesidad.

## **1.2.- PERIODO ARCAICO**

**(6,000 a 3,000 años a.C.)**

Durante este periodo, la mayor parte de los hombres que habitaron el Área Central Andina, principalmente en la parte de la sierra, se dedicaron a la domesticación de camélidos alto andinos, especialmente la alpaca y llama, mientras que los habitantes de la costa adoptaron la vida mixta de agricultores y pescadores (Lumbreras: 1985). En ambos casos, la base del sustento de la supervivencia de los habitantes era la caza, la recolección y la pesca, complementados con la agricultura incipiente como una actividad secundaria.

Los hombres que se dedicaban a la caza, conocieron el habitat, las costumbres y la alimentación de los animales, mientras que los habitantes que vivían en los insipientes poblados empezaron a dedicarse a diversas formas de trabajo en el arte manual (artesanía), así como los músicos se especializaron en la confección y ejecución de los instrumentos musicales.

El incremento poblacional continuó hasta que más tarde, se pasó a formar grandes urbes en las cuales se aprecia claramente la diferencia social entre los que viven en el núcleo urbano, que llegan a ser principalmente los que detentan el poder, mientras que los habitantes que viven en la periferia se encargan principalmente de ofrecer la mano de obra y servicios, incluido la música, a favor de los que ostentan el poder o del pueblo en general. A este grupo de habitantes se les conoce como artesanos.

Los artesanos en este periodo, realizan sus trabajos utilizando principalmente los huesos de animales cazados, pescados, conchas marinas, pieles de animales, así como también continúan utilizando las fibras

vegetales para la elaboración de cestos, redes y sus propias vestimentas, incluyendo el algodón más adelante. De igual modo, los especialistas en la elaboración de los instrumentos musicales utilizan diversas materias primas de su entorno.

Lavallée (2002) reporta que desde el año 7,000 a.C., en la sierra norte, ya se venía cultivando frejoles (*Phaseolus vulgaris*) y ajíes, tal como se demuestra en los hallazgos de restos de estos productos en la cueva de Guitarrero. Más tarde, a partir de los 5,500 años a.C., se cultivan otras especies de frejoles y lagenarias como la calabaza (*Cucurbita* y *lagenaria*); dichos productos más adelante, estarían siendo utilizados como instrumentos musicales.

De igual modo, en la región de Ayacucho, los hombres que habitaron esta parte durante este periodo, iniciaron la agricultura y el proceso de domesticación y crianza de animales. Este proceso fue favorecido por el clima que tuvo condiciones propicias para el desenvolvimiento y la vida del hombre, animales y plantas. La población aumentó en número, se incrementaron las aldeas, así como también sus nuevos conocimientos y experiencias que iban descubriendo tanto en el uso de instrumentos musicales y formas de expresión musical, como otras mejoras y cambios en su vida diaria, lo que les permitía mejorar su condición de vida. Se llegó a alcanzar un desarrollo cultural cada vez más complejo que impulsaba, a su vez, el crecimiento de necesidades tanto de mano de obra, como de servicios.

En cuanto a los instrumentos musicales de este periodo, a pesar de que en la etapa inicial aún se desconocía la cerámica; en nuestra investigación obtuvimos información de que las primeras evidencias se remontan hacia los finales de séptimo siglo e inicios del sexto a.C., en la cual ya se utilizaban diferentes instrumentos musicales, tal como lo muestran las recientes investigaciones arqueológicas. Por cierto, son los primeros instrumentos musicales que sugieren las primeras manifestaciones de la música.

Las primeras evidencias de la antara y la quena fueron encontrados en Chilca y Asia, jurisdicción del departamento de Lima. Esta información aparece en Bolaños (2007), siendo los instrumentos musicales más antiguos que se tienen para el Área Central Andina.

En cuanto a la primera evidencia arqueológica del uso de la quena, conocido también como flautas longitudinales, como instrumento musical, Hoyle (1985) menciona a Fung, quien registró en la aldea de Chilca, al sur de Lima, una quena de caña con decoración pirograbada de un personaje en pie tocando quena, el mismo que tiene aproximadamente una antigüedad de 5.200 a 4.900 a.C.

El arqueólogo Federico Engel, reporta otro hallazgo en el sitio de Santo Domingo, ubicado en la península de Paracas, en el actual departamento de Ica, con una antigüedad de 5,000 años a.C. Se trata de una quena que fue descubierta dentro de un contexto de entierro, asociado a dardos con puntas foliáceas de obsidiana y a lo que podría ser la primera red de pescar hecha a base de fibra de cabuya. Otro de los hallazgos que reporta Engel sobre las flautas o quenenas, es en Chilca, asociadas a contextos de entierro con una antigüedad de 3,700 años a.C. (Engel: 1966). En realidad, se trata de varias flautas longitudinales de huesos y una de madera con pirograbado de un personaje antropomorfo, que al parecer representa a un individuo que ejecuta una danza.

Otro hallazgo de quenenas o flautas, se produjo en el templo de las Manos Cruzadas en Kotosh (Huánuco), que corresponde a dos flautas hechas a base de hueso y una de barro (sin cocer), con un orificio de digitación, con una antigüedad de 3,000 años a.C.

En Caral, Ruth Shady (1999) reporta otro hallazgo de un número importante de instrumentos musicales, esta vez 32 flautas elaborados de huesos de pelícano, depositadas como ofrendas bajo el piso de la plaza circular en la Pirámide del Anfiteatro, junto a un contexto de una figurina humana de barro crudo sin rostro, a los cuales los clasificó como "flautas tubulares horizontales o traversas" (Shady: 1999). Se trata de tubos delgados con un orificio central de forma ovalada que sirve de embocadura,

algunos de ellos decorados con representaciones de monos, aves, serpientes y figuras humanas, mientras que otras no presentan ningún tipo de decoración. En ambos casos no se precisa el fechado.

Las investigaciones arqueológicas afirman que las primeras evidencias para el uso de los silbatos (aerófonos) se dan hacia los años 4,500 a. C. En el templo de las Manos Cruzadas, Kotosh, situado en el actual departamento de Huánuco, se descubren silbatos hechos a base de barro y hueso probablemente de animal.

Los trabajos de investigación que se vienen desarrollando en Caral, bajo la dirección de la arqueóloga Ruth Shady, reportan el hallazgo de instrumentos musicales, entre ellos el descubrimiento de 38 instrumentos de viento (aerófonos), posiblemente cornetas hechas de hueso de camélido o venado, decoradas con canales horizontales y sin embocadura (Shady: 2000). Dicho hallazgo fue en el sector de la misma Pirámide del Anfiteatro de Caral. Otro de los instrumentos musicales que ya se venía utilizando durante esta época, fue la sonaja, cuya evidencia arqueológica corresponde al hallazgo de una sonaja (idiófono de vaso), hecha a base de vejiga de animal, descubierta por Max Uhle en los trabajos que realizó en el norte del actual territorio chileno, específicamente en el Morro de Arica, tal como lo menciona Jiménez – Borja:

"...conocía la sonaja de vejiga de animal, quizás de pescado y llena de chinás". (Jiménez – Borja: 1955; 111).

El cultivo de las lagenarias durante esta época, posibilitó su uso como instrumento musical, tal como lo propone Curt Sachs y que corrobora Hoyle:

"...podríamos hipotetizar, que el hombre costeño al conocer la lagenaria como vegetal domesticado, alimenticio, pudo haberla usado también y desde mucho antes quizás, como un instrumento rítmico, al descubrir su potencial sonoro.." (Hoyle: 1985; 51).

Y esto tal vez haya inspirado a aprovechar otros materiales similares como instrumento musical, que probablemente usaron en sus danzas o expresiones musicales de aquel entonces.

### **1.3.- PERIODO HORIZONTE TEMPRANO / FORMATIVO (3,000 a 200 años a.C.)**

Durante esta época, la sociedad tiene una economía basada en la producción y existe una jerarquización social, alcanzando un alto grado de organización sociopolítica, apoyado en una economía basada en la agricultura y la ganadería (Lavallée: 2002). Se continuó construyendo edificaciones tanto civiles como religiosas en diversas partes del territorio peruano, entre las que se pueden mencionar en la costa norte a Áspero en Supe, Huaca Prieta en Chicama (La Libertad), 2,500 años a.C., Las Haldas en Casma (Ancash) 1,500 – 1,000 años a.C. De igual modo, en territorio ayacuchano también hubieron poblaciones que habitaron durante este periodo; entre ellos, podemos nombrar a Campanayuq rumi, Wichqana, Chupas y Waychawpampa.

En cuanto a la elaboración de los instrumentos musicales, se destaca el descubrimiento de la cerámica, luego de un largo periodo de prueba del cocimiento de la arcilla, para lo cual fue necesario el uso de hornos que favorecieron tener utensilios cocidos, con una dureza y resistencia al calor, al frío e impermeables. Así también los hornos servían para la elaboración de los instrumentos musicales de cerámica.

Desde la aparición de la cerámica en Puerto Hormiga, (actual territorio del Ecuador), hacia los años 3,000 a.C., desde donde se difundiría hacia el Sur y Norte de los Andes, mediante el comercio de productos comestibles como la yuca dulce (Lumbreras: 1981). Ello permitió el inicio de la elaboración de instrumentos de cerámica, ingresando la sociedad a una nueva etapa de su desarrollo cultural, en la cual se empezaba a manipular líquidos. Es decir, que fue un descubrimiento muy importante que cambió sus utensilios a base de lagenarias a otros mucho más resistentes, de barro

y arcilla cocida (cerámica). Con este hecho, más adelante, podrán confeccionar no solamente instrumentos musicales como silbatos, antaras, ocarinas, sonajas, trompetas, entre otros, sino también elaborar objetos domésticos como cántaros, ollas, platos, vasos, botellas, cucharas y una gama de vasijas de cerámica.

La cerámica más antigua del Perú, se encuentra precisamente durante este periodo en el Templo de Kotosh, fase Wairajirca, con una antigüedad de 1,850 años a.C., cuyas investigaciones fueron desarrolladas por La Universidad de Tokio. La presencia de la cerámica permitió al poblador andino mejorar su condición económica, social y cultural, que poco a poco va complejizarse, a medida que se fueron descubriendo diferentes formas, de acuerdo a sus necesidades, técnicas de manufactura, uso de pigmentos, inclusión de diseños iconográficos y la comercialización. (Lumbreras; 1988).

Para la elaboración de sus instrumentos musicales, los habitantes durante este periodo, utilizan no solamente la cerámica, sino también otros materiales que la naturaleza les ofrecía, tal es así que utilizaron también el hueso de los animales que ellos mismos cazaban para su dieta alimenticia. Uno de las muestras de un instrumento musical, en este caso un silbato traversa elaborado en hueso de animal (Bolaños; 2009), se encuentra en Kotosh, en el templo de las Manos Cruzadas, actual departamento de Huánuco, con una antigüedad de 3,000 años a.C. Al respecto se menciona que:

“se descubrió uno de los más antiguos instrumentos musicales: un silbato muy pequeño de hueso que data de más de 3.000 años a.C. (figura 3), así como algunos silbatos que, al parecer, fueron usados para cazar o hacer algún tipo de señales”. Bolaños: 2009; 224).

El instrumento al que Bolaños se refiere como figura 3, es lo que mostramos a continuación:



Silbato traversa de hueso de la cultura Kotosh. (MNAAH)

Fuente: Bolaños: 2009; 24.

Durante este periodo ya se desarrollaba otra actividad económica, se trata del intercambio de productos que probablemente se inició anteriormente y vino desarrollándose paulatinamente hasta alcanzar una diversificación, tanto de productos como en formas de intercambio, producto de una interacción entre la costa con la sierra y la selva, principalmente con productos marinos y suntuarios; entre ellos, el *Strombus* y los *Spondylus*, posiblemente para fines ceremoniales, (Lumbreras: 1981). No se descarta el intercambio de productos como algodón y otras especies que no se producían en la sierra.

Una de las culturas más importantes de esta época es Chavín, cuyo núcleo estuvo en el actual departamento de Ancash, desde donde se impulsó la dispersión cultural a todo el territorio que alcanzó a influir.

En cuanto a la presencia de instrumentos musicales en este periodo, podemos mencionar las antaras de cerámica, procedentes de la costa norte (Virú) caracterizadas por tener tubos en forma de bulbo, con la diferencia de que en la costa sur (Paracas y Nasca) los tubos de las antaras fueron cilíndricas.

Otro hallazgo que muestra el uso de la antara durante esta época, es el hallazgo de esculturas o figurinas en la zona de Jequetepeque, correspondiente a la cultura Salinar. Una de ellas representa al ejecutante de una antara o llamado también flauta longitudinal en juego o flauta de pan, consistente en cuatro tubos atados con cordones decoradas que se asemejan al estilo Chavín.

La información que proporciona Hoyle (1985) sobre los silbatos y

ocarinas para esta época, pertenecen a Tembladera, valle de Jequetepeque, cuyas colecciones están en manos de coleccionistas particulares.

En la costa sur del territorio peruano, también aparecen instrumentos musicales para este periodo, descubiertos por Willey y Corbert (1964) en Paracas (Hoyle; 1985), consistentes en flautas hechas a base de hueso de ave con cuatro orificios de digitación, asociados a la tumba de un niño, con una antigüedad de 2,700 a. C.

Otro dato importante es el de Ana María Hoyle (1985), quien da cuenta de los descubrimientos de Wendt en 1964 y Engel 1966, en el sitio arqueológico de Rio Seco, ubicado al norte de Lima, donde encontraron flautas de hueso con una antigüedad de 1,800 a 1,600 a.C. Otros descubrimientos se produjeron en Asia, ubicado en el Valle de Omas, actual departamento de Ica. Se trata de un hueso decorado en una cara con estrellas, mientras que en la otra cara estaba decorada con monos tocando trompetas, con una antigüedad de 1,600 -1,300 a.C. Las trompetas tocadas por los monos, son parecidas a los que se usaban en Virú, durante la primera parte del Intermedio Temprano en la costa norte.

Hoyle (1985) reporta el hallazgo de instrumentos aerófonos en la costa de Tembladera, donde se recogieron de modo empírico, una serie de figurinas huecas con decoraciones antropomorfas, tocando instrumentos aerófonos como flautas y trompetas, pero que se desconoce su asociación estratigráfica. De acuerdo al lugar donde fueron recogidos, Hoyle les atribuye una antigüedad de 700 años a.C.

Bolaños (2007) obtiene información concerniente a quenás de hueso de ave, principalmente pelícano y una antara procedente de Cabeza Larga, hecha en cerámica, con un estilo propio de la costa sur.

Entre las evidencias del empleo de instrumentos musicales para esta época, precisamente dentro del contexto Chavín, obtuvimos información sobre una representación escultórica en bajo relieve de un personaje con una trompeta de caracol marino, trabajadas en algunas losas de la plaza circular del Templo de Chavín. Esta representación exhibe una de las primeras muestras del uso del caracol, como instrumento musical, pero a su

vez, indica sobre la ubicación de esta representación en una plaza pública, como parte de un ritual donde había:

“...un ejecutante con una trompeta de caracol marino. De estas indígenas se deduce por el lugar donde están ubicadas que las trompetas fueron empleadas para, tal vez, convocar a los ritos que allí se efectuaban.”  
(Bolaños: 2007; 14).

Esto debido básicamente a que dicha plaza pública se encuentra ubicada en una zona estratégica del templo, situado entre dos ríos de diferentes niveles, el Mosna y el Wacheqsa, y en las galerías debajo del monumento y cercana a ésta se encuentran túneles que los interconectan a un sector de estos laberintos subterráneos. Bolaños continúa describiendo estos túneles:

“...fue un acueducto para unir los dos ríos citados y las galerías anexas a él,...este ingenio debió ser parte de un sistema hidráulico sonoro que funcionó deslizando agua del río de arriba hacia el río de abajo por el acueducto, donde en un sector de su recorrido había una escalinata para producir ruido acústico por turbulencia; ruido que captaban con otros túneles angostos conectados a unas galerías, donde lo reverberaban y amplificaban, para de allí conducirlo, también por túneles, hasta el espacio subterráneo donde se encuentra el lanzón”. (Bolaños: 2007; 14)

Otra evidencia para la costa peruana, es el hallazgo de una trompeta de caracol *strombus galeatus* con dibujos incisos con influencia Chavín.

El uso de instrumentos musicales en general, durante el formativo medio y superior, habría alcanzado mayores dimensiones tanto territoriales, como de variedades. Así lo demuestran los diversos hallazgos, en diferentes sitios arqueológicos. Entre ellos, podemos mencionar las evidencias arqueológicas encontradas en excavaciones realizadas por Jhon Rick en el año 2001, en la galería de los Caracoles del Centro Ceremonial de Chavín de Huantar, donde se descubrieron 20 trompetas hechas a base de caracol marino (*Strombus galeatus*) con fechados radiocarbónicos que datan entre los años 800 a 500 a.C. Las características sobresalientes de algunas de

estas trompetas, las encontramos en la publicación del Museo Nacional de Chavín (2008):

- Una trompeta que muestra una decoración incisa, representando el perfil del rostro de un personaje mitológico con rasgos felínicos, el cual se repite alternadamente alrededor del instrumento.
- Dos trompetas que muestran una decoración incisa y excisa formando bajos relieves, alternados con diseños incisos sobre las superficies de los instrumentos musicales.
- Una trompeta que muestra una decoración incisa representando rostros humanos estilizados, así como círculos incisos en la parte central del objeto, bajo los cuales se observan rectángulos incisos.
- Dos trompetas que muestran unas líneas de círculos incisos con puntos concéntricos excisos.

Cabe destacar que el uso de los caracoles marinos, como instrumento musical, habría empezado en el vecino país del Ecuador, durante el periodo Valdivia - II, todavía hace 3,300 años a.C., tal como lo manifiesta Silva, quien refiere:

"En Real Alto (Ecuador), un centro ceremonial, Donald Lathrap y otros (1977) descubrió una trompeta de caracol marino en estratos correspondientes a fines del periodo Valdivia- II..." (Silva: 1978; 11).

El uso del caracol marino como instrumento musical se introdujo al territorio peruano como parte del intercambio comercial entre los pueblos de la costa norte inicialmente y luego entre los pueblos del centro y sur del Perú prehispánico, hasta llegar a formar parte del entorno de cada una de las sociedades que lo usaron.

Bolaños (2007) menciona la existencia de trompetas y silbatos, tambores y antaras de cerámica que datan de unos 400 años a.C., especialmente pertenecientes a las culturas Salinar, Vicús, Tembladeras, Moche y Nasca.

Otro descubrimiento importante de los instrumentos musicales fue el hallazgo de un cascabel de metal en Bellavista Nueva, actual departamento

de Lima, por Mejía Xesspe en el año 1982, correspondiente a los finales del periodo Formativo.

Heather Lechtman (1975), luego de haber estudiado siete láminas de oro en forma de jaguares, provenientes del actual departamento de Lambayeque, que datan de los finales del Periodo Formativo u Horizonte Temprano e inicios del Intermedio Temprano (400 y 100 años a. C), sostiene que pudieron haber correspondido a sonajas de oro, porque dos de ellos, contenían piedras pequeñas y que éstas sonaban al sacudirlas y además, tenían perforaciones que servirían para colgar a la vestimenta del personaje, que al momento de estos movimientos producía un sonido especial.

En relación al uso de tambores, Bolaños (2007) refiere que su uso correspondería a la fase Paracas Cavernas, con cierta influencia de Chavín. De igual modo, menciona el uso de tambores, silbatos y antaras de cerámica, con una antigüedad de 400 años a. C.

#### **1.4.- PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO / DESARROLLOS REGIONALES (200 años a.C. a 550/600 d.C.)**

Durante este periodo, los contactos entre los pueblos fueron progresando, básicamente debido al intercambio de productos entre los pueblos que habitaban diferentes pisos ecológicos, permitiendo además el intercambio cultural de cada uno de ellos. Esta actividad hizo que los productos que no se cultivan en una determinada región, llegaran a otra, junto con el nivel de conocimientos y experiencias de la otra cultura, incluyendo naturalmente el uso de los instrumentos musicales.

Entre las culturas que se organizaron y desarrollaron a nivel regional, durante este periodo, podemos mencionar a Moche o Mochica, cultura que se desarrolló en los valles de Moche y Chicama, en el actual departamento de La Libertad y La Cultura Lima, que se desarrolla entre los valles Chillón, Rímac y Lurín del actual departamento de Lima. La Cultura Nasca que se desarrolló en el actual departamento de Ica. La Cultura Recuay que se

desarrolló en los territorios del actual departamento de Ancash. La cultura Tiwanaku que se desarrolló en los territorios del altiplano (Puno y Bolivia) y la cultura Warpa que se desarrolló en el valle de Ayacucho.

Estos pueblos transmitieron sus conocimientos a sus sucesores, consolidando la continuidad del conocimiento. Esta forma de transmisión permitió que el uso de los instrumentos musicales y la práctica de la música, también sea transferido sucesivamente de generación en generación.

Sobre esto Hoyle (1985) al referirse a la sociedad Mochica, refiere:

“...caso de los mochicas, que concebían la música y la danza como atributos supremos de la divinidad y los más generosos dones concedidos por ella a sus hijos predilectos”. (Hoyle: 1985).

Esta continuidad se mantiene precisamente gracias a la difusión de padres a hijos. Así se conoce que la tradición del uso de la antara, según Dawson (1964), se originó en la costa sur, específicamente a partir de Paracas Fase 9. En la cultura Vicús, aproximadamente hacia los años 300 a. C, existen algunas representaciones iconográficas sobre la continuación del uso de la antara en este periodo. Las muestras gráficas corresponden a antaras de tipo escalera convergente, en forma de W. A estos instrumentos, Ana María Hoyle los denomina flautas sin canal de insuflación longitudinales en juego, Hoyle (1985). Ella reporta una serie de descubrimientos en diferentes partes de la costa peruana, entre ellos cita a M. West en el año 1975:

“...en el asentamiento Puerto Moorin del Valle de Virú, M. West, en 1975, encuentra innumerables fragmentos de antaras de arcilla de dos tipos muy definidos: tubos fusiformes con revestimiento de arcilla y tubos rectos sueltos...” (Hoyle: 1985; 73).

Durante esta época en este territorio, al parecer ya era usual la utilización de la antara como parte de su instrumental musical en los diversos eventos de su vivencia.

Hoyle hace una comparación de las antaras halladas por M. West en 1975, y las antaras fusiformes que ella encontró en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, procedentes de los valles de

Virú y Chicama; diferenciando en la técnica de manufactura entre ambos grupos. Esto mismo se habría extendido a lo largo de la costa peruana:

“La producción y uso de antaras de arcilla y su técnica de manufacturación fue dispersada a todo lo largo de la costa andina”. (Hoyle: 1985; 74).

Por otra parte, la misma autora menciona sobre el hallazgo por parte de Vergara en 1983. Se trata de fragmentos de cerámica correspondientes a antaras, asociados a una galería del edificio principal del Templo de Sechín y en la Playa Grande, en la Tablada de Lurín, donde se encontraron antaras de arcilla, cocidas y sin cocer que corresponden al periodo Maranga “A”. Igualmente en Paracas, Ocucaje, Fase 9 y 10, fueron halladas antaras de tubos fusiformes.

Otro de los vestigios de estas antaras fusiformes fue encontrado en Jauja, Junín, correspondiente a la Fase Usupukio “E” del periodo Intermedio Temprano, razón por la cual Hoyle cree que esta tradición del uso de antaras de fusiformes abarcó también la sierra:

“Por lo tanto, suponemos que el radio de difusión fue más allá de la costa, abarcando también la sierra.”  
(Hoyle: 1985; 74).

De acuerdo a los informes obtenidos, en la cultura Moche también fue construido a base de caña, siendo de uso común, tal como aparece en las representaciones iconográficas de las vasijas arqueológicas Moche. Del mismo modo lo fue en la cultura Virú, mientras que las antaras hechas a base de cerámica, provienen de las culturas que se desarrollaron en la costa sur del Perú, principalmente de las culturas Paracas y Nasca.

Los trabajos de Palacios y Guerrero (1992), también manifiestan que en una tumba descubrieron antaras de caña en estado de descomposición, asociadas a otros instrumentos del estilo Nievería como: botella silbadora, ocarina zoomorfa y quena de hueso, con una antigüedad de 600 d.C. Dan cuenta que fueron encontrados en Huachipa, en una zona colindante a la quebrada Canto Grande, jurisdicción del distrito de San Juan de Lurigancho, de la provincia de Lima.

Las investigaciones de Américo Valencia (2007) evidencian que el Siku o Zampoña, es herencia de una gran cultura pre-inca de la costa sur del Perú: la Cultura Nasca (300 a.C.- 600 d.C.). El autor sostiene que en esa cultura existían conjuntos de sikuris muy similares a los actuales; es decir, había grupos de músicos que tocaban las antaras de cerámica mientras danzaban.

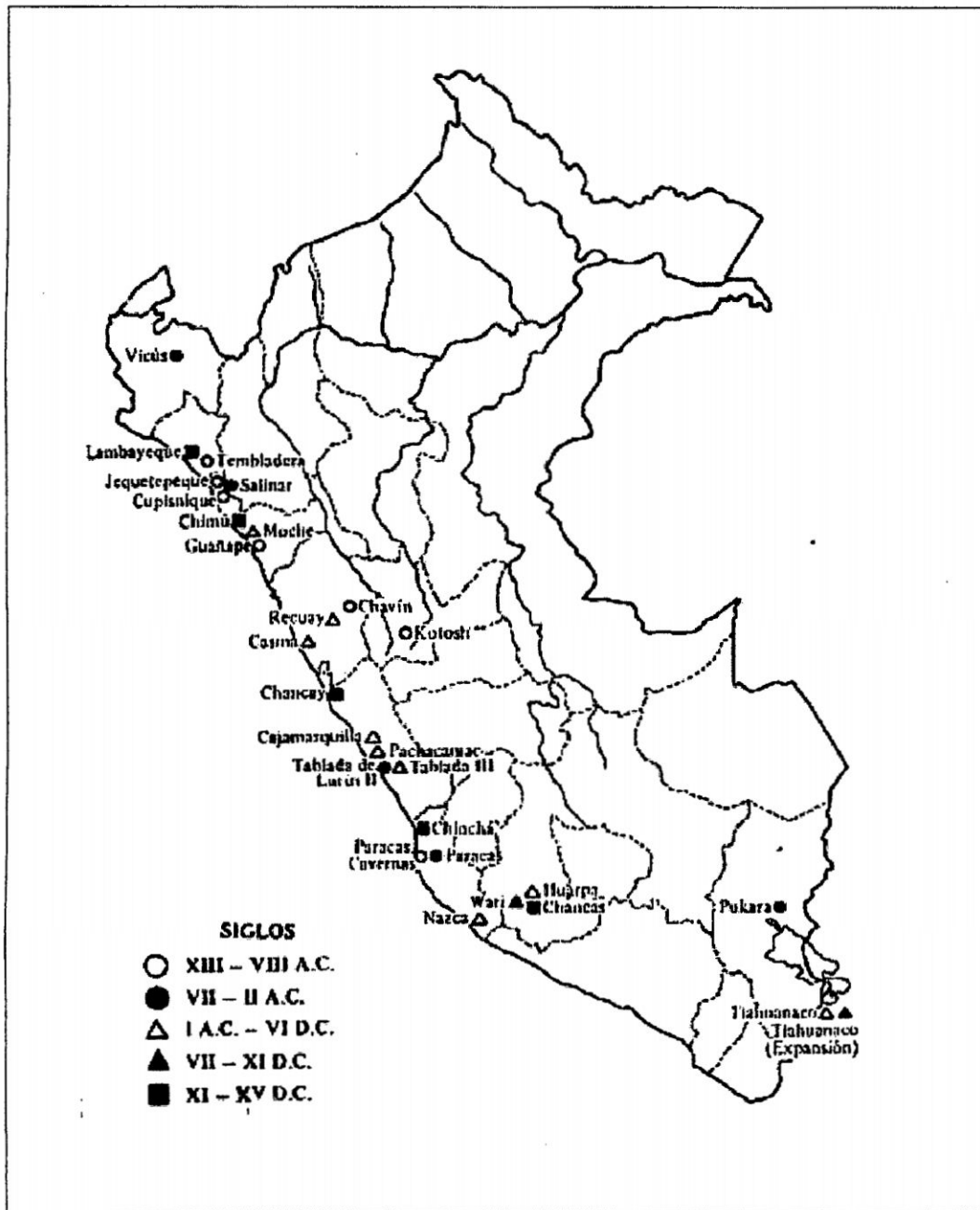
En cuanto al uso del silbato, instrumento al cual Ana María Hoyle lo conoce como flauta con canal de insuflación vascular (Hoyle: 1985), se obtuvo información del descubrimiento por los trabajadores de las ladrilleras de Huachipa, muy cerca al cerro Canto Grande, en la que se encontraron ocarinas y silbatos de arcilla con una antigüedad aproximada entre los años 300 a. C a 100 d. C. (Palacios: 1988).

En cuanto a la quena, conocida también como flauta o flauta sin canal de insuflación longitudinal aislada, su uso en la cultura Moche, se puede identificar mediante la representación iconográfica, donde se muestran individuos ejecutando flautas longitudinales que parecían ser de caña, con la base abierta; no se distinguen los orificios de digitación.

La sonaja es otro instrumento musical que se utilizó en este periodo. En la costa norte, este instrumento es conocido como chalchalcha, corresponde a una sonaja utilizada en la cultura Virú, cuyo uso fue el de causar ruidos en base a sonidos de metal con movimientos intencionados en escenas rituales y guerreras. Para ello utilizaron como pectorales, brazaletes, coronas y otros objetos a manera de adornos, hechos a base de metal, principalmente de cobre en aleación con el oro y plata, conocido también como Tumbaga (Hoyle: 1985). Habiendo también vestigios del uso de estos instrumentos por la cultura Moche, tal como aparecen las muestras iconográficas de las vasijas.

Durante este periodo, diferentes instrumentos musicales fueron hechos a base de diversas materias primas, como cerámica y metal principalmente, sin descartar su obtención en forma natural a partir de las lagenarias.

**CULTURAS Y LUGARES DONDE SE ENCUENTRA EVIDENCIAS  
DE MANIFESTACIONES CULTURALES**



Fuente: César Bolaños 2007.

Al respecto Hoyle menciona que los Moche, fabricaron este instrumento a base de metal, no sólo de cobre, oro y plata, si no de la aleación de estos metales:

“Las sonajas con agarradera de la cultura Moche también fueron hechas en metal, utilizándose para ello la aleación de varios metales, técnica llamada comúnmente tumbaga. Los metales utilizados son el oro, cobre y plata”. (Hoyle: 2005; 118).

Del mismo modo, reporta sobre los diferentes tipos de sonajas de metal que utilizaron los Moche, entre las cuales podemos mencionar:

- 1.- Ovoidales.- Sonajas cuyo cuerpo o caja de resonancia presenta forma ovoidal.
- 2.- Carenada.- Este tipo de sonaja cuenta solo con el cuerpo o caja de resonancia, debido a la pérdida de sus partes.
- 3.- Trapezoidal.- Dos sonajas cuyos cuerpos o caja de resonancia tienen forma de trapecio.

En relación al uso de las ocarinas durante este periodo, podemos citar los hallazgos en la quebrada Canto Grande, jurisdicción del distrito de San Juan de Lurigancho, donde descubrieron en una tumba, una ocarina zoomorfa, en contexto con antaras de caña, botella silbadora y quena de hueso, correspondientes al estilo Nievería, con una antigüedad de 600 d.C. (Palacios y Guerrero: 1993).

Sobre las técnicas de manufactura de las ocarinas, Hoyle refiere que en la cultura Moche, utilizaron la técnica mixta: el moldeado y el modelado.

“Dos instrumentos de decoración zoomorfa mostraron huellas de haber sido elaborados mediante dos técnicas alfareras. La cabeza fue hecha a molde, no así el mango y la parte cónica superior que fueron modelados pegados posteriormente; las huellas de estas uniones se pueden observar con mucha claridad. (Hoyle: 1985; 116).

Otro instrumento musical utilizado durante este periodo fue el tambor, principalmente por los Nasca. Confeccionaron tambores de cerámica de diferentes tamaños, a los cuales se complementó con pieles de animales. Estos fueron usados en las celebraciones de diferentes fiestas o ceremonias

rituales. El uso de este instrumento también se reporta de la costa norte, principalmente por la cultura Moche, a partir de la representaciones iconográficas que dejaron plasmados.

El uso de los pututos se da durante este periodo, inclusive fueron fabricados a base de cerámica, tal como señala Bennett (1950), quien reporta el hallazgo de varios fragmentos de trompetas del tipo Strombus.

## **CAPITULO II**

### **EL SITIO ARQUEOLÓGICO DE CONCHOPATA**

#### **2.1.- UBICACIÓN GEOGRÁFICA**

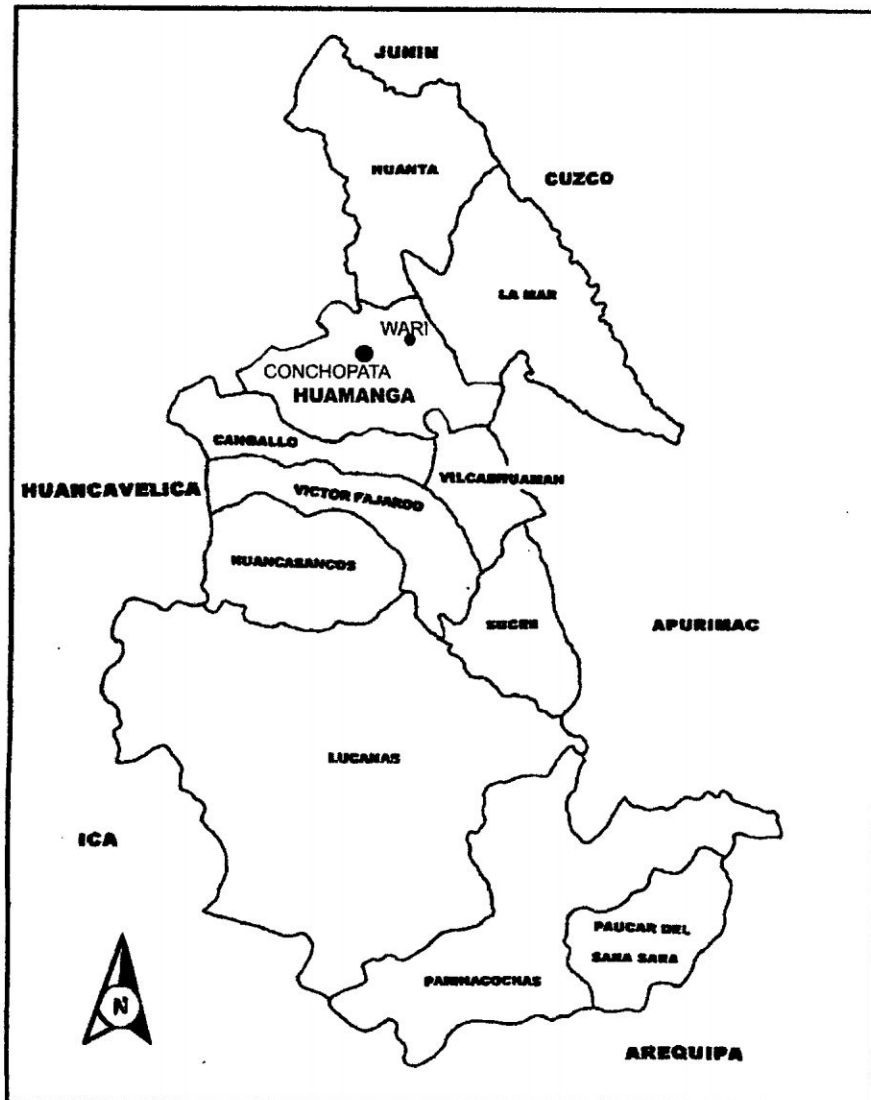
El sitio arqueológico de Conchopata, en su época, fue capital regional con rango menor que la ciudad de Wari (Ochatoma - Cabrera; 2010), razón por la cual tiene una distinción importantísima a nivel regional. Precisamente de este sitio proceden la mayor parte de las muestras de los instrumentos musicales materia de la presente investigación.

Conchopata "*Qunchupata*" se encuentra ubicada a 2 Km, hacia el lado noreste de la Plaza Mayor de la Ciudad de Huamanga, cerca al terminal del aeropuerto Alfredo Mendivil Duarte, situado hacia el lado oeste de la pista de aterrizaje del mismo aeropuerto. Políticamente, se encuentra en la jurisdicción del distrito de Ayacucho, provincia de Huamanga y departamento de Ayacucho.

El área que aún queda del yacimiento arqueológico está dividida por la pista de la Av. del Ejército, la misma que lo corta de sur a norte, dividiéndolo en dos partes: el sector "A", el área del lado oeste de la Avenida y el sector "B", el área que se encuentra hacia el lado este. Conchopata está situado entre las coordenadas geográficas 74°12'415" de longitud oeste y 13°09'87"

de latitud sur, y sus coordenadas UTM son Section 18L, Este 0585951 y Norte 8545428.

## CONCHOPATA EN EL DEPARTAMENTO DE AYACUCHO



El sitio arqueológico de Conchopata, geográficamente según Pulgar Vidal, se encuentra situado en la región Quechua. Está ubicado en la ecozona definida como Estepa Espinosa Montano Bajo o también Bosque seco Montano Bajo (Tossi: 1960), mientras que Richard Mac Neish definió a esta zona como ecozona Monte espinoso (Mac Neish et al: 1981). El contexto ambiental se caracteriza por su sequedad y aridez, presenta un

clima propio de la región con una atmósfera seca y con precipitaciones anuales que varían de 400 mm a 600 mm. La temperatura varía de 12° a 18°C, diferenciándose hasta tres estaciones bien definidas:

Una estación seca y árida que se manifiesta entre los meses de mayo a agosto, temporada en la que hay ausencia de precipitaciones pluviales y las temperaturas descienden a 2° y 4° C, haciendo un frío intenso, formando en algunos casos una escarcha nocturna debido a la helada que cae durante esta temporada. En este tiempo, en toda la región andina, se realiza la cosecha mayor y a su vez, es la temporada donde los animales de pastoreo bajan de los echaderos a las proximidades de los centros poblados y se encuentran pastando en los campos de cultivo post cosecha.

Entre los meses de agosto, septiembre y octubre, se presenta la temporada de siembra mayor, en esta época la temperatura aumenta gradualmente, al igual que las lluvias esporádicas, acompañadas por vientos fuertes que azotan generalmente por las tardes, principalmente durante los meses de agosto y setiembre, para luego pasar a un periodo de lluvia inicial o precipitación moderada, el cual es aprovechado para la siembra mayor en toda la región de Ayacucho.

Otra temporada se caracteriza por la presencia de lluvias continuas o precipitaciones intensas, se inicia en octubre y se prolonga hasta los meses de marzo y abril. La temperatura durante esta temporada es cálida, con una sensación de intenso calor principalmente al medio día.

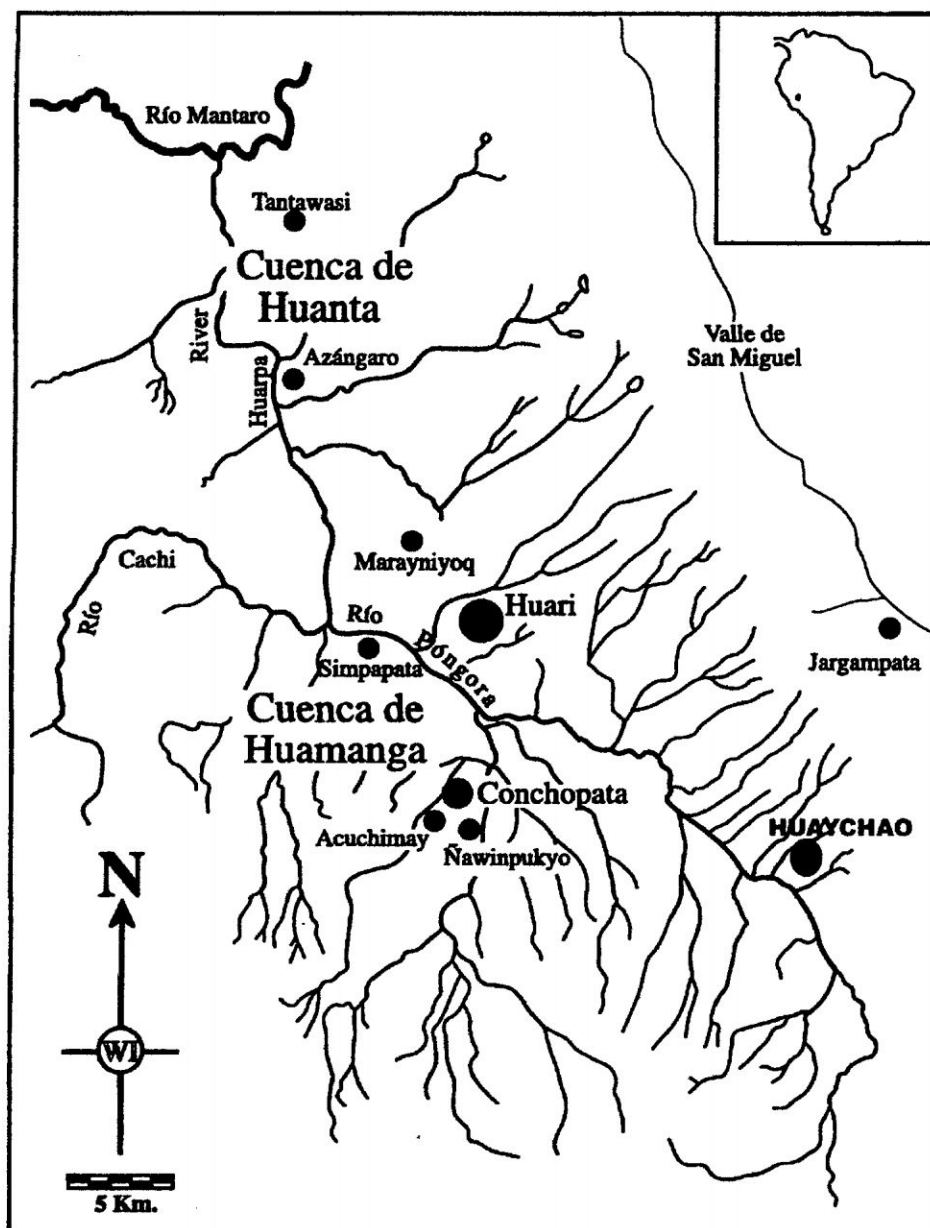
En general, el clima en el valle de Ayacucho es propio de la región Quechua; es decir cálidas al medio día y frescas al atardecer, mientras que en las horas de la noche, baja gradualmente la temperatura, llegando a las más bajas, en las primeras horas de la madrugada, principalmente en el invierno.

### **2.1.1.- LÍMITES**

El sitio arqueológico de Conchopata se ubica al noreste del actual barrio de Conchopata, cuyo límite por el este es la pista de aterrizaje del

aeropuerto, por el norte la urbanización Aeropuerto, urbanización Corpac y el terminal aéreo del aeropuerto Alfredo Mendivil Duarte; por el oeste el Jr. Amancaes y la quebrada de Maracanà y por el sur la Asociación de Vivienda "Los Artesanos" de Conchopata y la parte sur de la Asociación de Vivienda "María Cordero". Los habitantes de esta última, aseguran ser los dueños de este yacimiento arqueológico que guarda en sus entrañas la mayor y mejor información de nuestro pasado milenario.

### CONCHOPATA Y HUAYCHAO EN EL VALLE DE AYACUCHO



Fuente: William Isbell (2000)

## **2.2.- INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS PREVIAS EN CONCHOPATA**

Conchopata, hasta el momento, es uno de los sitios que más se ha trabajado arqueológicamente en Ayacucho y que cuenta con la mayor información científica para el Horizonte Medio y el desarrollo cultural de Wari.

Las primeras informaciones arqueológicas de este sitio se remontan a 1927, cuando Benedicto Flores lo describe como un basural con presencia de material cultural, principalmente fragmentos de cerámica y lo define como un asentamiento de los Pokras.

Los primeros trabajos sistemáticos se realizan con Julio C. Tello en 1941-1942, quien hace las primeras intervenciones arqueológicas y encuentra una gran cantidad de fragmentos de cerámica gruesa correspondientes a vasijas grandes, llamándolas urnas ceremoniales. A estas urnas más tarde, Menzel los definió como el estilo Conchopata (Menzel: 1964). De acuerdo a Isbell, éstos trabajos de Tello se realizaron en la parte norte del Sector "B" de Conchopata (Isbell; 2002).

En 1,947, Alfredo Parra Carreño se refiere a Conchopata como un importante centro prehistórico, en su trabajo titulado "Historia Primitiva de Huamanga".

A mediados del siglo XX, continuaban las intervenciones en Conchopata y cada vez fue alcanzando mayor interés en saber y conocer la importancia y la verdadera cronología de su ocupación. Continuaron Manuel Bustamante, José Casafranca y Pío Max Medina quienes se refieren a este sitio.

Lumbreras en los años 1960 y 1961 realiza trabajos de excavaciones sistemáticas en los tres sectores: "A", "B" y "C", en unidades de 2 x 2 y 3 x 3 metros. Como resultado de estos trabajos plantea tres momentos de ocupación, encontrando, además, restos de ofrendas, canales de drenaje y unidades habitacionales con abundante material de instrumentos de producción alfarera, definiéndolos como talleres de elaboración o producción de cerámica.

Otra de las intervenciones arqueológicas de Lumbreras fue en 1,964, cuando se construía el aeropuerto de la ciudad de Ayacucho, descubriendo varios contextos funerarios.

En 1,970, como parte del Proyecto Arqueológico Botánico Ayacucho – Huanta, dirigido por Richard Mac Neish, nuevamente se interviene arqueológicamente en Conchopata. Esta vez, en la parte norte del Sector “A”, encontrando viviendas con contextos domésticos y varios contextos funerarios. Por todas estas evidencias, Lumbreras planteó que Conchopata fue un lugar muy importante económica y políticamente en los inicios de Wari y más tarde se convierte en un lugar secundario:

“Esto, a su vez nos permite postular la hipótesis de que Conchopata en los primeros tiempos de la cultura Wari era un centro de gran importancia económica y política y que en la época de apogeo de Wari devino en centro secundario, dependiente de Wari...” (Lumbreras: 1974; 182).

En 1,977, cuando se realizaban trabajos de apertura de zanja para el tendido de tuberías en la Av. del Ejército, intervienen William Isbell, Abelardo Sandoval y José Cahuas, recuperando muchos fragmentos de cerámicas gruesas decoradas, similares a los fragmentos encontrados por Tello en 1,942. Además, descubrieron una ofrenda con fragmentos intencionalmente rotos de unos 25 cántaros cara gollete, pertenecientes a la Época 1B del Horizonte Medio. Hacia el norte de la primera ofrenda Isbell reporta el hallazgo de otro contexto funerario, consistente en restos de cinco mujeres jóvenes, aparentemente sacrificadas como parte del mismo ritual (Isbell, Cook y Cabrera: 2002).

En la década del 80, se reinician los trabajos en Conchopata. Es así que en 1982, Denisse Pozzi-Escot realiza trabajos arqueológicos, específicamente el levantamiento topográfico del sitio de Conchopata, dividiéndolo en dos sectores: “A” y “B”, separados por la Av. del Ejército. Las excavaciones se concentraron en el Sector “A”, cercano al lugar donde intervino Lumbreras y al de la ofrenda de 1,977 de Isbell. En esta intervención descubren 25 espacios arquitectónicos de formas cuadradas y

rectangulares con accesos. Además, se encontró abundante cantidad de instrumentos de producción alfarera como alisadores, moldes, paletas, pulidores, con lo cual se refuerza los planteamientos de que este sitio arqueológico fue un centro productor alfarero y lugar donde se cumplían funciones rituales y actividades agrícolas durante la época del Horizonte Medio. Es decir, durante el desarrollo de la sociedad Wari (Pozzi-Escot: 1985).

El año de 1,991 se realiza otra investigación arqueológica; a raíz de las construcciones de viviendas modernas por la Asociación Magisterial Pro Vivienda "María Cordero", asociación que sostiene ser dueña de toda el área de Conchopata. Esta vez intervienen Ismael Pérez y José Ochatoma, centrando sus trabajos en la parte norte del Sector "A", descubriendo entre otros, un horno de forma circular y espacios arquitectónicos que cumplían la función de vivienda taller. Pérez continúa trabajando en 1,993, en esta oportunidad conjuntamente con estudiantes de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Los trabajos se concentraron en la parte sur del Sector "B", sacando a luz más espacios arquitectónicos que hayan cumplido funciones como talleres de producción alfarera, por los instrumentos encontrados.

Los trabajos de investigación arqueológica en Conchopata continúan, esta vez en el año 1,997, con la intervención del "Proyecto Arqueológico Excavaciones en un Poblado Alfarero de la época Huari", financiado por Wenner Green Foundation for Anthropological Research Temporada 1,997, bajo la dirección de los arqueólogos José Ochatoma y Martha Cabrera. Dichas excavaciones arqueológicas contaron con la participación de egresados y estudiantes de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, logrando definir diversas áreas de actividad, entre ellas hornos, talleres, lugar de descanso y lo más importante, el descubrimiento de un recinto circular en forma de "D".

Las investigaciones continúan en 1998, en el sector "B"; esta vez con el apoyo de la National Geographic Society, la Universidad Binghamton de New York de los Estados Unidos de Norte América y la Universidad de

Huamanga, dirigidos por José Ochatoma y Martha Cabrera, en el que se descubrieron más espacios arquitectónicos domésticos, talleres de producción alfarera y basurales.

En el año 1999, se continuó investigando en Conchopata, con el apoyo de la National Geographic Society. Dichos trabajos fueron dirigidos por William Isbell, Anita Cook y Martha Cabrera. Desde esta fecha hasta el año 2,003 continuaron las investigaciones arqueológicas intensiva y extensivamente, siendo hasta ahora, la más grande investigación con rigor científico que se desarrolló en esta parte de Ayacucho. En todas las temporadas, se obtuvieron algo más de 12 toneladas de material cultural, entre fragmentos de cerámica, óseo, lítico, malacológico, metal, material orgánico, muestras botánicas, vasijas completas provenientes de ofrendas, y 187 espacios arquitectónicos revelados. Dentro de estas intervenciones, precisamente fueron descubiertos la mayor parte de los instrumentos musicales, materia de la presente investigación, de los cuales nos ocuparemos más adelante. Habiendo aún mucha información que falta procesar y sacar a luz.

### **2.3.- CRONOLOGÍA DE CONCHOPATA**

La cronología del sitio arqueológico de Conchopata, fue abordada por primera vez por Dorothy Menzel (1964), quien situó la ocupación de Conchopata en el último siglo aproximadamente del Periodo Intermedio Temprano y la Época 1 del Horizonte Medio, es decir entre los años 500 y 700 años d.C.

Desde esta fecha, hasta bordear los finales del siglo pasado, aún no había otro fechado que podría aclarar el tiempo de ocupación en Conchopata. Hasta que José Ochatoma, Martha Cabrera, William Isbell y Anita Cook, intervienen sistemáticamente en el sitio arqueológico de Conchopata. A partir de lo cual se continuaron las investigaciones, dando lugar a la obtención de muestras que fueron sometidas al radiocarbono por Isbell, quien al referirse al fechado de Menzel acota:

"Si éste se inició alrededor de 550 d.C. y la Época 1 terminó en 700 d.C., los fechados radiocarbónicos de Conchopata debieran concentrarse entre 400 y 700 d.C." (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 243).

Isbell somete al radiocarbono a 19 muestras de materia orgánica, obtenidas en las excavaciones en Conchopata de las temporadas 1,998 al 2,000. Luego de esto, admite que algunas muestras del fechado, no coinciden con la propuesta de Menzel, habiendo fechados más tempranos y más tardíos:

"En realidad, varios de ellos sí caen dentro de este marco, pero nuestras excavaciones produjeron suficientes fechas más tardías como para indicar que el centro cívico de Conchopata debe haber sido ocupado más tarde de lo que se pensaba. Asimismo descubrimos evidencias de actividades más tempranas allí." (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 243).

La información proporcionada por Isbell es muy valiosa, siendo el grupo más grande de fechados cronométricos para el sitio arqueológico de Conchopata y para la época del Horizonte Medio en la región de Ayacucho y la sierra peruana (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 243).

Luego de someter las muestras elegidas al fechado del radiocarbono, William Isbell propone la división de la ocupación de Conchopata en cinco fases.

- 1.- Fase Huamaní. (300 a. C. a 300 d.C.)
- 2.- Fase Mendoza. (300 a 550 d.C.)
- 3.- Fase Silva. (550 a 700 d.C.)
- 4.- Fase Huisa. (700 a 850 d.C.)
- 5.- Fase Alarcón. (850 a 1,000 d.C.)

### **3.3.1.- Fase Huamaní. (300 a. C. a 300 d.C.)**

Esta fase de Conchopata, Isbell lo ubica dentro de los finales del Horizonte Temprano e inicios del Intermedio Temprano, básicamente corresponde a los primeros pobladores de la cultura Warpa que

ocuparon Conchopata. Probablemente se trate de un pequeño poblado con pocas viviendas, razón por la cual existen pocas evidencias de esta fase, tal como lo manifiestan Isbell, Cook y Cabrera (2002):

"Se han identificado pocos artefactos procedentes de esta temprana fase. Ella está representada por un único fechado radiocarbónico de  $240 \pm 40$  a.C., procedente de carbón asociado a los restos dañados de un muro de piedra y algunos tiestos descubiertos debajo de los edificios más tempranos de Conchopata." (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 243).

Así como ellos manifiestan que los restos materiales que pudieron haber dejado los pobladores de esta fase, fueron muy pocos; es probable también que fueron disturbados y/o retirados en el momento de abandono de este sitio, debido básicamente a que otros pueblos cercanos a Conchopata, comienzan alcanzar mayor importancia como es el caso de Ñawinpukyo. Además, Isbell, Cook y Cabrera, agregan que durante esta fase, Conchopata fue un lugar transitorio de agricultores con viviendas hechas a base de material perecible, (Isbell, Cook y Cabrera (2002).

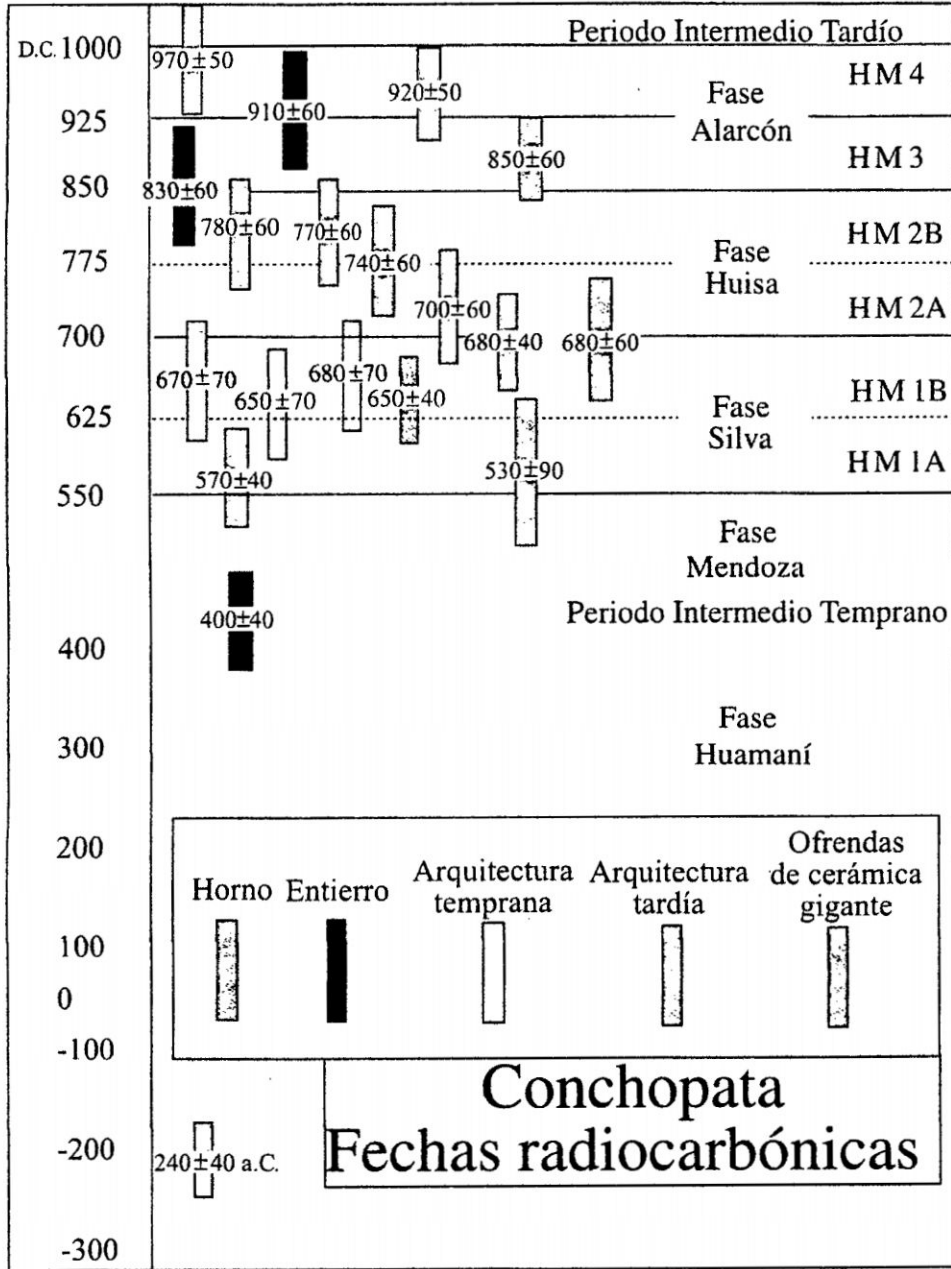
### **3.3.2.- Fase Mendoza. (300 a 550 d.C.)**

Esta fase corresponde a finales del Periodo del Intermedio Temprano, es decir, a la segunda mitad del desarrollo de la cultura Warpa, momentos en que los Warpa ocuparon Conchopata. Los autores creen que durante esta fase, el sitio Conchopata, principalmente la parte norte del sector "B", fue utilizado como un cementerio y que luego fue cubierto por arena de color rosado:

"...la parte nor-central de lo que habría de ser el centro cívico de Conchopata era un cementerio. En la misma zona se depositó arena para crear la Plaza Rosada, y los entierros fueron colocados al fondo de la arena. Una tumba justo afuera de la arena rosada contenía

cerámica Warpa y dio un fechado de  $400 \pm 40$  d.C.”  
 (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 244).

### CRONOLOGÍA DE CONCHOPATA



Fuente: William Isbell; 2000

Además, resaltan que la mayor parte de las construcciones de esta fase fueron destruidas por maquinaria pesada durante la ampliación

del aeropuerto de Ayacucho, en la década de 1,970. (Isbell, Cook y Cabrera: 2002).

Durante esta fase, la población crece y aumentan las construcciones arquitectónicas, alcanzando de este modo importancia dentro de la región, pugnando posiblemente con el poblado de Wari. Al final, va a resultar la segunda ciudad más importante del Horizonte Medio.

De igual modo, durante esta fase, los pobladores de Conchopata, así como los pueblos cercanos, probablemente ya estuvieron utilizando instrumentos musicales en sus diversos eventos sociales.

### **3.3.3.- Fase Silva. (550 a 700 d.C.)**

Esta fase corresponde a los inicios del desarrollo de la sociedad Wari, Horizonte Medio Época 1 (Menzel: 1964). Según Isbell, Cook y Cabrera (2002). Durante esta fase Conchopata aumentó de población, debido a que fue habitado intensivamente, lo que permitió aumentar agresivamente las construcciones arquitectónicas, algunas de las cuales fueron construidas sobre las anteriores construcciones y otros fueron modificados y adecuados para su uso.

Los fechados de los materiales que fueron encontrados debajo del piso de las construcciones de la siguiente fase (Fase Huisa), corresponden a los fechados tempranos:

“Los fechados radiocarbónicos de estratos debajo de los pisos de la Fase Huisa, que contienen restos más tempranos, van de  $570 \pm 40$  d.C. a  $680 \pm 70$  d.C.” (Isbell, Cook y Cabrera; 245).

Durante esta fase, las fiestas y las ceremonias se estarían llevando a cabo en la Plaza Rosada, favorecidas por el aumento de la población y, por lo tanto, se produce el aumento de los rituales y ceremonias, tal como lo muestra la presencia de ofrendas de vasijas gigantes:

“Sin embargo, pareciera que la Plaza Rosada fue un eje de actividad ceremonial en la Fase Silva, y varias ofrendas de cerámica gigante fueron hechas en esta

plaza o cerca de ella." (Isbell, Cook y Cabrera: 2002; 245).

En estos rituales y ceremonias que se realizaban en la Plaza Rosada durante esta fase, probablemente fue necesaria la ejecución de diferentes danzas acompañadas por la música ejecutada por diversos instrumentos musicales.

### **3.3.3.- Fase Huisa. (700 a 850 d.C.)**

Esta fase corresponde a la Época 2 del Horizonte Medio. Es la más importante para Conchopata y para el Horizonte Medio, no solamente por el mayor número de habitantes en Conchopata, sino porque, durante esta fase crecen los pueblos vecinos y, además, es la época de mayor apogeo de Wari, que llegó a formar un poderoso Imperio, cuyo territorio abarcó casi todo el actual territorio peruano.

De acuerdo a Isbell, Cook y Cabrera (2002), en esta fase Conchopata estuvo en su apogeo arquitectónico, teniendo como el centro ceremonial más importante y principal a la Plaza Blanca, que fue descubierta en 1,998 (Ochatoma y Cabrera: 2000), en la que se descubrieron fragmentos decorados de cerámica gruesa, correspondientes a urnas con diseños de guerreros arrodillados sobre una balsa de totora, tal como lo menciona Ochatoma:

"...en otros, se registraron diseños de guerreros de rodillas sobre una balsa, con sus escudos y armas entre ellos arcos con flechas." (Ochatoma: 2007; 236).

Esto indica la presencia de guerreros, quienes participaban directa o indirectamente en danzas guerreras antes y después de una batalla; por lo tanto, fue necesario el empleo de instrumentos musicales para producir música para estos eventos.

Creemos que en esta fase, probablemente también se realizaron muchos eventos sociales como ceremonias, rituales y otras actividades en las que fueron necesarios el uso de instrumentos musicales de manera más amplia y con toda tranquilidad, así como dirigidos a los combatientes, culto a los dioses, ceremonias ofrecidas

a la madre tierra, a la ganadería, la caza y otros de carácter vecinal y familiar. Esto no solo por el aumento de la población en Conchopata, sino por el apogeo territorial de Wari y la dispersión cultural a partir de Ayacucho.

#### **3.3.4.- Fase Alarcón. (850 a 1,000 d.C.)**

Esta fase alcanza a las épocas 3 y 4 del Horizonte Medio. Durante esta fase, los habitantes de Conchopata continúan desarrollando su vida cotidiana, utilizando sus viviendas como talleres, hasta los finales de la Época 4, donde comienza el abandono y Conchopata se convierte y sirve como centro de enterramientos.

En cuanto a eventos sociales como actos rituales, ceremonias (con uso de instrumentos musicales) y otras actividades, durante esta fase, probablemente continúa al menos hasta terminar la Época 3, para luego disminuir y concentrarse en ceremonias dedicadas a implorar a sus dioses, por los problemas tanto sociales como naturales que venían sucediendo en toda la región de Ayacucho.

### **CAPITULO III**

## **METODOLOGÍA Y TÉCNICAS UTILIZADAS EN LA PRESENTE INVESTIGACIÓN**

### **3.1.- METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

Con la finalidad de que la investigación esté enmarcada dentro del campo científico de la arqueología, se ha acudido a métodos y técnicas vinculados a nuestro tema de estudio, el cual está referido básicamente al estudio de los instrumentos musicales provenientes de las excavaciones arqueológicas del sitio arqueológico de Conchopata y otros contemporáneos en el valle de Ayacucho.

Para el análisis de los materiales arriba mencionados, acudimos a los criterios propuestos por Pozzi Escot (1994), Lumbreras (1979), Manrique (2001). Asimismo, se ha considerado necesario tomar en cuenta el criterio de funcionalidad que utiliza Sémenov (1980). De igual modo, también manejamos los criterios de recurrencia, asociación o comparativo, los mismos que nos permitieron determinar la función que cumplieron cada uno de los instrumentos musicales en la práctica de la música en Conchopata. Con esta base nos permitimos interpretar y plantear el acontecimiento

musical dentro del contexto Warpa y Wari; es decir, de lo particular a lo general, de acuerdo al método Inductivo.

El trabajo de gabinete consistió principalmente, en un principio, en el registro de la información bibliográfica (carta nacional, mapas, planos, fichas y trabajos anteriores), para conocer los antecedentes de la música en el antiguo Perú. Es decir, la cultura material e inmaterial y la secuencia tradicional de los demás pueblos coetáneos y/o antecesores que se desarrollaron fuera del territorio ayacuchano, en relación a las festividades o celebraciones, música y uso de instrumentos musicales.

En segundo lugar, se recogió información bibliográfica para conocer y describir el contexto de estudio. Es decir, describir las características del sitio arqueológico Conchopata dentro del contexto Warpa y Wari, enmarcado dentro del Área Central Andina.

Para el acopio de información que nos permitió conocer, analizar y describir los instrumentos musicales usados en Conchopata y otros coetáneos del valle de Ayacucho, acudimos a las colecciones del material arqueológico del Proyecto Arqueológico Conchopata, temporadas 1997 al 2003. Para enriquecer la información recurrimos a los informes de las diferentes temporadas de los trabajos arqueológicos realizados en Conchopata y de otros proyectos arqueológicos, museos y colecciones particulares.

El trabajo de gabinete consistió esencialmente en la descripción, dibujo, fotografiado y análisis comparativo recurrente de los instrumentos musicales más representativos o resaltantes; mientras que en el caso de muestras únicas o muy escasas, se hizo una descripción detallada de cada uno de ellos, para lo cual fue necesaria la utilización de una ficha técnica.

Finalmente, se pasó a la elaboración del informe final de la investigación y la presentación respectiva.

### **3.2.- TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN**

En cuanto a los materiales arqueológicos del Proyecto Arqueológico Conchopata que fueron recuperados en diferentes temporadas, se ha hecho

una descripción de las características que presentan cada uno de ellos, los tipos, formas, manufacturas, decoraciones y las materias primas utilizadas en la elaboración de dichos instrumentos musicales y los espacios arquitectónicos (EA) definidos en los cuales fueron encontrados.

De la misma forma, se obtuvo información de los instrumentos musicales pre-hispánicos que se encuentran dentro de las colecciones arqueológicas del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue" de la Dirección Regional de Cultura de Ayacucho, así como de otros proyectos y colecciones particulares, para su análisis y estudio correspondiente.

Para el análisis detallado de los instrumentos musicales, se elaboró una ficha técnica, la cual nos permitió extraer una amplia información requerida. Esta ficha consta de ocho (VIII) secciones:

#### FICHA TÉCNICA

- I. **Generales.**- En esta sección se obtienen las características del instrumento musical como:
  1. **Tipo de instrumento.**- Por ejemplo: quena, antara y otros.
  2. **Material.**- El material del que está elaborado.
  3. **Cultura a la que pertenece.**
  4. **Estilo.**- El estilo ceramográfico al que pertenece, principalmente.
  5. **Condición.**- Se considera completo, incompleto y fragmentado.
  6. **Estado de conservación.**- Malo, regular y bueno y sus respectivas descripciones.
  7. **Tratamiento.**- Aquí se considera el tratamiento que recibió el instrumento, como limpieza superficial, reintegración e integración con material moderno.
  8. **Técnica de manufactura.**- Que podría ser modelado, moldeado y mixta.
  9. **Técnica de decoración.**- Se trata de la descripción ampliada de la decoración del instrumento.
  10. **Bibliografía.**- Se considera la referencia bibliográfica sobre los instrumentos.

11. **Medidas.**- Se realiza la descripción numérica en milímetros (mm).  
En cuanto al peso, considerar en gramos (Gms).
- II. **Procedencia.**- En esta sección se obtiene información sobre el lugar donde fue encontrado el instrumento:
- a.- Información arqueológica:
1. **Sitio.**- Nombre del lugar arqueológico donde fue encontrado,
  2. **Monumento arqueológico.**- En caso que el instrumento proviene de algún monumento o complejo arqueológico.
  3. **Sector.**- El sector donde fue ubicado en relación al Complejo o sitio.
  4. **Unidad de excavación.**- Referido a la información de la ubicación en la excavación arqueológica como espacio arquitectónico (EA), patio, calle, pasadizo, entre otros.
  5. **Capa.**- La capa estratigráfica en el que fue hallado el instrumento.
  6. **Nivel.**- Nivel dentro de la capa estratigráfica.
  7. **Contexto.**- El contexto en el cual fue ubicado el objeto de estudio.
  8. **Asociación.**- Información de los demás artefactos que se encontraron junto al instrumento musical.
- b.- Información geográfica del lugar donde fue hallado.
9. **Comunidad.**
  10. **Distrito.**
  11. **Provincia.**
  12. **Departamento.**
- c.- Información de la ubicación actual.
13. **Poseedor.**
  14. **Forma de adquisición del poseedor.**
  15. **Ubicación actual.**
- III. **Descripción del instrumento.**- Se refiere a la descripción general de las características y particularidades del instrumento.

IV. **Observaciones.**- Algunas observaciones adicionales que podría haber.

V. **Dibujo.**- Espacio considerado para graficar el instrumento.

VI. **Escala.**- Escala en la cual está graficada el instrumento. Información obligatoria.

VII. **Registrado por.**- El nombre del arqueólogo que llenó la ficha.

VIII. **Fecha.**- El día, mes y año en que fue terminado el llenado de la ficha.

Para tener un control sistemático de la cantidad de muestras de instrumentos musicales con las cuales se ha trabajado en la presente investigación, se ha visto por conveniente utilizar la numeración natural y correlativa, empezando desde el 001 en adelante, antecedido de la inicial de cada espécimen al cual corresponde; inicial de la época al que pertenece:

- Warpa: H,                      - Wari: W

Seguido de la inicial de la clasificación general de instrumentos musicales establecidos:

- Aerófono: A                      - Ideófono: I                      - Membranófono: M

Separado por un punto continuado por las tres primeras letras del instrumento musical:

- Antara: ANT                      - botella silbadora: BOT  
- Ocarina OCA                      - Quena: QUE  
- Silbato: SIL                      - Sonajas: SON  
- Tambor: TAM y así sucesivamente

Todos con letra mayúscula, seguida por un guión y el número correlativo, desde el 001 hasta la cantidad total de muestras obtenidas en todo el trabajo de investigación. Esto con la finalidad de un manejo adecuado de los especímenes tanto en la descripción, cuadros estadísticos, interpretación, conclusiones, anexos y ubicación inmediata de los mismos al interior del informe. Ejemplos:

- HA.ANT-001: Corresponde a una antara de la Época Warpa, codificado con el N° 001.

- WA.QUE-021: Corresponde a una quena de la Época Wari, codificado con el N° 021.
- WM.TIN-053: Corresponde a una tinya de la Época Wari, signado con el N° 053.

En la interpretación, también se siguió el orden de la clasificación de los instrumentos musicales, excepto el orden cronológico, el mismo que nos sirvió para diferenciar y resaltar algunos aspectos sobre su uso durante las épocas Warpa y Wari, complementadas con informaciones adicionales sobre la continuidad y vigencia de estos instrumentos en la actualidad. A partir de ello, hemos propuesto las diferentes formas de uso en diversas ceremonias o festividades de su época en la que fueron elaborados.

Para la información de la continuidad del uso de los instrumentos musicales prehispánicos en el valle de Ayacucho, se ha tomado como punto de referencia etnográfica a la comunidad campesina de Huaychao, jurisdicción del distrito de Acosvinchos, provincia de Huamanga, situado en la margen derecha del valle de Ayacucho y lado este de Conchopata y sureste al complejo arqueológico Wari. Esta comunidad tiene raíces prehispánicas y coloniales (Huisa; 2003), que guarda muchos vestigios que aún persisten hasta la actualidad.

## **CAPITULO IV**

### **INSTRUMENTOS MUSICALES DEL INTERMEDIO TEMPRANO Y HORIZONTE MEDIO EN EL VALLE DE AYACUCHO.**

Los instrumentos musicales a los que nos referimos en el presente capítulo, corresponden cronológicamente al Intermedio Temprano y Horizonte Medio, Warpa y Wari para el valle de Ayacucho. La mayor parte de las muestras provienen del sitio arqueológico Conchopata, descubiertos por el Proyecto arqueológico Conchopata, dirigidos por los arqueólogos William Isbell, Anita Cook y Martha Cabrera; quienes realizaron trabajos desde el año 1,998 hasta el año 2,003. Complementado con instrumentos musicales descubiertos por otros proyectos arqueológicos, así como los que pertenecen a la colección del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue" de la Dirección Regional de Cultura de Ayacucho y otros pertenecientes a colecciones particulares.

El uso de los instrumentos musicales está íntimamente relacionado a la música, la danza y el canto, tal como Bolaños menciona al referirse a la importancia de la música para el desarrollo de las ceremonias:

"Hubo ceremonias y fiestas oficiales en donde la música y la danza fueron necesarias... Para la vida, la muerte, el placer, el dolor, el amor y la guerra y para los fenómenos naturales hubo música.

Los sonidos y ruidos tuvieron un uso mágico o religioso”.  
(Bolaños: 2009; 230).

Las diversas ceremonias, fiestas, eventos sociales y otros acontecimientos donde fue necesario el uso de la música, están relacionadas con el uso de diversos instrumentos musicales que los Warpa y Wari hayan utilizado. Para ello, desarrollaron diversas técnicas de manufactura para cada tipo de instrumento musical, dependiendo del nivel de desarrollo tecnológico, para luego adecuarlo a sus necesidades y criterios, siendo en la mayoría de los casos, adaptaciones de técnicas usadas por otras sociedades que los antecedieron.

Para empezar con la descripción de los instrumentos musicales, obtenidos en nuestra investigación, primeramente se hizo un esbozo sobre la clasificación universal de los mismos, con la finalidad de abordar la clasificación de los instrumentos musicales.

#### **4.1.- CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES**

Para enfocar sobre la clasificación de los instrumentos musicales, se ha visto por conveniente tomar la información de José Pérez y Francisca Gili (2009), quienes explican detalladamente sobre la clasificación universal de los instrumentos musicales desde sus principios, citando a Erich Von Hornbostel, como el primer investigador que clasifica, dividiéndolos en cuatro grupos:

- a.- Los instrumentos musicales cuyo sonido se produce por vibración de cuerdas.
- b.- Instrumentos musicales cuyo sonido se produce por la vibración de las columnas de aire.
- c.- Instrumentos musicales cuyo sonido se produce mediante la percusión hechos de madera y metal.
- d.- Instrumentos musicales cuyo sonido se produce por percusión con parches de piel o membranas.

Citan también a Víctor Charles Mahillón, quien también clasifica los instrumentos musicales en forma similar a Von Horbostel:

- a.- Instrumentos musicales de cuerda.
- b.- Instrumentos musicales de viento.
- c.- Instrumentos musicales de percusión.
- d.- Otros instrumentos musicales de percusión.

Otros citados son: Hornbostel y Curt Sachs, de quienes Pérez y Gili sostienen que ellos aceptaron los principios de clasificación de Víctor Charles Mahillón y publicaron una clasificación más ampliada, la cual es conocido como el sistema de Sachs-Hornbostel. Siendo éste, el más utilizado por los investigadores de instrumentos musicales y cuya división lo realizan en cuatro grandes grupos teniendo en cuenta la vibración como elemento principal de producción del sonido:

- a.- Aerófonos.- Son instrumentos musicales cuyo sonido es producido por la vibración de una columna de aire.
- b.- Cordófonos.- Son instrumentos cuyo sonido es producido por medio de la pulsación de una o más cuerdas.
- c.- Idiófonos.- Son instrumentos musicales que vibran en su totalidad.
- d.- Membranófonos.- Son instrumentos musicales cuyo sonido se produce mediante una membrana tensa o parche hecha de piel o piel sintética.

De lo mencionado, tomamos lo relacionado a nuestras evidencias halladas, agrupándolos dentro de tres grandes categorías:

- a.- Aerófonos
- b.- Idiófonos
- c.- Membranófonos

Dentro de cada una de estas categorías, existen aún subdivisiones de acuerdo al recorrido del aire al interior y la forma de ejecutar el instrumento, razón por la cual, vimos conveniente subdividir al interior de cada uno de las categorías, tomando en cuenta la morfología de los instrumentos musicales.

## 4.2.- AERÓFONOS:

Son instrumentos musicales de viento, donde el sonido es generado por la vibración de una columna de aire, es decir, que el sonido se origina por la vibración de un contrafuerte de aire al interior de cada uno de los instrumentos.

Al interior de este grupo de instrumentos musicales, consideramos lo siguiente:

- |                          |                |
|--------------------------|----------------|
| A.- Antara.              | D.- Quena.     |
| B.- Botellas silbadoras. | E.- Silbato.   |
| C.- Ocarina.             | F.- Trompetas. |

### 4.2.1.- ANTARA

Antara es un término quechua con el que se conoce a este instrumento musical, básicamente en el sur del Área Central Andina. Mientras que en la parte norte se les conoce también como caramillos (Larco: 1938), en cambio, en el Área Circum Titicaca se le conoce con el nombre de "siku", y en el mundo occidental a este tipo de instrumento musical se le conoce como Flautas de Pan (D'Harcourt: 1990), en evocación al dios griego Pan, a quien se le asigna su invención, (Hoyle; 1985), (Valencia (2007). Este mismo autor amplía la información de las antaras que consisten en un conjunto de cañas amarradas en sucesión, aunque él los prefiere denominar Flautas de pan:

"...consisten en un conjunto de tubos atados en serie son denominados en el argot científico "Flautas de Pan". Mientras que antara y su derivado andara son términos quechuas que denominan a algunos tipos de flautas de pan andinas existentes en la zona norte y central del Perú". (Valencia: 2007; 2).

Se refiere también a otros nombres con los cuales se les conoce en el resto del territorio peruano; afirma también que fue Tello, quien utilizó este término allá por los años 1927 y 1928, para designar a un grupo de flautas

de pan de cerámica encontradas en las tumbas de la costa sur del Perú, correspondientes a la cultura Nasca:

“...el termino antara, es usado entre los investigadores peruanos para designar a las flautas de pan precolombinas. Esta tradición data de las expediciones arqueológicas que Julio C. Tello realizó en 1927 y 1928. Entre los numerosos restos de la cultura Nasca que el citado investigador encontró en las tumbas diseminadas por los valles de la hoya del Río Grande, en la costa sur del Perú, estuvieron numerosas flautas de pan de cerámica. Instrumentos arqueológicos que, en sus libretas de campo, denominó antaras...”. (Valencia: 2007; 2).

Desde las primeras formas utilizadas por el poblador del Perú antiguo, su técnica de manufactura y el uso de materias primas para la elaboración de antaras, vino modificándose de acuerdo al desarrollo de cada sociedad.

En cuanto a la materia prima utilizada en la elaboración de estos instrumentos musicales, creemos que variaban de acuerdo a las zonas geográficas; es decir, que los habitantes de la costa pudieron elaborar antaras de cerámica, caña y hueso de aves del litoral peruano; tal como Gruszczynska-Ziolkowska (2009) lo mencionan en relación a las antaras elaboradas en la cultura Nasca:

“Uno de los rasgos característicos de las antaras es el material usado en su construcción: la cerámica; aunque es preciso resaltar que existen antaras hechas de otro material (orgánico principalmente), sobre todo entre los objetos paracas, pero también entre los Nasca”. (Gruszczynska-Ziolkowska: 2009; 146).

Los habitantes de la sierra pudieron usar principalmente la cerámica y la totora, alternado con las materias primas provenientes de la selva, tales como: cañas y juncos que abundan en esa región, habiendo también reportes de la utilización de los metales como el oro y la plata, piedras blandas y huesos de animales e incluso huesos humanos para la elaboración de las antaras. Así lo menciona Valencia (2007), quien cita al cronista Guamán Poma de Ayala que se refiere a la utilización del hueso humano durante la época Inca:

“Se construyeron antaras de caña, carrizo, cerámica, piedras blandas, metales como el oro y la plata, madera, plumas de

aves como las del cóndor y el pelícano, de huesos de llama, vicuña, venado, tibia de cóndor y hasta de huesos humanos. Respecto al uso de huesos humanos en la construcción de las flautas de pan, el cronista Huamán Poma de Ayala relata que en las postrimerías del imperio incaico, el general Rumiñawi, estando en Quito, mando a construir una antara con los huesos de un hijo del inca Huayna Cápac". (Valencia: 2007; 3).

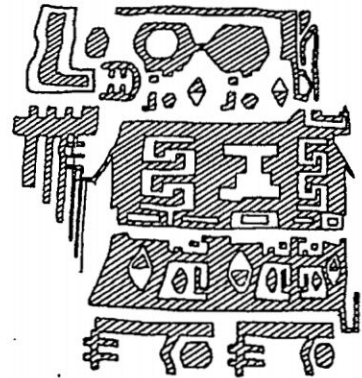
Su origen se remonta a tiempos muy antiguos, probablemente a la época Arcaica, cuando el hombre que habitaba esta parte del Área Central Andina, trataba de imitar los sonidos de la naturaleza y de lo que sucedía en su entorno geográfico. En este afán, en un determinado momento posiblemente tomó algún vegetal tubular y supo que al soplar emitía sonido; esto facilitó al hombre para ir adecuando el largo y grosor del tubo, para producir sonidos sucesivos, juntando los tubos unos a otros. Según el musicólogo César Bolaños, las antaras pudieron haber sido los primeros instrumentos musicales que ejecutaron los hombres:

"Así encontramos que el primer instrumento creado por el ser humano sería la antara. Para hacer una quena, un silbato o hacer un hueco en un hueso o caña debías tener herramientas;... Para hacer antaras solo se necesitaban cañas, una escala determinada y punto, se ataban los tubos y se tenía una serie de sonidos que estaba en relación con el canto." (Bolaños: 2008; 8).

El uso de los instrumentos musicales de una sociedad, se conoce también a partir de las pinturas, representaciones escultóricas, plasmadas



Músico de antara en tapiz Wari. Fuente: César Bolaños; 1988.



Paño Wari con un músico de antara. Fuente: González-Urrutia-Lévano; (1997).

en textiles u otras muestras de materiales de los mismos instrumentos que fueron usados en una sociedad durante un tiempo determinado.

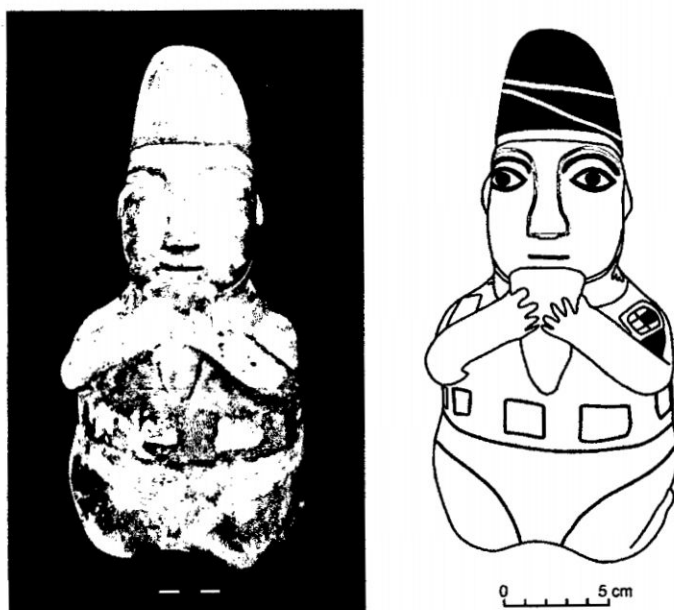
Durante nuestra investigación se han obtenido tres muestras de esculturas de cerámica que representan a músicos ejecutantes de la época Wari.

#### **Músico de antara N° 01 (WA.MU-010)**

Se trata de una botella escultórica antropomorfa elaborada de cerámica, representa a un personaje sentado sobre sus pies, ejecutando una antara con las dos manos, representado en alto relieve. Lleva un tocado a manera de una gorra decorada con dos franjas delgadas circundantes de color blanco. El músico lleva una máscara con un abultamiento de la cara izquierda que sería un indicio de que este personaje estaba masticando la coca. Su indumentaria está compuesta por un traje a cuadros, a manera de pectoral, con decoración en damero de colores blanco y negro y por la parte posterior continúa el traje con puntos de color gris y un taparrabo de color blanco. Por estas características suponemos que es la representación de un músico que acompaña al ejército, asumiendo que el traje a cuadros corresponda a uso militar, debido a que la vestimenta con diseños cuadrangulares decorados en damero y la máscara que lleva el personaje, es similar a los guerreros Wari. También podría tratarse de un músico exclusivamente vestido para una determinada ceremonia, fiesta u ocasión festiva.

La botella tiene 165 mm de altura y 121 mm de largo. El estado de conservación es malo, porque se observan desprendimientos en la nariz, parte de los pies, fractura y desgastes en el borde del gollete y la gorra. De igual modo, la capa de engobe y de pintura se encuentra desvaída. Mientras que en el extremo superior del tocado, los brazos y las rodillas muestran fuerte abrasión y erosión.

Este ejemplar procede del complejo arqueológico de Wari, aunque se desconoce el contexto y el sector donde fue hallado. (DRC.Ayacucho: 2010). Código de origen: (MHRA-194).

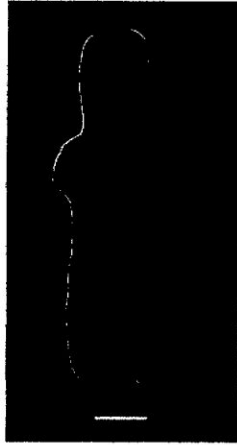


#### **Músico de antara N° 02 (WA.MU-011)**

Se trata de otra escultura antropomorfa de cerámica que representa a un personaje aparentemente desnudo, de pie, que ejecuta una antara con las dos manos en alto relieve. En este caso, corresponde a otro músico de acabado tosco, cuyo rostro se encuentra decorado con bandas delgadas dispuestas verticalmente, de colores blanco y negro en ambos lados, a manera de lágrimas del personaje.

La escultura mide 65 mm de altura, 28 mm de ancho y 23 mm de espesor. El estado de conservación es malo, en la nariz y parte de los pies se observan pequeños desprendimientos, con afloramientos de sales en toda la superficie. De igual modo, la capa pictórica y de engobe se encuentran desvaídas casi en su totalidad. Al parecer se trataría no sólo de un músico, sino de un danzante al mismo tiempo, debido a que el pie derecho está doblado, por la altura menor con relación al pie izquierdo.

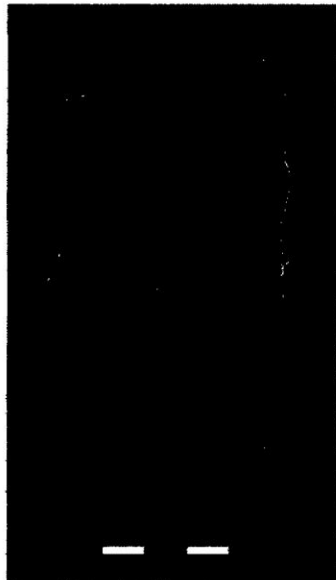
De acuerdo a la información obtenida, la escultura corresponde a la época Wari, procedente de Qatun Ñawpaq Moqo, jurisdicción del distrito de Vinchos, de la provincia de Huamanga. Código de origen: (MHRA-268).



### **Músico de antara N° 03 (WA.MU-012)**

Se trata del molde negativo de una escultura antropomorfa, cuyo positivo corresponde a un personaje de rasgos faciales en alto relieve con una envoltura en la cabeza a manera de tocado. La mano derecha ejecuta la antara en alto relieve, mientras que la izquierda lo posee a la altura del vientre también en alto relieve. El estado de conservación es regular, con desgastes al contorno y en la superficie interna, debido probablemente al uso que se le dio.

Fue descubierto sobre piso prehispánico del espacio arquitectónico N° 11, del sitio Arqueológico de Conchopata sector "B" en la temporada de 1,999, (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 107 y 512A).



### **Músico tocando antara N° 04 (WA.MU-101)**

Se trata de un molde negativo de una escultura antropomorfa, cuyo positivo corresponde a un personaje de rasgos faciales en alto relieve, con los brazos flexionados. La mano derecha posee una antara a la altura de la boca y la izquierda sostiene un escudo circular:

“El otro músico está representado en un molde...el mismo que muestra un personaje con los brazos flexionados, uno de ellos lleva una antara a la altura de la boca, mientras que en el otro brazo, lleva una especie de escudo de forma circular o tal vez podría tratarse también de otro tambor”. (Ochatoma: 2007; 199).

Este molde corresponde a la escultura de un músico, de acuerdo al autor mencionado, mide 60 mm de altura y 30 mm de ancho. Fue encontrado en el contexto disturbado de un fogón o probable tumba, al interior del espacio arquitectónico N° 1, Unidad G-9, sector “B” del sitio arqueológico de Conchopata. (Ochatoma: 2007).



### **Técnica de manufactura de las antaras**

La técnica de manufactura de las antaras, desde sus primeras formas, vino desarrollándose progresivamente hasta alcanzar una técnica adecuada y funcional que lograron diversas sociedades, esencialmente en el Intermedio Temprano. Destacando principalmente los pueblos Moche y Nasca, quienes no solamente las utilizaron como tales, sino que, las

convirtieron en antaras dobles o antaras de doble fila, conocidas como zampoñas o “*siku*”. (Valencia; 2007).

Durante las épocas Warpa y Wari, probablemente emplearon diferentes materias primas para la elaboración de antaras y zampoñas. Creemos que la caña de la selva ( “*mamaq*”) haya sido una de las principales materias primas para la fabricación de estos instrumentos. Y como estas cañas o juncos son materiales altamente degradables por los factores climáticos y biológicos de nuestra región; no fue posible que se conserven hasta la actualidad en los pueblos que dejaron en el valle de Ayacucho y la región Andina. Es probable que la tradición de los Nasca y Moche, sociedades que ya utilizaban las antaras y zampoñas, haya sido transmitida o recogida por los Warpa y Wari, quienes utilizaron estos instrumentos. Así lo da a entender César Bolaños (2008), quien logra obtener información de la cultura Chiribaya, sociedad que se desarrolló al sur del territorio peruano y posterior a Wari; refiriéndose a la evolución de la antara:

“En el sur, cercanos a los waris, aparecen los chiribayas, que tenían zampoñas, comienzan otra forma de hacer antaras complementarias”. (Bolaños: 2008; 10).

Esta misma tradición del uso de las antaras y las zampoñas prehispánicas, aún continúa en la actualidad con mayor intensidad al sur del territorio peruano.

De acuerdo a las muestras de antaras obtenidas, todas las evidencias con las que se cuenta, están elaboradas en cerámica, donde no sólo hay restos de estos instrumentos, sino que también se obtuvo muestras con representación de músicos ejecutando estos instrumentos.

La técnica con la cual los Wari y probablemente los Warpa elaboraron sus instrumentos, fue utilizando el molde cilíndrico sólido para la elaboración de los tubos. El largo así como el grosor de los moldes, dependía básicamente de la necesidad o del requerimiento del tipo de antara a elaborarse. El tamaño de los moldes dependía de la ubicación del tubo en que se colocaban. Siendo más largos para los tubos que iban hacia el centro, en caso de ser antaras de base cónica, triangular o los que se colocaban en los extremos, en caso de antaras de base escalonada.

Una vez elaborados los tubos deseados, se colocaban uno junto a otro, de acuerdo al tipo de antara deseada, luego eran cubiertos y emparejados con arcilla hasta ensamblarlos por ambos lados. En seguida, se aplicaba el baño del engobe y finalmente la decoración deseada.

De acuerdo a Juan Chacaliaza (com.pe; 2010), la temperatura del horno a la hora de la quema de estos instrumentos, como también de otros artefactos, fue muy importante para lograr el color deseado. Chacaliaza afirma que un color determinado, cambia de acuerdo a la temperatura; es decir, que un color pintado se mantiene a una temperatura moderada. Este mismo color al aumentar la temperatura, cambia a otro color, y termina afirmando que por esta razón, los Wari han alcanzado una tecnología avanzada en la quema de objetos cerámicos. A esto se debe agregar, el lugar preciso o estratégico de la ubicación del sitio arqueológico de Conchopata para la instalación de los hornos con una adecuada ventilación natural.

### **Uso de las antaras.**

Sobre el uso que se le dio a las antaras por los pueblos antecesores, nos atenemos a la descripción de César Bolaños (2009), quien se refiere a una tableta escultórica de la cultura Nasca, en la que se halla representado un grupo de personas en momentos de una fiesta o ceremonia, acompañado por un músico tocando antara:

“Entre ellos la tableta escultórica de un grupo evidentemente popular, que va o regresa de alguna fiesta o ceremonia, mientras un personaje toca una *antara*”. (Bolaños: 2009; 226).

A esto se debe agregar lo ritual de estas celebraciones, así como se venía practicando en la comunidad de Huaychao hasta la ruptura de la continuidad de la Cultura Andina en el valle de Ayacucho, sucedido hace unos 25 años atrás. Esto podemos confirmarlo con una entrevista hecha a un músico “*antiq*” huaychino, que precisamente ejecutaba una antara en la fiesta de la Cruz “*Tayta Santa Cruz*”, que se celebraba cada 03 de mayo:

<p><i>“Ñawpaq warmaraq kaspayqa, Vidayta pasaq kani tukapakuspaymi. Allintam wallpatapas tisapakuq kani, kunanqa manañaya chaypas kanchu. Tukaq kani kajata, violinta, bumbuta, kurnitatapas... sapa Santa Cruz wistapim, antiqkunaqa riq kaniku parisnintin barakunawan kуска, paykunañataqmi riqku tusustin ritama wayta qipirisqa, urqkunapi llapa Santa Cruzman watastin... “ (Félix Huamán P.: Com. Pe; 2010).</i></p>	<p>“Antes cuando todavía era joven, como músico pasaba mi vida. Bien comía bastante gallina; ahora siquiera hay eso. Tocaba tambor, violín, bombo, también corneta...cada año en la fiesta de Santa Cruz, íbamos siempre un par de músicos tocando antara juntamente con las autoridades, ellos iban cargando flor de retama y bailando, y a la vez, amarrando a todas las cruces de los cerros...” (Félix Huamán Palomino: Com. Pe; 2010).</p>
---	---

En cuanto al hallazgo de instrumentos musicales fragmentados, esta práctica probablemente fue tomada de los Nasca. Precisamente referidos a las antaras que proceden de Cahuachi y que también al igual que la antara N° 03 (WA.AN-018), fueron encontrados fragmentados en una ofrenda. Gruszczynska-Ziolkowska (2009) menciona que se trata de una fragmentación intencional:

“Las antaras conformaban una ofrenda sacrificial depositada en el templo poco antes de ser cerrado y abandonado. Anteriormente a este acto se había procedido a romper los instrumentos y, tras ser colocados los pedazos a los pies del Muro Sur del templo, se incendió el muro en su parte central. Esto provocó una decoloración permanente del engobe de los instrumentos que se hallaban en ese lugar y dejó huellas del fuerte chamuscado”. (Gruszczynska-Ziolkowska: 2009; 147).

Este mismo fenómeno pudo haber sucedido en Conchopata, razón por la cual se encuentra todo fragmentado. Si la rotura fue intencional, debemos suponer que se deben encontrar juntos todos los fragmentos en un contexto primario. Pues, esto no sucede así, debido a que las antaras procedentes de Conchopata, corresponden solo a fragmentos dispersos, con excepción de la antara N° 03 (WA.AN-018), la cual fue encontrada en contexto, pero en fragmentos muy pequeños.

Sobre el uso de las antaras, durante la época Warpa y Wari en Ayacucho, creemos que está ligado a ceremonias de festividad; es decir, a celebraciones de alegría y felicidad o rituales de carácter jubiloso, mas no así a eventos de tristeza, pena o dolor.

### **Clasificación de las antaras**

Desde las primeras formas creadas por el hombre, las antaras adoptaron diferentes formas, así como la cantidad de tubos; probablemente de acuerdo a la tradición, a la necesidad y a la ocasión para la cual debieron ser elaboradas. Para el caso de las antaras que fueron utilizadas por los Warpa y Wari, de igual manera, las formas probablemente correspondían a necesidades u ocasiones diversas, sin descartar la preferencia por estética que hayan tenido para fabricar estos instrumentos.

Los Warpa y por ende los Wari, pudieron haber tomado como referencia las formas de antara que utilizaron sus antecesores o sus vecinos coetáneos como Tiwanaku y Nasca. En esta última sociedad (Nasca), se descubrieron diferentes formas de antara, tal como menciona Bolaños:

“Los instrumentos musicales nasca son variados. La abundancia de *antaras* de cerámica de diversas formas y tamaños sugiere que fue un instrumento popular”. (Bolaños: 2009; 226).

Tomando en cuenta algunas características, se ha visto por conveniente agruparlas, tomando en cuenta las formas de base que presentan cada uno de estos instrumentos musicales, y son los siguientes:

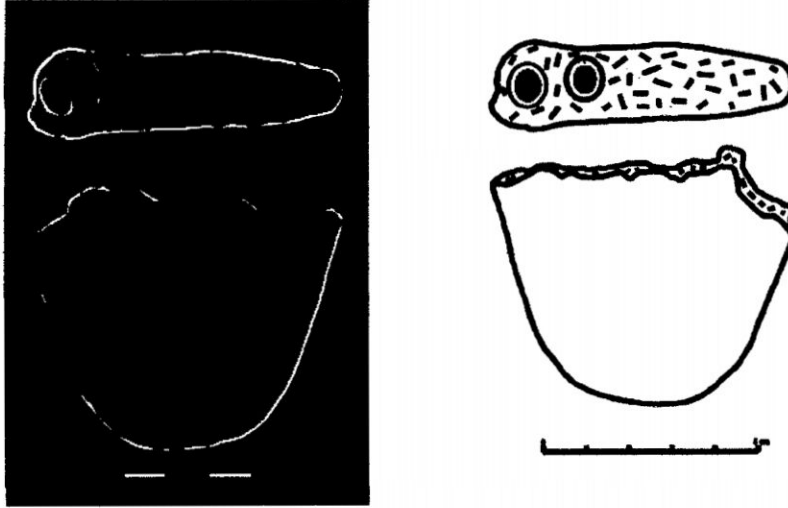
a.- Antaras de base convexa.

#### **Antara N° 01 (WA.AN-013)**

Se trata de un fragmento elaborado en cerámica que corresponde a la parte proximal de una antara de base convexa, en la cual se puede apreciar rastros de cinco orificios tubulares de 05 mm de diámetro cada uno, los mismos que pertenecen a cinco huellas de tubos ausentes. El acabado es

engobado de color marrón. Su estado de conservación es malo, en la superficie hay ausencia del extremo distal y parte de la mesial de una antara.

Fue descubierto en un bolsón de cerámica dentro del espacio arquitectónico N° 104-T1 del sitio arqueológico de Conchopata, (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 4879A).



b.- Antaras de base escalonada.

Se cuenta sólo con una muestra que corresponde a la época Wari. Estas antaras corresponden también a una tradición que se viene practicando desde tiempos anteriores, para afirmarlo podemos citar a Ana María Hoyle (1985), quien reporta sobre las antaras de base escalonadas Moche:

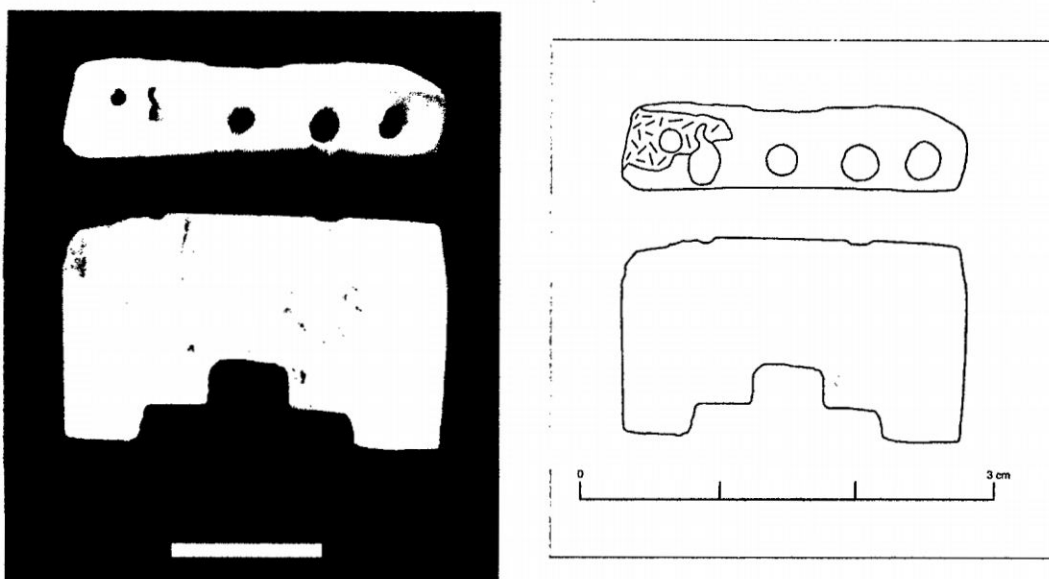
“Estas tienen diferentes longitudes y se presentan adosados lateralmente unos a otros, de tal modo que forman una basegradiente”. (Hoyle: 1985; 184).

#### **Antara N° 02 (WA.AN-102)**

Se trata de otro instrumento musical elaborado en piedra de extremo distal recto, mesial recto paralelo y base escalonada. Presenta cinco orificios tubulares dispuestos paralelamente unos junto a otros. La antara mide 25 mm de ancho, 14 mm de altura máxima, 9 mm de altura mínima y 5 mm de

espesor. El estado de conservación es malo, se encuentra fracturado una parte del lado derecho de la vista anterior.

Esta antara procede del Complejo arqueológico Wari, aunque se desconoce el contexto en el que fue hallado. Actualmente se encuentra en el Museo de sitio de Wari. Código de origen: (MHRA-1650).

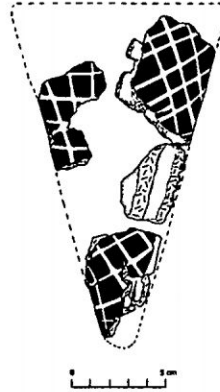


c.- Antaras de base triangular.

#### **Antara N° 03 (WA.AN-018)**

Corresponde a un conjunto de fragmentos de antara del estilo Wari negro, elaborado en cerámica con un acabado de pintura bicroma. Todos se encuentran decorados con líneas diagonales de color rojo sobre engobe general de color negro. En las partes fracturadas de los fragmentos, hay evidencias de tubos cilíndricos de 11 mm de diámetro.

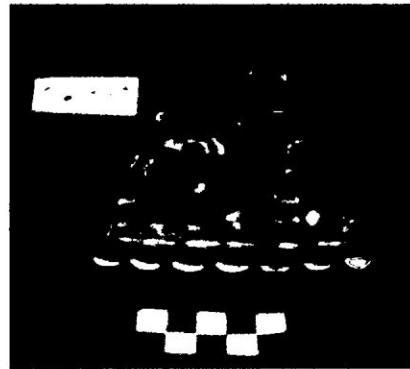
Fue encontrado dentro de un relleno de cascajo debajo del piso 4, del espacio arquitectónico N° 93, del sitio arqueológico de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6031).



Esta antara corresponde a una base de forma triangular, técnica que fue heredada de los Nasca, debido a que en esta cultura existen antaras de base triangular, tal como lo señalan Gruszczynska-Ziolkowska (2009), quienes muestran antaras procedentes de Cahuachi.



Antara de base triangular. Procedentes de Nasca.  
Antaras 25 y 26 – Cahuachi. 1994 Sector Y13.  
Fuente: Gruszczynska-Ziolkowska: 2009; 146.



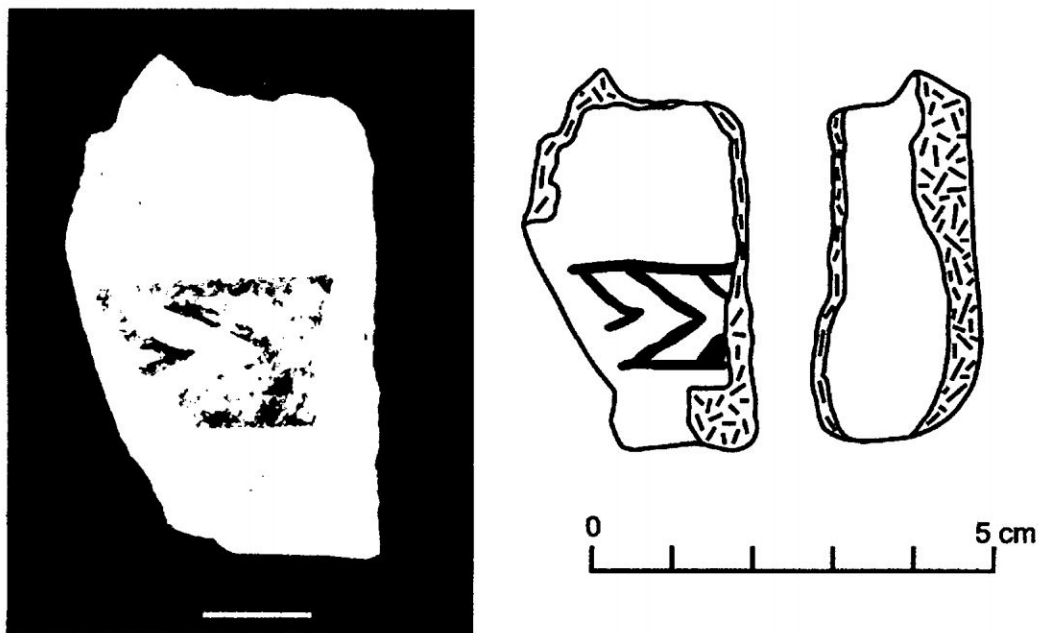
Antara nasca de 8 tubos. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Proyecto Wayra Kepa  
Fuente: Chalena Vásquez; 2008.

### Antara N° 04 (WA.AN-015)

Se trata de un fragmento que corresponde a la parte proximal de una antara elaborada en cerámica. La decoración que presenta este fragmento consiste en chevrones de colores anaranjado, rojo y gris delineados con negro, dispuestos horizontalmente en la parte media inferior, sobre engobe general de color rojo. Mide 48 mm de alto, 28 mm de ancho y 11 mm de

espesor. El estado de conservación es malo, la capa pictórica y el engobe se encuentran desvaídos, en la superficie externa se observan afloramientos de sales. Por el lado fracturado se puede apreciar una abertura tubular dispuesta verticalmente, que corresponde al resto de uno de los tubos de la antara.

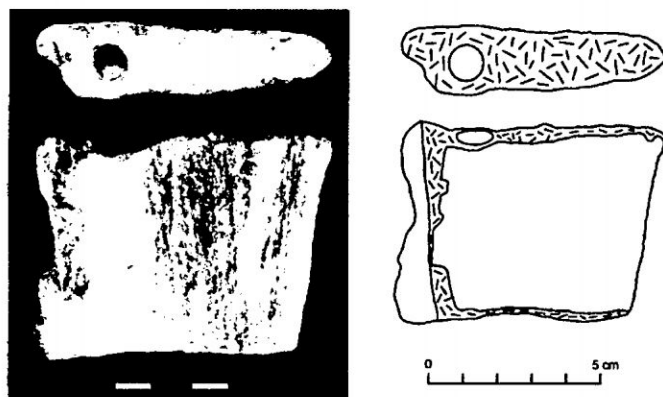
Este fragmento fue descubierto en Conchopata sobre un apisonado de la capa "C", del espacio arquitectónico N° 195, (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 8267A).



#### **Antara N° 05 (WA.AN-016)**

Se trata de otro fragmento de antara elaborada en cerámica, correspondiente a la parte mesial, con ausencia de los extremos distal y proximal del instrumento. Hacia el lado fracturado se aprecian restos del tubo cilíndrico dispuestos verticalmente, mientras que en la parte superior se observa la base de otro tubo cilíndrico. El acabado de la superficie externa es engobado de color marrón.

El estado de conservación es regular; con afloramientos de sales en la superficie externa y pérdida de la capa de engobe. Fue descubierto al interior del espacio arquitectónico N° 133 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 8520A).

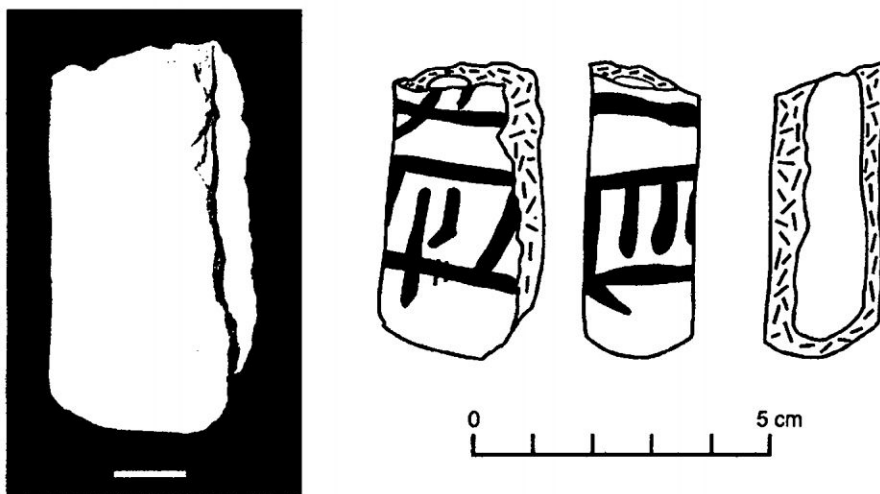


### **Antara N° 06 (WA.AN-017)**

Se trata de otro fragmento de cerámica correspondiente al lado exterior y parte del extremo mesial de una antara. Se encuentra decorado con una banda horizontal de color gris, en cuyo interior se encuentran líneas verticales y diagonales de color negro. El fragmento tiene 27 mm de ancho, 50 mm de alto y 18 mm de espesor. En la parte fracturada se observa parte de tubo cilíndrico dispuesto verticalmente de 11 mm de diámetro. El acabado de esta antara es engobado de color rojo.

El estado de conservación es regular, con presencia de afloramientos de sales en la superficie externa y pérdida parcial de la capa de engobe, así como también la pintura se encuentra desvaída.

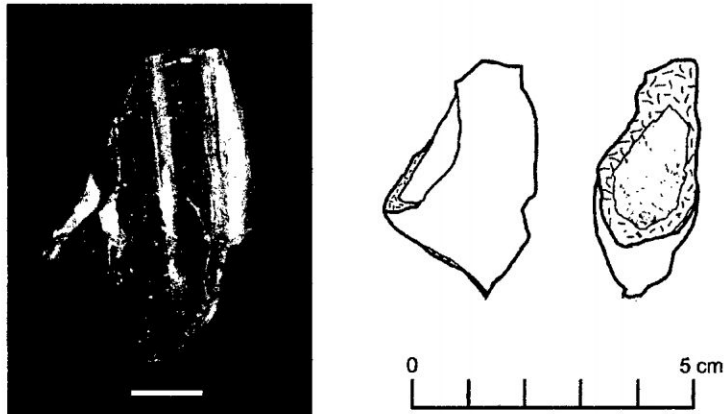
Este fragmento procede del sitio Conchopata, descubierto en una intrusión de piso del espacio arquitectónico N° 104 - T7, (Isbell-Cook: 2,002), Código de origen: (HE: 6751).



### **Antara N° 07 (WA.AN-019)**

Es otro fragmento que corresponde a la parte mesial de una antara elaborada en cerámica, con engobe monocromo de color marrón. Al interior, se observa parte de los tubos cilíndricos en forma vertical de 11 mm de diámetro, cada uno en ambos lados. El fragmento mide 44 mm de altura, 27 mm de ancho y 19 mm de espesor.

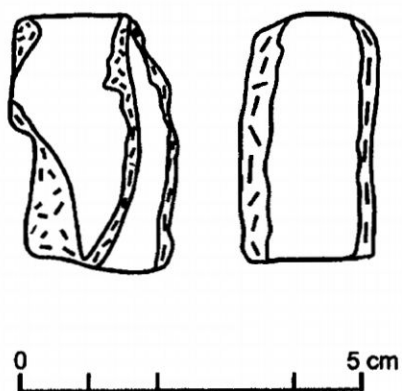
El estado de conservación es regular con afloramientos de sales en la superficie externa, pequeños desprendimientos y la capa del engobe se encuentra desvaída. Fue encontrado dentro de un lente de ceniza, al interior del espacio arquitectónico N° 34 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 3033A).



### **Antara N° 08 (WA.AN-020)**

Corresponde a un fragmento elaborado en cerámica perteneciente a la parte mesial de una antara sin decoración, en cuyos lados fracturados se observan restos de tubos cilíndricos verticales de 10 mm de diámetro en ambos lados. El fragmento mide 25 mm de ancho, 37 mm de alto y 14 mm de espesor y en cuanto al estado de conservación, la superficie externa se encuentra con fuerte abrasión y erosión.

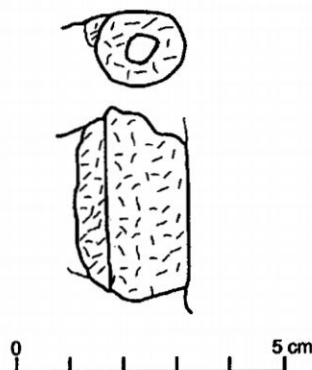
Esta muestra fue descubierta dentro de espacio arquitectónico N° 82, de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 5873A).



#### **Antara N° 09 (WA.AN-021)**

Se trata de un fragmento elaborado en cerámica que pertenece a la parte interna de una antara, tiene forma alargada en cuyo interior hay un orificio tubular de 04 mm de diámetro y restos de tubos cilíndricos. El acabado de la superficie externa es rugoso, debido a que este fragmento corresponde a la parte interna del instrumento.

El estado de conservación del fragmento es regular, debido a que la superficie se encuentra erosionada y con presencia de sales. Fue descubierto dentro de un relleno del espacio arquitectónico N° 29, de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 3016A).

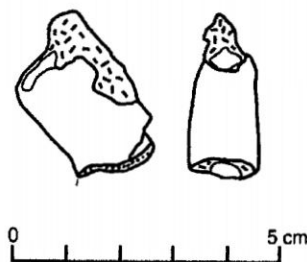


#### **Antara N° 10 (WA.AN-022)**

Es un fragmento que corresponde a la parte mesial de una antara de la época Wari elaborada en cerámica, en la cual se observa un orificio tubular, dispuesto verticalmente en la parte interna, junto a esto se aprecian

restos de otro tubo fracturado y por un lado es redondeado. Este fragmento mide 31 mm de altura, 26 mm de ancho y 15 mm de espesor.

El estado de conservación es regular, debido a que en la superficie externa se observa afloramiento de sales, abrasión y erosión generalizado en toda la superficie. Procede de Conchopata hallada dentro del espacio arquitectónico N° 138. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 5720A).



#### 4.2.2.- BOTELLAS SILBADORAS

Estos instrumentos musicales también se encuentran dentro de los llamados aerófonos. Otros investigadores lo denominan de diferentes maneras, entre ellos Hoyle (1985) que lo conoce como flautas con canal de insuflación vascular. Por otro lado, José Pérez (2001) hace una relación con una diversidad de denominaciones hechas por diferentes investigadores, entre los que podemos mencionar:

Botella silbadora (Bolaños, 1997; Amaro, 1994).

Botella silbato (Crespo, 1966; Séller, 1963-64; Lathrap, 1977).

Vaso silbador (Díaz Gainza, 1977).

Vaso silbante (Hernández de Alba, 1938).

Vasija silbato (Védova, 1969-70; Eatrada, 1957).

Huacos silbadores (Bakula/Tweedle, 1984).

Vasse-sffleur (Musée de l'Homme, 1987).

Whistling jar (Wilson, 1998". (Pérez de Arce: 2004; 10).

A esto se suma la denominación de Roxana Núñez (2009), quien prefiere denominarla "vasija sonora", luego de discutir la morfología de estas vasijas:

“Después del análisis, entendemos que las características del cuello o gollete están relacionadas con otras intenciones del diseño, relacionadas a la emisión de sonidos y que, por lo tanto, el diseño estuvo en estrecha relación a su función sonora. Por ello, la llamaremos vasija sonora”. (Núñez: 2009; 111).

Para nuestro caso, se ha visto por conveniente denominarlas como botellas silbadoras, por las características que presentan.

La utilización de este tipo de instrumento musical, alcanzó gran importancia en pueblos como los Vicús, en la costa norte del actual territorio peruano (Bolaños: 2009).

“Los vicús (500 a.C.), por ejemplo, produjeron varios instrumentos musicales, pero los más conocidos son las botellas silbadoras, los silbatos-caracol y los tambores de cerámica.” (Bolaños: 2009; 225).

Probablemente desde allí se dispersó al resto del Área Andina, llegando a territorio ayacuchano, donde fueron utilizados por los Warpa y más tarde por los Wari; es decir, que hubo una influencia de estas culturas: Vicús y Mochicas, tal como lo menciona César Bolaños:

“... los waris una vez que dominaron a los mochicas regresaron a su lugar. Y se llevaron muchas cosas. Por ejemplo yo he encontrado unas cosas en Ayacucho que eran evidentemente moches, como las botellas silbadoras. Después el modelo de tambores, que eran parecidos a los de Vicús”. (Bolaños: 2008; 8)

### **Técnica de manufactura de las botellas silbadoras**

Las botellas silbadoras están elaboradas de uno o dos cuerpos escultóricos que representan a diversos motivos zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos y ornitomorfos, a los cuales se agrega un silbato al interior de la cabeza escultórica, (Hoyle: 1985). Esto permite producir el sonido deseado, teniendo otro canal de insuflación para el ingreso del aire. Precisamente sobre esto Bolaños menciona:

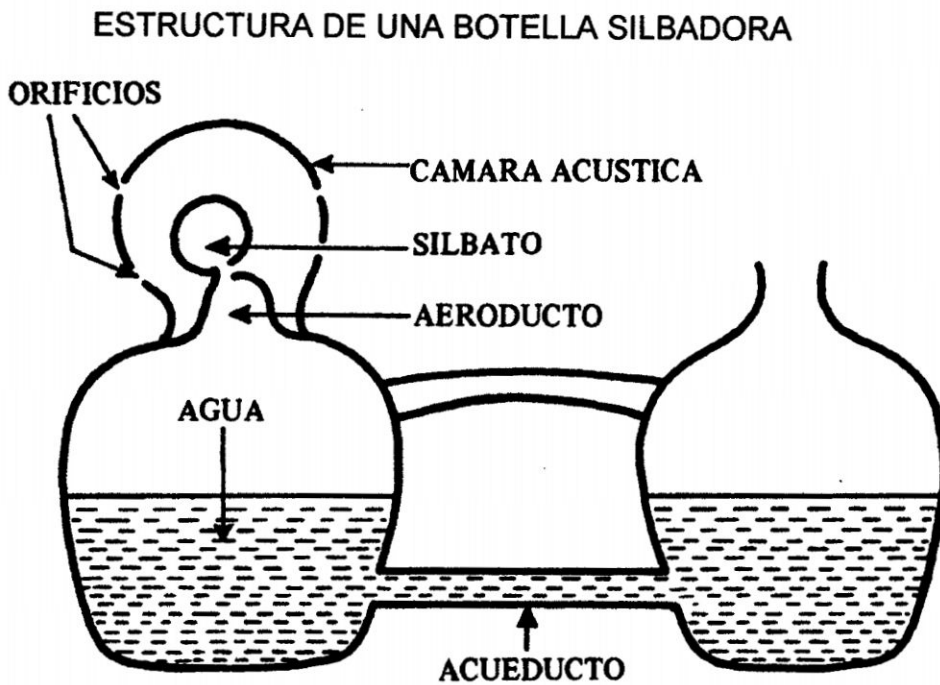
“Los Vicús también construyeron "huacos" o botellas silbadoras que diseñaron con uno o dos cuerpos, cuyos silbatos globulares

los encerraron en una cámara acústica escultórica de carácter antropomorfo y zoomorfo.” (Bolaños: 2007; 20).

Probablemente esta es la misma técnica que los Wari utilizaron para la elaboración de las botellas silbadoras Wari, para esta parte de Área Andina, específicamente para el valle de Ayacucho, así como Bolaños también sugiere referente a esta tradición tomada por los Wari.

“Es sugerente la hipótesis acerca de la presencia de ceramistas nazcas y mochicas expertos en instrumentos, o el interés de los wari por los instrumentos musicales de esos pueblos”. (Bolaños: 2007; 33).

En seguida hacemos réplica de la estructura de una botella silbadora que presenta César Bolaños:



Fuente: Bolaños (2007).

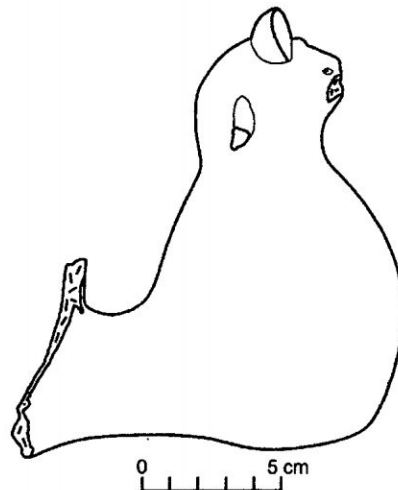
### Usos de las botellas silbadoras

La utilización de estas botellas silbadoras al parecer estuvo vinculada a las ceremonias de carácter ritual agropecuario.

Dentro de las evidencias con las que se cuenta en la colección analizada, se tiene solo una botella silbadora correspondiente a la época Wari.

Se trata de una botella silbadora escultórica zoomorfa incompleta de la época Wari, elaborada en cerámica. Representa a un felino con rasgos faciales moldeados en alto relieve y decorados con los colores negro y blanco sobre engobe general de color rojo. En la parte posterior del cuello, se encuentran dos orificios laterales por donde sale el aire que ingresaba probablemente por el cuerpo ausente. En la parte inferior del cuerpo, cerca a la base, se observan fracturas que posiblemente corresponde al otro cuerpo por donde ingresaba el aire.

En su manufactura se usaron dos técnicas: el moldeado para la elaboración del cuerpo modelado para la preparación del rostro. Mide 120 mm de altura total, 117 mm de largo, 70 mm de ancho y 72 mm de diámetro en el cuerpo. Esta botella procede del sector Wacaurara del complejo arqueológico Wari (DRC.Ayacucho: 2010). Código de origen: (MHRA-108).



**Botella silbadora N° 01 (WA.BS-023)**

La forma como genera el sonido este instrumento es tratado por Bolaños (1988) y (2001), quien menciona que estos emiten sonidos

mediante la contención de líquido al interior de estas botellas, desplazándose al interior.

“El silbido tenue que caracteriza a estos artefactos se obtiene basculándolos para que el agua colocada en su interior se desplace, presionando el aire contenido en ellos”. Bolaños: 2001; 184).

#### **4.2.3.- OCARINA**

Las ocarinas se encuentran dentro del grupo de los aerófonos de soplo, elaborado en diversas formas: escultórica antropomorfa, zoomorfa, fitomorfa y geométricas. Todas presentan un orificio mayor por donde ingresa el aire y con orificios menores por donde sale el aire hacia el exterior, generando sonidos diversos, dependiendo del movimiento de los dedos sobre los orificios menores (Pérez de Arce: 2009).

El uso de este instrumento se intensificó durante la cultura Virú, desde el cual, continuó hasta Moche y prosiguió hasta Warpa y Wari en Ayacucho. La muestras obtenidas corresponden a las épocas Warpa y Wari, descubiertas en diferentes investigaciones que se desarrollaron en nuestra región, complementadas con las que provienen de museos y de las colecciones particulares.

#### **Técnica de manufactura de las ocarinas**

Al igual que otros instrumentos musicales, las ocarinas han venido siendo modificadas de acuerdo a las sociedades que las elaboraron y usaron. Hoyle cree que la ocarina es un instrumento musical que sufrió un arreglo o adaptación de los silbatos, al cual se agregaron más orificios para obtener más sonidos:

“pone en evidencia que las flautas vasculares o silbatos, generaron en ocarinas por la inclusión de cuatro orificios (o menos) de digitación, con lo cual se enriqueció este instrumento, ya que

permitió producir hasta cinco sonidos y por consiguiente elaborar simples melodías". (Hoyle: 1985; 70)

Esta técnica de adaptación del silbato a ocarina, probablemente se dio en Moche, tal como afirma Hoyle (1985). Más tarde va a llegar a esta región donde los Warpa la adecuaron y desarrollaron su propia técnica de manufactura para la elaboración de las ocarinas.

Las ocarinas obtenidas en la colección analizada, corresponden básicamente a instrumentos elaborados en cerámica, manufacturados a base de la técnica mixta; es decir, moldeada y modelada. Para la confección del cuerpo se usaron moldes bivalvos: un molde para cada lado del cuerpo, los mismos que se juntaban en estado de cuero, para luego dar un acabado mediante el modelado, al igual que los rostros que aparecen en los extremos del instrumento.

### **Uso de la ocarina.**

Por la poca presencia de este instrumento en Conchopata, planteamos que su uso principalmente durante la época Warpa, fue limitado a ceremonias rituales de carácter agrícola, cuya ejecución estuvo a cargo de músicos escogidos o sacerdotes. Esto debido a que la sociedad Warpa estuvo inmersa básicamente en la agricultura (Lumbreras: 1988), quien manifiesta que los Warpa tuvieron un riguroso control de la distribución del agua:

"Los Warpa cultivaron la tierra con un riguroso control en la distribución del agua, por medio de canales y represas y luego habilitaron nuevas tierras construyendo terrazas agrícolas en los cerros para evitar la erosión." (Lumbreras: 1988; 89).

Mientras que durante la sociedad Wari, al parecer el uso de este instrumento disminuyó considerablemente, siendo fue remplazado con otros instrumentos musicales.

A continuación detallamos las características de cada una de las ocarinas obtenidas:

### **Ocarina N° 01 (HA.OC-001)**

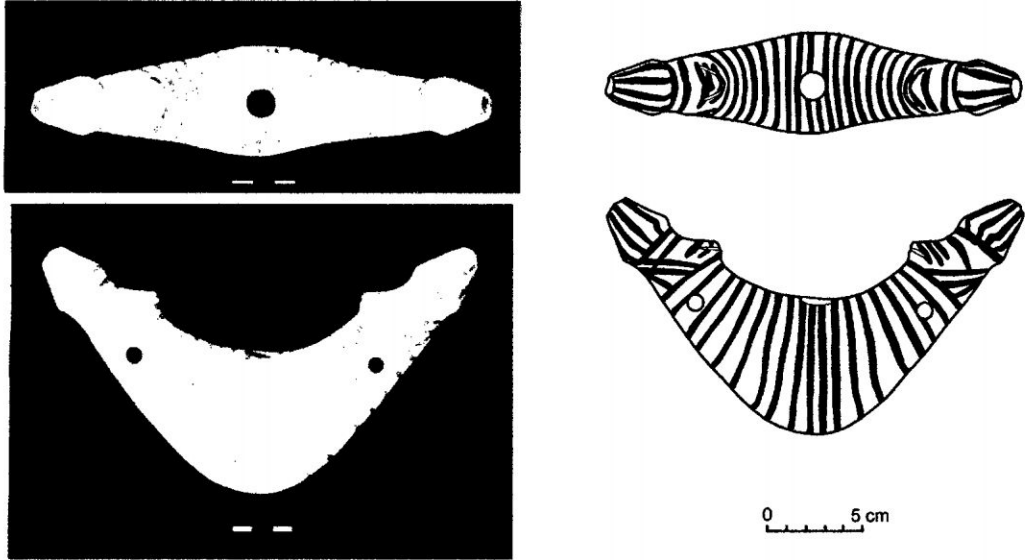
Se trata de un instrumento musical escultórico fitomorfo completo del estilo Cruz Pata de la época Warpa, elaborado en cerámica. La forma escultórica que tiene este instrumento, podría estar elaborada con la representación o imitación de una oca "uqa" estilizada, tubérculo alto andino cuyo cultivo se practicó desde mucho antes de los Warpa y que hasta ahora aún se continúa cultivando en la región andina, incluida la región de Ayacucho.

Presenta cinco orificios de digitación, siendo el mayor de 8 mm de diámetro, situado en la parte central y superior del instrumento, por donde ingresaba el aire al momento de la ejecución. Dos orificios de 11 mm de diámetro cada uno, situados en cada uno de los extremos del instrumento y otros dos, debajo y los apéndices de 7 mm de diámetro, los cuales servían para la salida del aire, produciendo diferentes sonidos de acuerdo a la digitación. En total, esta ocarina mide 108 mm de altura, 175 mm de largo, 55 mm de ancho máximo y 55 mm de espesor como máximo.

La técnica decorativa es de alto relieve y la aplicación de la pintura positiva: Los rostros antropomorfos en alto relieve que se encuentran en cada uno de los extremos de la ocarina, corresponden a personajes con tocado cónico y rasgos faciales decorados con líneas verticales, horizontales y diagonales; mientras que el cuerpo se encuentra decorado también con líneas paralelas de colores negros, dispuestos verticalmente en toda la superficie sobre engobe de color blanco. Por lo tanto, el acabado es bícromo: engobado de color blanco y decorado con negro.

El estado de conservación es malo, debido a que presenta descoloramiento o pérdida de la capa pictórica y de engobe en todo el cuerpo, se aprecia también abrasión localizada en la base, huellas de desgaste y huellas digitales al contorno de los orificios.

La ocarina fue descubierta por los trabajadores en la construcción del aeropuerto "Alfredo Mendivil Duarte" de Ayacucho (Lumbreras: 1,974), en Conchopata. Código de origen: (MHRA-289).



César Bolaños (1988), en su estudio realizado acerca de la música del Perú prehispánico, particularmente en la zona de Ayacucho, encuentra una ocarina definiéndola como tal y con un original diseño y excelente manufactura:

“Destacan algunos instrumentos musicales de cerámica del área ayacuchana, anterior a los wari, como una ocarina de la cultura Warpa de excelente construcción y original diseño...”. (Bolaños: 1988; 33).

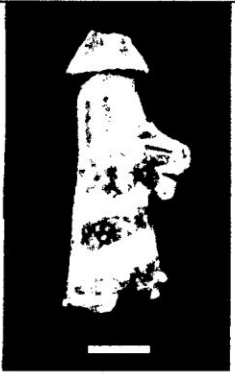
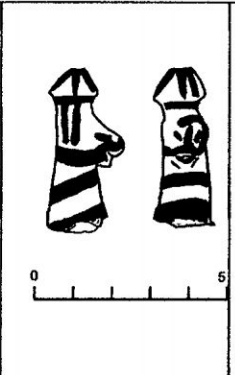




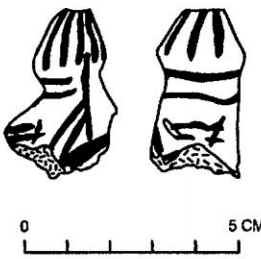

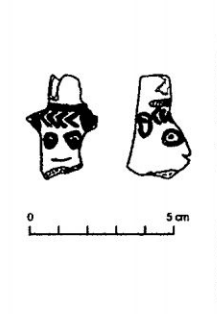

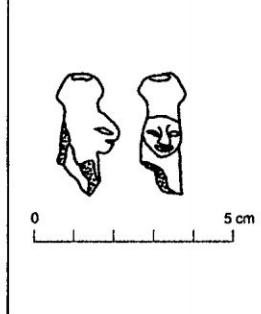
Dentro de las colecciones obtenidas se han encontrado ocarinas que tienen diferentes formas escultóricas, descubiertos en el valle de Ayacucho, tal como se describe seguidamente.

#### Escultóricos zoomorfos

Se trata de seis (06) fragmentos escultóricos zoomorfos, elaborados en cerámica, cinco de ellos corresponden al estilo Cruz Pata de la época Warpa y el otro relacionado al estilo Warpa ante.

Estos fragmentos pertenecen a los extremos de ocarinas similares a la N° 01. Se trata de fragmentos cuyas partes superiores externas son de formas cónicas y en las bajas presentan rostros zoomorfos en alto relieve. Los tamaños varían de 31 a 42 mm de altura, y de 14 20 mm de ancho,

mientras que la parte interna todos presentan forma tubulares que varían de 04 a 26 mm de diámetro.

OCARINAS ESCULTÓRICOS ZOOMORFOS			
			
Ocarina N° 02 (HA.OC-003)		Ocarina N° 03 (HA.OC-097)	
			
Ocarina N° 04 (HA.OC-078)		Ocarina N° 05 (HA.OC-002)	
			
Ocarina N° 06 (HA.OC-004)		Ocarina N° 07 (HA.OC-025)	

La decoración en los cuatro primeros fragmentos, consiste en líneas de color negro sobre blanco, excepto uno cuyas líneas es de color rojo sobre blanco; dispuestos horizontal, diagonal y verticalmente sobre engobe

general externo de color blanco, razón por la cual, los acabados son engobados y decoraciones bícromos de colores blanco y negro. El último fragmento no presenta decoración, sólo presenta engobe de color ante.


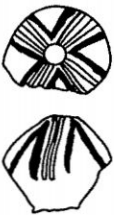
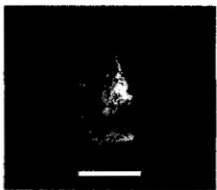
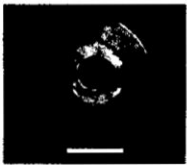





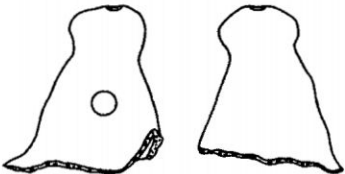
En el contorno de los orificios de las partes superiores de los fragmentos (conos), se observan huellas de desgaste; los cuales hacen suponer que estos fragmentos pertenecen a ocarinas que fueron utilizadas intensamente en su época. El estado de conservación de todos es regular, con fuerte abrasión, descoloramientos o pérdidas de las capas pictóricas y de engobe.

### Escultóricos geométricos

Dentro de este grupo hay cinco (05) fragmentos, todos elaborados en cerámica. Estos fragmentos pertenecen a los extremos superiores de ocarinas similares a la N° 01. Tres de ellos terminan en forma cónica y las dos restantes son de paredes rectas paralelas. Todos tienen forma tubular que varían de 05 mm a 16 mm de diámetro interno y de 15 a 50 mm de diámetro externo, mientras que las alturas varían de 13 mm a 54 mm.

Tres fragmentos corresponden al estilo Cruz Pata de Warpa, se encuentran decorados con líneas de color negro sobre engobe de color blanco, mientras que los dos restantes corresponden al estilo Chakipampa de la época Wari. Uno decorado con negro sobre engobe de color rojo y otro presenta solo el engobe igual al anterior; razón por la cual, los acabados son engobados de colores blanco, rojo respectivamente con decoraciones bícromas de colores blanco y negro.

Al contorno de los orificios superiores de los fragmentos se observan huellas de desgastes; lo que hace suponer que estos fragmentos pertenecen a ocarinas que fueron utilizadas intensamente en su época. El estado de conservación de todos es regular, presentan descoloramientos o pérdidas de las capas pictóricas y de engobe.

OCARINAS ESCULTÓRICOS GEOMÉTRICOS			
	 0 5 cm		
<b>Ocarina N° 08 (HA.OC-005)</b>		<b>Ocarina N° 09 (HA.OC-006)</b>	
	 0 5 cm		 0 5 cm
<b>Ocarina N° 10 (WA.OC-027)</b>		<b>Ocarina N° 11 (WA.OC-026)</b>	
		 0 5 cm	
<b>Ocarina N° 12 (WA.OC-024)</b>			

#### 4.2.4.- QUENA

Instrumento musical de viento, que se encuentra dentro del grupo de aerófonos, de acuerdo al sistema clasificatorio de Sachs-Hornbostel, tal como reportan Pérez y Gili (2009). Este instrumento recibió diversas denominaciones de acuerdo a las poblaciones que los utilizaron. De acuerdo

a Bolaños (2009), durante la época Inca se le conoce como flauta o “pinkullo”:

“Las *collas* sintieron también placer por la música. Unas gustaban cantar acompañándose con un tambor, otras ir a ciertos lugares donde escuchaban los *pinkullos* o flautas.”  
(Bolaños: 2009; 230).

Aún hoy en día, se le conoce con diferentes nombres, aunque cada uno de ellos al parecer, tiene características particulares en cada una de las regiones. En el caso de Ayacucho, se conoce como quena “*qina*” y flauta “*lawta*”, cada uno con las diferencias en tamaño y orificios de digitación.

### **Técnica de manufactura de la quena**

La materia prima que usaron los hombres desde su asentamiento en la región andina, básicamente está sujeto a los materiales que se encontraban a su alcance o alrededor. Entre ellos se encuentran cañas, maderas y huesos de animales que ellos consumían.

El uso de la caña para la elaboración de la quena es reportada por Ana María Hoyle (1985), quien menciona que Fung registró en la aldea de Chilca (Lima) una quena de caña con decoración pirograbada de un personaje en pie, tocando quena con una antigüedad de 5.200 a 4.900 a.C.

Habiendo también información de quenás elaboradas en madera, tal como Engel (1966) reporta del hallazgo de quenás o flautas longitudinales en Chilca, asociadas a contextos de entierro con una antigüedad de 3,700 años a.C.

Otra información que brinda sobre la materia prima para la confección de la quena es Ruth Shady (1999) y (2001), quien manifiesta el hallazgo de 32 quenás elaboradas de huesos de pelícano y cóndor en Caral:

“Entre las cosas que se han hallado en Caral, aparte de su sorprendente arquitectura, hay... quenás -hechas con huesos de pelícano y cóndor-; adornos para la gente importante o para los dioses que adoraban”. (Shady: 2001; 12).

Habiendo también informaciones que en las sociedades tanto anteriores como posteriores a Warpa y Wari, fabricaban la quena teniendo como materia prima a la cerámica, plata, madera y oro (Bolaños: 2007).

Las muestras de quenas obtenidas para la época Wari, corresponden a instrumentos elaborados con huesos de animales, de camélidos y aves principalmente. La técnica utilizada para la manufactura es el corte y perforación; corte, para definir el tamaño del instrumento y separar cortándolo los extremos del hueso elegido; perforación para los orificios de digitación. El tamaño y la cantidad dependían del evento en la que se va a utilizar.

La cercanía de Ayacucho a la ceja de la selva, probablemente permitió a los Warpa y Wari elaborar quenas a base de cañas "*mamaq*" o juncos; tal como los pobladores de esta parte de la región vienen utilizando este material para la fabricación de sus quenas, a pesar de que el uso de material plástico viene imponiéndose con mayor fuerza, alimentado por la disminución acelerada de estas cañas "*mamaq*" o juncos.

Razón por la cual, no hay mucha evidencia de estos instrumentos musicales para estas épocas en estudio, sobreviviendo solamente las quenas de hueso.

### **Uso de la quena**

La quena como instrumento musical fue usada desde tiempos remotos, como parte de la música ritual religiosa, lo cual se puede evidenciar en Caral, con el reporte de Shady (2006), quien manifiesta que las quenas o flautas como ella los conoce, fueron usadas en ceremonias religiosas:

"Se cree que en este lugar se reunían los caralinos para realizar sus ceremonias religiosas, todas ellas acompañadas de momentos musicales. Esto se ha podido evidenciar debido al hallazgo de 32 flautas de huesos de pelícano y cóndor, además de 38 cornetas de huesos de camélidos en diversos puntos de la pirámide". (Shady: 2006; 2).

Esta misma tradición de uso en ceremonias religiosas en Caral, que continuó en Kotosh y pueblos posteriores probablemente hasta la época Warpa y Wari, en la que también su uso está relacionado a eventos rituales religiosos, ceremonias agrícolas y ganaderas o eventos afines en la que se tocaban acompañados de otros instrumentos musicales, sin descartar el uso individual por los pastores, viajeros, soldados y trabajadores. En la actualidad, el uso de las quenás (“*qina y lawta*”) en las comunidades del valle de Ayacucho, está relacionado a las actividades rituales de carácter agrícola, fundamentalmente en el carnaval (Vásquez-Vergara; 1988), (González; 2004), cuya ejecución está reservado al varón. En ambos casos, tanto la quena (de uso común) como la flauta “*lawta*”, de uso exclusivo para el acompañamiento de las autoridades “*barayuq*” en el Apachikuy, costumbre que se realiza en la comunidad de Huaychao, (Huisa ; 2000 y 2007). Pudiendo ser usado la quena también por los pastores.

En Ayacucho, este instrumento musical recibe dos denominaciones: uno, que es lo más usual que varía de 40 a 60 cm de altura o largo, recibe el nombre de quena “*qina*” de siete orificios de digitación (seis en la parte anterior y uno en la posterior), y otro de 90 cm de largo (Huisa; 2007), de cuatro orificios de digitación en la parte anterior, es conocido como flauta, “*lawta*”; (ambos con una lengüeta por donde ingresa el aire).

“Esta fiesta tradicional y costumbrista del Apachikuy, desde su incorporación, vino realizándose el día martes de carnaval, en la que protagonizaban las nuevas autoridades y sus inmediatos antecesores (*musuq* y *pasmadu bara*) de Huaychao, que consiste en una sana competencia de baile y envío de productos locales y regionales entre ambos grupos...Acompañados cada uno por solo tres músicos; dos flautas de 90 cm de largo y un tambor”. (Huisa; 2007).

Hasta el año de 1983, aún se usaba dichas quenás de junco de la selva “*mamaq, yunka mamaq*”, desde entonces fue remplazado por tubos de plástico.

Apachikuy: Músicos  
tocando flauta  
"lawta" y tambor  
"kaja". Festejo en la  
comunidad de  
Huaychao.



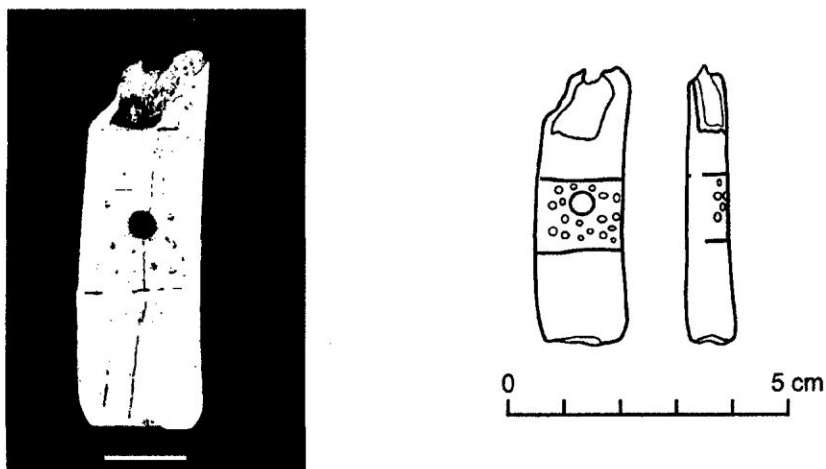
Participación de los  
huaychinos en el  
concurso "Vencedores",  
representando a la  
provincia de Huamanga,  
luego de ganar el festival  
"Tinya de oro" en Lima.

A continuación detallamos las particulares descriptivas de cada una de las quenaz prehispánicas con sus respectivas fotografías y dibujos correspondientes:

#### Quena N° 01 (WA.QU-028)

Se trata de una quena manufacturada en hueso de camélido. En la parte anterior se aprecian dos perforaciones circulares de 03 mm de diámetro y uno en la parte posterior cerca a la proximal. Mide 47 mm de altura, 15 mm de ancho y 09 mm de espesor. La decoración consiste en líneas horizontales y puntos incisos. El estado de conservación es malo, se cuenta con la parte proximal, en cuya superficie hay rajaduras y abrasión en

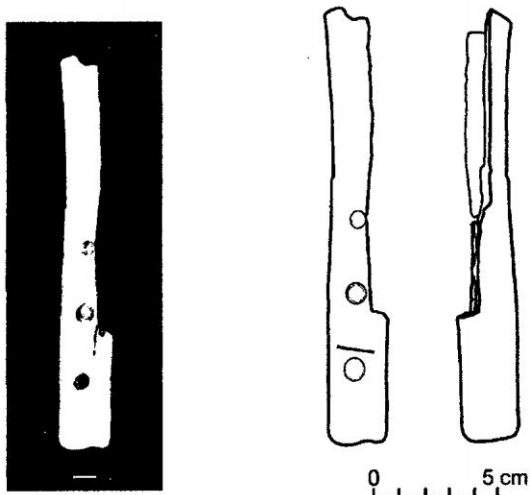
todo el cuerpo. Fue encontrado al interior del espacio arquitectónico N° 6 (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1856).



#### Quena N° 02 (WA.QU-029)

Es un instrumento elaborado en hueso de camélido con tres orificios de digitación en forma circular, de 3 mm de diámetro cada uno. Presenta decoración con una incisión en forma de línea horizontal situada cerca a la proximal. Mide 150 mm de altura, 23 mm de diámetro. El estado de conservación es malo, debido a la ausencia de la mesial y el extremo distal del instrumento, desgaste generalizado y rajaduras en toda la superficie.

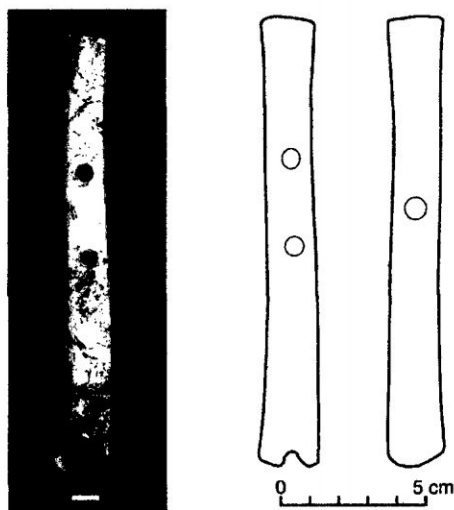
Fue encontrado en Conchopata, en un relleno del espacio arquitectónico N° 211. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 9535).



### Quena N° 03 (WA.QU-032)

Se trata de otro instrumento elaborado en hueso de camélido ligeramente encorvado hacia la parte posterior, decorado con incisiones en forma de zigzag, dispuesto, vertical y diagonalmente sin ningún orden. En la parte anterior se observan dos orificios de digitación y uno en la posterior de 3 mm de diámetro cada uno de ellos. El estado de conservación es regular, con desgaste en todo el cuerpo. Mide 140 mm de altura, 21 mm de diámetro en el extremo distal y 12 mm de diámetro en el extremo proximal.

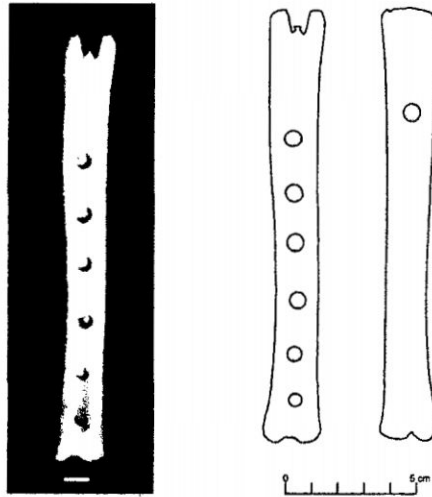
La quena procede de alrededores de la comunidad de Paqcha, jurisdicción del distrito de Vinchos, provincia de Huamanga, departamento de Ayacucho. De acuerdo a las informaciones obtenidas, corresponde a la época Wari. (DRC.Ayacucho; 2010). Código de origen: (MHRA-1611).



### Quena N° 04 (WA.QU-033)

Corresponde a otra quena elaborada en hueso de camélido. Presenta seis orificios de digitación en la parte anterior y uno en la posterior, cada uno de 3 mm de diámetro. Mide 151 mm de altura, 19 mm de espesor y 20 mm de diámetro como máximo en la proximal.

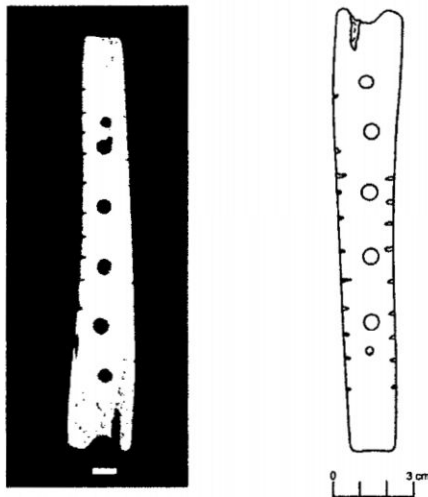
El estado de conservación es regular con pequeñas rajaduras en ambos lados y restos de pintura roja a lo largo de la parte anterior, así como también desgaste en todo el cuerpo. Este instrumento musical procede del Complejo arqueológico Wari. Código de origen: (MHRA-1722).



**Quena N° 05 (WA.QU-034)**

Fue elaborada en hueso de camélido, decorada con incisiones en forma de pequeñas líneas horizontales que se encuentran dispuestas a lo largo de ambos lados del instrumento. Presenta en total seis orificios de digitación: en la parte anterior dos orificios de 5 mm de diámetro, dos de 4 mm y dos de 2 mm de diámetro. Mide 155 mm de altura, 22 mm de ancho y de 24 mm de espesor.

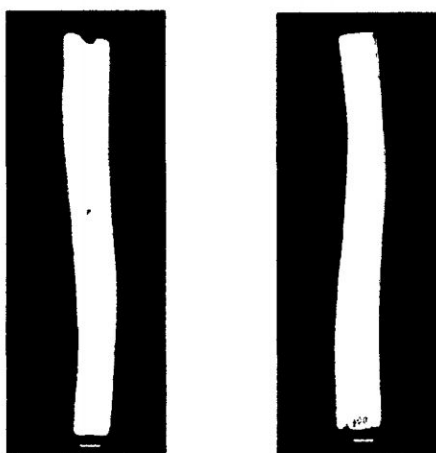
El estado de conservación es regular con desgastes y pequeñas fracturas en el extremo distal y desgastes en el extremo proximal. Procede del complejo arqueológico Wari. Se desconoce el contexto en la que fue ubicado. Código de origen: (MHRA-1728).



### **Quena N° 06 (WA.QU-035)**

Es otra quena elaborada en hueso de camélido que tiene dos orificios de digitación en la parte anterior y uno en la posterior, de 4 mm de diámetro cada uno de ellos. Mide 181 mm de altura, 24 mm de espesor. El estado de conservación es regular, por lo que se observa desgaste en todo el cuerpo y se encuentra ligeramente encorvada hacia los lados.

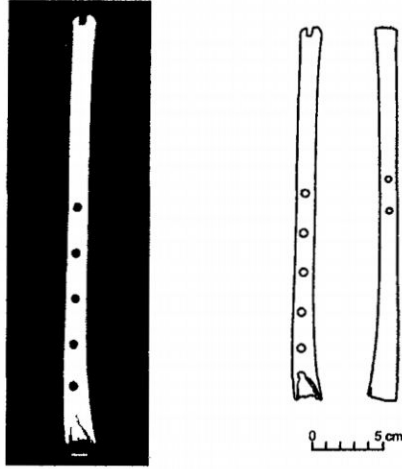
Fue encontrada en el sitio arqueológico de Paqcha, jurisdicción del distrito de Vinchos, provincia de Huamanga, departamento de Ayacucho. De acuerdo a la información obtenida, esta quena corresponde a la época Wari., se desconoce el sitio y el contexto en la que fue hallada. Código de origen: (MHRA-1729).



### **Quena N° 07 (WA.QU-036)**

Se trata de otra quena elaborada en hueso de ala de cóndor. Tiene siete orificios de digitación: en la parte anterior se encuentran cinco orificios de 5 mm de diámetro y dos de 4 mm de diámetro en la posterior. Mide 260 mm de altura, 19 mm de diámetro máximo y 12 mm de diámetro mínimo. El estado de conservación es regular, se encuentra encorvada hacia la parte posterior, también se observan pequeñas fracturas en el extremo proximal y rajaduras verticales en la parte posterior.

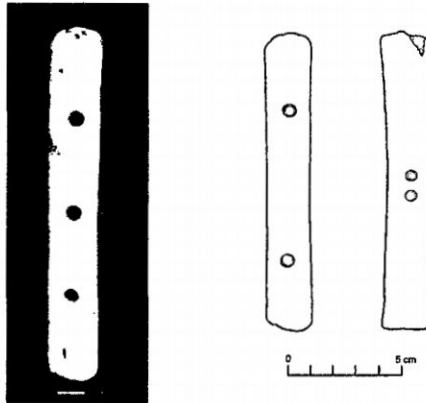
Esta quena fue encontrada en las inmediaciones del Complejo Arqueológico Wari. Se desconoce el sector así como el contexto en el que fue hallado. Código de origen: (MHRA-904).



**Quena N° 08 (WA.QU-037)**

Fue elaborada a base de hueso de camélido. Tiene tres orificios de digitación de 5 mm de diámetro en la parte anterior y dos de 4 mm de diámetro en la posterior. Mide 120 mm de altura, 21 mm de diámetro máximo y 18 mm de diámetro mínimo. El estado de conservación es malo, debido básicamente a la ausencia del extremo distal, rajaduras verticales en la superficie y ligeramente encorvada hacia la parte posterior,

Procede del complejo arqueológico Wari, se desconoce el contexto y la forma del hallazgo. Código de origen: (MHRA-906).

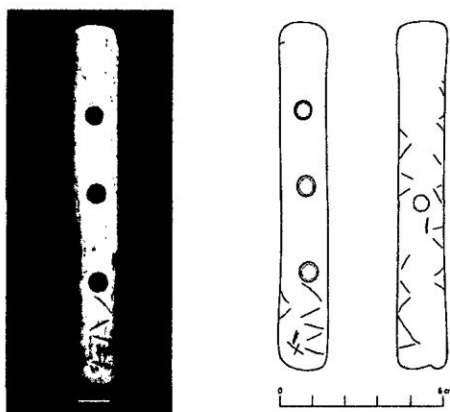


**Quena N° 09 (WA.QU-038)**

Es otra quena elaborada a base de hueso de camélido. Presenta tres orificios de digitación en la parte anterior y uno en la posterior, de 6 mm de diámetro cada uno. A manera de decoración se observan incisiones en todo el cuerpo, dispuestos en forma de zig zag a lo largo de los lados del

instrumento. Mide 102 mm de altura, 18 mm de diámetro máximo, 13 mm de diámetro mínimo y 5 mm de diámetro en los orificios.

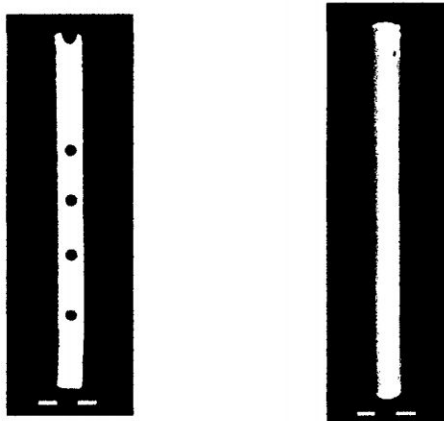
El estado de conservación es regular, presentando un ligero encorvamiento hacia la parte posterior y desgastes en el extremo proximal. Procede de la localidad de Chapi, distrito de Chungui, Provincia de La Mar, departamento de Ayacucho. De acuerdo a la información, esta quena corresponde a la época Wari. Código de origen: (MHRA-928).



#### Quena N° 10 (WA.QU-096)

Se trata de una quena elaborada en hueso de ala de cóndor (Silva: com.pe, 2010). Sólo en la vista anterior se aprecia cuatro orificios de digitación de 5 mm de diámetro cada uno. El acabado presenta una limpieza superficial sin decoración. Sus medidas alcanzan a 200 mm de altura, 17 mm de ancho y 14 mm de espesor. El estado de conservación es bueno.

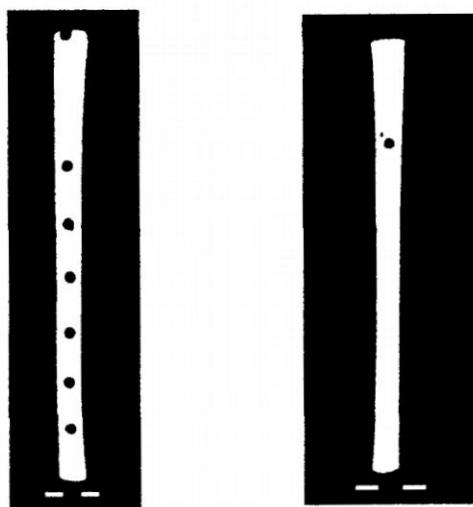
Esta quena procede del sector de Wacaurara, del complejo arqueológico Wari (Silva: com.pe, 2010). Código de origen: (CSP-001).



### **Quena N° 11 (WA.QU-014)**

Se trata de una quena elaborada en hueso de ala de cóndor (Silva: com.pe, 2010). En la parte anterior, se aprecia seis orificios de digitación de 5 mm de diámetro cada uno y un orificio en la parte posterior de 5 mm de diámetro. El acabado presenta una limpieza superficial sin decoración. Mide 255 mm de altura, 21 mm de ancho y 15 mm de espesor. El estado de conservación es regular, con pequeñas rajaduras en ambos lados del instrumento.

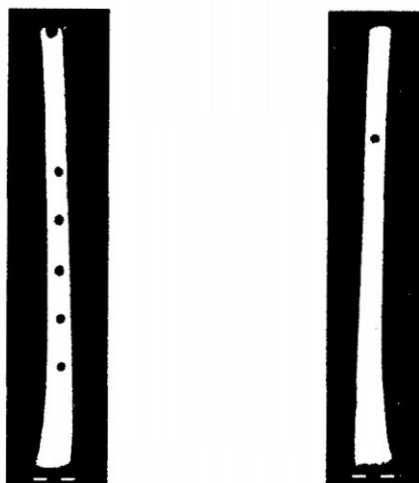
Esta quena procede del sector de Wacaurara, del complejo arqueológico Wari (Silva: com.pe, 2010). Código de origen: (CSP-002).



### **Quena N° 12 (WA.QU-060)**

Es otra quena elaborada en hueso de ala de cóndor (Silva: com.pe, 2010). En la parte anterior, se aprecia cinco orificios de digitación de 5 mm de diámetro cada uno y un orificio en la parte posterior de 5 mm de diámetro. El acabado presenta una limpieza superficial sin decoración. Mide 285 mm de altura, 25 mm de ancho y 18 mm de espesor. El estado de conservación es regular, debido a que se observan pequeñas rajaduras en ambos lados del instrumento y desgaste en el extremo proximal.

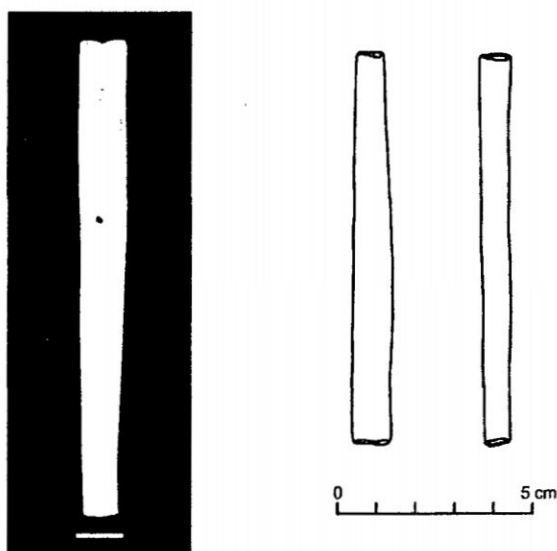
Esta quena, al igual que las dos anteriores, proceden del sector Wacaurara, del complejo arqueológico Wari (Silva: com.pe, 2010). Código de origen: (CSP-003).



### Quena N° 13 (WA.QU-030)

Se trata de una quena en proceso de elaboración, cuya materia prima es el hueso de camélido. En la parte media inferior de la vista anterior, se aprecia un pequeño orificio de forma irregular que corresponde al inicio de la perforación al menos de un orificio de digitación. El acabado presenta una limpieza superficial sin decoración. Mide 10 mm de altura, 10 mm de ancho en la distal y 6 mm de ancho en la proximal. El estado de conservación es regular debido a que presenta porosidad en todo el cuerpo.

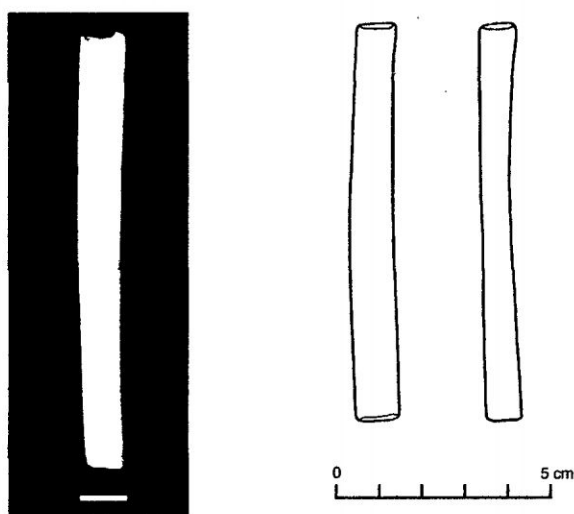
Procede de Conchopata asociado a un relleno prehispánico dentro del espacio arquitectónico N° 31. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 223).



### **Quena N° 14 (WA.QU-031)**

Se trata de un instrumento en proceso de elaboración, cuya materia prima es el hueso de camélido. En este caso, la manufactura estuvo a base de la técnica de corte, sin perforación aún. Mide 92 mm de altura, 6 mm de ancho en la distal y 10 mm de ancho en la proximal. El estado de conservación es regular, presenta porosidad en todo el cuerpo y huellas de rotura en el extremo distal.

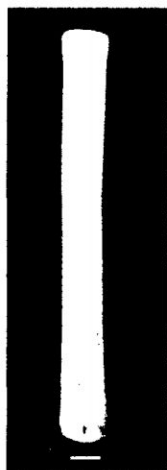
Descubierta en el sitio arqueológico Conchopata al interior del espacio arquitectónico N° 204. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: HE: (157A).



### **Quena N° 15 (WA.QU-098)**

Es una quena en proceso de preparación, elaborada en hueso de camélido. Presenta ranuras en ambos lados verticalmente, sin ningún orificio de digitación. Mide 135 mm de altura, 17 mm de ancho y de 12 mm de espesor. El estado de conservación es regular con desgastes, pequeñas manchas principalmente en los extremos, un pequeño orificio y rajaduras en el extremo proximal.

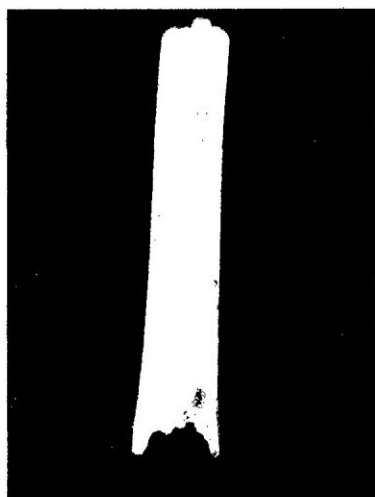
Procede de Chapi, jurisdicción del distrito de Chungui, Provincia de La Mar, del Departamento de Ayacucho. De acuerdo a la información obtenida, corresponde a la época Wari. Se desconoce el contexto en la que fue ubicada. Código de origen: (MHRA-1775).



### **Quena N° 16 (WA.QU-039)**

Corresponde a un fragmento de una quena, cuya materia prima es hueso de animal y pertenece a la parte mesial del instrumento. Tiene forma cilíndrica irregular, alargada, ligeramente encorvada hacia la parte posterior. Se aprecia un orificio de digitación completo y una mitad en la posterior. Tiene 59 mm de altura, 22 mm de diámetro máximo, 13 mm de diámetro mínimo y 5 mm de diámetro en los orificios.

El estado de conservación es malo, se aprecia ausencia de los extremos distal y proximal, de igual modo presenta porosidad y rajaduras verticales en el cuerpo. Procede del Complejo arqueológico Wari, sector Wacaurara, se desconoce el contexto en la que fue hallada. Código de origen: (MHRA-1,000).



#### **4.2.5.- SILBATO**

Los silbatos son instrumentos musicales de viento, conocidos también como aerófonos, cuya función es producir sonido al ingresar aire por un orificio hacia una caja de resonancia. El sonido que emite depende principalmente de la cantidad de aire que ingresa a la caja de resonancia. En algunos casos se presentan silbatos que poseen dos o más orificios de digitación; en este caso, el sonido depende además de la digitación de los mismos, siendo la mayoría de ellos de un solo orificio por donde ingresa el aire y a la vez emite sonido.

Rafael Larco (1939) se refiere a estos instrumentos musicales asociados a la cultura Moche, denominándolos pitos, sobre los cuales informa que existen silbatos o pitos de una misma nota y de varios sonidos que emitían sonidos variados:

“Usaban los mochicas innumerables pitos. Algunos eran de doble conducto, yemitían notas variadas de muy rica armonía, mientras que otros daban unamisma nota de expresión vibrante debido al aire que pasaba por el doble conducto. Los instrumentos que disponían de un solo conducto producían un sonido muy agudo”.  
(Larco: 1939: 174).

#### **Técnica de manufactura de los silbatos**

Estos instrumentos desde su uso como tal, hace 4500 años a. C., en Kotosh (Bolaños 2007), fueron elaborados de barro y hueso con tamaños y formas diferentes, hasta que en adelante se confeccionaron silbatos de cerámica.

De este modo se amplía el rango de utilización de la materia prima, principalmente el uso de la cerámica, elaborando silbados escultóricos antropomorfos, zoomorfos y especialmente ornitomorfos. Tal el caso de los Warpa y Wari, que continuaron esta tradición y elaboraron silbatos de cerámicas de diferentes formas, utilizando las técnicas de manufactura del

molde, moldeado y mixta. Decorándolos con las técnicas decorativas de la pintura positiva, escultórica de alto relieve e incisión

Ochatoma (2007) describe los silbatos como instrumentos musicales pequeños con aeroducto que producen sonidos agudos, teniendo un canal de insuflación interno. Estos instrumentos podrían ser representados en forma escultórica antropomorfa, zoomorfa y funcional:

“Se trata de instrumentos musicales pequeños, con aeroducto que producen sonidos agudos, teniendo un canal de insuflación interno y aparecen representados en forma escultórica antropomorfa, zoomorfa y funcional”. (Ochatoma: 2007; 136).

### **Uso de los silbatos**

El uso de los silbatos en el área andina, por su variedad de tipos, formas y tamaños pudo haber estado al alcance de todos, niños, jóvenes y adultos, quienes habrían utilizado en sus actividades cotidianas o quehaceres como entretenimiento, tanto individuales y grupales; es decir, que fue de uso masivo, principalmente durante el Horizonte Medio.

Los silbatos como cualquier instrumento que emitía sonido, pudo haber servido para reproducir los estrépitos que se generaba en su alrededor, así como los diferentes sonidos de los animales y fenómenos naturales, lo cual les permitía realizar celebraciones o ceremonias en homenaje a la naturaleza, ganadería y agricultura.

César Bolaños (2008), al referirse al uso de los silbatos hallados en Kotosh (Huánuco), en el Templo de las Manos Cruzadas, plantea que pudo haber sido usado en las cacerías:

“un silbato muy pequeño de hueso que data de más de 3.000 años a.C., así como algunos silbatos de barro que al parecer fueron usados para cazar o hacer algún tipo de señales.”  
(Bolaños: 2008; 10).

En otro momento, el mismo autor sostiene que los silbatos pudieron haber sido usado en las guerras, produciendo ruido para ensordecer al enemigo (Bolaños: 2009).

Rafael Larco (1939) plantea que los silbatos fueron usados como instrumentos de conjuntos musicales y como juguetes de los niños:

“Los pitos eran utilizados no solamente como juguetes por los niños, sino que formaban parte del instrumental de sus conjuntos musicales. Los sonidos que emitían eran variadísimos”. (Larco: 1939; 174).

En cuanto al uso que se le dio a los silbatos durante las épocas Warpa y Wari en el valle de Ayacucho, planteamos que fueron utilizados en actividades cotidianas de carácter agrícola, ganadera y festividades sociales, dependiendo básicamente de las circunstancias en las que fue usados, para lo cual se tenía que clasificar los silbatos para cada ocasión, habiendo también la posibilidad de combinarlas en las ocasiones; que se requerían, tal como una fiesta de celebración cíclica o anual (solsticio y equinoccio, sembrío, cosecha) o celebraciones que el Imperio demandaba.

Logramos encontrar un ejemplar de una botella escultórica que representa a un individuo que ejecuta un silbato, cuyas características se detallamos a continuación:

#### **Silbato en representación de un músico N° 01 (WA.EJ.SIL-044)**

Se trata de una botella escultórica antropomorfa de estilo Wari negro, labio biselado hacia el exterior, cara gollete modelada, con las manos sosteniendo un silbato en posición de ejecución; todos en alto relieve modelado, cuerpo escultórico y base plana. Representa a un músico con un silbato alargado, distal ancho esférico, mesial divergente y proximal esférico.

Esta botella mide 120 mm de alto, 125 mm de largo, 76 mm de ancho y 58 mm de base. El estado de conservación es regular, debido a la presencia de pequeños desprendimientos en el borde y afloramientos de sales en la superficie externa. Se desconoce la procedencia. Código de origen: (MHRA-315).



El silbato que toca el individuo en la ilustración anterior, es un instrumento musical cuya forma es similar a los que fueron hallados por Masaki Doi (2003). Siete (07) ejemplares fragmentados, de los cuales, sólo tres fueron restaurados y reintegrados al 100% y que hoy forman parte de la colección del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue", de la Dirección Regional de Cultura de Ayacucho. Huamán Lira (2006) lo describe como instrumentos musicales, aún sin definir el tipo al cual pertenecen:

"Tomamos este término de instrumentos musicales debido a la forma como se presenta la cerámica, por lo general adopta una característica de creación y una probable difusión de los valores musicales", (Huamán: 2006; 80).

El mismo autor, al referirse a la forma alargada que presentan estos instrumentos musicales, sostiene que se trata de una adaptación a la forma de los mates que crece en las cercanías de la zona:

"...la elaboración de los instrumentos fue basándose en los mates cónicos que existen en la zona de Huancavelica al lado norte del río Cachi". (Huamán: 2006: 80).

Se trata de instrumentos musicales elaborados de cerámica, que tienen la forma de un cono alargado de extremo distal esférico, con un orificio circular que varía de 20 a 23 mm de diámetro, extremo distal que varía de 89 a 93 mm de diámetro máximo y cuyas alturas varían de 603 a 633 mm. En la parte lateral del extremo proximal de estos silbatos, se encuentra un orificio circular muy pequeño de sólo 02 mm de diámetro. El acabado de los tres silbatos es engobado de color anaranjado sin decoración.

El estado de conservación es regular, se encuentran reintegrados con sus propias piezas y con material moderno. Dos de ellos presentan manchas negras en la superficie, producto de la mala oxidación en la quema. De igual modo se observan pequeños desprendimientos alrededor del orificio mayor y huellas digitales.

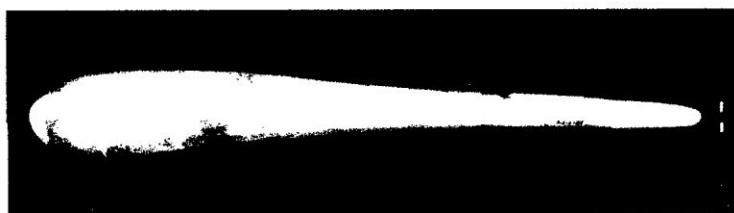
Fueron descubiertos en el espacio arquitectónico N° 02 del sitio arqueológico de Huancaqasa, ubicado en la comunidad de Trigopampa. Jurisdicción del distrito de San José de Ticllas, provincia de Huamanga. (Masaki Doi: 2003).



**Silbato N° 01 (HA.SIL-007)**



**Silbato N° 02 (HA.SIL-008)**



**Silbato N° 03 (HA.SIL-009)**

## Clasificación de los silbatos

Los silbatos obtenidos corresponden a formas escultóricas antropomorfas, zoomorfas y ornitomorfas, todos elaborados en cerámica. Estos instrumentos los hemos agrupado en las siguientes categorías para una adecuada y detallada descripción, lo hacemos en orden alfabético:

- a.- Silbato escultórico antropomorfo.
- b.- Silbato escultórico geométrico
- c.- Silbato escultórico ornitomorfo.
- d.- Silbato escultórico zoomorfo.
- e.- Silbato escultórico no definido.

### a.- Silbato escultórico antropomorfo.

Este tipo de instrumento está elaborado en cerámica y la técnica de manufactura utilizada en su elaboración es el moldeado, para lo cual, se utilizaron dos moldes: uno en la elaboración del rostro del antropomorfo y otro para la manufactura de la parte posterior de la cabeza, una vez hecha y en estado de cuero, se juntan ambas partes y forman el instrumento musical. Las muestras de silbatos escultóricos antropomorfos, obtenidas en nuestra investigación tienen las siguientes características:

#### **Silbato N° 04 (WA.SIL-045)**

Se trata de un silbato escultórico antropomorfo que representa la cabeza de un individuo, con un orificio circular de 12 mm de diámetro situado en la parte superior de la cabeza. En la parte posterior de la cabeza, lleva un apéndice con agujero pasante a manera de una pequeña asa. El acabado es pulido y presenta engobe de color marrón; están decorados pictóricamente los ojos, la nariz, la boca y las orejas delineadas con pintura de color negro, ojos y cuello de color rojo. El estado de conservación es malo, con descoloramiento o pérdida casi total de la capa pictórica y de engobe,

ausencia del extremo proximal, parte inferior del silbato (caja de resonancia) y afloramientos de sales en toda la superficie.

Tiene una altura total de 61 mm., 56 mm de ancho máximo, 61 mm de altura y 55 mm de espesor en la cabeza y 12 mm de diámetro en el orificio circular. Proviene del Complejo Arqueológico Wari, sector Wakaurara, se desconoce el contexto en el que fue ubicado. Código de origen: (MHRA-215).

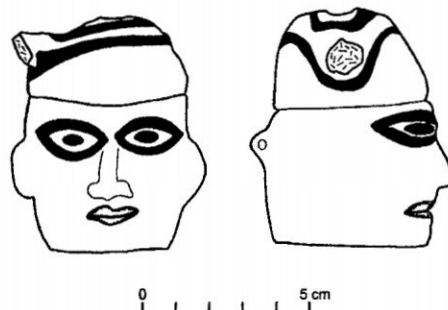


#### **Silbato N° 05 (WA.SIL-046)**

Corresponde a un silbato escultórico antropomorfo completo, que representa a la cabeza de un individuo con un orificio circular de 13 mm de diámetro situado en la parte superior de la cabeza, el mismo que sirve para el ingreso de aire que permite producir sonido. En la parte posterior de la cabeza, lleva un apéndice con agujero pasante a manera de una pequeña asa. El acabado es pulido y engobado de color rojo, sobre el cual, se encuentra una línea de color negro en forma horizontal de izquierda a derecha por la frente, los ojos delineados con negro sobre blanco

El estado de conservación es regular, por el descoloramiento o pérdida parcial de la capa pictórica en todo el cuerpo. Se observan también pequeños desprendimientos en la nariz, abrasión localizado en las orejas, nariz y en los extremos distal y proximal, huellas de desgaste en el extremo distal, en la asa y parte media del tubo de resonancia (parte inferior del silbato) y afloramiento de sales casi en toda la superficie.

Este silbato tiene una altura total de 71 mm. 57 mm de ancho máximo, 61 mm de espesor y 13 mm de diámetro en el orificio circular. Proviene de Conchopata, del espacio arquitectónico N° 82. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 7125A).






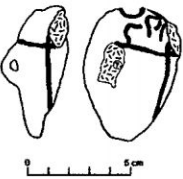
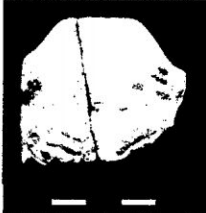







#### **Silbato N° 06 (WA.SIL-103)**

Corresponde a otro silbato escultórico antropomorfo similar al descrito anteriormente (Silbato N° 05). Se trata de la representación de una cabeza humana con un orificio circular en la parte superior, los rasgos faciales están representados con incisiones con un acabado de aspecto tosco (Ochatoma: 2007). Este aspecto tosco, tal vez es debido a la erosión que haya sufrido el instrumento.

“...una cabeza de forma ovoidal con un agujero en la parte superior, al cual le agregaron los ojos y la boca a partir de incisiones, mientras que a la nariz le agregaron una pequeña protuberancia. La superficie externa es rugosa, dándole un aspecto rústico”. (Ochatoma: 2007; 136).



<b>SILBATOS ESCULTÓRICOS ANTROPOMORFOS</b>			
			
<b>Silbato N° 07 (WA.SIL-048)</b>	<b>Silbato N° 10 (WA.SIL-057)</b>	<b>Silbato N° 12 (WA.SIL-054)</b>	<b>Silbato N° 13 (WA.SIL- 055)</b>
			
<b>Silbato N° 09 (WA.SIL-047)</b>		<b>Silbato N° 11 (WA.SIL- 053)</b>	<b>Silbato N° 14 (WA.SIL-056)</b>
			
<b>Silbato N° 08 (WA.SIL-052)</b>		<b>Silbato N° 15 (WA.SIL-051)</b>	

Se cuenta con nueve (09) fragmentos que corresponden a silbatos escultóricos antropomorfos de la época Wari, todos elaborados en cerámica con orificios de digitación o parte de ello en la parte superior de los fragmentos. Corresponden a la parte distal de los silbatos. Entre estos se encuentran fragmentos de rostros y parte posterior de la cabeza del personaje, que son, a la vez, las envolturas o cajas de resonancia del silbato:

- Dos de ellos se encuentran decorados con pintura facial de colores anaranjado y negro sobre engobe de color rojo.
- Dos fragmentos presentan líneas de color negro sobre engobe de color rojo y anaranjado respectivamente.
- Cinco restantes no presentan decoración alguna; tres con engobe de color rojo, uno con engobe anaranjado y uno sin engobe.

El estado de conservación en general es malo, presentan desgastes, erosiones, afloramientos de sales, huellas digitales y pintura desvaída.

#### b.- Silbato escultórico geométrico

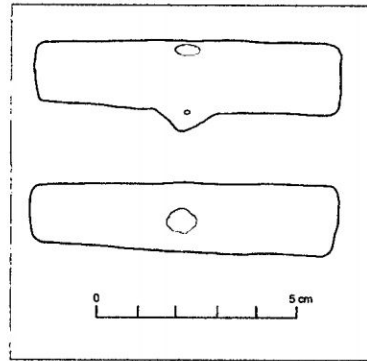
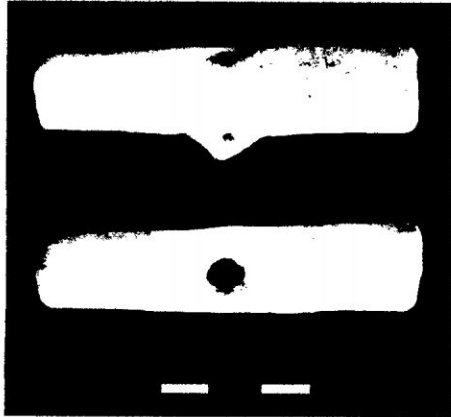
Dentro de este grupo de silbatos se agrupan aquellos que tienen la forma del cuerpo escultórico en forma geométrica: rectangulares y cilíndrico alargadas, estos últimos conocidos como silbatos transversas.

Todos los silbatos obtenidos, corresponden a la época Wari y están elaborados en cerámica, cuya técnica de manufactura es mixta, moldeado por la parte interna y modelada en la parte externa.

#### **Silbato N° 16 (WA.SIL-059)**

Se trata de un silbato transversa, tiene la forma tubular alargada, con un orificio circular de 7 mm de diámetro, situado en la parte media superior, el mismo que sirve para el ingreso de aire y un orificio circular de 5 mm de diámetro en cada uno de los lados, mientras que en la parte posterior se observa una asa pequeña con un orificio pasante a manera de un apéndice. La decoración consiste en un engobe general de color anaranjado. Mide en total 71 mm de largo, 18 mm de diámetro máximo y 14 mm de diámetro mínimo.

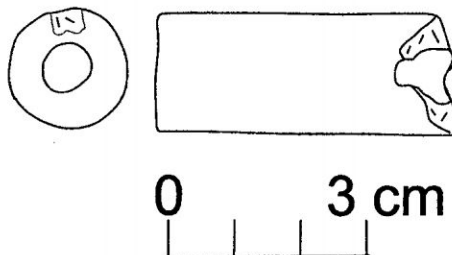
El estado de conservación es regular, se observa descoloramiento o pérdida de la capa de engobe, huellas de desgaste en el asa y huellas digitales en el orificio central y afloramientos de sales en la superficie. Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico 106 - T2. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6095).



### Silbato N° 17 (HA.SIL-061)

Corresponde a un fragmento de silbato tubular alargado. Este fragmento presenta solo un orificio circular de 6 mm de diámetro situado en la parte lateral del silbato, que sirve como la salida de aire. El diámetro interno mide 8 mm y de 16 mm de diámetro externo y tiene una longitud de 39 mm. El acabado es alisado y engobado. El estado de conservación es regular, con ausencia del asa, así como del orificio central y del otro orificio lateral, descoloramiento y pérdida de la capa de engobe, huellas de desgaste y huellas digitales en el orificio lateral y afloramientos de sales en la superficie.

Este instrumento musical procede de Conchopata, descubierto en el espacio arquitectónico N° 100. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1703A).

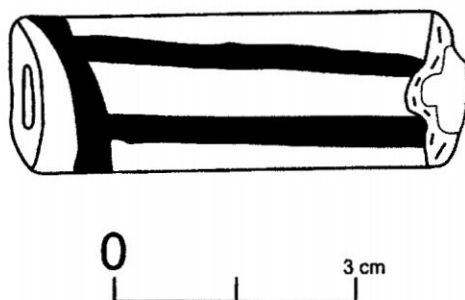


### Silbato N° 18 (HA.SIL-062)

Comprende un fragmento que tiene solo un orificio circular en el lado externo de 6 mm de diámetro situado en la parte lateral del silbato, el mismo

que sirve como la salida de aire, mientras que el diámetro interno mide 8 mm y de 13 mm de diámetro externo con una longitud de 38 mm. El acabado es engobado, monocromo de color rojo, decorado con una línea circundante de color rojo cerca al extremo del cual nacen otras líneas paralelas a lo largo del instrumento. El estado de conservación es regular, con ausencia del asa, así como del orificio central y del otro orificio lateral, capa de engobe desvaída y afloramientos de sales en la superficie.

Procede de Conchopata Sector B, descubierto al interior del espacio arquitectónico N° 33 - T3. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1040A).



Otro grupo de silbatos geométricos corresponden a silbatos de doble aeroducto con una sola entrada de aire, que producen sonidos simultáneos. A este tipo de silbato, César Bolaños (1988) lo denomina silbatos bifónicos con aeroducto. Estos instrumentos de acuerdo al autor mencionado pudieron haberse originado en la época del Formativo Inferior, durante el desarrollo de la cultura Chavín.

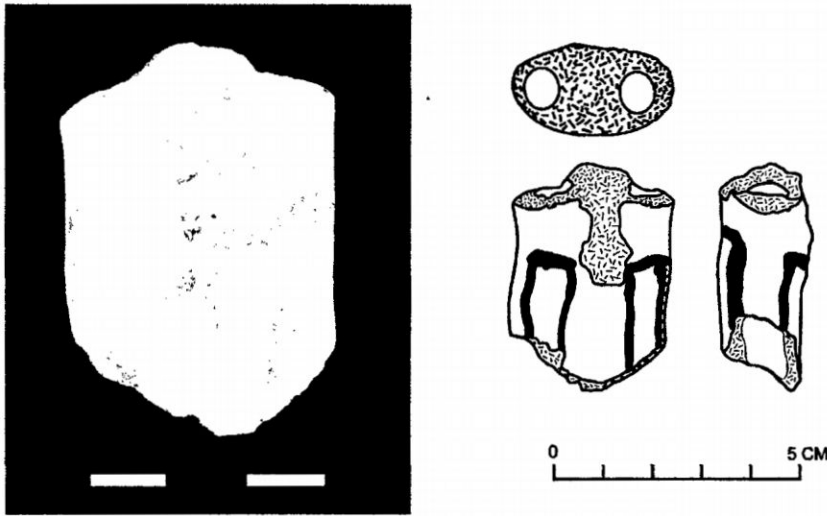
Las muestras obtenidas referentes a este tipo de silbatos en el valle de Ayacucho, corresponden todos a la época Wari, los mismos que se describen seguidamente.

#### **Silbato N° 19 (WA.SIL-040)**

Corresponde a un silbato incompleto de forma rectangular alargada, en cuyo interior se aprecian dos tubos paralelos de forma cilíndrico de 7 mm de diámetro cada uno que se encuentran dispuestos verticalmente. El

fragmento tiene una altura de 45 mm, 31 mm de ancho y 18 mm de espesor. La decoración, tanto en el lado anterior y posterior, consiste en tres bandas verticales delimitadas con negro. En la banda central se observan diseños geométricos delineados con negro, todos sobre engobe de color anaranjado. Este instrumento corresponde al estilo Ocros de la época Wari.

El estado de conservación es regular, debido a la pérdida parcial de la capa pictórica y de engobe en todo el cuerpo, abrasión en la parte central de ambos lados. Fue descubierto en Conchopata en el espacio arquitectónico N° 104 - T1 (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6606A).

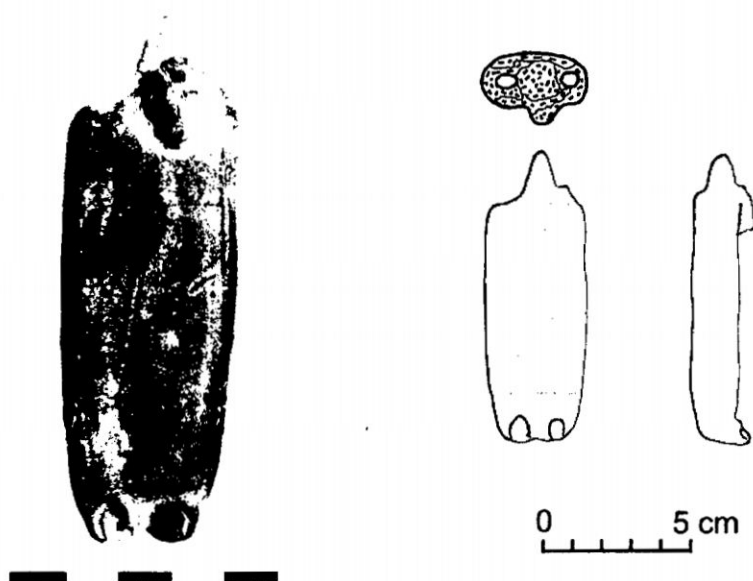


#### **Silbato N° 20 (WA. SIL -041)**

Se trata de otro silbato escultórico geométrico, incompleto del estilo Wari negro. En general tiene una forma rectangular alargada con dos orificios tubulares de forma circular, paralelas de 6 mm de diámetro cada uno, los mismos que se encuentran dispuestos verticalmente y paralelos al interior del instrumento. Tiene una altura total de 97 mm, 32 mm de ancho y 22 mm de espesor.

La decoración consiste en una aplicación escultórica zoomorfa que representa al búho "*tuku*" en alto relieve. En la parte anterior y superior se aprecia el rostro del animal, mientras que en la parte inferior aparecen las dos patas a manera de apéndices. El estado de conservación es regular, habiendo ausencia del extremo distal y con fractura en el extremo proximal,

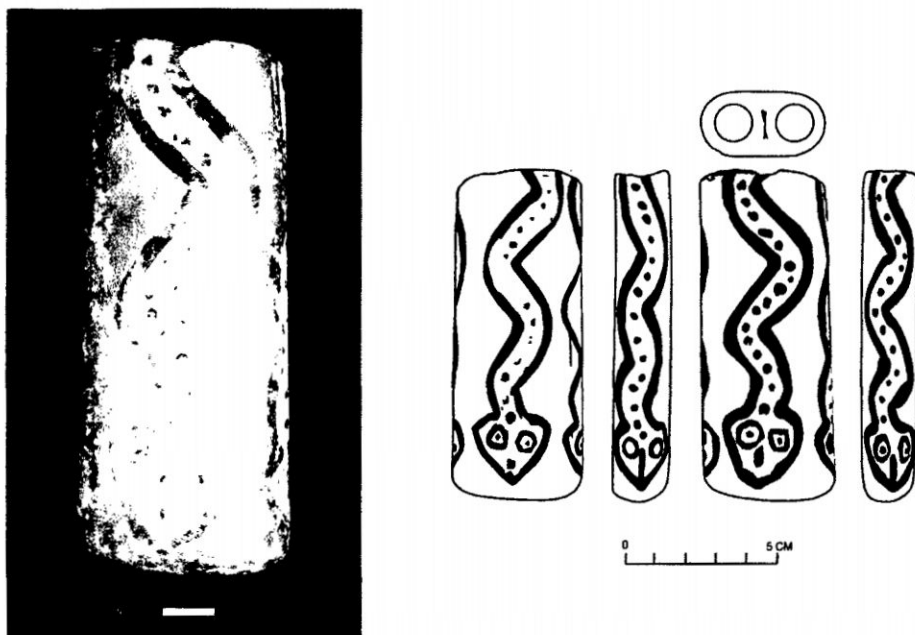
pérdida parcial de la capa de engobe, abrasión y afloramiento de sales en toda la superficie externa. Procede de Conchopata, hallado en el espacio arquitectónico N° 205. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 9107).



#### **Silbato N° 21 (WA. SIL -042)**

Es un silbato escultórico geométrico incompleto del estilo Ocros de la época Wari, tiene forma rectangular alargada con dos orificios tubulares de forma cilíndrica, dispuestos paralela y verticalmente, de 11 mm de diámetro cada uno. Tiene una altura total de 98 mm, 40 mm de ancho y 20 mm de espesor. En cuanto al acabado es pulido y engobado. La decoración consiste en una representación pictórica de cuatro serpientes "*maqta uru, amaru*" que se encuentran con sus cabezas hacia abajo, uno en cada lado, todos ellos pintados con blanco sobre engobe anaranjado.

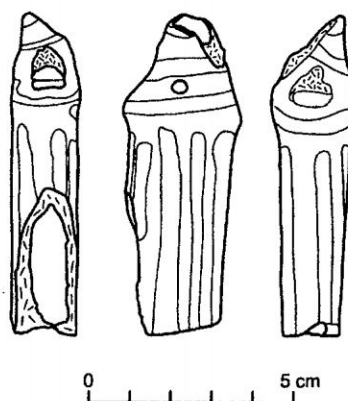
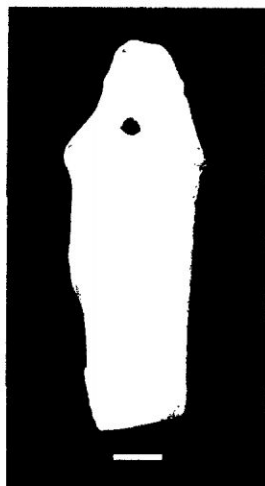
El estado de conservación es regular, debido a la ausencia del extremo distal, pérdida parcial de la capa pictórica y de engobe, abrasión y afloramientos de sales en toda la superficie. Proviene del complejo arqueológico Wari, sector Wacaurara. Se desconoce el espacio arquitectónico y el contexto en el que fue hallado. Código de origen: (CSP-004).



**Silbato N° 22 (WA. SIL -043)**

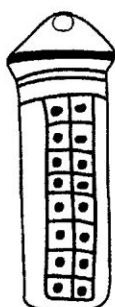
Es otro silbato escultórico geométrico incompleto del estilo Ocros de la época Wari, cuyo cuerpo es rectangular alargado con dos orificios tubulares de forma circular paralela de 14 mm de diámetro cada uno, los mismos que se encuentran dispuestos verticalmente al interior del instrumento. Este silbato mide 101 mm de altura, 34 mm de ancho y 19 mm de espesor. La decoración pictórica consiste en motivos geométricos; tres bandas delgadas de color blanco que circundan dispuestas paralela y horizontalmente en el extremo distal, otras doce bandas del mismo color que circundan dispuestas verticalmente en todo el cuerpo (caja de resonancia), todas sobre engobe general de color anaranjado.

El estado de conservación es malo, debido a la ausencia del extremo distal, parte de la mesial y del extremo proximal. Hay pérdida de la capa pictórica y de engobe, así como abrasión y afloramientos de sales en toda la superficie. Este silbato proviene del sitio arqueológico Conchopata, descubierto el año 2010, en una intervención arqueológica de emergencia realizado por la Dirección Regional de Cultura de Ayacucho. Fue encontrado asociado a una posible ofrenda. (DRC.Ayacucho: 2010). Código de origen: (s/n).



### **Silbato N° 23 (WA.SIL-104)**

Corresponde a otro silbato escultórico geométrico hallado en Conchopata. Tiene forma rectangular con dos orificios laterales con los que permite generar sonidos simultáneamente, decorado con motivos geométricos, consistente en cuadros pequeños continuos con punto al centro (Ochatoma: 2007). Es un silbato similar a los anteriores que tienen dos tubos cilíndricos paralelos, los mismos que emiten sonido doble simultáneamente, dejándose escuchar un sonido melódico, y si estos silbatos, fueron ejecutados en número mayor a uno, debieron producir una música armoniosa y agradable.



### **Silbato N° 24 (WA.SIL-085)**

Se trata del fragmento de un silbato escultórico geométrico, que corresponde a la parte modelada del instrumento, es decir, que este

fragmento es el que cubría a uno de los tubos verticales de un silbato, similar a los anteriores. Se encuentra engobado de color rojo. El fragmento mide 49 mm de altura, 7 mm de diámetro del ducto interno; mientras que en la parte externa mide 22 mm de espesor máximo. El estado de conservación es regular, debido a la pérdida parcial de la capa de engobe y afloramientos de sales en el cuerpo.

Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 39. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 4025A).



c.- Silbato escultórico ornitomorfo.

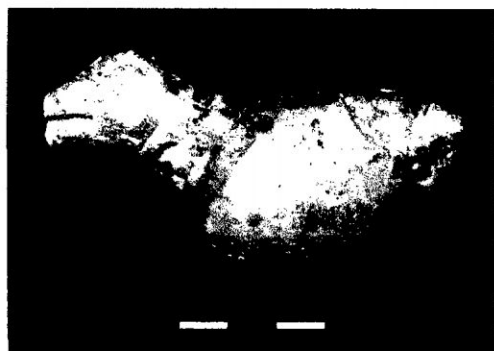
En este grupo consideramos a los silbatos que tienen el cuerpo que representan a las aves, con orificios de entrada y salida del aire, lo que permite producir diferentes sonidos. Las muestras obtenidas están elaboradas en cerámica, manufacturadas a base de la técnica del modelado en ambos casos.

**Silbato N° 25 (WA.SIL-063)**

Se trata de un silbato escultórico ornitomorfo, que tiene un orificio central de 5 mm, ubicado en la espalda cerca a la parte posterior y dos orificios de digitación de 3 mm de diámetro cada uno, ubicados hacia los laterales del orificio mayor. Debajo de la cola se observa una pequeña asa con orificio pasante, el mismo que probablemente sirvió para insertar alguna cuerda.

La decoración consiste en líneas de color negro, como especie de plumas, círculos incisos que representan los ojos, al igual que el pico del ave. Mide 57 mm de alto, 52 mm de largo, 29 mm de ancho y 30 mm de espesor máximo. El estado de conservación es regular, se aprecia una pequeña fractura en el pico y afloramientos de sales.

De acuerdo a la información obtenida, este ejemplar fue encontrado en Tanta Orqo, distrito de Pacaycasa, provincia de Huamanga. Código de origen: (MHRA-082).

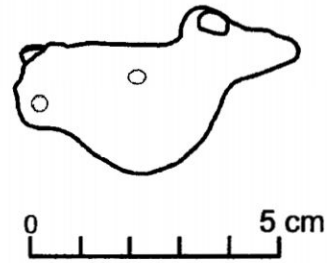
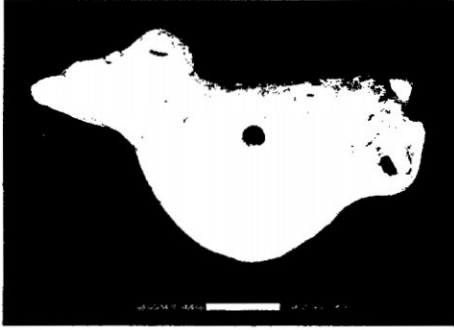


#### **Silbato N° 26 (WA.SIL-064)**

Corresponde a otra escultura ornitomorfa de estilo Wari negro, que representa a un silbato íntegro con un orificio central de 6 mm, ubicado en la espalda, cerca a la parte posterior y dos orificios de digitación ubicados hacia los laterales del orificio mayor, con 3 mm de diámetro cada uno. Debajo de la cola se observa una pequeña asa que con orificio pasante. El acabado es engobado de color negro. Los ojos y el pico están representados a base de incisiones. Mide 55 mm de alto, 58 mm de largo, 27 mm de ancho y 32 mm de espesor máximo.

El estado de conservación es regular, debido a que presenta fractura en el pico, descoloramiento de la capa de engobe y afloramiento de sales en mínima proporción.

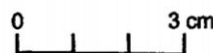
Este silbato proviene del sector Wacaurara del Complejo Arqueológico Wari, distrito de Quinoa, provincia de Huamanga. Código de origen: (CSP-005).



### Silbato N° 27 (WA.SIL-99)

Otro de los silbatos ornitomorfos provenientes de Conchopata, es descrito por José Ochatoma (2007), quien menciona el hallazgo de un grupo de silbatos, entre ellos uno que representa a un cóndor en posición de reposo, con las alas plegadas al cuerpo, cuyo pico tiene apoyado al hombro derecho. Presenta un orificio circular en la parte posterior de la cabeza. Los ojos y las patas aparecen delineados con pintura de color blanco y negro sobre un color natural de arcilla. Mide 60 mm de altura, 45 mm de ancho. (Ochatoma: 2007).

"... reproduce a la figura de un cóndor de cuerpo entero que está en posición de descanso con las alas desplegadas al cuerpo y con el pico apoyado en uno de los hombros. Es una figura escultórica con altos y bajo relieves cuyos ojos, pies y patas aparecen delineados con pintura de color blanco y negro. Todo el cuerpo es de color natural de arcilla, siendo un café grisáceo debido al tipo de quena que fue sometido en horno". (Ochatoma: 2007; 136)



d.- Silbato escultórico zoomorfo.

Dentro de este grupo están todos los silbatos que tienen el cuerpo o parte de él en forma de un animal cuadrúpedo. De todos los obtenidos, corresponden a representaciones de cabezas y patas de felinos y también de zorros.

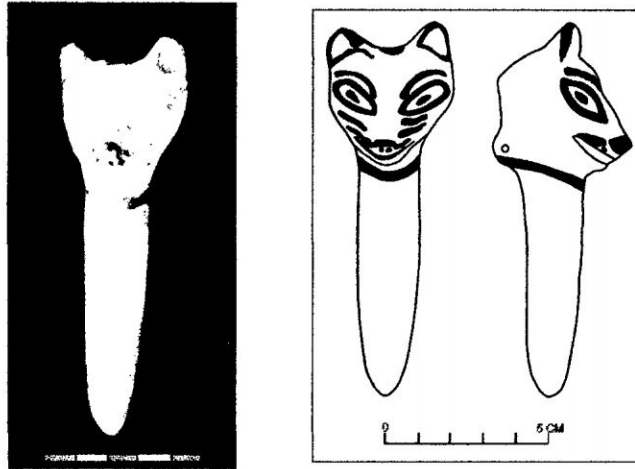
Todos los silbatos obtenidos en nuestra investigación, fueron elaborados en cerámica, utilizando la técnica del moldeado, para lo cual utilizaron hasta tres moldes. Dos moldes en la elaboración de la cabeza del felino: uno para la manufactura del rostro del animal y otro para el moldeado de la parte posterior de la cabeza, y otro molde para la confección de la caja de resonancia. La utilización de este último molde, está sujeto a que el silbato tenga una caja de resonancia sobresaliente al cuerpo del silbado:

#### **Silbato N° 28 (WA.SIL-065)**

Es un silbato que representa a la cabeza de un zorro, "*atuq*" incrustado a una caja de resonancia en forma tubular de 80 mm de largo que termina en base cónica. Presenta un orificio circular de 8 mm de diámetro, situado en la parte superior entre las orejas del felino, el mismo que sirve para el ingreso de aire. En la parte posterior y baja de la cabeza, lleva una pequeña asa. La decoración consiste en un engobe de color anaranjado, en el que los ojos, nariz, boca y orejas se encuentran delineadas con pintura de color negro. El fondo de las orejas es de color rojo, en la parte inferior del cuello que limita la cabeza y el tubo de la parte inferior (caja de resonancia), se encuentra una banda delgada circundante de color gris delimitado con negro y la parte inferior de color rojo. Este instrumento musical es llamado también silbador por Anita Cook y Nancy Benco (2000).

El estado de conservación es regular, se observa pintura desvaída tanto del engobe como de la capa pictórica en todo el cuerpo, pequeños desprendimientos en la nariz y en el extremo distal y proximal, abrasión localizado en las orejas, nariz y en los extremos distal y proximal, huellas de desgaste en el extremo distal, asa y parte media del tubo de resonancia y

afloramientos de sales casi en toda la superficie. Mide 117 mm de altura total, incluida la caja de resonancia, 41 mm de espesor en la cabeza del felino y 10 mm de diámetro en el orificio circular. El tubo de la parte inferior mide 80 mm de largo. Proviene de Conchopata, descubierto en el espacio arquitectónico N° 09. (Cook-Benco; 2000), (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 188).

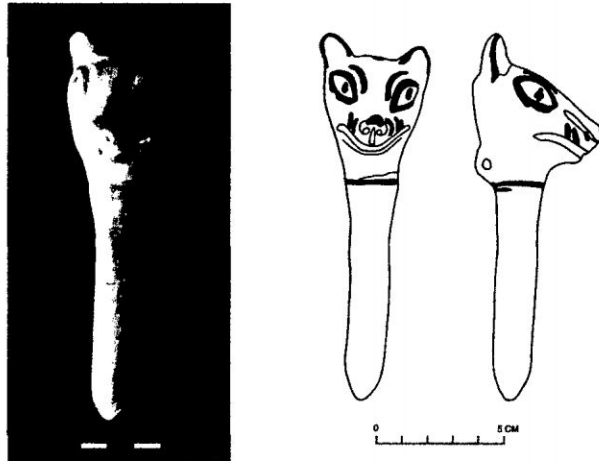


#### **Silbato N° 29 (WA.SIL-066)**

Este instrumento representa a la cabeza de un zorro, incrustado a una caja de resonancia de forma tubular, de extremo proximal cónico de 110 mm de largo. Presenta un orificio circular de 11 mm de diámetro situado en la parte superior, entre las orejas del felino, el mismo que sirve como canal ingreso del aire. En la parte posterior y baja de la cabeza lleva una pequeña asa a manera de un apéndice con agujero pasante. La cabeza se encuentra pintada de color crema, los ojos, nariz, la boca y las orejas delineadas con negro, el fondo de las orejas es de color rojo. En la parte inferior del cuello límite entre la cabeza y el tubo de la parte inferior (mesial) se encuentra una banda delgada circundante de color gris, delimitado con negro y la parte inferior de color rojo.

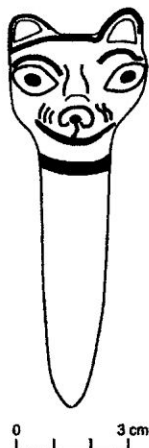
El estado de conservación es regular. Se encuentra reintegrado con sus propias piezas, en la superficie se aprecia descoloramiento o pérdida de la capa pictórica, abrasión localizada en las orejas, nariz, en los extremos distal y proximal, huellas de desgaste en el extremo distal, en la asa y parte

media del tubo de resonancia (parte inferior del silbato) y afloramientos de sales en casi en toda la superficie. Este silbato tiene una altura total de 144 mm. 55 mm de ancho máximo, 34 mm de altura y 63 mm de espesor en la cabeza del felino y 11 mm de diámetro en el orificio circular. Proviene de Conchopata, hallado al interior del espacio arquitectónico N° 41. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1365).



### Silbato N° 30 (WA.SIL-89)

José Ochatoma (2007) reporta sobre el hallazgo de otro silbato escultórico zoomorfo en Conchopata con las mismas particularidades que los silbatos anteriores. Se trata de otro instrumento que tiene la cabeza de un zorro, con caja de resonancia alargada, con un orificio circular situado en la parte media superior de la cabeza, cuyas medidas son 230 mm de alto y 40 mm de ancho.

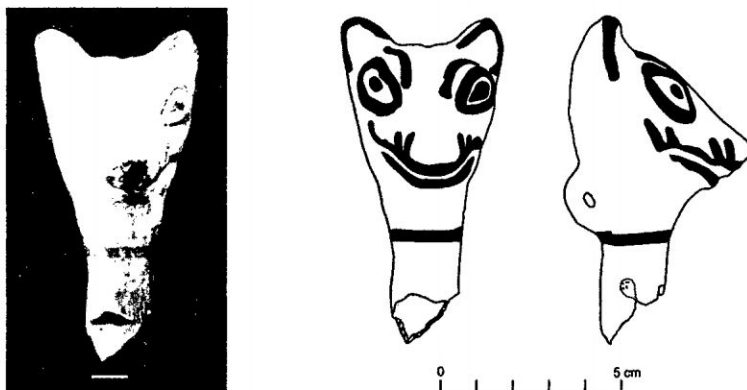


### Silbato N° 31 (WA.SIL-067)

Se trata de un silbato escultórico zoomorfo incompleto que corresponde a la cabeza de un zorro "*atuq*", incrustado a un tubo de 50 mm de largo (ausencia del extremo proximal). Presenta un orificio circular de 7 mm de diámetro situado en la parte superior, entre las orejas del felino. En la parte posterior y baja de la cabeza, lleva una pequeña asa con agujero pasante. La cabeza es de color crema, los ojos, nariz, la boca y las orejas se encuentran delineadas con negro, ojos y cuello de color blanco, el fondo de los ojos y las orejas es de color anaranjado, la parte inferior del cuello límite entre la cabeza y el tubo de la parte inferior, se encuentra una banda delgada circundante de color gris, delimitado con negro y la parte inferior de color rojo.

El estado de conservación es malo, debido a la ausencia del extremo proximal (parte inferior de la caja de resonancia), al descoloramiento o pérdida de la capa pictórica en todo el cuerpo, manchas de color negro en todo el cuerpo, debido a la mala oxidación al momento de la quema, abrasión localizado en las orejas, nariz y en el extremo distal y cuello, huellas de desgastes en el extremo distal, en el asa, cuello y afloramientos de sales en toda la superficie.

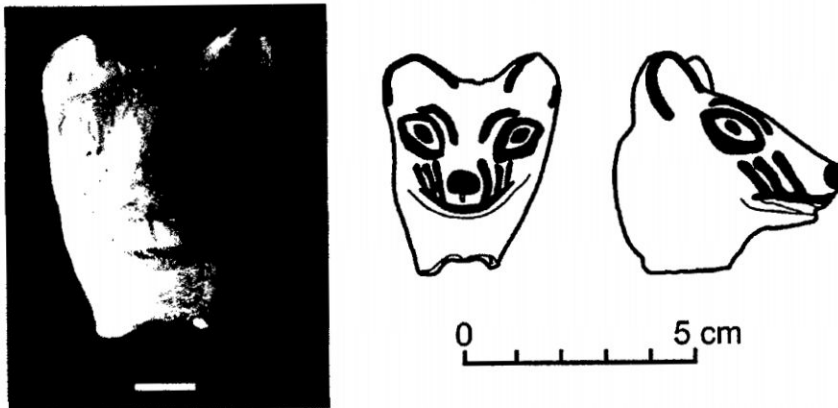
El silbato tiene una altura total de 89 mm. 49 mm de ancho máximo, 62 mm de altura y 65 mm de espesor en la cabeza del felino y 7 mm de diámetro en el orificio circular. El tubo de la parte inferior mide 50 mm de largo. Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 31. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 0317).



### Silbato N° 32 (WA.SIL-068)

Se trata de un silbato incompleto que corresponde a la cabeza de un zorro "*atuq*", con ausencia del extremo inferior (tubo de resonancia). Presenta un orificio circular de 10 mm de diámetro, situado en la parte superior, entre las orejas del felino. La cabeza es de color anaranjado, los ojos, nariz y la boca delineadas con negro, ojos y cuello de color blanco, el fondo de los ojos y las orejas es de color anaranjado. Tiene una altura total de 48 mm., 38 mm de ancho máximo, 48 mm de altura y 50 mm de espesor máximo en la cabeza del felino.

El estado de conservación es malo, debido a la ausencia de la caja de resonancia (mesial y proximal) y asa, así como de la pérdida de la capa pictórica y erosión en todo el cuerpo, pequeños desprendimientos localizados en el rostro, abrasión localizada en las orejas, nariz y en el extremo distal y cuello, huellas de desgastes en el extremo distal y afloramientos de sales en toda la superficie. Procede de Conchopata, descubierto al interior del espacio arquitectónico N° 205. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 9125).



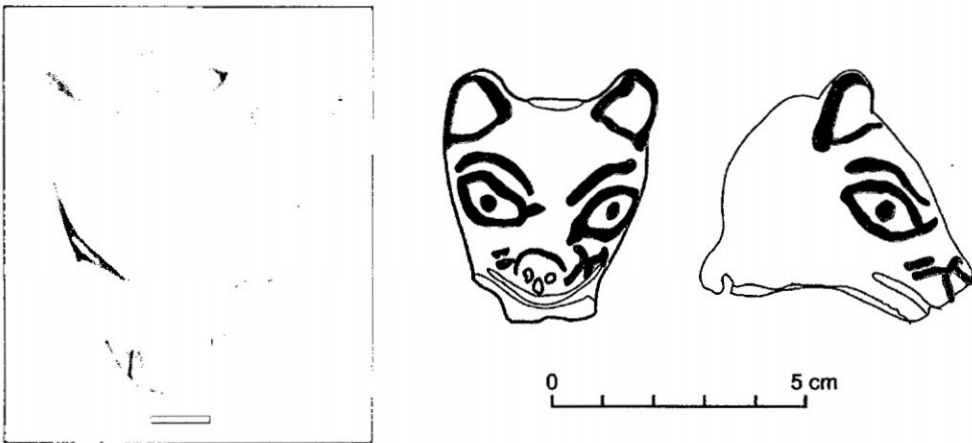
### Silbato N° 33 (WA.SIL-069)

Se trata de otro silbato incompleto que también corresponde a la cabeza de un zorro "*atuq*", similar al anterior. Tiene un orificio circular de 10 mm de diámetro situado en la parte superior entre las orejas del felino. Mide 48 mm de altura en general, 40 mm de ancho máximo, 47 mm de altura y 48 mm de espesor en la cabeza del felino. Presenta un acabado pulido y

engobado de color anaranjado, los ojos, nariz y la boca delineadas con negro.

El estado de conservación es malo, con el asa fracturada y ausencia de la caja de resonancia (mesial y proximal), hay pérdida de la capa pictórica de todo el cuerpo. Abrasión localizada en las orejas, nariz y en el extremo distal, huellas de desgaste en el extremo distal y afloramientos de sales en toda la superficie.

Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 187. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 8091A).

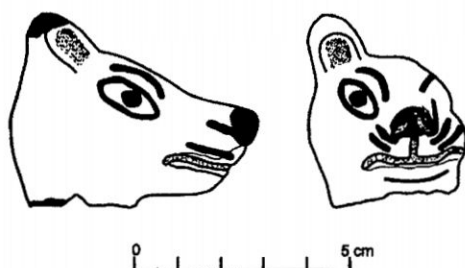
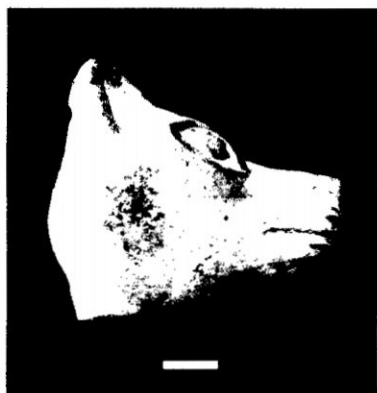


#### **Silbato N° 34 (WA.SIL-070)**

Otro silbato escultórico zoomorfo incompleto, que corresponde al lado derecho de la cabeza de un zorro "atuq" con ausencia del lado izquierdo de la cabeza, asa y todo el tubo que sirve como caja de resonancia (mesial y proximal), En la parte superior se aprecia parte del orificio central situado entre las orejas del felino. Este fragmento tiene una altura total de 46 mm. 48 mm de ancho máximo, 48 mm de altura y 56 mm de espesor en la cabeza.

El estado de conservación es malo, la superficie se encuentra erosionada, también se observa abrasión localizada en las orejas, nariz y en el extremo distal y cuello, huellas de desgaste en el extremo distal y afloramientos de sales en toda la superficie.

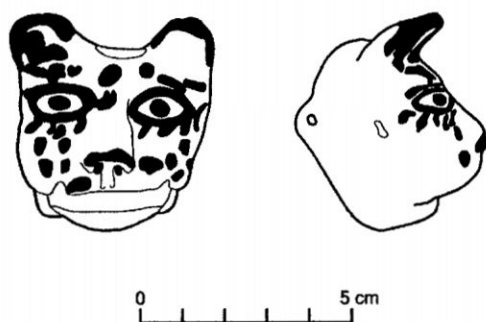
Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 194. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 8354A).



### Silbato N° 35 (WA.SIL-071)

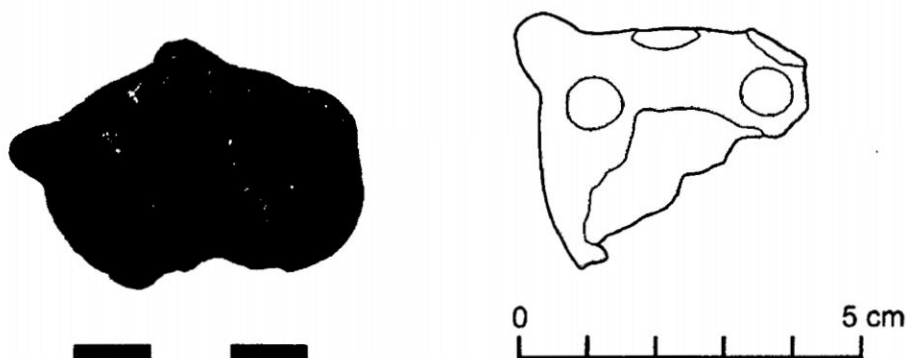
Se trata de un silbato escultórico zoomorfo completo que representa la cabeza de un felino. Tiene un orificio circular de 11 mm de diámetro, situado en la parte superior, entre las orejas del felino. En la parte posterior y sobre la cabeza, se observa una pequeña asa con un agujero pasante. Los ojos tienen color blanco, delineados con líneas de color negro, al igual que la nariz y la boca. Este silbato tiene una altura total de 59 mm., 47 mm de ancho máximo, 59 mm de altura y 48 mm de espesor en la cabeza del felino.

El estado de conservación es malo, debido a que la capa pictórica y la capa de engobe se encuentran desvaídas, al igual que se observa abrasión y erosión en todo el cuerpo. Hay como las huellas de desgaste en el extremo distal y afloramientos de sales en toda la superficie. Procede de Conchopata, hallado al interior del espacio arquitectónico N° 84. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 2992A).



### Silbato N° 36 (WA.SIL-073)

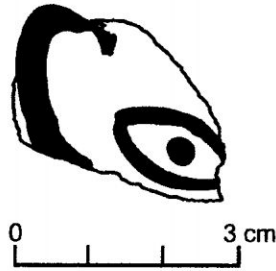
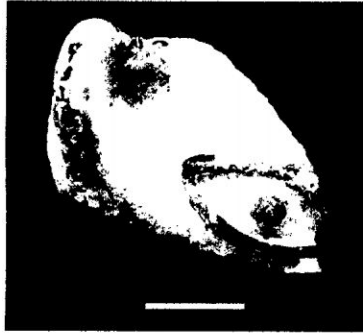
Se trata de otro instrumento musical escultórico zoomorfo incompleto, corresponde a un fragmento de la cabeza de un zorro, en cuya parte superior se aprecia un orificio circular de 10 mm. Tiene 37 mm de altura, 36 mm de ancho máximo y 3 mm en el diámetro del orificio de digitación. El acabado es pulido y engobado de color negro. El estado de conservación es malo, debido a que se aprecia pérdida de la capa de engobe, abrasión y erosión en todo el cuerpo. Fue encontrado en Conchopata al interior del espacio arquitectónico N° 20. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 3547A).



### Silbato N° 37 (WA.SIL-074)

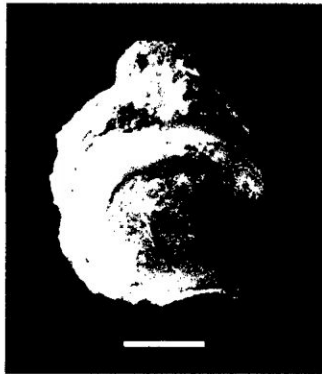
Es un fragmento de silbato escultórico zoomorfo, que corresponde al lado derecho de la cabeza de un zorro "atuq". Aún se puede ver las líneas de color negro que delinea la oreja y el ojo, sobre engobe de color anaranjado. Este fragmento tiene una altura total de 22 mm., 35 mm de ancho máximo, 22 mm de altura y 9 mm de espesor. El estado de conservación es malo, debido a la pérdida de la capa pictórica, abrasión y erosión en todo el cuerpo.

Fue descubierto en Conchopata, descubierto en el espacio arquitectónico N° 106 - T2. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6055).



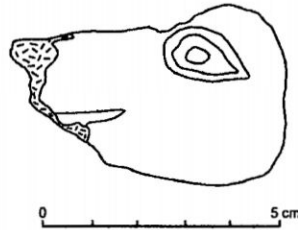
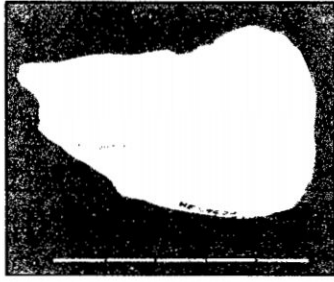
### **Silbato N° 38 (WA.SIL-075)**

Se trata de otro fragmento de un silbato escultórico zoomorfo, que corresponde al hocico y la nariz de un zorro "*atuq*". Tiene las particularidades del anterior, cuyas medidas son de 31 mm de altura, 21 mm de ancho máximo y 16 mm de espesor. Fue descubierto al interior del espacio arquitectónico N° 208 de Cochopata. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 9395).



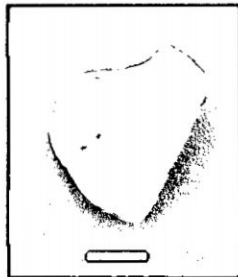
### **Silbato N° 39 (WA.SIL-076)**

Se cuenta con un fragmento de silbato escultórico zoomorfo en proceso de fabricación, estado pre-cocido. Corresponde a la parte lateral izquierda de la cabeza de un zorro. Tiene una altura total de 36 mm. 57 mm de ancho máximo, 36 mm de altura y 17 mm de espesor en la cabeza del felino. En cuanto al acabado es tosco y sin engobe. El estado de conservación es malo debido a que presenta erosión en toda la superficie. Procede de Conchopata, encontrado al interior del espacio arquitectónico N° 150. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 5967A).



#### **Silbato N° 40 (WA.SIL-77)**

Se trata de otro fragmento de un silbato escultórico zoomorfo, lado lateral izquierdo de la cabeza de un zorro. Mide una altura total de 29 mm., 28 mm de ancho máximo, 29 mm de altura y 19 mm de espesor. El acabado es pulido y engobado de color crema, sobre el cual se encuentra decorado con líneas de color negro y la oreja pintado de rojo. El estado de conservación es malo, debido a que la pintura se encuentra desvaída, al igual que la capa de engobe, abrasión y erosión en todo el cuerpo. Proviene de Conchopata, hallado en el espacio arquitectónico N° 187. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 8423A).



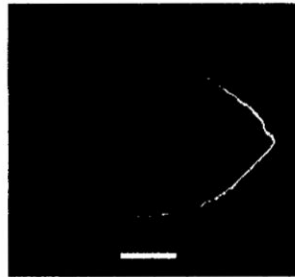
#### **Silbato N° 41 (WA.SIL-079)**

Es otro fragmento que corresponde a una parte del rostro de un felino, decorado con líneas de color negro que delinea el ojo, las cejas, la oreja, sobre engobe de color anaranjado. El fragmento mide 36 mm de altura, 32 mm de largo y 6 mm de espesor. El estado de conservación es malo, debido a que la pintura se encuentra desvaída, con abrasión y erosión en la superficie. Fue descubierto en Conchopata, hallado en el espacio arquitectónico N° 108 – B. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1576).



### **Silbato N° 42 (WA.SIL-080)**

Se trata del fragmento de un silbato escultórico zoomorfo que corresponde a la parte lateral izquierda de la cabeza de un felino. Al parecer estuvo decorado, pero, por el mal estado de conservación, la capa pictórica y el engobe se encuentran desvaídos, de igual modo se observa abrasión y erosión en todo el cuerpo. El fragmento tiene 29 mm de altura, 40 mm de ancho y 18 mm de espesor. Proviene de Conchopata. Se encontró dentro del espacio arquitectónico N° 208. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 9540).

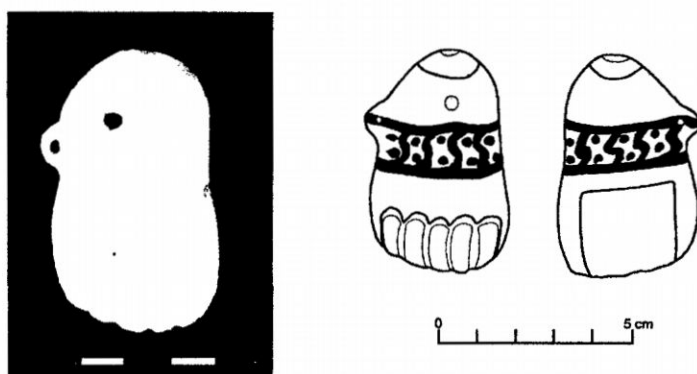


### **Silbato N° 43 (WA.SIL-081)**

Este instrumento musical representa a la pata de un felino. Tiene un orificio circular de 08 mm de diámetro, situado en la parte superior. En el lado derecho de la parte anterior, lleva una pequeña asa. La parte superior en torno al orificio es de color rojo, mientras que en la parte media del cuerpo hay una banda circundante, en cuyo interior se aprecian líneas ondulantes paralelas, dispuestas en forma vertical, separadas con dos puntos, todos con líneas de color negro, garras en alto relieve separados con rojo.

El estado de conservación es regular, debido al descoloramiento o pérdida de la capa pictórica en todo el cuerpo, presencia de huellas de desgaste en el extremo distal, en el asa y afloramientos de sales casi en toda la superficie. Este silbato tiene una altura total de 59 mm., 39 mm de ancho máximo y 63 mm de espesor en la parte más ancha y 3 mm en el orificio menor.

Procede del sitio arqueológico Conchopata, encontrado al interior del espacio arquitectónico N° 9. (Cook-Benco; 2000), (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 0179).



#### **Silbato N° 44 (WA.SIL-072)**

Otro silbato similar al descrito anteriormente, fue obtenido por José Ochatoma (2007), quien reporta el hallazgo de un silbato escultórico antropomorfo, con un agujero circular en la parte superior y una pequeña asa a manera de apéndice:

“El segundo instrumento corresponde a un pie humano, hecho con moldes bivalvos al que se le aplicó un engobe de color naranja sobre el cual se delinearon la uñas y dos líneas concéntricas en la parte media, rellenándolo con puntos en el cuerpo”. (Ochatoma: 2007; 136).

Por las características de la forma, creemos que al parecer los silbatos N° 43 y éste silbato (N° 44) fueron elaborados con el mismo molde, inclusive la decoración de las dos líneas paralelas dispuestos horizontalmente y los puntos negros en el cuerpo, aparecen en los dos instrumentos. Por otro lado, por los puntos negros en ambos casos, asumimos que se trata de silbatos que representan a patas de felinos, los

mismos que estarían utilizándose en festividades o ceremonias de caza de estos animales, o sirviendo como símbolo de cazadores especialistas en estos felinos.



e.- Silbato escultórico no definido.

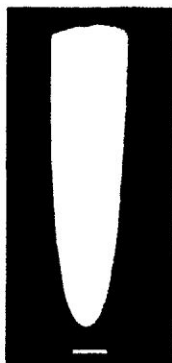
Dentro de este grupo de instrumentos musicales, agrupamos a los fragmentos que fueron identificados como parte de los silbatos, la mayoría de ellos corresponden a la parte mesial y proximal o caja de resonancia de los silbatos, que van adheridas en algunos casos a las representaciones de cabezas antropomorfas como el silbato N° 04, o de los escultóricos zoomorfos como los silbatos números 28 y 29. Por esta razón es que lo consideramos dentro de esta categoría.

En general, todos los silbatos, en la parte posterior, llevan un orificio a manera de asa; el cual sirve para insertar una cuerda y llevarlas colgadas en el pecho, facilitando de esta manera la manipulación inclusive de otro instrumento musical. La tradición de este tipo de silbato todavía se remonta a la sociedad de Chavín, (Bolaños: 2009).

#### **Silbato N° 45 (WA.SIL-082)**

Es un fragmento que corresponde a una caja de resonancia de un silbato escultórico zoomorfo. Presenta un acabado pulido y con engobe de color rojo. Este fragmento tiene una altura total de 77 mm. 19 mm de ancho máximo en la parte externa y 12 mm de diámetro máximo en la parte interna.

El estado de conservación es regular, debido a la pérdida parcial de la capa de engobe y afloramiento de sales en la superficie. Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 154. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6115A).



#### **Silbato N° 46 (WA.SIL-083)**

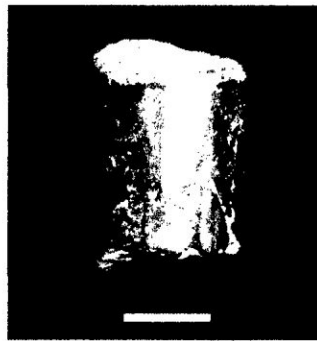
Se trata de un fragmento de cerámica que pertenece a la parte mesial de un silbato, específicamente a la parte superior de la caja de resonancia o tubo. La técnica utilizada en la manufactura de este fragmento es la moldeada, para lo cual, se utilizó un molde para la elaboración de la parte interna. El acabado es pulido y engobado de color rojo, decorado en la parte superior de color negro. Este fragmento mide 29 mm de largo, 15 mm de ancho y 4 mm de espesor.

El estado de conservación es regular, debido al descoloramiento o pérdida de la capa pictórica. Procede de Conchopata y fue encontrado al interior del espacio arquitectónico N° 77. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 3894A).



### **Silbato N° 47 (WA.SIL-084)**

Se trata de otro fragmento que corresponde a la parte mesial del tubo de resonancia. Tiene paredes rectas convergentes tanto a la parte externa como a la interna. El acabado de la parte exterior es pulido y con engobe de color rojo. Mide 25 mm de altura, 19 mm de largo y 17 mm de diámetro como máximo. El estado de conservación es regular, debido a que en la superficie externa se observa pérdida parcial de la capa de engobe y afloramiento de sales. Este fragmento de silbato proviene de Conchopata, del espacio arquitectónico N° 71. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1789A).



### **4.2.6.-TROMPETAS**

Las trompetas son instrumentos aerófonos que se usaron desde la época del Formativo, específicamente desde la Cultura Chavín (Bolaños; 2007), en este caso el uso se inició teniendo como materia prima el caracol marino, cuyo sonido se trató de imitar confeccionando trompetas de diferentes materiales.

Las primeras trompetas fueron de caracoles marinos, los mismos que son escasos en territorio peruano, por lo que fueron traídos del extremo norte del Perú y sur de Ecuador. Ana María Hoyle (1985; 62), cita a Lathrap, en el tema correspondiente a estos instrumentos:

"Las numerosas conchas de estas dos especies; encontradas en el Perú fueron recolectadas en la costa del Ecuador e intercambiadas hacia el Sur. Este trueque comenzó muy temprano debido que hacia 800 a.C. estas dos conchas

importadas habían sido completamente incorporadas a la iconografía religiosa de Chavín". (Lathrap 1975:69).

En cuanto a las trompetas usadas por los Warpa y Wari en el valle de Ayacucho, la información es muy escasa, aún no hay evidencias provenientes de investigaciones científicas.

Dentro de las muestras analizadas se cuenta solo con dos ejemplares: uno consistente en un caracol marino que proviene del sector Wacaurara del complejo arqueológico Wari (colección del señor César Silva) y otra trompeta elaborada en madera, procedente de Mollepata (colección del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue").

### **Técnica de manufactura de las trompetas**

La técnica de manufactura para la elaboración de estos instrumentos musicales tuvo diferentes procesos, dependiendo del material empleado. Hay trompetas elaboradas a base del caracol marino "*pututu*"; para lo cual se perforaba la parte anterior, para luego colocar la embocadura.

En las culturas anteriores a Warpa y Wari, se emplearon diversas materias primas para la elaboración de las trompetas. Bolaños (2007), reporta que en la cultura Virú se confeccionaron cornetas a base de metales laminados:

"Virú produjo abundantes objetos de cerámica y metal, entre ellos instrumentos musicales y esculturas de sus ejecutantes. ...Hicieron, además, trompetas de cobre laminado, recortándolo en forma adecuada, pero como desconocieron la soldadura, engraparon las juntas, que sellaron envolviendo al instrumento con hilo y hebras de paja adheridas con alquitrán." (Bolaños: 2007; 20).

Otra información proporcionada por Rafael Larco (1939), da cuenta que en las sociedades Mochica y Tiwanaku, usaron la arcilla para elaborar la trompeta, imitando los sonidos del caracol marino.

"Existían varios tipos de trompetas. Las de caracol, que estaban hechas de arcilla, imitan en sus formas los diferentes tipos de

este marisco que tanto abunda en la costa del Perú, y aquéllas en las que se utilizaba el Strombo, que llevaba embocadura de cobre o de plata en el extremo máscerrado...” (Larco: 1939; 171).

Esta imitación del caracol marino, se hacía por el alto costo que éste material tenía, debido a que se traía de la costa norte, Jiménez Borja (1950), quien a su vez, al referirse a los caracoles importados por los Moche, afirma que estas conchas tenían bastante demanda, pero conseguirlo era muy difícil. Según el autor, por esta razón, los mochicas tuvieron la necesidad de hacer réplicas en cerámica y en otros materiales como caña, madera o metal.

Esta tradición continuó por diversas culturas, hasta que en algún momento se elaboró usando también la madera como materia prima para la trompeta. Esta práctica fue tomada probablemente por los Warpa y Wari, quienes habrían confeccionado sus trompetas usando el caracol y madera.

La información que entrega Bolaños (2007) referente a los instrumentos musicales confeccionados por los Wari dice:

“La iconografía wari trata de instrumentos musicales en sus tapices. En estos, el intrincado estilo gráfico que desarrolló su textilería, nos muestra a ejecutantes tocando sus tambores, trompetas y antaras... Debieron hacerlas de caña, pues no se las ha encontrado debido, seguramente, a que el tiempo las destruyó.” (Bolaños: 2007; 33,34)

## **Uso de las trompetas**

En cuanto a la utilidad de las trompetas elaboradas de los caracoles marinos, las informaciones dan cuenta que fueron usadas en ritos destinados a propiciar lluvias (Civallero; 2008), (Bolaños: 2007). Por su parte, Rafael Larco (1950), menciona que estas trompetas de caracol marino fueron usadas para convocar o dar alarma a la población:

“El sonido que producían estos instrumentos era grave y profundo, lo que hacía que fueran principalmente empleados en los toques de guerra. Su impresionante eco era escuchado a grandes

distancias, y tenía toda la vibración y embrujo de un toque de somatén para las masas.” (Larco: 1939; 171).

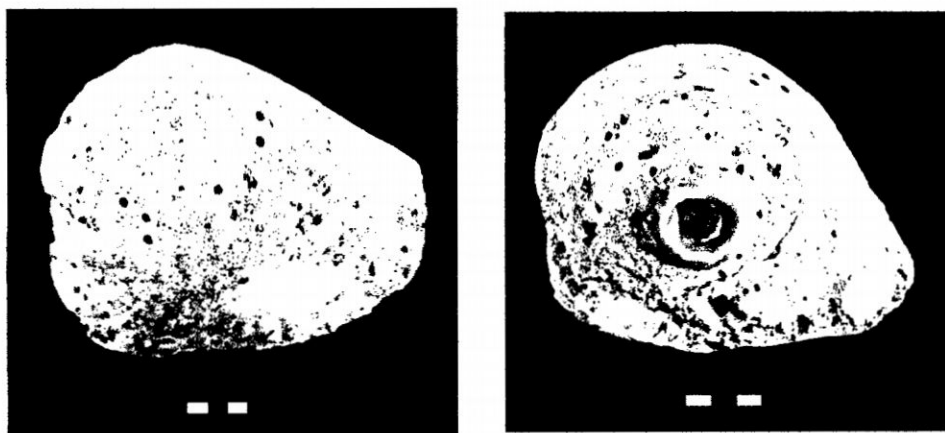
Luego, se elaboraron trompetas manufacturadas en cerámica, las mismas que fueron usados con fines rituales, guerreros y para anunciar sucesos importantes (Bolaños; (2007). El mismo autor reporta sobre las trompetas rectas, haciendo una comparación entre las cornetas rectas de Pucará y Tiwanaku:

“Las trompetas de cerámica de Pukara, como las de Tiahuanaco, tienen características similares. Es posible que ambas fueran utilizadas en ritos y ceremonias, o para anunciar sucesos de importancia. En el friso que citamos, precisamente, dos trompetistas que escoltan las figuras centrales tañen sus trompetas rectilíneas, que suponemos fueron de cerámica.” (Bolaños: 2007; 31)

#### **Trompeta N° 01 (WA.TROM-100)**

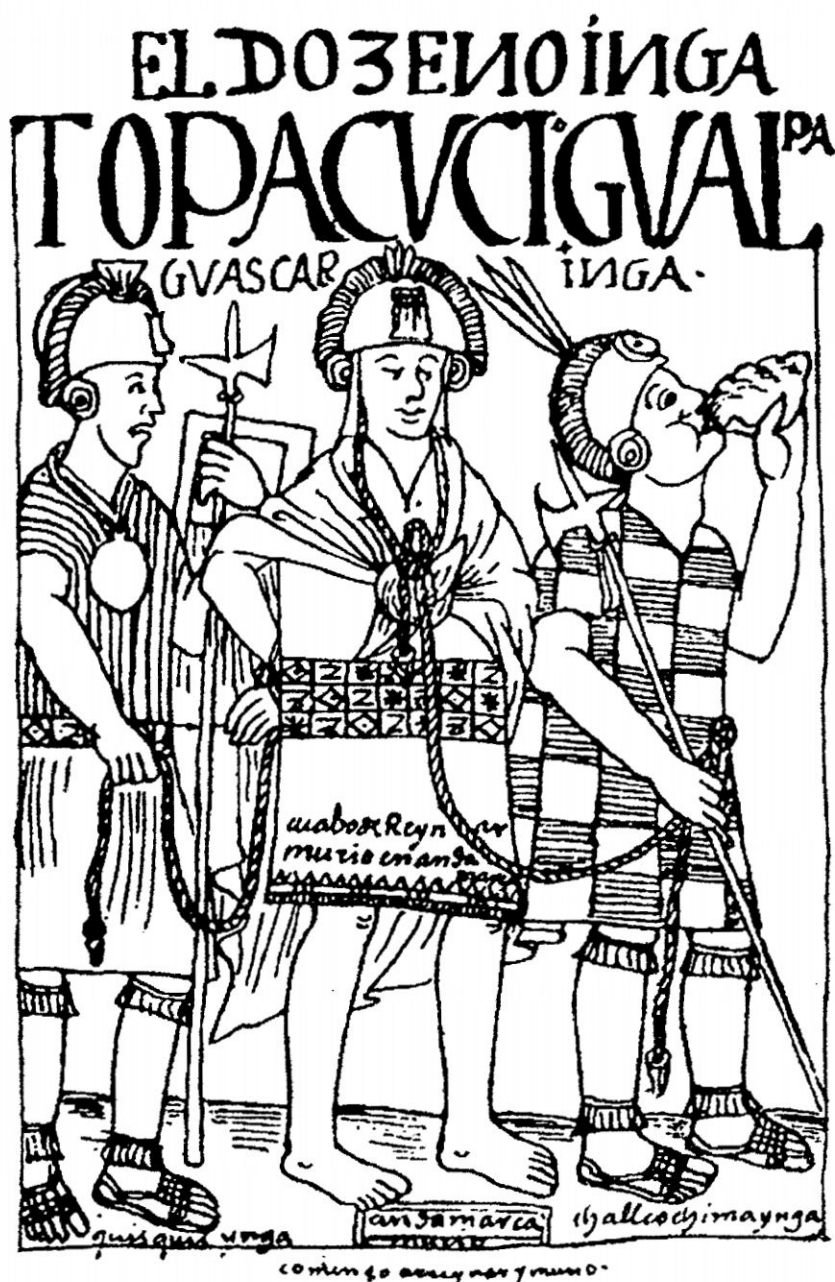
Se trata de una trompeta “*pututu*” completa confeccionada de un caracol marino (*Strombus Galeatus*), con un agujero circular en la parte distal (base del caracol) por donde se sopla. Alcanza a medir 118 mm de alto, 193 mm de largo, 118 mm de espesor y 150 mm de diámetro máximo. El estado de conservación es regular, debido a que en la superficie externa presenta pequeños desprendimientos en el extremo proximal y boquilla restaurada.

De acuerdo a la información recogida, proviene del sector Wacaurara del complejo arqueológico Wari. Código de origen CSP-006).



En cuanto a su uso durante la época Wari, estamos seguros de que estas sociedades sí lograron utilizar las trompetas elaboradas de caracoles marinos, traídos del norte peruano, adquiridos probablemente por el sistema del trueque que se pudo haber practicado durante la época Wari; así como en el resto de las sociedades de su época. Esta forma de comercio de las conchas marinas entre los pueblos, según Raúl Romero (2002) continuó

EL uso de la trompeta “pututo”



Fuente: Guamán Poma de Ayala; 2004

durante el incanato. El mismo autor refiriéndose a la adquisición de las trompetas de caracol marino manifiesta lo siguiente:

“Las conchas eran usadas para propósitos rituales relacionadas a las “huacas” o deidades incas, y eran además un símbolo de poder y prestigio... Estos instrumentos eran adquiridos a través del comercio e intercambiados por otros bienes de valor como ornamentos de oro y plata”. (Romero: 2002; 21).

De la misma manera se conservó a través del tiempo, manteniéndose hasta la actualidad, siendo vigente el trueque “*truyki*” en las actuales comunidades de Huaychao (Huisa; 2000) y pueblos de los alrededores del complejo arqueológico Wari, sobre el cual, Ismael Pérez (2004) menciona lo siguiente:

“En éste sistema de intercambio interviene productos tradicionales como por ejemplo el intercambio de una vasija de cerámica por maíz o papa, ocas y mashua, pero también se da con productos industrializados como por ejemplo cambio de cebada, trigo por azúcar, etc.” Pérez: 2004; 125).

Habiendo también la posibilidad de usar trompetas elaboradas con materiales propios de la región como la cerámica y madera, entre otras materias primas.

Sobre el uso de las trompetas de caracol marino, por los pueblos antecesores, mencionamos en el anterior capítulo que este instrumento se vino utilizando desde la época Formativa, desde cuando los pueblos vinieron utilizándolos inclusive plasmando o replicando en otros materiales el sonido emitido por estos caracoles. Precisamente sobre esta posibilidad, el musicólogo Carlos Mansilla menciona que los “*wagrapuku*” sustituyeron al “*pututu*”, refiriéndose a la época posterior de los Incas:

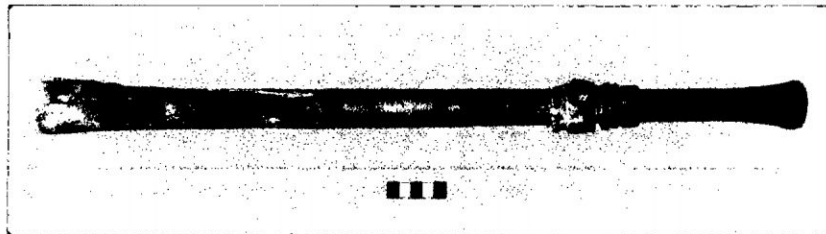
“Es probable que el *wagrapuku* haya remplazado al *pututo* incaico que fue erradicado por los españoles durante las campañas de extirpación de idolatrías del siglo XVI. Hoy, y quizá desde siempre, el *wagrapuku* y sus tonadas están asociados a los rituales y fiestas en torno a los animales, sobre todo vacunos: herranza o *vacahierruy* y corrida de toros o *tunupukllay*”. Mansilla: 2003; 10)

Este fenómeno de cambio o reemplazo para lograr imitar el sonido producido por el caracol, en otros materiales, ya se vino practicando por los pueblos anteriores o contemporáneos a la sociedad Wari.

Como ejemplo podemos mencionar a los Moche, quienes elaboraron trompetas de cerámica en diferentes formas, alargadas y enroscadas. A esto agregamos lo planteado por César Bolaños (2008), sobre la peculiaridad del uso de estos instrumentos tanto en el norte y sur del territorio peruano en los tiempos prehispánicos:

### **Trompeta N° 02 (WA.TROM-086)**

Se trata de una trompeta completa de forma alargada elaborada en madera. Para su confección usaron la técnica del corte, tallado, perforado y pulido. Se encuentra decorada con representación de un guerrero Wari. El personaje lleva un tocado circular, cabellera y pendientes a la altura de las orejas, lleva una nariguera y un boquedal, la mano derecha sostiene un arco de flecha y la izquierda mantiene cuatro flechas; todos tallados en alto relieve. De acuerdo a la información recogida, proviene de Mollepata. (DRC.Ayacucho). Código de origen (MHRA-1776).



Esta trompeta se parece a la que Larco (1939) menciona en relación a las trompetas rectas elaboradas de cerámica; por su parte Bolaños (2007) también hace mención a las trompetas rectas de cerámica hechas por los Nasca.

“Los nazquenses produjeron...trompetas y abundante cantidad de antaras. Su iconografía y escultórica describen algunas formas en que los emplearon. Sus trompetas son rectas de más o menos 60 cm., polícromas, con embocadura.” (Bolaños: 2007; 28).

De lo que podemos sostener es que, al parecer, los Wari no elaboraban trompetas en cerámica. Creemos que esta sea la razón por la que no se encuentran aún muestras de este tipo de instrumento en Conchopata y alrededores. En futuras investigaciones arqueológicas que se desarrollarán tanto en Conchopata y otros sitios del valle de Ayacucho, así como en la misma ciudad prehispánica de Wari, es posible que se tenga alguna información que podrá enriquecer el panorama sobre los instrumentos musicales usados durante el primer milenio de Nuestra Era, en la región de Ayacucho.

#### **4.3.- IDIÓFONOS**

A.- Cascabel.

B.- Sonajas.

Son aquellos instrumentos musicales en los que el sonido es generado por vibración del instrumento mismo, como en el caso de la campanilla, cascabel y otros. La mayoría de estos instrumentos tienen un orificio a manera de asa, pero algunos como los que obtuvimos, no llevan esta asa; sino, los agujeros se encuentran en la parte superior del mismo instrumento. Otros idiófonos llevan al interior un objeto u objetos pequeños que al realizar el movimiento, chocan a la pared y generan sonido. (Harcourt: 1925), (Hoyle: 1985), (Pérez de Arce: 2009).

La materia prima para la elaboración de este tipo de instrumentos musicales, depende de la sociedad y los recursos materiales de que

disponían; pudiendo ser de madera, cerámica, material orgánico (mate o poros) y metal como en el caso de nuestra investigación.

Las formas también dependen del material utilizado para la fabricación de estos instrumentos, adoptando la forma de frutas, tubérculos y geométricas.

Los instrumentos musicales que corresponden a nuestro estudio son los cascabeles y las sonajas, cuyas características son descritos seguidamente:

#### **4.3.1.- CASCABEL**

El cascabel es un instrumento musical que genera sonido por la vibración del mismo instrumento a causa de un movimiento. Para esto, este instrumento contiene al interior un objeto pequeño que al realizar el movimiento choca a la pared y genera sonido. (Harcourt: 1925), (Hoyle: 1985), (Pérez de Arce: 2009). Este instrumento musical se encuentra dentro del grupo de los idiófonos, de acuerdo al sistema clasificatorio de Sachs-Hornbostel, tal como reportan Pérez y Gili (2009).

Los cascabeles pueden ser elaborados de diversas formas, de diferente materia prima, dependiendo de la ocasión para lo cual se quiere confeccionarlos y de acuerdo a las sociedades, tal como afirma D`Harcourt:

“Los cascabeles estuvieron muy difundidos tanto en el Perú como en México y Colombia. Las civilizaciones prehispánicas de estas regiones alcanzaron formas muy perfeccionadas de tratar el metal...” (HARCOURT: 1925; 7).

#### **Técnica de manufactura de los cascabeles**

La manufactura depende del material utilizado en su elaboración. La información que brinda Ana María Hoyle (1985) sobre las técnicas para la elaboración de los cascabeles de metal utilizados en la sociedad Moche, seguramente son las mismas que fueron aprendidas de las sociedades

anteriores: laminado, vaciado, doblado, martillado, repujado, soldado y perforado, principalmente.

“Son hechos sobre una lámina de metal de cobre generalmente;... Se recorta la lámina según la forma del cascabel y se martilla y repuja sobre una matriz para dar forma a la cavidad del cuerpo y para decorar la superficie.” (Hoyle: 1985; 147).

La manufactura utilizada en la elaboración de los cascabeles hallados en Conchopata, fueron básicamente el vaciado, laminado, martillado, repujado, doblado, corte y soldado. Al interior de cada uno de ellos, llevaban un péndulo, el mismo que sirvió para golpear los lados del instrumento produciendo sonidos de acuerdo al golpeo, lo que dependía del sacudimiento o movimiento que realizaban los músicos o ejecutantes.

### **Uso de los cascabeles**

Para conocer el uso de los cascabeles es necesario situarnos dentro de otros contextos, en sociedades prehispánicas del Área Central Andina. Un reporte de Rafael Larco (1939) menciona que los Moche los usaron en sus danzas de índole castrense, adheridos a la vestimenta que llevaban los soldados:

“En las danzas bélicas tomaban parte individuos lujosamente ataviados en calidad de simples soldados, quienes eran dirigidos en sus movimientos por otros que exhibían la indumentaria y atributos de los grandes jefes. Todos llevaban, pendientes de las piernas, gran cantidad de cascabeles y maichiles, que imprimían alegría y sonoridad, y colaboraban en sus ágiles esguinces y vueltas.” (Larco: 1939; 177).

Por su parte, Ana María Hoyle (1985) afirma que:

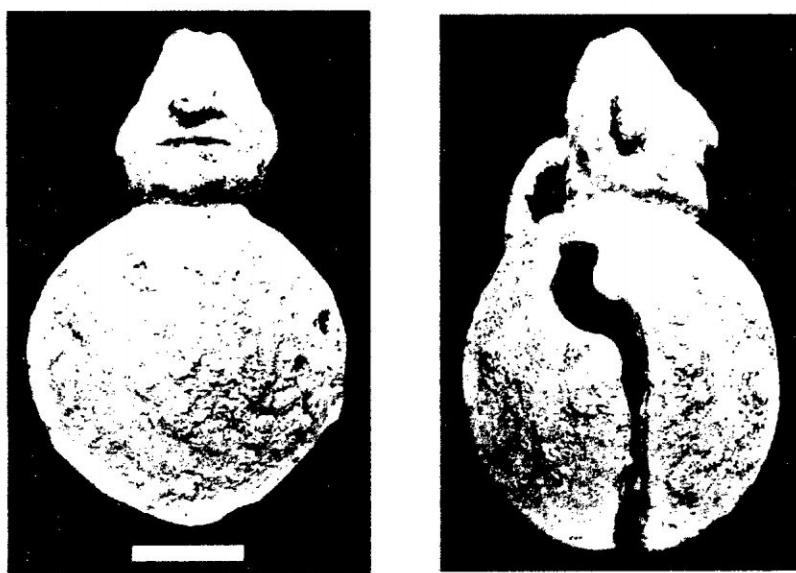
“El uso de cascabeles independientes se dio básicamente de manera individual y colgados de la vestimenta de los guerreros o personajes de alta categoría social Moche.” (Hoyle: 1985; 143).

Este mismo uso probablemente se dio durante la época Wari en el valle de Ayacucho a los cascabeles; los usaban los soldados y altos mandos del ejército Wari, adheridos a sus atuendos militares. Los cascabeles encontrados en Conchopata, posiblemente corresponden a soldados o personajes que conformaban el ejército Wari, que participaron en las guerras, eventos y rituales de carácter castrense.

A continuación detallamos los cascabeles obtenidos en Conchopata, principalmente para la época Wari. Haciendo notar que algunos cascabeles tienen la ausencia del péndulo que hayan tenido al interior de cada uno de ellos.

#### **Cascabel N° 01 (WA.CAS-105)**

Es un cascabel completo de metal. Corresponde a la época Wari. Adopta la forma de un cántaro cara gollete en alto relieve, cuerpo ovoide en posición invertida sin asa y base convexa. En la parte posterior tiene una pequeña asa lateral dispuesta verticalmente y con un corte vertical pasante de 02 mm de ancho de un lado a otro a la altura de los hombros hasta la base y en cuyo interior se observa un pequeño objeto metálico de forma esférica. El instrumento tiene 30 mm de altura y 22 mm de diámetro máximo en el cuerpo. El estado de conservación es regular, con presencia parcial de óxido verdoso en toda la superficie. Código de origen: (JPL-154).



### **Cascabel N° 02 (WA.CAS-087)**

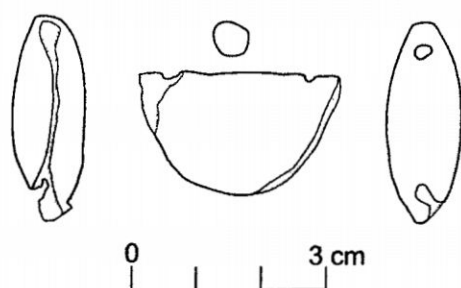
Se trata de un cascabel completo elaborado en cobre, cuya forma corresponde a una media luna o semiesfera doblada por ambos lados. En la parte superior posee dos orificios pequeños y muy desgastados, los mismos que sirvieron como para insertar una cuerda y utilizar el instrumento. Tiene 29 mm de largo, 18 mm de ancho, 13 mm de espesor máximo y sin decoración. El estado de conservación es malo, debido al óxido de color verdoso en toda la superficie. Descubierto en Conchopata, al interior del espacio arquitectónico N° 208. (Isbell-Cook: 2,003). Código de origen: (HE: 9566).



### **Cascabel N° 03 (WA.CAS-088)**

Es otro cascabel completo elaborado en cobre, cuya forma corresponde a un ovoide alargado, doblado por ambos lados, tomando la forma de media luna con una pequeña esfera metálica de 5 mm de diámetro al interior y dos pequeños orificios muy desgastados en la parte superior, los mismos que sirvieron para ser adheridos a las prendas. Tiene 32 mm de largo, 19 mm de ancho, 11 mm de espesor máximo. No presenta decoración y su estado de conservación es malo, debido al óxido de color verdoso en toda la superficie y el desgaste en los orificios.

Proviene de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 160. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 7139A).

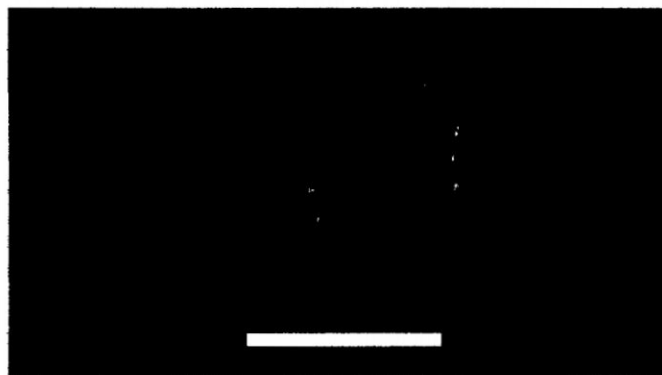


A continuación, detallamos los cascabeles encontrados en un contexto de entierro, al interior del Espacio arquitectónico N° 88 de Conchopata. De este contexto provienen cuatro cascabeles, los mismos que poseen las mismas características de forma y tamaño, con algunos milímetros de diferencia.

#### **Cascabel N° 04 (WA.CAS-090)**

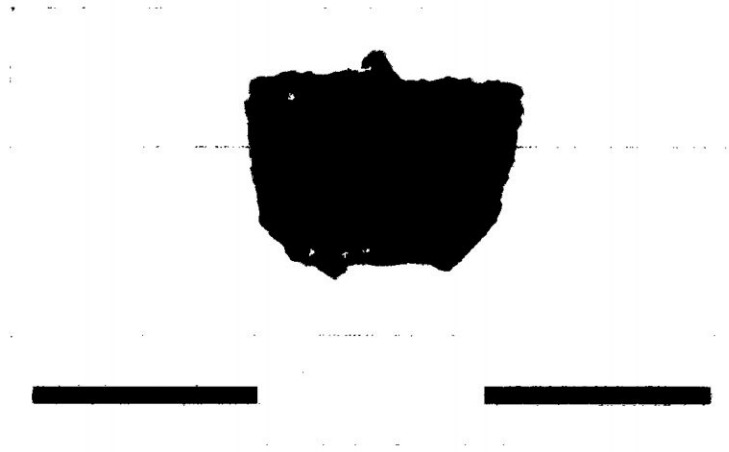
Es otro cascabel fragmentado en dos, elaborado en cobre, la forma es semiesférica, doblado por ambos lados, adquiriendo la forma de media luna con dos orificios muy desgastados en la parte superior, los mismos que sirvieron para insertar una cuerda y adherirlo a una prenda. Tiene 12 mm de largo, 9 mm de ancho y unos 10 mm de espesor máximo. No presenta decoración alguna.

El estado de conservación es malo, debido a que se encuentra fragmentado y a la presencia de óxido de color verdoso en toda la superficie y el desgaste en los orificios. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6555).

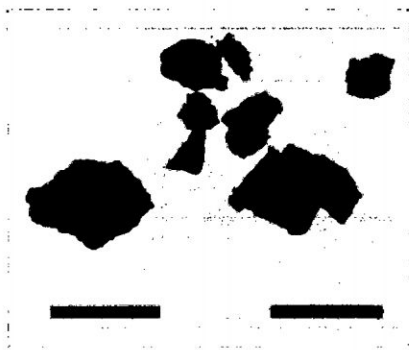


### **Cascabel N° 05 (WA.CAS-093)**

Es otro cascabel completo sin decoración, que tiene la forma similar a los anteriores; semiesférica, doblada por ambos lados, adquiriendo la forma de media luna con una pequeña asa muy desgastada en la parte superior, la misma que sirvió para insertar una cuerda o adherir a la vestimenta. Tiene 12 mm de largo, 9 mm de ancho y 10 mm de espesor máximo y su estado de conservación es malo, debido a la presencia del óxido de color verdoso en toda la superficie. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6558).



En el análisis de las muestras correspondientes a cascabeles, se identificaron fragmentos correspondientes a dos cascabeles diferentes de formas similares a los anteriores: semiesféricos, doblada por ambos lados, adquiriendo la forma de media luna. El estado de conservación en ambos casos es malo, por el mismo hecho de que se encuentran fragmentadas con óxido verdoso en todas las superficies.



**Cascabel N° 06 (WA.CAS-091)**



**Cascabel N° 07 (WA.CAM-092)**

#### 4.3.2.- SONAJA

Se trata de instrumentos musicales cuyo sonido lo genera el propio cuerpo que vibra. Existen varias formas de sonajas: la primera fabricada con varios discos u otras formas de metal, insertadas en un hilo, conocidos en el norte peruano como challchalcha. La segunda cerrada o abierta en cuyo interior se colocan semillas o granos secos, los que al sacudir emiten sonidos (Hoyle; 1985), (Bolaños; 2007).

Este instrumento se utilizó desde los finales del Arcaico, tal como refiere Bolaños (2007), cuya producción fue mejorando durante el formativo. Luego vino desarrollándose durante el Formativo y el Intermedio Temprano, confeccionándose en diferentes materiales tales como: cerámica, metal, madera y mates; adoptándose formas diversas de acuerdo a la necesidad y ocasión requerida. Entre las formas de presentación de las sonajas podríamos mencionar: platos, vasos, copas, entre las principales, habiendo una gama de formas de sonajas en las diferentes sociedades. Como muestra de lo dicho podemos mencionar a Bolaños quien hace una descripción de la decoración de un plato sonaja de la época Moche:

“Danza acompañada por trompetas, queñas y sonajero de semillas. Iconografía de un plato-sonaja”. Bolaños: 2007; 22).

Otro trabajo que se refiere a los vasos sonajas, es el de Ana M. Hoyle, quien a su vez cita a Mejía Xesspe, de quien menciona que descubrió un idiófono de vaso elaborado en metal (Hoyle; 1985).

“El mayor aporte de la tecnología en el campo de la organología musical fue el uso de los metales para la manufacturación de sonajas. Se ha expuesto ya el uso de idiófonos concebidos como vasos con percutores al interior que no vendrían a ser sino un desarrollo evolutivo de los frutos secos usados como sonajeros... (Hoyle: 1985:78).

La primera información sobre sonaja elaborada en cerámica, es reportada por la misma autora, quien hace referencia de un vaso sonaja descubierto en Virú:

“...La cultura Virú fue usuaria de idiófonos de vaso confeccionadas en cerámica. El ejemplar encontrado por

Bennett (1939) se trata de una figura antropomorfa que muestra solamente la cabeza de un personaje con rasgos estilizados". (Hoyle: 1985; 84).

Lo importante es que esta sonaja al parecer tuvo una base como una agarradera, como la misma autora indica:

"No se puede saber si este ejemplar se trata de un idiófono del tipo agarradera debido a que se encontró fraccionado en su base". (Hoyle: 1985; 84).

En la colección revisada hay tres "copas" que fueron descubiertas en Conchopata. Por el acabado que tienen estas vasijas, no pudieron haber cumplido la función de copa para beber líquidos, debido a que el acabado interno no corresponde a esta función. De acuerdo a la forma, la presencia de abrasión en el borde externo y el desgaste al interior de estas vasijas, es posible que correspondan a sonajas en forma de copas.

### **Técnica de manufactura de las sonajas**

La técnica de manufactura empleada para las tres sonajas, es el escultórico fitomorfo, que representa a las lagenarias (poros). Para que pueda funcionar como sonajas, debió agregarse percutores al interior, los que podrían haber sido semillas, frutos secos, entre otros, Hoyle se refiere como una forma de evolución de las sonajas, la utilización de estos frutos:

"Se ha expuesto ya el uso de idiófonos concebidos como vasos con percutores al interior que no vendrían a ser sino un desarrollo evolutivo de los frutos secos usados como sonajeros..." (Hoyle: 1985; 78).

Para el caso nuestro, para la manufactura de las sonajas de cerámica provenientes de Conchopata, se utilizaron las técnicas del modelado, engobado y decorado pictóricamente. La elaboración de cada una de estas sonajas se hizo en dos tiempos: primero se modeló el cuerpo y luego la base, una vez en estado de cuero, ambos se juntaron para luego someterlo al engobe, decoración, pintado y finalmente introducirlo al horno.

## Uso de las sonajas

La primera información con relación al uso de este instrumento se encuentra en Rafael Larco (1939), quien manifiesta que los Moche utilizaron estos instrumentos en sus festividades, sin definir el tipo de estas fiestas:

“Utilizaban las sonajas de mano que eran hechas de arcilla, cobre y plata, así como también dobles y cuádruples hileras de “maichiles”, que sostenían con ambas manos y que servían de cascabeles que se acompañaban con la música.” (Larco: 1939; 176).

Otro autor que trata sobre el uso de las sonajas, es César Bolaños (2007), quien sostiene que pudo haber sido usado en las guerras y el curanderismo; esto a partir de un estudio que él realiza respecto al diseño de un plato sonaja:

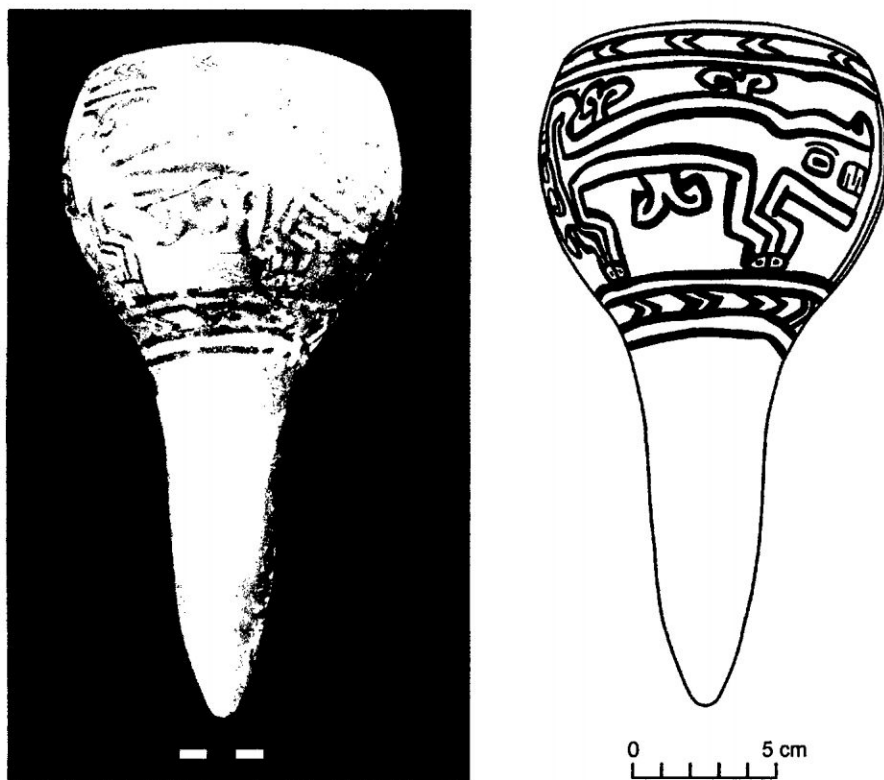
“En otros casos, los ceramistas son precisos en sus observaciones; por ejemplo, detallan el uso de sonajas o cascabeles atados a unas varas y definen a su usuario como curandero” (Bolaños: 2007; 22-23).

Las sonajas encontradas en Conchopata, pudieron haberse utilizado en eventos rituales de guerra y curanderismo. Sin descartar su uso en las festividades del pueblo como: pago a la tierra, el sembrío y la cosecha, entre otros.

### **Sonaja N° 01 (WA.SON-49)**

Es una copa sonaja elaborada de cerámica de labio redondeado, borde curvo convergente, cuerpo ovoide en posición invertida alargada y base cónica. En el borde se aprecia una banda circundante de chevrones dispuestos horizontalmente de color blanco, rojo y gris. Debajo de chevrones, es decir, en el cuerpo, se aprecian dos paneles separados con otras dos bandas verticales de chevrones dispuestos simétricamente; en cuyo interior hay un diseño de motivo zoomorfo estilizado, de color gris delineado con negro, acompañados por cinco motivos de flor de lis. En la parte inferior de los paneles se encuentra también otra banda circundante de chevrones dispuestos horizontalmente, de colores blanco, rojo y gris. Todos

los diseños se encuentran delineados con negro sobre engobe general de color rojo.



Esta sonaja mide 197 mm de altura, 89 mm de diámetro en la boca 104 mm de diámetro como máximo en el cuerpo. El estado de conservación es regular, restaurado y reintegrado con sus propias piezas y con material moderno,

Fue encontrado en Conchopata. (DRC.Ayacucho; 2010). Código de origen: (MHRA-1768).

### **Sonaja N° 02 (WA.SON-50)**

Se trata de otra sonaja elaborada de cerámica de labio redondeado, borde curvo convergente, cuerpo ovoide en posición invertida, alargada y base cónica. En el borde se aprecia una banda circundante de chevrone dispuestos horizontalmente de colores blanco, rojo, negro, anaranjado y gris. Debajo de éstos chevrone, es decir en el cuerpo, se aprecian dos paneles separados con otras dos bandas verticales de chevrone dispuestos

simétricamente; en el interior de cada uno de ellos, se encuentra un diseño de motivo zoomorfo estilizado de color rojo delineado con negro, acompañado por otros diseños geométricos. Todos los diseños se encuentran delineados con negro sobre engobe general de color anaranjado.



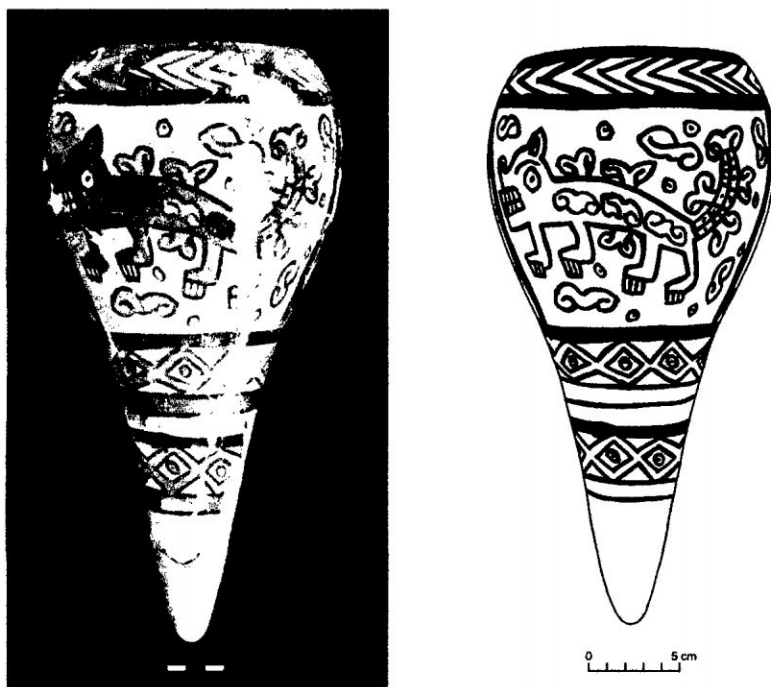
En la parte inferior de los paneles hay también otras bandas circundantes, en cuyo interior hay motivos de rombos concéntricos de colores anaranjado, blanco y gris. Esta sonaja, mide 281 mm de altura, 105 mm de diámetro en la boca y 138 mm de diámetro máximo en el cuerpo.

El estado de conservación es regular, restaurado y reintegrado con sus propias piezas y con material moderno.

Fue hallada en Conchopata. (DRC.Ayacucho; 2010). Código de origen: (MHRA-1769).

### Sonaja N° 03 (WA.SON-58)

Se trata de otra sonaja elaborada de cerámica de labio redondeado, borde curvo convergente, cuerpo ovoide en posición invertida alargada y base cónica. En el borde se aprecia una banda circundante de chevrones dispuestos horizontalmente, de colores blanco, rojo, negro, anaranjado y gris. Debajo, es decir en el cuerpo, se aprecian dos paneles separados con otras dos bandas verticales de chevrones dispuestos simétricamente. En el interior de cada uno de ellos, se encuentra un diseño de motivo zoomorfo estilizado de color rojo delineado con negro, acompañado por otros diseños geométricos. Todos los diseños se encuentran delineados con negro sobre engobe general de color anaranjado.



En la parte inferior de los paneles se encuentran también otras bandas circundantes y en el interior de cada uno se encuentran motivos de rombos concéntricos de colores anaranjado, blanco y gris. Esta sonaja mide 288 mm de altura, 101 mm de diámetro en la boca y 140 mm de diámetro máximo en el cuerpo.

Fue encontrado en Conchopata. (DRC.Ayacucho; 2010). Código de origen: (MHRA-1770).

#### 4.4.- MEMBRANÓFONOS:

##### A.- Tambor.

##### B.- Tinya.

Son instrumentos de percusión que constan de una caja de resonancia, generalmente en forma cilíndrica, cuyos lados se encuentran cerrados con dos membranas, llamados parches que pueden ser de pieles de llama, venado, entre otros (Hoyle; 1985), Bolaños; 2008).

La ejecución de estos instrumentos generalmente consiste en golpear un lado de las membranas, lo cual produce sonido. El golpe se da con la mano o con algún objeto, generalmente se utilizan pequeños palos delgados habilitados para tal fin. En uno de los parches, lleva templadas dos cuerdas o más para dar ajuste al sonido, como es el caso de la tinya, caja o tambor.

Estos instrumentos musicales prehispánicos son denominados genéricamente como tambor, nombre que se viene asignando a todo tipo de membranófonos, sin tener en cuenta las dimensiones y el área geográfica del uso que se le dio a estos instrumentos hasta el momento, aunque Bolaños (2009) prefiere llamarlo timbal. Por nuestra parte estamos en condiciones de diferenciar tales instrumentos para el valle de Ayacucho, tomando en cuenta, básicamente la vigencia de su uso actual en la región, a partir de lo cual, contrastamos su uso en las época de estudio.

Uno de los membranófonos más pequeños; usados en la actualidad es la tinya, cuyo diámetro es inferior a los 40 cm de diámetro y un ancho que no supera los 15 cm; se usa en los carnavales y herranza.

Otro instrumento membranófono es el propiamente dicho tambor "kaja", que tiene forma cilíndrica, tiene tres aros, siendo el del medio más largo que los laterales. Inclusive puede ser confeccionado de maguey "chuchaw", como en el caso de los pueblos ubicados en el lado noreste del valle de Ayacucho (Desde Quinoa hasta Huaychao). A cada uno de los lados del maguey va un aro delgado de madera para tensar el parche que en este caso es de cuero de cabra o chivo. También van dos o tres cuerdas

delgadas trenzadas de cabuya. El tamaño varía de 30 a 40 cm de diámetro y entre 30 a 60 cm de altura. Este tambor se toca con dos pequeñas baquetas.

El bombo “bumbu”, es otro membranófono que se utiliza actualmente en el valle de Ayacucho. Este instrumento es mayor en diámetro que los dos anteriores. Sobrepasa los 60 cm en diámetro y la altura varía de 40 a más cm. Se toca con una baqueta mediana especialmente preparada.

Esto nos permite suponer que los Wari, ya venían utilizando instrumentos membranófonos como tinya, tambor y bombo. Para el valle de Ayacucho, sólo obtuvimos muestras arqueológicas de tinya, del cual nos ocuparemos a continuación.

#### **4.4.1.- TAMBOR**

Es un instrumento musical de percusión que consta de una caja de resonancia cilíndrica, cuyos lados se encuentran cerrados con dos membranas, llamados parches (Hoyle; 1985), Bolaños; 2008); los cuales accionan de la siguiente manera: cuando la membrana gruesa recibe un golpe, la membrana delgada percute con las cuerdas delgadas adheridas.

De acuerdo a las evidencias encontradas en nuestra investigación, podemos afirmar que también los Wari usaron este instrumento, esto a partir del personaje o músico plasmado en una escultura elaborada en cerámica, en la que aparece tocando una tinya que está en alto relieve.

Es uno de los membranófonos cuyo uso en el valle de Ayacucho sigue vigente y es conocido como “tinya”.

#### **Técnica de manufactura de la tinya actual**

Se trata de un instrumento musical de forma cilíndrica, conformado por tres aros de madera fina y delgada. El que va al centro tiene unos 2 mm menos que los laterales; unidos y tensados por una soguilla delgada “waskilla”, trenzada de cabuya “paqpa”. A los costados van los parches “llika wichqaq y qalas”. “Llika wichqaq” es una membrana muy delgada, especialmente

del cuero de la vaca o porcino. Sobre este parche "*llika wichqaq*", se colocan dos a cuatro cuerdas "*runkaq*", que puede ser un hilo finamente trenzado de cabuya o de pelos de la cola del caballo. Mientras que "*qalas*" es un cuero delgado que puede ser de oveja o gato (el parche "*qalas*" de cada animal tiene su propia peculiaridad al momento del uso). El tamaño de esta tinya varía de unos 20 a 40 cm. de diámetro y de 8 a 15 cm de altura. Este instrumento musical se toca sosteniéndolo en el aire con la mano izquierda; mientras que con la derecha se golpea con una pequeña baqueta de un arbusto "*mutuy*", que abunda en esta región.

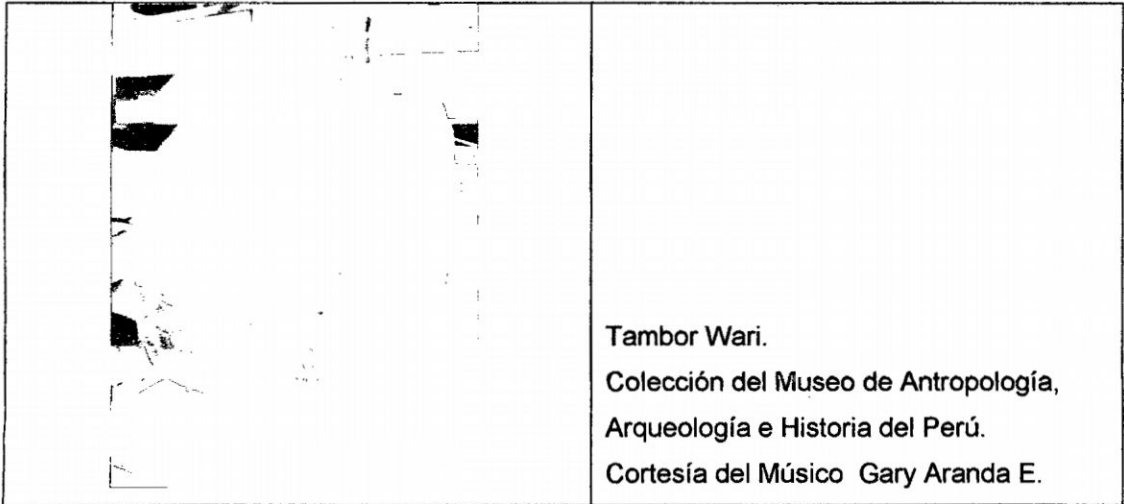
En el caso de tиныas de la época Warpa y Wari, probablemente se elaboraban del mismo modo que las tintas actuales, con la diferencia de las membranas que ellos pudieron haber utilizado de otros animales y aros de otras plantas; es decir, de material perecedero, razón por la cual, hoy no contamos con estos instrumentos prehispánicos, tal como Hoyle lo sostiene para la sociedad Moche:

"De igual forma podremos decir de los membranófonos tipo tambores, de estos no tenemos siquiera representaciones iconográficas, pero posiblemente fueron elaborados en materiales perecederos, como la mayoría de los usados por culturas posteriores, de los que no nos quedan vestigios." (Hoyle: 1985; 78).

De lo que estamos seguros es que los Wari utilizaron estos instrumentos membranófonos, tal como lo muestran en sus representaciones iconográficas, especialmente en los tejidos (Bolaños; 2007):

"La iconografía wari trata de instrumentos musicales en sus tapices. En estos, el intrincado estilo gráfico que desarrolló su textilería, nos muestra a ejecutantes tocando sus tambores, trompetas y antaras, al parecer complementarias a la octava, como las de Nazca o mochicas." (Bolaños: 2007; 33-34).

Líneas más adelante, el mismo autor hace referencia a un tambor Wari confeccionado con varillas de madera, forrado en cuero, que ha sido encontrado y que aún se conserva (Bolaños; 2007)



### Uso de la tinya

El uso de este instrumento musical tanto en Warpa como en Wari, estuvo restringido a ceremonias o eventos sociales que requerían participación masiva de público, principalmente en plazas públicas y centros ceremoniales.

Para la época Moche, encontramos una representación de un personaje tocando tinya, de acuerdo a Larco Hoyle (1939), se trata de un músico Moche que viene ejecutando un tambor con una baqueta.



Músico Moche.  
tocando una tinya (tambor)  
Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera  
(063-005-003)  
Fuente: Larco Hoyle: 1939

En este caso también vemos que los investigadores, vienen denominando como tambor a instrumentos que tienen la forma cilíndrica y que poseen parches o membranas por ambos lados, sin importar el tamaño

de estos. Nosotros hacemos una clara diferencia, tomando en cuenta al tamaño de estos instrumentos y de acuerdo a la denominación que se le da en nuestra región. En el caso de la foto, tomado de Larco Hoyle, se trata de un músico Moche que toca una tinya, que es a su vez como el antecesor del músico Wari tocando tinya, de cuya muestra se dispone.

Para la cultura Nasca, sociedad en la que elaboraron diferentes tamaños de estos instrumentos, César Bolaños lo corrobora al referirse a la existencia de tinyas (tambores o timbales como él los conoce) de diferentes tamaños en esta cultura:

“También hay abundantes timbales (tambores) de cerámica, algunos pequeños de pocos centímetros y otros de considerable dimensión, casi de metro y medio”. (Bolaños: 2009; 226).

El tamaño de estos instrumentos, en la época prehispánica dependía de la ocasión, del tipo de festividad a celebrarse. Lo cual se demuestra tomando en cuenta las informaciones o evidencias con las que se cuenta para las culturas antecesoras de Wari, así como también de las sociedades posteriores, como en el caso de la época Inca, en la cual se continúa utilizando este instrumento.

“El Inca sentía gran atracción por la música y las fiestas. Cuando se reunían con sus capitanes a comer, usualmente había alguna *takiaclla*, mujer virgen y joven que cantaba al compás de una *tinya* o pequeño tambor”. (Bolaños: 2009; 230).

De igual modo, se continuó hasta la actualidad siendo su uso indispensable en las fiestas de carnaval en las regiones de Apurímac, Huancavelica y básicamente en la región de Ayacucho.

Es de suponer que durante la época Wari, este tipo de instrumento se utilizaba también en el acompañamiento del ejército, así como antes y después de un encuentro bélico y acompañamiento de las autoridades en visitas oficiales a los pueblos que se encontraban bajo su señorío. (Como cuando las autoridades de la actual comunidad de Huaychao, realizan visitas a los pueblos vecinos de su entorno con la finalidad de invitar a participar en una de las festividades oficiales, como es el “Apachikuy”. Van acompañados

de dos músicos de "lawta" quena de 90 cm de alto, además, por un músico que ejecuta un tambor "kaja" y complementado por ejecutantes de quenenas "qina" de 40 cm de alto y tinyas que son preferentemente tocadas por las mujeres, sólo en esta festividad, porque en otras ocasiones como el carnaval, también puede tocar el hombre). Pudiéndose haber utilizado también en la recepción y despedida de huéspedes, tal como lo plantea Luis Felipe (2010), al referirse a la música prehispánica.

#### Uso de la tinya



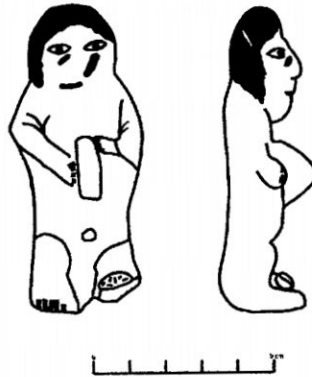
Fuente: Guamán Poma de Ayala; 2004

Por esta razón, la tinya durante la época Wari, al parecer, fue elaborada teniendo como materia prima al Maguey, forrado con cuero de animal de venado u otro cérvido, ambos materiales orgánicos y altamente perecederos; razones por las cuales no tenemos evidencias de estos instrumentos.

### **Ejecutor de tinya N° 01 (WA.EJTIN-095)**

Se trata de una escultura antropomorfa que representa a un personaje en posición de baile, ejecutando una tinya, observando la forma como el personaje lo sostiene de la parte superior del instrumento. Es un ejecutante que presenta la cabeza pintada de color negro, a manera de cabellera, con sus rasgos faciales, brazos, la tinya y las extremidades inferiores en alto relieve y engobe general de color rojo.

La técnica de manufactura utilizada en la elaboración de esta escultura es la moldeada; para lo cual se utilizó el molde bivalvo, es decir molde de dos cuerpos. Mide 85 mm de altura, 35 mm de ancho y un espesor de 24 mm. El estado de conservación es regular, debido a que el engobe y la decoración se encuentran desvaídos, pequeñas fragmentaciones en la cabeza y parte del pie. Fue encontrado en Conchopata al interior del espacio arquitectónico N° 40-A, (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6543).



### **Ejecutor de tinya N° 02 (WA.EJTIN-094)**

Es un molde correspondiente a un individuo de cuerpo entero que sostiene con la mano derecha una tinya a la altura del pecho y con la izquierda un palo para tocar (Ochatoma; 2007):

“...Corresponde a figuras de músicos en los que se representa a individuos de cuerpo entero, con cabellera corta con una capa sobre un faldellín. Entre sus manos, a la altura del pecho, sostiene un tambor pequeño (tinya) y un palo para tocar”.  
Ochatoma: 2007; 199).

Las medidas de este molde, de acuerdo al reporte del mismo autor, son: altura de 80 mm, y 24 mm de ancho. Podría tratarse de la representación de un músico tocando tinya, similar al músico de tinya N° 01, con la diferencia de que este último, tiene los pies juntos y a la misma altura.



Sobre la utilización de este instrumento musical, para la época Wari; el musicólogo Carlos Mansilla (2003), dentro del marco de investigación científica y experimentación "Waylla Kepa", reporta el hallazgo de un grupo de instrumentos musicales descubiertos por el proyecto Huaca Malena. Al respecto, Mansilla menciona que dentro de este grupo de instrumentos se encuentran dos tinyas, elaboradas de cerámica:

"Consta de 5 aerófonos de material orgánico óseo animal (2) y carrizo (1); y 2 membranófonos pequeños de cerámica (*tinyas*). Todos estos instrumentos pertenecen a la influencia de la cultura *Wari* durante su período expansionista en el Horizonte Medio, es decir, entre los años 700 a 1,100 d. C." (Mansilla: 2003; 6).

Sobre la utilización de este instrumento musical, para la época Wari; el musicólogo Carlos Mansilla (2003), dentro del marco de investigación científica y experimentación "Waylla Kepa", reporta el hallazgo de un grupo de instrumentos musicales descubiertos por el proyecto Huaca Malena. Al respecto, Mansilla menciona que dentro de este grupo de instrumentos se encuentran dos tinyas, elaboradas de cerámica:

“Consta de 5 aerófonos de material orgánico óseo animal (2) y carrizo (1); y 2 membranófonos pequeños de cerámica (*tinyas*). Todos estos instrumentos pertenecen a la influencia de la cultura *Wari* durante su período expansionista en el Horizonte Medio, es decir, entre los años 700 a 1,100 d. C.” (Mansilla: 2003; 6).

## EVIDENCIAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES PREHISPÁNICAS EN EL PERÚ. INCLUIDO WARI Y CONCHOPATA



Tomado de César Bolaños (2009), al que se le agregó Wari y Conchopata.

Sobre la utilización de este instrumento musical, para la época Wari; el musicólogo Carlos Mansilla (2003), dentro del marco de investigación científica y experimentación "Waylla Kepa", reporta el hallazgo de un grupo de instrumentos musicales descubiertos por el proyecto Huaca Malena. Al respecto, Mansilla menciona que dentro de este grupo de instrumentos se encuentran dos tinyas, elaboradas de cerámica:

"Consta de 5 aerófonos de material orgánico óseo animal (2) y carrizo (1); y 2 membranófonos pequeños de cerámica (*tinyas*). Todos estos instrumentos pertenecen a la influencia de la cultura *Wari* durante su período expansionista en el Horizonte Medio, es decir, entre los años 700 a 1,100 d. C." (Mansilla: 2003; 6).

Por César Bolaños, quien había manifestado que los Wari no tenían interés en confeccionar instrumentos musicales de cerámica.

"Se constata en Ayacucho que los wari no tuvieron interés por los instrumentos de cerámica. Los pocos que hicieron son rudimentarios si los comparamos con los de Nazca y los mochicas; solo algunos vasos-sonaja y silbatos tienen cierta calidad. Pero llama la atención que entre estos materiales existan fragmentos de antaras nazca de tubos cilíndricos y un silbato de una botella silbadora mochica". (Bolaños: 2007; 33)

Para finalizar, debemos resaltar la importancia de la música en el desarrollo de una sociedad, por ser parte integrante de la subsistencia del desarrollo de un pueblo. No hay pueblo que no tenga música y no hay música sin los instrumentos musicales.

## **CAPITULO V**

### **ENFOQUE ANALÍTICO Y FUNCIÓN SOCIAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE LAS ÉPOCAS WARPA Y WARI EN AYACUCHO**

#### **5.1.- MORFOLOGÍA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES**

En la presente investigación se ha logrado obtener información de la existencia de instrumentos musicales correspondientes a las épocas Warpa y Wari; como resultado de la compilación de las investigaciones arqueológicas principalmente el de Conchopata. Habiendo también evidencias que fueron obtenidas de las colecciones del Museo Histórico Regional "Hipólito Unanue" y de las colecciones particulares de la región. Todo ello permite abordar con suficiencia sobre la morfología que presentan dichas evidencias teniendo en cuenta las siguientes variables:

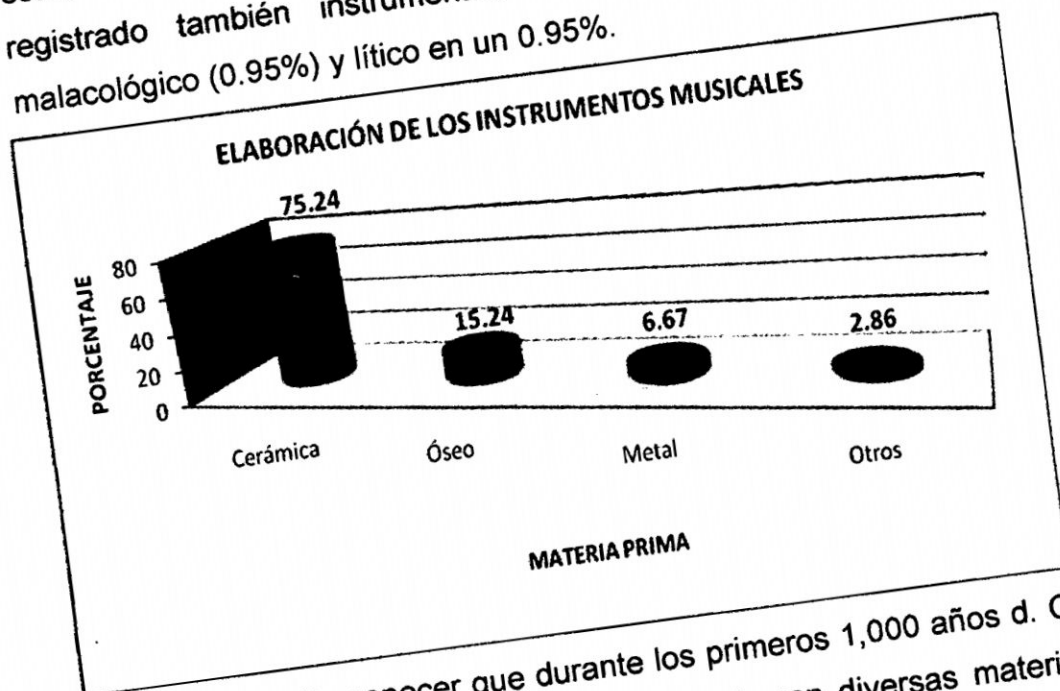
- a.- Materia prima.
- b.- Técnicas de Manufactura.
- c.- Técnicas decorativas.

De acuerdo a esta variable se obtienen las agrupaciones siguientes:

#### **A.- Materia prima utilizada.**

Se ha podido inventariar un total de 105 instrumentos musicales correspondientes a las épocas Warpa y Wari. De los cuales, el

75.24% pertenecen a vestigios elaborados en cerámica, mientras que el 15.24% de las muestras fueron confeccionadas teniendo como materia prima los huesos, entre los cuales podemos mencionar a huesos de camélidos principalmente de la llama y huesos de las alas de aves como el cóndor y el pelícano. Un 6.67% de las muestras están confeccionados de metal, principalmente el cobre. Habiendo registrado también instrumentos a base de madera (0.95%), malacológico (0.95%) y lítico en un 0.95%.



Esto nos permite conocer que durante los primeros 1,000 años d. C., los antiguos pobladores de esta región utilizaron diversas materias primas para la elaboración de sus instrumentos musicales. Siendo la cerámica la más usual entre todas, debido a la plasticidad de la arcilla preparada, la cual les permitía confeccionar diversos tipos de instrumentos musicales como las antaras, ocarinas, silbatos, botellas silbadoras. Asimismo que les permitía hacer representaciones de músicos y bailarines ejecutando los diversos instrumentos mencionados, como parte de su actividad social (ritual, ceremonial, cotidiano, etc.) que tenían estos pueblos. Durante las épocas, materia de nuestra investigación, los huesos de los animales también fueron útiles para adecuarlos como instrumentos musicales. Los Wari, de acuerdo a las muestras obtenidas, usaron básicamente el fémur de las llamas para la

elaboración de sus quenás, al igual que los huesos de las aves, especialmente de las alas. Las evidencias nos permiten afirmar que prepararon quenás del hueso de las alas del cóndor y el pelícano. Probablemente que ellos hayan usado los huesos no sólo para adaptarlos como quenás, sino que, pudieron haber elaborado otros instrumentos musicales como los silbatos, antaras, entre otros; aunque no tenemos muestras de ello para el valle de Ayacucho.

Otra materia prima utilizada por los Wari para la elaboración de sus instrumentos musicales, fue el metal, básicamente el cobre, con el cual confeccionaron los cascabeles y campanillas de acuerdo a los materiales analizadas. Esto como una forma de continuidad de los conocimientos heredados de los pueblos que los antecedieron, como el caso de los Moche y posiblemente de los Nasca y Tiwanaku.

Los Wari no solamente elaboraron estos instrumentos musicales que logramos obtener; probablemente elaboraron otros instrumentos musicales que aún no han sido descubiertos en el valle de Ayacucho. Otros como el caso de las láminas circulares con un orificio cerca al borde que se encuentran dentro de las colecciones de los proyectos, Museos y particulares de Ayacucho, hayan sido utilizados como sonajas, (láminas unidas con hilo de lana o metal) o como cascabeles adheridas a sus atuendos, tal como menciona Larco Hoyle (1939) para la época Moche. También se puede suponer que los Wari hayan confeccionado otros instrumentos musicales utilizando el metal (cobre, oro y plata) como materia prima, los mismos que seguramente se encuentran en manos de coleccionistas particulares, habiendo también la posibilidad de que estén bajo escombros a la espera de una exploración arqueológica futura.

Para la elaboración de sus instrumentos musicales los Wari, también usaron la madera, la lítica y el material malacológico. De acuerdo a la evidencia obtenida, sólo se obtuvo uno hecho a base de madera, que en este caso es la trompeta. Posiblemente hubieron muchos más instrumentos musicales elaborados de madera, pero por las

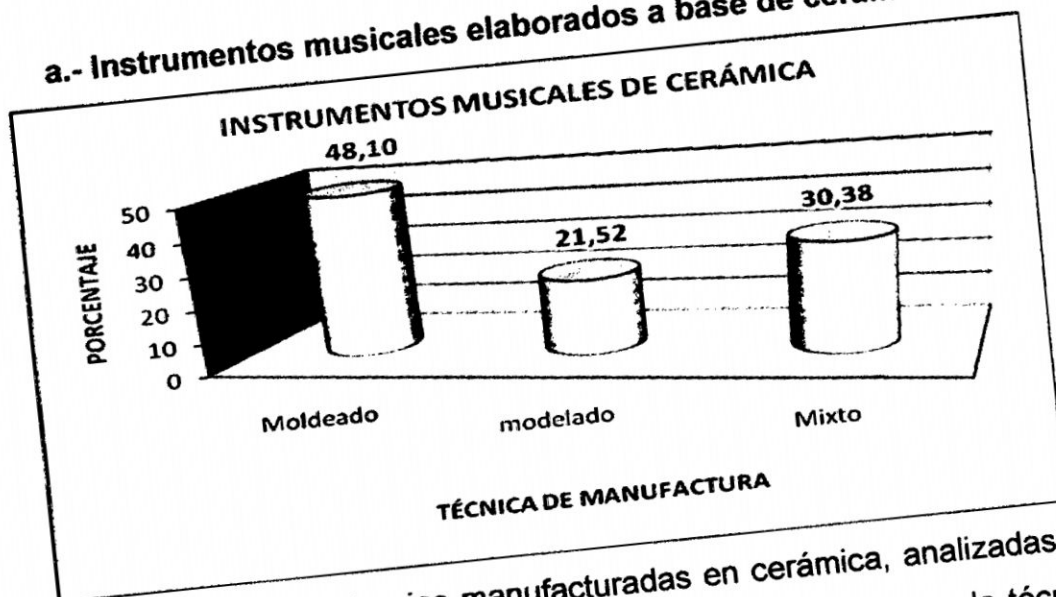
características del medio ambiente ayacuchano, se han desintegrado debido a la humedad, Otra muestra obtenida del material utilizado, es el malacológico que también corresponde a otra trompeta. La piedra también se usó, en este caso para la elaboración de una antara en miniatura, la cual sirvió probablemente para fines rituales o ceremoniales.

Aparte de las materias primas ya mencionadas, los Warpa y los Wari, probablemente utilizaron las cañas o juncos y mates para la confección de sus instrumentos musicales; plantas que provenían de la selva o del altiplano, con los cuales pudieron haber elaborado queñas, antaras y zampoñas y haber usado los mates como poros para producir sonido y generar la música.

#### B.- Técnica de manufactura.

Cada grupo de instrumentos clasificados según la materia prima utilizada posee sus propias técnicas de manufactura:

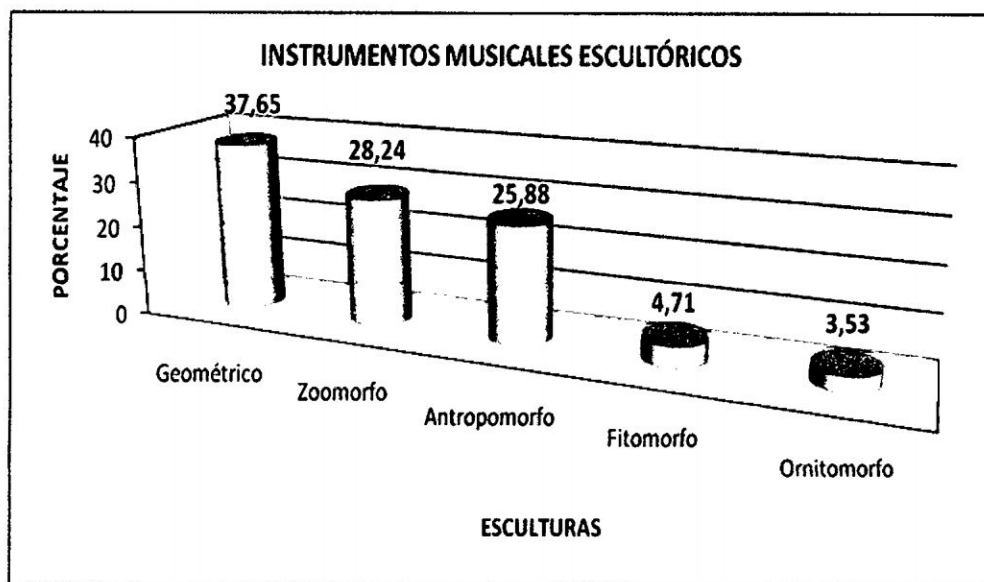
##### a.- Instrumentos musicales elaborados a base de cerámica



De todas las evidencias manufacturadas en cerámica, analizadas en la presente investigación, el 48.10% están elaboradas con la técnica del moldeado. Es decir, mediante el uso de molde, mientras que el 30.38% fueron hechos a base de la técnica mixta; es decir, mediante el modelado y la utilización del molde, y solo el 21.52% está

manufacturado a base de la técnica del modelado. Esto permite deducir que los Warpa y Wari, al parecer, prefirieron elaborar sus instrumentos musicales utilizando la técnica del moldeado, principalmente para los silbatos, ocarinas y algunas esculturas de músicos. Esta técnica probablemente les permitió la producción en serie de estos instrumentos musicales. Dentro de las muestras escultóricas moldeadas, se puede mencionar que el 37.65% pertenece a formas geométricos, el 29.24% corresponde a representaciones zoomorfas, el 25.88% son esculturas antropomorfas, el 4.71% pertenecen a fitomorfas y solo el 3.53% fueron ornitomorfas.

Esto hace suponer que los Warpa y Wari plasmaron sus instrumentos musicales en formas geométricas, formas de animales entre ellos el zorro, búho, felinos y aves; animales a los que ellos posiblemente hayan rendido distinción y culto. Había también representaciones de plantas de oca y poro (lagenaria),



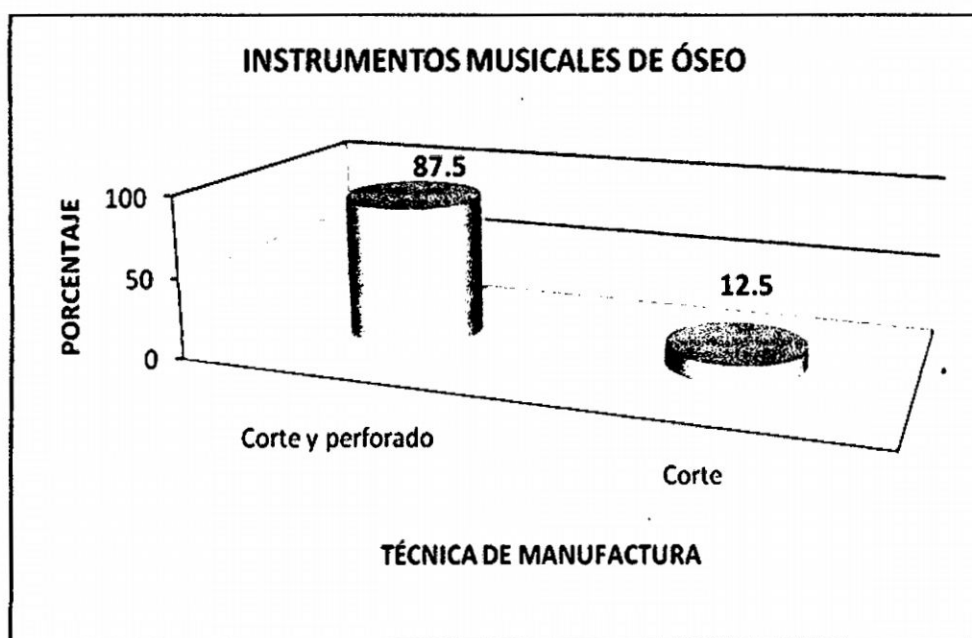
Como segunda opción, está la técnica mixta; es decir, el modelado y el moldeado, especialmente para la confección de las antaras y los silbatos dobles.

Por último, la técnica del modelado, esencialmente para las sonajas, algunos silbatos y escultura de algunos músicos. La producción

mediante esta técnica se asume que solo era trabajada por los especialistas.

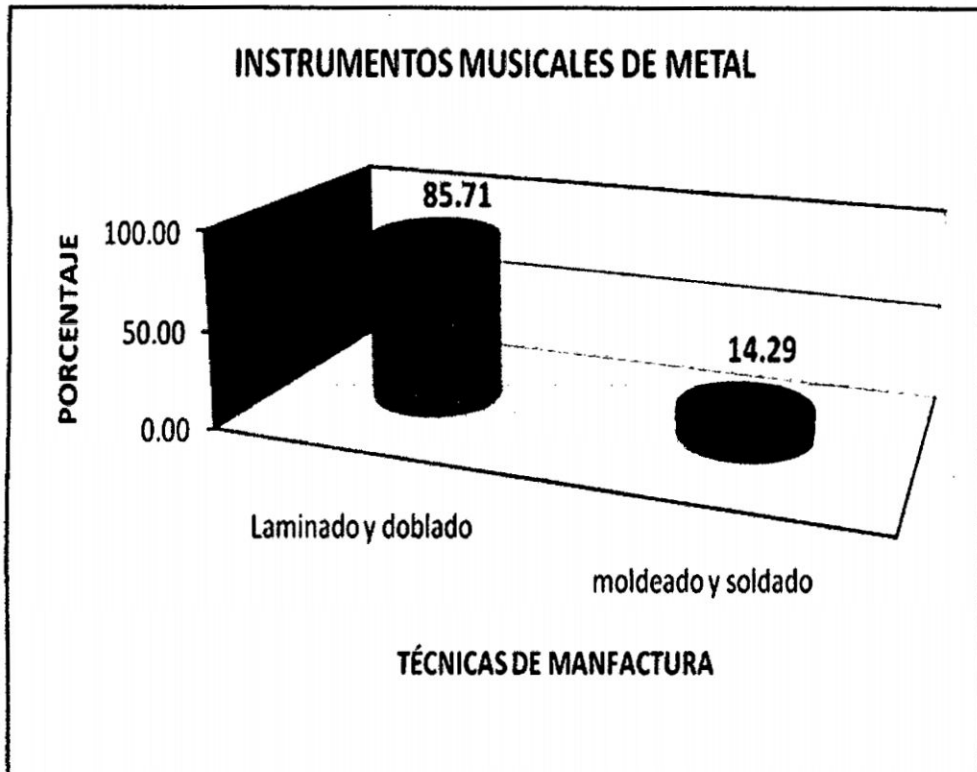
**b.- Instrumentos musicales obtenidos del material óseo.**

De las técnicas de manufactura para la elaboración de estos instrumentos, especialmente de la quena, hay evidencias que los Wari utilizaron el corte y la perforación. Corte para la adecuación de los huesos a los tamaños deseados de las quenaz; mientras que la perforación, para la confección de los orificios de digitación.



**c.- Instrumentos musicales confeccionados de metal.**

En cuanto a los instrumentos musicales elaborados en metal, durante la época Wari, de acuerdo a las muestras analizadas en la presente investigación, se demostró que utilizaron las técnicas del moldeado, laminado, doblado y soldado. El moldeado y la soldadura fue utilizado para la elaboración del cascabel que representa a un cántaro cara gollete (cascabel N° 01-WA.CAS-105), mientras que el resto fue confeccionado mediante el uso del laminado y doblado.



**d.- Instrumentos musicales de otros materiales.**

Dentro de este grupo fueron agrupados los instrumentos elaborados en madera, lítica y malacológico.

El único instrumento musical hecho en madera que se obtuvo fue la trompeta, en la cual se utilizaron las técnicas de manufactura de corte, tallado y perforación.

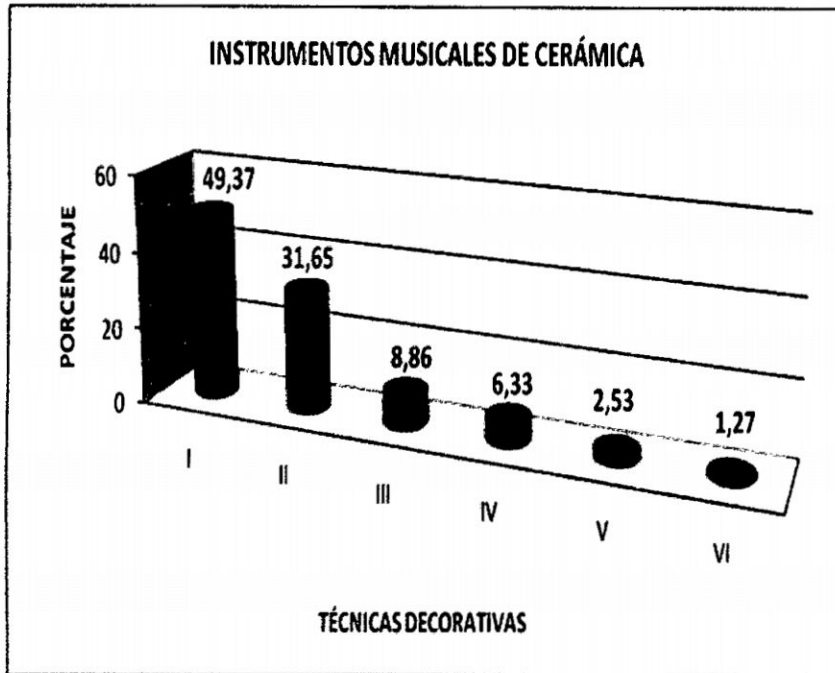
Otra muestra única obtenida es un instrumento musical elaborado de piedra correspondiente a una antara. Para su manufactura se usaron las técnicas del tallado, abrasión y el perforado.

Y por último, el caracol marino (*Strombus Galeatus*), cuya técnica de manufactura para su adecuación como instrumento musical, fue el perforado y el emboquillado.

**C.- Técnicas decorativas**

En relación a las técnicas decorativas observadas en los instrumentos musicales analizadas, de manera general se tiene lo siguiente:

**a.- Instrumentos musicales elaborados en cerámica.**

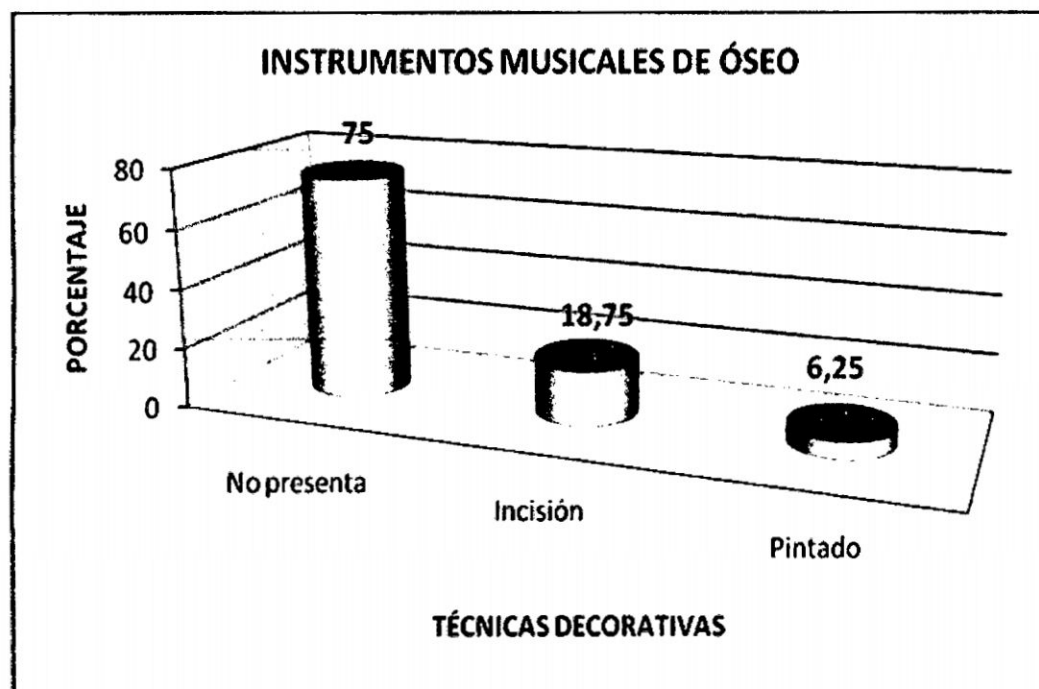


- I.- Escultórica, Alto relieve y pintura positiva.**
- II.- Escultórica y pintura positiva.**
- III.- Escultórica y alto relieve.**
- IV.- Escultórica.**
- V.- No presenta.**
- VI.- Escultórica e incisión.**

De acuerdo a las evidencias analizadas de los instrumentos musicales elaborados en cerámica, el 49.37% presentan la decoración escultórica, alto relieve y pintura positiva, el 31.65% fueron decorados con la técnica escultórica y la pintura positiva, el 8.86% muestran que han sido decorados con escultórica y alto relieve, el 1.27% con escultórica e incisión, el 6.33% con solo escultórica y por último, el 2.53% no presenta ninguna decoración.

Esto permite deducir que los Warpa y Wari, han preferido decorar escultóricamente y con pintura positiva y alto relieve y en menor proporción la incisión y ninguna decoración.

### b.- Instrumentos musicales obtenidos de óseo.

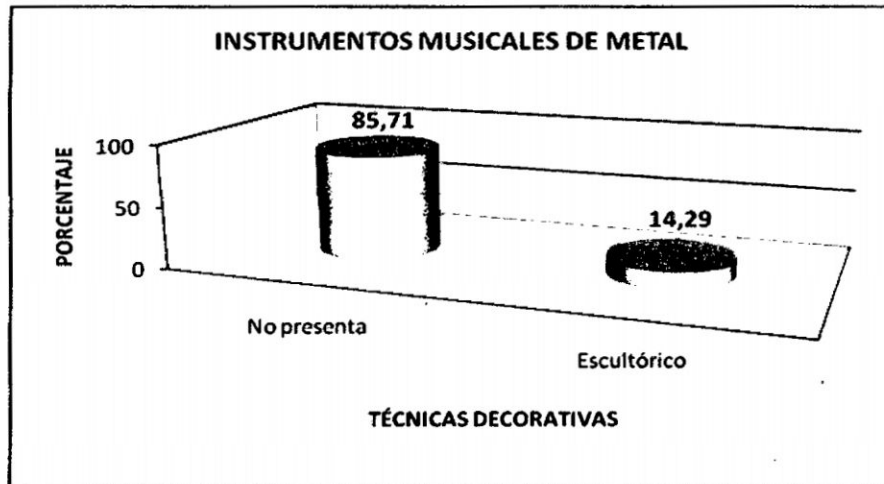


Las técnicas decorativas de los instrumentos musicales confeccionados de óseo, utilizados por los Wari, de los cuales se cuenta con evidencias, el 18.75% fueron decorados con incisiones, el 6.25% pintado y el 75% no presenta ninguna decoración. Esto hace suponer que durante la época Wari, la decoración de sus quenás no fue importante, decorándolas solo cuando era necesario o para fines de uso ceremonial o ritual.

### c.- Instrumentos musicales confeccionados de metal.

De todos los instrumentos musicales confeccionados de metal, solo el 14.29% presenta decoración escultórica, mientras que el 85.71%, no presenta ninguna decoración.

Esto significa que los instrumentos musicales metálicos decorados eran de uso ceremonial, ritual o de uso particular de los personajes importantes de la época Wari.



#### d.- Instrumentos musicales de otros materiales.

Dentro de este grupo de instrumentos musicales se encuentra la trompeta de madera decorada con la técnica alto relieve; mientras que la antara de piedra se encuentra decorada con incisión y la trompeta de caracol no presenta ninguna técnica decorativa.

### 5.2.-PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Para entender el proceso de producción de los instrumentos musicales durante las épocas Warpa y Wari, se ha tomado en cuenta los trabajos etnoarqueológicos realizados en la comunidad de Huaychao, poblado andino que mantiene la continuidad del uso de los instrumentos musicales prehispánicos, al igual que otras comunidades del valle de Ayacucho. Hasta el año de 1983, Huaychao estaba inmersa dentro de una continuidad histórica, no solamente en lo referente al uso de los instrumentos musicales ancestrales; sino también de las prácticas de producción alfarera y textilera (Huisa;2000), fiestas, ritos y ceremonias agrícolas ("*ayni*", "*minka*", "*yupanakuy*", "*pagapu*", "*Apachikuy*", "*qucha warakay*", "*yarqa aspiy*", entre otros), ganaderas ("*samy*", "*sintakuy*", etc.). A partir de la fecha mencionada esta continuidad se vio interrumpida, debido al proceso

de violencia socio-política que afectó al país, siendo el golpe más fuerte a la Cultura Andina, insertándose luego en la globalización.

Se entiende como proceso de producción a la transformación de ciertas materias primas en productos intermedios o finales, tras un proceso productivo de forma técnica y de modo sostenido.

Estos instrumentos musicales: antaras, quenas, tinyas, cascabeles, sonajas, trompetas y botellas silbadoras, probablemente fueron fabricados por artífices especializados o maestros que elaboraron con exclusividad para una ocasión determinada, dependiendo de la materia prima con la que se elaboraba el instrumento musical. Si se trataba de instrumentos de cerámica, fueron ceramistas especializados en la elaboración. Los instrumentos hechos de huesos de animales, especialmente las quenas, fueron confeccionados por especialistas en la materia. Mientras que los instrumentos elaborados a base de metal, fueron fabricados por especialistas metalúrgicos y así sucesivamente. Al parecer hubo especialistas en cada una de las materias primas.

Estos instrumentos musicales mencionados, se pueden agrupar dentro de los que se ejecutan grupal o individualmente.

Mientras que los silbatos y las ocarinas, agrupamos dentro de los instrumentos musicales de ejecución individual, con cuyos sonidos imitaban a los silbidos, gruñidos, trinos, maullidos de los animales y los estruendos de la naturaleza. Pudiéndose también ejecutar estos instrumentos a manera de entretenimiento. La producción de estos instrumentos musicales al parecer también estuvo a cargo de personas especializadas en su fabricación o elaboración en base a diferentes materias primas, los mismos que al parecer fueron mucho más comerciales y que estuvieron al alcance del pueblo en general.

Los especialistas en la fabricación de estos instrumentos musicales en general, no necesariamente eran los que ejecutaban dichos instrumentos; sino que, probablemente solo fueron expertos en la producción más no en la ejecución.

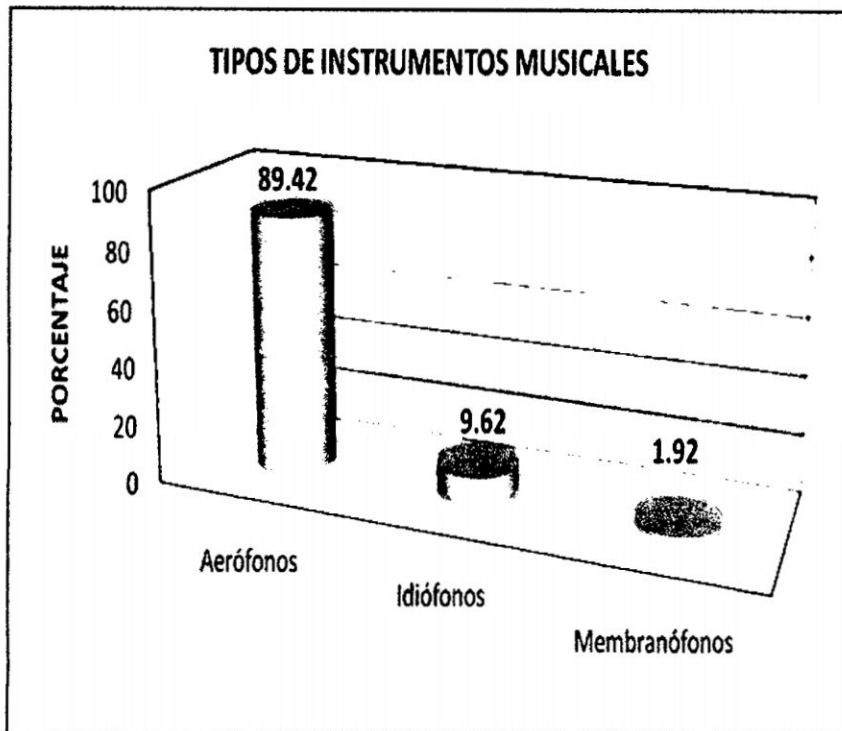
Mientras que los músicos o ejecutantes fueron otro grupo de personas expertas en la ejecución de un determinado instrumento musical. Al parecer estos músicos tuvieron un status muy importante dentro de la sociedad Wari principalmente. En cambio, los especialistas en la manufactura en la producción, también ocuparon un cierto lugar privilegiado, pero, por debajo de los músicos.

El elevado status social que al parecer tuvieron los músicos, se daba generalmente porque ellos estaban cerca a la clase militar y sacerdotal, debido a que siempre estaban presentes en las ceremonias, campañas, festividades tanto religiosas como cívicas haciendo música.

### 5.3.- TIPOS DE INSTRUMENTOS MUSICALES IDENTIFICADOS

De acuerdo a la metodología utilizada en la presente investigación, se ha clasificado los instrumentos musicales de la siguiente manera:

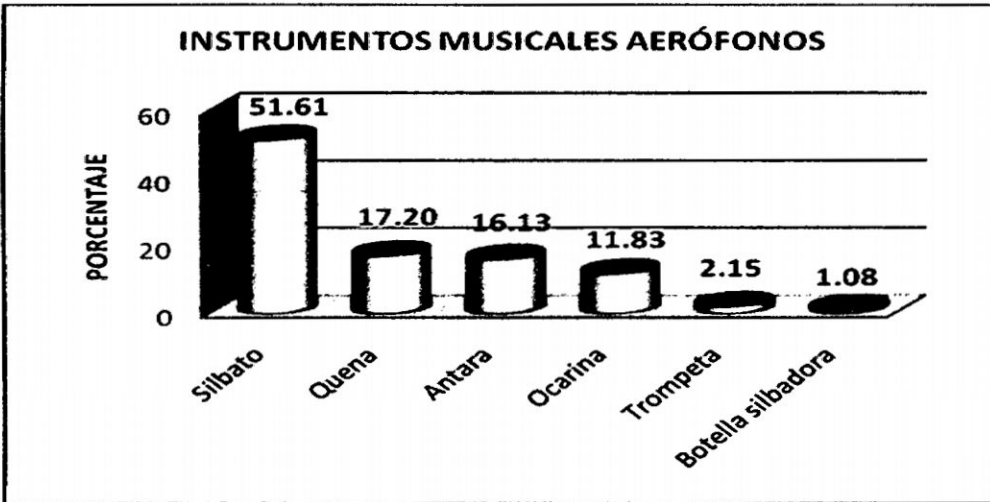
- A.-Aerófonos.
- B.- Idiófonos.
- C.-Membranófonos.



### 5.3.1.- Aerófonos.

Dentro de este grupo se han podido identificar los siguientes instrumentos:

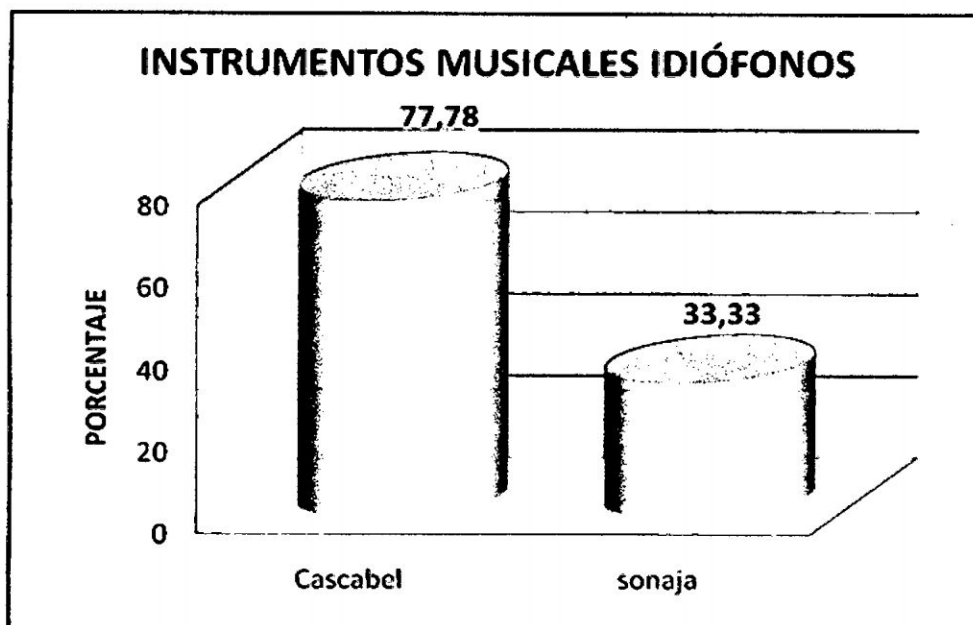
- a.- Antara
- b.- Botella silbadora
- c.- Ocarina
- d.- Quena
- e.- Silbato
- f.- Trompetas



De todos estos instrumentos musicales aerófonos, se han podido identificar que el 51.61% corresponden a silbatos, el 17.20% pertenecen a quenenas, el 11.83% a antaras, el 11.86% a ocarinas, el 2.15 a trompetas y solo el 1.08% corresponden a botellas silbadoras. Siendo los de mayor uso los silbatos, las quenenas y las antaras durante las épocas Warpa y Wari; mientras que las ocarinas, las trompetas y las botellas silbadoras fueron de uso restringido, ya sea por ser de uso exclusivo de alguna ceremonia castrense, de músicos especializados o por la dificultad de su manufactura.

### 5.3.2.-Idiófonos

Al interior de este tipo de instrumentos musicales el cascabel que alcanza el 77.78% y a la sonaja que ocupa el 33.33% de los idiófonos.



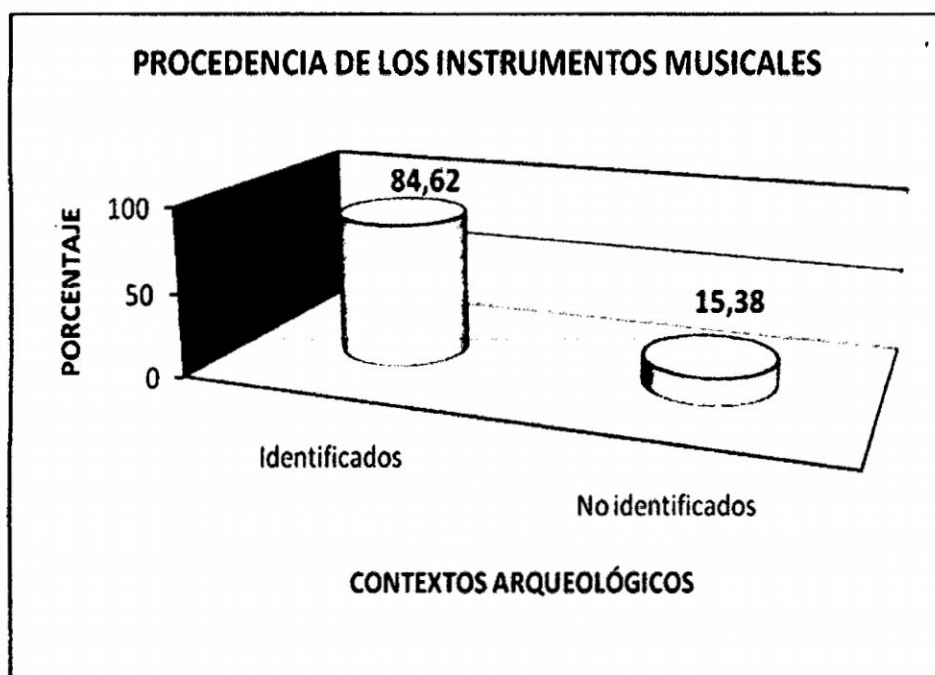
Al parecer durante las épocas Warpa y Wari, este tipo de instrumentos musicales no ha tenido mucho uso, o es que fueron de uso especial de los ritos, ceremonias y actividades de carácter castrense, más no así al alcance de la población de dichas sociedades.

### **5.3.3.-Membranófonos.**

Como muestra del uso de los membranófonos durante las épocas Warpa y Wari en el valle de Ayacucho, solamente se han obtenido las representaciones de los músicos o personajes ejecutantes de tinya, conocido también como tambor.

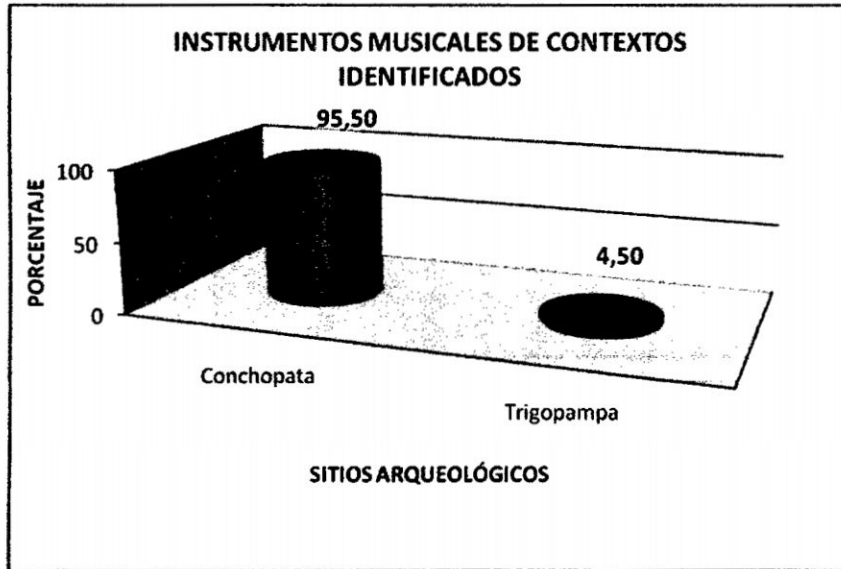
Esto se debe esencialmente a que estos instrumentos musicales durante las épocas Warpa y Wari, al igual como en los tiempos posteriores, incluido el contemporáneo, se confeccionan utilizando principalmente materiales orgánicos (aro de madera y membrana de animal), que son altamente biodegradables. Razón por la cual, no han soportado las inclemencias de la naturaleza y el clima ayacuchano.

#### 5.4.- PROCEDENCIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES.



De todas las muestras arqueológicas analizadas, el 84.62 % corresponden a materiales que provienen de excavaciones arqueológicas realizadas en el valle de Ayacucho: "Proyecto arqueológico Trigopampa 2002", Monitoreo arqueológico "Óvalo Juan Pablo II" y "Proyecto arqueológico Conchopata", en sus diferentes temporadas, desde 1997 hasta el año 2003; siendo una información valiosa que cuenta con los contextos y las asociaciones prehispánicas. Mientras que solo el 15.38 % pertenecen a materiales que provienen de colecciones particulares, que no cuentan con información del contexto o forma en el que fueron encontrados o recogidos, aún sabiendo el lugar de procedencia.

Del 100% de los instrumentos musicales que proceden de contextos arqueológicos, el 95.50 % corresponde a muestras procedentes de las excavaciones arqueológicas realizadas en Conchopata, descubiertas en diferentes temporadas desde 1,997 hasta el año 2010; mientras que sólo el 4.50%, pertenece al sitio arqueológico de Trigopampa.



Por estas razones, se asume que la información obtenida de los instrumentos musicales de las épocas Warpa y Wari en Ayacucho es confiable, verídica y de carácter científico, lo cual nos permite inferir sobre el uso de los instrumentos musicales por los antiguos ayacuchanos durante el primer milenio de Nuestra Era.

### **5.5.- USO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES**

La utilización de los instrumentos musicales fundamentalmente está relacionada a los cantos y danzas; siendo importantes estas expresiones en el proceso de las ceremonias, ritos y cuanto festejo se realizaba dentro de una sociedad.

En las sociedades Warpa y Wari, como en cualquier pueblo, la música cumplió un rol fundamental tanto en las fiestas, eventos sociales como en otros acontecimientos donde fue necesario el uso de la música. Cada uno de los instrumentos musicales tenía su particularidad de uso; es decir que cada tipo de instrumento musical servía o se tocaba en diferentes sucesos o celebraciones que se practicaban en el valle de Ayacucho. En tales ocasiones se utilizaron las antaras, botellas silbadoras, ocarinas, quenás, silbatos, trompetas, cascabeles, sonajas y tinyas; como instrumentos

musicales, con los cuales generaban música para acompañar sus festividades de diversas motivaciones como: festividades agrícolas, inicio del sembrío, aporque, cosecha y almacenamiento de los productos, producción de urnas y vasijas gigantes, celebraciones de las diferentes etapas de la vida del hombre, campañas militares de expansión territorial, sometimiento de los pueblos, cambio de autoridades y cortejos fúnebres.

Al igual que en otras sociedades, se cree que el uso de la antara en Ayacucho, está ligado básicamente a celebraciones de alegría, felicidad o rituales de carácter jubiloso, mas no así a eventos de tristeza, pena ni dolor; es decir que, con la antara se tocaba música de alegría, regocijo y felicidad, principalmente en actividades agrícolas como el sembrío en tierras comunales y estatales, actos rituales a los dioses tutelares y a la madre tierra; así como venía realizándose el "*yupanakuy*", "*minka*" "*qucha warakay*" y "*Tayta Santa Cruz*", respectivamente, en la comunidad de Huaychao hasta fines del siglo XX.

En cuanto al uso de las botellas silbadoras como instrumento musical, de acuerdo a las evidencias obtenidas, al parecer estas no fueron de uso habitual, sino, solo de uso restringido vinculado a las ceremonias de ritual oficiales. La única muestra que se obtuvo, hace suponer que los Wari la elaboraron de manera restringida, por la misma dificultad en la técnica de manufactura, pues implica una doble labor en la mano de obra y dificultad para el transporte por lo abultado que resulta luego de acabado.

Otro de los instrumentos musicales analizados que alcanza el 11.83% de todas las evidencias obtenidas para el valle de Ayacucho, es la ocarina, cuyo uso durante la época Warpa, fue circunscrito a ceremonias rituales de carácter agrícola, cuya ejecución estuvo a cargo de músicos escogidos o sacerdotes especializados en la ejecución. Mientras que durante la época Wari, su utilidad disminuyó considerablemente, circunscrito sólo a eventos de celebración de sus antepasados los Warpa o en homenaje hacia ellos.

Uno de los instrumentos musicales que también se utilizó durante la época Wari, del cual contamos con evidencias; es la quena, que ocupa el segundo lugar de utilización a nivel de nuestra investigación, con un 17.20%.

Su uso probablemente está vinculado básicamente a ceremonias religiosas, agrícolas y ganaderas, habiendo también la posibilidad de que los pastores, viajeros, soldados y trabajadores lo venían utilizando haciendo música solo con la quena o acompañados de otros instrumentos musicales. Tal como lo vienen haciendo en la actualidad en las comunidades del valle de Ayacucho.

Los silbatos al parecer fueron instrumentos musicales poco conocidos durante la época Warpa; mientras que, durante el Horizonte Medio, fueron los más usados de manera masiva en Ayacucho. Estos instrumentos que posiblemente fueron utilizados en actividades cotidianas de carácter agrícola, ganadero y festividades sociales, dependiendo básicamente de acuerdo a las circunstancias que lo requerían. Pudieron haber estado alcance de todos, niño, joven y adulto, los quienes habrían utilizado como entretenimiento en sus actividades cotidianas o quehaceres tanto individuales y grupales; es decir que fue de uso intensivo durante el Horizonte Medio.

Los Wari, también utilizaron las trompetas elaboradas en diferentes materiales: el de caracol probablemente se utilizaron en ceremonias rituales y con fines castrenses, además en convocatoria a reuniones, alarmas y control del tiempo en trabajos comunales. Mientras que la trompeta de madera, posiblemente se usó estrictamente para uso militar, esto de acuerdo a la decoración de un guerrero en alto relieve que lleva la trompeta.

La utilización de los cascabeles principalmente en la época Wari, correspondió a los soldados del ejército, quienes lo usaban adheridos o cosidos a sus uniformes, tal como lo venían haciendo los pueblos antecesores. Sin descartar que estos cascabeles también hayan sido usados en actos rituales y funerarios.

En cuanto al uso de las sonajas durante el primer milenio en el valle de Ayacucho, posiblemente fueron utilizados en acontecimientos rituales, guerreros y curanderismo, festividades de pago a la tierra, sembrío, cosecha, entre otros. Vale mencionar que la utilización del poro o "*puru*" (lagenarias), como instrumento musical también es probable, aunque no

existe más evidencia que el poro o mate encontrado en Wari, el mismo que es una representación en miniatura.

La "*tinya*", conocida comúnmente en el medio arqueológico como tambor, es otro instrumento musical utilizados por los Wari. De acuerdo a las informaciones obtenidas de los pueblos contemporáneos del valle de Ayacucho, se trata de la *tinya* y no de un tambor, notándose claramente la diferencia entre estos dos instrumentos: la "*tinya*" se sostiene con una mano en el aire a la altura de la vientre tañido por una baqueta con la otra mano; mientras que el tambor generalmente va colgado del cuello a la altura de la cintura del ejecutante tañido por las dos manos y con dos baquetas. La literatura arqueológica brinda información del uso de tambores y no "*tinya*"; pero las descripciones y las representaciones escultóricas muestran que se trata de una "*tinya*", como el caso de los moches y los vestigios obtenidos para la época Wari principalmente, que representan a individuos ejecutando este instrumento musical. El uso de la *tinya* durante la sociedad Wari, probablemente estuvo relacionada a los acompañamientos al ejército, en el recorrido, antes, al momento y después de un encuentro bélico, acompañamiento de las autoridades en visitas oficiales a los pueblos que se encontraban bajo su dominio (tal como las autoridades de la actual comunidad de Huaychao, lo realizan a los pueblos vecinos de su entorno con la finalidad de invitar a participar en una de las festividades oficiales como es el "*Apachikuy*"). Pudiéndose haber utilizado también en las fiestas y ceremonias rituales, recepción y despedida de huéspedes y visitantes de autoridades de pueblos vecinos; tal como lo viene haciéndose actualmente en la comunidad campesina de Huaychao.

## **CONCLUSIÓN**

1. El uso de instrumentos durante la época Warpa está restringido básicamente a instrumentos que imitan sonidos probablemente el canto de las aves. No hay una clara presencia de músicos representados en la cerámica u otro material, ya que las muestras encontradas se restringen a silbatos y ocarinas.
2. Los Warpa elaboraron sus instrumentos musicales utilizando como materia prima a la cerámica, empleando la técnica mixta. Confeccionaron ocarinas y silbatos principalmente, decorándolos con las técnicas pintura positiva y escultóricos fitomorfos y zoomorfos. Durante esta época, la producción de las ocarinas y los silbatos estuvo a cargo de los especialistas expertos en la elaboración. La ejecución estuvo a cargo de sacerdotes músicos que a la vez tenían bajo su control la distribución de tierras y el control del agua.
3. Durante la época Wari, se percibe una clara presencia de especialistas en la elaboración de los instrumentos musicales y en la ejecución de los mismos. La diversidad de los instrumentos encontrados no solo físicamente, sino en representaciones escultóricas en la cerámica; demuestra que los músicos jugaron un rol

importante no solo en las festividades religiosas, sino en las fiestas cívicas y militares.

4. Los instrumentos musicales de la época Wari se clasifican en aerófonos, idiófonos y membranófonos. Entre los aerófonos se encuentran las antaras, quenás, ocarinas, botellas silbadoras y trompetas. Entre los idiófonos están los cascabeles y las sonajas. Mientras que la tinya se encuentra entre los membranófonos.
5. Los instrumentos musicales durante la época Wari fueron elaborados teniendo como materia prima a la cerámica, óseo, metal, madera, malacológico y lítico. Mientras que las técnicas de manufactura utilizadas son el moldeado, modelado y mixto en el caso de la cerámica. La técnica del corte y perforado para el óseo. En el metal, usaron las técnicas del moldeado, laminado, doblado y soldado. En la madera, las técnicas del corte, tallado y perforación. En el malacológico el perforado y el emboquillado, por último, en el lítico, el tallado, abrasión y el perforado.
6. Para decorar sus instrumentos musicales, los Wari utilizaron las siguientes técnicas decorativas: escultórica, alto relieve y pintura positiva, escultórica y pintura positiva, escultórica y alto relieve, escultórica, escultórica e incisión; según sea el caso.
7. Las antaras, quenás, trompetas, botellas silbadoras, cascabeles, sonajas y tinyas, fueron instrumentos musicales que al ejecutar grupalmente servían para crear música.
8. Los silbatos y las ocarinas ejecutadas individualmente, servían para imitar a los silbidos, gruñidos, trinos, maullidos de los animales y los estruendos de la naturaleza. Pudiéndose también haber ejecutado a manera de entretenimiento.
9. Los músicos ocuparon un status muy importante ya que no hay indicios de que cualquier miembro de la sociedad Wari podía ejecutar un instrumento musical.

10. Los especialistas que estuvieron a cargo de la producción de los instrumentos musicales, también ocuparon un lugar privilegiado dentro de la sociedad Wari.
11. Durante la época Wari la antara se utilizaba básicamente en celebraciones de satisfacción y regocijo, rituales de carácter jubiloso y eventos de tristeza, pena y dolor. También se utilizaba en músicas de acompañamiento de actos rituales a los dioses tutelares y a la madre tierra; así como venía realizándose en la comunidad de Huaychao hasta fines del siglo XX.
12. Las botellas silbadoras como instrumento musical, durante la época Wari, no fueron de uso habitual, sino, solo de uso restringido vinculado a las ceremonias rituales oficiales; debido a la dificultad en la técnica de manufactura, que implica una doble labor en la mano de obra y dificultad para el transporte, por lo abultado que es luego del acabado.
13. La utilidad de las ocarinas durante la época Wari disminuyó considerablemente, estando su uso circunscrito sólo a eventos de celebración de sus antepasados los Warpa o en homenaje hacia ellos.
14. En cuanto a la quena, su uso grupal, estaba vinculado básicamente a ceremonias religiosas, agrícolas y ganaderas; mientras que individualmente, fue utilizada por los pastores, viajeros, soldados y trabajadores, quienes venían utilizando solo la quena o acompañada de otros instrumentos musicales. Tal como lo vienen haciendo en la actualidad en las comunidades del valle de Ayacucho.
15. Los silbatos fueron instrumentos musicales poco conocidos durante la época Warpa; mientras que, durante el Horizonte Medio, fueron los más usados, de una manera masiva en Ayacucho como instrumento musical de entretenimiento, en actividades cotidianas de carácter agrícola, ganadero y festividades sociales.
16. Los Wari utilizaron las trompetas de caracol en ceremonias rituales y con fines castrenses. También fueron utilizados además, como medio de comunicación en convocatorias a reuniones, alarmas y control del

tiempo en trabajos estatales o comunales; mientras que la trompeta de madera se usó estrictamente para uso militar.

17. En la sociedad Wari, el uso de la "*tinya*", conocida comúnmente en el medio arqueológico como tambor, estaba relacionada a los acompañamientos al ejército, en su recorrido, antes, al momento y después de los encuentros bélicos, acompañamientos de las autoridades en visitas oficiales a los pueblos que se encontraban bajo su dominio. Se utilizaban también en las fiestas y ceremonias rituales, recepción y despedida de huéspedes y en otros eventos sociales excepto en los actos funerarios.
18. Las expresiones musicales de canto y danza acompañados de músicos ejecutantes, especialmente en el estado Wari, cumplieron un rol importante cuya función fue la de realzar y animar las ceremonias religiosas, cívicas y militares, en las cuales participaban activamente la población y los miembros de la clase gobernante. La música, al parecer tuvo un carácter universal y no era exclusivo de una determinada clase.

## **BIBLIOGRAFÍA**

**AVANTO, Julio.**

- 2,007 "La música en los antiguos pobladores de Lurigancho, valle del Rímac". En: Rescatando Nuestra Identidad. Edit. Instituto Cultural Ruricancho. Lecturas N° 7. Lima. Perú.

**BENNETT, Wendell C.**

- 1950 The Gallinazo Group Virú Valley. Perú. Publications in Antropology N° 43. Yale University. Estados Unidos de Norte América.

**BOLAÑOS VILDOSO, César.**

- 1988 La Música en el Antiguo Perú. Edit. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima. Perú.
- 2001 "Las flautas de pan Mochica y la Botellas Silbadoras norandinas". En: Revista del Museo Nacional. Tomo XLIX. 182-211. Edt. Instituto Nacional de Cultura. Lima. Perú.
- 2007 La Música en el Perú. Edit. Fondo Editorial Filarmonía. 2da edición. Lima. Perú.

- 2008      “Obras de César Bolaños: Un arqueólogo del sonido”.  
En: El Comercio. (Entrevistado por Miguel Ángel Cárdenas). Lima, Perú
- 2009      “Música y danza en el antiguo Perú” en: Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39. N° 1, 219-230. Madrid. España.

CIVALLERO, Edgardo.

- 2008      “*Pututus, quepas y bocinas. bramidos a lo largo de los andes*”. En: *Culturas Populares. Revista Electrónica* N° 6. Página virtual.

COOK, Anita y BENCO, Nancy.

- 2000      “Vasijas para la fiesta y la fama: Producción artesanales un centro urbano Huari”. En: Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. PUC N° 04. Huari y Tiwanaku: Modelos vs evidencias. Primera parte. Lima.

D' HARCOURT, Margarita y Raúl.

- 1925      La música de los Incas y sus supervivencias. Edit. Occidental Petroleum Corporation of Perú. Traducido por Mosca azul Editores 1990. Lima. Perú.

DAWSON, Lawrence E.

- 1964      Slip Casting: A Ceramic Technique Inverted in Ancient Perú. *Ñaupá Pacha* N° 2 (101-111).

ENGEL, Frederic.

- 1966      Paracas: 100 Siglos de Cultura Peruana. Edit. Mejía Baca. Lima. Perú.

FELIPE VILLACORTA, Luis.

- 2010 Palacios, yungas y racionalidad andina en la costa central prehispánica. En: Señores de los Imperios del Sol. Colección Arte y Tesoros del Perú. Edit. Banco de Crédito del Perú. Lima.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique y CARRASCO CAVERO, Teresa.

- 2004 Huamanga: Fiestas y Ceremonias. Banco de Crédito del Perú. Edit. Lluvia Editores. Lima. Perú.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique. URRUTIA CERUTI, Jaime. LÉVANO PEÑA, Jorge

- 1997 Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga. Colección Arte y Tesoros del Perú. Edit. Banco de Crédito del Perú. Lima.

GRUSZCZYŃSKA-ZIOLKOWSKA, Anna.

- 2009 Variedad Sonora de las Antaras Nazca: ¿Un caos o el sistema? En: Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39. N° 1, 145-168. España.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.

- 2004 Las ilustraciones de Guamán Poma: Desde la creación hasta el calendario de los Incas. Ediciones Bilingüe Iskay simipi. Edit. Comentarios. Segunda reimpresión. Lima. Perú.

HUAMÁN LIRA, Fredy

- 2006 Estudio Arqueológico en Huanca Qasa: un intento de reconstrucción de la época Warpa. Tesis para optar la licenciatura en arqueología. Presentado a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.

HOYLE MONTALVA, Ana María.

- 1985 Patrimonio Musical de la Cultura Moche. Tesis para optar en título de Licenciatura en Arqueología. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo. Perú.

HUISA PALOMINO, Lorenzo

- 2000 Investigaciones Arqueológicas en Conchopata. Sector B, F-4. Informe de Prácticas Pre-profesionales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho. Perú.
- 2003 "El tesoro escondido de Huaychao". En: Diario Regional La Calle. Año X. N° 3458. Ayacucho.
- 2007 "La Resistencia del Apachikuy". En: Diario Regional La Calle. Año XV. N° 4475. Ayacucho.

ISBELL, William.

- 2000 "Repensando el Horizonte Medio: el caso de Conchopata, Ayacucho, Perú". En: Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. PUC N° 04. Huari y Tiwanaku: Modelos vs evidencias. Primera parte. Lima. Perú.

ISBELL, William; COOK, Anita y CABRERA ROMERO, Martha.

- 1999 Proyecto Arqueológico Conchopata 1999: Informe inédito presentado al Instituto Nacional de Cultura del Perú. Lima. Perú.
- 2002 Proyecto Arqueológico Conchopata 2000, 2001 y 2002: Informe inédito presentado al Instituto Nacional de Cultura del Perú. Lima. Perú.
- 2003 Proyecto Arqueológico Conchopata. Temporada de campo 2003. Excavaciones complementarias sectores A

y B: Informe inédito presentado al Instituto Nacional de Cultura del Perú. Ayacucho. Perú.

**JIMÉNEZ BORJA, Arturo**

- 1950 "Instrumentos musicales peruanos". En: Revista del Museo Nacional. Tomo XIX. Lima Perú.
- 1955 "La danza en el Antiguo Perú". En: Revista del Museo Nacional. Tomo XXIV. Lima. Perú.

**LARCO HOYLE, Rafael,**

- 1939 Los Moches. Tomo II. Ed. Museo Arqueológico Larco Herrera. Empresa Editorial Rimac S. A. Fundación Telefónica, 2001. Lima. Perú.

**LAVALLÉE, Danièle**

- 2,002 La Ocupación pre-cerámica de la Sierra Peruana. Edit. Lluvia Editores, Instituto Nacional de Cultura y Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima. Perú.

**Lechtman, Heather.**

- 1975 "Siete jaguares de oro del Horizonte Temprano". En: Revista del Museo Nacional. Tomo XLI. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

**LUMBRERAS SALCEDO, Luis Guillermo.**

- 1969 De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú. Moncloa – Campodómico editores. Lima. Perú.
- 1974 Las Fundaciones de Huamanga: Hacia una prehistoria de Ayacucho. Editorial Nueva Educación. Lima. Perú.
- 1979 Estudio de la Cerámica. (Notas sobre el libro de A. Shepard), copia mimeografiada, para estudiantes de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú.

- 1981 Arqueología de la América Andina. Editorial. Milla Batres. Lima. Perú.
- 1985 "El Perú Prehispánico. En: Nueva Historia General del Perú. Cuarta Edición. Edit. Mosca Azul Editores S.R.L. Lima. Perú.
- 1988 De los Orígenes de la Civilización en el Perú. Edit. PEISA. Lima. Perú.

**MAC NEIS, R, et al.**

- 1981 Prehistory of the Ayacucho Basin. Volume III: Nonceramic Artifacts. University of Michigan Press Ann Arbor.

**MANRIQUE PEREYRA, Elba**

- 2001 Guía para un estudio y Tratamiento de cerámica precolombina. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Lima. Perú.

**MANSILLA VÁSQUEZ, Carlos**

- 2003 "Atlas: de instrumentos musicales del Perú". En: Arariwa. Año 1. N° 1. Lima. Perú.
- 2003 "El Waqrapuku y la memoria escondida en sus tonadas". En: Arariwa. Año 1. N° 2. Lima. Perú.

**MASAKI, Doi**

- 2003 Proyecto Arqueológico Trigopampa. Informe preliminar entregado al Instituto Nacional de Cultura, Ayacucho.

**MEJÍA XESSPE, B.**

- 1982 "Tres Novedades Arqueológicas". En: Investigación Arqueológica N° 4; (19). Editorial Centro Nor Peruano de Investigaciones Arqueológicas.

MENZEL, Dorothy.

- 1964 "Style and Time in the Middle Horizont". En: Ñaupa Pacha N° 2; 1 – 105. Instituto of Andean Studies. Berkeley. California. Estados Unidos de Norte América.
- 1968 La Cultura Huari. Seguros peruano suiza. Lima.

NÚÑEZ BALLEGGI, Roxana.

- 2007 Las vasijas sonoras, magia y culto a la naturaleza. En: Perú mágico. Antologadora Maritza Villavicencio. Edit. Mesa Redonda. Centro Cultural España. Lima . Perú.

OCHATOMA PARAVICINO, José.

- 2007 Alfareros del Imperio Huari: Vida cotidiana y áreas de actividad en Conchopata. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Facultad de Ciencias Sociales. Lima. Perú.

OCHATOMA PARAVICINO, José y CABRERA ROMERO, Martha.

- 2000 Arquitectura y áreas de actividad en Conchopata. En: Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. PUC N° 04. Huari y Tiwanaku: Modelos vs evidencias. Primera parte. Lima. Perú.
- 2010 Los espacios de poder y el culto de los ancestros en el Imperio Huari. En: Señores de los Imperios del Sol. Colección Arte y Tesoros del Perú. Edit. Banco de Crédito del Perú. Lima.

PALACIOS LINARES, Jonathan

- 1988 "La secuencia de la cerámica temprana del Valle de Lima en Huachipa". En: Gaceta Arqueológica Andina". N° 16. Lima.

PALACIOS, LINARES, Jonatan y Guerrero Z. Carlos

- 1993 "Potrero Tenorio: un enterramiento ritual de ofrendas del estilo Nievería en el valle del Rímac". En: *Revista Pachacamac*. Museo de la Nación. Vol. 1; N° 1.Lima.

PÉREZ CALDERON, Ismael.

- 2004 "Estudio Etnoarqueológico en los alrededores del Complejo Huari". En: *Investigación*. Año 12. Vol.12-2004. Oficina de Investigaciones de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho.

PÉREZ DE ARCE, José y GILI, Francisca.

- 2009 La clasificación de instrumentos musicales: Una metodología de documentación para artefactos sonoros arqueológico. Santiago. Chile.

POZZI-ESCOT, Denise.

- 1985 "Conchopata: Un poblado de especialistas durante el Horizonte Medio". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*.N° 14; 115-129. Lima Perú.

POZZI, ESCOT, Denise, et al.

- 1994 "Cerámica Wari y su Tecnología de producción: Una visión desde Ayacucho". En: *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes*, 269-294. 1 Shimada (ed.), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

ROMERO, RAÚL R.

- 2002 "Panorama de los estudios sobre música andina en el Perú". En: *Sonidos Andinos: una antología de la Música campesina del Perú*. Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

ROWE, JOHN H.

- 1960      Tiempo, estilo y proceso cultural en la Arqueología peruana. 2da Edición. Instituto de Estudios Andinos. Berkeley.

SÉMENOV, S. A

- 1980      "Tecnología Prehistoria" Akal Universitaria. Ediciones España.

SHADY SOLIS, Ruth.

- 1999      "Las flautas de Caral: el conjunto musical más antiguo de América". En: Boletín del Museo de Arqueología, y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N° 1226. Lima.
- 2000      "Las flautas de Caral-Supe: Aproximaciones al estudio Acústico-Arqueológico del conjunto de flautas mas antiguos de América". En: Acústica. 43.75.Ef. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- 2001      "Historia de Caral". En. Caretas N° 1657 15-02-01. Edit. Domingo Tamariz. Lima.
- 2006      "Caral: la ciudad mas antigua de América". En: Eco Mundo. Año 2 N° 7. Lima.

SILVA, Jorge.

- 1978      Instrumentos Musicales Pre Colombinos. University of California- Berkeley. California. Estados Unidos de Norte América.

TOSSI, Joseph

- 1960      Zonas de vida natural en el Perú. Instituto Interamericano de Ciencias Agrarias, Zona Andina. Boletín N° 5. Lima. Perú.

TREJO, Milano y MANSILLA, Carlos

2006 "Waylla Kepa, el sonido de la historia" En: Gaceta Cultural del Perú. Instituto Nacional de Cultura. N° 18. Lima.

VALENCIA CHACÓN, Américo

2007 La Antara. En: Revista Folklore: Arte, Cultura y Sociedad. Año 1 N° 1. Centro Universitario de Folklore. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena.

2008 Historia de la Música en el Perú. Fascículo para Educación por el Arte. Ministerio de Educación. Lima. Perú.

## **ANEXO**

MEDIDAS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN FRAGMENTOS

Categoría	Código	Altura (mm)	Diámetro externo (mm)	diámetro en el orificio (mm)	Largo (mm)	Ancho (mm)	Espesor (mm)
Ocarina	Nº 02 (HA.OC-003)	42	14	4	-	-	-
Ocarina	Nº 03 (HA.OC-097)	41	16	6	-	-	-
Ocarina	Nº 04 (HA.OC-078)	38	34	26	-	-	-
Ocarina	Nº 05 (HA.OC-002)	37	20	6	-	-	-
Ocarina	Nº 06 (HA.OC-004)	36	20	7	-	-	-
Ocarina	Nº 07 (HA.OC-025)	31	15	12	-	-	-
Ocarina	Nº 08 (HA.OC-005)	13	30	7	-	-	-
Ocarina	Nº 09 (HA.OC-006)	39	17	11	-	-	-
Ocarina	Nº 10 (WA.OC-027)	32	15	5	-	-	-
Ocarina	Nº 11 (WA.OC-026)	42	17	8	-	-	-
Ocarina	Nº 12 (WA.OC-024)	54	50	5	-	-	-
Silbato	Nº 01 (HA.SIL-007)	633	92	23	-	-	-
Silbato	Nº 02 (HA.SIL-008)	605	89	20	-	-	-
Silbato	Nº 03 (HA.SIL-009)	603	93	23	-	-	-
Silbato	Nº 07 (WA.SIL-048)	51	37	6	-	-	-
Silbato	Nº 08 (WA.SIL-052)	41	33	9	-	-	-
Silbato	Nº 09 (WA.SIL-047)	68	52	8	-	-	-
Silbato	Nº 10 (WA.SIL-057)	50	28	-	-	-	-
Silbato	Nº 11 (WA.SIL-053)	38	41	12	-	-	-
Silbato	Nº 12 (WA.SIL-054)	41	33	9	-	-	-
Silbato	Nº 13 (WA.SIL-055)	68	29	8	-	-	-
Silbato	Nº 14 (WA.SIL-056)	50	40	11	-	-	-
Silbato	Nº 15 (WA.SIL-051)	42	33	6	-	-	-
Cascabel	Nº 06 (WA.CAS-091)	-	-	-	11	9	11
Cascabel	Nº 07 (WA.CAM-092)	-	-	-	9	7	10

## DESCRIPCIÓN CONTEXTUAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

### **Ocarina N° 02 (HA.OC-003)**

Descubierta en una ofrenda al interior del espacio arquitectónico N° 100 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 243).

### **Ocarina N° 03 (HA.OC-097)**

Hallada al interior del espacio arquitectónico N° 07 del sitio arqueológico de Trigopampa (Masaki Doi: 2,003). Código de origen: (R7/C).

### **Ocarina N° 04 (HA.OC-078)**

Procede de Conchopata, hallado en el espacio arquitectónico N° 105. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1593),

### **Ocarina N° 05 (HA.OC-002)**

Se descubrió debajo de piso al interior del espacio arquitectónico N° 93 de Conchopata, (Isbell y Cook: 2,001). Código de origen: (HE: 6080).

### **Ocarina N° 06 (HA.OC-004)**

Encontrada sobre piso al interior del espacio arquitectónico N° 104 - T6 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 5913).

### **Ocarina N° 07 (HA.OC-025)**

Hallada al interior del espacio arquitectónico N° 182 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 8732B).

### **Ocarina N° 08 (HA.OC-005)**

Encontrada en el espacio arquitectónico 174-T2, de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen; (HE: N° 6335).

### **Ocarina N° 09 (HA.OC-006)**

Hallada dentro del espacio arquitectónico N° 2 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen; (HE: 3202A).

### **Ocarina N° 10 (WA.OC-027)**

Descubierto al interior del espacio arquitectónico N° 64 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 274A).

**Ocarina N° 11 (WA.OC-026)**

Procede de Conchopata hallada al interior del espacio arquitectónico N° 190. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 8456A).

**Ocarina N° 12 (WA.OC-024)**

Descubierta al interior del espacio arquitectónico N° 141 de Conchopata (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 5223).

**Silbato N° 01 (HA.SIL-007)**

Código de origen: MHRA-175.

**Silbato N° 02 (HA.SIL-008)**

Código de origen: MHRA-170.

**Silbato N° 03 (HA.SIL-009)**

Código de origen: MHRA-163.

**Silbato N° 07 (WA.SIL-048)**

Procede de Conchopata, encontrado en el espacio arquitectónico N° 114. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 1811).

**Silbato N° 08 (WA.SIL-052)**

Proviene de Conchopata, hallado en el espacio arquitectónico N° 12. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 4218A).

**Silbato N° 09 (WA.SIL-047)**

Fue encontrado en Conchopata al interior del espacio arquitectónico N° 20. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 2169A).

**Silbato N° 10 (WA.SIL-057)**

Procede de Conchopata, hallado sobre piso del espacio arquitectónico N° 168. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6828A).

**Silbato N° 11 (WA.SIL-053)**

Proviene de Conchopata Sector, hallada al interior del espacio arquitectónico N° 104 – T2. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 7672A y 6621A).

**Silbato N° 12 (WA.SIL-054)**

Fue encontrado en Conchopata, al interior del espacio arquitectónico N° 33 - T2. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 180A).

**Silbato N° 13 (WA.SIL-055)**

Proviene de Conchopata, descubierto en el espacio arquitectónico N° 150. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6023).

**Silbato N° 14 (WA.SIL-056)**

Procede de Conchopata, ubicado en el espacio arquitectónico N° 150. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 6645A).

**Silbato N° 15 (WA.SIL-051)**

Fue encontrado en Conchopata al interior del espacio arquitectónico N° 2. (Isbell-Cook: 2,002). Código de origen: (HE: 4553A).

**Cascabel N° 05 (WA.CAS-091)**

Código de origen: (HE: 6556)

**Cascabel N° 06 (WA.CAM-092)**

Código de origen: (HE: 6557),



Continuidad del uso de la quena y tinya en el valle de Ayacucho.  
Comparsa. "Los Campesinos de Chiwanpampa". Distrito de Quinua.



Comunidad de Huaychao.