

ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA

XVI/2008



Artículo

Un tambor de cuero
pintado del Museo
Nacional de Arqueología,
Antropología e Historia
del Perú

Víctor Falcón Huayta y Rosa
Martínez Navarro

Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Víctor Falcón Huayta

Subdirección

de Investigación y Catastro

Dirección de Arqueología.

Instituto Nacional de Cultura

Rosa Martínez Navarro

Museo Nacional de Arqueología,

Antropología e Historia del Perú

DOI: 10.4438/2340-5724-AMA-2008-16-81

A painted leather drum from the National Museum of Archaeology, Anthropology and History

Resumen

Este artículo informa sobre los resultados del tratamiento y la recuperación de un tambor construido con materiales vegetales e íntegramente forrado con cuero, sobre el cual se han pintado diseños policromos. Fue adquirido por Julio C. Tello en el valle de Huarmey en 1934, posiblemente mientras desarrollaba su campaña de campo en el valle de Nepeña (costa nor-central del Perú) y constituye un raro ejemplar de instrumento musical membranófono asignable al Horizonte Medio (s. VII-XII d. C.) en la cronología de los Andes Centrales.

Palabras clave: Tambor, valle de Huarmey, costa nor-central, período Horizonte Medio.

Abstract

This paper reports the results of treatment and recovery of a pre-Hispanic drum built with vegetable materials and completely covered of leather, and multicolor designs painted over it. It was bought for Julio C. Tello in the Huarmey valley in 1934; probably during his field season at Nepeña valley (north-central coast of Peru). This drum is a rare specimen of membrane phone musical instrument assignable to the Middle Horizon period (s. VII-XII a. D.) in the Central Andean chronology.

Keywords: Drum, Huarmey valley, north-central coast, Middle Horizon period.

I. Introducción

El espécimen materia del presente artículo es un tambor forrado de cuero con diseños policromos pintados, que forma parte de los fondos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP). Los objetivos de su estudio y tratamiento fueron: *a*) investigar las circunstancias de su incorporación a la colección del museo; *b*) su registro y análisis iconográfico; *c*) establecer su filiación cultural; *d*) la conservación y restauración del espécimen; *e*) incorporarlo a los fondos museográficos, y *f*) divulgación de los resultados y experiencias.

A pesar de sus singulares características no había recibido mayor atención, al punto que su estado de conservación corría peligro por el deterioro de los materiales de una restauración anterior y por la presencia de xilófagos delatados por sus restos. Las referencias bibliográficas que daban cuenta de su existencia se limitaban a la presentación de fotos y escuetas menciones. Por otro lado, el tratamiento de conservación se orientó a consolidar el cuerpo del instrumento musical, habida cuenta de que su estructura interna está confeccionada de materiales orgánicos que se hallaban en un avanzado estado de deterioro, a pesar de su aparente estabilidad.

- ¹ Nuestra intervención se produjo entre mayo de 2004 y febrero de 2006.
- ² Otra etiqueta colgada al objeto consignaba: «Tambor Chimú. H34/9808. Departamento de Conservación, 1958».
- ³ En la esquina inferior izquierda de esta página aparecen las iniciales «TM», probablemente corresponden a Toribio Mejía Xesspe. Agradecemos la búsqueda diligente de Karina Saavedra Sotelo de la Oficina de Registro del MNAHP.
- ⁴ En la «Relación de Gastos del Tercer Viaje a Nepeña» se consigna el monto de S/. 1.00 para «Alojamiento en Casma» para el 27.VII.34, y en relación a Huarmey sólo se menciona «derechos de tránsito» (Tello, 2005: 160). Sin embargo, para un itinerario de viaje Lima-Trujillo, realizado exactamente el año anterior (*Ibid.*: 42), las escalas para el tramo Lima-Casma son: 27.VII.33: Lima (10.20 am) – Huacho (5.40 pm), 28.VII.33: Huacho (8.50 am) – Huarmey (6.20 pm), 29.VII.33: Huarmey (10.15 am) – Casma (5.50 pm); la suma de los tiempos que un viaje directo Huacho – Casma hubiera demandado resulta en 16 horas con 45 minutos de viaje continuo, lo cual parece poco probable de haberse realizado. Cabría preguntarse por esta aparente omisión. Una probable razón es que Tello se encontraba en una situación difícil con representantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Santiago Antúnez de Mayolo) y el Patronato Nacional de Arqueología (Luis E. Valcárcel), instituciones directamente vinculadas al financiamiento y la autorización de sus trabajos en Nepeña que –por lo que se puede colegir de los documentos publicados– no le prestaron oportuna y adecuada colaboración; principalmente, a sus excavaciones en Punkurí y Cerro Blanco (Tello, 2005: 165-179). Se advierte una atmósfera tensa y conflictiva en la asignación de competencias y fondos para solventar estas investigaciones; Tello no habría deseado ofrecer oportunidad de acentuarlas mencionando la compra de un espécimen (el tambor) no vinculado con el objetivo del viaje, y en una localidad de tránsito (Huarmey) hacia Nepeña, destino final de la comitiva y los trabajos autorizados.
- ⁵ En la publicación de los Cuadernos de Investigación del Archivo Tello un asterisco indica a pie de página que el tercer viaje de Tello a Huarmey se habría realizado entre el 23 de julio y el 7 de setiembre del 1934 (Tello 2005:119); sin embargo, en el texto de la misma página de esta publicación se dice que el 23 de julio de ese año «El Dr. Tello salió de Lima en compañía de los jóvenes

La intervención comprendió tres etapas: I) diagnóstico organoléptico y químico de su estabilidad y resistencia para el tratamiento de la superficie interna y externa del tambor; II) conservación curativa, mediante la eliminación de material deteriorante y aplicación de compuestos químicos adecuados a su estructura, con las características de reversibilidad e inocuidad; y III) restauración mediante la restitución de fragmentos originales sueltos, para luego proceder con la reintegración de partes ausentes, principalmente en las membranas. Los faltantes en los diseños no fueron completados pero se logró el equilibrio estético de la pieza.

Finalmente, el resultado permitió recuperar el tambor y determinar las circunstancias de su ingreso en las colecciones del museo y profundizar en el conocimiento de su contexto cultural. La investigación, complementada con el tratamiento de conservación y restauración, ha revalorizado este singular instrumento musical y ritual del patrimonio cultural del Perú.

II. El espécimen

Se trata de un tambor forrado íntegramente de cuero y cubierto con diseños policromos sobre un armazón de tablillas atadas a dos aros confeccionados de ramas delgadas. Integra la colección a cargo del Departamento de Materiales Orgánicos con el código MO-1713, del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú (MNAHP)¹. En una etiqueta atada al espécimen se consignaba su adquisición por parte del doctor Julio C. Tello en el valle de Huarmey en julio de 1934². Asimismo, el «Inventario General de Especímenes Arqueológicos Ingresados Durante los Años 1931-1977» que conserva la Oficina de Registro y Catalogación del MNAHP, aporta la siguiente información: «Tambor de cuero curtido y pintado con figuras geométricas y mitológicas, procedente de uno de los cementerios del valle de Huarmey. Adquirido al administrador del Hotel Royal de Huarmey por el doctor Julio C. Tello durante la expedición arqueológica en julio de 1934» (p. 65)³.

Estas referencias se complementan con la fecha en que Tello realizó su tercer viaje a Nepeña en el marco de sus

investigaciones en ese valle. Es decir, lo más probable es que hubiese adquirido el espécimen en ese viaje, cuando se encontraba de paso por el valle de Huarmey para proseguir sus excavaciones en Cerro Blanco (Tello, 2005:119). El viaje duró tres días, salió de Lima el jueves 26 de julio y llegó a Huacho –distante unos 148 km al norte de Lima– al final de la tarde y se alojó en el Hotel Italia. El diario de campo dice que al día siguiente, continuó su viaje hacia la localidad de Casma, sin embargo, Casma dista 375 km de Lima, es decir unos 227 km de Huacho. Por otra parte, entre estas dos localidades se encuentra Huarmey, que se encuentra a unos 145 km de Huacho, y sería la parada indicada, empleando casi el mismo promedio de viaje en auto por jornada empleado el primer día. Aunque el diario de Tello no lo dice⁴, la comitiva pudo descansar en Huarmey la noche del viernes 27 de julio de 1934. En esa circunstancia, Tello se habría alojado en el Hotel Royal y adquirido el tambor al administrador. Para el sábado 28 de julio Tello salía de Casma con dirección al valle de Nepeña (*Ibid.*)⁵.

Con estos datos y guiados por el estilo de sus representaciones podemos especular sobre el probable yacimiento arqueológico de donde provino la pieza. Uno de los monumentos más importantes asignable al Horizonte Medio, ubicado a unos 11 km al este del pueblo de Huarmey, y cuyo intenso saqueo de tumbas excepcionalmente «ricas» se denunciaba reiteradamente desde la década de los sesenta, es denominado «El Castillo», un importante mausoleo o plataforma funeraria (Prümers, 1989:188; 2000:291, 294). La cerámica de superficie más abundante del lugar corresponde a la llamada «moldeada», cuya correspondencia cuantitativa con textiles «Moche-Huari» –igualmente de la superficie del sitio– hace pensar que sus constructores provenían de la costa norte; así pues, la acotación cronológica más actualizada del lugar lo ubica en el Horizonte Medio, épocas 2 y 3 (Prümers, 2000:305, 306). Aquí vale la pena traer a colación que durante las épocas 3 y 4 del Horizonte Medio se desarrolló un «centro de prestigio» en la costa norcentral con foco en Huarmey⁶. Se dice que «Este nuevo centro se caracteriza por un estilo distintivo de alfarería modelada a presión con diseños míticos

derivados del repertorio Huari. Su florecimiento es particularmente de la Época 3» (Menzel, 1968:195-197)⁷. En consecuencia, es posible que el tambor que nos ocupa provenga de alguna de las tumbas de «El Castillo», cuyo saqueo se remontaría a la época de Tello⁸.

La primera referencia que hay publicada sobre el tambor es de la década del cincuenta, a través de dos fotos que muestran ambas membranas de la pieza, dando como procedencia el valle de Huaura y sugiriendo el s. iv d. C. para su ubicación cronológica (Jiménez Borja, 1950-51:s/n). Otra foto, mostrando la membrana A, lo señala como Wari y especula brevemente sobre su uso (Bolaños, 1985:34). Finalmente, Meseldzic lo consigna como Chimú y apunta algunas reflexiones acerca de su pintura expresando que el artesano «conocía bien [el uso de] estas pinturas...» y el «medio ligante (resina, goma o algo similar) con que fijaba el colorante en una forma tan perfecta que no se desprendía con la percusión y fuerte vibración de la membrana...». Asimismo, muestra un dibujo bastante esquemático de la membrana B para sugerir, por último, que la capa de pintura debía tener una elasticidad similar a la del cuero para evitar su desprendimiento (Meseldzic, 1998:80,149, fig. 155).

III. Descripción

El cuerpo del instrumento membranófono es de forma cilíndrica, con un diámetro promedio de 40,5 cm y 24,2 cm de alto en la caja de resonancia. La trayectoria total de su circunferencia es de 126 cm. El espécimen antes de su intervención tenía un peso de 2,1 kg.

El tambor se divide en dos partes, según su forma y su función: *a*) La caja de resonancia, constituida por el cilindro que da forma y solidez al artefacto; y *b*) Las membranas de resonancia, constituidas por cueros tensados ubicados hacia los extremos vacíos del cilindro dando forma final al instrumento musical; es aquí donde se percute el tambor, sea con la mano o con una baqueta.

La pieza fue atacada por xilófagos hasta hace muy poco y se mostraba algo deformada por el tiempo y las condiciones en las que estuvo, lo cual –como veremos luego– ha incidido en el trabajo de restauración. Había partes carcomidas y

agujeros en los cartones colocados para sostener los restos de las membranas de resonancia de una restauración anterior, así como agujeros en las zonas restauradas con una sustancia pastosa que, al secarse, se tornó rígida y de color marrón oscuro y que fue aplicada para cubrir de terrioros, principalmente en la caja de resonancia.

Durante el examen externo no ubicamos segmentos ni puntos de unión o suturas en la superficie pintada. Esto es notable, puesto que el cuero parece correr de manera continua, desde las membranas de resonancia hacia el cuerpo, dando la impresión de ser una sola pieza, sin juntas y con la superficie completamente lisa (figs. 1, 2 y 3).

La estructura interna del tambor y otras observaciones de su confección

Los faltantes en ambas membranas permitieron ver y examinar el interior del tambor en el momento de retirar los cartones anteriormente que sirvieron de soporte. Para armar la caja de resonancia se utilizaron delgadas tablillas de madera de 24 × 2,5 × 0,5 cm de promedio⁹. Estas tablillas se amarraron a dos aros formados por ramas delgadas y atadas con cuerdas de fibra vegetal en varios puntos; las tablillas quedaron juntas hacia fuera, atadas por cuerdas que hacían X a la altura del amarre, las cuales fueron fácilmente cubiertas por el cuero posteriormente. De esta manera se formó un cuerpo sólido sobre el cual se pudo extender el cuero, que forró totalmente al tambor de forma uniforme (fig. 4).

Como quedó dicho, externamente el tambor no ofrece ocasión de distinguir uniones y/o piezas del cuero cobertor, pero internamente se han observado varios puntos en los cuales la unión de dos tablillas ha dejado paso a pliegues externos del cuero que han sido extirados hacia el interior, para esconder los sobrantes del cuero ocultando de esta forma cualquier irregularidad o abultamiento en el momento de forrar la caja de resonancia. Asimismo, se aplicaron estaquillas de madera de 5 a 8 cm de largo de promedio, a modo de «clavos» dispuestos en fila y a una distancia de 1,5-2 cm del borde de la caja de resonancia y, en un intervalo de 1-1,5 cm uno del otro en promedio. La función de estas estaquillas fue

Roosevelt y Cross, ambos norteamericanos, con destino al Callejón de Huaylas con el propósito de visitar los muros del Santa» (*Ibid.*). Por otra parte, la carretera que antiguamente comunicaba Lima al Callejón de Huaylas tomaba el camino que subía por el valle de Fortaleza, es decir, en ningún caso pudo pasar por Huarmey. Por esa misma ruta actualmente se extiende la Carretera Pativilca-Huaraz (Jesús Ramos, com. pers. 6-02-07).

⁶ De acuerdo con Menzel, las épocas 3 y 4 de Horizonte Medio corresponderían al «Epigonal» de Uhle (Menzel, 1968: 183; ver también Uhle, 1991 [1903]: 26-34).

⁷ Carrión Cachot denomina a este estilo como «cerámica estampada» (Carrión Cachot, 2005: 20).

⁸ Walter Tosso, arqueólogo conocedor del valle de Huarmey y sus yacimientos, indica que el tambor sólo puede proceder de dos sitios: «El Castillo» o «Cuz Cuz» (Tosso, com. pers. 29-05-2006).

⁹ Hacia el interior las tablillas muestran un característico estriado longitudinal, lo que tal vez hizo sugerir a Jiménez Borja que se usó alguna especie de caña para confeccionarlas.



Figura 1. Membrana A, antes de la intervención. (Foto: V. F. H.)



Figura 2. Membrana B, antes de la intervención. (Foto: V. F. H.)



Figura 3. Vista de la caja de resonancia, antes de la intervención. (Foto: V. F. H.)

¹⁰ La fila de estaquillas alineadas hacia la membrana B sumaban unas sesenta piezas. Recalamos que fueron aplicadas antes del pintado. Ello se deduce de que algunas de sus «cabezas», dejadas a ras de la superficie, conservan aún el pigmento de color sobre ellas.

¹¹ La transformación a que ha sido sometida la materia prima impide una identificación macroscópica directa, siendo necesario un análisis microscópico que exija una mínima muestra del objeto arqueológico y la compare con un muestrario de especies autóctonas. Esta técnica y el personal especializado con experiencia en muestras arqueológicas no están disponibles aún en nuestro medio. Asimismo, similares limitaciones técnicas han impedido la identificación de la especie de la que se confeccionó el cuero. Finalmente, reconocemos que la falta de laboratorios arqueométricos en el Perú, con experiencia comprobada y confiable, no ha permitido la identificación de los pigmentos usados para plasmar los diseños. Este trabajo aún queda pendiente para el futuro.

asegurar la tensión de las membranas de resonancia¹⁰. No se han identificado las especies vegetales de las cuales se extrajeron las ramas y se confeccionaron las tablillas y la soguilla que sirvieron para armar la caja del tambor (fig. 5 y 6)¹¹.

La iconografía

Las representaciones del cuerpo así como de ambas membranas son distintas entre sí. Para ejecutarlas, en primer término se

utilizó el color negro para trazar los diseños –probablemente aplicado con un pincel– dando como resultado un trazo grueso, continuo y regular. En un segundo momento, se aplicaron colores vivos, mates y con ligeras variantes en sus tonos –sea por haber sido aplicados densamente o extendidos sobre superficies más amplias– para rellenar los motivos; esta segunda instancia de aplicación es notoria porque en muchos casos afectaron la regularidad de los trazos negros, espe-



cialmente en los diseños del cuerpo¹². Así, tenemos: *a*) rosáceo (10R-5/3); *b*) ladrillo (10R-6/4); *c*) rojo encendido (10R-4/8); *d*) azul (Gley 2-4/10G), y, finalmente, *e*) violáceo (10R-3/3)¹³. El color de fondo generalmente es el rojo encendido. Las membranas las hemos denominado lados A y B, siendo la primera la que contiene los motivos más complejos y completos.

Los diseños de la caja de resonancia

El cuero pintado del cuerpo del tambor está conservado en un 90%. Dos trazos negros y paralelos definen una banda de unos 3,5 cm de grosor hacia los bordes; dentro de este espacio se han delineado chevrone adosados pintados en rojo y azul, generalmente alternados, aunque no siempre ya que pueden ir dos o tres chevrone azules seguidos¹⁴.

El espacio principal está dividido en campos romboidales que ocupan toda su extensión, de extremo a extremo y con fondo azul. Dentro de éstos se delinean dos rombos anidados y de lados escalonados con un pequeño cuadrángulo en el centro conteniendo un punto. Los campos triangulares definidos por los espacios restantes son ocupados por triángulos con dos lados escalonados conteniendo dos triángulos de lados rectos anidados.

Dentro de esta rígida composición, los colores rojo encendido, ladrillo y azul

se alternan en forma contrapuesta, otorgando equilibrio y armonía al cuerpo del tambor a la vez que rompen la monotonía de la decoración (fig. 7).

Los diseños de la membrana A

Esta membrana se ha conservado aproximadamente en un 75%. Presenta puntos en los cuales el pigmento se ha desprendido recientemente y algunas escoriaciones a causa de xilófagos. Contiene los diseños más complejos que cubren la superficie total de la membrana. El motivo central es un personaje antropomorfo con los brazos extendidos horizontalmente. Las piernas muestran un quiebre escalonado, igualmente proyectados hacia los costados, así como la punta de los pies.

El campo del rostro está doblemente delineado. Los elementos de la cara se definen geométricamente: los ojos son circulares y la nariz está definida por un rectángulo vertical que baja desde la frente. Y la boca se delineó mediante un trazo horizontal que se complementa con un arco que define el labio inferior, dándole un aspecto «sonriente». Las orejas del personaje están también doblemente delineadas y la banda así formada se pintó de azul. Un bonete o gorro rectangular, decorado con chevrone que apuntan hacia la izquierda del personaje, cubre su cabeza. El gorro sostiene una insignia que surge de la parte frontal y termina en forma de media luna, dando al cuerpo de este

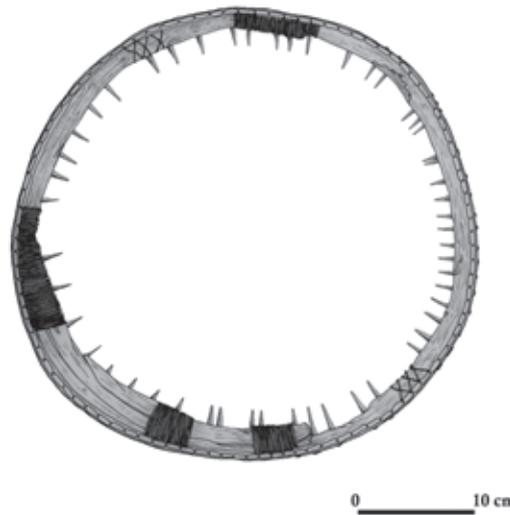
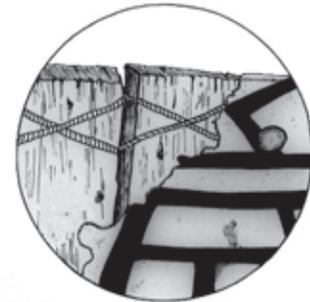


Figura 4. Vista del interior del tambor por el lado de la membrana B. Nótese las estaquillas en el contorno interno y las bolsitas colgadas en la parte media producto de una intervención anterior. (Foto: V. F. H.)

Figura 5. Esquema de la estructura interna del tambor. Vista de planta. (Dibujo: Gabriel Rimachi.)



VISTA DE FRENTE



VISTA DE PERFIL

Figura 6. Esquema de la disposición de las tablillas, el aro y las estaquillas que estructuran el cuerpo del tambor. (Dibujo: Gabriel Rimachi.)

¹² Las telas pintadas seguían el mismo orden en la aplicación de los colores: primero se aplicaba el delineador, generalmente negro, y luego los colores «sólidos» o «enteros» de los motivos (Ugarte Eléspuru, 1995: 15).

¹³ Los códigos Munsell son únicamente una referencia pues, como queda dicho, hay variaciones de tonos que dependen de la aplicación de los colores antes que a un acto intencional; en las cartas de colores este hecho puede significar códigos diferentes.

¹⁴ El chevron es una figura geométrica similar a la cabeza de una flecha. Se disponen en una seguidilla formando bandas decorativas.

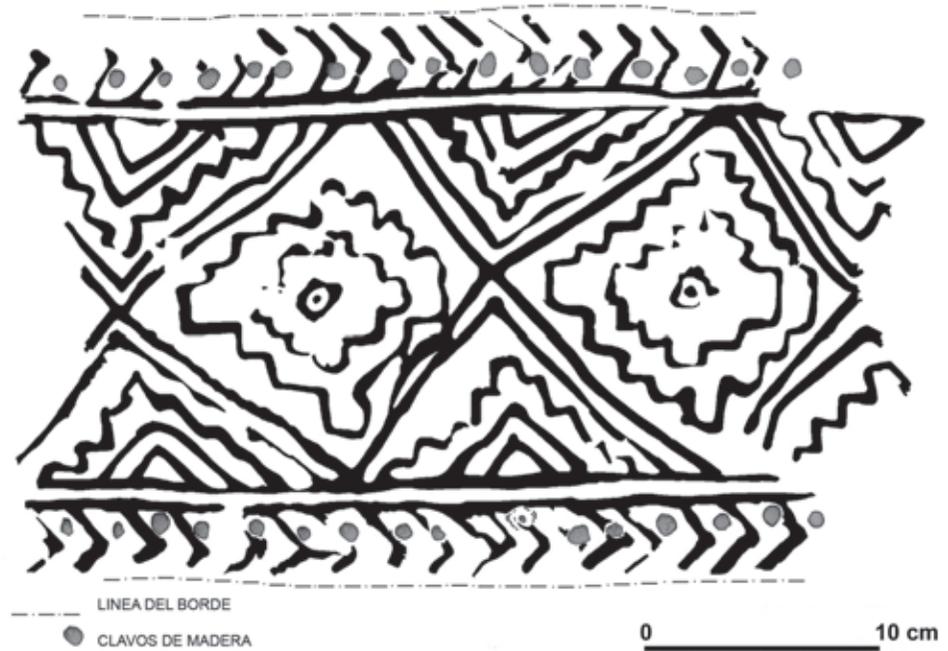


Figura 7. Diseños de la caja de resonancia. (Dibujo: V.F.H.)

accesorio la forma de un *tumi*¹⁵ con el filo hacia arriba; dos pequeños círculos se inscriben en este campo.

El personaje viste una camisa con cuello rectangular de esquinas curvas y mangas largas, a juzgar por el color azul de la indumentaria que llega hasta las muñecas. Esta camisa está decorada con, por lo menos, cinco círculos de color ladrillo, que se distribuyen en el campo frontal de la camisa¹⁶. Un taparrabo del mismo color y con borde azul termina en una punta roma y se proyecta desde el borde inferior de la camisa.

Las manos del personaje están esquemáticamente definidas con tres proyecciones juntas que surgen de la muñeca y terminan adosadas a bastones, sin mayores detalles pero logrando transmitir la sensación de sostener estos objetos. Un apéndice largo y delgado parece surgir del taparrabo, el cual puede representar el falo. Los pies, al igual que las manos, están esquemáticamente definidos. Los gruesos bastones tienen cabezas definidas por trazos rectos que hacen pequeñas celdas rectangulares, pero hacia el extremo inferior terminan en punta. Delgadas bandas rojas delimitan cuadrángulos pintados de color ladrillo, violáceo y azul decorando íntegramente el cuerpo de los bastones. De éstos surgen cabezas zoomorfas muy estilizadas, con diferentes rasgos, según se trate del bastón de-

recho o del izquierdo del personaje. Asimismo, brotan de la pierna derecha y el taparrabo.

Seis figuras definidas por trazos curvos y libres se ubican hacia los costados de la insignia del bonete, el cuello, los hombros y los costados del cuerpo del personaje. A excepción de una (la ubicada al costado derecho del rostro), presentan dos trazos que tratan de ir paralelos. Una de las figuras, ubicada al costado derecho de la insignia, ostenta tres trazos anidados que delimitan tres campos de color diferente. La intención de estas figuras parece ser la de llenar los espacios libres, dando la sensación de diseños apretados sobre un fondo rojo encendido, lo cual otorga gran movimiento y colorido a esta membrana del tambor. Cinco cabezas zoomorfas se proyectan, igualmente, de las figuras amorfas superiores y la insignia del tocado (fig. 8).

Los diseños de la membrana B

Esta membrana se ha conservado en aproximadamente un 35%. Sus restos presentan varias escoriaciones producto de recientes actividades de xilófagos. Afortunadamente, la estructura anular de la representación que reitera el motivo en el contorno del campo decorado permite reconstruir el diseño con bastante fiabilidad.

¹⁵ El tumi es un cuchillo ceremonial cuyo filo convexo se une a un mango vertical, asumiendo una forma similar a una T. Es propio de la costa norte desde el período anterior al Horizonte Medio.

¹⁶ Uncus con mangas provenientes de un entierro recuperado en la Huaca Cao Viejo del Complejo Arqueológico El Brujo de la costa norte, muestran «placas» o piezas de tapiz Huari cosidas sobre el algodón de esta indumentaria.

El centro de la membrana está definido por un trazo sinuoso, a manera de olas, que delimita un espacio circular pintado de azul. Este espacio presenta una zona de bordes indefinidos en la cual el pigmento se ha desprendido dejando ver el color ante del cuero. Dos líneas paralelas refuerzan esta delimitación y definen una gruesa banda de fondo rojo alrededor del borde. Este campo decorativo se ha conservado en aproximadamente un 15%, y en él se cuentan al menos cinco cabezas zoomorfas del mismo tipo que emergen del bastón izquierdo del personaje de la membrana A. Las cabezas de largos «cuellos» surgen de las dos líneas paralelas y se proyectan hacia el borde de la membrana. Es decir, dan la impresión de dirigirse del centro hacia fuera.

Por lo estilizado de las representaciones, no existen rasgos mediante los cuales se pueda identificar con alguna certeza qué clase de animal representaban. Lo que se puede decir es que tenían las fauces abiertas, carecen de orejas y dientes y la cabeza está separada del cuello –o del resto del cuerpo– por dos líneas (fig. 9).

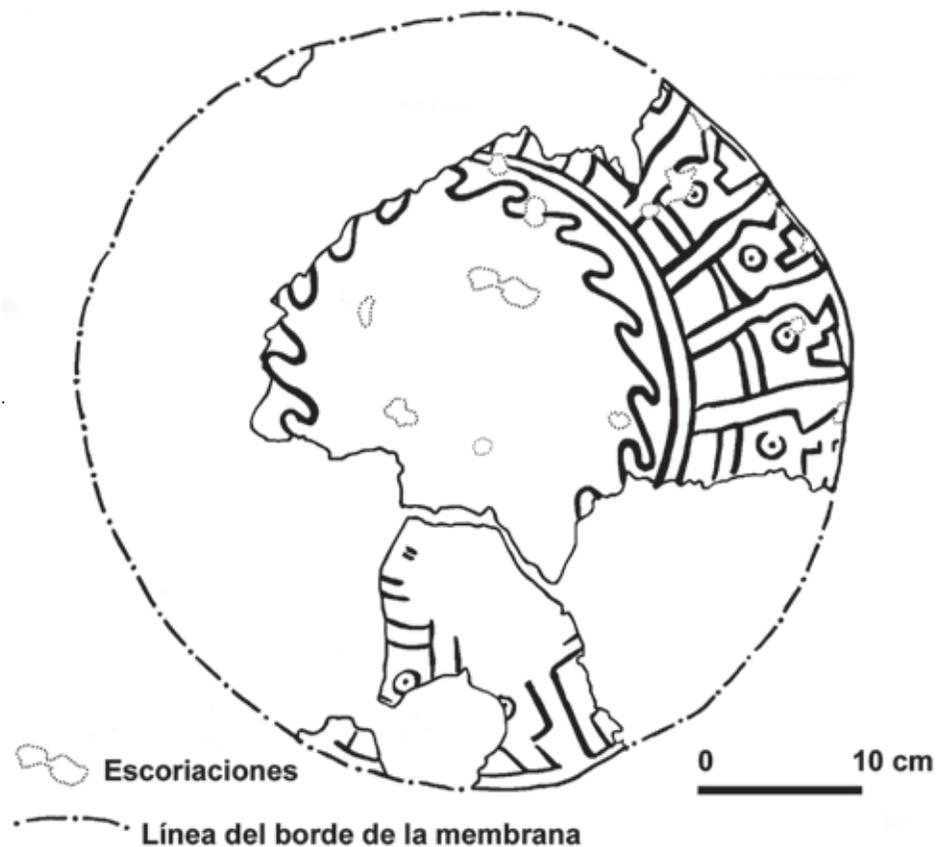
IV. Algunas comparaciones

Las propuestas comparativas son preliminares en la medida que la cronología del Horizonte Medio 3 y 4 para la zona se mantiene sin mayor precisión (Prümers, 2000:299-300). La organización y clasificación detallada del repertorio iconográfico que nos ocupa es una tarea pendiente dado que las principales colecciones referenciales provienen de cerámica y telas de colecciones de museos, colecciones privadas o recolección de superficie (Carrion Cachot, 2005; Menzel, 1960; Prümers, 1990; Ugarte Eléspuru, 1995,1999). Una contextualización de esta iconografía con mayores implicaciones en el marco del proceso del Horizonte Medio fue hecho con base en una colección recuperada mediante excavaciones en el valle de Supe, de la cual se ha dicho que «Aunque el registro arqueológico de Uhle para Chimú Cápac es pobre, los datos que proporciona pueden usarse con gran ventaja debido al limitado período de ocupación del sitio y la inusualmente buena preservación de los restos perecibles» (Menzel, 1977:30, traducción nuestra; véase también Kroeber, 1925).



Figura 8. Diseños de la membrana A. (Dibujo: V. F. H.)

Figura 9. Diseños de la membrana B.
(Dibujo: V. F. H.)



La iconografía de la caja de resonancia

Los motivos principales son de naturaleza geométrica, presentes principalmente en textiles y cerámica. En primer término los chevrones aparecen desde las primeras épocas del Horizonte Medio, siendo típicas en Chakipampa A (Menzel, 1968:46). Siempre enmarcando campos decorativos principales, en los bordes de las vasijas y, a veces, como motivo decorativo principal¹⁷. Para las épocas que nos ocupan, aparece orlando los bordes laterales del denominado «Motivo M»; aparentemente, una escena de pelea ritual que se remonta a Moche y persiste en vasijas estampadas estilo Casma-Pativilca del Horizonte Medio 3 (Prümers 1989:205; Carrión Cachot, 2005:143, fig. n.º 99). Asimismo, aparece ilustrado en una banda vertical como parte de un diseño de un vaso estilo Epigonal (Uhle, 1991:27, fig. 18b). Otro ejemplo destacable de su presencia y disposición se tiene en una tela pintada

procedente de una tumba en Chimú Cápac, en donde se encuentra en una banda que separa a dos personajes enfrentados portando báculo y otros atuendos como tocados compuestos y apéndices que rematan en cabezas zoomorfas y que las autoras asignan al estilo Huari (Oakland y Fernández 2000:126, fig. 20). De manera que la ubicación de los chevrones de la caja del tambor está acorde con las pautas de su representación durante el Horizonte Medio.

Los rombos de lados escalonados y anidados están presentes en fragmentos de textiles de superficie provenientes de El Castillo en el valle de Huarmey. Aparecen como motivo central de composiciones más complejas enmarcadas en paneles cuadrangulares que, igualmente, se reiteran, encerrando figuras cruciformes en una banda decorativa (Prümers, 1990:540,550,558, láminas: 98, 108, fig. 84), 116 (99), respectivamente)¹⁸ Asimismo, el denominado «Motivo U» (cuatro cabezas que surgen de un centro común), que también se encuentra en tejidos del

¹⁷ Frame las denomina «franjas de galones» y propone que serían «versiones simplificadas de hebras opuestas torcidas», es decir, provendrían de la estructura de textiles (Frame, 1994: 330, 331).

¹⁸ Las figuras romboidales de lados escalonados serían escasas en esta muestra de superficie.

Horizonte Medio 3, 4 de la costa central, se encuentra enmarcado en un espacio romboidal de lados escalonados anidados (Prümers, 1989:209, fig. 32). La figura parece ser un motivo de segundo orden en el repertorio iconográfico de estas épocas, de manera que se encuentra ocupando un espacio acorde con la distribución de las representaciones y sus jerarquías en los diferentes planos del tambor.

La composición y asociación de rombos de lados rectos y escalonados anidándose sucesivamente parece haber tenido cierta presencia y significado en otros ámbitos corológicos, como el caso de unos paneles decorados con esta simbología presentes en una corona de plumas encontrada por Max Uhle en Pachacamac y que, al parecer, pueden asignarse a Lambayeque/Sicán. (Frame, 1991:13, fig. 1.25; Frame, com. pers. 28.02.07). Cabe agregar que diseños de rombos escalonados como motivos en sí mismos están presentes en telas de estilo Chancay (Ruiz, 1999: 522, 523, láminas 13 y 14) y textiles provenientes de Ancón (Reiss and Stübel, 1998 [1880-87]: Plate 35, figura 1, plate 54 figura 1 y 3, plate 59a figura 3). Aparentemente, su concepción también nacería de la estructura de tejidos y se constituyeron en motivos centrales en la decoración de indumentaria de prestigio, perdurando hasta estas épocas tardías.

La iconografía de la membrana A

Por el icono central, su ubicación y el artefacto al cual pertenecía debemos mencionar, en primer término, a un fragmento de cuero pintado correspondiente a los restos de un tambor, aparentemente de confección similar al que nos ocupa y que pudo proceder también del sitio El Castillo en el valle de Huarmey (Prümers, 1990:198,199, fig. 313). Sobre lo que se alcanza a observar de este fragmento, hay varios rasgos interesantes que señalar como, por ejemplo, el motivo central, que es un personaje antropomorfo con insignias que delatan su rango y que conjuntamente con otros elementos y accesorios ocuparon todo el campo decorativo de la membrana tratando de no dejar espacios vacíos. Asimismo, del tocado del personaje, así como de los elementos que juegan con él, brotan o emergen apéndices a modo de bastones regordetes cuya punta aguzada está en contacto

con las figuras. El rostro está de perfil mostrando un ojo doblemente delineado de forma cuadrangular con punto central, nariz prominente y la mandíbula inferior notablemente prolongada; la oreja está doblemente delineada, es bilobular y con círculos con punto central inscrito. El personaje porta collar o pechera y una camisa decorada con círculos con punto central inscrito. Se ha sugerido que este fragmento de cuero es de data anterior a las conocidas telas pintadas de la región (*Ibid.*). Sin embargo, un trabajo relativamente reciente indica que telas pintadas de estilo «local» se encontraron asociadas a una pintada de estilo Huari en el mismo contexto funerario (Oakland y Fernández, 2000:126, fig. 20-22).

La representación figurativa y estilizada del personaje antropomorfo de nuestro tambor, así como su técnica de ejecución, están emparentadas con el estilo de las telas pintadas costeñas cuya cronología relativa –para ejemplares provenientes de Chimú Cápac– ha sido ubicada en el Horizonte Medio 3 (Menzel, 1977:33, figuras 56-59). Otros muestrarios de este tipo de telas se han realizado bajo criterios estético-artísticos; sin embargo, ofrecen valiosas fuentes iconográficas para la comparación (Ugarte Eléspuru, 1995; 1999). Los colores usados para ejecutar los motivos pintados son crema (de fondo), marrón (delineador), sepia, anaranjado y amarillo para rellenar los motivos. Generalmente, estas telas no provienen de excavaciones controladas, por lo que no sabemos casi nada de sus asociaciones y su cronología es muy imprecisa.

En la membrana A podemos distinguir como rasgos diagnósticos la cara del personaje antropomorfo, el tocado, los báculos y los apéndices o proyecciones que rematan en cabezas zoomorfas. Un fragmento de tela pintada muestra un rostro redondo doblemente delineado, ojos redondos con pupila central, nariz rectangular que baja verticalmente desde la frente y boca «sonriente» que guarda estrecha relación estilística con el rostro de nuestro personaje central. Asimismo, muestra un *tumi* que parece surgir de la parte superior de la cabeza, la cual «irradia» apéndices rectangulares (Ugarte Eléspuru, 1999:541, lámina 4). Sumado a esto, un personaje antropomorfo frontal ostenta proyecciones que terminan en cabezas zoomorfas muy estilizadas que delata la misma pauta de

representación y, finalmente, el tocado o gorro con chevrones y un rostro de tipo cara-máscara aparecen la misma publicación (*Ibid.*: 538,540, láminas 1 y 3 respectivamente)¹⁹. Los ejemplos pueden multiplicarse, pero tomaremos aquellos que nos aportan rasgos comparativos adicionales, como, por ejemplo, el personaje que aparece en una tela pintada de fondo sepia debajo de una serpiente bicéfala, en una mano alza un *tumi* y en la otra un báculo que se muestra subdividido transversalmente por cortas líneas horizontales, una decoración muy similar a la de los báculos del personaje de la membrana A (Ugarte Eléspuru, 1995:94, lámina 31).

Proyecciones o apéndices que brotan de cuerpos, báculos u objetos son muy recurrentes en la iconografía del Horizonte Medio 3, 4 de esta región. Un ejemplo ilustrativo está dado en la iconografía de una vasija cara-gollete de tipo Santa, en donde un lado muestra círculos anidados con diferentes diseños inscritos desde los cuales surgen apéndices o largas proyecciones que rematan en cabezas zoomorfas, sin orejas, con fauces abiertas y ojos almendrados (Carrión Cachot, 2005:104, figura n.º 66). También es notable la tendencia a llenar el panel decorado en vasijas de estilo Casma-Pativilca, como ocurre con el campo decorativo de la membrana A.

Esto también se hace notorio en las telas pintadas procedentes de Supe que Carrión Cachot ilustra al final de su libro; en la fig. 114 (izquierda) (*Ibid.*:175) se puede observar a un personaje que llama «dios solar» con un bonete decorado con chevrones e insignia de forma de *tumi*, aunque el tocado entero es más elaborado puesto que de éste se desprenden dos apéndices serpentiformes con lomo aserrado que rematan en cabezas zoomorfas. Los rasgos del rostro han sido definidos con figuras simples y las orejas muestran un doble trazo semicircular, con un guión horizontal inscrito. Las representaciones de los pies son, asimismo, muy parecidas a los de nuestro personaje del tambor. Un tocado similar al del «dios solar» ha sido asignado también al «dios celeste» (*Sky God*), a lo que se puede agregar el *tumi* o insignia en forma de abanico abierto sobre un soporte vertical que se vincula con la tradición iconográfica religiosa de la costa norte (Menzel, 1977:33).

La iconografía de la membrana B

La línea ondulante que a modo de «olas» delimita el círculo central de este lado, orla asimismo campos decorados cuadrangulares en cerámica estampada de la región nor-central de la costa. Así, tenemos el denominado «dios de la fertilidad», un personaje antropomorfo de pie sosteniendo productos agrícolas y enmarcado en un rectángulo decorando el cuerpo de las vasijas (Carrión Cachot, 2005:87,88, figuras n.º 47, 48) para citar dos ejemplos.

Para relacionarlo con una representación importante por su complejidad y significado, la pauta decorativa de la emergencia de cabezas zoomorfas estilizadas de bastones está presente en la escena de una «pareja divina» copulando (Carrión Cachot, 2005:34, fig. 5, ángulo inferior-izquierdo); en otras representaciones de este tipo las cabezas emergen de la pareja fecundante o la zona del coito en cerámicos estilo Casma-Pativilca del Horizonte Medio 3-4 (*Ibid.*: 37,40-43, figuras n.º 6, 8-11). Asimismo, apéndices o «rayos» que rematan en representaciones fitomorfas («choclos» según Carrión Cachot) están presentes en las figuras 55-59 (*Ibid.*: 95,97,98,100,101). Generalmente, emergen de los bastones sostenidos a los costados del personaje que esta autora llamó «deidad solar-agraria». Otro personaje denominado «dios del maíz» presenta dos bastones de los que emergen cabezas zoomorfas, a excepción del bastón derecho de uno de los personaje que es llevado en andas (fig. 73, p. 117). Casi siempre utiliza el mismo estilo de cerámica «estampada», con una forma que denomina «ovoide (barrilitos)» (Carrión Cachot, 2005:103), en donde dos paneles con decoración impresa o estampada se disponen a los costados más amplios.

Un ejemplo proveniente de telas pintadas representa un par de cabezas circulares radiantes, en donde los «rayos» o apéndices emergen de éstas rematando en cabezas zoomorfas (Ugarte Eléspuru, 1995:39, lámina 10), siempre utilizando colores negro (delineador), sepia (rellena los motivos) y marrón oscuro (fondo).

V. Propuesta interpretativa

Para comenzar asumiremos que el conjunto de motivos representados en cada campo decorativo del tambor constitu-

¹⁹ Todas las piezas son asignadas por Ugarte Eléspuru a la cultura Chancay. Sin embargo, hay que considerar que el autor enfatiza el aspecto estético de este tipo de telas.



Figura 10. Propuesta reconstructiva de los diseños de la membrana A. (Dibujo: V. F. H.)

yen elementos asociados en un contexto iconográfico. Por ende, la lógica de su representación estaría mutuamente condicionada, complementándose en su significado y lectura.

Sin lugar a dudas la membrana A es el lado más importante de la pieza. Muestra el diseño más complejo desde el punto de vista de su elaboración. La figura central y sus accesorios se despliegan sobre toda la superficie del campo decorativo. La ausencia de espacios vacíos y el uso de cinco colores fuertemente delineados en negro le otorgan gran poder visual. Por otro lado, la superficie no muestra huellas de haber sido golpeada o percutida por esta parte, por lo que suponemos era más propensa a ser mostrada o exhibida²⁰ Así pues, funcionaría como insignia o estandarte acorde a su jerarquía (fig. 10).

El arquetipo antropomorfo-frontal, con los miembros a los costados sosteniendo varas o cetros, es de larga y vieja data en la iconografía andina. Su máxima expresión –ciñéndonos a la época

que nos ocupa– estaría dada por el personaje con los báculos de la Portada del Sol en Tiahuanaco, del cual se derivarían las representaciones de la misma estructura formal extendidas en los Andes Centrales a través de Huari que, para el Horizonte Medio épocas 3 y 4, estaría regionalizado de tal modo que asumiría rasgos estilísticos propios –con probables implicancias semánticas– en la costa nor-central, presentándose especialmente en la cerámica moldeada, impresa o estampada de estilo Casma-Pativilca y las telas pintadas²¹.

Los atributos formales del personaje reúnen las características propias de los dignatarios o de los ancestros fundadores de donde, de algún modo, emanaba el poder en los Andes. Los chevrones, signos de rango, están presentes en el bonete del personaje y en las bandas de los bordes del cuerpo del tambor. Son signos importantes en este sentido y así aparece en muchas otras representaciones de estilo Huari, siempre decorando bordes o en listas decorativas en el cuer-

²⁰ No hemos encontrado indicios sobre la forma en que se portaba o sostenía el tambor.

²¹ Se ha propuesto que el personaje con báculos de la Portada del Sol no sería una imagen «canónica» y, por ende, rectora en el significado de todas aquellas que son similares. Antes bien, habría un conjunto de personajes con la misma posición arquetípica con diferentes roles y significados (Makowski, 2001). Así pues, el traslado de la identidad del personaje de los báculos procedente de Tiahuanaco hacia los Andes Centrales no debería ser directo y mecánico, lo que sugiere asumir mayores precauciones con respecto a la identidad de nuestro personaje con báculos de la costa nor-central en esta época del Horizonte Medio. Asimismo, se ha propuesto que el «sincretismo» religioso de esta región –vigente desde la Época 3 del Horizonte Medio– era producto de la tradición heredada de Huari y las que se habían gestado en la costa norte; para entonces Huari había «caído» y la ciudad del mismo nombre no era sino una pobre villa (Menzel, 1977: 32 y 34; ver también Prümers, 2000).

po de la vasija cuando son asumidos como motivos en sí mismos²². La insignia o cuchillo *tumi* que emerge del bonete está igualmente presente en representaciones antropomorfas de telas pintadas que asumirían «excepcional importancia por las figuras que los adornan. En ellos están representados los mismos dioses que figuran en la cerámica estampada con iguales funciones de seres creadores y protectores de la agricultura y con los mismos atributos y emblemas indicativos de sus poderes divinos» (Carrión Cachot, 2005:175, figura n.º 114a).

Los báculos o varas son símbolos de autoridad y poder en la iconografía andina. Su vigencia se remontaría al Formativo Medio (*ca.* 800-200 a. C.) y se prolonga hasta nuestros días en las comunidades tradicionales altoandinas. Los de nuestro personaje tienen una cabeza cuadrada, muy similar a las que exhiben algunos de los báculos en la cerámica estampada de Casma-Pativilca, y que se atribuyen al «Dios del Maíz» (Carrión Cachot, 2005:97, figura n.º 56). Finalmente, los apéndices proyectándose desde todo el personaje y sus accesorios distinguirían el aspecto sacro de la representación, un tipo de «aura» que evidenciaría la calidad de lo sobrenatural en un personaje, escena u objeto (o espacio, como en el caso particular del ámbito circular de la membrana B). Por ello proponemos que este es el personaje al cual se rendía tributo con el uso de este tambor y que, por las características de su simbología, su sonido también era considerado sagrado.

Los diseños de la membrana B estarían en relación directa con la función del tambor. El espacio para su percusión está definido por las «olas» de trazo sinuoso en color negro. Este aspecto se complementaría con la zona en la cual se ha desprendido su pigmentación azul, dejando ver el delgado cuero de suave textura de color ante (7.5YR-6/8)²³. El campo así definido es a su vez enmarcado por dos líneas paralelas que sirven de base para las proyecciones que rematan en cabezas zoomorfas²⁴. Como adelantamos, un aspecto muy original y poco común estriba en el hecho de que, en este caso, simbolizaría tanto la cualidad sacra del espacio como del sonido que emitió el tambor. Así pues, la estructura del diseño y, por supuesto, los mismos motivos proyectándose, habrían sido concebidos para asociar el sonido a su cualidad,

evidente cuando se la correlaciona con el icono representado en el lado A con el cual –volvemos a recalcar– comparte el atributo radiante (fig. 11).

Desde esta perspectiva y, considerando los repertorios iconográficos de la cerámica y textiles pintados que muestran este «atributo radiante» rematando en cabezas zoomorfas y fitomorfas asociado a motivos centrales, proponemos que corresponderían a la representación gráfica de lo que se conceptualiza como «la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (*camac*), generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado (*camasca*)» (Taylor, 1987:24). Al parecer, quedan pocas dudas sobre las instancias a las cuales se dedicaban estas escenas representadas tan profílicamente en los objetos más diversos de estas épocas en la costa nor-central, es decir, la fertilidad y la abundancia en la agricultura y la pesca (Carrión Cachot, 2005; Menzel, 1977:33).

Finalmente, las representaciones del cuerpo del tambor muestran dos motivos principales, aparentemente derivados de o fuertemente influenciados por estructuras de textiles: los chevrones que se disponen en bandas que enmarcan el campo decorativo principal y los rombos de lados escalonados que anidados constituyen el motivo central de este campo decorativo. Ambos, signos de prestigio asociados, principalmente, a la indumentaria ostentada por las elites de la costa nor-central del Perú, tentativamente ubicados entre los siglos IX-XII d. C.

VI. La conservación y restauración del tambor

De acuerdo a lo observado, el cuero del tambor es bastante delgado y uniforme, lo cual permitió extenderlo y solaparlo de manera que las capas pictóricas que lo cubrieron borraron toda huella de unión entre las piezas y pliegues que, seguramente, se formaron durante el forrado. Esta característica permitió, asimismo, introducirlo entre las tablillas sin alterar demasiado su disposición, a fin de esconder los sobrantes externos de los pliegues. En algunas zonas presenta minúsculos restos de pelambre y en la zona expuesta por la pérdida del pigmento de la membrana B es suave al tacto y de color ante uniforme²⁵.

²² Véase, por ejemplo, la botella en forma de ánfora del Horizonte Medio Época 4 que aparece en una foto del catálogo de la exposición de la Fundación El Monte, 2001:379. En este caso no se trataría de un «arcaísmo» como dice la referencia de la foto, puesto que el motivo –como hemos visto– registra una continuidad en su uso, formando parte del aporte del repertorio de origen de Huari.

²³ En este punto recordamos que es, asimismo, la membrana menos conservada.

²⁴ Por su importancia en la economía agropecuaria andina, proponemos que se trataría de representaciones de camélidos.

²⁵ Dada la calidad del cuero del tambor y su color, pensamos que se trata de la piel de alguna especie de cérvido. La piel de los camélidos tendría poca grasa y sería de difícil curtiembre (Meseldzic, 1998: 79).



Figura 11. Propuesta reconstructiva de los diseños de la membrana B. (Dibujo: V. F. H.)

El cuero es una piel depilada y curtida, es decir, sometida a un tratamiento previo que cambia sus características físicas y químicas logrando un material flexible, elástico y resistente a la descomposición (Meseldzic, 1998:76). Debido a que uno de los componentes básicos del cuero es el colágeno y a su naturaleza higroscópica, su humedad depende de la humedad relativa del ambiente. Cambios bruscos en éste hacen que el cuero se dilate o contraiga, factor que incidió en la deformación de la pieza de modo que, por ejemplo, no fue posible plantear la reconstrucción de los diseños de la membrana A pues se encontraban dislocados.

El tambor estuvo almacenado durante varios años en el departamento de textiles del museo pues su depósito cuenta con aire acondicionado desde 1977. Anteriormente fue intervenido con la aplicación de una mezcla de aserrín y cola que se conservó como una pasta endurecida de color marrón oscuro con la cual se fijaron las partes sueltas, agujereadas o debilitadas del tambor. Se aplicó indiscriminadamente sobre el cuero y

las tablillas. Además, se colocaron dos piezas circulares de cartón prensado para que sirvieran de sostén a los fragmentos flotantes de las membranas de resonancia. Otra intervención conservadora anterior fue la aplicación de algún tipo de repelente de insectos colocado en tres bolsitas blancas atadas equidistantemente en las tablillas al interior de la caja de resonancia. No se encontraron rastros de la sustancia o medio repelente empleado²⁶.

Documentación antes del tratamiento

Este procedimiento se realizó con la finalidad de dejar constancia del estado de conservación en el que se encontró el espécimen arqueológico antes de nuestra intervención y consistió en:

a) *Registro en ficha técnica de tratamiento de conservación*

Elaboración de la ficha técnica e inicio del informe de tratamiento. Aquí se recabaron los datos administrativos, número

²⁶ Probablemente la restauración anterior data de 1958, año consignado en una de las etiquetas.

de inventario, descripción detallada de las características del objeto arqueológico (morfología y manufactura), así como, la descripción de los deterioros en términos técnicos y cuantitativos.

b) Registro fotográfico

Se realizó el registro detallado de la pieza con una cámara digital con la finalidad de dar cuenta de sus características más significativas y un registro general de su iconografía. Se tuvo especial cuidado de registrar los deterioros más significativos, para posteriormente, poner en evidencia el tratamiento realizado.

c) Dibujos técnicos

Se realizaron calcos de la iconografía y los faltantes fijando una delgada lámina plástica transparente con cinta adhesiva²⁷; se cuidó de no pegarla a la superficie de la pieza, sino sobre la propia lámina traslapada, ajustándola para evitar su desplazamiento. Los bordes de los diseños y los faltantes en la superficie del tambor se trazaron con un plumón negro de punta fina; se inició el calco por los diseños del cuerpo de la pieza para luego proceder con las figuras de cada una de las membranas de resonancia. Luego, se trasladó el resultado a papel canson con tinta negra. Durante esta etapa del registro se contrastó constantemente con fotos y los diseños sobre el tambor para corregir detalles. Finalmente, se hicieron dibujos a una escala menor para ensayar las reconstrucciones iconográficas de los diseños de las membranas (fig. 12).

Examen y análisis del estado de conservación antes del tratamiento

En esta etapa se midieron los límites de nuestra intervención y se plantearon la técnica y los materiales a emplear. Aquí se hicieron necesarios exámenes físicos y químicos previos a la intervención del objeto cultural. Los resultados permitieron realizar la propuesta de tratamiento pertinente.

El tambor presentaba un regular estado de conservación, con fragmentos sueltos y faltantes en un 25% de su superficie total aproximadamente. A la luz de los criterios actuales de restauración, la intervención anterior empleó materia-

les inadecuados, como aquella pasta de resane, dura, de color marrón oscura y áspera al tacto, muy difícil de quitar sin deteriorar la frágil estructura de la pieza. La superficie interna de la estructura de tablillas presentaba extensas e intensas cavidades por efecto de xilófagos que consumieron el interior de muchas de ellas, al punto de que peligraba la estabilidad total de la pieza. Los restos de las membranas se sostenían sobre dos discos de cartón que también fueron afectados por los insectos.

El examen visual de la capa pictórica reveló que la policromía que presenta la superficie del cuero es, aparentemente, una mezcla de arcillas ricas en óxidos de fierro, comúnmente dominados «ocres». Un fragmento suelto del cuero pintado visto al microscopio estereoscópico definió compuestos de piritas y cuarzo, además de otras partículas no identificadas²⁸. En la etapa de pruebas de solubilidad y resistencia al tratamiento se ensayaron distintos disolventes como agua, alcohol y acetona, determinándose que el agua destilada era el más adecuado para la limpieza, ya que



Figura 12. Repasado de los diseños de la membrana A sobre papel canson. Detrás de este papel se encuentra el calco de papel celofán realizado directamente sobre la pieza (Foto: Milano Trejo Huayta.)

²⁷ La lámina plástica se conoce en nuestro medio como «papel celofán» y la cinta adhesiva se caracteriza por su fácil desprendimiento sin dejar huellas.

²⁸ El aglutinante usado para fijar el pigmento al cuero posiblemente fue algún tipo de resina vegetal. El análisis especializado queda aún pendiente.

permite retirar adherencias y contaminantes de la superficie del cuero sin afectar la pátina de la misma.

Tratamiento seguido

Consistió en lo siguiente:

- a) *Limpieza mecánica y superficial del tambor tanto externa como internamente*

En este proceso se retiraron alas, pupas y excremento de xilófagos alojados en las cavidades cavernosas tanto del viejo cartón como de las tablillas de la estructura de la caja de resonancia del tambor.

- b) *Limpieza mecánica y superficial del cuero*

Realizada con agua destilada, liberándolo del polvo y manchas con el objetivo de acercarnos a su apariencia original.

- c) *Retiro de los soportes deteriorados y contaminados de cartón*

Los soportes estaban adheridos a los restos de las membranas originales, al parecer por medio de cola animal usada por los carpinteros. Este procedimiento se realizó en seco y de forma mecánica a fin de evitar el contacto con el agua. Asimismo, se retiraron las etiquetas antiguas, las bolsitas de preservantes colgadas internamente y restos de las estaquillas o clavos de madera sueltos y/o flojos. En este estado el tambor registró un peso de 1,7 kg (fig. 13).

- d) *Fumigación mediante la aplicación de preservante*

Este proceso se realizó después de la limpieza mecánica y retiro de las láminas de cartón prensado. Para ello, se aplicó una solución de preservante de madera, un compuesto órgano-metálico de estaño (1%) e hidrocarburo alifático (99%), sin contenido de cloro. Recomendada, dada su inocuidad para el material y poca toxicidad para el que aplica²⁹.

Esta operación se realizó mediante la utilización de un frasco con aspersor, a fin de que el preservante cubra la superficie interna del tambor de manera uniforme, evitando la acumulación zo-



Figura 13. Retiro del antiguo soporte de cartón de la membrana B. (Foto: V. F. H.)

nificada y, por ende, su saturación con humedad.

- e) *La consolidación de las superficies internas del tambor*

Este procedimiento se realizó con la finalidad de otorgar solidez a la estructura del tambor, después del retiro de las láminas de cartón. El consolidante aplicado fue una resina termoplástica disuelta en una solución al 3% de acetona químicamente pura, ventajosa por la inmediata volatilidad y rápido secado. Del mismo modo, se procedió a consolidar los aros de contención de las tablillas en el interior del tambor, una de cuyas piezas estaba rota. Aquí se aplicó un consolidante pastoso que consistió en una mezcla de acetato de polivinilo con una carga de aserrín. Al medio de la unión se introdujo un injerto, a manera de tarugo de madera, entre las dos cavidades de la rama que formaba el aro roto.

- f) *Restituciones en las tablillas de la caja de resonancia*

Este procedimiento se realizó previa utilización de un aislante (papel de seda) ubicado entre la madera y la materia de reintegración, es decir, cera de abeja y cera microcristalina en proporción de 50% de cada una, agregando aserrín de madera

²⁹ Se descartó el uso de pentaclorofenol ya que es altamente tóxico para las personas y con el tiempo forma cristales en la superficie aplicada.

de cedro previamente tratada con preservante. Posteriormente, se procedió a la revisión de las tablillas a fin de complementar la labor de limpieza o extracción de restos de excremento de polilla, aun en las estructuras poco invisibles y que producían cierto sonido con el movimiento de la pieza. Se ubicaron las cavidades con excrementos y se rellenaron nuevamente, para finalmente dar un acabado homogeneizando las superficies internas de las tablillas. Posteriormente, se procedió a consolidar los bordes de la caja de resonancia que mostraban cavernas y desniveles, utilizando como pasta de relleno cera con parafina y aserrín en proporción de 1 en 1, para otorgarle una consistencia más densa y modelable (fig. 14).

g) *Soporte de acrílico para las membranas de sostén*

El soporte consta de dos listas de acrílico de 3 cm de ancho, aproximadamente 40 cm de largo y 2 mm de espesor colocadas en X cuyos extremos descansaron en los bordes de los aros de ramas a los cuales se ataron las tablillas. Previamente se descartaron la aplicación de aros y la colocación de una varilla central de acrílico en el eje central del cuerpo del tambor debido a que no fueron necesarios para evitar el hundimiento de las nuevas membranas de sostén y dar solidez a la caja de resonancia. Sobre las dos listas de acrílico se procedió a colocar el nuevo cuero sostén de ganado caprino.

Este nuevo cuero estuvo previamente preparado, curtido y sin pelos, para cumplir la función de sostén de las membranas originales. Se realizó un ensayo en papel y luego en cartón, a modo de molde, antes de proceder a su corte y montaje. Se dejaron bordes a fin de hacer solapas de fijación que se adherirían luego a los bordes de la caja de resonancia³⁰. El proceso de ensamblado se inició por la membrana A, que, por ser más completa, ofrecía mayor dificultad para colocar las piezas de acrílico y deslizar la membrana de soporte. La unión central de las bandas de acrílico dispuestas en X se efectuó con la aplicación del adhesivo Superglu compuesto a base de cianoacrilato³¹. La fijación de los extremos de la X de acrílico a la superficie del aro de ramas del tambor se realizó con la aplicación de cera en proporción de 1 a 1, a manera de estuco sobre las superficies de los extre-

mos de la X hasta lograr su adherencia al aro del tambor y las soguillas que las ataban quedando fuertemente unidas entre sí. Esto otorgó la estabilidad y consistencia necesarias para sostener las membranas auxiliares y originales del tambor.

b) *Reintegración de elementos faltantes y color*

Debido a la conservación de gran parte de los diseños originales de la membrana A, en un primer momento se consideró la posibilidad de reconstruirlos en la medida que podían ser completados. Sin embargo, la deformación sufrida por el cuerpo del tambor y la contracción del cuero, principalmente, no lo permitieron. De modo que se optó por pintar de un solo color las zonas restituidas. Este proceso fue el último paso del tratamiento y está considerado como opcional según las normas internacionales de conservación. Sin embargo, orientándonos por los criterios técnicos aplicables según el caso o la patología del material, se decidió llevarlo a cabo buscando el equilibrio y la recuperación estética de la pieza. Para superar el ligero desnivel que presentaba el sostén de cuero y los originales de las membranas, se volvieron a aplicar nuevas piezas de cuero ajustadas a las formas de los faltantes. Finalmente,



Figura 14. Alisamiento de la cera de relleno de las tablillas en la parte interna de la caja de resonancia. (Foto: V. F. H.)

³⁰ Se realizaron ensayos previos para determinar el tipo de adhesivo a utilizar para fijar las membranas de soporte. Estos ensayos se hicieron sobre fragmentos del cuero nuevo aplicando Paralot B-72 en una solución al 25% y 50%, así como con cera microcristalina. Esta última no dio resultado.

³¹ Este adhesivo tiene las características de resistencia mecánica e inocuidad, elevada velocidad de fraguado, además de ser apropiado para unir superficies pequeñas con buen encaje, pero no funciona como relleno. No es recomendable para superficies porosas porque penetra en exceso, las superficies muy ácidas pueden llegar a impedir el fraguado del adhesivo y las alcalinas lo aceleran; en superficies muy húmedas pega rápidamente. Finalmente, hay que guardar cierta precaución en su uso pues puede afectar la piel y los ojos.

se cubrieron las superficies del cuero nuevo con un pigmento a base de minerales solubles en agua, hasta obtener un tono violáceo oscuro (10R-2.5/2), marcando la diferencia tonal con el original. Esta propuesta buscó resaltar los diseños y no obstaculizar demasiado su visión, y al mismo tiempo no producir un efecto chocante para el espectador. Finalmente, la pieza restaurada completamente alcanzó un peso de 2,462 g³² (fig. 15).

VII. Reflexiones finales

Un diccionario quechua de comienzos del s. xvii consigna el vocablo *tinya* para un «atabal» (tamborcillo) y *Tinyay camayok* «para el que los tañe, o los hace» (González Olgúin, 1989 [1608]: 343). Al parecer, había una especialización en la confección de este tipo de instrumento musical que, aparte de exigir conocimiento y destreza en el uso de los materiales constructivos de la caja de resonancia, demandó iguales habilidades para el procesamiento de la piel que lo cubrió, así como para su decoración por medio de pigmentos de origen mineral cuya aplicación tiene cierta relación con la pintura sobre telas pero apela a otra calidad y variedad de colores.

El estilo constructivo de este tipo de tambores habría seguido vigente hasta por

lo menos inicios del período Intermedio Tardío (ca. xii-xv d. C.). Así lo atestigua un tambor de similar confección de probable estilo Chancay temprano existente en la colección permanente del Museo de la Universidad José Faustino Sánchez Carrión de Huacho. Este extraordinario espécimen ostenta una iconografía más simplificada basada en diseños geométricos y otros muy estilizados, en los cuales se empleó sólo tres colores: negro (delineador), blanco (fondo) y rojo (rellenador). Constituye el segundo de los dos únicos ejemplares completos de su tipo que conocemos, por lo que su estudio y análisis se torna importante para la organología precolombina andina³³.

Algunas danzas e instrumentos musicales tradicionales habrían persistido en la región nor-central de la costa hasta fines del siglo xix y tal vez primeras décadas del xx. Al respecto, un viajero francés refiere un episodio interesante de su paso por el valle de Supe:

«Allí escucho el sonido del tambor indio, caigo en plena fiesta; no se ven más que gentes emperejiladas con los oropeles del gusto más barroco. Plumas, pañoletas de todos los colores, enmarcan el rostro, el torso y las piernas; a lo largo de las pantorrillas hay una hilera de pequeños cascabeles llamados *maichiles*» (Wiener, 1993 [1880]:77).



Figura 15. Tambor de Huarney restaurado. (Foto: M. T. H.)

³² Para complementar el trabajo se construyó una caja de madera tratada con preservante, dentro de la cual se colocó la pieza envuelta en papel de seda blanco. Una etiqueta externa indica sus principales características y los índices de humedad y temperatura recomendadas para su almacenamiento. El Departamento de Materiales Orgánicos del museo no cuenta con un ambiente con temperatura y la humedad controladas, lo que obliga a que el tambor se almacene en el Departamento de Textiles y/o Restos Humanos del museo, que cuentan con equipos de aire acondicionado.

³³ Para una discusión de la importancia de los tambores en rituales y danzas Inca, véase Gudemos (2005: 42-44).

³⁴ Agradecemos al doctor Heiko Prümers de la Kommission für Archäologie Außereuropäischer Kulturendes Deutschen Archäologischen Instituts y a la especialista en textiles andinos Mary Frame por la lectura, observaciones y comentarios a este artículo. Asimismo, por sus sugerencias a Rommel Ángeles Falcón del Museo de Sitio Huaca Malena en el valle de Asia. Finalmente, nuestro reconocimiento al personal técnico del MNAHP que colaboró con la conservación y restauración de esta singular pieza de la música, el ritual y la iconografía del Horizonte Medio peruano.

Asimismo, ilustra un tambor de la misma localidad cuya caja de resonancia «está hecha de placas de tronco de agave, recubiertas de una piel de asno y armada de cuerdas de áloes» (*Ibid.*:78). Aunque no se detalla la técnica del armado y los tensores de las membranas de resonancia están confeccionados –al parecer– de ramas que forman dos pares de aros externos sujetos con cuerdas de fibra vegetal, no deja de llamar la atención el uso de «placas» de agave.

Los procesos socioeconómicos generados en la historia reciente del país, entre los cuales podemos mencionar la construcción de la carretera Panamericana a partir de los años treinta del siglo pasado y el fenómeno de migración del campo a la ciudad y de la sierra a la costa, han ejercido considerable influencia en la composición de las comunidades tradicionales de la costa nor-central y, por ende, en sus costumbres festivas y musicales³⁴.

Bibliografía

BOLAÑOS, César (1985): «La Música en el Antiguo Perú», en *La Música en el Perú*, pp. 1-64. Patrono Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca (2005): *La Religión en el Antiguo Perú*. Instituto Nacional de Cultura. 2.^a edición. Lima.

FRAME, Mary (1994): «Las Imágenes Visuales de Estructuras Textiles en el Arte del Antiguo Perú». *Revista Andina*, núm. 2: 295-371. Cusco.

(1991): *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American Peoples*. University of Pennsylvania, Philadelphia.

FUNDACIÓN EL MONTE (2001): *Wari. Arte Precolombino Peruano*. Centro Cultural El Monte. Sevilla enero-marzo 2001. Catálogo de exposición.

GONZALEZ OLGUÍN, Diego (1989 [1608]): *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Quichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 3.^a edición. Lima.

GUDEMOS, Mónica (2005): «Capac, Camac, Yacana. El Capac Raymi y la Música Como Emblema de Poder». *Anales del Museo de América*, núm. 13: 9-52. Madrid.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1950-51): «Instrumentos musicales peruanos». *Revista del Museo Nacional*, T. XIX y XX. Lima.

KROEBER, Alfred L. (1925): «The Uhle Pottery Collections from Supe», en *University of California publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. 21, núm. 6:235-264, plates 70-79.

MAKOWSKI, Krzysztof (2001): «Los Personajes Frontales de Báculos en la Iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿Tema o Convención?». *Boletín de Arqueología PUCP*, núm. 5: 337-373. Lima.

MENZEL, Dorothy (1977): *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.

(1968): *La Cultura Huari*. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza, S. A. Lima.

(1960): «Reviewed Work: La Religión en el Antiguo Perú by Rebeca Carrión Cachot de Girard». *American Antiquity*, vol. 26, núm. 2: 289-290.

MESELDZIC, Zivana (1998): *Pieles y Cueros del Perú Precolombino*. Sociedad Geográfica de Lima.

MUNSELL Soil Color Charts (2000). Revised Washable Edition. 617 Little Britain Road, New Windsor, NY 12553.

OAKLAND Rodman, Amy y Arabel FERNÁNDEZ (2000): «Los Tejidos Huari y Tiwanaku: Comparaciones y Contextos». *Boletín de Arqueología, PUCP*, núm. 4: 119-130. Lima.

PRÜMERS, Heiko (2000): «“El Castillo” de Huarmey: Una Plataforma Funeraria del Horizonte Medio». *Boletín de Arqueología, PUCP*, núm. 4, 2000: 289-312. Lima.

(1990): «Der Fundort “El Castillo” im Huarmeytal, Peru. Ein Beitrag zum Problem des Moche-Huari Textilstils. *Mundus Reibe Alt-Amerikanistik*, Band 4 (2 vols.), Holos Verlag, Bonn.

(1989): «Tejidos del Horizonte Medio del Valle de Huarmey», en *The Nature of Wari. A Reappraisal of the Middle Horizon Period in Peru*. Czwarono, Meddens and Morgan (ed.). BAR, International Series 525, Oxford.

REISS, J. Wilhelm y M. Alphons STÜBEL (1998 [1880-87]): *The Necropolis of Ancon in Peru. A Contribution to Our Knowledge of the Culture and Industries of the Empire of the Incas*. Vol. I, II. A. Asher & Co. Berlin. Hannover Facsimile Edition.

³⁴ Agradecemos al doctor Heiko Prümers de la Kommission für Archäologie Außereuropäischer Kulturen des Deutschen Archäologischen Instituts y a la especialista en textiles andinos Mary Frame por la lectura, observaciones y comentarios a este artículo. Asimismo, por sus sugerencias a Rommel Ángeles Falcón del Museo de Sitio Huaca Malena en el valle de Asia. Finalmente, nuestro reconocimiento al personal técnico del MNAHP que colaboró con la conservación y restauración de esta singular pieza de la música, el ritual y la iconografía del Horizonte Medio peruano.

- RUIZ ESTRADA, Arturo (1999): «Textilería Prehispánica Chancay», en *Tejidos Milenarios del Perú*, pp. 505-535. Lima.
- TAYLOR, Gerald (1987): *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta. IEP-IFEA. Lima.
- TELLO, Julio C. (2005): «Arqueología del Valle de Nepeña. Excavaciones en Cerro Blanco y Punkurí», en *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, núm. 4, Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- THEILE BRUHMS, Johanna María (1991): *El ABC de la Conservación. Guía Práctica para la Conservación y Restauración de Objetos y Obras de Arte*. Arrayán Editores. Santiago de Chile.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel (1999): «Las Telas Pintadas Prehispánicas de la Cultura Chancay». *Tejidos Milenarios del Perú*, pp. 537-551. Lima.
- (1995) *Telas Pintadas Precolombinas de la Costa Peruana*. Banco Central de Reserva del Perú. Fondo Editorial. Lima.
- UHLE, Max (1991 [1903]): *Pachacamac. A Reprint of the 1903 Edition by Max Uhle*. The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania. Philadelphia.
- WIENER, Charles (1993 [1880]): *Perú y Bolivia. Relato de Viaje*. Traducción, Edgardo Rivera Martínez. IFEA, UNMSM. Lima.