



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA  
REPRESENTACIÓN  
UNIVERSIDAD DE CHILE - SEDE NORTE

DECANO

SAMUEL CLARO V.

DIRECTOR:

LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:

MARÍA ESTER GREBE

JEFE REVISTA MUSICAL CHILENA:

MAGDALENA VICUÑA

---

AÑO XXVIII      Santiago de Chile, Octubre-Diciembre 1974      Nº 128

---

## ORGANOLOGIA VERNACULA DE CHILE

### S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO . . . . .	3
MARIA ESTER GREBE: Instrumentos musicales precolombinos de Chile . . . . . (Instrumentos diseñados por Millapol Gajardo)	5
LUIS MERINO: Instrumentos musicales, cultura mapuche y el <i>Cautiverio feliz</i> del Maestre de Campo Francisco Núñez y Bascuñán . . . . .	56
Presencia del pueblo de Chile en la inauguración del Templo Votivo de Maipú . . . . .	96
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS: <i>María Ester Grebe</i> . "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin-American Music". Reseña de Robert Stevenson . . . . .	98
<i>Andrés Sas Orchassal. La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera Parte. Historia General. Segunda Parte. Diccionario Biográfico.</i> Reseña de Robert Stevenson . . . . .	99
<i>Arndt von Gavel. Investigaciones musicales de los archivos coloniales en Perú.</i> Reseña de Robert Stevenson . . . . .	101
<i>Anuario Musical</i> , xxvi-1971. Reseña de Robert Stevenson . . . . .	104
<i>Elizabeth Terán e Isidro Pardo S. Hacia una metódica activa de la Educación Musical. Ayudas Metodológicas</i> . . . . .	105
<i>Samuel Claro. Antología de la Música Colonial en América del Sur.</i> Reseña de Luis Merino . . . . .	106
Reunión Anual Número Cuarenta de la Sociedad Norteamericana de Musicología . . . . .	109
IN MEMORIAM: Alfonso Leng Haygus. Por Roque Esteban Scarpa y Samuel Claro . . . . .	109

## Colaboran en este número

MARÍA ESTER GREBE. Investigadora y profesora de Etnomusicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; investigadora y profesora de Antropología Cultural en la Facultad de Medicina, Sede Norte, y profesora del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología, Sede Oriente, de la misma Universidad. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los dos años siguientes trabajos de investigación y estudios de Etnomusicología y Antropología en E.E. UU., haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. Dichas actividades se desarrollaron en las Universidades de California, Los Angeles, y en la Universidad de Indiana junto a los profesores Charles Seeger, Mantle Hood, Klaus Wachsmann, George List y otros. Desde 1969, realiza labores académicas en Antropología Cultural para la Facultad de Medicina, desarrollando líneas de investigación en medicina tradicional chilena —aborigen y folklórica— y en cultura mapuche, publicando, como producto de dicho trabajo, una serie de artículos tanto en Chile como en el extranjero, algunos de ellos en colaboración con alumnos de Medicina.

Como fruto de su investigación etnomusicológica —realizada en Chile a partir de 1963—, ha publicado una serie de trabajos entre los cuales se cuentan: *The Chilean Folk Verso: A Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs: A Comparative Study" (*Ethnomusicology*, xi, 3, 1967, pp. 326-342); "Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica" (*Revista Musical Chilena*, xxiii, 107, 1969, pp. 7-31); "Clasificación de Instrumentos Musicales" (*Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, 1971, pp. 18-34); "Proyecciones de la Etnomúsica en la Escuela y en la Creación Artística" (CIDEM, Pan American Union, 1971, pp. 85-91); "Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music" (*Anuario Musical*, xxvi-xxvii, 1972-73); "Indigenous Music of Chile" (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, en prensa); "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico" (*Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, 1973, pp. 3-42); "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche" (*Revista Musical Chilena*, xxviii, 126-127, 1974, pp. 47-79); "La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico" (*Revista Musical Chilena*, xxviii, 126-127, 1974, pp. 80-111); Cristina Alvarez y María Ester Grebe: "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales" (*Revista Musical Chilena*, xxviii, 126-127, 1974, pp. 21-46). Ha participado en varios congresos internacionales e interamericanos de Etnomusicología, Antropología y Folklore Musical. Sus publicaciones incluyen colaboraciones recientes en *Die*

*Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Alemania Federal), *Ethnomusicology* (Middletown, EE. UU.), *Grove's Dictionary* (Londres), *Anuario Musical* (Barcelona) y *RILM Abstracts* (Nueva York). Actualmente prepara publicaciones para UNESCO (París) e INHUEF (Venezuela). Es miembro de las siguientes sociedades científicas en su especialidad: Society for Ethnomusicology, Sociedad Chilena de Antropología, American Anthropological Association, International Folk Music Council, American Musicological Society e International Musicological Society.

**LUIS MERINO.** Licenciado en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología, Universidad de Chile; Magister en Musicología de la Universidad de California y Doctor en Musicología de la Universidad de California. Desde 1973 Coordinador de la Carrera de Musicología y Director de *Revista Musical Chilena*.

Compositor de obras sinfónicas, de cámara, música incidental y una Misa Litúrgica.

Para el Instituto de Musicología de Colonia, con el auspicio de la fundación Franz Thyssen de Amsterdam, realizó una investigación sobre "Música y Sociedad en el Valparaíso Decimonónico". Actualmente está trabajando en el estudio para el *Grove's Dictionary* sobre "Educación Musical en Latinoamérica desde 1800 a la fecha".

En *Revista Musical Chilena* ha publicado estudios sobre "Los Cuartetos de Gustavo Becerra"; "Roberto Falabella Correa (1926-1958), el Hombre, el Artista y su Compromiso"; "Fluir y Revenir de la poesía de Neruda en la Música Chilena"; "Instrumentos Musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez Pineda y Bascuñán".

Su tesis para el grado de Magister versó sobre "The Keyboard Tiento in Spain and Portugal" y el doctoral sobre "The Masses of Francisco Guerrero (1528-1599)".

# *Instrumentos musicales precolombinos de Chile\**

por *María Ester Grebe*

## I. INTRODUCCIÓN.

Uno de los testimonios arqueológicos que documentan en forma irrefutable el pasado musical de las culturas precolombinas de América lo constituyen, sin lugar a dudas, sus instrumentos musicales. Mediante el análisis de sus especies y de su correspondiente morfología y funciones, es posible reconstruir —aunque fragmentariamente— el pasado e inferir el nivel de desarrollo musical de pueblos carentes de escritura. Ellos admiten, asimismo, explorar y captar en forma aproximada el lenguaje sonoro instrumental de épocas pretéritas, posibilitando, en algunos casos, el estudio de escalas musicales o bien de alturas y timbres aislados. Además, ellos permiten inferir —ya sea mediante el estudio comparado de fuentes bibliográficas o bien a través de la confrontación del pasado arqueológico con el presente organológico-musical de los grupos indígenas vigentes— las agrupaciones instrumentales características de una época o área cultural y sus correspondientes funciones sociales. Por último, ellos permiten determinar críticamente y en forma objetiva los orígenes o raíces culturales de los instrumentos vernáculos contemporáneos y su correspondiente proceso de permanencia y cambio. En efecto, la presencia o ausencia de éstos en los sitios arqueológicos es un poderoso argumento para poder corroborar o descartar el origen precolombino de un instrumento o familia instrumental, ofreciendo un criterio certero para determinar cuales de ellos corresponden a préstamos culturales incorporados al patrimonio indígena en épocas posteriores a la Conquista.

En Chile, gracias a la tesonera y abnegada labor científica de muchos arqueólogos nacionales —entre ellos, Medina, Latcham, Cornely, Nielsen,

---

\*La investigación del presente trabajo ha sido aprobada y financiada por la Comisión Central de Investigación Científica de la Universidad de Chile. Su desarrollo ha sido posible gracias a la generosa cooperación de diversos arqueólogos y directores de museos regionales chilenos, quienes han brindado a la presente autora la posibilidad de estudiar valiosos ejemplares de instrumentos musicales contenidos en sus colecciones arqueológicas. Por tanto, la investigadora suscrita agradece la cálida y gentil colaboración de los arqueólogos Sres. Guillermo Focacci, Gustavo Le Paige, Lautaro Núñez, Zulema Seguel y Dillman Bullock, a quienes rinde con este trabajo un homenaje a su valiosa labor científica orientada a descubrir nuestras raíces culturales americanas.

Los datos empíricos aquí descritos y evaluados han sido recolectados en su totalidad por la autora del presente trabajo. A ellos tuvo acceso la Sra. M. I. Mena, quien colaboró durante algunas etapas fragmentarias interrumpiendo finalmente su participación en él.

Mostny, Iribarren, Le Paige, Núñez, Focacci, Seguel, Bullock, Orellana, etc.—, ha sido posible incluir en las colecciones de museos regionales y locales ejemplares de instrumentos musicales precolombinos chilenos de gran valor e interés; y, asimismo, contribuir a su conocimiento sistemático mediante la publicación de estudios científicos. Entre estos últimos, se cuentan diversos estudios arqueológicos, generales y específicos, que incluyen descripciones de uno o más instrumentos musicales precolombinos de Chile<sup>1</sup>. A ellos se suman algunos trabajos que enfocan en mayor profundidad aspectos de la organología chilena precolombina, los cuales constituyen una base bibliográfica sustancial para la presente investigación. Sobresale, en este sentido, la serie de cuatro trabajos de Jorge Iribarren sobre instrumentos musicales del norte chileno (1949, 1957, 1969 y 1971), modelos de orden y precisión metodológica que aportan una sólida contribución a la organología arqueológica de Chile.

El primer aporte de Iribarren (1949:187) está incorporado en su estudio de la colección Brüssain de Ovalle, que analiza piezas diaguitas del período clásico entre las cuales se destaca una pequeña ocarina con embocadura central y dos orificios laterales de digitación profusamente decorada. El segundo aporte del mismo autor (1957:12-21) consiste en un estudio sistemático de algunos ejemplares de flautas de pan, silbatos, ocarinas y sonajas del norte chico. En una contribución posterior Iribarren (1969:91-109) nos ofrece una excelente visión panorámica de los instrumentos musicales precolombinos del norte de Chile agrupados en tres familias: idiófonos, membráfonos y aerófonos, ampliándose la descripción de esta última. Y, finalmente, en su cuarto estudio (1971:7-36) este autor ofrece una descripción detallada y sistemática de los instrumentos arqueológicos del norte chico, los cuales incluyen un amplio grupo de aerófonos —silbatos rectos y acodados, flautas verticales y de pan, y una ocarina— a los cuales se suma el estudio de una sonaja y dos apéndices con anotaciones musicales. Ningún trabajo posterior sobre el tópico que tratamos podría prescindir de los antedichos trabajos científicos, cuyo descriptivismo fino y objetividad unidos a sus valiosos datos empíricos abren un cauce fértil en la investigación organológica de nuestro país.

<sup>1</sup>Cabe destacar, entre los trabajos más antiguos, los aportes de Medina (1882:295-302), Boman (1908:230-745), Uhle (1917:162), Amberga (1921:98-100), Joseph (1930:1128-1135), Latcham (1938:139-325), Ryden (1944:200-205); entre los más recientes, se cuentan los estudios de Mostny (1944:140, 1952:6-8, 1958:379-391, 1967:136), Cornely (1956:160-161), Le Paige (1957-1958:90, 114), Lindberg (1959:27-31), Núñez (1962:199-207, 1963a:79-80), Niemeyer (1963:208-218) y Focacci (1969:61). Un importante aporte comparativo es ofrecido por los trabajos realizados en países vecinos: von Rosen (1901-1902), Ambrosetti (1907-1908), Debenedetti (1917), Mead (1903 y 1924), Márquez Miranda (1934), Casanova (1946) y Mason (1957).

Otra contribución de considerable importancia es el estudio de Lautaro Núñez (1962:199-207) de los instrumentos musicales de madera del norte de Chile, en el cual se estudian tambores, trompetas, flautas y cencerros precolombinos. Su autor supera el mero nivel descriptivo mediante la integración de los instrumentos a su correspondiente contexto cultural, enfatizando sus funciones y connotaciones extramusicales.

Asignamos, además, un valor comparativo relevante a aquellas obras que enfocan la organología precolombina de América, tanto en general como de las áreas culturales limítrofes de Chile en particular. En primer término, Izikowitz (1935) aporta un brillante y completísimo estudio general sobre la organología indígena pre y postcolombina de Sudamérica. Entre los trabajos dedicados a los instrumentos del Perú prehispánico, cabe señalar a D'Harcourt (1925), Sas (1938), Jiménez Borja (1951) y Castro Franco (1961), quienes ofrecen datos empíricos sobre los instrumentos musicales de las antiguas culturas andinas. Por su parte, la organología precolombina del noroeste argentino es estudiada con esmero por Aretz (1946); y la de las culturas prehispánicas de México por Campos (1925) y Martí (1955 y 1961).

La presente revisión bibliográfica nos permite constatar la inexistencia de un trabajo general sobre los instrumentos prehispánicos de Chile. Aunque se posee algunos estudios sobre instrumentos del norte chileno, no sucede igual con la organología de la extensa zona centro-sur, sobre la cual se cuenta con escasas referencias bibliográficas<sup>2</sup>.

Por tanto, la finalidad general del presente trabajo consiste en realizar un estudio sistemático de orientación descriptiva, taxonómica y comparativa de los instrumentos precolombinos de Chile<sup>3</sup>. En un nivel específico, se intenta identificar las raíces indígenas prehispánicas de nuestros instrumentos musicales vernáculos por medio de la ubicación, clasificación y descripción de sus fuentes arqueológicas, pertenecientes a las colecciones de los Museos Regionales chilenos. Se intenta, asimismo, explorar y describir sus funciones tanto musicales —a través de un estudio de afinaciones de aerófonos— como socioculturales, mediante una comparación crítica de fuentes bibliográficas y datos arqueológicos. En un nivel aplicado, es nuestro propósito proporcionar a la Educación Musical escolar y universitaria un valioso material didáctico consistente en un estudio de instrumentos musicales pertenecientes a nuestro pasado prehispánico, ordenado según procedimientos taxonómicos modernos, en los cuales se incorpora el sistema decimal.

<sup>2</sup>Entre ellas, se destacan los aportes de Medina (*op. cit.*), Amberg (*op. cit.*), Joseph (*op. cit.*) y Lindberg (*op. cit.*).

<sup>3</sup>Un informe preliminar del presente trabajo fue presentado en Iquique durante un Congreso en 1973. El actual forma parte de un proyecto de investigación más amplio de la misma autora consistente en un libro sobre organología chilena titulado *Instrumentos Musicales Vernáculos de Chile*, actualmente en preparación.

## II. MATERIAL Y MÉTODO.

De acuerdo a los objetivos propuestos, los materiales del presente trabajo consisten en 170 instrumentos musicales precolombinos pertenecientes a las colecciones de diversos Museos Arqueológicos chilenos, incluyéndose tanto materiales de exposición como algunos de depósito. Con este fin, se ha trabajado en doce Museos recolectándose, en cada uno de ellos, datos empíricos consistentes en fotografías, dibujos y documentación del material estudiado<sup>4</sup>. Motivado por razones teóricas y técnicas —puesto que es de interés confrontar los materiales pre y postcolombinos indígenas e hispánicos en un nivel comparativo—, se recogió paralelamente información y se adquirió instrumentos musicales vernáculos contemporáneos —folklóricos y aborígenes— de las regiones estudiadas con el fin de formar y organizar una colección organológica que hasta el momento asciende a 79 piezas. El siguiente Cuadro 1 presenta una información resumida sobre el antedicho trabajo de terreno —efectuado en su totalidad por la presente autora— incluyendo fechas de recolección, número de ítem, lugares de depósito de las piezas, museos o colecciones, cantidad de instrumentos precolombinos y postcolombinos estudiados.

Nuestro trabajo se ha orientado según una ordenación metodológica general inductiva, la cual ha requerido del empleo de procedimientos y técnicas básicas específicas de descripción, clasificación y comparación, distinguiéndose tres etapas:

1. *Método descriptivo*. Cada instrumento perteneciente a la muestra antedicha fue estudiado mediante la descripción específica de tres aspectos fundamentales: morfología, funciones y afinaciones musicales, cuando ello fue posible.

1.1. *Morfología*. Se estudió, con la máxima precisión posible, tanto la forma, materiales, construcción, accesorios y decoración como otros aspectos específicos de cada instrumento.

1.2. *Funciones*. Se intentó indagar y precisar las funciones culturales, sociales y musicales desempeñadas por cada instrumento o familia instrumental precolombina. Para ello se consultaron principalmente referencias bibliográficas arqueológicas y se analizaron —cuando ello fue posible— las connotaciones extramusicales en la situación de una pieza en relación a su contexto arqueológico y los signos y símbolos visibles ubicados ya sea en su decoración, materiales o accesorios.

<sup>4</sup>Tomando como base dichas fotografías y dibujos documentados, el Sr. Millapol Gajardo ha elaborado los dibujos técnicos que ilustran el presente trabajo. Agradecemos su excelente aporte técnico, en el cual se aprecia tanto su fina precisión y rigurosa objetividad como su sensibilidad artística.



CUADRO 1

MUESTRA TOTAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES PRE Y  
POSTCOLOMBINOS ESTUDIADOS

Mes y año de Recolección	Items del Inventario	Depósito (Lugar)	Museo o Colección	Cantidad	
				Instrum. Precolomb.	Instrum. Postcolomb.
1967-1972	1-79	Santiago	M. E. Grebe		79
ix-1971	1-24	Arica	San Miguel de Azapa	24	—
ix-1971	25-32	Arica	E. Meza	—	8
ix-1971	33-37	Iquique	Arqueológico, U. de Chile	5	—
ix-1971	38-39	Iquique	Regional, U. del Norte	2	—
ix-1971	40-46	Iquique	E. Carrión	—	7
ix-1971	47-51	Calama	Arqueológico, U. de Chile	5	—
ix-1971	52-54	Antofagasta	Arqueológico, U. de Chile	3	—
ix-1971	55-57	Antofagasta	Regional, U. del Norte	—	3
ix-1971	58-106	San Pedro de			
		Atacama	Arqueológico	48	1
xii-1971	107-113	Temuco	De la Frontera	—	7
i-1972	—	Punta Arenas	De la Patagonia	—	—
			Salesiano	—	—
iii-1972	114-126	Angol	Araucano	8	5
i-1973	127-203	Concepción	Laboratorio Andalién,		
			U. de Concepción	75	2

1.3. *Afinaciones musicales.* Se procedió a grabar en cinta magnetofónica las afinaciones musicales de aquellos aerófonos en buen estado de conservación que aún emitían sus sonidos con nitidez. Dichas afinaciones fueron posteriormente transcritas y analizadas.

2. *Procedimiento taxonómico.* Se procedió a clasificar sistemáticamente la totalidad del material organológico recogido, para lo cual se empleó el procedimiento decimal de Hornbostel y Sachs (1914, 1961), cuyo punto de partida es la naturaleza del cuerpo vibratorio<sup>5</sup>. Dicho material clasificado fue agrupado posteriormente por área y subárea de difusión cultural.

3. *Técnica bibliográfica comparativa.* Paralelamente se realizó una amplia revisión bibliográfica crítica, consultándose para este efecto tanto estudios arqueológicos e históricos, como organológicos específicos de diversos autores nacionales y extranjeros. Se utilizaron referencias cruzadas a partir de bibliografías e índices claves.

<sup>5</sup>A este criterio inicial, se agregan otros niveles relacionados con la morfología, función, ejecución musical y otros aspectos (*op. cit.*). Véase al respecto Grebe (1971a), trabajo en el cual se analizan críticamente algunas clasificaciones organológicas incluyendo aquella de Hornbostel y Sachs como base principal.

El investigador que se enfrenta al estudio de los instrumentos musicales chilenos del pasado prehispánico debe encarar problemas metodológicos de diversa índole, los cuales emergen en gran parte debido a la calidad incompleta o fragmentaria de las colecciones arqueológicas, a la carencia de información sobre nomenclatura, ejecución musical y funciones socioculturales, y a la divergencia de criterios existente entre los arqueólogos en materias de cronologías.

Sabemos que la investigación arqueológica está lejos de poder ofrecer una visión completa de nuestro rico pasado organológico. Esto es particularmente notorio en la zona centro-sur, en la cual, debido al clima húmedo y exceso de lluvias, no se han podido conservar aquellos numerosos instrumentos musicales confeccionados con materiales perecibles, tales como caña, calabaza o madera; es posible, entonces, recuperar sólo un fragmento de ese pasado representado por los instrumentos musicales líticos. Por el contrario, debido a la situación climática óptima del norte grande chileno —caracterizada por su sequedad y carencia total de lluvias—, se han conservado allí numerosos instrumentos musicales de materiales diversos; con ellos se recupera el pasado musical en forma más completa aunque no exhaustiva.

Por carecerse de información acerca de la nomenclatura organológica tradicional prehispánica, es posible conocer los diversos nombres regionales o locales asignados a un mismo instrumento, a sus variedades o partes constituyentes, sólo a través de los términos indígenas vigentes o bien mediante la información de cronistas. Se ignora, asimismo, las peculiaridades específicas de su ejecución y de su música instrumental. En consecuencia, nos enfrentamos a la imposibilidad real de reconstruir la música precolombina, debiendo satisfacer nuestra curiosidad con el estudio de las afinaciones aisladas de algunos aerófonos, los cuales, por poseer sonidos fijos permiten deducir escalas aunque con algún margen de error; o con la imagen musical que nos brinda la música indígena y mestiza actual que ostenta diversos grados de aculturación.

Poco conocemos acerca de las funciones ceremoniales y festivas y las proyecciones socioculturales de los instrumentos precolombinos, pudiendo inferirse algunos aspectos claves en el estudio de las tumbas de músicos y sus respectivos ajuares; y en las relaciones establecidas por los arqueólogos entre la distribución de complejos culturales, sus correspondientes contextos mágico-religiosos y la presencia en ellos de instrumentos musicales. Es posible inferir, asimismo, sus connotaciones extramusicales, funciones e implicancias socioculturales a través de la confrontación de datos etnográficos acerca del uso de los instrumentos vigentes.

Por último, existe el problema de la carencia de datos cronológicos fidedignos y de las discrepancias surgidas por esta situación. A esto se suma

la poca abundante cronología comprobada mediante las pruebas de C14 y las divergencias de criterios existentes sobre esta materia, particularmente entre los arqueólogos del Norte Grande y Perú<sup>6</sup>. Todo ello nos obliga a considerar algunos datos aquí presentados como sujetos a ulteriores revisiones y rectificaciones.

Por todas las razones recién expuestas, el presente estudio organológico que enfoca pueblos chilenos carentes de escritura, deberá tender necesariamente a enfatizar aspectos descriptivos, morfológicos, taxonómicos y de dispersión geográfica. No obstante sus limitaciones, esto contribuirá a aclarar problemas de origen, características y distribución de los instrumentos actuales en relación al pasado precolombino, y a discutir su pertenencia al tronco indígena o hispánico, o bien su calidad sincrética.

Considerando la existencia de áreas interculturales y conexiones supranacionales existentes entre Chile y sus países vecinos limítrofes, los instrumentos musicales precolombinos no pueden estudiarse adecuadamente sin tomar en cuenta dichas vinculaciones que afectan a por lo menos cuatro países colindantes. De especial importancia es el área cultural aymará chileno-boliviano-peruano-argentina para el estudio de la organología de la provincia de Tarapacá; el área atacameña chilena y diaguita-calchaquí argentina para los instrumentos del desierto de Atacama; el área diaguita chileno-argentina para los instrumentos del Norte Chico; y el área mapuche chileno-argentina para el caso de los instrumentos musicales líricos precolombinos de los araucanos.

Deseamos dejar en claro la naturaleza general y exploratoria del presente trabajo, por lo cual éste no presentará resultados inmutables sino susceptibles de modificaciones y adiciones futuras en la medida en que crezcan y se sistematicen las colecciones arqueológicas de nuestro país y se produzcan estudios regionales especializados<sup>7</sup>. Desarrollados en profundidad, dichos estudios serán los que aportarán una visión más detallada y completa del tópico que tratamos.

### III. RESULTADOS.

Un estudio de la dispersión geográfica y caracterización general de los 170 instrumentos musicales precolombinos estudiados permite distinguir cuatro

<sup>6</sup>Confróntese al respecto las opiniones de Focacci (1969:60), Núñez (1969:140; 1972:30-37), Dauelsberg (1972a:15-25; 1972b:38-44) y Lumbreras (1972:27-29). Un claro progreso en materia de cronología se logra en los trabajos de Orellana (1963a, 1963b y 1964), como asimismo en los trabajos de L. Núñez en general.

<sup>7</sup>En este sentido, cabe señalar los trabajos regionales del norte chico de J. Iribarren, modelos en su género; y el trabajo segmental, actualmente en marcha, basado en la colección Focacci del Museo San Miguel de Azapa, a cargo del Prof. de Educación Musical Francisco Palma del Departamento de Arqueología de la Universidad del Norte, Sede Arica.

áreas organológicas primitivas chilenas: 1. Norte grande, 2. Norte chico, 3. Centro-sur y 4. Austral.

El área organológica del norte grande abarca las provincias de Tarapacá y Antofagasta, y corresponde a las áreas culturales aymará-quechua y atacameña. Sus instrumentos musicales están contruidos con una gran variedad de formas y materiales: caña, madera, hueso, calabaza, piedra, metal, cuero y arcilla, los cuales han podido preservarse debido al clima extraordinariamente propicio. Los aerófonos constituyen la clase principal, seguidos por los idiófonos y membranófonos. En un nivel específico, se diferencian dos subáreas organológicas que gravitan en torno a los complejos culturales de Arica-Pica y San Pedro de Atacama. En la primera de ellas, la flauta de pan adquiere gran importancia y significación cultural, secundada por tambores, sonajas, trompetas y otros aerófonos. En la segunda, se produce una expansión y proliferación de especies sin que por ello desaparezcan los instrumentos musicales de Arica-Pica, produciéndose una sumación de rasgos organológicos. La flauta de pan pierde su supremacía siendo sustituida por las ocarinas, sonajas de calabaza, campanas metálicas y de madera. Los aerófonos multiplican sus especies —trompetas, flautas traversas y quenás—; y, por el contrario, el tambor de marco no aparece representado.

El área organológica del norte chico se extiende por la provincia de Coquimbo y se identifica con el área cultural diaguita. Por razones climáticas más que culturales, se produce una reducción de las especies instrumentales y de sus materiales. Se han conservado sólo aerófonos: silbatos, ocarinas, flautas de pan y pifilkas contruidas generalmente de piedra y por excepción de madera o arcilla, habiendo prácticamente desaparecido los idiófonos y membranófonos, salvo algunas sonajas. Esta área organológica no aparece escindida del norte grande sino vinculada a éste por medio del uso común predominante de los silbatos y ocarinas líticas, que adoptan formas similares a aquellas del complejo cultural San Pedro.

El área organológica centro-sur se extiende desde la provincia de Aconcagua hasta la de Chiloé, comprendiendo la extensa área cultural mapuche con sus ramificaciones regionales picunches, huilliches, pehuenches y lafquenches. Su clima húmedo y lluvioso ha permitido la conservación exclusiva de instrumentos musicales líticos: pifilkas simples y dobles, flautas de pan, ocarinas y silbatos. Esta área organológica está estrechamente relacionada con el norte chico por medio del uso común de los antedichos aerófonos líticos, con ciertas variantes formales.

El área austral, que abarca las provincias de Aisén y Magallanes, carece de representación de instrumentos musicales precolombinos. Una visita a los museos de Punta Arenas permitió a la autora del presente trabajo constatar este hecho. Esto no significa que los fueguinos —alacalufes, yaganes y onas— no hayan poseído instrumentos musicales. En efecto, Gusinde (1931-1937:

I y II) y Hornbostel (1936:365-366 y 1948:88-89) mencionan el uso de flautas de hueso de pájaro, sonajas enfiladas de concha, capas de piel sacudidas, bastones de ritmo, cueros enrollados, ramas, palos y los propios puños del hombre. Aun estos rudimentarios instrumentos musicales han desaparecido hoy día entre los sobrevivientes indígenas.

En suma, las áreas culturales indígenas precolombinas de Chile aymará-quechua, atacameña, diaguita y mapuche —todas ellas agroalfareras— ofrecen una clara identificación de sus correspondientes organologías, aun cuando existen vinculaciones entre grupos colindantes establecidas mediante el uso de instrumentos, materiales y formas comunes. Dichas vinculaciones se extienden interculturalmente hacia países limítrofes: Argentina, Perú y Bolivia, revelando la amplitud y profundidad de los lazos culturales que los unen y la riqueza de sus manifestaciones musicales indoamericanas generadas en un pasado remoto. En cambio, las culturas fueguinas de nómades cazadores-recolectores aparecen desvinculadas de las anteriores por poseer un patrimonio organológico distinto y muy rudimentario.

Los resultados que siguen ofrecerán una descripción sintética de sus tres grandes clases: idiófonos, membranófonos y aerófonos<sup>8</sup>. En ellos descansa un mundo sonoro arcaico, profundo e inédito. En ellos aflora la artesanía milenaria de los pueblos agroalfareros andinos del Pacífico. En ellos reside el origen de muchas expresiones musicales vernáculas vigentes. Pero en ellos permanece oculto para siempre el arte musical prehispánico de Chile, sutil medio de comunicación y expresión artística de los primeros hombres de nuestra tierra.

## 1 IDIÓFONOS

A pesar de su reducido número de especies instrumentales, los idiófonos precolombinos forman un grupo representativo circunscribiéndose a zonas arqueológicas concentradas en el norte grande y, excepcionalmente, en el norte chico. Dichos instrumentos se reducen a sonajas enfiladas o globulares y campanas individuales o en manojos, destacándose entre ellos por su cantidad y variedad las campanas individuales de madera y metal y las sonajas de calabaza. El siguiente cuadro agrupa los idiófonos precolombinos chilenos tomando en consideración tanto la clasificación organológica decimal (Hornbostel y Sachs, 1914 y 1961) como sus materiales y ubicación de los sitios arqueológicos (véase Cuadro 2):

### 1.1. *Sonajas enfiladas.*

Ryden (1944:200) las ubica en el río Loa e Iribarren (1969:91) señala la presencia de ejemplares singulares provenientes de Chiu-Chiu en el Museo

<sup>8</sup>Los cordófonos se excluyen por ser inexistentes en todas las culturas chilenas estudiadas.

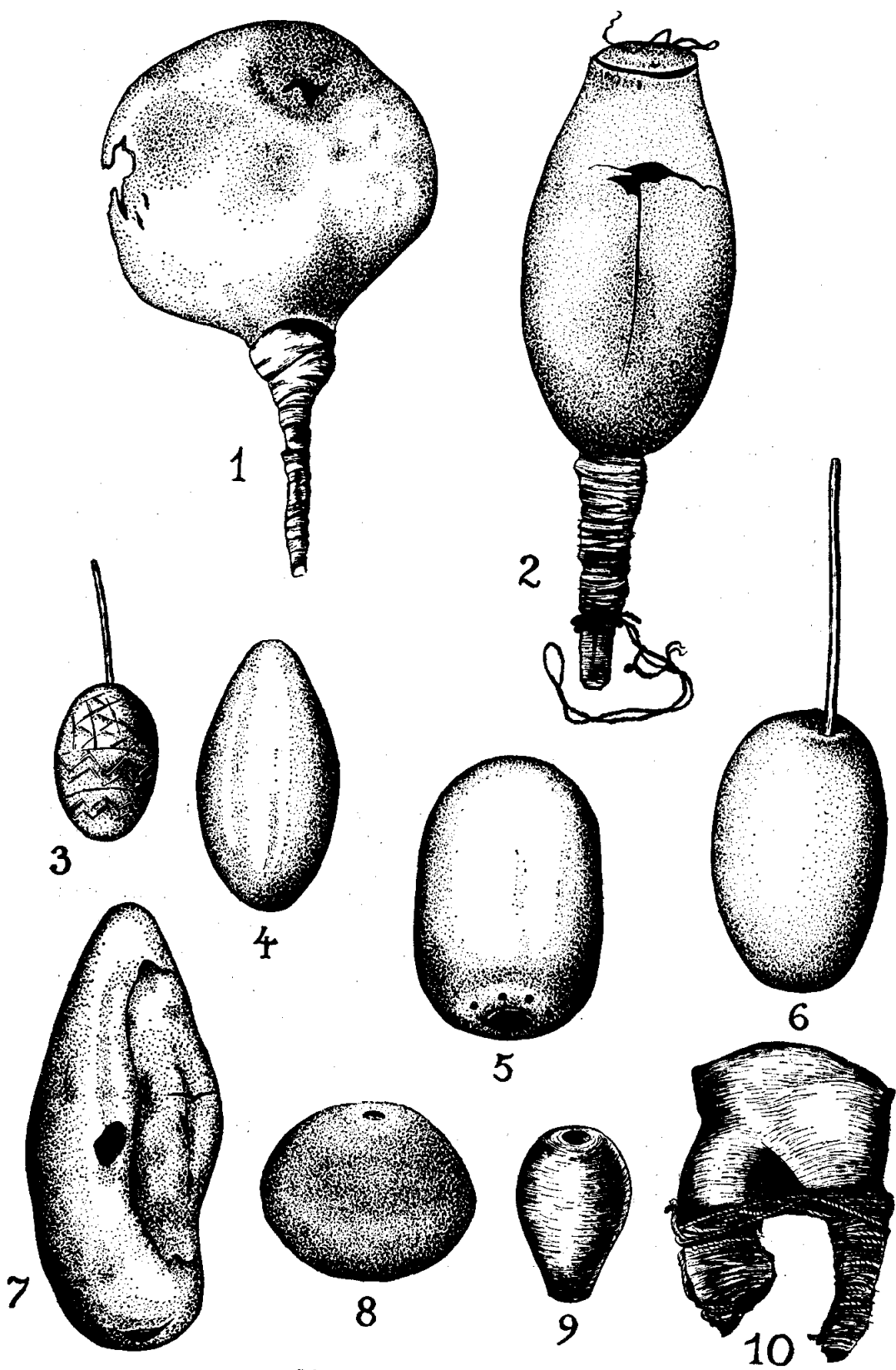
## CUADRO 2

## CLASIFICACION DE LOS IDIOFONOS PRECOLOMBINOS DE CHILE

<i>Tipo de idiófono</i>	<i>Especie de idiófono</i>	<i>Clasificación</i>	<i>Material</i>	<i>Ubicación de los sitios arqueológicos y referencias bibliográficas</i>	
sonajas	enfiladas	112.111	frutos secos	Río Loa (Ryden, 1944:200), Chiu-Chiu (Iribarren, 1969:91).	
	globulares	112.13	calabaza	Arica (Uhle, 1917:162), Azapa, Quebrada de Tarapacá, San Pedro de Atacama	
			madera	San Pedro de Atacama	
			cuero	Arica (Uhle, 1917:162), Patillos (Iquique)	
			arcilla	Altovalsol (Iribarren, 1971:34-35)	
campanas	individuales con badajos	111.242.122	madera	Azapa, Pica, río Loa, San Pedro de Atacama, Chiu-Chiu, Calama, Quillagua, Camarones, Taltal, Pisagua (Boman, 1908:614; Latcham, 1938:141; Mostny, 1952:7-9, 1961:12; Núñez, 1962:204)	
	individuales con un mazo	111.242.121	madera	San Pedro de Atacama	
	en manojos sin badajos (sonajas)	111.242.221/ 112.111	cobre	Arica, Pocomá, Pica, San Pedro de Atacama, río Loa, área diaguita (Iribarren, 1969:92); Antofagasta, Paposó, Taltal, Obispito, Chiu-Chiu, Toconao, Caldera, Taltal (Latcham, 1938:232,424)	
				bronce	Antofagasta, Caldera y Taltal (Latcham, 1938:322)
				plata oro	Arica San Pedro de Atacama

de La Serena. A juzgar por los hallazgos de Ambrosetti (1907-1908:267), parecen corresponder al área diaguita. Están formados por hiladas de frutos secos ahuecados, agujereados en la base y con cortes laterales, los cuales contienen en su interior "una semilla o grano que permite emitir un sonido opaco con alguna sonoridad apreciable" (Iribarren, *op. cit.*: 92).

La dispersión geográfica transandina prehispánica de este instrumento



Lám. I. IDIOFONOS: sonajas globulares

queda comprobada por las especies arqueológicas recogidas en el noroeste argentino —La Paya, Casabindo, Morohuasi y Puna de Jujuy— (Aretz, 1946: 21). Se trata de cascabeles hechos con frutos secos recortados, cada uno de los cuales aparece enfilado en un cordel a la manera de un collar. Las cápsulas de fruta aparecen agujereadas y con semillas o piedrecillas introducidas en su interior. Tanto las especies chilenas como las argentinas corresponden al fruto seco del *juglans australis* o nogal silvestre, el cual se distribuye en el área diaguita chileno-argentina (Izikowitz, 1935:48). Su dispersión geográfica en el resto de América abarcó, además, las culturas quechua, aymará y azteca; el Chaco y el Amazonas, lugares en los cuales es vigente y común en la actualidad. Se le supone conectado con ceremonias de contexto mágico-ritual (*ibid.*: 53-55).

### 1.2. Sonajas globulares.

La presencia de sonajas de calabaza, madera, cuero y arcilla en las colecciones de los museos de Arica, Iquique, San Pedro de Atacama y La Serena es un testimonio de la amplia dispersión de este instrumento en el norte chileno. Presenta una forma y tamaño variable que depende tanto de la forma natural de la calabaza y de las posibilidades de sus materiales sustitutivos como de factores culturales, locales o regionales.

La pieza de Arica —exhumada por G. Focacci en un cementerio de Azapa (AZ 70) — correspondería a una cultura del período formativo Alto Ramírez (ca. 0 DC). Su forma elipsoidal es ancha, con 21,5 cm. de alto total y 13 cm. de diámetro máximo. A través de las partes deterioradas de la calabaza, se constata la presencia de un palo recto delgado que atraviesa la calabaza por su eje longitudinal, traspasando su pared superior que para tal fin ha sido previamente agujereada. Dicho palo va unido a un mango de madera más grueso embobinado en lana de auquénido color café<sup>9</sup>. (Lám. 1, Fig. 1).

La pieza de Iquique —exhumada por L. Núñez en el sitio Tarapacá 40-T9 ubicado en la Quebrada de Tarapacá al interior de Iquique— constituye un ejemplar antiguo fechado con C14 en 290 DC. Presenta una forma elipsoidal angosta y alargada que concluye en su cúspide con un disco de calabaza de 3 cm. de diámetro cosido al resto de la calabaza, con lana amarilla de auquénido. Pequeños agujeros perforan la calabaza en su base inferior, a través de los cuales penetran dos puntadas largas y simétricas de cuero, una a cada lado. El mango de madera está íntegramente embobinado con lana de llama color café y lienzo. Su largo total es de 27 cm. y su diámetro máximo de 7,8 cm. (Lám. 1, Fig. 2).

En San Pedro de Atacama, aparece una hermosa colección de cinco sonajas

<sup>9</sup>Este tipo de sonaja fue ubicada en Arica por Max Uhle, quien describe su forma "con mango, parecida a la sonaja transandina" (1917:162).



de calabaza de forma ovoide, fruto del intenso trabajo arqueológico de G. Le Paige. Dos de ellas poseen asa de madera y tres carecen de ella, presentándose todas, salvo una, en muy buen estado de conservación. Pertenecen a los sitios arqueológicos Coyo Oriental, Quitor y Yaye (Lám. 1, Figs. 3, 4, 5, 6 y 7).

Las dos sonajas de Coyo Oriental (N.os 3944 y 4041) poseen sus respectivas asas de madera y corresponden a las piezas mejor conservadas. La más pequeña —de 10,8 cm. de largo total y 4 cm. de diámetro máximo— presenta una fina decoración geométrica realizada por medio de incisiones<sup>10</sup> (Lám. 1, Fig. 3). La más grande —de 22,5 cm. de largo total y 6,5 cm. de diámetro máximo— posee una superficie lisa y brillante de color café claro natural (Lám. 1, Fig. 6). El asa de ambas traspasa longitudinalmente la calabaza sobresaliendo levemente por el orificio superior.

Las tres sonajas restantes conservan la forma de las dos recién descritas aunque variando sus tamaños. A pesar de haberse perdido sus asas, se conservan indicios de su presencia en su doble agujero superior e inferior ubicados en el eje longitudinal (Lám. 1, Figs. 4, 5 y 7). En un ejemplar aparece una serie adicional de ocho pequeños agujeros que rodean el orificio de la base inferior, los cuales deben haber permitido dar mayor seguridad a la atadura del mango (Lám. 1, Fig. 5). La ubicación y tamaños de estas tres sonajas incompletas son las siguientes:

Quitor 6/3530: 11 cm. de largo por 7,5 cm. de diámetro máximo (Lám. 1, Fig. 5).

Yaye 1/1454: 10,5 cm. de largo por 5,5 cm. de diámetro máximo (Lám. 1, Fig. 4).

Quitor 3/1578: 18 cm. de largo por 7,5 cm. de diámetro máximo (Lám. 1, Fig. 7).

En las regiones donde no existían las calabazas, la sonaja fue imitada con otros materiales apropiados (Izikowitz, 1935:118-122; Sachs, 1947:27-28). Tres ejemplares excepcionales de sonajas chilenas indican la sustitución o imitación de la calabaza en madera, cuero y arcilla. El primero de ellos es una sonaja pequeña de madera muy bien conservada, perteneciente a la colección de San Pedro de Atacama (Tchecar 706), cuyo largo total y diámetro máximo alcanzan, respectivamente, a 6,6 y 4,5 cm. Su forma elipsoidal es similar al de una pera que concluye en una base angosta de 1,5 cm. de diámetro enfrentándose a una cúspide ancha, ambas igualmente perforadas para permitir la colocación del asa (Lám. 1, Fig. 9).

El segundo ejemplar —exhumado por A. Nielsen en el cementerio Patillos, situado en la costa sur de Iquique y perteneciente a la cultura Chinchorro— es una antiquísima sonaja de cuero cuya cronología corresponde a 3.000 AC (cf. Iribarren, 1969:92). Está construida con cuero o con una vejiga de

<sup>10</sup>Dichas incisiones son similares a aquellas de la cerámica incisa del complejo cultural San Pedro (Le Paige, 1963:12 y 1965:26).

animal —probablemente auquénido— con costuras laterales de lana o hilo de algodón, conservando dos asas embobinadas en lana amarilla como refuerzo y para lograr mayor suavidad en la ejecución musical. En su interior se han introducido piedrecillas o semillas<sup>11</sup> (Lám. I, Fig. 10).

El tercer ejemplar consiste en una sonaja globular de arcilla descrita por Iribarren (1971:34-35), la cual perteneció a la colección Schwenn, depositada actualmente en el Museo de La Serena. Esta sonaja (Nº 1.952) proviene de Altovalsol, Coquimbo, y está manufacturada con arcilla cocida pintada de blanco en "forma de esferoide hueco con un diámetro mayor en el plano ecuatorial y un agujero en cada polo" (*loc. cit.*). En su interior habría contenido algunas piedrecillas. Su diámetro lateral es de 11,5 cm. y el vertical de 9,5 cm. (Lám. I, Fig. 8).

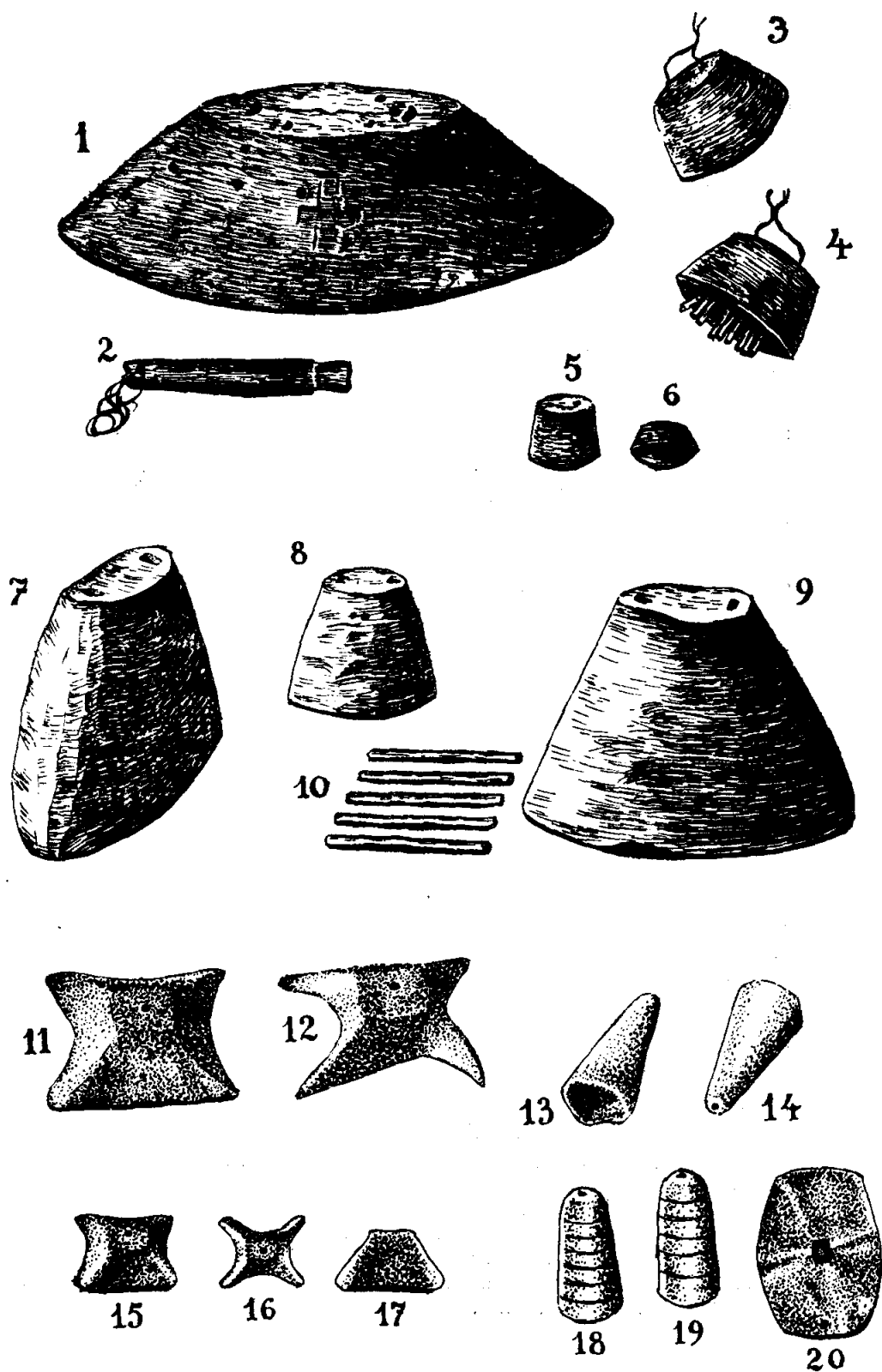
La sonaja de calabaza y sus sustitutos son instrumentos de antiquísimo ancestro y amplia dispersión en América. En el pasado precolombino, ellos fueron instrumentos musicales de gran importancia, destacándose su uso en las altas culturas de México y Perú (Campos, 1925:334-337; Martí, 1961:324-327, 336; D'Harcourt, 1925:5-7). Su distribución geográfica general coincide con las culturas agroalfareras del maíz. En el presente, son comunes "entre los aborígenes de más remoto arraigo en América" (Vega, 1946:123). Su dispersión actual abarca la mayor parte de las culturas indígenas agrícolas postcolombinas, incluyendo aquellas del área mapuche chileno-argentina, del Chaco argentino-paraguayo, del noroeste argentino, del Brasil, Colombia, Venezuela, Guayana y América Central (D'Harcourt, 1925:7; Izikowitz, 1935:97-108; Aretz, 1946:22 y 1967:28-40). Suele embellecerse con plumas, ornamento de carácter y significado mágico (Izikowitz, *op. cit.*: 104-105; Vega, 1946:89; Aretz, 1967:30-32); o bien con incisiones pirograbadas en las paredes de la calabaza. En su interior llevan diversos objetos pequeños con el fin de producir sonido por entrechoque: trozos de hierro, vidrio, semillas y piedrecillas (Izikowitz, *op. cit.*: 107-108).

Tal como ocurre en muchas culturas del resto del mundo, las sonajas indígenas americanas "son implementos esenciales en muchos ritos shamánicos" (Sachs, 1947:27). Su sonido agudo y excitante estimula el trance y acompaña las ceremonias curativas (Sachs, *loc. cit.*; Martí, 1961:336; Aretz, 1967:36). En un nivel general, es propia del ceremonial indígena arcaico de contexto sagrado (Lozano, 1941:55, 425; cf. Aretz, 1946:43), pudiéndose apreciar sus connotaciones simbólicas y mágico-religiosas (Izikowitz, *op. cit.*: 149-150; Métraux, 1963:594).

### 1.3. Campanas individuales de madera.

La primera descripción detallada de las campanas individuales de madera

<sup>11</sup>Un ejemplar parecido fue exhumado en Arica por Uhle (1917:162): una sonaja "hecha de una vejiga de animal, quizá de pescado, y llena de chinas [piedrecillas]".



Lám. II. MIFONOS: campanas de madera y metal

o cencerros del norte de Chile es proporcionada por Boman (1908:614, 744), quien se basa en materiales arqueológicos recogidos por Uhle en la Puna de Jujuy y por Senechal de la Grange en Calama. Según Boman (*ibid.*: 745), la presencia característica de las campanas de madera en la Puna de Jujuy y el desierto de Atacama “demuestra de una manera positiva que el mismo pueblo habitaba antiguamente en las dos regiones”. Latcham (1938:140) precisa esta idea afirmando que la presencia de este instrumento en ambas vertientes de la cordillera de los Andes comprueba los “contactos e infiltración de influencias atacameñas en la Puna”. En efecto, las campanas de madera han sido exhumadas en varios sitios arqueológicos del noroeste argentino, tales como Morohuasi, Casabindo, Payogasta y Salta (Aretz, 1946: 25). Su mayor cantidad de ejemplares proviene del valle calchaquí, encontrándose un número escaso en la costa del Perú —Ica, Nasca, Chancay y Pachacamac— (Izikowitz, 1935:85-86).

Como regla general, estas campanas de madera poseen una forma ovalada regular y contienen uno o más badajos largos de madera en su interior. De acuerdo a su tamaño, se distinguen dos tipos (Núñez, 1962:204): uno grande, de más de 10 cm. de largo por 10 de ancho, y otro pequeño, inferior a 10 cm. de largo y ancho. Según Núñez (*ibid.*: 207), las grandes —que alcanzan tamaño notable— han pertenecido a complejos ceremoniales, puesto que “resulta muy difícil aceptar que hayan sido usadas bajo el cuello de auquénidos en el tráfico interregional, por lo desmesurado de su tamaño”<sup>12</sup>. Una prueba de su función ritual es proporcionada por la presencia de este instrumento en los ajuares de personajes dedicados a actividades mágico-religiosas, posiblemente chamanes (*ibid.*: 206). En estos casos, las campanas grandes aparecen con frecuencia con restos de colorantes rojizos. Dichas campanas han sido exhumadas en cementerios del valle del Loa, San Pedro de Atacama, Chiu-Chiu, Calama, Quillagua, Taltal y Pisagua (Latcham, 1938:141), coincidiendo su dispersión con el *complejo del rapé*<sup>13</sup> (Mostny, 1952:7-9, 1961: 12; cf. Núñez, 1962:204). (Véase Lám. II, Figs. 1, 7 y 9).

El tipo más pequeño de campana de madera se ubica en los mismos sitios arqueológicos recién nombrados, agregándose a éstos los hallazgos de algunas especies de Arica —Playa Miller y San Miguel—, Camarones 1 y Pica (Núñez, *loc. cit.*; Iribarren, 1969:92). Es claro que la función de los cencerros pequeños ha estado asociada al pastoreo y tráfico de auquénidos, los cuales los llevaban al cuello (Izikowitz, 1935:89; Latcham, 1938:140; Ryden, 1944:200). Son “elementos de uso común en pueblos de domesticación del ganado, en

<sup>12</sup>Mostny (1952:8) afirma al respecto que “los cencerros de madera servían para fines rituales o eran instrumentos de música tal como ahora todavía se usan los cencerros de bronce en los antiguos bailes atacameños”.

<sup>13</sup>Se denomina *complejo del rapé* una área cultural andina caracterizada por la presencia de las tabletas y tubos para aspirar rapé.

pueblos pastoriles que deben estar relacionados con las culturas agroalfareras de toda el área" (Iribarren, *loc. cit.* Véase Lám. II, Figs. 3, 4, 5, 6 y 8).

Una especie muy diferenciada y peculiar de campana pequeña lo constituye una pieza del sitio Azapa 15 de Arica, perteneciente al período incaico. Sus paredes exteriores poseen incisiones cuadradas ordenadas en series de cuatro, levantándose un promontorio perforado en su cúspide para su suspensión (Núñez, *op. cit.*: 205).

El total de diez campanas de madera estudiadas en el presente trabajo pertenecen a las colecciones de los Museos Arqueológicos de Calama (4) y San Pedro de Atacama (6), aunque se ha detectado con posterioridad la presencia de por lo menos dos especies adicionales en el Museo Arqueológico de Antofagasta. Las cuatro piezas de Calama pertenecen a un sitio arqueológico de la región de Lasana, en el curso superior del río Loa a 40 km. de Calama y son cronológicamente equivalentes a la cultura Tiahuanaco (ca. 700-1000 DC). Todas ellas están construidas en madera de algarrobo o tamargo y poseen forma ovalada regular con su abertura y cara superior en forma de elipse (Lám. II, Figs. 7, 8 y 9). Han poseído comúnmente grupos de badajos, a juzgar por un grupo de cinco que se presenta separado de las campanas (Lám. II, Fig. 10). Por su parte, las campanas de San Pedro de Atacama son más anchas y bajas que las de Lasana, conteniendo tres de ellas racimos de 8, 9 o 10 badajos sujetos a las campanas (Lám. II, Fig. 4). Junto a ellas, se destaca un ejemplar excepcional de gran tamaño, decorado con una figura en forma de cruz y percutido con un mazo (Lám. II, Figs. 1 y 2); y dos pequeñísimas campanas sin badajos (Lám. II, Figs. 5 y 6). Tanto las campanas de Lasana como las de San Pedro poseen dos agujeros ubicados en su cúspide —ya sea de forma rectangular (Lasana), circular u ovalada (San Pedro)—, los cuales sirven tanto para atar los badajos como para introducir la cuerda de suspensión. A ellos se suman algunos orificios laterales de función similar. Las dimensiones de las diez campanas de madera estudiadas son las siguientes (véase Cuadro 3):

#### 1.4. Campanas en manojos de metal.

Tanto en los complejos culturales de San Pedro de Atacama y el río Loa como en el de Arica y la cultura diaguita, aparecen pequeñas campanas de metal generalmente de cobre, construidas con una lámina circular o cuadrada plegada en sí misma. Según Iribarren (1969:92), son adornos que forman parte de cinturones o ligas, apareciendo, asimismo, cosidas al vestuario de danzarines y participantes rituales. Son, por tanto, sonajeros de función ceremonial ligada al culto religioso. Su dispersión geográfica abarca amplias zonas del noroeste argentino, concentrándose en el sudeste del valle calchaquí y al este de Molinos (Ambrosetti, 1899:150-151; cf. Aretz, 1946:22).

## CUADRO 3

## CARACTERÍSTICAS DE LAS DIEZ CAMPANAS DE MADERA ESTUDIADAS

Tipo	Museo, Sitio, Nº	Altura	Diám. sup.	Diám. inf.	Ilustración
Grande	1. Calama (U. de Chile) Lasana, Nº 2773	20,2 cm.	10,3 cm.	29 cm.	Lám. II, Fig. 9
	2. Calama (U. de Chile) Lasana, Nº 2320	18 cm.	10,3 cm.	25,4 cm.	Lám. II, Fig. 7
	3. Calama (U. de Chile) Lasana, Nº 2774	18 cm.	9,5 cm.	22,5 cm.	
	4. San Pedro de Atacama Quitor 9, s/n	14 cm.	20 cm.	42 cm.	Lám. II, Fig. 1
Pequeño	5. Calama (U. de Chile) Lasana, Nº 2775	8,5 cm.	6 cm.	13,2 cm.	Lám. II, Fig. 8
	6. San Pedro de Atacama Catarpe 3, s/n	6,8 cm.	7,5 cm.	11,5 cm.	
	7. San Pedro de Atacama Catarpe 3, s/n	6 cm.	6 cm.	9,5 cm.	
	8. San Pedro de Atacama Catarpe 3, s/n	5,5 cm.	7 cm.	10,5 cm.	Lám. II, Figs. 3-4
	9. San Pedro de Atacama Quitor 2, Nº 9704	4,5 cm.	3,5 cm.	5,5 cm.	Lám. II, Fig. 5
	10. San Pedro de Atacama Catarpe 2, s/n	3,1 cm.	3,5 cm.	4,8 cm.	Lám. II, Fig. 6

Izikowitz (1935:67) distingue tres especies morfológicas de campanas metálicas: cónica, piramidal y en forma de *thevetia*. En Chile, las dos primeras son representativas, siendo relativamente escasa la cónica y más frecuente la piramidal, hecho que se repite en la costa sur del Perú y el noroeste argentino. La tercera es una especie rara y escasa en forma de cascabel, de la cual Latcham (1938:325, Fig. 147.7) ha encontrado sólo dos: una en Caldera y otra en San Pedro de Atacama.

#### 1.4.1. Campanas cónicas.

Su dispersión geográfica abarca el altiplano boliviano y costa chilena de Antofagasta (Izikowitz, 1935:68-69), apareciendo discretamente en los oasis de San Pedro de Atacama<sup>14</sup>. Un grupo de tres campanitas cónicas de cobre

<sup>14</sup>Latcham (1938:232) menciona que veinte campanas de este tipo han sido exhumadas en Antofagasta, Paposo, Taltal, Obispito, Chiu-Chiu, San Pedro de Atacama, Toconao y Caldera.

sin badajo (Tchecar s/n) fue ubicado en la colección de Le Paige en el Museo de San Pedro de Atacama. Su tamaño reducido se encuadra en una altura de 3 o 3,5 cm. y un diámetro inferior de 1,5 cm., rematando en una cúspide aguda con punta perforada (Lám. II, Figs. 13 y 14).

En el mismo museo se encontró un grupo importante de campanitas de oro sin badajo, con incisiones lineales horizontales y perforación en su extremo superior. Su tamaño es de 2 cm. de altura por 1 cm. de diámetro en su base inferior, terminando en una cúspide redondeada en forma de cúpula (Lám. II, Figs. 18 y 19). De acuerdo a una comunicación personal de Le Paige, dichas campanitas de oro han aparecido cosidas en las vestimentas de algunas momias, pudiendo inferirse su uso ceremonial<sup>15</sup>.

#### 1.4.2. Campanas piramidales.

Las campanas piramidales manufacturadas en oro, plata o bronce son frecuentes en la costa sur del Perú, difundiéndose en el territorio argentino incluyendo el área diaguita-calchaquí, lugar en el cual se utilizan en la vestimenta y pelo en calidad de ornamentos (Izikowitz, 1935:71). Ambrosetti (1907-8:229), Debenedetti (1917:226) y Casanova (1930:113) ofrecen información sobre la campana piramidal en Argentina. El último de estos tres autores encontró campanas de este tipo en los sitios argentinos de Huiliche (Catamarca) y Sorcuyo (Jujuy), distinguiendo tres tipos (*ibid.*:114-115):

1. campanilla baja con bordes pequeños y perpendiculares;
2. campanilla alta de bordes plegados en forma abovedada de estrella de cuatro puntas;
3. campanilla incompleta o fuertemente presionada (deforme).

En algunos sitios arqueológicos chilenos, se han encontrado cantidades y calidades representativas de estos tres tipos de campanas piramidales<sup>16</sup>, las cuales han sido construidas generalmente con una lámina delgada de cobre plegando sus bordes por medio de golpes hasta dar la altura y forma deseada.

<sup>15</sup>Dicha comunicación concuerda con hallazgos del propio Le Paige en tumbas de Larrache (1961:21-22), cf. Orellana, 1963b:18) en las cuales se ubican en calidad de adornos de una faja o cinturón. Por otra parte, el uso ornamental femenino de las campanas cónicas metálicas ha sido evidenciado por testimonios arqueológicos y etnográficos (Métraux, 1933:242), los cuales prueban su empleo característico en el peinado femenino del Tiahuanaco prehispánico. Reaparece en el período postcolombino entre los chipaya de Bolivia y los mapuches de Chile (Izikowitz, *op. cit.*: 68-69). Su uso postcolombino entre estos últimos es apoyado por los hallazgos de Joseph (1928:137-142) y Raymond (1971:99, 104) en el cementerio de Membrillo, Cautín.

<sup>16</sup>Según Latcham (1938:324) se han encontrado en Chiu-Chiu, San Pedro de Atacama, Caldera y Taltal.

En el extremo superior, se presenta siempre una pequeña perforación para suspender el instrumento.

Para los efectos de nuestro trabajo, se ha estudiado una variada colección de estas campanas depositadas en el Museo de San Pedro de Atacama y un ejemplar excepcional de plata proveniente del Museo San Miguel de Azapa. Las campanas piramidales de cobre de San Pedro poseen las siguientes dimensiones:

CUADRO 4

## DIMENSIONES DE LAS CAMPANAS PIRAMIDALES DE COBRE (SAN PEDRO)

<i>Tipo</i>	<i>Sitio Arq.</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Altura</i>	<i>Didm. inf.</i>	<i>Ilustración</i>
Grande baja	Quitor 8	4	1,5 a 2 cm.	7,5 cm.	Lám. II, Fig. 11
Pequeña baja	Coyo Oriental y Solor 3	varias	0,8 a 1 cm.	1,8 a 2,3 cm.	Lám. II, Fig. 15
Grande alta	Toconao	5	3 cm.	6 cm.	Lám. II, Fig. 12
Pequeña alta	Coyo Oriental y Solor 3	2	1,5 a 2 cm.	3 a 3,8 cm.	Lám. II, Figs. 16 y 17
Incompleta presionada (deforme)	Tchecar	5	0,4 cm.	2,5 cm.	

Por su parte, la única campana piramidal de plata ubicada en el Museo San Miguel de Azapa pertenece a la cultura del período formativo, fase Alto Ramírez. Apareció en el sitio Azapa 70 (T 430/4927), ubicándose entre los dientes de una momia, siendo posteriormente desdoblada por su recolector. El tamaño de dicha lámina desdoblada es de 8,5 cm. de largo por 6,3 de ancho máximo. Posee un orificio rectangular en su parte central y un agujero pequeño cerca del borde inferior. Aún conserva las marcas de los pliegues que definían la forma piramidal de la campana (Lám. II, Fig. 20).

Existen evidencias proporcionadas por algunos cronistas (Cobo, 1890-1893:rv 229) que estas pequeñas campanas se usaban en calidad de sonajas atadas en hileras o formando manojos o racimos. Se colocaban en el cuerpo y vestimentas de los danzarines, ya sea alrededor del cuello como collar o rodeando los brazos y piernas como pulsera; en la cintura, el pelo o bien cosidas en la indumentaria<sup>17</sup>. El sonido se producía por entrechoque de las campanas a consecuencia del movimiento de la danza (Aretz, 1946:24). Según Izikowitz (1935:95), todas estas sonajas son una reproducción en metal

<sup>17</sup>De hecho, Boman (1908:655) ha encontrado una de estas campanitas piramidales en la Puna de Jujuy cosida a las vestimentas de una momia.



de las cápsulas de frutas, semillas, dientes o pezuñas de animales y otros materiales primitivos.

A estas campanas cónicas y piramidales, se suman otras individuales más grandes o cencerros de bronce de forma similar a la campana de madera con badajo. Aunque son muy escasas en Chile, algunas han sido ubicadas en Caldera, Taltal y Antofagasta (Latham, 1938:322).

## 2. MEMBRANÓFONOS.

De acuerdo a diversos testimonios arqueológicos y fuentes bibliográficas consultadas, el tambor de marco de parche doble se presenta —hasta el momento— como el único membranófono precolombino chileno. Constituye, además, uno de los instrumentos musicales más característicos de las culturas andinas prehispánicas. Existen pruebas de su vigencia, dispersión y destacado uso ceremonial en el Perú precolombino (Mead, 1924:313-348); D'Harcourt, 1925:13-17, Pl. VII; Izikowitz, 1931:163-175; Vega, 1946:134). Bernabé Cobo (1890-1893:IV 229) lo describe con precisión: "El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman huancar. Hacíanlos grandes i pequeños de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado i seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos i no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, i los medianos como nuestros tamborinos". Dicho instrumento se tocaba con una baqueta y poseía diversas funciones predominantemente ceremoniales relacionadas con las actividades guerreras, fiestas religiosas y ritos funerarios (D'Harcourt, *loc. cit.*). Su uso ritual chamánico o medicinal es atestiguado por el Inca Garcilaso (1723:184), Guamán Poma de Ayala (cf. Lastres, 1941:123, Fig. 3) y Lozano (1941:55).

En Chile, algunos valiosos aunque escasos ejemplares de este instrumento precolombino son originarios en su totalidad del norte grande. Las piezas arqueológicas recogidas en Quillagua y Huacho (Izikowitz, 1935:185) corresponden a un tambor de dos parches que cubren completamente un marco de madera atados con una banda angosta de cuero (*loc. cit.*). Sin embargo, la mayor cantidad de tambores chilenos provienen de las zonas de Arica y Pica, encontrándose en ambas algunas variedades de tambor de marco con doble parche, con o sin asa; la forma del marco es ya sea cilíndrica o en forma de reloj de arena. Los materiales de los tambores de Arica incluyen desde la corteza de árbol y la arcilla hasta el hueso cetáceo y el cactus seco *larmata* (Iribarren, 1969:93); aquellos de Pica incluyen, además de la madera, las placas de caña cubiertas de huano.

Cinco ejemplares representativos de este membranófono han sido incluidos en el presente trabajo. Dos tambores de madera —exhumados por G. Focacci y pertenecientes al Museo San Miguel de Azapa— corresponden, res-

pectivamente, a los sitios Playa Miller 3 y 4 de Arica (PLM 3, 67-1-1516 y PLM 4, 27-1519-59), ubicados cronológicamente en el período Gentilar (ca. 1350 DC). Ambos están confeccionados en una lámina curva de corteza de árbol cuya forma cilíndrica recta posee las siguientes dimensiones: 16 cm. de alto por 15,5 de diámetro y 16 cm. de alto por 14 cm. de diámetro. A pesar de que en el pasado sus extremos estuvieron cubiertos por dos membranas cuya tensión se producía mediante ataduras de hilos de lana (Iribarren, 1969:93), en la actualidad ellos carecen de dichos parches<sup>18</sup> (Lám. III, Figs. 1 y 2).

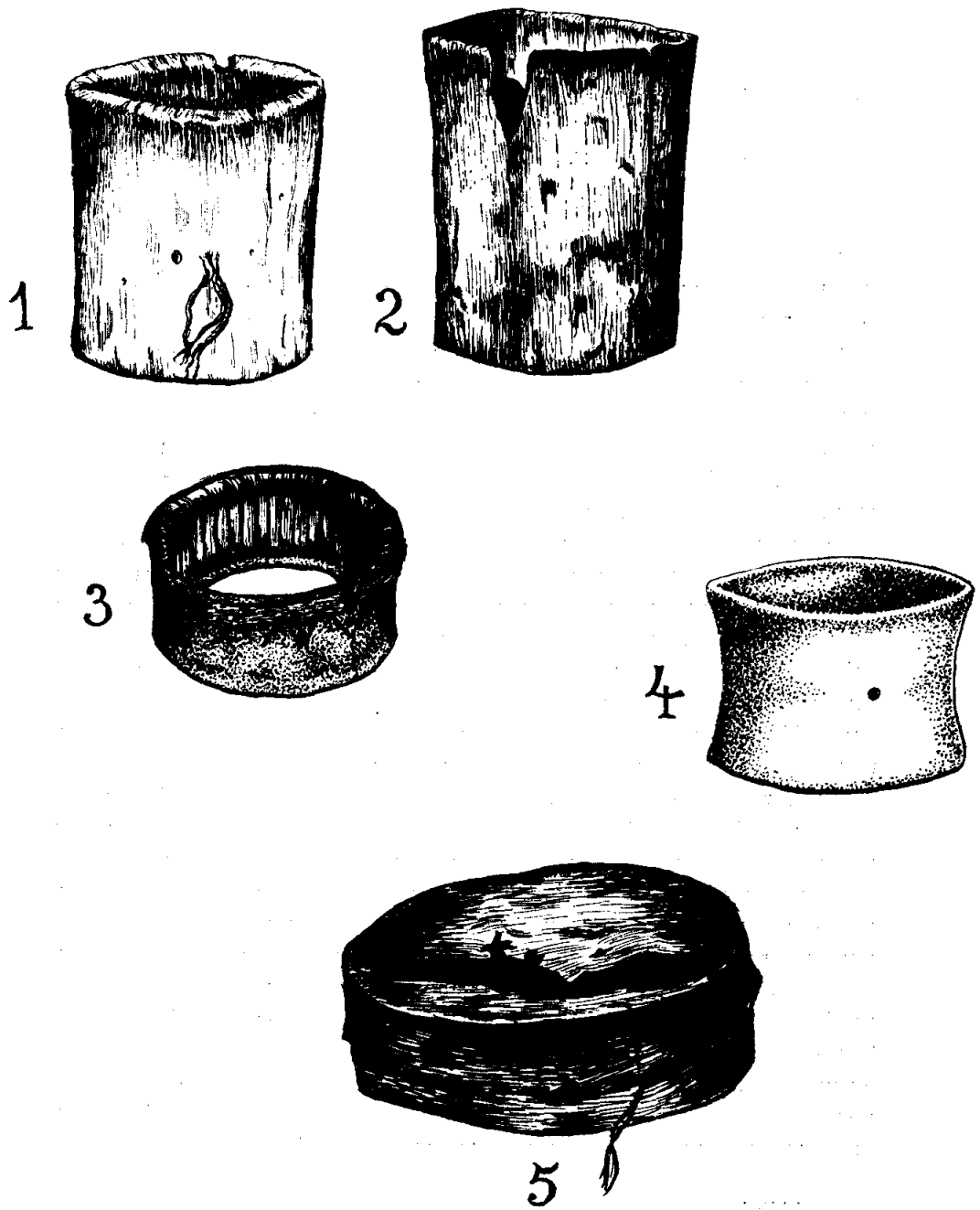
Un interesante tambor de arcilla en forma de reloj de arena de poca curvatura pertenece al mismo museo y fue exhumado por G. Focacci en el sitio Playa Miller 4 (PLM 4, 7021), correspondiendo por tanto al período Gentilar (ca. 1350 DC). Aunque su diámetro de 15,5 cm. es similar al de los tambores de madera recién descritos, su altura se reduce a 9,8 cm. Un agujero ubicado en el sector medio del marco parece haber servido para introducir una asa y/o atar los parches (Lám. III, Fig. 4).

Otra pieza excepcional —proveniente del sitio Pica 8 (PI 8, S-J, T 2)— fue recolectada por L. Núñez y depositada en el Museo Arqueológico de Antofagasta (U. de Chile). Pertenece, por tanto, al complejo cultural Pica correspondiente a un período de agricultura tardía cuya cronología se ubica en C14 1000 DC. Está construido con placas delgadas de caña yuxtapuestas y aseguradas por medio de dos aros de madera en sus rebordes superior e inferior<sup>19</sup>. Una capa de huano cubre íntegramente su pared exterior. Un resto de membrana permanece aún adherida a la pared superior, pudiéndose apreciar claramente los restos de sus ataduras en forma de V hechas con lana café finamente retorcida. Dos orificios ubicados en su sector medio han servido probablemente para introducir un asa. Sus dimensiones corresponden a 6,8 cm. de altura por 15 de diámetro (Lám. III, Fig. 3).

Y, por último, el quinto tambor estudiado pertenece al mismo sitio arqueológico, recolector y Museo (PI 8, S-I, T 28), formando parte del mismo complejo cultural y cronología. Se trata de un tambor construido con una lámina de madera de corteza de chañar arqueada cuyos extremos han sido perforados y atados con cordeles. Tanto ambos extremos como el propio marco aparecen completamente cubiertos por dos membranas de pellejo de

<sup>18</sup>Estos y los demás tambores estudiados se clasifican de acuerdo al sistema decimal como 211.322, por ser un membranófono golpeado directamente, de marco, con asa y de doble parche. Esta descripción técnica se complementa con las descripciones modernas de los arqueólogos. Muy similar a los dos tambores de madera, es un tambor exhumado en un yacimiento preincaico de Arica, formado por una lámina de corteza de árbol cilíndrica cubierta en un extremo por piel de pelcano o *guajache* (Núñez, 1962:199-200). La función y contexto cultural de este instrumento ha sido señalada por Focacci (1959:2).

<sup>19</sup>Obsérvese su notable semejanza con el tambor de Huacho descrito por Izikowitz (1935:186), construido con placas de madera yuxtapuestas.



Lám. III. MEMBRANOFONÓS: tambores de marco de parche doble

llama, las cuales se unen mediante una atadura en forma de V confeccionada con lana café de llama. Sus dimensiones corresponden a 7,2 cm. de altura por 24,5 de diámetro (Lám. III, Fig. 5)<sup>20</sup>.

El excelente estado de conservación de las dos piezas arqueológicas recién descritas ha permitido constatar la existencia de un tipo de atadura en forma de V que une ambos parches. Este rasgo ha sido considerado por mucho tiempo como un indicador de ancestro hispánico correspondiente al tambor militar de la Conquista. Es posible reconsiderar críticamente este argumento. Los tambores de Pica prueban la coexistencia del antedicho tipo de atadura en el seno de las culturas andinas prehispánica y europea. La congruencia de sus rasgos morfológicos —producida a través del contacto cultural del período de la Conquista— favoreció y reforzó su persistencia, continuidad y fuerte vigencia personificada en la caja nortina actual.

Izikowitz (1935:184) afirma al respecto que aunque el tambor de doble parche fue empleado durante el período precolombino en el Perú —cuya existencia ha sido comprobada por numerosas reproducciones de cerámica—, los tambores modernos *quechua* y *aymará* “son imitaciones típicas de los instrumentos europeos con su ligadura en forma de Y y W” (*loc. cit.*). Por el contrario, el tambor de marco de los *chipaya*, vigente en el sureste de Bolivia, ostenta una fisonomía muy similar al antedicho tambor precolombino del Perú y al tambor chileno de Pica (Lám. III, Fig. 5) recién descrito (*ibid.*:190). Su marco está cubierto por dos membranas, las cuales aparecen atadas en su sector medio con una ligadura corta en forma de V.

A juzgar por las evidencias arqueológicas acumuladas y analizadas por Izikowitz (1935:190-191), Focacci (1959:2) y Núñez (1962:205-206), los membranófonos han desempeñado importantes funciones ceremoniales, destacándose entre ellas las actividades chamánicas. En efecto, se ha observado que los personajes que desempeñan una función ceremonial poseían una marcada jerarquía social dado el abundante ajuar existente en sus tumbas, en el cual se incluyen algunos instrumentos musicales (*loc. cit.*). En el estudio de Focacci (*loc. cit.*) de una tumba encistada de Playa Miller (Arica), el rico y abundante ajuar de un músico evidencia tanto su destacada jerarquía social como su actividad mágico-religiosa en la cual los instrumentos musicales —dos cencerros, un tambor de madera y dos flautas de pan— han desempeñado un importante papel (cf. Núñez, *loc. cit.*).

### 3. AERÓFONOS.

No debe sorprendernos la rica variedad y profusión de aerófonos precolombinos ubicados en las excavaciones arqueológicas de Chile, puesto que es la

<sup>20</sup>Un tambor muy similar, descrito e ilustrado por Izikowitz (1935:185), proviene de excavaciones en Quillagua, río Loa. Está completamente cubierto por dos membranas, las cuales se unen con una banda angosta de cuero.

clase instrumental más desarrollada y numerosa de la organología indígena sudamericana. En efecto, pareciera que "cada uno de los tipos de construcción de flautas conocidas en el mundo fue también conocido por los indígenas" (Izikowitz, 1935:409), siendo posible inferir de este hecho que sus instrumentos preferidos fueron los aerófonos.

En Chile, la predilección por estos instrumentos se manifiesta en la variedad y cantidad de especies contenidas en sus dos familias principales: flautas y trompetas. La primera incluye a los antepasados de algunos instrumentos indígenas vigentes: la *pifilka*, la flauta de pan y la *quena*; y a algunos instrumentos extintos en Chile, tales como las flautas traversas, ocarinas y silbatos líticos y flautas dobles de hueso. Por su parte, la segunda familia está representada por la trompeta natural tubular vertical, incluyéndose variedades rectas y curvas, con o sin embocadura.

Puede apreciarse en forma evidente la variación cultural y regional de los materiales de estos aerófonos. Así, en las provincias del norte grande —Tarapacá y Antofagasta— se utiliza la caña, madera, hueso, calabaza, piedra y arcilla; mientras que en el amplio territorio que abarca el norte chico y la zona centro-sur —Coquimbo a Llanquihue— se observa un brusco cambio en el uso predominante de la piedra. Es obvio que la vegetación y clima regionales han sido factores determinantes tanto en la selección y uso de estos materiales como en la preservación o desaparición de aquellas especies instrumentales construidas con materiales perecibles. Es así como el clima húmedo y lluvioso de la zona centro-sur ha permitido la conservación exclusiva de instrumentos musicales líticos, aunque la práctica musical mapuche actual sugiere que sus materiales debieron ser más numerosos en el pasado. Por el contrario, el clima seco y carente de lluvias del norte grande ha posibilitado la preservación casi intacta de una gran cantidad de instrumentos construidos con materiales perecibles. El Cuadro 5 ofrece una clasificación de los aerófonos precolombinos de Chile.

### 3.1. *Trompetas.*

Todos los ejemplares de trompetas indoamericanas son naturales, es decir carentes de mecanismos para la variación tonal que es producida utilizando los labios vibrátiles del instrumentista (Izikowitz, 1935:215-216). Su dispersión geográfica prehispánica se concentró en el área andina, empleándose en su construcción tanto la calabaza como la cerámica, madera y metal (D'Harcourt, 1925:25-28). En el noroeste argentino, su presencia es atestiguada por diversos arqueólogos —tales como von Rosen (1901-1902:88-89), Ambrosetti (1907-1908:270) y Debenedetti (1917:61)—, restringiéndose sus materiales al hueso y la madera (Aretz, 1946:35). Actualmente su difusión es vasta y abarca la totalidad del área andina, el Matto Grosso y el sur del Amazonas, incluyendo Centroamérica y México (Izikowitz, 1935:215-216).

## CUADRO 5

## CLASIFICACION DE LOS AEROFONOS PRECOLOMBINOS DE CHILE

<i>Tipo de aerófono</i>	<i>Especie de aerófono</i>	<i>Clasificación y descripción</i>	<i>Material</i>	<i>Ubicación de los sitios arqueológicos y referencias bibliográficas</i>
flautas	flauta vertical simple	421.111.12 flauta sin aeroducto, vertical, individual, extr. inf. abierto, con orif. digit., embocadura sin muesca.	hueso	Arica (Uhle, 1922: Lám. II, Fig. 1); Taltal (Latchesam, 1938:198); Azapa y San Pedro de Atacama (Iribarren, 1969:97)
	quena	421.111.12 igual a la flauta vertical simple, pero con muesca característica en la embocadura.	caña hueso	San Pedro de Atacama Matilla (Pica)
	flauta travesera	421.111.12 flauta sin aeroducto, travesera, individual, extr. inf. abierto, con orif. digit.	caña madera	San Pedro de Atacama San Pedro de Atacama
	flauta doble	421.222.11 flauta con aeroducto interno, vertical, en grupo, extr. inf. abierto, sin orif. digit.	hueso	Arica
	silbato	421.131.11 flauta corta sin aeroducto, globular o cilíndrica, individual, sin orif. digit.	piedra madera/ cuero	área diaguita (Iribarren, 1971:7-19); área mapuche: Concepción, Contulmo Arica
	ocarina	421.131.12 421.221.42 flauta con o sin aeroducto, globular, individual, con orif. digit.	piedra arcilla	San Pedro de Atacama área diaguita (Iribarren, 1971:32-35); área mapuche: Concepción Arica
	pifilka	421.112.21 flauta sin aeroducto, vertical, individual o en grupo, generalmente con extr. inf. cerrado y sin orif. digit.	piedra	área diaguita (Iribarren, 1971:8-9, 21); área mapuche: Concepción, Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno (Medina, 1882: Figs. 80, 81 y 82; Joseph, 1930:1224, 1228-1230)

<i>Tipo de aerófono</i>	<i>Especie de aerófono</i>	<i>Clasificación y descripción</i>	<i>Material</i>	<i>Ubicación de los sitios arqueológicos y referencias bibliográficas</i>
	flauta de pan	421.112.11/21 <b>flauta</b> sin aeroducto, vertical, en grupo, extr. inf. abierto o cerrado, sin orif. digit.	<b>caña</b>	Arica, Caleta Vitor, Pica, Camarones (Niemeyer, 1963:208 - 218; Focacci, 1969:61; Iribarren, 1969:100). San Pedro de Atacama (Latcham, 1938:166); Loa (Ryden, 1944:201); Quillagua (Iribarren, 1969:102)
			<b>madera</b>	San Pedro de Atacama, Toconao (Latcham, 1938:166; Le Paige, (1957-8:90); área diaguita (Núñez, 1962:202; Iribarren, 1969:103)
			<b>piedra</b>	área diaguita (Iribarren, 1969:103 y 1971:20-30); área mapuche: Chacabuco (Santiago) (Lindberg, 1959:27-33), Concepción, Malleco, Cautín (Amberga, 1921:99; Joseph, 1930:1230-1235)
			<b>arcilla</b>	Ovalle (Iribarren, 1969:97).
trompetas	trompetas naturales	423.121.11 <b>423.121.21</b> <b>423.121.22</b> trompeta natural, tubular, vertical, recta o curva, con o sin embocadura	<b>hueso</b>	Arica, San Pedro de Atacama, río Loa (Ryden, 1944:201)
		<b>dura</b>	<b>madera</b>	Arica (Focacci, 1961:7; Núñez, 1962:200); San Pedro de Atacama
			<b>calabaza</b>	Arica, Quebrada de Tarapacá

Las trompetas chilenas comparten las características generales de las especies andinas. Son, por tanto, trompetas naturales, tubulares, verticales, rectas o curvas, con o sin embocadura, construidas en hueso, madera y calabaza. Su cantidad es escasa, lo cual parece revelar que las trompetas han sido instrumentos de uso más restringido o específico que las flautas y sonajas. Los sitios arqueológicos del norte grande en los cuales han sido exhumadas son: Arica, Quebrada de Tarapacá, río Loa y San Pedro de Atacama. Once son las piezas estudiadas en la presente investigación: cinco de madera, cuatro de hueso y dos de calabaza.

Las trompetas de madera presentan como rasgo común su forma tubular, ligeramente ensanchada hacia el extremo inferior; y su armazón compuesta de piezas embutidas. En efecto, Focacci (1961:7) describe un hermoso ejemplar de Arica (AZ 9 T13/24-1412-60): "Está hecha de dos trozos de madera tallada, unidos [longitudinalmente] en un extremo por una tira de cuero y en el otro por cordones de lana. Tiene 24 cm. de largo, 3 cm. de diámetro en la boquilla y 5 en la boca" (Lám. iv, Fig. 4). Por su parte, dos trompetas fragmentarias de madera provenientes de San Pedro de Atacama —exhumadas por Le Paige (Sequitior Oriental s/n y Coyo Oriental 4049)—, están formadas por piezas tronco-cónicas divididas y embutidas horizontalmente, que miden entre 12 y 28 cm. de largo. Una tercera pieza recolectada por el mismo arqueólogo (Sequitior Oriental 1680) consiste en un hermoso ejemplar completo compuesto de un cuerpo cilíndrico ligeramente curvo carente de embocadura separada, al cual va agregado un pabellón de resonancia en su extremo inferior. Posee 28 cm. de largo total y diámetros superior e inferior de 2,2 y 6,5 cm., respectivamente. Las manchas en forma de anillo que se advierten a lo largo del tubo corresponden a pequeñas secciones embobinadas que tuvieron en el pasado la finalidad de ornamentar o reforzar el tubo (Lám. iv, Fig. 2).

Las cuatro trompetas incompletas de hueso estudiadas poseen rasgos similares aun cuando dos de ellas son de Arica (AZ 70 4912 y 4915) y dos de San Pedro de Atacama (Solor 3 s/n y Sequitior 16797). Aquellas de Arica están formadas por dos piezas embutidas —cuyo largo oscila entre 18,5 y 22 cm.—, ligadas con ataduras de lana de alpaca. Su forma es ligeramente curva y podrían haber poseído un pabellón de calabaza en su extremo inferior, a juzgar por una especie de bocina de dicho material que apareció en el mismo sitio (AZ 70) aunque en otra tumba (Lám. iv, Fig. 5). Por su parte, las dos trompetas de hueso de San Pedro de Atacama están compuestas, respectivamente, de 6 y 5 fragmentos cortos —cuyo largo oscila entre 7 y 18,5 cm.—, observándose en una de ellas restos de pintura verde (Lám. iv, Fig. 3). Es muy posible que estas trompetas de hueso tuviesen una embocadura del mismo material. De hecho, Ryden (1944:201) exhumó en el río Loa una embocadura de trompeta de hueso similar a aquella encontrada por Casanova (1946:628, Fig. 58) en Humahuaca, Puna de Jujuy<sup>21</sup>. Es muy posible, asimismo, que fuesen ejecutadas en posición vertical y que tuviesen una campana de resonancia en su base, como lo muestra la figura de un trompetero (Quitor 6 s/n), finamente tallada en estilo Tiahuanaco en una espátula atacameña (Lám. iv, Fig. 6).

La única trompeta de calabaza ubicada en nuestro trabajo fue exhumada por L. Núñez en la Quebrada de Tarapacá (TR 40-T 15 S-M) y fechada

<sup>21</sup>Otra embocadura de hueso similar ilustrada por Aretz (1946:37) fue exhumada por von Rosen en Morohuasi.



CI4 200-400 DC. Se trata de una gran trompeta vertical curva con embocadura cubierta probablemente con resina de algarrobo, la cual es una pieza separada del tubo. Este aparece dividido en cuatro segmentos embutidos que se ensanchan hacia el extremo inferior. Su largo total es de 114 cm.; los diámetros respectivos de su embocadura y base inferior 2,5 y 12 cm. (Lám. iv, Fig. 1).

Tanto las trompetas chilenas como las demás trompetas indígenas precolombinas, parecen haber desempeñado tanto funciones generales relacionadas con emisión de señales como otras específicas ligadas a actividades militares y religiosas. En el Perú, fue un instrumento destinado a emitir llamadas y señales, destacándose su papel militar (D'Harcourt, 1925:25). De acuerdo a diversos testimonios de los cronistas, en Argentina las trompetas —denominadas *bocinas* o *cornetas*— fueron empleadas en ceremonias mágicas, ocasiones festivas y guerreras (Aretz, 1946:44). En dichas oportunidades, el volumen sonoro alcanzado era notable (*loc. cit.*). La presencia de trompetas en el norte grande de Chile se desarrolla desde un período post-Tiahuanaco a preincaico (Núñez, 1962:200); y los restos de pintura que aún poseen algunas de ellas (Iribarren, 1969:104) podrían señalar un uso ritual<sup>22</sup>.

### 3.2. Flautas.

A continuación, se estudiarán diversas especies de flautas divididas en cuatro grupos o familias organológicas de acuerdo a su morfología y producción del sonido. Ellas son:

- 1) flautas tubulares (vertical simple, quena, traversa y doble);
- 2) flautas globulares y cilíndricas cortas (ocarinas y silbatos);
- 3) pifilkas;
- 4) flautas de pan.

Las dos últimas familias se tratan en secciones separadas, aunque de hecho pertenecen a la primera por sus características formales, debido al gran desarrollo prehispánico que ellas evidencian a lo largo de Chile.

#### FAMILIA I: FLAUTAS TUBULARES.

##### 3.2.1. Flautas verticales simples de hueso.

Junto a la *quena*, la flauta vertical simple de hueso constituye una especie de flauta vertical individual sin aeroducto y con orificios de digitación. Este instrumento parece representar un antiguo estrato cultural precolombino.

<sup>22</sup>Señala Ambrosetti (*op. cit.*: 270) la representación de ejecutantes de trompeta con hacha en mano en algunos escarificadores del noroeste argentino, lo cual sugiere su función ceremonial (cf. Aretz, *op. cit.*: 37).

Según Latcham (1938:198), "antes se suponía que todas estas flautas se hacían de canillas humanas y así hay varias descritas, pero las que hemos visto son sin duda alguna fabricadas de huesos de auchénidos". En Perú aparecen frecuentemente en tumbas de la costa, perforadas con 2, 3 o 4 orificios de digitación y terminando ambos extremos en cortes rectos (Izikowitz, 1935:323). Flautas similares se ubican en el noroeste argentino desde Salta hasta San Juan (Aretz, 1946:30-31). En el norte grande de Chile, han sido exhumadas en sitios de Arica, San Pedro de Atacama y Taltal. Uhle (1922: Lám. II, Fig. 1) describe una pieza proveniente de Arica de 21 cm. de largo con cuatro orificios de digitación, la cual denota un acentuado parentesco con aquellas de Tiahuanaco. Latcham (1938:198) atestigua su presencia en Taltal construidas con huesos de llama o guanaco, perforados con 4 o 5 orificios de digitación. Iribarren (1969:97) menciona su ubicación en Azapa y San Pedro de Atacama, indicando su correspondencia con complejos agroalfareros zonales. Debido a su aparición junto a momias embarradas, se les asigna una gran antigüedad (*loc. cit.*). Este tipo de flautas verticales de hueso parece ser la antecesora de la quena (Izikowitz, *loc. cit.*); y no sería extraño que algunas de las descritas por los arqueólogos fuesen en realidad quenás en cuya descripción se omitió la mención de su muesca característica.

### 3.2.2. *Quenas* (flautas verticales con muesca).

Tanto en el pasado precolombino como en el presente, la *quena*<sup>23</sup> ha sido y es un aerófono típicamente andino de vasta dispersión similar a la de la flauta de pan. Además de la zona andina —desde Ecuador hasta el norte de Chile—, se usa actualmente en el Chaco, Mojos, Amazonas y Guayana (Izikowitz, 1935:312). Su muesca semicircular en forma de U o V —propia de la *quena* precolombina de Perú y Bolivia (D'Harcourt, 1925: Láms. xxiii y xxiv)— es aquella que reaparece en los escasos ejemplares chilenos de San Pedro de Atacama y Matilla (Pica). Sus materiales son la caña y el hueso, aunque en el Perú se construyeron asimismo de cerámica, metal, piedra, calabaza y madera (D'Harcourt, *op. cit.*: 55; cf. Izikowitz, *op. cit.*: 321). La presencia de quenás de hueso precolombinas en las costas de Chile es atestado por D'Harcourt (*ibid.*: 57).

Dos *quenás* de caña atacameñas exhumadas por Le Paige fueron ubicadas y estudiadas en el presente trabajo. Una de ellas (Sequitur Oriental 1679) posee 21 cm. de largo, 1,8 de diámetro y tres orificios de digitación; su muesca es profunda y levemente aguda en su base (Lám. iv, Fig. 10). La

<sup>23</sup>La *quena* es una flauta vertical sin aeroducto, con una muesca característica en su embocadura y con orificios de digitación redondos que oscilan entre 3 y 8, siendo más común 5, 6 o 7. Parece derivar formalmente de la flauta vertical simple sin muescas, asignándosele gran antigüedad (Izikowitz, 1935:322-323).

segunda (Coyo Oriental 3972) posee sólo 12,7 cm. de largo, 1,5 cm. de diámetro y cinco orificios de digitación; su muesca es menos profunda y redondeada en forma de U (Lám. iv, Fig. 9).

La tercera *quena* estudiada es de hueso y proviene de la colección del Museo Regional de la Universidad del Norte, Sede Iquique. De acuerdo a informaciones de su director señor J. Checura, este instrumento (C-127) fue ubicado por colegiales en Matilla (Tarapacá) y correspondería al precerámico tardío precolombino. Está construida con un hueso de ave marina levemente arqueado, probablemente de hueso de pelícano (guajache), y posee cinco orificios de digitación. Sus dimensiones se ajustan a un largo total de 23 cm. y un diámetro de 1,3 en su embocadura, cuya muesca característica se aguza en forma de V. En las piezas recién descritas, se aprecia su tamaño pequeño y sencilla factura, por lo cual se infiere su calidad de instrumento manuable de fácil transporte (Lám. iv, Fig. 11).

### 3.2.3. *Flautas traversas.*

Sabemos que la flauta travesa no es tan común en América como la vertical. Aunque Nordenskiöld (1924:192) pone en duda su origen precolombino, en la cerámica peruana prehispánica existen representaciones de músicos ejecutando la flauta travesa (Izikowitz, 1935:300). Además del Perú y Bolivia, se usa actualmente en Guayana, que parece ser su centro de gravedad, difundiéndose asimismo entre los jívaros, kaingang y schiriana (*loc. cit.*).

Las especies chilenas son escasas y provienen de San Pedro de Atacama. Las dos piezas estudiadas —que corresponden al tipo peruano (*loc. cit.*)— están construidas con un tubo de caña o madera, el cual posee una embocadura lateral y algunos orificios de digitación. En ambas, el extremo superior parece haber estado tapado con un tarugo el cual se ha desprendido y perdido. La primera de ellas (Catarpe 5 s/n) está formada por dos piezas de madera de 38 cm. de largo por 3,5 de diámetro; posee una embocadura lateral rectangular y cuatro orificios de digitación ubicados en el tercio inferior del tubo (Lám. iv, Fig. 7). La segunda (Coyo Oriental 4089) es de caña y posee 37 cm. de largo por 2 cm. de diámetro, caracterizándose por una embocadura lateral ovalada y cinco orificios de digitación separados por amarras horizontales que refuerzan el instrumento (Lám. iv, Fig. 8).

### 3.2.4. *Flauta doble de hueso.*

Este interesante y escaso tipo de flautas precolombinas ha sido exhumada por G. Focacci en Arica. Su dispersión geográfica actual en Sudamérica se concentra al este de los Andes y en el Chaco y Amazonas (Izikowitz, 1935: 335-336), por lo cual podría presumirse un préstamo cultural de esas zonas al complejo de Arica. Su morfología corresponde a la de una variedad de

*silbato mataco*<sup>24</sup>, es decir está formada por un par de tubos de hueso paralelos embobinados en lana, sin orificios de digitación y con ambos extremos abiertos. En su parte superior interna, los tubos poseen un tarugo de cera negra que desvía parte de la columna de aire hacia orificios laterales.

Las dos piezas de Arica estudiadas —pertenecientes al Museo San Miguel de Azapa— son de hueso de ave y están embobinadas en lana fina de alpaca. La primera de ellas (MO 2-5220) posee 11,5 cm. de largo por 15 de ancho. La segunda (PLM7 T165) mide 16 cm. de largo por 1,7 y 1,3 de anchos máximo y mínimo. En su extremo superior lleva para su suspensión una fina trencilla de lana café suelta, observándose su embobinado decorativo a base de franjas de lana negra y café tabaco que termina en flecos inferiores. Según G. Focacci, esta pieza corresponde a un período de agricultura incipiente, fase Playa del Laucho, habiéndose depositado dos flautas iguales en el Museo de Azapa (Lám. IV, Fig. 12).

Debe distinguirse este tipo de flauta doble de hueso de la *pifilka* doble de piedra propia del área mapuche prehispánica, puesto que en esta última no existe el aeroducto con tarugo de cera sino dos tubos paralelos perforados en un bloque de piedra y cerrados en su base.

## FAMILIA 2. FLAUTAS GLOBULARES Y CILÍNDRICAS CORTAS.

### 3.2.5. Ocarinas y silbatos.

Para los efectos del presente trabajo, se utilizará el término *silbato* restringido a una especie de flauta vertical muy pequeña y de formas variadas que, por lo general, produce un solo sonido, carece de orificios de digitación y posee un tubo cerrado en su base. El silbato suele evolucionar transformándose en ocarina cuando su cuerpo adopta formas globulares o cilíndricas cortas y adquiere perforaciones utilizadas como orificios de digitación. Por tanto, incluiremos bajo el término ocarina a todos aquellos aerófonos de forma globular o cilíndrica corta que poseen un orificio de embocadura y uno o más de digitación, pudiendo producir dos o más sonidos. Suelen contener aeroductos internos, es decir, desviaciones de la columna de aire principal hacia orificios de salida laterales con o sin bordes cortantes que dividen la columna de aire<sup>25</sup>.

<sup>24</sup>El *silbato mataco* descrito por Izikowitz (1935:333-336) es una pequeña flauta de hueso con aeroducto, parte de cuya columna de aire se desvía por medio de un tarugo de cera negra hacia un orificio lateral de salida. Este último se ubica en la proximidad de la embocadura o bien en el sector medio del tubo. En algunas culturas se presenta como flauta doble o triple. Suele embobinarse con hilos de algodón o lana y decorarse con plumas.

<sup>25</sup>Consúltense, al respecto, las deficiones de ocarina y silbato de Apel (1955:502, 814) y Marcuse (1964:373, 587).

Los silbatos y ocarinas son instrumentos estrechamente vinculados, siendo a veces difícil delimitar el uno del otro. En América poseen una dispersión geográfica común abarcando desde México hasta Chile y predominando en toda el área andina precolombina y en Centroamérica (D'Harcourt, 1925:69-78). Son frecuentes sus formas zoomórficas, antropomórficas y fitomórficas (*ibid.*: Láms. xxviii a xxxii).

Su difusión en Chile se inicia en la provincia de Tarapacá<sup>26</sup> e irradian hacia el sur en calidad de instrumentos líticos característicos<sup>27</sup>. Son abundantes en las culturas prehispánicas de San Pedro de Atacama y diaguita, disminuyendo su frecuencia a lo largo del área mapuche. En el Museo de San Pedro de Atacama, se ubicaron 14 ocarinas líticas de las cuales siete son fragmentos. Las siete completas corresponden a los siguientes sitios y número de catalogación: Coyo s/n y 59; Solor 3 s/n, 368 y 458-81; Yaye 1-1437. Cuatro de ellas poseen la forma elíptica u ovoide casi perfecta propia de la ocarina, poseyendo respectivamente una altura de 3, 4, 6 y 8 cm. y diámetros máximos de 2,3, 3,5 y 4 cm.; además del orificio de embocadura, tienen 2, 4 o 6 de digitación (Lám. v, Figs. 1, 2 y 3). Las tres restantes son dos pequeñas ocarinas cilíndricas y una en forma de martillo (Lám. v, Fig. 4); dos de ellas poseen una embocadura central y dos agujeros de digitación en los extremos<sup>28</sup>, y la tercera exhibe incisiones ornamentales junto a sus pequeños seis orificios (Lám. v, Figs. 5 y 6, caras anterior y posterior). Dada su pequeñez, los sonidos producidos en todas ellas son agudos y dulces.

La interesante muestra de silbatos y ocarinas del norte chico estudiada por Iribarren (1971:7-19, 32-35) contiene varios silbatos líticos de forma recta (Lám. v, Fig. 8) o acodada (Lám. v, Figs. 7 y 9) y una ocarina profusamente decorada (Lám. v, Fig. 10)<sup>29</sup>. Dichos instrumentos se presentan, por lo general, perforados en su sector inferior o lateral, posibilitándose la emisión de dos o más sonidos. Algunos llevan interesantes figuraciones ornamentales<sup>30</sup>.

En el presente trabajo se han estudiado, asimismo, dos ocarinas líticas

<sup>26</sup>En Arica, se han ubicado recientemente dos ocarinas pequeñas de cerámica —una zoomórfica y la otra antropomórfica— y un silbato ornitomórfico o *reclamo de pájaro*. Las tres piezas han sido exhumadas por G. Focacci y estudiadas por Francisco Palma, quien ha tenido la gentileza de enviarme fotografías y un dibujo de estos instrumentos.

<sup>27</sup>Cabe señalar que en el resto de América son más comunes la cáscara de fruta, la concha, la cerámica y la madera que la piedra (Izikowitz, 1935:286-293).

<sup>28</sup>Dicha disposición de sus orificios es muy similar a la de algunos silbatos peruanos antiguos (Izikowitz, 1935:297).

<sup>29</sup>Este instrumento fue previamente estudiado por el mismo autor (Iribarren, 1949:187-188), quien afirma que las ocarinas son frecuentes en el área diaguita.

<sup>30</sup>Dos instrumentos descritos por Cornely (1956:161), una ocarina y un silbato, comparten las características antedichas. Revítese también a Gajardo Tobar (1940:24).

de la zona mapuche que poseen dos y cuatro orificios de digitación respectivamente. La embocadura desemboca en un tubo vertical —cerrado en un ejemplar y abierto en el otro—, el cual se une con dos tubos paralelos horizontales que se abren al exterior por medio de orificios laterales (Lám. v, Figs. 12, 13 y 14). Además, en Angol se ubicó un hermoso silbato globular zoomórfico proveniente de Contulmo, el cual posee una embocadura sobre la frente del animal permaneciendo su tubo cerrado (Lám. v, Fig. 11).

Tanto las formas ovoides, fitomórficas, ornitomórficas y zoomórficas de algunos silbatos y ocarinas estudiados como la peculiaridad de su tono agudo penetrante, sugieren que estos instrumentos fueron usados, quizás, para imitar sonidos del mundo circundante y particularmente de los pájaros y animales totémicos, además de la consabida función como instrumento de señales propia del silbato. La imitación del canto de pájaros y animales es aún frecuente entre los cazadores selváticos del Matto Grosso, de la selva peruana y del Amazonas, cumpliendo los antedichos instrumentos musicales, en este caso, una función complementaria a la caza. Es posible también que estos instrumentos hayan poseído una función ceremonial o meramente festiva.

Los silbatos y ocarinas líricas pertenecientes a las culturas de San Pedro, diaguita y mapuche denotan similitudes de formas y materiales. Un estudio arqueológico de sus horizontes culturales y cronologías permitiría aclarar si son relaciones meramente formales o bien un resultado de contactos y préstamos culturales de estos grupos en el pasado precolombino.

### FAMILIA 3.

#### 3.2.6. *Pifilkas simples y dobles.*

La *pifilka* es el instrumento de mayor dispersión geográfica precolombina y vigencia postcolombina en nuestro país en calidad de instrumento tradicional. Ha sido y es el instrumento musical vernáculo chileno más característico. Su empleo prevaleció en aquellos grupos culturales prehispánicos ubicados a lo largo de nuestro territorio desde el norte chico hasta Llanquihue, perteneciendo, por tanto, a las áreas diaguita y mapuche<sup>31</sup>. No obstante, en el resto de Sudamérica es escaso, aunque ha sido ubicado en el Perú antiguo hecho de cerámica o hueso (Izikowitz, 1935:281-282).

Es posible definir técnicamente la *pifilka* como una flauta vertical simple o doble que aparece entre los mapuches casi siempre cerrada en su base y sin orificios de digitación. El análisis de una amplia muestra de *pifilkas* lí-

<sup>31</sup>A juicio de la autora del presente trabajo, las *pifilkas* son un rasgo cultural distintivo de la cultura mapuche. Su presencia en el norte chico podría ser un producto del contacto de los picunches —mapuches del norte— con los diaguitas y la cultura de El Molle.

ticas de piedra talco compuesta por 61 ejemplares de Concepción (Laboratorio Andalién), 5 de Angol y 5 de La Serena (Iribarren, 1971:8-21), permite apreciar su rica tipología<sup>32</sup>. Como rasgo característico, entre los mapuches ha predominado la forma alargada con un tubo cerrado en su base (Lám. vi, Figs. 8 y 9), contrariamente a lo que ocurre en el norte chico (área diaguita) donde éste aparece abierto (Lám. vi, Figs. 1 y 2; cf. Iribarren, *op. cit.*: Fig. 1). De acuerdo a las dimensiones de su cuerpo, las *pifilkas* precolombinas aparecen en tres tamaños: chicas (3,5 a 10 cm. de largo), medianas (10 a 15 cm.) y grandes (15 a 20 cm.), cuyos diámetros oscilan entre 1,5 y 4,5 cm. El tubo único es predominante, aunque a veces aparece duplicado. Suele ser, por lo general, recto o tronco-cónico. Lleva como complemento dos lóbulos laterales —o uno por excepción—, los cuales suelen estar perforados para la colocación de una cuerda de suspensión. Estos lóbulos son, en su mayoría, semicirculares, pudiendo ser además rectangulares o triangulares. En algunos tipos de *pifilkas*, los lóbulos laterales desaparecen del todo (Lám. vi, Fig. 13).

La fantasía del artesano indígena precolombino aflora en algunas interesantes especies de *pifilkas* antropomórficas<sup>33</sup>, zoomórficas o fitomórficas. Se ha encontrado en la colección estudiada las siguientes formas: figura o cara humana estilizada (Lám. vi, Figs. 5, 6 y 12), cola de animal (Lám. vi, Fig. 16), hueso de ave (Lám. vi, Fig. 17), punta de flecha (Lám. vi, Fig. 15) y pino araucaria (Lám. vi, Fig. 14)<sup>34</sup>. Este hecho es revelador en cuanto a una expresión de vivencias del hombre mapuche en relación al medio ambiente, su flora y su fauna, las cuales se configuran simbólicamente en este humilde pero significativo instrumento de música. Es además posible que algunos de estos expresivos objetos hayan tenido alguna función mágica o ceremonial. Tal es el caso de una interesante *pifilka* lítica antropomórfica del Museo Araucano de Angol (Nº 338) ubicada en Maquehue, Cautín, la cual representa a una figura humana femenina estilizada y decorada. Mide 15 cm. de alto por 10,5 y 7,5 cm. de ancho respectivamente en

<sup>32</sup>El primer estudio tipológico-descriptivo de *pifilkas* mapuches pertenece a Joseph (1930: 1228-1230), quien se basa en los numerosos ejemplares de la colección Tzschabran de Conculmo y otras piezas adicionales. A rasgos generales, las ilustraciones de Joseph (*loc. cit.*) muestran las mismas variedades formales que aquellas representadas en las 61 piezas del Laboratorio Andalién de la Universidad de Concepción. Los trabajos anteriores de Medina (1882:302, Figs. 80, 81 y 82) y Guevara (1898:109, Lám. p. 100, Fig. 1) ofrecen algunos datos preliminares e ilustraciones sobre la *pifilka*.

<sup>33</sup>La *pifilka* indígena actualmente vigente ha conservado su forma antropomórfica de antaño, aunque ésta se presenta en modelos mucho más abstractos.

<sup>34</sup>Joseph (1930:1218, 1224 y 1228) ilustra también algunas formas antropomórficas, de punta de flecha y de pino araucaria, describiendo las primeras (*ibid.*:1233-34). El uso generalizado de la piedra talco para las *pifilkas* mapuches posibilitó el tallado de figuras diversificadas.

la embocadura y base. Está perforada con un tubo vertical perpendicular a un segundo tubo horizontal interior que remata en un orificio de digitación posterior. Este posibilita la emisión de dos sonidos (Lám. vi, Fig. 5)<sup>35</sup>.

Desde un punto de vista musical, existen *pifilkas* simples de un tubo y dobles de dos (Lám. vi, Figs. 3/4, 6/7, 10 y 11), las cuales producen respectivamente uno y dos sonidos además de sus armónicos normales. Algunos ejemplares medianos y pequeños agregan un orificio único de digitación cuya perforación correspondiente es perpendicular al tubo principal, tal como ocurre en la *pifilka* antropomórfica descrita más arriba. Sin embargo, este rasgo —que permite una ampliación de la capacidad sonora al agregar un segundo o tercer sonido— no es muy común (Lám. vi, Figs. 9, 17 y 10)<sup>36</sup>.

Por todas las características recién descritas, es posible apreciar que las *pifilkas* simple y doble preparan el camino a la flauta de pan lítica de tres o más tubos<sup>37</sup>. La íntima relación existente entre estos dos instrumentos se manifiesta en su coexistencia en las mismas áreas y complejos culturales; y en su clara evolución aditiva por medio del aumento de sus tubos.

La *pifilka* ha poseído una gran importancia en el seno de la cultura mapuche. Así lo testimonian las leyendas y mitos que asignan a este instrumento poderes mágicos trascendentes: la capacidad de reunir a los mapuches y de comunicarse con ellos mediante la palabra hablada (Augusta, 1934:16-19). Medina (1882: Figs. 80, 81 y 82) ilustra algunos ejemplares líticos representativos y compila datos etnohistóricos tempranos que atestiguan su empleo ceremonial junto a tamboriles y trompetas (*ibid.*: 295-300).

#### FAMILIA 4.

##### 3.2.7. Flautas de Pan.

En el continente americano, la flauta de pan es el instrumento musical indígena más sobresaliente, tanto por su rica potencialidad musical como por sus complejas implicancias funcionales y connotaciones extramusicales. "Aparece sólo en Sudamérica, donde su distribución se orienta hacia el oeste"

<sup>35</sup>Aunque esta especie ha sido clasificada por D. Bullock (1944:150-153) como cachimba, a nuestro juicio ella se relaciona con un prototipo de *pifilka* con orificio de digitación posterior, bien representada en la importante colección del Laboratorio Andalién de Concepción.

<sup>36</sup>Cabe señalar que de las 61 *pifilkas* estudiadas sólo diez poseían este orificio de digitación; y de las cinco de Angol sólo una. Joseph (1930:1229) señala la existencia de estos orificios en unos pocos ejemplares. En el norte chico, reaparece este mecanismo en dos ejemplares (Cornely, 1956:161; Iribarren, 1971:21).

<sup>37</sup>De hecho, algunos arqueólogos e historiadores utilizan el término flauta de pan para designar a la *pifilka* doble del área mapuche (Medina, 1882:302).



(Izikowitz, 1935:378). Por tanto, su dispersión geográfica coincide con el área andina desde Panamá hasta el sur de Chile, ramificándose hacia el Amazonas y Guayanas (*ibid.*: 379). Se ha construido comúnmente con caña, material que ha sido sustituido después por arcilla, metal, piedra y madera.

En Chile aparece distribuida de norte a sur (Tarapacá a Llanquihue) con un foco de mayor concentración en los complejos culturales de Arica-Pica, siguiendo en importancia las zonas diaguita y mapuche. Cada área o complejo cultural indígena precolombino se caracterizó tanto por la cantidad de sus ejemplares como por el uso de materiales diferenciados. Así en los complejos Arica-Pica (provincia de Tarapacá) sobresale la gran cantidad de flautas de pan de caña exhumadas (Niemeyer, 1963:208-218; Focacci, 1969:61). A la inversa, el complejo de San Pedro denota una franca reducción, apareciendo escasos ejemplares de madera o caña<sup>38</sup>. En las áreas diaguita (Coquimbo) y mapuche (Aconcagua a Llanquihue) existe una cantidad moderada de flautas de pan líticas de piedra talco, desapareciendo los demás materiales utilizados en el norte grande, salvo algunos ejemplares de madera y arcilla que se han logrado conservar en el norte chico (Núñez, 1962:202; Iribarren, 1969:97).

Desde un punto de vista morfológico, la flauta de pan chilena se divide en dos tipos (*ibid.*: 201): a) de base escalerada —que predomina en el norte grande y chico—, y b) de base recta no escalerada, que caracteriza a la zona mapuche desde Aconcagua a Llanquihue. Excepcionalmente, este último tipo ha sido exhumado también en la región atacameña chilena (*loc. cit.*) y en el noroeste argentino (Ambrosetti, 1907-1908:488-489). El de base escalerada se extiende también a esta última región transandina (Casanova, 1946:628; Aretz, 1946:34).

Las flautas de pan de caña de la provincia de Tarapacá poseen gran cohesión formal, denotando fuerte continuidad y semejanza con las variedades vernáculas vigentes en la música tradicional de nuestro tiempo. Estas flautas poseen un número variable de tubos en disposición siempre escalerada, predominando aquellos de 6, 7 y 8 tubos distribuidos en hileras simples o dobles. Los tubos aparecen frecuentemente tapados con tarugos de algodón, calabaza o caña y resina<sup>39</sup>, aunque en algunos casos se mantienen abiertos. Por lo general, se amarran con la inclusión de una barra de caña horizontal atada con lana a los tubos; estos últimos van atados por parejas

<sup>38</sup>En la provincia de Tarapacá "las flautas de pan penetran en profundidad cronológica hasta el horizonte post-Tiahuanaco", distribuyéndose en Playa Miller, Chacalluta, Quebrada de Camarones, Caleta Vitor y Pica (Iribarren, 1969:100). En Antofagasta, aparece en el Loa, Quillagua y Toconao (*ibid.*: 102-103).

<sup>39</sup>Los tubos de la colección de flautas de pan de caña exhumadas por Niemeyer en la hacienda Camarones estaban cerradas con un pequeño tarugo de calabaza (1963:208-218). Por su parte, Ryden (1944:201) las ubica cerradas con septum natural.

CUADRO Nº 6

FLAUTAS DE PAN DE CAÑA DE LA PROVINCIA DE TARAPACA\*

Nº de Catálogo y Cronología	Nº de Tubos	Tubos:		Hilera:		Ejecución:		Tamaño (tubos):		
		Cerrados	Abiertos	Simple	Doble	Indiv.	Grupo	Largo max.	Largo min.	Ancho
1. PLM 3-9016 (1.350 DC)	6	X		X		X		12,2 cm.	6,4 cm.	4,2 cm.
2. PLM 6 3480 (1.530-40 DC)	5		X	X		X		13,8 cm.	7,2 cm.	4,4 cm.
3. PLM 4 T2 31-2245-60 (1.350 DC)	7		X	X		X		14 cm.	8 cm.	6,8 cm.
4. PLM 3 T112 67-1-1383 (1.350 DC)	5	X	X		X	X		15,5 cm.	10,4 cm.	4,7 cm.
5. PLM 4 9775 (1.350 DC)	8		X	X		X		16,2 cm.	5 cm.	5,2 cm.
6. PLM 4 T98 (1.350 DC)	6		X	X		X		18 cm.	11,6 cm.	5,8 cm.
7. AZ 71-4783 (800 DC)	7	X		X		X		24 cm.	11,2 cm.	7,6 cm.
8. PLM 3 T78 28-2019-60 (1.350 DC)	9	X		X		X		25 cm.	9 cm.	10,5 cm.
9. PLM 3 T93 28-2137-60 (1.350 DC)	7	X	X		X	X		29 cm.	12,9 cm.	8,2 cm.
10. AZ 15 T99 79-1544-62 (1530-40 DC)	8		X	X			X	35 cm.	14 cm.	9,3 cm.
11. AZ 15 T99 79-1543-62 (1530-40 DC)	8		X	X			X	35 cm.	13,5 cm.	11,7 cm.
12. P 1817 Cal. Vitor 36 (1000-1500 DC)	7	X	X		X	X		32 cm.	12,2 cm.	9,4 cm.
13. PI 8 T56 S-I (C14 1000 DC)	7	X		X		X		19,5 cm.	8,3 cm.	6,5 cm.

\*En la Lám. VII aparecen ilustraciones correspondientes a los siguientes números del Cuadro 6:

- Nº 1: en Fig. 4.      Nº 10: en Fig. 1.  
 Nº 8: en Fig. 2.      Nº 11: en Fig. 5.  
 Nº 9: en Fig. 6.      Nº 12: en Fig. 7.

o bien en forma cruzada (cf. Iribarren, 1969:101). La existencia de pares complementarios de flautas de pan atestigua su ejecución en parejas de instrumentistas —tal como ocurre hoy día—, aunque las afinaciones de muchos ejemplares sugiere su uso individual. Las características de las flautas de pan del complejo cultural Arica-Pica estudiadas en el presente trabajo se resumen en el Cuadro N° 6<sup>40</sup>:

En San Pedro de Atacama se han ubicado sólo dos flautas de pan de madera y caña respectivamente, aunque Latcham (1938:166) señala haber encontrado muchas en dicho lugar. Según Le Paige (1957-1958:90), “el instrumento más antiguo... fue hallado en Toconao en una tumba atacameña: una flauta de pan de tres notas hecha de madera”. Esta misma pieza ha sido ubicada por la presente investigadora en el Museo de San Pedro de Atacama en 1971. Consta de un bloque de madera de 12,5 cm. de alto por 6 y 5 cm. de ancho, el cual posee tres perforaciones tubulares y dos orificios superiores para su suspensión (Lám. VII, Fig. 8). Por su parte la flauta de pan de caña posee una factura similar a aquellas de la provincia de Tarapacá, aunque en mal estado de conservación.

Diversos arqueólogos chilenos han descrito o comentado la evidente relación existente entre la flauta de pan del norte grande y el *complejo del rapé*<sup>41</sup>, cuyos labrados antropomórficos preincaicos en estilo de Tiahuanaco muestran a músicos ejecutando este instrumento<sup>42</sup>. Mostny (1944:140) señala

<sup>40</sup>Dicho cuadro resume el estudio de 13 flautas de pan: 11 de ellas exhumadas por G. Focacci en Arica, pertenecientes a los periodos Tiahuanaco, Gentilar e Incaico; otra perteneciente a la colección Nielsen y originaria de Caleta Vitor (1000-1500 DC); y una última exhumada por L. Núñez en Pica (1000 DC). Los datos cronológicos han sido proporcionados por los respectivos arqueólogos.

<sup>41</sup>La extensión de esta área de difusión cultural del norte grande de Chile abarca desde Arica hasta Huasco, extendiéndose hacia el noroeste argentino. Ella se define mediante la aparición de un rasgo cultural tardío: las tabletas y tubos para aspirar rapé. Según Latcham (1938:30-45) y Núñez (1963a:155-156), esta área denota influencias de la gran cultura altiplánica de Tiahuanaco ejercida sobre los diaguitas y atacameños. “Se trató de una influencia estilístico-religiosa por vía de artefactos afines... en época expansiva o por simples contactos en tiempos clásicos del florecimiento urbano-ceremonial de Tiahuanaco” (Núñez, *loc cit*). De acuerdo a recientes investigaciones hechas por Mario Orellana (MS: *La Influencia de Tiwanaku en el Norte de Chile*), la presencia de elementos altiplánicos pertenecientes a la alta cultura Tiwanaku alcanza características diferentes en Arica y en la región de San Pedro de Atacama. En Arica, la penetración se caracteriza principalmente por una orientación socio-económica —dominio de la tierra, presencia física de grupos humanos provenientes del altiplano, estructuras habitacionales— que, hasta ahora, no se conoce en San Pedro de Atacama, en donde hay otros restos que pueden ser relacionados con estilos y tradiciones religiosas altiplánicas. Orellana (MS) sostiene que el *complejo rapé*, al estar asociado con elementos *tiwanaku*, pertenece indudablemente al periodo medio e incluso, en algunos casos, al final del periodo temprano.

<sup>42</sup>Revítese al respecto a Mostny (1944:140 y 1967:136); Le Paige (1957-1958:114); Núñez (1962:202, 205 y 1963b:79-80); Iribarren (1969:102).

la presencia de un personaje, en una tableta de rapé, que toca una flauta de pan sosteniendo un hacha en la otra mano (Lám. VII, Fig. 3; cf. Núñez, 1962: Lám. 10 i). Este personaje podría ser un sacerdote o chamán. La relación de la flauta de pan con este y otros objetos ligados al *complejo del rapé* indica un "objetivo directivo en la mentalidad mágico-religiosa de la población total" (*ibid.*: 205). Su calidad de instrumento sacerdotal o chamánico es atestiguado por su presencia en los ricos ajuares correspondientes a personajes vinculados con el ritual (Focacci, 1959:2), pudiendo presumirse su empleo en "un culto dedicado a una divinidad felina" en el cual un sacerdote enmascarado solía llevarla consigo y ejecutarla ceremonialmente en los sacrificios humanos (Mostny, 1958:391). Por tanto, puede suponerse su empleo "en torno al culto de deidades zoomorfas, tales como el puma" (Núñez, 1962:206).

La función de la flauta de pan en el noroeste argentino fue similar. Ambrosetti (1907-1908:489) considera que dichos instrumentos "deben haber tenido gran importancia aun religiosa", a juzgar por las figuras labradas de las tabletas de ofrendas que representan "momentos determinados de algunas ceremonias religiosas".

Como norma, en el norte chico la flauta de pan diaguita es lítica y como excepción de madera o arcilla, presentándose en dos formas: de base escalera de madera y recta con tres o cuatro tubos abiertos<sup>43</sup>. Por su parte, el único ejemplar de madera está hecho en un bloque escalera de madera de Algarrobo (Núñez, 1962:202; Iribarren, 1969:103)<sup>44</sup>. Estos instrumentos pertenecen al período diaguita clásico o tardío (*loc. cit.*; véase Lám. VII, Figs. 9 y 10).

La presencia de la flauta de pan lítica prehispánica en la zona centro-sur evidencia una relativa homogeneidad de formas y materiales. En efecto, aquellas estudiadas tanto por Joseph (1930:1230-1231) originarias de Contulmo y otros lugares de Cautín, por Amberga (1921:98-100) proveniente del río Toltén y por Lindberg (1959:27-33) ubicada en Chacabuco (prov. de Santiago), poseen características similares. Un análisis de catorce flautas de pan líticas —depositadas en el Laboratorio Andalién, Universidad de Concepción— indica que están construidas con un bloque grueso de piedra talco el cual posee de tres a ocho tubos perforados siendo más frecuente los de tres. Por lo general, su base está cerrada. Formalmente, se distinguen tres tipos: a) bloque rectangular; b) bloque ancho irregular de poca altura, y c) bloque semiovalado del cual aparece sólo un ejemplar (véase respectivamente Lám. VII, Figs. 13, 14 y 15, 16 y 12). Predomina entre ellos el rec-

<sup>43</sup>Estos datos —que provienen de un estudio de seis ejemplares realizado por Iribarren (1969:103)— pueden confirmarse en Cornely (1956:160-161).

<sup>44</sup>Un instrumento de forma muy similar a éste, originario de la Puna de Jujuy en Argentina, es ilustrado por Casanova (1946:628, Fig. 58).

tangular<sup>45</sup>, que a veces se ensancha levemente hacia la embocadura o presenta contornos irregulares. Rara vez posee lóbulos laterales perforados para la cuerda de suspensión.

Un ejemplar excepcional de flauta de pan lítica proviene de Vilcún, Cautín, y fue depositada en el Museo Araucano de Angol (Nº 67.17). Es una hermosa pieza antropomórfica inconclusa que ostenta ornamentación profusa<sup>46</sup>. Representa una figura humana estilizada que mide 9 cm. de alto por 9,5 y 8 cm. de alto respectivamente en su embocadura y base. Aunque el bloque de piedra posee un solo tubo perforado, en su embocadura aparecen cuatro orificios inconclusos equidistantes que denotan la intención de completar una flauta de pan con cinco tubos (Lám. VII, Fig. 11).

A pesar de no existir informaciones específicas sobre las funciones de la flauta de pan mapuche prehispánica, puede inferirse su uso ceremonial. Amberga (1921:98) informa que "algunos viejos recuerdan haber visto y oído tocar esta flauta... en las manos de 'machis' y, como eran casi siempre de cañas, se comprende que se hayan perdido". Parece haber sido empleada en el pasado reciente posthispánico, aunque hoy día carece de vigencia. En efecto, la flauta de pan lítica de cinco tubos estudiada por Amberga fue ejecutada en su presencia por viejos araucanos "moviéndola rápidamente de arriba abajo" (*ibid.*: 100).

#### AFINACIONES DE AERÓFONOS.

Con el fin de analizar las relaciones interválicas fijas pertenecientes a los aerófonos estudiados —las cuales implican una captación aproximada de sus escalas musicales—, se procedió a grabar todos los aerófonos capaces de emitir dos o más sonidos con claridad, descartándose sólo aquellos deteriorados. A continuación se presentan, transpuestas a una octava central, las afinaciones pertenecientes a 6 flautas de pan de Arica y Pica, 5 ocarinas y 1 quena de San Pedro de Atacama, 12 pifilkas —8 simples con un orificio de digitación y 4 dobles— y 2 flautas de pan de tres tubos del área mapuche, sumándose a éstos datos bibliográficos sobre afinaciones del norte chico.

##### 1. Flautas de pan de Arica y Pica.

PLM 3 T93 28-2137-60:	la	do <sup>+</sup>	re <sup>+</sup>	mi <sup>+</sup>	sol	la	si
PLM 3 T78 28-2019-60:	sol	la	si <sup>+</sup>	do	re	mi	sol <sup>+</sup> la do
AZ 71 4783		do	re	mi	sol <sup>-</sup>	la	si do
PLM 4 T2 31-2245-60	la <sup>+</sup>	si do <sup>+</sup>	re <sup>+</sup>	mi fa	sost.	sol	
PLM 4 T98		la	si do	sost.	re <sup>+</sup>	mi fa	
PI 8 T56 S-I	sol <sup>-</sup>	la <sup>+</sup>	si <sup>+</sup>	do	sost.	mi	sol si <sup>b+</sup>

<sup>45</sup>Este tipo ha sido descrito detalladamente por Amberga (1921:99).

<sup>46</sup>Las incisiones ornamentales empleadas recuerdan el estilo de algunos ídolos antropomorfos con figuraciones geométricas encontrados en Huichahue (Guevara, 1927:246).

Llama la atención que la escala pentafónica aparezca sólo en una de las seis flautas de pan. En las restantes, aparece ya sea un enlace o yuxtaposición de pentacordios o tetracordios diatónicos y pentafónicos; o bien, estructuras diatónicas irregulares y atemperadas. Aunque su cantidad es insuficiente para extraer conclusiones definitivas, se detecta en ellas la coexistencia de escalas de 5, 6 y 7 sonidos siempre atemperados.

## 2. Ocarinas y quena de San Pedro de Atacama.

Ocarinas:	Coyo s/n	do	mi	sol
	Solor 3 458-81	do	mi	sol
	Solor 3 368	do re	mi	sol
	Coyo s/n	do		sol la si do
	Yaye 1 1437	do re mib		
Quena :	Sequitur Oriental	do re mib	fa	
	1679			

Estas afinaciones corroboran el origen precolombino y la persistencia de los esquemas tonales trifónicos basados en el arpeggio mayor, actualmente vigentes en la música tradicional atacameña. A partir de dicho esquema básico, se producen variantes agregando notas de paso o tetracordios diatónicos.

## 3. Pifilkas, silbatos acodados y flauta de pan del norte chico (Iribarren, 1971:9-21).

Pifilkas:	Nº 1.529	do	mib	
	Nº 4.900	do	mib	
	Nº 1.528	do		sol
	Nº 1.125	do	fa	
Silbato	s/n	do	fa	
acodado:	Nº 2.123	do		do'
Flauta				
de pan:	Nº 1.531	la si do re mib fa solb lab		

A modo de referencia bibliográfica y comparación, agregamos estas afinaciones del norte chico, las cuales presentan relaciones tonales similares a aquellas de las *pifilkas* mapuches. Por el contrario, la flauta de pan presenta una curiosa secuencia diatónica heptáfona vinculada a algunas afinaciones del norte grande.

4. *Pifilkas y flautas de pan mapuches.*

Pifilkas simples:	28 I A2	do	sol
c/ 1 orificio de	31 I A3	do	sol
digitación	32 I A3	do	sol
	35 I A3	do	sol
	46 III A1	do	sol
	77 IV A2	do	sol
	11 I A1	do	do'
	41 II A4	do	do'
Pifilkas dobles:	12 I A1	do mib	
	51 III A1	do mib	
	52 III A1	do mi	
	72 IV A2	do mi	
Flautas de pan	55 III A1	do mib	sol
de tres tubos:	54 III A1	do si	do

Es de interés destacar la reiterada aparición del intervalo de 5ª justa, el cual ocurre en seis *pifilkas* de dos sonidos, todas simples y con un orificio de digitación único. Estas suelen afinarse, asimismo, a la 8ª justa. Por su parte las *pifilkas* dobles producen intervalos de 3ª mayor o menor. Adicionalmente, se constata la individualidad de las afinaciones de la flauta de pan de tres tubos, las cuales difieren de las restantes. Si se comparan las presentes afinaciones con aquellas tomadas por Amberga (1921:99) y Joseph (1930:1226-1230), es posible comprobar el parentesco de sus relaciones interválicas, aunque son más complejas y variadas las de los autores mencionados por provenir de flautas de pan de varios tubos. No es difícil identificar sus secuencias en los esquemas típicos del canto mapuche actual.

## IV. RESUMEN Y CONCLUSIONES.

Los resultados recién presentados han ofrecido una descripción sucinta de la taxonomía, morfología, funciones socioculturales y dispersión geográfica de los instrumentos musicales precolombinos de Chile. Ha sido nuestro propósito explorar una valiosa área de la música y artesanía musical chilena prehistórica, desconocida hasta el momento en nuestro país, destacando una visión de conjunto y sacrificando —dadas las limitaciones editoriales de espacio— los detalles de menor relevancia y significación. A manera de síntesis, se presentan a continuación algunas ideas que sintetizan y evalúan los conceptos claves del presente trabajo. Con ellas no se intenta agotar el tópico tratado sino, más bien, establecer relaciones significativas que integren y expliquen los contenidos descritos en el capítulo anterior.

### 1. *Funcionalidad y contextos culturales.*

Al examinar la frecuencia y variación con que aparecen los idiófonos, membranófonos y aerófonos precolombinos y su respectiva integración a los diversos complejos culturales en que ellos se presentan, es posible apreciar algunas diferencias zonales y regionales.

1.1. En los complejos culturales del norte grande —Arica, Pica y San Pedro—, la cantidad y calidad de sus instrumentos musicales revela la existencia de un pasado musical rico, complejo y, quizás, esplendoroso en algunas de sus épocas prehistóricas. Hay importantes evidencias de una vida ceremonial intensa ligada al *complejo del rapé*, en la cual la flauta de pan, tambor de doble parche y cencerro desempeñaron importantes funciones rituales, las cuales —en el caso de la flauta de pan— involucraron los sacrificios humanos.

1.2. En el norte chico, o área diaguita chilena, es posible inferir —aun cuando las informaciones sobre el contexto sociocultural de los instrumentos musicales son escasas o nulas— la existencia de una vida musical activa, según lo atestigua la cantidad y calidad de sus aerófonos líticos que parecen haber desempeñado importantes funciones. Su cuidadosa manufactura artesanal y los hermosos ornamentos geométricos de algunos testimonian su relevancia cultural.

1.3. Por su parte, el área mapuche de Chile se destaca por una gran cohesión y continuidad de especies organológicas. A pesar de su dispersión geográfica expansiva, las *piwilkas* y flautas de pan líticas se presentan en formas relativamente homogéneas y revelan su pertenencia a una configuración cultural unitaria. Las abundantes informaciones etnológicas y etnohistóricas acerca de la vida musical mapuche posthispánica (Medina, 1882: 295-301) y contemporánea atestiguan la importante función ritual desempeñada por la *piwilka* y demás instrumentos musicales y el poder mágico asignado a sus sonidos. Dado el conservantismo y fijeza de las pautas culturales y musicales del pueblo mapuche, es posible asignar las mismas funciones rituales o ceremoniales a sus aerófonos líticos prehistóricos.

### 2. *Horizontes culturales y cronología.*

Los límites asignados al presente trabajo y su orientación organológica más que arqueológica justifican la exclusión del análisis de los horizontes culturales y cronologías correspondientes en que aparecen los instrumentos musicales aquí estudiados. La carencia de datos cronológicos —especialmente en los instrumentos musicales del área centro-sur— y la escasez de datos fidedignos de C14, unidos a las discrepancias existentes entre los diversos trabajos científicos publicados por arqueólogos chilenos y extranjeros, imposibilitan la inclusión de esta materia. Por su complejidad y amplitud, este tópico re-



queriría el desarrollo de un nuevo trabajo realizado por arqueólogos profesionales.

### 3. *Materiales.*

Los artesanos milenarios, hábiles constructores de los instrumentos musicales precolombinos chilenos, demostraron predilecciones por determinadas formas y materiales. Si la caña, madera, hueso, calabaza, metal, cuero y arcilla fueron los materiales seleccionados en el norte grande —admirablemente conservados gracias a las condiciones climáticas—, es la piedra el material soberano que moldea los instrumentos conservados en el norte chico y la zona centro-sur, sumándose a éstas en forma parcial la zona de San Pedro de Atacama. Además de las obvias causas climáticas —que aceleraron la desaparición de muchos instrumentos musicales construidos de materiales perecibles— hay un factor cultural que explicaría la abundancia de aerófonos líticos en dichas zonas. En efecto, algunos estudios etnológicos actuales testimonian la creencia en *pedras sagradas*, vigente tanto entre los mapuches como entre los atacameños (Guevara, 1898:99-108 y 1908:300-302; Mostny, 1963:321-326). Ellas eran y son veneradas por los mapuches quienes les asignan poderes mágico-religiosos. Personificaban a los antiguos jefes o toquis deificados después de su muerte, depositándose sobre ellas ofrendas sagradas (Guevara, 1898:104-105). Algo similar ocurre con los *santos de los antiguos*, piedras antropomórficas acinturadas las cuales son, posiblemente, objetos vinculados a las ideas religiosas de los agricultores prehistóricos de los oasis atacameños (Mostny, *op. cit.*: 323). Aunque es difícil establecer hoy día hasta qué punto pueden estar relacionados los instrumentos musicales líticos con estas creencias, las formas antropomórficas que adoptan algunas *pifilkas* mapuches podrían indicar su relación con las mismas y, por tanto, su pertenencia al ámbito de la actividad ritual y las creencias mitológicas.

### 4. *Afinaciones.*

A pesar de su carácter fragmentario, las afinaciones de los aerófonos precolombinos nos señalan algunas sendas que permiten explorar preliminarmente su mundo sonoro. Si bien es cierto que la reiteración de las relaciones tonales establecidas en ellos pueden ayudarnos a precisar sistemas tonales, las afinaciones únicas o muy diversificadas requieren una mayor recolección de datos que permitan captar sus aspectos normativos generales.

4.1. Concluimos, por tanto, que las flautas de pan de Tarapacá ofrecen un panorama interválico desigual, insinuándose la coexistencia de escalas penta, hexa y heptatónicas con la presencia de un rudimentario diatonismo atemperado.

4.2. Los aerófonos de San Pedro conservan una interesante estructura tri-fónica pura junto a otras mixtas que incluyen notas de paso y tetracordios diatónicos. Se deduce de esto, en consecuencia, que dicha trifonía es un arcaísmo que sobrevive en la música actual.

4.3. Por último, los aerófonos del norte chico y del área mapuche aparecen fuertemente vinculados por secuencias interválicas típicas de dos sonidos (3ªm., 5ªj. y 8ªj.), por lo cual puede presumirse un parentesco musical complejo que abarcaría tanto su organología y organización tonal como su contexto cultural correspondiente.

## 5. *Pasado y presente.*

Si se comparan los instrumentos vernáculos vigentes en la música tradicional de Chile con las especies precolombinas correspondientes, es fácil advertir varios aspectos que señalamos a continuación:

5.1. Existe una sólida continuidad y permanencia de rasgos en algunos instrumentos. La flauta de pan, quena, lichiguayo y caja de Tarapacá; el clarín y el chorimori de San Pedro; y la *pifilka* mapuche, son instrumentos que sobreviven en la música indígena o mestiza contemporánea. La caja o tambor de doble parche posee una factura que permite asegurar su ancestro indígena. Aun cuando el tambor militar español del período de la Conquista posee una forma muy similar y a pesar de la coexistencia de este último con las variedades indígenas, parece haberse favorecido y reforzado la forma original de los modelos autóctonos prehispánicos.

5.2. Los instrumentos que han permanecido vigentes desde la época precolombina hasta nuestros días han experimentado una apreciable simplificación en su construcción, decoración y finura de sus detalles artesanales. Ellos conservan, sin embargo, sus rasgos morfológicos fundamentales.

5.3. Llama la atención la desaparición posthispanica de una gran variedad de trompetas, flautas, sonajas y cencerros. En dicha pérdida se aprecia el impacto del contacto cultural de la Conquista y Colonia, períodos en los cuales los aborígenes chilenos sustituyeron parte de su patrimonio original por nuevos préstamos adquiridos de los portadores hispánicos. Se aprecia, asimismo, una simplificación inducida, quizás, por el proceso de aculturación que conlleva una adecuación a preferencias organológicas hispánicas, tales como el conjunto favorito de pifano y tambor; y a preferencias indígenas similares, consistentes en el conjunto chamánico de flauta, tambor y cencerro o sonaja.

5.4. Por no aparecer hasta el momento presente en las excavaciones arqueológicas chilenas, no debería asignársele filiación indígena al pinkillo y tarka o anata. Estos aerófonos derivan obviamente de las numerosas flautas dulces europeas transportadas por los españoles a partir del siglo xvi.

5.5. Tanto los instrumentos musicales chilenos prehispánicos como los actuales evidencian poseer estrechas vinculaciones con aquellos pertenecientes a grupos culturales de los países limítrofes. Así los instrumentos del sur del Perú, este de Bolivia, noroeste argentino y norte de Chile se hermanan por un patrimonio organológico común. Igual cosa sucede con los instrumentos musicales de la área cultural mapuche chileno-argentina.

5.6. Un mejor conocimiento del pasado organológico chileno y de sus vinculaciones con el presente podría contribuir a un renacimiento de intereses y revitalización de la práctica instrumental vernácula por parte de nuestra juventud y una identificación de la misma con nuestros valores nacionales. De este modo, se podría evitar, quizás, la lamentable pérdida de los instrumentos autóctonos de Chile, ya muy disminuidos en sus áreas de origen, y su rápido desplazamiento por sustitutos inadecuados provenientes de las orquestas populares.

Este trabajo ha permitido atisbar el mundo remoto e ignorado del pasado musical precolombino de Chile; de los primeros artistas, músicos y artesanos de nuestra tierra. Estos anónimos artífices de la piedra, madera y metal plasmaron con habilidad y esmero los humildes instrumentos que aquí se han descrito e ilustrado. En ellos se valora el aporte artístico de nuestra artesanía prehistórica y el legado indoamericano milenario de los pueblos agroalfareros del Pacífico. En ellos descansa un mundo sonoro arcaico y sutil, profundo e inédito, origen de muchas expresiones musicales autóctonas aún vigentes. Sin embargo, su poder original de comunicación musical se ha perdido, ocultándose para siempre el arte sonoro precolombino de Chile, valioso patrimonio nacional desprendido de la raíz primigenia de América<sup>47</sup>.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amberga, Jerónimo de, 1921. "Una Flauta de Pan Araucana". En *Revista Chilena de Historia y Geografía*, xxxvii, 41, pp. 98-100.
- Ambrosetti, Juan B., 1899. *Notas de Arqueología Calchaquí*. Buenos Aires.
- , 1907-1908. *Exploraciones Arqueológicas en la Ciudad Prehistórica de La Paya*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Publicaciones de la Sección Antropológica, 3, parte 2.
- Apel, Willi, 1955. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University Press.
- Aretz, Isabel, 1946. *Música Tradicional Argentina: Tucumán, Historia y Folklore*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.
- , 1967. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Estado de Sucre (Venezuela), Editorial Universitaria de Oriente.

<sup>47</sup>Agradecemos al destacado arqueólogo chileno y director del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología de la Universidad de Chile, Prof. Mario Orellana, haber dado lectura al manuscrito del presente trabajo y haber contribuido no sólo con valiosos comentarios técnicos sino también con una ampliación de la nota a pie 41, en la cual se aportan ideas pertenecientes a un proyecto de investigación suyo actualmente en marcha.

- Augusta, Félix de, 1934. *Lecturas Araucanas*. Padre Las Casas, Editorial San Francisco.
- Boman, Eric, 1908. *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Désert d'Atacama*. Paris, Imprimerie Nationale, II.
- Bullock, Dillman, 1944. "Algunos Tipos de Cachimbas Antiguas Chilenas". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXII, pp. 147-153.
- Campos, Rubén, 1925. "Los Instrumentos Musicales de los Antiguos Mexicanos". En *Anales del Museo Nacional de Arquitectura, Historia y Etnografía* (México), pp. 333-337.
- Casanova, Eduardo, 1930. *Hallazgos Arqueológicos en el Cementerio Indígena de Huiliche, Departamento de Belén*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Archivos del Museo Etnográfico, III.
- , 1946. "The Cultures of the Puna and the Quebrada of Humahuaca". En *Handbook of South American Indians*, Washington DC, Smithsonian Institution, II, pp. 619-631.
- Castro Franco, Julio, 1961. *Música y Arqueología*. Lima, Eterna.
- Cobo, Bernabé, 1890-1893. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla.
- Cornely, F. L., 1956. *Cultura Diaguita Chilena y Cultura de El Molle*. Santiago, Editorial del Pacífico.
- Dauelsberg, Percy, 1972a. "La Cerámica de Arica y su Situación Cronológica". En *Chungara*, I, pp. 15-26.
- , 1972b. "Carta Respuesta a Luis G. Lumbreras sobre la Problemática Arqueológica de Arica". En *Chungara*, I, pp. 38-44.
- Debenedetti, Salvador, 1917. *Investigaciones Arqueológicas en los Valles Preandinos de la Provincia de San Juan*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Publicaciones de la Sección Antropológica, 15.
- D'Harcourt, R. y M., 1925. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris, Librairie des Orientalistes.
- Draeger, Hans Heinz, 1948. *Prinzip einer Systematik der Musik Instrumente*. Kassel, Bärenreiter.
- Focacci, Guillermo, 1959. "Una Tumba Encistada en la Playa Miller". En *Boletín del Museo Regional de Arica*, I, p. 2.
- , 1961. "Informe sobre Excavaciones Realizadas por el Museo Regional de Arica en San Miguel de Azapa". En *Boletín del Museo Regional de Arica*, 6, pp. 1-30.
- , 1969. "Un Cementerio Pre-Agrícola en Playa del Laucho (Arica)". En *Rehue* (Universidad de Concepción), 2, pp. 49-63.
- Gajardo Tobar, Roberto, 1940. "Cementerio Indígena de La Viñita". En *Revista Chilena de Historia Natural Pura y Aplicada*, XLIV, pp. 20-25.
- Garcilaso de la Vega, 1723. *Primera Parte de los Comentarios Reales que Tratan del Origen de los Incas Reyes*. Madrid, Oficina Real.
- Grebe, María Ester, 1971a. "Clasificación de Instrumentos Musicales". En *Revista Musical Chilena*, XXV, 113-114, pp. 18-34.
- , 1971b. *Instrumentos Musicales Precolombinos de Chile*. Santiago, Universidad de Chile, Comisión de Investigación Científica (proyecto de investigación).
- , 1973. *Instrumentos Musicales del Norte Grande de Chile: Informe Preliminar*. Trabajo presentado en el Congreso del Hombre Andino, Iquique.
- Guevara, Tomás, 1898. *Historia de la Civilización de la Araucanía*. Santiago, Cervantes, 2 vols.
- , 1908. *Psicología del Pueblo Araucano*. Santiago, Cervantes.
- , 1927. *Historia de Chile: Chile Prehispano*. Santiago, Balcels, II.
- Gusinde, Martín, 1931-1937. *Die Feuerland Indianer*. Mödling/Wien, I y II.
- Hornbostel, Erich M. von, 1936. "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, XXXVIII, 3, pp. 357-367.

- , 1948. "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, xiii, 3-4, pp. 61-102.
- Hornbostel, Erich M. von y Curt Sachs, 1914. "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch". En *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlín), 4-5, pp. 553 ss.
- , 1961. "Classification of Musical Instruments". Tr. Anthony Baines y Klaus Wachsmann. En *The Galpin Society Journal*, xiv, pp. 3-29.
- Iribarren, Jorge, 1949. "Una Interesante Colección Arqueológica de Ovalle". En *Revista Universitaria*, xxxiv, 1, pp. 185-192.
- , 1957. "La Flauta de Pan y Otros Instrumentos Indígenas". En *Boletín N° 9* (Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena), pp. 12-21.
- , 1969. "Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos en el Area Norte de Chile". En *Rehue*, 2, pp. 91-109.
- , 1971. "Instrumentos Musicales del Norte Chico Chileno". En *Boletín N° 14* (Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena), pp. 7-43.
- Izikowitz, K. G., 1931. "Le Tambour à Membrane au Pérou". En *Journal de la Societé des Américanistes*, xxiii, pp. 163-175.
- , 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg, Eilanders Böktryckeri Aktiebolag.
- Jiménez Borja, Arturo, 1951. "Instrumentos Musicales del Perú". En *Revista del Museo Nacional* (Lima), xix-xx, pp. 36-189.
- Joseph, Claude, 1928. "La Platería Araucana". En *Anales de la Universidad de Chile* (2ª serie), vi, pp. 119-158.
- , 1930. "Antigüedades de Araucanía". En *Revista Universitaria*, xv, 9, pp. 1171-1235.
- Kunst, Jaap, 1959. *Ethnomusicology*. The Hague, Martinus Nijhoff.
- Lastres, Juan B., 1941. "La Medicina en la Obra de Guamán Poma de Ayala". En *Revista del Museo Nacional* (Lima), x, 1, pp. 113-164.
- Latcham, Ricardo, 1938. *Arqueología de la Región Atacameña*. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- Le Paige, Gustavo, 1957-1958. "Antiguas Culturas Atacameñas en la Cordillera Chilena". En *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, 4-5, pp. 15-143.
- , 1961. "Cultura de Tiahuanaco en San Pedro de Atacama". En *Anales de la Universidad del Norte*, 1, 1, pp. 17-23.
- , 1963. "Continuidad o Discontinuidad de la Cultura Atacameña". En *Anales de la Universidad del Norte*, 2, pp. 7-25.
- , 1965. "San Pedro de Atacama y su Zona". En *Anales de la Universidad del Norte*, 4, 29 pp.
- Lindberg, Ingeborg, 1959. "Un Instrumento Musical Indígena encontrado en Chacabuco". En *Notas del Centro de Estudios Antropológicos* (Universidad de Chile), 3, pp. 27-33.
- Lozano, Pedro, 1941. *Descripción Corográfica del Gran Chaco Gualamba*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Antropología, Publicación 288.
- Lumbreras, Luis G., 1972. "Sobre la Problemática Arqueológica de Arica". En *Chungara*, 1, pp. 27-29.
- Mahillon, Víctor, 1893-1922. *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire de Bruxelles*. Gante, A. Hoste, 5 vols.
- Marcuse, Sybil, 1964. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York. Doubleday.
- Martí, Samuel, 1955. *Instrumentos Musicales Precortesianos*. México, Instituto Nacional de Antropología.
- , 1961. *Canto, Danza y Música Precortesianos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Mason, J. Alden, 1957. *The Ancient Civilizations of Peru*. London, Penguin Books.
- Márquez Miranda, Fernando, 1934. "Una Nueva Flauta de Pan Lítica del Noroeste

- Argentino y el Area de Dispersión de esta Clase de Hallazgos Arqueológicos". En *Notas Preliminares del Museo de La Plata* (Buenos Aires), II, pp. 315-331.
- , 1936. "La Antigua Provincia de los Diaguitas". En *Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática Americana, I, pp. 277-350.
- Mead, Charles W., 1903. "The Musical Instruments of the Incas". En *American Museum Journal*, III.
- , 1924. "The Musical Instruments of the Incas". En *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, XV, pp. 313-348.
- Medina, José Toribio, 1882. *Los Aborígenes de Chile*. Santiago, Imprenta Gutenberg.
- Métraux, Alfred, 1933. "Contribution à l'Archéologie Bolivienne". En *Journal de la Société des Américanistes* (Paris), XXV.
- , 1963. "Religion and Shamanism". En *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, V, pp. 559-599.
- Montagu, Jeremy y John Burton, 1971. "A Proposed New Classification System for Musical Instruments". En *Ethnomusicology*, XV, 1, pp. 49-70.
- Montandon, George, 1919. "Généalogie des Instruments de Musique et les Cycles de Civilisation". En *Archives Suisses d'Anthropologie Générale*, III, 1.
- Montané, Julio, 1965. *Bibliografía Selectiva de Antropología Chilena*. La Serena, Museo de La Serena, Contribuciones Arqueológicas N° 5.
- Mostny, Grete, 1944. "Excavaciones en Arica". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXII, pp. 135-145.
- , 1952. "Una Tumba de Chiu-Chiu". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXVI, 1, pp. 1-55.
- , 1958. "Máscaras, Tubos y Tabletas para Rapé y Cabeza-Trofeos Entre los Atacameños". En *Miscelánea Paul Rivet* (México), pp. 379-392.
- , 1961. *Ideas Religiosas de los Atacameños*. Arica, Encuentro Arqueológico de Arica, Chile.
- , 1963. "Santos de los Antiguos". En *A Pedro Bosch-Gimpera en el Septuagésimo Aniversario de su Nacimiento*, México, pp. 321-326.
- , 1967. "Ideas Mágico-Religiosas de los 'Atacamas'". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXX, pp. 129-145.
- Niemeyer, Hans, 1963. "Excavación de un Cementerio Incaico en la Hacienda Camarones (prov. de Tarapacá)". En *Revista Universitaria*, XLVIII, pp. 207-224.
- Nordenskiöld, Erland, 1924. *The Ethnography of South America as Seen from the Mojos in Bolivia*. Göteborg, Comparative Ethnographical Studies, 3.
- Núñez, Lautaro, 1962. *Tallas Prehispánicas en Madera: Contribución a la Arqueología del Norte de Chile*. Santiago, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, Memoria de Prueba.
- , 1963a. "Problemas en Torno a la Tableta Rapé". En *Anales de la Universidad del Norte*, 2, pp. 149-168.
- , 1963b. "Los Keros del Norte de Chile". En *Antropología*, I, 1, pp. 71-88.
- , 1969. "Sobre los Complejos Culturales Chinchorro y Faldas del Morro del Norte de Chile". En *Rehue*, 2, pp. 111-142.
- , 1972. "Carta Respuesta a Luis Guillermo Lumbreras 'Sobre la Problemática Arqueológica de Arica'". En *Chungara*, 1, pp. 30-37.
- O'Leary, Timothy, 1963. *Ethnographic Bibliography of South America*. New Haven, Human Relations Area Files.
- Orellana, Mario, 1963a. "Problemas de la Arqueología de San Pedro de Atacama y sus Alrededores". En *Anales de la Universidad del Norte*, 2, pp. 29-39.

- , 1963b. "La Cultura de San Pedro". En *Arqueología Chilena*, Centro de Estudios Antropológicos (Universidad de Chile), 3, pp. 1-43.
- , 1964. "Acerca de la Cronología del Complejo Cultural San Pedro de Atacama". En *Antropología*, II, 2, pp. 96-104.
- Reymond, Jacqueline, 1971. "Cementerio Araucano de Membrillo". En *Boletín de Prehistoria de Chile*, III, 4, pp. 87-107.
- Rosen, Eric von, 1901-1902. *Popular Account of Archeological Research During the Swedish Chaco-Cordillera Expedition, 1901-1902*. Stockholm.
- Ryden, Stig, 1944. *Contributions to the Archeology of the Rio Loa Region*. Göteborg, Erlanders Böktryckeri Acktiebolag.
- Sachs, Curt, 1947. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Centurión.
- Sas, Andrés, 1939. "Ensayo sobre Música Nazca: Ensayo sobre las Antaras del Museo Nacional de Arqueología de Lima". En *Revista del Museo Nacional (Lima)*, VIII, 1, pp. 124-138.
- Schaeffner, Andrée, 1936. *L'Origine des Instruments de Musique*. Paris, Payot.
- Uhle, Max, 1917. "Los Aborígenes de Arica". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile (Santiago)*, pp. 151-176.
- , 1922. *Fundamentos Etnicos y Arqueología de Arica y Tacna*. Quito.
- Vega, Carlos, 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Centurión.
- Wachsmann, Klaus, 1961. "The Primitive Musical Instruments". En Anthony Baines ed., *Musical Instruments Through the Ages*, London, Penguin, pp. 23-54.

# *Instrumentos musicales, cultura mapuche, y el Cautiverio feliz del maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán\**

por *Luis Merino*

## I. INTRODUCCIÓN

El maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, nacido alrededor de 1609<sup>1</sup> en la ciudad de Chillán, donde moraba su familia, cayó prisionero de los mapuches el año 1629, permaneciendo durante seis meses y catorce días cautivo bajo la tutela y protección del cacique Maulicán, su captor en el combate de las Cangrejeras, siendo liberado el 27 de noviembre de 1629.

Fruto posterior de este cautiverio de tantos meses, es el manuscrito *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*, cuyos propósitos principales son explicar las causas de la prolongada guerra, que se librara en la región sur de Chile, entre los mapuches y españoles y narrar sus impresiones e interacción con la cultura mapuche del período. Obviamente no es atinente a este trabajo ahondar en el primer aspecto sino que más bien en la cultural musical según aflora de sus páginas, pero, aún así, es importante subrayar la inclinación demostrada por Pineda hacia la situación del aborigen en esta guerra, la que se expresa, entre muchas, por la denuncia de los innumerables abusos que los españoles perpetraban con los aborígenes —narrados por ellos mismos— lo que, en último término, apunta hacia lo demostrado por Pineda sobre la injusticia de esta guerra, y de ahí su abogar por un tratamiento más humano del mapuche, excluyente, por lo tanto, de su esclavización o aniquilamiento por el español<sup>2</sup>.

Esta inclinación de Pineda junto a su contacto de primera mano con la cultura, configuran la importancia fundamental de su testimonio como documento etnohistórico. Contrasta nítidamente con la gran mayoría de los

---

\*Agradezco al historiador señor Patricio Estellé su lectura de este trabajo y sus valiosas sugerencias. También agradezco al historiador señor Jorge Hidalgo por sus recomendaciones y el material que gentilmente facilitara.

<sup>1</sup>Sergio Correa Bello, *El Cautiverio Feliz en la vida política chilena del siglo XVII* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965), p. 41, puntualiza que Pineda nació en 1609 y no en 1607 como se había creído generalmente hasta ahora.

<sup>2</sup>Acerca de este punto ver *ibid.* y Alvaro Jara, *Guerra y Sociedad en Chile: La transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971).



documentos del siglo xvi, aquellos de Jerónimo de Bibar, Alonso de Góngora y Marmolejo, Pedro Mariño de Lovera, e inclusive Alonso de Ercilla, quienes escriben fundamentalmente acerca de la guerra entre españoles y mapuches, lo que constituye un fiel reflejo de la situación sociopolítica imperante en Chile durante la segunda mitad del siglo xvi. En consecuencia, pocos detalles se encuentran en estos escritos con descripciones tan extensas, detalladas e íntimas de las manifestaciones musicales no bélicas de las diferentes ramas de la cultura mapuche como las que proporciona Pineda quien, además, da muestras del necesario conocimiento del idioma. Solamente el *Arauco Domado*, del licenciado Pedro de Oña, entrega descripciones que, en cierta medida, se asemejan a las de nuestro escritor sobre este punto.

Junto al *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile*, de Alonso Gonzáles de Nájera, la obra de Pineda inicia una serie de documentos sobre la cultura musical mapuche, entre los que se destacan los escritos de Alonso de Ovalle y Diego de Rosales en el siglo xvii; los de Juan Ignacio Molina, Félix Gómez de Vidaurre, Vicente Carvallo Goyeneche, y los diccionarios de Andrés Febrés y de Bernardo Havestadt, del siglo xviii, a los que se agregan otros testimonios del siglo xix, que serán mencionados más adelante.

La influencia de Pineda se manifiesta hasta el siglo xix, como lo atestigua la *Historia natural, militar, civil y sagrada del Reino de Chile*, de José Pérez García, quien recurre al *Cautiverio feliz* para muchas de sus descripciones de bailes y ceremonias rituales<sup>3</sup>.

José Toribio Medina se cuenta entre los primeros en difundir, en forma científica y rigurosa, muchas de las descripciones de Pineda acerca de música y bailes mapuches<sup>4</sup>. Posteriormente, Tomás Guevara abre una perspectiva histórica amplia, al cotejar parte de la información proporcionada por Pineda (y otros cronistas) con la cultura mapuche de fines del siglo xix y comienzos del veinte<sup>5</sup>. En un contexto musicológico, sin embargo, no se ha hecho todavía un estudio sintético y en profundidad sobre la cultura musical mapuche tal como aparece en el *Cautiverio feliz*. No figura en la bibliografía de los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, sólo es citado en página 2, nota 3 de esta publicación, pero la cita se extrae de *Los aborígenes de Chile*, de José Toribio Medina. En "La música de los araucanos", Carlos Lavín hace una referencia más bien escueta a este escrito, afirmando, aparentemente

<sup>3</sup>ColHCh\*, xxii y xxiii (1910). Para su descripción del ritual de la muerte del prisionero en pp. 52-55, García cita profusamente del *Cautiverio feliz*. Lo mismo acontece en la narración de un ritual curativo en pp. 57-58. Ver también al respecto Correa Bello, *op. cit.*, pp. 17-19 que trata sobre la difusión del *Cautiverio feliz*.

<sup>4</sup>ColHCh: Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional.

<sup>5</sup>José Toribio Medina, *Los aborígenes de Chile* (Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952).

<sup>6</sup>Ver bibliografía bajo Guevara, Tomás.

en forma errónea, que contiene (al menos) un ejemplo musical<sup>6</sup>. En cambio, ha servido como fuente documental para otros escritos musicológicos, entre los que se destacan los de Carlos Isamitt —el gran pintor, compositor e investigador recientemente fallecido<sup>7</sup>— Robert Stevenson<sup>8</sup> y Samuel Claro<sup>9</sup>.

## II. OBJETIVOS, MÉTODOS Y FUENTES

En consecuencia, uno de los propósitos principales de este trabajo es el de profundizar en el escrito de Pineda a partir de su referencia a instrumentos musicales, y estudiar a partir de este documento la organografía mapuche entre los siglos xvi al xviii. Considerando lo dicho anteriormente, el testimonio de Pineda es, junto al de Gonzáles de Nájera, un documento precioso por ser la primera descripción detallada de la cultura musical mapuche. Esto permite al historiador tener una perspectiva segura para aquilatar tanto los testimonios del siglo xvi como también aquellos posteriores.

El enfoque de este trabajo es integral, es decir considera tanto las características de los instrumentos mismos como también su uso y función dentro de la cultura. La información al respecto, proporcionada por nuestras fuentes, incide en tres rubros fundamentales: 1) la nomenclatura mapuche del instrumento; 2) su morfología y material, y 3) su empleo por los usuarios en la cultura. El testimonio de Pineda incide primordialmente, en el tercero de estos títulos, proporcionando valiosos datos acerca del empleo de instrumentos en la cultura mapuche de la primera parte del siglo xvii. Los poquísimos detalles que Pineda suministra en relación a la nomenclatura mapuche de instrumentos, o su morfología y material, deben por lo tanto ser completados con otras fuentes.

Al cotejar el *Cautiverio feliz* con otros testimonios se complementan las exigencias metodológicas fundamentales. En primer término, garantiza las aseveraciones generales logradas y permite aclarar, además, valoraciones derivadas de actitudes etnocéntricas originadas en la propia cultura y religión de los autores. Enseguida, permite al estudioso mantener una adecuada perspectiva general de la cultura mapuche de los siglos xvi al xviii, dentro de la que se enmarca nuestro estudio. Mediante este cotejo, es posible aquilatar el período de vigencia y el grado de predominio, en la cultura mapuche de

<sup>6</sup>Carlos Lavín, "La música de los Araucanos", *Anuario Musical*, xvi (1961), p. 211. No existen ejemplos musicales en el manuscrito del *Cautiverio feliz* conservado en la Biblioteca Nacional de Santiago.

<sup>7</sup>Carlos Isamitt, "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico", *Revista de Arte*, 1/3 (octubre-noviembre, 1934), pp. 5-9.

<sup>8</sup>Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 3-4.

<sup>9</sup>Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), p. 32.

este período, de las manifestaciones musicales descritas por Pineda y revela, asimismo, las manifestaciones conexas o instrumentos musicales a los que no se refiere Pineda. Esta perspectiva se redondeará, a la vez, con una somera consideración sobre la continuidad y cambios de dichas manifestaciones de la cultura mapuche con posterioridad al siglo XVIII.

A continuación presentamos una lista cronológica de las fuentes empleadas en nuestro trabajo. Siguiendo el *Handbook of South American Indians*<sup>10</sup>, se indica el apellido del autor del testimonio, seguido de la fecha entre paréntesis y con un asterisco de la primera edición supervisada o más o menos contemporánea del autor. Cuando no existe la edición se da, también entre paréntesis pero sin asterisco, la fecha en que se completó el manuscrito. Cuando la obra es anónima o si existen dudas con respecto a su autor, hemos incluido el título solamente.

## LISTA CRONOLÓGICA DE FUENTES

## Siglo XVI

Bibar (1558).

Ercilla (1569, 1589)\*.

Góngora y Marmolejo (1575).

Mariño de Lovera (ca. 1594).

Oña (1596)\*.

## Siglo XVII

Valdivia (1606)\*.

González de Nájera (1614).

Pineda (1673).

Ovalle (1646)\*.

Rosales (1674).

## Siglo XVIII

Frézier (1716)\*.

*Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1693-1736)*<sup>11</sup>.

Córdoba y Figueroa (ca. 1740-1745).

Wolfwisen (1742).

Morris (1752)\*.

Febrés (1765)\*.

Olivares (1767).

*Compendio de la historia jeográfica, natural i civil del Reino de Chile (1776)\*.*

Gómez de Vidaurre (1789).

Havestadt (1777)\*.

Haenke (ca. 1795).

Sors (ca. 1780).

Carvallo y Goyeneche (1796).

Molina (1787)\*.

<sup>10</sup>Hemos seguido a John M. Cooper, "The Araucanians", en Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians* [Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143] (Washington: United States Government Printing Office, 1946), p. 699.

## Siglo XIX

Pérez García (1810).	Smith (1855)*.
Stevenson (1825)*.	Treutler (1861)*.
N. A. G. (1830)*.	Ruiz Aldea (1868)*.
Cruz (1836).	Subercaseaux (1883)*.
Domeyko (1846)*.	Nolasco Préndez (1884)*.
Ried (ca. 1847).	Coña (1930)*.

### III. SIGNIFICADO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA CULTURA MAPUCHE ENTRE LOS SIGLOS XVI AL XVIII. SU USO EN PRÁCTICAS FUNERARIAS

De la narración de Pineda se desprende que para los mapuches del período considerado en este trabajo, los instrumentos musicales poseían un cierto *ethos*, o connotación que es de exultación o alegría. Esto lo corroboran los siguientes extractos:

- (1) "...se volvió a dar principio a su entretenimiento y baile acostumbrado, que empezaron con tamboriles, cánticos diversos, flautas y demás instrumentos alegres, celebrando la llegada de Maulican y su cautivo a su amada patria"<sup>12</sup>.
- (2) "Con esto principiaron los tamboriles con otros instrumentos de alegría a dar bastantes muestras de contento, pues ocuparon y saltaron toda la noche en comer y beber, cantar y bailar, con grande regocijo"<sup>13</sup>.
- (3) "...acabamos de cenar, y para mayor aumento del regocijo y gusto que nos acompañaba, se armó luego el baile con tamboriles, flautas y otros instrumentos alegres, que sin estas circunstancias no son cumplidos los gustos"<sup>14</sup>.
- (4) "...al son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban"<sup>15</sup>.

Esta no es una apreciación subjetiva de Pineda, sino que configura una actitud de los mapuches, o, mejor dicho, del valor que los instrumentos musicales tenían para los miembros de la cultura entre los siglos XVI al XVIII. Similares planteamientos figuran en otros documentos bastante posteriores al del *Cautiverio feliz*, como es la narración de Gómez de Vidaurre en la segunda mitad del siglo XVIII. Este último testimonio es de sumo interés, pues describe en general y coherentemente el significado que tenían los instrumentos para los mapuches<sup>16</sup>.

<sup>12</sup>Atribuida a Miguel de Olivares por Diego Barros Arana en *ColHCh*, VII (1874). Esta atribución, sin embargo, ha sido cuestionada por Aniceto Almeyda, "El Padre Olivares", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LXXXII, 90 (enero-junio, 1937), pp. 156-188. En p. 165 Almeyda atribuye esta obra al sacerdote jesuita español Juan Bernardo Bel.

<sup>13</sup>*ColHCh*, III (1863), p. 88.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 415.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 434.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 476.

<sup>16</sup>*ColHCh*, XIV (1889), p. 352. Esta obra tiene una gran cantidad de material en común con el *Compendio de la historia jeográfica, natural i civil del Reino de Chile* publicado

"Los instrumentos musicales son los mismos que sirven para la guerra, como son, el tambor, los pifanos y las medias flautas. Cuando ellos cantan cosas lúgubres no usan estos instrumentos, porque dicen que el ánimo, divertido con la armonía de los instrumentos, no puede concebir el dolor y afecto compasivo que se pretende con las canciones melancólicas y los juzgan una contradicción".

Este *ethos* incide a su vez en las prácticas funerarias mapuches del período, las que por lo general no involucran ningún instrumento musical que acompañe el ceremonial. El lector puede verificarlo en la descripción de la ceremonia funeraria del hijo de un cacique que hace Pineda, la que además constituye uno de los primeros documentos al respecto<sup>17</sup>.

(1) *En la casa del difunto con el cadáver*: "De esta suerte estuvimos todo el día y la noche, cantando a ratos unos como motes tristes, entre suspiros y llantos; y de cuando en cuando iban a echarse sobre el cadáver helado y a cantar llorando sus acostumbrados versos, sin descubrirle el rostro, que con las mantas y camisetas nuevas que le había traído, le tenía cubierto".

(2) *Procesión funeraria*: "Llegaron los rejentes del entierro y mandaron que prosiguiésemos nuestro viaje, habiendo caminado ya la vanguardia y entonado un canto triste y lastimoso, cuyo estribillo era repetir llorando, ai! ai! ai! mi querido hijo! mi querido hermano! y mi querido amigo! y en llegando a este punto se hacia alto otro rato, a modo de posas entre nosotros, y se formaba otro grande llanto como el primero. Con esta suspensión segunda, llegaron otros caciques a mudarnos y cargaron las andas hasta el pié del cerro o cuesta adonde se habia de enterrar, que habia de la casa a él poco mas de una cuadra, que lo mas trabajoso era subir la cuesta; prosiguieron con el mismo orden, cantando, como he dicho, lastimosos cantos, y cuando llegaron al pié de la loma, volvieron a hacer lo propio que en la primera posa, y para subir arriba, llegaron otros principales mócetonos y forzudos, y cojiendo las andas las subieron sin faltar del orden con que se dio principio a la procesión".

Esto lo corrobora el hecho de que ninguno de los escritores que hablan de este aspecto de la cultura, entre los siglos XVII al XVIII, mencione el uso de instrumentos. Estos testimonios constituyen un número nada despreciable de documentos, entre los que se cuentan aquellos de Ovalle<sup>18</sup>, Rosales<sup>19</sup>, el *Compendio*<sup>20</sup>, y la obra de Gómez de Vidaurre<sup>21</sup> y Carvallo Goyeneche<sup>22</sup>, lo que agrega peso al planteamiento general anterior. Sin embargo, la

---

anónimamente en Bolonia en 1776 y traducido por Narciso Cueto para *ColHCh*, XI (1878). En éste se expresa el mismo concepto en forma casi idéntica en p. 259. Esto hace pensar que ambos sean la obra del mismo autor. Cf. lo que dice José Toribio Medina en *ColHCh*, XIV (1889), pp. XIII-XVII.

<sup>17</sup>*ColHCh*, III (1863), pp. 188 y 192.

<sup>18</sup>Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile*, edición moderna (Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969), p. 120.

<sup>19</sup>Diego Rosales, *Historia General de el Reyno de Chile, Flandes Indiano*, edición de Benjamín Vicuña Mackenna (Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1877), I, p. 164.

<sup>20</sup>*ColHCh*, XI (1878), p. 246.

<sup>21</sup>*ColHCh*, XIV (1889), p. 321.

<sup>22</sup>*ColHCh*, X (1876), p. 140.

situación cambia a partir del siglo XIX, cuando los instrumentos musicales irrumpen en las prácticas funerarias mapuches. Las más tempranas referencias datan de 1830, y en ellas el cronista anota que en la casa donde se velaba el cadáver del cacique Lorenzo Colipi, "dos músicos, con sus debidas insignias, tocaban unos lúgubres instrumentos, que ellos llaman *thuthuca*. Ambos estaban colocados a la cabecera del gran difunto, y afirmaban su diabólico instrumento sobre el *sagrado* cuerpo"<sup>23</sup>.

Múltiples deben ser las causas de este cambio en las ceremonias mapuches. Sin pretender agotar este complejo problema, queremos hacer notar un factor que debe de haber tenido mucho que ver con este cambio, la influencia de las prácticas funerarias hispánicas en las que participaban en forma activa instrumentos musicales. En el período que nos ocupa, esta influencia operó dentro del marco de la política de la Iglesia hacia los mapuches, la que propendía a convencer, y a veces obligarlos a abandonar las costumbres ancestrales heredadas de su propia cultura, especialmente aquellas que entraban en directo conflicto con las costumbres e ideas de la religión e iglesia católica del período. Naturalmente que este proceso debe entenderse dentro de otro más general, y que involucra la lucha entre el elemento mapuche y el español en el momento histórico considerado. Ahora bien, una de las costumbres mapuches que los misioneros trataron de abrogar fue la de los entierros, particularmente en el caso de los jefes o caciques, por el ejemplo que esto significaba para los demás miembros de la comunidad. Para asegurar el mejor cumplimiento de este propósito, en muchos casos los misioneros impulsaron el entierro a la española y con bastante aparato de algún cacique converso. Como prueba documental podemos citar el siguiente pasaje de la *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, documento interesantísimo para el estudio de la actitud de los misioneros jesuitas hacia el mapuche<sup>24</sup>:

"Se mandó enterrar [a Don Juan Catumalo el cacique] en la iglesia que habia hecho, para que los demas a su ejemplo hiciesen lo mismo. Así se hizo; i a su entierro asistieron del tercio de Arauco el maestre de campo, i capitanes i otros muchos soldados por honrarle, como también todos los indios de la tierra, que viendo que Catumalo se enterraba en sagrado i con tanto acompañamiento, cobraron estima de los entierros del modo que la iglesia determina i fueron dejando sus ritos antiguos de enterrarse en campaña".

Lógicamente una explicación del problema depende del desentrañamiento de otras muchas y complejas interrelaciones<sup>25</sup>. En todo caso esta expli-

<sup>23</sup>*El Mercurio* (Valparaíso), 11 de abril de 1830.

<sup>24</sup>*ColHCh*, VII (1874), p. 298.

<sup>25</sup>Ver Tomás Guevara, *Psicología del pueblo araucano* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), pp. 262-284, e *Historia de Chile: Chile prehispano* (Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1929), II, pp. 45-56, para mayor información respecto a permanencia y cambio en las prácticas funerarias mapuches. Consultar también Ricardo Lat-

cación puede servir como punto de partida para entender el contraste entre las prácticas funerarias de este período y aquellas del siglo XIX, las que muchas veces involucraban un nutrido instrumental musical. El cacique Pascual Coña, por ejemplo, enumera entre los instrumentos que se usaban a la *kaskawilla*, campanas, al *lolkiñ*, la *trutruka*, el *trokklarín*, el *kultrín*, y otros<sup>26</sup>. En este siglo, la influencia de las prácticas funerarias de la cultura dominante (en este caso la chilena) también se hace sentir sobre la mapuche, con la participación de instrumentos o bandas militares en los entierros de importantes caciques mapuches, la que en algunos casos llegaba a la yuxtaposición de instrumentos mapuches con instrumentos chilenos. El lector puede comprobarlo en la siguiente cita, en la que encontrará, además, otros detalles de interés<sup>27</sup>.

“Hacia poco que había muerto el cacique Marileo; i cuando esto sucedió, la familia pidió que fueran unos pocos soldados para solemnizar el entierro con algun aparato de armas, a que los indijenas son mui aficionados en este jénero de funciones. El gobernador accedió de mui buen grado a este deseo, i de acuerdo con el coronel Muñoz, enviaron al entierro del indio un piquete de soldados del 7º con la banda de música... Durante la marcha [del cortejo al entierro], la banda de música tocaba aires guerreros, especialmente diana i pasos de carga, [y] los [sic] *trutrukas* indijenas (trompetas) atronaban la tierra”.

Además, en la segunda mitad del siglo, la cultura chilena influyó también negativamente sobre la mapuche, logrando un gradual abandono por parte de esta última de sus prácticas funerarias tradicionales, según consta en el testimonio de Pedro Ruiz Aldea<sup>28</sup>.

#### IV. INSTRUMENTOS MEMBRANÓFONOS MENCIONADOS POR PINEDA

Emerge claramente del *Cautiverio feliz*, en primer término, la descripción del tambor como medio de comunicación ritual y su utilización en los ceremoniales terapéuticos. La narración que Pineda hace del rito no sólo se destaca por su “magistral” categoría, al decir de Zapater, sino que además, es el primer testimonio hasta ahora conocido sobre la cultura mapuche<sup>29</sup>.

cham, *Costumbres Mortuorias de los Indios de Chile y otras Partes de América* (Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía “Barcelona”, 1915), pp. 272-301, donde también proporciona una perspectiva intercultural al respecto.

<sup>26</sup>Ernesto Wilhelm de Moesch, *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, edición facsimilar (Santiago: ICIRA, 1973), pp. 407-408.

<sup>27</sup>Ambrosio Letelier, *Apuntes de un viaje a la Araucanía* (Santiago: Imprenta de la República, 1877), pp. 79-80.

<sup>28</sup>Pedro Ruiz Aldea, *Los araucanos y sus costumbres* (Los Angeles: Imprenta del “Meteoro”, 1868), p. 37.

<sup>29</sup>*ColHCh*, III (1863), pp. 159-161.

Pineda distingue clara y precisamente entre un "tamboril mediano" y varios "tamborilejos pequeños", como los únicos instrumentos musicales usados. Cuando se iniciaba el rito, el primero colgaba de un ramo de canelo (o árbol sagrado mapuche), de donde lo cogía el machi (varón) para acompañar su cantar y accionar ritual, retornándolo a su lugar de origen al final del rito. Durante el rito los segundos eran ejecutados por mujeres sentadas que acompañaban la entonación de sus canciones (o "tonadas") bajo la dirección del machi y como complemento de su acción ritual. Pineda expresamente declara que tenían que ser mujeres, porque las voces de hombres por lo visto "debían de ser contrarias al encanto".

Esta práctica estuvo vigente en la cultura mapuche por lo menos entre los siglos XVI al XVIII, y probablemente desde antes del siglo XVI. También se observa en las fuentes documentales posteriores al *Cautiverio feliz*, principalmente en los escritos de Molina<sup>30</sup> y Carvallo Goyeneche<sup>31</sup>. Al igual que Pineda, Molina distingue específica y significativamente el "tambor mágico" del machi, de los "pequeños tambores" de las mujeres que lo asisten. Incidentalmente, es de interés recordar que Molina es uno de los primeros en nuestro país, sino el primero, en abrir una perspectiva intercultural en este aspecto, al llamar la atención sobre la similitud que existe entre los machis y los chamanes de Siberia, lo que indica la probidad científica de este gran sabio.

A partir del siglo XIX, el uso de dos tambores de diferente tamaño en rituales curativos pasa a segundo plano, a juzgar por el silencio al respecto de gran parte de las fuentes. A comienzos del mismo siglo, no obstante, sigue vigente entre aborígenes entroncados cultural y lingüísticamente con los mapuches, y ubicados en su mayoría en territorio argentino. Se trata de los pehuenches, que moraban "en los grados treinta y cuatro y treinta y siete minutos de latitud sur"<sup>32</sup>. Uno de sus ritos curativos, designado como "mol biuntun", incluía como instrumentos acompañantes "un tambor" y dos "tamborcillos", lo que concuerda con la descripción de Pineda, con la salvedad de que la machi es mujer y no hombre, y de que las mujeres que acompañan a la machi son dos y no un grupo<sup>33</sup>. El otro ritual es el "mareupupiguelen", el que difiere del anterior en varios aspectos, los que en lo musical se reducen al empleo de un tambor, aparentemente el más grande de los dos, y de dos calabazas con piedras en su interior, correspondientes a la moderna *wada*<sup>34</sup>. Las calabazas eran tocadas por dos mujeres viejas bajo la direc-

<sup>30</sup>ColHCh, xxvi (1901), p. 182.

<sup>31</sup>ColHCh, x (1876), pp. 138-139.

<sup>32</sup>Luis de la Cruz, "Tratado importante para el conocimiento de los indios pehuenches según el orden de su vida", *Revista Universitaria*, xxxviii/1 (1953), p. 36.

<sup>33</sup>*Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>34</sup>*Ibid.*, pp. 49-50.



ción de la machi y como complemento de su acción ritual, igual que en la otra variedad descrita. Asimismo, estos instrumentos acompañaban el canto ritual y el baile de seis mujeres jóvenes "adornadas a su uso", las que se situaban al comienzo del rito junto a las viejas. Según veremos, posteriormente, esta segunda variedad, por lo menos en lo que se refiere al uso de la *wada*, estuvo también vigente en el grupo mapuche chileno del período considerado en este trabajo.

Cabe hacer notar también que la descripción de Luis de la Cruz sobre estos ritos, por su mayor detalle, permite observar claramente la presencia del dualismo, "un factor omnipresente en toda actividad ritual *mapuche*, determinando tanto el número de personajes participantes como de objetos rituales empleados"<sup>35</sup>. La presencia de este factor en estos ritos se constata por la reducción que puede hacerse de las personas que intervienen y de los objetos rituales, a los números dos, cuatro y sus múltiplos. Así, por ejemplo, en la primera variedad aparecen *dos* maitenes, cada uno con su tambor (el de mayor tamaño), uno de los cuales lo ejecuta la machi mientras que el otro no se toca, y junto a ellos *doce* vasijas de chicha colocadas alrededor de cada árbol, a lo que se agregan las *dos* mujeres que asisten a la machi y que cantan acompañándose cada una de uno de los pequeños tambores. Similares constataciones pueden hacerse en el segundo tipo de ritual, en el que actúan *dos* viejas, cada una con una *wada*, participando junto a ellas *dos* viejos, *dos* hombres y *seis* jóvenes mozas, contándose entre los objetos rituales empleados, *dos* maitenes, *doce* hilos de una vara de largo, *dos* palitos de media vara de longitud con plumero en la punta, *dos* jarros, etc.

La nomenclatura mapuche del período, tal como ha quedado registrada en los diccionarios de Luis de Valdivia (1606), Andrés Febrés (1765) y Bernardo Havestadt (1777), que son su más importante testimonio histórico contemporáneo, distingue a los dos instrumentos membranófonos referidos anteriormente a través de dos voces diferentes. El membranófono de mayor tamaño se conocía como *tūtūca* (Valdivia)<sup>36</sup>, *thūnthūnca* (Febrés)<sup>37</sup> o

<sup>35</sup>María Ester Grebe, "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche", *Revista Musical Chilena*, xxviii/126-127 (abril-septiembre, 1974), p. 57.

<sup>36</sup>Luis de Valdivia, *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confessionario*, edición facsimilar por Julio Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1887). No lleva paginación. En este trabajo empleamos tanto la ortografía mapuche antigua como la moderna. La primera cuando nos referimos a los siglos xvi-xviii. La segunda cuando nos referimos a los siglos posteriores, cuando hablamos en general acerca de organografía mapuche, o cuando no está claro el nombre antiguo del instrumento. A menos que se indique expresamente lo contrario, seguimos la ortografía de Febrés, cuando recurramos a la ortografía antigua.

<sup>37</sup>Andrés Febrés, *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*, editado por Juan M. Larsen (Buenos Aires: Juan A. Alsina, 1882), p. 252.

*tùntùnca* (Havestadt)<sup>38</sup>, mientras que el otro se designaba como *raliculthun* (Febrés)<sup>39</sup> o *ralli cultun* (Havestadt)<sup>40</sup>. Para el primero, las definiciones son "atambor de machis" (Febrés)<sup>41</sup> y "Tympanum Machiis proprium" o también "tympanum Machiorum", según Havestadt<sup>42</sup>. A su vez Febrés define la segunda variedad como "el tamborcito de los Machis, hecho de un plato de palo"<sup>43</sup>, mientras que Havestadt, a renglón seguido de *tùntùnca*, escribe la definición de este instrumento como "Aliud minusculum"<sup>44</sup>, lo que puede interpretarse como otro de los tambores de machis, pero pequeño. De esto se deduce que ambos instrumentos corresponden, en lo que respecta a su morfología, al moderno *kultrún* mapuche, según se desprende de la descripción que Febrés hace del *raliculthun*, la que indica que era hecho de una vasija cónica cubierta con un parche simple<sup>45</sup>.

Según Izikowitz, éste es un instrumento muy antiguo de la cultura mapuche, vigente mucho antes de la invasión hispánica<sup>46</sup>, una afirmación plenamente corroborada por nuestras fuentes. El Dr. Osvaldo Menghin ha ubicado grabados rupestres mapuches realizados durante la época de la invasión incaica, o un poco antes de ella, que se encuentran en una caverna a 60 km. al noroeste de Angol en el valle del río Renaico, uno de los cuales reproduce aparentemente la decoración de la membrana de un *kultrún*<sup>47</sup>. La *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar natural de Burgos*, que abarca los años 1539 a 1559, menciona un "atambor" de los "naturales de la provincia de Mapocho [Picunches]", ejecutado en bailes rituales de este grupo, el que muy posible-

<sup>38</sup>Bernardo Havestadt, *Chilidúgú sive Tractatus Linguae Chilensis*, editado por Julius Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1883), I, p. 512.

<sup>39</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 218.

<sup>40</sup>Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

<sup>41</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 252.

<sup>42</sup>Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512, y II, p. 791.

<sup>43</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 62.

<sup>44</sup>Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

<sup>45</sup>Un trabajo fundamental respecto a este instrumento es el de María Ester Grebe, "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena*, xxvii/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 3-42.

<sup>46</sup>Karl Gustav Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians* (Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935), pp. 174-175 y 192-193.

<sup>47</sup>Osvaldo F. A. Menghin, "Estudios de prehistoria Araucana", *Acta Praehistorica*, III/IV (1959-1960), pp. 69-70 y 72. El grabado rupestre lo reproduce Menghin en p. 70, y guarda una estrecha similitud con la lámina 2 del diseño 3 que representa "Variedades de Diseño Simbólico del Kultrún" en Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 16. Difiere de esta última en que no posee cuatro radios inscritos sino que ocho, y que tres de los radios muestran un diseño ligeramente diferente al de los restantes cinco. Menghin conjetura que la cueva donde se encuentra este grabado, conocida como Los Catalanes, pudo haber sido una especie de santuario, en el que ocasionalmente se efectuaban ritos religiosos (p. 72), y que también fue habitada posiblemente por un "brujo o machi" (p. 73).

mente es nuestro instrumento<sup>48</sup>. Aunque mayores referencias sobre la morfología de este membranófono son escasas en los testimonios estudiados, parece ser que en general no ha experimentado cambios morfológicos significativos, por lo menos desde los siglos xvi al xx. Bibar anota que la baqueta con que se ejecuta tiene en su cabeza "un paño revuelto", lo que se mantiene inalterable hasta hoy día<sup>49</sup>. También, la vasija se hacía generalmente de madera, y más raramente de greda, mientras que la membrana era de piel de oveja o cabrito<sup>50</sup>. Pineda alude a otro rasgo inalterado, la afinación por calentamiento de la membrana, cuando afirma<sup>51</sup>:

"Y en otro fogon del rancho cojió un *tamboril templado* [*cursiva agregada*] uno de los músicos mas diestros, y dando principio al canto, siguieron otros muchos la tonada, y dentro de breve tiempo, al son del instrumento y de las voces, dando saltos bailaban a su usanza las indias y muchachas que allí estaban".

El testimonio del viajero W. B. Stevenson es importantísimo, pues señala a comienzos del siglo xix la pervivencia de una variedad de *kultrún* "hecho de una vasija de greda usada para cocinar, sobre la cual se extiende la piel fresca de un cabrito u oveja"<sup>52</sup>. Esta forma es antiquísima, pues según Izikowitz, "el timbal" que "es el más antiguo de los tambores americanos", originalmente consistía "aparentemente, en una vasija de greda llena parcialmente de agua, cubierta en la parte superior con una membrana de cuero"<sup>53</sup>. El baile acompañado por este instrumento también era muy antiguo, por la similitud que guarda con bailes descritos por Pineda, que serán estudiados más adelante, y fue observado en Tucapel, el año 1804<sup>54</sup>:

"Alrededor de dieciseis hombres y mujeres entremezclados se pararon en fila, y en sucesión trotaban alrededor de la pieza al ritmo del pequeño tambor..."

Esta diversión no la vi sino dos veces, y en ambos casos, después de la cena".

<sup>48</sup>Gerónimo de Bibar, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar natural de Burgos (1558)*, transcripción paleográfica de Irving A. Leonard (Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966), p. 134.

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>Además del testimonio de Febrés (ver nota 43) otros documentos que aluden a la madera como material de la vasija son Edmond Reuel Smith, *The Araucanians* (Nueva York: Harper & Brothers, 1855), pp. 235-236 y F. A. Subercaseaux, *Memorias de la campaña a Villa-Rica: 1882-1883* (Santiago: Imprenta de la Librería Americana de Carlos 2º Lathrop, 1883), p. 95. Smith habla también que la membrana se hacía de cuero de oveja.

<sup>51</sup>*ColHCh*, III (1863), p. 50.

<sup>52</sup>W. B. Stevenson, *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America* (Londres: Hurst, Robinson, and Co., 1825), I, p. 16.

<sup>53</sup>Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, p. 192.

<sup>54</sup>Stevenson, *A Historical*, I, p. 16.

La nomenclatura mapuche actual difiere en algunos puntos de aquella vigente entre los siglos xvi al xviii. La voz *thünthunca* no está en uso aparentemente entre los modernos mapuches, quienes emplean en forma generalizada las voces *kultrún* o *ralikultrún*. Este cambio se había producido a fines del siglo xviii. En su *Historia de Chile*, completada en 1810, José Pérez García cita la descripción del ritual terapéutico del *Cautiverio feliz*, acotando que el membranófono de mayor tamaño ("tamboril mediano" según Pineda) se llama *raliculthun*<sup>55</sup>. La voz *maucahue* que, en el período que nos ocupa, se refiere a la baqueta del instrumento<sup>56</sup>, tiene como significado hoy día el "mismo *kultrun* o tambor de las machis así nombrados por ellas cuando están en su éxtasis"<sup>57</sup>. En el siglo xix la baqueta también se designaba con la voz *thùparalihue*<sup>58</sup>, mientras que hoy día la voz mapuche más difundida es *trëpù-kultrúnwe* para este elemento del membranófono<sup>59</sup>.

Los diccionarios aludidos incluyen también la voz *culthun* (Febrés)<sup>60</sup> y *cultun* (Havestadt)<sup>61</sup>, aparentemente como un sustantivo genérico para tambor o timbal, o también en el sentido en que se le conoce actualmente. En el vocabulario mapuche del período existía, además, el término *culthunca* (Febrés)<sup>62</sup> o *cultunca* (Valdivia y Havestadt)<sup>63</sup>, el que Febrés caracteriza como "un tamborcito que tocan en sus bebidas". Parece que esta voz se refiere a una variedad de membranófono diferente de aquellas mencionadas anteriormente, en cuanto a que no posee un parche sino que dos. Esto lo sugiere, en primer término, el membranófono denominado como *kultrumka* o *cultrumca*, vigente hoy día entre los huilliches o "gente del sur", ubicados al sur de los ríos Toltén, Quepe y Calle-Calle, hasta el Golfo del Corcovado, incluyendo Chiloé<sup>64</sup>, y el que ha sido descrito como "un tronco ahuecado tapado arriba y abajo con una piel de caballo"<sup>65</sup>. En segundo término, muchas de las voces de los diccionarios de Febrés y Havestadt subsisten hoy día sola-

<sup>55</sup>ColHCh, xxii (1900), pp. 57-58.

<sup>56</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 150.

<sup>57</sup>Félix José de Augusta, *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano* (Padre Las Casas: Imprenta y Editorial "San Francisco", 1966), I, p. 143 (escrito *maukauwe*).

<sup>58</sup>Aparece en p. 77 del *Diccionario* de Febrés "enriquecido de voces i mejorado" por Fr. Antonio Hernández y Calzada (Santiago: Imprenta del Progreso, 1846).

<sup>59</sup>Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 18, n. 17.

<sup>60</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 62.

<sup>61</sup>Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

<sup>62</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 62.

<sup>63</sup>Valdivia, *Arte*. Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

<sup>64</sup>Cooper, "The Araucanians", p. 691.

<sup>65</sup>Walterio Meyer Rusca y Ernesto Wilhelm de Moesbach, *Diccionario geográfico-etimológico indígena de las provincias Valdivia, Osorno y Llanquihue* (Padre Las Casas: Imprenta "San Francisco", 1955), p. 49. Acerca de este instrumento ver también A. Cañas Pinochet, "La lengua Velliche: Sus caracteres principales", *Revista Chilena de Historia*

mente entre los huilliches, según el explícito testimonio de los intérpretes que asesoraron a Félix José de Augusta en la preparación de su diccionario<sup>66</sup>. Es factible, por lo tanto, que el significado de *culthunca* entre los siglos xvi al xviii sea el mismo que aquel vigente hoy día entre los huilliches para el término homónimo, lo que hace posible también que la voz "tamboril" en el *Cautiverio feliz* se refiera a esta variedad de membranófono. Si bien este instrumento ha perdido vigencia entre los mapuches en nuestros días, estaba todavía en uso en el primer cuarto de este siglo, siendo designado por los mapuches como *kakel-kultrún*<sup>67</sup> o *tambul*<sup>68</sup>, y difería del *kultrún* en que no era un instrumento exclusivo de machis, sino que podía ser usado tanto en rituales de machis como en otras ocasiones<sup>69</sup>.

Esto nos conduce al tema de los bailes rituales y festivos. Al revisar las páginas del *Cautiverio feliz*, el lector palpa nítidamente la gran importancia que estos bailes de grupo tenían en la cultura mapuche de aquel período. Pineda destaca la gran afición de los mapuches por la danza en los siguientes términos: "pues siendo naturalmente todos estos indios inclinados con extremo a estas borracheras, bailes y bodas, que por hallarse en ellas suelen atropellar muchos imposibles y dilatarse días"<sup>70</sup>. Esta afición se traducía en reuniones no sólo de larga duración sino que también monumentales por el número de personas que participaban. En una de estas reuniones, Pineda calcula que habría "mas de cuatro mil indios y mas de seis mil mujeres, sin la chusma, que era grande"<sup>71</sup>, y en otras, el grupo que participaba estuvo "cantando y bailando en el palenque y en diferentes fogones mas copiosos", ininterrumpidamente durante toda una noche, y hubo "mas de doce a catorce mil almas que se hallaron a aquel festejo, indios, indias, chinas y muchachos"<sup>72</sup>.

Pineda insistentemente afirma que en todos los bailes citados los instrumentos membranófonos jugaban un papel fundamental. Los bailes pueden dividirse en dos grupos: uno que engloba a los bailes acompañados exclu-

*Natural*, xi (1907), p. 133, y Carlos Isamitt, "El Folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, xvi/79 (enero-marzo, 1962), p. 84.

<sup>66</sup>Augusta, *Diccionario*, I, p. VII.

<sup>67</sup>Entre otras referencias acerca de este instrumento mencionamos la de Rodolfo Lenz, *Estudios araucanos* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1895, 1897), p. 389. Para otras referencias ver Grebe, "El Kultrún mapuche", p. 7.

<sup>68</sup>Esta voz ya figura en las memorias de Pascual Coña. Cf. Moeschbach, *Vida y costumbres*, p. 411.

<sup>69</sup>Acerca de su uso ver Lenz, *Estudios araucanos*, p. 389, y Claude Joseph, "La vivienda araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, año I, 3ª serie (segundo trimestre de 1931), p. 238.

<sup>70</sup>*ColHCh*, III, (1863), p. 72.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 200.

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 206 y 207.

sivamente por tambor y otro que agrupa a aquellos acompañados por tambor y otros instrumentos. A partir de la evidencia ya mencionada podemos conjeturar también que estos membranófonos fueran tanto de la variedad del *raliculthun* como del *culthunca*.

Al hacer la descripción de los bailes, Pineda se refiere al desplazamiento en círculo de los participantes, que se acompañan con el toque de un tambor. En algunos casos nuestro escritor especifica que los participantes se desplazaban alrededor de éste, como en "la rueda" de mapuches que estaba "bailando, dando vueltas a la redonda del tamboril"<sup>73</sup> y que él presenció en muchas ocasiones. Estas danzas circulares eran mixtas en su mayoría, por ejemplo la danza con "el tamboril templado", mencionada anteriormente, cuyos participantes "a nuestro fogón se fueron encaminando a convidar a los viejos que en él asistían en mi compañía, y llevaron a mi amo a la rueda del baile, y a mí me llevó el dueño del rancho, que era el hermano del amo de mi compañero el soldado, aquel Colpoche que dije era amigo de españoles y que me hacía grandes cortesías y agasajos. Llegamos a la rueda, adonde estaban dando vueltas bailando los indios y las indias"<sup>74</sup>. En otras, intervenían gente de ambos sexos de diferentes edades, como en aquel en que: "Llevaron a Ancanamón [gobernador según Pineda] todos los más principales caciques al centro del concurso, donde chicos y grandes, mujeres y hombres estaban bailando en rueda"<sup>75</sup>. Pineda escribe, asimismo, que cuando participaban hombres y mujeres, se agrupaban en un círculo en el que, alternadamente, hombres y mujeres se cogían de las manos. Este rasgo lo especifica la siguiente cita, además de otros aspectos del baile<sup>76</sup>:

"Después de haber cenado espléndidamente, y bebido de la chicha regalada del presente, nos fuimos al fogón (adonde el baile se había principiado) los caciques viejos y el de la Villarica conmigo, quienes me rogaron que bailase con ellos, como lo hice por darles gusto; y en medio de este entretenimiento, cojió de la mano Quilalebo, mi nuevo amigo, a su hija, que estaba entre las demás bailando, y la trajo acompañada con las otras a donde nosotros estábamos, y la dijo, que me cojiese de la mano y bailase conmigo, porque ya me la tenía dada para mujer: los demás caciques se acomodaron con las otras que venían en su compañía, y empezaron a bailar con ellas de las manos, y a persuasiones del Quilalebo su padre y de los demás principales ancianos, hice lo propio, habiendo ántes de esto brindádonos las mozas, que es lo que acostumbran las solteras cuando quieren que las correspondan los que no tienen mujeres, o cuando quieren hacer alguna lisonja a los caciques viejos; y de esta suerte suelen casarse en estas fiestas y bailes, que llaman ellos *gñapitun*".

El baile que seguía a este episodio, a su vez, ilustra otro aspecto fundamental de esta danza circular acompañada por el toque de tambor, el eje-

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 225.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 135.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 289.

cutante del instrumento tenía la función rectora del movimiento corporal de los bailarines, no sólo mediante el ritmo, sino que también a través de los cambios de altura en la melodía que entonaba conjuntamente<sup>77</sup>:

“A todo esto estaban cantando y bailando los caciques mis padrinos (que ya me juzgaban casado), dando vueltas con las otras compañeras a la redonda del tamboril, que en medio de todos asistía el que les tocaba, sirviendo de maestro de capilla, a quien seguían los circunstantes en los altibajos de su voz y tonada”.

Esta es una práctica antiquísima de los mapuches, aludida ya en la crónica de Bibar, cuando escribe acerca de las costumbres y ceremonias de los “naturales de la provincia de Mapocho [picunches]” en los siguientes términos<sup>78</sup>:

“Los indios de esta provincia no tienen casa de adoración ni ídolos... Es su adoración al sol y a la luna, y esto tomaron de los Incas cuando de ellos fueron conquistados. Son muy grandes hechiceros; sus placeres y regocijos es ajuntarse a beber, y tienen gran cantidad de su vino ayuntado para aquella fiesta, y tañen un atambor con un palo y en la cabeza de él tiene un paño revuelto, y *todos asidos de las manos cantan y bailan. Llévanlo tan a son que suben y caen con las voces a son del atambor* [cursiva agregada]. Para estas fiestas sacan todas las mejores y más ricas ropas que tienen y cosas preciadas entre ellos; embíjanse los rostros cada uno la color que quiere, y le parece, porque tienen muchas colores. Aquí se embriagan y no lo tienen en nada; antes, lo tienen por grandeza”.

Algunos bailes mapuches observados por Pineda eran acompañados por un grupo de instrumentos membranófonos, posiblemente *culthuncas*. Uno de ellos es un ritual en el que intervenían jóvenes desnudos, y que tenía lugar en un campo abierto, en cuyo centro se ubicaba un alto canelo, árbol sagrado de los mapuches, que funcionaba como efigie ritual y que se amarraba a dos gruesos árboles. Según Pineda, este rito era “la fiesta mas solemne que entre estos bárbaros se acostumbra”, y califica su denominación de *hueyelpurun* de “baile deshonesto”, a la luz de sus propios prejuicios religiosos y morales<sup>79</sup>:

“...salieron diez o doce mocetones desnudos y en carnes, tiznados con carbón y barro hasta los rostros. Ya dije antes de esto, que en medio del palenque estaba hincado o clavado un árbol de canelo muy crecido, y por que no blandease o se hiciese pedazos al tiempo que mas necesario fuese, por ser madera vidriosa y delicada, le tenían liado a otros dos árboles gruesos y fornidos, de adonde pendían unas maromas gruesas, que sus extremos llegaban a fijarse en otros postes firmes y robustos que de estribos servían

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 290. Cf. Grebe, “El Kultrún mapuche”, p. 18 y 21, y Manuel Manquilef, “Comentarios del Pueblo Araucano, II. La Gimnasia Nacional (Juegos, Ejercicios y Bailes)”, *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*, IV/3-5 (1914), p. 167.

<sup>78</sup>Bibar, *Crónica*, pp. 133-134.

<sup>79</sup>*ColHCh*, III (1863), p. 134 y 135.

a los bancos del baile y al palenque. Estos danzantes redículos traían ceñidas a la cintura unas tripas de caballo bien llenas de lana, y más de tres o cuatro varas a modo de cola, colgando, tendidas por el suelo; entraban y salían por una y otra parte bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riyéndose de su desnudez y desvergüenza. Después de haber andado de la suerte referida por entre todo el concurso de hombres y mujeres, subieron por las maromas que a modo de jarcias estaban puestas, por las cuales subían a lo alto y volvían a bajar, y otras veces se paraban sobre los estribos de los andamios, de los cuales pendían las puntas de las maromas, y se ataban en las partes vergonzosas un hilo de lana de un dedo de grueso, de adonde les tiraban las mujeres y muchachos, bailando los unos y los otros al son de sus instrumentos”.

Este baile está extinto actualmente. Pero aparentemente seguía vigente hacia fines del siglo XVIII cuando Carvallo Goyeneche lo describe nuevamente. Su narración es interesante porque el autor precisa el número de los participantes, que se agrupan en número de dos o sus múltiplos, algo que evidentemente emana del dualismo mapuche mencionado anteriormente. Dichos números se subrayan en la cita siguiente<sup>80</sup>:

“Colocado un ramo grueso de boygue bien afianzado, de modo que pueda sostener *cuatro* hombres, se presentan *cuatro* jóvenes lascivos, desnudos de toda ropa, ceñidas las cinturas con tripas de buel infladas, cayendo por detrás *dos* ramales, que los llevan atado a las partes pudendas. Salen al momento *doce* mozas igualmente lascivas i deshonestas, también enteramente desnudas, que tomando cada una uno de los ramales, bailan al son de los tamboriles; i como al mismo tiempo todos beben, enardecidos con la chicha i el vino, usan torpemente de las mujeres propias i ajenas, a presencia del perverso i obscuro concurso, i dura esta lasciva bacanal hasta que apuran toda la bebida que prepararon”.

Los bailes mencionados en este capítulo permiten aquilatar la importancia fundamental de los instrumentos membranófonos en las muchas y variadas facetas de la cultura mapuche. Corresponde ahora examinar otros de los instrumentos aludidos en el *Cautiverio feliz*.

#### V. INSTRUMENTOS AERÓFONOS Y AGRUPACIONES INSTRUMENTALES.

Pineda menciona cuatro variedades de instrumentos aerófonos mapuches, siguiendo la nomenclatura española, que son: “cornetas”, “trompetas”, “clarines” y “flautas”. Agrupaciones instrumentales que incluían variadas combinaciones de estos instrumentos y membranófonos, tenían una profunda incidencia en la cultura mapuche del período, como integrantes de actividades recreativas, festivas y rituales. Pineda escribe que: “Todo el entretenimiento y deleitable festejo de estos naturales consiste (como queda referido) en comer, beber y estarse noches y días dando voces, cantando y bailando al son de sus tamboriles y otros instrumentos que acostumbran”<sup>81</sup>.

<sup>80</sup>ColHCh, x (1876), p. 158.

<sup>81</sup>ColHCh, III (1863), p. 134.



Los términos “cornetas”, “trompetas”, “clarines” y “flautas”, se refieren a instrumentos diferentes a juzgar por el uso que Pineda hace de ellos. Por ejemplo, las “trompetas” y los “clarines” integran un conjunto que intervenía en el festejo para un joven guerrero que volvía del frente bélico<sup>82</sup>:

“Volvió de la guerra, como he dicho, este soldado, joven arrogante, y sus mujeres, parientes y parientas tenían para su recibimiento muchas cántaras y botijas de chicha, y con esta prevencion, se juntaron otro día despues de su llegada todos los deudos y parientes, así suyos como los de su mujer y otros amigos comarcanos, que los unos y los otros harían número de mas de ciento, y otras tantas y mas mujeres sin la chusma de muchachos y chinas. Comieron y bebieron con grande regocijo y consolaron al amigo guerrero, que ya se hallaba con mejoría de su lastimada y herida pierna; y para mayor fausto del festejo, ántes de resonar los tamboriles y dar principio al baile acostumbrado, le dieron con trompetas y clarines al sermon y parlamento que acostumbran en ocasiones tales”.

Asimismo, “trompetas” y “cornetas” junto a “tamboriles” y “flautas” integraban otra agrupación instrumental que acompañaba el baile y la entonación de una canción compuesta en honor de Pineda<sup>83</sup>:

“...dieron vuelta conmigo los dos acólitos que me tenían en medio, a todo el distrito que cojía el andamio, bailando al son de los tamboriles, trompetas, flautas y cornetas, y cantando un romance a mi llegada, diciendo, que allí estaba el hijo de Alvaro, que lo mirasen bien y lo conociesen, pues para ese efecto se habían juntado todos aquel día; y respondían afuera los circunstantes con el mismo romance, cantando y bailando, y puestos los ojos en mí con gran cuidado”.

Entre otras agrupaciones que aparecen en el *Cautiverio feliz*, figuran “flautas y tamboriles”, los que hacían gran ruido acompañando cantos y bailes que duraban toda una noche<sup>84</sup>; “los tamboriles en su punto, las cornetas y las flautas acompañadas con mayores voces y gritos”<sup>85</sup> y “tamboriles, trompetas y flautas” que acompañaban cantos enmarcados en “grandes y espléndidos banquetes con regocijos y bailes”<sup>86</sup>.

¿A qué instrumentos aerófonos mapuches se refieren estas voces? Esto será materia del resto del capítulo.

#### (a) *La trompeta y la corneta.*

La “trompeta” podría ser la *trutruka* mapuche. Este instrumento fue descrito en detalle, por primera vez, en la relación que Frézier hiciera de su viaje a Chile en 1712. En el baile observado por Frézier participaban

<sup>82</sup>*Ibid.*, p. 412.

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 204.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 840.

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>86</sup>*Ibid.*, p. 70.

junto a la *trutruka*, el *raliculthun* y la *pivillca*, instrumentos que constituían una agrupación característica de la cultura mapuche del período, y la que muy posiblemente corresponde al conjunto de "tamboriles, trompetas y flautas" en el *Cautiverio feliz*. La descripción de Frèzier es la siguiente<sup>87</sup>:

"Después de haber comido, se subieron sobre una especie de entarimado en la forma de anfiteatro, con el estandarte colocado al medio, y los demás con sus largas cañas al lado. Allí, adornados con plumas de avestruz, de flamencos, y de otros pájaros de colores vivos, las que colocaron alrededor de sus bonetes, se pusieron a cantar al son de dos instrumentos hechos de un trozo de madera perforado con un solo agujero, en los cuales ellos soplaban con mayor o menor fuerza, produciendo así un sonido más o menos agudo y más o menos largo. Alternadamente se acompañaban con una trompeta hecha de un cuerno de bucy, colocado al extremo de una larga caña, cuya embocadura tenía una sesgadura que daba el sonido [o timbre] a la trompeta. Ellos acompañaban esta sinfonía con algunos golpes de tambor".

La elucidación de la voz "corneta" es más compleja por la falta de descripciones acabadas de instrumentos mapuches en otros documentos etnohistóricos del período que nos ocupa, y por la falta de remanentes arqueológicos, que pudieran servir como punto de referencia.

Un examen de documentos etnohistóricos de los siglos XVI al XVIII muestra que la voz "corneta", designa a un instrumento mapuche tocado en acciones bélicas, ya sea para animar el ardor bélico o como medio de comunicación durante las diversas operaciones de la batalla. En algunos casos aparece la voz "trompeta", tomada en un sentido genérico, que engloba al instrumento designado como "corneta" y a otros aerófonos de gran volumen que los mapuches tocaban en las acciones bélicas. El lector puede verificar estas apreciaciones en las siguientes citas:

- 1) Bibar narra que en un enfrentamiento entre mapuches y Pedro de Valdivia cerca de Tucapel, los mapuches "salieron de donde estaban ocultos y escomenzaron a tocar sus trompetas, que es una manera de cornetas hecha de hueso"<sup>88</sup>;
- 2) Góngora y Marmolejo anota que "las trompetas" que los mapuches llevaban "a su usanza", "ellos llaman cornetas"<sup>89</sup>;
- 3) González de Nájera dice que: "Las trompetas de que usa su caballería, son unas cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, y de indios nuestros amigos [indios de paz] con los cuales hacen un són tan triste y funesto, que causa enfado y pesadumbre el oirlo"<sup>90</sup>.

Este es un instrumento antiquísimo de los mapuches, ya mencionado en la crónica de Gerónimo de Bibar. La objetividad de este cronista y su ob-

<sup>87</sup>M. Frèzier. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714* (Paris: Jean-Geoffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacques Quillau, 1716), p. 60.

<sup>88</sup>Bibar, *Crónica*, p. 170.

<sup>89</sup>*ColHCh*, II (1862), p. 127.

<sup>90</sup>*ColHCh*, XVI (1889), p. 115.

servación directa de la cultura mapuche y de tantos de los grupos en que se subdivide, permite al etnohistoriador deducir otras consideraciones. Bibar no menciona otro instrumento mapuche fuera de esta corneta y el "atambor" o *kultrún*. Expresamente declara que los mapuches no empleaban en las batallas ningún otro instrumento, aparte de esta corneta, lo que contrasta con la pléyade de instrumentos bélicos mencionados en documentos posteriores. Esta afirmación aparece en la siguiente descripción de un encuentro bélico entre españoles y mapuches, acaecido en un llano cercano a los ríos Andalién y Biobío<sup>91</sup>:

"Traía esta gente un capitán que se decía Aynavillo, hombre belicoso y guerrero. Bajado este capitán con su gente a lo llano, se pusieron en su escuadrón y comenzaron a tañer sus cornetas porque otros instrumentos no usan [cursiva agregada]. Con estas cornetas se entienden y, marchando hacia nosotros, sus picas caladas y flecheros sobresalientes, fue su acometimiento con tanto ímpetu y alboroto y gran alarido como lo usan".

El tubo de este instrumento se manufacturaba de hueso, lo que también es un índice de su antigüedad. Es dudoso que en el período de observación de Bibar, el que abarca aproximadamente desde 1539 a 1558, esta corneta tuviera un pabellón hecho de cuerno de vaca agregado al tubo, tal como la *trutruka* posterior. Instrumentos musicales hechos de este material no figuran sino hasta la *Historia de Chile*, de Alonso de Góngora y Marmolejo, cuyo período de observación se extiende entre 1549 y 1575 aproximadamente, es decir alrededor de diez años después que Bibar. Góngora y Marmolejo menciona un cuerno o *kullkull* empleado por los mapuches en las batallas en forma similar a la corneta. El lector puede asimismo captar el crecimiento del instrumentario bélico mapuche, si compara la descripción de Bibar con aquella hecha por Góngora y Marmolejo de una batalla cerca de Concepción, siendo gobernador Pedro de Villagra, donde narra que los mapuches "se retiraron con grande alarido de cornetas, cuernos y otras muchas maneras de trompetas que usan, y por ellas se entienden"<sup>92</sup>.

Si damos fe a la afirmación de Bibar citada anteriormente, es posible entonces que este último instrumento apareciera entre los mapuches en un período posterior al de su observación, en el que el pabellón de esta corneta prehispánica fuera sustituido por uno manufacturado de cuerno de vaca, originando así un instrumento relacionado más estrechamente con el actual *lolkiñ* o *trutruka*. Esta no es una afirmación enfática sino una hipótesis para futuras investigaciones, la que se basa, en primer término, en las evidencias documentales mencionadas, y en el planteamiento general de Izikowitz, que si bien las trompetas con cuerno de vaca son evidentemente posthispa-

<sup>91</sup>Bibar, *Crónica*, p. 141.

<sup>92</sup>*ColHCh*, II (1862), p. 130. Ver también páginas 21, 23, 109, 113 y 150.

nicas, esto no excluye la posibilidad de que las culturas que poseen dichas trompetas no la hayan conocido antes de la llegada de los conquistadores<sup>93</sup>. Esto permite, asimismo, conciliar lo que dice D'Harcourt que la *trutruka* es posthispanica<sup>94</sup>, porque no es mencionada o descrita expresamente con anterioridad a Frèzier, opinión que contrasta con la idea de Carlos Vega de que la concepción de la *trutruka* es prehispanica<sup>95</sup>.

Documentos posteriores arrojan mayor luz sobre este instrumento. Rosales<sup>96</sup> y Carvallo Goyeneche<sup>97</sup> trazan un símil entre esta corneta y el clarín español, principalmente sobre la base de su uso bélico. También sabemos que con posterioridad a 1575 el tubo se siguió manufacturando de hueso animal o humano. En el último caso eran tibias (llamadas "canillas" en los testimonios) de prisioneros sacrificados, españoles o de los "indios de paz", que servilmente peleaban por los españoles. Según Mariño de Lovera los mapuches tenían cierta preferencia por los huesos de los españoles, que para ellos tenían "las voces muy claras"<sup>98</sup>. Hay documentos que consignan el empleo del hueso como material del tubo hasta el siglo XVIII, por lo que esta práctica subsiste durante una gran parte del período considerado.

La nomenclatura mapuche del período nos indica que la voz *tutuca* designaba a este instrumento. La definición de Havestadt alude a que su tubo se manufacturaba de tibias de prisioneros, o de caña, y de que se usaba en la guerra: "Buccina arundinea vel ossea ex tibia hosti ab ipsis trucidati"<sup>99</sup>, o "tuba, tibia bellica: fit vel ex canna, vel ex tibia cujusdam hostis ab ipsis trucidati"<sup>100</sup>. Esta afirmación, junto a la de otros testimonios indica que ya en el siglo XVIII y probablemente antes, se recurría a la caña como material del tubo, proceso que se completa en el siglo XIX con la desaparición definitiva del hueso como material de la *tutuca*, y de otros instrumentos mapuches, según veremos posteriormente.

De la definición de Havestadt se deduce también que la voz *tutuca* se refiere tanto a la "corneta" descrita a partir de la crónica de Bibar, como a la *trutruka* propiamente tal, descrita por Frèzier y Sors<sup>101</sup>. Ambas varie-

<sup>93</sup>Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, p. 215.

<sup>94</sup>R. y M. D'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925), I, p. 29.

<sup>95</sup>Carlos Vega, *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946), p. 247.

<sup>96</sup>Rosales, *Historia General*, I, p. 437.

<sup>97</sup>*ColHCh*, IX (1875), p. 451, n. 24.

<sup>98</sup>*ColHCh*, VI (1865), p. 322.

<sup>99</sup>Havestadt, *Chilidúgu*, I, p. 512.

<sup>100</sup>*Ibid.*, II, p. 780.

<sup>101</sup>Sors describe que la *trutruka* está constituida "de una asta de buey con una caña y suele hacer el sonido como un clarín, aunque no es tan claro". Ver *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, xxxix/43 (3.er trimestre, 1921), p. 188.

dades diferían en largo; la "corneta" era más pequeña, como lo indica el término mismo y el símil, ya mencionado, que Rosales y Carvallo Goyeneche trazan con respecto al clarín español. Ambas variedades diferían también en su uso, pues parece difícil que la *trutruka* en su largo corriente al menos (2,50 m. aproximadamente) pudiera emplearse dentro de la estrategia bélica mapuche, que demandaba tanta movilidad. La "corneta", por otro lado, no solamente servía este propósito, también se usaba fuera de la acción bélica según se desprende del testimonio de Gonzáles de Nájera y Rosales<sup>102</sup>. El primero manifiesta que "confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles" acompañaban un baile mapuche que servía para festejar alguna victoria, el que se realizaba alrededor de un canelo del que pendían cuerdas atadas a las cabezas de españoles puestas a la redonda, las que los caciques tiraban al compás de la música<sup>103</sup>. Esto nos permite concluir que las "cornetas" del *Cautiverio feliz* eran similares al instrumento empleado en la guerra.

La *trutruka* también servía como instrumento de llamada en ocasiones no bélicas. Es probable que fuera *trutruka* "la trompeta" que según Ercilla "con sonada nueva/llamaba opositores á la prueba" en competencias mapuches<sup>104</sup>, o "la trompeta" que, según el mismo escritor, servía para indicar el término de las reuniones de jefes mapuches<sup>105</sup>. Probablemente también eran *trutrukas*, las "trompetas" que, según Ovalle, publicaban "con gran rumor" y con "tambores" los acuerdos de las reuniones bélicas<sup>106</sup>.

Mayores diferencias morfológicas son más difíciles de precisar por la falta de información al respecto. Es posible que la "corneta" y la *trutruka* propiamente tal difieran solamente en el largo. La *trutruka* actual tiene diversos largos como lo demuestran las observaciones de Carlos Isamitt en el presente siglo<sup>107</sup>, y las mediciones del científico y compositor bávaro residente en Valparaíso, Aquinas Ried, en 1847<sup>108</sup>. Sin perjuicio de lo anterior, es posible también que ambos instrumentos difieran en otros detalles, tal como

<sup>102</sup>Rosales, *Historia General*, I, p. 437.

<sup>103</sup>*ColHCh*, XVI (1889), p. 55.

<sup>104</sup>Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, editada por José Toribio Medina (Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1910), canto X, p. 163.

<sup>105</sup>*Ibid.*, canto XII, p. 202.

<sup>106</sup>Ovalle, *Histórica relación*, p. 107.

<sup>107</sup>Ver de Carlos Isamitt, "Un instrumento araucano: la *trutruka*", *Boletín Latino-Americano de Música*, 1/1 (abril, 1935), p. 46, y "El Folklore como elemento de la enseñanza", p. 84.

<sup>108</sup>Aquinas Ried, *Diario del Viaje efectuado por el Dr. Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el Lago Llanquihue y de regreso (7 de febrero de 1847 al 20 de junio del mismo año)* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1920), pp. 69-70. Ried especifica que el tamaño de la *trutruka* varía entre un pie y doce o catorce pies de largo, es decir 30 cm. a 3,62 m., aproximadamente.

hoy día la *trutruka* y el *lolkiñ*. Cabe agregar aquí el pensamiento de Isamitt de que el *lolkiñ* es más antiguo que la *trutruka* por ser esta última de "elaboración... más complicada y difícil"<sup>109</sup>. Una elucidación más definitiva de estas diferencias, sin embargo, debe aguardar futuras investigaciones.

(b) *El clarín.*

El "clarín" en el *Cautiverio feliz* es, con toda posibilidad, el clarín español. Dicho término es consistentemente usado así en otras fuentes estudiadas, como los escritos de Córdoba y Figueroa, Olivares y Haenke. Durante la época de la guerra hispano-mapuche, estos clarines eran trofeos de guerra.

Córdoba y Figueroa, al referirse a un grupo de aborígenes comandados por el "tránsfuga Alejo" anota que, entre otros instrumentos bélicos, ostentaban "dos clarines que llevaban por trofeo de sus victorias", y "cornetas", esta última la variedad mapuche<sup>110</sup>. Olivares escribe que en la batalla librada cerca de Concepción por grupos de mapuches bajo el comando de Lautaro, y de españoles al mando de Juan de Alvarado, este último, después de retirarse, "dió noticias de las grandes fuerzas de Lautaro, y que traía dos clarines de los que había quitado en las batallas pasadas"<sup>111</sup>. Estos instrumentos servían como apropiado complemento para las "espadas, celadas, cotas y otras armas españolas" que los mapuches blandían<sup>112</sup>.

Hacia fines del siglo xviii, con la disminución de la tensión bélica, los mapuches recibían clarines también a guisa de obsequios. Cabe agregar, además, que la apropiación de este tipo de instrumento español comenzó a partir de la segunda mitad del siglo xvi, según consta en la *Historia de Chile* de Góngora y Marmolejo, quien escribe que Lautaro durante una arenga "tocó la trompeta que traía de las que en la guerra había ganado"<sup>113</sup>.

En el siglo xix este instrumento fue de alta estima para los mapuches, especialmente los caciques, a quienes servía como símbolo de poder y status. F. A. Subercaseaux comenta que los que sabían tocar la corneta chilena "son mirados por los caciques como favoritos, rodeándolos de grandes comodidades i consideraciones, dedicándolos solamente al oficio de heraldo, proveyendo a su subsistencia, i cuando asisten a algún parlamento o ván a visitar a las autoridades, los presentan, con alguna prenda de uniforme, ya sea arjentino o chileno", agregando que: "Los caciques en jeneral usan para esas ceremo-

<sup>109</sup>Carlos Isamitt, "Cuatro instrumentos musicales araucanos", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3 (abril, 1937), p. 56.

<sup>110</sup>*ColHCh*, II (1862), p. 266 y 274.

<sup>111</sup>*ColHCh*, IV (1864), p. 165.

<sup>112</sup>*ColHCh*, II. (1862), p. 89.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 62. Acerca de obsequios de clarines a fines del siglo xviii, ver Thaddaeus Peregrinus Haenke, *Descripción del Reyno de Chile*, editado por Agustín Edwards M. C. (Santiago: Editorial Nascimento, 1942), p. 130.

nias, trajes de oficial, pagando crecidas sumas por ellos, lo mismo que las espadas i galones"<sup>114</sup>.

Los mapuches también desarrollaron un instrumento para el que adoptaron el término español "clarín". Este es el *troltro-klarín*, instrumento que representa en cierta medida una contrapartida autóctona del instrumento aculturado, según se desprende de la siguiente descripción de su morfología, fabricación, calidad de sonido y uso, hecha por el eminente científico Rodolfo Lenz<sup>115</sup>:

"Con el mismo *t'oll'o* [especie de cardo grande] se hace otro instrumento, llamado hoi por los araucanos con el nombre castellano *clarín*. El tallo debe ser mas grueso para que se pueda colocar la boquilla más gruesa (de centímetro i medio de diámetro más o menos) i cortada por una sola sesgadura. Este instrumento, que se coloca un poco a un lado apretando la punta con el pulgar de la mano derecha contra el ángulo derecho de los labios que entran un poco en la abertura de la boquilla, se toca soplando. El sonido producido es mui fuerte i sonoro, i casi igual al de la corneta que usan los soldados. *Permin Curinao*, un pariente de Cofuepán, que me mostró la fabricación de este *t'oll'o klarín*, imitó en él con toda perfeccion las señales de los soldados que habia oido en Temuco".

(c) *La flauta.*

Esta voz en el *Cautiverio feliz* podría referirse a tres tipos de instrumentos aerófonos mapuches: la *pifilka*, el *pinkulwe*, y la flauta de pan. En la gran mayoría de los casos, sin embargo, las "flautas" de que habla Pineda parecen ser *pifilkas*.

Según Izikowitz, la *pifilka* es un instrumento bastante antiguo<sup>116</sup>, el que según Guevara los mapuches obtuvieron de culturas del norte de Chile<sup>117</sup>. La nomenclatura mapuche también parece ser muy antigua, pues no ha experimentado cambios significativos desde, al menos, el siglo xvi, y probablemente desde antes. El diccionario de Valdivia registra la voz *pivillcahue* o "pito para chiflar"<sup>118</sup>, mientras que Febrés habla de *pivillca* o "pifano, ó flauta", cuyo verbo correspondiente es *pivillcan* o "tocarla"<sup>119</sup>.

Tal como en el caso de la "corneta", otro indicador de la antigüedad de la *pifilka* lo constituye el hecho de que también en el pasado se fabricaba de hueso. Esto ha sido discutido por Guevara<sup>120</sup> tanto como por Isamitt<sup>121</sup>,

<sup>114</sup>Subercaseaux, *Memorias*, p. 146.

<sup>115</sup>Lenz, *Estudios araucanos*, p. 390.

<sup>116</sup>Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments*, p. 284.

<sup>117</sup>Guevara, *Historia de Chile*, II, p. 387. Sin embargo, según Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 55, la *pifilka* junto al *kulkull* y *pinkulwe* es posterior a la conquista hispánica.

<sup>118</sup>Valdivia, *Arte*.

<sup>119</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 197.

<sup>120</sup>Guevara, *Psicología*, p. 136.

<sup>121</sup>Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 59.

Cooper<sup>122</sup> y otros, pero sin proporcionar pruebas arqueológicas o documentales para verificar este planteamiento. Entre los documentos que mencionan flautas de hueso de los mapuches, Rosales es el que aporta la prueba más segura en su descripción del ritual del sacrificio del prisionero. Este ritual era practicado por los mapuches sobre los prisioneros españoles y los "indios de paz" y por éstos sobre los prisioneros de guerra mapuches. Citemos a Rosales a partir del momento en que el prisionero había sido muerto con un golpe de "porra en la cerviz"<sup>123</sup>:

"Y le abre uno por el pecho y le saca el corazon palpitando, y otro le corta la cabeza, otro la una pierna y otro la otra para hazer flautas de sus canillas; y otro tirando del cuerpo le arrastra y le echa fuera de la rueda, hazia la parte de el enemigo, a que se le coman los perros y las aves. El que le sacó el corazon le clava con un cuchillo y pasado de parte a parte se le da al Toqui general y ba passando de mano en mano por todos los caciques, haziendo ademan de que se le quieren comer a vocados, y dando la vuelta, vuelve a las manos del que se le sacó y con la sangre de el corazon unta los toquis y las flechas, diziéndolas que se harten de sangre. Los que le cortaron las canillas y los brazos los descarnan en un momento, y en estando el hueso limpio le agugerean y hazen una flauta con que tocan alarma" [cursiva agregada].

Más adelante escribe:

"Hecho esto levanta en una pica el corazon el que le cortó, y al mismo tiempo el que cortó la cabeza la clava en una estaca, y al fin de la calle donde estaba arroxada la levanta en alto, vuelto el rostro hazia el enemigo. Y tocando las flautas hechas de las canillas y de los brazos de el muerto, comienzan a cantar victoria".

La "flauta con que tocan alarma", o el instrumento que se emplea para emitir señales de este tipo, es la *pifilka*, lo que puede documentarse fehacientemente a través de la observación del viajero alemán Pablo (Paul) Treutler en su segunda expedición desde San José, por Traiflaquen, hasta el volcán Villarrica, en 1859<sup>124</sup>:

"Curiñanco [un cacique] habia ordenado a uno de sus mocetones que subiese aquella mañana a un árbol bastante elevado que habia a inmediaciones de su morada, a fin que desde allí pudiera llamar a todos los indios vecinos con su pifulca.

*No tocándose este instrumento por regla jeneral mas que cuando se trata de llamar a las armas a los habitantes de una reduccion* [cursiva agregada], esta vez se creyó en Trailafqueen que el enemigo estaba a sus inmediaciones i no tardaron en presentarse a su cacique mas de ciento cincuenta mozos robustos i bien montados armados con sus enormes lanzas".

<sup>122</sup>Cooper, "The Araucanians", p. 738.

<sup>123</sup>Rosales, *Historia General*, I, p. 125.

<sup>124</sup>Pablo Treutler, *La provincia de Valdivia i los araucanos* (Santiago: Imprenta Chilena, 1861), pp. 133-134.



Rosales agrega que la *piwilka*, hecha de huesos humanos, era altamente apreciada por los mapuches, quienes, junto con "las quijadas y el vaso, hecho del casco, las guardan para todas las fiestas, y el que las lleva a su casa, entiende que lleva una cosa de grande estima, y así estas preseas se reparten entre los más principales<sup>125</sup>. Pero, como lo declara Ovalle, los "huesos y canillas" con que hacían estas flautas no sólo eran de humanos sino que también podían ser de animales<sup>126</sup>. Las consideraciones anteriores permiten deducir también que fueran *piwilkas* las flautas mencionadas en otras descripciones del rito de la muerte del prisionero, aquellas de Olivares<sup>127</sup>, Molina<sup>128</sup>, Gómez de Vidaurre<sup>129</sup> y Carvallo Goyeneche<sup>130</sup>.

Como el lector habrá ya observado en la cita de Paul Treutler, la *piwilka* era usada en la guerra, al igual que otros instrumentos mapuches mencionados. Havestadt de ello hace mención expresa en su definición del instrumento, al calificarlo de "fistula bellica, tibia"<sup>131</sup>. Por extensión es dable suponer que hayan sido *piwilkas* también las flautas hechas de canillas de españoles "para tocarlas en las batallas", de las que habla Mariño de Lovera<sup>132</sup>, y los "pifanos" bélicos mencionados por Córdoba y Figueroa<sup>133</sup>. Estas *piwilkas* de hueso también tenían cabida en bailes mapuches del período, presumiblemente rituales o festivos, según expreso testimonio de la *Histórica relación del Reyno de Chile*<sup>134</sup>, entre los que indudablemente se cuentan muchos de los bailes acompañados de "flautas" en el *Cautiverio feliz*.

Tal como en el caso de la "corneta", la vigencia de las flautas de hueso disminuye entre los mapuches a partir del siglo XVIII. Según consta en el testimonio de Frézier, la *piwilka* se hacía de madera<sup>135</sup>, y el ritual de sacrificar prisioneros pierde vigencia a partir de este mismo siglo, según se desprende del testimonio de Stevenson, que citamos a continuación<sup>136</sup>:

"El Abate Molina, en su Historia de Chile, habla de sacrificios después de una batalla. Pero, aunque yo pregunté acerca de esto cuando estuve en Arauco en el año 1803, y más particularmente en la provincia de Valdivia durante el año 1820, nunca pude obtener ninguna narración de los nativos que diera algún apoyo a esta afirmación... Entre las ceremonias religiosas de los araucanos, los sacrificios humanos definitivamente no están incluidos".

<sup>125</sup>Citada por Ovalle, *Histórica relación*, p. 397.

<sup>126</sup>*Ibid.*, pp. 113-114.

<sup>127</sup>*ColHCh*, IV (1864), pp. 47-48.

<sup>128</sup>*ColHCh*, XXVI (1901), p. 165.

<sup>129</sup>*ColHCh*, XIV (1889), pp. 334-335.

<sup>130</sup>*ColHCh*, X (1876), pp. 144-145.

<sup>131</sup>Havestadt, *Chilidágu*, II, p. 749.

<sup>132</sup>*ColHCh*, VI (1865), p. 354.

<sup>133</sup>*ColHCh*, II (1862), p. 89 y 266.

<sup>134</sup>Ovalle, *Histórica relación*, pp. 113-114.

<sup>135</sup>Ver nota 87.

<sup>136</sup>Stevenson, *A Historical*, I, p. 54.

Sin embargo, estas prácticas no se extinguieron totalmente durante el siglo XIX. El cacique Pascual Coña, habla de que estos sacrificios seguían practicándose entre los mapuches en la segunda mitad del siglo, pero muy esporádicamente<sup>137</sup>. Como ya dijimos, los instrumentos musicales manufacturados de hueso, sí que desaparecen del núcleo mapuche de Chile en este período, pero se mantienen entre grupos entroncados lingüística y culturalmente con los mapuches, como son los tehuelches de la Patagonia. El explorador George Musters publicaba en 1871 una descripción de un instrumento de viento formado por el hueso de muslo de huanaco, con tres agujeros de digitación, el que se podía ejecutar como flauta, y también por la frotación sobre el hueso de un corto arco que tenía una cuerda de crin de caballo en forma similar al *künkülkawe*<sup>138</sup>. Es evidente que este instrumento, ejecutado como flauta, representa un vestigio de un estrato arcaico de la cultura mapuche, estrato que en gran medida nos es conocido gracias a los documentos etnohistóricos estudiados.

En algunos bailes narrados en el *Cautiverio feliz*, la voz "flauta" podría talvez ser el *pinkulwe*. Este podría ser un instrumento posthispanico, según Isamitt —por su semejanza con la flauta dulce europea traída por los españoles<sup>139</sup>, y estaba ya en uso entre los mapuches del siglo XVI. En el diccionario de Valdivia aparece la voz *pincullu* o "flauta"<sup>140</sup>, con su verbo correspondiente, *pincullutun* o "tañer flauta". Febrés<sup>141</sup> y Havestadt<sup>142</sup> incluyen una voz afín a aquella actualmente en uso: *pincüllhue*. Era éste otro de los instrumentos de uso bélico de los mapuches junto al tambor (probablemente de la variedad de doble parche), la "corneta", y la *piñilka*. Así se desprende por lo menos de la mención de "flautines" bélicos en el *Compendio*<sup>143</sup>, o de "medias flautas" en Gómez de Vidaurre, quien además especifica que se usa fuera de la guerra. La narración de este último es también de sumo interés, pues proporciona detalles acerca del modo en que estos instrumentos servían como medio de comunicación, y para regular pasos y movimientos en el campo de batalla<sup>144</sup>:

"Los instrumentos militares de que se sirven son los tambores, pífanos y ciertas medias flautas. Estos los usan en sus marchas regulares, regulando por ellos los pasos de la

<sup>137</sup>Moesbach, *Vida y costumbres*, pp. 274-275 y 287. A. Guinnard también presencié similares sacrificios en el siglo XIX. Cf. *Trois ans d'esclavage chez les patagons* (París: P. Brunet, 1864), pp. 192-193.

<sup>138</sup>George Chaworth Musters, *At Home with the Patagonians* (Londres: John Murray, 1871), p. 77. Ver p. 167 por un grabado.

<sup>139</sup>Isamitt, "Cuatro instrumentos", p. 63.

<sup>140</sup>Valdivia, *Arte*.

<sup>141</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 194.

<sup>142</sup>Havestadt, *Chilidúgú*, I, p. 512.

<sup>143</sup>*ColHCh*, XI (1878), p. 252.

<sup>144</sup>*ColHCh*, XIV (1889), p. 330 y 331.

tropa, y cuando están en el campo de batalla para llamar algún cuerpo a la parte más necesaria, para embestir y para retirarse, y en una palabra, para regular todos sus movimientos. Sonando están aun los tambores y pífanos, cuando ellos se han ya arrojado contra el enemigo”.

Pineda también podría referirse a la flauta de pan mapuche, instrumento que tuvo amplia difusión en la cultura según lo atestiguan, entre otros, los estudios arqueológicos de José Toribio Medina<sup>145</sup>, Jerónimo de Amberga<sup>146</sup>, Claude Joseph<sup>147</sup>, y Jorge Iribarren Charlín<sup>148</sup>. A este instrumento se refiere la voz *pitucavoe* o *pitucahue* en el diccionario de Valdivia<sup>149</sup>, y *pitucahue* en aquellos de Febrés y Havestadt<sup>150</sup>, la que en Valdivia es un “pifano”, o un “chifle con que chiflan”, mientras que Febrés lo define como “una tablilla de muchos agujeros con que chiflan en sus bebidas, á modo de silbido de capador”<sup>151</sup>. La voz pierde vigencia posteriormente entre los mapuches, pero se mantenía, por lo menos hasta el siglo XIX, entre los huilliches<sup>152</sup>. El término que emerge posteriormente es *pilóilo*, conocido en la cultura por lo menos hasta el período del *Diccionario Araucano-Español*, de Félix José de Augusta. La definición proporcionada por este último es similar a la de Febrés pero es más específica, porque precisa el número posible de agujeros y la manera de su ejecución: “tablilla con cinco o seis agujeros en fila mediante los cuales se produce un chiflo pasándolos delante de la boca”. Con respecto a su uso, Augusta coincide con Febrés: “Antiguamente se tocaba en las juntas”, pero agrega que era un instrumento restringido a unos pocos: “solamente pocos araucanos poseían el arte de tocarlo”<sup>153</sup>.

<sup>145</sup>Ver por ejemplo, Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 305 y lámina 74.

<sup>146</sup>Jerónimo de Amberga, “Una flauta de Pan, araucana”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, tomo XXXVII/41 (primer trimestre de 1921), pp. 98-100.

<sup>147</sup>Claude Joseph, “Antigüedades de Araucanía”, *Revista Universitaria*, xv/9 (diciembre, 1930), pp. 1171-1235. La discusión de la flauta de pan mapuche en pp. 190-191 de Emile Housse, *Une épopée indienne: Les Araucans du Chili* (París: Librairie Plon, 1939), citada en una publicación tan eminente como Cooper, “The Araucanians”, p. 738, no es sino un burdo plagio del estudio de Joseph, que Housse ni siquiera consigna en su bibliografía.

<sup>148</sup>Jorge Iribarren Ch., “La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas”, *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena, Boletín N° 9* (diciembre, 1957), pp. 12-21.

<sup>149</sup>Valdivia, *Arte*.

<sup>150</sup>Havestadt, *Chilidáigü*, I, p. 512. Febrés, *Diccionario*, p. 194, también lo escribe *pithucahue*.

<sup>151</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 196.

<sup>152</sup>Cañías Pinochet, “La lengua Veliche”, p. 68.

<sup>153</sup>Augusta, *Diccionario*, I, p. 191. Medina, *Los aborígenes de Chile*, p. 305, ya asociaba la voz *pitucahue* con la flauta de pan mapuche. La interpretación de Jorge Iribarren Charlín, “Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos en el Área Norte de Chile”, *Rehue*, II (1949), p. 98, de las voces *pivilica* y *pincüllhue* en relación con este instrumento, no parece acertada. Confusiones de nomenclatura aparecen también en

Considerando que este instrumento es menos conocido que los otros discutidos en el presente trabajo, será de utilidad que ilustremos el registro agudo del instrumento, implícito en el término "chiflido" de las definiciones anteriores, con las gamas musicales indicadas por el insigne investigador Claude Joseph, para flautas de pan mapuche manufacturadas de piedras como la talcita, la esteatita u otras. Dichas gamas son las siguientes, y están expresadas en alturas de frecuencia no temperada, razón por la cual hemos agregado una cruz a cada una de ellas:

- 1) Flauta de cinco tubos hallada en Nueva Imperial<sup>154</sup>:

Sol<sup>4+</sup> -Si bemol<sup>4+</sup> -Do<sup>5+</sup> -Mi<sup>5+</sup> -Sol<sup>5+</sup>

- 2) Flauta de siete tubos hallada en Pocuno<sup>155</sup>:

Re<sup>6+</sup> -Fa<sup>6+</sup> -Si<sup>5+</sup> -Re<sup>7+</sup> -Do<sup>8+</sup> -Mi<sup>8+</sup> -Si<sup>6+</sup>

- 3) Flauta con dos hileras simétricas de cinco tubos cada una hallada en Coltulmo<sup>156</sup>:

Hilera 1: Sol<sup>6+</sup> -Fa<sup>6+</sup> -Fa<sup>6+</sup> -Mi<sup>6+</sup> -Re<sup>6+</sup>

Hilera 2: Mi<sup>6+</sup> -Mi<sup>6+</sup> -Do<sup>6+</sup> -Fa<sup>6+</sup> -Mi<sup>6+</sup>

En la actualidad este instrumento está fuera de uso. Sin embargo, algunos viejos mapuches lo recordaban cuando Amberga los entrevistó alrededor de 1920, al realizar sus investigaciones sobre una flauta de pan de cinco agujeros, encontrada en los bosques de la ribera del río Toltén. Ellos recordaban haber presenciado su ejecución por machis y de que se manufacturaba de caña<sup>157</sup>. Además, le demostraron a Amberga su ejecución, similar a la descrita por Augusta, "moviéndola rápidamente de arriba abajo", pero acotaron que "el artista que solía tocarla en tiempos antiguos debió disponer de pulmones superiores a los modernos para aguantar este modo de tocar"<sup>158</sup>.

Sin embargo, este instrumento se mantuvo en vigencia por más largo tiem-

---

Esteban Erize, *Diccionario comentado mapuche-español araucano pehuenche pampa rancúlche huilliche* (Bañta Blanca: Editorial Yepún, 1960). En p. 329 se indica que *pitucahue* (o *pichrucahue*) es sinónimo con *pincúlhue*, mientras que en p. 143 define a *pitacahue* como a una *piñilka*, siguiendo la descripción de Housse (ver nota 147). Otra confusión se observa en p. 61, donde la definición del término *cachahuilla* corresponde en realidad a la *wada*.

<sup>154</sup>Joseph, "Antigüedades", p. 1232, fig. 39.

<sup>155</sup>*Ibid.*, fig. 37.

<sup>156</sup>*Ibid.*, p. 1230, fig. 40.

<sup>157</sup>Amberga, "Una flauta", p. 98.

<sup>158</sup>*Ibid.*, p. 100.

po entre los huilliches del lado argentino, los que para Julio Viggiano comprenden a los Tehuelches y a otros grupos ubicados en el Neuquén (Río Colorado), en el Chubut (Río Chico) y en la cordillera de los Andes, en el sector de la Patagonia Argentina<sup>159</sup>. Lázaro Flury incluye al *piloilo* entre los instrumentos que todavía estaban vigentes en estos grupos, cuando publicara un importante estudio sobre los huilliches en 1944<sup>160</sup>. Algo similar se desprende del trabajo de Julio Viggiano sobre *Instrumentología Musical Popular Argentina*, publicado cuatro años más tarde, quien agrega que este instrumento, conjuntamente con el *kultmín*, la *trutruka*, la *pifilka*, y el *lolkiñ* intervenía en fiestas de estos grupos conocidas como *Huecun Runca* y *Camaruco*<sup>161</sup>. Ambos investigadores coinciden en señalar que esta flauta se manufacturaba todavía de hueso. Esto, junto con la evidencia de la larga pervivencia entre los huilliches del área de Chiloé de voces antiguas como *culthunca* y *pitucahue*, sugiere que estos grupos han mantenido ciertos rasgos arcaicos de la cultura, por un tiempo considerablemente más largo que los restantes grupos mapuches.

## VI. SÍNTESIS Y PERSPECTIVAS.

El presente trabajo permite aquilatar la importancia del *Cautiverio feliz* como documento etnohistórico básico para el conocimiento del pasado de la cultura musical mapuche, en lo que se refiere a instrumentos musicales, su uso y su significado.

A modo de síntesis, Pineda alude a dos tipos de membranófonos de vasija y parche simple usados por machis en rituales terapéuticos y en otras ocasiones: el *thunthunca* y el *raliculthun*. Probablemente alude también a un membranófono de doble parche de uso más generalizado, el *culthunca*. Entre los aerófonos alude a la *tutuca*, término que engloba a dos tipos de trompeta de diferente tamaño, uno que hemos designado como "corneta", siguiendo los documentos, y otro de mayor tamaño similar a la *trutruka* actual. También, siempre entre los aerófonos, alude Pineda a la *pivilka*, al clarín español, y probablemente al *pincüllhue* y a la flauta de pan o *pitucahue*. Pineda narra la participación de estos instrumentos en ocasiones rituales y festivas, la que nos ilumina acerca de la importancia y proyección que tenían para los mapuches dentro de una amplia gama de manifestaciones culturales, tanto bélicas como no bélicas.

<sup>159</sup>Julio Viggiano Esain, *Instrumentología Musical Popular Argentina, vigencia de origen indígena* (Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1948), p. 97. Ver también Cooper, "The Araucanians", pp. 691-692, por este uso de la voz "huilliche" que engloba tanto a grupos de Chile como de Argentina.

<sup>160</sup>Lázaro Flury, *Guiliches: Tradiciones, leyendas, apuntes gramaticales y vocabulario de la zona pampa-araucana* (Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1944), pp. 27-28.

<sup>161</sup>Viggiano, *Instrumentología*, p. 97.

Todos estos instrumentos estaban ya vigentes en el siglo xvi. Algunos eran más antiguos, anterior a la invasión hispánica, como el *thunthunca*, el *rdliculthun*, y probablemente el *culthunca*, además de la "corneta", la *pivillca* y el *pitucahue*. Sin embargo, existía un grupo diferente de instrumentos mapuches también vigentes en el siglo xvi, los que no son mencionados por Pineda, y los que detallamos a continuación.

En primer término figura la sonaja de calabaza o *huada* en la ortografía de Febrés, quien no define el término específicamente como instrumento musical, sino que simplemente como "calabazo, ó calabaza"<sup>162</sup>. Este es evidentemente un instrumento muy antiguo usado entonces, al igual que hoy día, en rituales curativos mapuches. Según Carlos Isamitt la *wada* (en ortografía actual) es "un instrumento de carácter tabú, del uso exclusivo de las *machis*"<sup>163</sup>. Sin embargo, en el período considerado en este trabajo, la *huada* parece haber tenido un uso más amplio, en bailes rituales o festivos mapuches, según lo sugieren los siguientes versos del licenciado Pedro de Oña<sup>164</sup>.

Suelen bailar también de otra manera,  
Y es, que las manos libres y los brazos  
Sacuden unos huecos calabazos  
Do tiene de sus guijas la ribera.

Similar a la *huada* es otro instrumento idiófono, confeccionado de material humano, y el que aparentemente estuvo en vigencia entre los siglos xvi al xvii. González de Nájera lo describe como "hecho guante de la piel seca y dura de mano de español, atada por la muñeca en un palo, sonando dentro de lo hueco algunas piedrezuelas con que van haciendo són conforme al de su baile, como con pandereta de niño"<sup>165</sup>. Este instrumento se ubica en un estrato arcaico de la cultura mapuche, similar al de la "corneta" y *pivillca* manufacturada de hueso.

En segundo término está la sonaja de cascabeles, hoy día conocida como *kaskawilla*. El nombre mapuche antiguo para este instrumento es *colocolo* o sistro de cascabel sonoro de cobre ("Sonus ex aere globulus sistrum") según Havestadt<sup>166</sup>. Alrededor de 1742, Isaac Morris observó este instrumento entre aborígenes de Argentina relacionados culturalmente con los mapuches, describiéndolo como una especie de arco alrededor del cual se atan pequeñas campanas de bronce adornadas con plumas de avestruz<sup>167</sup>.

<sup>162</sup>Febrés, *Diccionario*, p. 101.

<sup>163</sup>Carlos Isamitt, "Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüullu, trompe, corneta y charango", *Boletín Latino-Americano de Música*, iv/4 (octubre, 1938), p. 307.

<sup>164</sup>Pedro de Oña, *Arauco Domado*, editado por José Toribio Medina (Santiago: Imprenta Universitaria, 1917), canto II, p. 72.

<sup>165</sup>*ColHCh*, xvi (1889), p. 56.

<sup>166</sup>Havestadt, *Chilidigü*, I, p. 512.

<sup>167</sup>Isaac Morris, *A Narrative of the Dangers and Distresses* (Dublín: G. y A. Ewing, 1752).

Tal como hoy día, este instrumento tenía poderes medicinales para los mapuches siendo empleado en rituales terapéuticos<sup>168</sup>. En el grupo descrito por Morris, el *colocolo* acompañaba también una solemne procesión ritual de culto al sol y a la luna, y que se realizaba durante media hora cuando había luna llena alrededor de la villa. El *colocolo* era ejecutado por el machi que encabezaba la procesión y que acompañaba el canto de los participantes en el rito<sup>169</sup>. Ya en el siglo XVIII, los mapuches enjaezaban a caballos danzarinés con cascabeles, que en el siglo XIX tenían un papel muy importante en funerales de caciques mapuches. Para que el lector se forme una mejor idea de esta costumbre, citamos a continuación los testimonios correspondientes a Sors<sup>170</sup>, Ried<sup>171</sup> y Ruiz Aldea<sup>172</sup>:

"Acostumbran también juntarse a hacer bailar sus caballos enjaezados con cascabeles, que es cosa maravillosa verlos cómo siguen al son del tambor y cornetón que usan, y son tan diestros en su manejo que hacen de ellos lo que quieren". (Sors).

"[Los mapuches] enseñan a bailar a sus caballos. Hasta tienen maestros encargados de enseñar este arte. El jinete sujeta firmemente las riendas y apretando los costados de la cabalgadura de una manera muy especial, comienza por entonar un canto monótono. El principal paso de esa danza ecuestre consiste en hacer cruzar las patas delanteras del caballo, y es el más aplaudido quien las cruce mejor. Muy pocos consiguen que los animales ejecuten esta prueba con las cuatro patas a la vez. Sólo Colipí [cacique principal] y su hijo tienen un caballo de este especie. Para los indios, en general, un animal de esta clase es una demostración de gran riqueza, y la danza ecuestre una de las diversiones preferidas". (Ried).

"En el patio de la casa ponen dos o cuatro caballos ensillados con las mejores monturas, adornadas con cascabeles i campanillas que penden de los mandiles i collares. Estos caballos *saltacanes* que llaman los indios, o *bailarines* que dicen en la frontera, están a disposición de otros tantos jinetes, vestidos de gala, que los montan cada media hora para hacerle los honores al muerto". (Ruiz Aldea).

Según Carlos Isamitt, los mapuches adoptaron los cascabeles de los españoles<sup>173</sup>. Sin embargo, los mapuches ya los conocían en 1558, según aparece en la narración hecha por Alonso de Ercilla de la expedición de García Hurtado de Mendoza a Chiloé. Para retribuir la información que el cacique Tunco-

p. 34. Las plumas tenían un significado mágico. Cf. Izikowitz, *Music and Other Sound Instruments*, pp. 104-105.

<sup>168</sup>Morris, *A Narrative*, p. 34.

<sup>169</sup>*Ibid.*

<sup>170</sup>Sors, "Historia", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, xxxix/43 (tercer trimestre de 1921), p. 188.

<sup>171</sup>Ried, *Diario*, p. 66.

<sup>172</sup>Ruiz Aldea, *Los Araucanos*, p. 34.

<sup>173</sup>Isamitt, "Los instrumentos araucanos", p. 309. Los mapuches hoy día también designan a los cascabeles con la voz *yüllu*.

nabal diera a los españoles acerca de un sendero, éstos le hicieron variados obsequios entre los que se cuentan<sup>174</sup>:

"Un manto de algodón rojo teñido,  
Y una poblada cola de raposa,  
Quince cuentas de vidrio de colores,  
Con doce cascabeles sonadores.  
La dádiva, del viejo agradecida,  
*Por ser joyas entre ellos estimadas [cursiva agregada]*".

Estos cascabeles eran de cobre con toda probabilidad, si recordamos lo dicho anteriormente, y la preferencia que los huilliches tenían por el cobre. Bibar significativamente acota respecto a los "indios de la provincia de la ciudad de Valdivia" que: "Acostumbran traer zarcillos de cobre y traen en cada oreja ocho o diez, porque no se les da nada por otro metal aunque lo tienen"<sup>175</sup>.

Estos testimonios sugerirían la posibilidad de que los mapuches conocieran los cascabeles de metal con anterioridad a la llegada de los españoles. Sin embargo, esto de ninguna manera puede afirmarse con certeza, pues según Menghin "nada seguro podemos decir, por falta de hallazgos aclaratorios, cuando los Araucanos conocían los metales, ante todo si los poseían con anterioridad a su contacto con los Incas"<sup>176</sup>.

En tercer término figura el cuerno o *culcul* (Febrés), un instrumento que aparece entre los mapuches después de la llegada de los españoles, si bien puede ser también un sustituto de un instrumento más temprano hecho de conchas marinas o de otro material. Ya hemos indicado que este instrumento pudo haber surgido en la cultura mapuche entre 1558 y 1575 aproximadamente. Servía para llamar a alarma y como medio de comunicación y de animación en la acción bélica. Góngora y Marmolejo menciona el "acaudillarse y llamarse [de los mapuches] con un cuerno", agregando que "por él entendían lo que habían de hacer"<sup>177</sup>. Servía igualmente como instrumento de llamada fuera de la guerra, como se observa claramente en los escritos de Rosales y Wolfwisen quienes, respectivamente, precisan que el material con que se fabricaba era "astas de toro"<sup>178</sup> y "cuerno de buey"<sup>179</sup>.

Otro instrumento musical mapuche que Pineda no menciona, es el *kün-külkawe* o arco musical mapuche. Sobre la cronología de este instrumento existen opiniones divergentes. Según Isamitt, su origen es muy antiguo,

<sup>174</sup>Ercilla, *La Araucana*, canto xxxv, p. 570.

<sup>175</sup>Bibar, *Crónica*, p. 47.

<sup>176</sup>Menghin, "Estudios", p. 66.

<sup>177</sup>*ColHCh*, II (1862), p. 21.

<sup>178</sup>Rosales, *Historia General*, I, p. 122.

<sup>179</sup>Francisco Xavier Wolfwisen, "Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del siglo 18", traducción de Carlos Henckel Ch., *Revista Universitaria*, XL y XL1/1 (1955-1956), p. 22.



siendo "uno de los más primitivos instrumentos araucanos"<sup>180</sup>. Por el contrario, tanto Lehmann Nitsche<sup>181</sup> como Izikowitz<sup>182</sup> le asignan un origen posterior, de datación posthispánica. Nuestro examen de las fuentes documentales apoya este último planteamiento, pues sugiere que la aparición de este instrumento entre los mapuches debe ser considerablemente posterior a la de los demás citados, talvez en la segunda mitad del siglo xvii. Esto, considerando que en ninguno de los diccionarios estudiados aparece la voz *künkülhawe* u otra voz que pudiera referirse al instrumento en cuestión, y que en otros documentos tampoco hay referencias sino que a fines del siglo xviii. La más temprana es la de Antonio Sors, quien escuetamente lo describe como "rabeles, que son a la manera de violines, con una sola cuerda"<sup>183</sup>, descripción que corresponde al instrumento mapuche y no al violín hispano-chileno o rabel. Esta última es la interpretación dada en los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, p. 3.

Para tener una perspectiva más amplia del instrumental musical mapuche debemos mencionar finalmente el *trompe* o *Jew's harp*. Este instrumento debe de haber sido adoptado a mediados del siglo xix. La narración de Edmond Reuel Smith es el documento más temprano conocido y precisa importantes detalles sobre su vigencia, uso, función, modo de ejecución y procedencia, como ser: a) la amplia popularidad que tenía entre los mapuches; b) su uso por hombres para despertar el sentimiento amoroso en la mujer; c) su ejecución por aspiración y no por exhalación como en otras partes, y d) la abundante presencia entre los mapuches de *trompes* de fabricación alemana<sup>184</sup>. Entre los factores que permiten esta aculturación del instrumento, especialmente el último de estos aspectos, debemos mencionar el notable aumento del comercio entre mapuches y blancos después de 1840; la llegada de inmigrantes alemanes a la región sur del país a partir de mediados de siglo y la fuerte influencia que tuvo en la zona esta inmigración alemana.

De esto se desprende que en el período delimitado para el presente trabajo —siglos xvi al xviii— está ya en uso la abrumadora mayoría del instrumental musical mapuche actual. Esto a su vez apunta a la continuidad y vigor de esta cultura para mantener a través de cuatro siglos su esencia más pura sin cambios fundamentales. Desde mediados del siglo xvi se hizo sentir el impacto de la cultura hispánica a través de la adopción de instru-

<sup>180</sup>Isamitt, "Los instrumentos araucanos", p. 307.

<sup>181</sup>Cf. Roberto Lehmann-Nitsche, "Patagonische Gesänge und Musikbogen", *Anthropos*, III (1908), pp. 916-940.

<sup>182</sup>Izikowitz, *Music and Other Sound Instruments*, p. 206.

<sup>183</sup>Sors, "Historia", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, xxxix/43 (tercer trimestre de 1921), p. 188.

<sup>184</sup>Smith, *The Araucanians*, pp. 246-247. Ver también Ruiz Aldea, *Los Araucanos*, p. 19.

mentos españoles y de otras modificaciones en el instrumentario tradicional mapuche, a la que se sumaría en el siglo XIX la influencia chilena, a través de la adopción del *trompe* y en otros aspectos. No obstante, en la cultura mapuche, se ha mantenido un núcleo de instrumentos musicales que en cuanto a morfología, uso y función permanecen básicamente inalterables. La morfología del *kultrún* y su función ritual que se remontan al período previo a la invasión hispánica, continúan hasta hoy inalteradas y otro tanto ocurre con el movimiento corporal en bailes rituales mapuches que el ejecutante del *kultrún* determina. Subsiste, asimismo, y sin mayores cambios, su uso en rituales terapéuticos. No obstante, hubo ciertos cambios a partir del siglo XIX, como ser la pérdida de vigencia del acompañamiento de dos *kultrunes* de diferente tamaño en rituales terapéuticos, que predominó entre los siglos XVI al XVIII. Similar continuidad puede observarse con respecto a la *wada*, *kaskawilla*, *kullkull*, *trutruka*, y *piñilka*, excepción hecha de la desaparición del hueso como material de construcción de alguno de ellos y del uso bélico de muchos, esto último como consecuencia lógica del cambio social de la comunidad mapuche después de la pacificación.

El mayor cambio que hemos podido constatar a la luz de los documentos estudiados se refiere a la función o *ethos*, sufrido por los instrumentos mapuches a partir del siglo XIX. Entre los siglos XVI-XVIII los instrumentos musicales no participaban en general en rituales funerarios debido a que involucraban una connotación de alegría. A partir del siglo XIX empero, debido en cierta medida a la influencia hispano-chilena, sí que lo hacen. Esto no invalida, en todo caso, nuestro planteamiento respecto a la sólida continuidad musical evidenciada por la cultura mapuche.

Por lo demás, este planteamiento de continuidad no es nuevo de ninguna manera. Otros investigadores, eminentes muchos de ellos, lo han demostrado en variadas publicaciones. Sin embargo, a muchos de los escritores coloniales no escapó la tenacidad de los mapuches de aferrarse a sus valores y cultura tradicional, su gran amor por la libertad, y su consiguiente rechazo de imposiciones dogmáticas, etnocéntricas y arrogantes a las que estuvieron por tanto tiempo sometidos. La *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, contiene el siguiente y significativo juicio<sup>185</sup>:

"Esto es, dicho brevemente, lo principal de su *admapú* o costumbre de la tierra, en que los indios de Chile viven; sin que hasta ahora ni por fuerza, ni de grado se les haya podido reducir ni a que lo dejen como falso i lleno de mentiras, ni a que abracen i crean la verdad que tanto tiempo se les ha estado predicando".

<sup>185</sup> *ColHCh*, VII (1874), pp. 493-494.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Almeyda, Aniceto. "El Padre Olivares", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LXXXIII/90 (enero-junio, 1937), pp. 156-188.
- Amberga, Jerónimo de. "Una flauta de Pan, araucana", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, tomo XXXVII/41 (primer trimestre de 1921), pp. 98-100.
- Augusta, Félix José de. *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Tomo primero, *Araucano-español*. Padre Las Casas: Imprenta y Editorial "San Francisco", 1966.
- y Sigifredo de Fraunhaeusl. *Lecturas Araucanas*. Valdivia: Imprenta de la Prefectura Apostólica, 1910.
- Cañas Pinochet, A. "La lengua Veliche: Sus caracteres principales", *Revista Chilena de Historia Natural*, XI (1907).
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Segunda edición. Washington: Pan American Union, 1962.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Cooper, John M. "The Araucanians", en Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians* [Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143]. Washington: United States Government Printing Office, 1946. Vol. II, pp. 687-760.
- Correa Bello, Sergio. *El Cautiverio Feliz en la vida política chilena del siglo XVII*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.
- Dowling, Jorge. "El Kultrún", *En Viaje*, 441 (julio, 1970), pp. 7-8.
- . *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Segunda edición. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- Erize, Esteban. *Diccionario comentado mapuche-español araucano pehuenche pampa pinchunche rancülche huilliche*. Bahía Blanca: Editorial Yepún, 1960.
- Flury, Lázaro. *Guiliches: Tradiciones, leyendas, apuntes gramaticales y vocabulario de la zona pampa-araucana* [Universidad Nacional de Córdoba, Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera"]. Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1944.
- Grebe, María Ester. "El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena*, xxvii/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp. 3-42.
- . "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche", *Revista Musical Chilena*, xxviii/126-127 (abril-septiembre, 1974), pp. 47-79.
- Guevara, Tomás. *Folklore araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1911.
- . *Historia de Chile: Chile prehispano*. Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1929. 2 vols.
- . *Historia de la Civilización de Araucanía*. Vol. I; Santiago: Imprenta Cervantes, 1898. Vol. II; Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1902.
- . *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1913.
- . *Psicología del pueblo araucano*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1908.
- D'Harcourt, R. y M. *La musique des Incas et ses survivances*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925. 2 vols.
- Hidalgo L., Jorge. *Culturas protohistóricas del Norte de Chile: El testimonio de los cronistas* [Cuaderno de Historia N° 1]. Universidad de Chile: Facultad de Filosofía y Educación, Departamento de Historia, 1972.
- Housse, Emile. *Une épopée indienne: Les Araucans du Chili*. París: Librairie Plon, 1939.
- Iribarren Charlín, Jorge. "Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos

- en el Area Norte de Chile", *Rehue*, II (1969) [Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología, 1967], pp. 91-109.
- . "La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas", *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, *Boletín* N° 9 (diciembre, 1957), pp. 12-21.
- Isamitt, Carlos. "Cuatro instrumentos musicales araucanos", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3 (abril, 1937), pp. 55-66.
- . "El Folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo, 1962), pp. 75-94.
- . "El machitún y sus elementos musicales de carácter mágico", *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), pp. 5-9.
- . "Los instrumentos araucanos: wada, künkülkawe, yüllu, trompe, corneta y charango", *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4 (octubre, 1938), pp. 305-312.
- . "Un instrumento araucano: la trutruka", *Boletín Latino Americano de Música*, I/1 (abril, 1935), pp. 43-46.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935.
- Jara, Alvaro. *Guerra y Sociedad en Chile: La transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- Joseph, Claude. "Antigüedades de Araucanía", *Revista Universitaria*, XV/9 (diciembre, 1930), pp. 1171-1235.
- . "La vivienda araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, año I, 3ª serie (primer trimestre de 1931), pp. 29-48, y (segundo trimestre de 1931), pp. 229-251.
- Latcham, Ricardo E. *Costumbres Mortuorias de los Indios de Chile y otras Partes de América*. Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona", 1915.
- . *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1924.
- Lavín, Carlos. "La música de los Araucanos", *Anuario Musical*, XVI (1961), pp. 201-216.
- Lehmann-Nitsche, Roberto. "Patagonische Gesänge und Musikbogen", *Anthropos*, III (1908), pp. 916-940.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1904.
- . *Estudios araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1895, 1897.
- Lindberg de Klohn, Ingeborg. "Un Instrumento Musical Indígena encontrado en Chacabuco", *Universidad de Chile, Notas del Centro de Estudios Antropológicos*, N° 3 (1959), pp. 27-33.
- Manquilef, Manuel. "Comentarios del Pueblo Araucano, II. La Gimnasia Nacional (Juegos, Ejercicios y Bailes)", *Revista de la Sociedad de Folklore Chileno*, IV/3-5 (1914).
- Medina, José Toribio. *Los aborígenes de Chile*. Introducción de Carlos Keller R. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952.
- Menghin, Osvaldo F. A. "Estudios de prehistoria Araucana", *Acta Praehistorica*, III/IV (1959-1960), pp. 49-120.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.
- Meyer Rusca, Walterio y Ernesto Wilhelm de Moeschbach. *Diccionario geográfico etimológico indígena de las provincias Valdivia, Osorno y Llanquihue*. Padre Las Casas: Imprenta "San Francisco", 1955.
- Montané M., Julio C. *Bibliografía Selectiva de Antropología Chilena* [Museo de La Serena, *Contribuciones Arqueológicas* N° 5]. La Serena: Museo de La Serena, 1965.
- O'Leary, Timothy J. *Ethnographic Bibliography of South America*. New Haven: Human Relations Area Files, 1963.

- Orrego-Salas, Juan. "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, x/1 (enero, 1966), pp. 48-57.
- Oyarzún, Aureliano. "La sangre en las creencias y costumbres de los antiguos Araucanos", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año VII, tomo XXII/26 (segundo trimestre de 1917), pp. 181-216.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
- Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1940.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.
- Vega, Carlos. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.
- Viggiano Esain, Julio. *Instrumentología Musical Popular Argentina, vigencia de origen indígena [Universidad Nacional de Córdoba, Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr. Pablo Cabrera"]*. Córdoba: Imprenta de la Universidad, 1948.
- Zapater, Horacio. *Los aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.

## BIBLIOGRAFIA DE DOCUMENTOS

- ColHCh*: Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional. Santiago.
- Bibar, Gerónimo de. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reynos de Chile hecha por Gerónimo de Bibar, natural de Burgos (1558)*. Transcripción paleográfica de Irving A. Leonard. Vol. II. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966.
- Carvallo Goyeneche, Vicente. *Descripción histórico-geográfica del Reino de Chile*. Biografía del autor por Miguel L. Amunátegui. *ColHCh*, VIII (1875), IX (1875), X (1876).
- Compendio de la historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile [Bolonia, 1776]*. Traducción de Narciso Cueto. *ColHCh*, XI (1878), pp. 185-304.
- Córdoba y Figueroa, Pedro de. *Historia de Chile*. *ColHCh*, II (1862).
- Cruz, Luis de la. "Tratado importante para el conocimiento de los indios pehuenches según el orden de su vida", editado por Carlos Henckel Ch. *Revista Universitaria*, XXXVIII/1 (1953), pp. 29-59.
- Domeyko, Ignacio. *Araucania i sus habitantes*. Santiago: Imprenta Chilena, 1846.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Editada por José Toribio Medina. Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1910.
- Febrés, Andrés. *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*. Editado por Juan M. Larsen. Buenos Aires: Juan A. Alsina, 1882.
- . *Diccionario araucano-español ó sea calepino chileno-hispano*. "Enriquecido de voces i mejorado" por Fray Antonio Hernández. Santiago: Imprenta del Progreso, 1846.
- Frèzier, M. *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chily et du Perou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. París: Jean-Goffroy Nyon, Etienne Ganeau, Jacques Quillau, 1716.
- Gómez de Vidaurre, Felipe. *Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile*. *ColHCh*, XIV y XV (1889).
- Góngora Marmolejo, Alonso de. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575*. *ColHCh*, II (1862).

- González de Nájera, Alonso. *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile*. ColHCh, xvi (1889).
- Guinnard, A. *Trois ans d'esclavage chez les patagons*. París: P. Brunet, 1864.
- Haenke, Thaddaeus Peregrinus. *Descripción del Reyno de Chile*. Editado por Agustín Edwards M. C. Santiago: Editorial Nascimento, 1942.
- Havestadt, Bernardo. *Chilidúgú sive Tractatus Linguae Chilensis*. Editado por Julius Platzmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1883, 2 vols.
- Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593-1736)*. ColHCh, vii (1874).
- Letelier, Ambrosio. *Apuntes de un viaje a la Araucanía*. Santiago: Imprenta de la República, 1877.
- Mariño de Lovera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile*. ColHCh, vi (1865).
- Medina, José Toribio. *Biblioteca Hispano-Chilena (1523-1817)*. Santiago: Impreso y grabado en casa del autor, 1897-1899. 3 vols.
- Moesbach, Ernesto Wilhelm de. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Edición facsimilar. Santiago: ICIRA, 1973.
- Molina, Juan Ignacio. *Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile* [Traducido y editado por Nicolás de la Cruz y Bahamonde. Madrid, 1795]. Editado por José Toribio Medina. ColHCh, xxvi (1901), pp. 103-371.
- Morris, Isaac. *A Narrative of the Dangers and Distresses*. Dublín: G. y A. Ewing, 1752.
- Musters, George Chaworth. *At Home with the Patagonians*. Londres: John Murray, 1871.
- N. A. G. [Entierro del cacique Colipi]. *El Mercurio* (Valparaíso), 11 de abril de 1830.
- Nolasco Préndez, P. *Una excursión de verano de Angol a Villarrica y Valdivia en los primeros meses de 1883*. Valparaíso: Imprenta de "La Patria", 1884.
- Olivares, Miguel de. *Historia Militar, Civil y Sagrada de Chile*. ColHCh, iv (1864).
- Oña, Pedro de. *Arauco Domado* [Obras Completas de Pedro de Oña, I]. Edición de José Toribio Medina. Santiago: Imprenta Universitaria, 1917.
- Ovalle, Alonso de. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Edición moderna. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969.
- Pérez García, José. *Historia natural, militar, civil y sagrada del Reino de Chile*. Con una noticia biográfica del autor por José Toribio Medina. ColHCh, xxii y xxiii (1900).
- Pineda, Francisco Núñez de. *Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile*. ColHCh, iii (1863).
- Ried, Aquinas. *Diario del viaje efectuado por el Dr. Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el lago Llanquihue y de regreso (7 de febrero de 1847 al 20 de junio del mismo año)*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1820.
- Rosales, Diego. *Historia General de el Reyno de Chile, Flandes Indiano*. Edición de Benjamín Vicuña Mackenna. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. Vol. I, 1877. Vols. II y III, 1878.
- Ruiz Aldea, Pedro. *Los Araucanos y sus costumbres*. Los Angeles: Imprenta del Meteor, 1868.
- Smith, Edmond Reuel. *The Araucanians; or Notes of a Tour among the Indian Tribes of Southern Chili*. Nueva York: Harper & Brothers, 1855.
- Sors, Antonio. "Historia del Reino de Chile, situado en la América Meridional", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, año XI, xxxviii/42 (segundo trimestre de 1921), pp. 5-46; año XI, xxxix/43 (tercer trimestre de 1921), pp. 163-199.
- Stevenson, W. B. *A Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America*. Londres: Hurst, Robinson and Co., 1825. 3 vols.
- Subercaseaux, F. A. *Memorias de la campaña a Villa-Rica: 1882-1883*. Santiago: Imprenta de la Librería Americana de Carlos 2º Lathrop, 1883.

Treutler, Pablo. *La provincia de Valdivia i los araucanos*. Santiago: Imprenta Chilena, 1861.

Valdivia, Luis de. *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con un Vocabulario, y Confessionario*. Edición facsimilar por Julio Platzmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1887.

Wolfwisen, Francisco Xavier. "Relato sobre las costumbres de los indios mapuches en la primera mitad del siglo 18", traducción de Carlos Henckel Ch., *Revista Universitaria*, XL y XL1/1 (1955-1956), pp. 19-24.

## *Presencia del pueblo de Chile en la inauguración del Templo Votivo de Maipú*

El 24 de octubre de 1974 se inauguró, solemnemente, el Templo Votivo de Maipú, bajo la advocación de la Virgen del Carmen. Los orígenes de este Templo se remontan al 5 de enero de 1817, cuando la Virgen del Carmen fue declarada, en la Iglesia Matriz de Mendoza, Argentina, Patrona del Ejército de los Andes y, luego, Generalísima de las Armas de Chile. Un año más tarde se ratificó, en la Catedral de Santiago, el juramento de Mendoza y se formuló el siguiente Voto: "En el mismo lugar donde se dé la batalla y se obtenga la victoria, se levantará un santuario de la Virgen del Carmen, Patrona y Generala de los Ejército de Chile, y los cimientos serán colocados por los mismos magistrados que formularon este voto y en el mismo lugar de su misericordia, que será el de su gloria". El 5 de abril de 1818, en el Llano de Maipú, los patriotas derrotaron a los ejércitos españoles que comandaba el General Osorio, en una batalla que selló la Independencia de Chile. En esa oportunidad, el General José de San Martín ofreció a la Virgen que "aquí mismo le lavantaremos la iglesia prometida para conmemorar este triunfo". En efecto, el Director Supremo Don Bernardo O'Higgins, por decreto de 7 de mayo de 1818, hizo suyo el Voto y, en solemne ceremonia de 10 de marzo de 1821, colocó la primera piedra del Templo dedicado a la Virgen del Carmen, en cumplimiento del Voto Nacional.

Este se materializó después de 156 años de formulado, con la entrega del Santuario por el Gobierno de Chile, en el día aniversario de la muerte de O'Higgins, a la Iglesia Católica, representada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez.

La destacada actuación artística que realizó la ceremonia, estuvo a cargo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Sede Norte, de la Universidad de Chile. En el interior del Templo, los tres Coros de la Facultad (Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, Coro de Cámara y Coro del Departamento de Música), bajo la dirección de Hugo Villarroel, interpretaron los Himnos Nacionales de Chile y Argentina y Cuatro Cánticos a cappella que incluyeron un *Te Deum*, composición original de Hugo Villarroel.

Posteriormente, en el monumental atrio del Templo, la Facultad y la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos, presentaron un espectáculo denominado "Presencia del Pueblo de Chile"; 33 conjuntos con cerca de 550 personas participantes, vistiendo trajes típicos de las distintas regiones del país, ofrecieron, por primera vez en Chile, en forma masiva, un panorama integral del folklore musical, donde alternaron cantos y danzas mapuches con aquellos de raigambre hispánica o provenientes del altiplano. Como hilo conductor de este homenaje popular a la Virgen del Carmen, se usaron



versos escritos para esa ocasión por el investigador del folklore y profesor, señor Manuel Dannemann. La temática incluyó un *guillatún* mapuche, una *seguidilla*, danzas de Chiloé, danzas campesinas del centro del país y danzas rituales del norte.

Casi un mes más tarde, el 23 de noviembre de 1974, tuvo lugar la solemne Consagración del Templo de Maipú. La ceremonia fue acompañada esa vez por la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro Sinfónico, pertenecientes a la misma Facultad. Bajo la dirección del maestro peruano José Carlos Santos, se estrenó la *Misa de la Dedicación*, del compositor chileno Darwin Vargas, compuesta especialmente para esa oportunidad. Actuó como solista la contralto Georgeanne Vial.

## Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos

*María Ester Grebe*. "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin-American Music". Separatas del *Anuario Musical*, xxvi (1972), 29-59 y xxvii (1973), 109-129. Bibliografía, 10 ejemplos musicales, 12 tablas.

La autora exhibe su habitual y penetrante percepción de lo que requiere preocupación docta, y su monografía es una contribución notable a la musicología tanto española como latinoamericana. Los músicos renacentistas españoles, a través de su obsesión por los ocho modos (como los llaman Salinas y otros eruditos), o tonos (la nomenclatura preferida por los compositores), no habrían podido mantenerse más arraigados a la tradición nacional. A pesar de Glareanus y Zarlino, los compositores ibéricos tanto en la Península como en el Nuevo Mundo, continuaron no sólo durante el Renacimiento sino que hasta 1700 clasificando sus Misas, Magníficos, salmos vesperales y polifonía vocal dentro de uno de los ocho tonos.

Los compositores instrumentales, es cierto, abandonaron el sistema de clasificación de ocho modos por el de doce, comenzando en 1626 por *Facultad orgánica*, de Francisco Correa de Arauxo. Pero los compositores vocales eran distintos. Ocho era el número de modos que se estipularon alrededor de 1265 en uno de los primeros tratados peninsulares, el *Ars musicae*, de Juan Gil de Zamora, y ocho continuó siendo el número de modos o tonos reconocidos por los polifonistas vocales españoles durante cuatro siglos, prueba de ello es el ampliamente divulgado *Missarum Liber* (Madrid, 1703), de José de Torres Martínez Bravo. Sólo después de 1700 el corresponsal portugués favorito de Torres, Pedro Vaz Rego (1673-1736) rompió el círculo de ocho con un salmo vespéral que clasificó en "Tono Noveno" (*Credidi*), en el Libro de Coro de Evora 6, fols., 38v-43).

En el Nuevo Mundo, Hernando Franco (1532-1585) y Gutierre Fernández Hidalgo (1553-c 1620) continuaron el liderazgo de Morales, Guerrero, Ceballos, Navarro, Victoria y Vivanco, al clasificar su polifonía de Vísperas en ocho tonos. Una centuria más tarde, los tres más destacados compositores de Sudamérica, Tomás de Torrejón y Velasco, en Lima; Juan de Araujo, en Sucre y Antonio Durán de la Mota, en Potosí, continuaban rotulando sus obras bajo uno y otro de los ocho tonos. Es cierto que Torre-

jón (+ 1728) se contentaba con clasificar en tonos su música en latín, pero Araujo (+ 1712) llegaba más lejos aún, al clasificar tonalmente no menos de 44 de sus obras vernáculas que perduran. Tan grande era la influencia de Araujo, que Blas Fardio de Guzmán, nombrado en 1745 maestro de capilla en Sucre, todavía en la década de 1750 se aferraba a la práctica de rotular sus obras latinas y españolas en "1º tono", "5º tono", "6º tono" u "8º tono". A la luz de todas estas comprobaciones sobre la importancia de los tonos, es obvio que M. E. Grebe ha abordado un tópico tan válido para los estudiosos que se especializan en la historia musical latinoamericana como hispana.

Durante demasiado tiempo los extranjeros enamorados de colecciones para vihuela como *El maestro* (Valencia, 1536), de Luis Milán, o aquellos que se deleitan con el encanto sofisticado de las canciones del llamado *Cancionero de Upsala*, (Villancicos de diversos Autores [Venecia, 1556], han pasado por alto las secciones que tratan específicamente sobre los ocho modos en esas publicaciones. Milán termina *El maestro*, obra estrictamente secular, con una larga sección titulada "Inteligencia y declaración de los tonos que en la música de canto figurado se usan" (folio Rvv). El *Cancionero de Upsala* también termina con paradigmas de los tonos. Aunque el recopilador de esta antología impresa —principalmente de cantos seculares de Mateo Flecha el Mayor (N.os 35, 36, 51 del *Cancionero de Upsala*); Cárceres (23); Morales (13); Aldomar (34) y Valderrábano (1,29) — consideró la sección final en folios (54v-64) lo suficientemente importante como para destacarla en la página titular ("Ay mas ocho tonos de Canto llano y ocho tonos de Canto de Organó"), la literatura erudita actual lo había ignorado hasta la aparición del trabajo de M. E. Grebe. Para cada uno de los paradigmas de canto llano tonal, al término del *Cancionero de Upsala*, el compilador reúne un mosaico de incisos de los cánticos. El paradigma del Tono I se inicia con el incipit (comienzo) de un Sanctus descubierto en una fuente de Aquitania, la Catedral de Huesca del siglo doce, en el Codex 4, fol. 146; el Tono II combina incisos de una familia de responsorios encontrados en *Paléographie musicale*, xii (1922), pp. 101, 179 y 331; el Tono III se relaciona con el introito

*Cognovi Domine* del *Liber Usualis* (p. 1239); el Tono v con la *Salve Regina*, en LU, p. 279; el Tono vi con la antífona del 1º de enero, *O admirabile commercium*; el Tono vii con la antífona del Magnificat, *Exaudivisti Domine orationem servi tui* y el Tono viii con el tracto de Quincuagésima, *Jubilate Deo omnis terra*.

Las tres colecciones para vihuela seleccionadas por M. E. Grebe para su detallado análisis fueron publicadas en *Monumentos de Música Española*, vols. III, VII y II (1945, 1949 y 1944): *Los seys libros del Delfin de musica*, de Luis de Narváez (Valladolid, 1538); *Tres libros de música en villas, de Alonso Mudarra* (Valladolid, 1546) y *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557). Su investigación en 267 obras de estas tres colecciones revelan la preferencia abrumadora de los Modos I y V, y enseguida la de los Modos VI, IV y VIII. A mucha distancia como el modo menos usado, aparece el III. Los ámbitos que determinan los modos auténticos o plagales deben ser, según Milán, buscados en el tiple, y según Venegas, tanto en el tiple como en el tenor. M. E. Grebe descubrió, no obstante, que en el repertorio para vihuela analizado "en vez de los ámbitos normales requeridos, se emplean otros irregulares extendidos" y que "los ámbitos normales de octava y décima son escasos. Con respecto a los accidentes, confirmó que "un conjunto consistente de accidentes son usados en cada una de las parejas modales".

Sus conclusiones generales sobre las preferencias modales del siglo dieciséis nacieron no sólo del repertorio para vihuela, sino que también de las 46 melodías populares impresas en los libros 6 y 7 (1577), de Salinas. Demuestra, además, que los modos en Mi, aunque no gozaban de particular favor en el repertorio impreso del Renacimiento, eran más frecuentes que los modos en Re o Sol, en 81 Romances recolectados de la tradición oral viva y publicados en 1941 por Kurt Schindler.

Existe la evidencia de que el Tono III, el menos favorecido en las 267 piezas para vihuela analizadas, por lo menos fascinó a un compositor del Nuevo Mundo, buen conocedor del repertorio vocal renacentista, Juan de Lienas (que trabajaba en Ciudad de México en 1640). El único Magnificat entre los ocho de Hernando Franco —del manuscrito copiado en 1611— que posteriormente fue arrancado (presumiblemente porque se le deseaba tanto), fue el que escribió en Tono III. ¿Por qué el Tono III? La *Missa Tertii toni*, de Rodrigo de Ceballos fue copiada en Guatemala alrededor de 1600 y

cantada profusamente no sólo en la capital sino que también en una localidad tan remota como Jacaitenango.

El magnífico trabajo de M. E. Grebe reafirma aun más su derecho a figurar como una de las musicólogas realmente distinguidas en actividad en las Américas. La hazaña de publicar esta monografía en un inglés impecable no es menos seductor. ¿Cuántos musicólogos de habla inglesa habrían podido hacer lo mismo en castellano?

ROBERT STEVENSON

Andrés Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato. Primera Parte. Historia General*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura del Perú, 1971. 280 pp. *Segunda Parte. Diccionario Biográfico*. Tomo I, tomo II. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972. 460 pp.

Hasta hace muy poco tiempo, la música latinoamericana antes de 1800 encontró más defensores entre los eruditos extranjeros que entre los oriundos de estos países. En 1949 Rodolfo Holzmann fue el decano entre los compiladores de un excelente "Catálogo de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima"; en 1951, Francisco Curt Lange editó el *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais, Brasil, siglo XVIII* con composiciones fechadas entre 1787-1789 de mulatos brasileños; en 1952 Jesús Bal y Gay editó un volumen en gran parte dedicado al mexicano Don Juan de Lienas (*Fl.* 1640); en 1953 la disertación para el Doctorado de Alice Ray (Catalyne) incluye un cuarteto de Misas para coro doble de Juan Gutiérrez de Padilla (muerto en Puebla en 1664); en 1965 Steven Barwick publicó las transcripciones que había hecho a fines de la década de 1940 de todos los Magnificats existentes de Fernando o Hernando Franco (1532-1585); ese mismo año E. Thomas Stanford publicó "Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México", y en 1969 Lincoln Spiess y Stanford colaboraron en la edición de *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*.

Andrés Sas pertenece a esta misma distinguida estirpe. Aunque mejor conocido en vida como compositor (nació en París en 1900 y murió en Lima el 26 de agosto de 1967), comenzó a publicar trabajos eruditos ya en 1934, al contribuir con un artículo todavía útil "Aperçu sur la musique Inca" en *Acta Musicologica*. VI/1-8, que puso al día varias conclusiones de Raoul y Marguerite

d'Harcourt. Después de dos artículos etnomusicológicos notables, se trasladó a la investigación colonial con un ensayo sobre "La Capilla de Música de Gonzalo Pizarro", editado en la revista de corta vida, *El Correo de Insula*, 1/3 (diciembre, 1946). Desde entonces hasta su prematura muerte continuó en la vanguardia de la investigación colonial, divulgando sus descubrimientos a través de numerosas conferencias, entrevistas de prensa y artículos en revistas. Sin lugar a dudas su artículo más significativo, editado en el extranjero, fue su primer panorama del actual *magnum opus* con que contribuyó al número doble colonial de *Revista Musical Chilena*, xvi/81-82 (julio-diciembre, 1962), 8-35, "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia". Un año más tarde, en reconocimiento a su destacada labor en la investigación en Perú, Gilbert Chase lo invitó para que representara a su país de adopción en dos capacidades (con excepción de 1928-1929 que pasó en Bélgica, vivió en Lima o sus alrededores desde 1924). Primero se convirtió en miembro fundador del Consejo Consultivo del Instituto Interamericano de Investigación Musical y, enseñada, representó al Perú en la Conferencia Interamericana de Musicología que se celebró en la Biblioteca del Congreso entre el 29 de abril y el 2 de mayo de 1963.

En esa fecha, Sas ya había terminado su investigación de cuatro años en el archivo de la Catedral de Lima, que hizo posible la actual voluminosa publicación póstuma. En realidad tenía hecha desde 1942-1946, toda "la necesaria y asidua lectura y el minucioso estudio de los papeles antiguos", según su propio testimonio citado en p. 15, del valioso prólogo de César Arróspide de la Flor, profesor de historia de la música en la Universidad de San Marcos. Sus esfuerzos por largo tiempo dilatados en busca de un editor para tan profunda y detallada investigación, se la debe no sólo a la generosa protección de este famoso erudito y crítico sino que también a la devoción de su brillante ex alumno Edgard Valcárcel Arze, quien en 1970 era Subdirector de la Casa de la Cultura del Perú, gracias a quienes, en 1971-1972, el actual monumental trabajo finalmente surgió de sus cenizas como el fénix. Antes de entrar a evaluar aquí los resultados de Sas, el más profundo agradecimiento de todos los latinoamericanistas a estos dos caballeros y a todos sus anónimos ayudantes por haber finalmente, con una abnegación sin precedentes, logrado imprimir esta obra. Estos volúmenes honran a la nación, a Sas y a los músicos coloniales salvados del olvido gracias a sus investigaciones.

Sas por cierto no ha sido el único que ha tenido que esperar, tampoco la demora puede atribuirse al hecho de que se encontraba en América Latina. Inclusive en Europa, eruditos famosos de nuestra época han visto sus valiosas investigaciones sometidas a interminables demoras de edición. Higinio Anglés a menudo se quejaba de estas largas tardanzas. Jacques Chailley se lamentaba de que la publicación de su *L'école musicale de Saint Martial de Limoges* tuvo que esperar ocho años desde la fecha de su presentación a la Universidad de París, a pesar del gran interés que existía por el tema. Contrastando con el tema de Chailley, no podría decirse que existiera interés alguno por el tema de Sas en la época en que su actual y profundo estudio languidecía por falta de editor. Muy por el contrario, en las décadas de 1940 y 1950 muchos prominentes músicos peruanos consideraban antipatriótica cualquier mención entusiasta a los acontecimientos locales antes de 1821. La franqueza de Sas tampoco ayudaba mucho. Su actitud hacia el desarrollo musical, después de 1821, con mucha frecuencia parecía un eco de la "Grandeur et décadence de la Colombine", de Henry HARRISSE, en su lamentable primera edición en la *Revue critique d'histoire et de littérature*, del 18 de mayo de 1885, pp. 388-401.

Según Sas, las autoridades catedralicias posteriores a 1821 sólo demostraban desprecio por la música, se negaban inclusive a mantener los órganos en funcionamiento o afinados y trataban a los músicos como a parias. La deleznable actitud del capítulo durante la reunión del 3 de septiembre de 1839, era típica (*Segunda Parte*, Tomo I, 204):

¡Digamos que en una noche las cosas habían retrocedido a la página 1!

Esta última decisión del capítulo sonaba como campana funeraria para una institución olvidada (la capilla musical de la catedral) que en una época fue el orgullo y la gloria de la cultura de Lima, en realidad de toda Latinoamérica. Pero lo hicieron sin una lágrima —esperemos, por lo menos, que con un poco de ver-güenza.

La capilla musical de la principal iglesia de Lima, 250 años antes, incluía algunos blancos, mestizos y mulatos, reclutados podría decirse de las calles de la joven capital. Ahora a mediados del siglo diecinueve, la catedral primada del Perú los lanzaba hacia las mismas calles, con la única ventaja de que éstas estaban mejor

trazadas que en 1539. Sólo dos débiles e incurables viejos órganos quedaban atrás, en el recinto del coro, como reminiscencias gruñentes de una gloria musical desvanecida y un presente mediocre.

Sas condimenta tanto la primera como la segunda parte de este trabajo exhaustivo con numerosos arranques de este tipo. Por ejemplo, en la p. 32 de Parte I: "La reimpresión frecuente de estas restricciones comprueba ampliamente que la befa de las leyes, hábito que posteriormente heredó Latinoamérica independiente, tenía remota herencia hispana"; y en p. 45: "Estas propensiones musicales y teatrales eran una especie de locura colectiva que perturbaba a los habitantes de Lima desde la fundación de la ciudad".

Su *Historia General* inevitablemente duplica mucha de la información que en el *Diccionario biográfico* se encuentra diseminada por individuos. Los capítulos de la historia abarcan: 1) Arzobispos y capítulos catedralicios; 2) Canónigos a cargo de la música; 3) Sochantres de canto llano; 4) Instituciones musicales polifónicas; 5) Directores de música polifónica; 6) Cantantes e instrumentistas (incluyendo organistas, chirimistas, ejecutantes de flauta dulce, oboistas, flautistas, clarinetistas, fagotistas y otros músicos de vientos; cornos y sacabuches, serpentón, corno francés, clarón y vihuelistas; arpistas, violinistas, cellistas, contrabajos; 7) Niños de Coro y sus maestros; 8) El repertorio polifónico; 9) Festividades religiosas. Un Apéndice (pp. 201-261) incluye listas completas de músicos contratados en 1661, 1683, 1680, 1681, 1734, 1766, 1799, 1808 y 1815, con sus salarios. Inclusive sin el diccionario biográfico, esta "historia general" incluye más detalles sobre una catedral del Nuevo Mundo que cualquier otra obra editada hasta la fecha. Al final Sas incluye una bibliografía seleccionada de 45 autores, las publicaciones más recientes en su lista datan de 1953 (con excepción de dos artículos mal identificados sobre música colonial en Colombia).

La bibliografía, al final del diccionario de dos volúmenes, cita sólo 36 autores, en su mayoría duplicados de la bibliografía de la historia general. Aquí también las obras citadas se detienen en 1949, confirmando así la década en la que Sas completó su portentoso trabajo. Considerando la época en que realizó su investigación y la escribió, los tres volúmenes se yerguen como noble testamento de su fervor, idealismo y desinterés. Lo que Charles Ham escribió sobre la obra de otro investigador (*Musical Quar-*

*terly*, LII/1 [enero, 1966], 126) es aplicable también a la labor de Sas: "La excelencia de muchos de sus trabajos nos sirven para recordar que a pesar de las presiones académicas y profesionales de los eruditos actuales, debido a la proliferación de intereses y actividades, trabajos de importancia de cierta índole sólo pueden ser realizados por especialistas que cuentan con el tiempo para una investigación laboriosa y fundamental de las fuentes".

A la luz de publicaciones doctas posteriores a la fecha en que Sas interrumpió su investigación, muchas de sus biografías incluyen errores. En una de las más breves sostiene que Juan de Araujo murió en Lima el 29 o 30 de junio de 1676; aunque murió en La Plata (Sucre), 36 años después. Los maestros limeños que Sas cita son todos profetas sin antecedentes. Ignora que Belsayaga vivió en el Cuzco y que Estacio de la Serna había servido anteriormente en Sevilla y Lisboa. No importa. Repitiendo un juicio ya ampliamente reiterado, estos y otros lapsus similares no impiden que estos tres volúmenes sean obras de consulta sin par, que sea uno de los únicos trabajos musicológicos valiosos, sobre un tema americano, editado hasta la fecha, y la adecuada coronación a su insigne carrera.

ROBERT STEVENSON

*Arndt von Gavel. Investigaciones musicales de los archivos coloniales en Perú*, Lima: Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974. xxv + 186 pp., de música, 14 facsímiles.

Este bello volumen incluye 14 obras vocales fechadas entre 1584 a 1833. Las precede la "presentación" del transcriptor en cuatro idiomas (castellano, inglés, francés y alemán) y una introducción histórica de ocho páginas de Arturo Salazar Larraín. La organización que auspicia esta antología es "Jueves", Asociación Artística y Cultural de Miraflores, creada el 17 de agosto de 1964. El costo de la investigación fue en gran parte financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft. El editor, que también publicó en Lima en 1959 mi obra *The Music of Peru Aboriginal and Viceroyal Epochs*, es la única firma peruana que se especializa en este difícil género, Editorial Gráfica Prensa del Pacífico, S. A., Los Negocios N° 219, Limatambo.

Contrastando con la música en el apéndice de mi libro de 1959, que fue escuchada por primera vez el 30 de abril de 1961, en un concierto de UCLA, en Schoenberg Hall, dirigido por Roger Wagner, las selecciones

del actual volumen comenzaron a ser escuchadas tres años antes de su publicación. El director de las primeras audiciones de 1971 fue el mismo Von Gavel, en ese entonces profesor de música en el Colegio Alexander von Humboldt de Lima. Las fuentes de todas las obras de este volumen, entre las cuales por lo menos seis fueron incluidas en el concierto del 21 de noviembre de 1971, ofrecido por la Asociación Artística y Cultural "Jueves", en la histórica iglesia de San Francisco de Lima, Von Gavel usó los manuscritos de la Biblioteca de San Antonio Abad del Cuzco y los del Archivo Archiepiscopal de Lima.

En el actual volumen predominan las obras del Cuzco (N.os 3-11), pero sólo uno de los compositores nombrados, Ignacio Quispe (activo ca. 1760 y no 1700), pudo haber trabajado allí. Juan de Araujo (ca. 1646-1712 [no 1714], representado con dos obras, *Dixit Dominus a 11* y *Recordad jilg[su]erillos a 2* con continuo, fue maestro de capilla en Lima entre 1674-1676, en Panamá, y desde 1680 hasta su muerte en La Plata (actual Sucre). Antonio Durán de la Mot[t]a, autor del *Laudate pueri a 4*, de 1723, fue el primero en ser escuchado en tiempos modernos en el Carmel Bach Festival, el 22 de julio de 1970 (director Sandor Salgo). La Plata buscó a Durán de la Mota inmediatamente después de la muerte de Araujo, pero entonces estaban tan bien pagado en el cercano Potosí, rico en plata, y donde ocupaba múltiples cargos, que no lograron inducirlo. Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), representado en la antología de Von Gavel por dos obras pequeñas, pasó casi toda su carrera adulta de músico en Lima, donde llegó a los 23 años en compañía de su joven esposa en la misma flota que trajo al Nuevo Mundo a Lucas Ruiz de Ribayaz. Pero no es en Lima, sino que más bien en el Cuzco, donde se encuentran la mayoría de las obras que perduran en Sudamérica de Torrejón y Velasco (el resto está en Guatemala). Como es característico en él, sus obras latinas del Cuzco son poliorales. *Ave Verum Corpus*, para Corpus Christi, su única obra latina del archivo designada a 4, había perdido la parte tenor cuando fue encontrada por Von Gavel (quien compuso la parte que faltaba). *A este sol peregrino a 4* con continuo, su única obra vernácula en esta antología (ms 117 en el catálogo de Samuel Claro, 276 en la serie de Von Gavel), es llamada "bailete" en los manuscritos. La transcripción en 3/2 de Von Gavel contiene tantas sólidas rondas como para sugerir las huellas de un coral alemán. Pero por lo menos la

transcripción del bailete incluye el continuo indispensable.

Esto no ocurre con los salmos de Araujo y Durán mencionados arriba. Ya sea porque no lo encontró o porque desapruaba de un continuo de arpa. Von Gavel ni siquiera menciona esa parte de arpa en su exposición introductoria sobre el *Laudate pueri*, de Durán de la Mota, en página x. La supresión del continuo, fuera de transgredir el estilo Barroco, daña al *Laudati pueri* de cuatro maneras específicas. El continuo (1) inunda lo imitativo de la armonía; (2) llena vacíos entre frases; (3) incluye numerosos accidentes que no siempre figuran en el *baxo* instrumental, y (4) otorga una delicada sonoridad agregada. La parte de continuo de Araujo, aunque no especificada de arpa, realiza tres de las funciones mencionadas. Como si la mutilación producida por la falta del continuo fuera poca, las notas en los siguientes compases de la obra de Durán de la Mota están totalmente erradas: (1) tiple 1, cc. 28-29, 32-35; (2) tiple 2, cc. 47-50; (3) tenor, c. 58. Sin contar los accidentes adicionales especificados en la parte de arpa que falta, en las partes vocales originales se omiten los accidentes en cc. 29 (tenor); 39 (tiple 1); 40, 42, 54 (tiple 2); 54, 92 (tenor). La pausa en el tenor c. 87, debe leerse Sib y la nota ligada en tiple 1 al comienzo de c. 92 debe ser reemplazada por una pausa.

¿Cuán perjudiciales son todos estos errores de transcripción para el efecto que deseaba producir Durán de la Mota? La respuesta es la crítica de la ejecución de este salmo realizada en Lima en 1971, comparándola con aquella de su estreno en el Festival Carmel de 1970. "J. D.", en *La Prensa*, el 23 de noviembre de 1971, página 13, atribuye la desilusión del oyente al escaso número de ejecutantes frente a la inmensidad de la Iglesia de San Francisco. En cambio, Heuwell Tircuit, al comentar el salmo de Durán de la Mota con acompañamiento de arpa, en el *San Francisco Chronicle*, del 24 de julio de 1970, escribe que su belleza inclusive colocó las obras de Morales y Victoria, ejecutadas en el mismo programa del Carmen Festival, en la sombra y se deleita con la sonoridad cristalina del pequeño coro con arpa. Con respecto a la afirmación de que la obra de Durán de la Mota no ha sido ejecutada (por no haber leído *Revista Musical Chilena*, xxiv/112 [julio-septiembre, 1970], 122-123, Von Gavel ignora que se encuentra en Potosí). La crítica de 1970, por lo tanto, justifica otras ejecuciones, mientras que el comentario de 1971, que implica que se trata de la misma obra, es una contradicción.

La obra de Araujo, contrastando con la de Durán de la Mota, puede soportar cualquier perjuicio de una transcripción mutilada del continuo o la existencia de notas falsas. Esto es así porque su categoría ya ha sido evaluada. Su nombre figura en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, dos de sus obras aparecen en la grabación de 1966 de Roger Wagner, Angel S36008, y desde entonces se le ha escuchado en todo Estados Unidos. La transcripción de Carmen García Muñoz para la primera audición en Buenos Aires, el 30 de julio de 1964 (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Instituto Torcuato Di Tella), del villancico con acompañamiento de arpa a 11, *Oigan escuchen atiendan*, de Araujo, le mereció allí fama inmediata. Sus investigaciones posteriores y las transcripciones de *Zagalejos venid y notad a 10*, con arpa y *Dime amor a 4*, con arpa, de Araujo, fueron editados ocho años más tarde en *Un archivo musical americano* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972), pp. 99-107 y 129-162.

Aunque en *Investigaciones musicales* no se identifica en parte alguna que la obra que encabeza esta antología es del gran maestro sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), no es otra que el *Magnificat secundum toni* (tres primeros versos llanos seguidos por el Gloria Patri, adaptados a la música del Et Exultavit). En 1970 la Catedral de Lima todavía poseía una copia maltrecha de la edición de 1584, hecha en Roma del *Liber vesperarum*, desde folios 101v-103, del que fueron copiadas las partes manuscritas vistas por Von Gavel en el Archivo Arzobispal contiguo a la Catedral de Lima. La información de la existencia en la Catedral de Lima del *Liber vesperarum*, de Guerrero, fue publicada en 1960 y nuevamente en 1970 en *The Music of Peru*, página 61<sup>a</sup>, y en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, página 110. Por no conocer al compositor, Von Gavel afirma en página viii que "algunas armonías demuestran que esta obra probablemente perteneció a una composición del siglo dieciocho". En el LP 12", grabado bajo su dirección en Lima en 1971, con el título *Música Sacra de la Epoca Colonial en el Perú* (Virrey dvs-728, Stereo), este mismo *Magnificat*, de Guerrero está catalogado como composición anónima fechada c. 1760. "J. N." al comentar en *La Mañana*, el 10 de diciembre de 1971, el *Magnificat* grabado, lo califica de obra de "poderosa emotividad... que también hace recordar las páginas de los grandes maestros barrocos". ¡Cuán espléndido tributo a Guerrero que, si como el ave fénix resucitara de sus

cenizas, escucharía que uno de sus *Magnificats*, editado previamente en *Canticum Beatae Mariae quod Magnificat nuncupatur, per octo musicae modos variatum* (Louvain: Pierre Phalèse, 1563), es ahora aclamado como de la década de 1760, de "poderosa emotividad, que también hace recordar las páginas de los grandes maestros barrocos"! Semejante alabanza, debida al desconocimiento de quien era realmente el compositor es, por lo tanto, desprejuiciada y debería impulsarnos a comprender mejor el inmenso éxito de Guerrero en toda la América colonial, como lo comprueban las copias existentes de sus *Vesperas* y de otras obras en Bogotá, Guatemala, Lima (todavía en uso en 1864), Ciudad de México (Libro de Coro IX, el único manuscrito polifónico en pergamino en el archivo de la catedral, copiado en 1774) y en Puebla.

La última obra de la actual antología, como la primera, es una poderosa composición latina de autor europeo, en este caso Manuel de Moraes Pedroso. Oriundo de Miranda al noreste de Portugal, Moraes Pedroso se dio a conocer en Oporto por su *Compendio musico, ou Arte abbreviada* (1751 y 1769). Von Gavel ¿habría dedicado 48 páginas al *Te Deum* de 1762, de Moraes Pedroso —más del doble del espacio concedido a cualquier otra obra en esta antología— si hubiese conocido la identidad del compositor cuando transcribió esta larguísima obra para coro SATB y solistas con parejas de violines y continuo? Sea cual fuere la respuesta, esta última transcripción es en general recomendable exacta. Algunos trinos han sido suprimidos en las partes de violín, ocasionalmente hay dinámicas omitidas, sostenidos en c. 14 (violín 1) y en c. 23 (violín 2) dejados fuera, una nota o dos mal leídas (Do en tenor de c. 170). Pero estos lapsus son mínimos. Musicalmente esta obra de 258 compases de ninguna manera se asemeja a la soberbia música latina del mejor compositor portugués contemporáneo de Moraes Pedroso, Francisco Antonio de Almeida, autor de *Beati Omnes a 4 concertato*, o al motete *Sacramental a 4* con continuo, *O quam suavis* (ambos en Elvas). No obstante, este *Te Deum* llena un vacío, puesto que es la única otra composición de Moraes Pedroso conocida antes del "Catálogo de los Manuscritos existentes en el Archivo Arzobispal de Lima", Cuaderno de Estudio, III/7, 36-49, de Rodolfo Holzmann y César Arróspide de la Flor de 1949, era una reliquia insignificante del convento de Arouca, su *Ego vir videns* para soprano y órgano, que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

La única obra secular en la antología de Von Gavel es, *Hermosa zagala* de Carlos Patiño, quien en 1634 fue nombrado sucesor de Mateo Romero como maestro de capilla en Madrid. Esta es la misma encantadora obra conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en M. 3881/24 (*Catálogo I* [1946], 285, de Anglés-Subirá). Al igual que muchas otras obras seculares favoritas exportadas a las Indias, el *tono humano* de Patiño fue considerado apropiado para el uso religioso después de colocarle un texto a *lo divino*. Una nota en la portada así lo especifica. Reproducido en facsimil en página 64, la portada incluye la siguiente rúbrica escrita posteriormente al resto de las páginas y con otra letra: "es menester trovar toda la letra". La música originalmente escrita para tres voces al unísono, un tenor y guitarra, sufre en la transcripción de Von Gavel debido a las pesadas blancas en 3/2; las redondas con punto en todas partes en cc. 27, 44, 47, 52 y 55 (aunque correctas en el sentido de la mensuración elegida, sugieren las siestas que se tomaba Rip van Winkle), y la errada línea del continuo en cc. 41-43 (las dos Re blancas debieran ser desplazadas al último tiempo de los compases anteriores).

En suma, esta antología —como también *Obras Polifónicas* editada bajo la supervisión de Luis Antonio Escobar, en Bogotá, en 1972— tienen el mérito en común de ser a la vez oportunas y ediciones extremadamente bellas. Estos dos profusos volúmenes comprueban que tanto en Perú como en Colombia, conjuntos de inteligentes y perseverantes cantantes han tomado a pecho el rico tesoro histórico de estos países tan a menudo mirados en menos. ¿Quiénes son estos cantantes? Para especificar, los miembros del Coro de Cámara, quienes durante 1971-1973 cooperaron en la realización del actual programa y a quienes Von Gavel nombra: Erhard Neubert, Alberto Málaga, Jorge Álvarez Calderón, Carl Moesgen, Michael Fritsch, Ruth Llerena, Rosario Arróspide, Hanalore Wartlink, Brigitte Ziegler y su propia esposa, Jutta. Todos ellos merecen elogios, como también y muy enfáticamente Von Gavel, por haberse dedicado sin egoísmos a esta música. Sus conciertos, grabaciones y la actual publicación se debe exclusivamente a su altruismo. Cada uno de ellos hizo aportes financieros y de su tiempo, sin pensar en recompensa material alguna. Von Gavel, al escribirse este comentario, se encuentra nuevamente radicado en su país de origen, Alemania. Para él y todos sus compañeros de investigación en los archivos peruanos, las mayores felicitaciones. Que este volumen se venda bien a fin de que se sienta impulsa-

do a volver a Lima pronto para editar allí series de ediciones musicales siempre mejoradas y para que grabe un repertorio creciente de documentos coloniales.

ROBERT STEVENSON

*Anuario Musical*, xxvi-1971 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1972).

Con una sola excepción, todos los autores de los doce artículos de este volumen son eruditos bien conocidos por la comunidad internacional. El experto norteamericano en computadoras y organología medieval, Edmund A. Bowles, autor de "Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages", amplía y refuerza ideas elementales anteriormente presentes en "La hierarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (diciembre 1958), 155-169 y en "Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette", *Archiv Für Musikwissenschaft*, 18 (1961), 147-161. Sus brillantes ensayos sobre tópicos similares en *Revue Belge de Musicologie*, 12 (1958), 41-51; *Musical Quarterly*, 45 (1959), 67-84; *Acta Musicológica*, 18 (1961), 147-161, y en numerosas otras revistas debieran ser reunidos ahora en un volumen con un completo índice. La investigadora chilena María Ester Grebe, se enfrenta convincentemente a los problemas de "Modality in Spanish Vihuela Music in the Sixteenth Century". En este mismo número se publica una crítica extensa sobre ambas partes de su excelente monografía. Eleanor Russel proyecta importantes nuevas informaciones sobre "The patrons of Juan Vasquez". José Romeu Figueras aclara brillantemente las relaciones entre *Odarum* (*quas vulgo madrigales appellamus*)... *Liber primus* (Barcelona: Jaume Cortey, 1561), y *Odarum spirituum*... *Liber secundus* (1560 [sic], de Pere Alberch Vila, del cual sólo perdura el alto en la Biblioteca Central de Barcelona (M. 49), en las fuentes manuscritas en la misma biblioteca, M. 587, M. 588/1, M. 588/2, y en el Orfeo Català, Ms. 6. Este soberbio ensayo que corrige la literatura anterior deja en claro las confusiones de Pedrell. No obstante, *Anuario Musical*, xxvii-1972 (1973), que conmemora el 50 aniversario de su muerte, equipara el balance a favor de Pedrell con nueve artículos encomiásticos.

Miguel Querol Gavalá continúa su catalogación sin igual de los cancioneros barrocos españoles con *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII*. El primero de ellos, copiado en 1645 por un sacerdote totalmente desco-



nocido, de nombre Baltasar Ferriol, en Onteniente, una ciudad del sudeste de Valencia, incluye 119 items de los cuales sólo 19 son anónimos. Por desgracia sólo existe el cantus folio-98 de la parte 1 (actualmente en la Biblioteca Nacional, Madrid). Los autores más prolíficos son Fray Manuel Correa (19 canciones) nacido en Lisboa; Mateo Romero *alias* Capitán (11), nativo de Liège; Comes de Valencia (10) y el portugués Manuel Machado (7), cuyas obras está actualmente editando Querol Gavaldá para la Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa. A pesar de que Cristóbal Galán, quien al morir en Madrid el 24 de septiembre de 1684, era maestro de Capilla de Carlos II, está representado por sólo tres items, éstas pueden ser sus primeras canciones seculares fechadas. Según *Anuario Musical*, III (1948), 68, Galán fue sucesivamente maestro de capilla de la iglesia colegiada de Morella, la Catedral de Teruel y de Cagliari, catedral primada de Cerdeña. Aunque no está catalogado en Riemann, UTET, o MCG, Galán es uno de los gigantes del barroco español; ocho espléndidas obras suyas se encuentran en la Munich Staatsbibliothek (Mus. Mss. 2887-2894), un número mayor dentro de esa colección que el de cualquier otro compositor nacido en España.

En "Datos sobre el nacimiento y muerte de Miguel Gómez Camargo (1618-1690)", de Lothar Siemens Hernández, éste revela que Tomás Micieces (Micieres en Munich 2902) le debe su primer nombramiento de maestro de capilla en la Catedral de León, a la edad de sólo 24 años, a su profesor Cristóbal de Isla, *maestro* en Palencia. El resto de los seis artículos en este volumen, todos ellos modelos en su género, son: "Nuevas ojeadas históricas sobre la tonadilla escénica", de José Subirá; "Un altro sconosciuto libretto d'opera de un carteggio inedito de Ruggero Leoncavallo", de Federico Ghisi; "Conceptos musicoterapéuticos de autores españoles del pasado", de Serafina Poch Blasco; "El folklore en *La vida breve* de Manuel de Falla", de M. García Matos; "Nuevos documentos para bibliografías de músicos de los siglos XVI y XVII", de Mercedes Agulló y Cobo, y "El archivo de música de la Capilla Real de Granada" (parte II), de José López-Calo.

García Matos, el más antiguo folklorista español contrasta magistralmente el uso por Falla de varias melodías andaluzas editadas en *Flores de España*, por Isidoro Hernández y en *Ecos de España*, por José Inzenga, con el uso de motivos iguales o similares en el sainete en un acto *La reina mora* (1903), de José Serrano. Este artículo probablemente atraerá, más que ningún otro de este vo-

lumen, al mayor número de lectores. Agulló y Cobo por fin desenmascara al evasivo Tomás de As, cuyo extraño nombre ha importunado a los bibliógrafos, a Thomas Darnés, entre otros. Queda por escribirse una monografía sobre músicos ingleses disidentes de España y Portugal. Los compositores más prolíficos que se detallan en la presente entrega del catálogo del archivo de la Capilla Real son Jaime Badius, Antonio Caballero (por muy lejos) y Agustín de Contreras. Los catálogos ampliamente informativos y concienzudos de López-Calo de los archivos de Santiago de Compostela y ahora de Granada, proveen el tan esperado y necesario equilibrio que colocará a la música barroca española al nivel de la literatura y pintura peninsular.

ROBERT STEVENSON

*Elizabeth Terán P.* (Bolivia); *Isidro Pardo S.* (Colombia). *Hacia una metódica activa de la Educación Musical, Ayudas Metodológicas*. Instituto Interamericano de Educación Musical, Universidad de Chile, Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de Estados Americanos. Imprenta: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1973. VIII Clases ilustradas y Evaluación. 51 pp.

Esta guía es el resultado de la selección de algunos trabajos realizados por distintos becarios 1972, en el desarrollo de las diferentes asignaturas del Currículum. Su presentación fue organizada por los becarios 1972 y 1973, profesores Elizabeth Terán P. e Isidro Pardo S., supervisados por la directora del INTEM, Eliana Breitler M. La revisión metodológica estuvo a cargo de la Dra. M. Luisa Muñoz, Asesora en Educación Musical del Consejo Interamericano de Música (CIDEM).

El deseo de lograr despertar el interés y el amor por la música por medio de la participación activa de todos los alumnos y de la experiencia de vivencias musicales, llevó a un grupo de profesores de diferentes países latinoamericanos, guiados por la Srta. Eliana Breitler y asesorados por profesores del INTEM, a publicar este texto guía "Ayudas Metodológicas", en el que se presentan "clases tipo" y se dan sugerencias metodológicas basadas en las nuevas técnicas de enseñanza.

La introducción que precede la presentación de las clases ratifica el deseo de ayudar a los maestros en sus labores pedagógicas, proporcionándoles muestras de diferentes actividades a través de las cuales se puede motivar e incentivar la labor de la enseñanza de la música e impulsar la crea-

tividad ofreciendo nuevas formas de trabajo—tanto para el profesor como para el alumno— dentro de los objetivos fundamentales que plantean los nuevos métodos.

Luego se presentan clases tipo de las siguientes asignaturas: Conjuntos instrumentales; Creación musical Orff; Didáctica especial; Dirección Coral; Audición dirigida; Educación Ritmo-Auditivo; Folklore Musical y Guitarra colectiva.

Al final del texto se detallan algunas técnicas de evaluación.

Consideramos que este texto será de gran utilidad para los maestros que no tengan nociones sobre métodos modernos de educación musical, puesto que estas sugerencias metodológicas están basadas en diferentes métodos de reconocido valor pedagógico—Orff, Kodaly, Dalcroze— que significarán un gran aporte para el trabajo del maestro y, al mismo tiempo, lo incentivarán para informarse más profundamente sobre los aspectos que le interesen específicamente.

Felicitemos a todas las personas que trabajaron en este texto, tanto por la labor realizada como por el interés que han demostrado por mejorar la educación musical de Latinoamérica y, por ende, elevar al ser humano ofreciéndole la posibilidad del goce de la música.

Recomendamos una revisión de la redacción y de la organización de los esquemas de las clases que, en ciertas ocasiones, presentan confusión en los planteamientos de objetivos, actividades y métodos.

*Samuel Claro. Antología de la música colonial en América del Sur.* Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974. cxvi+212 pp., música, 27 facsímiles.

Sin lugar a dudas esta publicación, impresa por la Editorial Universitaria, representa un hito fundamental en la historiografía musical de Hispano América. Es bien sabido que la impresión de música de pasados períodos es condición *sine qua non* para la ulterior discusión de sus características intrínsecas como de su papel en la cultura. La falta de música transcrita y publicada de acuerdo a los cánones de la moderna musicología es particularmente agudo en Latinoamérica. La presente Antología contribuye a llenar esta vacío, y además es la primera publicación que abre una perspectiva amplia al incluir música de varios países. Las excelentes publicaciones que habían aparecido hasta la fecha involucraban por lo general el repertorio musical de un centro o la producción de un compositor. Así en 1951 el *Archivo de música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais, Bra-*

*sil, siglo XVIII*, de Francisco Curt Lange recoge música de compositores brasileños de la segunda mitad del siglo xviii. En 1952 el *Tesoro de la música polifónica en México*, de Jesús Bal y Gay contenía obras ejecutadas durante la colonia en México, especialmente de Juan de Lienas (activo ca., 1640). En 1953 Alice Ray (Catalyne) transcribía para su disertación doctoral un grupo de interesantes misas de Juan Gutiérrez de Padilla quien falleció en Puebla (México), en 1664. En 1959 Robert Stevenson sacaba a luz tesoros musicales del Perú desconocidos hasta entonces, como apéndice de su fundamental *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. En 1965 Steven Barwick publicaba *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico* con siete Magnificats compuestos por Fernando o Hernando Franco (1532-1585), quien fuera maestro de capilla en las catedrales de México y Guatemala. En 1967 aparecía una interesante colección de *Música religiosa de cinco maestros caraqueños: 1771-1881*, con obras de Atanasio Bello Montero, Cayetano Carreño, José Angel Lamas, Juan Meserón, y José Angel Montero. Esta lista, que por ningún motivo es completa, muestra además que los investigadores interesados eran por lo general no-latinoamericanos, y provenían en su mayoría de Estados Unidos. La obra que comentamos es de un joven investigador latinoamericano, y además, chileno, en la que aparece música de variados centros y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima; en el Archivo de la Catedral de Santiago; en el Archivo de la Catedral de Sucre (La Plata) en Bolivia; en el Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá; en la Colección Julia Elena Fortún (La Paz, Bolivia); en el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo; en el Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos; en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, y en el Archivo del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba..

Los compositores escogidos son, en su gran mayoría, españoles que emigraron al Nuevo Mundo, entre los que se cuentan, en orden cronológico aproximado, Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1553-1620), activo en Bogotá, Quito, y La Plata (hoy Sucre); Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), activo en Lima y compositor de la primera ópera que se conozca del Nuevo Continente: *La púrpura de la Rosa*, sobre un texto de Calderón ya empleado anteriormente por su maestro Juan Hidalgo; Juan de Araujo (1646-1712), quien iniciara su carrera profesional en Lima como maestro de capilla de la Catedral en 1670, viajó posteriormente por Panamá y probablemente Guatemala,

siendo posteriormente maestro de capilla en las catedrales del Cuzco y La Plata; Juan de Herrera (ca. 1665-1738) quien trabajara principalmente en Bogotá; Fray Esteban Ponce de León (ca. 1692-175?) activo en Cuzco; y José de Campderrós (+1802), nacido en Barcelona y a partir de 1802 maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Chile. Figura también Roque Ceruti (+1760), nacido en Milán, quien tuviera destacada actuación en Lima y Trujillo, más otras dos figuras del siglo XVIII, Antonio Durán de la Motta, maestro de capilla de la Catedral de Potosí, y Matías Durango. A ellos se agrega un importantísimo compositor nacido y educado en Latinoamérica, José de Orejón y Aparicio (1705-1765), nacido en Huacho, Perú, organista de la Catedral de Lima a partir de 1725 y Maestro de Capilla en propiedad de la misma institución a partir de 1760. Samuel Claro presenta también en su Antología cuatro compositores españoles, cuyas obras formaron parte del repertorio colonial latinoamericano, y que son Juan de Riscos y Alonso Torices del siglo XVII, además de José de Nebra (ca. 1688-1768) y Antonio Ripa (ca. 1720-1795) de la centuria siguiente, estos dos últimos de gran popularidad y nombradía.

Similar amplitud caracteriza al repertorio seleccionado, el que Samuel Claro subdivide en dos grandes categorías: música secular y música religiosa. La primera tiene cinco subcategorías que son: 1) villancicos (de Navidad, a la Virgen, de Corpus Christi, al Santísimo Sacramento, a la Ascensión, a los Santos, juguetes, de negros, jocosos, de baile, y de gitanos); 2) música dramática; 3) arias; 4) rorros; y 5) tonadas. La segunda categoría a su vez se descompone en: 1) Magnificat; 2) Oficio de Semana Santa; 3) Salmos; 4) Antifona, y 5) Misa. La amplitud en la selección de compositores, como en el rigor sistemático para elegir el repertorio, permiten al lector tener una idea cabal de nuestra música colonial en una gran gama de matices, abre nuevos senderos para la musicología latinoamericana, que será de gran utilidad para seminarios de investigación y otras actividades docentes. Parecería superfluo agregar que también este trabajo servirá para ampliar el repertorio de conjuntos del tipo *collegium musicum*, quienes podrán difundir así un valiosísimo acervo de nuestro pasado cultural.

En muchos otros aspectos, esta Antología ostenta el mérito de ser la primera. El Kyrie, Gloria, Crucifixus, Et Resurrexit, de una Misa de Campderrós, representan la primera publicación substancial de música

colonial de Chile. Esta Misa fue presentada en la Catedral de Santiago de Chile el 9 de septiembre de 1971, editándose posteriormente un disco con ocasión de la Conferencia de UNCTAD III (Astral, SVB 104). Esta Antología es también la primera publicación musicológica que cuenta con un amplio apoyo financiero de instituciones oficiales chilenas, en este caso la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica y la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile, al que se agrega el apoyo financiero del Convenio existente entre la Universidad de Chile y la Universidad de California. Es de esperar que este apoyo continúe para otros proyectos musicológicos, los que hasta ahora han enfrentado una situación más bien desmedrada frente a otras disciplinas científicas como las ciencias naturales o las sociales.

El total de obras transcritas en esta Antología asciende a treinta y dos, de las cuales veinte y tres son de compositor conocido, y nueve anónimas. Entre las primeras, Tomás de Torrejón y Velasco lleva la primacía con seis obras, le sigue Juan de Araujo con cuatro, Juan de Herrera con dos, y el resto con una obra. Esta primacía de Torrejón refleja no solamente la importancia que su obra tiene en Latinoamérica, sino que también la preocupación que Samuel Claro ha tenido por la música de este compositor, como lo atestigua su estudio analítico-estilístico publicado en *Revista Musical Chilena*, xxvi/117 (enero-marzo, 1972), pp. 3-23. La inclusión de la composición anónima *El día del Corpus* (Nº 8) y que proviene "de la antigua misión de San Ignacio que los jesuitas establecieron en la región de moxos, al oriente de Bolivia, cerca de las márgenes del río Mamoré", (p. 11) representa en cierta medida la continuación de otra línea de investigación iniciada por Samuel Claro con "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, xxiii/108 (julio-septiembre, 1969), pp. 7-31.

Los métodos de trabajo empleados por Samuel Claro son rigurosos y modernos. Las diferentes obras son analizadas a grandes rasgos en el capítulo V de la primera parte que enfoca "Características Musicales y Literarias" de gran utilidad, tal como el capítulo III de la primera parte —"Ambientación Histórico-Musical"—, que proporciona al lector una visión general de la sociedad del período. Ambos capítulos se complementan con el primero —"Método Empleado y Clasificación del Repertorio"— y el segundo "Descripción de los Archivos".

La música de la Antología ha sido bien elegida y representa una amplia gama de

matices estilísticos. El lector puede apreciar el sentido expresivo de Torrejón que aflora en la bella *Si el alba sonora* (Nº 3), a través de un acertado uso de intervalos aumentados, en el tratamiento de la armonía en *Cuando el bien que adoro* (Nº 12), o en la melancolía que exhala *Desvelado dueño mío* (Nº 24). Una tónica emocional similar surge al final de *Venid, venid deidades* (Nº 22), ópera serenata de Fray Esteban Ponce de León, en el dramático coro cromático. Esta tónica contrasta con el sentimiento bucólico que impera en *Un gallego pastorcillo* (Nº 5), obra anónima de estilo preclásico, preservada en el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile; con el humor de *Un monsiur y un estudiante* (Nº 19), un villancico que involucra el diálogo de dos personajes contrapuestos; o en la onomatopeya de *Un juguete de fuego* (Nº 14), juguete anónimo cuya música en ciertos pasajes trata de imitar el trepidante ruido de los fuegos de artificio. El *Fuego de amor*, de Juan de Araujo (Nº 9), para tres coros, un tiple solo y continuo, ilustra otras facetas de este repertorio, como es la escritura multicoral que se desarrolló en la Catedral de Sucre gracias, en cierta medida, a la floreciente situación económica de la zona de La Plata, como acertadamente lo hace notar el autor. Se puede también observar aquí la imitación de cortos motivos en forma directa e inversa (por ejemplo, a partir de compás 52), procedimiento empleado también por Torrejón en *Cuando el bien que adoro* (Nº 12), donde la contraposición entre "morir" y "vivir" se ilustra por la imitación de un motivo directo (morir) e inverso (vivir), lo que a su vez es un resultado del manejo expresivo que Torrejón hace de procedimientos contrapuntísticos. Un examen general revela, asimismo, el amplio uso que se hacía de la *hemíolía* y la *síncopa* en el repertorio de este período, recursos que asumen un papel destacado en *Alto mis gitanas* (Nº 21), probablemente por el contenido del poema. Samuel Claro ha tenido también el cuidado de transcribir para su Antología, música en la que se manifiestan otras influencias culturales, aparte de la hispánica, como es el de la influencia negra en los dos trozos anónimos: *Pascualillo* (Nº 16); en *Esa noche yo bailo* (Nº 17), y en *Toca la flauta* (Nº 18), de Alonso Torices. En ellos se observa un estilo responsorial que refleja en gran medida las prácticas de canto negro y el manejo del castellano peculiar a dicho grupo. El villancico, *El día del Corpus* (Nº 8), evidencia la influencia aborigen en la línea del bajo, en la que probablemente intervenían largas flautas de pan y un vio-

lín acompañante, y un coro compuesto de dos sopranos, alto, tenor y bajo, que cantan en un estilo musical dieciochesco.

De las consideraciones anotadas se puede concluir que, el alto grado de representatividad anotado para los compositores y el repertorio de esta Antología, puede extenderse también al estilo musical, con todas las proyecciones indicadas. Dada la representatividad de estilos de esta selección, podrá también servir de base para futuros estudios del período colonial latinoamericano.

La realización del continuo fue encomendada al profesor Carlos Araya, quien la abordó con "Criterio más funcional que estilístico, con miras a que sirviera como soporte armónico de las obras para ser interpretadas en forma inmediata" (p. xvi). Se observan, sin embargo, algunas durezas armónicas como en p. 1, c. 11; en p. 52, c. 22; en p. 53, cc. 29-30; o en p. 65, c. 14. Las indicaciones de *música ficta* son empleadas con gran cuidado y sobriedad. Sin embargo, debe agregarse un *bemol* al *mi* del tenor del coro 1 en p. 167, c. 67. En p. 63, c. 15, se produce una cadencia basada en el acorde de La-Do sostenido-Mi seguido de Re-Fa-La. La tercera del primer acorde (Do sostenido) a su vez, está precedida de un retardo, y simultáneamente el alto del coro 1 entona el giro Do-Si *bemol*-La-Sol, el que el editor altera con un sostenido en el Do y transformando el Si en natural. Según nuestro criterio, estas dos últimas alteraciones están demás, pues en esta cadencia se plantea un claro caso de la relación de *punto intenso contra remiso*, como se designa en la nomenclatura de los teóricos de la Península. No queda tampoco muy en claro el criterio seguido para la transcripción de algunas partes en metro ternario. En, *Pues mi Dios ha nacido*, de Torrejón (Nº 1), la sucesión de metros es:  $3/4$ -C- $3/4$ -C. En *Cuatro plumajes airosos*, del mismo compositor (Nº 11), es  $3/4$  y  $3/2$  para la última parte, mientras que en *Fuego de amor*, de Juan de Araujo (Nº 9), la sucesión es C- $3/2$ -C. Para quien ejecute estas piezas, no será evidente la relación proporcional existente entre las partes binarias y las ternarias cuando estas últimas se transcriben en  $3/2$ , lo que se podría aclarar mediante la indicación de la equivalencia de las unidades que corresponden al pulso básico o *tactus*, mediante otras indicaciones, o bien reduciendo los valores en la transcripción misma.

Estos son, en todo caso, detalles menores que no desmerecen la gran calidad y la importancia fundamental de esta Antología. Más bien su importancia se acrecienta, pues

no es posible formular sino que muy pocas objeciones o discrepancias. Esta obra corona brillantemente un largo período de investigación y de paciente búsqueda en archivos de Latinoamérica, y servirá de base indispensable para futuras investigaciones y para actividades docentes y de extensión en Chile o en el extranjero. Cabe recordar también la

asistencia proporcionada a Samuel Claro por el Dr. Robert Stevenson, insigne musicólogo norteamericano, cuya labor en pro de la música latinoamericana se ha traducido no sólo en trabajos fundamentales, sino que también en la formación y guía de investigadores de Hispanoamérica.

LUIS MERINO

## REUNION ANUAL NUMERO CUARENTA DE LA SOCIEDAD NORTEAMERICANA DE MUSICOLOGIA

Entre el 31 de octubre y el 3 de noviembre de 1974, en el Hotel Mayflower en Washington, D. C., se celebró este importante encuentro musicológico. Los trabajos presentados abarcaron una amplísima gama, desde música antigua del Cercano Oriente hasta Arnold Schoenberg. Presidida por el Dr. Robert Stevenson, el 2 de noviembre, se realizó la sesión de estudio de la música hispanoamericana, cuyo panel contó con nombres tan granados como los de Gerard Béhague, Lester Brothers, Gilbert Chase, Isabel Pope Conant, Juan Orrego-Salas, Malena Kuss Sanders, Charles Seegers, Carleton Sprague Smith y muchos otros. Tema central de la sesión fue la discusión sobre la música latinoamericana en enciclopedias musicales internacionales y nacionales, tema que fue brillantemente auscultado por los

panelistas. En esta sesión participó el Dr. Luis Merino, director de *Revista Musical Chilena*, quien conjuntamente con el profesor Orrego Salas, hablaron sobre música chilena.

La asistencia del Dr. Merino fue posible gracias al apoyo financiero de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, del Departamento de Relaciones Internacionales y de la Comisión de Desarrollo Científico y Creación Artística de nuestra Universidad y de la Universidad de California.

Gracias al esfuerzo y dedicación del Dr. Robert Stevenson, presidente de esta sesión, sus frutos fueron sobresalientes y de relevante importancia para la música de Sudamérica.

## IN MEMORIAM

### Alfonso Leng Haygus

El gran compositor chileno y eximio científico Dr. Alfonso Leng, nacido en Santiago el 11 de febrero de 1884, murió el 7 de noviembre de 1974 en esta ciudad. La Universidad de Chile, artistas, odontólogos y el país entero rindieron homenaje al extraordinario ser humano, músico e investigador. A continuación publicamos el sentido discurso del señor Director de Bibliotecas y Museos de Chile, don Roque Esteban Scarpa, quien habló a nombre del Gobierno, y enseguida, el del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, señor Samuel Claro.

El Sr. Ministro de Educación me ha confiado que sea mi sorprendida voz (porque se llega a creer que los grandes hombres

son imperecederos) la que se oiga en su nombre, en esta mañana entristecida de primavera, que es un verdadero símbolo mágico de la participación de la tierra y del aire. Después vendrá el sol, como testimonio de que la tierra pertenece al mundo, y la luz a la eternidad. Seguirán los días, idénticos en apariencia y distintos en verdad, porque si en la sucesión del tiempo, un hombre ha dicho una palabra esencial en su modo peculiar, único, y ha dado ejemplo de humanidad plena, ningún día seguirá siendo el mismo que el precedente; habrá siempre algo sutil que nos reconfortará sin saberlo nosotros, una música que nos seguirá hablando interiormente con voz prestada por horas falazmente efímeras, para permanecer tan activamente silenciosa y no turbar el poder continuo del encantamiento; una actitud ética que, sin hacerse notar, sosten-

drá cualquier desfallecimiento nuestro y de todos quienes nos sigan en este camino de deslumbramiento y cansancios.

Cuando un hombre es, porque se ha hecho a golpes de escoplo del espíritu, por sobre los titubeos y desfalleceres, permanece. Podrán no verlo estos ojos de tierra, ciegos de polvo; pero yo intuyo que está y en su plena juventud y en su mejor momento. ¿Y quién podrá definirlo? ¿Quién podrá confiar a las palabras el misterio de un ser que será servicio a los demás y continuará siendo él mismo? Quién descubrirá la piedra filosofal del contador que se hace odontólogo, que se enseña su ciencia, la perfecciona y es elevado, por el poder persuasivo del mérito, a la primera distinción de un recién creado decanato de Facultad, y, sobre todo más allá de las operaciones matemáticas sobre las riquezas económicas del hombre, más allá del samaritanismo de aliviar de aquellos terribles dolores pasajeros, es el llamado a la áurea matemática de la música, al consuelo y elevación del espíritu por sobre todo dolor de la materia, a causa de aquello que Thomas Mann, tan cercano al Hamburgo del que provino uno de los ascendientes del Maestro Leng, llamara "la elección que nos hacen", esa predilección que, al otorgárnosla, es responsabilidad que se llama vocación.

Alguien revelaba que el Maestro Leng, en el ejercicio de esa noble profesión que le permitía subsistir para que su mundo interior fuera intocado, auténtico, dramático y armonioso a la vez, al hacer girar el antiguo torno, se sentía que estaba rezando. Yo creo que toda la vida de don Alfonso Leng fue una comunicación con lo más Alto, una necesidad de ofrecimiento no sólo de su arte transitorio, sino de su arte permanente, para que el hombre no sintiera el dolor o la miseria del instante, sino que estuviera junto a la belleza que olvidamos, a la armonía para la que ponemos oídos a medias, a la humanidad que, a veces, no nos permita sentir al prójimo, al próximo, como al verdadero hermano, como hijo del mismo Padre Dios. Si no hubiese sido así, ¿habría escogido don Alfonso Leng, los versos de Gabriela que comienzan definiendo la hora de la tarde, como la que pone su sangre en las montañas, y terminan, humanamente, con versos que identifican a ambos en semejanza de sentirse al músico de la palabra, al músico que expresa con el sonido y los silencios, formas vastas de la palabra esencial? "Llevo a mi corazón la mano, / y siento que mi corazón mana".

¿Habría pertenecido a todo noble intento de reunir en un haz las voluntades dispersas de poetas, arquitectos, pintores, músicos,

científicos, si no poseyera ese instinto de elevación de la realidad y ese afán de cultura, como suma de los imponderables que dan tisonomía real a una época y un perfil noble a una nación? ¿Hubiese escogido este autodidacta, más allá de toda "Canción del olvido", o de toda "Canción de invierno", de toda "Dolora", de todo "Sehnsucht", casi como símbolo, lo que expresara también en palabras otro noble amigo suyo, Pedro Prado, en "Alsino"? Escoge la muerte de Alsino, el fin de todo sueño, después de exaltar suavemente la belleza de ese sueño. El poeta había dicho la irrenunciabilidad, más allá de la tragedia de todo destino humano: "¡Oh embriaguez!; volar siempre en silencio no es posible. Si las alas con sólo volar ya hacen su canto, también obligan a poner todo el ser al mismo diapasón. Incansable, mi voz acude y se mezcla al gran murmullo de mi vuelo. Acuden las incontables palabras, los múltiples sentimientos, los infinitos deseos y mil y otros espejismos pugnan por encarnarse y acompañarme. Sólo vuelo y diría que vuela una multitud. ¿No hay en estos cantos diálogos inverosímiles, voces que afirman y buscan y anhelan cosas contradictorias? ¿Y no hay otras, amigas, que asienten y confirman las opiniones? Cuando callo, si mis voces se apagan, sus ecos siguen siempre volando en derredor mío, como un numeroso coro de cánticos que se alejan". "Pero ha ocurrido que las alas no se resignan y piden constantemente ir por el aire arriba. ¡Con el crecimiento de ellas vivo alentando, más y más, esta ansia de cantar y de decir!".

Alfonso Leng tiene ahora unas nuevas alas. Como los pájaros que hacen el nido para sus hijos, con las familias de los árboles de la tierra y con sus propios plumones, toda la suma de sus actos ha constituido este nido de amor que adopta, no la forma de la vida, sino la de la muerte, porque nuestros ojos son los que así la ven en su limitación humana. Pero me basta volver a rememorar a un joven de hace años, sentado en una butaca de un teatro, oyendo al silencioso, cómo los instrumentos en manos de otros hombres, cantaban su palabra, para saber que el milagro es cierto.

No puedo reducir una vida a datos fríos. Un coro de nobles sombras que le han precedido le aguardan impacientes: Gabriela, Prado, Magallanes Moure, D'Halmar, Juan Fco. González, Eduardo Barrios, Acarios Cotapos, Ortiz de Zárate, por nombrar algunos. ¡Tienen que continuar tanta conversación interrumpida, tanto acrecentamiento logrado con la mayor sabiduría de perspectiva sobre la vida, que no debemos detenerla más con nuestras pobres voces! Se va, pero

sigue en todo lo creado. Esta es la virtud de los hijos del espíritu, que no mueren según la carne, sino que crecen cuando el tiempo ya no existe. Por respeto a ellos, hablo en nombre del Gobierno de nuestra patria, que sabe que parte importante de la conciencia nacional es la que ellos nos han creado con su continuo sacrificio, su noble

ejemplo, y su perfección, tanto más valiosos, cuanto más difícil les haya sido obtenerlos. Que la paz de vuestro espíritu y vuestra grandeza descienda sobre nosotros, Alfonso Leng, maestro en las manos y en los mundos imponderables.

ROQUE ESTEBAN SCARPA  
8 de noviembre, 1974.

## Alfonso Leng Haygus

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación se hace presente en este momento de dolor, para despedir a uno de los músicos chilenos de mayor trascendencia y de mayor presencia artística del siglo XX: Don ALFONSO LENG HAYGUS. Desaparecido a avanzada edad, Alfonso Leng fue siempre un joven, de constante renovación espiritual, que sabía transmitir y contagiar esa vitalidad creadora y ese espíritu de juventud a todos aquellos que le rodeaban, dejándoles una sensación de paz y plenitud interior.

Recuerdo hace pocos años, cuando en nuestra Facultad Alfonso Leng departió con los jóvenes alumnos de Composición y un ilustre visitante extranjero sobre los problemas de la Creación Contemporánea. Después de escuchar durante un rato las expresiones vertidas por cada cual, Leng tomó la palabra, con esa sencillez y calor humano que iluminaban sus transparentes ojos azules, y disertó sobre su concepto de la creación y sobre sus opiniones de lo que era la música contemporánea, inserta en el panorama artístico, cultural, político y científico del mundo de hoy. Pocas veces, creo yo, se ha podido sintetizar con tanta precisión un concepto tan certero, tan actual y tan alto sobre lo que es o debe ser la música de nuestro tiempo.

Así es, también, el mensaje que emana de la obra musical de este compositor y amigo que hoy nos deja. Sus últimas composiciones fueron concebidas utilizando elementos de absoluta actualidad, matizados por ese equilibrio e instinto creador infalible que se produce cuando se somete la técnica al servicio del arte más genuino. La misma sensación, estoy seguro, tiene que haber emanado de las obras de aquel período tan fructífero en iniciativas musicales, cuando se estrenó LA MUERTE DE ALSINO, que contenían, igualmente avances técnicos que calaron hondo en los músicos chilenos de los años 20, expresados con la sencillez y hondura típicas de Leng.

Este siglo se abrió, casi, con la vocación

musical incipiente de Alfonso Leng, cuyas inquietudes se repartían entre el Instituto Técnico Comercial, la odontología —materia donde pasó a ser una autoridad internacional— y la música. Su figura se proyecta en todas las iniciativas de renovación que forjaron la institucionalidad musical chilena. Lo vemos en tertulias musicales, en el grupo de "Los Diez", en la Sociedad Bach, junto a pintores, poetas y artistas, hasta culminar como Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y como Premio Nacional de Arte, que merecidamente le fuera otorgado en 1957. Importante resonancia han tenido composiciones que le valieron dicho premio y que figuran constantemente en el repertorio de conciertos y en programas radiales, incluso en las escasas grabaciones de discos que se ha logrado obtener en el ambiente chileno. Sus *Doloras*, sus *Lieder*, sus *Sonatas* para piano muestran este doble carácter de intimidad y de renovación que hemos anotado, pero que también muestran al infatigable estudioso, que no cesara un instante su laboriosa actividad de científico y de músico.

Hace pocas semanas lo acompañamos a recibir el título de Profesor Emérito de la Facultad de Odontología. Haciendo un esfuerzo supremo, Leng habló sobre cómo echaba de menos su vitalidad y sus fuerzas físicas para proseguir adelante su labor, en beneficio de sus semejantes.

En este día aciago para la música de Chile, en este día en que despedimos un alma tan noble, que siempre fue joven y que dejará un ejemplo digno de ser meditado y seguido por las generaciones venideras, nuestra Facultad rinde un homenaje de respeto, de admiración y de cariño a don Alfonso Leng Haygus. Pedimos a Dios que sus restos mortales descansen en paz; le pedimos consuelo para su abnegada esposa y fiel compañera; esperamos que su memoria sea nuestra fuente de inspiración y de guía.

SAMUEL CLARO VALDÉS

Noviembre 8, 1974.