

# UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E  
INVESTIGACIÓN MUSICAL

Tesis previa a la obtención del título:  
“Magíster en Pedagogía e Investigación  
Musical”

**TEMA:**

INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA Y  
NOTACIÓN MUSICAL DE LAS MELODÍAS  
ANCESTRALES KAÑARIS EXPRESADAS  
ATRAVÉS DE LA BOCINA Y LA CHIRIMIA.

**Autor:** Juan Carlos Solano Chuma

**Tutor:** Magíster Carlos Freire Soria

8 de enero del 2016

Cuenca-Ecuador





## RESUMEN

Este trabajo de investigación etno-musical, de recolección y pautación de las canciones kañaris expresadas a través de la bocina y la chirimía, se desarrolló en las comunidades indígenas pertenecientes al cantón Cañar y el Tambo. Los datos de las melodías recolectadas son el producto de una investigación de campo minuciosa cuya finalidad es la de documentar y catalogar los conocimientos musicales ancestrales del pueblo cañari. Cabe recalcar que los informantes son personas de la tercera edad que han heredado los conocimientos de generación en generación. Además Esta investigación hace una reminiscencia histórica y geográfica sobre los primeros tiempos de los cañaris, la llegada de la colonia, la explotación minera en la zona, el sistema de fiestas andinas cañaris, católicas y la contextualización del uso de los instrumentos musicales.

## PALABRAS CLAVES

Bocina, chirimía, pututo, oboe, ashofar o keren, buccina, Quipa, litus trompetas, huayllaquepas, cachos, caracol, huarumo, notación musical, escaramuza, jinetes, jaezado, hahuay, ritual, ceremonia, Corpus Cristi, San Pedro, Virgen de la Dolorosa, Culto a san Antonio, Cosmovisión, payquiqui, Mushuk Nina, Inti raymi, Killa Raymi, Kapak Raymi, Waka Local, Waka de Límite, Waka de Altura, símbolos, taytas, Apu, Cuaresmero, plaza, pukara, waraka kutu, waraka suni, hanan, hurin, pentagrama, petición, agradecimiento, propiciación, procesión, concha espóndilus, laguna, cascada.



## **ABSTRAC**

This work ethno-musical research, collection and establishment of ways the songs cañaris expressed through the horn and flageolet, developed in indigenous communities belonging to the canton Canar and Tambo. The data collected melodies are the product of a thorough field investigation whose purpose is to document and catalog the ancient musical knowledge of the people cañari. It should be noted that informants are elderly people who have heredado knowledge from generation to generation. This research also makes a historical and geographical reminiscent of the early days of the Kañaris, the arrival of the colonial mining in the area, the system Kañaris Andean festivals, Catholic and contextualization of the use of musical instruments.

## **KEY WORDS**

Horn, flageolet, pututo, oboe, or shofar Keren, buccina, Fit, litus trumpets, huayllaquepas, horns, snail, huarumo, musical notation, skirmish, riders, jaezado, hahuay, ritual, ceremony, Corpus Christi, San Pedro, Virgin Dolorosa, San Antonio Worship, Worldview, payquiqui, Mushuk Nina, Inti Raymi Killa Raymi Raymi kapak, Local Waka, Waka Limit, Waka Height, symbols, taytas, Apu, Cuaresmero, square, pukara, waraka kutu, waraka Sunni, hanan, hurin, staff, petition, thanksgiving, propitiation, procession, espondilus shell, lagoon, waterfall.



## ÍNDICE GENERAL

<b>CONTENIDOS</b>	<b>Págs.</b>
RESUMEN	2
ABSTRAC	3
INDICE	2
DEDICATORIA	12
INTRODUCCIÓN	13
LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DEL USO DE LA BOCINA	13
LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DEL USO CHIRIMÍA	13
CAPITULO I	
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-GEOGRÁFICA DE LAS COMUNIDADES ESTUDIADAS	
1.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL CANTÓN CAÑAR	18
1.1.1 Relieve	19
1.1.2 Hidrología	19
1.1.3 Geología	20
1.1.4 Clima	20
1.2 HISTORIA	20
1.2.1 Fundación de San Antonio de las Reales Minas de Hatun Cañar	20
1.2.2 Asentamiento colonial en Hatún Cañar	21
1.2.3 Referencias históricas sobre la minería cañari pre-colonial	22
1.3 UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES INVESTIGADOS	23
1.3.1 Localización geográfica de los maestros bocineros	23
1.3.2 Localización geográfica de los maestros de la chirimía	23
1.4 RESEÑA DE LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL ÁMBITO DE LAS COMUNIDADES CAÑARIS	24
1.4.1 21 de marzo pawkar raymi. (los cañaris lo denominaban lalay pacha)	25



1.4.1	21 de junio, fiesta del inti raymi (inti watana)	26
1.4.1	21 de septiembre killa raymi	27
1.4.1	21 de diciembre kapac raymi (navidad)	28
1.5	USO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES TRADICIONALES	29

## CAPITULO II

### LA BOCINA

	HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA BOCINA	30
2.1	LA BOCINA EN EL CONTEXTO UNIVERSAL	30
2.2	LA BOCINA EN LOS ANDES	35
2.2.1	CRONISTAS E HISTORIADORES	35
2.3	LAS BOCINAS EN EL CONTEXTO ANDINO	39
2.4	DE LA CARACOLA AL CUERNO	41
2.5	LAS TROMPETAS (BOCINAS) DE BOLIVIA	42
2.6	CALABAZAS DE LA SELVA	43
2.7	LA BOCINA EN LOS ANDES ECUATORIANOS	44
2.7.1	VIAJEROS Y ESTUDIOSOS CONTEMPORÁNEOS	44
2.7.2	LOCALIZACIÓN A NIVEL DE LA SERRANÍA ECUATORIANA	47
2.8	ESTUDIOS SOBRE LA BOCINA CAÑARI	49
2.8.1	LOCALIZACIÓN DE LOS BOCINEROS CAÑARIS	51
2.8.1.1	CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PARROQUIA ZHUD	51
2.8.1.2	UBICACIÓN GEOGRÁFICA	51
2.8.1.3	HISTORIA	52
2.8.1.3.1	REGISTRO OFICIAL DE PARROQUIALIZACIÓN	53
2.8.1.4	CARACTERIZACIÓN CULTURAL	54
2.9	BOCINERO DE LA PARROQUIA ZHUD	59
2.9.1	MORFOLOGÍA DEL HUARUMBU DE LA PARROQUIA ZHUD	61
2.9.2	NOTACIÓN MUSICAL	61
	MULA SHAYKUSHKA	61
	TORO BARROSO	62
	CHUCHUNAYAN KAYAPA	62



2.10 BOCINERO DE LA PARROQUIA EL TAMBO, COMUNIDAD DE CAGUANA PAMBA	63
2.10.1 CARACTERIZACIÓN CULTURAL DE LA ZONA	63
2.10.2 CONTEXTOS EN DONDE SE INTERPRETABA LA BOCINA SEGÚN LA ENTREVISTA REALIZADA	64
2.10.3 MORFOLOGÍA DE LA BOCINA DE CAGUANA PAMBA	65
2.10.4 NOTACIÓN MUSICAL	66
MULA SHAYKUSHKA	66
RETUBIANA	66
ÑAMI RIGRINI	67
2.11 BOCINERO DE LA PARROQUIA INGAPIRCA, COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU	67
2.11.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA	67
2.11.1.1 HISTORIA	68
2.11.1.2 REGISTRO OFICIAL DE PARROQUIALIZACIÓN	
2.11.1.3 CARACTERIZACIÓN CULTURAL DE LA COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU	68
2.11.1.4 HISTORIA DE LA COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU	69
2.11.1.5 ASPECTO CULTURAL	69
2.11.1.6 LOS MÚSICOS NATIVOS	70
2.11.1.7 COSTUMBRES FUNERALES	72
2.11.1.8 NARRACIONES MITOLÓGICAS	72
2.11.1.9 SISTEMA DE CREENCIAS	72
2.11.1.10 FIESTAS TRADICIONALES RELIGIOSAS	73
2.11.1.11 FIESTA POPULAR NO RELIGIOSA	73
2.12 APOLINARIO CAMAS, BOCINERO DE LA COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU	74
2.12.1 NOTACIÓN MUSICAL	76
APOLINARIO C.	76
2.13 BOCINERO DE LA PARROQUIA CAÑAR, COMUNIDAD DE CUCHUCUN	77



### CAPITULO III

#### LA CHIRIMIA HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA CHIRIMÍA

3.1 LA CHIRIMÍA EN EL CONTEXTO UNIVERSAL	79
3.1.1 CONCEPCIONES DEL TÉRMINO CHIRIMÍA	79
3.1.2 LA CHIRIMÍA Y SU PROCESO HISTÓRICO	80
3.1.3 LA CHIRIMÍA EN ESPAÑA	81
3.2 LA CHIRIMÍA EN LOS ANDES	82
3.2.1 LA CHIRIMÍA EN COLOMBIA	83
3.2.2 LA CHIRIMÍA EN MÉXICO	84
3.2.3 LA CHIRIMÍA EN PERÚ	85
3.3 LA CHIRIMÍA EN EL ECUADOR	86
3.3.1 QUITO	86
3.3.2 AMBATO - PELILEO	87
3.3.3 CUENCA - AZUAY	88
3.4 LA CHIRIMÍA ENTRE LOS INDÍGENAS DE CAÑAR Y AZUAY	89
3.5 LA CHIRIMÍA Y SUS CULTORES EN EL CANTÓN CAÑAR	92
3.5.1 PARROQUIA CHONTAMARCA	92
3.5.1.1 CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES DE LA COMUNIDAD CHAHUARLOMA	92
3.5.2 MAESTRO DE LA CHIRIMÍA DE LA COMUNIDAD DE CHAHUAR LOMA	93
3.5.2 COMUNIDAD DE SISID	95
3.5.2.1 CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES DE LA ZONA	95
3.5.3 MAESTRO DE LA CHIRIMÍA DE LA COMUNIDAD DE SISID	96
3.5.3 ELABORACIÓN DE LA CHIRIMÍA	98
3.5.4 NOTACIÓN MUSICAL	99
LLAMADA	99
LLAMADA A CULMINACION	100
SALUTACION	101



REPARTICION	101
CRUZ	102
CURIQUINGA	102
BORREGA	103
ROSA BLANCA	104
CALLE LARGA	105
VENADA EXTRANJERA	106
JUANA BONITA	107
OSO MANSO	107
DESPEDIDA	108
3.6.1 LA CHIRIMIA EN LA PARROQUIA HONORATO VÁSQUEZ	108
3.6.1.1 CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES DE LA ZONA	108
3.6.1.2 <i>HISTORIA</i>	109
3.6.1.3 CARACTERÍSTICAS GEOGRÁFICAS Y CULTURALES DE LA COMUNIDAD TRANCA	110
3.6.1.3.1 <i>CAMINOS COLONIALES</i>	110
3.6.1.3.2 LOS MULEROS O FLETEROS	110
3.6.1.3.3 <i>LA REFORMA AGRARIA</i>	111
3.6.1.3.4 <i>SISTEMA DE CREENCIAS</i>	111
3.6.1.3.5 <i>EL CUYCHI O ARCO</i>	112
3.6.1.3.6 <i>AGRICULTURA</i>	112
3.6.1.3.7 <i>ANTROPONIMIA</i>	113
3.6.1.3.8 EL MAESTRO DE LA CHIRIMÍA DE LA COMUNIDAD DE LA TRANCA	114
3.6.2 NOTACIÓN MUSICAL	115
REPARTICIÓN	116
TORCAZA	116
CURIQUINGA	117
VENADA	118
JUANA BONITA	119
JUBALEÑA	120



ROSA BLANCA	121
NUMERO 3	122
CRUZ	123
RECOGIDA	123
3.6.3 GRÁFICOS DE LOS MOVIMIENTOS DE LAS TROPAS EN EL JUEGO DE LA ESCARAMUZA.	124
CAPITULO IV	
ANALICIS MUSICAL	
4.1 CHIRIMIA	131
4.1.2 ANÁLISIS LLAMADA	131
4.1.4 ANALICIS SALUTACIÓN	132
4.1.5 ANÁLISIS REPARTICION	133
4.1.6 ANÁLISIS CRUZ	134
4.1.7 ANÁLISIS CURIQUINGA	135
4.1.8 ANÁLISIS BORREGA	136
4.1.9 ANÁLISIS ROSA BLANCA	137
4.1.10 ANÁLISIS CALLE LARGA	138
4.1.11 ANÁLISIS VENADA EXTRANJERA	140
4.1.12 ANÁLISIS JUANA BONITA	142
4.1.13 ANÁLISIS OSO MANSO	142
4.1.14 ANÁLISIS DESPEDIDA	144
4.2 BOCINA.	145
4.2.1 ANÁLISIS MULA SHAYKUSHKA	145
4.2.2 ANÁLISIS CHUCHUNAYAN KAYAPA	146
4.2.3 ANÁLISIS TORO BARROSO	147
COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS DE TRABAJO	149
CONCLUSIONES	150
RECOMENDACIONES	151
BIBLIOGRAFÍA	153
ANEXOS	160



*Clausulas de derecho de autor*

*Juan Carlos Solano Chuma* autor/a de la tesis "INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA Y NOTACIÓN MUSICAL DE LAS MELODÍAS ANCESTRALES KAÑARIS EXPRESADAS ATRAVÉS DE LA BOCINA Y LA CHIRIMIA." reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de (Magister en pedagogía e investigación musical). El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cañar 8 de enero del 2016

---

JUAN CARLOS SOLANO CHUMA  
C.I: 0301386058



### *Clausulas de propiedad intelectual*

*Juan Carlos Solano Chuma* autor/a de la tesis "INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA Y NOTACIÓN MUSICAL DE LAS MELODÍAS ANCESTRALES KAÑARIS EXPRESADAS ATRAVÉS DE LA BOCINA Y LA CHIRIMIA." certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cañar 8 de enero del 2016

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, enclosed within a large, irregular blue oval.

---

JUAN CARLOS SOLANO CHUMA  
C.I: 0301386058



**DEDICATORIA:**

A mi madre por su confianza y ejemplo.

A mi hija Nahomi por ser una seguidora fiel del Arte.

A Pacha por retarme en la vida y definir mi futuro.

A los Músicos del Pueblo Kañari, portadores de conocimientos musicales invaluable que me inspiran a nuevas travesías.

A Ranty Chuma, por mostrar la perseverancia y rigidez en el fortalecimiento de la cultura.

A Belisario Ochoa, un amigo que busca y guía los caminos olvidados de la cultura Kañari.

A Carlos Freire por compartir sus conocimientos y virtudes.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación etno-musical, de recolección y pautación de las canciones ancestrales cañaris expresadas a través de la bocina y la chirimía, se desarrolló en las comunidades indígenas pertenecientes al cantón Cañar y el Tambo, mismas que se resumen en los siguientes cuadros.

### Localización geográfica del uso de la bocina

Nº	CANTÓN	PARROQUIA	COMUNIDAD	BOCINERO
1.	Cañar	Zhud	Zhud	Pablo Mayancela, 65 años de edad
2.	El Tambo	El Tambo	Caguana Pamba	José Guamán Guallpa, 67 años de edad
3.	Cañar	Ingapirca	Huayrapungu	Apolinario Camas, 70 años de edad
4.	Cañar	Cañar	Cuchucun	Belisario Lliguisaca, fallecido

### Localización geográfica del uso de la chirimía

Nº	CANTÓN	PARROQUIA	COMUNIDAD	CHIRIMIA
1.	Cañar	Ingapirca	Sisid	Clemente Tenesaca, 60 años de edad.
2.	Cañar	Chontamarca	Chahuerloma	Pablo Castro, 75 años de edad.
3.	Cañar	Honorato Vásquez	La Tranca	Manuel Antonio Morochoa Zhao, 70 años de edad.

En este proceso investigativo se tuvo el absoluto respaldo de todos los informantes, excepto el maestro de la chirimía de la comunidad de Huayrapungu, mismo que



debido a su edad y a problemas de salud no pudo culminar la entrevista. Es oportuno informar que todos los maestros de la bocina y de la chirimía son de la tercera edad. En este contexto, no se han registrado alternativas de transferencia de saberes musicales de parte de los bocineros a otras personas de la comunidad, excepto Huayrapungo; en esta comunidad “Tayta Apolinario” -como lo llaman al único bocinero-, se encuentra empeñado en enseñar a interpretar la bocina a su nieto.

Notaciones musicales de las bocinas, de huarumbu<sup>1</sup> o Hurumo, bocinas elaboradas en su totalidad de tubos plásticos y la bocina elaborada de cachos de res y de caña guadua, aportaron con sus impresionantes sonidos en el proceso investigativo. En cuanto a la chirimía se ha registrado un solo modelo.

Los resultados de la investigación se encuentran ordenados en cuatro capítulos. En el primer capítulo, se hace una contextualización histórica y geográfica de la macrozona que en este caso es el cantón Cañar. Se describen estudios etno-históricos de los cañaris, del asentamiento colonial y de la explotación minera en la zona occidental. Luego, mediante un cuadro, se presenta concretamente el universo de estudio, detallando el cantón, la parroquia, la comunidad la identificación personal de los bocineros y los maestros de la chirimía. Este capítulo termina con una reseña de la actividad musical y festiva en el ámbito de los cañaris del Hanan, aquí se describen las cuatro fiestas culturales y míticas que ponían en práctica los cañaris, resaltando los instrumento que solían utilizar en esos tiempos como: la quipa, los pututus de cerámica, los silbatos, el huahayru, los flautines elaborados de la hoja del huicundu, y de galoay. Se describen algunas ideas relacionadas con la cosmovisión y con el simbolismo de los instrumentos musicales registrados.

En el segundo capítulo, se hace una reminiscencia histórica sobre la aparición del término bocina, lexema que con su apareamiento desplaza a los términos oboe, al shofar o keren, nombre con el cual lo conocían en Siria, a las trompas griegas y al término buccina y blitus que aparece en Roma.

---

<sup>1</sup> Con esta fonación lingüística conocen a la bocina elaborada de un madero que lleva el mismo nombre. Término que se encuentra nativizado y aceptado por sus usuarios.



La bocina en el contexto andino, fue estudiada por los cronistas, mismos que manifiestan que los indígenas disponían de bocinas parecidas a las trompetas utilizadas en las ceremonias a sus ídolos, en las contiendas militares y al inicio del ciclo agrícola.

Inicialmente lo identifican con el nombre de trompetas, elaboradas de oro por la cultura Chavín, las trompetas de la cultura Chimú, las de cultura Moche elaboradas de láminas metálicas, las de cerámica de cultura Mochica, las elaboradas de madera, de húmeros y tibias de los camélidos andinos; las trompetas naturales de caracol que fueron utilizadas por los pueblos del Kollasuyu, conocidas, según los cronistas con la denominación de “Huallaquepa” y las trompetas pututu utilizadas en el Incario. Estos son los instrumentos antecesores a la bocina, instrumento que llega al continente ABYA-YALA con la introducción del ganado vacuno.

Los viajeros y estudiosos contemporáneos manifiestan que desde los finales del siglo pasado ya escuchaban a los cañaris entonar la bocina, sonidos producidos una vez terminada la jornada de trabajo diario; es decir por las tardes. Lo cierto es que a partir de la colonia este instrumento pasa a ser utilizado con distintos fines, por ejemplo: para convocar y engalanar la cosecha del trigo conocida como el Hahuay. En este contexto la bocina tenía un uso eminentemente religioso. Usaban también con la finalidad de convocar a la colectividad a las mingas de limpiezas de los canales de riego, en los tiempos de las vaqueadas, que consistía en transportar al ganado bravo de las haciendas lejanas a la principal para su comercialización.

En este capítulo se describen las características culturales de las parroquias y comunidades investigadas, y se concluye presentando una caracterización de los informantes que aportaron con sus testimonios en este proceso; y, como no puede ser de otra manera, paralelo a esta información se encuentran los estudios de notación musical de cada una de las canciones registradas.

En el tercer capítulo, se concentra valiosa información respecto al marco histórico y uso actual de la chirimía. Estudio que explica la presencia de la chirimía en los



tiempos pasados, y las nominaciones que dieron a este instrumento, información que se registra en el siguiente cuadro:

LUGAR	NOMBRE DEL INSTRUMENTO
España:	Chirimía, Flajeolet, Flajolé
Francia:	Flageolet, Flajol, Flajolet, Flajolez Flute douce.
Inglaterra:	Flageolet, Floyle
Alemania:	Flageolet, Pikkeflöte, Pikkolo
Italia:	Flauto, Piccolo
Colombia y Guatemala:	Chirimía
Túnez:	Mizmar
Egipto	Sib
Kenya	Zumari
Turquía	Kaba Zuma
Iran	Sorna
Pakistan	Sharnai
Tibet	Rgya-Gling
Tailandia	Pi nai
Marruecos	<i>ghaita</i>
China	So-na

Lo cierto es que este instrumento de origen árabe, al llegar en España se nativiza con la denominación de chirimía. Inicialmente este instrumento fue de uso exclusivo de los sacerdotes.

En la época de conquista arriba a América con los sacerdotes, considerados como los únicos que disponen de una amplia sabiduría debido a que interpretaban la palabra de Dios. Incluso son ellos quienes instruyen y enseñan a interpretar estos instrumentos a los nativos quiteños.



Por la presencia de la Loa<sup>2</sup> y Reto<sup>3</sup>, la caballería elegantemente jaezada y bajo la dirección de los sonidos emitidos por la chirimía, se puede deducir que fue utilizada por el ejército conquistador de los españoles, caballería que pretendía imponer la fuerza y la ironía indómita en el campo de batalla.

La chirimía, a partir de la colonia se institucionaliza en los países andinos, México y Colombia logrando tener una gran acogida, sobre todo el Ecuador y concretamente en el austro.

“En Quito a partir de la fundación del primer colegio en 1541 con el nombre de “San Juan Evangelista” a más de difundirse las diferentes artes europeos a los indígenas, en los tiempos libres los docentes nativos danzaban y cantaban sus melodías tradicionales frente a la iglesia manteniendo sus instrumentos tradicionales reforzados con las chirimías y trompetas. De esta forma se va insertando la chirimía en las principales ciudades de ese entonces como Cuenca y por ende a Cañar”. Roldán (2007)

En este capítulo, se hace una caracterización cultural de las zonas investigadas y se termina presentando a los chirimiyeros investigados, paralelo a estos datos se acompaña la notación musical de la chirimía y algunas ideas y diseños que realizan los jinetes al poner en práctica el juego de la escaramuza.

---

<sup>2</sup> Loa: El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: define el término Loa como “Poema dramático de alabanza a una persona o un acontecimiento”, “Prólogo o introducción con que se solía iniciarse la representación de una obra teatral en el teatro clásico español, Bajo estas consideraciones, y de manera especial la segunda definición es la que se aplica en el contexto de la escaramuza. Un niña comprendida entre los 13 y 15 años de edad vestida de blanco desde los guantes hasta la paraguas que lleva acompaña en la procesión mayor que viene desde la capilla central a la plaza de juego de la escaramuza; hace su intervención previo al inicio del juego, en ella lee un texto en prosa, resaltando el valor del juego. Tiene autoridad para anunciar a los nuevos priostes, mandato que sumido por los designados sin protesta.

<sup>3</sup> El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define como: “Provocación de una persona para tener un enfrentamiento físico o verbal con ella”. Es justamente esta acción la que cumple el reto. Montado en un brioso caballo, disfrazado de militar del Medio Evo, con alfanje en mano, se desplaza en todas las direcciones de la plaza emitiendo su discurso de rigor a través del cual advierte que para hacer su presencia necesita de campo y anchura. Lo cierto es que todo sus texto hace alusión a la guerra. Terminada su presentación inicia el juego de la escaramuza.



## CAPÍTULO I

# CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-GEOGRÁFICA DE LAS COMUNIDADES ESTUDIADAS

### 1.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL CANTÓN CAÑAR

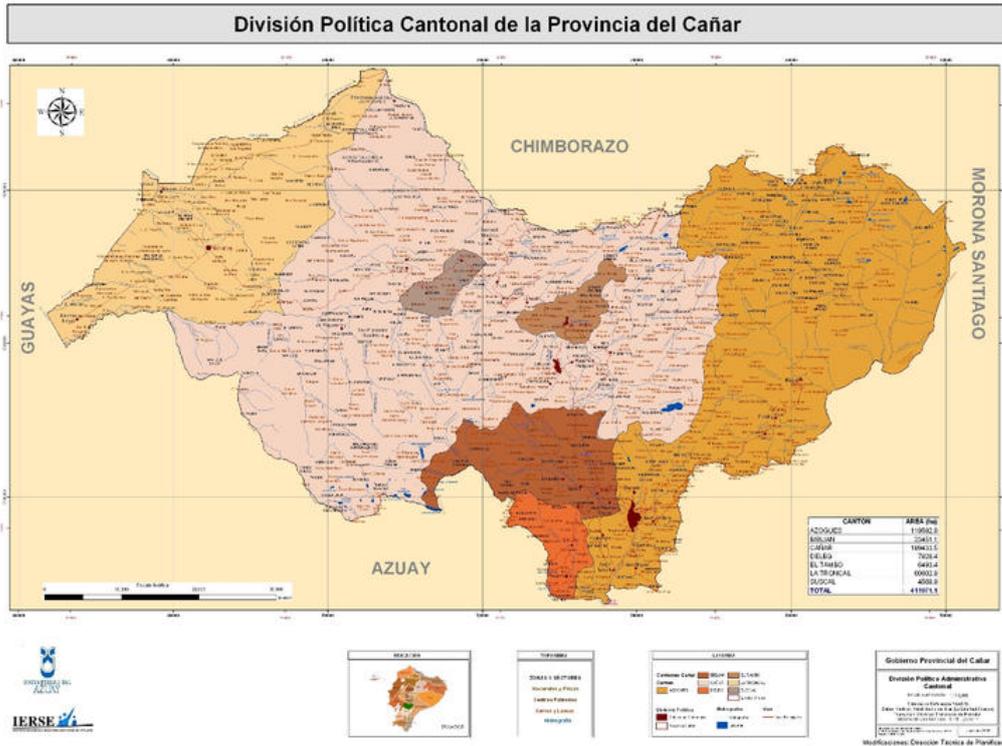
El cantón Cañar se encuentra ubicado en la región austral del Ecuador, pertenece a la Provincia del Cañar. Forma parte del Parque Nacional Sangay, de manera especial la parte alta de la parroquia Ingapirca y Culebrillas. Tiene una extensión de 1.787 Km, cuadrados, siendo este el cantón con mayor extensión en la provincia, ocupa el 57,2% de la superficie territorial. (Manual de información para niños y jóvenes del Ecuador, 2005, pág 31)

Geográficamente el cantón Cañar corresponde a las siguientes especificaciones:  
Op. Cit. pág 32)

- Altitud                    300 y 4000 m.s.n.m.
- Latitud :                    2°33'5''S
- Longitud:                    78°56'15''W

El cantón Cañar, está situado al noroeste de la Provincia del Cañar. Limita al Norte con la Provincia de Chimborazo, al sur por la Provincia del Azuay y los cantones de Biblián y Azogues, al este por el Cantón Azogues, y al oeste por la Provincia del Guayas. (Op. Cit. Pág. 32)

El cantón Cañar está dividido en 12 parroquias: Chontamarca, Ventura, San Antonio, Gualleturo, Juncal, Cañar, General Morales, Ducur, Chorocopte, Ingapirca, y Honorato Vásquez. (Op. Cit. Pág. 32)



### 1.1.1 Relieve

El cantón Cañar tiene una topografía irregular, presenta elevaciones de diferente altura en toda su geografía, como el Buerán con 3806 m/s/n/m, el Molobog con 3490 m/s/n/m, el Huayrapungo con 3163 m/s/n/m, Huydan a 4175m/a/s/n/m las cordilleras de Chilchil, el cerro de Cutuhuay, y Bulubulo, Puruvín, Malal, Cauca, Mama Zhinzhuna, Huagrahuma, el cerro Púlpito, etc. El Cantón Cañar se encuentra ubicado en la zona fría, desde aquí se puede desplazar a la zona costera, espacio constituido por las parroquias de Chontamarca, Ventura, San Antonio, General Morales y Ducur. (Op. Cit. Pág 33)

### 1.1.2 Hidrología

Los ríos Pucuhuayco y Zhamzham, atraviesan la parroquia Cañar, sus poblados y cabecera cantonal. La laguna de Culebrillas y río del mismo nombre al confluir con el río Silante, forma el río Cañar que tiene varios afluentes como: el Celet, Tisay, otros y al bajar a la Costa, toma el nombre de Río Naranjal, Cañar, Angas. (Op. Cit. Pág. 33)



### **1.1.3 Geología**

Los estudios realizados por especialistas determinan que el cantón Cañar presenta fallas geológicas críticas, diseminadas indistintamente en todo el territorio, y de manera específica en la ciudad de Cañar, en este contexto presenta fallas severas, mismas que han generado hundimiento del suelo, ocasionando molestias en la red de infraestructura básica como el agua potable, alcantarillado y las carreteras. (Atlas Geográfico del Ecuador, 1992)

### **1.1.4 Clima**

El cantón presenta una variedad de climas que van desde el frío 8.62° C, el templado con una temperatura media anual de 11.18°C y el sub-trópico 18 a 26°C, la dirección de los vientos predominantes en el cantón de sur a este con una velocidad máxima de 7.44 m/seg., y una mínima de 5.86 m/seg. (Op. Cit. 2005) Pág. 33

## **1.2 HISTORIA**

### **1.2.1 Fundación de San Antonio de las Reales Minas de Hatun Cañar**

El 13 de junio de 1534, los españoles fundan al pueblo cañari del Hurin con la denominación de “*San Antonio de Hatun Cañar*” (López, 1989).

Por esta fecha Benalcázar llegó al núcleo poblacional cañari, situado en las actuales comunas de Citacar y Lluillán, acompañado de cinco religiosos, algunos de ellos franciscanos mismos que influenciaron en la nominación de San Antonio de Padua como patrono y referente fundacional español de esta geografía. (Siguencia, 1998)

A partir de 1557 hasta finales del siglo XVIII, lo nominan como “Pueblo de las Reales Minas de Hatun Cañar”. (López, 1989).

El 25 de junio de 1824, el Senado de la Cámara de Representantes de la República de Colombia, reunidos en Congreso, decretan: -parafraseando dice:- “El territorio colombiano se divide en 12 Departamentos con sus respectivas Capitales, entre

Juan Carlos Solano Ch.



ellos el Departamento del Azuay que comprende las provincias de Cuenca, Loja, Jaén de Bracamoros y Mainas, con sus respectivas capitales.

Los cantones de la provincia de Cuenca y sus cabeceras son: Cuenca, Cañar, Gualaceo y Girón.

EJECÚTESE: Francisco de Paula Santander, por S.E., el Vicepresidente de la República, Encargado del Poder Ejecutivo. El Secretario de estado del Despacho del Interior, José Manuel Restrepo.” (Siguencia, 1994)

Entonces nuestra jurisdicción territorial pertenecía al Departamento del Sur, conformado por Guayaquil, Quito y Cuenca.

El 13 de septiembre de 1829, Simón Bolívar, por razones de tipo político, decreta la primera descantonización de Cañar. El 8 de septiembre de 1853 en la administración presidencial del General José María Urbina se devolvió la categoría de cantón. Luego, debido a razones de tendencias ideológicas de los políticos de aquellos tiempos, en 1864 se decreta otra vez la descantonización de Cañar; más tarde el triunfo del liberalismo en 1883 devuelve a Cañar la categoría de cantón.

### **1.2.2 Asentamiento colonial en Hatún Cañar**

Según Iglesias, (1976) sostiene que, el primer asentamiento fundado por los peninsulares en la entonces denominada provincia de Tomebamba; fue el de las Reales Minas de San Antonio de Hatún Cañar. Nombre histórico que se debe a la existencia de ricas minas de plata en los puntos denominado Malal y Zhuya, minas que fueron descubiertas y explotadas a pequeña escala por los kañaris desde los tiempos pre-incásicos. Iglesias considera que fue Don. Andrés de Luna<sup>4</sup>, el primer minero e inversionista principal de la empresa minera colonial que llegó a tomar posición de los referidos sitios mineros; incluso considera responsable en la

---

<sup>4</sup> Su verdadero nombre es: Don Andrés Pérez de Luna



construcción de una capilla en el asentamiento minero de Zhuya, legando a “San Andrés” como patrono de la localidad<sup>5</sup>

Desde los primeros tiempos nombraron como Patrono de Hatun Cañar a “San Antonio de Padua”<sup>6</sup> y en su honor celebran con júbilo y fervorosa religiosidad su fiesta el 24 de junio de cada año, según disposición de su santidad “El Papa Gregorio Noveno”(…) (López 1989)

### 1.2.3 Referencias históricas sobre la minería cañari pre-colonial

Los kañaris pre-incásicos disponían de muchas minas de oro, plata cobre, mercurio, plomo y otros metales (...) (Reinoso, 2006). Cordero, (1986) explica que: Pablos, Fray Gaspar de Gallegos, el Padre Juan Gómez, Salazar de Villasante, en sus estudios sobre la etnografía cañari, afirman la existencia de importantes asentamientos mineros en Chuya<sup>7</sup>, Ger y Malal, todas ellas con relación a los tiempos pre-coloniales

Al respecto (Suarez, 1960) asegura que los kañaris trabajan con admirable perfección el oro y la plata.

---

<sup>5</sup> Pese a que los documentos sostienen que Andrés Pérez de Luna, fue un minero con asentamiento en Malal, los datos explicados en las Escrituras de la Comuna de Zhuya, que data de los años 1702-1703, sostiene que fue un minero que explotaba metales en Zhuya, que trabajó mucho a favor de los naturales en contra de la usurpación de sus terrenos por sistema colonial hacendatario.

<sup>6</sup> En la notaria del Señor Tarquino Padrón, fallecido el 5 de enero 1804, según López , existe valiosa información que revela la fundación de la Cofradía de devotos de San Antonio de Padua. En este documento consta el nombre de 24 personas distinguidas de Cañar quienes fundan y erigen la “Hermandad Perpetua del Glorioso Santo”, para celebrar anualmente su fiesta. La capilla para nuestro patrono se erigió en el terreno donado por la fallecida Señora Doña Rosa María Muñoz. Mientras que en la Colina de San Antonio, en 1934 se erigió la capilla, debido al milagro, de librar a la población del terrible contagio de la fiebre bubónica. Desde esa fecha se celebra todos los años la fiesta en Honor a San Antonio, el 13 de junio, pero por circunstancias especiales obligaron en 1958 en transferirla para el 24 del mismo mes. Op. Cit. Pág. 20

<sup>7</sup> Se refiere a la toponimia Zhuya, término que en los documentos de la historia de la minería y otros, escriben de manera muy arbitraria, como Suya, Chuya, Shuya, Soyay.

Con los antecedentes mencionados, desde el año de 1534 inicia a desarrollarse en Hatun Cañar el asentamiento colonial, de explotación agrícola, ganadera y el desarrollo de la minería; explotación que se extiende hasta el siglo XVIII.

### 1.3 UBICACIÓN GEOGRAFICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES INVESTIGADOS

#### 1.3.1 Localización geográfica de los maestros bocineros

Nº	CANTÓN	PARROQUIA	COMUNIDAD	BOCINERO
1.	Cañar	Zhud	Zhud	Pablo Mayancela, 65 años de edad
2.	El Tambo	El Tambo	Caguana Pamba	José Guamán Guallpa, 67 años de edad
3.	Cañar	Ingapirca	Huayrapungu	Apolinario Camas, 70 años de edad
4.	Cañar	Cañar	Cuchucun	Belisario Lliguisaca, fallecido

#### 1.3.2 Localización geográfica de los maestros de la chirimía

Nº	CANTÓN	PARROQUIA	COMUNIDAD	CHIRIMIA
1.	Cañar	Ingapirca	Sisid	Clemente Tenesaca, 60 años de edad.
2.	Cañar	Chontamarca	Chahuerloma	Pablo Castro, 75 años de edad.
3.	Cañar	Honorato Vásquez	La Tranca	Manuel Antonio Morocha Zhao, 70 años de edad.

Las comunidades en las cuales perviven los maestros, ya sea de la bocina o de la chirimía, son indígenas cuya lengua materna es el kichwa. Se caracterizan por la fuerte cohesión social sintetizada a nivel de los cabildos comunitarios; en estas comunidades el sistema de fiestas míticas y católicas aún perviven, constituyéndose en importantes espacios de recreación simbólica. Además, a nivel de ciclos festivos se recrean la música tradicional propia de cada ciclo festivo, las expresiones de religiosidad popular andina y católica, los vestidos festivos, la gastronomía propia de cada fiesta.



De la sabiduría cosmovisiva y la profunda relación que mantienen entre el hombre y la naturaleza y los rituales y ceremonias depende el éxito de los ciclos agrícola, festivo y vital. Espacios en los cuales entra en juego la sabiduría espiritual, explicada a través de las wakas<sup>8</sup>, pakchas<sup>9</sup> y Apus<sup>10</sup>.

#### 1.4 RESEÑA DE LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL ÁMBITO DE LAS COMUNIDADES KAÑARIS

Las comunidades andinas kañaris, históricamente se han caracterizado por su fuerte cohesión social, por la capacidad militar, razón por la cual fueron considerados como guerreros de alta peligrosidad y como pukareros expertos en el manejo de las warakas<sup>11</sup>, kutus<sup>12</sup> y sunis<sup>13</sup>. En el ámbito cosmovisional, mantenían y mantienen una profunda relación con los Apus que habitan en las wakas de Altura, de Límite y de Estancia, porque saben, que de esta relación de espiritualidad depende el Sumak Alli Kawsay que perdura un año cíclico. La vinculación expresada a través de los rituales y ceremonias de propiciación, agradecimiento y de petición expresa el alto nivel socio-religioso que mantenían con los seres mitológicos como los Apus. Mantenían una estrecha relación de dependencia con la Luna, con los lagos y los vertientes de agua, a través de las ceremonias propiciatorias conseguían las ansiadas lluvias. Los yachajs fueron especializados en el manejo y control de energías; de manera especial para la sanación de las enfermedades, práctica que hasta la actualidad desarrollan. La observación de la bóveda celeste a través de los payquiquis. (piedras cóncavas que llenadas de agua en ciertos tiempos servía para observar el comportamiento de los astros), permitía predecir el éxito del año agrícola y vital. El uso de los instrumentos musicales como

---

<sup>8</sup> Wakas: Lugar sagrados en donde los Kañaris realizan sus peticiones seres supremos, dejando a cambio diferentes tipos de ofrendas.

<sup>9</sup> Pakchas: Del idioma kichwa cuya traducción al español es “cascada”.

<sup>10</sup> Apu: Espíritu sobrenatural que habita en las wakas de altura, propiciador del buen ciclo Agrícola y vital.

<sup>11</sup> Warakas: artefacto de defensa que los kañaris emplean a manera de honda, este artefacto se puede encontrar en las festividades del taita carnabal desarrollada en el mes de febrero.

<sup>12</sup> Kutus: Termino quikwa que significa corto, se refiere a las warakas que los kañaris atan a sus manos y son de corto alcance.

<sup>13</sup> Suni: Termino kichwa que significa ovalo alargado, se refiere a las warakas que tienen la capacidad de lanzar rocas a larga distancia.



las quipas, los cachos o pututus confeccionados de cerámica, los huahayrus elaborados de hueso, los silbatos de, los tambores o wankar y los flautines elaborados de la hoja de huicundu, de la hoja de galuay, usaban en los distintos contextos festivos, ceremoniales de los pukaras.

Los pueblos andinos, entre ellos los kañaris, habían desarrollado sus propios sistemas de fiestas, basados en un calendario festivo organizado en base al ciclo agrícola. Cuatro fiestas míticas se ponían en juego durante el año cíclico, mismas que se detallan a continuación.

#### 1.4.2 21 de marzo Pawkar Raymi. (los kañaris lo denominaban lalay pacha)

Es una fiesta mítica que se desarrollaba el 21 de marzo, tiempo en el que inicia el nuevo año solar para los pueblos andinos. Previo a este acontecimiento todas las familias se preparaban y se preparan para recibir al gran Apu; porque saben que a este suntuoso recibimiento, con abundante comida y bebida que no debe faltar en casa da las familias comunitarias, depende el éxito del ciclo agrícola, ganadero, mítico y vital. En estos tiempos el APU, desciende de la Waka de Altura llega a la comunidad a dejar la suerte, para que el ciclo agrícola, mítico y vital sea prometedor. En estos espacios de recreación religiosa mítica, los comuneros vestidos como APUS salen de recorrer la comunidad entonando una diversidad de canciones míticas, de amorío, de la vida, de la muerte, de la agricultura; incluso se puede escuchar canciones en las que el APU habla y deja la suerte expresada a través de las semilla del maíz, de los animales menores, la reproducción de cuy, a través de la donación de caja o tambor y el pingullo, instrumentos musicales propios de estos tiempos festivos, que deja sobre la mesa ceremonial o sobre el alar de la casa, estos son de oro; costumbre practicada hasta la actualidad.

Si algunas de las familias no se preparó para recibir al APU, llega otro personaje opuesto denominado Cuaresmero, que simboliza la presencia de la mala suerte y enfermedades durante el año.

Los instrumentos musicales andinos y kañaris propios y exclusivos de este espacio festivo son: el tambor, conocido también como la caja, wankar, o balsa, el pingullo elaborada de sada y el wahayru que no es otra cosa sino el pingullu elaborado de la canilla del cóndor. En las comunidades de la parte baja del cantón Cañar, los



indígenas acostumbran llevar el ruku pingullu, que es un instrumento de un metro de largo y con dos agujeros. La caja y el wahayru, son instrumentos que porta el Apu, por lo tanto son considerados sagrados, no se puede entonar en ningún otro tiempo.

Previo al inicio de esta fiesta ceremonial, el maestro cajero tiene la obligación de apretar los cueros del tambor junto al viento lluvioso que generan las cascadas sagradas igual, tiene que remojar el wahayru y el pingullo en ésta agua sagrada.

A partir de la colonia estos espacios festivos se amalgaman con la ceremonia de la Muerte y Resurrección de Cristo, conocido como Semana Santa; pese al duro proceso de evangelización, la fiesta del Lalay cañari, pervive con la misma fuerza de antes.

En las comunidades indígenas del perímetro parroquial de Cañar, en estos tiempos religiosos celebran el culto a San Antonio y la Fiesta de San Antonio, que va desde febrero a marzo. En este espacio, aparece como parte central de la fiesta el juego de la escaramuza, que al ritmo de la chirimía y del redoblante juegan y diseñan las doces labores reglamentarias.

#### 1.4.3 21 de junio, Fiesta del Inti Raymi (Los Kañaris lo denominaban Inti Watana)

En esta fiesta ceremonial, los comuneros guiados por el maestro de ceremonia, salían a las wakas especiales con la finalidad de observar la sombra cero del sol; es decir, la sombra que no se proyecta a ninguno de los lados, y en base a esas observaciones predecían el futuro del año agrícola y vital. Observaciones que a través de la gastronomía, de las ofrendas, danza y música rendían culto al Sol, considerado como el Apu, propiciador de las buenas cosechas del maíz.

En estos espacios ceremoniales sonaban los caracoles conocidos como quipas, los pitos del wikundu y los cascabeles de los danzantes.

Esta ceremonia de agradecimiento y de propiciación, con la llegada de la conquista debido a la intervención de los sacerdotes, se sustituye por el HAHUAY, ritual que



se ponía en práctica en las jornadas de cosecha del trigo. Caracterizada por la emisión de cantos católicos con ritmos de wañuy<sup>14</sup>, es decir muy tristes y de

lamento; paralelo a estos cantos, a partir de colonia, entonaban la bocina, y las quipas se mantenían. No es extraño escuchar también el sonido de las flautas tradicionales, entonadas por los segadores, (hombres que cargan la gavilla cortada).

En la actualidad estas manifestaciones se aprecian en las procesiones de la fiesta Católica del Corpus Cristi. Niños quiperos, y los personajes que actúan en la ceremonia de la cosecha Hahuay aparecen elegantemente vestidos; mientras que el sonido de la bocina se ha alejado de este contexto.

Entre las comunidades de la parroquia Zhud, en esta fiesta católica juegan la escaramuza, por lo tanto se escucha el tradicional y rechinante sonido de la chirimía y del redoblante.

#### 1.4.4 21 de septiembre Killa Raymi (zhi<sup>15</sup> raymi)

En grandes procesiones, acompañados de música y danza caminaban hasta las wakas en donde realizaban las ceremonias propiciatorias de la lluvia. Los kañaris se dirigían a la saguna sagrada de Culebrillas, aquí realizaban ofrendas lanzando el polvo sagrado de la concha spóndilos. Los silbatos elaborados de cerámica y hueso, se escuchaban en esos tiempos.

Esta fiesta mítica fue sustituida por la Fiesta Católica de San Pedro, fiesta que en estos últimos tiempos celebran en muy pocas comunidades como Citacar y la parroquia Chorocopte. En estos espacios de fiestas católicas se escucha la chirimía y el redoblante, debido a que estas fiestas se caracterizan por el desarrollo del juego de la escaramuza.

---

<sup>14</sup> Wañuy: Probiene del idioma Quichwa que significa “muerte”, es un tipo de cantico que los nativos kañaris entonan en los velorios de los difuntos, la melodía entre lloros y sollozos es entonada por los familiares haciendo honor a su difundo.

<sup>15</sup> Zhi: Del language kañari cuyo significado es Luna.



#### 1.4.5 21 de diciembre Kapac Raymi (waku raymi)

“En la época de los kañaris, esta fiesta tenía que ver con el desarrollo del ritual del Pukara. Belisario Ochoa menciona que “Entre los meses de diciembre a febrero los jóvenes aspirantes a ser considerados pukareros tenían que rendir pruebas de

preparación militar, de fuerza y denotar un alto dominio de la waraka kuku y suni. Se ponía en juego el encuentro del tinkuy, que consistía en medirse las comunidades del Hanan con las del Hurin, enfrentarse en el campo de batalla, y pelear hasta que la sangre se derramara de la cabeza de uno de los bandos cayera al suelo en calidad de ofrenda a la Pacha Mama.” (Ochoa, 2014)

En estos contextos hacían uso de los instrumentos musicales como: el pututu, instrumento antecesor a la bocina, cuyos sonidos anunciaban el desarrollo de una batalla ritual.

En la actualidad, se desarrolla la fiesta de la Navidad, sin que entre en juego ninguna de las manifestaciones descritas.

### 1.5 USO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES TRADICIONALES

En la actualidad, los instrumentos musicales andinos tradicionales tienen los siguientes usos.

- **La quipa o caracol marino:** en la actualidad se escucha en la fiesta del Corpus Cristi, Culto a San Antonio, y en el ritual de la cosecha conocido como el hahuay. Simboliza, unidad compartimiento, armonía y augurios de suerte.
- **La chirimía:** de uso exclusivo en los juegos de la escaramuza, su rechinante sonido simboliza, fiesta, disfrute de los sentidos, compartimiento de abundante comida y bebida y un reencuentro con el mundo simbólico de los ancestros y con los símbolos de la iglesia católica; dicho de otra manera, la chirimía simboliza el colonialismo y evangelización.
- **La bocina:** símbolo de hispanidad y amalgamamiento con los pututus andinos. Se usa de manera especial en los tiempos de cosecha, en los días de minga de limpieza de canales de riego y en los días de vaqueada.
- **El huahayru:** simboliza el instrumento musical de los dioses, del Apu, sonido que trae la suerte, la armonía, el equilibrio y la complementariedad. Se elabora de los huesos de la canilla del cóndor.



- **La balsa o tambor:** simboliza, compañía, espíritu que guía, protege, ilumina, da fuerza y valentía en los campos de batalla. Se usa exclusivamente en los tiempos de fiesta mítica del lalay Cañari. Este instrumento está vinculado con el espíritu de la neblina y de la lluvia.
- **Las flautas:** su sonido se escucha en los tiempos del ritual de la cosecha el Hahuay, o en otros tiempos. Simboliza el reencuentro con los tiempos ancestrales.
- **Redoblante:** simboliza hispanidad, presencia miliar. Su sonido se escucha en el ámbito cultural, en los espacios festivos en donde aflora el juego de la escaramuza.
- **Las hojas de Hicundu:** simboliza lluvia, neblina, armonía e inicio de la fase agrícola, se usa en los rituales ceremoniales dedicados a la luna.
- **La hoja de galuay:** simboliza cotidianidad, altura, juventud. Por lo general usan los niños y los jóvenes en los tiempos de primavera

Con este preámbulo se centra el interés por estudiar la comprensión histórica y la notación musical de los instrumentos tradicionales de la bocina y la chirimia, instrumentos que están amenazados a desaparecer.



## **CAPITULO II**

### **LA BOCINA**

### **HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA BOCINA**

#### **2.1 LA BOCINA EN EL CONTEXTO UNIVERSAL**

Hablar de la historia de la música a nivel universal y de manera general es un tema amplio, por esta razón centraré mi estudio en los instrumentos musicales aerófonos.

Enríquez menciona que en Mesopotámia, que desde tiempos inmemorables, la música estuvo íntimamente asociada a los ritos de adoración a los astros y dioses, como Venus, la Luna, a Marduk, e incluso comenta que algunos de sus dioses eran músicos, por ejemplo a la voz del dios Istar se le comparaba con una flauta, y al dios Raman con el oboe<sup>16</sup>; que es la fuerza de Dios.

Entre los instrumentos aerófonos más importantes se destacan, la flauta, de varios tamaños y materiales, como la flauta larga de caña, usado desde tiempos remotos, la flauta doble, de procedencia foránea. Curt Sachs cita también el uso de un doble oboe de origen más antiguo, el uso esporádico de la trompa y la trompeta. En estos tiempos la bocina como instrumento musical no se registra, sino que a los oboes, por sus sonidos, se compara con la bocina.

En Egipto, a partir del IV milenio a.n.e (año 3.200), eran los sacerdotes considerados músicos, con la jerarquía inmediata de un Faraón; y formaban parte

---

<sup>16</sup> Instrumento musical de viento formado por un tubo de madera cónico, largo y estrecho con orificios y llaves y una embocadura con lengüeta doble.



de la Orquesta del Palacio Real. Los sacerdotes solemnizaban las ceremonias religiosas de los dioses, (incluido también al Faraón) como la Luna, la diosa Isis; el Sol, Horus, Thot dios de la sabiduría, se simboliza con una cabeza de Ibis; Month,

con una cabeza de halcón, Amón con una cabeza de ganso; Hathor, con una vaca, etc. (Op. cit Pág. 15)

Entre los instrumentos aerófonos se registran los siguientes: la flauta de caña, muy larga, hasta de un metro de largo; y la flauta doble, de tubos unidos, y también con los extremos de los tubos separados (angulares), el oboe, el doble oboe y trompa de metal, podían ser de plata o de oro. La bocina no se registra, considerando el comentario de muchos estudiosos aquí citados comparan al referido instrumento con la bocina.

En la China a la música se le atribuía poderes trascendentales en la vida humana; se relacionaban con el orden del universo, y podía afectar la armonía del mundo, atribuían a los sonidos poderes mágicos que afectaban la existencia, en forma positiva o negativamente. Para saber si un país estaba bien gobernado Confucio recomendaba; “escuchad su música”

Entre los instrumentos aerófonos se mencionan los siguientes: el órgano de boca, flautas de distintos tipos: la doble flauta y la flauta de pan (rondador) o siringa. A partir del siglo III a.n.e, por influencia de las relaciones interculturales se introduce el oboe y diversos tipos de trompetas. (Enríquez, Pág. 22)

Las primeras civilizaciones de la India se desarrollaron en el III milenio a.n.e. Con el recurrir de la historia llegaron a conformar una elevada civilización.

El impacto poderoso de la música tuvo que ver con el surgir del canto, caracterizado por su absoluta precisión para que el objetivo espiritual sacral fuera alcanzado. Los sacerdotes llegaron a convencer a las castas (sobre todo a la nobleza) la convicción de ellos eran los únicos que podían mantener el orden, la estabilidad, el equilibrio y la liberación social y hasta la armonía con el universo, porque eran los únicos que sabían la interpretación rigurosa de los Vedas (libros sagrados) que resumen la



vida de su Dios. De esta manera, el destino de la India estaba en manos de los sacerdotes, que a través de la música cantada y del saber sagrado y religioso, se convertían en el hilo conductor para estar cerca de Dios.(Enríquez. Pág. 27)

Entre los instrumentos aerófonos más antiguos sobresale la flauta de bambú (caña), indispensable en el culto religioso, posteriormente se ven especies de oboes<sup>17</sup>, trompas y trompetas incluido la trompeta de guerra.

En el caso de la bocina, solamente se menciona su parecido con el oboe primitivo, sin embargo no se puede deducir que este instrumento tenga influencia en la creación de la bocina ya que el oboe aparece en fechas posteriores y son de diferente organología, cabe mencionar que la gran similitud entre estos dos instrumentos es la función, pues los dos instrumentos en fecha remotas cumplen la función de anunciación,

La civilización siria se desarrolló entre el III y IV milenio a.n.e. Respecto a la música, se cuenta con datos registrados en la biblia de una manera muy vaga y general, en ella se registra leyendas y relatos. Existen datos, que dan cuenta de la existencia de los cantos de guerra, de triunfo, de acción de gracia, cantos fúnebres y jubilosos, eran acompañados de danzas e instrumentos musicales. Narraciones como la de David intervienen en la organización del culto al Dios Jehová, el canto de los salmos, himnos y oraciones en honor a Jehová, a quienes se ofrendaban también plegarias y letanías procesionales tomadas de los rituales de Mesopotamia y otros países, que aprendieron de los pueblos por los que pasaron durante su vida nómada. La música se manifiesta estrechamente ligada al surgir de Jehová, en este marco aparecen los salmos, himnos y oraciones.

Entre los instrumentos aerófonos más antiguos constan los siguientes: el cuerno de carnero, (parecido a la bocina) llamado shofar o keren, sin boquilla y elaborado con originalidad, primero enderezando y luego arqueando ligeramente, instrumento relacionado con la función sacra; la trompeta de plata, también con atributos

---

<sup>17</sup> Instrumento musical de viento formado por un tubo de madera cónico, largo y estrecho con orificios y llaves y una embocadura con lengüeta doble.



sagrados relacionada con los toques en los campamentos, en ocasiones de guerra, también con júbilo en las grandes ceremonias. Una sencilla flauta larga, sin embocadura o tudel, y el doble oboe de procedencia siria, completaban el grupo de instrumentos. Por la naturaleza de los instrumentos descritos, se puede considerar como los instrumentos antecesores a la bocina. En esta cultura aparece el cuerno sin boquilla elaborado de una manera original, igual la flauta larga que por descripción es muy similar a la longitud de la actual bocina. (Enríquez. 1991)

En Grecia la música fue de dominio popular. La música era indispensable en toda actividad; por ejemplo, se utilizaba cuando homenajeaban a los dioses, en las ceremonias fúnebres, para consultar el oráculo, en la guerra, para celebrar victorias, en ocasiones significativas para el Estado, en ceremonias nupciales, como tributo a los triunfadores en los juegos, o como homenaje a un poeta o a un hombre sobresaliente y otros.

Entre los instrumentos aerófonos griegos desde la época mitológica se han registrado los siguientes: la cítara apolínea; el aulós, relacionado estrechamente con el culto a Dionisio, se trataba de un doble oboe. Se suma a este grupo las trompetas utilizadas en las maniobras militares, en la guerra, en ceremonias solemnes, en los juegos, así como las trompas en forma de cuerno arqueado, la flauta de pan (del dios Pan) que constaba de distintos tubos unidos (rondador) y que era un instrumento pastoril. La bocina como tal no aparece; sin embargo encontramos a las trompetas, pues existe una gran similitud en la forma de producción del sonido.

En Roma, los instrumentos aerófonos citados por la historia son la tuba, de cuerpo largo y recto, de bronce, o de hierro, o hasta de madera y de cuero; el corno (cuerno) construido primero de cuero y después de bronce, tenía su tubo cónico y doblado en semicírculo; otro instrumento mentado en los relatos es la buccina, parece que el antecesor del corno que provino del cuerno animal cuyo sonido no era potente; el lituus provino también del cuerno y se construía de bronce, en forma de jota, con una larga boquilla, la tibia, que algunos llaman doble flauta, era en realidad una especie de aulos, como el de los griegos, por su embocadura; además se cita la flauta propiamente dicha, así como la flauta de pan o sirinx, que se mantuvo como



instrumento pastoril. La trompeta larga tuba, era un instrumento esencialmente militar, sobre todo en el Imperio romano, y se empleaba con notoriedad como complemento de la boccina, lituus y el corno.

A Roma llegaron muchos otros instrumentos de todo tipo que traerían los soldados que arribaban a la capital del inmenso imperio después de las guerras y procedentes de todo el mundo antiguo. Op. Cit. Pág. 57-59

La bocina como instrumento musical la registran los romanos. Con el afán de tener una idea más objetiva respecto a su procedencia, recurro a la etimología de la palabra, y el diccionario me remite la siguiente información.

**Etimología:** del castellano antiguo *bozina*, a su vez del latín *bucina*, "trompeta", y este de la síncopa de *\*boviscina*, de *bos*, "toro", tomado de alguna lengua osco-umbría, en última instancia del protoindoeuropeo *\*g<sup>w</sup>ōws*, y el sufijo-*cinus*. Compárese el cognado *rebuznar*, el francés antiguo *buisine* y sus descendientes, como el sueco *basun*. El italiano *buccina* géminó la consonante bajo la influencia de *bucca*, pero no hay conexión etimológica<sup>18</sup>

Esta palabra deriva del castellano antiguo, bocina, del latín *bucina*, de la lengua osco-umbría, del protoindoeuropeo, del francés *rebuznar*, del sueco *basun* y del italiano *buccina*. Al menos, queda esclarecido que se trata de un término surgido entre las lenguas europeas. En este marco se puede considerar que la influencia del castellano antiguo o del italiano dio origen a la palabra bocina, término con el que se conoce en la actualidad.

Los primeros rastros de la bocina aparecen en Francia en 1680 y como un instrumento para la caza. Después migró a Alemania y allí se perfeccionó, este instrumento musical fue introducido en 1757 a la orquesta de cámara.

En esta época daba muy pocos sonidos, pero en 1759 un alemán llamado Hampl descubrió que era fácil hacerle producir otros sonidos, tapando con la mano una parte del pabellón o campana del instrumento. Este descubrimiento abrió la carrera a artistas hábiles que se entregaban al estudio de la trompa. Otro alemán llamado

---

<sup>18</sup> Bajado de la página: <http://es.wiktionary.org/wiki/bocina>. Sábado 24 de mayo



Haltenhofft mejoró este instrumento, añadiendo una bomba por medio de la cual se afina exactamente, cuando por el calor del aliento se suben las entonaciones<sup>19</sup>.

Esta información explica de una manera muy rápida, y sin proporcionar mayor información, sobre la invención de la bocina en Francia, luego migra a Alemania y es allí en donde se perfecciona conociéndola hoy en día como la trompeta. Estos datos muy generales, lo que nos hace es proporcionar pistas de investigación, sin embargo debido a la falta de estudios bibliográficos pertinentes no ha sido posible ampliar esta información, como saber los tiempos y las circunstancias en las que llegó la bocina a América y a los pueblos del Abyayala.

Al menos, la idea de la bocina es un instrumento musical de origen europeo queda determinado.

## **2.2 LA BOCINA EN LOS ANDES**

### **2.2.1 Cronistas e historiadores**

Gonzáles Suárez, (1969) en su crónica manifiesta que para las celebraciones religiosas de sus ídolos, muchas tribus tenían bocinas o trompetas de madera, o de metal. En los tiempos de guerra, los ejércitos avanzaban al son de ciertas trompetas bélicas hechas de caracoles marinos, mismas que estaban adheridas a un tubo de caña hueca de madera. (Pág. 514, 516.)

Vedía, (1946) al respecto de la bocina menciona: “Cuando van a las batallas los indios en algunas provincias llevan caracoles grandes, que suenan mucho a manera de bocina”. Los toques de los caracoles servían también, para señalar los momentos de guardia en los tiempos de pelea y de retirada. En otros contextos el sonido de estos instrumentos señala la llegada de los tiempos festivos o cualesquier otro acontecimiento.(Pág 251)

Según las citas descritas afirmamos que en Abyayala los instrumentos antecesores a la bocina fueron los caracoles marinos, conocidos hoy en día como Quipas.

---

<sup>19</sup> Bajado de la página: <http://es.wikipedia.org/wiki/Bocina>. Sábado 24 de mayo



Díaz del Castillo, (1947) transcribe la siguiente información del uso de la bocina o trompeta en tiempos de guerra:

“... y luego como llegó a visita del pueblo, antes de llegar a él salen muchos guerreros, y le comenzaron a tirar varas, flechas y piedras de hondas, y fue tanto como granizo, que le hirieron a tres caballos y muchos soldados, sin poderles hacer cosa ni daño ninguno; y hecho esto, luego se suben entre los riscos y fortalezas, y desde allí les daban voces y gritos y tañían sus caracoles y atabales (tambores)”. Se confirma que la tradición y el uso y función de los instrumentos en tiempos de guerra. Líneas abajo, el autor anota: “Pues ya que estábamos en salvo cerca de nuestros aposentos, pasaban ya una gran obra donde había mucho agua y muy honda, y que no nos podían alcanzar a piedras ni varas ni flechas y estando el Sandoval y el Francisco de Luego y Andrés de Tapia con Pedro de Alvarado, contando cada uno lo que había acaecido y lo que Cortés mandaba, tornó a sonar el tambor y otro atabalejos, caracoles y cornetas y otras como trompetas, y todo el sonido de ellas espantable y triste. Citado por (Coba, 1981). Pág 522

Fernández de Oviedo, (1959) toma de las crónicas la siguiente información “No faltó día de ser acometidos y pelear con los indios, los cuales se allegaban para este acto de muchas partes, con muchas bocinas de cabos grandes, que se oían de muy lejos, e con tanta grita y alaridos, que parecían que aquellas peñas y valles se abrían”. Op. Cit. (Pág. 522).

Estos datos ya explican la existencia de las bocinas en tiempos coloniales, usadas en las fiestas.

Garcilaso, (1963) explica una forma muy particular sobre la bocina:

“En su antigua gentilidad, antes de ser conquistados por los Incas, adoraban por dios la figura de un perro; y... lo tenían en sus templos como ídolo, y comían carne de los perros sabrosísimamente ... y para mayor ostentación de la devoción que tenían a los perros, hacían de sus cabezas unas ... bocinas que tocaban en sus fiestas y bailes ... y en las guerras tocaban para el terror y asombro de sus enemigos; y decían que ... sus dioses causaba ... dos efectos contrarios; que a ellos, porque los honraban, le sonase bien, y a sus enemigos los asombrase e hiciese huir”.

Costumbres particulares que desaparecieron por los Incas. Op. Cit. (Pág 523.)

Este importante aporte explica de manera concreta el nombre del pueblo que practicaba el uso de esta bocina; sin embargo, resalta que esta bocina no solamente elaboraban de la cabeza de perro sino también de otros animales como los corzos o venados y tocaban en sus fiestas y los días de guerra.



Las Casas, (1961) explica que la bocina o cuernos y los atambores utilizaban en los tiempos de guerra, mismos que daban señales e alerta ante ciertas amenazas de guerra. Este autor asocia a los cuernos como instrumento similar a la bocina, y se trata de un instrumento antecesor a la bocina.

Vedia, (1946) manifiesta que los indígenas salían a las guerras “con instrumentos de defensa y llevaban ... bocinas, y atambores y flautas”. Recuerda haber observado pasar un cometa, frente a esa realidad la gente “hacían grandísimo ruido con bocinas atabales y gratas” Op. Cit. Coba. (Pág. 525.)

Estos datos registrados en las crónicas, explica de una manera directa y frontal el uso de la bocina, ya no menciona que es parecido al caracol ni o bocina o cacho, sino simplemente bocina. Entonces para esos tiempos los antecesores de la bocina adquirieron su nombre propio bocina, y cumplían las mismas funciones que la bocina de caracol o cacho, de comunicar los tiempos de guerra y de ritualidad.

El cronista Castro, (1916) en sus investigaciones recabó información sobre la llegada de los españoles y unos negros, cuenta que los indígenas al mirar la presencia de estos extraños, cercaron con gran cantidad de gente con muchos chillos y toques de boxinas y trompetas y de gran griterío. El autor da a entender que la bocina ya existió desde el tiempo pre-colonial, además al decir, bocinas y trompetas, hubo dos instrumentos con sonidos diferentes, mismos que se usaban en los tiempos de amenazas y guerras.

En sus crónicas, Garcilaso (1963) describe que cuando hacían guardia los indígenas hubo “grandísima grito y vocería y sonidos de trompetas y atabales y caracoles y caminaba los unos contra los otros al romper el alba, mandó el cacique tocar armas y se escuchó, al respecto dice:

“ mayor vocería y ruido de trompetas y atambores (...) no les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos para componer comedias y tragedias y eran los que mantenían las tradiciones sobre los instrumentos musicales como flautas, kipas, ocarinas, atabales y otros (...) en las grades fiestas llegaban grandes cuadrillas de gentes de las diferentes naciones y “cada una de ellas llevaban sus instrumentos de atambores, trompetas, bocinas y caracoles, conforme a la usanza de sus tierras con nuevos y diferentes cantares, compuestos en su propia lengua, en loor de las hazañas y excelencias del capitán general Capac Yupanqui y luego entraron los soldados de guerra con sus armas en las manos”. (Pág. 214)



Para Garcilaso las bocinas que ya no son caracoles son otras, utilizaban en las grandes procesiones festivas, es decir su sonido anunciaba la llegada de estos espacios ceremoniales y festivos; igual comentario presenta Fernández de Oviedo,

(1963) al describir que “los rituales sacrificiales que se encontraban llenos de gran boato (lujo esplendor) donde la música era una de las partes esenciales y llevaban muchos atabales (tambores) e bocinas de caracoles grandes, y trompetas de mala gracia es doloroso oír, grandes alaridos de mucho dolor. Fernández, aún considera a la bocina como el instrumento de caracol, dando a entender como el instrumento antecesor de la bocina y usado para convocar y concentrar a la multitud de la gente en las fiestas y ceremonias.

Oviedo al referirse a las culturas andinas, entre ellas el Ecuador, expresa que no faltaban las ceremonias rituales de propiciación al inicio del ciclo agrícola, hecho que aseguraba la producción de la chacra. En estos espacios, sonaban tambores grandes llamados “tambor de los infiernos”; mismos que eran confeccionados de grandes cueros de serpientes. El espacio ceremonial disponía de muchas cosas diabólicas como, bocinas, trompetillas y navajones, y muchos corazones quemados sahumaban con ellos a los ídolos. (Pág. 90-91)

Estos aportes explican la presencia de la bocina diabólica en los rituales de propiciación del buen año agrícola, que realizaban al inicio del ciclo, en este contexto la bocina forma parte de la mesa ceremonial, no tocan, es el tambor de los infiernos que suena y se apodera del ritual. Oviedo, parece haber recogido esta información de los sacerdotes, porque ellos rechazaban los rituales ancestrales y lo consideraban a la gente como anti-cristos, politeístas e incluso actuaron directamente en los lugares ceremoniales disponiendo de cruces católicas y prohibiendo la realización de las ceremonias en los lugares sagrados. Además el término diabólico fue impuesto por la iglesia católica para imponer el miedo, y de esa manera inducir a que la gente acuda a la iglesia y sea evangelizada.

Cieza de León, (1947) señala que los instrumentos que portaba para la guerra, eran la bocinas, atambores, flautas y otros. (Pág. 223)



Para el tiempo en que vivió Cieza, su principal función fue la de anunciar los tiempos de guerra, mientras que para los cañaris fue el anuncio de los tiempos de las batallas rituales conocidos como pukara.

Para el cronista Las Casas F. B., (1958), el jefe del ejército daba una señal a través del toque del caracol grande que sonaba como una corneta. (Pág. 527.)

Aparece de nuevo el caracol grande, o bocina según algunos cronistas, cumpliendo la función de anunciar los tiempos o los día de guerra.

Gonzalez Suárez, (1969) en sus escritos se refiere a los musicales de las culturas ecuatorianas, al respecto dice:

“Aunque para las funciones religiosas y la celebración de las fiestas de sus ídolos tenían muchas tribus unas bocinas o trompetas ya de madera, ya de metal, con todo parece que los Incas no emplearon nunca estos instrumentos en la milicia (ejército), y sus ejércitos se congregaban al son de ciertas trompetas bélicas formadas de caracoles, cuya cincha estaba adherida a un tubo de cala (et al) hueca de madera”. Según el autor estas bocinas se construyen con el pabellón de concha et. al (m)arina, la existencia de estas bocinas de concha marina corresponden a las actuales bocinas de Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar y de otras provincias de la Sierra. (Pág. 239)

Para Suárez, la bocina era conocida también como trompetas, unas utilizadas para los rituales y ceremonias y otras denominadas trompetas bélicas utilizada por el ejército en tiempos de guerra.

### **2.3 LAS BOCINAS EN EL CONTEXTO ANDINO**

En las culturas andinas no solo que utilizaron las bocinas de caracol, sino que también tuvieron otros instrumentos como las trompetas naturales usadas en los contextos ceremoniales. Por ejemplo las trompetas de oro usadas por la cultura Chavín, los Qimbayas de Colombia –exhibidas en el Museo de Oro de Bogotá- las trompetas de la cultura Chimú, las de cultura Moche fabricadas de planchas finas engarzadas con hilos metálicos y selladas con la aplicación de resinas. Las trompetas de cerámica de la cultura Mochica, que se caracterizan por ser curvas y con elegantes adornos con estatuillas de guerreros, otros con zoorfismos, con perfiles de jaguar o serpientes, otras con trompetas de cerámica que denotan la capacidad artística en la pintura al representar a los personajes de la cultura Moche.



Las trompetas rectas y cortas de cerámica descubiertas en la cultura Pucará (300 a.C.-300 d.C., previa a la Mochica) pintadas de rojo, con diseños incisos decorados en negro y amarillo, piezas que se conservan en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima.

Las trompetas de madera de un metro de largo de la cultura Mochica, la Huari y los Incas. Las trompetas de los húmeros y tibias de los camélidos andinos e incluso elaborados del fémur humano.

En Chile, en la cultura San Pedro de Atacama (norte de Chile), aparecen las trompetas y “bocinas” rectas, hechas de madera o hueso con un pabellón agregado en su extremo. Al noreste de Argentina se ha descubierto trompetas de cerámica con formas similares expuestas en el Museo de Instrumentos “E. Casanova”. Todas las culturas y pueblos andinos, dentro de su patrimonio disponen de algún tipo de trompetas elaboradas en base a los elementos naturales. (Fernández, 1993)

Según el referido autor, ciertas trompetas de cerámica, de factura tosca y pesada usaban los Mochicas en los tiempos bélicos, más aptas para el combate que para uso ceremonial.

Los europeos, en sus primeros contactos con la cultura Inca, como precisan los datos de los cronistas, manifiestan que todos los pueblos del Kollasuyu, correspondientes al altiplano boliviano, expresaron la existencias de las trompetas naturales de caracol y de otros materiales. Estos primeros registros ya dan cuenta sobre la existencia de las bocinas en Bolivia. Estas referencias se encuentran entre los primeros registros escritos que documentan la presencia de “bocinas” en el altiplano boliviano aimara.

Por otro lado, en el ámbito inca, Gonzáles, (1989) ya registra en su diccionario sobre la existencia de la trompeta de caracol conocida como “Huallaquepa” y la “Quepa” como trompeta. El Cronista Indio Guamán Poma de Ayala en su crónica, habla sobre la existencia de la trompeta “Pututu”, y la trompeta “Churu mullu chaski<sup>20</sup>” en

---

<sup>20</sup> Chasqui, chasquero, chasque: palabras derivadas del Qichwa chaski , “mensajero, correo”. “Hatun



el Incario. El Cronista Cristóbal de Molina comenta sobre el uso de las conchas marinas llamados Guayllaquipas. Juan de Santa Cruz Yamqui Salcamaygua, al hacer su comentario sobre las batallas entre los Incas Huáscar y Atahualpa en sus

relatos se refiere a la presencia de “guayllaquipas”. Bernabé Cobo, al referirse a los bailes, comenta que usaban unos caracoles grandes del mar. Garcilaso de la Vega, al hablar del pueblo andino Huanca, manifiesta que usaban “un instrumento parecido a la bocinas” hechas de cráneo de perro. El padre J. de Arriaga, se refiere al uso de las trompetas de calabaza (pututu), de metal y de cráneos de venado, que servían en las fiestas paganas a la gente para adorar a sus ídolos. Los primeros frailes agustinos en el Perú indican, en sus escritos, que los indígenas usaban trompetas de bronce, plata y cobre para adornar las wakas o ídolos incas.

Las Constituciones Sinodales del Arzobispado de los Reyes ordenaron, en 1613, que no se permitieran danzas y ceremonias con instrumentos infectos como las trompetas de cráneo de guanaco. (Gonzáles. Pág. 14)

## 2.4 DE LA CARACOLA AL CUERNO

Con el arribo del ganado vacuno de España a América el uso de los caracoles marinos fue sustituido por los cuernos de las reses; esta situación conllevó a la desaparición de los caracoles marinos en los espacios ceremoniales y ritos propiciatorios.

Tomando como punto referencial las lecturas descritas en estas páginas, no solamente los caracoles marinos, sino también los pututus fueron los instrumentos musicales conocidos como los antecesores de la bocina. Por su lado los cronistas citados consideran a este instrumento como sinónimo de trompeta, término que se introduce a partir del siglo XVII; denominación que fue difundida en las zonas de los quechuas y ayamaras a nivel andino. Sin embargo a nivel de los pueblos andinos, los pututus y los caracoles marinos, como tales y con sus denominaciones existen. En Perú con las denominaciones de pututu de caracola, pututo chulo-phusaña,

---

chasqui” (hatun chaski ) significa “gran mensajero” y “churu mullo chasqui” (ch’uru mullo chaski ), “el mensajero del caracol mullo, o Spondylus ”.



huayllaquepa, waylla-kepa, churu o quipa se usa todavía en los departamentos Amazonas, San Martín, Puno y Cusco. (Chivallero, 2008)

Lo cierto es que los europeos pasaron a denominar trompetas naturales\_a los siguientes instrumentos musicales: al cuerno sonoro perforado lateralmente sin boquilla y con el pitón cortado; a los largos clarines de tubos de dos a tres metros,

dispuesto de un pabellón de diversos materiales (similar a la bocina). Las bocinas hechas de dos piezas, boquilla de caña o madera, y bocinas de diversos materiales como la calabaza, la hojalata o de cuernos unidos varias unidades, confeccionadas de manera artesanal. Todos estos instrumentos, que en los tiempos pre coloniales tenían sus propias denominaciones, fueron conocidos con el nombre de trompetas naturales. (Op. Cit. Pág. 16)

## **2.5 LAS TROMPETAS (BOCINAS) DE BOLIVIA**

En este país andino los pututus (bocinas) se usan en los siguientes casos:

- En las fiestas en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción celebrada el 8 de diciembre. En esta fiesta los bailarines disfrazados de mujeres danzan con sus caballos, tocando sus pututus (bocinas)
- Para guiar al ganado bravío a los sitios de hierra,
- Usan para comunicar eventos como llegada inesperada de autoridades, y cuando se ha presentado en la comunidad acontecimientos graves.
- Durante la Fiesta de Siembra, en la región de Catacata (Potosí, Bolivia), los campesinos varones bailan la danza del chilitin tocando sus pututus.

Estas “bocinas” potosinas son de varios tamaños, elaboradas de cuerno y calabaza, permiten alternar entre tonos graves y agudos, tejiendo melodías largas.

En la sierra peruana, se denomina corneta de cacho, huaccra pucu, huacra, huacra-puco, huagra corneta, huajkra pukuna. Estos pututus peruanos llegan a incluir hasta quince cuernos, ensamblados, que forman tres vueltas en espiral, unidos con clavos de metal o madera y tiras de cuero crudo y en las ranuras lo ponen la cera de abeja.



En los Departamentos de Apurímac, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Huancavelica, Huanuco, Junín, Lima y Pasco, el pututo de cuerno es sustituido por un caparazón de quirquincho (armadillo), y en Ayacucho, por un pabellón de cuero seco de res, estas constituyen una modalidad diferente de bocinas.

## 2.6 CALABAZAS DE LA SELVA

Civallero (2008) manifiesta que el instrumento musical antecesor al pututu fue la bocina de calabaza hueca y otras de fibras vegetales, provistas de boquillas de caña, considerados por los peninsulares como trompetas naturales. Incluso las bocinas andinas contemporáneas en algunos países andinos como Bolivia, Perú y Ecuador son las elaboradas de la calabazas, material que se obtiene en las zonas selváticas tropicales de esos países. En estos países aún perviven las bocinas de pututus con resonadores de calabaza, instrumentos que según Bertonio, se denominaban *mati phufaña*, en Perú *porosos* o *poro cornetas* y en Bolivia, *mati phusaña*. (Pág. 20)

En otro sector de Bolivia, concretamente los Chipaya usan un cuerno de res denominado *doti*, sus sonidos sirven para alertar sus “tropas” o para marcar el inicio de ceremonias comunitarias conocidas como la Wilancha.

Al Norte de Chile, Atacama, usan el cuerno o pututo, llamado putú, usadas en el desarrollo de algunas ceremonias como el *cauzúlor*, que consiste en el desarrollo de grandes mingas comunitarias de limpieza de canales de riego y la ceremonia del *Talátur*, que son rituales propiciatorios de la lluvia para fertilizar la tierra. (Pág. Op. Cit. 42)

Según Ercilla, (1959) el pueblo Mapuche, ubicado en la Patagonia argentina y en el centro-sur de Chile, utiliza diversas variedades de trompetas. Los manuscritos de autores europeos del siglo XVI ya hablaban sobre el uso de estos instrumentos, utilizados, en el desarrollo de las batallas o guerras, y se refieren a la presencia y uso de las “bocinas” (et. al) y “cuernos”.



En tiempos prehispánicos a estos instrumentos, fabricados de una variedad de fibras vegetales llamaban kullkull<sup>21</sup>, con pabellones conocidos como trutruka y ñolkin. El término küllküll o culcul, es el nombre del helecho usado para la

construcción de estos instrumentos. Comentan que la fragilidad del material, permite elaborar un instrumento no duradero, de uso momentáneo y circunstancial<sup>22</sup>.

Las “bocinas” de cuerno de los mapuches según las variaciones geográficas han sido denominadas cull-cull<sup>23</sup>46, kul küll<sup>24</sup> o cungcull.

A nivel del área cultural andino, existen una diversidad de instrumentos con similares características a las bocinas, como el titilu y el pehpeu de los Wayana (Surinam y Guayana francesa), el turú de los Mbyá (noreste de Argentina) y tantas otras trompetas naturales de los pueblos amazónicos. Op. Cit. (Pág. 22-23)

## 2.7 LA BOCINA EN LOS ANDES ECUATORIANOS

### 2.7.1 Viajeros y estudiosos contemporáneos

Festa, (1909), citado por Coba (1981) manifiesta que a finales del siglo pasado al pasar por Cañar observó la bocina entre los indios de Cañar, al respecto dice: “La bocina se parece a un oboe, con el cual tiene también semejanza a su sonido. Me ha producido agradable impresión al oír, al atardecer resonar en la lejanía, en la quietud del campo las notas melódicas de este instrumento, que el indio suele tocar mientras, terminado el trabajo diario, está descansando en el umbral de su choza”. Este instrumento primigenio pasó a la función de pastoreo y de vaquería, como queda ya expresado. (Pág. 232.)

---

<sup>21</sup> Citado por el padre Havestadt como Cul cul (“una trompeta de hojas enrolladas”. Vid . nota 47.

<sup>22</sup> Vid. el excepcional trabajo de Pérez de Arce (1986) sobre los instrumentos musicales chilenos, así como el de Grebe Vicuña (1974).

<sup>23</sup> Citado por Esteban Eriza (“corneta hecha de cuerno”) en su “Diccionario comentado mapuche-español”; por Juan Manuel de Rosas (“corneta”) en su “Gramática y diccionario de la lengua pampa” (1904); y en los libros de Fabre y Havestadt (“una trompeta de cuerno”). Vid . nota 47.

<sup>24</sup> Citado por Andrés Febrés (“Arte de la lengua general del reyno de Chile”, 1764); Bernardo Havestadt (“Chilidungu sive tractatus linguae chilensis”, 1777); J.T. Medina (“Los aborígenes de Chile”, 1882); y Félix J. de Augusta (“Diccionario Araucano”, 1934).



La información proporcionada por Festa, al decir que los indígenas cañaris entonan la bocina, las tardes luego de terminado su trabajo diario, son juicios que no responden a la realidad histórica de los indígenas de las comunidades cañaris,

porque en esta geografía, desde tiempos coloniales, usaban la bocina en ciertos tiempos y espacios del año, como en la cosecha del trigo, para convocar a los peones de hacienda, en las mingas de limpieza de los canales de riego y para anunciar el tiempo de vaqueada y la llegada de los novillos bravos al pueblo.

Según Camas (2014) con respecto al uso de la bocina en los tiempos de hacienda manifiesta:

“ ... que desde tiempos inmemorables la bocina se utilizaba, en la hacienda para llamar a los peones a las mingas, en los días que se marcaba el hierro al ganado bravío, en los tiempos de la cosecha, en las grades mingas de limpieza de canales de riego, y cuando se presentaban noticias inesperadas como hurto del ganado de la comunidad”.

Estos datos revelan que la bocina no se utilizaba en cualesquier tiempo, peor aún todas las tardes. Después de los tiempos de la hacienda los bocineros hacen su presencia en las mingas de limpieza del canal de riego, en las recogidas del ganado bravío como Huayrapungu, en las cosechas y en las grandes concentraciones de las comunidades indígenas, como desfiles y levantamientos.

Según Moreno (1972), sostiene que la bocina es un instrumento parecido al schofar de los judíos, hecho con un cuerno de carnero, usado en las ceremonias o cultos sagrados, de manera especial las bocinas de cuerno y el churu. En este contexto, los cronistas sostienen que la bocina tenía dos usos concretos: en los espacios ceremoniales y en los tiempos de guerra. También hay que mencionar que las bocina serranas usadas por los vaqueros son elaboradas de cacho de bueyes; así lo demuestran las investigaciones realizadas en la comunidad de Huayrapungu.

Coba (1981), mediante sus investigaciones determinó la existencia de una variedad de bocinas en toda la serranía ecuatoriana. Unas simples y otras compuestas, o sea con pabellón añadido. Sirven para llamar a la guerra, a la recogida del ganado, a las mingas, a las fiestas religiosas y para congregarse a festejar la finalización de la construcción de una casa o el “huasipichay” o uyanza.



El autor, al referirse a los indígenas de la serranía ecuatoriana y manifestar que usaban la bocina para llamar a la guerra, debe hacer referencia a la batalla campal ceremonial que tradicionalmente y con algarabía celebran los indígenas de Otavalo

en los tiempos de la fiesta de San Juan. Comunidades históricamente antagónicas se encuentran en la plaza del pueblo y se enfrentan en una guerra campal, paralelo a este hecho la música tradicional anima a quienes se enfrentan, en este contexto debe estar también la bocina.

En las otras provincias de la serranía ecuatoriana, sobre el uso de la bocina no se dispone de mayor información, tampoco se sabe de la existencia de guerras o peleas rituales. En Cañar, según las investigaciones sobre el carnaval de Juncal realizado por los daneses Fock y Krener (1979) explican que en las comunidades de la parroquia Juncal hasta la década de los 70 del siglo pasado, se desarrollaban las temibles batallas rituales entre comunidades antagónicas, en estos espacios los instrumentos musicales que anunciaban el desarrollo del pukara eran los tambores y los ruku pingullos; del uso de la bocina en esos espacios no se ha recibido mayor información. Es posible que en tiempos de los cañaris ancestrales haya existido esa costumbre, porque las batallas rituales llamados pukaras eran generalizadas en toda la geografía cañari, y se desataba el martes por la noche conocido como awka tuta.

El autor describe sobre la existencia de las siguientes variedades de bocinas:

1. *Bocina de guadúa*, utilizada en tiempos de vaqueadas;
2. Bocina de huarumbo, elaborada de una caña natural ahuecada conocida como hurumbu, por los indígenas de la zona baja de Cañar. Esta modalidad de bocina solo se puede encontrar en las zonas indicadas.
3. Bocina de illahua, confeccionada de chahuarquero perforado; en la parte más delgada se añade un tubo de carrizo, que hace las veces de boquilla;
4. Bocina churo o cacho, construida de cinco o mas cuernos de res; en la parte más ancha añadida un pedazo de guadúa. Este tipo de bocina en la



actualidad se encuentra en la comunidad de Huayrapungu de la parroquia Ingapirca del cantón Cañar y en la Comunidad de Quilloac.

5. Bocina de huasichi, elaborada de tunda o guadúa, provista de un cuerno de res al final; tocan para iniciar la construcción de la casa o al finalizar (uyansa)
  
6. Bocina de sigsaco, de guadúa o tunda; se añade en la parte ancha un cuerno de res; bocina de turu, es un tubo de guadúa con cuerno de res al final;
7. Bocina quipa, es un tubo de huarumbo, de guadúa y/o de chahuarquero. (Op cit. Pág. 542.)

### **2.7.2 Localización a nivel de la serranía ecuatoriana**

Coba (1981) al referirse al actual uso de la bocina en el Ecuador cita las siguientes provincias de la serranía ecuatoriana: Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Bolívar, y en cada una de estas provincias ciertas comunidades indígenas originarias son las que dan vida a estos instrumentos de vieja data.

Los registros dejados por los cronistas, los textos emitidos por los estudiosos de la música, dan cuenta que la bocina, tuvo diferentes denominaciones en el transcurrir del tiempo histórico como: trompetas; pututu, caracol, trompetas bélicas, cornetas, trompetillas, boxinas y gaitas, etc. En las voces de los viajeros se encuentra de manera genérica la palabra bocina así como a nivel de los espacios etno-culturales. Diego Zalamea (citado por Coba, 1981) en sus estudios descubrió la existencia de una diversidad de bocinas a lo largo del callejón interandino, mismas que tienen las siguientes denominaciones: bocina sigsaco, bocina de tunda, bocina de churo, bocina de turo, en realidad son las mismas. En las comunidades indígenas cañaris existen tres tipos de bocinas: la bocina de caña guamag o guadúa, de guarumbo y de tubo plástico. (Op. Cit. Pág. 5)

En la época colonial, estos instrumentos se re-semantizan con el nombre de bocina, y su uso se relacionaba con los tiempos de guerra, y en los tiempos de paz, comunicaba la llegada o la proximidad de las fiestas religiosas andinas. Lo cierto es



que tales funciones con el recurrir del tiempo ha ido cambiando, hasta que hoy en algunos casos su sonido se escucha solamente en los días de las novilladas, como es el caso de la bocina de la comunidad de Huayrapungu.

El investigador Gavilanes (2008), considera los informes de los estudios

arqueológicos para determinar la presencia de instrumentos musicales prehispánicos; en este marco remite la siguiente información.

En el período Precerámico, comprendido entre los 10.000 y 4.000 años antes de Cristo, no se han descubierto instrumentos musicales de interés. (No menciona ningún instrumento) El Periodo Formativo, que se extiende desde los 3.000 a 500 años antes de nuestra era, se destaca una cultura en el campo musical (no describe, el tipo de música ni los instrumentos). En la cultura Chorrera desarrollada en las provincias de Guayas, Manabí, Santa Elena y los Rios se descubrió las “botellas silbato” formados por dos vasos que al mover producen sonidos semejantes a los cantos de los pájaros, usadas en ceremonias religiosas. En el Período de Desarrollo Regional, que va desde los 500 antes de nuestra era, hasta los 500 años después de nuestra era, se descubrieron flautas traversas, hechas de huesos largos de venado, con incursiones de concha perla: flautas de cobre, otras elaboradas de cañas llamadas tundas y de carrizo. En la Cultura Bahía, ubicada en la provincia de Manabí, los estudios arqueológicas han descubierto un conjunto de planchas de piedra de diverso tamaño, llamadas litófonos de piedra que son percutidas con una especie de mazo de piedra, producen sonidos parecidos a una campana, van suspendidas de caracoles en una barra de madera. Se descubrieron, también, ocarinas, rondadores y tambores; sus toques se escuchaba en los espacios ceremoniales.

En la cultura Tuncahuan, extendida por toda la serranía ecuatoriana, en las excavaciones descubrieron una variedad de silbatos en forma de cuernos de caza, de palomas, antropomorfos y zoomorfos, quipas hechas de caracol marino, silbatos que producen varios sonidos porque disponían de hasta 8 agujeros que diversifican el sonido. En la cultura Manteña y Bahía se descubrieron sonajas de cobre llamadas tincullpas.



El Período de Integración, se extiende desde los 500 hasta los 1.500 años después de Cristo. En esta fase sobresalen las cultural Tolita y Milagro, Quevedo; la arqueología ha puesto al descubierto un instrumento musical metalófono hecho de varias piezas de cobre, las piezas pequeñas producen sonidos agudos, y las más grandes producen sonidos graves.

En el Período Narrío Tardío, cultura originaria del Cañar, en distintas excavaciones arqueológicas realizadas en este lugar, se han obtenido figuras de músicos tocando pequeños tambores, silbatos de cerámica y hueso. (Pág. 91)

## **2.8 ESTUDIOS SOBRE LA BOCINA CAÑARI**

Guerrero, (2010) expresa que la palabra bocina llega a América proveniente de España; como ya se señaló en páginas anteriores en el estudio etimológico sobre el origen de la palabra bocina, los resultados dan cuenta, que es de origen europeo. Lo cierto es que la bocina es un instrumento musical, utilizado por los indígenas de la sierra andina del Ecuador, usada para convocar a faenas de mingas comunitarias, señales de peligro, limpiezas de canales de riego, vaqueadas o llegadas de delegaciones importantes etc. Es un instrumento aerófono fabricado por los bocineros, de caña guadúa; en uno de sus extremos se acopla un semicírculo de cachos de toros que se unen gradualmente hasta terminar con una embocadura tallada en su punta, llamada boquilla.

Según la información vertida y analizada en esta fase de investigación, los predecesores a la bocina, debieron haber sido los instrumentos de calabaza, más tarde los pututos, los caracoles, el cuerno o cacho y finalmente la bocina. Por lo tanto, la tesis defendida por Costales, de que este instrumento tuvo un origen ancestral parece acertado.

En sus estudios Jara Morocho (2013) expresa que en el contexto de las comunidades cañaris, la bocina es considerada como un instrumento autóctono,



usado con frecuencia en Juncal, Tambo, Ingapirca y Quilloac; de manera especial sus toques son escuchados en los tiempos de las fiestas católicas. Manifiesta también que el común denominador de los tonos son: el *toro*, y la *mula cansada*. Estos datos tienen limitantes en cuanto a la explicación del uso geográfico de la bocina y a la nominación de los tonos. Para el año 2013 se registraron la existencia

de tres bocineros, todos ellos de la tercera edad; el primero ubicado en la parroquia Zhud, que dispone de una bocina de huarumbu, el segundo en la comunidad de Caguana Pamba perteneciente al cantón El Tambo, dispone de una bocina elaborada de tubos plásticos y el tercero a la parroquia Ingapirca, comunidad de Huayrapungu, dispone de una bocina de caña guadúa, con cachos de res a un extremo. Mientras que en la parroquia Juncal y la comunidad de Quilloac de la parroquia Cañar, desde hace algo más de diez años ya no cuentan con bocineros. En la comunidad de Cuchucún hace dos años, acaban de sepultar al único Tayta Bocinero, me refiero al Sr. Belisario Lliguizaca. En este trabajo más adelante se dará conocer sus particularidades.

El otro aspecto que nos parece extraño es el uso de la bocina en los tiempos de fiestas católicas, si se escucha es muy de repente, el uso generalizado de la bocina es la invitar a la gente de la comunidad a la minga de limpieza de los canales de regadío, animar y dar fuerza, en ese día de minga suena casi todo el día. Ya no se escucha en los tiempos ceremoniales, porque estos espacios casi han desaparecido en su totalidad debido a la intromisión de la iglesia en este tema, ni tampoco se escucha en los tiempos de guerra, que corresponde a la batalla ritual del Pukara que se realiza de manera simbólica en ciertas comunidades cañaris.

Sin lugar a dudas existe una confusión entre el caracol, en Cañar conocido como quipa, y la bocina o es que los autores consideran aún como bocinas a estos instrumentos.

Civallero, (2008) en sus investigaciones, respecto a la bocina cañari dice: "Más al norte, entre las ruinas incásicas de Ingapirca, al Sur de Ecuador, las que se alzan son bocinas, idénticas en forma y función a sus pares bolivianas, aunque distintas en colores y materiales". Establece una clara comparación con el pututu boliviano y



concluye que son muy parecidas a las utilizadas en las ceremonias rituales del Jacha Uru, el gran día, y el día del Pachakutik conocido como Khatari. (Pág. 2)

Seguramente el autor se refiere a la bocina utilizada por las comunidades indígenas de Huayrapungu, porque es la única zona perteneciente a Ingapirca que dispone de este instrumento elaborado de caña guadua y de cachos de toro. Además, se

considera que este grupo étnico llegó a esta zona como producto del trasplante de población que tuvo lugar en los tiempos de la invasión incásica al territorio de los cañaris. Bolivianos llegaron a esta tierra fría, mientras que los cañaris se asentarían en los Yucay, Chira y otros espacios geográficos en el Cuzco. Estos hechos, seguramente, permitieron que muchas características culturales de Bolivia, entre ellas los pututus o bocinas, hayan migrado con este grupo étnico.

### **2.8.1 Localización de los bocineros cañaris**

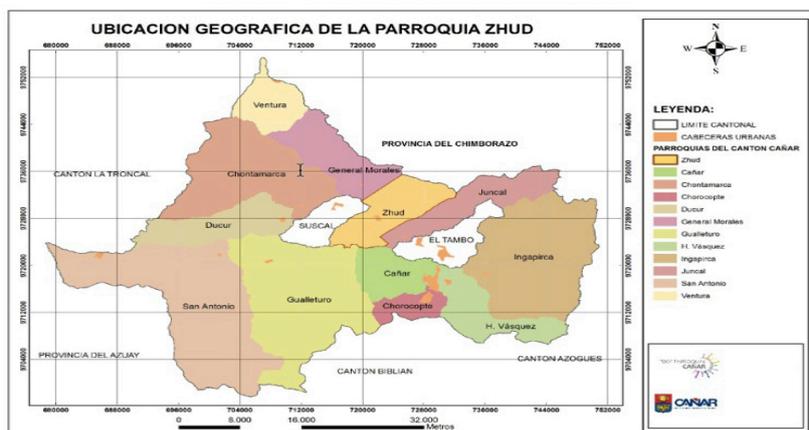
Como se señaló en el capítulo anterior, los bocineros se localizan en las parroquias Zhud, Tambo, Ingapirca y Cañar.

#### **2.8.1.1 Características generales de la parroquia Zhud**

##### **2.8.1.2 Ubicación geográfica**

Se encuentra ubicada al norte de parroquia Cañar y de la parroquia Gualleturo. Entre las siguientes coordenadas: (725129 m, 9735600 m.) y (722884 m, 9723275 m.) tiene 9568,02 Ha, de superficie.

La cabecera parroquial de Zhud se encuentra a una altitud de 3291.56 m/s/n/m, a una distancia aproximada de 35 Km, de la cabecera cantonal, se accede por la vía Panamericana Durán-Tambo.



*Elaboración: Equipo Técnico PDOT Parroquial, Cañar.  
Fuente: Gobierno Autónomo Descentralizado Intercultural del Cantón Cañar.*

Gráfico 1: Ubicación geográfica de la parroquia Zhud

### 2.8.1.3 Historia

Zhud en sus inicios era parte de Juncal y formaba parte de la Parroquia General Morales, primero se desmembró Juncal y posteriormente Zhud. Se eleva a la

categoría de Parroquia Civil mediante Registro Oficial N° 731, febrero 2 de 1955 y se acuerdan límites. Este acontecimiento contó con la ayuda de los siguientes señores: Aurelio Santacruz, Diputado del Cañar durante la presidencia del Dr. José María Velasco Ibarra. Sin embargo Zhud celebra sus fiestas patronales el 13 de Octubre porque se entendió así en el Registro Oficial N° 959, octubre 31 de 1955, en el cual se acuerda reformar los límites, sin embargo, con el Registro Oficial N° 512 mayo 14 de 1958 se niega la Ordenanza que reforma la Linderación.

En el año 1970 se inició la primera organización social que se formó por la Reforma Agraria que se conoce hasta la actualidad como la Cooperativa Jaime Roldós Aguilera.

Llegó otra ONG conocida con el nombre de CARE con plantas exóticas para las familias hacendadas de la parroquia. Con el paso del tiempo se forma otra organización ATAIZ en el año de 1986, en este año llega la agencia de desarrollo conocida como VISIÓN MUNDIAL preocupados en fortalecer la educación, la nutrición y la educación de los niños y niñas. (Naula, 2014)



En 1987, vino la ONG denominada FUNDA-AGRO, con el programa de capacitación en crianza de animales menores y huertos con cultivos andinos.

En el año de 1995 se crea la organización PACHACAMAC para realizar proyectos de producción artesanal de semillas orgánicas.

Un importante hito histórico fue el paso de la construcción de la línea férrea, iniciada en el Gobierno del General Eloy Alfaro, esta obra se consolida a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, de esta manera inicia una nueva forma de comunicación terrestre a través del ferrocarril, de esta forma se incrementa la actividad productiva. (Llivicota, 2014 )

Posteriormente sus moradores son testigos del cruce de la construcción de la vía panamericana, vía construida en varios períodos del Velasquismo. La construcción de esta red vial mejora el desarrollo económico de los pueblos, actualmente la vía panamericana mueve la economía de los pueblos indígenas y campesinos, al conectar la Región Sierra con la Costa.

### **2.8.1.3.1 Registro Oficial de Parroquialización**

Registro Oficial N° 731 de febrero 2 de 1955. Acuerdo Ejecutivo N° 1085, Acuerda:

1. Elevar a la categoría de Parroquia Civil denominado Zhud de esta jurisdicción cantonal, debiendo esta nueva parroquia llamarse por su nombre autóctono Zhud.
2. Los límites de esta parroquia queda comprendidos dentro de los siguientes linderos:  
Por el Norte, partiendo del punto central denominado “Arrayan Pungo” continua por la Carretera García Moreno en línea recta hasta el desembocue del Río Angas.  
Por el Este, las alturas de Tampanche, Carzhao Grande.  
Por el Sur, las cordilleras de Bayu Cruz, Altar Urcu, Turpún hacia el descenso del río Cañar.



Por el Occidente, hasta el desemboque del río Pullupungu, de allí sigue por las faldas de Yanachachi un tanto al Norte por el camino del Pedernal hasta el entronque central de “Arrayán Pungo”<sup>25</sup>

#### **2.8.1.4 Caracterización cultural**

La parroquia Zhud se encuentra ubicada en la parte norte de la cabecera cantonal. Sus comunidades se caracterizan porque gran parte de los habitantes son indígenas, hablan la lengua kichwa a nivel familiar y de la comunidad. En las comunidades adyacentes a la cabecera parroquial, perviven una diversidad de manifestaciones que serán explicadas más adelante.

En estas comunidades, se expresa con fuerza, los principios de solidaridad, reciprocidad, la microverticalidad y la cohesión social, fundamentada en el sistema de parentesco y de la capacidad de convocatoria que se expresan a través de los directivos de la comunidad, de la parroquia y a nivel de la provincia.

Esta zona, que pertenece al cantón Cañar, es considerada como un área cultural, debido a que muchas manifestaciones intangibles de la cultura cañari perviven con fuerza; me refiero, a la Mama Danza, el juego ecuestre de la Escaramuza, el Gallu Pitina, el mito del Tayta Carnaval, manifestado con profundo respeto en su correspondiente tiempo; la Fiesta de Corpus, espacio festivo en la que se recrea una diversidad de símbolos, propios de los cañaris ancestrales y otros amalgamados y yuxtapuestos cuyo origen es la religión católica. A continuación, con el objeto de resaltar la importancia de esta cultura, describo algunas particularidades de las manifestaciones festivas más destacadas:

- La Mama Danza

---

<sup>25</sup> Texto tomado de: PLAN DE DESARROLLO Y ORDENAMIENTO TERRITORIAL DE LA PARROQUIA ZHUD.



Se trata de una danza cañari de muy remota antigüedad. Vestidos a la usanza del mito, con trajes de colores vistosos ceremoniales únicos, con unos cascabeles en sus tobillos, portando su alfanje elaborado de madera, coronas. Danzan al ritmo del toque del maestro músico que con su ruku pingullu y con su tambor, entona un abanico de tonos como ellos lo determinan, los cuales, describimos algunos de ellos. (Quishpi, 2014)

Para iniciar y finalizar una presentación, en común denominador es danzar el tono Pampa Mudanza, lo hacen hasta en el interior de iglesia.

- La Salutación

Consiste en saludar al público presente.

- La Virgen Mama

Se baila en el interior de la iglesia, de rodillas uniendo las manos como signo de clamor.

Después de representar estos tonos principales, danzan los siguientes tonos:

- La Macheteadas, Esquinadas, Marcha, Calle

Estos tonos bailan también dentro de la iglesia- *toro, mula, shushunbicu -ushku-*, -no se baila dentro de la iglesia-.

- El shushunbicu

Bailan en el momento que pelan al toro en la casa del prioste. Los integrantes pasan bailando de un lado para otro sobre el toro que están pelando. En este baile aparece también un perro que cuida la carne, sin embargo los shushumbicus, burlando la presencia del perro se roban la carne. Además, pellizcan a las personas que están pelando, tratan de hacer descuidar hasta llevarse la carne. (Quishpi, 2014)

- La Bunga



Danzan y juegan a la vez; para este baile, debe haber mucha gente concentrada y sirviéndose de comer en la pampa mesa. Uno de los danzantes lleva un sombrero y lo coloca dentro de sus piernas, imitando que está poniendo la miel en su colmena, además imita los sonidos de la bunga. En el sombrero de una manera muy disimulada pone pedazos de panela y otros dulces más. La gente curiosa trata de sacar la miel con palos, o quieren quitar el sombrero. Los demás danzantes traen más sombreros para cubrir la miel. En cada sombrero que llegue colocan la panela o dulce. La gente sigue interesada en alcanzar los dulces, mientras que los demás danzantes están cuidando, pican y siguen a las personas que están con esa intención. Al final alguien logra sacar la miel, y por más que las abejas pellizquen y traten de quitar la miel alcanza su objetivo; convirtiéndose en una especie de juego de disputa de espacios entre las bungas y la gente que participa en la fiesta, al final se declaran triunfadores la gente.

– El juego de la mula

En este juego el dueño está con una mula de venta. Para probar si la mula es mansa o mañosa, los compradores tratan de montar. Entonces los compradores

corren y se abrazan en el cuello de la mula, esta imita a la mula, hace caer o patear. Los compradores argumentan que la mula es mañosa, por eso no quieren comprar, dicen al dueño. El dueño demuestra que la mula no es mañosa, y lo demuestra montando, tocando, herrando, etc. Cuando hace estas demostraciones, los compradores tratan de montar, en eso la mula con su hocico rompe la ropa.

– El juego del toro

Para este juego, debe haber mucha gente en la plaza. El que dirige el juego, el alfanje (espada de madera) lleva en la mano y cuando tenga que actuar, en alfanje funciona como cuernos y enviste a los presentes. Si no se ponen a buen recaudo, hace caer.

– El juego del zugzu

El danzante jugador, coloca sus manos por debajo de sus piernas y empieza a saltar. En los saltos grafica la cruz. Los participantes ofrecen carne y representa a la zuczu madre. La carne muerde y hace colgar imitando que lleva una lombriz.



Entonces los hijos que en este caso son los demás danzantes tratan de quitar la carne.

- Juego de washa paki

Consiste en bailar cargando a otro danzante.

- Puray ñakcha

Bailan haciendo zic zac, dando la forma del número ocho. En este tono, también debe haber una multitud de gente que debe estar de pie en fila, para entrar y salir de la fila.

- Lamay arrayan

Esta danza se hace en un cuarto lleno de gente esparcida por todo el cuarto. Allí los músicos tocan el respectivo tono que es triste. Uno de los danzantes se hace de arbusto de lamay o arrayán. Los demás danzantes imitan estar cortando y bailan

alrededor de los arbustos, manejando el alfanje, imitando que están cortando. Para tumbar ven una chica y abrazar, de esta forma vira el arbusto.

- La despedida

Consiste en agradecer a través de la danza a todos los presentes, al prioste. Se trata de ir bailando, y sacar el pañuelo, agradecer a cada una de las personas que han participado de la fiesta.

- El juego de la Escaramuza

Los jinetes elegantemente vestidos, montados en sus briosos caballos jaezados (ensillados) con los mejores aperos (monturas). Están preparados para diseñar una diversidad de labores (Figuras representativas para la cultura kañari) en una cancha abierta, entre estas labores, en informante, da a conocer las siguientes: *salutación*,



*rosa blanca, curiquinque, oso manso, borrega, rosario, Juana bonita, venada cuatro tukllas, despedida y toros.*

Los jinetes visten: camisa blanca bordada a la altura del codo, portan toallas o paños bordados en la espalda, gasas que se pone en la cintura y el sombrero, adornado con cintas. Los caballos jaezados con los mejores aperos.

Los músicos forman parte del pukara<sup>26</sup>, por lo tanto se encuentran en el centro de la plaza, junto al prioste y su esposa, al síndico y su esposa.

Los guías hacen la petición al maestro músico para actuar y diseñar las respectivas labores.

– *Fiestas tradicionales*

Celebran las fiestas de la Virgen de la Inmaculada, con Loa Reto, la Escaramuza, Mama Danza, Cuy Ñaña, Gallu Capitán, Rukus. En fiesta del Corpus, a más de los elementos manifestados, desfilan los niños disfrazados de diferentes personajes que actúan en la fiesta de la cosecha Hahuya, reparten naranjas a los presentes. La fiesta mítica del Carnaval, se caracteriza porque los comuneros recorren de preferencia la noche, visitando a cada una de las familias de la comunidad, ellos reciben a los visitantes, ofrecen abundante comida y bebida, porque saben que la norma cultural se debe cumplir, de no hacer puede influir negativamente en el desarrollo del ciclo mítico anula, puede haber hambre, enfermedades, mala suerte, muerte de familiares, etc. Entonces el Sumak kawsay depende de esta expresión milenaria. (Chafra, 2014.)

En este contexto, se usan los instrumentos musicales propios de los tiempos ceremoniales. Así: para el desarrollo de la Mama Danza, el maestro músico, como ellos lo denominan, entona el ruku pingullo, instrumento confeccionado de sada que mide hasta 80 centímetros, tiene tres agujeros y es manejada con la mano derecha,

---

<sup>26</sup> Pukara: El centro sagrado de la plaza en donde se desarrolla el juego de la escaramuza.



mientras que con la mano izquierda golpea el bombo que lleva cargado en su espalda. Estos instrumentos solamente aparecen en los espacios festivos, cuando la Mama Danza hace sus presentaciones.

La chirimia y el redoblante entonan dos maestros, que tienen que saber por lo menos unos veinte tonos. Aparece en los espacios festivos en donde se va a jugar la escaramuza.

La bocina de caracoles o quipa, suena de manera especial en los espacios festivos del Corpus Cristi, y en Cañar en los tiempos del culto a San Antonio.

## **2.9 BOCINERO DE LA PARROQUIA ZHUD**

Esta bocina tiene su identidad ya que es construida de la planta conocida en la zona como huarumbu, este material es propio de las comunidades indígenas ubicadas en los pisos cálidos, geografía en las cuales crecen estas plantas; me refiero a las comunidades de las parroquias Chontamarca y General Morales, lugares en los cuales algunas comunidades como Potrerillos y otros disponen de la bocina de huarumbu.

Don Pablo Mayancela, único bocinero de la zona manifiesta que este instrumento llegó a Zhud, por la relación de verticalidad y de práctica de la micro verticalidad que los taytas ponen en práctica entre las comunidades del Hanan con las del Hurin. Mediante esta estrategia de intercambio de bienes materiales, nuestro bocinero de Zhud el Sr. Pablo Mayancela, comenta que a través de su familia ampliada (compadres) consigue el huarumbu hembra que es de color rojizo traído de Huigra. Una vez secado, procede a unir los tabiques internos utilizando hierro o madera de punta fina; luego cortan a una medida de 1,60 a dos metros, de largo. En el costado más delgado acoplan un tubo de carrizo de diez a quince centímetros.

Tayta Mayancela, de 65 años de edad, oriundo de la parroquia Zhud, cuenta que aprendió a entonar la bocina durante su infancia gracias a que acompañaba a su primo, que para ese entonces era bocinero. Manifiesta que acostumbraban a viajar en los tiempos de cosecha del maíz a las comunidades de la zona baja a



intercambiar los productos como: papas, ocas y mellocos producidos en la zona alta con el maíz. El intercambio de productos conocidos también como verticalidad, se pone en práctica a través del sistema de compadrazgo y del aprovechamiento de parientes que viven en distintos pisos ecológicos; proceso conocido culturalmente como “mashkarina”. En estas largas travesías para dar fuerza a sus mulares, caballos y burricos, cuenta que era costumbre entonar la bocina en esos largos viajes. Fue en esos caminos largos y espinados, que llevaba más de dos días de viaje solamente para llegar al destino e igual tiempo o más para volver, en donde aprendió a entonar la bocina de su primo que más fue por curiosidad. Cuenta el informante con los tonos más antiguos entonados en estos caminos fueron: la “*Mula Shaykuska*”, “*Chuchunayan Kayapa kayapa*”, “*Toro barroso*”. Cuenta también el informante, que se usaba el toque de la bocina para anunciar la caída de un árbol grande en los desmontes en la zona del Hurin Llakta. En la zona alta, es decir en el lugar en donde reside, la bocina se usaba en los días de cosecha para convocar a los comuneros a la minga, en las limpiezas de los canales de riego, y otros espacios en donde la comunidad decida su presencia.

Comparado los sonidos entre la bocina de cuernos de res y la de huarumbu, la diferencia está en que la primera tiene mayor avance de sonido y es mucho más sonoro y de menor peso.

### 2.9.1 Morfología del huarumbu de la parroquia Zhud

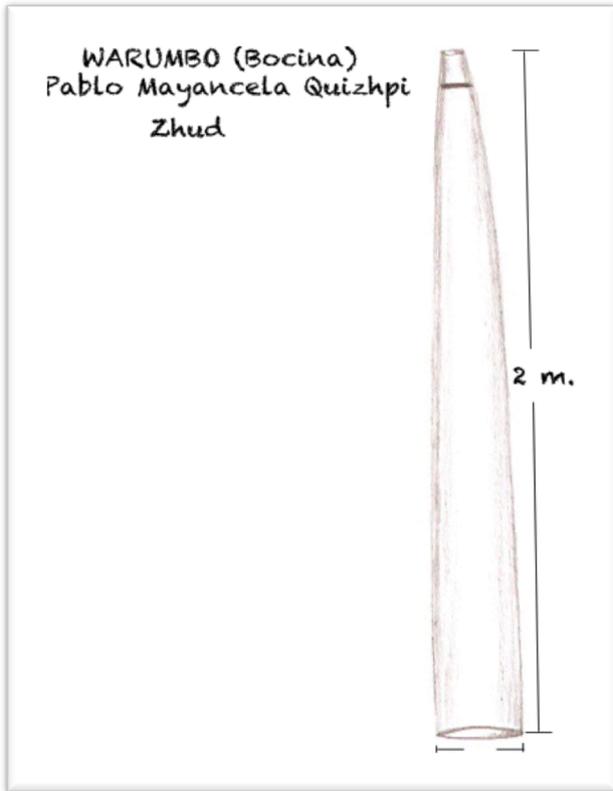


Grafico N.2: Guarumbo de Pablo Mayancela 2014  
Grafico: Juan Solano

Foto N.1: Pablo Mayancela Bocinero de la parroquia Zhud.

### 2.9.2 Notación Musical

## MULA SHAYKUSHKA

Score

Huarubo Takikuna

Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo

10

Juan C. Solano Ch.

Partitura N.1 : Mula Shaykushka, bocina



# TORO BAROSO

Score

Huarumbo Takikuna

Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo

Musical score for Toro Baroso, Huarumbo Takikuna. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. The music begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff starts at measure 9. The third staff starts at measure 19. The fourth staff starts at measure 27. The piece ends with a double bar line.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N.2 : Toro Barroso, bocina

# CUCHUNAYAN KAYAPA

Score

Huarubo Takikuna

Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo

Musical score for Chuchunayan Kayapa, Huarubo Takikuna. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 6/8. The music begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The second staff starts at measure 5. The piece ends with a double bar line.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N.3:Chuchunayan Kayapa, bocina

## 2.10 BOCINERO DE LA PARROQUIA EL TAMBO, COMUNIDAD DE CAGUANA PAMBA

### 2.10.1 Caracterización cultural de la zona

La comunidad de Caguana Pampa es una comunidad con el 100% de población indígena. Jurídicamente pertenece al cantón El Tambo. Hasta antes de la cantonización de la parroquia El Tambo, este sector formaba parte de la comunidad milenaria de Sisid.

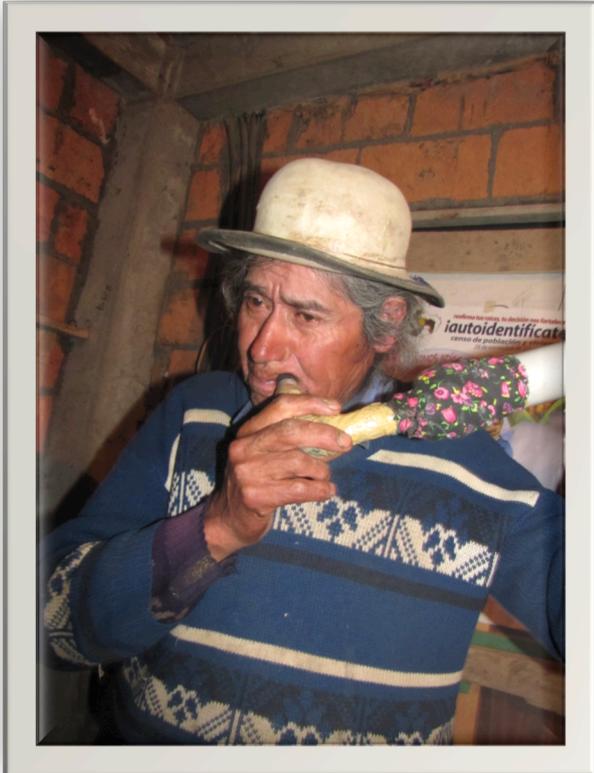


Foto N. 2: José Guamán Guallpa Camas, Bocinero de la comunidad Caguana pamba 2014

En este sector no se ha registrado la presencia de la Escaramuza, Mama Danza, de las fiestas del Corpus, en fin, por lo tanto los instrumentos musicales festivos como el ruku pingullu, el tambor, la chirimía o dulzaina, no existen en la comunidad. Lo único que es posible observar es el tambor, el pingullo y el wahayru instrumentos utilizados en los tiempos del Lalay Pacha o carnaval.

Pese a ser una comunidad que pertenece a otro cantón, a fin de disponer de una base de datos ampliados sobre los bocineros de la zona alta, se ha registrado la presencia de un bocinero en esta comunidad. Se trata del Sr. José Guamán Guallpa de 67 años de edad, oriundo de la comunidad; de Cuchucún de la parroquia Cañar; este bocinero dispone de una bocina elaborada de tubo plástico y de acoples de codos de plástico. Su bocina mide dos metros de largo.

En sus comentarios respecto a la bocina Guamán (2014) comenta que su padre fue el que le motivó aprender a entonar este instrumento desde muy niño, recuerda que



anduvo con su padre que fue músico, entonaba el violín, bocina, tambor y era muy solicitado en la mayoría de las comunidades cañaris.

Tayta José, oriundo de Cuchucún, luego de contraer matrimonio se trasladó a vivir en la comunidad de Caguana Pamba. Cuenta que su padre, mencionaba que la bocina la utilizaba para convocar a los comuneros a las mingas y trabajos donde se requería la presencia de los miembros de la comunidad; además este instrumento

se empleaba para animar las jornadas de trabajo de las mismas. El informante cuenta un hecho histórico contado por su padre: “hicieron una gran minga cuando trajeron la planta generadora de energía eléctrica desde Huigra a Cuenca, en estas largas jornada las bocinas sonaban acompañando a esta multitud de mingueros. Recuerda que aún era muy niño y que su padre dijo que aprendiera a tocar la bocina a manera de herencia” Óp.cit (Guamán 2014.)

“... la historia de los Guanderos, o sea, de los indios conciertos, que en 1914, cargaron sobre sus espaldas desde la estación de Huigra, cruzando el murallón inhóspito del páramo del Azuay, la dínamo de la Primera Planta Eléctrica que llegó a Cuenca ...”

“... Los indios se trajeron, paso a paso, sobre sus espaldas, toneladas de hierro y acero, en un largo viaje épico, que no se ha dado sino una sola vez en los dípticos del progreso: “a lomo de indio” como se dijo entonces, vino la luz eléctrica a Cuenca...” (Palacios, 2013). Estos datos confirman lo revelado por el informante, pese a que el artículo no se revela la presencia de las bocinas en esta histórica jornada.

### **2.10.2 Contextos en donde se interpretaba la bocina según la entrevista realizada**

- *En la puesta de la cubierta de las casas recién construidas:* El bocinero debe estar desde el inicio de la puesta de la tejada de la casa hasta que termine con la puesta de la cruz. Mediante los sonidos de la bocina comunica a la comunidad que se sumen a la uyanza; es así como los familiares, al escuchar estos sonidos se abren a participar del ritual del sulahuay y en la bendición de la casa nueva.
- *Corte de paja en los cerros:* En este caso la bocina anunciaba a los comuneros que van a participar de la minga, la hora de salida, de igual forma los sonidos

interpretados por la tarde anuncian que se acercan la comitiva con la paja a la casa nueva.

- En el corte de los árboles: en la construcción de una casa, con la ayuda de yunta halan las vigas que van a ser utilizadas en la construcción, es aquí que se escucha el ronco sonido de la bocina.

Tonos interpretados por tayta José Guamán son:

- Retumbiana
- Mula cansada
- Ñami rikrini
- Toro barroso
- Chimba calle
- Cayapa.

### 2.10.3 Morfología de la bocina de Caguana Pamba

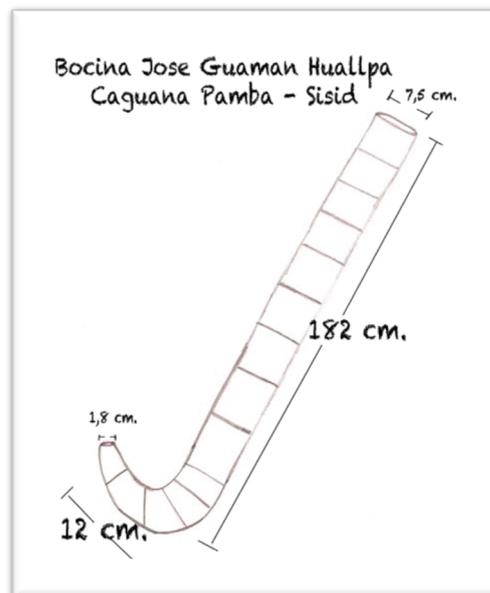


Grafico N 3.: Bocina José Guamán Huallpa 2014  
Grafico: Juan Solano

### 2.10.4 Notación Musical

## MULA SHAYKUSHKA

Score

Bocina Takikuna

Interprete: Jose Guaman Gualpa  
Tradicional

Bocina



Juan C. Solano Ch.

Partitura N.4: Mula Shaykushka, bocina

## RETUMBIANA

Score

Bocina Takikuna

Interprete: Jose Guaman Gualpa  
Tradicional

Bocina



Juan C. Solano Ch.

Partitura N.5: Retumbiana, bocina

Se debe aclarar que el intérprete José Guamán entona la melodía pautaada mencionando que se denomina “retumbe”, sin embargo el interprete Pablo Mayancela a la misma melodía la denomina Toro Barroso.

# ÑAMI RIGRINI

Score

Bocina Takikuna

Interprete: Jose Guaman Gualpa  
Tradicional

Bocina

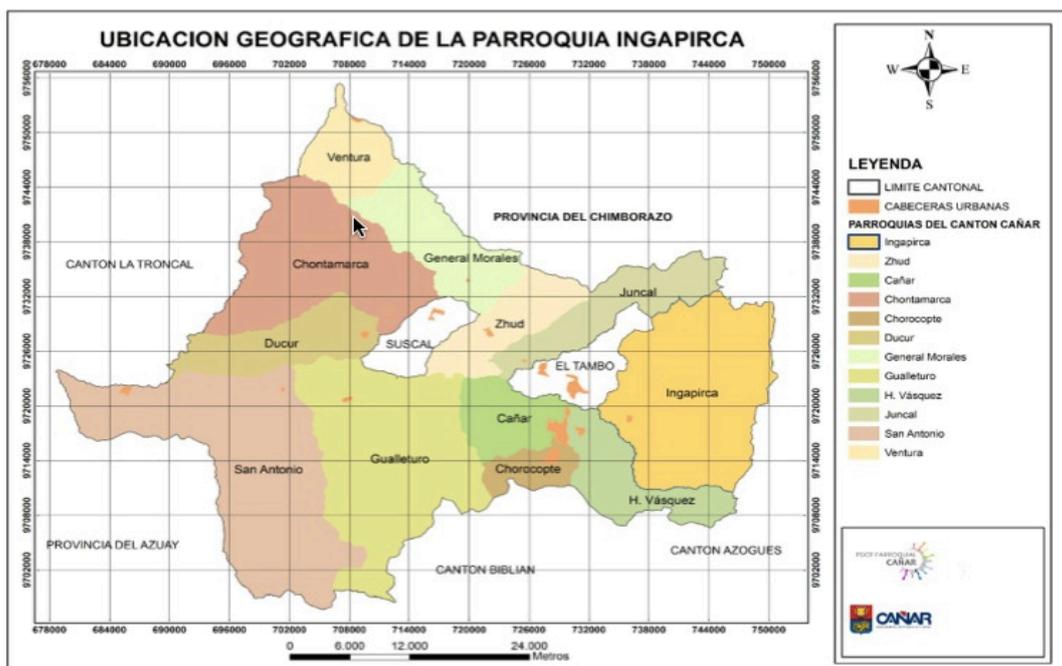
Juan C. Solano Ch.

Partitura N.6: Ñami rigrini, bocina

## 2.11 BOCINERO DE LA PARROQUIA INGAPIRCA, COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU

### 2.11.1 Ubicación Geográfica

Se encuentra localizada en la región austral, en la cuenca del Río Cañar, al noreste de la cabecera cantonal, aproximadamente a 14 Km de distancia, a una altitud de 3120 m/a/s/n/m. El centro parroquial se encuentra enmarcado en las coordenadas 2 ° 24' y 2 ° 28' de latitud Sur y 78 ° 42' y 78 ° 53' de latitud Oeste.



Elaboración: Equipo Técnico PDOT Parroquial, Cañar.

Fuente: Gobierno Autónomo Descentralizado Intercultural del Cantón Cañar.

Grafico N.4: Ubicación Geográfica de la parroquia Ingapirca Juan Carlos Solano Ch.



### **2.11.1.1 Historia**

El nombre de Ingapirca se debe al monumental sitio arqueológico conocido como Ingapirca, nombre que procede de los lexemas Inca y Pirca, por lo que significa Pared del Inca.

Ingapirca fue una comunidad de la parroquia El Tambo. Se declara parroquia del 1° de mayo de 1919, gracias al liderazgo del presbítero Don Luis Sarmiento. Se declara parroquia tomando como argumento central la necesidad administrativa de

resolver los conflictos entre hacendados y comuneros de esta jurisdicción agrícola y ganadera.

En estas décadas Ingapirca ha denotado un amplio crecimiento en la explotación ganadera, mientras que el desarrollo agrícola se ha minimizado, lo que quiere decir que la principal fuente de ingreso económico constituye la ganadería.

### **2.11.1.2 Registro Oficial de parroquialización**

Registro Oficial N° 759 con fecha 28 de marzo de 1919, Acuerdo número. 246 “Se aprueba la Ordenanza expedida por el Municipio del Cantón Cañar, en 25 de Noviembre del año próximo anterior, por la cual se eleva a la categoría de parroquia el caserío designado con el nombre de “Castillo de Ingapirca” y el anejo de Sisid, de conformidad con la atribución señalada en el Art. 21 de la Ley de división Territorial –marzo 15” (Claudia García, 2011)

### **2.11.1.3 Caracterización cultural de la Comunidad de Huayrapungu**

La comunidad de Huayrapungu, se encuentra ubicada en la parte sur occidental de la cabecera cantonal, y en la parte occidental de la cabecera parroquial, que de acuerdo a la división política pertenece a la parroquia Ingapirca. Es una comunidad indígena cuya lengua materna es el kichwa. El sustento económico se basa en la ganadería; todas las familias de la comunidad disponen de ganado lechero, cuyo



producto venden a intermediarios o directamente a la planta de procesamiento de la comunidad.

Disponen de grandes extensiones de pajonales que usan para el desarrollo de la ganadería. Para el sustento familiar y muy poco para la venta siembran papas, ocas, mellocos, mazhuas, y habas.

#### **2.11.1.4 Historia de la comunidad de Huayrapungu**

Según el presidente de la comunidad Manuel Aucacamas, (2014) expresa que en tiempos anteriores a la Reforma Agraria, estos predios pertenecían a las haciendas

religiosas. Con la aplicación de la Ley de Reforma Agraria, estos predios pasaron a pertenecer a los comuneros, debido a que conformaron la cooperativa conocida como Santa Teresa de Huayrapungu y mediante la adjudicación de predios a los trabajadores de la hacienda, proceso denominado *huasipungu*. (Termino kichwa que significa puerta de una casa, pero en el proceso de la reforma agraria se utilizó para la entrega de predios a los trabajadores perpetuos del sistema hacendatario)

#### **2.11.1.5 Aspecto cultural**

Huayrapungu es una comunidad indígena de mitimaes; según la historia son procedentes de la familia quechua-aymara. Su vestido, el uso idiomático de la lengua originaria, las costumbres funerarias y otras expresiones, constituyen fundamentos claves para sostener esta tesis.

Es una comunidad muy celosa, restringida en cuanto a proporcionar información. Gracias al dominio de la lengua kichwa ha sido posible conversar y entablar una relación simétrica con ellos y comprender la cultura y la sabiduría ancestral que pervive en la práctica y en el imaginario colectivo.

#### **2.11.1.6 Los músicos nativos**

El Señor Yauri, comenta sobre la existencia de músicos flautistas, bocinero, y un maestro de la chirimía. Solamente en esta comunidad se puede encontrar con tanta



originalidad, instrumentos entonados por los abuelos de la tercera edad. Estos músicos por lo general actúan a nivel interno de la comunidad, de manera especial los flautistas, no así los bocineros y los interpretes de la chirimía que son invitados a distintas comunidades del austro.

Al respecto planteo una interrogante, ¿Qué pasará con estas expresiones culturales cuando estos únicos maestros de ceremonia desaparezcan de la tierra? Desconozco el trabajo tesonero y emprendedor que viene realizando el Departamento de Cultura de la Municipalidad; sin embargo, es necesario que miren estas realidades culturales que deben ser muy tomadas en cuenta en estos momentos.

A más de los músicos, la comunidad dispone de pocos artesanos que trabajan en cestería en veta, dando rienda suelta a su creatividad para hacer los trabajos como jáquimas, frenos, jaquimones, las vetas tejidas para los chicotes, etc.; es decir, todo lo relacionado para adornar al caballo. Dicho sea de paso el caballo, constituyen para ellos la mejor compañía del día. Desde tempranas horas de la mañana, lo ensillan y pasan el día junto al ganado y al caballo que lo lleva de un lado para otro. Desde muy niños cabalgan muy bien y desarrollan destrezas de un jinete experimentado.

El trabajo artesanal en veta es muy laborioso, muchas formas de tejer las vetas y los nudos que se tejen en cada unión. En las jáquimas, los tejidos de concertinas, en los chicotes, los remates y el tejido de distintas hebras de veta para dar una presentación diferente. Estas bellezas encontramos exclusivamente en la comunidad de Huayrapungo.

#### **2.11.1.7 Costumbres funerales**

El Sr. Tenelema, (2014) en su entrevista manifiesta que los maestros de ceremonia hacen su presencia a fin de apoyar en el rezo de las oraciones y cantar los cánticos relacionados con este acontecimiento. En la actualidad cumplen con esta misión los catequistas y los animadores, ellos pasan toda la noche cumpliendo con su encargo.

Juan Carlos Solano Ch.



Acostumbran también hacer el juego del Wayruna que consiste en colgar la carne de una res en la parte alta de féretro. Para esto se nombra con anterioridad a una delegación, en este caso los llamados a cumplir estos roles son el animador o el catequista. Ellos tienen la potestad de ordenar a las cocineras para que parte de esa carne se cocine y se dé de comer a los acompañantes. Una vez que se prepare el caldo, invitan a todos los acompañantes a que se sirvan de este plato especial.

En el juego del wayruna tienen que hacer rezar iniciando desde la viuda y luego el primer hijo hasta terminar en el último hijo y luego empiezan por los primeros hermanos y hasta terminar en el último hermano, de la misma manera con las hermanas. En caso de no hacer bien, pagan multas como cuyes, pollos preparados

para comer, y terminan repartiendo a que todos se sirvan. Esta tradición, ponen en práctica todas las tres noches de velación.

Cuando muere un niño/a, el velorio es de una noche, tradicionalmente en estos espacios desarrollan costumbres de bailar festejando que el alma del niño estará en cielo, es decir que el alma llegó descansar a lado de Dios.

Cuando muere una persona, algunas familias tienen como tradición hacer bañar al difunto, antes de hacer cambiar para acomodar en el ataúd.

Es costumbre y tradición de que cada heredero tiene que sacrificar una res. Entonces dependiendo del número de herederos se sacrifican algunas reses que son consumidas en el velorio.

El ritual del pichka, tradicionalmente practican al siguiente día de haber sepultado al difunto; consiste en llevar al río todas las cosas materiales, como vestido herramientas, utensilios y hasta los animales. Entonces, la ropa, platos, cucharas, ollas, cocinas todos los animales de propiedad del difunto llevan al lavatorio. Esto lo hacen para que apoyados por la gente mayor, y del cabildo de la comunidad, puedan dividir y cada heredero tomar su parte correspondiente.



En el día del lavatorio se desarrollan algunos juegos como el Chantay Yaku. Aquí hacen bañar a los familiares cercanos del difunto. De esta ceremonia se hacen cargo los tíos y las tías, y una delegación nombrada con anterioridad, buscan de manera especial a los nietos, lo toman, bajo el argumento que desobedecían al difunto y que es deber y obligación de llorar todos los familiares en el momento de despedir al difunto, como desobedecieron lo hacen bañar a manera de castigo, al tiempo que dan consejos para que en otras veces actúen de acuerdo a las normas de comportamiento exigidos por la colectividad en general. O delegan a cualesquier miembro familiar para que colaboren conteniendo a los animales en el agua para hacerles bañar y en ese pretexto lo hacen bañar también.

Otra delegación se encarga de preparar los alimentos; para el efecto, tradicionalmente se sacrifica a una oveja y la menudencia de las reses sacrificadas. Otra delegación, está en casa preparando la merienda, algunos quedan por miedo al agua fría, pero es deber y obligación de la comisión hacer bañar a todos, entonces las cocineras que quedan en casa en un momento de descuido, también lo hacen mojar.

#### **2.11.1.8 Narraciones mitológicas**

La memoria colectiva manifiesta que no se puede pasar por la laguna de Yawar Cucha ubicada en la parte norte de la comunidad.

Tayta Aucacamas, cuenta con mucha inspiración sobre Tayta Cubilan, dice que es un personaje místico, llega solamente el día martes y viernes a este cerro. Un comunero conversa, haber observado el paso de un hombre que llevaba un bastón de color amarillo y que es posible conversar, al preguntar a donde se dirige, manifiesta que se va a Campanchi, cerro que queda cerca de la laguna de Culebrillas. Campanchi es un cerro sagrado que hace aumentar a las ovejas.

#### **2.11.1.9 Sistema de creencias**

- La sangre de venado se toma, para que no coja el mal aire.



- Cuando se mata un toro se bebe la sangre para tener fuerzas y valentía igual a la de un toro.
- Cuando se escucha el aullido del lobo, indica que alguien va a morir.
- Cuando el búho emite su trinar por la noche, indica que algún miembro familiar va a morir, o va a entrar un ladrón en la casa.
- Cuando aumentan muchos cuyes o emiten un sonido extraño, significa que alguien va a morir o visitará la mala suerte a la casa.
- Cuando la gallina canta, es un indicador de mala suerte.
- Para evitar la mala suerte, se coge a la gallina se corta el cuello y se entierra.

#### **2.11.1.10 Fiestas tradicionales religiosas**

En las fiestas populares, de la comunidad son muy pomposas. La fiesta más grande, es la Fiesta de Santa Teresa. Los sacerdotes matan algunas reses, casi todos los huypungueños que se encuentran en el exterior aportan económicamente o con la donación de ciertas cosas. En esta fiesta se expresan todas las manifestaciones culturales que pervive en la colectividad, a través de la música nativa, la danza, la gastronomía, expresiones que giran en torno al ganado bravío, a la demostración de las destrezas desarrolladas a caballo.

#### **2.11.1.11 Fiesta popular no religiosa**

En carnaval, que es otra fiesta cultural, solían recorrer de casa en casa. Los carnavaleros encabezan el pelotón de los carnavaleros, los ruku yayas al son de un tambor, pingullo o flauta llegan a cada casa de la comunidad, los dueños lo reciben bien y según la tradición brindan abundante comida y de lo mejor, así como también en cada casa no falta la bebida alcohólica.

La fiesta tradicional es la Virgen de la Dolorosa, se desarrollan cinco días de fiesta. Las expresiones que no faltan en una fiesta son: la escaramuza, los rukus, la corrida de toros y algunos bailes tradicionales. Los ruku yayas también, no faltan en una fiesta, porque de ellos depende el humor, la alegría, la sátira. Las labores que los



jinetes de la escaramuza diseñan son la Salutación, Venada, Oso Manso, La Tropa. Los jinetes visten zamarros y ponchos grandes. Sus caballos deben estar bien jaezados y bien domados.

### *Expresiones culturales manifestadas en la danza*

Entre las danzas tradicionales cuentan: la jubaleña, cuchunchi, oso. Esta última ejecutan encadenando a una persona que se viste de oso, el domador dispone de un palo grande con un balde grande. El oso se caracteriza por seducir a las mujeres

solteras de manera especial, lleva por donde más pueda, abraza, besa y hace cosas extrañas.

### *La danza de la curiquingue y la jubaleña*

La danza de la jubaleña tiene sus propios pasos, distintas formas de vestir, los hombres visten un poncho rojo, las mujeres visten una pollera y reboso de color rojo, sombrero blanco de lana con cintas.

## **2.12 APOLINARIO CAMAS, BOCINERO DE LA COMUNIDAD DE HUAYRAPUNGU**

Tayta Camas (2013), hombre de mirada firme, de poca sonrisa en su rostro, de gran estatura y de cuerpo robusto; se viste respetando las normas de las generaciones pasadas, sombrero de lana, poncho propio de los originarios de la comunidad, atado con un pañuelo rojo su cabeza, un par de pantalones de baeta. Habla la lengua kichwa y de una manera muy limitada el castellano.



Foto N. 3: Apolinario Camas, Guayrapungo2013  
Fotografía: Belisario Ochoa

Los habitantes de la comunidad de Huayrapungo se caracterizan por utilizar el caballo como medio de transporte y movilización, se pudo observar que desde las seis de la mañana en sus caballos ensillados se movilizan hasta la seis de la tarde realizando distintas actividades agrícolas y de vaquería.

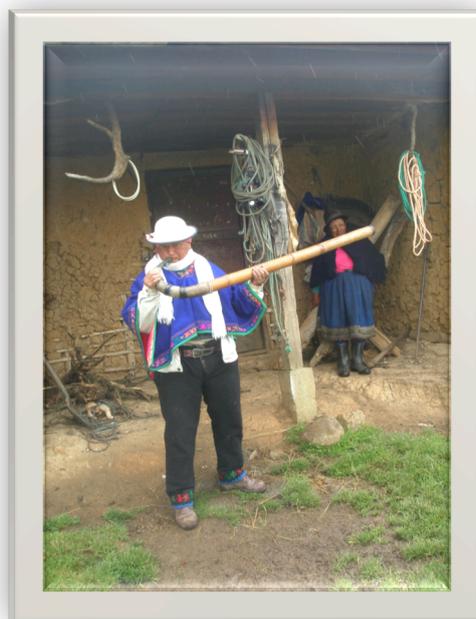


Foto N. 4: Apolinario Camas, Guayrapungo 2013  
Fotografía: Belisario Ochoa

En las estribaciones de la comunidad de Llactahuycu, muy cerca a la rivera del Río Huarapungo, se encuentra la casa tradicional de este único bocinero de tercera

edad de la comunidad de Huayrapungu. Cuenta que desde muy joven aprendió a entonar la bocina debido a la presión que ejerció la hacienda ante la necesidad de disponer de un bocinero que acompañe en calidad de guía y de comunicador de la llegada de los tiempos de las famosas vaqueadas. Hasta la actualidad, el bocinero se hace presente con sus tonos, exclusivamente en los tiempos que salen al cerro a poner hierro al ganado, a recoger para traer a los bravíos a las fiestas. Cuando el ganado baja del cerro a la comunidad, es la bocina la música que guía y anuncia a la comunidad que se pongan a buen recaudo porque baja el ganado bravío.

Muy pocas veces recuerda haber participado en mingas o en otros espacios, en la comunidad. Pero recuerda haber participado en las fiestas del Inti Raymi en Ingapirca, en las marchas y desfiles en Quito, en Cañar, en las corridas taurinas de El Tambo e Ingapirca. En tiempos pasados, cuenta que lo invitaban algunas comunidades de Azogues como Deleg.

Dispone de una de las mejores bocinas cañaris, elaborada de caña guamag y cachos de res, bocina de buen peso y de buen sonido.

### 2.12.1 Notación musical

Score

**Apolinario C.**  
Bocina Takikuna

Interprete: Apolinario Camas  
Tradicional

Flute



Juan C. Solano Ch.

Partitura N.7:Apolinario C, bocina



Se debe aclarar que el nombre de esta melodía no es la verdadera, ya que este audio fue tomado del investigador Belisario Ochoa la misma que no constaba el nombre.

### **2.13 BOCINERO DE LA PARROQUIA CAÑAR, COMUNIDAD DE CUCHUCUN**

Tayta Belisario fue el último bocinero que tuvo la parroquia Cañar, debido a que los bocineros de las comunidades de Quilloac, La Posta y de otras comunidades partieron de este mundo muchos años atrás. Tayta Belisario falleció a los 93 años de edad, bocinero que desde su juventud acompañó algunos años en las cosechas de la época de hacienda, en las mingas de limpieza de los canales de riego y en los tiempos de llegada de los toros bravíos a la hacienda de Huantug.

Después de los tiempos de hacienda, este instrumento musical se escuchaba de preferencia en las grandes mingas de limpieza de los canales que conduce el agua a las comunidades, en las cosechas y en la comunidad llamando a los comuneros a

participar de asambleas. Este bocinero, tuvo la suerte de visitar algunas provincias del país como Azuay, la Casa de Cultura Ecuatoriana Núcleo del Cañar, Chimborazo, la capital de la República Quito, ha acompañado en los distintos levantamientos indígenas, marchas por la vida y en las concentraciones y congresos indígenas llevados a cabo en el Cantón Cañar.

Tayta Belisario, fue un indígena de regular estatura, de cuerpo delgado, muy amable y cargado de humor que compartía con sus semejantes. Muy versado en conocimientos de historias vivenciales del tiempo de la hacienda colonial y del proceso de lucha para la adjudicación de las tierras de hacienda mediante la conformación de Cooperativas al IERAC.

Su bocina estuvo elaborada de tubos plásticos, de tal manera que se trataba de un instrumento musical sencillo en su estructura, sin embargo su sonido y los tonos que producía impresionaban a quienes lo escuchaban.



Foto N. 5: Belisario Lliguisaca, Cuchucún 2011  
Fotografía: Belisario Ochoa

En esta parte de la investigación no se realiza la notación musical, pues a ciencia cierta no se ha logrado conseguir los audios de este interprete; sin embargo, se adjunta en los anexos algunos audios, pues el investigador Belisario Ochoa manifiesta que son los audio del intérprete mencionado.



## **CAPITULO III**

### **LA CHIRIMÍA**

#### **HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA CHIRIMÍA**

### **3.1 LA CHIRIMÍA EN EL CONTEXTO UNIVERSAL**

#### **3.1.1 Concepciones del término chirimía**

Los primeros instrumentos de doble caña aparecen en el siglo XIII, los oboes se presentan en el siglo XV, designando con este nombre a cualquier instrumento de lengüeta doble, sea cual sea el tamaño o forma. Posteriormente en el siglo XVII es cuando son objeto de sensibles cambios. (Bragard, 1973) Pág. 96

Soriano Fuetes (856) en el Tomo Uno Historia de la Música Española, anota:

“Respecto a la chirimía española que también se llama bajoncillo, añade que las churumbelas o chirimía, fueron instrumentos usados desde tiempos remotísimos en Portugal, Galicia de Castilla y Cataluña, por los juglares. Estos instrumentos han sido también llamados ministriles, sin duda porque fueron peculiares de aquellos profesores errantes conocidos bajo este nombre”. (Pág. 107)

La Enciclopedia Universal Ilustrada, considera a la chirimía como un instrumento musical de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos 17 cm., de largo, con 10 agujeros y boquilla de lengüeta de caña. Es un instrumento de origen árabe, que se insertó en España desde tiempos antiguos. Primitivamente la chirimía era un instrumento tosco con nueve agujeros laterales, de los cuales se tapaban seis con la intervención de los dedos, quedando al descubierto los tres restantes. En estos tiempos hubo chirimías de distintos tamaños, usadas preferencialmente en los rituales de la misa católica, sirviendo para reforzar el canto. En la actualidad la chirimía se usa en España, de manera especial en Valencia, y muy poco en Cataluña.

Mientras que Carreras y Bulbena (1909) dan a conocer a través de sus investigaciones que la chirimía se usa en “las bandas de música indígenas, de



Méjico se conserva aún este instrumento, formando trío con el taponatztle y con un pequeño tambor. (Pág. 10)

### 3.1.2 La Chirimía y su proceso histórico

Todas las culturas del mundo en su proceso histórico han desarrollado encuentros culturales, ya por los efectos de la guerra o emigraciones, en estos contextos han emigrado también los instrumentos musicales, como se explicará más adelante.

Los griegos son considerados como la civilización más antigua y representativa del occidente; se caracterizaron por el profundo dominio del arte musical, ya que interpretaban instrumentos musicales como: la lira, el arpa, la flauta de pan y el aulo; éste último considerado como el antecesor de la chirimía. Los aulos estaban conformados por dos tubos de marfil o cañas unidos entre sí, además disponían de una lengüeta que al presionar y emitir el flujo de aire producía la vibración sonora, (Castejón, 2014) Pág. 14

La existencia de los aulos se pudo verificar gracias a la siguiente cita:

“Los datos de su existencia la atribuyen a Atenea de la que cuentan que al ver su imagen reflejada en un espejo mientras tocaba el instrumento, se vio tan fea y deforme, que arrojó el instrumento lejos de sí. Esta deformidad, provocada por la hinchazón de los carrillos, es más comprensible si el instrumento que toca es un instrumento de lengüeta, pues para insuflar el aire en ellos se necesita realizar mayor fuerza que en el caso de las flautas. (Castejón, 2014, p. 4)

A continuación se presenta las distintas denominaciones de la chirimía en los diferentes lugares del mundo, tomando como referencia los estudios de Editn, (2008) Pág 1.

LUGAR	Nombre del Instrumento
España:	Chirimía, Flajeolet, Flajolé
Francia:	Flageolet, Flajol, Flajolet, Flajolez Flute douce.
Inglaterra:	Flageolet, Floyle
Alemania:	Flageolet, Pikkeflöte, Pikkolo



Italia:	Flauto, piccolo, Piccolo
Colombia, Ecuador y Guatemala:	Chirimía
Túnez:	Mizmar
Egipto	Sib
Kenya	Zumari
Turquía	Kaba Zuma
Iran	Sorna
Pakistan	Sharnai
Tibet	Rgya-Gling
Tailandia	Pi nai
Marruecos	<i>ghaita</i>
China	So-na

### 3.1.3 La chirimía en España

España fue dominada durante 800 años por los arabes, periodo en el cual se produjo un gran de sincretismo, manifestado en los campos de la literatura, arquitectura y el arte musical. Este contacto intercultural conllevó a nativizar muchas manifestaciones, como la música y sus instrumentos, en este caso.

Al respecto Viardot (1999), manifiesta que:

“... los primeros instrumentos adoptados por los españoles y por las demás naciones de Europa, han sido denominados morísticos, en todas las lenguas, Usance aun en Valencia la chirimía y Dulzaina de los moros.” (p. 264)

Para el citado autor los instrumentos musicales usados no solamente en España sino en las demás naciones de Europa fueron denominados morísticos. Al respecto hay que explicar que el término “moro” se refiere a cualquier persona que habla uno



de los dialectos del Árabe Hassaniya. Por la tanto, muchos de los instrumentos musicales son de origen árabe, entre ellos se menciona la chirimía y dulzaina<sup>27</sup>.

En sus inicios era un instrumento eminentemente de uso religioso. Al respecto Gonzales, (2000) manifiesta que:

“En las grandes solemnidades religiosas de la catedral de Santiago de Compostela (Galicia España) todavía suenan las **chirimías**, que son uno de los principales atractivos de las ceremonias litúrgicas en las basílicas compostelanas y cuyos sonos, confundidos con los del órgano y la de la orquesta de capilla, dan realce a las procesiones que recorre las naves del templo.” (Pág.720)

La chirimía y otros instrumentos litúrgicos fueron utilizados desde el siglo XVIII, al respecto Carreras (2000), manifiesta que:

“Durante el siglo XVIII, se aúnan, sin contradicciones, la recepción de los mas modernos instrumentos como los pianos florentinos en la primera mitad del siglo con la pervivencia en los modelos mas tradicionales de otros ya en claro declive fuera de España como el bajón, las chirimías y el monocordio en el ámbito eclesiástico” (Pág. 205)

Estos datos, evidencian que la chirimía tuvo mucha aceptación, de manera especial en el ámbito religioso a fines del siglo XVIII.

### 3.2 LA CHIRIMÍA EN LOS ANDES

Las bases teóricas sustentadas en líneas anteriores, dan cuenta que la chirimía tiene un origen árabe; pese a ello tuvo una impresionante acogida en España. Este instrumento arriba con la conquista española en la época del gran apogeo religioso en España.

Con respecto al arribo de los instrumentos musicales españoles a América, Escobar, (2013) dice:

“Fueron los chirimistas y los trompetas, a más de los pífanos, los clarineros y los atabaleros, los primeros músicos profesionales en venir a estos reinos, acompañando a los conquistadores, o por cuenta propia. Con ellos llegaron también las vihuelas de mano y de arco, la guitarra, el arpa y luego el clavecín, que eran los instrumentos distinguidos, la corneta y el bajón fueron traídos luego”. (Op. Cit. Pág. 1)

En la época de la conquista, los sacerdotes a más de ser considerados como los únicos que disponían de una aplica sabiduría, porque, eran considerados los únicos

---

<sup>27</sup> Dulzaina: Los cañaris también le conocen a la chirimia con el nombre de dulzaina.



que interpretaban la palabra de Dios, cantaban, y solo ellos entonaban los instrumentos musicales. Entonces Escobar, al manifestar la llegada de los chirimistas, está haciendo referencia al arribo de los sacerdotes con todos sus poderes a América.

No se dispone de información, concreta sobre el desarrollo histórico de la chirimía en América, ni tampoco es posible encontrar textos que expliquen la transición de la chirimía de uso religioso al juego de la escaramuza.<sup>28</sup>

Sin duda los europeos impusieron su idioma, creencias y tradiciones con el fin de crear un mundo similar al europeo, dando por hecho que los nativos sud-americanos eran personas irracionales y primitivas.

El uso de la chirimía en el juego de escaramuza, la presencia de la Loa y del Reto en la caballería, con sus jinetes elegantemente vestidos, dan a entender que la chirimía, fue utilizada por el ejército conquistador de los españoles en América. Este particular nos da a entender que la chirimía, fue utilizada en América en guerras de conquista; mientras que no se dispone de información que de cuenta el uso de la chirimía por los sacerdotes en las ceremonias religiosas.

### **3.2.1 La Chirimía en Colombia**

Según Gómez, (2014) en Colombia ha disminuido el uso de la chirimía, sin embargo prevalece un género musical denominado “Chirimía”.

“... la Chirimía se usó aproximadamente hasta los años cincuenta, de allí en adelante se dio el nombre de Chirimía al conjunto musical formado por flautas traversas (hechas de carrizo una que da los tonos altos y la melodía y otra que da los sonidos bajos), por tamboras de madera cubiertas de piel de ganado u oveja, por caja o redoblante, por triángulo de hierro, por "carrascas", quijada de bovino o equino, ocarina y pífanos, mates (maracas) y carrascas ó charrascas.” (Pág. 1)

---

<sup>28</sup> Se refiere al juego de la escaramuza , descrito en el Capitulo I Pàg 47 de la Bocina.



### 3.2.2 La Chirimía en México

La chirimía fue introducida a México por los sacerdotes españoles, al respecto Lozano, (2007) manifiesta lo siguiente:

“Los que le dieron el gran empuje de expansión a este instrumento fueron los religiosos. Estos se encargaron de enseñar la manera de construir y tocarlos. En la catedral de México los indígenas tocaban un conjunto de chirimías durante los servicios religiosos. La aceptación de este instrumento fue tal entre ellos que a algunos los llegaron a llamar indios chirimías.”( Pág. 673)

En Autlan, Estado de Jalisco, México, usan la chirimía en las fiestas del carnaval. Desde 1831, faltando 10 días para el inicio del carnaval, recorren las calles del pueblo tocando la chirimía con la finalidad de ahuyentar a través de la música los malos espíritus y generar la energía positiva necesaria para gozar de esta fiesta. (Autlán, 2008)

Este aporte sobre el uso religioso de la chirimía en América, abre un importante camino para reflexionar en torno a los demás países de América. El hecho de que la chirimía se haya difundido ampliamente no solamente en México sino en los países andinos, hace pensar que fueron los sacerdotes quienes trajeron e introdujeron este instrumento que para ese tiempo era de uso exclusivo de los representante se la iglesia católica. Entonces es pertinente manifestar, el porqué este instrumento aparece en tiempos y espacios festivos católicos y no en tiempos comunes. En el caso de Cañar, se escucha el rechinar de este instrumento en los meses de enero y febrero. En esta época las comunidades indígenas celebran el Culto a San Antonio y en el mes de junio Corpus Cristi. Además en todas las comunidades cañaris la chirimía esta ligada al juego ecuestre de la escaramuza, expresión que se manifiesta en las fiestas católicas relacionadas con los santos y las vírgenes.

En estos contextos la chirimía, se escucha en las procesiones encabezadas por los sacerdotes que recorren desde la capilla central a la casa del prioste. Entonces, este instrumento sigue siendo utilizado en los ambitos festivos religiosos católicos. Desde el inicio de la conquista la iglesia católica ha tratado de opacar las costumbre y tradiciones de los pueblos indígenas, con el fin de crear nuevos creyentes de la religión cristiana, la música es considerada como un arma pujante que hipnotiza el



alma del oyente nativo, llegando a desarrollar un sentimiento por las melodías litúrgicas implantando el interés por la creación e interpretación de aquellos instrumentos musicales litúrgicos.

### **3.2.3 La Chirimía en Perú**

Según el investigador Arguedas, (1998) los cuzqueños utilizaban la corneta de cacho en la fiesta de los Reyes, en enero; mientras que la chirimía sonaba en las fiestas de La Virgen de Cocharcas y en las peregrinaciones por las sierras del Perú y Bolivia. A la persona que interpretaba la chirimía lo denominaban “chimico”, tenía la responsabilidad de llevar la urna de la Virgen en procesión.

Cuenta el autor que la lengüeta de la chirimía la confeccionaban de las plumas de cóndor. Hay que recordar que el cóndor o katur, fue un símbolo enérgico para los incas, ellos consideraban a esta mítica ave como el mensajero de sus dioses. Además otras flautas como el huahayru cañari y andino elaboraban del mismo material demostrando de esta forma la similitud entre estas dos culturas andinas. Arguedas también menciona que los instrumentos como las zampoñas, quenay y quenillas fueron elaboradas del hueso de las canillas cóndor.

La chirimía, en el Perú, es considerada como un instrumento religioso, debido a que su presencia mística tiene que ver con las fiestas católicas, como las descritas en páginas anteriores. Los cuzqueños adaptaron a este instrumento colonial la boquilla elaborada de la pluma del cóndor, tratando de conservar las tradiciones y vínculos con esta ave majestuosa, sin duda el espesor y flexibilidad de la pluma es similar a las cañas utilizadas en las chirimías actuales. Posiblemente sea esta la razón por la que los chirimiyeros del Azuay utilizan las laminas de radiografías en vez de los canutos normales, tal vez alguien se las ingenio o las confundió con las laminas extraídas de las plumas del cóndor, pues no debemos descartar esta posibilidad ya que la textura y color de la pluma del cóndor son similares a la lamina de las radiografías.

### 3.3 LA CHIRIMÍA EN EL ECUADOR

La chirimía llega al Ecuador con la colonización de la conquista española, concretamente con los religiosos y con los militares conquistadores, dando mayor uso de este instrumento los representantes de la iglesia católica. Para estudiar la presencia de la chirimía en el Ecuador se tomó como referencia la siguiente carta topográfica tomada del artículo *La Conquista*, (2011) que indica a través de una numeración el orden de arribo de la conquista española a los diferentes espacios geográficos del Ecuador; para este estudio se considerará exclusivamente las ciudades más representativas de la serranía ecuatoriana que dispongan de información de la chirimía.



Foto N.6: Ruta de los conquistadores

tomada de la Biblioteca Virtual Milagro. (*La Conquista*, 2011)

La ruta donde pondré mayor énfasis en la búsqueda de los rastros de la existencia de este instrumento musical será de norte a sur, empezando por la ciudad de Quito hasta llegar a la ciudad de Cuenca.

#### 3.3.1 Quito

Roldán (2007) En Quito, Fray Jodoco Ricke, fundan el primer Colegio y centro de capacitación, que inicia su funcionamiento en 1541, con la denominación de “San Juan Evangelista”, en sus aulas recibió a los hijos de los españoles y a los nativos de la zona. Con el caminar del tiempo este colegio pasó a denominarse “San Andrés”, institución que estuvo patrocinada por el Virrey Hurtado de Mendoza; a este establecimiento llegaban españoles en calidad de docentes, con un buen nivel de formación europea, siendo el eje transversal de trabajo conseguir el cambio de



mentalidad de los nativos. En este instituto, además de enseñar gramática y lengua española indujeron a los nativos a las bellas artes, destacándose y llegando a ser

profesores de la institución, con el pasar del tiempo. En los tiempos libres los docentes nativos danzaban y cantaban sus melodías tradicionales frente a las iglesias manteniendo sus instrumentos tradicionales reforzados con sacabuches<sup>29</sup>, chirimías y trompetas. Fray Jodoco y sus maestros de música recogieron los temas lugareños y tradujeron a la lengua castellana, de esta forma estos cantos amalgamados utilizaron en el culto diario y en los cultos del Niño Dios, con los villancicos y Loas. (Roldan, Pág. 77-78)

Estos valiosos datos explican la llegada de la chirimía a Quito y su uso en las ceremonias solemnes del catolicismo.

Desde el año 1235 Chávez (2014) en sus investigaciones descubre que las chirimías doblaban las voces del coro cuando el bate San Albán fuera recibido por los ministriles. Esta tradición europea de usar las chirimías para doblar las voces y tocar la chirimía en coro fue transferida también a América.

En la antigüedad, los cantos corales interpretados en las celebraciones eucarísticas en Europa eran acompañados por chirimías, tradiciones que fueron transferidas a todas las colonias conquistadas, hechos que testimonian las prácticas religiosas arriba explicadas acaecidas en Quito, Colombia y México. De esta forma la chirimía instrumento sagrado fue utilizado exclusivamente por los sacerdotes en los cultos católicos; con el transcurrir del tiempo pasan a ser interpretados por los nativos quiteños; y como la religión se difundió a nivel del país, este hecho conllevó a la chirimía caminar conforme avanzaba el proceso de evangelización.

### **3.3.2 Ambato - Pelileo**

En Pelileo existe también señales de la chirimía, pues los cronistas mencionan lo siguiente:

Respecto a la presencia de la chirimía en Ambato-Pelileo, Leiva (1992) proporciona la siguiente información:

---

<sup>29</sup> Antiguo instrumento de viento parecido al trombón de varas.



“Tiene una iglesia de San Pedro Apóstol, muy grande labrada en cal y canto y cubierta de paja, y con mas de 6000 pesos de ornamentos, retablos y tabernáculos y otros aderezos para el culto divino; muy buena música para el canto llano y de órgano, flautas chirimías y trompetas a que son muy aficionados los naturales de este pueblo. Junto a la iglesia está unas casas en que vive el sacerdote que sirve de doctrina ahora es un fraile dominico.” Pág. 55

Se menciona, entonces, que la chirimía llega con los sacerdotes porque es usada en los cultos católicos, por los indígenas del lugar. Sin embargo no se cuenta, con información que se refiera al uso actual de la chirimía en Pelileo.

### **3.3.3 Cuenca - Azuay**

El investigador Freire (2013) menciona, que por el año 1560 la chirimía ya formaba parte del las festividades cuencanas: el investigador da a entender que ya fue usada en los juegos de la escaramuza, porque al no referirse al uso exclusivo en los rituales católicos, se puede entender de esa manera.

El investigador Freire (1984) explica que escuchó por primera vez el sonido de la chirimía, acontecimiento que tuvo lugar en la parroquia Tarqui provincia del Azuay, el intérprete de dicho instrumento fue el señor Manuel Sangurima de 70 años de edad. En este contexto, Sangurima, en su entrevista con Freire, respecto al uso de la chirimía dice: que “es un instrumento usado para convocar a los comuneros a las festividades del pueblo”. Este intérprete de la chirimía falleció en el año de 1986.

Freire explica que la chirimía es un instrumento muy utilizado en las fiestas de Toros en el Cantón Girón, en la Fiesta de Octava de Corpus Cristi en Turi, San Pedro en el mes de junio, fiesta del Señor Pomaquiza en Challuabamban, fiesta del Señor de las Aguas. (Pág. 98-99)

En el Azuay, en las comunidades de los siguientes cantones, aún pervive con la misma fuerza que antes la chirimía, instrumento que se usa para poner el marcha el juego ecuestre de la escaramuza. (Salcedo, 2009) Pág. 37

Estos cantones son:

- Turi (Cantón Cuenca)



- Chaullabamba (Cantón Cuenca)
- San Juan ( Cantón Gualaceo)
- San Agustín Tarqui ( Cantón Gualaceo)
- Paute
- Guachapala (Provincia del Azuay)
- Sayausi
- Baños (Cantón Cuenca)
- El Carmen de Tarqui (Cantón Cuenca)
- Giron (Provincia del Azuay)
- Chilcachapar, Tarqui (Provincia del Azuay)
- San Luis de Totorillo, Cumbe (Cantón Cuenca)

Según Freire (2010), en el Azuay se han registrado como dulzaineros a los nombres de los siguientes señores: ( Pág. 76 )

- Manuel Sangurima
- Juan Bautista Sigua.
- José Manuel Largo

### **3.4 LA CHIRIMÍA ENTRE LOS INDÍGENAS DE CAÑAR Y AZUAY**

Según Oberem, (1981) investigador de mucha fama, respecto a la situación de los cañaris después de la conquista del Perú dice: que los cañaris pasaron a cumplir nuevos roles, como formar parte de las “Tropas Policíacas”; lo cierto es que se convirtieron en un grupo privilegiado para los colonizadores españoles, debido al apoyo que brindaron en el proceso de la conquista. Por esa gratitud, únicamente debieron cumplir con actividades como la de servir a la administración española, lo que quiere decir que eran considerados como órganos ejecutores de justicia y escoltas de los reos, o enviados de comisiones especiales. (Pág. 124)

Según Kirkpatrick comenta que

“En octubre de 1533 un mes después de entrar Pizarro a Cusco, Benalcazar, comandante de San Miguel, fue invitado por emisarios de la tribu Cañari a liberarlos de la tiranía de Rumiñahuy, y viendo sus gentes aumentados por refuerzos llegados de Paraguay y Nicaragua, partió para la conquista de Quito con 200 hombres de infantería y 80 de caballería, además de la acostumbrada multitud de servidores indios.” (Kirkpatrick, p. 183)



Este dato afirma la confianza que los Cañaris tenían con los conquistadores, sin duda los cañaris lucharon en contra de Rumiñahui demostrando fidelidad a los españoles; al respecto Lizárraga, (1603) manifiesta que hasta finales de la colonia e inicio de la vida republicana, los cañaris perdieron sus prebendas y sus prestigios, pasando a ser un grupo étnico igual cualesquier otro.

Lizarraga (Pág. 28)

Los datos históricos referenciados, permiten manifestar que la presencia y pervivencia de la chirimía en el área geográfica de los cañaris, se debe a la absoluta confianza que tenían los españoles; de manera especial por ser considerados militares destacados y muy bien entrenados, listos para trasladarse a cualesquier punto y cumplir con la misión ordenada.

Respecto al uso de la chirimía Ramírez Salcedo, (2009) comenta que eran utilizados en los rituales católicos y en los tiempos de guerra, su sonido guiaba a los pelotones de militares. Entonces, por los argumentos expuestos debió ser indispensable utilizar este instrumento para adiestrar a los cañaris, en el campo militar al estilo europeo, es decir a caballo y chirimía. En tiempos coloniales, estos ejércitos y ordenamiento debía someterse a un serio entrenamiento diario, tanto a caballo como a pie, y por ello el instrumento musical que les podía comandar era la chirimía. En este marco, los cañaris y la chirimía se asociaron tanto que la una dependía de la otra. Tan es así que algunos autores lo consideran a la chirimía como un instrumento nativo, igual criterio manera Cevallos García, (1988) cita a Moreno, quien manifiesta que:

“ ... dicho instrumento lo tienen en el Azuay, como autóctono de los cañaris, es la verdad que si realmente fuera él la chirimía, ha debido ser introducida a esa comarca por algún español, ya que tal instrumento ha podido ser usado por alguna agrupación hispánica, puesto que la chirimía es instrumento persa, conocido también por los árabes” (Pág. 35-36)

Según Harry Davidson citado por Schechter en sus estudios *The indispensable Harp* manifiesta, que *“la chirimía era un instrumento musical utilizado por la iglesia, en las liturgias ceremoniales; en algunos conventos, de tal manera que en la Colonia trató de tener sus propios músicos”* (Schechter, 1992) Ocariz, autor colombiano, citado

Juan Carlos Solano Ch.



por Davidson en el libro primero de sus "Genealogías" informa que la Madre Juana de Jesús murió en la noche del tres de mayo de 1666; fue ella quien introdujo los ministriles, enseñando a las criadas a tocar la chirimía. Entonces, el uso de la chirimía y el juego de la escaramuza, se inserta en el mundo andino debido a la influencia de la iglesia colonial como ya lo afirmamos anteriormente

Cuenta Ramírez (citado por Moreno 1949) haber conocido en la ciudad de Cuenca la chirimía en poder de los indios, expresa, que se trataba de un instrumento cónico de madera y sin caña doble, que lo llamaban chirimía. Produce un sonido fuerte, áspero, estridente, de gran timbre, que su sonido se escuchaba a larga distancia, instrumento muy parecido a la trompeta. (Pág. 35-36)

Sangurima y Largo (2010) en la Revista Anales de la Universidad de Cuenca, en el artículo escrito por Freire (1987) expresa haber escuchado por primera vez los sonidos de la chirimía muy parecido a una gaita de Escocia. Este instrumento, convocaba a los vecinos de la comunidad de San Agustín, parroquia Tarqui, provincia del Azuay, a reunirse en la plaza principal para celebrar sus fiestas.

En cuanto a su morfología precisa Landívar (1968) que es un instrumento confeccionado de madera del cerro, de 28 cm. de largo, de forma cónica, tallado en el centro, en su parte superior va conectado con un tallo metálico de bronce, en la que se ha soldado una moneda de 10 centavos, atravesada por el tallo y sirve para obturar los labios del tocadore, al final de este tallo están adaptadas con un hilo dos lengüetas vibratorias de caña de Yunguilla. Tiene 6 conductos circulares que le sirven para obturar o no los conductos. En la parte opuesta tiene dos conductos más grandes, que dan el sonido básico. (Landívar, 1968 Pág. 82)

Morfología muy parecida a la chirimía de las comunidades cañaris, la única diferencia está en que la del Azuay es tallada de madera..

Ramírez Salcedo, (2009) manifiesta que la utilización de la chirimía se limita

concretamente a las provincias de Azuay y Cañar aunque, posiblemente, en épocas



pasadas pudo haberse utilizado en la actual provincia de Loja.

En la actualidad, en algunas comunidades de las parroquias y cantones de la provincia del Azuay, y de Cañar, pervive la chirimía, considerada como un instrumento musical ceremonial debido a que hace su aparición exclusivamente en las fiestas católicas como San Pedro, Corpus, San Antonio y en las diferentes fiestas católicas del Azuay.

### **3.5 LA CHIRIMÍA Y SUS CULTORES EN EL CANTÓN CAÑAR**

#### ***3.5.1 Parroquia Chontamarca***

##### **3.5.1.1 Características geográficas y culturales de la comunidad Chahuarloma**

El sector de Chahuarloma, se encuentra ubicada en la parte norte de la cabecera parroquial de Chontamarca.

La mayoría de familias que conforman este sector son indígenas; hablan la lengua kichwa, sin embargo no tuvieron la oportunidad de que sus hijos se eduquen en una escuela bilingüe intercultural, situación que ha conllevado a un estancamiento en cuanto al uso de la lengua, siendo los préstamos lingüísticos de castellano al kichwa y la pérdida lexical procesos que debilitan el uso fortalecido de la lengua.

Sus costumbres y tradiciones, hacen ser diferentes a las demás comunidades hispanas vecinas; debido a que su relación espiritual y mística con la naturaleza ameniza, la práctica de los ritos católicos amalgamados con el simbolismo andino, las formas de vestir y de vivir en estrecha armonía con la familia ampliada y con la comunidad, son manifestaciones que los caracterizan.

En las fiestas tradicionales sean estas religiosas o no, ponen en juego una diversidad de expresiones y manifestaciones, que no son otra cosa sino símbolos que recuerdan los tiempos pasados. Por eso para ellos la fiesta, es el eterno reencuentro con los símbolos y espíritus de los tiempos idos.



Estos predios formaba parte de la hacienda del Sr., Narváez nativo del Cantón y parroquia Cañar. Este sector en tiempos anteriores pertenecía a la comunidad

Galuy Cachi, que se extendía desde el Río Llactacashca, Gusmo hasta Chontamarca. Estos predios a partir del fallecimiento del dueño, los herederos venden a la gente nativa del lugar dando preferencia a los trabajadores de hacienda. De esta manera se conforma este histórico sector.

### **3.5.2 Maestro de la chirimía de la comunidad de Chahuar Loma**

En este paradisiaco sector, a un kilómetro de distancia de la cabecera parroquial, en un valle atractivo se encuentra la rustica vivienda tradicional del Sr. Pablo Castro de 75 años de edad, indígena nativo de este sector.

Se caracteriza por ser un hombre muy equilibrado, respetuoso con las prácticas de las pautas culturales de su cultura. Su filosofía, es decir su esquema de pensamiento gira en torno a la naturaleza mística y animizada. Para él, el sumak kawsay, depende de cómo el hombre se comporte con la madre naturaleza y de las manifestaciones culturales que se ponga en juego en los tiempos festivos y místicos tradicionales y católicos; del fiel cumplimiento de estas expresiones depende el éxito del ciclo agrícola, y vital. Por eso, al inicio del ciclo agrícola, en los tiempos de estiaje, en las cosechas, no faltaba las ceremonias de propiciación, agradecimiento o de liberación de las energías negativas. Manifiesta el entrevistado que, en la actualidad, para garantizar un buen año agrícola y vital, se tiene que cumplir con los dogmas de la iglesia católica, que consiste en salir a las romerías, de pasar las fiestas y de tener santos en cada casa, pasar misas etc.

En estos contextos de vivencia cultural cuenta que en su niñez acompañaba a su familia a las fiestas, de manera especial en las comunidades de la zona alta, es aquí en donde escuchó por varias veces interpretar la chirimía al maestro músico, situación que lo impactó y se motivó, actitud que llevaría más tarde a ser uno de los mejores músicos de chirimía de su zona.

Recuerda, que cuando tenía los quince años de edad, al escuchar el toque de la chirimía en la Fiesta de la Dolorosa de Suscal, pidió a su madre que comprará este

instrumento, ante este pedido, su madre se contacta con el maestro de la chirimía el Sr. Segundo Paucar originario de Ingapirca y la compra.

Sus dotes, de buen oído y la capacidad diferenciadora de los tonos, llevó a un rápido aprendizaje, convirtiéndose en el único maestro de la chirimía en su zona. Hasta entonces, llegaban a la zona baja maestros de la chirimía, en los tiempos de las fiestas católicas de Corpus y San Pedro, procedentes de Huayrapungu, La Tranca, Ingapirca y Sisid; lo que quiere decir que, su ritmo y sus melodías para cada tono heredó a los maestros de los lugares descritos.

Los tonos que lleva en su memoria son los siguientes:

- Venada.
- Jubaleña
- Samaritana
- Curikinga
- Borrega
- Jambaligeña
- Oso manso



Foto N.6:Pablo Castro,  
Chontamarca 2014  
Fotografía: Juan Solano

Del toque de este instrumento depende el juego ecuestre de la escaramuza. Cuenta que previo a su presentación los jinetes de la escaramuza tienen que concentrarse en la casa del prioste para repasar los diseños. El tiempo de los repasos depende del maestro músico. Al respecto la norma cultural dice, que los repasos se hace a las cuatro de la mañana; los jinetes deben estar en alerta, porque si el maestro de la chirimía emitió sus sonidos en el lugar del repaso y en caso de no estar todos, las normas culturales exige, que deben pagar multas, que consiste en traer licores u otras cosas para compartir en los días de fiesta.

(Castro, 2014)

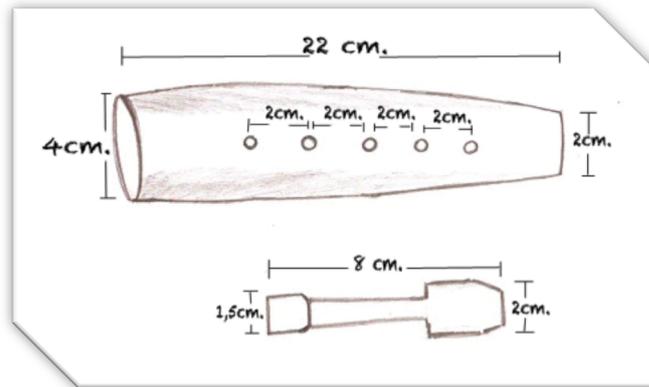


Grafico 5.: Chirimía del sr. Pablo Castro, Chontamarca 2014  
Gráfico Juan Solano

A continuación presento la morfología de su instrumento musical:

El maestro de Chirimia Pablo Castro dejó de ejecutar el instrumento; razón por la cual no se pudo registrar su música y por ende su notación musical.

### 3.5.2 Comunidad de Sisid

#### 3.5.2.1 Características geográficas y culturales de la zona

La milenaria comunidad de Sisid, pertenece a la parroquia Ingapirca del Cantón Cañar, se encuentra ubicada en la parte norte de la cabecera parroquial, a unos 7 kilómetros de distancia.

Es una comunidad constituía por un 90% de indígenas cuya lengua materna es el kichwa. Este grupo se caracteriza por su fuerte cohesión social, pese a que la intromisión de las sectas religiosas han pretendido debilitar, sin embargo, perdura esta férrea unidad. Este grupo cultural, expresa su otredad mediante su particular forma de vestir tanto del hombre como de la mujer, por su acento dialectal del kichwa, por las expresiones culturales que afloran en las fiestas tradicionales como el carnaval y las fiestas católicas.

La fuerte presión ejercida por el mundo globalizante, a la cual se enfrentan los migrantes nativos de esta comunidad en los países extranjeros, a los cambios de actitudes de los jóvenes que buscan ganarse espacios en el contexto de la sociedad



mestiza, y a la presión aculturizante de los distintos medios de comunicación, muchas de las expresiones culturales, tales como el ritual de matrimonio el

“Cuchunchi”, la danza de la “Chinuca”, la danza de la “Curiquingue”, la presencia del “Oso” en las fiestas religiosas mayores, los “Rukus”, la “Contra Danza”, el ritual de la cosecha el “Hahuay”, el juego de la “Escaramuza” va perdiendo su vigencia. Igual rumbo enfrenta la música tradicional y sus instrumentos; por ejemplo, la comunidad cuenta con un solo maestro de la chirimía. ¿Qué pasará, cuando fallezca?, si no se desarrollan iniciativas de transferencias musical a las nuevas generaciones, quedarán los recuerdos explicados a través de la historia.

Lo extraño es que pese a la existencia del maestro de la chirimía, el juego ecuestre de la escaramuza ya no practican en esta comunidad.

### **3.5.3 Maestro de la chirimía de la comunidad de Sisid**

En la comunidad de Sisid, en el sector Cullca Loma, ubicado en la parte Norte de la comunidad, vive el único maestro de la chirimía de esta comunidad, de 60 años de edad.

Cuenta el entrevistado, que heredó la habilidad musical de su extinto padre, Darío Tenesaca Morocho. Tayta Clemente, como lo dicen sus vecinos, comenta que desde la edad de 15 años acompañaba a su padre con el redoblante, es allí cuando no descuidó en escuchar los finos sonidos de la chirimía y sus ritmos ejecutados para cada tono. Con el apoyo de su padre fue identificandose con de la chirimía hasta que se sintió en capacidad de presentarse en las fiestas. Su primera presentación lo hizo en la comunidad de la Tranca bajo la estricta vigilancia de su padre. Desde esos tiempos se ha considerado como unos de los mejores maestros de la chirimía de la comunidad. En la actualidad es conocido por todas las comunidades del Cañar y Azuay que practican el juego de la escaramuza.

Recuerda haber estado en las siguientes fiestas católicas: San Antonio de Padua de la comunidad Quilloac, en la que fue invitado a tocar 8 años consecutivos, Jundu



Cucho un año, Hierba Buena dos años, Chontamarca, Zhud, Baños de Cuenca, Narancay y Biblian.

El Sr. Tenesaca ha compartido la siguiente información, como producto de su experiencia como maestro de la chirimía:

“En los momentos de jugar la escaramuza, son los guías quienes solicitan los tonos que quieren que interpreten.

Los ensayos de la escaramuza se hacen en la casa de los priostes. Los jinetes que juegan la escaramuza piden permiso al prioste, en el caso de no presentarse a la plaza de repaso, tiene que pagar una multa.

Para iniciar el juego de la escaramuza, primero piden permiso al síndico o al prioste, para hacer la presentación.

Estos bailes van desde las diez de la mañana hasta las tres de la tarde. En ese tiempo hay que diseñar por lo menos doce labores, el juego inicia con el tono de marcha, incluso con este tono salen a caballo haciendo sus diseños desde la casa del prioste. Cuando salen en desfile con el santo desde la casa del prioste se pide al maestro músico que entone chimpa calle, y viene las labores de parte de los jinetes. Cuando se va a llegar en la casa del síndico se cambia de tono (melodía) y se pide la plaza larga”. (Tenezaca, 2014)

Al día siguiente inicia con el tono pertinente para la entrega de la plaza. Luego los guías, llevan a sus compañeros para tomar su respectiva posición y para empezar con el juego. Se ubica el pukara<sup>30</sup> en el centro de plaza, conformado por el prioste y su esposa, síndico y la esposa, los maestros de ceremonia, el maestro músico y el santo. Entonces cuando está todo listo, los guías piden al maestro que entone el tono llamado Repartición, luego Salutación. Lo cierto es que para iniciar una nueva labor tienen que pedir permiso a los integrantes del pukara central. Luego piden al maestro músico, tonos para diseñar las respectivas labores el número *Cuatro, Juana Bonita, Yanga Venada, Oso Manso, Venada Extranjera, Curiquingue, María Rosa, Rosa Blanca, Flor de Malva, Venada de Cuatro Tukllas, Cruz, Torito, Mula, Marcha, la Recogida*, labor que se elabora como cierre del juego.

---

<sup>30</sup> Pukara: centro de la plaza conformado por músicos y priostes que dan el inicio al juego de la escaramuza.

Cuenta el informante que en Cuenca en la comunidad de Narancay, los organizadores piden que pasen a la iglesia a que el maestro músico entone la *Marcha, la Venada, Plaza Larga, Jubaleña* y por el último la Despedida.



Foto N.7: Clemente Tenezaca, Sisid 2014  
Fotografía: Juan Solano

Según la versión del informante, cuenta que los jinetes de la escaramuza, de manera especial los de la zona baja, se visten solo de blanco, camisa blanca y toallas; usan sombreros, a lado de Cuenca se visten a modo de policías, vestido de prendas azules. Fuera de Cañar no hay el Reto ni la Loa, estos personajes aparece en las comunidades

de Quilloac, Juncal, Zhud, Jundu Cucho, Hierba Buena, y la Tranca.

Cuenta que “desde que tuvo uso de razón hubo las siguientes fiestas como: culto, a San Antonio, Fiesta del Señor de los Milagro, Fiesta de San Pedro. En todas las fiestas hay los siguientes personajes: el juego de la escaramuza, damas, mama danza, ruku yayas. En la fiesta del Corpus, y de Carmen Octava, actuaban las cantoras, curiquingues con vestidos que simulaba a la curiquingue. Se disfrazaban del oso, que también bailan y hace labores, este personaje aparece también en la fiesta de Tres Reyes. El Oso siempre aparece con su domador. Las Chinucas es otra modalidad de danza, las personas que integran son hombres disfrazados de mujeres, se visten elegantes, se ponen sombrero bien arreglado, en el movimiento de sus pasos utilizan el pañuelo”. (Tenezaca, 2014)

Los rukus, también hacen muchas labores. Para que el ruku baile el maestro músico tiene que ser violinista. Entonces los rukus piden a los músicos los siguientes tonos: *Cambiada, Trenza, Coneja, Sambalenjeña, Culebra*. Bailan también la persona que pone la tropa, es decir, el responsable de organizar a los rukus.

### 3.5.3 Elaboración de la chirimía

La chirimía lo construye de un arbusto llamado Sarar, o Chachaco materia prima que solamente se puede encontrar en Yurac Pungu, cerca de Cuenca. La embocadura o la lengüeta de la chirimía, elabora de la caña denominada “shira” que

se la puede encontrar en las riveras del Río Chan chan, perteneciente a la Parroquia Tixán del cantón Alausí, provincia del Chimborazo.

Las melodías que interpreta son:

- Salutación
- Repartición
- Cruz
- Curikinga
- Borrega
- Rosa blanca
- Calle larga
- Venada extrajera
- Juana Bonita
- Oso Manso
- Despedida

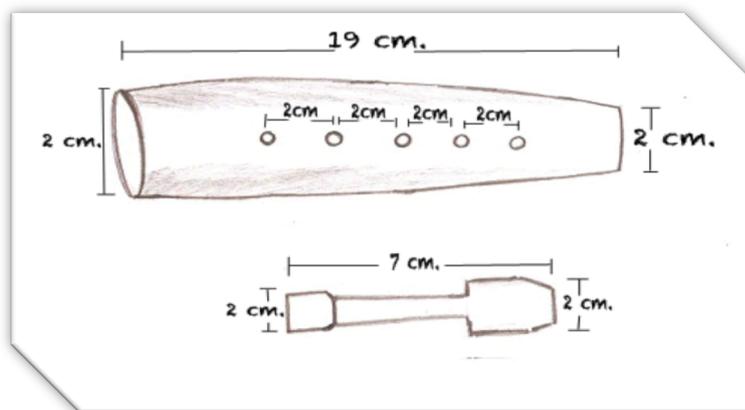


Grafico N. 6: Clemente Tenezaca, Sisid 2014  
Gráfico: Juan Solano

### 3.5.4 Notación musical

Adjunto las melodía interpretadas en la danza de la escaramuza por el Maestro Clemente Tenezaca,

Cabe recalcar que la mayoría disponen de una forma binaria (A-B), las mismas que se repite una y otra vez, hasta que las tropas terminen sus movimientos dancísticos en el juego de la escaramuza.

Para llamar la atención del guías y del redoblantero, el intérprete de la chirimía interpreta la siguiente melodía con el fin de tomar precaución e iniciar el acto.





# SALUTACIÓN

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla  $\Phi$

Interprete: Clemente Tenezaca

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

D.S. al Coda

D.S. al Coda

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 10: Salutación, Transcripción Juan Solano

# REPARTICIÓN

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla  $\Phi$

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

D.S. al Coda

D.S. al Coda

Partitura N. 11: Repartición, Transcripción Juan Solano

**CRUZ**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.



Partitura N. 12: Cruz, Transcripción Juan Solano

**CURIQUINGA**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.



Partitura N. 13: Curiquingue, Transcripción Juan Solano



# BORREGA

Chirimía Takikuna

Tradicional

Score

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

14

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 14: Borrega, Transcripción Juan Solano



# ROSA BLANCA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 15: Rasa blanca, Transcripción Juan Solano



# CALLE LARGA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

# VENADA EXTRANJERA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca



The musical score is written for Chirimía and Redoblante. It consists of three systems of staves. The first system shows the Chirimía part (treble clef, 6/8 time) and the Redoblante part (bass clef, 6/8 time). The second system shows the Chirimía part (treble clef, 6/8 time) and the Redoblante part (bass clef, 6/8 time). The third system shows the Chirimía part (treble clef, 6/8 time) and the Redoblante part (bass clef, 6/8 time). The score includes dynamic markings such as accents (>) and slurs. The Chirimía part is marked with 'Kushilla' and 'Fin 2da.'. The Redoblante part is marked with 'Redob.' and 'Redob.'. The score is attributed to Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 17: Venada Extranjera, Transcripción Juan Solano



# JUANA BONITA

Chirimía Takikuna

Tradicional

Score

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 18: Juana Bonita, Transcripción Juan Solano

# OSO MANSO

Chirimía Takikuna

Tradicional

Score

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

Partitura N. 19: Oso Manso, Transcripción Juan Solano

**DESPEDIDA**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca



The musical score is written for four parts: Chirimía, Redoblante, CHI., and Redob. The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 6/8. The Chirimía part is marked 'Kushilla' and the Redoblante part is marked 'Intérprete: Clemente Tenezaca'. The score consists of two systems of staves. The first system has four staves: Chirimía, Redoblante, CHI., and Redob. The second system also has four staves: Chirimía, Redoblante, CHI., and Redob. The Chirimía part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Redoblante part is a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The CHI. part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Redob. part is a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Partitura N. 20: Despedida, Transcripción Juan Solano

### 3.6.1 La chirimia en la parroquia Honorato Vásquez

#### 3.6.1.1 Características geográficas y culturales de la zona

*En este punto se debe manifestar que la información redactada a continuación es tomada del EQUIPO PDOP perteneciente al Gobierno Autónomo Decentralizado del Cantón Cañar.*

Honorato Vásquez es una de las 11 parroquias del cantón Cañar. La cabecera parroquial de Honorato Vásquez se encuentra a una distancia de 3 km, de distancia de la cabecera cantonal. Tiene una superficie aproximada de 9.435,38 has.

La parroquia Honorato Vásquez se compone de una cabecera parroquial con un área de 390,49 ha, aproximadamente; 13 comunidades con un área de 6.203,01 has; y una área comunal de una extensión de 2.604,40 ha (Cooperativa santa Rosa de Cochahuayco y que ahora se asientan las comunidades de san José de Cochahuayco y Santa Rosa de Cochahuayco).





### **3.6.1.3 Características geográficas y culturales de la comunidad Tranca**

La comunidad de La Tranca se encuentra localizada en parte sur de la cabecera parroquial. Jurídicamente pertenece a la parroquia Honorato Vásquez. Es una comunidad bilingüe ya que existen familias que hablan el kichwa y el castellano. Esta comunidad se configura a raíz de la aplicación de la Ley de Reforma Agraria y Colonización, es decir con la adjudicación de las haciendas que existieron en el sector, a favor de los trabajadores de la misma hacienda y de otras familias que llegaron de fuera.

#### **3.6.1.3.1 Caminos coloniales**

Nuestros abuelos contaban que los mayordomos enviaban remesas a Cuenca y tenían que viajar obligatoriamente cruzando largos caminos por cerros y pajonales.

La siguiente experiencia contada por Ramón Sotamba narra lo que había escuchado contar a sus antepasados en tiempos remotos. El camino iba por Mosquera, aquí vendían la chicha huevona, se servían y comían también. El camino pasaba por una torre y de allí en adelante era empedrado, se notaba claramente que se trataba del Camino del Inca. Indica que los administradores del proyecto del Bio-corredor tienen fijado el camino con mucha claridad.

#### **3.6.1.3.2 Los muleros o fleteros**

Los antiguos abuelos tenían mulares y caballos cuya finalidad era la de Transportar desde Yaguachi y Huigra productos como la paja toquilla y la sal. Desde las haciendas de Malal, Zhuya, Purubin, Chuchucán y Ger transportaban maíz, alverja, papas y trigo. Por el flete se pagaba una cierta cantidad de dinero que cubría el costo de vida de estas familias.



### **3.6.1.3.3 La Reforma Agraria**

En la comunidad de la Tranca en épocas remotas existía los huasipungos los mismos que consistía en el dominio de un grupo de peones de las haciendas que pertenecían a las congregaciones religiosas, como la Hacienda del Colegio, ubicado en la comunidad de la Tranca. Para la aplicación de la Reforma Agraria en las referidas haciendas llegó el Sacerdote Rubén Veloz, de Riobamba, en representación de los pobres. En su estadía alentó y animó a la gente para seguir en la lucha en contra del esclavismo, llevó a ciertas personas a un curso en Guaslán para que se preparen en liderazgo con el fin de romper el dominio que sufría la

comunidad indígena. Además dio a conocer la importancia de las Escuelas radiofónicas comandadas por Monseñor Leonidas Proaño. En lo posterior cada uno de estos aportes motivó a que los indígenas se organizaran y formaran las cooperativas.

### **3.6.1.3.4 Sistema de creencias**

En tiempos de luna tierna los nativos de esta comunidad se prohíben de: sembrar, deshierbar, aporcar, porque de hacerlo la sementera de papas va en vicio, es decir en los tubérculos crecen muchas venas sin dar frutos. Esto ocurre con las sementeras de maíz y papas.

No se lava la ropa en el quinto de día de luna porque se envejece rápido haciéndose perforaciones y cayendo hilachas.

En los tiempos de los abuelas/as, cuando la luna se volvía de color rojo (eclipse lunar) todos gritábamos enunciando epítetos como –vuelve luna María- se hacía sonar, latas, baldes, se castigaba a los perros, se asustaba a las gallinas, para que hicieran bulla.



### **3.6.1.3.5 El cuychi o arco**

El cuychi aparece por lo general en las Ciénegas, hay que tener cuidado porque puede seguir y puede causar desequilibrio en la salud.

- Cuando el arco iris aparece a un costado es para paramar.
- Cuando aparece al otro lado indica que inicia el tiempo de bonanza, esto ocurre cuando aparece siempre a lado occidental.
- Cuando aparece el arco iris en el charco de agua, de manera especial las mujeres no deben cruzar porque se desarrolla la bola macho o bola matriz en el vientre de la mujer.
- No se debe jugar en las tembladeras o Ciénegas, porque puede causar esta enfermedad, esto sucede cuando las mujeres están en su período menstrual.

### **3.6.1.3.6 Agricultura**

El ciclo agrícola de la papa, en épocas pasadas iniciaba en el mes de mayo y octubre, en la actualidad el ciclo de la papa es relativo al interés del agricultor lo que quiere decir que no depende de tiempos exclusivos.

El ciclo agrícola del maíz, en tiempos anteriores iniciaba en el mes septiembre y octubre, coincidía con las fiestas del 8 de septiembre y se prolongaba hasta la fiesta de Navidad. En la actualidad se siembra en cualesquier tiempo.

Las variedades de papas que sembraban los abuelos de las generaciones pasadas son: yutu chaucha, chuccha negra, rabo de chanco, chiyu, la suscaleña, carrizo, super chola, la bolona, la papa blanca.

Entre las variedades de melloco tenemos: gallo rojo, amarillo.

Las variedades de la mashua son: la chaucha mashua, rodilla de cristo.

La mejor carne y manteca de chanco se obtiene si se alimenta con la mashua y las ocas a los chanchos.



Las variedades de las ocas: la negra, para el cocinado y la amarilla para la sopa.

Uno de los platos tradicionales en comida es el dulce de chawar mishki con arroz de cebada, batido con huevos. (Tixi, 2014)

El mote hecho un locro de cuy llamado “zhuyu” para preparar este plato, se lavan los intestinos del cobayo y se pone a cocinar.

### **3.6.1.3.7 Antroponimias**

Es una comunidad de reciente formación, se asientan las siguientes familias: Tacuri, Allayco, Tixi, Ganshi Fajardo, Lazo, Somtaba, Buñay, Bermejo, Camas, Padilla, Ortiz, Capero, Sanango, Villa, Tenelema, Arcentales, Caizan, Cusmicayzan, Aguayza, Guamán, Tenesaca y Flores. (Tacuri, 2014)

### **3.6.1.3.8 El maestro de la chirimía de la comunidad de la Tranca**

En esta comunidad cargada de historias que giran en torno a la configuración de la comunidad y de tradiciones reconfiguradas en los distintos tiempos acontecimentales, vive uno de los legendarios hombres indígenas, se trata del Sr. Manuel Antonio Morocho Zhao, de 70 años de edad. Tayta Manuel, nombre genérico con el que le conocen, es el único maestro de la chirimía; la calidad del caracterizado como el mejor maestro de la chirimía que tiene el cantón Cañar, el sonido que emite, los distintos tonos, la literatura que cuenta sobre la escaramuza, su recorrido como maestro de chirimía a nivel de las provincias de Cañar y Azuay, aseveran ser el mejor.

Tayta Manuel comenta que empezó a interpretar la chirimía a la edad de 12 años. Comenta que desde muy niño participaba en las fiestas como rukuyaya, allí escuchó y observó al maestro de la chirimía, Don Víctor Juncal que venía contratado de Cuenca para hacer jugar la escaramuza<sup>31</sup> en las fiestas de la comunidad de La

---

<sup>31</sup> Juego equestre que se realiza en diferentes festividades religiosas del Cantón Cañar que consiste en el dominio de los movimientos del caballo. Cada uno de los jinetes mediante el dominio de estos movimientos forman figuras representativas para la cultura cañari como la flor de malba, curiquingue, juana bonita, jubaleña, venada, etc. esto se desarrolla en la plaza central de la comunidad.

Tranca. Cuenta que le impactó los sonidos y le motivo tanto que trató de grabar los sonidos, para lo cual dice que la mejor estrategia fue los silbos, “tuve la capacidad de imitar a través de este recurso todos los tonos escuchados por el maestro de la chirimía; mientras recorría los fríos caminos en las madrugadas, tenía la costumbre de silbar y de manera exclusiva los tonos de la chirimía.” Cuenta como anécdota que en una fiesta de la comunidad debía llegar el maestro de la chirimía y no llegaba; entonces los guías mayores de la escaramuza ecuestre pidieron que silbara los tonos que sabía para jugar y ante este pedido “hice jugar la escaramuza a través de los silbos”. Posteriormente compra una chirimía a un maestro de la ciudad de Cuenca. Dice que entonar ya no era un problema solo era poner en práctica el silbo a la chirimía. Son 58 años que acompaña con la chirimía en las diferentes fiestas de las comunidades cañaris.

Recuerda haber conocido a otros maestros de la chirimía como a Don Manuel Quishpi; Leopoldo Morocho y Víctor Juncal. (Morocho, 2014)

A continuación enlisto los tonos interpretados en la chirimía durante la entrevista:

- Repartición
- Curiquingue
- Juana Bonita
- Torcaza
- La venada
- Jubaleña
- Rosa Blanca
- Numero Tres
- Cruz
- Recogida



Foto N.8: Manuel Morocho, Tranca 2014  
Fotografía: Juan Solano

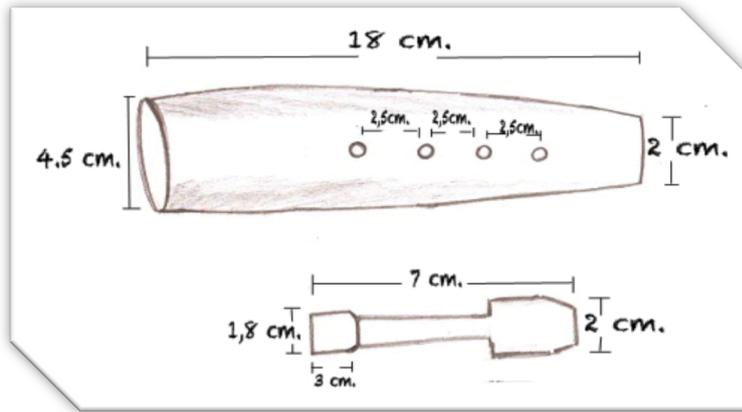


Grafico N. 8: Chirimía del señor Manuel Morocho, Tranca 2014

### 3.6.2 Notación Musical

**REPARTICIÓN**

Chirimía Takikuna Tradicional

Interprete Manuel Antonio Morocho Shao

Score

Kushilla

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.



Partitura N. 21: Repartición, Transcripción Juan Solano



# TORCAZA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

The score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems of staves. Each system includes a Chirimía staff (treble clef), a Redoblante staff (percussion clef), and a CHI. staff (treble clef). The Chirimía part has a melodic line with some grace notes and a triplet in the first system. The Redoblante part has a rhythmic pattern with slurs and repeat signs. The CHI. part has a melodic line with some grace notes. Measure numbers 6, 11, and 16 are indicated at the start of each system.

Juan C. Solano Ch.

2

TORCAZA

CHI.

Redob.

This block shows the continuation of the score for the CHI. and Redob. parts. The CHI. staff (treble clef) has a melodic line with a grace note and a slur. The Redob. staff (percussion clef) has a rhythmic pattern with slurs and repeat signs. Measure number 21 is indicated at the start of the system.

Partitura N. 23: Torcaza, Transcripción Juan Solano



# CURIQUINGA

Chirimía Takicuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Score

Kushilla

Chirimía

Redoblante

5

CHI.

5

Redob.

9

CHI.

9

Redob.

13

CHI.

13

Redob.

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four systems of staves. Each system has a Chirimía staff (treble clef) and a Redoblante staff (bass clef). The Chirimía part is a melodic line with some grace notes and a triplet in the first system. The Redoblante part provides a rhythmic accompaniment with a triplet in the first system and slash marks indicating rests in subsequent systems. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 22: Curiquina, Transcripción Juan Solano



# VENADA

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Score

Kushilla

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four systems of staves. The first system shows the Chirimía and Redoblante parts. The Chirimía part starts with a rest followed by a series of eighth and quarter notes. The Redoblante part starts with a double bar line and a 6/8 time signature, followed by a triplet of eighth notes and then rests. The second system shows the CHI. part starting with a rest and then playing eighth notes, and the Redob. part with rests. The third system shows the CHI. part playing eighth notes and a quarter note, and the Redob. part with rests. The fourth system shows the CHI. part playing eighth notes and quarter notes, and the Redob. part with rests.

Juan C. Solano Ch.



2 Venada

17  
CHI.

17  
Redob.

21  
CHI.

21  
Redob.

25  
CHI.

25  
Redob.

Partitura N. 25: Venada, Transcripción Juan Solano

# JUANA BONITA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimía

Redoblante

6  
CHI.

6  
Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 24: Juana Bonita, Transcripción Juan Solano



# JUBALEÑA

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Score

Kushilla

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 26: Jubaleña, Transcripción Juan Solano



# ROSA BLANCA

Score

Chirimía Takicuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimía

Redoblante

CHI.

Redob.

The musical score is written in 6/8 time and B-flat major. The Chirimía part (top staff) begins with a rest followed by a melodic line: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The Redoblante part (middle staff) consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplet markings: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The CHI. part (bottom staff) starts with a rest, then a melodic line: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The Redob. part (bottom-most staff) is identical to the Redoblante part.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 27: Rosa Blanca, Transcripción Juan Solano



# NUMERO 3

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Interprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimía

Redoblante

5

CHI.

5

Redob.

10

CHI.

10

Redob.

15

CHI.

15

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Partitura N. 28: Numero 3, Transcripción Juan Solano



# CRUZ

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'CRUZ'. It features four staves: Chirimia (top), Redoblante (second), CHI. (third), and Redob. (bottom). The Chirimia staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The Redoblante and Redob. staves are in a drum notation style with a 6/8 time signature. The CHI. staff is in treble clef with a key signature of one flat. The score includes a 'Kushilla' section and a final double bar line. The Redoblante and Redob. parts feature complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes.

Partitura N. 29: Cruz, Trascrición Juan Solano

# RECOGIDA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Intérprete Manuel Antonio Morocho Shao

Kushilla

Chirimia

Redoblante

CHI.

Redob.

Juan C. Solano Ch.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'RECOGIDA'. It features four staves: Chirimia (top), Redoblante (second), CHI. (third), and Redob. (bottom). The Chirimia staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The Redoblante and Redob. staves are in a drum notation style with a 6/8 time signature. The CHI. staff is in treble clef with a key signature of one flat. The score includes a 'Kushilla' section and a final double bar line. The Redoblante and Redob. parts feature complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes.

Partitura N. 30: Recogida, Trascrición Juan Solano

Dada la importancia del Juego de la escaramuza en diversas festividades del cantón Cañar, adjunto los gráficos que representan las figuras que se elaboran con el recorridos de los caballos cortesía del señor Belisario Ochoa

### 3.6.3 Gráficos de los movimientos de las tropas en el juego de la escaramuza.

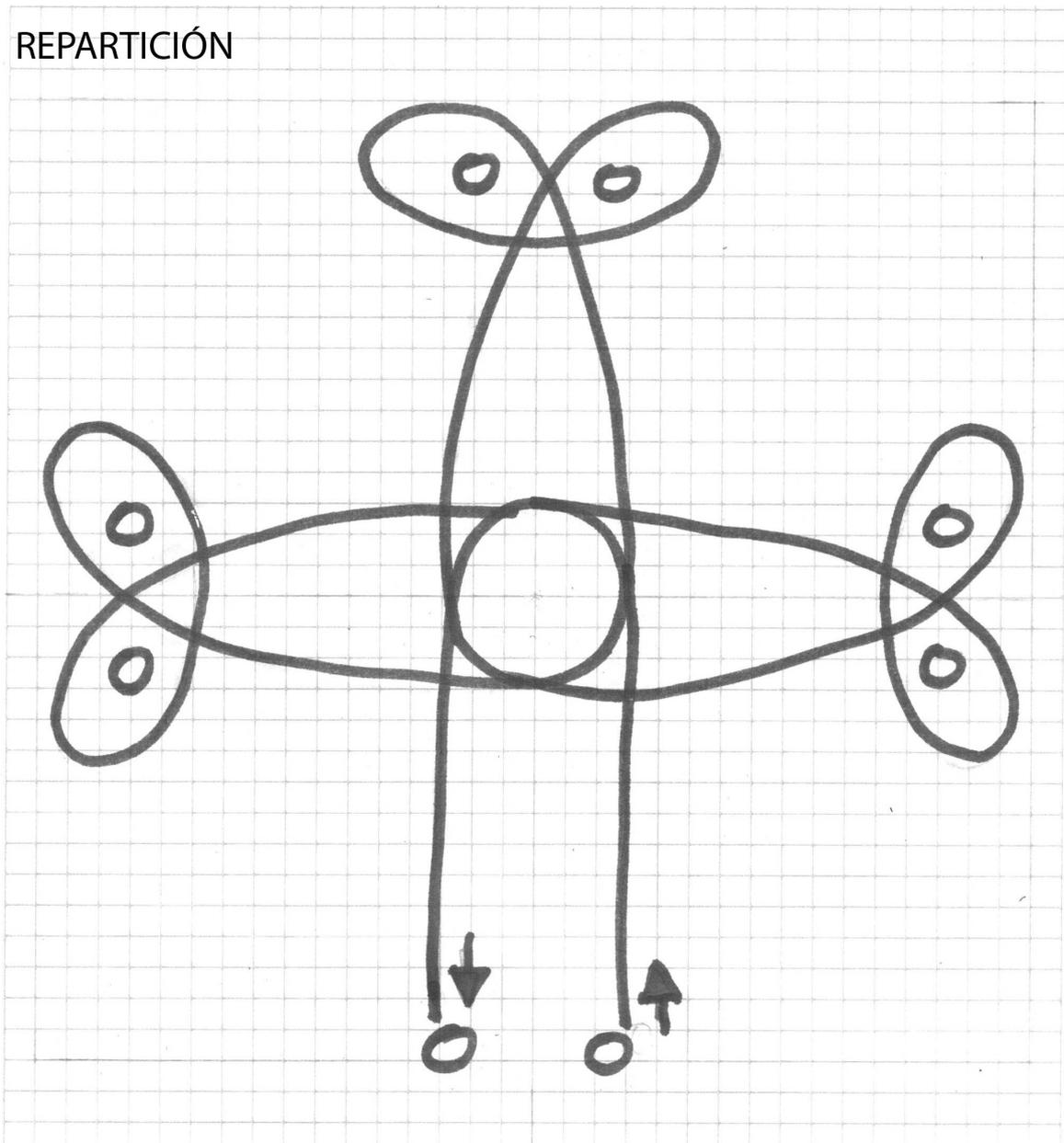


Grafico N.9: Repartición, Belisario Ochoa 2014

# SALUDO

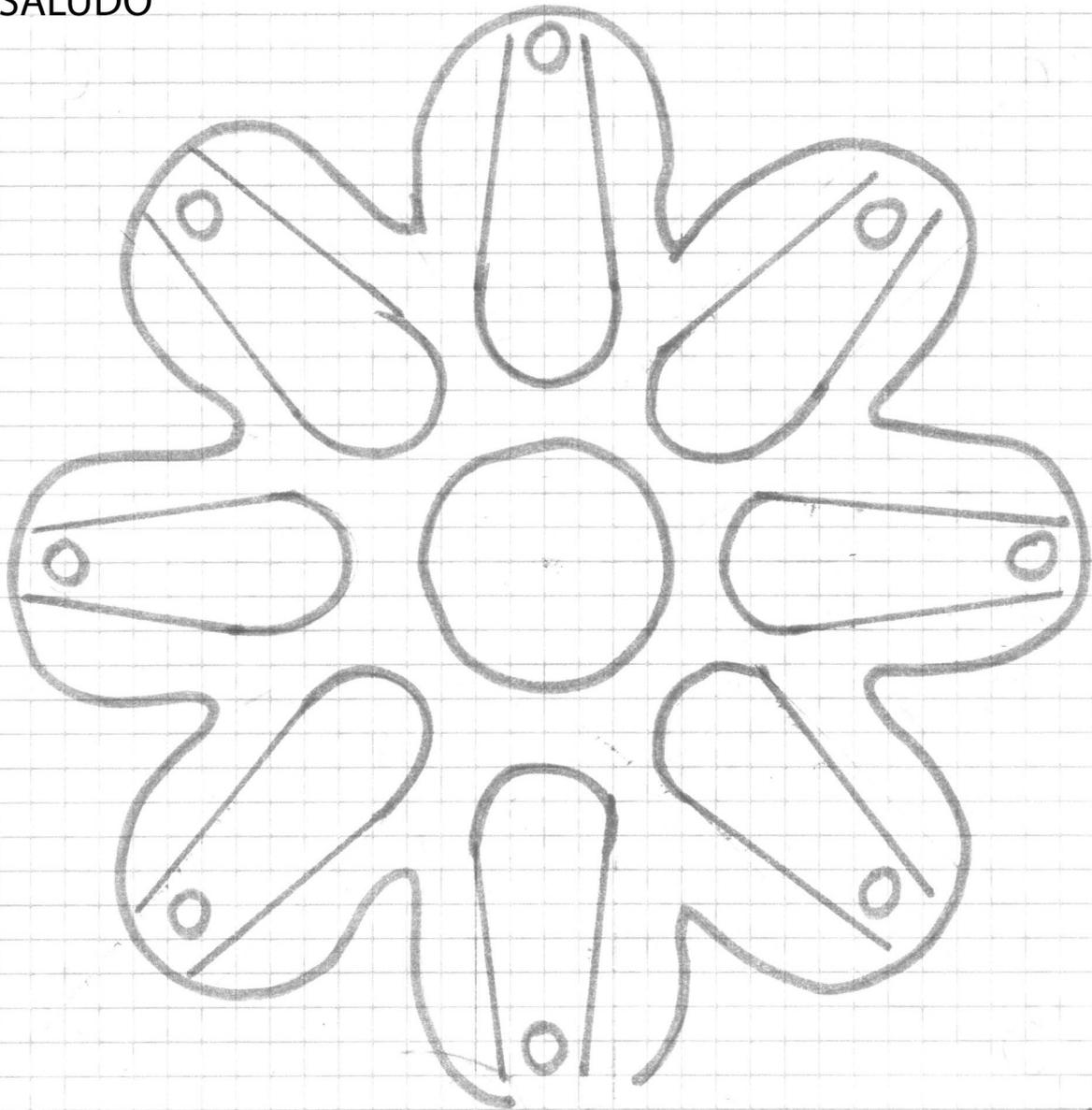


Grafico N.10: Saludo, Belisario Ochoa 2014

# CURIQUINGUE

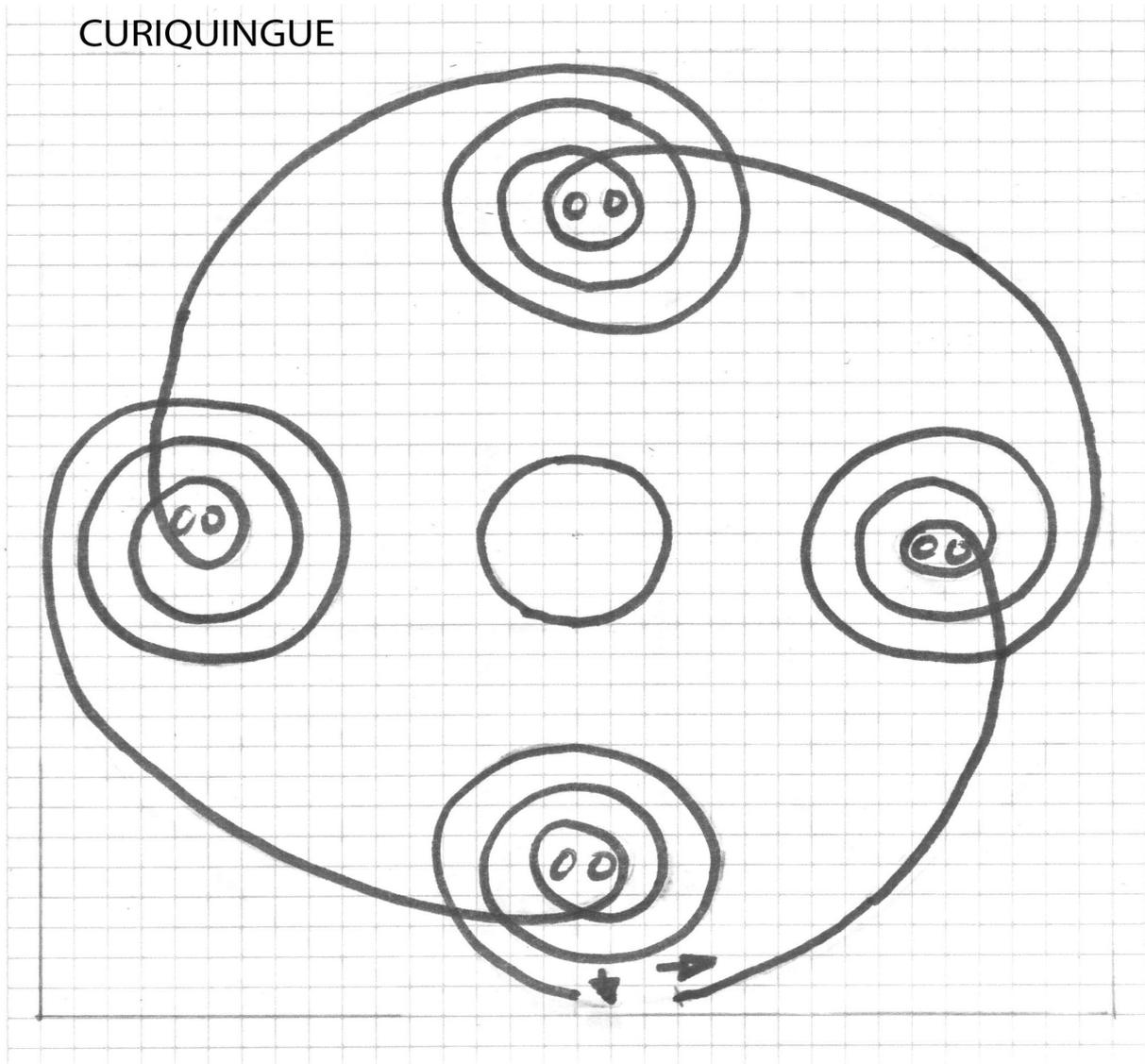


Grafico N.11: Curiquingue, Belisario Ochoa 2014

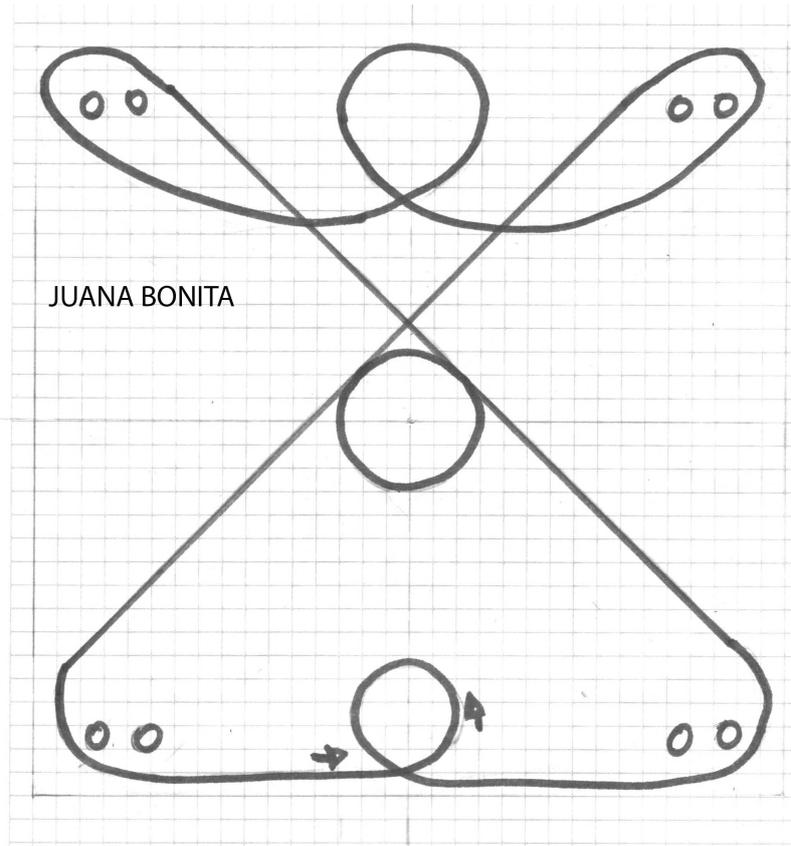


Grafico N. 12: Juana Bonita, Belisario Ochoa 2014

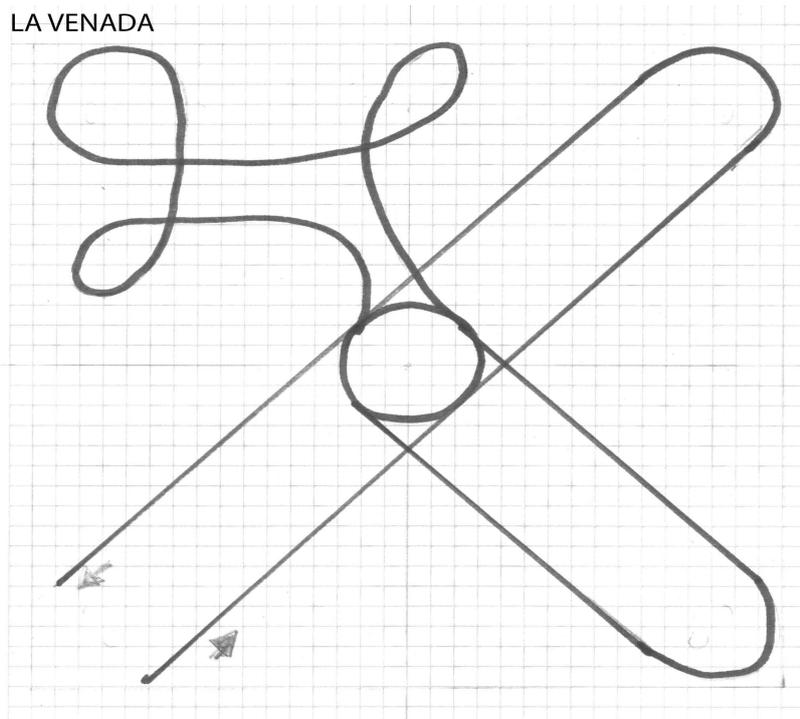


Grafico N. 13: La venada, Belisario Ochoa 2014

# LA TORCAZA

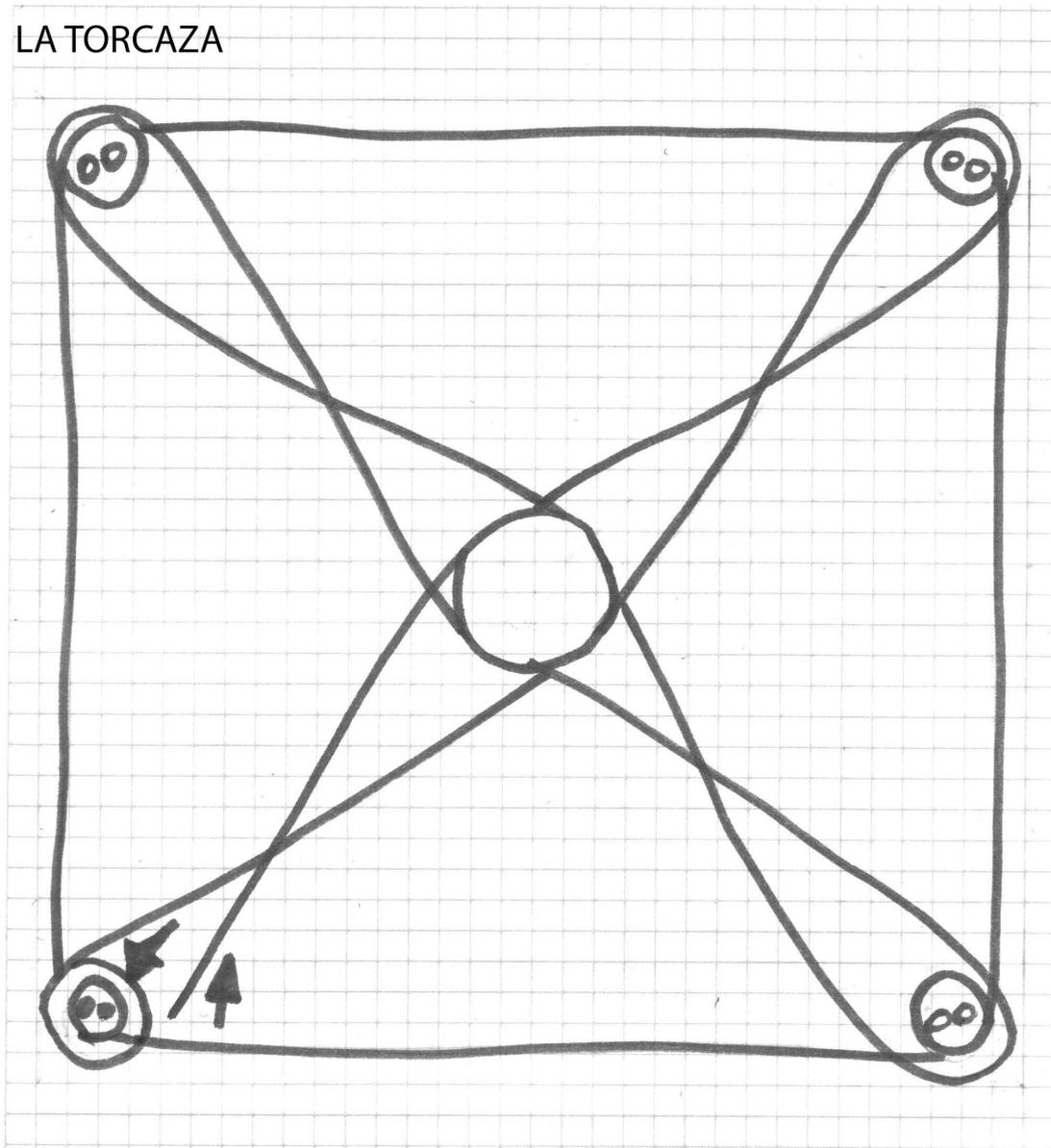


Grafico N. 14: La torcaza, Belisario Ochoa 2014

JUBALEÑA

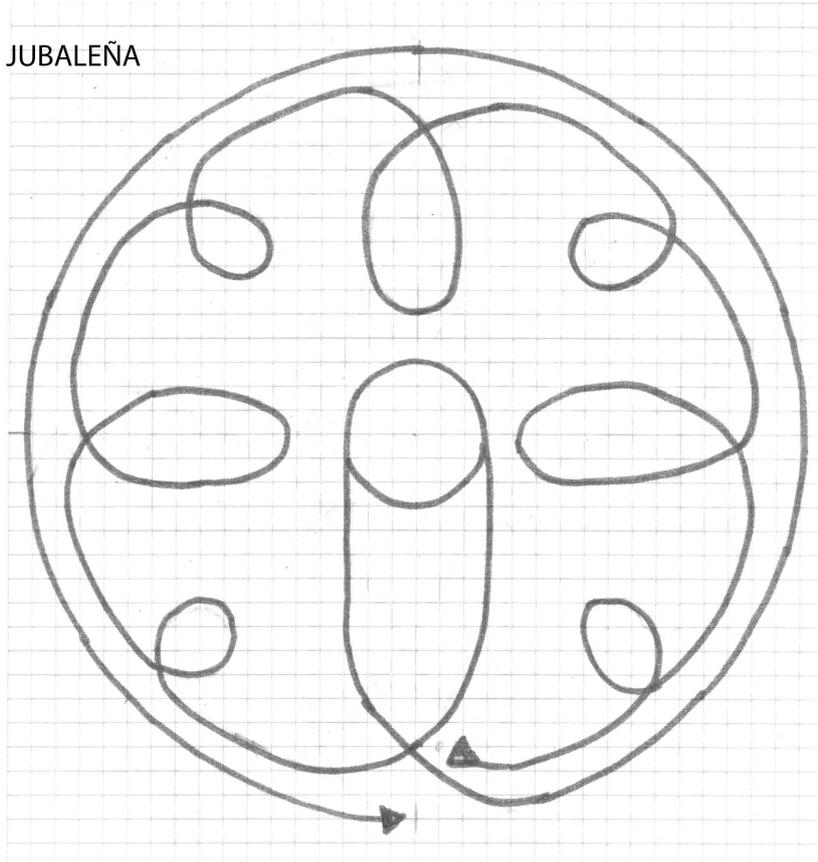


Grafico N. 15: Jubaleña, Belisario Ochoa 2014

NÚMERO TRES

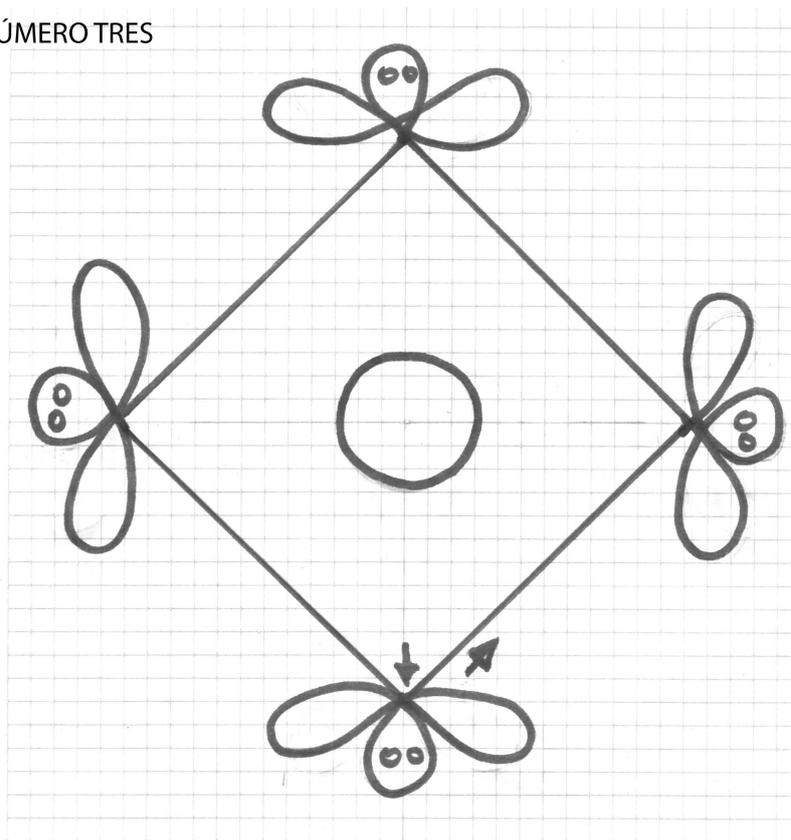


Grafico N.16: Numero 3, Belisario Ochoa 2014

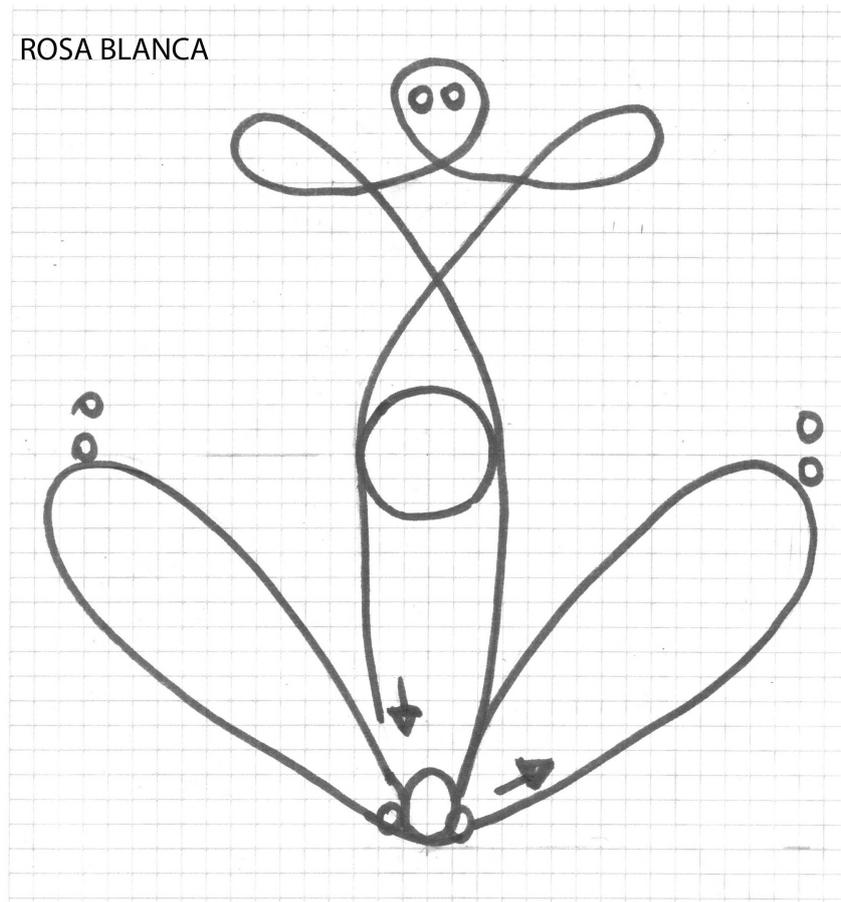


Grafico N. 17: Rosa blanca, Belisario Ochoa 2014

## CAPITULO IV

### ANÁLISIS MUSICAL

#### 4.1 CHIRIMÍA

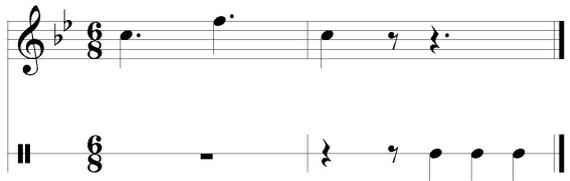
A continuación se realiza el análisis musical de las interpretaciones realizadas por el sr. Clemente Tenezaca, pues desde mi punto de vista es el interprete que conserva los motivos melódicos tradicionales de los Cañaris, ya que existe una gran similitud con las melodías ancestrales interpretados en otros instrumentos musicales como el pingullo y las flautas ancestrales cañaris. Se debe aclarar que las dos primeras melodías tomadas para el análisis son del interprete Manuel Morocho, pues las melodías “Llamada” y “Llamado a culminación” se repiten al inicio y al final en forma independiente en cada una de las danzas de la escaramuza.

LLAMADA  
Chirimia Takikuna Tradicional  
Interprete Manuel Antonio Morocho Shao

Score

Chirimia

Redoblante



#### 4.1.2 Análisis.

La serie de notas musicales empleados en esta melodía son:

Do-Fa

La melodía denominada “Llamada” dispone de 2 compases, siendo la unidad de tiempo la  Melódicamente entre el compas uno y el dos interactúan en forma de pregunta y respuesta el intervalo creado entre las notas do y fa es una 4ta justa, mientras que la rítmica de las corcheas del redoblante reafirma la respuesta del ultimo compas de la chirimía.

## LLAMADO A CULMINACION

Score

Chirimia Takikuna

Tradicional

Interprete Manuel Antonio Morocho Shao



### 4.1.3 Análisis.

La serie de notas musicales empleado en esta melodía es:

Do-Fa-Lab

La melodía denominada “Llamada a culminación” dispone de 6 compases, siendo la unidad de tiempo la  el intervalo melódico dominante en los 6 compases es la 4ta justa. En los compases 1 y 4 compas se puede notar claramente un contratiempo rítmico producido por el .

## SALUTACION

Score

Chirimia Takikuna

Tradicional

Interprete: Clemente Tenezaca



Musical score for Salutacion, showing two staves. The first staff is for Chirimia and the second is for CHI. Both staves have a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The Chirimia staff starts with a 'Kushilla' symbol and contains 8 measures: 1. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 2. quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; 3. quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4; 4. quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3; 5. quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3; 6. quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2; 7. quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2; 8. quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. The CHI staff contains 8 measures: 1. quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; 2. quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; 3. quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4; 4. quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3; 5. quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3; 6. quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2; 7. quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2; 8. quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2.

### 4.1.4 Análisis.

La serie notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Eb-Fa-Sol-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 4) (Frase 2 del compas 5 a 8), la línea melódica empleada en esta canción es muy singular, ya que tiene un movimiento intervalico ascendente y descendente.

Ascendente:

- ✓ Do a Mib Intervalo de 3m



- ✓ Mib a Sol Intervalo de 3m

Descendente:

- ✓ Sol a FA Intervalo de 2 M
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J

**REPARTICIÓN**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Intérprete: Clemente Tenezaca

Score

Chirimia Kushilla

CHI. 6

CHI. 13 D.S. al Coda

#### 4.1.5 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Lab-Sib (escala Pentafónica)

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compás 1 a 5) (Frase 2 compás 6 a 9), luego crea una re exposición de la primera frase.

En la primera frase de esta obra el movimiento interválico es ascendente y descendente.

Ascendente:

- ✓ Do a Fa Intervalo de 4J
- ✓ Fa a Lab Intervalo de 3m

Descendente:

- ✓ Lab a Fa Intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J

Mientras que en la frase 2 es evidente la dominación de los intervalos de 2da menor descendente.

**CRUZ**  
Chirimía Takikuna

Score Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía 

CHI. 

#### 4.1.6 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de D<sup>o</sup>M, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 5) (Frase 2 del compas 6 a 12).

En la primera frase el movimiento intervalico es:

Ascendentes:

- ✓ Fa a La b Intervalo de 3 m
- ✓ Do a Sol Intervalo de 5J

Descendentes:

- ✓ Sol a Fa Intervalo de 2 M
- ✓ La a Fa Intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J

Frase 2

Ascendentes:

- ✓ Do a Mi b intervalo de 3m
- ✓ Mib a Do intervalo de 6ta M
- ✓ Do a Sib Intervalo de 7m

## Descendentes:

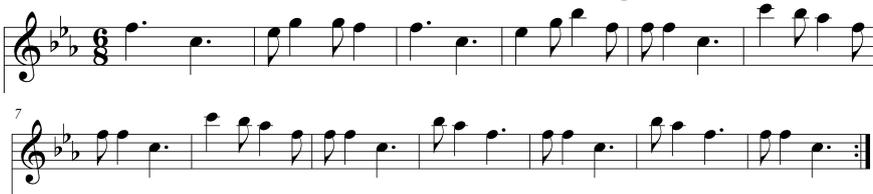
- ✓ Do a Sib Intervalo de 2m
- ✓ Sib a La Intervalo de 2m
- ✓ La a Fa Intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J

**CURIQUINGA**  
Chirima Takikuna Tradicional

Score

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía



CHI.

**4.1.7 Análisis.**

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compás 1 a 5) (Frase 2 del compas 6 a 13).

En la primera frase el movimiento interválico es:

## Ascendentes:

- ✓ Mib a Sol Intervalo de 3 M
- ✓ Do a Mib Intervalo de 3m
- ✓ Sol a Sib Intervalo de 3m

## Descendentes:

- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J
- ✓ Sol a Fa Intervalo de 2m



- ✓ Sib a Fa Intervalo de 4J

Frase 2

Ascendentes:

- ✓ Do a Do 8va intervalo de 8vaJ
- ✓ Do a Sib intervalo de 7m

Descendentes:

- ✓ Do a Sib Intervalo de 2m
- ✓ La a Fa Intervalo de 2M
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J

**BORREGA**

Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Score

Chirimía 

CHI. 

CHI. 

**4.1.8 Análisis.**

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 7) (Frase 2 del compas 8 a 16).

En la primera frase el movimiento interválico es:

Ascendente:

- ✓ Eb a Sol intervalo de 3M
- ✓ Do a Mib intervalo de 3m
- ✓ Eb a Sol intervalo de 3M



- ✓ Fa a Lab intervalo de 3m

Descendente:

Sol a Fa intervalo de 2m

Fa a Do intervalo de 4J

Lab a Fa intervalo de 3m

Frase 2

Ascendente:

- ✓ Do a Sib Intervalo de 2m
- ✓ Do a Sol Intervalo de 5J
- ✓ Sol a Sib Intervalo de 3m
- ✓ Fa a Lab Intervalo de 3m

Descendentes:

- ✓ Sib a Lab Intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa Intervalo de 3m
- ✓ Sib a Fa Intervalo de 4J
- ✓ Fa a Do Intervalo de 4J
- ✓ Sol a Fa Intervalo de 2M

# ROSA BLANCA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía

CHI. <sup>7</sup>

CHI. <sup>13</sup>

CHI. <sup>19</sup>

#### 4.1.9 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por dos frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 11) (Frase 2 del compas 13 a 20).

En la primera frase el movimiento interválico es:

Ascendente:

- ✓ Do a Sib 8va arriba intervalo de 7m
- ✓ Do a Eb intervalo de 3m

Descendente:

- ✓ Do a Lab intervalo de 3M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J
- ✓ Sol a Fa intervalo de 2M

Frase 2

Ascendente:

- ✓ Do a Sol intervalo de 5J
- ✓ Do a Sib 8va arriba intervalo de 7m

Descendentes:

- ✓ Sol a Fa intervalo de 2M
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J
- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M

**CALLE LARGA**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Score

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía 

CHI. 



#### 4.1.10 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es ternaria, compuesta por 3 frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 7) (Frase 2 del compas 9 a 17 y Frase 3 del compas 19 al 26).

En la primera frase el movimiento interválico es:

Ascendente:

- ✓ Do a Sib intervalo de 7m

Descendente:

- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4 J

Frase 2:

Ascendente:

- ✓ Do a sol intervalo de 5J
- ✓ Do a Mib intervalo de 3m
- ✓ Mib a Sol intervalo de 3M
- ✓ Sol a Lab intervalo de 2m

Descendente:

- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J

Frase 3:

Ascendente:

- ✓ Do a Mib intervalo de 3m
- ✓ Mib a Do intervalo de 3m
- ✓ Mib a Sol intervalo de 3m
- ✓ Sol a Sib intervalo de 3m

Descendente:

- ✓ Do a Sib intervalo de 2m
- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J

## VENADA EXTRANJERA

Score

Chirimía Takikuna

Tradicional

Kushilla

Intérprete: Clemente Tenezaca



The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a time signature of 6/8. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Chirimia' and contains the main melody. The second staff is labeled 'CHI.' and contains a second melodic line starting at measure 6, with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'Fin 2da.'. The third staff is also labeled 'CHI.' and continues the second melodic line starting at measure 13. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

### 4.1.11 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do- Fa-Lab-Sib



Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por 2 frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 9) (Frase 2 del compas 10 a 19 y Frase 3 del compas 19 al 26).

En la primera frase del movimiento interválico es:

Ascendente:

- ✓ Do a Fa intervalo de 4J
- ✓ Do a Sib intervalo de 7m

Descendente:

- ✓ Fa a Do intervalo de 4J
- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa 3m
- ✓ Do a Sib intervalo de 2M

Frase 2:

Ascendente:

- ✓ Do a Mib intervalo de 3m
- ✓ Eb a Do intervalo de 5J
- ✓ Sib a Do intervalo de 2M
- ✓ Fa a Sib intervalo de 4J
- ✓ Do a Fa intervalo de 4J

Descendente:

- ✓ Do a Sib intervalo de 2m
- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3M

Score

## JUANA BONITA

Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía 

CHI. 

### 4.1.12 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Fa-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra monotemática, compuesta por 1 frases melódica que se repite en forma constante.

Movimiento interválico.

Frase 1:

Ascendente:

- ✓ Do a Sib intervalo de 7m
- ✓ Do a lab intervalo de 4 J

Descendente:

- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J

Score

## OSO MANSO

Chirimia Takikuna Tradicional

Kushilla Interprete: Clemente Tenezaca

Chirimia 

CHI. 

CHI. 



#### 4.1.13 Análisis

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es binaria, compuesta por 2 frases melódicas (Frase 1 compas 1 a 4) (Frase 2 del compas 5 a 14).

En la primera frase el movimiento intervalico es:

Ascendente:

- ✓ Do a Sol intervalo de 5J
- ✓ Fa a Lab intervalo de 3m

Descendente:

- ✓ Lab a Mib intervalo de 4J
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J

Frase 2:

Ascendente:

- ✓ Do a Mib intervalo de 4J
- ✓ Mib a Do intervalo de 6M
- ✓ Fa a Lab intervalo de 3m
- ✓ Do a Sib intervalo de 7m

Descendente:

- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J
- ✓ Sol a Fa intervalo de 2M

**DESPEDIDA**  
Chirimía Takikuna Tradicional

Kushilla Intérprete: Clemente Tenezaca

Chirimía



CHI.



#### 4.1.14 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Do-Fa-Lab-Sib

Esta melodía se interpreta en la tonalidad de Dom, la forma musical de esta obra es monotemática, compuesta por 1 frases melódicas que se repite de forma constante.

Movimiento interválico.

Frase 1:

Ascendente:

- ✓ Do a Sib intervalo de 7m
- ✓ Do a Fa intervalo de 4J

Descendente:

- ✓ Sib a Lab intervalo de 2M
- ✓ Lab a Fa intervalo de 3m
- ✓ Fa a Do intervalo de 4J

#### 4.1.15 Observaciones

En la mayoría de las melodías interpretadas en la chirimía es notorio el constante uso de 3m y 4J. Además se nota la escasez de 7mas y 6tas.

La rítmica dominante es  pues se puede observar el uso de esta rítmica en casi todas las melodías.

La serie Do-Mib-Fa-Sol-Lab-Sib, es empleada en las interpretaciones denominadas Calle larga, Rosa blanca, Borrega, Curiquingue, y Cruz.



La serie Do- Fa-Lab-Sib es empleada en las melodías Despedida, Venada extranjera y Juana bonita.

La serie Do- Mib –Fa-Lab-Sib se emplea en la melodía Repartición

La serie Do-Mib-Fa-Sol-Sib se emplea en la melodía Salutación.

Se debe aclarar que la melodía “Salutación” concuerda con la estructura de la escala pentafónica andina mencionada por el investigador Segundo Luis Moreno, (1972 Pag. 75), además se debe agregar que en la melodía “Repartición” existe una breve alteración en la nota Lab, ya que para formar parte de la clasificación pentafónica debería ser remplazada por la nota musical sol, pero al realizar el cambio mencionado la melodía cambia bruscamente saliendo por completo del contexto melódico, por tal motivo es mejor conservar la nota original, sin embargo a esta serie también se la debe considerar como parte de la pentafonía andina.

#### 4.2 BOCINA.

En las siguientes páginas se realizará el análisis musical de las melodías interpretadas por el Sr. Pablo Mayancela, se le ha considerado a este intérprete ya que emplea el Guarumbo para emitir los sonidos de la bocina.

**MULA SHAYKUSHKA**

Score Huarubo Takikuna Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo 

Juan C. Solano Ch.

#### 4.2.1 Análisis.

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Re-Fa#-La



La forma de esta melodía musical es monotemática, compuesta por 1 frase melódica que se repite de forma constante.

Intervalos empleados:

Movimientos interválicos:

Ascendentes:

- ✓ Re a Fa# intervalo de 2M
- ✓ La a La 8va intervalo de 8J

Descendentes:

- ✓ La a Re intervalo de 5J
- ✓ Fa a Re intervalo de 3m
- ✓ Re a La intervalo de 4J

## CUCHUNAYAN KAYAPA

Score

Huarubo Takikuna Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo

Juan C. Solano Ch.

### 4.2.2 Análisis

La serie de notas musicales empleadas en esta melodía son:

Re-Fa#-La

La forma de esta melodía musical es monotemática, compuesta por 1 frases melódicas que se repite de forma constante.

Intervalos empleados:

Movimientos interválicos:

Ascendentes:

- ✓ La a Fa# intervalo de 6M
- ✓ La a La8va intervalo de 8J



Descendente:

- ✓ Fa# a Re intervalo de 3M
- ✓ Re a La intervalo de 4J
- ✓ La a Fa# intervalo de 6M

## TORO BAROSO

Score

Huarumbo Takikuna

Interprete: Pablo Mayancel  
Tradicional

Huarumbo



- ✓ Do a Sol# intervalo de 4J

### Frase 2

#### Ascendente:

- ✓ Re a La intervalo de 5J
- ✓ La a Re intervalo de 4J
- ✓ Re a Fa# intervalo de 3M

#### Descendente:

- ✓ Fa# a Re intervalo de 3M
- ✓ La a La 8va intervalo de 8J

### Frase 3

#### Ascendente:

- ✓ La a Fa# intervalo de 7m
- ✓ La a La 8va. intervalo de 8J

#### Descendente:

- ✓ Re a La intervalo de 4J
- ✓ Fa# a Re intervalo de 3M

Como conclusión del análisis musical de la bocina se manifiesta lo siguiente:

Los intervalos musicales de mayor repetición en las tres melodías son las 4J, 5J y 8J. En la melodía 3 tenemos la presencia de una 7dis que da un color único a la melodía, demostrando que dentro de la armonía andina desde tiempos remotos ya existía este tipo de disonancias melódicas. Las serie musicales utilizada en las melodías “chuchunayan kayapa” y “mula shaykushka” son las mismas, pues emplean las notas musicales Re-Fa#-La. En la melodía 3 denominada “Toro Barroso” encontramos nuevas notas musicales agregadas a las anteriores, notando el siguiente cromatismo entre las notas musicales Fa-Fa#-Sol.

La melodía “Chuchunayan kayapa” es una melodía muy distintiva, pues tiene acentos rítmicos muy diferentes al pentagrama musical kañari de la actualidad, afirmo que esta melodía es muy similar a las melodías pentafónicas empleadas por



nuestros ancestros en las festividades de la cosecha conocida como el “Jahuay”. Notamos además que en la melodía denominada “Toro Barroso” existe una serie de arrastres melódicos entre las notas La, re (intervalo de 4J) que la distingue de los demás.

## **COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS DE TRABAJO**

Las melodías interpretadas en la bocina y chirimía en el contexto de las fiestas y ceremonias del pueblo cañari se encuentran debilitadas, debido a la falta de transmisión de estos saberes a las nuevas generaciones.



## CONCLUSIONES

1. La hipótesis planteada resultó afirmativa; debido a que estos instrumentos son interpretados por taytas de la tercera edad y no se avizora que estos saberes se están transmitiendo a nuevas generaciones; por esta razón, como se señala más adelante, estos instrumentos que constituyen un indicador fundamental de identidad cañari, con su desaparición causaría un profundo debilitamiento identitario.
2. El trabajo de investigación ha determinado la existencia de maestros bocineros y chirimiyistas de la tercera edad, muchos de ellos, como Don Pablo Castro de la comunidad de Rumipungu de la parroquia Chontamarca, y el maestro de la chirimía de la parroquia Ingapirca comunidad de Huayrapungu han cerrado su ciclo productivo, debido a la edad que tienen, ya no se movilizan y ya no están en condiciones de permanecer horas y horas entonando la chirimía; perviven apenas dos maestros de la chirimía y tres maestros de la bocina, por lo tanto el uso de estos instrumentos están amenazados a desaparecer en un tiempo no muy lejano.
3. La pautación musical, los audios registrados en las entrevistas constituyen un valioso material de apoyo para la formación de una nueva generación de jóvenes músicos expertos en la bocina y en la chirimía.
4. El uso de la chirimía se ha identificado con el desarrollo de las fiestas más importantes del año andino, como: Carnaval, Culto a San Antonio, Inti Raymi, Corpus Cristi y Killa Raymi, Virgen de la Dolorosa de manera especial del sonido de la chirimía depende el juego de la escaramuza, espacio en el cual se recrean muchos símbolos culturales que son diseñados en la plaza de juego por los jinetes como: la venada, oso manso, curiquingue, borrega, sambalejeña, entre otros.
5. El uso de la bocina en los tiempos de la colonia aparecía en las ceremonias de las cosechas de trigo, llamado Jahuay, en los tiempos de vaqueadas y en las grandes mingas de limpiezas de canales de riego. En la actualidad su uso se ha reducido exclusivamente a las grandes concentraciones y manifestaciones indígenas, en los desfiles folklóricos y en otros actos de interés social.



6. El estudio morfológico tanto de las bocinas elaboradas de tubos plásticos, de huarumbo, y de cuernos de res y de la caña guadua y de la chirimía, permitirá mandar a confeccionar o confeccionar estos instrumentos para poder usar; de esta manera proyectarse a valorar y fortalecer su uso.
7. Los resultados de la investigación avizoran que estos instrumentos una vez desaparecidos los maestros músicos saldrían de su uso; cito como ejemplo al bocinero de Cuchucun fallecido recientemente y al de la comunidad de Quilloac, fallecido hace décadas, en estas comunidades las bocinas se perdieron para siempre, razón por la que este estudio, tiene que ligarse a otros proyectos complementarios que permitan formar músicos si se quiere mantenerlo en el escenario festivo de lo contrario desaparecerá también el juego ecuestre de la escaramuza.
8. Esta investigación ha conllevado a descubrir la relación de la música con expresiones cosmovisivas propios de los pueblos cañaris, situación que se explica en la lectura de los símbolos que diseñan los jugadores de la escaramuza, así como también ha permitido generar reflexiones sobre el origen de estos instrumentos que hasta antes de este proceso era considerado como originarios del pueblo andino.

## RECOMENDACIONES

1. Trabajar un proyecto de intervención dirigido al Departamento de Cultura del Municipio Intercultural del Cantón Cañar, a fin de emprender acciones de formación de nuevos bocineros y de maestros de la chirimía, de manera especial en las comunidades en las que perviven estas tradiciones. Proyecto en el cual participaría la universidad, para apoyar con pasantías de estudiantes a que apoyen en esta formación.
2. Se recomienda a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, que los videos filmados sobre el uso de la bocina y de la chirimía, apoyen en la edición de un video didáctico, con la finalidad de que el audio sirva de referente en la formación de nuevos músicos.
3. Se recomienda a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, a través de los estudiantes de música, orientar a que desarrollen manuales didácticos



de música para poner en juego la enseñanza de la bocina y de la chirimía, basado en el aporte musical de este trabajo.

4. A la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca avalar e informar a los, los representantes del Departamento de Cultura del Municipio Intercultural la existencia de este trabajo, con la finalidad de realizar propuestas de valoración y fortalecimiento sobre el uso de la bocina en las mingas, desfiles, manifestaciones culturales, en los días cívicos etc.
5. Se recomienda al Municipio Intercultural del Cañar y a los directivos de los colegios bilingües, tejer estrategias que permitan generar propuestas que conlleven a confeccionar bocinas y chirimías, siempre y cuando estas instituciones dispongan de este estudio y se interesen por el tema de recuperación y fortalecimiento del uso de la bocina.
6. Se recomienda a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, propiciar un diálogo directo con los directivos de las comunidades, de las escuelas y colegios bilingües interculturales, a fin de que se inserte como eje transversal o en el currículum la socialización del uso cultural de estos instrumentos musicales tradicionales y de esa manera se proyecte a apoyar en la formación de nuevos músicos.
7. A la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca que, a través de los estudiantes de sus diversas carreras, emprendan procesos de investigación sobre las figuras que los jinetes de la escaramuza trazan con sus caballos en las plazas de juego, a fin de disponer de una base de datos integral para resaltar el uso de la chirimía.



## BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, C. I. (2007). *De las vidas las Guerras y las Ciencias*. Bogota, Colombia: ARTE JOVEN.

Arguedas, J. M. (1998). *Cultura Nacional Indoamericana*. Mexico: siglo XXI. Biblioteca de Autores Españoles.

Carreras, M. B. (2000). *La musica en España en el siglo XVIII* (Vol. I). Madrid: Cambridge.

Castro, D. T. (1916). *Reacciones de la Conquista del Perú y hechos del Inca Manco II, Colección de libros y documentos relevantes de la Historia del Perú*. Lima-Perú: Ed. Imprenta y Librería Santamaría & Cia.

Cevallos, P. F. (1889). *"Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845"*. Guayaquil: Ed. Imprenta de la Nación de Guayaquil.

Cieza de León, P. d. (1947). *La Crónica del Perú* (Vol. Tomo III). Madrid: Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles.

Claudia García. (2011). *Plan de Desarrollo y Ordenamiento territorial de la parroquia Ingapirca Cañar*.

Coba Andrade, C. A. (1981). *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador* (Vol. II). Otavalo: Banco Central del Ecuador. Instituto Otavaleño de Antropología.

Díaz del Castillo, B. (1947). *"Conquista de la Nueva España"*. Madrid: Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles.

Enríquez, M. A. (1991). *Historia de la Música I*. Habana : Pueblo y Educación.

Ercilla, d. A. (1959). *"La Araucana"*.

Fajardo, J. (2011). *Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial: Parroquia Honorato Vásquez*. Cañar.

Fernández de Oviedo, G. (1959). *"Historia General y Natural de las Indias"*. Madrid: Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles.



Fernández de Oviedo, G. (1963). *Historia General y Natural de las Indias*. Madrid: Ed. Atlas, en Biblioteca de autores Españoles.

Fernández, M. (1993). "Ritual and the Use of musical instruments the Apogee of San Pedro (de Atacama) Culture (Ad 300 to 900)". *En The Galpin Society Journal* .

Festa, E. (1909). *"Nel Darien en enell "Ecuador. Diario di vagio de un naturista"*. Torino: Edit. Editrice Torinese.

Fock, N. y. Ramirez C. (1979). La Suerte de Tayta Carnaval en Cañar. *Revista del Instituto Azuayo de Folklore* (Vol. N° 6). Cuenca, Azuay

Freire Soria, C. (2010). Tocadores de chirimía en la provincia del Azuay. *Revista anales* , N. 55. Universidad de Cuenca

Freire Soria, C. (2013). La chirimía, pasado y presente de su funcion cultural en el Ecuador. *Revista de Antropologia* (20). C.C.E. Núcleo del Azuay

Fuertes, M. S. (1856). *Historia de la musica espanola desde la llegada de los fenicios*. Madrid: D. Bernabe Carrafa.

Garcilaso, d. I. (1963). *"Comentarios Reales de los Incas"* (Vol. Volumen II). Madrid: Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores españoles.

Gavilanes Barra, F. (2008). *Historia de la Música Ecuatoriana*. San Miguel, Bolívar. Universidad Estatal de Bolívar.

Gonzales, E. R. (2000). *Diccionario Enciclopédico Gallego Castellano*. (Galaxia, Ed.) Galicia.

Gonzáles, O. (1989). *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

González Suárez, F. (1969). *Historia General de la República del Ecuador*. ( Tomo I). Quito. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Iglesias, A. M. (1976). Historia de los cañaris. *Revista municipal del Canton Cañar*.

Jara Morocho, C. P. (2013). Proyecto de Investigación y Producción de un Documental Fotográfico sobre las Fiestas, Música y Danza de la Cultura Cañari.



Kirkpatrick, F. (2004). *Los conquistadores españoles*. (R. V. Zamora, Trad.) London. Rialp S.A.

Landivar, M. A. (1968). *Contribucion al folklore musical de Azuay y Cañar*. Cuenca. Casa de la Cultura Nucleo del Azuay.

Las Casas, F. B. (1958). *Apologética Histórica* (Vol. Tomo III). Madrid: Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles.

Las Casas, F. B. (1961). *"Historia de las Indias"* (Vol. Volumen II). Madrid: Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles.

Leiva, P. P. (1992). *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito: S. XVI-XIX*. Madrid. CSIC.

Lozano, T. (2007). *Cantemos al alba*. U.S.A: Congress catlogin in publication data.

Suarez, F. G. (1960). Estudio histórico sobre los cañaris. Recuperado el 2014, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/federico-gonzalez-suarez--0/>

Chafla, M. (10 de mayo de 2014.). Las fiestas de la parroquia. (S. Juan., Entrevistador)

Palacios, M. E. (23 de Julio de 2013). hidropaute. Recuperado el 16 de Agosto de 2014, de <https://www.celec.gob.ec>:  
[https://www.celec.gob.ec/hidropaute/index.php/en/component/docman/doc\\_details/5-2002?tmpl=component](https://www.celec.gob.ec/hidropaute/index.php/en/component/docman/doc_details/5-2002?tmpl=component)

Castejón, J. F. (2014). scribd. Obtenido de scribd:  
<http://es.scribd.com/doc/211920949/Instrumentos-Musicales-de-La-Antigua-Grecia>

Kirkpatrick, F. (2004). *Los conquistadores españoles*. (R. V. Zamora, Trad.) London: Rialp S.A.

Schechter, J. M. (1992). *The indispensable Harp*. Ohio: The kent State University Press.

Castro, P. (8 de junio de 2014). Maestro de la Chirimía. (J. Sola, Entrevistador)

Fajardo, J. (2011). PPlan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial: Parroquia Honorato Vásquez. Cañar.

Tixi, J. (10 de Mayo de 2014). La gastronomía tradicional. (J. Solano, Entrevistador)



Morocho, M. (1 de junio de 2014). Los tonos de la Chirimía. Tesis de maestría. (J. Solano, Entrevistador)

Moreno, S. L. (1972). *La musica en el Ecuador* (Vol. Primero). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Salcedo, C. R. (2009). *La Chirimia en la region Azuayo-Canari del Ecuador*. Cuenca.

Schechter, J. M. (1992). *The indispensable Harp*. Ohio: The kent State University Press.

Vedia, E. (1946). *"Historiadores Primitivos de Indias"*. Madrid: Ed. Atlas, En Biblioteca de Autores Españoles.

Vedía, E. (1946). *"Historiadores Primitivos de Indias"*. Madrid: Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles.

Viardot, L. (1999). *Historia de los árabes y los moros de Espana* (Vol. xx). Barcelona: Juan Oliveres.

## CONSULTAS VIRTUALES

Anonio, R. M. (9 de Mayo de 2014). *Musica Tradicional y Popular de la Costa Pacífica Colombiana*. Obtenido de musical afrolatino: [http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_74b.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_74b.htm)

Autlán, C. (16 de Abril de 2008). *La chirimía*. Recuperado el 10 de Mayo de 2014, de CULTURAUTLAN: <http://culturautlan.blogspot.com/2008/04/la-chirima.html>

Castejón, J. F. (2014). *scribd*. Obtenido de scribd: Recuperado el 23 marzo 2014 <http://es.scribd.com/doc/211920949/Instrumentos-Musicales-de-La-Antigua-Grecia>

Castejón, J. F. (s.f.). *Instrumentos Musicales de la Antigua Grecia*. Recuperado el miercoles de Mayo de 7, de contraclave: <http://www.contraclave.es/musica/instrumentosgrecia.pdf>

Civallero, E. (6 de enero-junio de 2008). Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes. *Culturas Populares. Revista electrónica* .



Chávez, A. C. (2014). *INTERACCION*. Recuperado el 1 de 7 de 2014, de Comfil: <http://www.comfil.edu.mx/interaccion/contenido.php?id=450>

Chivallero, E. (enero-junio de 2008). Pututus, Quepas y Bocinas. *Revista Electrónica N° 6*, 27.

Edgardo, C. (6 de enero-junio de 2008). Pututus, Quepas, Bocinas. Bramido a lo Largo de los Andes. *Culturas Populares. Revista Electrónica N° 6*.

Editn, A. (8 de Abril de 2008). *culturautlan*. Recuperado el 8 de Mayo de 2014, de CulturAutlán: <http://culturautlan.blogspot.com/2008/04/la-chirima.html>

Escobar, L. A. (2013). *BIBLIOTECA VIRTUAL BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL*. Recuperado el 9 de Mayo de 2014, de banrepcultural: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/musabo/pag135-141.htm>

Gómez, H. D. (2014). *mariopbe*. Obtenido de mariopbe: 2 de febrero 2013 <http://mariopbe.com/a4ch.htm>

Guerrero, P. (lunes de junio de 2010). Desde New York solicitan la partitura de la bocina. *Memoria Musical del Ecuador*.

Palacios, M. E. (23 de Julio de 2013). *hidropaute*. Recuperado el 16 de Agosto de 2014, de <https://www.celec.gob.ec>: [https://www.celec.gob.ec/hidropaute/index.php/en/component/docman/doc\\_details/5-2002?tmpl=component](https://www.celec.gob.ec/hidropaute/index.php/en/component/docman/doc_details/5-2002?tmpl=component)

Reconocimiento, Creative Commons. (2011). *La Conquista*. Recuperado el 5 de Jujo de 2014, de Biblioteca Virtual: [http://biblioteca.milagro.gob.ec/index.php?title=La\\_Conquista](http://biblioteca.milagro.gob.ec/index.php?title=La_Conquista)

Roldán, A. F. (2007). *Quito Tradiciones*. Quito: Abya Yala.

## ENTREVISTAS

Aucacamas, Segundo. (10 de marzo de 2014). Historia de la Comunidad de Huayrapungu. (J. Solano, Entrevistador)



Camas, Apolinario (18 de diciembre de 2013). La bocina de Huayrapungu. (J. Solano, Entrevistador)

Camas, Apolinario (20 de junio de 2014). Uso de la bocina en tiempos de la hacienda . (J. Solano, Entrevistador)

Castro, Pablo (8 de junio de 2014). Maestro de la Chirimía. (J. Solano, Entrevistador)

Chafra, María (10 de mayo de 2014.). Las fiestas de la parroquia. (J. Solano., Entrevistador)

Guamán, José (20 de junio de 2014). Historia de la Bocina. (J. Solano, Entrevistador)

Llivicota, Fray (10 de mayo de 2014). Historia de Zhud. (J. Solano, Entrevistador)

Mayancela, Pablo. (20 de junio de 2014). Historia de la bocina en Zhud. (J. Solano, Entrevistador)

Mayancela, Pablo. (27 de Abril de 2014). La bocina de Hurumbu. (J. Solano, Entrevistador)

Morocho, Manuel (1 de junio de 2014). Los tonos de la Chirimía. *Tesis de Maestría*. (J. Solano, Entrevistador)

Naula, & Manuel. (10 de Mayo de 2014). Historia de Zhud. ( J. Solano, Entrevistador)

Ochoa, Belisario (2 de Septiembre de 2014). Festividades ancestrales Kanaris. (J. Solano, Entrevistador)

Ochoa, Belisario (Cañar, 2 de Septiembre del 2014) Festividades ancestrales Cañaris, Entrevistador (J. Solano.)

Quishpi, Espiritu. (29 de Mayo de 2014). Historia y tradiciones de Zhud. (J. Solano, Entrevistador).

Tacuri, Luis. (17 de marzo de 2014). Historia de la comunidad La Tranca. (B. Ochoa, Entrevistador)

Tenelema, Manuel (14 de marzo de 2014). Costumbres funerales . (J. Solano, Entrevistador)

Tenesaca, Clemente. (28 de mayo de 2014). Maestro de la Chirimía. (J. Solano, Entrevistador)



Tixi, Jacinta. (10 de Mayo de 2014). La gastronomía tradicional. (J. Solano, Entrevistador)

Yauri, Manuel. (15 de marzo de 2014). Comentario sobre los músicos de la comunidad. (J. Solano, Entrevistador)



## ANEXOS

### FOTOS

- Foto N.1: Pablo Mayancela Bocinero
- Foto N.2: José Guamán Gualpa Camas, Bocinero de la comunidad Caguana pamba
- Foto N.3: Apolinario Camas, Bocinero de la comunidad Guayrapungo
- Foto N.4: Apolinario Camas, Guayrapungo
- Foto N.5: Belisario Lliguisaca, bocinero de la comunidad Cuchucún
- Foto N.6: Pablo Castro, interprete de la chirimía de la parroquia Chontamarca
- Foto N.7: Clemente Tenesaca, interprete de la chirimía de la comunidad Sisid
- Foto N.8: Manuel Morocho, interprete de la chirimía comunidad de la Tranca

### GRÁFICOS

- Gráfico N.1: Ubicación geográfica de la parroquia Zhud
- Gráfico N.2: Guarumbo de Pablo Mayancela
- Gráfico N 3.: Bocina José Guamán Huallpa 2014
- Gráfico N.4: Ubicación Geográfica de la parroquia Ingapirca
- Gráfico N.5.: Chirimía del señor Pablo Castro, Chontamarca 2014
- Gráfico N. 6: Clemente Tenesaca, Sisid 2014
- Gráfico N.7: Mapa de división político administrativa de las parroquias
- Gráfico N. 8: Chirimía del señor Manuel Morocho, Tranca 2014
- Gráfico N.9: Repartición, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N.10: Saludo, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N.11: Curiqingue, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N. 12: Juana Bonita, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N. 13: La venada, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N. 14: La torcaza, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N. 15: Jubaleña, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N.16: Numero 3, Belisario Ochoa 2014
- Gráfico N. 17: Rosa blanca, Belisario Ochoa 2014



## PARTITURAS

- Partitura N.1 : Mula Shaykushka, bocina
- Partitura N.2 : Toro Barroso, bocina
- Partitura N.3: Chuchunayan Kayapa, bocina
- Partitura N.4: Mula Shaykushka, bocina
- Partitura N.5: Retumbiana, bocina
- Partitura N.6: Ñami rigrini, bocina
- Partitura N.7: Apolinario C, bocina
- Partitura N. 8: Llamada, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 9: Llamado a culminación, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 10: Salutación, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 11: Repartición, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 12: Cruz, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 13: Curiquingue, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 14: Borrega, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 15: Rosa blanca, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 16: Calle Larga, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 17: Venada Extrajera, Trascricción Juan
- Partitura N. 18: Juana Bonita, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 19: Oso Manso, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 20: Despedida, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 21: Repartición, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 22: Curiquina, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 23: Torcaza, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 24: Juana Bonita, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 25: Venada, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 26: Jubaleña, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 27: Rosa Blanca, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 28: Numero 3, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 29: Cruz, Trascricción Juan Solano
- Partitura N. 30: Recogida, Trascricción Juan Solano