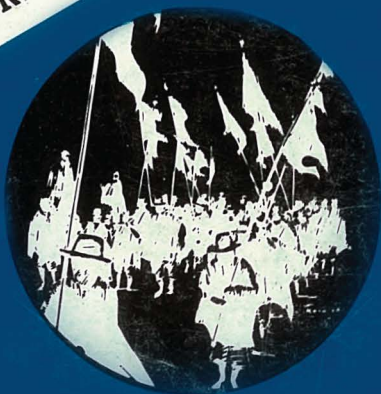


Colección

PENDONEROS

INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES
REGISTRADOS EN EL ECUADOR

Carlos
Alberto Coba



Colectión
PENDONEROS

**INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES
REGISTRADOS EN ECUADOR**

— II Tomo —

Carlos Alberto Coba Andrade

**BANCO CENTRAL DEL ECUADOR
INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA**

Autoridades del Instituto Otavaleño de Antropología

- Economista Renán Cisneros del Hierro
Presidente del IOA
- Señor Marcelo Valdospinos Rubio
Presidente alterno del IOA
- Licenciado Edwin Narváez Rivadeneira
Director General

Autoridades del Banco Central del Ecuador

- Economista Eduardo Valencia Vásquez, Gerente General
- Señor Enrique Larrea Egúez, Subgerente General
- Economista Gabriel Montalvo Buitrón, Gerente de la Casa Matriz y Región 1

Comité Editorial

- Doctor Carlos Alberto Coba Andrade
- Doctor Segundo Moreno Yáñez
- Economista Carlos Marchán Romero
- Doctor Carlos Landázuri Camacho
- Doctor Juan Freile-Granizo

Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito. 1992

Licenciado Eduardo Samaniego Salazar, Gerente General

Señor Enrique Larrea Egüez, Subgerente General

Doctor Irving Iván Zapater, Director del Centro de Investigación y Cultura

Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador. II Tomo

Alberto Coba

Colección Pendoneros No. 2

Derechos reservados de acuerdo a la ley y cedidos por el autor a favor del Banco Central del Ecuador.

ISBN: 9978-72-077-4 Colección Pendoneros

ISBN: 9978-72-095-4 Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador. II Tomo

Primera edición

Diseño de la cubierta y diagramación: Alvaro Iturralde

Levantamiento de Textos: Departamento Editorial en tipo *Univers*

Impresión: Gráficas Ayerve C.A., Quito.

1000 ejemplares

“La selección de títulos de la Colección Pendoneros ha sido realizada por su comité Editorial. La responsabilidad del contenido y forma de los originales de cada una de las obras de esta Colección compete exclusivamente al Instituto Otavaleño de Antropología”.

LA COLECCIÓN PENDONEROS¹

Plutarco Cisneros Andrade

*Presidente y fundador,
Instituto Otavaleño de Antropología*

Sin lugar a dudas, la mayor satisfacción científica de toda la historia del Instituto de Antropología de Otavalo, en cuanto a publicaciones que recogen sus propias investigaciones y las de sus asociados, la constituye la Colección *Pendoneros*, que nació como un proyecto de difusión de trabajos de investigación realizados a partir de 1975. Debieron ser, inicialmente, cinco volúmenes. En 1979, la circunstancia del aniversario del sesquicentenario de Otavalo hizo que, como un homenaje a la ciudad, se duplicara el número de libros que debían imprimirse. Sin embargo, otro hecho de mayor connotación modificó el proyecto: el sesquicentenario de la República, en 1980.

Se elaboró el proyecto que fijó en cincuenta el número de libros que integrarían la ya para entonces llamada colección *Pendoneros*, volúmenes a los que se añadirían índices y bibliografías.

El criterio institucional para emprender está audaz aventura hay que buscarlo en lo que expresé en 1978:

Analicemos también la inminente realización de dos sesquicentenarios. Uno, que recuerda la vida ciudadana de Otavalo y otro que alude el punto de partida para una nueva situación jurídica, cuando a un pueblo grande le dijeron que habían decidido hacerle República. A lo mejor por ello, hasta hoy, trascordado el segundo. O quizá por la innata tentación de algunos de nuestros historiadores de recordarnos más las fechas de la conquista, concertaje y coloniaje que las de rebelión e independencia, tal vez porque en aquellas fueron protagonistas gentes cuyos nombres merecieron estar el libro del recuerdo escrito, mientras

¹ Texto incluido para la publicación de la versión digital de la Colección *Pendoneros* [2021]. Tomado originalmente de: Cisneros Andrade, Plutarco. (2007). *Pensamiento Otavaleño. Aportes de dos grupos culturales al Ecuador del siglo XX*. (pp. 253-257) Editorial *Pendoneros* (IOA)

en estas otras, los anónimos, gentes del pueblo que, en el mejor de los casos, merecían constar en expedientes judiciales. [...] Si ambos acontecimientos van a servirnos para evaluar el camino andado y ayudar a perpetuarnos como pueblo, con compromisos ineludibles, bienvenidos los sesquicentenarios. Si, por lo contrario, los tornamos en celebración festiva intrascendente, no tienen sentido las recordaciones. Que sea un llamado para que todos los que puedan dar su aporte lo hagan.

El IOA recogió su propio reto: *Pendoneros*, además de haber sido el esfuerzo editorial más grande emprendido hasta entonces -y quizá hasta hoy- en el campo específico de la Antropología, cumplía, principalmente, el objetivo prioritario de dar una visión de conjunto respecto al área geocultural delimitada como los Andes Septentrionales o la Sierra Norte, como parte, a su vez, del proyecto mayor, el *Atlas Cultural*. Establecidos los lineamientos teóricos para la investigación, creadas la infraestructura institucional y sus unidades de apoyo y formados los equipos interdisciplinarios para someter a prueba el modelo elaborado en el interior del IOA, entre otros proyectos, se armó uno de especial importancia: la elaboración del *Atlas Cultural de la Sierra Norte*, del que *Pendoneros* era una fase sustantiva.

A las consideraciones teóricas referidas se añadía una más: el trabajo interinstitucional que no solo permitiría un intercambio de conocimientos y experiencias, sino también una mayor aproximación al esfuerzo de integración regional y latinoamericana. Prueba del efecto positivo de esta iniciativa son los trabajos de investigación arqueológica efectuados con el grupo de la Universidad de Nariño, Colombia, y con el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, con sede en Caracas.

Una poderosa circunstancia permitía soñar con el Proyecto *Pendoneros*: se estaba, simultáneamente, preparando la gran empresa cultural *Gallocapitán* y era excelente ocasión para armonizar la doble meta: la científica y la financiera.

El proyecto *Pendoneros* pudo, igualmente, llevarse a cabo por la ampliación de los resultados obtenidos en la investigación, fuera a través de su propio equipo o gracias a la coparticipación de investigadores asociados, y porque se consideró “la necesidad de que otros estudios referentes al área geográfica o zonas geoculturales que sirvieron de relación estuvieran incluidos aun cuando hubiesen sido elaborados por otras instituciones o por otros investigadores”, puesto que “si buscábamos un conocimiento integral y sabíamos por relación bibliográfica de la existencia de varios estudios publicados en otros idiomas, era obligación científica el incorporarlos, pues, además, su difusión y conocimiento tenían que dar impulso a la continuación de los mismos”.

Con *Pendoneros* y, luego, con el *Atlas Cultural*, pretendíamos también dar un aporte para una visión más amplia y coherente de la “compleja formación social” desarrollada en la referida zona geocultural. Una visión que incluía análisis sobre varias culturas englobadas en esa formación social y que, desde las diferentes ópticas de los especialistas y sus interpretaciones, eran elementos para intentar construir alguna vez, a manera de rompecabezas, y desde las complejidades horizontal y vertical antes señaladas, una apreciación de conjunto sobre el humano y el hábitat que lo cobijó, y sobre la respuesta derivadas de la reciproca interacción, así como sobre la continuidad y los cambios que esa vivencia determinó y seguirá determinando.

La Colección, si bien nacía con cincuenta títulos, para cumplir sus objetivos debía “devenir en una serie interminable que siga agrupando el mayor número de trabajos inter y multidisciplinarios en el futuro”, puesto que el IOA planeaba “dos proyectos definitivos y estables: *Pendoneros* como serie y *Sarance* como revista de divulgación. Cada nuevo volumen enriquecería el conjunto y sería la voz de aliento para los investigadores y para la propia institución”.

Pendoneros consiguió, además, presentar de cuerpo entero las contradicciones que se daban en nuestro país por falta de una coherente política cultural; reclamar en forma permanente un mayor conocimiento de nuestras culturas, un fortalecimiento cualitativo de la investigación, “un penetrar muy profundamente en el vientre histórico del Ecuador”, pero, por otro lado, demostrar la negativa de estamentos oficiales al quehacer de esos mismos investigadores o a las instituciones que los forman o los patrocinan, a pesar de estar creados, teóricamente, para apoyarlas e impulsarlas.

Pendoneros demostraría -y lo hizo- la validez del trabajo de los antropólogos ecuatorianos y de los extranjeros que han investigado en el país, aun cuando, llegado el momento, para las instancias burocráticas los estudios de Antropología fueran desatendidos porque “no ven con claridad que es en ese ámbito donde se logra la totalización del fenómeno multidimensional que representa la vida de las sociedades”.

Pendoneros fue para el IOA una enorme satisfacción académica, pero fue, a la vez, la posibilidad cierta para demostrar y denunciar un caso de piratería intelectual. El Banco Central del Ecuador, cuyo rol inicial se limitaba a cofinanciar el costo de una parte de la edición, años más tarde, sin decoro alguno, asumió como suya la Colección, marginando al IOA.

Ello motivó un airado reclamo, en nombre del IOA y en mi propio nombre, puesto que no le asistía razón alguna al Banco Central para hacer suya

la propiedad intelectual de la Colección, desconociendo la participación de la Institución y la mía como coautor y director de ella, así como la de los miembros del Comité Editorial, que realizaron con calidad ese esfuerzo, especialmente en lo que concernía a Segundo Moreno Yáñez y a Juan Freile Granizo, entre otros. El trámite de reclamación sigue hasta hoy el curso pertinente.

Sin pudor alguno, en acto de deshonestidad intelectual flagrante, el Banco Central inscribió en el registro de propiedad intelectual la *Colección Pendoneros* como obra suya cuando de ella faltaban por editarse unos pocos volúmenes, cuyos manuscritos fueron conseguidos o proporcionados por el propio IOA. Los burócratas que así procedieron, por desconocimiento o mala fe, o por ambas cosas, no hicieron sino, como dice Ortega y Gasset “pensar en hueco...”. Este pensar en hueco y a crédito, este pensar algo sin pensarlo es, en efecto, el modo más frecuente de actuar de funcionarios de áreas de instituciones que, apartadas de los lineamientos de quienes las concibieron, no pueden mantener la capacidad creativa de aquellos y optan por una conducta truculenta y soterrada.

Ortega y Gasset clarifica el concepto al afirmar:

“La ventaja de la palabra que ofrece un apoyo material al pensamiento tiene la desventaja de que tiende a suplantarle [pero aunque hacerlo, transitoriamente, confiera lealtad, nunca dará legitimidad a un acto ilegítimo como el de] un Banco en quiebra fraudulenta. Fraudulenta porque cada cual vive con sus pensamientos y éstos son falsos, son vacíos, falsifican su vida, se estafa a sí mismo” (“En torno a Galileo: esquema de las crisis”, 1933).

INDICE

CAPITULO IV

Págs.

2. MEMBRANOFONOS:

2.0.	Tambores indígenas	11
2.1.	Tambores de un parche	70
2.1.1.	Zambomba	70
2.1.2.	Pandereta y Pandero	95
2.1.3.	Cununo	121
2.2.	Tambores pequeños	165
2.2.1.	Tambores pequeños	179
2.2.2.	Tambores medianos	182
2.2.3.	Tambores grandes	185
2.2.3.1.	Bombo	188
2.2.4.	Tambor redoblante	191
2.2.5.	Bomba	193

CAPITULO V

3. CORDOFONOS

3.0.	Cordófonos simples y compuestos	251
3.1.	Tumank o Tsayántur	296
3.2.	Violín	314

3.2.1.	Keer o Kitiar	314
3.3.	Violín indígena y mestizo	328
3.4.	Guitarra	349
3.5.	Requinto	386
3.6.	Bandolín	397
3.7.	Arpa	427

CAPITULO VI

4. AEROFONOS:

4.0.	Historia	501
4.1.	Aerófonos libres	535
4.1.1.	Zumbambico y Wemash	535
4.1.2.	Piedra voladora	540
4.1.3.	Látigo zumbador	541
4.1.4.	Cerbatana y Bodoquera	541
4.2.	Aerófonos de válvula	541
4.2.1.	La bocina	552
4.2.2.	Caracol	561
4.2.3.	Cuerno o cacho	567
4.2.4.	Tunda	582
4.2.5.	Flautas traveseras	597
4.2.6.	Pingullo	609
4.2.7.	Pífano	617
4.2.8.	Chirimia	618
4.2.9.	Wajía	619
4.2.1.0.	Yakuch	619
4.2.1.1.	Piat	620
4.2.1.2.	Píapía	620
4.2.1.3.	Rondador	620

ANEXOS

Instrucciones para la mejor conservación de instrumentos .	637
Anotaciones bibliográficas	641
Datos técnicos de campo	645

Láminas	653
Transcripciones rítmicas y musicales	654
Índice bibliográfico al capítulo	655
Bibliografía general	663

CAPITULO CUARTO

2. MEMBRANOFONOS

El sonido es producido por la membrana (s) o parche (s) estirados rígidamente. Se ponen en vibración y producen el sonido o el ruido. Estos son golpeados o frotados. La membrana vibra por golpe, por frotación o por punteo de una cuerda que trasmite sus vibraciones al cuero.

20 TAMBORES INDIGENAS

2.0.1. HISTORIA

Los tambores tuvieron una connotación específica dentro del quehacer de las grandes culturas. Existieron, de acuerdo a documentos, tres clases de tambores: los grandes destinados a la guerra y a dar señales; los medianos a las festividades; y, los pequeños al trabajo. A este respecto, el Padre Bernabé Cobo, dice: "El instrumento más general es el tambor, que ellos llaman HUANCAR. Los hacían grandes y pequeños, de un tronco hueco y tapado por ambos lados con cuero de llama, como pergamino, delgado y seco. Los mayo-

res son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajita de conserva y los medianos como nuestros tambores".¹

Es de gran interés el dato, ya que a través de él encontramos la designación del tambor con el nombre de HUANCAR. Al respecto, Isabel Aretz, al hablar de los membranófonos en su libro: "El Folclore Musical Argentino", anota: "Este instrumento, *la caja*, llamada así en todo el noroeste, recibe el nombre de TAMBOR en la Rioja. Además, en Jujuy suele designarse con el nombre quichua de TINYA o con el aimara, más raro, de UANCAR".²

Es importante ir encontrando los nombres propios de los instrumentos musicales para devolver sus antiguas denominaciones a los tambores y, por ende, a las persistencias y/o supervivencias culturales. Estas culturas y las nuestras deberían retomar los nombres propios de sus instrumentos y no los que han dejado por herencia los conquistadores españoles.

En nuestro trabajo, las fuentes de referencia histórica son: los monumentos arqueológicos, los antiguos códices, los cronistas, los viajeros, los escritores que —de una u otra manera— han tratado, directa o indirectamente el tema y las investigaciones en las persistencias y/o supervivencias culturales, como comprobación de constantes y variantes de los instrumentos musicales.

Los tambores, serán tratados desde diferentes puntos de vista a partir de evidencias arqueológicas, pasando por los ritos funerarios, festivos, guerreros, etc., hasta las funciones que desempeñan actualmente.

En las persistencias culturales encontramos una gran variedad de tambores con connotaciones específicas. Todos,

1 COBO, Bernabé: "Historia de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1969; pág. 149.

2 ARETZ, Isabel: "El Folclore Musical Argentino"; Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Cuarta Edición; 1952; pág. 51.

en la Sierra, están destinados a los ritos festivos y, en los micro grupos culturales, a más de los ritos festivos, a la guerra y a dar señales. Los nombres encontrados son: "tamboril", "tambora", "tambor", "bombo" y "caja"; en el Oriente: "tampur"; en la Costa, micro grupo cultural afro: "cununo", "caja" y "bombo"; y en el macro grupo mestizo-hispano-hablante: "zambomba", "pandereta y/o pandero", "tambor militar" y "bombo".

2.0.2. REFERENCIAS ARQUEOLOGICAS

Uno de los argumentos básicos —como punto de apoyo— para la comprobación de constantes y variantes en la organología, son los argumentos arqueológicos. Las piezas encontradas se remontan a la edad que los arqueólogos dan de acuerdo a la comprobación de datación. Ellos nos muestran una clasificación, tomando en cuenta el color del barro, es decir, de la pasta, con ello establecen una tipología hecha sobre materiales obtenidos en capas estratigráficas y, además, indican, a grandes rasgos, la evolución de la cerámica.

Los alfareros ecuatorianos de la "sierra norte", se distinguieron en la producción entre otras, de las figurillas, las cuales son esculturas menores y representan a individuos y costumbres de la época, concebidas realísticamente y con un buen dominio de las técnicas cerámicas. "Ellas pueden clasificarse por el barro empleado, por la producción, por la temática y por la función".³

Las figurillas revelan una función, unas son silbatos, otras son sonajas y algunas son ocarinas, las cuales parecen estar asociadas a la música y festividades de aquellos tiempos, aun cuando parece que también fueron hechas con fines funerarios, pues, por regla general, todos los entierros poseen figurillas depositadas unas en calidad de ofrendas y

3 PIÑA CHAN, Román: "Jaina"; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Ed. Litoarte; México, 1968; pág. 65.

otras ligadas a creencias religiosas.

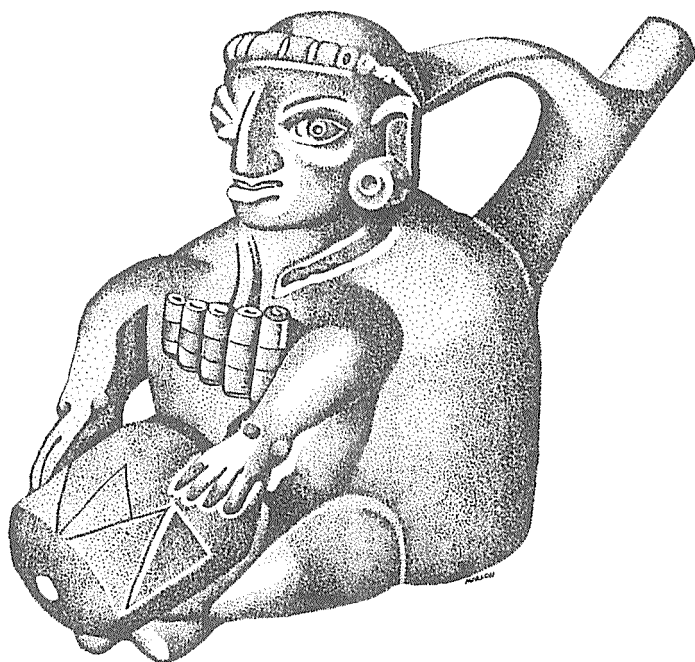
Los entierros se dividen en dos grandes grupos: entierros infantiles dentro de amplias tinajas o urnas funerarias; y, entierros de jóvenes y adultos depositados en tinajas o directamente en el suelo. Los primeros, los entierros infantiles, se encuentran a profundidades variables. Estos eran depositados en posición fetal. Junto a ellos se encuentran piezas u ofrendas, como: silbatos, puntas de proyectil, navajas de obsidiana, conchas, caracoles marinos, cuentas, collares, sellos, flautas y otras piezas. Los segundos entierros pertenecen a los jóvenes y adultos, unos depositados en posición fetal y otros directamente en el suelo. El cadáver era colocado en forma de bulto atado o ligado, acompañado de ofrendas y figurillas.

Nuestro objetivo principal es dar a conocer que en estos entierros se encuentran evidencias que nos demuestran la existencia de instrumentos musicales, los cuales representan a personas y objetos que utilizaban en esos tiempos. Esto confirma la evidencia de constantes y variantes a través de las grandes culturas en las persistencias y/o supervivencias culturales. "Así, produjeron silbatos de las más variadas formas, flautas rectas o con cabezas de animales en un extremo, sellos, máscaras y *cilindros de barro, huecos, pero en uno de cuyos extremos se ponía un parche de cuero y servía como tambor musical*".⁴ Hablando de los cilindros de barro, podemos decir que existieron estos instrumentos y fueron contruidos de materiales orgánicos, como: madera y cuero. El material aditivo a los cilindros, los parches de cuero, no pudieron perdurar a través de los tiempos por razones obvias de descomposición.

Sin embargo, podemos reafirmar nuestra tesis de constantes y variantes, como comprobación de los hechos culturales, por medio de piezas arqueológicas encontradas en excavaciones como prueba irrefutable de la existencia de

4 PIÑA CHAN, Román: "Jaina"; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Ed. Litoarte; México, 1968; pág. 124.

instrumentos musicales. Así, el autor de la "Historia General de la República del Ecuador", manifiesta: "Esta figura representa un vaso de barro, al cual se le ha dado la forma de un indio, sentado en el suelo. Fácil es observar que se ha figurado un músico en actitud de estar tocando un *tambor*: *tiene entrambas manos como quien alienta sobre el tambor*; al pecho trae colgada una flauta de pan, formada de cinco tubos desiguales"; más abajo continúa: "...el tamaño de él corresponde a un doble de la figura que lo representa en la lámina; fue encontrado en el territorio de Mira, en la provincia de Imbabura".⁵



TAMBOR ARQUEOLOGICO: Vaso de barro. Un indígena sentado en el suelo, tiene entrambas manos como quien alienta.

5 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia de la República del Ecuador". Vol. I; Imp. "Casa de la Cultura Ecuatoriana"; Quito, 1969; págs. 659-660.

Kauffman, en su "Manual de Arqueología Peruana", dice: "Entre los cerámicos escultóricos llama sobre todo la atención los tan famosos *huaco-retratos*; que representan cabezas de personajes magistralmente interpretados en arcilla, tales como instrumentos musicales: copias en cerámica de instrumentos originalmente fabricados en distinto material: *el pututo o caracol marino*, usado como trompeta; *flautas de pan*; *trompetas* cuyas bocinas rematan en cabezas escultóricas zoomorfas; y, *un hombre tocando tinya o tamborcito*";⁶; más adelante añade: "Los instrumentos membranófonos estaban contruidos por tambores, hechos de cuero de llama y, en algunos casos, de pellejo humano extraído de un enemigo. *Los tambores chicos o TINYAS*, se usaban sobre todo para animar las labores del campo; se tañían por mujeres y varones. La figurilla F-421 es un hombre tocando un tamborcito; y, en la figurilla F-370 un hombrecillo tocando con la mano derecha. Pertenecen a la esfera mochica temprano".⁷ Demuestran, una vez más, la existencia de tamborcillos en las grandes culturas.

Olaf Holm, en La Tolita, Esmeraldas, ha encontrado una figura de un indígena portando un tambor en su brazo derecho. Las descripciones de la pieza son: "figura-pito, de barro, mide 7 cm. x 5 cm., color gris ocre, tambor bajo el brazo derecho, sin fecha de hallazgo ni datación; Esmeraldas, La Tolita".⁸ Este dato nos demuestra, una vez más, la existencia de membranófonos en las grandes culturas.

2.0.3. RITOS FUNERARIOS

Gran variedad de tambores y otros instrumentos se encontraban presentes en los ritos funerarios, unos para dar

6 KAUFFMAN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; Ed. Peisa; Lima, 1973; pág. 299.

7 Op. Cit., pág. 537.

8 ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música de la Cultura Guangala"; Publicaciones Arqueológicas; Ed. Cromos y Segura; Guayaquil; pág. 76.

señales y otros para acompañar y recordar el mes o aniversario del difunto.

Los ritos funerarios estaban sujetos al estado y condición del muerto. En su forma externa no eran iguales; uno correspondía al esplendor y boato del rey y/o curaca y otro al de un muerto normal y corriente. El cacique, el señor, era depositado en una pieza grande y junto a él colocaban joyas, vasos de su servicio, vestidos con que se cubría y todos los adornos que usabba en sus fiestas. El mismo servicio tenía de muerto que de vivo. Delante de él ponían sus comidas, sus bebidas y todo cuanto a él le agradaba. El cuerpo era llevado en andas por donde él solía recorrer. Además, existían mujeres que iban cantando en tono triste las grandezas y virtudes del rey muerto.

Garcilaso de la Vega, anota: "Lo mismo se hacía en cada provincia de las del imperio, procurando cada señor de ella que por la muerte de su inca se hiciese el mayor sentimiento que fuese posible. Con estos llantos iban a visitar los lugares donde aquel rey había pasado en aquella tal provincia, en el campo caminando o en el pueblo para hacerlos alguna merced, los cuales, puesto como se ha dicho, tenían gran veneración: allí eran mayores los llantos y alaridos, y en particular recitaban la gracia, merced o beneficio que en aquel tal lugar los había hecho"; más adelante prosigue: "En una provincia de las que llaman Quechua vi que salían una gran cuadrilla al campo a llorar a su curaca".⁹

En estos ritos, los instrumentos musicales estaban presentes. Sonaba el tambor grande dando señales de muerte y los tambores rituales acompañaban el cortejo fúnebre.

Gerónimo de Mendieta en su "Historia Eclesiástica Indiana", relata: "Todas sus mujeres y parientes y amigos y señores que allí—en el templo—se hallaban, al tiempo que lo llevaban a enterrar, lo iban llorando. Algunos otros iban can-

9 DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios reales de los Incas"; Madrid; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo II; 1963; pág. 200.

tando; mas en este acto no tañían *atabales*¹⁰, aunque tienen siempre de costumbre no cantar sin tañer juntamente *atabales*.¹¹

Jacinto Jijón y Caamaño, al hablar de la Cultura Caranqui, refiere: "Enterraban con el señor, algunas de sus esposas y las que sobrevivían se cortaban el pelo y hacían grandes lloros durante un año".¹² "Tiene gran cuidado, anota el autor de la "Antropología Prehispánica del Ecuador", en hacer sus arreos a cantares, ordenadamente asidos los hombres y mujeres de las manos y andaban a la redonda, al son de *un tambor*, recordando en sus cantares y endechas las cosas pasadas, siempre bebiendo hasta quedar muy embriagados".¹³

De Pedro Cieza de León, en "La Crónica del Perú", se lee: "En muchos términos, desta ciudad de Puerto Viejo hacen para enterrar los difuntos unos hoyos muy hondos, que tienen más talla de pozos que de sepulturas; y cuando quieren meterlos dentro, después de estar bien limpio de la tierra que han cavado, júntase mucha gente de los mismos indios, adonde *bailan y cantan y lloran*, todo en un tiempo, sin olvidar el beber, *tañendo sus atambores y otras músicas más temerosas que suaves*, y hechos estas cosas, y otros a uso de sus antepasados meten al difunto dentro destas sepulturas tan hondas; con el cual, si es señor o principal, ponen dos o tres mujeres de las más hermosas y queridas suyas y otras joyas de las más preciadas, y con la comida y cántaros de su vino de maíz las que les parece".¹⁴ El mismo autor de las

10 ATABAL: Del árabe at tabal, el tímpano. Tamborcillo o tamboril que suele tocarse en fiestas o sitios fúnebres. D.R.A.L., pág. 135.

11 MENDIETA, Gerónimo de: "Historia Eclesiástica Indiana"; 1956; Pub. por J. García Icazbalceta; México, 1870; Libro II, Cap. XXV; págs. 127-128.

12 JIJON Y CAAMAÑO; Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador"; Ed. La Prensa Católica; Quito, 1952; pág. 392.

13 Op. Cit.; pág. 392.

14 CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; Ed. Atlas; Vol. II; tomo XXVI; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; págs. 404-405.

“Crónicas del Perú”, en otro lado anota: “Adoran al sol, y cuando se mueren los señores les hacen sepulturas grandes en los cerros o campos, adonde los meten con sus joyas de oro y plata y armas y mujeres vivas, y no las más feas. Tienen gran cuidado, de hacer sus arietos o cantares ordenadamente, asidos los hombres y mujeres de las manos, y andan a la redonda a *son de un atambor*, recontando en sus cantares y endechas las cosas pasadas”.¹⁵ Más adelante dice: “Y cuando los señores morían, se juntaban los principales del valle y hacían grandes lloros, y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ningunos y *con atambores y flautas* salían con *sones tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo para provocar a llorar a los oyentes*”.¹⁶

Todo esto nos demuestra el lugar que ocuparon los tambores dentro de los ritos funerarios. Este rito era seguido por los nobles y por el pueblo en general.

2.0.4. REFERENCIAS GUERRERAS:

Curt Sachs da una hojeada general e interpretativa del instrumental americano; entre los membranófonos cita al tambor de “tronco perforado y de parche con soporte de pies”, añade que pertenece a “una fase muy temprana de evolución”.¹⁷ Este tambor fue utilizado para dar señales de guerra, de festividades y de muerte. La guerra y la cacería humana se realizaban al son de tambores y flautas. Utilizaban un ritmo determinado para congregarse a la gente, como más abajo probaremos.

González Suárez, en su obra: “Historia General de la República del Ecuador”, hablando de las naciones andinas

15 Op. Cit.; pág. 394.

16 CIEZA DE LEON, Pedro de: “La Crónica del Perú”; Ed. Atlas; Vol. II; tomo XXVI; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; pág. 416.

17 SACHS, Curt: “The History of Musical Instruments”; New York, 1940; pág. 196.

ecuatorianas, manifiesta: "Usaban también *grandes tambores de madera*, tomados de gruesos troncos de árboles ahuecados artísticamente; pero, estos tambores no eran portátiles, sino que siempre estaban fijos en el mismo puesto, para lo cual lo suspendían en el aire apoyándolos en dos maderos".¹⁸ Seguramente, era costumbre en todas las naciones ecuatorianas el uso de tambores de guerra, los cuales se suspendían en el aire para congregarse a la gente. Los ritmos de estos tambores eran diferentes. De acuerdo a nuestras investigaciones en las persistencias culturales, unos eran para la guerra, otros para las festividades y otros para la muerte.'

Gonzalo Fernández de Oviedo, confirma el dato traído por González Suárez, anotando: "En los arietos e cantares usan los *mesmos atambores* que dije, de palo huecos, en el libro V, e también *otros que hacen encorados de cueros de venados o de otros animales*. E hácenlos sobre cajas de madera de un pedazo o tronco-cóncavo de un árbol, *tan gordo o tan grande como lo quieren*. E hacen unos *portátiles*, que los pueden llevar un hombre, como un tamborino o atambor, e otros *tan grandes que son menester cinco o seis hombres a llevar de llevar de una parte a otra; e aquestos tales tiénenlos colgados* en la casa del "tíba" o "saco", e allí los tañen en una de dos maneras: o en los arietos e fiestas e borracheras que hacen y *cuando el casique quiere por su mano matar algún principal, tañen primero aquel grande atambor*, para que se junten todos los del pueblo a ver su justicia, e sirve como de campana de consejo".¹⁹ Este dato de Oviedo confirma nuestra tesis de la existencia de tres clases de tambores: de guerra, festivos y funerarios. Los grandes han sido usados en las guerras y para hacer justicia; los medianos para sus fiestas; y,

18 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 110.

I PINCHUPA, Tanto: 70 años; Kenkuin; Prov. de Morona Santiago; Sucúa; cf. Ficha 51-P.

19 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. III; Cap. XXIX; Madrid, 1959; pág. 327.

los pequeños para el trabajo, como más abajo describiremos. Además, da algunas evidencias de los materiales empleados para su construcción como también hace entrever su función específica.

Antes de la conquista y después de ella, ha existido el uso de este instrumento; así, "cuando Pizarro abordó la isla Puná, el cacique Tumbalá le salió a recibir *con música de atabales*, con danzas y otros aparatos de fiesta, acaso para desvanecer la sospecha de traición que en el ánimo del capitán extranjero pudo haber infundido el dominio de los intérpretes tumbecinos".²⁰ Los tambores fueron y son signo de fiestas y de guerra. En la guerra resonaron y dieron vigor a conquistados y a conquistadores. El mismo autor, anota: "La vocería y halgazara de las tropas, los toques penetrantes de sus quipas y bocinas, el *son ronco y monótono de innumerables tambores de guerra*, el choque de unas armas con otras, el galopar de los caballos que iban y venían discurriendo por todas partes, y como nadando de un lado a otro en ese océano de indios".²¹

En la guerra, antes y después de ella, resonaron los tambores. Acometieron con tambores y se retiraron al son de los mismos. El capitán Bernal Díaz del Castillo, habla al respecto: "Y luego mandaron poner fuego a los carrizos y comenzó a arder y se fueron callando sin más nos hablar, y los que estaban apercebidos en los escuadrones empezaron a silbar y a tañir sus bocinas y atabalejos".²² Prosigue más adelante: "Ya que era de día claro, vimos venir por la costa muchos más escuadrones guerreros con sus banderas tendidas y penachos y *atabores* y con arcos y flechas y lanzas y rodela y se juntaron con los primeros que habían venido la

20 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 889.

21 Op. Cit. pág. 999.

22 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Verdadera Historia de los sucesos de la Conquista de la Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; pág. 3.

noche antes".²³

Cieza de León, refiriéndose a la guerra, dice: "Las armas que tienen estos indios son dardos, lanzas, hondas, tiraderas con sus estolicas; son muy grandes voceadores; cuando van a la guerra llevan muchas bocinas, *atambores* y flautas y otros instrumentos".²⁴ Si están en guerra o salen para ir a ella salen con "instrumentos de bocina y atambores y flautas".²⁵

Don Alvear Núñez Cabeza de Vaca, también relata en sus viajes de conquista que una noche: "andando en esto, vimos toda la noche, especialmente al medio de ella, mucho estruendo y gran ruido de voces y gran sonido de cascabeles y de flautas y atamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana".²⁶

José de Oviedo y Baños, describe los instrumentos que los indios llevaban a la guerra y los que utilizaban en ésta: "pues en breve se empezaron a oír confusos alaridos que, mezclados con el *estruendo de los tambores* y el resonar de los fotutos, llenaban de horror el aire, pues parecía que se conjuraba el mundo entero contra aquella corta escuadra de españoles".²⁷

Los tambores fueron fieles compañeros de los indios durante sus guerras. Todos los cronistas relatan el uso y función de los mismos. Oviedo, ratifica el dato: "E traían sus atambores e juntaban gente";²⁸ prosigue: "En sus batallas o

23 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal; "Verdadera Historia de los sucesos de la Conquista de la Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; pág. 4.

24 CIEZA DE LEON, Pedro: "Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; pág. 371.

25 Op. Cit.; pág. 376.

26 NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y relación de jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Pánfilo Narvaez"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXII; Ed. Atlas; Madrid, 1946; Vol. I; pág. 518.

27 OVIEDO Y BAÑOS, José de: "Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo CVII; Madrid, 1965; Vol. III; pág. 72.

28 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. V; Cap. XII; Madrid, 1959; pág. 292.

guerras usan los indios muchas trompetas e gaitas, o ciertos instrumentos musicales que suenan muy al propósito como gaitas e *atambores* e rabeles".²⁹ Garcilaso de la Vega en "Comentarios Reales de los Incas", refiere: "y al romper del alba del día siguiente mandó tocar auna, la cual dieron los indios con mucha mayor vocería y ruido de trompetas y *atambores* y otros muchos instrumentos semejantes que otras veces";³⁰ en otro lado, comenta al respecto: "Y luego en siendo de día armaron sus escuadrones, y con grandísima grito, y vocería, y sonido de trompetas y *atabales*, bocinas y caracoles, caminaron los unos contra los otros".³¹

"Llegados los ejércitos a aquel lugar, dice el autor de "Apologética Historia": el capitán general hacía, señal que arremetiecen, con un caracol grande que suena como una corneta; en otras partes con *un atabal chequito que lleva consigo al hombro*, y con otros instrumentos de huesos de animales o de pescados que hacen algún sonido, de los cuales también usan para el recoger, por señal".³² En otro lado, apunta: "Desde a un rato, tañen sus bocinas o cuernos y *atambor* y con gran grito lléganse a la mar de la manera que antes";³³ continúa: "doscientos indios arremetieron con gran furia contra los barcos, metidos en la mar hasta la cinta esgrimiendo con sus varas, tañendo bocinas y *un atambor*, mostrando querer defender la entrada en su tierra de gente a ellos tan extraña".³⁴

Bernal Díaz del Castillo, en su obra "Conquista de la

29 Op. Cit.; pág. 239.

30 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo II; Madrid, 1963; pág. 277.

31 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo II; Madrid, 1963; págs. 172-173.

32 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo III; Madrid, 1958; pág. 223.

33 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Historia de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. II; Madrid, 1961; pág. 60.

34 Op. Cit.; pág. 60.

Nueva España", trae algunos datos sobre el tema que nos ocupa: "Luego comenzaron muy valientemente a nos flechar é hacer sus señas con *sus atambores* para que todos sus escuadrones apechuga en con nosotros";³⁵ "Y como oyó las escopetas que tiraban y el gran ruido de atambores y trompetillas, y voces é silbos de los indios, bien entendió que estaban revueltos en guerras".³⁶ En muchos otros sitios, describe las guerras y el uso de "*atambores*" y "*trompetas*";³⁷ "*caracoles y atabales*";³⁸ "*atambores e trompetillas*"³⁹ y varios otros *atabalejos* y caracoles y cornetas y otro como trompetas".⁴⁰

2.0.5. TAMBORES COMO TRIUNFO DE GUERRA

Pedro Cieza de León, en "La Crónica del Perú", narra los instrumentos que usaban los indios en tiempos de guerra, como son "bocinas", "atambores" y "flautas"; y, anota: "Llevaban recios cordeles para atar a los que los tomaban como rehenes".⁴¹

Garcilaso de la Vega, en "Comentarios Reales de los Incas", refiere: "Fueron belicosos; a los que prendían en la guerra desollaban; unos pellejos henchían de ceniza y los ponían en un templo por trofeos de sus hazañas; y *otros pellejos ponían en sus atambores, diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndolos*".⁴²

35 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Volumen II; Madrid, 1947; pág. 26.

36 Op. Cit.; pág. 27

37 Op. Cit.; pág. 56

38 Op. Cit.; pág. 162

39 Op. Cit.; pág. 28

40 Op. Cit.; pág. 187

41 CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Ed. Atlas; Madrid, 1947; pág. 373.

42 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo II; Madrid, 1963; Ed. Atlas; pág. 206.

Los tambores hechos del pellejo de los enemigos tenían algunas connotaciones: como trofeo de guerra, sentido mítico y como instrumento musical. Veamos qué dicen los cronistas e historiadores sobre este asunto:

González Suárez en su "Historia General del Ecuador", narra: "Se asegura que Rumiñahui dio muerte a algunos de los miembros de la familia real y principales del reino y que el indio Quillizcacha, hermano de Atahualpa, después de asesinarlo, le sacó los huesos y del pellejo seco formó un *"atambor militar"*.⁴³ De este documento se desprende que los indios de sangre real y los enemigos de condición especial estaban destinados, por decreto y/o tradición, a que fueran hechos tambores de sus pellejos. El material o materiales de construcción fueron diversos; mas, la función de los tambores era inalterable de acuerdo a la vigencia de la tradición.

Zárate confirma el dato de que los indios de linaje real, estaban destinados a que fueran hechos tambores de sus pellejos. Así, en la historia del Perú refiere: "Estando borrachos los capitanes que habían traído el cuerpo, los mató a todos y entre ellos aquel Illescas, hermano de Atabaliba, al cual hizo desollar vivo y del cuero hizo un *atambor*, quedando la cabeza colgada en el mismo *atambor*".⁴⁴ Sarmiento de Gamboa confirma el dato al decir: "... y por esto Guayna Capac lo mandó desollar y hacer de su cuero un *atambor*".⁴⁵ González Suárez parece haber tomado el dato de Garcilaso de la Vega, cuando manifiesta: "Pues como Rumiñahui viese los capitanes y curacas caídos sin sentido alguno, los degolló todos y entre ellos al maese de campo Challcuchima, y a Quillizcacha, y a los muchachos y muchachas hijos de

43 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 1007.

44 ZARATE, Agustín de: "Historia y descubrimiento de la conquista de la provincia del Perú y de las guerras y casos señalados en ella"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947; pág. 480.

45 GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. IV; Ed. Atlas; Madrid, 1965; pág. 263.

Atahualpa, porque no quedase quien le fuese bando contrario. Y para que su rebelión sonase y atemorizase más, desolló a *Quillizcacha*, y con el pellejo cubrió una caja de atambor de guerra, y en ella dejó colgada la cabeza, que no quiso quitarla porque vieses cuya era el pellejo y la crueldad se viese al descubierto".⁴⁶

Estos datos encontrados en Cronistas e Historiadores demuestran y confirman la tradición de los tambores de guerra hechos con cuero o pellejo humano. Entre otros casos, dice Enrique de Vedía: "Rumiñahui, que con cinco mil hombres huyó de Cazamalca cuando Atabaliba fue preso, caminó derecho al Quito, y alzóse con él, barruntando la muerte de su rey. Hizo muchas cosas como tirano. *Mató a Illescas* porque no le impidiese su tiranía, yendo por los hijos de Atabaliba, su hermano de padre y madre, y a rogarle mantuviese lealtad y paz y justicia en aquel reino. *Desollóle, y hizo del cuero un atambor*, que no hacen más los diablos".⁴⁷ También Gonzalo Fernández de Oviedo en su "Historia General y Natural de las Indias" en repetidas ocasiones trae el dato de los tambores hechos con pellejo humano: "Mas, por ser cosa muy notable hacen los hombres *atabales o ser los hombres atabales*";⁴⁸ más adelante relata: "Dicen que Zisca, estando enfermo, fue preguntado dónde le enterrarían, e respondió que le desollasen después de muerto, y echasen la carne a las aves e bestias, e del cuero *hiciesen un atabal*, y le llevasen ante sí, como capitán, cuando fuese a pelear, e que oyendo los enemigos el son del atabal huirían".⁴⁹ En otro lado confirma el dato traído por todos los cronistas: "Atabaliba estando preso, envió por ellos a un hermano suyo, y éste, no queriéndoselos

46 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. III; Madrid, 1960; Ed. Atlas; pág. 84.

47 VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1946; Vol. I; pág. 234.

48 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. I, cap. XXX; pág. 188.

49 Op. Cit.; pág. 188.

dar, le mató e le hizo sacar todos los huesos por cierta parte, quedando el cuerpo entero, e lo hizo atabal: de tal manera, que la parte del atabal, o, mejor diciendo, atambor eran las espaldas e la otra parte era la barriga".⁵⁰ Luego, el mismo autor relata el número de tambores coleccionados por los valerosos capitanes de esta zona. Es interesante el dato que proporciona: "Entre otros casos, dice el autor de la "Historia General y Natural de las Indias", le pregunté por el *atabal* o *atambor* que es dicho, y me dijo que él había visto el mismo *atabal*, e que era muy gran verdad haber así pasado como es dicho y me dijo más: que lo tal es cosa muy usada en aquellas partes, e que vido en una población principal, llamada Lile, que es en la Gobernación de Popayán (la cual está en dos grados y medio, desta parte de la línea equinoccial), en solo tres casas, seiscientos e ochenta *atabales* semejantes al que es dicho. E aquestos tales instrumentos de música, hacen de los enemigos que vencen o pueden haber; e cuanto más valeroso es el capitán o señor de aquellos que en aquellas partes tienen señorío, tanto es mayor el número que tienen de tales *atabales*, e es un gran testimonio de su esfuerzo e crueldad, de la cual muchos se precian". Y ningún *atabal* de los que de otros animales se hacen, les aplace ni otra música han por tan suave e grata a sus orejas, como aquesta".⁵¹

He aquí, a grandes rasgos, la constante de la tradición guerrera en el uso y construcción de los tambores. El sonido de los tambores fue signo de guerra, de venganza y de victoria. Resonaron en estas tierras y se perdieron como símbolo guerrero. Los datos encontrados en Cronistas e Historiadores al dar una connotación del uso de los tambores, antes y después de la invasión europea, nos demuestran el contagioso valor que despertaron en los indios de nuestras grandes culturas. En ellos encontraban un símbolo, una pregunta y una respuesta; con ellos el guerrero indio aseguraba la victo-

50 Op. Cit.; pág. 188.

51 Op. Cit.; págs. 188-189.

ria antes del combate y después de él; tenían un trofeo de guerra, en los tambores hechos de cuero humano. Los tambores hablaron con los dioses en tiempos de sacrificio y transmitieron vigor a los humanos en tiempo de trabajo. El tambor tiene el embrujo divino en los sacrificios humanos.

2.0.6. TAMBORES Y SACRIFICIOS

Los tambores también estuvieron presentes en los sacrificios humanos. Ellos anunciaron el sacrificio cruento. Los tambores prenunciaban los preparativos, conducían a la víctima y acompañaban a los pontífices, sacerdotes y señores. En todo el desarrollo ritual estuvieron presentes porque cumplían una parte dentro del contexto de la estructura cultural.

Fray Bartolomé de las Casas, en su "Apologética Historia", describe la función de los tambores, los preparativos, la inmolación de la víctima y el ofrecimiento de las ofrendas a los dioses para que éstos se aplaquen. "Los tristes que se habían de sacrificar respondían que así lo harían con diligencia y hablarían al gran dios y rogaríanle que enviase a su hijo, etc. Luego se levantaba el sumo pontífice y los sacerdotes y todos los señores y gente con él, y otros ministros comenzaban a tañer unos atambores muy roncós y tristes, y otros a cantar, las voces bajas y como llorosas, con alabanzas del gran dios y de los otros dioses".

"Fenecido el canto y música dolorosa, sentábanse todos, y el papa llegábase junto a la piedra, arremangado como un gran carnicero. Los sacerdotes traían uno a uno los pobres primero, y poníanlos como a corderos, de espaldas sobre el pico de la piedra, y arrimándolos el papa y los sacerdotes a paciencia y sufrimiento, el uno dellos tomábale el brazo derecho y el otro del izquierdo y otros de los pies, y los otros dos por los costados; el cual así tendido, el pontífice, con un cuchillo de pedernal, dábale una cuchillada en la tetilla izquierda, de dos palmos entre costilla y costilla; sin que el cordero se mudase, ni voz, ni ¡ay! dijese sino con gran esfuerzo, como quien creía que iba enviado ante dios para bien de

todo el pueblo. Sacábanle el corazón dando saltos, y abierto con su pedernal daba con la sangre dél al mayor de los ídolos por los hocicos, y después a los otros; hasta que acabada la sangre hacían lo mismo y presentarse así los corazones era a los dioses, según ellos, el sumo y aceptable sacrificio".⁵²

Este rito, de sacrificio humano y entrega de corazones a los ídolos, lo realizaban, según Cieza de León, "cuando hacían sus sementeras y cuando los jefes caían enfermos y *para hacer estas cosas tañían sus atambores y campanillas e ídolos*, algunos figurados, a manera de león o de tigre".⁵³

Durante el ciclo agrícola era indispensable el derramamiento de sangre para que el Alpa mama, la tierra, fructifique. Esta constante encontramos en la fiesta de "San Juan", en donde los indígenas al terminar un ciclo ecológico se preparan para el inicio de otro. Fecundar la tierra es derramar sangre. Esto lo demuestran en las peleas entre partidas y/o cuadrillas."

"Creían, escribe Bernal Díaz del Castillo, que la mitad de la tierra estaba llena de todas las semillas y decían que era el dios de las sementeras y frutas. No me acuerdo el nombre, dice el autor, y todo estaba lleno de sangre, así paredes como altar, y era tanto el hedor y no veíamos la hora de salirnos afuera, y *allí tenían un tambor muy grande en demasía, que cuando le tañían el sonido dél era tan triste y de tal manera que se oía a más de dos leguas, y decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes muy grandes*; e en aquella placeta tenían tantas cosas que ver, de bocinas y trompetillas y muchos corazones de indios que habían quemado conque zahumaban aquellos sus ídolos".⁵⁴ El tambor grande era sig-

52 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 146.

53 CIEZA DE LEON: En "Antropología Prehispánica del Ecuador"; Ed. La Prensa Católica; Quito, 1952; pág. 398.

II Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1976, 1977 y 1978.

54 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; págs. 90-91.

no de sacrificio y presagio de fructificación de la tierra y de mitología.

El ritual era estricto. Los sacerdotes vestían de blanco, no tenían unión sexual y los tambores tenían que ser tocados de acuerdo a su tradición. Al respecto Fernández de Oviedo anota: “Los sacerdotes déllos andaban vestidos de blanco, e no se hechan con mujer, e viven castos (según ellos dicen); no comen axi ni sal. Cuando se juntan a hacer sacrificios de ganados o de indios, todos los que suben al templo, van vestidos de blanco, *con muchos atabales e bocinas de caracoles grandes, tienen trompetas de mala gracia e doloroso oír, e de grandes alaridos de mucho dolor*. Sacan el corazón en vida a aquellos que sacrifican, que cuasi vivo el corazón o palpitando lo ofrecen al sol; e después untan los hocicos al ídolo, con sangre”.⁵⁵

El sol fructificaba y fructifica la tierra por el derramamiento de sangre ofrecido a los dioses. Ellos se aplacan con las ofrendas, al compás de los ritmos tamboriles. Divinidad, sacrificio y tambores: trilogía de fecundación de la tierra.

2.0.7. RITOS PENITENCIALES

Los ritos penitenciales se desarrollan en todas las culturas de nuestra América india, desde los más simples hasta los ritos más suntuosos. Estos datos demuestran la forma cómo se desarrollaron y el contexto estructural que mantuvieron.

En estos ritos penitenciales, tuvieron amplia participación los tambores; ellos, pusieron ritmos lúgubres al hecho y cabezas cubiertas y compungidas acompañaron lentamente a los tambores doloridos.

Este hecho ha muerto y se ha transformado como *acto de caridad* en las persistencias culturales. Los tambores han muerto y solamente queda el recuerdo. A modo de curiosidad histórica veamos algunos datos:

55 Op. Cit.; pág. 91.

"En la fiesta YTU, después de ayunar dos días y de cumplir muchos requisitos, escribe el autor de la Historia Natural y Moral de las Indias, andaban en procesión, cubiertas las cabezas con sus mantas, muy despacio *tocando sus atambores* sin hablar el uno con el otro".⁵⁶ Más adelante, el mismo autor narra la fiesta AYMA que "es una especie de procesión y *dan vueltas con atambores*".⁵⁷ *El hecho penitencial persiste pero ha perdido su connotación cultural primigenia.*

*Garcilaso de la Vega, relata: "Preparábanse para esta fiesta, la cuarta y última fiesta solemne, con ayunos y abstinencias de sus mujeres; el ayuno hacían el primer día de la luna de cada mes de septiembre después del equinoccio. Tuvieron dos ayunos rigurosos, uno más que otro. El más riguroso era de sólo maíz y agua y el maíz había de ser crudo y en poca cantidad; este ayuno por ser tan riguroso no pasaba de tres días; en el otro, más suave, podían comer maíz tostado y en alguna más cantidad y yerbas crudas."*⁵⁸ El ayuno riguroso le llamaban HATUN CACI y el otro AYUNO CACI. Más adelante, el autor de los Comentarios Reales de los Incas, manifiesta: "La misma noche del amasijo, poco antes del amanecer, todos los que habían ayunado se lavaban los cuerpos y tomaban un poco de la masa mezclada con sangre, y la pasaban por la cabeza y rostro, pecho y espaldas, brazos y piernas, como que se limpiaban con ella para echar de sus cuerpos todas sus enfermedades".⁵⁹ Además, pintaban los umbrales de las puertas de sus casas y, los sacerdotes, el templo del sol en señal de haber cumplido con el rito del ayuno. Al salir el sol lo adoraban. Los tambores y los instru-

56 ACOSTA, José de: "Historia Natural y Moral de las Indias"; Ed. Nueva; México, 1591; pág. 432.

57 ACOSTA, José de: "Historia Natural y Moral de las Indias"; Ed. Nueva; México, 1591; Libro VI; cap. 28; pág. 432.

58 GARCILASO DE LA VEGA: Inca "Comentarios Reales de los Incas"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; págs. 252-253.

59 Op. Cit.; pág. 254.

mentos músicos resonaban e iniciaban la fiesta y el regocijo.

Los instrumentos estuvieron presentes para llamar y congregar a la gente. Tambores, trompetas y quipas alertaron y prepararon la fiesta y las flautas acompañadas de aquellos iniciaban el ritual. Constante pérdida en el tiempo y transformada al advenimiento de la conquista europea. Ritual transformado en hibridismo cultural indocristiano.

2.0.8. RITOS FESTIVOS

“Cuatro fiestas solemnes celebraban por año los Incas en su corte, a más de las menores, dice Garcilaso de la Vega, en sus “Comentarios Reales de los Incas”. La primera, principal y solemnísimas era la fiesta del sol llamada “Raymi”; la segunda y no menos principal era la que hacían cuando armaban caballeros a los noveles de sangre real; la tercera llamada Cusquieraimi, hacían cuando la sementera estaba hecha y había nacido el maíz; y, la cuarta y última fiesta era la que los Incas Reyes celebraban en su corte y le llamaban Citua”⁶⁰.

2.0.8.1.

“La fiesta del sol o RAYMI, al decir de González Suárez, se celebraba en junio, el día del solsticio de verano. Se solía celebrar en Quito, precedida de tres días de ayuno riguroso. El día de la fiesta, por la mañana, mucho antes que saliera el sol, se ponía en camino el Inca, y, acompañado de toda su familia, subía a la cumbre del Panecillo: allí en el más profundo silencio, con la cara hacia el oriente aguardaban todos el nacimiento del sol. Silencio profundo reinaba también en el inmenso concurso que cubría las faldas del Pichincha”⁶¹.

60 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: “Comentarios Reales de los Incas”; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; pág. 252.

61 GONZALEZ SUAREZ, Federico: “Historia General de la República del Ecuador”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 250.

"Apenas rompían la atmósfera, los primeros rayos de sol, los *instrumentos músicos: tambores, flautas, trompetas, cuernos, quipas*, etc. llenaban el espacio por la aparición del sol naciente"⁶².

Este mismo hecho, la fiesta del Raymi, con mayor amplitud y lujo de detalles Garcilaso de la Vega en sus "Comentarios Reales de los Incas", relata: "El Inca acompañado de toda su parentela, la cual iba por su orden conforme a la edad y dignidad de cada uno a la plaza mayor de la ciudad. Allí esperaban que saliese el sol, y estaban descalzos y con gran atención mirando al oriente, y en asomando el sol se ponían todos de cuclillas para adorarle con los brazos abiertos y las manos alzadas"⁶³. Igual hecho observamos en 1976 y 1977, en la fiesta de San Juan en Carabuela, provincia de Imbabura, Ecuador.

Los curacas, por no ser de sangre real, se ponían en otra plaza y adoraban al sol con igual ritual de los incas. Bebían todos. Santificados los incas y los curacas continuaban las vírgenes.

Realizada esta ceremonia iban todos por su orden a la casa del sol. El inca y los de sangre real entraban dentro como hijos naturales, y hacían su adoración a la imagen del sol. Los curacas como indignos de tan alto lugar, porque no eran hijos naturales, quedaban fuera, en una gran plaza.

En todo existía un orden. Las ofrendas eran presentadas por los incas, sacerdotes y curacas. Terminada la ceremonia se daba inicio al sacrificio. Tenían por buen agüero si los pulmones salían palpitando y por malo, si se levantaba la res, si los pulmones salían rotos, etc., de esto dependía la prosperidad o la infelicidad. El fuego debía ser nuevo, dado de manos del sol.

Guardando esta costumbre y/o tradición convidaba el

62 Op. Cit.; pág. 251.

63 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1963; págs. 220-221.

inca primero a sus vasallos, prefiriendo a los capitanes de cada nación. El inca que llevaba la bebida decía al convidado: "El inca te convida a beber. El capitán y/o curaca tomaba el vaso con gran reverencia, alzaba los ojos al sol y agradecía tal merced".⁶⁴

Hecho el retorno y cambio de bebida se daba inicio a las danzas, cantos y bailes con las divisas de cada nación. *Sonaban los tambores y las flautas, los cachos y las quipas*, todos cantaban y bailaban y no cesaban de beber. La fiesta del Raymi duraba nueve días en su celebración.

Los tambores y demás instrumentos fueron signo de inicio de fiesta, de adoración, de ofrenda, de sacrificio, y de ritual.

2.0.8.2.

La segunda fiesta y no menos principal era la que hacían cuando armaban caballeros a los noveles de sangre real; al decir de González Suárez, es la llamada del CAPAC RAYMI o baile real. "Esta fiesta tenía lugar en el equinoccio de diciembre. Se condecoraba con insignias de nobleza a los hijos de los incas que habían llegado a la pubertad".⁶⁵ Esta era una fiesta familiar, en la que los extranjeros no podían tomar parte. Usaban *tambores grandes de madera* y otros instrumentos,⁶⁶ los grandes eran transportados por cinco o seis hombres⁶⁷ eran recibidos con quipas, bocinas, y *con el son ronco y monótono de innumerables tambores de*

64 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1963; págs. 220-252.

65 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Tomo I; pág. 250.

66 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 110.

67 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. III; Cap. XXIX; Madrid, 1959; pág. 327.

guerra;⁶⁸ y, durante la *fiesta siempre se tocaban bocinas y atabalejos*⁶⁹.

A este respecto, Garcilaso de la Vega refiere: "Este nombre HUARACU, suena tanto como *"armar caballeros"*; porque era dar insignias de varón a los mozos de sangre real, y habilitarlos, así para ir a la guerra como para tomar estado. Sin las cuales insignias no eran capaces ni para lo uno ni para lo otro. Para recibir estas insignias pasaban por un noviciado riguroso y eran examinados en todos los trabajos y necesidades que en la guerra se les podía ofrecer, así en próspera como en adversa fortuna. La insignia principal era el horadar las orejas porque era insignia real y la segunda era poner los peñates que era insignia de varón; además, les adornaban con flores de diferentes colores y al príncipe heredero le ponían una borla amarilla en señal de sucesor del imperio". "Es de saber, dice Garcilaso de la Vega, que era fiesta de mucho regocijo para la gente común y de gran honra y majestad para los incas, así viejos como mozos, para los ya aprobados y para los que entonces se aprobaban"⁷⁰. Terminaban de esta forma la fiesta solemne de armar caballeros a sus noveles.

Instrumentos y tambores resonaron para dar solemnidad a la fiesta. Los tambores cumplieron una función, la de haber formado hombres guerreros.

2.0.8.3.

La tercera fiesta solemne se llamaba CUSQUIERAIMI. Tenía lugar cuando la sementera estaba hecha y nacido el maíz. El maíz fue y es el principal sustento de los indios y tenía

68 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 889.

69 Op. Cit.; pág. 999.

70 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo CXXXIII; págs.: 224-230.

y tienen gran temor a las "heladas"⁷¹.

"La tenencia, según González Suárez, se encontraba dividida en tres partes desiguales: una se consagraba al sol, otra se apropiaba el inca, y la tercera se destinaba para el pueblo"⁷².

Esta legislación entraba en vigencia una vez que violentaban y gobernaban a los pueblos vecinos. Los incas ensancharon considerablemente los límites de su imperio, trayendo las armas victoriosas de los hijos del sol hasta el punto donde la línea equinoccial divide al mundo en dos hemisferios.

Más adelante, González Suárez, trae una nota de mucho interés, al hablarnos de los tamborcillos que utilizaban los indígenas en sus fiestas y trabajos: "En estas ocasiones en sus bailes y danzas era cuando se ponían *brazaletes, pecheras y coronas* de oro y de plata, y colgaban a la frente unas medias lunas asimismo de oro y plata, según la riqueza de cada cual. *Las mujeres tocaban tamborcillos* y alternaban, cantando, en los bailes"⁷³. Este dato pone en evidencia de que el tocar tambores no era propio de los hombres, sino también de las mujeres. Seguramente los músicos pertenecían a una dinastía o a una escuela, la de los amautas, y era dable tal modo de proceder.

El rey indio distribuía el trabajo y los músicos eran considerados como tales, trabajadores del rey. Al respecto González Suárez, dice: "Los incas habían establecido un sistema de trabajo, que pesaba sobre los súbditos: convertía las faenas de labranza del campo en fiestas y regocijos. Los indios acudían vestidos de gala con los mejores vestidos que tenían; el tambor no cesaba de resonar ni un instante y su

71 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo CXXXIII; Cap. V.; pág. 252.

72 GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 69.

73 Op. Cit.; pág. 110.

ruido ronco, monótono y acompasado, a una el chillido penetrante y gemebundo de la flauta, comunicaba animación a los trabajadores⁷⁴.

La música del tambor y de la flauta daba y da valor a los trabajadores. Se encontraban presentes en las faenas de labranza en los terrenos del dios sol (que más tarde pasaron a ser terrenos de la virgen), en los terrenos del rey y de la comunidad. Aquí debemos distinguir dos clases de grupos orquestales: el primero, *tocado por un pífano y un tambor* y tocados por dos personas; y, el segundo, *un pingullo y un tambor*, tocados por una sola persona, al cual le llamaban "mama". El tambor pequeño es hecho de un "pondo-longo" o del tronco de "penco" o "maguey", como más adelante describiremos.

La música ha estado ligada al trabajo y a las fiestas. En esta fiesta, la del maíz, al decir de Garcilaso de la Vega, "ofrecían al sol muchos corderos, ovejas y carneros, suplicándole mandase al hielo (helada) no les quemase el maíz y como el maíz fuese el principal sustento de los indios y el hielo (helada) le fuese tan dañoso, temíanle mucho; y así, cuando era tiempo de poderles ofrecer, suplicaban al sol con sacrificios, fiestas y bailes y con gran bebida, mandase al hielo no les hiciese daño"⁷⁵.

208.4 La cuarta y última fiesta solemne de los incas la llamaban "CITUA". Al decir de Garcilaso de la Vega: "Era de los ayunos y el limpiarse de sus males. Además, era de mucho regocijo para todos, porque la hacían cuando desterraban de la ciudad y su comarca las enfermedades y cualesquier otra penas y trabajos que los hombres pueden padecer"⁷⁶. Existían purificaciones. Se purificaban para esta

74 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I.; pág. 225.

75 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; Tomo CXXXIII; Cap. V; pág. 252.

76 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo CXXXIII; Cap. VI; págs. 252-255.

fiesta con ayunos y abstinencias. Estas purificaciones y rituales eran muy comunes en las culturas andinas; y, aun hoy día en las persistencias culturales.

Podemos decir, con toda verdad, que las fiestas en el sistema religioso y calendario agrícola se daban unas a otras, acabada de celebrar la una, se preparaban a celebrar la siguiente con sacrificios, bailes y bebidas.

“Tocaban atambores y pífanos alborotando la tierra”⁷⁷. “Los indios de cada repartimiento pasaban con sus andas con toda su parentela y acompañamiento, cantando cada provincia en su propia lengua particular materna y no en la general de la corte por diferenciarse las unas naciones de las otras. *Llevaban sus atambores, flautas, caracoles y otros instrumentos* rústicos musicales. Muchas provincias llevaban a sus mujeres para que les ayudasen a tañir y a cantar”⁷⁸.

El P. Juan de Velasco, en su obra: “Historia Moderna del Reyno de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reyno”, refiere: “El jefe principal Quiruba, que había hecho con gran parte todas las disposiciones, ocupó la casa en que estaba el Gobernador. Sitiada ésta por fuera entró con bastante gente conduciendo todo el oro que había juntado su nación para las fiestas e instrumentos”⁷⁹. Es de suponer que en la fiesta, *se tocarían tambores, flautas, cachos, quipas, etc.*; el mismo autor continúa: “El carácter de una y otra nación eran la ociosidad, la embriaguez y las riñas, con que consumían unos a otros por conclusión de los festejos a que se unían”⁸⁰. Estas fiestas iban *siempre acompañadas con música de tambores y de flautas y otros instrumentos*.

77 BORREGAN, Alfonso: “Crónicas de la Conquista del Perú”; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Facultad de Estudios Hispano-americanos; Serie 7ª N° 3; Sevilla, 1948; pág. 45.

78 GARCILASO DE LA VEGA: “Comentarios Reales de los Incas”; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1965; Vol. IV; págs. 127-128.

79 VELASCO, P. Juan de: “Historia Moderna del Reyno de Quito y Crónica de la Provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reyno”; Tomo I; 1940; pág. 157.

80 Op. Cit.; pág. 249.

En las fiestas rituales, Bensoni, citado por Jacinto Jijón y Caamaño, dice *vio al son de tambores y cantares* que se preparaban a ofrecer un sacrificio a un ídolo de arcilla, en forma de un tigre, dos pavos y otros pájaros⁸¹.

Los tambores, como habíamos descrito anteriormente, hacían su aparición en los sacrificios humanos. Cieza de León, en Jacinto Jijón y Caamaño, anota: "Ofrecían sacrificios humanos y corazones de hombres, cuando hacían sus sementeras y cuando los jefes caían enfermos y *para hacer estas cosas tañían sus atambores y campanillas* e ídolos, algunos figurados, a manera de león y tigre"⁸².

En las fiestas y costumbres, los de Puná, al decir de Oviedo: "El señor de esta isla, se servía con mucha pompa e cuando sale de su casa es con trompetas e atambores"⁸³.

Existía un uso específico de los tambores, como lo habíamos expresado anteriormente. Los grandes estaban destinados a la guerra, los medianos a las festividades y los pequeños al trabajo. Los tambores, en su construcción, eran hechos de cuero de llama y otros; y, en algunos casos, de pellejo humano como hemos anotado en páginas anteriores.

"*Los tambores chicos o TINYAS, dice Kauffman, se usaban sobre todo para animar las labores del campo, se tañían por mujeres y hombres*"⁸⁴. Este ritual o uso estaba ordenado por los jefes de las naciones, de acuerdo a las tradiciones, las cuales se convertían en ley a través de las mismas; y, además, se transformaba en festividad como: la "fiesta del maíz".

"Cuando salían a sus fiestas y placeres en alguna plaza, dice Cieza de León, juntábanse todos los indios y *dos dellos*

81 JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador; Ed. La Prensa Católica; Quito, 1952; pág. 392.

82 Op. Cit.; pág. 398.

83 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. IV; pág. 222.

84 KAUFFMAN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; Ed. Peisa; Lima, 1973; págs. 299 y 537.

con dos atambores hacían son; donde tomando otro delante, comienzan a danzar y a bailar; al cual todos siguen y llevando cada uno la vasija de vino en la mano; porque beber, bailar, cantar, todos lo hacen en un tiempo”⁸⁵.

Los indígenas de estas naciones usaron el tambor grande para los ritos guerreros, en algunas naciones utilizaron uno o dos en sus festividades. El uso de dos tambores significa la presencia masculina y femenina; o sea, un tambor “hembra” y un tambor “macho”.

Cuando se hacían las fiestas grandes del año, es decir, las cuatro mayores del Raymi, expresa Cieza de León, “era mucha la gente que se juntaba, haciendo sus juegos con sones de instrumentos de música de la que ellos tienen: *tamborinos*, flautas y cascabeles”⁸⁶. Las fiestas iban acompañadas de música de acuerdo a la celebración que se desarrollaba. Los ritmos y melodías no eran iguales, como acontece en las supervivencias culturales, cada zona cultural y cada fiesta tienen su música propia y los instrumentos musicales cumplen una función específica dentro del *contexto cultural*.

2.0.9. TAMBORES VISTOS POR LOS VIAJEROS

En tiempo de la Colonia, dice Stevenson: “Varios individuos suben a las torres o campanarios llevando *tambores* y *trompetas* para acompañar al tañir de las campanas, de idéntica manera como hacen los chinos con sus gongs golpeados por martillos y piedras, produciendo un extraño aunque no del todo desagradable tipo de música; no obstante, resulta de veras ridículo oír marchas y canciones bailables ejecutadas en un campanario de iglesia, con el propósito de llamar a la gente a la oración”⁸⁷. Es posible que Stevenson se refiera a un

85 CIEZA DE LEON, Pedro: “Crónica del Perú”; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; Tomo XXVI; Ed. Atlas, Vol. II; pág. 376.

86 CIEZA DE LEON, Pedro: “Crónica del Perú”; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Tomo XXVI; Vol. II; pág. 422.

87 STEVENSON, W.O.: en “El Ecuador visto por los extranjeros”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Ecuatoriana - Mínima; Quito, 1960; pág. 197.

tambor grande que aún hoy existe en las torres de las iglesias y que se llama “matraca”, o quien sabe haya sido un tambor grande de banda. El dato que nos trae Stevenson no especifica la clase de tambor y sus particularidades, aunque da la clase de música que se tocaba, música de baile.

Un viajero universal de América relata las fiestas que se celebraban con más pompa en Quito y dice: “Lo más particular de esta procesión, la de Corpus, eran las danzas de indios, para lo cual los curas, así de Quito como de toda la Sierra, nombraban un mes antes de la fiesta al número de indios que habían de formarlos. Desde este punto empezaban ellos a adiestrarse en danzas nacionales y *al son de un tamboril y una flauta*, tañidos por un indio, hacían una especie de enlaces de poco gusto. Esta fiesta duraba un mes. Quince días antes de la fiesta y quince después”⁸⁸. La “flauta” es el “pingullo” o “pinkillo” y el tambor es de uso festivo. Estos dos instrumentos son tocados por una sola persona, la “mama”.

Hassaurek, al recorrer nuestra tierra, habla de la fiesta de “sanjuanés”, describe el colorido de ella: sus vestidos, disfraces y música. Al respecto dice: “La orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante todas las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba también “san juan”⁸⁹.

Julio Ferrario relata las fiestas y las danzas de los indios: “Suelen celebrar una extraña danza en tan singular ocasión. Un mes antes de esta fiesta, el párroco escoge un número de indios como bailarines, y éstos empiezan en seguida aquellas danzas que solían ejecutar antes de su conversión al cristianismo, al son de flauta y tamboril. El baile consiste en ciertas extrañas cambriolas y contorsiones”⁹⁰.

88 El Nuevo Viajero Universal en América, en “El Ecuador visto por los extranjeros”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Quito, 1960; pág. 263.

89 HASSAUREK, F.: en “El Ecuador visto por los extranjeros”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Quito, 1960; pág. 353.

90 FERRARIO, Julio: En “El Ecuador visto por los extranjeros”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Quito, 1960; pág. 522.

González Suárez al hablar de la Colonia hace algunas referencias de los músicos que participaban en las procesiones y los instrumentos que utilizaban en ellas. "La orquesta estaba compuesta de tamboriles, pífanos, chirimías y clarinetes"⁹¹. No da referencia sobre la clase de música que interpretaban, pero queda la referencia instrumental.

2.0.9.1. LA FUNCION DEL BOMBO EN EL BANDO:

El bombo fue utilizado para los bandos y proclamas. El músico daba unos cuantos redobles para que la gente se congregara y conociera las leyes que se dictaban. Don Diego López de Zúñiga, dice al respecto: "recogió a cuantos músicos habían en Quito y discurrió por las calles principales notificando, al son de varios instrumentos, que era llegado el día en que debían principiar todos los vecinos a satisfacer la nueva contribución"⁹². Esta costumbre había seguido y sigue hasta estos días en pueblos pequeños como los nuestros.

Para el tributo, en tiempo de la Colonia, existía un asiento de Cajas Reales con dos jueces oficiales de la Real Hacienda con un Tesorero y Contador para el recobro de los tributos de indios pertenecientes a aquella jurisdicción y los derechos de entrada, salida y alcabala de los efectos que se consumen y pasan por allí. "Año de 1534, a 9 días del mes de enero, dice Francisco de Jeréz, trujo para su majestad ciento cincuenta y tres mil pesos de oro y cinco mil cuarenta y ocho marcos de plata. Allende de la sobre dicha cantidad trujo para su majestad treinta y ocho vasijas de oro y cuarenta y ocho de plata, entre las cuales había un águila de plata que cabían en su *cuerpo* dos cántaros de agua y dos ollas grandes, una de oro y otra de plata, que en cada una cabrá una vaca despedazada; y dos costales de oro, que cabrá en cada una dos fanegas de

91 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1970; Vol. II; pág. 597.

92 Op. Cit.; pág. 207.

trigo y un ídolo de oro del tamaño de un niño de cuatro años y dos tambores pequeños”⁹³. En este dato encontramos que los tambores formaban parte de la tributación.

2.0.9.2. VARIEDAD DE MEMBRANOFONOS EN LAS SUPERVIVENCIAS CULTURALES

Segundo Luis Moreno, en su libro: “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador”, describe la gran variedad de instrumentos percutidos que existen en el Ecuador: “Los indios tienen *variedad de tamboriles*: unos, que representan el volumen de tres bombos de banda militar por lo prolongado de su casco, que en algunos lugares lo llaman *tambora*; y otros, muy pequeñitos, hasta de diez a doce centímetros de diámetro. Todos tienen la misma figura: el casco prolongado, que es el distintivo del tamboril”⁹⁴. Refiriéndose a las “Fiestas Heliolátricas”, Moreno, da algunos datos relacionados con el tema que nos ocupa, en todos ellos se usa el tamboril. Al hablar de la danza de los abagos, Segundo Moreno, en su libro: “Cotacachi y su Comarca”, pág. 86 reproduce una foto de Francisco Cushcagua como pingullista y *tamborilero*; y, en la pág. 91 vemos al mismo indígena con la máscara de abago. Por nuestra parte, verificamos el dato y, el pingullista y tamborilero no es Francisco Cushcagua sino José Pedro Calapi, como más adelante comprobaremos. Refiriéndose a los Yumbos nos dice: “La música es ejecutada en rondadorcillos de seis cañuelas, un tamborcillo pequeño que el mismo tañidor lo lleva suspendido del dedo meñique de la mano izquierda, que sostiene el rondadorcillo, mientras con la derecha golpea el tamborcillo; otros

93 DE JEREZ, Francisco: “Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco”; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Tomo XXVI; Madrid, 1947; pág. 345.

94 MORENO, Segundo Luis: “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador”; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949; pág. 89.

músicos tocan un pingullo de seis agujeros y un tamboril mediano de doble baqueta"⁹⁵. En la "Historia de la Música en el Ecuador", hace un recuento ordenado de todos los trabajos anteriormente publicados, en ella nos narra las fiestas principales y apunta algunos instrumentos que se utilizan en cada una de las festividades, así: "El pingullo de tres perforaciones y el *tamboril acompañante* que marca los tiempos del compás o el ritmo de la danza los toca un mismo ejecutante, aquel con la mano izquierda y el tamboril, con la derecha, llevando suspendido del cuello hacia adelante. Cuando el pingullo es de seis huecos, el *tamboril acompañante* lo toca otro individuo, con doble baqueta"⁹⁶. En todas las fiestas, como ya anotamos, tocan el tamboril y/o instrumentos similares.

Los indígenas, en la fiesta de Corpus y Octava, se visten de abagos y danzantes. En esta fiesta tocan pingullos y tamboriles. Moreno refiere: "Desde la víspera de la fiesta, por la madrugada, concurrían los abagos y danzantes a ganarse la plaza, y el estrépito de la concurrencia indígena, el estallido de camaretas y cohetes, eran acompañados con música de pingullos y tamboriles"⁹⁷.

Los esposos Costales, en su libro: "El Quishihuar o el Arbol de Dios", hablan sobre los membranófonos: "*El bombo*, dicen, es un instrumento musical de gran tamaño, confeccionado en torno a un arco cilíndrico ahuecado. Sus tapas acondicionan sus varillas delgadas y flexibles, sujetan la piel contra el cilindro, por medio de cuerdas tensas"; y, más adelante continúan: "En Tungurahua estos grandes bombos tienen vistosas decoraciones en las tapas del cuero: dibujos

95 MORENO, Segundo Luis: "Cotacachi y su Comarca"; Ed. Don Bosco; Quito, 1966; pág. 102.

96 MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; pág. 85.

97 MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949; pág. 100.

de animales en azul, rojo y amarillo, (osos, tigres)"⁹⁸. Los autores describen el uso y las circunstancias en que utilizan los instrumentos musicales; sin embargo, segundo Luis Moreno es más explícito sobre el tema.

Los tamboriles, según los cronistas, de instrumentos músicos de trabajo se han transformado en festivos. En la actualidad son propios de las festividades indígenas.

El bombo, entre los membranófonos, es el instrumento de mayor dimensión que existe entre las supervivencias culturales, por ejemplo entre los Salasacas, Pujíllies, etc.

Carvalho-Neto, habla de un *bombo* encontrado en Licán, expresando: "Dicho ejemplar mide, aproximadamente 60 cm., de diámetro y 50 de alto. Sus partes son: a) Cerco de madera de monte, pintado con triángulos amarillos, celestes y rojos; b) Cerco de madera sobre el cual está templada la piel; c) Hojas de zinc pintadas de blanco; d) Cuñas de cuero de caballo, movibles, para templar las piolas; e) Piel de borrego curtido; f) Baqueta de madera de capulí o eucalipto, de aproximadamente 25 cm., de largo y 3 de ancho; g) Piolas"⁹⁹. Las cuñas de cuero ajustan las piolas para templar los parches y no para templar las piolas. Este instrumento lo trataremos a su debido tiempo.

Rodríguez Sandoval, al hablar del matrimonio, dice: "Para la boda, convierten el patio de la casa, de los recién casados, en un jardín por donde se pasean éstos al son de flautas y *tamboriles*"¹⁰⁰.

El autor de "Danzas Rituales en las festividades de San Pedro de Atacama", anota: "De todas maneras, nada ha podido vencer la vital vigencia del *tambor o caja de doble parche*. En sus diversos modelos este membranófono tipo es utiliza-

98 PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo: "El Quisihuar o el Arbol de Dios", Serie Llacta, Vol. XXIII; Tomo I; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966; pág. 223.

99 CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folclore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 100.

100 RODRIGUEZ SANDOVAL, Leonidas: "Vida económica, social del indio libre de la sierra ecuatoriana"; Washington, 1949; págs. 47-101.

do en toda la región y para todas las circunstancias”¹⁰¹.

Carlos Vega, en su libro: “Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina”, describe: “la caja”, el “tambor” y el “bombo” y el “kultrum”¹⁰². El trabajo es detallado en cada uno de los tipos de instrumentos.

Octavio Marulanda, en su libro: “Folclore y Cultura General”, diagrama algunos tambores pertenecientes a las culturas indígenas y afrocolombianas. Entre ellas tenemos: “El Maguaré, de la zona del Caquetá, Vaupés y Guaina. Este tambor es semejante al TUNTUI shuar; *Cununos* de la Costa del Pacífico, *bombo*, redoblante, tambora”¹⁰³. El autor no se detiene en detalles, únicamente nos da la diagramación.

Los autores de “Rítmica y Melódica del Folclore Chocoano” describen algunos membranófonos de esta Cultura. Sobre la “tambora” dicen: “Es un instrumento de cuero de madera (un tronco ahuecado, por lo general), aros del mismo material y doble parche de piel de tatabro, roedor de la fauna regional. De ordinario tiene 38 cm., de altura por 42 de diámetro”¹⁰⁴. Además, describen la forma de transportarlo y dan los principales ritmos. Al hablar de *la caja*, anotan que: “Es un tambor pequeño, de 12,5 cm., de alto por 35 cm., de diámetro, con parches de piel de cerdo y aros de madera y percute con dos palillos”¹⁰⁵. Este *tambor se utiliza para el “aguabajo”*.

César Bianchi, proporciona algunos datos sobre los instrumentos percutidos y membranófonos del Oriente. Sobre el TUNTUI, refiere: “Este es un instrumento para señales. La madera es de shimiut. Es preferible trabajarla cuando está

101 ARETZ, Isabel: “El Folclore Musical Argentino”; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1952; IV edición; pág. 51.

102 VEGA, Carlos: “Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina”; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; págs. 133-146.

103 MARULANDA, Octavio: “Folclore y Cultura General”; Ed. Imprenta Departamental de Cali, 1973; págs. 59-63.

104 PARRA TOVAR, Andrés y PINZON URREA, Jesús: “Rítmica y Melódica del Folclore Chocoano”; Ed. Imprenta de la Universidad de Colombia; Bogotá, 1969; pág. 10.

105 Op. Cit.; pág. 12.

aún fresca. Hay que escoger un tronco con un diámetro que no supere los 35 cm., para que las rajaduras centrales sean mínimas. Que no tenga nudos”¹⁰⁶. Este instrumento lo trataremos adelante. Al hablar del “tampur”, el mismo autor, relata: “Se usa en los bailes. La parte de madera se hace con cedro. Se usa piel de sajino por el lado en que se golpea; también yakun o saá, tunka, tigrillo (yantana) o mono sépur, tsér. Tiene unos 30 cm., de diámetro y 30 de alto”¹⁰⁷. También diagrama la construcción del instrumento.

Inés Jijón, en “Museo de Instrumentos Musicales, Pedro Traverzari”, trata sobre algunos membranófonos ecuatorianos. Ella habla del “tamboril de cuero y soguilla”¹⁰⁸, del “tambor militar”¹⁰⁹, del “bombo colorado”¹¹⁰, del “tambor de tronco henchido”¹¹¹ y del “tunduy” shuar¹¹², llamado propiamente *tuntui*. Estos datos son simples referencias museográficas.

En nuestro trabajo “Estudios Etnomusicales” encontramos algunos instrumentos en la región del Chocó. Entre los tambores tenemos la TONOA. “Es un tamborcillo de 20 cm., de largo por 15 cm., de diámetro, tiene parches con amarras, se toca con las manos en lugar de los mazos”¹¹³. Pertenece a los indios de Salaquí, Chocó, Colombia.

En nuestras investigaciones de campo hemos encontra-

106 BIANCHI, César: “Instrumentos Musicales”. Mundo Shuar. Sucúa, Ecuador; Ed. Centro de Documentación. Investigación Cultural Shuar (Serie C. Proceso de Elaboración de Artesanías Shuar N° 7); Imp. Esp. 1976; pág. 6.

107 BIANCHI, César: “Instrumentos Musicales”; Mundo Shuar. Sucúa, Ecuador; Ed. Centro de Documentación. Investigación Cultural Shuar (Serie C. Proceso de Elaboración de Artesanías Shuar N° 7); Imp. Esp. 1976; págs. 15-24.

108 JIJON, Inés: “Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traverzari”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971; pág. 15.

109 Op. Cit.; pág. 16.

110 Op. Cit.; pág. 16.

111 Op. Cit.; pág. 16.

112 Op. Cit.; pág. 17.

113 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: “Estudios Etnomusicales”; en Student Musicologist at Minnesota; Ed. University of Minnesota College of Liberal Arts; Department of Music, Minneapolis, 1970-71; Vol. 4; págs. 181-218.

do tambores en todas las culturas, comunidades y anejos. Los tambores encontrados son de diferente tamaño y uso. Tambores para señales, como el TUNTUI^{III}; que además se utiliza para avisar a la gente, cuando una persona se encuentra enferma, cuando hay un muerto, cuando hay guerra, cuando hay una fiesta y cuando ha llegado una persona^V. Está construido de un tronco ahuecado. Tiene cuatro huecos unidos por unos canaletes. Se toca con dos mazos, los toques son de acuerdo a las necesidades^V.

El tuntui ha sido reemplazado por otros instrumentos para sus usos y costumbres. Los toques de señales son muy esporádicos. Hoy se escucha el "cacho" o cuerno de res y/o el cañón de escopeta^{VI}. Este dato demuestra el abandono del tuntui y el empleo de otros materiales como instrumentos de comunicación. Después de un tiempo será instrumento histórico.

En la misma cultura shuar hemos encontrado el TAMPUR. Instrumento festivo. Los Shuar utilizan en sus fiestas y rituales. El instrumento se hace sentir en la "fiesta del UWI IJIAMBRATEI" o "fiesta de la Chonta"^{VII}; en la "fiesta de la Culebra", ya sea por la mordedura de la "yanunga", "macan-chi", "chichi" o "maudri"^{VIII}; en la fiesta de la Tzantza o reducción de la cabeza humana y/o reducción de la cabeza del mono UYUSHI^{IX}; y, en la Fiesta de la Yuca^X. Además, se toca el tampur por la llegada de un amigo, en señal de bienvenida

-
- III TSUKANKA, Luis: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos"; OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - IV PINCHUPA, José María: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos"; OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - V TAN, Roberto: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - VI WISUMA, Miguel: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". "OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - VII TSUKANKA, Luis: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - VIII NANCHI, Domingo Rosendo: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - IX PINCHUPA, Tanto y AYUY, Martín: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
 - X CHUMBIKI, Miguel: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.

y, en honor de muchos animales míticos ^{XI}.

El "Tampur" está construido de Shuinia —cedro— u otros árboles selváticos. Es un tronco ahuecado. Tiene dos parches de sagino, tigrillo, tatabro, mono, culebra, etc. Su forma es cilíndrica. Los parches se sujetan con "pintui" o "terén" o "wasake". Las amarras son de hilo de algodón o "kumai" o "wasake" ^{XII}.

El "tamboril", la "tambora", la "caja" y el "bombo" los hemos encontrado en todas las comunidades de la serranía ecuatoriana. Los usos y costumbres son de lo más variados. Tocan en sus bailes, danzas, fiestas sociales y en algunos rituales chamánicos.

2.0.9.3. El tambor en las festividades

Estos instrumentos los hemos encontrado en las siguientes festividades: Navidad, Inocentes, Reyes Magos, Carnaval, Semana Santa, La Pascua, Corpus Christi y su octava; y, Fiestas de la cosecha. A estas fiestas corresponden los siguientes hechos: Velaciones y Pasadas del Niño; Caporales y Yumbadas; Carnaval; danzantes; Semana Santa: Huas-hayo, Yumbadas, Matanza de los Yumbos y Yumbos de Cum-bas; Corpus: Camari, Curiquingas, Danzantes de Chimborazo, Danzantes de Tungurahua, Danzantes de Cotopaxi, Yumbadas de Pichincha, Danzantes de Imbabura; Corazas, Pendo-nes, Abagos; y, Danzantes de Cañar^{XIII}. En todas estas fiestas se toca una gran variedad de tambores, desde los más pequeños hasta los más grandes.

XI NANCHI, Jorge Guzmán: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDF-ECUADOR; IOA-CCE, 1975.

XII SANCHINI, Carlos: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos". OEA: INIDF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.

XIII Investigaciones desde 1965 hasta 1978.

2.0.10. CREENCIAS Y LEYENDAS:

El poder mágico de los “tambores” no es una fábula de mitómanos. El curandero busca su diagnosis y expulsa a los espíritus. El indio guerrero busca su victoria antes del combate. En casi todos los pueblos, la música ha sido dada por un dios. La leyenda del “Ave Fénix” ofrece datos precisos sobre la escala y distingue los sonidos “macho” y los sonidos “hembra”. Las ocho clases de tambores de los negros Dogan del Sudán corresponden a las diferentes fases de la creación del mundo, desde el tambor “Kunyu” hasta el tambor “barba” y dan una explicación teosófica sobre la creación del mundo.

2.0.10.1. Creencias a través de Cronistas:

En nuestra América India, los tambores estaban relacionados a los ritos de sacrificio. Hablaban con los dioses y el indio guerrero buscaba su victoria antes del combate; a los prisioneros de guerra los degollaban y los conservaban colgados en sus adoratorios. Garcilaso de la Vega, en sus “Comentarios Reales de los Incas” refiere: “Fueron belicosos; a los que prendían en las guerras desollaban; *unos pellejos henchían de ceniza y los ponían en un templo por trofeos de sus hazañas; y, otros pellejos ponían en sus tambores, diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y huían en oyéndolos*”¹¹⁴. Al respecto, González Suárez, ratifica el dato señalando: “Los de Esmeraldas solían conservar colgados los pellejos secos y henchidos de ceniza a la puerta de sus adoratorios”¹¹⁵.

Enrique de Vedía en “Historiadores Primitivos de las Indias” anota: “En tiempo de algún cometa cuando éste apa-

114 DE LA VEGA, Garcilaso: “Comentarios Reales de los Incas”; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; Tomo II; pág. 206.

115 GONZALEZ SUAREZ, Federico: “Historia General de la República del Ecuador”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 134.

recía, hacen grandísimo ruido con *bocinas y atabales y grita, creyendo que así huye o se consume*.¹¹⁶

Francisco de Avila, en "Dioses y Hombres Huarochiri", relata: "El hombre dijo a su madre: Madre mía tu llama ha parido aquí cerca, arriba de este cerro. Al oír la noticia la mujer se dirigió a su casa muy contenta. Ya en su casa, *colgó un tambor de oro en el centro de su cuerpo y guardó dos pequeñas bolsas de coca dentro del seno*; después, llevando un "porongo" de chicha, se fue muy apurada, hacia el cerro"¹¹⁷. "Al quinto día, prosigue el mismo autor, *se reunieron cantando y tocando sus huancar (tambores) ellos mismos y no las mujeres; entonces eran los hombres quienes golpeaban los tambores. Pero, antes de comenzar los cantos, preguntaron al "supay" (demonio), con una araña, cuál debía ir delante cantando*"¹¹⁸.

Estos datos encontrados en cronistas demuestran la creencia y superstición de los tambores y la relación que ellos tenían con ciertos objetos y seres extraterrestres: "diciendo que sus enemigos se acordaban viendo que eran de los suyos y *huían en oyéndolos*"; "creyendo que así *huye y se consume*"; "antes de comenzar los cantos, *preguntaron al "supay" (demonio) con una araña, cuál debía ir delante cantando*"; "hecha la guerra y desterrados los males a hierro y fuego, hacían por todo aquel cuarto de la luna grandes fiestas y regocijos, dando gracias al sol porque les *había desterrado sus males*"¹¹⁹; y, "llamaban a los médicos y sortilegios para que los *diesen consejo sobre los susodichos casos y cosas*"¹²⁰ y venía lo más importante del sacrificio que era "descubrir si

116 VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1946; Tomo XXII; pág. 187.

117 AVILA, Francisco de: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Ed. Museo Nacional y el Instituto de Estudios Peruanos; Lima-Perú, 1966; Textos Críticos N° 1; pág. 175.

118 Op. cit.; pág. 187.

119 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; Tomo II; págs. 254-255.

120 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 156.

el cunchur lo había aceptado o no; y esto se deducía de ciertas señales que presentaban los hígados y las entrañas del cuy o víctima sacrificada"¹²¹.

Estas creencias se encontraron mezcladas de superstición y de magia. El sonido de los tambores ahuyentaron a los enemigos, destruyeron los astros y dieron gracias al dios sol por los bienes recibidos y por los males desterrados. Larraya en "El Libro de los Muertos", anota: "Ha sido constante aspiración humana de lograr, mediante ciertos procedimientos, resultados inaccesibles a los procedimientos naturales y ajenos a la intervención divina. La magia, tan antigua como el hombre, intenta someter a la voluntad de los mortales los espíritus, genios o demonios, invocarlos y conjurarlos, produciendo fenómenos sobrenaturales, conseguir lo venidero, poseer autoridad sobre los sentimientos y potencias de los demás, etc., aprovechando estos poderes para obtener efectos extraordinarios, transformaciones inesperadas, curaciones instantáneas"¹²².

Los tambores tienen connotaciones específicas que son: el de estar ligados al sol, al *demonio* y poner temor y miedo en los demás. Sin embargo, cronistas y viajeros nada dicen de una mitología de tambores. Lo único que podemos colegir es una ligazón con el más allá, sea con el dios sol, con el demonio o con una fuerza superior.

2.0.10.2. Creencias en las Supervivencias

En el macro grupo mestizo-hispano-hablante existe una leyenda llamada: "*la caja ronca*". Esta leyenda, con toda seguridad, se remonta al tiempo de la Colonia y ha llegado hasta nuestros días mediante el proceso de dinamización. Existen muchas variantes sobre la misma.

121 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I.; pág. 160.

122 LARRAYA, Juan: "Literatura del Antiguo Egipto: El Libro de los Muertos"; Universidad de Barcelona; Ed. Zarco; México, 1954; pág. 25.

Darío Guevara, en sus relatos: “un niño tras de su estrella”, refiere el caso: “A las nueve de la noche, ayudados por la luz de la luna, los pequeños Chipantiza vieron pasar por delante de su casa, un bulto vestido de blanco de pies a cabeza. Creyeron que era alma de pena y, llenos de miedo, se acostaron. Media hora después *oyeron el ruido de algo que parecía tambor y que lo supusieron “la caja ronca”*. Su miedo fue grande, indescriptible, hasta cuando les venció el sueño y se quedaron profundamente dormidos. Despertados por el canto de los pájaros, fueron a rodear el corral y oh sorpresa ¡faltaba la vaca más gorda!”¹²³.

Este mismo hecho, con variables, relata Augusto César Saltos, en su libro: “En Tierra de Bolívar”: “En las noches oscuras de luna tierna, narra el autor, desde la terrorífica Pavana (guarida de los fantasmas) *salía el redoblar de una caja cual si se tratara de un tambor de guerra, diferenciándose de éste en que el sonido de ella era pausado, ronco, sordo y lejano, un tanto fúnebre*, razón por la cual se conocía con el nombre de “La Caja Ronca”.

“Por lo regular desde las once de la noche se escuchaba el redoblar de una caja tras de la cual asegurábase iba una larga procesión de almas portando cada una de ellas una vela encendida, la misma que a la vez que servía para alumbrar en la oscuridad de la noche, era entregada a la persona que se la encontraba rondando la ciudad o que por curiosidad había salido a ver la procesión”.

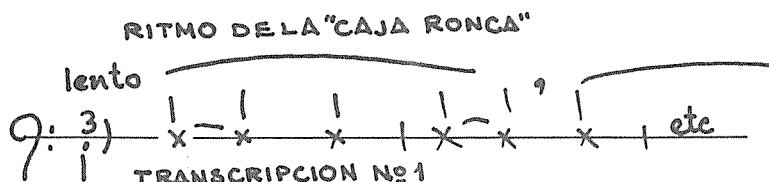
“Y fue una noche que por cierto barrio que a unos convenía que nadie trafique por ahí..., que una chiquilla escuchó el *tararán, tan tan...* que iba acercándose, seguramente a pasar por delante de la casa. Sus padres insinuáronle rezara cuanto pueda al santo de su devoción, pues que también habían escuchado y estaban rezando. Ella que habiendo leído aquellos libros prohibidos por la Iglesia, encontrábase picada de duda, sin hacer sentir a los autores de sus días que en gran olor de santidad rezaban la letanía de los santos, abrió caute-

123 GUEVARA, Darío: “Un niño tras de su Estrella”; Ed. Ecuador; Quito, 1959; págs. 61-62.

losamente la puerta de su casa y pudo mirar que en efecto dos hileras de personas vestidas de blanco iban por las aceras de la calle portando cada cual una vela encendida que daba una luz verde oscura. Por media calle, como precediendo aquel desfile, *iba una persona vestida de rojo, tocando la caja*. La última de la hilera entregó la vela a la chiquilla. Quedó mirando hasta que hubo perdido allá distante y apenas se oían los redobles. Entró en su cuarto, sin ser sentida por sus padres, volvió a acostarse en su cama luego de apagarla, colocándole sobre la mesa para no acordarse de ella sino al siguiente día que, al despertar, le sorprendió ver que en vez de la vela que recibió la noche anterior, reposaba ahí una costilla de muerto"¹²⁴.

Esta leyenda, de la caja ronca, la encontramos también en la provincia de Imbabura. Así, en nuestras investigaciones, la hemos registrado con algunas variantes.

Rosa H. Andrade de Coba, narra: "La procesión de los demonios y *la caja ronca*"^{XIV}. En lo substancial coincide con la narrada por Augusto César Saltos. Sin embargo, existen variantes a la misma, como personajes de la vida real, lugares y otras circunstancias anexas a la leyenda. La "caja ronca" es uno de los elementos infaltables dentro de la misma. Su sonido es lento, monótono y lúgubre. El pum, pum pum; pum, pum pum; es persistente. Traducido rítmicamente sería:



124 SALTOS, Augusto César: "En Tierra de Bolívar"; Tradiciones, Estampas y Leyendas; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; págs. 305-306.

XIV Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II Rosa H. Andrade de Coba; IV Quehaceres Domésticos; VI Primaria; VII El Ejido-Cotacachi; VIII 60 años; IX 1975 y 1976; X Ejido-Cotacachi; Prov. Imbabura; XI Mestizo Hispano-hablantes; XII.

Este ritmo, el de la caja ronca, rompe la procesión, se acerca al lugar de los hechos y desaparece en medio de la oscuridad, en una noche de conjunción.

Isabel Yaselga relata la leyenda de la "caja ronca" como un hecho real que aparece durante las festividades de San Juan en Araque, parroquia San Pablo, cantón Otavalo, provincia de Imbabura, Ecuador, como una cosa misteriosa. Cuenta que, "en las fiestas de San Juan, todos los pobladores acostumbran bailar con gran gusto y esto lo realizan cada año. Toca guitarras, rondines, flautas, cantan y gritan: ¡Viva San Juan!. Pero, a media noche, refiere más abajo la informante, *se escuchaban estos sonidos* junto con campanas y la "caja ronca". Los vecinos salían a ver lo que pasaba y desaparecía todo. A la madrugada todo se transformaba en calma y silencio"^{xv}.

Reinaldo Echeverría relata la leyenda de "El avión de Sixto Mosquera"; en medio del relato dice: "De pronto, el viento se puso furioso y soplaba con tal fuerza que los pantalones juntaban las piernas. Quisieron salir corriendo y no pudieron. Estaban téticos. Cuando repentinamente oyeron un estruendo tras de ellos y se les apareció el carruaje de la muerte, con velas, campanas, atúd y cadenas, no era otra cosa que la "caja ronca" y su corte que venía a defender los restos mortuorios y llevarlos por la osadía de su intento. Uno de ellos, sacando fuerza de la flacura, por salir corriendo tropezó en una cruz y empujó a los demás, quienes movidos como resortes salieron corriendo, despavoridos, cayéndose y levantándose, sin volver a mirar hacia atrás; llegaron a la calle más muertos que vivos y no atinaban a pronunciar palabra. Con gran esfuerzo uno de ellos dijo: ¿dónde está Sergio? y nadie respondió, *pero todos presentían que se lo llevó la caja ronca*"...^{xvi}.

XV I Lcdo. Carlos A. Coba A.; III Isabel Yaselga; IV 30 años; V Ninguna; VI Quehaceres Domésticos; VII Araque; VIII 20 años; IX 15 de junio de 1976; X Otavalo, provincia de Imbabura; XI Mestizo-Hispano-hablantes.

XVI I. Lcdo. Carlos A. Coba A.; III Reinaldo Echeverría; IV 35 años; V, estudiante; VI Superior; VII Otavalo; VIII 10 años; IX 1º de julio de 1977; X Otavalo, Prov. Imbabura; XI Mestizo-Hispano-hablante.

Alfredo Nieto narra una variante sobre la "caja ronca" y dice: "Cuentan que Luis Pastrano dormía en un páramo. Su trabajo era cuidar ganado vacuno, *una vez oyó un ruido funesto, levantóse inmediatamente y pudo observar que una especie de bola daba botes en el suelo y cada bote sonaba: tan tararán tan tan*, siguió el camino hasta desaparecer envuelto en llamas. Esto produjo gran estupor en Luis ya que el perro que le acompañaba aullaba cuando desapareció el bul-
to"^{XVII}.

La leyenda de la "caja ronca" es una narración irreal con huellas de verdad ligada a un área o zona cultural y/o a una estratificación social, en nuestro caso, al "macro grupo mestizo-hispano-hablante".

La "caja ronca" podemos clasificarla como una leyenda "animística". Tiene una introducción, razón por la que se cuenta la leyenda, personajes, lugares, núcleo de la leyenda, aportación de pruebas (se determinan a través del tiempo y del espacio); y, conclusión (advertencia). Además cumplen una función social; unión entre los que saben la leyenda; tiene elementos históricos; y, es colectiva.

Nuestro interés es demostrar que dentro del contexto estructural de leyenda existe un elemento básico: "caja ronca". Puede entenderse como "tambor redoblante militar" y/o como "caja-tambor indígena". Este hecho, de simple "caso" ha pasado a un segundo estadio, el de "leyenda", por el proceso de dinamización.

No pretendemos hacer un estudio sobre la leyenda de la "caja ronca", ya que deberíamos entrar a tratar sobre la clasificación de: tipo, prototipo y arquetipo. Nuestro interés es apoyarnos en las creencias del pueblo sobre la existencia de la *caja ronca como instrumento musical*. Encontrar en ella los ritmos y algunas connotaciones sobre el instrumento.

En la leyenda de la caja ronca encontramos *sonidos* que se asemejan a un tambor de guerra; es pausado, ronco,

XVII I. Lodo. Carlos A. Coba A.; III Alfredo Nieto; IV 55 años; V. Agricultor; VI Primaria; VII Alóag; VIII 43 años; IX 16 de julio de 1977; X Alóag; Machachi, cantón Quito, Prov. Pichincha; XI Mestizo-Hispano-hablante.

Otro ritmo de la "Caja Ronca"

Esto nos demuestra que dentro de la estructura de la leyenda existe un personaje que toca el instrumento; sea un tambor redoblante o una caja, llamada tambora y, además, los ritmos que se escuchan en la distancia de la noche, se acercan y desaparecen. La leyenda, como habíamos dicho, es una narración irreal con huellas de verdad, ligada a una zona cultural y a una estratificación social. El tambor se encuentra relacionado con el misterio, con el más allá y, por el proceso de dinamización, de caso pasa a leyenda y de ésta al mito.

notación misteriosamente histórica con relación a este instrumento.

En tiempos del Padre Morales el pueblo se dividió en "moros" y "cristianos". El padre formó la banda de pueblo y el bombo comenzó a impartir órdenes y señales a los "moros". Congregaba a los feligreses para las mingas, para los oficios religiosos y para las reuniones de orden social y festivo. Las señales impartidas eran dadas, con toda seguridad, por el mismo padre. Día a día resultaba un misterio la existencia de "el bombo". ¿Dónde se encontraba? ¿En qué lugar lo guardaban? ¿Quién tocaba? ¿Cuándo y en qué ocasiones? Todo resultaba un misterio obediente. Sin embargo, sus señales eran concretas y precisas: las unas eran para organizarse contra los cristianos y las otras para reunirse y hacer obra en bien de la colectividad. Estas señales se escuchaban por la tarde, otras por la noche y algunas por la mañana o cuando se requería la presencia de los feligreses junto a la casa parroquial de los moros.

Cuentan que en cierta ocasión, debía llegar a Quiroga el Ministro de Obras Públicas y algunas otras autoridades de visita al Padre Morales. Nadie sabía de su llegada. Alguien dio la noticia y se hizo escuchar el sonido grave y pausado del bombo. Después de unos pocos minutos la gente se encontraba congregada junto a la casa parroquial. La señal, según dicen, se había escuchado dos o más kilómetros a la redonda.

De igual forma, el misterioso sonido del bombo, se hacía presente en las mingas, en los conflictos parroquiales, en los asuntos religiosos y siempre que se requería la presencia de los "moros"^{XVIII}.

El "bombo", misterio de un pueblo, marca una etapa de historia, de fanatismo religioso y de leyenda. El bombo existió, existe, pero nadie conoce donde se encuentra.

XVIII I. Lcdo. Carlos A. Coba A.; III Plutarco Cevallos; IV 58 años; V. Jubilado; VI Superior; VII Cotacachi; VIII 38 años; IX 10 de mayo de 1979; X Otavalo, Prov. Imbabura; XI mestizo-hispano-hablante.

2.0.11. Localización y registro:

Los tambores registrados en nuestras investigaciones los encontramos en todas las culturas que conforman el territorio ecuatoriano.

Están presentes en los macro grupos culturales quichua e hispano hablantes como también en los micro grupos etno nacionales.

Sería largo enumerar cada uno de ellos con sus variantes y los lugares donde los hemos encontrado. Sin embargo, trataremos de hacer un registro de acuerdo al lugar, informante, clase de tambor, denominación y tamaño, hecho cultural, grupo cultural, fecha de investigación y código y/o información.

2.0.12. REGISTRO DE INVESTIGACION:

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
1	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura	Jerónimo Izama.	Tambor pequeño, tamboril o caja.	Fiesta del "Coraza".	Macro grupo quichua-hablante.	19-VIII-75	I—MA.
2	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Alfredo Toapanta.	Bombo.	Fiesta del "Coraza".	Macro Grupo mestizo hispano hablante.	19-VIII-75	I—MA.
3	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Vinicio Toapanta.	Tambor militar.	Fiesta del "Coraza"	Macro grupo mestizo hispano hablante.	19-VIII-75	I—M.
4	Canandé, Prov. Esmeraldas.	Segundo Candelajo.	Cununos.	Agua corta, agua larga, Caramba, etc.	Micro grupo cayapa.	19-VII-75	8—MA.
5	Canandé, Prov. Esmeraldas.	Espíritu Cimarrón.	Tambor.	Agua larga, agua corta, Caramba, etc.	Micro grupo cayapa.	19-VII-75	8—MA.
6	Naranjal, Prov. Esmeraldas.	Calixto Añapa.	Bombo.	Agua larga, Caramba, torbellino, etc.	Micro grupo cayapa.	18-VII-75	11—MA.
7	Naranjal, Prov. Esmeraldas.	Alberto Segundo de la Cruz.	Cununos.	Agua larga, Caramba, Torbellino, etc.	Micro grupo cayapa.	18-VII-75	11—MA.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
8	Angochagua, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura.	Manuel Antonio Chuquín.	Tambor pequeño, tamboril o caja.	Matrimonios, bautizos, etc.	Macro grupo quichua - hablante.	30-III-75	13—MA.
9	Chilcapamba, Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	José Pedro Calapi Celestiano.	Tambor pequeño, tamboril o caja.	Fiesta del Abago.	Macro grupo quichua - hablante.	10-VII-75.	27—MA.
10	Gembuentza, Zamora Chinchipe.	Domingo Nanchi.	Tambor pequeño, tamboril o caja.	Cantos de fiesta.	Federación Shuar.	27-VI-75	31—MB.
11	Saraguro, Prov. Loja.	José M. Lozano.	Tambor mediano	Velorio de niño fiesta de Navidad.	Macro grupo quichua - hablante.	18-V-75	33—MB.
12	Sucúa, Prov. de Morona Santiago.	Pedro Gongumas.	Tuntui.	Tambor de mensajes: Fiestas, muerte, guerra y enfermedad.	Federación Shuar.	26-V-75	35—MA.
13	Yanzatza, Cantón Zamora Chinchipe.	Jorge Antonio Núñez.	Tampur.	Toques para las fiestas.	Federación Shuar.	1-V-75	41—MA.
14	Sucúa, Prov. de Morona Santiago.	Tanto Pinchupá.	Tuntui.	Toques para tomar natem, muerte y beber chicha.	Federación Shuar.	27-V-75	43—MA.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
15	Sucúa, Prov. Morona Santiago.	Rafael Tzamarengue.	Tuntui.	Envío de mensajes.	Micro grupo cultural Shuar.	27-V-75.	43-MA.
16	San Miguel Alto, San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	José María Cahuasquí.	Tambor pequeño, caja.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	18-X-75.	45—MA.
17	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Lorenzo Jitacama.	Tambor pequeño, tamboril.	Fiesta de Corazas.	Macro grupo quichua hablante.	18-IV-76.	53MA.
18	San Rafael, Otavalo, Prov. Imbabura.	Lorenzo Jitacama.	Tambor pequeño, caja o tamboril.	Fiesta del Coraza.	Macro grupo quichua hablante.	18-IV-76.	53—MA.
19	Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	José Morocho.	Tambor pequeño o caja.	San Juan.	Macro grupo quichua hablante.	29-VI-76.	72—MA.
20	Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	José María Anrango.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta de San Juan.	Macro grupo quichua hablante.	29-VI-76.	75—MA.
21	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	José Antonio Antamba.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Coraza.	Macro Grupo quichua hablante.	19-VIII-76.	83—MA.
22	San Rafael, Cantón Otavalo.	Gerónimo Izama.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Coraza.	Macro grupo quichua hablante.	18-VIII-76.	85—MA.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
23	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Leandro Cabascango.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Coraza.	Macro grupo quichua hablante.	20-VIII-76.	86—MA.
24	San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Sebastián Perugachi.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Coraza.	Macro Grupo quichua hablante.	21-VIII-76.	90—MB.
25	El Empedrado, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura.	Rafael Trávez.	Tambor pequeño o caja.	Pase de Misa para San Juan.	Macro grupo quichua hablante.	25-IX-76.	101—MA.
26	Guajindro, San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	José Manuel Villagrán.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	8-X-76.	104—MA.
27	San Miguel Alto, San Rafael, Cantón Otavalo.	José Peralta.	Tambor pequeño.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	8-X-76.	104—MA.
28	San Miguel Alto, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Mariano Jitacama.	Tambor pequeño, caja o tambora.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	9-X-76.	105—MB.
29	San Miguel Alto, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Antonio Aguilar.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	12-X-76.	107—MA.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
30	San Miguel Alto, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Vicente Samuel Espinosa.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta de Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	13-X-77.	130—MA.
31	Cotacachi, Prov. Imbabura.	Segundo Esteban Muriel.	Constructor de tambores.	Ebanistería.	Macro grupo mestizo hispano hablante.	28-X-77.	131—MA.
32	Gembuentza, Prov. Zamora Chinchipe.	Jorge Guzmán Nanchi.	Tampur.	Toque de bienvenida.	Federación Shuar.	27-IV-75.	34—M.
33	Loja, Prov. Loja.	Florencio Torres.	Bombos.	Tonos de fiesta.	Macro grupo mestizo hispano hablante.	16-V-75.	96—M.
34	Peguche, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Segundo Lema.	Bombo o tambora (mediana).	Toques de fiesta.	Macro grupo quichua hablante.	19-IV-75.	97—M.
35	Peguche, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	César Antonio Sarabino.	Tambor grande o tambora.	Festividades.	Macro grupo quichua hablante.	13-III-79.	Información.
36	El Chilcal, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Miguel Potosí.	Tambor pequeño o tamboril.	Matrimonios y bautizos.	Macro grupo quichua hablante.	13-III-79.	Información.
37	Chuchupquí, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Francisco Aguilar.	Tambor pequeño y mediano, caja o tambora.	Fiesta de Corazas y Pendones. Constructor.	Macro grupo quichua hablante.	13-III-79.	Información.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
38	Chuchuquí Alto, Cantón Otavalo.	Segundo Aguilar.	Tambor pequeño y mediano.	Fiesta de Corazas y Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	13-III-79.	Información.
39	Angla, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Gonzalo Lozano.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta de matrimonios.	Macro grupo quichua hablante.	14-III-79.	Información.
40	Angla, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Hernán Anrango.	Tambor pequeño o caja.	Matrimonios y bautizos.	Macro grupo quichua hablante.	14-III-79.	Información.
41	Angla, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Luis Cacuango.	Tambor pequeño o caja.	Matrimonios y bautizos.	Macro grupo quichua hablante.	14-III-79.	Información.
42	Illumán, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Pablo Maigua.	Tambor pequeño o caja.	Matrimonios y bautizos.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
43	Illumán, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	José Manuel Córdova.	Tambor pequeño o caja.	Matrimonios.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
44	Carabuela, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	José Manuel Cachianguo.	Tambor pequeño o caja. Constructor.	Matrimonios y fiestas sociales.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
45	Carabuela, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Enrique Morales.	Tambor mediano. Constructor.	Fiestas sociales.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
46	Carabuela, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Miguel Cachimuel.	Tambor pequeño o caja.	Fiestas sociales.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
47	Loma Negra, Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	Juan María Escudero.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Abago y nacionales.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
48	Loma Negra, Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	Juan Lita.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Abago y matrimonios.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
49	Loma Negra, Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura.	Rafael Chávez.	Tambor pequeño o caja.	Fiesta del Abago y matrimonios.	Macro grupo quichua hablante.	20-III-79.	Información.
50	La Merced, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura.	Narcizo Sandoval.	Tambor pequeño. Constructor.	Ebanistería.	Macro grupo quichua hablante.	27-III-79.	Información.
51	Zuleta, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura.	José Antonio Escala.	Tambor pequeño o caja.	Fiestas sociales.	Macro grupo quichua hablante.	27-III-79.	Información.
52	El Abra, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura.	José Hilario Noques.	Tambor pequeño o caja.	Matrimonios.	Macro grupo quichua hablante.	27-III-79.	Información.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
53	Latacunga, Prov. de Cotopaxi.	Celso Panchi.	Tambor mediano, tambora.	Mama Negra.	Macro grupo quichua hablante.	12-III-79.	Información.
54	Chimborazo, Prov. de Chimborazo.	Gonzalo Bustos.	Tambor mediano, tambora.	Carnaval.	Macro grupo quichua hablante.	7-II-67.	Información.
55	Canelos, Prov. de Pastaza.	Luis Caldas.	Tambor pequeño, tamboril.	El Camari.	Macro grupo quichua hablante.	15-VIII-68.	Información.
56	San Miguel, Cantón Salcedo, Prov. Cotopaxi.	Cristóbal González.	Tambor grande, bombo.	Danzante.	Macro grupo quichua hablante.	20-VII-66.	Información.
57	Cañar, Prov. de Cañar.	Francisco Loja.	Bombo.	Danzante.	Macro grupo quichua hablante.	13-VI-66.	Información.
58	Pujilí, Prov. de Cotopaxi.	Virgilio Santacruz.	Bombo.	Danzante.	Macro grupo quichua hablante.	15-IV-67.	Información.
59	Saraguro, Prov. de Loja.	Corazón Jumbo.	Tambor pequeño, tamboril.	Matrimonio.	Macro grupo quichua hablante.	30-VII-67.	Información.
60	Guano, Prov. Chimborazo.	Oswaldo Cascante.	Tambor mediano, caja.	Pase del Niño.	Macro grupo quichua hablante.	24-XII-67.	Información.
61	Calpi, Prov. Chimborazo.	Segundo Huilca.	Tambor pequeño, tamboril.	Reyes Magos.	Macro grupo quichua hablante.	6-I-67.	Información.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
62	San Andrés, Guano, Prov. de Cotopaxi.	Virgilio Santacruz.	Bombo.	Danzantes.	Macro grupo quichua hablante.	15-IV-67.	Información.
63	Licán, Prov. de Chimborazo.	Jaime Pulgar.	Bombo.	Reyes Magos.	Macro grupo quichua hablante.	6-I-67.	Información.
64	Pujilí, Prov. de Cotopaxi.	Virgilio Santacruz.	Bombo.	Danzantes, Reyes Magos.	Macro grupo quichua hablante.	23-XII-68.	Información.
65	Pujilí, Prov. de Cotopaxi.	Virgilio Santacruz.	Bombo.	Danzantes, Reyes Magos.	Macro grupo quichua hablante.	23-XII-68.	Información.
66	San José de Chimbo, Prov. de Bolívar.	Vidal Vallejo.	Tambor mediano, caja o tambora.	Danzantes, Reyes Magos.	Macro grupo quichua hablante.	8-II-68.	Información.
67	Pomasqui, Prov. de Pichincha.	Sixto Minango.	Tambor pequeño o caja.	Matanza de los Yumbos.	Macro grupo quichua hablante.	15-VII-68.	Información.
68	Sicalpa, Colta, Prov. Chimborazo.	Manuel Chuquí.	Caja, Tambor pequeño.	Curiquingos y Yumbos.	Macro grupo quichua hablante.	10-III-68.	Información.
69	Cuenca, Prov. de Azuay.	Luis Aurelio Cabeza.	Bombo.	Pase del Niño.	Macro grupo quichua hablante.	24-XII-69.	Información.
70	Cañar, Prov. de Cañar.	Juan Pablo Parati.	Bombo.	Curiquinga.	Macro grupo quichua hablante.	20-XII-69.	Información.

Nº	LUGAR	INFORMANTE	CLASE DE TAMBOR	HECHO CULTURAL	GRUPO CULTURAL	FECHA DE INVESTIGACION	CODIGO
71	San Andrés, Píllaro, Prov. de Tungurahua.	Carlos Sarzosa.	Tambor mediano, caja o tambora.	Corpus, Carnaval.	Macro grupo quichua hablante.	15-VII-69.	Información.
72	San Miguel Alto, Parr. San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura.	Lorenzo Yacelga.	Tambor pequeño.	Pendones.	Macro grupo quichua hablante.	8-X-76.	104—MA.
73	Salasaca, Prov. de Tungurahua.	Mariano Masaquiza.	Tambor grande o bombo.	Danzantes.	Mestizo hispano hablante.	8-III-68.	Información.

De nuestra investigación podemos concluir que en el Ecuador existe una gran variedad de tambores desde los más pequeños hasta los más grandes, por su tamaño. Cada grupo y subgrupo etno-cultural posee su tambor, el cual cumple una función específica dentro del contexto estructural festivo.

Además, debemos anotar que uno es el "músico-pifanero-tocador" y otro es el constructor. Las comunidades que poseen cierto tipo de festividades tienen una persona especializada en la confección de instrumentos; en nuestro caso, los constructores y aquellos que no lo poseen van a la comunidad vecina o donde algún mestizo a buscar la prestación de servicio.

Los tambores encontrados en los macro grupos quichua-hablantes y mestizo hispano hablantes, como también en los micro grupos indígenas, son los siguientes:

- 2.1. TAMBORES DE UN PARCHE:
 - 2.1.1. Zambomba;
 - 2.1.2. Pandereta; y
 - 2.1.2. Cununos;
- 2.2. TAMBORES DE DOS PARCHES:
 - 2.2.1. Tambor pequeño o "tamboril";
 - 2.2.2. Tambor mediano o "caja";
 - 2.2.3. Tambor grande o "tambora";
 - 2.2.4. Tampur;
 - 2.2.5. Bombo;
 - 2.2.6. Tambor militar; y,
 - 2.2.7 BOMBA

- 2.1. TAMBORES DE UN PARCHE,
 - 2.1.2. ZAMBOMBA,
 - 2.1.1.1. HISTORIA:

La zambomba, membranófono fricativo de astil o mástil rígido o fijo, es un instrumento muy común en Europa así como en España y también en algunos países de América,

como Venezuela.

Sin descartar la posesión de este tambor entre los pueblos europeos y americanos, los africanos poseen el mismo tambor, con variantes como: los congos, los mummyaka, los mumbaba; y, los bampombo, los cuales le llaman KAY-NA-BALA, que significa "el leopardo del pueblo", entre otros.

Hornbostel cree que es de origen africano y el pueblo español cree que es suyo. Los primeros usan para celebrar el paso del sol por el equinoccio y los segundos usan en la "Navidad", "Carnaval" y "Corpus Cristi".

"Los membranófonos fricativos de astil fijo, dice Fernando Ortiz, solían tener un carácter sexual, asociándose casi siempre a ritos funerarios y de fecundación, así humana como agraria"¹²⁵. Curt Sachs, a este respecto opina que, "son instrumentos manejados por hombres y representa el pene masculino; y, que además, se utiliza en las ceremonias de iniciación en el Africa del Sur. Este rito de iniciación no es sino una preparación y enseñanza para la vida sexual"¹²⁶.

Isabel Aretz, en "Instrumentos Musicales de Venezuela", dice: "La zambomba es un instrumento pastoril, propio también de la navidad, como en Venezuela"¹²⁷. En el Ecuador se ha utilizado única y exclusivamente en tiempo de navidad para acompañar "villancicos", "pasodobles", "jotas", "sanjuanitos", etc. Este instrumento, sin lugar a duda, fue traído por los frailes franciscanos españoles al Ecuador.

Según Balfours, "se extendió por Europa en el siglo XVI y llegó a España, Portugal, Italia, Holanda, Alemania, Francia y Rumania"¹²⁸. Mahillón cree que "es popular en Ale-

125 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana, 1955; Vol. V; pág. 174.

126 SACHS, Curt: en Fernando Ortiz, Op. cit.; pág. 174.

127 ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Universitaria de Oriente; Cumaná-Venezuela, 1967; pág. 104.

128 BALFOUR, Henry: "The friction drum"; En: "Jour. of R. Anth. Institute of Gr. Britain and Ireland"; London, 1907; Vol. XXXVII; pág. 67.

mania, Bélgica y Holanda"¹²⁹. Herman Closson sostiene que "es flamenco y que fue llevado a España"¹³⁰. Pedro Dantos pone su origen en "África" de donde fue llevado a España por los árabes y a Flandes por los españoles.

Creemos que este instrumento es de origen africano y fue llevado por estos a España en los ss. XV, XVI y tuvo su dispersión en Europa y de ahí, por medio de los misioneros y esclavos africanos, vino a América. En América tuvo su asentamiento en las Antillas, Venezuela, Brasil, Colombia y Ecuador, entre otros países.

2.1.1.2. ORIGEN DE LA PALABRA:

Sobre el origen de la palabra "zambomba" es muy explícito Fernando Ortiz en su libro: "Instrumentos de la Música Afrocubana". Sobre este particular dice: "Además de la estructura organográfica y de los antecedentes del instrumento, demuestra su "origen congo" el nombre que se le dio en España: "zambomba". Esta no es una palabra simplemente onomatopéyica. El bronco zumbido que produce al ser tañida la "zambomba" no evoca la percusivarimbombancia de un tambor tal como parece advertirse en las dos últimas sílabas de "zambomba". El vocablo "zambomba" proviene del congo "zimbembo" que significa los "cantos de los funerales", lo cual alude al carácter fúnebre de los membranófonos fricativos africanos. En congo mvumbi es "muerto o cadáver" (de donde llegó el "palo mfumbi" y su plural dice zimvumbi "los muertos"). Zambomba quiere decir "instrumento de los muertos", y este fue su originario destino. Por otra parte, "nsamba" en congo es "oración, ofrenda, invocación" y "mbumba" es fetiche, misterio, secreto". "Nsamba-mbumba" en congo significa invocación al misterio o fetiche", y eso se hace con la "zambomba" en África.¹³¹

130 CLOSSON, Herman: "Musicale"; París, 1930; pág. 45.

131 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía. Editores; Habana, 1955; Vol. V; pág. 183.

La palabra zambomba, al parecer tuvo connotaciones varias de acuerdo a la ubicación, al uso, a la fabricación, etc., y en cada uno de los pueblos se utilizó de acuerdo a sus festividades y ritos.

2.1.1.3. DESCRIPCION:

La zambomba en el Ecuador es un instrumento de barro cocido, olla o pondo grande y, en otros casos, de madera o puro, de preferencia un barril. Es hueco en su interior. Abierto por un extremo y cerrado por el otro. Tiene una piel tirante o tensa y en el centro del parche se encuentra un mástil o astil de madera, carrizo u otro material. El mástil o astil es frotado de arriba hacia abajo o viceversa con la mano o manos humedecidas y produce un sonido fuerte, ronco y monótono.

El instrumento de nuestro estudio se encuentra en el Coro de la Iglesia de San Francisco de Quito y se utiliza para acompañar los "cantos y piezas de Navidad". Este instrumento tiene las siguientes características: 1.- *Cuerpo o caja del instrumento*: es un pondo grande de barro cocido. Tiene boca ancha con un bordo delgado en la parte superior y la parte inferior remata en base o punta. 2.- *El parche* es de cuero de borrego y a fines del siglo pasado y comienzos de éste se utilizaban los pergaminos de los libros de facistol, Crimen Histórico. 3.- *El mástil o astil* es de carrizo o de manderla de eucalipto. 4.- *El mástil o astil* se sujeta al parche con una piola o soguilla por dentro. 5.- *El parche cubre la boca del pondo* y se encuentra sujeto por medio de una piola o soguilla.^{xix}.

2.1.1.4. CONSTRUCCION:

El constructor de la zambomba compra el "pondo" en el mercado. La vasija debe llenar ciertos requerimientos, como son: que el barro sea bien cocido, que tenga boca ancha, que

XIX Información y documentos del Convento de San Francisco de Quito.

posea un bordo en la boca y que el centro del pondo sea más ancho que la boca. El color del pondo es indiferente, puede ser ocre, rojizo o vidriado, etc.

El parche que va sobre la boca del pondo es de cuero de borrego o de chivo. En el Convento de San Francisco nos contaban que algunos padres para la confección de la zambomba, utilizaban los pergaminos de algunos incunables o de los libros de facistol. Esto demuestra que desde tiempos no tan antiguos, fuera del crimen de lesa cultura, existió la costumbre de la construcción de la zambomba.

El "mástil" o "astil" puede ser de madera, de carrizo o de una varilla de hierro. El instrumento que se utiliza o mejor se utilizaba en la fiesta de Navidad tenía astil de carrizo y las más de las veces de madera de eucalipto.

Con estos elementos se construye la zambomba. El cuero que va a servir de parche se remoja durante la noche. Al día siguiente se amarra el "astil" o "mástil" con el parche, de tal manera que quede fijo. Cuando el astil es de madera tiene una ranura para que la soguilla embone en él y el parche quede fijo. Terminado este proceso, se fija el parche en la boca del pondo con una soguilla. Se estira el cuero hasta que el parche quede tenso. Luego se pone cera en el astil y queda terminado el instrumento.

2.1.1.5. DIAGRAMA DE CONSTRUCCION:

Lámina N° 2

2.1.1.5.1. "Cuerpo o caja del instrumento". Pondo grande de barro cocido.

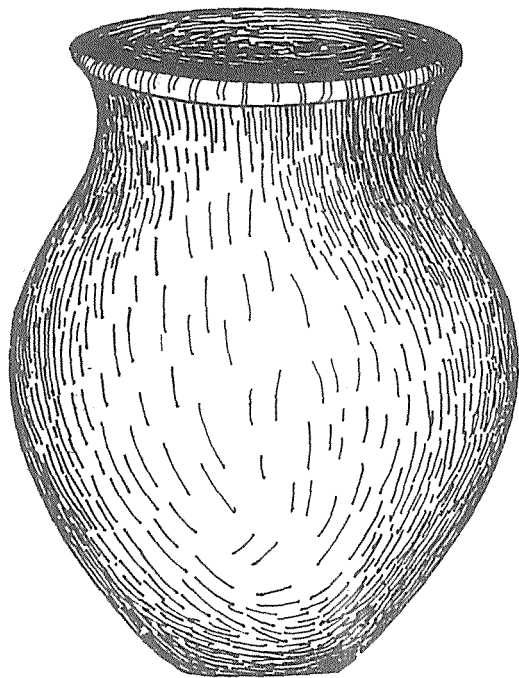


Lámina N° 3

2.1.1.5.2. “Mástil o astil”. Carrizo o palo de eucalipto.

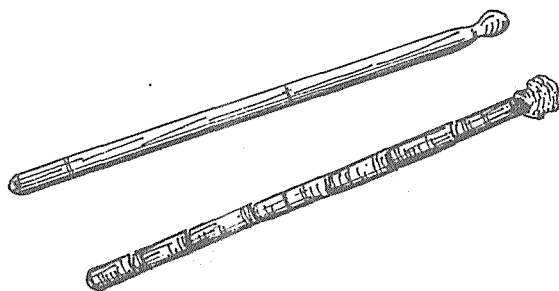


Lámina N° 4

2.1.1.5.3. Mástil o astil y parche. El mástil o astil es amarrado con una piola al parche.

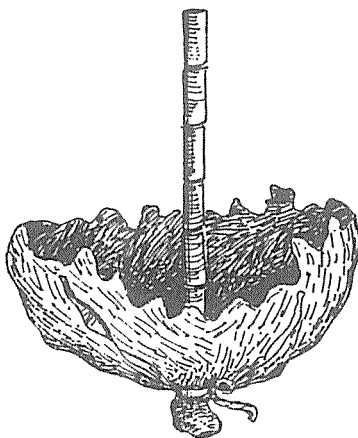


Lámina N° 5

2.1.1.5.4. “El mástil o astil y el parche es sujeto con una piola al pondo”. El instrumento queda terminado. Además, se pone cera de parafina en el astil.

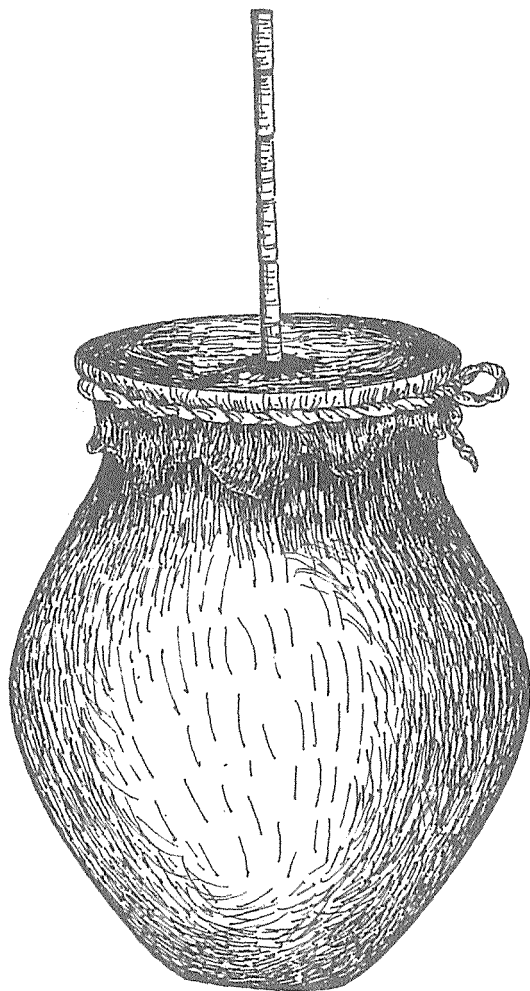
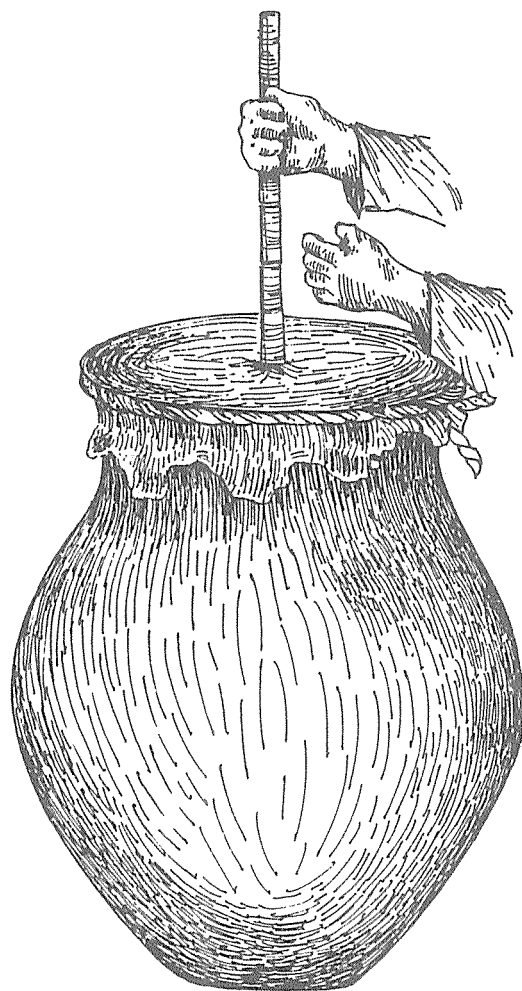


Lámina N° 6

2.1.1.5.5. Ejecución del instrumento con ambas manos.



2.1.1.6. EJECUCION:

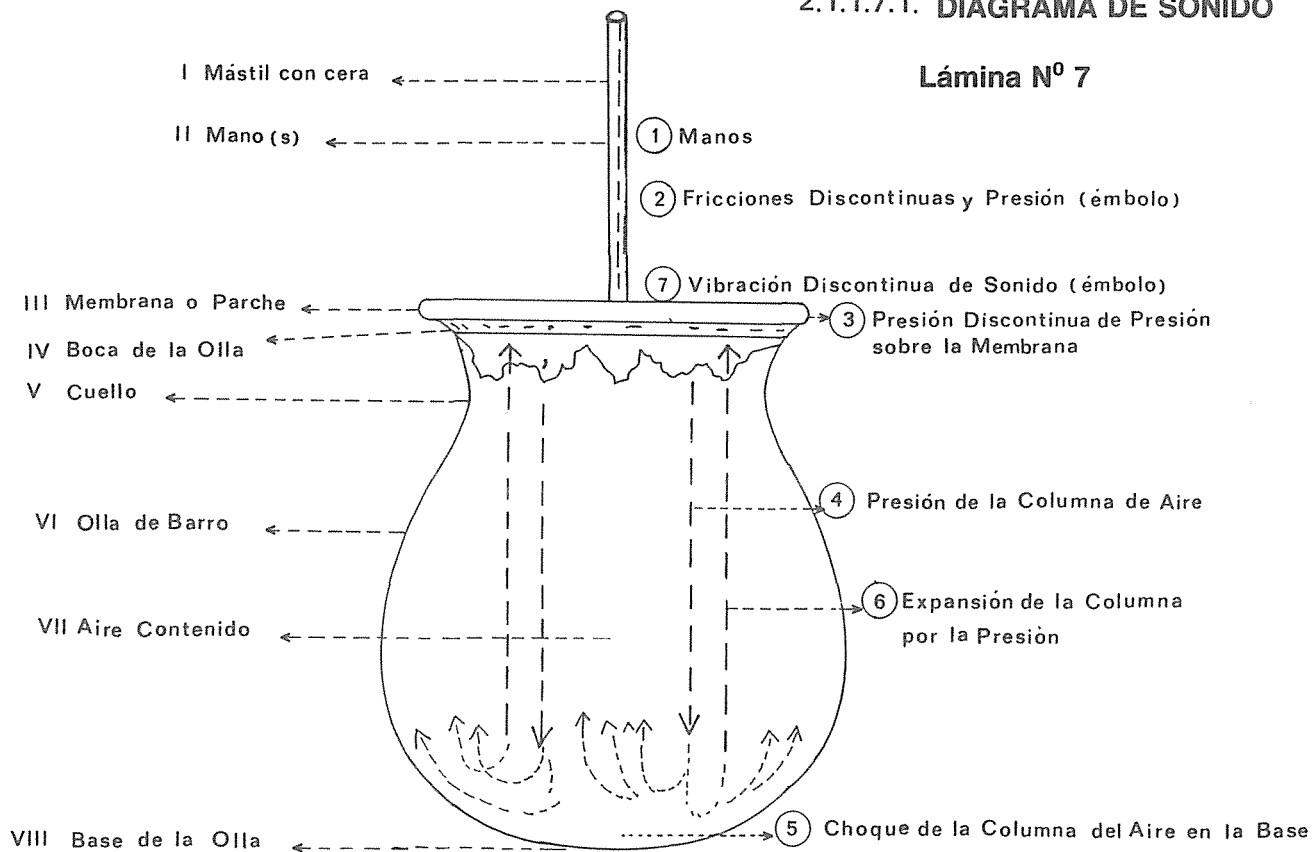
El mástil o astil se encuentra untado de cera. Con la mano derecha, con ambas manos o alternando la derecha y la izquierda, el ejecutante oprime la membrana y hace resbalar la palma de la mano sobre el astil. El aire comprimido hace rebotar la membrana y vuelve a su estado natural. El sonido se produce por la presión del astil sobre la membrana, y el aire comprimido en la caja hace resonar el parche produciendo el sonido ronco y vibrante (tremolado). La ejecución está sujeta a las leyes del émbolo.

2.1.1.7. CIRCUITO DE SONIDO:

1.- La (s) mano (s) del ejecutante se encuentra (n) en la parte superior del astil o mástil; 2.- A medida que la (s) mano (s) humedecida (s) descienda (n), el astil presiona la membrana al aire contenido en la caja; 3.- La fricción del astil no es continua, debido a la (s) mano (s) humedecida (s); 4.- El movimiento produce fricciones discontinuas; 5.- Este movimiento discontinuo produce fricciones equivalentes en el parche; 6.- El aire de la caja de resonancia presiona sobre la membrana de abajo hacia arriba buscando escape de salida; 7.- Las vibraciones discontinuas de presión y el aire de la caja de resonancia en forma de émbolo hacen vibrar la membrana o parche en forma ronca, discontinua y tremolada. Por consiguiente, el movimiento discontinuo de la fricción y presión del astil produce presiones equivalentes a la presión del aire contenido en la caja de resonancia, produciendo en la membrana un sonido de presión y expansión ronco y vibrátil.

2.1.1.7.1. DIAGRAMA DE SONIDO

Lámina N° 7



2.1.1.8. DIMENSIONES:

2.1.1.8.1. OLLA:

2.1.1.8.1.1.	Boca de la olla	30,5	cm.
2.1.1.8.1.2.	Cuello	22,5	cm.
2.1.1.8.1.3.	Parte media de la olla	42	cm.
2.1.1.8.1.4.	Base de la olla	18	cm.
2.1.1.8.1.5.	Largo de la olla	54,5	cm.

2.1.1.8.2. PARCHE:

2.1.1.8.2.1.	Diámetro del parche	30,5	cm.
2.1.1.8.2.2.	Parche íntegro	40	cm.

2.1.1.8.3. AMARRAS:

2.1.1.8.3.1.	Largo	86x3 — remate
2.1.1.8.3.2.	Distancia de sujeción	cada 6 cm.

2.1.1.8.4. MAZA:

2.1.1.8.4.1.	Largo	35	cm.
2.1.1.8.4.2.	Diámetro	3	cm.
2.1.1.8.4.3.	Bola de la maza, largo	7,5	cm.
2.1.1.8.4.3.	Bola de la maza, diámetro	5,5	cm.

2.1.1.8.5. MASTIL O ASTIL:

2.1.1.8.5.1.	Largo	55,5	cm.
2.1.1.8.5.2.	Diámetro	3	cm.
2.1.1.8.5.3.	Canalete	2,5	cm.
2.1.1.8.5.4.	Amarra final	5x3 —	remate

2.1.1.8.6. CERA EN EL MASTIL:

211.861 Parafina

2 mm.

2.1.1.8.7. CLASIFICACION:

2	Membranófono
2.3	Membranófono de frotación
2.3.1.	Con palo
2.3.1.1.	Con palo atado encima
2.3.1.1.1.	Palo fijo
2.3.1.1.1.8.	Con cuero atado
2.3.1.1.1.8.1.	Atadura con soga
2.3.1.1.1.8.1.1.	Sin aparato especial de tensión

2.1.1.9. USO:

El ejecutante marca la zambomba y le transporta al "coro" en donde será utilizada junto con los demás instrumentos. La manera o forma de ejecución es de pie, semi-inclinada; junto a él se encuentra un recipiente con agua para humedecer las manos durante la ejecución. La presión del "astil" o "mástil" es a manera de émbolo, como queda diagramado.

En cuanto se refiere al uso, este membranófono se lo utiliza única y exclusivamente en las "Fiestas Navideñas". Comienza la "novena de Navidad"; "vísperas" y "fiesta de Navidad" y en los días posteriores a la misa hasta el miércoles de Ceniza.

Las piezas que acompaña este instrumento son las más variadas: Sanjuanitos, pasodobles, jotas, villancicos tanto de tipo folk como de corte popular, etc.; los villancicos de tipo folk analizaremos posteriormente.

El ritual de estas ceremonias es estricto y muy riguroso, no se puede tocar en cualquier momento. Trataremos de describir muy sucintamente.

2.1.1.9.1. NOVENA:

Terminado el "Rosario", se da inicio a las letanías cantadas, la una es de corte folk y la otra es propia del tiempo de Navidad. En estas dos letanías cantadas se usa la zambomba conjuntamente con los demás instrumentos; la primera más corta y la segunda más larga. Ambas letanías están en compás de 6/8.

Al finalizar las letanías se entona un canto folk llamado: "Dulce Jesús Mío". Luego se da inicio a la Novena y en medio de ella se hace una pausa y se canta un villancico popular. Se finaliza con otro del mismo corte.

2.1.1.9.2. VISPERAS Y MISA:

El Pase del Niño, antes de la misa de media noche, está sujeto a leyes y cánones que la Iglesia prescribe. Durante el trayecto, desde la "sacristía" hasta el "coro", se va cantando un villancico popular o folk.

Terminado Maitines y Laudes se da inicio a la "misa de media noche". La misa es pomposa y llena de ceremonia. En la "comunión" se entonan villancicos y se tocan sanjuanitos, pasodobles y jotas. Se termina el rito con una pieza de corte nacional o español, sea San Juan, pasodoble o jota.

2.1.1.9.3. TIEMPO DE NAVIDAD:

Durante este ciclo, tiempo de Navidad, hasta el miércoles de Ceniza, se pasan misas al Niño Dios. En todo este tiempo se toca la zambomba, triángulo, maracas y el órgano.

La zambomba tiene uso navideño. Terminado este período se la guarda hasta el próximo año. En el Ecuador no he podido observar este instrumento en ninguna otra parte, solamente en el Convento de San Francisco, en Quito.

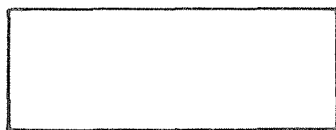
Por este tiempo, en Venezuela, he podido estudiar las más variadas zambombas llamadas "fúrucos". El "furuco" es un barril pequeño, cubierto con una membrana; un astil o

palo delgado que atraviesa el parche y éste se encuentra sujeto con un cinchón. La construcción de los "furucos" es muy variada. Los grupos orquestales se llaman "aguinaldos", éstos están compuestos de: "cuatro", "guitarras", "maracas" y "furuco". En Cantaura grabamos dos aguinaldos: uno de la Cruz y otro de Navidad, de igual forma en Sanare y en La Trinidad, Estado de Miranda.

Para conocimiento del "furuco" puede consultarse: Fernando Ortiz, Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, Gonzalo Picón Febres, Lizardo Alvarado, Silva Uzcátegui, Olivares Figueroa Liscano, etc.

2.1.1.10. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD.¹³²

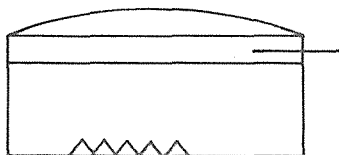
Lámina 8



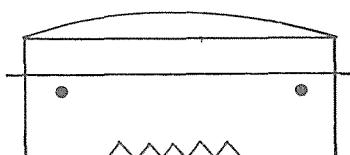
S - H 21 Percutido



S - H 211 Directamente



S - H 231 Palo o mástil

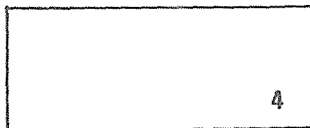


S - H 233 Fricción manual

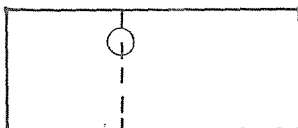
¹³² HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; New York, 1971; págs. 175-180.



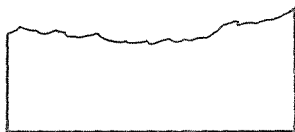
Con ambas manos



Cuatro instrumentos



Vertical



De pie

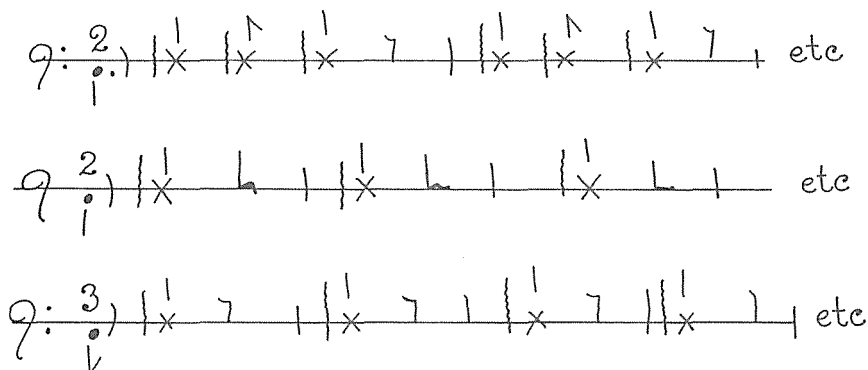
2.1.1.11. TRANSCRIPCIONES:

Los ritmos de la zambomba se encuentran supeditados a *la clase* y especie dentro del cancionero ecuatoriano (nanas o canciones de cuna). No existe un ritmo determinado, por lo general va acentuando el primer tiempo del compás. Los

ritmos encontrados son:

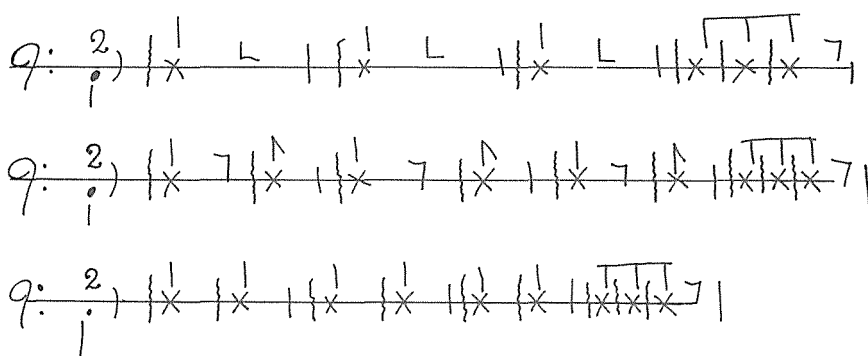
Transcripción N° 3

Ritmos de villancicos.



En algunas ocasiones se encuentran variantes dentro de un mismo ritmo, como en el sanjuanito. Ej.

Transcripción N° 4



La zambomba ha llegado a través de España, como queda anotado y se ha adaptado al cancionero ecuatoriano

con sus respectivos ritmos.

Transcripción N° 5: Nuestro Dios Niño.

NUESTRO DIOS NIÑO *
Allegreto 1 1 2 2 Villancico Popular P. Agustín de Azkúnaga

Nuestro Dios Ni - ño dor-mi-does-tá,

Piano

Sonajero

Triángulo

Pitos de agua

Zambomba

Handwritten musical score for a song. The score is written on six staves, with the first staff containing the vocal melody and the subsequent five staves representing a guitar accompaniment.

The first staff (vocal melody) is in treble clef and contains the lyrics: "con nuestros can-tos des-per-ta - rá,". The melody is written in a simple, melodic style.

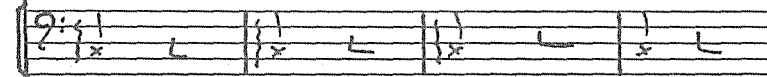
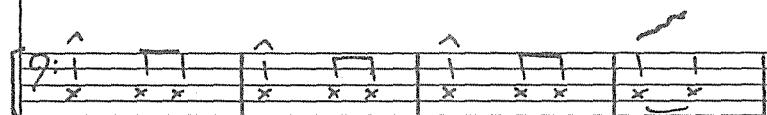
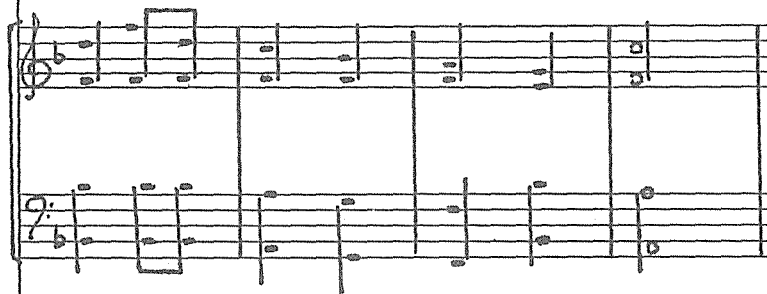
The second staff (guitar accompaniment) is in treble clef and contains a series of chords and single notes, including a final chord with a natural sign (^) over it.

The third staff (guitar accompaniment) is in bass clef and contains a series of chords and single notes, including a final chord with a natural sign (^) over it.

The fourth staff (guitar accompaniment) is in bass clef and contains a series of chords and single notes, including a final chord with a natural sign (^) over it.

The fifth staff (guitar accompaniment) is in bass clef and contains a series of chords and single notes, including a final chord with a natural sign (^) over it.

The sixth staff (guitar accompaniment) is in bass clef and contains a series of chords and single notes, including a final chord with a natural sign (^) over it.



Handwritten musical score for a piece in B-flat major, 4/4 time. The score consists of six staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are percussion parts. The fifth and sixth staves are additional percussion or auxiliary parts.

Staff 1 (Vocal): Treble clef, B-flat major key signature. Lyrics: "Desperta: - rá, si, si, si, si." The melody is: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), F (quarter), E-flat (half). Dynamics: *rit.* (ritardando) and *pp* (pianissimo).

Staff 2 (Piano): Treble and Bass clefs, B-flat major key signature. The piano part consists of chords: B-flat major (B-flat, D-flat, F) and E-flat major (E-flat, G, B-flat). Dynamics: *rit.* and *pp*.

Staff 3 (Percussion): Treble clef, 9/8 time signature. Notes: x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter). Dynamics: *rit.*

Staff 4 (Percussion): Treble clef, 9/8 time signature. Notes: x (quarter), L (half), x (quarter), L (half), x (quarter), L (half), x (quarter), L (half). Dynamics: *rit.*

Staff 5 (Percussion): Treble clef, 9/8 time signature. Notes: x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter), x (quarter). Dynamics: *rit.*

Staff 6 (Percussion): Treble clef, 9/8 time signature. Notes: x (quarter), L (half), x (quarter), L (half), x (quarter), L (half), x (quarter), L (half). Dynamics: *rit.*

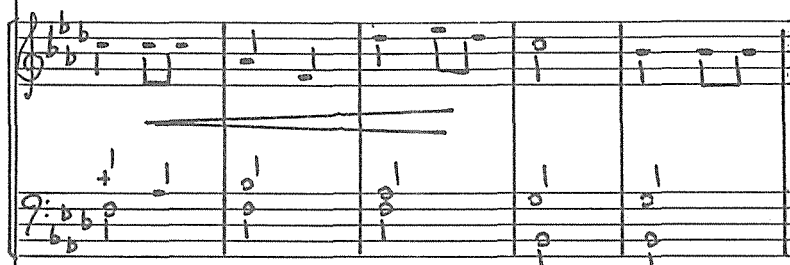
Andante $\frac{1}{2} = 69$

Handwritten musical score for a piece in 6/8 time, marked Andante. The score consists of six staves. The first staff is a vocal line with lyrics "No che se re na, No che sin par,". The second staff is a piano accompaniment. The third, fourth, fifth, and sixth staves are empty, suggesting they are for other instruments or are placeholders.

La Be lla ju na mos tró su faz.



No che se re na, No che sm par, la be lla



Handwritten musical score for a song. The score is written on five staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third, fourth, and fifth staves are empty, likely for additional instruments or voices.

Staff 1 (Vocal): The melody is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures. The lyrics are "Lu na mos tró su faz, mos tró su o- faz." The word "faz" is written below the first measure, and "o- faz." is written below the fifth measure. A "rit." (ritardando) marking is above the fourth measure. A fermata is placed over the final note of the fifth measure.

Staff 2 (Piano): The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp. A "rit." (ritardando) marking is above the fourth measure. A fermata is placed over the final note of the fifth measure.

Staff 3: Empty staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Staff 4: Empty staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Staff 5: Empty staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

2.1.2 PANDERETA Y PANDERO

2.1.2.1 HISTORIA:

Etimológicamente, la palabra “pandero” viene del latín “pandorium” y éste a su vez del griego “pándourum”. Es posible que este instrumento haya sido conocido por los griegos y romanos a través de sus incursiones entre los pueblos hebreos, árabes, españoles, etc., y le dieron derechos de ciudadanía adjudicándose su paternidad. Sin embargo, los hebreos conocieron este instrumento bajo el nombre de “Toph”. En el Exodo, entre otros lugares, se dice: “Y María, hermana de Moisés, profetisa, tomó un tambor (pandero) en sus manos; y todas las mujeres fueron tras ella con panderos, tambores y flautas”¹³³. Los árabes conocieron este instrumento con el nombre de “Doff” o “Dof” y los españoles con el de “Adufe”.

“Estos *tambores de marco*, pandereta y/o pandero, según Curt Sachs, en Isabel Aretz, fueron los primeros instrumentos mencionados en Arabia Preislámica, donde tenían el mismo papel que en todos los países semitas, como atributo musical indispensable de las mujeres, tanto, en la alegría como en el duelo, y también como instrumentos rítmicos con

133 Exodo, Cap. XV, Versículo 20; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; ed. Católica; Madrid, 1968, pág. 93.

los cuales los profesionales acompañaban sus canciones y danzas". En otra parte, la autora de "Instrumentos Musicales de Venezuela", dice: "El pandero" llamado también "pujao" o "pandereta", es un instrumento similar a la pandereta española, pero ejecutada de distinta manera. Su diferencia consiste en que lleva el centro del parche untado con cera negra y se toca friccionando este lugar con el dedo medio". Y más abajo, al hablar sobre el origen del instrumento, subraya: "El pandero se usa también en Brasil, donde se llama "pandeiro", pero además existen ejemplares cuadrados que se denominan "adufe"¹³⁴.

El "pandero" y la "pandereta" fueron conocidos en América por España. Esta recibió de los hebreos, de los árabes, de los griegos, de los romanos o quién sabe tuvo su propio instrumento llamado "adufe", cambiada su denominación por los romanos pandero y/o pandereta. Existe una gran interrogante sobre la paternidad de este instrumento con su variable sonajas. Una cosa está claro, que al Ecuador llegó por los conquistadores, misioneros y/o doctrineros y más tarde se hizo popular dentro del macro grupo mestizo-hispano-hablante, debido a la interacción cultural europeo-americana y por los mecanismos de dinamización dentro del grupo folk.

En el Ecuador, como en otros países de América, se usan dos términos para designar un mismo instrumento. Sin embargo, queremos hacer notar que no es lo mismo "pandero" y "pandereta". Existe una variante al instrumento, que los hace diferentes al uno del otro.

La pandereta clásica es muy conocida como para que haya necesidad de describirla o de recordar el sonido que todos conocemos. Sin embargo, en su respectivo lugar haremos una diagramación del pandero y de la pandereta para establecer la variante entre uno y otro. La verdadera "*pandereta*" carece de platillos y/o sonajas. Para evitar equívocos es conveniente indicar si es una "*pandereta sin sonajas*" o bien

134 ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; ed. Universitaria de Oriente-Cumaná; Venezuela, 1967; pág. 106.

una "pandereta con sonajas", a esta última se la denomina "pandero". Este tambor, llamado propiamente de mano, tambor pequeño con cascabeles, tambour de bosque, llamado en alemán "*tamburin*" y por los gitanos españoles "pandero", es el tambor de nuestra preocupación.

En consecuencia, tenemos dos clases de tambores de mano, *uno sin sonajas llamado "pandereta" y otro con sonajas denominado "pandero"*.

A través de la historia, de instrumento rústico, folk y/o popular, fue a formar parte tanto en la orquesta de música clásica como en la orquesta de música de jazz. El "pandero" ha adquirido derechos de ciudadanía dentro del quehacer orquestal sinfónico como también en los grupos orquestales folk y populares.

2.1.2.2. RELACION RELIGIOSA

En los pueblos semitas, el *toph*, *tímpano* o *tambor de mano* "pandereta", llamado comúnmente "pandero", tenía un papel preponderante como atributo musical indispensable de las mujeres, tanto en la alegría como en el duelo y, también, como instrumento rítmico para sus danzas y canciones.

En los libros sagrados el TOPH, traducido al vulgar, es conocido como "tambor de mano" o "tímpano". Los pasajes que enfatizan este instrumento son muy conocidos.

Labán dice a Jacob: "¿Por qué has huido secretamente, engañándome, en vez de advertirme, y te hubiera despedido yo jubilosamente con cantos, tímpanos y cítaras?"¹³⁵. Los tímpanos en este pasaje se refiere al toph o tambor de mano. En el Exodo encontramos que "María la profetisa, hermana de Aarón, tomó en sus manos un *tímpano*, y todas las mujeres seguían en pos de ella con tímpanos y danzando"¹³⁶. En los

135 GEN. Cap. 31, Versículo 27; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968, pág. 24.

136 EX. Cap. 15, Versículo 20; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968, pág. 53.

popular.

El "pandero" y "pandereta" se encuentran presentes en nuestro pueblo y sería muy ocioso enumerar cada uno de los grupos y sitios donde se encuentran enraizados. Por esta razón decimos que, estos instrumentos se encuentran en posesión del "macro grupo mestizo-hispano-hablante".

2.1.2.4. DESCRIPCION:

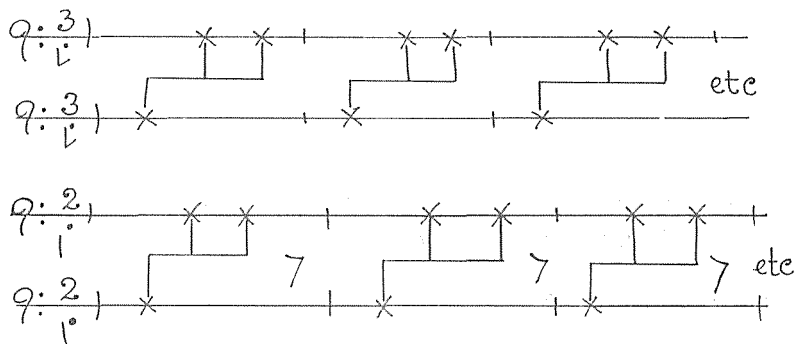
Es un aro de madera flexible que mide cinco centímetros de ancho, 82,5 cm., de largo y 5 m.m., de grosor. Si es "pandero" tiene unas aberturas para las sonajas; mide 5 cm., de largo por 1 cm., de ancho; y, si es "pandereta" tiene el aro sin aberturas. Sobre el aro se extiende una piel de oveja (borrego) o chivo; esta piel, puede ser cosida o clavada al aro; el diámetro del parche mide 25,3 y tiene un grosor de 2 m.m. Fijo el parche, sobre el aro mayor, se pone otro aro delgado de 84,3 cm., de largo, 1 cm., de ancho por 5 m.m., de grosor. Si es "pandero" se añade algunas órdenes de cascabeles o sonajas.

El "pandero" produce tres sonoridades: de membrana, de membrana y sonajas y de idiófono (solamente sonajas). *El de membrana*: cuando se golpea ésta, haciendo callar las sonajas puede ser la pandereta; *el de membrana y sonajas*: cuando se frota la piel con el pulgar; cuando se golpea con una o dos baquetas, siendo apoyado este instrumento; y *el de sonajas*: cuando se agita el instrumento. A veces estos sonidos, el de membrana y sonajas, se confunden, ya que se escucha el sonido de la membrana y el sonido de las sonajas, de aquí que se obtiene un sonido híbrido "membranófono-idiófono"; este sonido se obtiene pasando de una manera determinada, un dedo sobre la piel, y se obtiene una especie de redoble mezclado con ruidos metálicos y da un efecto muy característico el de el "pandero".

Los ritmos que produce el pandero en el grupo folk son los siguientes:

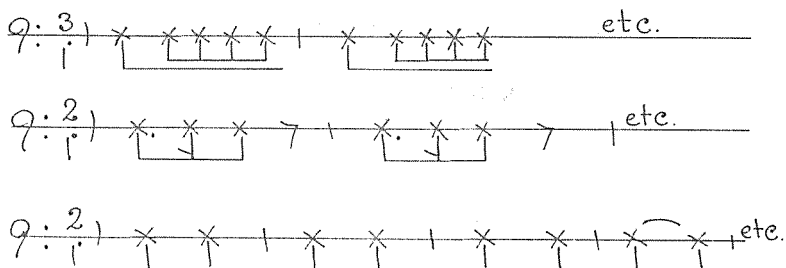
a) Percutiendo con el dorso de la mano (membranófono-idiófono):

TRANSCRIPCION N° 6



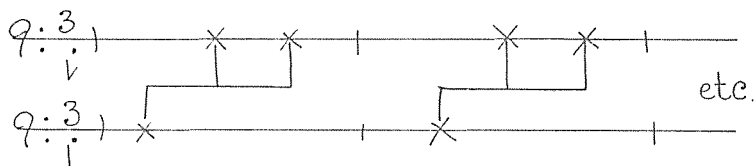
b) Agitando rítmicamente el instrumento (idiófono):

TRANSCRIPCION N° 7



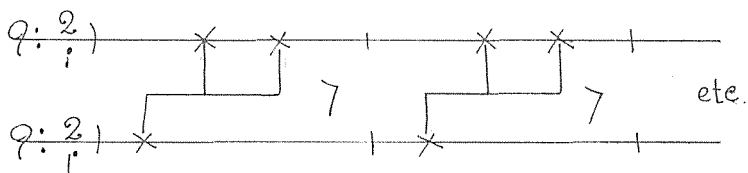
c) Frotando la piel con el pulgar (membranófono-idiófono):

TRANSCRIPCION N° 8



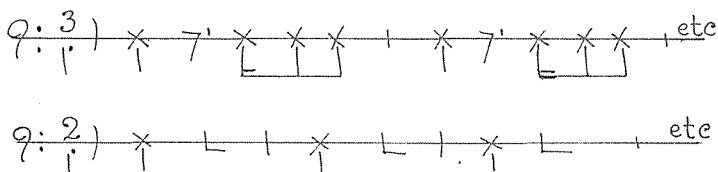
d) Con la rodilla y con los dedos de la mano, puede ser alternando (membranófono-idiófono):

TRANSCRIPCION N° 9



e) Con baquetas callando las sonajas (membranófono):

TRANSCRIPCION N° 10



2.1.2.5. CONSTRUCCION:

2.1.2.5.1. ARO:

El constructor prepara una "tira de madera flexible". Corta, cepilla y pule la tablilla hasta que quede de un grosor de 5 m.m.; el aro mide 84 cm., de largo por 5 cm., de ancho. Si es "pandero" hace las "aberturas" con una caladora, para colocar en ellas las sonajas o platillos. La "abertura" mide 5 cm., de largo por 1 cm., de ancho; además, las aberturas son pulidas con un formón y una lija. Terminado este proceso une los dos extremos del aro, son pegados con cola y reafirmados con clavos pequeños y una pieza de refuerzo. Terminado el aro se fija la piel.

2.1.2.5.2. PARCHE:

El parche es de cuero de oveja (borrego) o de chivo. Con un formón o con una tijera corta la piel de acuerdo a la medida del aro. La fijación de la piel (parche) puede ser cosida o clavada. Fijo el parche, se asegura con un "sobre aro" pequeño y delgado. Este va colado o clavado.

2.1.2.5.3. SOBRE ARO:

El "sobre aro" sujeta al parche y pierde los clavos o el cosido del parche con el aro. Las medidas son: 84,3 cm., de largo por 1 cm., de ancho.

2.1.2.5.4. SONAJAS:

Las sonajas son hechas de platillos de latón o tapas del mismo material de botellas de refrescos. Son aplanadas con

un martillo y perforadas en el centro con un clavo. Se colocan las órdenes (tres o cuatro platillos) en cada abertura y quedan sujetos por medio de un clavo que traspasa la mitad del grosor del aro. El pandero tiene 4, 5, ó 6 órdenes y un hueco redondo de 1,5 cm., de diámetro, en donde se introduce el pulgar de la mano izquierda y queda sujeto al instrumento.

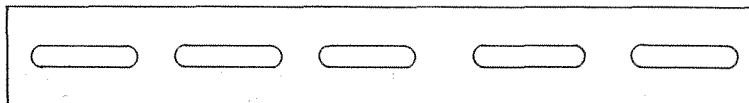
2.1.2.5.5. **TERMINADO:**

El instrumento es pulido, lijado, emporado y se le da tres manos de charol. Además, se pone cera de abeja o de parafina. El pandero y la pandereta quedan terminados^{xx}.

2.1.2.6. **DIAGRAMA DE CONSTRUCCION:**

LAMINA Nº 9

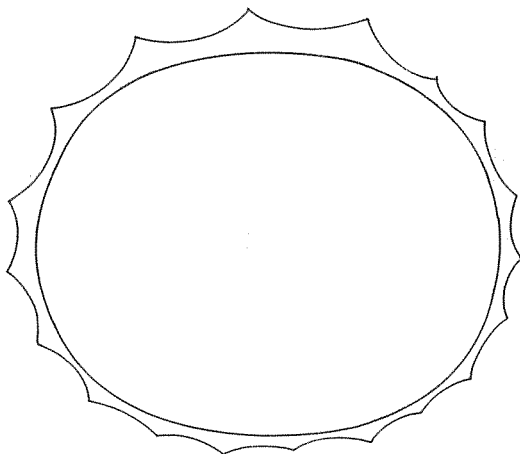
2.1.2.6.1. **ARO ANCHO O MARCO Y LAS PERFORACIONES PARA LAS SONAJAS (Platillos).**



Ficha XX I. Lcdo. Carlos A. Coba A.; III Manuel Flores; IV 55 años; V Ebanista; VI Primaria; VII Caranquí; VIII 40 años; IX 27 marzo de 1979; X Caranquí, cantón Ibarra, Prov. de Imbabura.

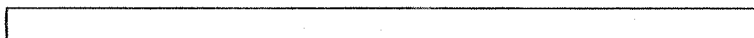
LAMINA N° 10

2.1.2.6.2. PARCHE DE CUÉRO DE BORREGO O DE CHIVO.



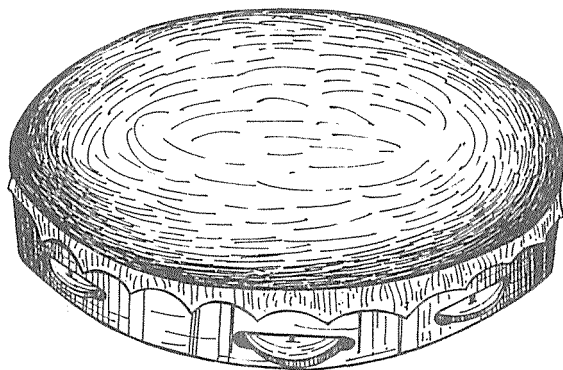
LAMINA No. 11

2.1.2.6.3. ARO DE SUJECION DEL PARCHE



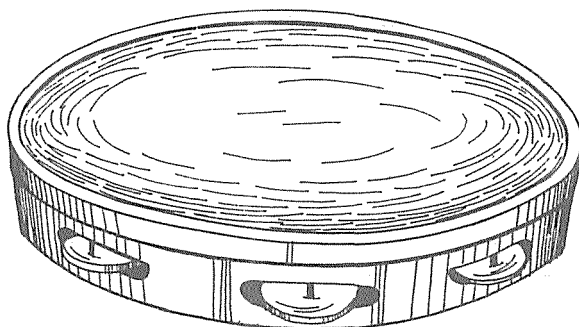
LAMINA No. 12

**2.1.2.6.4. PANDERO: SE ENCUENTRA COLOCADO EL
PARCHE Y LAS SONAJAS.**



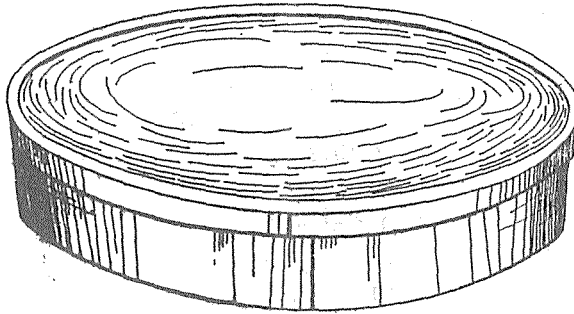
LAMINA No. 13

**2.1.2.6.5. PANDERO: PUESTO DE ARO DE SUJECION DEL
PARCHE.**



LAMINA No. 14

2.1.2.6.6. PANDERETA: PUESTO EL PARCHE Y ARO DE SUJECION.



2.1.2.7. CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS:

2.1.2.7.1. Pandereta:

2	Membranófono
21	Membranófono de golpe
211	Membranófono de golpe directo
211.3	De marco
211.31	Sin mango
211.311	De un cuero

División común final:

- 6	Con cuero pegado
- 62	Apretamiento de arco

Variable

- 7 Con cuero clavado
- 72 Apretamiento de arco

2.1.2.7.2. Pandero:

- 2. Membranófono
- 2.1. Membranófono de golpe
- 2.1.2. De golpe indirecto
- 2.1.2.3. De marco
- 2.1.2.3.1. Sin mango
- 2.1.2.3.1.1. De un cuero
- 2.1.2.3.1.1.1. Con sonajas

División común final:

- 6 Con cuero pegado
- 62 Apretamiento de arco

Variable

- 7 Con cuero clavado
- 72 Apretamiento de arco

2.1.2.7.3. Pandero como sonajero y de golpe:

- 2. Membranófono
- 2.3. De fricción
- 2.3.1. De golpe directo
- 2.3.2. De golpe indirecto
- 2.3.2.3. De marco
- 2.3.2.3.1. Sin mango
- 2.3.2.3.1.1. De un cuero
- 2.3.2.3.1.1.1. Con sonajas

División común final:

- 6 Con cuero pegado
- 6.2. Apretamiento de arco

Variable:

- 7. Con cuero clavado
- 7.2. Apretamiento de arco.

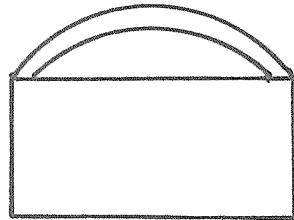
2.1.2.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD:

2.1.2.8.1. Pandereta:

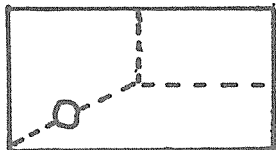
LAMINA N° 15



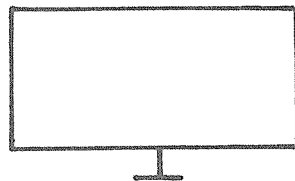
S-H:211: Golpeado directamente



S-H:211.311 Un solo parche



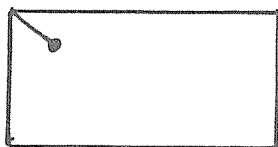
Variable



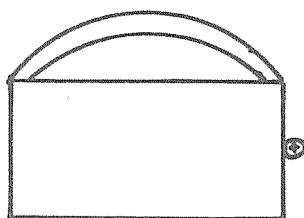
De pie

2.1.2.8.2. Pandero:

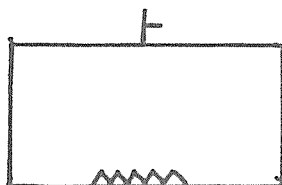
LAMINA Nº 16



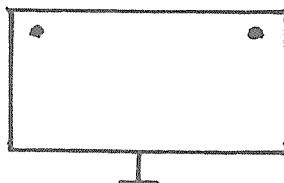
S-H: Sacudido



S-H:211.311.1
De un solo parche
con sonajas



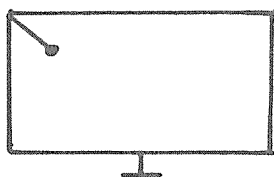
S-H:131.21
Fricción directa



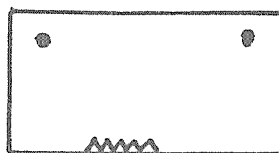
De pie y con las
dos manos

2.1.2.8.3. Pandero como sonajero y de golpe directo:

LAMINA Nº 17



S-H:212: Sacudido
percutido y de pie



S-H: Fricción, con
las dos manos

2.1.2.9. **Uso de la Pandereta y el Pandero en la fiesta de Navidad.**

Cada año los niños esperan con ansia la Noche Buena, los regalos, el arbolito con sus luces de colores, bombillos, globos, etc. Los mayores se entusiasman adornando y arreglando el pesebre navideño. "Este día nació Jesús en Belén", dice la abuelita a su nietecita. Y como nube pasa por nuestra mente la matanza de los niños, ordenada por Nerón, pero todo eso es algo que muy pocos recuerdan. La Navidad en familia se torna alegre y llena de bullicio.

Bienvenida Noche Buena. Hoy nace el Niño Dios. Las campanas tañen de alegría. La madre acuna a su hijo entre sus brazos, diciéndole palabras de amor y dulzura. Es Navidad.

Es inútil imaginar la vida sin los cálidos matices de la espiritualidad; y, nada mejor que esta época para reconciliarnos con Dios y con los hombres. "Noche de Paz, Noche de Amor", que tiene el privilegio de sensibilizar el corazón humano y liberar al ser de la batalla espiritual del alma.

En esta época el ambiente del pueblo se torna festivo, las calles llenas de transeúntes que van y vienen, apresuradamente unos, mientras otros, lentamente observando el cúmulo de adornos y regalos, que por esta temporada salen a exhibirse en los escaparates y vitrinas de los iluminados almacenes, se muestran tristes.

Los diferentes templos del pueblo, se hallan adornados de una infinidad de réplicas del panorama y escenas del nacimiento del Niño Dios en Belén.

Fabricantes y diseñadores de juguetes, han creado una serie de novedades, entretenimientos para el mundo infantil. Sueña el chiquito en obtenerlo y poseerlo; sueña la pequeña llevar en sus brazos la muñequita como un anticipo maternal. No tiene otro sentido, el juguete, que aquel de echar a volar la imaginación más límpida, apartándola de prematuras preocupaciones.

Siguiendo la tradición, centenares de personas asisten

a la celebración de la "Misa del Gallo", la misma que se oficia desde años atrás a la media noche.

Las misas son celebradas en nuestro medio con toda devoción y anhelos de nuevas y enormes esperanzas de mejores días, también en lugares de mucha importancia histórica, religiosa y política se lleva a efecto esta celebración.

Para dar mayor vistosidad y algarabía al ambiente navideño, a más de los adornos luminosos, cantos y coro, se involucran una cantidad de juegos pirotécnicos como: chisperos, voladores, papatruenos, camaretas, ruedas, etc., que con su bullicio y explosión brindan momentos de regocijo y entretenimiento.

La época de Navidad es diferente a las demás fiestas, parece que el aire cambia, que el perfume de las flores es más puro, el cantar de las alondras es más tierno, el murmullo de la fuente más tranquila, el ambiente más cálido, la palabra más suave, más generosa la mano y la sombra crepuscular de la noche más clara por la sencilla púrpura del alba. En fin, toda una gama de inspiraciones navideñas y adoraciones al Niño Dios, se lo daría en una plegaria: oración o poesía. Pero más sentido y mayor figuración la tiene, cuando decimos cantando en medio de hermosas notas musicales, el "Dulce Jesús Mío":

CORO

Dulce Jesús mío
mi niño adorado:
ven a nuestras almas,
ven no tardes tanto.

ESTROFAS

Del seno del Padre
bajaste a humanaros;

deja ya el materno
porque te veamos.

De montes y valles
ven, ¡oh! deseado;
rompe ya los cielos
brota flor del campo.

Raíz de Jesé
adonay sagrado;
sapiencia del Padre
de su lumbre rayo.

Llave de David,
legislador sabio
guía de los pueblos
y Rey soberano.

Oh Manuel divino
mi amante y mi amado
ven al mundo ya,
apresura el paso.

Igualmente para esta fecha de Navidad, se preparan una variedad de villancicos que ya sea en solo o en coro, constituyen un aliciente para los niños, los mismos que son interpretados con pajaritos cantores de agua de diferente material, el triángulo de hierro, *el pandero, la pandereta*, la variedad de tambores que llenan de júbilo los días de Navidad y el infaltable instrumento de entrechoque, hecho con tapas de gaseosas.

Actualmente, los villancicos han sido modificados y adaptados a canciones populares y hasta ajenas a nuestro país, dándoles ciertos ritmos y sonos; por ello tienen un carácter aculturativo.

Una de las costumbres y tradiciones que se observa hasta estos días en nuestro medio, es el "Pase del Niño".

La tradición vino de España y como todo lo que representa vistosidad, alegría, fiesta, se afianzó de inmediato en el medio aborígen y creció como expresión de un folklore de ambiente mestizo.

En las grandes ciudades el espectáculo ha desaparecido en cuanto a calidad, reduciéndose a “Pases del Niño” obligado, en las familias que conservan tallados de Jesús en el Pesebre, recostado y vestido con telas naturales que varían en riqueza y vistosidad. El pase consiste en llevar al Niño Dios desde la casa donde ha reposado siempre hacia la Iglesia para la celebración de una misa en su honor. En este pase, va la madrina llevando al Niño Dios en una micro procesión, acompañan los priostes y vecinos, portando incienso que le van alimentando sobre potes con brasas de carbón vegetal, mientras los niños y niñas vestidos con ropajes suntuosos arrojan pétalos de flores y entonan cánticos acompañados de los instrumentos arriba descritos.

Además, una pequeña banda de músicos va entonando canciones propias de esta época, a lo que también se unen los cantos de los niños poniendo una nota de tradición sincrética religiosa al ambiente del lugar. Los niños van acompañando las piezas y canciones con los instrumentos arriba anotados, principalmente el *pandero* y la *pandereta*. Este hecho es tradicional en el macro grupo mestizo hispano-hablante de todo el Ecuador^{XXI}.

XXI I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Eduardo Pabón; IV. 26 años; V. Estudiante; VI Normal Superior; VII. San Pablo, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; VIII. 19 años; IX. 15 de mayo de 1977; X. Parroquia San Pablo, cantón Otavalo, Prov. Imbabura.

2.1.2.10. Transcripción musical:

TRANSCRIPCION Nº 11.

DULCE JESUS MIO *

Coro Popular

Piano

Triángulo

Maracas

Zambomba

Pandero

Dul-ce Je-sus mi o mi ni ñoa-do-

The musical score is written for a vocal ensemble and a variety of percussion instruments. The vocal parts, 'Coro' and 'Piano', are in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The instrumental parts include Triángulo (treble clef, 7/8 time), Maracas (treble clef, 7/8 time), Zambomba (treble clef, 7/8 time), and Pandero (treble clef, 7/8 time). The percussion parts use 'x' marks to indicate hits and various rhythmic notations to show patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple hits for the percussion instruments.

ra - do ven a nuestras al - mas, ven

rit. Estrofa

no tar-des tan-to Del se no del

Pa - dre ba jas teahuma na ros

The musical score is written in B-flat major (one flat) and 9/8 time. It consists of seven staves. The first staff is the vocal line, with lyrics 'Pa - dre ba jas teahuma na ros'. The second staff is the piano accompaniment, featuring chords and single notes. The third staff is the bass line, featuring chords and single notes. The piano part includes various ornaments such as grace notes, slurs, and accents.

Handwritten musical score for a song. The score consists of seven staves. The first two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The lyrics are: "de ja yael ma-ter-no por que te ve-". The third staff is a bass line in bass clef. The fourth, fifth, sixth, and seventh staves are percussion lines, likely for a guitar or similar instrument, featuring various rhythmic patterns and accents.

rit.

de ja yael ma-ter-no por que te ve-

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains the lyrics "a - mos". The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in 9/8 time with a key signature of one flat. The fourth, fifth, and sixth staves are all in 9/8 time with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings like accents (>).

2.1.3. CUNUNO:

2.1.3.1. Historia:

La cultura, en el micro grupo afroecuatoriano, ha sido transmitida por medio de la tradición oral de generación en generación. La *tradición transmite* y la *supervivencia fija*. Rogelio Furé, en su "Diálogo imaginario sobre el folklore", anota: "Ambas, la tradición y supervivencia, evitan que se desintegre un valor de civilización, o un hecho folklórico, con el transcurrir del tiempo. Son conservadoras, tienden a congelar la manifestación cultural en la forma como la ejecutaban los viejos. Sin embargo, ya dijimos que el folklore y (la organología) es producto de la sociedad, del conglomerado humano, y como éste, se desarrolla, está condicionada por todos los procesos de cambio que afectan la vida social. El folklore es una fuerza viva y los elementos estáticos se oponen dialécticamente a las formas dinámicas. Sin estos agrupados por los especialistas bajo: a) la ley de la transformación del hecho folklórico; b) la ley de la variación del hecho folklórico; y, c) la ley de la extinción del hecho folklórico"¹⁴⁰.

Es indispensable sustantivar algunos asuntos de vital importancia dentro de nuestro trabajo para dar énfasis al estudio de las supervivencias afroecuatorianas por medio del tráfico de la "industria negrera". Existía el máximo control cuyo trabajo garantizaba ganancias cuantiosas; de aquí la pugna entre la burguesía por acaparar la mayor proporción de tráfico y buscar las medidas de fomentar la marina mercante, no sólo en el marco del mercantilismo inglés, francés, italiano, español, sino principalmente el mercado del capital comercial de los holandeses.

En forma tangencial revisemos el número de negros que llegaron a América en los siglos XVI al XVIII. Durante estos tres siglos se trasplantó, según unos, de 15 a 20 millo-

140 MARTINEZ FURE, Rogelio: "Diccionario de Sociología Marxista"; Colección 70; México, Ed. Grijalbo; págs.: 56-57.

nes de negros¹⁴¹; y, según otros, 9'500.000¹⁴²; además, Minguet, acepta 15 millones como un total de africanos transportados a Hispanoamérica¹⁴³; y, según el censo de la Gran Colombia hecho en 1825, había 6.804 esclavos negros en el Departamento del Sur, o sea en lo que hoy es el Ecuador, sin contar las fugas negreras que estaban asentadas en Esmeraldas y Patía¹⁴⁴. Esto nos demuestra que la tradición venida de Africa se mantuvo por medio de la oralidad que ha permanecido en las persistencias culturales.

En estudios del Instituto Otavaleño de Antropología se ha llegado a detectar las culturas africanas que llegaron al Ecuador, a través de los apellidos que permanecen en las persistencias culturales. Los negros fueron traídos directamente de Africa a Jamaica y luego reembarcados a tierra firme. Los apellidos encontrados en nuestras investigaciones de campo son los siguientes: "Minda", "Carabalí", "Congo", "Quilumba", "Lucumí", "Chalá", "Anangonó", "Ñáñigo", "Ibo", "Ibibos", "Yoruba", "Nazareno", "Zulú", "Ubanguí", etc. Todos estos apellidos encontrados en las persistencias culturales, han mantenido la tradición de la cultura africana recreando en nuestra ecología, en nuestro medio ambiente y produciendo cultura e identificándose como culturas independientes africanas.

Los negros esclavos no podían olvidar sus bailes, sus danzas y sus tradiciones. En la Cédula Real dictada en Aranjuez, el 31 de mayo de 1789, en el artículo cuarto sobre diversiones, dice: "Se exige que en los días de precepto los esclavos no deben ser obligados al trabajo"¹⁴⁵. Este artículo fue puesto en práctica en algunas haciendas y, (en otras

141 SURET CANALE, Jean: "Afrique Noise"; Ed. Máspero; Madrid, 1969; pág. 200.

142 CURTIN, Phillips: "The Athlantics Slave Trade: A Senu"; Madison, 1969; pág. 268.

143 MINGUET, Charles: "Alezandre de Humboldt"; Máspero; París, 1969; pág. 508.

144 Censo de la Gran Colombia, 1825.

145 Cédula Real de Aranjuez del 31 de mayo de 1789.

ponían en práctica sus costumbres en horas en que podían hacerlo no a los ojos de sus amos) en estos días podían danzar en presencia de los hacendados, jefes de cuadrilla, mayordomos, administradores, etc. Es de suponer que al danzar recordaban sus tradiciones y lo hacían con contorsiones corporales o girando sobre sí mismos.

Los "Congos", "Bantúes", etc., animaban sus danzas con los variados ritmos de los instrumentos de sus propias regiones, dándose el proceso de readaptación, dinamización, socialización, como: cununos, marimbas, guazá, raspa, etc. Los Lucumíes y Yorubas recitaban en estas fiestas sus propias tradiciones. Era un recordar su tierra y sus costumbres, dicho en otras palabras: los hechos eran recreados mediante la colectivización, socialización y el permanecer vigentes, pese al trasplante que ellos, los negros, habían sufrido.

Hay estudiosos que consideran que el sentido de la música africana se encuentra vinculado a las funciones que cumple en la sociedad. Debido a que con frecuencia está integrada en actividades no musicales, se tiende a generalizar su función utilitaria, dando por supuesto que carece de significación fuera de su contexto social específico.

La organología no es un fenómeno estático fosilizado. Está en constante cambio, de acuerdo a las condiciones básicas socio-económicas que le dan vida. Las unidades organológicas se transforman sobre sus variantes y permanecen las bases tradicionales.

Cada unidad organológica es colectiva, pero es necesario enfatizar que no interesa insistir tanto a la ciencia de la organología una descripción etnográfica sino el universo de cada unidad. La unidad debe ser considerada en todos sus aspectos: histórico, mitológico, creencias, leyendas, localización, descripción, construcción, dimensiones, circuito de sonido, clasificación según Hornbostel y Sachs, clasificación de Mantle Hood, uso y función de cada unidad, transcripciones rítmicas y melódicas de cada instrumento. Debemos añadir que el análisis estructural se dejará para el libro: "Cancionero Popular Ecuatoriano". La vigencia social significa que el gru-

po considera incorporados a su patrimonio tradicional, del cual todos se sienten copartícipes aunque no intervengan personalmente en su expresión. Todo esto acontece en las subculturas del micro grupo afroecuatoriano. Todos son dueños. Todos participan activa o pasivamente. Se identifican con sus expresiones musicales, como los instrumentos arriba anotados.

El lugar que la música ocupa en la cultura afroecuatoriana tradicional presenta diversos aspectos: desde el puramente tonal, rítmico, plurimétrico, lingüístico hasta el sociodramático. Aislada de su contexto sociodramático, la música pierde parte de su sentido; sin embargo, considerada en sí misma, no deja de tener un significado —parcial, pero intenso— para quienes la escuchan, pudiéndose dar el caso de que estos realcen ciertas características que pasan casi desapercibidas para el oyente afroecuatoriano medio. Quienes no están acostumbrados a la música africana tradicional y la escuchan fuera del contexto suelen encontrar en ella motivos que se repiten demasiado. Este concepto vertido en estas líneas, se puede apreciar dentro del grupo citadino esmeraldeño, el cual desprecia la música de las culturas campesinas y ágrafas y califica de música de los “negros vagos” o de los “negros montañeses”. No obstante, cuanto más claramente comprenda el oyente la función de la música, tanto más disminuirá su irritación, e incluso llegará a comprender que la repetición es uno de los medios fundamentales que la música utiliza para cumplir su contenido. De aquí nuestro interés de que los instrumentos musicales sean estudiados en su contexto universal y no como la simple descripción que hasta el momento se ha venido realizando.

Algunos subgrupos de las persistencias culturales afroecuatorianas en el siglo XX, mantienen intactas las costumbres de las culturas africanas.

Ana María Locatelli de Pérغامo, en su libro: “La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas”, relata: “Las danzas mímicas de animales con fines propiciatorios existen todavía entre los *pigmeos* y *bosquimanos* afri-

canos (imitación del antílope macho y del elefante), entre los *andamaneses* de las islas Andamán (imitación de la tortuga durante las ceremonias de iniciación), y entre los *berg damara* de Sud Africa, poseen veintidós danzas imitativas de animales distintos”¹⁴⁶.

Las danzas imitativas fueron traídas por los africanos en tiempo del tráfico negrero a América. Esta tradición ha permanecido hasta los momentos actuales en nuestras subculturas como la danza de la “tunda”, el rito de los diablitos llamado “abajúa”, el “ofrecimiento de los tambores”. Estas persistencias culturales en el “Micro afroecuatoriano” son confirmadas por otros trabajos como el de Ana María Locatelli de Pérgamo, en su libro: “La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas” al referirse a las danzas imitativas, Cfr. cita 146. Es posible que los diablitos tengan cierta relación con la “Tunda”, registrada en nuestras investigaciones. Los versos sobre este hecho rezan así:

Estaba la tunda bailando
dándose dos miles quiebre,
vino el diablo y le metió la mano
y le tocó el perendengue.

Este rito tiene relación con las diabladas, las cuales tienen un carácter mitológico de persistencia cultural; en otro lugar, el informante dice:

*Pelió el diablo con el duende
y la diabla se escapó,
porque se hicieron gavidia
la tunda y ellos los dó.*¹⁴⁷.

146 LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: “La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas”; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981; pág. 7.

147 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: “Literatura Popular Afroecuatoriana”; Colección Pendoneros, N° 43; Ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador, 1980; pág. 130.

Las danzas con fines mágicos, en las persistencias culturales, son dirigidas por los "dotore" o chamanes. Toda la comunidad participa en este ritual sea de una manera activa o pasiva al son de los "cununos", "marimbas", "guazá", "maracas", "bombo" y "mandíbula de caballo o de burro"; además, los cantores y cantoras que van recitando los versos arriba enunciados. Nos atrevemos a decir que se trata de un drama primitivo en el cual tienen gran importancia personajes de la mitología africana. También existe el ritual de los tambores con un carácter mitológico; sin embargo, la tradición se encuentra casi en estado de extinción. Los "cununos" juegan un papel preponderante dentro de este ritual mitológico.

Paulo de Carvalho-Neto sintetiza algunos datos de comienzos del siglo en su libro: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", al decir: "Cununo, cuño. Instrumento musical afroecuatoriano". En 1927, Chávez Franco lo describió así: "Es una vasija o también un tronco hueco a modo de barril o de un crisol o tinaja grande, cuya amplia boca se cubre con un cuero curtido de cabrito o carnero o pecarí o puerco espín, bien templado y atado a la boca y que se percute con dos palillos". Aún registra el sinónimo de cuño. En 1944, Acosta Solís anotó su presencia en los chigualos esmeraldeños. El autor del Diccionario del Folklore Ecuatoriano, vio, casualmente, también en Esmeraldas, cierta noche de noviembre de 1962, integrando una orquesta negra constituida, además, por la bomba, la marimba y el guazá. Es de percusión y se parece al tambor"¹⁴⁸.

Los datos registrados por Paulo de Carvalho-Neto con-
signan algunas variantes en la denominación del instrumen-
to, como en su prospección en 1962. Ponemos en tela de duda
el que, el maestro Paulo de Carvalho-Neto, haya encontrado
un grupo orquestal con los instrumentos que él describe. La

“bomba” no podía integrar de ninguna manera el grupo orquestal por él descrito, ya que la bomba es propia de las subculturas del “Valle del Chota” y mal puede estar integrada y supliendo a los “cununos”. Creemos que este dato fue proporcionado por una tercera persona y que no tuvo prolijidad en rever la credibilidad de la fuente. No olvidemos que el profesor Paulo de Carvalho-Neto hizo sus investigaciones con un grupo de discípulos que él estaba formando. El dato, según nuestro criterio y por investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, carece de credibilidad. De los lugares recorridos e investigados en la zona de Esmeraldas, en ninguno se ha registrado la bomba como parte de la orquesta marimbera.

En 1927, Chávez Franco describe una variante de la forma de construcción del cununo. Es posible que en ese tiempo haya existido cununos en “forma de vasija” o “construidos de un tronco ahuecado”, como hasta ahora se encuentra en todas las subculturas del micro cultural afroecuatoriano. Es posible que se trate del Ekue.

En 1944, Acosta Solís da un dato circunstancial sobre el uso y función de este instrumento. No sólo se utiliza en los chigualos, sino en las fiestas rituales y sociales. En el grupo orquestal marimbero no puede faltar en cada uno de estos acontecimientos el cununo.

En nuestras investigaciones, adelantando el dato, hemos encontrado en Viche, Quinindé, Guayabal, Concepción, Esmeraldas, Chumundé, Río Verde, San Mateo, Borbón, San Lorenzo, Tululbí, Mataje, Cachabí, Chamanga, Cubé, Chura, etc. Esto determina que existe una constante del hecho, uso y función de los “cununos” en toda la zona de Esmeraldas; además, se ha registrado en toda la cultura Cayapa como una dispersión sincrética indoafroecuatoriana, quienes lo han incorporado a su expresión cultural musical.

Sobre los “cununos”, la doctora Isabel Aretz habla in extenso en su libro: “Instrumentos Musicales de Venezuela”, como más abajo citaremos a la autora; sin embargo, no debemos olvidar que los negros llegados a América fueron

distribuidos en todo el continente y que mantuvieron su cultura readaptándola al medio ambiente y a las condiciones ecológicas del lugar. Muchos de los mismos instrumentos han conservado su nombre primigenio y otros han sido cambiados por los procesos de aculturación a que fueron sometidos los negros llegados a estas tierras.

A los "cununos" pertenecientes a las subculturas esmeraldeñas les han denominado con este nombre, mientras en Venezuela, a estos mismos tambores les llaman "chimbángueles" y concuerda con todo cuanto dice la doctora Isabel Aretz; sin embargo, tanto los cununos como los chimbángueles pertenecen a la misma familia y nosotros creemos que tienen un mismo origen y, por consiguiente, pertenecen a una misma cultura. La única diferencia está en el cambio de nombre. Las características son idénticas, forma, materiales y manera de construcción.

Fernando Ortiz, en su libro: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana", Vol. V, trae un instrumento semejante al "cununo" con la denominación de "Ekue", o quien sabe con más precisión al "bongó". Los primeros, anota el autor, "son llamados secretos del ñañiguismo y fueron dejando ser tales desde que, al abolirse la esclavitud en 1880, después de una batida que las autoridades coloniales dieron contra ellos, un funcionario que tuvo La Habana, llamado R. Trujillo Monagas, publicó en esta ciudad el año de 1882, un libro titulado: "Los criminales de Cuba". El cununo difiere del Ekue por ser un tambor de fricción semejante a la zambomba; el "Ekue" pertenece a la cultura ñañigo. Habla de Dios; de los antepasados; no hay Dios sin Ekue, ni Ekue sin Dios; la voz Ekue es la voz de Dios"¹⁴⁹. y más abajo habla de la procedencia de este instrumento como secreto de los "abakuás o ñañigos". Los segundos, los "bongos" son sinónimos de los Ekue. Pertenecen a los Ibos de Nigeria y a los Efik, como también a los "Okonko". El "bongó" es el Supremo Dios, el padre de Abasí,

149 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana, 1955; pág. 204.

lo cual parece no estar en la ideología de los ñañigos¹⁵⁰. Cfr. dato de Chávez Franco, 1927.

Los “bonkó” o “bongó”, dice Fernando Ortiz, ambos usados para denominar tambores de los ñañigos, no deben confundirse. Son diferentes y probablemente de orígenes distintos, aunque ya usados en Africa en el mismo lenguaje jergal de la hermandad del Ekue. Bonkó es el nombre de un gran tambor de la orquesta de los ritos ñañigos conocido también por bonkó enchemiyá, cuya denominación significa “tambor parlante” o bo-enkómo que chamuya como hace el “Ekué”¹⁵¹.

Estas connotaciones nominales han sido dadas en su origen y en los procesos de cambio han ido variando su denominación, como en nuestro caso el “cununo”, readecuándose al medio y a las condiciones ecológicas, a las cuales los negros estuvieron sujetos.

Isabel Aretz en su libro: “Instrumentos Musicales de Venezuela”, relata: “Este último nombre y su variable chimbánguele —según Juan Pablo Sojo-viene de chibique, un baile de los negros corianos, que en realidad quiere aludir a una danza de los tambores chiquitos, o del Chibí”. Según dicho investigador, los nombres de chimbángueles o chimbánquele se aplica tanto a las danzas como a los tambores que en el Zulia y en ciertas regiones de Trujillo acostumbran tocar en honor de San Benito. Por nuestra parte, anotamos en la Mata (Estado de Trujillo) el nombre de chimbánguele aplicado a un toque especial, con canto, que ejecutaban los músicos frente al altar cuando entraban a la casa del santo, y obtuvimos el mismo aplicado a los tambores que ahora estudiamos¹⁵².

Por los datos traídos por la autora del libro “Instrumen-

151 Op. cit. pág. 209.

150 Op. cit. pág. 205.

152 ARETZ, Isabel: “Instrumentos Musicales de Venezuela”; Ed. Universidad de Oriente de Cumaná, Estado Sucre; Cumaná-Venezuela, 1967; pág. 65.

tos Musicales de Venezuela" encontramos una correlación con los cununos, instrumentos de nuestra preocupación. En el anexo: Table II, membranófonos, diagrama 25: a, b, c y d, podemos observar la misma forma, las mismas amarras, las cuñas para templar el parche, con la única diferencia que son cuatro tambores que llevan diferentes nombres, como: "Juan mayor, tambor mayor, arriero o regañón; respuesta o respondón o tambor de respuesta; requinta; requintilla o media requinta cuando se duplica la requinta y medio golpe"; y más abajo dice que también se les conoce como: "cantante y pujador". En Esmeraldas, en las diferentes subculturas investigadas, los informantes les denominan: "Tiple" y "bordón" o "requinto" y "bajo". El denominador común, en su denominación, es el de tiple y bordón. Todos los informantes son constantes en su información^{XXII}. Antonio Mina añadió que a estos tambores se les llama "macho y hembra", como consta en el Archivo de Documentación del Instituto Otavaleño de Antropología.

Es muy curioso que no se haya hecho un estudio aunque sea circunstancial del instrumento hasta el momento. Orlando Tenorio Cuero, en su artículo: "Incertidumbre en el origen de la marimba", en el periódico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Esmeraldas, de agosto de 1977, trae una pincelada en forma circunstancial y dice: "Cununos: instrumentos cónicos de madera, cubiertos en la parte superior con piel de venado o tatabro"¹⁵³. El autor se alza de hombros y pasa a relatar la marimba como sustancia del artículo, cuando debía enfocar toda la orquesta marimbera con todas sus apreciaciones dando un contexto global. Inés Jijón en su guía museográfica: "Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari", trae una nota a manera de ficha: "Cununo: Especie de tamboril o bongó alargado. Sirve para

XXII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, Cfr. datos de campo.

153 TENORIO CUERO, Orlando: "Incertidumbre en el origen de la marimba"; Periódico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana - Núcleo de Esmeraldas; Esmeraldas, 1977; pág. 8.

marcar el ritmo con la mano. El “cununo” se coloca bajo el brazo izquierdo o entre las piernas y se toca con la mano derecha”¹⁵⁴.

Este dato carece de credibilidad en su forma de ejecución. Los cununos son tocados con ambas manos, ya sean llevados bajo el brazo izquierdo o puestos entre las piernas; además, no es “una especie de tamboril”, sino que pertenece a los tambores de un parche de origen africano, como más tarde probaremos. En el mismo Museo “Pedro Traversari” habíamos observado un cununo muy particular: el cuerpo del instrumento está ensamblado por ocho piezas de madera; la superficie externa es convexa; y, el parche está sujeto con un cinchón de acero. Este ejemplar nos llamó mucho la atención por su forma de construcción; el dato coincide con el traído por Chávez Franco en 1927 al decir: “el cununo tiene la forma a modo de barril”, Cfr. cita 148. En el “Catálogo de la Colección de Instrumentos Pedro Traversari”, por Richard Rephann, publicado por la Organización de Estados Americanos, OEA, encontramos la siguiente clasificación: “2007, Cununo: El cuerpo consiste en ocho piezas de madera. Superficie externa convexa. El parche está sujeto con un marco de acero clavado. Ancho: 25 cms., alto: 24 cms. Esmeraldas, Ecuador, siglo XX”¹⁵⁵. La nota es de interés por el registro que proporciona; sin embargo, al estudiar la pieza pudimos observar que las ocho piezas de madera son ensambladas formando una especie de superficie externa convexa. El parche es estirado, clavado y asegurado por medio de un cinchón de acero; para dar mayor seguridad al parche, está remachado con clavos. Esta pieza es posible que pertenezca a comienzos del siglo XX. Las dimensiones son las exactas a las que se encuentran en el Catálogo de Rephann: 1978.

Hernán Gallardo Moscoso en su artículo: “Etnohistoria

154 JIJON, Inés: “Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971; pág. 11.

155 REPHANN, Richard: “Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; Rég. 2007.

del tambor" en un acápite "Partida de nacimiento africano y oceánico", da un dato en forma de miscelánea sobre el origen del tambor africano incrustado en el "micro grupo afroecuatoriano". El autor no distingue las clases de tambores que llegaron a América mediante el tráfico negrero. Descuida en distinguir y clarificar cada uno de ellos de acuerdo a las culturas africanas y se despreocupa en dar la fuente en que fueron consultadas. El, anota: "El tambor nació junto a los negros de Timbuctú y de Nigeria; y, se bautizó en las islas del Caribe...", luego subraya: "Vino una negrería con todos sus ritos "lucumí" o de santería. Los tambores "membé" usados para sus ceremonias de alto contenido ritual. Conservaron su forma africana, sus aditamentos, sus emplastos y parches para modificar el sonido (faddelas) y acompañar al canto de la "makuta" de origen bantú. Los cantos y tambores profanos nacieron para enterrar a los rumberos, para las fiestas de iniciación de los "congos"; cantos, tambor y "garabatos" que golpeaban el suelo para el "baile de la yuca" y de la "puya"¹⁵⁶. Estos datos no son exactos, optamos por ceder la palabra a voces autorizadas como la de Fernando Ortiz y de la doctora Isabel Aretz. En las obras de ellos debe basarse cualquier etnomusicólogo que desee hacer un trabajo muy a fondo sobre los tambores africanos; a más de los maestros citados merece consultarse la obra: "Tambores de Barlovento", tesis doctoral de Max Brandt.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1968 al 80 se ha hecho acopio de datos de los instrumentos musicales, entre ellos el "cununo". Habíamos dicho que el macro grupo afroecuatoriano usa en su grupo orquestal marimbero dos cununos: bordón y tiple o macho y hembra. Estos son ejecutados bajo el brazo izquierdo o apoyados en el suelo entre ambas piernas de los dos músicos; con ambas manos percuten el instrumento. El parche es percutido con la palma o con los dedos de la mano derecha,

con la izquierda golpea la parte lateral del mismo. En el centro tiene un sonido más profundo y en el borde es tiple o más alto; algunas ocasiones golpean en el cuerpo del instrumento dando un sonido seco y variado a los anteriores. El conjunto marimbero actúa en el centro de los bailarines o en un sitio lateral. Los bailes pueden darse en campo abierto o dentro de una casa, como en el caso del chigualo. Los ritmos son muy particulares, ya lo comprobaremos más adelante. La marimba es colgante, como se trató en el primer tomo; el guazá es sacudido con ambas manos; las maracas de igual forma; el bombo puede estar colgado o puede estar sujeto en el hombro del músico; además, existe un grupo de cantoras y cantores que entonan la melodía produciendo una heterofonía canónica a base de una polirritmia libre. En algunas ocasiones se encuentra una estructura en forma piramidal, muy en boga en la música concreta. El cununo, según Hornbostel y Curt Sachs, es un membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico y abierto en el extremo inferior. El cuerpo del instrumento es de madera de balsa; el parche es de piel de venado curtido o de piel de tatabro; tiene un aro de sujeción del parche, el cual es perforado para introducir una "beta" hecha de cuero de res, que llega hasta la parte inferior del cununo en donde forma una especie de aro, el mismo que sirve para introducir las cuñas hechas de madera llamada piquigua; la forma de atadura o amarra es a manera de zig-zag. Otros detalles daremos cuando tratemos de su forma de construcción^{XXIII}.

Después de esta breve introducción nos queda por dilucidar una gran interrogante: ¿a qué se debe su nombre? ¿o por qué le llaman "cununo"? Hemos preguntado a los informantes y siempre nos han respondido: "es costumbre", "es tradición" o el consabido "no lo sé".

XXIII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.

2.1.3.2. Creencias:

El 12 de junio de 1968, tuvimos la oportunidad de presenciar una fiesta secreta llamada: "buscar marido" en Esmeraldas. Un número considerable de morenas solteras se reunieron en una iglesia abandonada en la ciudad de Esmeraldas. Iban ataviadas con los mejores vestidos y con un pañuelo en la cabeza, éste de colores muy vivos. Conforme iba pasando el tiempo la gente se congregaba y en un momento determinado llegó la orquesta marimbera compuesta de dos cununos, una marimba, un guazá, maracas y un bombo grande. Al llegar la media noche comenzó la música y se escucharon los cantos del solista y del coro de la orquesta. Fue tan grande nuestra curiosidad que deseamos entrar, pero se había dado inicio al rito y no se permitía gente extraña al grupo como también a los negros. Insistimos en entrar y no fue posible, únicamente pudimos presenciar desde la parte exterior de la iglesia. Preguntamos a don Manuel Minda, un hombre moreno de unos cuarenta años, y nos respondió que "se trata de un rito secreto de pedirle a San Antonio Bendito que les conceda marido. Antes, decía el informante, los marimberos llevaban el "furruco" o zambomba que en este lugar se le denominaba "Kinfuítí" y llevaba sobre el cuero un palo de "chontaduro", este palo servía para introducirse en la vagina y de esta manera se iniciaban como personas que han pasado del estado de adolescentes al estado de mujeres"^{XXIV}. Al amanecer las asistentes a este ritual se retiraban a sus casas.

El ritual permanece, pero su connotación inicial ha desaparecido. No podemos olvidar que estas danzas en las culturas africanas, principalmente en la cultura congo, era un rito secreto para que el espíritu se monte en el caballo y advenga el trance de la posesión o desdoblamiento psíquico. El trance durante el rito de pedir marido se da y existe, es además, una orgía ritual. Toda la orquesta marimbera toma

XXIV Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968.

parte de este rito y el ritmo de los cununos se deja escuchar tan claramente que sobresale a los demás instrumentos. Dan a entender que estos instrumentos son los patrones familiares y les recuerdan que deben formar la familia como en otro lugar citaremos la información proporcionada.

Eleuterio Congo, de 60 años, nacido en Borbón nos decía en el año 1976 que “este rito, en tiempos anteriores, se daba, pero que hoy ya no existe. La orquesta marimbera únicamente se la utiliza en las fiestas católicas, familiares y sociales. Pueda ser que encuentre montaña adentro”^{XXV}.

Teófilo Manuel Mina, de Tulubí, hombre de 70 años y constructor de cununos nos relataba que los instrumentos tienen que ser dos. “Señor, decía, al construir un solo tambor es como si una persona se quedara sin mujer o sin marido, de ahí que se debe construir los dos tambores (cununos) para que sean macho y hembra. El macho es más grande y la hembra es un poquito más pequeña”^{XXVI}.

Creemos que, por el dato proporcionado por don Teófilo Manuel Mina, los cununos sean una representación de cómo debe estar configurada la familia: hombre y mujer. Los sonidos de los dos tambores se diferencian en timbre, no es igual el timbre del cununo macho que el timbre del cununo hembra. Existe diferencia en sonido y en tamaño de construcción. Estas variables las referiremos en el ítem de construcción. El uso y función de los tambores cununos tiene importancia en la fiesta de San Antonio y es posible, guardando las distancias, que también tenga relación con la fiesta de “Santiago de las mujeres”; esta constante se perdió debido al grado de aculturación desde el tiempo del tráfico negrero hasta nuestros tiempos. Fernando Ortiz, relata: “En África Occidental hubo y hay algunas sociedades secretas exclusivamente femeninas, semejantes a las masculinas. El Santiago de las mujeres, cuya imagen, también igual a la usual del

XXV Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976.

XXVI Teófilo Manuel Mina, Tulubí. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: junio de 1976.

apóstol que era el numen guerrero de los conquistadores hispánicos, se acompaña con comparsas de "mujeres locas" que simulan ese día "barrer con escobas" por las calles y plazas y también entremetidas en los hogares, lo cual evoca la función anual de "limpieza" mágica o purificación colectiva y tribal que se acostumbra en África por las sociedades secretas matriárquicas"¹⁵⁷. El dato demuestra la existencia de sociedades secretas de mujeres que aún en nuestro Ecuador se da. Es posible que estos tambores lleven una connotación que en un principio referían el origen de la familia y el proceso histórico del paso del matriarcado al patriarcado; sin embargo, queda por comprobarse, ya que no pasa de ser una simple conjetura.

Existe una creencia que los tambores "cununos" deben ser calentados antes de interpretar alguna unidad. Friccionan el parche con aguardiente o trago y ajustan las cuñas hasta que quede en el temple adecuado. Durante la construcción también existe el mismo ritual tanto de curación a la balsa como al parche. Estos ritos y creencias son secretos tanto para el grupo como para los constructores. Estas investigaciones pueden verificarse en toda la cultura afroecuatoriana.

Las creencias sobre este instrumento abundan en la obra de Fernando Ortiz: "Los Instrumentos de la Música Afro-cubana"; en el Ecuador han perdido su constante y no hemos podido registrar ninguna de ellas, excepto las expuestas en este acápite.

Las culturas africanas llegadas al Ecuador mediante el tráfico negrero trajeron consigo su cultura, sus creencias, sus ritos, sus danzas, sus bailes y las técnicas de construcción de los instrumentos musicales; estas culturas sufrieron una tremenda aculturación dando paso a nuevas formas sincréticas de cultura, perdiendo la suya primigenia. Por un lado, existieron prohibiciones por parte de los conquistadores, por otro, el afán de cristianizar a los negros mediante el andamiaje de

157 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana, Cuba: 1955; pág. 210.

la Iglesia Católica. Los negros sufrieron la pérdida de sus propios valores y su identidad cultural. Gracias a los grupos secretos y a los sitios de refugio han permanecido algunos vestigios de su cultura. ¿Cómo es posible que se hayan perdido los ritos de los "Carabalí", de los "Congos", de los "Lucumí", etc., sino hubiera sido por las leyes prohibitivas de la estructura europea? ¿No podemos encontrar otra razón que justifique que la Cultura Afroecuatoriana no tenga una persistencia en su cultura? además, las presiones a través de los modos de producción y proceso histórico que dio un cambio radical a cada una de estas culturas. De aquí se infiere que no existan los instrumentos musicales que se encuentran en otros lugares de América Latina. Hemos perdido, por estas razones, parte de nuestra historia y de la cultura de uno de los micro grupos que componen la nacionalidad ecuatoriana. Los "cununos" pertenecen, por sus características, a los tambores "chimbágueles" como queda señalado en la nota N^o 152. Estas semejanzas las trataremos al estudiar el ítem de construcción. Para mayor información remitimos a los lectores a nuestro libro: "Literatura Popular Afroecuatoriana"; Colección Pendonereros; ed. Gallo capitán, Otavalo, Ecuador, 1980, págs. 19-77; allí encontrarán la cultura de los carabalí con sus tradiciones de los "diablitos" y sus danzas rituales; los Congos y Bantúes con sus instrumentos membranófonos con sus ritos y creencias; los Lucumíes y Yorubas con sus tradiciones literarias y mitológicas, etc.; podríamos seguir enumerando las diversas culturas africanas que llegaron al Ecuador cuyos nombres existen en las persistencias culturales del Micro grupo Afroecuatoriano.

2.1.3.3. Localización:

El Micro grupo Afroecuatoriano se encuentra localizado en las provincias de Imbabura, Carchi, Esmeraldas y en el Litoral ecuatoriano. Las investigaciones que viene realizando el Instituto Otavaleño de Antropología en búsqueda de datos, se remontan desde el año de 1968 hasta 1980, última entrada

de esta primera etapa. El acopio de datos ha sido abundante y hoy nos encontramos en la clasificación, sistematización e interpretación de cada uno de ellos.

Los lugares investigados fueron los siguientes: Chota, Caldera, Carpuela, Chalguayacu, Piquiucho, Ponce, Estación Carchi, Concepción, Chamanal, el Tablón, Guadual, Mira, Naranjito, Tablas, San Luis, Santa Ana, La Concepción, Cabuyal, San José, Santa Marianita, el Carmen, Lita, el Arenal, Cachaco, Guabo, Bolsa, Muisne, Tachina, Viche, Quinindé, Esmeraldas, Chumundé, Río Verde, San Mateo, Borbón, San Lorenzo, Tululbí, Mataje, Cachabí, Chamanga, Cubé, Chura, Piedras, Camarones, Tacusa, Colope, Cabuyales, Palestina, la Loma, Pusir, Carolina, Jijón y Caamaño, Alto Tambo, Urbina, San Javier, Peñaherrera, Monopamba, etc. En todos los lugares de la provincia de Esmeraldas se ha encontrado el tambor "cununo" con una readaptación en la cultura Cayapa^{XXVII}.

2.1.3.4. Descripción:

La orquesta marimbera está compuesta por una marimba, guazá, maracas, bombo y dos cununos denominados "macho" y "hembra", "tiple y bordón" y/o "requinto" y "bajo". Son nombres con los que les denominan los informantes a estos instrumentos. Es membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, abierto en la parte inferior con un orificio de 2,6 cm. de diámetro por una profundidad de 11,8 cm. de largo. Según Hornbostel y Sachs pertenece a los membranófonos, de golpe directo, tubulares, cilíndricos, de cuero, abiertos, cuero atado, atadura de sogá, con cuñas de tensión (H-S: 211. 211.1 y división como un final: -814). El material del cuerpo del instrumento es de "balsa", madera suave y liviana. Su forma es cilíndrica; la parte superior es más ancha que la base; la parte superior en donde va el parche tiene 25 cm. de diámetro, la parte inferior 18,5 cm. y

XXVII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 69-80.

57,3 cm. de largo. Estas medidas corresponden al cununo "hembra". El cununo "macho" mide en la parte superior 27 cm. de diámetro, en la inferior 17,3 cm. y de largo 62,5 cm. Existe una pequeña diferencia de tamaño en relación del uno hacia el otro. Estas dimensiones no son standar en los diferentes cununos que hemos registrado en nuestras investigaciones. Existen pequeñas variables dimensionales que en cierta manera alteran la sonoridad y timbre en el instrumento; así, el cununo macho que toca Antonio Mina en la ciudad de Esmeraldas mide: diámetro de la parte superior 26 cm., parte inferior 19,5 cm., largo 62 cm. Cununo hembra 22 cm. de diámetro superior, inferior 16 cm. y largo 60 cm., tocado por Segundo Mina.

El constructor corta un trozo de balsa de unos 80 cm., quita la corteza y le deja secar por tiempo determinado. Una vez que está seco, con un machete y un cuchillo, en unos casos; y, en otros, como el constructor don Escolástico Solís Martínez, utilizando formón, hachuela y cepillo lo debastan hasta darle la forma cilíndrica con el ahuecamiento de la parte inferior del instrumento. El largo, una vez terminado, tiene 57,5 cm., en la base queda un grosor de 11,5 cm.; el ahuecamiento es de 46 cm., la base sólida del instrumento de 11,5 cm. sirve para que las ondas sonoras repercutan en ésta y una parte del aire salga por la perforación pequeña que tiene 2,5 cm. de diámetro por una extensión de 11,5 cms.; el acabado, nos decía don Escolástico Solís, lo realiza con un cepillo y en alguna ocasión le pasa una lija; la parte interior trata de hacerla con formón y termina lijando las asperezas^{XXVIII}. Por la información de Teófilo Manuel Minda existe una variante en la forma de implementos de construcción, él utiliza: machete, cuchillo y para lijar, piedra porosa.

El cuero que va a servir de parche es de diferentes animales tales como: "tatabro", "venado", "carnero", "chivo" u otros de la zona. La piel tiene que ser curtida; primera-

XXVIII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 68-80.

mente le sacan los pelos con ceniza y con guaranga, tiemplan la piel y la dejan secar; después de un tiempo le remojan en agua dulce para que sea suave y flexible. El parche es sujeto con varas de "pikigua", aunque también pueden utilizar "ya-re", "rampira" o "chaldé"; los constructores prefieren las venas de "pikigua"; tanto en la parte superior como en la inferior (aguantador) utilizan la pikigua, dan cuatro vueltas la vena y luego doblan el parche para que quede bien sujeto; en la parte inferior pasan la beta de soguilla, de cabuya o de cuero de res; finalmente, ponen las cuñas de madera de monte. Para pasar la beta o la soguilla de cabuya hacen unos orificios en el parche y lo tiemplan con al aguantador en forma de zig-zag; son seis huecos por donde pasa la beta y lo rematan en el aguantador, anillo inferior. Las cuñas de las muestras que tenemos en nuestras manos son en número de seis.

Las dimensiones que el constructor debe conservar, estimativamente, son las siguientes: 24 cm. de diámetro del parche; el aro de pikigua está a una distancia de 5,5 cm. de la superficie del parche; del aro de sujeción del parche al aro inferior (aguantador) hay una distancia de 39 cm.; el diámetro inferior tiene 18,6 cm.; el grosor de la beta o soguilla es de 0,5 cm.; largo de las cuñas: 12,7 cm., ancho superior: 3,7 cm., ancho inferior: 1,8 cm.; el diámetro de la parte inferior tiene las medidas arriba expuestas.

En resumen, las partes principales del cununo son las siguientes: cuerpo o caja del instrumento; parche de tatabro o de piel de otro animal; aros de pikigua: superior de sujeción e inferior o aguantador; beta o soguilla de sujeción del parche con el aguantador; beta o soguilla de cabuya; cuñas; cuerpo del instrumento ahuecado y perforación en la parte inferior del instrumento; otros detalles de menor importancia serán descritos en el ítem de uso y función ^{xxix}.

Doris Nazareno, oriunda de Borbón, nos informa que

XXIX Manuel Minda, Escolástico Solís y Doris Nazareno; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975, 1980 y 1981.

los tambores deben llevar determinada clase de parche, o sea el macho, bordón o bajo debe ser forrado con piel de tatabro porque este es un animal más fuerte que los demás y el tambor hembra, tiple o requinto debe ser cubierto con piel de venado o de carnero. Añade que no existe ninguna prohibición para poder mirar al constructor cómo realiza la confección del cununo; pueden mirar las mujeres, los niños o cualquier persona; inclusive, en la mayoría de los casos, son las mujeres las que ayudan al constructor a confeccionar el cununo, nos dice.

La estructura de la construcción del tambor “cununo” es idéntica en toda la cultura afroecuatoriana. La forma de colocar el parche es similar en toda la región; la confección del cuerpo del instrumento, salvo pequeñas variables de dimensiones, es similar; las ataduras identifican la cultura que se está estudiando; las cuñas son similares con variables dimensionales; y, la forma de curación del instrumento y del parche para que obtenga mayor sonoridad es de derecho consuetudinario. Esto refleja que existe una constante en el hecho, una dinamización, folklorización, socialización del instrumento dentro del micro grupo afroecuatoriano, razón por la que esta unidad pasa al acervo de la cultura ecuatoriana.

La música y las danzas forman una misma estructura tanto tonal como polirítmica y los pasos, así como la coreografía, son idénticos dentro de la zona geocultural. Esto nos demuestra que la cultura africana, afincada en la provincia de Esmeraldas, a pesar de haber perdido su primigenia expresión semiótica, conserva la constante del hecho a través de los procesos históricos y modos de producción; sin embargo, existe un gran peligro y es la aculturación por los medios masivos de comunicación, en donde se está dando cabida a instrumentos de otras culturas y a música que en nada tiene que ver con la identidad cultural afroecuatoriana. Tratemos de salvar lo poco que queda, para reconstruir los componentes más importantes de nuestra nacionalidad.

Habíamos dicho, en renglones atrás, que los tambores llamados cununos en nuestro Ecuador son idénticos a los

estudiados por la Dra. Isabel Aretz, en Venezuela; para mayor información recomendamos a los estudiosos cotejar nuestros datos de campo con los de la autora del libro: "Instrumentos Musicales Venezolanos"; Ed. Universitaria de Oriente Cumaná, Estado Sucre; Venezuela, 1967; págs. 64-72.

2.1.3.5. Construcción:

Trataremos de ser lo más sustantivos en este ítem, ya que gran parte de la construcción está tratada en la descripción del instrumento; sin embargo, por razones de lógica en el tratamiento de los instrumentos, tendremos que ser repetitivos en algunos casos, por lo que rogamos a los lectores se nos permita la redundancia en los datos.

Los constructores de cununos, como: don Escolástico Solís, don Teófilo Manuel Mina, Enrique Congo, Antonio Mina, Segundo Mina, Aureliano Nazareno, Héctor Galarza, Filomeno Carabalí, etc. coinciden con el proceso de construcción sobre dicho instrumento y su estructura. Don Teófilo Manuel Mina refiere que el material debe ser seleccionado y preparado con anterioridad; no se puede improvisar y mucho peor utilizar madera fresca para la caja. La balsa es secada al natural, bien sea cortando un pedazo de tronco apropiado o extrayendo un trozo de los árboles secos en pie. Esta madera no tiene rajaduras ni desperfecto alguno. Cortado el trozo, se descascara y se lo limpia de asperezas.

El trozo de balsa es transportado a la casa, bien sea para secarlo o para comenzar a preparar el instrumento, según el caso.

Se inicia la construcción dando la forma cilíndrica al tronco, utilizando un machete o una hachuela. Terminada la primera parte, se da el acabado sea con el machete o con una piedra dura y luego con una piedra porosa. La forma cilíndrica de la caja queda terminada. De inmediato se comienza a perforar y a sacar el corazón de la balsa; se deja de espesor en la "pared" unos 2 cm.; el ahuecamiento del cununo se le hace con un cuchillo o con una navaja a falta de formón, al tenerlo,

el trabajo sería mucho más rápido. La perforación no es hasta el fondo, aunque en algunos casos el ahuecamiento pasa hasta el final, entonces, se debe recortar un pedazo de balsa y pegarle con lágrimas de los árboles (material resinoso); es por esta razón que trazan una línea para no pasarse del lugar hasta donde deben hacer el hueco. La medida de perforación es una vara que, conforme se va ahuecando, se la introduce hasta que dé la profundidad exacta. Terminado el ahuecamiento sigue el mismo proceso de la parte exterior del instrumento para que no queden pedazos de madera. Para finalizar la caja del cununo se hace una perforación desde la base hasta el lugar determinado, conforme a la costumbre de la construcción; el hueco no va en el centro de la base sino un poquito lateral para que tenga buena sonoridad.

Para la colocación del parche en el cununo se cogen algunos animales y se les saca la piel, se la curte y tiempla hasta que quede seco. Los animales cuya piel sirve para el parche son: "tatabro", "venado", "carnero", "chivo", "mono", "tigrillo" o cualquier animal de monte. La curtida de la piel del animal es de mucha importancia porque requiere un tratamiento a fin de que el parche dure y no se pudra. Seco el cuero se lo remoja en agua dulce, mas no en agua salada, la sal daña el cuero y al poco tiempo se pudre y no tiene la sonoridad requerida; antes de extender el cuero sobre la boca del cununo, se tienen listas las venas de "pikigua", ésta debe ser fresca para poder enrollar y ajustar el parche. El cuero puesto en la boca del cununo se amarra con las venas de pikigua y se procede a templar el parche; con las venas se da dos vueltas alrededor del cuero y con otra persona se comienza a templar, se remata la punta final de la vena y se vuelve a retemplar el cuero; finalmente se le da una vuelta al cuero y con las amarras queda en forma redonda. Terminado este proceso, se perfora el parche haciendo un orificio para que pueda pasar la beta o la soguilla de cabuya; el número de huecos es de seis. En la parte inferior del cununo se hace un aro con pikigua o con soguilla y por último viene el temple final del parche; las soguillas o betas pasan por encima del

aro superior formando un zig-zag con el aro inferior del cununo.

Terminado el amarre de la beta se coloca las cuñas en el aro inferior del cununo y el cuero o parche queda templado. Algunas ocasiones, según el pedido, el cununo es pintado de acuerdo al gusto del músico.

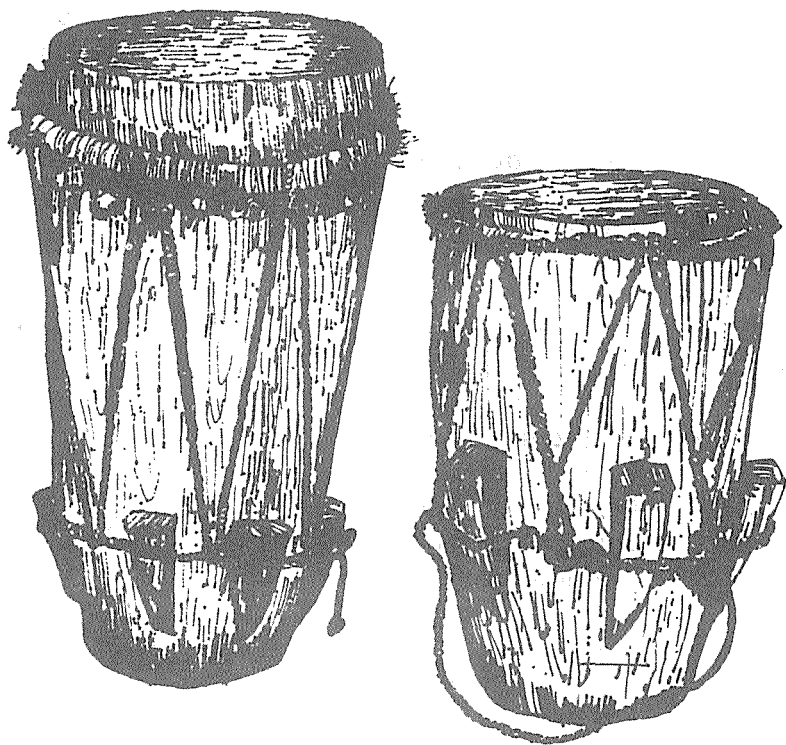
Para finalizar con la construcción del instrumento se le cura con aguardiente y se fija las cuñas si ellas se han aflojado^{xxx}.

Estos datos fueron proporcionados por don Teófilo Manuel Mina, hombre nacido en Tulubí, tiene 70 años de edad; ha sido agricultor, pescador, ha trabajado sacando tagua y en las minas de oro. Hoy se encuentra trabajando en la agricultura y cuando le piden que construya los cununos realiza este trabajo.

Habíamos dicho en un principio que los constructores aprovechan otros instrumentos para la confección de los cununos, tal es el caso de don Escolástico Solís que emplea hacha, formón, cepillo, lija y otros implementos que aceleran el trabajo; sin embargo dentro de la estructura de construcción coinciden con las mismas técnicas y con los mismos procedimientos. Existe una constante de construcción en toda la zona del Micro Grupo Afroecuatoriano de la provincia de Esmeraldas, en parte del Carchi y entre la Cultura Cayapa.

A continuación graficamos los dos cununos fabricados por don Teófilo Manuel Mina.

XXX CUNUNOS: "Macho y Hembra", "bordón o tiple" o "requinto y bajo". Teófilo Manuel Mina.



2.1.3.6. Dimensiones:

2.1.3.6.1. Cununo hembra, tiple o requinto

2.1.3.6.1.1. Cuerpo del instrumento:

2.1.3.6.1.1.1.	Largo	57,3 cm.
2.1.3.6.1.1.2.	Diámetro de la boca superior	25 cm.
2.1.3.6.1.1.3.	Diámetro de la base	18,5 cm.
2.1.3.6.1.1.4.	Ahuecamiento de la caja	46 cm.
2.1.3.6.1.1.5.	Grosor de la base sólida	11,5 cm.
2.1.3.6.1.1.6.	Pared del cuerpo	2,4 cm.
2.1.3.6.1.1.7.	Perforación de la base	11,5 cm.
2.1.3.6.1.1.8.	Diámetro de la perforación	2,5 cm.

2.1.3.6.1.1.2. Parche:

2.1.3.6.1.2.1.	Largo del parche	44 cm.
2.1.3.6.1.2.2.	Diámetro de parche	25 cm.
2.1.3.6.1.2.3.	Grosor del parche	0,2 cm.

2.1.3.6.1.1.3. Veta o soguilla:

2.1.3.6.1.3.1.	Largo en zig-zag	448 cm.
2.1.3.6.1.3.2.	Largo de amarra individual	37 cm.
2.1.3.6.1.3.3.	Diámetro	0,5 cm.

2.1.3.6.1.1.4. Cuñas

2.1.3.6.1.4.1.	Largo	12,7 cm.
2.1.3.6.1.4.2.	Ancho, parte superior	3,7 cm.
2.1.3.6.1.4.3.	Ancho, parte inferior	1,8 cm.
2.1.3.6.1.4.4.	Espesor	2,3 cm.

2.1.3.6.1.1.5. Aros:

2.1.3.6.1.5.1.	Diámetro del aro superior	1,6 cm.
----------------	---------------------------	---------

213.615.2	Diámetro del aro inferior	0,8 cm.
2.1.3.6.2.	Cununo macho, bordón o bajo:	
2.1.3.6.2.1.	Cuerpo del instrumento:	
2.1.3.6.2.1.1.	Largo	60 cm.
2.1.3.6.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	26 cm.
2.1.3.6.2.1.3.	Diámetro de la base	19,5 cm.
2.1.3.6.2.1.4.	Ahuecamiento de la caja	48,5 cm.
2.1.3.6.2.1.5.	Grosor de la base sólida	11,5 cm.
2.1.3.6.2.1.6.	Pared del cuerpo	2,4 cm.
2.1.3.6.2.1.7.	Perforación de la base	11,5 cm.
2.1.3.6.2.1.8.	Diámetro de la perforación (b)	2,5 cm.
2.1.3.6.2.2.	Parche:	
2.1.3.6.2.2.1.	Largo del parche	56,3 cm.
2.1.3.6.2.2.2.	Diámetro del parche	48,2 cm.
2.1.3.6.2.2.3.	Grosor del parche	0,2 cm.
2.1.3.6.2.3.	Veta o soguilla:	
2.1.3.6.2.3.1.	Largo en zig-zag	516 cm.
2.1.3.6.2.3.2.	Largo de amarra individual	43,2 cm.
2.1.3.6.2.3.3.	Diámetro de la veta	0,6 cm.
2.1.3.6.2.4.	Cuñas:	
2.1.3.6.2.4.1.	Largo	14,5 cm.
2.1.3.6.2.4.2.	Ancho, parte superior	5,2 cm.
2.1.3.6.2.4.3.	Ancho, parte inferior	2,2 cm.
2.1.3.6.2.4.4.	Espesor	3,2 cm.
2.1.3.6.2.5.	Aros:	
2.1.3.6.2.5.1.	Diámetro del aro superior	2,1 cm.

2.1.3.6.2.5.2. Diámetro del aro inferior 1,2 cm.

2.1.3.6.2.6. Otras dimensiones:

2.1.3.6.2.6.1. Del borde superior al aro 8,2 cm.

2.1.3.6.2.6.2. Del aro superior al inferior (amarras) 12,2 cm.

2.1.3.6.2.6.3. Del aro inferior a la base 15,4 cm.

En las investigaciones realizadas entre el Instituto Otavaleño de Antropología y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore en el año de 1975, auspiciado por la Organización de Estados Americanos, en la ciudad de Esmeraldas pudimos hacer un estudio de una de las unidades con las siguientes dimensiones y datos: El informante se llama Antonio Mina, tiene 40 años, oriundo de Esmeraldas; es músico profesional marimbero. El cuerpo del instrumento es de balsa; el parche de piel de venado; las cuñas son de pikigua y sirven de aguantador; las amarras son de veta de res; tiene dos aros: uno superior y otro inferior. Las dimensiones son las siguientes: largo, 62 cm.; diámetro superior del parche, 24 cm.; parche íntegro, 39 cm.; diámetro inferior 16,5 cm.; diámetro de la base del instrumento 17 cm.; del borde del parche al aro superior mide 6,5 cm.; tiene 4 cuñas y 12 amarras en forma de zig-zag. El músico toca sentado, en cuclillas y a veces pone el instrumento en el brazo izquierdo. En la base del cununo hay una perforación de un diámetro de 4,2 cm. que en alguna ocasión le tapan con un palo adicional para obtener otra sonoridad^{XXXI}.

2.1.3.7. Circuito de sonido:

El cununo es un membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico y de un solo parche. Produce sonidos muy

XXXI Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), auspiciado por la OEA, Investigadores: Lcdos. José Peñín y Carlos A. Coba A., 1975.

resonantes, cuya intensidad es susceptible de variaciones extremas; todo depende de la tensión del parche y del lugar donde se percute, sea en la parte central, semilateral o lateral; las tres factibilidades dan tres variantes de tonalidad, timbre y profundidad. Este instrumento está clasificado comúnmente como de entonación indefinida, pero no es así ya que existen variables tonales, como más abajo describiremos. La función del cununo es por esencia rítmica-tonal, por lo cual no podemos determinar, o mejor dicho afirmar, que sea el instrumento de entonación indefinida. Si a un sonido producido por el cununo le sometemos al "Estrobocón" tendremos como resultado un número de frecuencias sonoras de acuerdo a la parte que sea percutida; de aquí que nosotros sostenemos que el cununo es un instrumento rítmico-sonoro.

El cuerpo del instrumento con su parche y con la perforación de la base de 2,4 x 2,3 cm., o sea el instrumento en sí, constituye la *caja de resonancia*. El aire se encuentra en reposo al no ser percutido por las manos del músico; al percutir el músico el parche, si no hubiera la perforación en la base, el sonido sería ronco y nada brillante. El cuerpo o fuente sonora es el parche; el parche es excitado y vibra de manera tal que produce sonido; cuando las moléculas que forman un cuerpo sonoro son desalojadas de su posición en equilibrio, se origina, debido a las fuerzas elásticas, movimientos compensatorios que tienden a devolverles su posición inicial, produciéndose así las vibraciones sonoras en diferentes direcciones: transversales, longitudinales, oblicuas, etc, buscando un lugar de escape; de aquí la necesidad de la perforación de la base para que el aire comprimido salga y entre otra cantidad de aire y vuelva a su estado natural; de esa forma, las membranas puestas en tensión retoman su estado inicial. Estos datos que son aplicados en forma tradicional por los constructores de tambores, han sido estudiados por Helmholtz y Koenig, quienes confirman la técnica acústica empleada en los membranófonos; así, Tirso de Olazábal, en su libro: "Acústica Musical y Organológica" trae la siguiente información: "Los resonadores de Helmholtz son cuerpos huecos en forma casi

esférica que se utilizan para analizar complejos sonoros; se construyen generalmente de bronce o de latón (en nuestro caso tambores de balsa). Su funcionamiento es sencillo: poseen dos aberturas, una relativamente grande donde son captados los sonidos y una más pequeña situada en el extremo de un conducto cónico, que se introduce en el oído. Cuando la frecuencia natural de la masa de aire contenida en el resonador es igual a la de uno de los sonidos captados, éste es forzado grandemente¹⁵⁸.

El dato traído por Helmholtz es coincidente con la técnica aplicada por los constructores de tambores, en nuestro caso de los cununos. El constructor realiza el ahuecamiento del tronco dejando una base sólida de 11,5 cm. de espesor, una pared de 2,5 cm., una profundidad de 46 cm., diámetro de la boca superior de 25 cm. y un orificio en la base de 2,4 x 2,3 cm. de diámetro; según la teoría traída, tiene dos aberturas: una superior y una inferior; la superior es tapada por el parche y la inferior es descubierta para que la masa de aire contenida en la caja de resonancia tenga salida; sin embargo, dentro de la estructura de construcción, cada percusión corresponde a un sonido, dependiendo del lugar donde se percute; si es al centro el sonido es grave y profundo, si es un poco lateral el timbre cambia y si es al borde, de idéntica manera. La caja del tambor es cilíndrica y da varios sonidos de acuerdo al temple del parche. Es indispensable comprender que el tronco ahuecado se divide en diferentes cámaras "a", "b", "c", mediante la membrana tensa en la boca superior. La masa de aire contenida en la caja de resonancia influye de manera marcada sobre su comportamiento, pues determina la frecuencia de sus oscilaciones naturales y la columna de aire en reposo al ser percutida la membrana (el aire se reparte en diferentes direcciones, repercutiendo la membrana); la tensión del parche y el lugar de percusión da la sonoridad, altura, intensidad, timbre y colorido.

158 OLAZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organológica"; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954; pág. 43.

Hasta el momento, estos instrumentos han sido denominados de entonación *indefinida*, concepto que no compartimos por razones arriba expuestas. Lo indefinido puede ser considerado como desagradable y esta no es razón lógica dentro del tratamiento estructural rítmico-tonal de los tambores. A los tambores se les puede afinar y de hecho producen sonidos afinados, como el caso que estamos tratando. Casi por lo general estos tambores dan un intervalo de una tercera M. y en el peor de los casos de una tercera m.

Esta afirmación está supeditada a un estudio de la frecuencia de onda emitida por el cununo y se podrá establecer la estructura tonal del instrumento. "Las sensaciones desagradables de ciertas combinaciones fueron atribuidas por Helmholtz a efectos de pulsaciones, bien entre las frecuencias fundamentales mismas, o bien entre algunos de sus armónicos". Creía que para el centro espectro audible la frecuencia diferencia o frecuencia de pulsación que produce irritación auditiva cubre un intervalo de aproximadamente 30 a 130 ciclos, seg-1, difieren en unos 25 ciclos y cuando suenan juntos están a punto de resultar desagradables al oído. Dos tonos completos en esta región difieren en unos 45 ciclos, y la combinación de dos de estas notas se considera corrientemente como disonante. Aunque las frecuencias fundamentales de dos sonidos con estructuras ricas en armónicos estén lo bastante separadas para producir consonancia, puede haber un armónico particular de un sonido que esté próximo a un armónico del otro, y el resultado es un efecto total de disonancia.

Hay un fuerte factor subjetivo en la cuestión de consonancia y disonancia que determina a menudo la impresión final. No hay duda tampoco de un cambio de modos musicales. Existen diferencias tan profundas en el gusto musical, que hacen difícil deducir conclusiones definitivas en cuestiones de consonancia y disonancia"¹⁵⁹.

159 SEARS, Francis W. y Mark W. Zemansky: "Física General"; versión en español de Albino Yusta Alarrza; Ed. Aguilar; Madrid, 1977; pág. 418.

Estas consonancias y disonancias se dan en todas las músicas que se producen. En la música efectuada por el grupo popular folk existe esta disonancia y este fenómeno depende del músico de tradición popular. La música negra es, por esencia, polirítmica y tonal en la mayoría de los casos y en otros es polirítmica y disonante. A más de este caso existen las concepciones culturales de cada grupo, quien no se encuentre habituado a escuchar esta música le parece que no tiene estructura, que no es melódica y que la sonoridad de los instrumentos es de entonación indefinida. Tenemos que introducirnos en el universo idiosincrático de cada cultura para poder dar una conclusión valedera. Para nosotros puede ser música indefinida por el sonido de sus instrumentos, pero para los miembros de la cultura es música rítmica, melódica y se carece del criterio de que los instrumentos son de entonación indefinida. Se tendrá que hacer una revisión de los conceptos estructurales y melódicos y además, un estudio muy detenido de cada uno de los instrumentos para ver el valor y aporte que cada uno de ellos proporciona. Los cuernos coinciden con la concepción Helmholtziana la misma que es valedera dentro de sus principios acústicos de consonancia y disonancia, a más de los expuestos en renglones anteriores sobre los resonadores y caja de resonancia. También, debemos tener en cuenta el comportamiento de la columna de aire en "nodos" y "vientres", los cuales producen vibraciones longitudinales y transversales, de las que a su vez se desprenden otras formas direccionales de las ondas sonoras. Únicamente, dentro del caso que estamos estudiando, nos tocaría comprobar mediante el "espectrograma" y el "estroboscópio" para tener una certeza de los intervalos existentes en el cuerno.

Es importante respetar la cultura de cada uno de los pueblos y no podemos juzgar con criterio occidental los comportamientos de los instrumentos, ya que el pueblo de una determinada cultura está habituado a su música y la occidental, por ejemplo, le parecerá disonante. Estos criterios antropológicos se debe tener presentes para poder tener un ele-

mento de juicio verdadero. A continuación presentamos los intervalos aproximados de este instrumento.

TRANSCRIPCION N° 12

Cununo hembra

Cununo macho

El "cununo hembra" tiene una extensión de una tercera cromática y el "cununo macho" de igual forma. Debemos indicar que esta extensión y esta afinación son estimativas y no son exactas por falta de aparatos de comprobación del número de frecuencias por sonido detectadas en los cununos, estas frecuencias corresponden a la identidad del "tint" de los físicos; el tipo tetra requiere del tercer grado de relación de "tint CA" (tercera menor o mayor, sexta mayor o menor y décima menor o mayor). Por tint se entiende específicamente los sonidos musicales que se encuentran en un instrumento y se puede dar diversidad de variables de combinaciones, según la tabla de Mieczyslaw Kolinski. Para mayor información remitimos a su trabajo: "Clasificación de Estructuras tonales".

2.1.3.8. Clasificación

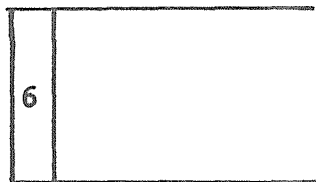
2.1.3.8.1. Según Hornbostel y Sachs:

- 2.1. Membranófono de golpe
 - 2.1.1. De golpe directo
 - 2.1.1.2. Tubular
 - 2.1.1.2.1. Independiente
 - 2.1.1.2.1.1. De un cuero
- División común final

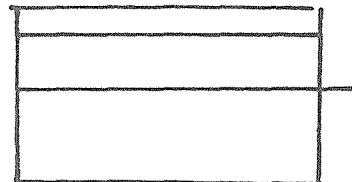
- 8. Con cuero atado
- 8.1. Atadura con sogá o veta
- 8.1.4. Con cuñas de tensión

213.82 Según Mantle Hodd:

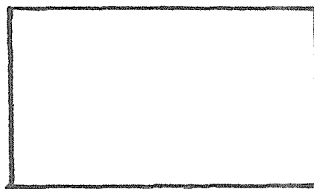
LAMINA Nº 19



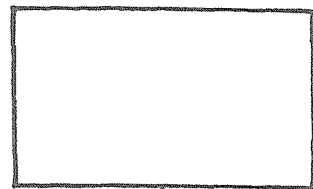
S-H 211.211
Membranófono



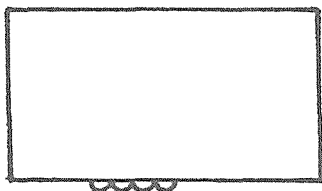
S-H 211.211-184



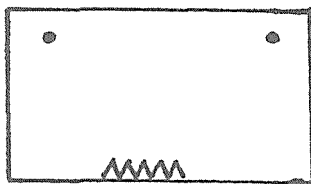
Entre las piernas
del músico



Bajo el brazo
izquierdo



Tocado con las
manos



Fricción con ambas
manos

2.1.3.9. Uso y función:

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde el año de 1968 a 1981, se ha hecho un acopio de datos para determinar la funcionalidad de los instrumentos de nuestro interés. En toda la zona del micro grupo cultural afroecuatoriano hemos podido detectar las siguientes fiestas: "de la Virgen del Carmen"; "Santa Ana"; "San Antonio"; "Velorios de adultos, llamados *"Alabaos"*"; "Velorio de Angelito, denominado *"Chigualo"*"; "San Jacinto"; "Santa Bárbara"; "Semana Santa"; "Navidad"; "Reyes Magos"; "La Pascua"; "Bautizos"; "Matrimonios"; y, principalmente difuntos. De esta última haremos una descripción exacta, a más de la tratada acerca de San Antonio, Cfr. 213.2: Creencias.

También se han recopilado, "décimas de contrapunto", "fiestas sociales", "fiestas familiares" y "fiestas de carácter cívico".

Todas las subculturas rurales y ágrafas de la zona geocultural afroecuatoriana realizan la fiesta del "Novenario de las almas"; este novenario está conformado de cofradías.

Durante los nueve días de la novena se reúnen todos los miembros de la comunidad para dar culto a los muertos. El grupo marimbero antes y después de la novena canta "Décimas a lo divino" en las cuales recuerdan los misterios de Dios, de las almas y de los santos; también cantan "salves" y "letanías". La víspera del dos de noviembre un hombre elegido de entre los miembros de la comunidad a las 00h00 (media noche), va al cementerio a visitar a las ánimas y a cantar loas en honor de ellas. Todas las casas deben apagar las luces para que las ánimas no vayan a esa casa y le hagan algún daño; quien tenga prendida la casa es multado por la comunidad por haber transgredido las leyes de derecho consuetudinario. El animero sale de la iglesia y va gritando en alta voz: "Las ánimas benditas del purgatorio requieren nuestra ayuda, los muertos viven y son nuestros antepasados; cada familia reconstruya la genealogía y oren por ellas". Este grito es al iniciar el recorrido. Durante el trayecto, dice: "es día de las ánimas benditas y roguemos por ellas". Al llegar al cementerio, el animero recita la siguiente décima:

La muerte es para todos
de ella no hay separación,
ella no halla personas
sino el que manda el Señor.

Mata padre, mata obispo,
mata al que tiene corna,
mata los santos ministros
y al Santo Papa de Roma;
ella no escoge personas
mata viejos y niñitos,
los mata a los pobrecitos
aunque no tengan su entierro
y, llegando su hora,
la muerte no anda escogiendo

Remitimos a nuestros lectores al libro: "Literatura Po-

pular Afroecuatoriana", Cfr. pág. 160. Durante el recorrido recita otras décimas referentes a la muerte y termina con la "Salve":

Dios te salva gran Señora
salve Dolorosa madre,
salve Emperatriz del cielo
Hija del Eterno Padre.

Una paloma sin mancha
revolaba por el aire,
sube al cielo a ser esposa
hija del Eterno Padre, etc.

Estos y otros versos cantados y recitados pueden encontrar nuestros lectores en el libro arriba citado. Al llegar a la iglesia, el animero luego de haber recorrido el cementerio y las calles del poblado da cuenta a todos los miembros de la comunidad del recorrido realizado. A las dos de la mañana comienza el grupo marimbero a tocar "décimas a lo divino", "décimas de argumento" y finalizan con un baile por haber recordado a sus antepasados.

Todos los asistentes se encuentran con una esmeralda en la mano y el baile se torna una *danza en honor a los muertos*^{XXXII}.

Norman Whitten y Nina de Friedemann, en su trabajo: "La Cultura Negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de Adaptación Etnica", relatan: "El novenario de muerte en las áreas rurales que se celebran generalmente nueve días, cuando una persona muere, en un contexto religioso-musical a lo largo de los ríos permite reforzar los nexos de parentesco del ramaje de la mina, que es la unidad socio-

XXXII I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguna; III. Doris Nazareno; IV. 15 años; V. Empleada doméstica; VI. Cuarto año de Primaria; VII. Telembí, Camarones, Limones; VIII. Desde pequeña (10 años); IX. 25 de marzo de 1982; X. Otavalo, Provincia de Imbabura; XI. Micro grupo cultural afroecuatoriano.

económica básica de las comunidades mineras. El refuerzo de los lazos genealógicos es vital, ya que la supervivencia física y social del individuo es el tronco genealógico que posee el territorio de su ramaje. El muerto, en el novenario, se torna en el foco social de la descripción genealógica que hacen sus miembros de los varios grupos con los cuales él tenía lazos de parentesco. De esta manera, el muerto ocupa el vértice de apoyo que servirá a sus descendientes para reclamar por la vía cognática, tierra de chacra donde hacer cultivos de subsistencia, o donde empezar un lavadero de oro, *comeder*o familiar o bien entrar a formar parte de una *compañía* en un lavadero comunal de oro (Friedemann: 1974). Mientras tanto, en poblaciones de incipiente urbanización donde se localizan gentes negras con trasfondos rurales, resultado de inmigraciones rurales, en el novenario para un muerto, algunos individuos familiares el último día rompen los lazos de reciprocidad alegando que no son parientes con otros asistentes, pues los lazos de unión han desaparecido (Whitten: 1968: 55-56), a tiempo que cualquier nexo que pudiera basarse en un concepto de descendencia se desecha. En estos lugares la economía está tipificada por la esporadicidad del trabajo en torno al uso de la fuerza del individuo a cambio de un jornal, cuya consecuencia depende del ejercicio de entrelazamientos personales en relación diádicas o de parentesco a fin, que pueda materializarse en un trabajo *minga* de trozas de madera”¹⁶⁰.

El dato muy bien traído por los autores de “La Cultura Negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de Adaptación Étnica” nos conduce a hacer una ampliación sobre los conceptos ya vertidos. Los negros no sólo trabajaron en las minas, sino como esclavos en las haciendas, como queda anotado en el libro: “Literatura Popular Afroecuatoriano”, 1980. El dato del novenario de los muertos fue confirma-

160 WHITTEN, Norman y Nina Friedemann: “La Cultura Negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de Adaptación Étnica”; Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá, 1974; pág. 109.

do en nuestras investigaciones, razón por la que tiene credibilidad. Además, dentro del novenario se da el recuerdo y el reconocimiento del árbol genealógico de algunas tribus africanas llegadas al Ecuador, lo cual sirve para reforzar la identidad de consaguinidad y afinidad entre cada grupo cultural y dentro de éste de cada familia. No debemos olvidar que las inmigraciones a ciertas zonas se deben a las fugas de los esclavos que se reasientan en las zonas de refugio, tal es el caso de la provincia de Esmeraldas. Debemos enfatizar que en el novenario negroide se renuevan las tradiciones que tienen un carácter recordatorio de los antepasados y la cohesión de las familias en las comunidades ágrafas y rurales.

Los instrumentos musicales juegan un papel sustantivo dentro del novenario. Tienen un contexto ritual religioso musical. Los grupos marimberos son muy cotizados en el novenario, no sólo en el rito de un muerto sino también en el novenario de las almas de carácter sincrético religioso. Los instrumentos percutivos son los que más preponderancia tienen, como también los cununos por determinar el origen de la familia. Ellos son macho y hembra y de ellos se forma la familia. El grupo marimbero se encuentra presente tanto en el novenario de las almas como en el novenario de un muerto. El ritual más representativo es el "chigualo". Este rito queda descrito en páginas atrás.

Sería muy extenso describir el uso y función de los instrumentos musicales en las fiestas ya señaladas. Cada una de ellas tiene su propia personalidad, pero las más brillantes son los chigualos, Semana Santa, Navidad y las décimas de contrapunto. En el estudio de cada instrumento haremos una descripción de estas festividades para dar el universo del instrumento y la supervivencia cultural. El tronco genealógico no se da por medio del ramaje, sino por derecho consuetudinario. El ramaje es de tiempos de la colonia y el derecho viene antes de la llegada de los negros a América y por ende, al Ecuador. Tal costumbre mantienen hasta el momento los negros del Congo y su basamento está en las leyes consuetudinarias y en las tradiciones, como la marimba entre las tribus

del sur del Sudán. La cohesión se da en el novenario de las almas y sirve para la reconstrucción del árbol genealógico. Dentro de estas costumbres se ha recreado la cultura africana readaptándose a nuestro medio y produciendo cultura a través de los procesos históricos y modos de producción. Se produce cultura en todas estas festividades, se dinamiza y socializa el hecho hasta llegar a ser derecho de la Cultura Afroecuatoriana. Primero los instrumentos y luego las especies y los géneros del Cancionero afroecuatoriano, afroindoequatoriano e indohispanoafroecuatoriano. Esta clasificación está fundamentada en Oscar Lewis y Ernest Maes al tratar sobre el criterio acerca de cultura; ellos expresan: "Se propone que se estudien todos los elementos culturales de algunos pueblos indígenas representativos, haciéndose un inventario en el que aquellos (elementos culturales) clasificarían en tres conjuntos: a) los elementos correspondientes a la cultura prehispánica; esto es aquellas costumbres propiamente dichas; b) los elementos de la cultura después de la conquista, o sean las tradiciones de origen no indígena, sino europeo o africano; c) los elementos mixtos, producto de la combinación de ambas culturas"¹⁶¹.

De los tres elementos culturales presentados por los autores de la "Base para una nueva definición práctica del indio", podemos concluir que las culturas se fusionaron y de ellas se crearon nuevos tipos de cultura como la afroecuatoriana, afroindoequatoriana y la indohispanoafroecuatoriana. Los tres elementos culturales corresponden al segundo y tercer elemento presentado por Lewis y Maes. De aquí que debemos diferenciar cada una de las persistencias culturales en cada una de las culturas y subculturas ecuatorianas. La música y los instrumentos corresponden a esta estratificación sincrética y étnica. La música y los instrumentos tienen sus variables entre el Valle del Chota, en Esmeraldas y entre

161 LEWIS, Oscar y Ernest Maes: "Base para una definición práctica del Indio"; América Indígena; Vol. V.; N° 2; México, 1945; pág. 112.

los indios Cayapas, cultura que ha sido asimilada por los negros y a la inversa.

2.1.3.10. Transcripción musical:

· TRANSCRIPCION Nº 13

TORRELLINO ✱

♩.♯ 176
DUO CANTORAS

The musical score is written for a duo of female vocalists and five instrumentalists. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 176 beats per minute. The vocal parts are written in treble clef, while the instrumental parts are written in various clefs (treble, bass, and alto). The lyrics are: "En cre-o que va pal cie-lo".

En cre-o que va pal cie-lo

Marimba: tiple y bordón

Güiro

Marcacas

Cununos macho y hembra

Bombo

Handwritten musical score for six staves. The first staff is a vocal line with lyrics "lu - daa Moa" and a double bar line with "etc.". The next four staves are instrumental accompaniment, each ending with a double bar line and "etc.". The sixth staff is a final instrumental line. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score for a song in G major (one sharp). The score consists of six staves. The first staff is the vocal line, with lyrics in Portuguese. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a treble clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The sixth staff is a treble clef accompaniment. The lyrics are: "já que -o que va pal cie-lo, de -no -lo sa-".

Vocal line (Staff 1):

já que -o que va pal cie-lo, de -no -lo sa-

Instrumental accompaniment (Staff 2):

Instrumental accompaniment (Staff 3):

Instrumental accompaniment (Staff 4):

Instrumental accompaniment (Staff 5):

Instrumental accompaniment (Staff 6):

2.2.1. TAMBORES PEQUEÑOS, MEDIANOS Y GRANDES

2.2. Tambores de dos parches:

2.2.1. Tambores pequeños, medianos y grandes

2.2.1.1. Historia:

El tambor pequeño, en las grandes culturas americanas, tuvo determinada función. Los datos encontrados en cronistas e historiadores son contundentes y no requiere explicación; así, Bernabé Cobo en su libro: "Historia de las Indias" relata: "El instrumento más general es el tambor, que ellos llaman "huancar". Los hacían *grandes* y *pequeños*, de un tronco hueco y tapado por ambos lados con cuero de llama, como pergamino, delgado y seco. Los *mayores* son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los *menores* como una cajita de conserva y los *medianos* como nuestros tamboriles"¹⁶². De este dato se desprende que existieron tres clases de tambores: pequeños, medianos y grandes. González Suárez al citar a Oviedo, Cfr.

162 COBO, Bernabé: "Historia de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1969; pág. 149.

cita 18, confirma nuestra tesis de la existencia de tres clases de tambores: guerreros, festivos y funerarios. Los grandes usaban en las guerras, los medianos en las festividades y los pequeños para el trabajo.

No queremos abundar en mayores datos históricos, ya que estos han sido tratados con lujo de detalles en la primera parte de este capítulo; sin embargo, queremos tratar, al menos tangencialmente, el proceso evolutivo de instrumento de trabajo a instrumento festivo y el cambio que ha sufrido el tambor pequeño denominado en las persistencias culturales "tamboril".

Todo hecho cultural está sujeto a una dinámica social. No es un fenómeno estático. Está en constante cambio, de acuerdo a las condiciones básicas socio-económicas, sincrético-religiosas y a otras causas que le dan vida. Los fenómenos folklóricos son producto de un proceso histórico y siendo producto de este proceso formativo, las posibilidades de que el folklore desaparezca son escasas, y muy bien apunta Raúl Cortázar al decir: "Es un río que fluye. El agua pasa, pero el hecho permanece"¹⁶³. El proceso histórico se ha dado en nuestro país. Hemos pasado por cambios sustanciales, pero gracias a la transmisión de generación en generación, de los mayores hacia los menores, a través del ejemplo y de la palabra ha permanecido hasta el momento actual; además, la oralidad ha sido permanente y constante y gracias a ella no se han producido la pérdida absoluta de los valores culturales que nos preocupa.

Rogelio Martínez Furé en su "Diálogo Imaginario sobre el Folklore" trae un dato sobre el proceso evolutivo de los fenómenos culturales al decir: "Una sociedad dividida en clases en los siglos de dominación colonial española, donde se implantan las raíces de nuestro folklore, imposible era que no se efectuara un proceso dialéctico de influencias recípro-

163 CORTAZAR, Raúl: "Los Fenómenos Folklóricos y su contexto humano y cultural"; en: "Folklore Americano", N° 18, 2ª época (México, diciembre); México, 1974; págs. 15-50.

cas entre la cultura de las clases explotadoras de origen europeo y de las clases explotadas, constituidas en su mayoría por indígenas y sus descendientes. Ya desde el siglo XVI, a través del tráfico negrero, vemos cómo los indios y los mestizos, los negros y los mulatos libres comienzan a imitar el vestuario, los hábitos y los bailes de las clases que detentaban el poder económico y político del continente (y del Ecuador). Música, danzas, vestuario de origen europeo, fueron sin embargo, poco a poco, modificados, asimilados a un sistema de valores nuevos, diferente del que poseían en el medio que los había creado. Se acriollaban, se mestizaban y se amulataban''¹⁶⁴.

Todo esto demuestra el cambio que se efectuó mediante un mecanismo impositivo y de imitación. Todo iba cambiando paulatinamente y venía una transformación aculturativa en todos los hechos culturales que han permanecido hasta el momento en las persistencias. El proceso fue largo y paulatino.

Los conquistadores imponían su criterio dentro de su sistema y la Iglesia aplicaba las leyes de acuerdo a las normas vigentes de aquel entonces.

Ante estos cambios, los indígenas y los negros a igual que las demás culturas ecuatorianas, impusieron rasgos culturales, creándose un habla, diversos géneros musicales y danzarios, una literatura oral, formas plásticas de gran fuerza y originalidad, en que se manifestó el genio creador de las masas populares. Sin embargo, el cambio aculturativo se encontraba en marcha y los fenómenos culturales pasaron a un campo de silencio dentro del mecanismo de dinamización de los hechos culturales.

Dentro del proceso evolutivo del cambio de cultura tuvo su parte la Iglesia a través de los misioneros y doctrineros. La Iglesia, con su aparato evangelizador cambió la cultura y

transformó en fiestas sincréticas religiosas. A modo de ejemplo, tenemos en Imbabura la fiesta de "Vacaciones o Pendo-nes", los misioneros cambiaron su nombre y le llamaron la "Fiesta de San Miguel Arcángel", hecho que los indígenas de la zona no lo admitieron y ha permanecido hasta el momento con el nombre anteriormente citado; también, existió la apropiación del excedente por parte del aparato eclesiástico y las órdenes religiosas: este canal de apropiación es de variable importancia según las regiones, pero no estuvo ausente de ninguna área del imperio español.

Si descuidáramos este aspecto del problema, olvidaríamos las estrechísimas relaciones que se anudaron entre los responsables de la Iglesia junto con las órdenes religiosas y los grupos de comercialización.

En general, es mediante los buenos oficios de los comerciantes, que la Iglesia realizaba en los núcleos urbanos mercantiles, el excedente extraído a los productores directos —ya sea— gracias a la recaudación de innumerables gabelas eclesiásticas o a la organización de reducciones y pueblos de indios¹⁶⁵.

El tambor pequeño llamado "tamboril" se encontraba presente al inicio del ciclo agrícola. Fray Bartolomé de las Casas dice que "concluidas todas las fiestas, el día último llevaban muchos arados a la mano, los cuales antiguamente solían ser de oro, y acabados los oficios, tomaba el rey un arado y comenzaba a romper y arar la tierra, y lo mismo hacían todos los otros señores, para que de allí adelante por todos sus reinos hiciesen esto, ningún hombre había que osase arar la tierra ni tocar en ella, porque tenían como superstición que la tierra no daría fruto"¹⁶⁶. Este dato confirma el uso y función del tambor pequeño que se encontraba destinado a la siembra, a la cosecha y cuando se requería de ciertos trabajos materiales. Sin embargo, este tambor por el proceso

165 Op. cit., pág. 3.

166 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 164.

aculturativo pasó, en el decurso del tiempo, a formar parte de las fiestas rituales, religiosas y familiares. En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se ha detectado el uso y función de este tambor en las mingas, al final de la cosecha, en el huasi-fichay y en otros quehaceres manuales.

El cambio en el uso y función se debe principalmente a los doctrineros y misioneros, quienes velaban la pureza del culto de acuerdo a las disposiciones emanadas por las cartas reales de los reyes españoles, y, más que a éstas, a los corregidores y al cuerpo de vigilancia del culto divino eclesiástico, como obispo, párrocos y misioneros.

Francisco Avila en "Dioses y Hombres de Huarochiri" describe la Fiesta de Corpus Christi así: "En 1570 se hizo en este repartimiento la Fiesta de Corpus Christi con mucha solemnidad y salieron a ella nueve niños vestidos de tafetán carmesí y verde; y con gracioso tono cantaron algunas canciones en su lengua, en loor del Santísimo Sacramento, cosa que dió mucho gusto a los indios. Demás destas canciones, salieron los indios con sus danzas muy vistosas. La más singular destas danzas fue la de los nobles que se llamaban ingas, y el noble dellos decía la letra, de cuatro sílabas cada verso, muy sentida. Y derepente dió a los Padres y españoles que allí estaban, porque en la letra dezían epítetos muy buenos a Nuestro Señor. Y preguntando de donde lo sacaban, dezían que los mismos que antiguamente daban al sol y a su Rey, esos convertían en loor de Jesucristo"¹⁶⁷.

Este dato denota la paulatina transformación que iba sufriendo la cultura indígena por la imposición de los conquistadores, misioneros y doctrineros. Las fiestas fueron cambiadas como el caso de la "fiesta del culto al sol" por la Fiesta de Corpus Christi; por consiguiente, iba dándose un proceso de cambio dentro de la teosofía indígena.

Fray Bartolomé de las Casas en "Historia de las Indias",

167

AVILA, Francisco: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Edición Bilingüe; (Narración quechua recogida por Francisco de Avila, 1598?); Trad. por José María Arguedas; Ed. Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos; Serie, Textos-críticos Nº 1; Lima, 1966; pág. 243.

relata: "A los indios se les dió la devoción de nuestra Señora, Madre de Dios y se levantó un oratorio. Fue admirable la devoción y reverencia que a la imagen tuvieron desde adelante y cuán ornada tenían la Iglesia de paños hechos de algodón, cuán barrida y regada; hicieron coplas en su lengua, que en sus bailes y regocijos cantaban y al son de sus bailes bailaban. Siempre sonaba una flauta juntamente a un tamborcillo"¹⁶⁸.

El proceso estuvo en marcha y día a día iban aculturando a la gente y sus costumbres iban sincretizándose y perdiendo su valor primigenio.

Garcilaso de la Vega en "Comentarios Reales de los Incas" demuestra el proceso aculturativo y la pérdida de los valores indígenas al exponer: "Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono de ellos al maestro de capilla de aquella iglesia catedral, compuso el año del cincuenta y uno o el del cincuenta y dos, una chanzoneta en canto de órgano para la fiesta del Santísimo Sacramento, contrahecha muy al natural al canto de los indios. Salieron ocho muchachos mestizos de mis discípulos, vestidos como indios con *sendos arados* en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el haylli de los indios. Los españoles se sintieron muy satisfechos por sus cantares y por sus danzas al son de flautas y *tambores*"¹⁶⁹.

Bernal Díaz del Castillo en "Conquista de Nueva-España" ratifica el dato traído por los demás cronistas y habla de la fiesta de Corpus Christi: "los indios van cantando las letanías y otras santas oraciones, y tañen sus flautas y trompetillas conjuntamente con sus *tamboriles*. De igual forma realizan el mismo proceso en las fiestas solemnes y los días domingos"¹⁷⁰.

168 DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Historia de las Indias"; Vol. II; Ed. Atlas; En: Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1961, pág. 224.

169 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: Op. cit.; pág. 210-250.

170 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva-España"; En: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. II; Madrid, 1947; pág. 310.

Alonso Borregán en "Crónicas de la Conquista del Perú" dice: "Pues incitados por el Gobernador don Francisco Pizarro les obliga a que salgan a la ciudad de los reyes con sus banderas tendidas tocando *atambores* y pífanos (sic) alborotando la tierra"¹⁷¹.

Los datos expuestos por cronistas demuestran el proceso aculturativo que se llevó a cabo por parte de los conquistadores y principalmente por parte de la Iglesia Católica. Entendemos por estos procesos, los cambios que se producen cuando se juntan sociedades con diferentes tradiciones culturales. La aculturación desde el tiempo de la conquista hasta nuestros días ha dado lugar a la aparición de nuevas formas culturales. En algunos casos, limitados sectores de las culturas se combinaban, dando lugar a la aparición de nuevos conjuntos o características culturales; tal es el caso, dentro de la música ecuatoriana, de las diferentes especies y géneros musicales que son producto de este proceso. Las amplias innovaciones a partir de la cultura española, en el siglo XVI y XVII transformaron aspectos de cultura, incluyendo la tecnología, el lenguaje, la economía, la organización social, la religión, el arte y, en nuestro caso, los instrumentos musicales que fueron cambiados de nombre, etc. Este proceso se inició en la conquista y estuvo sujeto a los procesos históricos ecuatorianos.

A la fusión cultural, Steven Polgar en 1960, llamó "la bicultura y puso de manifiesto que los individuos en situaciones de contacto que estimulaban la sustitución, no se atenían a un tipo único de respuesta. La respuesta de la bicultura, subraya, era un fenómeno corriente en las condiciones establecidas en las reservas indígenas. Sus consecuencias, en cuanto a la integración del individuo personalmente y como participante en la cultura eran evidentes. Se marcó la distinción entre la manera en que los procesos de aculturación

afectaban al individuo y al grupo cultural"¹⁷².

Federico González Suárez al hablar de las fiestas religiosas hace las siguientes acotaciones: "El culto se practicaba con un esplendor y un lujo admirable: *las fiestas religiosas* eran frecuentes y magníficas, siendo lo más digno de ponderación que el pueblo tomaba mucha parte en ellas y las consideraba como regocijos comunes. El pueblo durante el año eclesiástico seguía la sucesión de las festividades religiosas, haciendo de ellas sus fiestas nacionales"¹⁷³. Esto determina que en estas fiestas se encontraban presentes indios, mestizos y toda clase de gente. Los indios participaban con sus atuendos y con sus instrumentos musicales, como el pífano y el tamboril (tambor pequeño). En otra parte escribe: "Así las fiestas religiosas se solemnizaban con danzas profanas (danzas indígenas con sus instrumentos músicos), con corridas de toros, con entretenimientos pecaminosos, sin que nadie cayera en la cuenta de la chocante contradicción que había entre lo puro, lo ortodoxo de las creencias especulativas, y lo supersticioso de muchas prácticas exteriores"¹⁷⁴; más abajo anota, "El Obispo Solís en su primera visita descubrió que, con pretexto de las fiestas cristianas, todavía celebraban las fiestas de su idolatría"¹⁷⁵.

Estos datos manifiestan que, a pesar de las prohibiciones, los indígenas realizaban las fiestas tradicionales propias de su cultura. De aquí nacen las prohibiciones de los obispos por medio de cartas pastorales a los párrocos, misioneros y doctrineros para que velaran por la pureza del culto católico. Esta situación transforma la cultura indígena dando paso al proceso aculturativo de nuestras grandes culturas y, como consecuencia, al cambio o a la pérdida de los valores culturales.

172 POLGAR, Steven: "Biculturalization of Mesquakie Teenage Boys"; *American Anthropologist*, New Series; 1960; pág. 217-235.

173 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Vol. I; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; pág. 28-50.

174 Op. Cit.; pág. 28.

175 Op. Cit.; págs. 452-453.

También los viajeros recogieron este trastorno aculturativo; a modo de ejemplo traemos las siguientes citas: Bernardo Recio enfatiza que “muchos de estos se jactan de las procesiones cristianas de que tanto se glorían”¹⁷⁶; René de Kerret, relata la fiesta de Corpus Christi así: “numeroso cortejo de nativos, venidos de lejos para esta solemne fiesta e iban danzando a la cabeza de la procesión”¹⁷⁷; y, “El Nuevo Viajero Universal” recalca que “las fiestas que se celebran son llenas de pompa, principalmente la de Corpus Christi y de la Concepción”¹⁷⁸.

Todo esto nos demuestra la forma como las culturas ecuatorianas sufrieron un proceso de aculturación en el devenir histórico ecuatoriano.

La conquista militar y la conquista cristiana estaban indisolublemente unidas. El tratado que Francisco Pizarro firmó con la Corona, antes de partir para el descubrimiento del Perú, menciona específicamente a la evangelización de los indígenas. Al comienzo, éstos ofrecieron poca resistencia a la religión que les era impuesta. Conscientes de no poder jamás gozar del apoyo de los españoles ni de salvar sus privilegios, a menos de renunciar a sus “Errores diabólicos”, muchos de los miembros de la familia imperial abrazaron el catolicismo con un celo aparente. La misa, la adoración a la cruz y otros ritos arriba descritos pasaban ante los ojos de las masas como las manifestaciones de una nueva religión oficial que aceptaron con la misma docilidad que antes el culto del sol. Durante una cuarentena de años, el clero católico creyó haber triunfado. Grande fue la sorpresa cuando, en la primera mitad del siglo XVIII, como relata González Suárez, se dio cuenta que, bajo un ligero barniz de cristianismo, los indios seguían siendo paganos.

176 RECIO, Bernardo: “El Ecuador visto por los extranjeros”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Mínima; Quito, 1950; Reproducción: 1959; pág. 155-169.

177 KERRET, René de: “Diario de Viajes alrededor del mundo”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1959; Original: 1852-1855; Viajeros franceses; pág. 57.

178 EL NUEVO VIAJERO UNIVERSAL: “El Ecuador visto por los extranjeros, Colección Mínima Ecuatoriana; Quito, 1959; Original en Francés; París, 1833 pág. 263.

Como la inquisición no tenía jurisdicción sobre ellos, la Iglesia Católica confió el cuidado de extirpar la idolatría a los “visitadores”, jueces eclesiásticos flanqueados de escribanos y de asistentes que, en el curso de sus giras, hacían en los pueblos minuciosas encuestas sobre las prácticas supersticiosas, invitando a los paisanos a denunciarse y a confesar las idolatrías. Si era necesario sometían a los sospechosos a un interrogatorio. El grado de arrepentimiento determinaba el grado de castigo: los paganos endurecidos eran golpeados o exiliados; los relapsos eran enviados a las galeras; millares de ídolos fueron destruidos, santuarios arrasados, los bienes de los *huaco* vendidos en remate y, las tierras afectadas a su culto, dadas a una iglesia o a una capilla católica.

Los sacerdotes católicos españoles hicieron lo más que pudieron para suprimir las danzas indígenas en las que ellos veían “lujuria e idolatría”. Guamán Poma de Ayala en su curiosa crónica en la que por medio de la palabra y el dibujo estigmatizaba la opresión española, suplica a las autoridades no destruir la cultura musical del país y no “asustar ni mortificar a la gente que se divierte, una vez terminado su trabajo, y que celebran fiestas durante las cuales cantan, danzan y comen entre ellos, en medio de su pobreza, sin ofender a nadie”. Este humilde pedido era justo. Las *Constituciones Sinodales* del Arzobispo de Lima exigían la “supresión de las danzas, cantos o *taquis* (danzas) *antiguas* y que todos los instrumentos de música fueran quemados”¹⁷⁹.

“Los sacerdotes, anota Alfred Metraux a menudo fueron opresores tan duros como los *corregidores*. La Iglesia manifestó durante el período colonial un racismo que fue, para los indios y los mestizos, una fuente constante de amargura. Sólo con repugnancia permitió a los indios acceder a la eucaristía y, a pesar de la expresa voluntad de Roma y del Rey de España, se negó a ordenar sacerdotes indios (como Lovato en Quito) y aun a los que tenían sangre india. En las *doctrinas*, los curas desdeñaron dar la menor instrucción religiosa a sus

179 Constituciones Sinodales, en Archivo de la Catedral de Lima.

fieles al mismo tiempo que los extreñían por medios policiales a asistir a sus servicios. Los pecados eran expiados con latigazos, según la tarifa precisa: trescientos por haber bailado y cantado al modo antiguo; cincuenta en caso de concubinato; veinticuatro por haberse escapado a la confesión o a la misa. A estos castigos corporales se agregaban diversas penas infamantes como la de ser pelado (rapado)''¹⁸⁰.

Todo este proceso de control fue el determinante sustantivo para el cambio de cultura y la pérdida de los valores culturales propios de la nación ecuatoriana. La Iglesia y los conquistadores fueron los responsables del exterminio de patrones culturales que hoy tratamos de rescatarlos, a través de las persistencias culturales. De aquí se comprende que de tambor de trabajo, el tambor pequeño, se haya transformado en tambor festivo y no haya ocupado el lugar que él se merece. Este es el proceso evolutivo de los tambores grandes, medianos y pequeños.

2.2.1.2. Creencia:

Según la información recibida, el "penco" debe ser seco en pie, después de haber dado la flor y haya muerto por haber cumplido su ciclo vital. En este estado, el tronco debe ser cortado y dejado pasar una buena temporada al aire libre; si el tronco es cortado antes de estas condiciones, el tambor no tendrá buena sonoridad y no cumplirá con las funciones a él encomendadas dentro de la danza. La razón de esta creencia es porque el penco después de muerto, revive a través del ritmo que el músico arranca del instrumento y la materia cobra vida en la música rítmica del tambor^{xxxiii}. Es admirable la creencia que el constructor tiene sobre la supervivencia de las plantas, dándoles una connotación de reencarnación. Las

180 METRAUX, Alfred: En: "Base para una nueva definición práctica del indio"; América Indígena; Vol. V; N° 2; México, 1945; págs. 107-118.

XXXIII Informante: Francisco Aguilar; Prov. Imbabura; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.

plantas, los animales, etc., no mueren, viven en las cosas materiales mediante la función que ellas desempeñan.

Todas las culturas, principalmente las ecuatorianas, siempre han creído en la reencarnación. Los hombres buenos se reencarnan en seres superiores y los malos se transforman en seres inferiores hasta que lleguen a la perfección deseada. También esta teosofía se encuentra en la cultura Shuar, los seres humanos se reencarnan en plantas, animales o en otros seres; sin embargo, este dato registrado en nuestras investigaciones nos hace suponer que las plantas al ser transformadas en utensilios retoman una vida mejor a la que ellas tuvieron. El “penco”, se transforma en caja de resonancia que sirve para producir el sonido, sin la caja de resonancia no existiría el sonido deseado, además, cada sonido está condicionado al diámetro de ella.

El parche, sea de res, de oveja o de otro animal, también es transformado y retoma una vida sonora a través de los objetos de cultura o de servicio. Con el objeto de confirmar esta creencia de la reencarnación, citamos parte de una leyenda Shuar: “Cuando salió el sol, comenzaron a sudar y a sentir cansancio. Quisieron terminar la siembra del maíz, pero la huerta se agrandaba más y más. Buscaron una sombra, pero las sombras huían de ellas. Quisieron refrescarse en el río, pero el agua se alejaba también. Se percataron de que iban a morir, y, en efecto, una se transformó en rana yan-táushi y la otra en el ave panka”¹⁸¹. Esta leyenda, como todas las creencias de los indígenas de la Cultura Shuar y Achuar, habla de la reencarnación. Todo se transforma y nada se pierde. Las plantas tienen espíritu, los animales de igual forma. En medio de la espesura de la selva ven los espíritus que andan flotando en el ambiente. De aquí que no podemos desterrar la creencia acerca del tambor que estamos tratando.

En el rito de chamanismo, algunos brujos usan el tambor pequeño o el grande para llamar a los espíritus. El tambor

181 PELLIZARO, Siro M.: “Leyendas Shuar”; Ed. Don Bosco; Cuenca, s/f; pág. 37.

emite ciertos sonidos y es signo de comunicación entre el Chamán y los espíritus. Después de haber dado la señal de llamada, invocan a los cerros a fin de que ellos acudan ante el enfermo y tenga éxito la curación.

Todos estos datos y otros podríamos seguir abundando dentro del contexto estructural de creencias sobre el instrumento.

Dentro del contexto estructural de la construcción existe el "arishcamiento". Consiste en curar la madera con chicha, o trago para que tenga una sonoridad brillante. Terminado el instrumento, se le calienta al parche con un poco de aguardiente y el músico comienza a tocar ya sea en las festividades rituales así como en las sociales.

Los objetos, plantas o animales, se transforman en algo sagrado. Un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada, un árbol, un animal, un cerro, etc., siguen manteniendo su primigenia cognación; aparentemente (con más exactitud desde un punto de vista profano) nada le distingue de las demás cosas. Para quienes, consideran a aquellos objetos como sagrados, su realidad inmediata se transmuta en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierafonía. La reencarnación es parte de esta teosofía, ya que los hombres o los seres deben llegar al grado máximo de perfección, de ahí que tienen que sujetarse a una nueva transformación hasta llegar a la verdadera purificación y obtener una participación de sacralidad.

2.2.1.3. Localización:

Remitimos a nuestros lectores al ítem N° 13 del presente capítulo. Allí encontrarán todos los tembores registrados durante nuestras investigaciones. Hemos deseado dar un registro de todos los informantes que pudimos localizar en

las diferentes culturas y subculturas ecuatorianas. Dentro de la localización está determinado el tambor, por su tamaño o por el nombre que el informante nos ha proporcionado.

Todas las culturas ecuatorianas tienen su propio tambor. Existen diferencias por la forma de construir, el material que emplean y las técnicas. Así hemos comprobado en nuestras investigaciones en el Macro grupo mestizo-hispanohablante, Macro grupo quichua-hablante, cultura Shuar y Achuar, cultura Coayquer, cultura Cayapa, cultura Colorada, cultura Afroecuatoriana, cultura Cofán o Runa, cultura Auca, etc. El tambor es parte del grupo orquestal en sus fiestas de tipo religioso, sincrético, festivo, ritual o de tipo familiar. Si falta el tambor, suplen el ritmo con el "golpeador", o sea un hombre que marca el ritmo en un objeto o en la caja del arpa, etc. En resumen: toda cultura tiene su propio tambor sea pequeño, mediano o grande.

2.2.1.4. Construcción:

La construcción de los tambores pertenece a la cultura material. Entendemos por cultura material todos los elementos culturales legados por nuestros antepasados desde tiempos pasados hasta nuestros días. Los testimonios determinan una constante del hecho y por los procesos históricos se encuentran variantes dentro de los procesos dinámicos sociales.

La materia de la cual están hechos los tambores varía según la cultura; de ahí que la materia, juntamente con la ecología, sirven de fundamento para producir cultura; varía la materia base de la construcción de los tambores, ya que ello está condicionado a una adaptación al medio ecológico y a la readaptación en los procesos productivos.

Las técnicas culturales se encuentran readaptadas al entorno, al hábitat, al medio y a la ecología. Estas responden a patrones culturales transmitidos de generación en generación (zonificándose y tecnificándose el quehacer cultural en sus variadas especializaciones) y, por consiguiente, difieren

de una cultura hacia otra.

Las áreas culturales en donde hemos encontrado los tambores son zonas geoculturales en las que se pueden reconocer patrones culturales característicos, por la asociación repetida de rasgos específicos y, generalmente, por uno o más modos de subsistencia relacionados con medios particulares de cultura. En una misma zona-geocultural encontramos variables culturales, tal es el caso del tambor; cada subcultura posee su tambor sea pequeño, mediano o grande. Estos patrones responden a legados de nuestros antepasados rescatados en las persistencias culturales; así, a modo de ejemplo, en el macro grupo cultural quechua hablante, se encuentra una gran variedad de tambores, desde los más pequeños hasta los más grandes. Los materiales, las técnicas, los implementos de construcción, etc., son diferentes de una subcultura a otra.

2.2.1. Tambores pequeños:

En las subculturas: Cumbas Conde, parroquia Quiroga, cantón Cotacachi; Chuchuquí Alto, San Miguel, Mojandita, San Roque, Cachibiro, Cuchiloma, etc., pertenecientes a la parroquia de San Rafael, cantón Otavalo, provincia de Imbabura, usan el mismo material y las mismas técnicas de construcción que han sido transmitidas por sus antepasados hasta el momento actual.

El “penco”, seco en pie, es cortado en su base hasta unos 60 cm., de largo. El constructor le deja secar durante un tiempo de tres a seis meses y comienza luego la construcción del instrumento.

Las herramientas principales son: una sierra, un hacha, un formón, un martillo y un cuchillo o una navaja. Estos implementos son los principales para poder construir el tambor.

Seco el tronco del penco, toma las medidas del “patrón” e inicia por el ahuecamiento del tronco. Antes del ahuecamiento, desbasta la parte exterior. El desbastamiento lo

hace con una hachuela y el ahuecamiento lo realiza con un formón o una navaja, dejando ya lista la caja de resonancia. Todas las asperezas, tanto internas como externas, deben desaparecer. Después de este proceso, derrama concho de chicha o aguardiente con la finalidad de que tenga una buena resonancia (arishcamiento).

De antemano ha preparado el parche ya sea de borrego, chivo, cuero de res u otro animal, según el medio ecológico o zona geocultural, éste tiene que ser curtido; además, ya tiene prevista las amarras que pueden ser de cabuya, de beta de res o de algún material fibroso y los aros de algún árbol de ramas flexibles.

El maestro constructor toma las medidas del diámetro del patrón y corta los dos parches, dejando unos tres o cuatro centímetros más para la envoltura con los aros de sujeción.

El constructor remoja el parche y cubre la parte superior e inferior de las bocas de la caja de resonancia. Sujeta con los aros y tiempla el aro. En la mayoría de los casos, el parche pasa por una parte superior del aro y fija con el inferior; este aro inferior es amarrado con soguillas y el parche queda tenso completamente. Terminado este trabajo sujeta los aros y los parches con una soguilla o con una beta, mientras realiza este trabajo va insertando los pasadores para templar las soguillas y por consiguiente los parches; en estos pasadores, en algunas ocasiones, pone unas cuñas que dan mayor tensión al parche. En otras situaciones, siguiendo la misma estructura, cose el parche y sobre él pone el segundo aro y las cuerdas de tensión son similares a las anteriores, en forma de zig-zag.

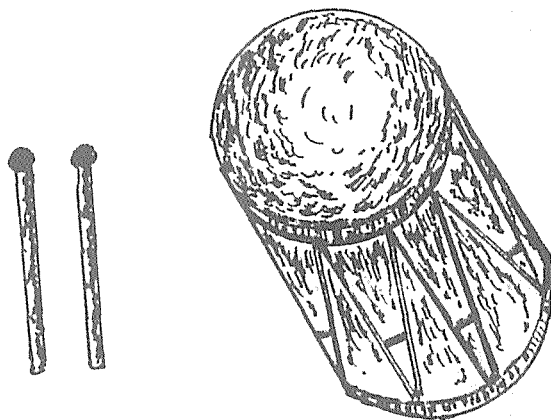
En medio de la caja existe una perforación en forma de un cuadrado o semirectangular; este orificio sirve para que el aire comprimido tenga salida al exterior y no se encuentre oprimido en la caja de resonancia.

Esta técnica o estructura en la confección de los instrumentos llamados "tamborcillos", "cajas", "tampur", "bombo", "tamboril" y "bomba", tienen idéntica estructura en su confección. Parece que esta estructura es común en las cultu-

ras ecuatorianas y en las variadas subculturas de todo el Ecuador. La única diferencia que encontramos son los materiales empleados, dimensiones y cuerdas de tensión. Estamos plenamente convencidos de que existe una constante en la forma de confección y esto obedece a la tradición existente desde tiempos pretéritos hasta las persistencias actuales. Los hechos o fenómenos culturales han determinado la supervivencia, a pesar de la aculturación y el sincretismo religioso^{xxxiv}.

LAMINA N° 20

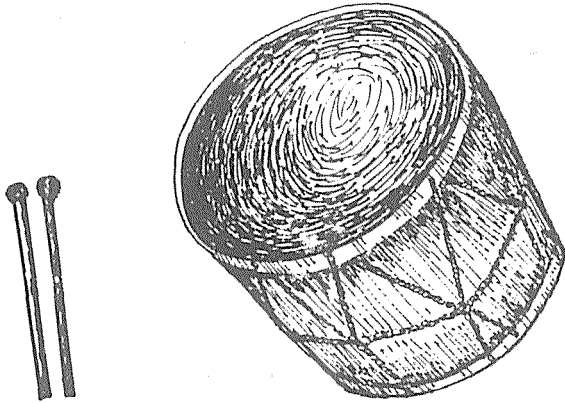
Cumbas, Prov. Imbabura



XXXIV FELIX CUSHCAGUA; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968-1982.

LAMINA N° 21

Curint's, Prov. Zamora Chinchipe



2.2.2. Tambores medianos:

La gran variedad de tambores medianos los encontramos en todas las subculturas del Macro grupo quechua-hablante. Es difícil estandarizar los tamaños de todos ellos. Depende del constructor y de la cultura de cada grupo.

Los materiales y herramientas empleados son idénticos a los tambores pequeños con algunas variantes. En cada comunidad existen expertos en la construcción de los tambores y los músicos recurren a ellos para que les den confeccionando dichos instrumentos.

Los materiales empleados son diferentes, como: cedro, nogal, sauce, pambil y otros materiales suaves; amarras,

aros, parches los cuales son idénticos a los tambores pequeños; únicamente se diferencian por la funcionalidad que en otra parte está analizada; sin embargo, queremos realizar algunas reflexiones.

El constructor de los “tambores medianos” tiene que pasar por muchas dificultades, debido a la consecución de la materia prima de la caja de resonancia. Escoge un tronco de eucalipto, sauce, cedro u otros, el cual tiene que estar seco para poder comenzar a construir; no debe tener rajaduras a fin de que la caja salga en perfecto estado. Quita la corteza y con un formón comienza a desbastar tanto en la parte exterior como el ahuecamiento en la parte interior. Terminada la caja de resonancia hace una abertura de 2 cm., en cuadro con la finalidad de que por ahí salga el aire que se encuentra oprimido o en reposo.

Al parche, previamente preparado, le remoja y con los aros lo ajusta; el primer aro es cubierto por el parche y el segundo aro es rematado con ciertas amarras, en forma de cosido. En la parte inferior de la boca retoma la misma forma. Existe una variante en los tambores medianos: en lugar de los aros de ramas de árboles sujetan al parche con una tira de madera muy delgada de un ancho de 5,4 cm., que es clavada con el parche y la caja de resonancia.

En las ataduras de tensión del parche existen dos posibilidades, la primera: la soguilla o veta pasa del aro superior al superior-inferior y forma una figura en zig-zag; mientras forman esta sujeción van introduciendo los pasadores de tensión los cuales son de cuero de res y en algunas ocasiones introducen cuñas de tensión; la segunda es: sujeta al parche con la tira de madera delgada y remata con un aro de rama de árbol. Las amarras son idénticas al primer proceso.

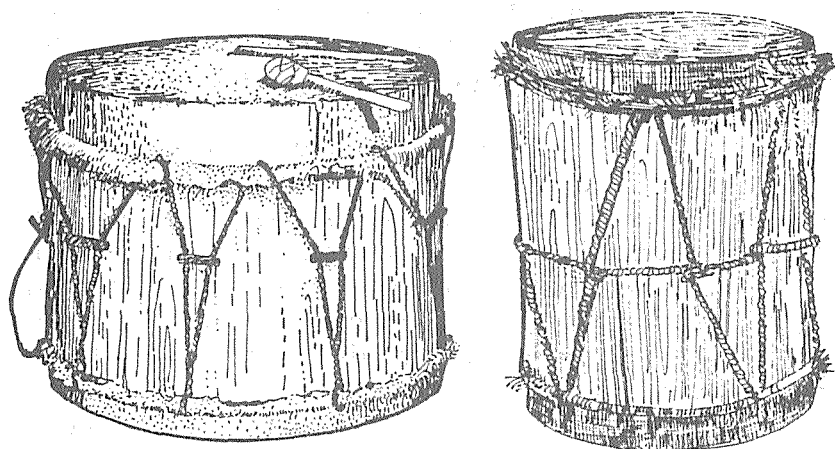
Terminado el trabajo, el constructor entrega al músico el instrumento, quien tiene que recurrir al Teniente Político para que ponga la llave, consistente en perilla de madera; esta formalidad es la manera de cobrar el impuesto al instrumento o en otras palabras una manera de extorsión al indígena ecuatoriano, principalmente al indio imbabureño.

El tambor mediano es tocado con un mazo, éste puede ser de caucho o de una voluta de trapo. El diámetro del mango es de 3,5., el cual sirve de empuñadura.

El costo del instrumento va desde 500 hasta 1.200 sucres.

La construcción de un tambor demora de una semana a quince días y cuando la madera es dura, el tiempo es mayor.

El constructor de instrumentos tiene gran respeto dentro de la comunidad y adquiere gran prestancia dentro de la misma^{xxxv}.



LAMINA N° 22



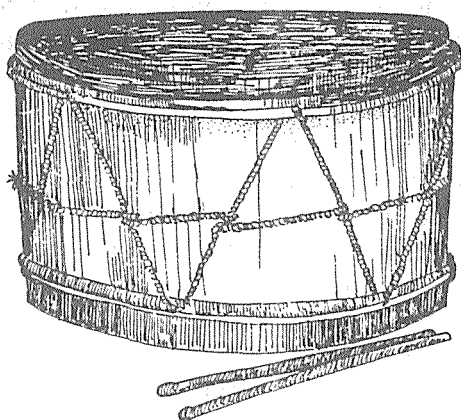
LAMINA N° 23

Tambor mediano en las provincias de la Sierra ecuatoriana y su mazo.

XXXV FRANCISCO AGUILAR; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975-1980.

LAMINA N° 24

Tambor mediano-pequeño y sus mazos, en la provincia de Imbabura y otras provincias de la Sierra ecuatoriana.



2.2.3. Tambor grande:

Entre los indígenas de Pujilí, Salasacas y otras subculturas ha permanecido este tipo de tambores como supervivencias culturales, a los que se refiere Kauffmann Doig, al decir: "Había un uso específico de los tambores; los grandes estaban destinados a la guerra y eran hechos de cuero de llama y, en algunos casos de pellejo humano"¹⁸². Podríamos seguir citando a varios autores sobre la persistencia de esta clase de tambores, mas preferimos remitir a la introducción de este capítulo.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología en las subculturas de Pujilí, Salasacas y toda esa región, hemos podido determinar la existencia de tal instrumento, Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

Celso Panchi, de la provincia de Cotopaxi, nos relata la

182

KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; Ed. Peisa; Perú, 1969; págs. 536-537.

forma de construcción del tambor grande llamado comúnmente en su comunidad "bombo". El constructor, debido a la gran dimensión del tambor, debe preparar la madera y dejarla secar por espacio de un año. Los tablones pueden ser de cedro, pambil, nogal, pino, eucalipto u otro material. Se ca la madera va recortando según la extensión del tambor-patrón. Terminado el recorte comienza a dar la curvatura correspondiente para luego ensamblar cada una de las piezas y formar la caja de resonancia. El ensamble lo hace con cola y refuerza su interior con piezas adicionales para que el instrumento tenga mayor consistencia. Después de este proceso cepilla las partes predominantes hasta darle la forma correspondiente, igual al patrón. Terminada la forma de la caja reposa unos días hasta que queden solidificadas las piezas de la caja de resonancia. En este espacio de tiempo, prepara los parches, los aros, las vetas y los pasadores de tensión. El cuero de res o de vaca ha sido curtido y preparado para fijar los parches a las bocas del "bombo".

Los parches curtidos son remojados y templados mediante un cinchón de hierro y luego añade un aro de fijación. Templado el parche, remata con clavos en la parte céntrica del cinchón; de igual forma trabaja en la otra parte del instrumento. De inmediato procede a colocar las cuerdas de tensión juntamente con los pasadores de temple del parche. Acabado este proceso, el instrumento queda terminado^{xxxvi}.

En algunas unidades los parches son decorados con dibujos del medio ecológico donde vive la comunidad; tal es el caso de las comunidades Salasaca y Pujilí.

Para percutir el instrumento, el constructor hace un mazo, llamado "huactana". El músico toca el bombo y un pingullo de 40,5 cm., de largo, como más adelante describiremos.

Estos mismos datos nos han sido proporcionados por Virgilio Santacruz, Pujilí, provincia de Cotopaxi; Mariano Ma-

XXXVI CELSO PANCHI; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1976-1980.

saquiza, Salasaca, provincia de Tungurahua^{xxxvii}. Estos y otros informantes nos han proporcionado datos dignos de credibilidad. Para transportarles, sujetan con una soguilla gruesa o con una correa o faja. Veamos los casos registrados:

LAMINA N° 25

Tambor de Pujilí. Instrumento para los danzantes.



XXXVII VIRGILIO SANTACRUZ, MARIANO MASAQUIZA: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975-1980.

LAMINA N° 26

Tambor Salasaca. Para las fiestas de los danzantes y otras.



Marlon

2.2.3.1. Bombo:

El bombo es uno de los instrumentos que no ha permanecido fosilizado. Está en constante vigencia, de acuerdo a las condiciones básicas socio-económicas que le dan vida. Dentro de los grupos musicales en las subculturas andinas, en las subculturas afroecuatorianas y en la banda de pueblo de las

subculturas mestizo hispano-hablantes, se ha colectivizado y, lo que es más, se ha socializado. Esto determina que este instrumento es popular, empírico y no institucionalizado, de tradición oral, cumple una función específica, tradicional y ha pasado al acervo cultural nacional, pese a su origen europeo. Por consiguiente el “bombo” cumple una función social dentro de la comunidad en donde se desenvuelve. Satisface necesidades funcionales dentro del grupo orquestal en que vive y se recrea. Los grupos orquestales de las diferentes subculturas tienen un arraigo popular a través del tiempo. Este instrumento, pese a la difusión europea, es parte de nuestra cultura. Los constructores han perdido la connotación de origen y ellos se adjudican como propio; encontramos constructores en toda la región interandina ecuatoriana, produciéndose el hecho como anónimo.

Este instrumento no es desconocido por los estudiosos; sin embargo, es indispensable una pequeña explicación de la construcción del mismo. También hay que recordar que el ejecutante tocaba simultáneamente: platillos, bombo y otros instrumentos de entrechoque, teniendo en la mano derecha el mazo del bombo y percutiendo con el primer platillo, manteniendo con la izquierda, a su gemelo fijado en el mismo bombo.

Este uso se halla muy extendido en las “bandas de pueblo” y en algunas ocasiones ha entrado a formar parte de la Orquesta Sinfónica, con un uso muy limitado.

El instrumento presenta buenas posibilidades para sustituir a los timbales, donde estos no llegan y, sobre todo, cuando se lo emplea en toques aislados, fundido con otros colores de la percusión.

Don Carlos Elías Proaño fue considerado en la provincia de Imbabura como uno de los mejores constructores de bombos y tambores redoblantes. Según información recibida, él aprendió esta profesión de manos de su padre y ha seguido con esta tradición.

En una entrevista que mantuvimos nos indicó las técnicas antiguas y las actuales. Antiguamente, decía, se buscaba

la madera suave y que pueda ser moldeable; se utilizaba mordazas para dar el arco a la caja de resonancia; luego se ponía los parches, se sujetaba con cinchones de hierro y se les clavaba a la caja de resonancia; se templaba con soguillas o vetas de res (cabestro) o soguillas de cabuya para dar fijeza al parche y darle mayor tensión.

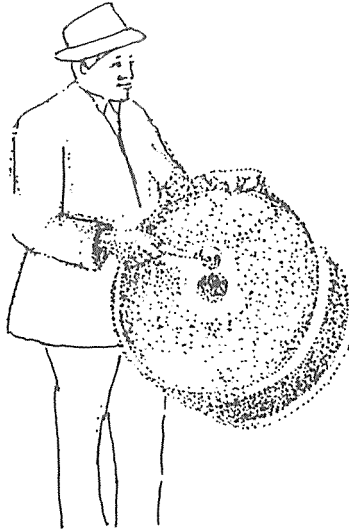
En tiempos de su padre, manifestaba don Carlos Elías Proaño, que los tambores se construían con piezas separadas y luego se ensamblaba con cuerdas de amarras. Esta variable, en la forma de construcción, es diferente a la que se utiliza en los momentos actuales. Hoy se utiliza madera triplex o madera suave flexible; tiene un acabado más hermoso y el trabajo es mucho más rápido en consideración al anterior. Los implementos para la construcción son similares a los anteriores y depende del cliente cómo desea que se le fabrique. Se usa la madera en líneas arriba indicadas, parches de cuero o de material semejante a éste, aros de hierro o metal, varillas de tensión, clavos y otros materiales. Se termina el instrumento con una mano de charol, después del emporado. En cada bombo se pone una cuerda, una faja o una correa para poder transportarle. Juntamente con el instrumento se entrega dos mazas para percutirlo^{xxxviii}.

No pudo darnos un número exacto de los tambores y bombos que ha construido en su vida; él decía “que son muchos y he perdido la cuenta”. Vaya para don Carlos Elías Proaño nuestro agradecimiento y un recuerdo en su tumba.

Como consecuencia de esta información podemos concluir que se han fabricado tres clases de tambores: “ensamblado”, “con madera suave, dando la curvatura necesaria” y “con madera triplex”. Tres variantes en la construcción y, por consiguiente, tres sonidos diferenciados por el material empleado. En la parte posterior al bombo van dos cuerdas tensas para dar mayor vibración al instrumento.

XXXVIII CARLOS ELIAS PROAÑO; Constructor de instrumentos membranófonos; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1979.

“BOMBO” de la banda de pueblo de San Roque, provincia de Imbabura.



2.2.4. Tambor redoblante:

Este conocido instrumento es parte de la banda de pueblo; en algunas ocasiones se utiliza para llamar la atención a la gente y también se lo usa en los cuarteles.

El informante, don Carlos Elías Proaño, relataba que consta de dos pieles de carnero, borrego u otro animal, montadas sobre las dos caras de la caja de resonancia; ésta puede ser de metal o de madera, sobre la caja de resonancia van los parches en las dos caras, siguiendo el proceso anterior del “bombo”. Sobre una de las caras se hallan templadas dos cuerdas de metal, de plástico o de tripa de oveja. El instrumento es percutido con dos banquetas pequeñas de madera

que tienen en la punta una voluta de goma u otro material. Este instrumento posee gran precisión rítmica, ha sido el compañero inseparable de la música popular y también en las marchas fúnebres^{xxxix}.

No deseamos abundar sobre la construcción de este instrumento ya que es muy conocido por los músicos y por el pueblo en general; sin embargo, existe una variante llamada caja clara; es una variedad del "tambor militar", de forma análoga al tambor tratado, cuyas pieles están mucho más tensas, las mismas que producen un sonido más agudo que el tambor militar. Este instrumento no tiene cuerdas y es por eso que su timbre se diferencia del timbre del tambor militar, por su mayor claridad.

El ejecutante del "tambor militar" o tambor redoblante es un niño o un adolescente, que por lo general tiene de 13 a 14 años de edad. Este músico-niño tiene tal sentido rítmico de las diferentes unidades, que es digno de tenerle muy en cuenta por su gran oído.

Sería de esperar que las bandas de pueblo no se pierdan y que el gobierno implemente estas bandas que son la característica de nuestros pequeños pueblos. La banda de pueblo suple a la Orquesta Sinfónica, ya que el pueblo asiste a las retretas y forma parte de la comunidad; además, de esta manera se dinamizan los hechos culturales musicales de nuestro cancionero ecuatoriano.

XXXIX CARLOS ELIAS PROAÑO, cotacacheño, Prov. Imbabura. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1979.

Tambor redoblante. Construcción popular; García Moreno, provincia Imbabura.



2.2.5. Bomba:

El informante Juan Ocles, nacido en la Loma, Concepción, provincia del Carchi, 90 años de edad, quien se encuentra radicado en Juncal, provincia de Imbabura, nos entrega datos muy interesantes sobre la construcción de la "bomba". Antes de entrar a tratar sobre el instrumento membranófono-bomba, debemos distinguir entre el baile denominado "bomba", con el instrumento que forma parte del grupo orquestal del Micro Grupo Afroecuatoriano en las subculturas del Valle del Chota. Con el mismo nombre se denomina al instrumento musical y al baile; de aquí que no debemos confundir las dos connotaciones.

Para la construcción de la “bomba”, nos refiere el informante que se requiere: “un tronco de balsa o pambil”; “cuerdo de chivo o de borrego”; “aros de muelle”; y, “vetas de res” para la tensión de los parches.

El tronco de balsa o pambil es cortado en pie; luego se quita las asperezas de la parte externa y se le da la forma del instrumento; a continuación se inicia el ahuecamiento de la caja de resonancia, dejando un espesor de 1,5 cm., terminada la caja se remojan los cueros que van a servir de parches del instrumento y se procede a la tensión de los mismos mediante los aros de muelle; el primero va sobre el parche y el segundo va debajo, cosido al parche; de esta forma se colocan los parches en las dos bocas de la caja de resonancia. Entre el aro superior e inferior de la caja de resonancia se ponen las vetas en forma de zig-zag. En la parte intermedia se van sujetando las cuerdas de tensión hasta que el instrumento y los parches queden bien fijos y tensos. Este instrumento no tiene una soga para transportarlo, ya que se toca entre las piernas del músico, únicamente tiene un gancho que mide 11 cm., para colgarlo y guardarlo. Algunos músicos utilizan este gancho para transportarlo de un lugar a otro^{XL}.

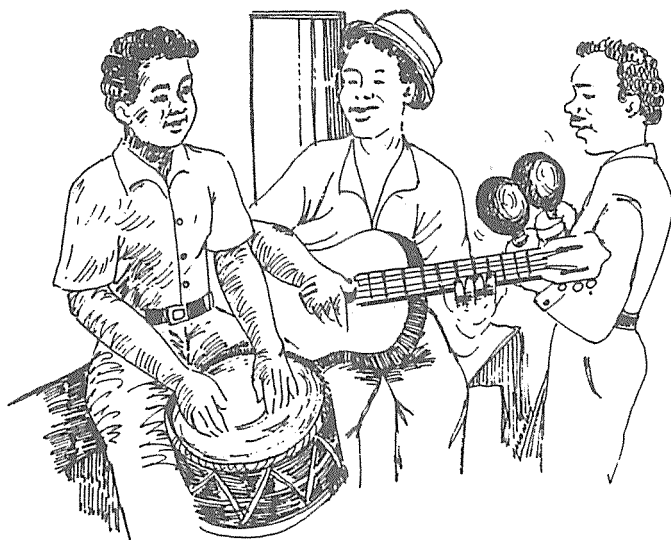
A este instrumento lo hemos encontrado en las subculturas afroecuatorianas del Valle del Chota, como son: Chota, Carpuela, Juncal, Chalguayaco, Ponce, Chamanal, Cabuyal, Santa Ana, Piquiucho, San Francisco, Estación Carchi, Monopamba, García Moreno, Peñaherrera, etc. Los investigadores pueden encontrarlo en estos lugares, según consta en el Archivo del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral del IOA.

XL JUAN OCLES, Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 31 de mayo de 1979.

LAMINA N° 29
Bomba de Monopamba



LAMINA N° 30
Grupo orquestal de Carpuela



2.2.1.5. **Dimensiones**
 2.2.1.5.1. **Tambores Pequeños:**

MUESTRA A:

2.2.1.5.1.1. **Cuerpo del instrumento:^{*XLI}**

2.2.1.5.1.1.1.	Largo	16,5 cm.
2.2.1.5.1.1.2.	Diámetro de la boca superior	14,7 cm.
2.2.1.5.1.1.3.	Diámetro de la base	14,1 cm.
2.2.1.5.1.1.4.	Ahucamiento de la caja	13,2 cm.
2.2.1.5.1.1.5.	Pared del cuerpo	1,2 cm.

2.2.1.5.1.2. **Parches:**

2.2.1.5.1.2.1	Largo del parche	18,2 cm.
2.2.1.5.1.2.2.	Diámetro del parche	15,1 cm.
2.2.1.5.1.2.3.	Grosor del parche	0,1 cm.

2.2.1.5.1.3. **Soguilla:**

2.2.1.5.1.3.1.	Largo	177,8 cm.
2.2.1.5.1.3.2.	Largo de amarra individual	17,2 cm.
2.2.1.5.1.3.3.	Diámetro	0,2 cm.

2.2.1.5.1.4. **Pasadores:**

2.2.1.5.1.4.1.	Largo	2,9 cm.
----------------	-------	---------

2.2.1.5.1.5. **Aros:**

2.2.1.5.1.5.1.	Largo Total	90,9 cm.
2.2.1.5.1.5.2.	Largo individual	45,2 cm.

2.2.1.5.1.6. **Oído de la caja**

2.2.1.5.1.6.1.	Largo	2,1 cm.
2.2.1.5.1.6.2.	Ancho	1,8 cm.
2.2.1.5.1.6.3.	Profundidad	0,9 cm.

XLI Félix Cushcahua; 70 años; músico, agricultor y desfibrador de cabuya; Ninguna; Cumbas Conde; Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; 1968-1980; Investigaciones del IOA.

2.2.1.5.1.7.	Mazo de percusión	
2.2.1.5.1.7.1.	Largo	27,2 cm.
2.2.1.5.1.7.2.	Diámetro	0,5 cm.

MUESTRA B:

2.2.1.5.1.1.	Cuerpo del instrumento	XLII
2.2.1.5.1.1.1.	Largo	15 cm.
2.2.1.5.1.1.2.	Diámetro de la boca superior	18,3 cm.
2.2.1.5.1.1.3.	Diámetro de la base	17,9 cm.
2.2.1.5.1.1.4.	Ahuecamiento de la caja	15,7 cm.
2.2.1.5.1.1.5.	Pared del cuerpo de la caja de resonancia	1,3 cm.
2.2.1.5.1.2.	Parches	
2.2.1.5.1.2.1.	Largo del parche	22,3 cm.
2.2.1.5.1.2.2.	Diámetro del parche	18,5 cm.
2.2.1.5.1.2.3.	Grosor del parche	0,1 cm.
2.2.1.5.1.3.	Soguilla de wasake	
2.2.1.5.1.3.1.	Largo	640 cm.
2.2.1.5.1.3.2.	Largo de amarra individual	15,2 cm.
2.2.1.5.1.3.3.	Diámetro	0,2 cm.
2.2.1.5.1.4.	Amarra intermedia:	
2.2.1.5.1.4.1.	Distancia de amarra intermedia individual	5,0 cm.
2.2.1.5.1.4.2.	Largo total intermedio	70,3 cm.
2.2.1.5.1.5.	Aros	
2.2.1.5.1.5.1.	Aros de sujeción inferior	70,3 cm.
2.2.1.5.1.5.2.	Aros superiores de bejuco (doble)	140,3 cm.
2.2.1.5.1.5.3.	Ancho del aro superior	0,5 cm.
2.2.1.5.1.5.4.	Espesor	0,2 cm.

XLII Cultura Cofán; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.

2.2.1.5.1.6.	Mazo de percusión	
2.2.1.5.1.6.1.	Largo	27,3 cm.
2.2.1.5.1.6.2.	Diámetro	0,5 cm.
2.2.1.5.1.6.3.	Bola de percusión (diámetro)	1,5 cm.
2.2.1.5.1.7.	Soguilla de transporte (wasake)	
2.2.1.5.1.17.1.	Largo	98,9 cm.

MUESTRA C:

2.2.1.5.1.1.	Cuerpo del instrumento^{XLIII}	
2.2.1.5.1.1.1.	Largo del cuerpo	24,3 cm.
2.2.1.5.1.1.2.	Diámetro de la boca superior	21 cm.
2.2.1.5.1.1.3.	Diámetro de la base	22,2 cm.
2.2.1.5.1.1.4.	Ahucamiento de la caja	17,5 cm.
2.2.1.5.1.1.5.	Pared del cuerpo	1,8 cm.
2.2.1.5.1.1.6.	Diámetro de la parte central	25,4 cm.
2.2.1.5.1.2.	Parches	
2.2.1.5.1.2.1.	Largo total	29,1 cm.
2.2.1.5.1.2.2.	Diámetro del parche	21,7 cm.
2.2.1.5.1.2.3.	Grosor del parche	0,2 cm.
2.2.1.5.1.3.	Soguilla de cabuya (tensión de los parches)	
2.2.1.5.1.3.1.	Largo total	288 cm.
2.2.1.5.1.3.2.	Largo de amarra individual	24,2 cm.
2.2.1.5.1.3.3.	Diámetro	0,2 cm.
2.2.1.5.1.4.	Pasador de tensión	
2.2.1.5.1.4.1.	Largo	2,1 cm.
2.2.1.5.1.5.	Aros	
2.2.1.5.1.5.1.	Largo de aro de sujeción superior	84 cm.

XLIII Francisco Aguilar, constructor-agricultor; San Rafael, Prov. Imbabura; Investigaciones del I.O.A.; 1975-1980.

2.2.1.5.1.5.2.	Largo de aro de sujeción inferior	84 cm.
2.2.1.5.1.5.3.	Diámetro del aro inferior	0,5 cm.
2.2.1.5.1.5.4.	Ancho del aro de sujeción inferior	1,1 cm.
2.2.1.5.1.5.5.	Espesor del aro de sujeción inferior	0,6 cm.
2.2.1.5.1.6.	Mazo de percusión	
2.2.1.5.1.6.1.	Largo	18 cm.
2.2.1.5.1.6.2.	Diámetro	1,5 cm.
2.2.1.5.1.6.3.	Voluta de percusión (diámetro)	2,5 cm.
2.2.1.5.1.7.	Cuerdas tensas sobre el parche (cabuya)	
2.2.1.5.1.7.1.	Largo	21,5 cm.
2.2.1.5.1.8.	Oído de la caja	
2.2.1.5.1.8.1.	Largo	2,1 cm.
2.2.1.5.1.8.2.	Ancho	2 cm.
2.2.1.5.1.8.3.	Profundidad	0,6 cm.

MUESTRA D:

2.2.2.5.2.1.	Cuerpo del instrumento^{XLV}	
2.2.2.5.2.1.1.	Largo del cuerpo de la caja	36,7 cm.
2.2.2.5.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	40 cm.
2.2.2.5.2.1.3.	Diámetro de la base	41,8 cm.
2.2.2.5.2.1.4.	Espesor de la pared de la caja	1,5 cm.
2.2.2.5.2.2.	Parches	
2.2.2.5.2.2.1.	Largo total del parche	46,3 cm.
2.2.2.5.2.2.2.	Diámetro del parche	41,8 cm.
2.2.2.5.2.2.3.	Espesor del parche	0,3 cm.
2.2.2.5.2.3.	Soguilla de cabuya (tensión de los parches)	
2.2.2.5.2.3.1.	Largo total	730 cm.
2.2.2.5.2.3.2.	Largo de amarra individual	40,3 cm.
2.2.2.5.2.3.3.	Diámetro	0,5 cm.

XLV FRANCISCO AGUILAR; San Rafael, Prov. Imbabura; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975-1980.

2.2.2.5.2.4.	Pasador de tensión	
2.2.2.5.2.4.1.	Largo	5,5 cm.
2.2.2.5.2.4.2.	Ancho	2,4 cm.
2.2.2.5.2.4.3.	Espesor	0,3 cm.
2.2.2.5.2.5.	Aros	
2.2.2.5.2.5.1.	Aro de madera: longitud	151,2 cm.
2.2.2.5.2.5.2.	Ancho	5,1 cm.
2.2.2.5.2.5.3.	Espesor	0,5 cm.
2.2.2.5.2.6.	Mazo de Percusión	
2.2.2.5.2.6.1.	Largo	38 cm.
2.2.2.5.2.6.2.	Diámetro	3,3 cm.
2.2.2.5.2.6.3.	Diámetro de bola de percusión	5,6 cm.
2.2.2.5.2.7.	Cuerdas tensas sobre el parche	
2.2.2.5.2.7.1.	Largo	42,1 cm.
2.2.2.5.2.7.2.	Diámetro	0,4 cm.
2.2.2.5.2.8.	Cuerda portador	
2.2.2.5.2.2	Largo	140 cm.
2.2.2.5.2.9.	Llave	
2.2.2.5.2.9.1.	Largo	5,8 cm.
2.2.2.5.2.9.2.	Ancho	1,6 cm.
2.2.3.5.2.	Tambor grande:	
2.2.3.5.2.1.	Cuerpo del instrumento (de banda de pueblo) ^{XLVII}	
2.2.3.5.2.1.1.	Largo de la caja	30,5 cm.
2.2.3.5.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	65,5 cm.
2.2.3.5.2.1.3.	Diámetro de la base	65,5 cm.
2.2.3.5.2.1.4.	Espesor de la pared de la caja	0,7 cm.

XLVII CARLOS ELIAS PROAÑO; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1979.

2.2.3.5.2.2.	Parche	
2.2.3.5.2.2.1.	Largo total del parche	73,5 cm.
2.2.3.5.2.2.2.	Diámetro del parche	0,2 cm.
2.2.3.5.2.2.3.	Espesor del parche	0,2 cm.
2.2.3.5.2.3.	Ganchos de hierro	
2.2.3.5.2.3.1.	Largo	35,2 cm.
2.2.3.5.2.3.2.	Diámetro	1,1 cm.
2.2.3.5.2.3.3.	Con rosca y tuerca	
2.2.3.5.2.4.	Aros de metal	
2.2.3.5.2.4.1.	Ancho	5,5 cm.
2.2.3.5.2.4.2.	Espesor	0,4 cm.
2.2.3.5.2.5.	Cuerdas tensas sobre el parche	
2.2.3.5.2.5.1.	Largo	65,5 cm.
2.2.3.5.2.5.2.	Diámetro	0,3 cm.
2.2.3.5.2.6.	Mazo de percusión	
2.2.3.5.2.6.1.	Largo	35,3 cm.
2.2.3.5.2.6.2.	Diámetro	4,2 cm.
2.2.3.5.2.6.3.	Diámetro de la bola de percusión	7,3 cm.
2.2.3.5.2.7.	Cuerda portador	
2.2.3.5.2.7.1.	Largo	120 cm.
2.2.3.5.2.7.2.	Ancho	5 cm.
2.2.4.5.2.	Bombos^{XLVII}	
2.2.4.5.2.1.	Cuerpo del instrumento	
2.2.4.5.2.1.1.	Largo del cuerpo de la caja	80,8 cm.
2.2.4.5.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	51,2 cm.
2.2.4.5.2.1.3.	Diámetro de la base	51,2 cm.
2.2.4.5.2.1.4.	Espesor de la pared de la caja	3,2 cm.

XLVII MARIANO MASAQUIZA; Salasacas, Prov. Tungurahua. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1976-1980.

2.2.4.5.2.2.	Parches	
2.2.4.5.2.2.1.	Largo total del parche	59,9 cm.
2.2.4.5.2.2.2.	Diámetro del parche	51,2 cm.
2.2.4.5.2.2.3.	Espesor del parche	0,3 cm.
2.2.4.5.2.3.	Soguilla de cabuya (tensión de los parches)	
2.2.4.5.2.3.1.	Largo total	1.180 cm.
2.2.4.5.2.3.2.	Largo de la amarra individual	80,2 cm.
2.2.4.5.2.3.3.	Diámetro	0,5 cm.
2.2.4.5.2.3.	Pasador de tensión	
2.2.4.5.2.3.1.	Largo	9,1 cm.
2.2.4.5.2.3.2.	Ancho	2,5 cm.
2.2.4.5.2.3.3.	Espesor	0,3 cm.
2.2.4.5.2.5.	Aros	
2.2.4.5.2.5.1.	Longitud	172,6 cm.
2.2.4.5.2.5.2.	Diámetro	1,5 cm.
2.2.4.5.2.5.3.	Ancho	1,5 cm.
2.2.4.5.2.6.	Mazo de percusión	
2.2.4.5.2.6.1.	Largo	44,3 cm.
2.2.4.5.2.6.2.	Diámetro	4,5 cm.
2.2.4.5.2.6.3.	Diámetro de la bola de percusión	7,5 cm.
2.2.4.5.2.7.	Cuerdas tensas sobre el parche	
2.2.4.5.2.7.1.	Largo	51,2 cm.
2.2.4.5.2.7.2.	Diámetro	0,5 cm.
2.2.4.5.2.8.	Cuerda portador	
2.2.4.5.2.8.1.	Largo	140,3 cm.
2.2.4.5.2.8.2.	Ancho	5,4 cm.
2.2.5.5.2.	Tambor redoblante ^{XLVIII}	

XLVIII JOSE VOZMEDIANO; Peñaherrera, Cotacachi, Prov. Imbabura; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968-1979.

2.2.5.5.2.1.	Cuerpo del instrumento	
2.2.5.5.2.1.1.	Ancho de la caja	23,5 cm.
2.2.5.5.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	40,2 cm.
2.2.5.5.2.1.3.	Diámetro de la base	40,2 cm.
2.2.5.5.2.1.4.	Espesor de la caja	1,5 cm.
2.2.5.5.2.2.	Parches	
2.2.5.5.2.2.1.	Largo total del parche	48,4 cm.
2.2.5.5.2.2.2.	Diámetro del parche	40,2 cm.
2.2.5.5.2.2.3.	Espesor del parche	0,2 cm.
2.2.5.5.2.3.	Soguilla de cabuya (tensión de los parches)	
2.2.5.5.2.3.1.	Largo total de la soguilla	190 cm.
2.2.5.5.2.3.2.	Largo de amarra individual	25,2 cm.
2.2.5.5.2.3.3.	Diámetro	0,4 cm.
2.2.5.5.2.4.	Pasador de tensión	
2.2.5.5.2.4.1.	Largo	4,5 cm.
2.2.5.5.2.4.2.	Ancho	0,4 cm.
2.2.5.5.2.5.	Aros	
2.2.5.5.2.5.1.	Longitud	151,3 cm.
2.2.5.5.2.5.2.	Diámetro	1,1 cm.
2.2.5.5.2.6.	Mazo de percusión	
2.2.5.5.2.6.1.	Largo	40 cm.
2.2.5.5.2.6.2.	Diámetro superior	0,5 cm.
2.2.5.5.2.6.3.	Diámetro inferior o mango	0,9 cm.
2.2.5.5.2.6.4.	Dos palos de percusión	
2.2.5.5.2.7.	Cuerdas tensas sobre el parche	
2.2.5.5.2.7.1.	Largo	40,2 cm.
2.2.5.5.2.7.2.	Diámetro	0,4 cm.
2.2.5.5.2.8.	Cuerda portadora (cabuya)	
2.2.5.5.2.8.1.	Largo	82 cm.

2.2.6.5.2.	Tambor redoblante: banda de pueblo o de guerra ^{XLIX}	
2.2.6.5.2.1.	Cuerpo del instrumento	
2.2.6.5.2.1.1.	Ancho de la caja	22,2 cm.
2.2.6.5.2.1.2.	Diámetro de la boca superior	38,4 cm.
2.2.6.5.2.1.3.	Diámetro de la base	38,4 cm.
2.2.6.5.2.1.4.	Espesor de la caja	0,7 cm.
2.2.6.5.2.2.	Parches	
2.2.6.5.2.2.1.	Largo total del parche	42,8 cm.
2.2.6.5.2.2.2.	Diámetro del parche	38,4 cm.
2.2.6.5.2.2.3.	Espesor del parche	0,2 cm.
2.2.6.5.2.3.	Ganchos de hierro	
2.2.6.5.2.3.1.	Largo	26,4 cm.
2.2.6.5.2.3.2.	Diámetro	1,1 cm.
2.2.6.5.2.3.3.	Con rosca y tuerca	
2.2.6.5.2.2.4.	Aros de metal	
2.2.6.5.2.4.1.	Ancho	4,2 cm.
2.2.6.5.2.4.2.	Espesor	0,3 cm.
2.2.6.5.2.5.	Cuerdas tensas sobre el parche	
2.2.6.5.2.5.1.	Largo	38,4 cm.
2.2.6.5.2.5.2.	Diámetro	0,2 cm.
2.2.6.5.2.6.	Mazo de percusión	
2.2.6.5.2.6.1.	Largo	38,2 cm.
2.2.6.5.2.6.2.	Diámetro superior	38,2 cm.
2.2.6.5.2.6.3.	Diámetro inferior	0,5 cm.
2.2.6.5.2.6.4.	Dos palos de percusión	0,9 cm.
2.2.6.5.2.7.	Cuerda portadora (faja)	
2.2.6.5.2.7.1.	Largo	40,2 cm.
2.2.6.5.2.7.2.	Ancho	5,3 cm.

XLIX Carlos Elías Proaño; Cotacachi, prov. Imbabura; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1979.

2.2.7.5.2.	Bomba: Instrumento indoafroecuadoriano^L	
2.2.7.5.2.1.	Cuerpo del instrumento	
2.2.7.5.2.1.1.	Ancho de la caja	25 cm.
2.2.7.5.2.1.2.	Diámetro superior (forma semiovoidal)	28,3 cm.
2.2.7.5.2.1.3.	Diámetro inferior	20,1 cm.
2.2.7.5.2.1.4.	Largo del parche	38,5 cm.
2.2.7.5.2.1.5.	Espesor de la caja	1,2 cm.
2.2.7.5.2.2.	Parches	
2.2.7.5.2.2.1.	Cfr. datos del cuerpo del instrumento	
2.2.7.5.2.3.	Cabestro de tensión	
2.2.7.5.2.3.1	Largo	350,3 cm.
2.2.7.5.2.3.2.	Largo de amarra individual	20,2 cm.
2.2.7.5.2.3.3.	Diámetro	0,6 cm.
2.2.7.5.2.4.	Tensión intermedia	
2.2.7.5.2.4.1.	Largo	125,3 cm.
2.2.7.5.2.5.	Cuerda portadora	
2.2.7.5.2.5.1.	Largo	25,9 cm.
2.2.7.5.2.6.	Percusión	
2.2.7.5.2.6.1	No existe mazo, la percusión se realiza con la palma de la mano y con los dedos.	

2.2.8. Circuito de sonido:

Las membranas son cuerpos de superficie grande con relación a su espesor; exitadas por percusión o fricción emiten sonidos caracterizados por un complejo grande de parciales discordantes. Las membranas necesitan tensión previa para vibrar y debido a su rigidez, sólo necesitan un punto de apoyo.

El físico alemán Florencia Chladni realizó profundos estudios sobre las vibraciones de las membranas; descubrió

L. JUAN OCLES: Juncal; Prov. Imbabura; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968-1981.

que en estos cuerpos no existen nodos y vientres propiamente dichos, sino líneas de puntos donde la vibración es nula o pequeña, llamadas **Líneas nodales**, y zonas demarcadas por estas líneas donde las vibraciones alcanzan valores máximo llamados **zonas ventrales**. El método seguido por Chladni consiste en espolvorear la superficie de la membrana que desea estudiarse con licopodio o arenilla; al excitar el cuerpo sonoro, las partículas son desplazadas por la vibración de las zonas ventrales, acumulándose sobre las líneas nodales y formando figuras muy variadas que llevan el nombre del descubridor, o sea figuras acústicas de Chladni. Las zonas ventrales contiguas vibran con fases contrarias, mientras sube, otra baja y viceversa.

Las leyes más importantes referentes a la vibración de las membranas fueron formuladas por Chladni y son:

Primera ley: La frecuencia de dos placas o membranas de igual superficie es inversamente proporcional a su espesor; y,

Segunda ley: La frecuencia de dos placas o membranas de idéntico espesor, varía inversamente al cuadrado de su diámetro.

Ambas leyes pueden resumirse en una diciendo: “**si dos placas o membranas son cuerpos geoméricamente semejantes, sus frecuencias varían inversamente a sus dimensiones homólogos**”¹⁸³.

A más de las leyes enunciadas por Chladni, debemos añadir que los membranófonos estudiados emiten un número determinado de frecuencias llamadas “hertz”, y que por consiguiente no pueden ni deben ser considerados como hasta el momento se los ha llamado instrumentos de afinación indeterminada. Según el espectrograma, o según aparatos electrónicos, tienen una frecuencia para cada golpe y cada uno de ellos emite un Hertz o frecuencia de onda, la cual

183 CHLADNI, Florencio, en Tirso de Olozabal: *Acústica Musical y Organología*; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954; Págs. 145-146.

corresponde a un sonido determinado. Dentro de su estructura tonal, todos los instrumentos tienen su entonación que está determinada por la frecuencia de onda.

2.2.9. CLASIFICACION SEGUN HORBOSTEL Y SACHS:

- 2 Membranófono
- 21 De golpe
- 2.1.1. De golpe directo
- 2.1.1.2. Tubular
- 2.1.1.2.1. Cilíndrico
- 2.1.1.2.1.2. De dos parches
- 2.1.1.2.1.2.1. Independiente

División común final:

- 8 Cuero atado
- 81 Atadura de vara
- 813 Con anillos de tensión

Debemos anotar que según la división “común final” de Hornbostel y Sachs, los tambores estudiados tienen sus variantes, como:

- 7 Cuero clavado

El cuero en algunos de los casos es pegado y luego clavado a la caja de resonancia.

- 82 Atadura sogá cuero

Esta es otra variante encontrada en los tambores estudiados. De aquí que no podemos establecer una constante en la construcción. Los patrones son comunes, pero en las subculturas existen variantes dentro del proceso constructivo. No deseamos abundar en determinar las diferentes variables que se encuentran en los tambores, únicamente queremos hacer reflexionar que el estudioso debe tener muy presente las variables que existen en cada uno de los instrumentos. Tampoco queremos entrar a detectar las variables de tamaños ya que es infinita su variable. Según el tamaño también

es la resultante del sonido. Para conformación de lo que acabamos de exponer remitimos a las leyes de Chladni, quien ha estudiado de una manera muy exhaustiva al respecto.

Estas leyes determinan la gran cantidad de variables sonoras y cada unidad determina un sonido diferente en su timbre, colorido y profundidad; por esta razón, es nuestra preocupación el determinar la gran variedad de tambores por sus tamaños ya que sus **“frecuencias varían inversamente a sus dimensiones homólogas”**, o sea el diámetro es el que determina la sonoridad de cada unidad.

Otra clasificación:

- 2. Membranófono
- 2.1. De golpe
- 2.1.1. De golpe directo
- 2.1.1.1. Semiesférico
- 2.1.1.1.1. Independiente

Otra clasificación:

- 2. Membranófono
- 2.1. De golpe
- 2.1.1. De golpe directo
- 2.1.1.1. Semiesférico
- 2.1.1.1.2. En juegos

Otra clasificación:

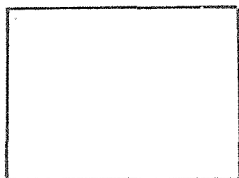
- 2. Membranófono
- 2.1. De golpe
- 2.1.2. De golpe indirecto (con sonajeros)

Otra clasificación:

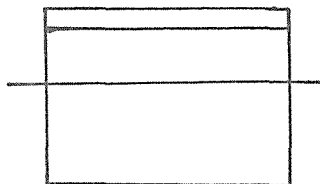
- 2. Membranófono
- 2.3. De fortación o fricción (bomba)

2.2.10. Clasificación según Mantle Hood:

LAMINA Nº 31

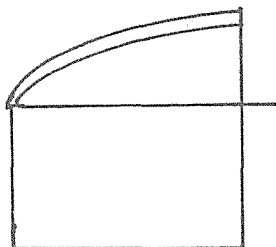


S-H Membranófono



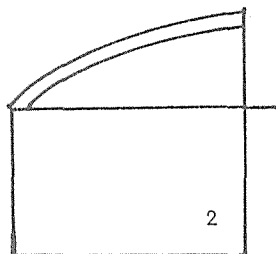
S-H 211.212.1

Doble cabeza, individual.



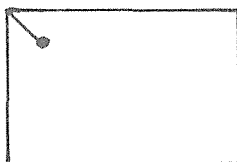
S-H 211.11

Tambor individual



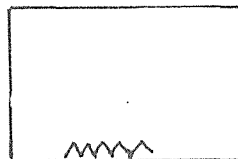
S-H 211.12

Tambor y pingullo



S-H 212

Percutido indirectamente



S-H 21

Fricción o frotación

2.2.1.1. Uso y función

Según las clasificaciones Hornbostel—Sachs y Mantle-Hood, no podemos llegar a establecer un casillero para todos los tambores. En el registro de tambores del Instituto Otavaleño de Antropología y en nuestras investigaciones de campo, hemos podido determinar una variedad de tambores que no establecen una constante en su comportamiento estructural; existen variantes entre uno y otro, como queda demostrado en la clasificación. Pasemos a tratar el uso y función de los tambores en las persistencias culturales.

2.2.1.1.1. Tambores pequeños:

Estos tambores o tamboriles han sido registrados en diferentes hechos culturales, como: “Yumbos, de Cumbas, parroquia Quiroga, cantón Cotacachi, provincia de Imbabura; “Danza de los Abagos”, comunidad de Chilcapamba, parroquias Quiroga e Imantag, Cantón Cotacachi, provincia de Imbabura; hecho cultural de “Pendones”, comunidades: Azama, San Miguel, San Roque, parroquia San Rafael, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; hecho cultural “Coraza”, parroquia San Rafael, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; remitimos a nuestros lectores al registro de los tambores elaborados por el Instituto Otavaleño de Antropología en donde se encuentran las principales manifestaciones con el uso y función del tambor.

Yumbos de Cumbas:

En la persistencia cultural de Cumbas Conde utilizan el tambor pequeño, el más pequeño que hemos podido encontrar en toda la región del Ecuador, para la fiesta de Santa Ana de Cotacachi y para Corpus Christi. Con toda seguridad antes de la conquista de los incas, —período que no duró más de 45 años—, la danza de los yumbos de Cumbas estuvo ligada al ritual sagrado del dios sol, de la diosa luna y del dios maíz

como ciclo agrícola; de ahí que la danza tiene su origen en un misticismo sagrado de sacrificio, de alabanza y de divinidad.

La fiesta de los Yumbos se realiza el 15 de septiembre; ellos la denominan "culto chino". Bajan a la parroquia de el Sagrario portando la imagen de Santa Ana, patrona de la ciudad de Cotacachi; los Yumbos, acompañados por todos los indígenas de la comunidad, van precedidos por el "chaqui", sus acompañantes y una hermosa indígena que lleva la chicha de la jora. Esta fiesta ha perdido su prístina imagen y se ha transformado mediante los procesos aculturativos; sin embargo, se conserva pese a los cambios sufridos. Los sacrificios rituales se efectuaban junto a la laguna de Cuicocha, en honor a las divinidades arriba anotadas.

Grupo orquestal y sus danzas:

El grupo orquestal que acompaña a este hecho cultural es denominado "Huarunchi". Consta de un "maestro mayor" y los músicos componentes de la orquesta que está compuesta de: un *tambor pequeño* y un pingullo; tambores un poco más grandes que el primero en número de cinco o seis; rondadorcillos de ocho canutillos, que pueden ser en número de cinco o seis; y, pueden añadirse otros pingullos con sus cajas. El número total de músicos pasa de los diez. Un mes antes de la fiesta, el maestro mayor, convoca a los músicos para repasar las piezas que tienen carácter tradicional y conjuntamente con los danzantes repasan tanto la música como las danzas. Las danzas que vamos a describir son las siguientes: "Paso largo", "Poroto mayto", "Sucho o Yaigua", "Sarnoso", "Thzagna", Obelo", "Mudantes o Pilis Aspi", "Asua Ufiay" o "Curiquina", "Cuchillos", "Canto final de alabanza: URCU Cayay", el "Yumbo", que van danzando durante el recorrido.

El "Chaqui" es la autoridad del ritual. Viste elegantemente; lleva sombrero adornado de plumas; pantalón y camisa de organza forrados de tela espejo con adornos de papel estaño de variados colores. De esta misma forma visten sus

vasallos. Tanto el “Chaqui” como los acompañantes portan en la mano un bastón como señal de mando. Los danzantes visten pantalón blanco, camisón blanco, correa o faja y en la mano derecha llevan una lanza de chonta.

Paso largo:

El ritual inicia con esta danza. La música es pausada y en ritmo de yumbo. Los pasos son largos y bien marcados. Los danzantes formando un círculo inician la danza con el pie derecho. La lanza llevan en la mano derecha y, de vez en cuando sobre el hombro, con ella van marcando el ritmo de la música. Al grito del “maestro de ceremonia” dan una vuelta entera y retoman el paso marcado inicialmente. Sus pasos son solemnes y llenos de gallardía. Después de cada danza, al terminar la “mudanza”, realizan el conjuro para ahuyentar a los malos espíritus.

Poroto mayto:

Esta es una de las danzas de persistencia cultural dedicada al maíz y al poroto. Los danzantes imitan la forma de envoltura del poroto en el maíz. Un danzante queda de pie, mientras el otro va realizando contorsiones alrededor de aquel. Esta danza creemos que se refiere al ciclo agrícola.

Sucho y Yaigua:

Imitan a una persona baldada o con una deformidad natural o artificial. Los danzantes dan los mismos pasos de esa persona lesionada y alternan con pasos de cojera o con algún defecto físico. Las lanzas se encuentran en forma de círculo, en medio de los danzantes. Terminada la danza toman las lanzas e inician el conjuro.

Sarnoso:

Imitan a una persona que tiene ulcerado su cuerpo o que tiene alguna enfermedad que le da comezón: granos o

ronchas de carácter alérgico. Con sus manos se rascan la espalda, el tórax, las piernas, los brazos, etc. En sus rostros reflejan la desesperación de la enfermedad. Los pasos son pequeños, inquietos y desesperantes, sincronizados con la música del grupo orquestal. La unidad está llena de tristeza y profunda consternación.

Thzagna:

Copian los pasos de una persona que se encuentra atada de pies y manos. Sus brazos se encuentran cruzados hacia el pecho y los pies simulan estar amarrados con una soga o amarra, de aquí el nombre de la danza. Es posible que sea un recuerdo inconsciente de la forma como les llevaban a las víctimas a sus sacrificios rituales. Los pasos son lentos y pausados.

Obelo:

No hemos podido registrar el por qué del nombre de esta danza. Durante ella van alternando el taparse la boca y destaparse. En el transcurso de esta danza van dando gritos y alaridos. Es posible que sea una persistencia del acercamiento a la piedra de sacrificio ritual en donde tomaba parte el sacerdote. Sus pasos son más rápidos y bien marcados. Aún los concurrentes imitan estos gritos.

Mudates o Pilis Aspi:

Las lanzas se encuentran formando un haz, en medio del círculo trazado por el maestro de ceremonias. Toman las lanzas del círculo e imitan el montar a caballo. Es posible que sea un recuerdo de la presencia de los españoles en esos lugares y que ellos han retomado esa manera de ser, dando lugar a un sincretismo cultural.

Asua Ufiay o Curiquina:

El danzante más joven se aparta del círculo de los dan-

zantes y la indígena coloca un pilche de chicha en medio del haz de las chontas; de regreso al interior del círculo, toma con los dientes, el pilche de chicha abriendo las piernas lo que más puede; alza el pilche de chicha con los dientes, toma el licor y le deposita en el mismo lugar. Este ritual tienen que realizarlo todos los danzantes, músicos y la gente que participa pasivamente. Al terminar el "asua ufiay", toman las lanzas y siguen danzando el paso largo. Es posible que sea el recuerdo de tomar parte de la sangre de la víctima —según cronistas— o bien sea el de tomar la chicha en honor al dios maíz.

Los Cuchillos:

Las lanzas son puestas en el suelo en forma circular dando a entender que estos han sido los instrumentos del ritual de sacrificio. Existe un griterío de parte de los danzantes, gritos que van acompañados de palmoteos. En sus rostros se dibujan alegría y satisfacción. Toman las lanzas y realizan el conjuro correspondiente al final de cada danza.

Urcu Cayay:

Los danzantes forman un círculo muy encerrado e inician la invocación a los cerros. Todos cantan: danzantes, músicos, y los asistentes pasivos. Puede significar un agradecimiento a la naturaleza por haber realizado el ritual sin ninguna dificultad extraterrena. Los cerros son invocados en su forma de grandeza y en diminutivo como muestra de cariño y amor para cada uno de ellos, la invocación es, a modo de ejemplo:

Imbaburita, Imbaburalla.
Yana urquito, yana urculla.
Piña urquito, Piña urculla.
Chimboracito, Chimborazulla.

Toro Rumicu, Toro rumilla.
Escalerita, Escaleralla.
Mojanda Urcu, Mojanda urculla, etc.

En este ritual, el instrumento principal que da el ritmo es el tamborcillo y el juego de tambores pequeños. Félix Cuschcagua nos decía: "Sin el tambor no puede existir la danza"^{LI}.

2.2.1.1.2. Tambores Medianos **Hecho Cultural "El Coraza"**

Síntesis del hecho:

Este hecho va a ser tratado sucintamente, a fin de determinar los instrumentos que participan en este ritual que es de carácter festivo-ritual.

En el mes de agosto de cada año, en la parroquia de San Rafael, Cantón Otavalo se celebra la fiesta del Coraza, en el día de San Luis Obispo de Tolosa.

El prioste, por su cuenta está en el derecho de nombrar su "estado mayor" que lo integran las siguientes personas: loa, servicio, cati-servicio, cuentayos, dispensera, estanquero, cocinera, lavanderas y niñeras.

El "loa", generalmente es un niño de diez a doce años encargado de recitar una composición literaria llamada "loa".

Los "yumbos" son en número de dos o cuatro, de acuerdo al prestigio, elegidos de entre las amistades del Coraza. Reciben como retribución comida y bebida; además, 45 sures diarios.

El estado mayor cumple su papel dentro del desarrollo de la fiesta, así: el "servicio" contrata la misa, banda de pueblo, la chaupi, volatería y otros servicios; el "cati-

LI FELIX CUSHCAGUA; Investigaciones del IOA; 1968 - 1981.

servicio", suple al servicio; el "cuentayo" tiene varias funciones: lleva el trono, la huma, cuida al Coraza, a su mujer, lleva las cuentas, etc.; el "estanquero" reparte la bebida; la "cocinera" prepara la chicha y la comida; las "aguateras", portan el agua del "pogyo" o de la quebrada a la casa; la "ecónoma", recibe los alimentos que en pago o reciprocidad entregan los invitados a la fiesta.

Los músicos que integran la llamada comúnmente "banda de pueblo", prestan sus servicios de acuerdo a contrato estipulado a igual que la "chaupi" que consta de tambor pequeño, pingullo y rondadorcillos de siete u ocho canutillos. Estos reciben un salario de cuarenta y cinco sucres, más comida y bebida. Son músicos profesionales dentro de su comunidad.

Los "acompañantes" constituyen los indígenas que ayudan a portar las imágenes, sertas, pirotecnia y otros enseres.

El "vestuario del Coraza" está a cargo de una persona de la región. La vestimenta es elegante, vistosa y muy compleja en su elaboración; priman encajes, lentejuelas con poncheras, palmas y adornos relucientes. Cubre su cara con la "huma", llena de barbiquejos que rematan con joyas y bambalinas dando un aspecto de majestuosidad. Lleva guantes blancos, zapatos color blanco, camisa blanca almidonada, corbata de cinta azul; según la historia, dice: ser hijo del dios sol o descendiente de Atahualpa^{LII}.

Los instrumentos de nuestra preocupación se los encuentra en este hecho: tambores pequeños en la "chaupi", el bombo y el tambor redoblante en la "banda de pueblo". El primero es de confección casera y los segundos son fabricados en lugares especializados.

2.2.1.1.3. Pendones:

Es el hecho de más colorido dentro de los fenómenos

LII ALFREDO TOAPANTA; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1975-1982.

culturales de esta provincia de Imbabura. Se inicia la segunda semana de octubre en la capilla de San Miguel, Comuna del mismo nombre, para continuar luego en San Roque, comuna de Tocagón, con una duración de ocho a quince días en cada lugar.

Según la tradición, los indígenas después de dar muerte a sus enemigos les suspendían en largos palos, queriendo que ello sirva de escarmiento a los demás. Las banderas rojas, llamadas pendones, son un recuerdo de esas inmoliciones. Han fijado esta fecha, el mes de octubre para esta celebración, por cuanto a esta fecha ya todos se han desocupado de las cosechas y antes de iniciar un nuevo período agrícola es menester el regocijo general por la labor concluida. A esta fiesta, en tiempos antes de la conquista de los españoles, se le denominaba "vacaciones" o "fiesta ritual de pendones" y posteriormente se la llama fiesta de "San Miguel Arcángel", dándose así un sincretismo cultural.

El o los priostes del año, que con tiempo están registrados en el libro de priostazgos de la parroquia y cuyos nombres han sido leídos en la misa dominical, nombran: "servicios", "catiservicios", "ñaupadores", "estanquero", "aguateras", "cocineras", "dispenseras", etc., quienes conforman el "estado mayor" o estructura de servicio de la fiesta. Cada una de estas personas cumple su papel para el buen desempeño de la fiesta, como queda explicado en la celebración del "Coraza".

El prioste, con antelación, recurre al tronco y al fundador para que apadrinen la fiesta, quienes después de haber recibido el agrado, aceptan tan prestigioso encargo.

El "servicio" contrata la banda de pueblo, la chaupibanda y un grupo de guitarras que sule a la primera en su ausencia. En estos grupos musicales encontramos tambores medianos, pequeños, bombo y tambor redoblante. Estos instrumentos han sido descritos con lujo de detalle en páginas anteriores; hoy, únicamente deseamos dar su "uso y función". Sin la banda de pueblo, sin la chaupi y sin el grupo orquestal de cuerdas no se concibe que exista la fiesta; estos

elementos le dan prestigio al prioste dentro de la comunidad y le permiten alcanzar una jerarquía mayor entre los suyos^{LIII}.

2.2.1.1.4. Tambores grandes: Danzantes de Pujilí

Los danzantes de Pujilí tienen su historia desde tiempos prehispánicos. Este pueblo, según datos de cronistas, fue fundado por los curacas Alonso Hacho Cápac, quien vino desde el Cuzco con Tupac Yupanqui en calidad de capitán y sus huestes cuzqueñas. Don Antonio Clavijo, delegado de la Audiencia de Quito para estudiar la posible creación de Pujilí, como fundación española, en su informe a la Real Audiencia expresa que "es factible el levantamiento de tal población". Una vez autorizado, procede al delineamiento de la plaza y calles en 1570, habiendo festejado los moradores el hecho con el baile de "los danzantes" y la bebida clásica de la chicha.

La música del danzante es una melodía que servía para la danza ritual de las "vírgenes del sol" y se ejecutaba al salir el sol el día de la fiesta del Inti-Raymi, por haber obtenido buenas cosechas. El baile describe varias figuras dirigidas por un "maestro de ceremonias" (alcalde). Los españoles bautizaron a las vírgenes del sol con el nombre de "indias danzantes" y como consecuencia se llamó a los bailarines "Danzantes de Pujilí".

Los sacerdotes cristianos reemplazaron a las vírgenes del sol con los ángeles adornados de "danzantes"; al dios sol por el Dios Cristiano en la "Fiesta del Santísimo Sacramento", reemplazando los templos indios en los que ahora existen.

Los personajes, con su atuendo y sus melodías, conservaron los danzantes "pushilíes" y panzaleos en general con un gusto y estilo propios inigualados por las demás culturas

LIII VIRGILIO SANTACRUZ Y MARIANO MASAQUIZA; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968-1979.

colindantes. Los instrumentos músicos eran el pingullo y el tambor grande que en tiempos pasados servía para los sacrificios rituales. Los dos instrumentos eran tocados por una sola persona. Este tambor grande es el que hemos descrito líneas atrás, con sus medidas correspondientes.

El indígena de Pujilí ha mantenido sus costumbres, sus tradiciones, su vestimenta, tanto festiva como ordinaria, y recuerda en su conciencia colectiva a un bravo guerrero "Sin-chaguasín".

Los danzantes de Pujilí muestran un colorido de belleza cuando se hacen presentes en las calles de la ciudad; al son del pingullo y del tambor grande demuestran una gallardía imponente y una majestuosidad en su parte coreográfica. Es un hecho que merece ser tratado en capítulo aparte, por su connotación histórica y por su contenido como persistencia cultural^{LIV}. Nuestro interés es demostrar el uso y función del bombo grande entre los de Pujilí, Salasacas y otras subculturas de la misma zona geocultural.

2.2.1.1.5. Bombo de "Banda de pueblo"

El bombo de la banda de pueblo es un membranófono de gran tamaño. Es fabricado ya sea en el extranjero o en el país por personas especializadas. Los bombos que hoy utilizan las bandas de pueblo son contruidos en el Japón dejando de lado al constructor nacional. Todas las bandas, tanto de pueblo, como escolares, militares e institucionales, prefieren los fabricados en el exterior. Está por demás hacer un análisis del uso y función que desempeña este instrumento que tiene carácter netamente festivo.

2.2.1.1.6. Tambor redoblante:

Este instrumento tiene las mismas connotaciones de

LIV VIRGILIO SANTACRUZ Y MARIANO MASAQUIZA: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968-1982.

ANOTACIONES BIBLIOGRAFICAS AL CAPITULO CUARTO

- 1.- COBO: pág. 149
- 2.- ARETZ: pág. 51
- 3.- PIÑA CHAN: pág. 65
- 4.- PIÑA CHAN: pág. 124
- 5.- GONZALEZ SUAREZ: págs.: 659-660
- 6.- KAUFFMANN DOIG: pág. 299
- 7.- KAUFFMANN DOIG: pág. 537
- 8.- ZELLER: pág. 76
- 9.- DE LA VEGA: pág. 200
- 10.- D.R.A.L.: pág. 135
- 11.- MENDIETA: págs.: 127-128
- 12.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 392
- 13.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 392
- 14.- CIEZA DE LEON: págs.: 404-405
- 15.- CIEZA DE LEON: pág. 394
- 16.- CIEZA DE LEON: pág. 416
- 17.- SACHS: pág. 196
- 18.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 110
- 19.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 327
- 20.- GONZALES SUAREZ: pág. 889
- 21.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 999
- 22.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 3
- 23.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 4
- 24.- CIEZA DE LEON: pág. 371
- 25.- CIEZA DE LEON: pág. 376

- 26.- NUÑEZ CABEZA DE VACA: pág. 518
- 27.- OVIEDO Y BAÑOS: pág. 72
- 28.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 292
- 29.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 239
- 30.- GARCILASO DE LA VEGA: pág. 277
- 31.- GARCILASO DE LA VEGA: págs.: 172-173
- 32.- LAS CASAS: pág. 223
- 33.- LAS CASAS: pág. 60
- 34.- LAS CASAS: pág. 60
- 35.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 26
- 36.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 27
- 37.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 56
- 38.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 162
- 39.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 28
- 40.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 187
- 41.- CIEZA DE LEON: pág. 373
- 42.- DE LA VEGA: pág. 206
- 43.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 1007
- 44.- ZARATE: pág. 480
- 45.- GAMBOA: pág. 263
- 46.- DE LA VEGA: pág. 84
- 47.- VEDIA: pág. 234
- 48.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 188
- 49.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 188
- 50.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 188
- 51.- FERNANDEZ DE OVIEDO: págs.: 188-189
- 52.- LAS CASAS: pág. 146
- 53.- CIEZA DE LEON: pág. 398
- 54.- DIAZ DEL CASTILLO: págs.: 90-91
- 55.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 91
- 56.- ACOSTA: pág. 432
- 57.- ACOSTA: pág. 432
- 58.- GARCILASO DE LA VEGA: págs.: 252-253
- 59.- GARCILASO DE LA VEGA: pág. 254
- 60.- GARCILASO DE LA VEGA: pág. 252
- 61.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 250
- 62.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 251
- 63.- GARCILASO DE LA VEGA: págs.: 220-221
- 64.- GARCILASO DE LA VEGA: págs.: 220-252
- 65.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 250

- 66.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 110
- 67.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 327
- 68.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 889
- 69.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 999
- 70.- DE LA VEGA: págs. 224-230
- 71.- DE LA VEGA: pág. 252
- 72.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 69
- 73.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 110
- 74.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 225
- 75.- DE LA VEGA: pág. 252
- 76.- DE LA VEGA: págs.: 252-255
- 77.- BORREGAN: pág. 45
- 78.- DE LA VEGA: págs.: 127-128
- 79.- VELASCO: pág. 157
- 80.- VELASCO: pág. 249
- 81.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 249
- 82.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 398
- 83.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 222
- 84.- KAUFFMANN DOIG: págs. 299-537
- 85.- CIEZA DE LEON: pág. 376
- 86.- CIEZA DE LEON: pág. 422
- 87.- STEVENSON: pág. 197
- 88.- NUEVO VIAJERO: pág. 263
- 89.- HASSAUREK: pág. 353
- 90.- FERRARIO: pág. 522
- 91.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 597
- 92.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 207
- 93.- DE JEREZ: pág. 345
- 94.- MORENO: pág. 89
- 95.- MORENO: pág. 102
- 96.- MORENO: pág. 85
- 97.- MORENO: pág. 100
- 98.- COSTALES: pág. 223
- 99.- CARVALHO-NETO: pág. 100
- 100.- RODRIGUEZ SANDOVAL: págs.: 47-101
- 101.- ARETZ: pág. 51
- 102.- VEGA: págs.: 133-146
- 103.- MARULANDA: págs.: 59-63
- 104.- PARRA y PINZON: pág. 10
- 105.- PARRA Y PINZON: pág. 12

- 106.- BIANCHI: pág. 6
- 107.- BIANCHI: págs.: 15-24
- 108.- JIJON: pág. 15
- 109.- JIJON: pág. 16
- 110.- JIJON: pág. 16
- 111.- JIJON: pág. 16
- 112.- JIJON: pág. 17
- 113.- COBA ANDRADE: págs.: 181-218
- 114.- DE LA VEGA: pág. 206
- 115.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 134
- 116.- VEDIA: pág. 187
- 117.- AVILA: pág. 175
- 118.- AVILA: pág. 187
- 119.- DE LA VEGA: págs.: 254-255
- 120.- LAS CASAS: pág. 156
- 121.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 160
- 122.- LARRAYA: pág. XXV
- 123.- GUEVARA: págs.: 61-62
- 124.- SALTOS: págs.: 305-306
- 125.- ORTIZ: pág. 174
- 126.- SACHS: pág. 174
- 127.- ARETZ: pág. 104
- 128.- BALFOUR: pág. 67
- 129.- MAHILLON: pág. 167
- 130.- CLOSSON: pág. 45
- 131.- ORTIZ: pág. 183
- 132.- HOOD: págs.: 175-180
- 133.- EXODO: pág. 53
- 134.- ARETZ: pág. 106
- 135.- GENESIS: pág. 24
- 136.- EXODO: pág. 53
- 137.- JUECES: pág. 185
- 138.- I DE SAMUEL: pág. 213
- 139.- SALMOS: pág. 485
- 140.- MARTINEZ FURE: págs.: 56-57
- 141.- SURET-CANALE: pág. 200
- 142.- CURTIN: pág. 268
- 143.- MINGUET: pág. 508
- 144.- CENSO DE LA GRAN COLOMBIA, 1825
- 145.- CEDULA REAL DE ARANJUEZ DEL 31 DE MAYO DE 1789

- 146.- LOCATELLI DE PERGAMO: pág. 7
- 147.- COBA ANDRADE: pág. 130
- 148.- CARVALHO-NETO: pág. 151
- 149.- ORTIZ: pág. 204
- 150.- ORTIZ: pág. 205
- 151.- ORTIZ: pág. 209
- 152.- ARETZ: pág. 65
- 153.- TENORIO CUERO: pág. 8
- 154.- JIJON: pág. 11
- 155.- REPHANN: pág. 2007
- 156.- GALLARDO MOSCOSO: pág. 59
- 157.- ORTIZ: pág. 210
- 158.- OLOZABAL: pág. 43
- 159.- SEARS: pág. 418
- 160.- WHITTEN Y FRIEDEMANN: pág. 109
- 161.- LEWIS: pág. 112
- 162.- COBO: pág. 149
- 163.- CORTAZAR: págs.: 15-50
- 164.- MARTINEZ FURE: págs.: 12-17
- 165.- MARTINEZ FURE: pág. 3
- 166.- DE LAS CASAS: pág. 164
- 167.- DAVILA: pág. 243
- 168.- DE LAS CASAS: pág. 224
- 169.- DE LA VEGA: págs.: 210-250
- 170.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 310
- 171.- BORREGAN: pág. 45
- 172.- POLGAR: págs.: 217-235
- 173.- GONZALEZ SUAREZ: págs.: 28-50
- 174.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 28
- 175.- GONZALEZ SUAREZ: págs.: 452-453
- 176.- RECIO: págs.: 155-169
- 177.- KERRET: pág. 57
- 178.- NUEVO VIAJERO UNIVERSAL: pág. 263
- 179.- CONSTITUCIONES SINODALES, Lima
- 180.- METRAUX: págs.: 107-118
- 181.- PELLIZARO: pág. 37
- 182.- KAUFFMANN DOIG: págs.: 536-537
- 183.- CHLADNI: págs.: 145-146

DATOS TECNICOS DE CAMPO

CONVENCIONES:

I. Investigador (es); II. Ayudante de campo; III. Nombre del informante; IV. Edad; V. Ocupación; VI. Instrucción; VII. Dónde aprendió; VIII. Hace qué tiempo aprendió; IX. Fecha de investigación; X. Lugar de la investigación; XI. Area Etnocultural en que ocurre el hecho; XII. Contaje; XIII. Tiempo de duración; y, XIV. Código.

FICHA I

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Tanto Pinchupá; IV. 70 años; V. Cazador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Centro Kenkuim, Prov. Morona Santiago; VIII. 60 años; IX. 25-V-75, 10-IX-76 y 1-I-80; X. Centro Kenkuim, Sucúa, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 0-26; XIII. 15'; XIV. 51-P; y 22-M.

FICHA II

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Mariano Morocho; IV. 60 años; V. Agricultor; VI. Ninguna; VII. Topo Grande; VIII. 50 años; IX. 22-VI-76; X. Topo Grande,

parroquia San Francisco, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante.

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Juan Manuel Quishpe; IV. 70 años; V. Agricultor y peón; VI. Ninguna; VII. Morochos; VIII. 62 años; IX. 23-IV-77; X. Morochos, parroquia Quiroga, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante.

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Manuel Túquerres; IV. 56 años; V. Agricultor y desfibrador de cabuya; VI. Ninguna; VII. Gualsaquí; VIII. 48 años; IX. 23-VI-78; X. Gualsaquí, parroquia Quichinche, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante.

FICHA III

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Zukanká; IV. 100 años; V. Ninguna; VI. Agricultor, cazador y músico; VII. Kurit's o Curikaka; VIII. 90 años; IX. 27-IV-75 (IOA: 1976-1980); X. Kurit's o Curikaka, parroquia Guadalupe, cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-435; XIII. 30'; XIV. 4-M. Investigaciones INIDEF-IOA y reconfirmación de datos del IOA 1976-1980.

FICHA IV

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Tanto Pinchupá; IV. 65 años; V. Agricultor y Chamán; VI. Ninguna; VII. Kenkuim; VIII. 57 años; IX. 25-V-75 (IOA: 1976-1980); X. Sucúa, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 0-300; XIII. 66'; XIV. 50-P.

FICHA V

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Roberto Tan; IV. 45 años; V. Agricultor; VI. Primaria; VII. Sakanás; VIII. 37 años; IX. 2-V-75

(IOA: 1976-1980); X. Centro Sakanás, Bomboiza; Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 0-30; XIII. 3'30''; XIV. Centro Sakanás, Bomboiza, Prov. Morona Santiago.

FICHA VI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Miguel Wisuma; IV. 53 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Shaimi; VIII. 44 años; IX. 9-V-75 (IOA: 1976-1980); X. Shaimi, Yanzatza, Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar. Investigaciones INIDEF-IOA y confirmación de datos del IOA: 1976-1980.

FICHA VII

I. Cfr. datos ficha N° III.

FICHA VIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Domingo Rosendo Nanchi; IV. 70 años; V. Agricultor y Chamán; VI. Ninguna; VII. Napurak; VIII. 60 años; IX. 28-IV-75 (IOA: 1976-1980); X. Napurak, parroquia Guadalupe, cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 28'; XIV. 6-M; Investigaciones INIDEF-IOA y confirmación de datos del IOA: 1976-1980.

FICHA IX

Cfr. datos ficha N° IV.

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Martín Ayuy; IV. 60 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Zamora; VIII. 40 años; IX. Cultura Shuar; X. Guadalupe, Prov. Zamora Chinchipe; XI. 30-IV-75 (IOA: 1976-1980); XII. 11-M; 150-450; 12-M:2'30''; 11-M y 12-M.

FICHA X

Miguel Chumbiki: "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos; OEA-INIDEF-ECUADOR: IOA, 1975"; confirmación de datos del IOA: 1976-1980. I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Miguel Chumbiki; IV. 45 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Pangui; VIII. 37 años; IX. 7-VI-75 (IOA: 1976-1980); X. Pangui, Taisha, Palora, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 45'; XIII. 27-M; Fonograma-12.

FICHA XI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Jorge Guzmán Nanchi; IV. 38 años; V. Profesor; VI. Primaria; VII. Gembuentza; VIII. 30 años; IX. 27-IV-75 (IOA: 1976-1980); X. Gembuentza, Guadalupe, Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XIII. 20'; XIV. 6-M.

FICHA XII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Carlos Sanchini; IV. 48 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. San Luis; VIII. 40 años; IX. 6-IV-75 (IOA: 1976-1980); X. Centro San Luis, Taisha, Palora, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XIII. 3'30"; XIV. 57-P y 27-M.

FICHA XIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Rosa H. Andrade de Coba; IV. Quehaceres domésticos; V. 70 años; VI. Primaria; VII. El Ejido; VIII. 60 años; IX. 1975-1982; X. El Ejido, San Francisco, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Mestizo-hispano-hablante; XII. 2-VII-75 (IOA: 1976-1982); XIII. 35'; XIV. 77-P, 39-M.

FICHA XIV

I. Lic. Carlos Alberto Coba; II. Ninguno; III. Ricardo León; IV. 65 años; V. Profesor; VI. Media; VII. Cañar; VIII. 54 años; IX. 12-IX-65 y 78; X. Cañar, Prov. de Cañar; XI. Mestizo-hispano-hablante.

FICHA XV

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Isabel Yaselga; IV. 30 años; V. Ninguna; VI. Quehaceres domésticos; VII. Araque; VIII. 20 años; IX. 15-VI-76; X. Araque, San Pablo, Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Mestizo-hispano-hablante.

FICHA XVI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Reinaldo Echeverría; IV. 35 años; V. Estudiante; VI. Superior; VII. Otavalo; VIII. 10 años; IX. 1-VI-77; X. Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo hispano hablante.

FICHA XVII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Alfredo Nieto; IV. 55 años; V. Agricultor; VI. Primaria; VII. Alóag; VIII. 43 años; IX. 16-VII-77; X. Alóag, Machachi, cantón Quito, Prov. Pichincha; XI. Macro grupo mestizo-hispano-hablante.

FICHA XVIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Plutarco Cevallos; IV. 58 años; V. Jubilado; VI. Superior; VII. Cotacachi; VIII. 38 años; IX. 10-V-79, Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo-hispano-hablante.

—Registro de informantes; investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1968 hasta 1982.

FICHA XIX

Información y documentos del Convento de San Francisco de Quito. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XX

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Manuel Flores; IV. 55 años; V. Ebanista; VI. Primaria; VII. Caranqui; VIII. 40 años; IX. 27-III-79; X. Caranqui, cantón Ibarra; Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo-hispano-hablante.

FICHA XXI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Eduardo Pabón; IV. 26 años; V. Estudiante; VI. Normal Superior; San Pablo, cantón Otavalo; Prov. Imbabura; VIII. 19 años; IX. 15-V-77; X. Parroquia San Pablo, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo-hispano-hablante.

FICHA XXII

Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. Cfr. Datos de campo y fichas de Archivo del Departamento de Etnomusicología. Ej.: Horacio Cimarrón, Encarnación Quiñónez Añapa, Enrique de la Cruz, Lorenzo Añapa, Milena Plaza de Tambaco, Tricti Montaño, Flavio Hurtado, Eladio Hurtado, Pompeyo Arroyo, Antonio Mina, Segundo Mina, Aureliano Nazareno, Saturio Quiñónez, etc. Fecha de investigación: 1975-1980.

FICHA XXIII

I. Lic. Carlos Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Antonio Mina; IV. 43 años; V. Músico; VI. Primaria; VII. Esmeraldas; VIII. 35 años; IX. 23-I-76 a 1980; X. Esmeraldas; XI. Micro

grupo afroecuatoriano; XII. 0-49; XIII. 4'; XIV. 25-M.

FICHA XXIV

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Manuel Minda; IV. 80 años; V. Ninguna; VI. Ninguna; VII. Tachina; VIII. 70 años; IX. 16-IX-1976; X. Tachina, Prov. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. Transcripción literal. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXV

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Eleuterio Congo; IV. 65 años; VI. Ninguna; VII. Telembí; VIII. 55 años; IX. 20-V-82; X. Telembí, Borbón, Prov. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. Transcripción literal. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXVI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Teófilo Manuel Mina; IV. 65 años; V. Pescador y músico; VI. Ninguna; VII. Tulubí; VIII. 55 años; IX. 13-VI-76; X. Tulubí, Borbón, Prov. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. Transcripción literal. Cfr. Archivo Departamento Etnomusicología del IOA.

FICHA XXVII

I. Lcdos. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Raúl Nicolalde; III. Espíritu Santo Cimarrón; IV. 68 años; V. Pescador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Naranjal; VIII. 60 años; IX. 18-VII-1975 (INIDEP-IOA); X. Naranjal, Viche, Prov. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 0-300; XIII. 35'; XIV. 61-M, 62-M.

FICHA XXVIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Escolástico Solís Martínez; IV. 68 años; V. Constructor y músico; VI. Esmeraldas; VII. Primaria (3er. grado); VIII. 60 años; IX. 13 al 23-VI-1976; X. Esmeraldas, Prov. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 0-345; XIII. 40'; XIV. 26-M. Transcripción y diagramas. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXIX

Cfr. datos de la ficha N° XXVIII e informantes Manuel Minda y Doris Nazareno. Investigaciones: 1975-1982.

FICHA XXX

Cfr. datos de la ficha N° XXVI.

FICHA XXXI

Cfr. datos ficha N° XXIII.

FICHA XXXII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Doris Nazareno; IV. 15 años; V. Servidora doméstica; VI. Cuatro años de primaria; VII. Telembí, Camarones, Limones, Esmeraldas; VIII. Desde pequeña, 5 años; IX. 25-III-82; X. Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. Transcripción literal. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXXIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Francisco Aguilar; IV. 60 años; V. Agricultor y constructor; VI.

Ninguna; VII. Chuchukuí Alto; VIII. 7 años; IX. 13-III-1979; X. Chuchukuí Alto, parroquia González Suárez, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. Transcripción literal y diagramas. Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología IOA.

FICHA XXXIV

I. Lcdos. Carlos Alberto Coba y José Peñín; II. Ninguno; III. Félix Cushcahua; IV. 58 años; V. Desfibrador de cabuya, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde; VIII. 55 años; IX. 3-VIII-1975: INIDEF-IOA; investigaciones del IOA: 1976-1980; X. Cumbas Conde, parroquia Quiroga, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. 1-105; XIII. 6'; XIV. 10-M, 40-M. Información y diagramas; investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología.

FICHA XXXV

Cfr. Ficha N^o XXXIII. Datos y diagramas; investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología 1976-1980.

FICHA XXXVI

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Celso Panchi; IV. 60 años; V. agricultor y constructor de instrumentos; VI. Primaria; VII. Guaitacama; VIII. 52 años; IX. 16-VIII-1977; X. Guaitacama, Prov. Cotopaxi; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. Información y diagrama de construcción Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXXVII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Virgilio Santa-cruz; IV. 55 años; V. Agricultor y constructor de instrumentos; VI. Ninguna; VII. Moraspungo; VIII. 47 años; IX. 13-VIII-1977; X. Moraspungo, Pangua, Prov. Cotopaxi; XI. Macro grupo

quichua hablante. Información y diagramas de construcción Departamento de Etnomusicología del IOA.

—Informante de la subcultura Salasaca: Mariano Masa-quiza. Datos, información y diagramas, Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXXVIII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; III. Carlos Elías Proaño; IV. 65 años; V. Orfebre y constructor de instrumentos musicales; VI. Primaria; VII. Cotacachi; VIII. 60 años; IX. 14-V-1977; X. San Francisco, Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo-hispano-hablante; XII. Datos, información y diagramas, Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XXXIX

Cfr. datos ficha N° XXXVIII.

FICHA XL

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Juan Ocles; IV. 70 años; V. Agricultor y constructor de instrumentos; VI. Ninguna; VII. Chamanal; VIII. 60 años; IX. 15-I-1976-80; X. Juncal, Ambuquí, cantón Ibarra, Prov. Imbabura; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. Datos, información y diagramas; Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XLI

Cfr. datos ficha N° XXXIV.

FICHA XLII

Datos, información y diagramas del Archivo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. Cultura Cofán. Investigación 13-III-81.

FICHA XLIII

Cfr. datos ficha N° XXXIII.

FICHA XLIV

Cfr. datos ficha N° XXXIII.

FICHA XLV

Cfr. datos ficha N° XXXVII.

FICHA XLVI

Cfr. datos ficha N° XXXVIII.

FICHA XLVII

I. Lic. Carlos Alberto Coba; III. José Vozmediano; IV. 35 años; V. Comerciante y músico; VI. Primaria; VII. García Moreno; VIII. 20 años; IX. 15-III-1968-1980; X. García Moreno o Llurimagua, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo hispano hablante; XII. Datos e Información Departamento de Etnomusicología del IOA.

FICHA XLVIII

Cfr. datos ficha N° XLVII.

FICHA XLIX

Cfr. datos ficha XXXVIII.

FICHA L

Cfr. datos ficha N° XL.

FICHA LI

Cfr. datos ficha N° XXXIV.

FICHA LII

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Alfredo Toapanta; IV. 65 años; V. Agricultor, portero; VI. Primaria; VII. San Rafael; VIII. 55 años; IX. 15-VIII-1976-1980; X. San Rafael, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo mestizo hispano hablante; XII. 0-445; XIII. 30'; XIV. 84-M, 91-M, etc.

FICHA LIII

Cfr. datos ficha N° LII.

FICHA LIV

Cfr. datos ficha N° XXXVII.

FICHA LV

I. Lic. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Eleuterio Congo; IV. 38 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. Carpuela; VIII. 30 años; IX. 20-I-1979-1982; X. Carpuela, Ambuquí, cantón Ibarra, Prov. Imbabura; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 1-350; XIII. 32'; XIV. 93-P, 55-M, etc. Información y diagramas de construcción en Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

LAMINAS ILUSTRATIVAS

Número	Nombre
1	Tambor arqueológico
2	Olla de barro o pondo
3	Mástil o astil
4	Mástil o astil y parche
5	Zambomba
6	Ejecución de la zambomba
7	Diagrama de la zambomba
8	Diagrama de clasificación según Mantle Hood
9	Aro del pandero
10	Parche del pandero
11	Aro de sujeción del pandero
12	Pandero y sonajas
13	Pandero y sonajas
14	Pandereta
15	Diagrama de clasificación según Mantle Hood: Pandereta
16	Diagrama de clasificación según Mantle Hood: Pandero
17	Diagrama de clasificación según Mantle Hood: Pandero
18	Cununos: "Macho y hembra".
19	Diagrama de clasificación según Mantle Hood: cununos
20	Tamborcillo de Cumbas, cultura quichua
21	Tamborcillo de Curint's, cultura Shuar
22	Tambor mediano o tambora o caja, cultura Quichua
23	Mazo del tambor mediano
24	Tambor mediano redoblante, cultura Quichua

25	Tambor grande o bombo de Pujilí
26	Tambor grande o bombo de los Salasacas
27	Bombo de "banda de pueblo"
28	Tambor redoblante de la "banda mocha de Peñaherrera"
29	Bomba afro de Monopamba
30	Bomba afro de Carpuela
31	Diagrama de construcción según Mantle Hood

TRANSCRIPCIONES RÍTMICAS Y MUSICALES

Número	Nombre
1	Ritmo de la "caja ronca"
2	Ritmo de la "caja ronca"
3	Ritmos de "villancicos"
4	Ritmos de "sanjuanitos"
5	Transcripción: Nuestro Dios Niño
6	Transcripción de pandero
7	Transcripción de pandereta
8	Ritmo con el pulgar
9	Ritmo con la rodilla y los dedos
10	Ritmo con baquetas
11	Transcripción: Dulce Jesús Mío
12	Transcripción de los cununos
13	Transcripción: Torbellino
14	Ritmos: Bombo, tambor pequeño, bomba, tambor mediano, tamboril.

INDICE BIBLIOGRAFICO AL CAPITULO CUARTO

1. ACOSTA, José de: "Historia Natural y Moral de las Indias"; Ed. Nueva; México, 1591.
2. ARETZ, Isabel: "El Folclore Musical Argentino"; Ed. Ricordi Americana, Cuarta Edición; Buenos Aires, 1952.
3. ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Universitaria de Oriente; Cumaná-Venezuela, 1967.
4. AVILA, Francisco de: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Ed. Museo Nacional y el Instituto de Estudios Peruanos; Textos críticos N° 1; Lima-Perú, 1966.
5. BALFOUR, Henry: "The friction drum"; EN: Journal of Royal Anthropology Institute of Grain Britain and Ireland. Vol. XXXVII; London, 1907.
6. BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales"; Mundo Shuar. Sucúa-Ecuador; Ed. Centro de Documentación. Investigación-Cultura Shuar (Serie C, proceso de elaboración de artesanías, Shuar N° 7); imp. esp.; 1976.
7. BORREGAN, Alfonso: "Crónicas de la Conquista del Perú"; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Facultad de Estudios Hispanoamericanos; serie 7º, N° 3; Sevilla-España, 1948.
8. BORREGAN, Alfonso: "Crónica de la Conquista del Perú"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, serie 7º, N° 3, Vol. II; Madrid, 1947.
9. CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folclore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito-Ecuador, 1964.

10. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Apologética Historia"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Tomo III; Madrid, 1958.
11. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Historia de las Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Vol. II; Madrid, 1961.
12. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Apologética Historia"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Vol. II; Madrid, 1958.
13. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Apologética Historia"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. IV; Madrid, 1958.
14. CENSO DE LA GRAN COLOMBIA, 1825.
15. CEDULA Real de Aranjuez del 31 de mayo de 1789.
16. CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; Ed. Atlas; Vol. II, Tomo XXVI; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947.
17. CIEZA DE LEON, Pedro de: EN: Jacinto Jijón y Caamaño "Antropología Prehispánica del Ecuador"; Ed. La Prensa Católica; Quito, 1952.
18. CLOSSON, Herman: "Musicale"; París, 1930.
19. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Estudios Etnomusicales"; EN: "Student Musicologist at Minnesota"; Ed. University of Minnesota College of Liberal Arts; Departament of Music, Mineapolis, 1970-71; Vol. 4.
20. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Literatura Popular Afroecuatoriana"; Colección Pendoneros, N° 43; Ed. Galloca-pitán; Otavalo-Ecuador, 1980.
21. COBO, Bernabé: "Historia de las Indias; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1969.
22. CONSTITUCIONES SINODALES, EN: Archivo de la Catedral de Lima.
23. CORTAZAR, Raúl: "Los fenómenos folclóricos y su contexto humano y cultural"; EN: Folclore Americana, N° 18, 2ª época, (México-diciembre); México, 1974.
24. CURTIN, Phillips: "The Athlantics Slave Trade: A Sensus".
25. PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Sa-maniego: "El Quishiguar o el Arbol de Dios"; Serie Llac-ta, Vol. XXIII, Tomo I; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966.

26. CHLADNI, Florencio: EN: Tirso de Olozábal: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954.
 27. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: Ed. Talleres Tipográficos de la Editorial Espasa-Calpe; Madrid, 1970.
 28. DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II, Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947.
 29. EL NUEVO VIAJERO UNIVERSAL EN AMERICA: EN: "El Ecuador visto por los extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito, 1960.
 30. EXODO: "La Sagrada Biblia"; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968.
 31. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. V. Cap. XXII; Madrid, 1959.
 32. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas. Vol. I; Madrid, 1946.
 33. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Vol. III; Cap. III; Madrid, 1959.
 34. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Vol. IV; Madrid, 1959.
 35. FERRARIO, Julio: EN: "El Ecuador visto por los extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito, 1960.
- Ver pág. 313
36. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. I; Quito, 1969.
 37. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. II; Quito, 1970.
 38. GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Vol. IV; Ed. Atlas; Madrid, 1965.

39. GALLARDO MOSCOSO, Hernán: "Etnohistoria del tambor"; EN: Boletín Histórico del Estado Mayor Conjunto de las Fuerzas Armadas; N° 7; Quito, 1978.
40. GENESIS: "La Sagrada Biblia"; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968.
41. HASSAUREK, F.: "El Ecuador visto por los extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito, 1960.
42. HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; New York, 1971.
43. JEREZ, Francisco de: "Verdadera relación de la conquista del Perú y provincias del Cuzco"; Ed. Atlas; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Tomo XXVI; Madrid, 1947.
44. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador"; Ed. La Prensa Católica; Quito, 1952.
45. JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971.
46. JUECES: "La Sagrada Biblia"; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968.
47. KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; Ed. Peisa; Lima, 1973.
48. KERRET, René de: "Diario de viajes alrededor del mundo"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Viajeros franceses; Quito, 1959; original: 1852-1855.
49. LARRAYA, Juan: "Literatura del Antiguo Egipto: El libro de los muertos"; Universidad de Barcelona; Ed. Zarco; México, 1954.
50. LEWIS; EN: Martínez Furé: "Diálogo Imaginario sobre el Folclore"; artículo publicado en la "Gaceta de Cuba", N° 121; marzo, 1974.
51. LOCATELLE DE PERGAMO, Ana María: "La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas"; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981.
52. MARULANDA: Octavio: "Folclore y Cultura General"; Ed. Departamento de Cali; Cali-Colombia, 1973.
53. MARTINEZ FURE, Rogelio: "Diccionario de Sociología Marxista"; Colección 70; Ed. Grijalbo; México, s/f.
54. MARTINEZ FURE, Rogelio: "Diálogo imaginario sobre el folclore"; artículo publicado en "La Gaceta de Cuba", N°

- 121, marzo de 1974; La Habana-Cuba, 1974.
55. MENDIETA, Gerónimo de: "Historia Eclesiástica Indiana"; 1965; publicada por J. García Icazbelceta; México, 1970; Libro II, Cap. XXV.
 56. METRAUX, Alfred: "Base para una nueva definición práctica del indio"; EN: América Indígena, Vol. V. N° 2; México, 1945.
 57. MINGUET, Charles: "Alejandro de Humboldt"; Máspero; París, 1969.
 58. MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949.
 59. MORENO, Segundo Luis: "Cotacachi y su comarca"; Ed. Don Bosco; Quito, 1966.
 60. MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978.
 61. MAHILLON, Víctor: "Catálogo del Museo de Instrumentos del Conservatorio de Bruselas"; Canti, 1912; Vol. IV.
 62. NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y relaciones de jornada que hizo en La Florida con el Adelantado Pánfilo Narváez"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo XXII, Vol. I; Madrid, 1946.
 63. OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954.
 64. ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana-Cuba, 1955; Vol. V.
 65. OVIEDO Y BAÑOS, José de: "Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Tomo CVII, Vol. III; Madrid, 1965.
 66. PARRA TOVAR, Andrés y Jesús Pinzón Urrea; "Rítmica y Melódica del Folclore Chocoano"; Ed. Imprenta de la Universidad de Colombia; Bogotá, 1969.
 67. PELLIZARO, Siro M.; "Leyendas Shuar"; Ed. Don Bosco; Cuenca, s/f.
 68. PIÑA CHAN, Román: "Jaina"; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Ed. Litoarte; México, 1968.
 69. POLGAR, Steven: "Biculturation of Mesquakie Teenage Boys"; American Anthropologist; New Series, 1960.
 70. RECIO, Bernardo: "El Ecuador visto por los extranjeros"; Co-

- lección mínima ecuatoriana; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1750; reproducción 1959.
71. REPHANN, Richard: "Catálogo de la colección de instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978.
 72. RODRIGUEZ SANDOVAL, Leonidas: "Vida económica, social del indio de la sierra ecuatoriana"; Washington, 1949.
 73. SACHS, Curt: "The history of musical instruments"; New York, 1940; s/o/d.
 74. SACHS, Curt: EN: Fernando Ortiz: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana-Cuba, 1955; Tomo V.
 75. SALTOS, Augusto César: "En tierra de Bolívar: tradiciones, estampas y leyendas"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969.
 76. SAMUEL, I. de: "La Sagrada Biblia"; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968.
 77. SALMOS, (David): "La Sagrada Biblia"; Biblioteca de Autores Cristianos; Pontificia Universidad de Salamanca; Ed. Católica; Madrid, 1968.
 78. SURET-CANALE, Jean: "Afrique Noise"; Ed. Maspero; Madrid, 1969.
 79. SEARS, Francis W. y Mark W. Zemansky: "Física General"; versión en castellano de Albino Yusta Almarza; Ed. Aguilar; Madrid, 1977.
 80. STEVENSON, W. O.: "El Ecuador visto por los extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito, 1960.
 81. TENORIO CUERO, Orlando: "Incertidumbre en el origen de la marimba"; Periódico de la Casa de la Cultura, Núcleo de Esmeraldas; Esmeraldas, 1977.
 82. GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo II; Madrid, 1963.
 83. GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. III; Madrid, 1960.
 84. GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas;

Tomo CXXXIII, Cap. V; Madrid, 1963.

85. GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. IV; Madrid, 1965.
86. VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946.
87. VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1946; Vol. I.
88. VELASCO, Padre Juan de: "Historia Moderna del Reyno de Quito y Crónica de la provincia de la Compañía de Jesús del mismo Reyno"; Tomo I; 1550-1685; Vol. IX; publicación dirigida por Raúl Reyes y Reyes, presidente del Instituto Ecuatoriano de Estudios del Amazonas y director de la Sección de Historia; Quito, 1940.
89. WHITTEN, Norman y Nina Friedemann; "La Cultura Negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de adaptación étnica"; Instituto Colombiano de Antropología; Bogotá, 1974.
90. ZARATE, Agustín de: "Historia y Descubrimiento de la Conquista de la provincia del Perú y de las guerras y casos señalados en ella"; EN: Biblioteca de Autores Españoles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid, 1947.
91. ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música de la Cultura Guanagala"; Publicaciones Arqueológicas; Ed. Cromos y Segura; Guayaquil-Ecuador, s/f.

CAPITULO QUINTO

3. CORDONOFONOS

Una o más cuerdas estiradas entre puntos fijos, se pone en vibración y producen el sonido. Son cordófonos simples cuando el resonador puede separarse del portacuerdas; y, cordófonos compuestos cuando la caja de resonancia es inseparable del mástil portacuerdas. Las cuerdas vibran por punteo, fricción, golpe, etc. (Carlos Vega: "Los Instrumentos Musicales", 1946: 147).

3.0. CORDOFONOS SIMPLES Y COMPUESTOS

3.0.1. HISTORIA

"El arco musical, nos dice Jacques Chailley, tiene una existencia de 40.000 años y es la edad que los arqueólogos atribuyen a un fresco de la cueva de L'Ariege y es el testimonio más antiguo que posee la historia musical"¹. Wundt cree que de arco agresivo pasó a ser un instrumento melódico. "Es un hecho notable, añade, que la música, la más subjetiva de

1 CHAILLEY, Jacques: "40.000 años de Música"; Primera edición, 1970; pág. 5.

las artes empezara con los instrumentos de cuerda que son los más efectivos en provocar subjetivos estados de ánimo, en los que permanece subjetivo el goce que obtiene el ejecutante”². “La cuerda de arco se convierte en la cuerda de un instrumento musical.

Sus tonos, sin embargo, no puede oírlos claramente sino el que lo toca. Toma un extremo del arco entre sus dientes y pone en vibración la cuerda con su dedo o con una uña de madera. La resonancia de los huesos de su cabeza producen un sonido cuyo tono puede variar cogiendo la cuerda por el centro o por algún otro punto, poniendo así en vibración sólo una parte de la cuerda; pero, prácticamente, ningún sonido es audible en el ambiente externo. Por otra parte, el sonido produce un efecto muy fuerte sobre el ejecutante, siendo poderosamente transmitido a través de los dientes a las partes firmes del cráneo y alcanzando los nervios auditivos a través de un directo conducto óseo. Sin duda alguna, anota Wundt, lo que condujo al hombre primitivo a la invención de la cítara fue el sonido que oía en su continua experiencia de la guerra o de la caza cuando aplicaba una flecha a su arco. Sin duda, igualmente, fue el zumbido de su flecha, o quizá, el del pájaro volando, que la flecha imita, lo que lo condujo a reproducir dicho ruido de una manera similar”³.

Esta opinión es la más lógica y la más seguida. Se cree que los cordófonos surgen cuando el hombre primitivo reconoce las vibraciones que produce la cuerda tensa de su arco de cacería o de su arco guerrero. Al soltar o disparar la flecha, las vibraciones mínimas se hacen presentes en el órgano auditivo del hombre cazador o guerrero. En ese mismo instante en que se dio cuenta de las vibraciones sonoras musicales surgió el arco musical. Sin embargo, Montandon, halla el origen de los cordófonos en el “arco idiocorde”, formado de

2 WUNDT, W.: “Elements of Folk Psychology”; Londres, 1926; pág. 28.

3 WUNDT, W.: “Elements of Folk Psychology”; Londres, 1926; pág. 29.

un bambú de cuya corteza se separa una cuerda o una fibra que pulsándola se puede hacer sonora, es decir, asiéndola y apartándola tanto como su elasticidad permita de la línea de inercia, y soltándola de repente para que vuelva, vibrando, a su posición de quietud.

Thurnwald cree que "la trompeta cazadora hecha con su tallo comado significa el descubrimiento de la elasticidad de la madera y ella precedió a la invención del arco como arma y más tarde, a la del arco musical"⁴.

E. M. Von Hornbostel piensa que "los hombres primitivos no conocieron ni los más simples instrumentos de cuerda"⁵. Este dato no se puede admitir. Los últimos descubrimientos arqueológicos refuerzan la existencia de los instrumentos de cuerda primitivos, como el arco musical encontrado en la cueva de L'Ariege. Este dato suministrado por los arqueólogos se remonta a los 40.000 años de música, o sea a la era del paleolítico. Además, creemos y estamos convencidos de la trayectoria de constantes en los hechos culturales. Esta constante se ha mantenido a través de la tradición y de su vigencia en las culturas primitivas, en las tribus y en las federaciones tribales hasta nuestros días. Este dato hecho vigencia lo hemos podido constatar en las culturas Shuar y/o Ashuar, como más adelante probaremos.

Segundo Luis Moreno en su libro "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador" suministra algunos datos sobre este instrumento. Sin embargo, es de lamentar que no haya diagramado el instrumento y documentado el dato con una fotografía para que este venga reforzado con la información. El nos dice: "En el Ecuador no he hallado hasta hoy instrumento autóctono de cuerdas, aparte de uno sumamente primitivo en la provincia de Imbabura, que bien pudo ser considerado como yo lo dije —el germen de la primera arpa que

4 THURNWALD, Richard: "Economics In Primitiva Communities"; Oxford, 1932; pág. 298.

5 HORNBOSTEL, E. M. Von: "The Ethnology of African Sound Instruments"; Londres, 1933; Vol. VI, N° 2, pág. 134.

conoció el mundo del arte: el *Arpa de arco*, que en su principio no era otra cosa que una varilla de madera flexible que se mantenía arqueada por medio de una cuerda tensa de fibra, asegurada a los extremos de la varilla, como estaba el arco que conocí en Imbabura, que los indios denominábanlo PA-RUNTSI: para ponerlo en *función de arte* lo tomaban con una mano y lo apoyaban a los dientes de la mandíbula inferior y tañían la cuerda con los dedos de la otra mano, al mismo tiempo que abrían y cerraban la boca y acomodaban los labios de la manera más adecuada a producir la nota requerida, valiéndose de la cavidad bucal como de caja de resonancia. En esta forma tocaban los indios, sus sanjuanitos y yaravíes. Habían indios más diestros que con el dedo meñique de una mano iban modificando la extensión de la cuerda que la tañían con los otros dedos y entonces la boca no hacía más papel que el de caja resonadora”⁶. Este dato también se lo encuentra en: MORENO, Segundo Luis: “Historia de la Música en el Ecuador”. Ed. CCE. Quito, 1972; pág. 85; y, de CARVALHO-NETO, Paolo: “Diccionario del Folklore Ecuatoriano”; Ed. CCE; Quito, 1964; págs.: 332-339.

En un fascículo de difusión cultural Shuar sobre instrumentos musicales, César Bianchi trae una nota de muy poca importancia sobre el arco musical de la cultura Shuar. Ella dice: “Tumank' o también Tsayantur; se trata de un carrizo templado con tripas de kuji”. Se toca teniendo en la boca una extremidad para modular el sonido de los labios, con la mano se va tocando la cuerda”⁷.

6 MORENO, Segundo Luis: “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador”; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito. 1949; págs.: 37-38.

I TUMANK o TSAYANTUR: “Arco musical monoheterocorde de la zona geocultural SHUAR y/o ASHUAR, Oriente Ecuatoriano”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkloricos, OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.

II KUJI: “Mono nocturno, come cogollo de palma o de otros árboles. Es animal comestible”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkloricos. OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, 1975.

7 BIANCHI, César: “Instrumentos Musicales”. Mundo Shuar. Sucúa, Ecuador. Ed. Centro de Documentación. Investigación Cultural Shuar (Serie C. Proceso de Elaboración de Artesanías Shuar, N° 7), Imp. Esp. 1976; pág. 32.

Es inadmisibles que, de parte de algunos etnomusicólogos, se niegue la existencia del arco musical en América; y, ¿qué decir de nuestro país? Hemos revisado las fuentes de "Cronistas y Viajeros del Ecuador", y ninguno de ellos ofrece un dato sobre este instrumento. No obstante, queremos probar que en América, por medio de su tradición y vigencia, existió el arco musical independientemente a la llegada de los africanos a América. No dudamos que, en algunas zonas, los africanos fueron portadores de este instrumento. Al respecto, Fernando Ortiz, en "Los instrumentos de la música afrocubana", habla extensamente sobre el arco musical.⁸

Creemos además, que nada ha cambiado en la cultura Shuar, desde los primeros instantes de penetración hasta nuestros días. Por esta cultura han pasado conquistadores, misioneros y colonos. En 1534, Díaz de Pineda; en 1540, Rodrigo Núñez de Bonilla; en 1541, Pedro Vergara; en 1549, Pedro de Benavente; en 1557, Juan Salinas de Loyola. Más tarde, en 1685, Mauricio Vaca de la Vega y el Padre Juan Lorenzo Lucero. Este último nos habla del rito de reducción de la Tsantzza^{III}, ⁹. En los años subsiguientes se hicieron unos cuantos intentos de penetración, sin lograr ningún resultado.

A los franciscanos, después de la expulsión de los jesuitas, les toca el gobierno y fundan las misiones orientales entre los años 1768 a 1800.

En el Ecuador, los misioneros se reparten la zona oriental entre jesuitas, salesianos, franciscanos y dominicos, por un decreto de 1888.

El decreto del Congreso de la República del 7 de agosto de 1888, dice así:

8 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana". Vol. V, Editores Cárdenas y CIA., La Habana, 1955; págs.: 1-23.

III TSANTZA: "Fiesta guerrera. El alma del enemigo muere al ser cortada la cabeza. El guerrero ayuna. La cabeza es disecada por un proceso de cocción. La Tsantzta la ponen en medio de la casa. Bailan, toman". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

9 MORONI, Pablo S.I.: "Noticias auténticas del famoso río Marañón y Misión Apostólica de la Compañía de Jesús de la Providencia de Quito en los dilatados bosques de dicho río, 1738"; pág. 373.

“Art. 1º.— El Poder Ejecutivo pedirá a la Santa Sede se digne erigir cuatro Vicarios en el territorio oriental de la República, que serán: 1º el de Napo; 2º el de Macas y Canelos; 3º el de Gualaquiza; y, 4º el de Zamora; implorando que los dos primeros sigan a cargo de la Compañía de Jesús y de la Orden de Predicadores, respectivamente; que el 3º sea entregado a los sacerdotes de la Sociedad Salesiana o a otro Instituto Religioso, y el 4º a los Misioneros Franciscanos.

Siguen seis artículos más y firman los presidentes de las dos cámaras: Agustín Guerrero y Remigio Crespo Toral, con sus respectivos secretarios: Manuel María Pólit y José Banderas”¹⁰. León XIII accede a tal petición.

A Zamora, los franciscanos hacen su primera entrada en 1888 después de este Decreto; y, en 1897 abandonan la misión. Sin embargo, realizan algunos intentos de reingreso en diferentes oportunidades. En 1892 entran: Antonio Larrea, Francisco Solano y Antonio González; en 1902, Antonio Argelich y Toribio López; en 1920, Antonio Isasi y Daniel de Santiago; en 1921, Antonio González y sus compañeros; en 1922, Antonio Isasi, Julián Bermúdez, Nicolás Pazmiño y otros; y, en 1923, se nombró al primer Administrador Apostólico en la persona del Padre Isasi; siguen después Juan González, en 1933-1940; Pedro P. Oñate, en 1941-1949; Manuel Moncayo, en 1949-1959; Fernando Pozo, interino, 1959-1964; y, Monseñor Mosquera, 1964-1980 hasta el momento¹¹. En todas estas incursiones, hasta su establecimiento definitivo, existen datos sobre la cultura Shuar. Muchos de los escritos se encuentran inéditos y otros datos han sido publicados en revistas de poca divulgación.

La constante de la cultura Shuar ha permanecido inalterable. Esto lo han comprobado el Padre Isasi en 1920 y en el mismo año, el Hno. Nicolás Pazmiño. Nosotros, por otro lado, hemos podido comprobar la vigencia de esta cultura a través

10 Decreto del Congreso de la República del Ecuador, sesión del Senado del 7 de agosto de 1888.

11 MORADILLO, Fr. Santiago: “El Vicariato de Zamora”; Ed. CCL., 1966; págs.: 3-125.

de nuestros informantes, los cuales pasan de 100 años.

Los informantes: Luis Tsukanká, Dr. José Taisha, hijo del capitán Taisha, los Tendestz, los Nanchi, los Jitzman, los Ayuy y otros conocieron a los misioneros, los cuales comprueban la constante y nosotros constatamos la tradición y su vigencia.

Luis Tsukanká tocó y construyó al arco musical Tumank para nuestro estudio. Este nos decía que "el arco musical siempre ha existido entre ellos" y que Etsa lo construyó^{IV}. Los misioneros lo vieron y probablemente los conquistadores y colonos.

Los Shuar, distinguen el Anent^V y el Nampert^{VI}. Estas canciones son alegóricas y cortas por su duración. Son cantadas, acompañadas, o simplemente, tocadas por algunos de sus instrumentos, en nuestro caso por el Tumank.

No sin razón admite Izikowitz que, el simple arco musical, entre los indios de América, antes de la llegada de Colón, ya existía entre ellos. LORD RAGLAN, refiriéndose a las civilizaciones precolombinas de América, dice: "Así como no conocieron la rueda, la porcelana y el arado, tampoco tuvieron instrumentos de cuerda y arco"¹². Esta afirmación nos parece apresurada y a priori. Lo primero no excluye lo segundo.

En El Salvador se conoció el arco musical y le llamaron "GUIJOMPO" y "CARAMBA". En los llanos orientales colombianos se toca aún la "TIMBIRIMBA"¹³ de origen africano por su vocablo.

IV TSUKANKA, Luis: Datos Cfr. Ficha N° 1. Datos técnicos del Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos.

V ANENT: "Canción corta. Habla de amor, fidelidad. Usan los enamorados y, también, los shamanes para ponerse en comunicación con los seres supraterrénos". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

VI NAMPERT: "Canción corta y alegórica. Hablan de animales, plantas y personifican a la persona amada en ellos. Propio de los enamorados. Usan, también, los shamanes". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

12 RAGLAN, Lord: "How Come Civilisations"; Londres, 1939; págs.: 25-55.

13 PERDOMO ESCOBAR, José I.: "Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana"; en Boletín "Am. de Música"; Bogotá, 1938; pág. 400.

Isabel Aretz de Ramón y Rivera, en su libro "Instrumentos Musicales de Venezuela", explica que probablemente es precolombino y existe entre los motilones, los guajiros, los chakés y maquiritaires¹⁴. Nos habla además sobre su técnica de construcción y ejecución así como también sobre la constante del instrumento.

Se conoció en Perú, según datos proporcionados por Fernando Romero: "Stevenson nos da el único dato sobre el violín africano entre los pueblos negros del Perú"¹⁵. En 1864, un inglés encontró un arco musical en Santiago de Cuba. Dice que "Es un arpa compuesta de un bambú arqueado con una cuerda única y tirante"¹⁶. Entre los negros de Africa y sus descendientes en América, los arcos musicales han sido comunes. Existe este instrumento en las Antillas, Colombia, Brasil y en muchos grupos de descendencia africana, en los diferentes lugares de América.

Sin embargo, en nuestras investigaciones en la costa ecuatoriana no hemos encontrado el arco musical de origen afro. Creemos que esa tradición por los medios de aculturación, ha perdido la constante.

Sin descartar la invención del arco musical africano y como área de dispersión en los descendientes de éstos en América; creemos que América también tuvo su propio arco musical. No podemos atribuir la exclusividad al pueblo africano ya que al concederle, estaríamos cometiendo tamaña injusticia con América y, por ende, con las grandes culturas, con las tribus y con las confederaciones tribales acerca de la capacidad de creación de instrumentos musicales, como en este caso, el arco musical. Ecuador lo tuvo y lo tiene el arco musical llamado TUMANK o TSAYANTUR, en la cultura

14 ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela". Venezuela; Ed. Universidad de Oriente, 1967; págs.: 109-111.

15 ROMERO, Fernando: "Instrumentos Musicales de la Costa-Zamba"; en: "Turismos"; Lima, 1939. Año XIV, N° 137; pág. 27.

16 GOODMAN, Walter: "The Pearl of the Antillas". Londres, 1867; pág. 138.

Shuar y/o Ashuar por su vigencia y tradición^{VII}; y, si damos crédito a la información que nos suministra Segundo Luis Moreno, Imbabura, tuvo el suyo propio llamado PARUNTSI.

Siro Pellizzaro¹⁷, hombre entregado al estudio de la Cultura Shuar, en su folleto: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar", reafirma la constante del arco musical TUMANK en las regiones orientales ecuatorianas. El Padre Isasi, siendo Administrador Apostólico, en 1923 encontró el arco musical Tumank. Oñate en 1941 con Antonio Fernández encontraron el Tumank en la provincia de Zamora, Fray Nicolás Pazmiño y todos los misioneros que pasaron por la región oriental presenciaron la ejecución del Tumank. En las provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza, zona cultural Shuar, se encuentra vigente la constante del arco musical Tumank, así lo comprobamos en 1965, cuando entramos a la provincia de Zamora Chinchipe y recorrimos Yanzatza, Kurint's o Curikaka, Gembuentza, el Condorazo y otras subculturas del Oriente ecuatoriano. En 1975, mediante un Convenio entre la OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE, recorrimos las tres provincias y llegamos a la frontera con el Perú; en todas las zonas investigadas de la zona geocultural Shuar y Ashuar se pudo comprobar la constante y la vigencia del arco musical "Tumank" socializado, funcional, hasta nuestros días. Esto determina la existencia de este instrumento, pese a las incursiones de conquista que se dan hasta la actualidad.

3.0.2. HISTORIA Y PERSISTENCIAS

El violín es un cordófono compuesto de frotación y de arco. Es posterior a los laúdes. Nació en el siglo XVI paralelamente a las violas de gamba, cuyo primer ejemplar era la

VII SHUAR y/o ASHUAR: "Zona geocultural del Oriente ecuatoriano. Se encuentran federados. Es un micro grupo de la nación ecuatoriana". "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos". OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

17 PELLIZZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar". Federación de Centros Shuar, junio 1973; pág. 47.

actual viola y se la denominó "viola de braccio" por su posición de ejecución en contraposición a las "violas de gamba", las cuales se apoyaban sobre las rodillas.

La escuela constructora nació en Cremona y ésta desapareció por las de Brescia. En el siglo XVII tuvo un privilegio duradero dentro de la música.

El violín llegó a América y por ende al Ecuador por intermedio de los conquistadores, misioneros y colonizadores europeos.

En Quito, 1555¹⁸, en que fundan los franciscanos el primer colegio llamado "San Andrés"¹⁹, se enseñaba, en un principio, "a leer, a escribir y algunos artes y oficios mecánicos: la música, sobre todo, fue enseñada por los frailes, para hacer con pompa y solemnidad las funciones del culto divino"²⁰. Posteriormente, "se añadió la gramática latina y el ejercicio esmerado de la lengua quichua". En este colegio se educaban: "los hijos de los caciques y de los indios nobles, como también los niños pobres españoles"²¹.

Entre las artes se contaba: pintura, escultura —tallado— y música. Por música se entendía la enseñanza de solfeo, órgano, arpa, violín y otros.

González Suárez, en su *Historia General del Ecuador* nos dice: "Los indios, en tiempo de su gentilidad, acostumbraban celebrar con mucha pompa y solemnidad las fiestas de sus ídolos: fue muy conveniente celebrar, asimismo, con grande aparato las festividades del culto católico. Los indios eran un pueblo de niños y había necesidad de hablarles a la imaginación: para esto servía la música de varios instrumentos de soplo y de cuerda y las melodías del canto sagrado"²².

18 Archivos de documentos inéditos, San Francisco, Quito.

19 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1970. Tomo II, Cap. III; pág. 330.

20 GONZALEZ SUAREZ, Federico: *Idem* (19); pág. 300.

21 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1970. Tomo II, Cap. III, pág. 331.

22 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1970; Tomo II, Cap. III, pág. 332.

Antes de la fundación del colegio San Andrés de Padres Franciscanos, 1550, el Primer Obispo de Quito, don Ganci Díaz Arias, trajo músicos españoles a la Catedral para que enseñaran violín, flauta, oboe, órgano, etc., a algunos indígenas para el servicio del coro. Respecto a esto, González Suárez relata: "El Primer Obispo de Quito fue muy esmerado en las cosas pertinentes al culto divino y procuró celebrar las funciones religiosas con cuanta magnificencia era posible en aquellos tiempos: gustaba mucho de que los divinos oficios se hicieran con buena música, y tanto empeño tuvo en tenerla buena, que en su tiempo, la de la Catedral de Quito era una de las mejores que había en las iglesias del Perú²³.

Con esta iniciativa, las demás comunidades siguieron el ejemplo. Los jesuitas, nos cuenta el P. José Chantre y Herrera, desplegaron una labor musical en las misiones del Maraón²⁴. En el siglo XVIII, el P. Iriarte llevó arpas y violines a las misiones para acompañar el canto del culto religioso.

No es nuestro interés hacer historia de la música y organología de los instrumentos nobles en el Ecuador, pero sí nos preocupa: el origen, procedencia y dispersión de cada uno de ellos. Estos, por el proceso de folclorización y dinamización, han llegado al alma del pueblo mestizo, macro grupo hispano-hablante; del indígena, macro grupo-quichua-hablante; federación tribal, cultura shuar; y, de algunos micro grupos que conforman la nacionalidad ecuatoriana. Este instrumento y otros han utilizado en sus ritos religiosos y/o festivos después de la dominación española, dando lugar a un sincretismo religioso-cultural.

El violín ha sido utilizado a lo largo y ancho del Ecuador por los macro grupos mestizo-hispano-hablante e indígena quichua-hablante en sus ritos funerarios y festivos. Fue, además, de enorme satisfacción encontrarlo en las fiestas de San

23 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969, Tomo I, Cap. XI; pág. 1256.

24 CHANTRE y HERRERA, José: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Maraón Español". Madrid-España; pág. 220.

Juan, formando un grupo muy singular: violín y arpa, en el cantón Cotacachi, parroquia de Imantag^{VIII}.

Con estos antecedentes históricos y con nuestras comprobaciones de vigencia, no queda otra alternativa que afirmar y ratificar el origen de este instrumento: fue traído por los misioneros y por los conquistadores europeos. Los misioneros enseñaron a los mestizos y éstos captaron y adoptaron a sus técnicas de construcción, ejecución y sistemas musicales; y, además, utilizaron en sus ritos y festividades locales.

Con la intromisión de este instrumento, el grupo indígena, debió haber sufrido un profundo choque cultural. Ellos, poseedores del arco musical, creían que el placer estético era personal, individual, se torna colectivo y social. Sin embargo, lo reconocieron por sus mayores posibilidades sonoras, lo adoptaron y lo hicieron suyo.

3.0.3. GUITARRA, REQUINTO Y BANDOLIN

La “guitarra” es un cordófono, compuesto de laúdes, de mango, de cuello y de caja o guitarra de cuello. Se compone de una caja de madera, con un oído circular en el centro de la tapa armónica, un mástil o brazo con trastes, seis clavijas en el clavijero. Se pulsa con los dedos de la mano derecha o con una vitela o uñero y con los dedos de la izquierda se pisan las cuerdas. El material de la guitarra es madera de cedro, pino u otras.

El “requinto” es un cordófono, compuesto de laúdes, de mango, de cuello y de caja o guitarra de cuello. Es semejante a la guitarra. Se compone de una caja de madera, con un oído circular en el centro de la tapa armónica, un mástil o brazo con trastes, seis clavijas en el clavijero. Se pulsa con los dedos de la mano derecha mediante una vitela o uñero. El material del requinto es madera de cedro, nogal, pino y otros materiales adicionales para su terminación.

VIII Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE. 29 de junio de 1975. Comprobación de datos: IOA, 29 de junio de 1976 y 1977.

El "bandolín" es un cordófono, compuesto de laúdes, de mango, de cuello y de caja o guitarra de cuello. Su tamaño es menor que el requinto y es semejante en su estructura a la guitarra. Se compone de una caja de madera, con un oído circular en el centro de la tapa armónica, un mástil o brazo con trastes, quince clavijas en el clavijero, repartidas en cinco órdenes de tres cada una.

El colorido sonoro de cada uno de estos instrumentos difiere por su tamaño y extensión de las cuerdas, como también por el grosor de las mismas.

Los poseedores de estos instrumentos son los macro grupo mestizo-hispano-hablante y el quichua hablante. Estos instrumentos forman un solo conjunto armónico y melódico, que han originado las ya famosas "estudiantinas" que en casi todas las capitales de provincias y aun en los pueblos más pequeños han dinamizado y socializado estos instrumentos formando grupos orquestales, a los cuales se han añadido las maracas, el triángulo y en alguna ocasión el bajo, flauta y violín. En la provincia de Imbabura, desde tiempos muy antiguos, han sido conocidas las estudiantinas tanto para las fiestas sociales como religiosas.

Los "sumerios" conocieron hacia fines de la edad de piedra, el arpa de cinco y seis cuerdas y posiblemente los laúdes. A ellos se atribuye la estrecha relación existente entre la teoría de los números astronómico-astrológicos y la musical, cuya concepción cosmológica determinó por mucho tiempo el concepto científico del mundo. Con la llegada de los "caldeos", hacia mediados del segundo milenio a. d. C., se encuentran otras pruebas de un importante cultivo de la música. Los herederos de esta cultura musical, en fin, fueron los "persas" en cuyos monumentos plásticos se puede notar una extraordinaria riqueza del instrumental. Pero donde se difundieron las más diversas influencias de aquellas culturas fue en "Egipto". De los relieves de la época de esplendor del Segundo Imperio se puede deducir un predominio de arpas, flautas traveseras, mientras que más tarde, evidentemente después de la conquista de Siria por los faraones de la dinas-

tía XVIII y XIX, aparecen los *laúdes*, oboes y tambores. La música egipcia se hallaba esencialmente al servicio del culto a los muertos y a los dioses.

El origen de la guitarra, entre otros documentos, se adjudica a los Caldeos por influencia de su prístino origen; de aquí pasó a Persia y Arabia y luego se difundió por toda Europa, estableciéndose en España bajo la dominación Árabe; también existe la creencia de que la guitarra, *laúdes*, fue creada por los Asirios y Griegos por influencia de la cítara romana; sin embargo, este problema no se encuentra tan dilucidado por las variadas adjudicaciones en su creación. En el siglo XV a. d. C., se encontró en un mural en la sepultura de Tebas a unas tocadoras de oboe, *laúd* y arpa. Este dato nos hace pensar que ya en ese tiempo existía el instrumento de nuestro interés.

Los fenómenos culturales tienen su origen y por el proceso de socialización y dinamización, de individuales que son, van adaptándose y reinterpretándose por la sociedad, dejando de ser personales para convertirse en patrimonio colectivo; por consiguiente, es producto de un proceso histórico, formativo y transformador. El hecho es asimilado colectivamente y llega a popularizarse, readaptado por el grupo que lo hace suyo, el cual lo incorpora con sus propias características o van innovándose de acuerdo a su medio ambiente y a sus necesidades, como el caso de los instrumentos de cuerda que estamos tratando. Al creador se desconoce y al partador se lo identifica mediante documentos u oralmente.

Si bien es cierto que las grandes culturas conocieron estos instrumentos, como: los "sumerios", "caldeos", "persas", "egipcios", "árabes", etc., este proceso se debe a la difusión de los fenómenos culturales, pues si una cultura puede pasar a otra región como resultado de la migración de sus portadores, un grupo étnico no adopta prácticamente nunca la cultura de otro sin introducir en ella profundos cambios y sin haber sometido a selección sus características principales. La captación de un elemento de cultura depende no sólo de su utilidad para quienes lo aceptan, sino más aún

de que pueda o no integrarse dentro de la cultura que lo recibe. La adopción de instrumentos y técnicas más perfectos y de ideas complejas presupone un nivel socio-cultural elevado en el grupo que los adopta. Este proceso de difusión debió darse en cada una de las grandes culturas hasta llegar a las nuestras, las cuales, después de un largo período de adaptación lo hicieron suyo y se adjudicaron como propio. Este aspecto lo probaremos en el transcurso del presente trabajo.

La selección negativa, es decir, la no adopción de ciertos elementos culturales, puede deberse a su incompatibilidad con costumbres firmemente arraigadas de "derecho consuetudinario", con la estructura social existente o con las creencias y prácticas religiosas. El simple hábito y el apego al modo tradicional de hacer las cosas pueden constituir una fuerte barrera contra las innovaciones. Sin embargo, en muchos casos no resulta fácil descubrir por qué una cosa se adopta y otra no. En ocasiones "los elementos culturales se difunden de manera irregular e imprevisible"²⁵.

Cuantos más sean los elementos que un pueblo haya aceptado de otro, tanto más difícil será que acepte otros. Elementos que al principio fueron rechazados pueden ser adoptados, porque ya no son incompatibles con los de la cultura que los recibe, al haber sido ésta modificada. Muchas veces, la difusión de un solo elemento cultural puede tener profundas consecuencias.

Los elementos tomados de otra cultura suelen sufrir algún cambio o adaptación. Basta recordar las innumerables variaciones que se observan de unas culturas a otras en las diferentes técnicas de construcción o de ejecución.

La clase de elementos que pasan de un pueblo a otro depende en gran manera de los agentes de difusión, tanto de los trasmisores como de los receptores. Se adoptarán diferentes cosas según se trate de los agentes de difusión: curanderos, artesanos, músicos y todos los demás que contemplan la "tradición oral".

La difusión puede ser también el resultado de una acción deliberadamente emprendida por el donante. Tal es el caso, por ejemplo, de los misioneros de cualquier religión y de los fundadores y promotores de cultos y movimientos nativistas.

Los conquistadores, en nuestro caso, y las potencias coloniales promovieron, y aun impusieron, la adopción de sus leyes, costumbres y técnicas. Con todo, inclusive en esos casos la difusión fue a menudo recíproca. Si los conquistadores eran relativamente pocos en número y si la cultura de los conquistados era superior a la de aquellos, la corriente de difusión se invertía: los conquistadores eran asimilados por los conquistados, perdiendo su propia lengua e incluso su identidad étnica, como les ocurrió a los longobardos en Italia. Este problema no sucedió en América, ya que los conquistadores eran numerosos y en el transcurso del tiempo impusieron sus leyes, costumbres, tradiciones, etc., dándose un sincretismo cultural y una adaptación de ciertos valores culturales extraños que más tarde fueron adaptados y readaptados según el medio ecológico en que fueron transplantados. De aquí surge un interrogante ¿cuáles y en qué medida fueron insertados estos valores dentro de la cultura quichua-hablante? El problema es histórico y de proceso de adaptación a las nuevas normas de costumbre y de derecho consuetudinario.

La difusión ha desempeñado siempre una función catalizadora en el desarrollo socio-cultural. "El desarrollo relativamente rápido de la cultura humana se ha debido a la habilidad de todas las sociedades para tomar elementos de otras culturas e incorporarlos a la suya propia"²⁶. Estos mismos criterios sostienen distinguidos folclorólogos (Lara, 1978; págs.: 21-48 y Martínez Furé, 1974: págs.: 1-22).

La difusión de los bienes culturales llegó al Ecuador mediante los conquistadores, misioneros y doctrineros. A este

26 LINTON, Ralph; "The study of man: an introduction", New York: Appleton, 1936, pág. 324.

respecto Bernal Díaz del Castillo en su "Conquista de Nueva España", refiere: "y pasó un Porras, muy bermejo y gran cantor, murió en poder de indios; e pasó un Ortiz, *gran tañedor de vigüela*²⁷, y enseñaba a danzar, y vino un su compañero que se decía Bartolomé García, fue minero en la Isla de Cuba; este Ortiz y el Bartolomé García pasaron el mejor caballo de todos los que pasaron en nuestra compañía, el cual caballo les tomó Cortés o se lo pagó, murieron entrambos compañeros en poder de indios"²⁸.

El dato traído por Bernal Díaz del Castillo es de gran significación. La obra "Conquista de Nueva España" permaneció inédita casi un siglo; fue terminada en dos tomos en 1552 y publicada en 1632. En el volumen II, pág. 306 de reedición; en la Colección de Autores Españoles; Madrid, 1947, se encuentra: "Ortiz gran tañedor de vigüela". La vigüela o vihuela es sinónimo de guitarra. Si la obra fue escrita en 1552 debemos entender que este instrumento ya se encontraba en uso aquí en América y por ende en el Ecuador. La difusión de la guitarra llamada vihuela o vigüela es de España a América; además, el dato de la constancia, uso y función de este instrumento es anterior a la fundación de la "Escuela San Andrés" fundada por Francisco Morales en 1555²⁹.

En este colegio, afirma el P. Diego de Córdova Salinas, "enseñaban los religiosos a los indios no sólo la doctrina cristiana, sino también a leer y escribir, y los oficios necesarios en una República, albañiles, carpinteros, sastres, herreros, zapateros, pintores, *cantores, tañedores* y demás oficios... También cuidaban los religiosos en este colegio de los hijos de los españoles enseñándoles a leer, escribir, la gramá-

27 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; Publicado en 1852; Madrid, España. Reeditado en "Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II, pág. 306.

28 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA; Décima novena edición; Madrid, 1970: *VIGUELA*: Del m.or. que viola., Guitarra y la persona que toca este instrumento. En nuestro medio se escribe vihuela con g en lugar de la h.

29 COMPTE, Francisco María: "Varones Ilustres"; Ed. Imprenta del Clero; Quito, 1885; Vol. I, pág. 29.

tica y todas buenas costumbres”³⁰.

La guitarra, según el dato de Córdova Salinas, podemos colegir que este instrumento fue introducido a España por los árabes y desde allí, como queda expresado líneas arriba, se difundió a toda Europa. La forma de su caja de resonancia es característica, y su número de cuerdas en un comienzo fue de cuatro. En 1570, Vicente Espinel, maestro de capilla, le añadió la quinta orden y luego se aumentaron las cuerdas hasta seis.

En los instrumentos citados por el Arcipreste de Hita se encuentran dos tipos de guitarra de cuatro cuerdas: “la guitarra morisca” y la guitarra “latina o ladina”. El cuatro, instrumento venezolano, suponemos era la guitarra latina, de cuatro cuerdas, cuyo uso era relegado al “pueblo bajo” se tañía rasgueando, según lo afirma Felipe Pedrel en su obra: “Emporio Científico Histórico de Organografía Musical Antigua Española”, publicada en Barcelona, España, en 1901. Podemos suponer que la amplia difusión de la guitarra de cuatro cuerdas se radicó, por el proceso de dinamización, en Venezuela.

La guitarra y otros instrumentos con caja de resonancia tipo guitarra, los cuales suponemos son formas arcaicas de la misma, tales como el cinco “requinto”, el cinco y medio, el seis y el tiple, se encuentran en uso en algunas regiones de Venezuela, como hemos podido observar en nuestras investigaciones en los estados de Lara, Anzoátegui y en los llanos venezolanos.

Otros instrumentos de cuerda provienen del laúd, cuyo primitivo centro de fabricación fue el Irán, desde donde se difundió en varias direcciones. Aparecen en el Cercano Oriente Islámico y es denominado con su clásico nombre árabe: “’ud o al-’ud”. Este dato pudimos comprobar en la ciudad de Tashkent. El laúd de mango largo también fue un instrumento muy importante en Egipto y aparece representado en pinturas murales de la época faraónica, como lo anotamos ya.

30 CORDOVA SALINAS, Diego de: En “Varones Ilustres”, Op. Cit., págs.: 31-32.

Instrumentos de tipo laúd de mango corto, aparecen representados en miniaturas españolas de los siglos X y XI. Desde allí se difundió a otras regiones de Europa y posteriormente a América. Según Sachs, fue en Andalucía que se cambió la forma de la caja de resonancia y se cortó el mango.

El número original de cuerdas del instrumento era cuatro. Simbolizaban los cuatro elementos, las fases de la luna, los puntos cardinales, las semanas del mes, las estaciones del año y los cuatro humores. Las cuerdas eran colocadas sencillas —órdenes simples— o en pares —órdenes dobles—. Se tañían con las manos desnudas o con plectro, dispositivo que se emplea para puntear las cuerdas y que en un comienzo era fabricado con cañón de plumas de ave.

Los españoles del siglo XIV denominaron “guitarra morisca” al instrumento que hoy en día conocemos como “bandolín, mandolina o mandolín”³¹.

El dato de Bernal Díaz del Castillo en su obra: “Conquista de Nueva España”, tiene importancia por el origen y dispersión de esta familia de instrumentos que se han asentado y se han difundido gracias a la dinamización de los hechos culturales. Los conquistadores trajeron toda su cultura y la transmitieron a los indios de estas tierras; y les enseñaron canciones netamente suyas, como los cantos de Juan Ruiz de su “Libro de buen amor” y su poema “Los Clérigos y Don Juan”:

“Recibenle los árboles con ramos é con flores
de deviersas maneras, de fermosas colores,
rrescíbenles los ames é dueñas con amores:
con muchos instrumentos salen los atabores.

Ally sale gritando la *guitarra morisca*
De las voces agudas, de los puntos arisca

31

BERMUDEZ, María Elena: “Instrumentos Musicales de Venezuela”; Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Ministerio de la Secretaría de la Presidencia: Museo Nacional del Folclore; s/d.

El corpudo alaut, que tyen'punto a la frisca
La *guitarra ladina* con esto se aprisca.

...Gayta é axabeba, el finchado algodón;
Cinfonía é baldosa en esta fiesta son.
El francés sdrecillo con éstos se compón,
la neciacha *vandurria* aquí pone su son''³².

Todas estas canciones persisten en nuestras culturas como un recuerdo de aquellos tiempos de conquista y de los evangelizadores que trajeron su cultura y más que eso, trajeron músicos para que enseñaran a los indios el canto e instrumentos. El instrumento de más fácil aprendizaje fue la guitarra y todos los de la familia de los cordófonos, como abajo describiremos.

Retomando el dato de Bernal Díaz del Castillo al decir: "... e pasó un Ortiz, gran tañedor de vigüela"³³, advierte que ya en ese tiempo, en estas tierras se tocaba el instrumento a la usanza española. Desde la época de la conquista hasta que llegan los viajeros al Ecuador, los instrumentos de cuerda, como: la guitarra, el bandolín y el requinto pasan a poder del pueblo y es él quien se hace el poseedor y dueño de estos instrumentos, mientras las clases nobles destierran la guitarra y en sus casas se escucha el piano y el arpa.

Alejandro Holinski en su obra: "Viñetas del Ecuador en 1851", en "El Ecuador visto por los Extranjeros", refiere: "El extranjero no está sujeto a visitas ceremoniosas ni a horas fijas. Se presenta cuando quiere; no es con menor agrado si acude todos los días. Las tertulias, reuniones en que se baila al son del clavicordio, por lo común son improvisadas. El día del onomástico de algún miembro de familia, las tertulias se animan extraordinariamente. No hay verdaderos bailes de

32 RUIZ, Juan: "Libro del Buen Amor"; S. XVI. Madrid, España, págs.: 26-27.

33 Op. Cit., nota 27.

gala más que en las grandes ocasiones, como la llegada de un buque de guerra. Entonces las damas envían sus tarjetas al capitán y a los oficiales; después del primer contacto, se organiza un baile en una sala o bien a bordo de la nave. Por lo común esta cortés invitación es mutua. El recuerdo de esas noches brillantes queda grabado en la memoria de las guayaquileñas y muchas de ellas marcan la época de su feliz existencia por la llegada de los navíos de guerra. El placer y el amor se confunden de tal suerte en los trópicos, que no sería fácil decidir si se trata de una cronología del corazón o de los sentidos. ¡Corazón y sentidos! ¿Cómo distinguirlos en la mayoría de los casos?

La guitarra, símbolo de la vieja galantería española, ha sido olvidada en los círculos de moda. Todas las casas un poco elegantes tienen un piano. Es admirable ver cómo muchas jóvenes tocan tan bien el piano, conociendo que, a falta de un profesor se transmiten unas a otras un saber rudimentario adquirido en algún viaje al Perú”.

Es admirable poder constatar con documentos la dinámica de los fenómenos culturales. Bernal Díaz del Castillo, nos dice que en ese tiempo se tocaba la vigüela y al pasar el tiempo, mediante procesos históricos y por la división de clases, se usa ya no la guitarra sino el piano; sin embargo, la guitarra queda en el estrato bajo de la sociedad y en el medio o sea en el pueblo. De aquí se desprende que los fenómenos culturales son la expresión de un hecho asimilado colectivamente, no obstante, el hecho folclórico no es aceptado mecánicamente ni imitado sin ningún cambio sustancial. El hecho folclórico es reinterpretado, readaptado por el grupo social que lo hace suyo, el cual le incorpora sus propias características. Lo que quiere decir que sufre un proceso de constantes adaptaciones, de acuerdo a las transformaciones generales de la estructura socio-económica. En la cita traída se cumple esta ley y depende de las condiciones sociales y económicas como en el ejemplo de Guayaquil; sin embargo, esto no quiere decir que la guitarra y demás instrumentos de esta familia son abandonados sino que tienen una función condi-

cionada a las clases sociales que les ponen en uso y función. Es más, en este mismo tiempo, la guitarra y demás instrumentos cumplieron una función en las clases menos favorecidas social y económicamente; de aquí arrancan los tríos, los dúos y principalmente las concertinas.

En otra parte, el autor de "Viñetas del Ecuador en 1851", anota: "Las danzas nativas han seguido a la guitarra en su proscripción. La polca, el vals, la cuadrilla, reemplaza al picante *amor fino* y al voluptuoso *alza que te han visto*. La última de estas danzas, antaño muy de moda, se ejecuta con un pañuelo en la mano y con acompañamiento de palabras cantadas. Si el viajero desea encontrar a esta prosrita, hermana de la *zamacueca* de Lima y de la *sopuimba* de La Habana, tiene que buscarla en el círculo libre y nada aristocrático donde reinan las huríes color de huevo de avestruz"³⁴.

Los bailes y los instrumentos musicales fueron proscriptos por la nueva burguesía y por la aristocracia guayaquileña. El pueblo mantenía sus costumbres y sus tradiciones y aún ahora encontramos estas unidades en el pueblo ecuatoriano; lo que significa que, a pesar de la relegación de la clase alta, el pueblo lo ha mantenido hasta el momento.

Un hecho folclórico pasa a integrar la herencia social que los miembros de una generación transmiten a otra. Asimismo, estos hechos tienen un tiempo histórico incorporado que los hace hundirse en el pasado, pero viven en el presente con toda vigencia como el caso del "alza que te han visto", del "Amor fino", etc.; la primera unidad, de vigencia en el macro grupo mestizo hispano-hablante; y la segunda, en el micro grupo afroecuatoriano.

Hassaurek, en su estudio: "Un Diplomático Yanqui en el Ecuador", en el capítulo: "Una fiesta de negros del Chota", relata el proceso dinámico de los instrumentos musicales, de sus bailes y entre ellos el "Alza que te han visto", al respecto anota "Cuando estuve en Chamanal, el hospitalario propieta-

rio de la hacienda me ofreció el espectáculo de un baile de negros llamado *bundi*, que resultó en extremo interesante. Los negros de la hacienda, hombres, mujeres y niños, se reunieron en el vestíbulo trayendo consigo dos característicos instrumentos musicales, la *bomba* y el *alfandoque*. El primero viene a ser un tambor. Es una especie de barril en uno de cuyos lados se ha templado una piel; para tocarlo no se usan bolillos, sino los dedos o los puños, y así se da el compás a los cantores. El *alfandoque* es una caña hueca dentro de la cual se pone una cierta cantidad de perdigones, guisantes o piedrecillas, y cuyas aberturas se tapan con algodón o con un trozo de trapo. ...Hubo una danza especialmente divertida, que era la representación pantomímica de la corrida de toros. El paso era el del *alza que te han visto*, pero mucho más rápido. El varón sin perder el compás ni marrar un paso, esquiva el ataque. Ay de la pareja que no sea suficientemente ágil para evitar el golpe; caería al suelo por la fuerza de la embestida"³⁵.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se ha constatado una introducción de los instrumentos de cuerda llamados cordófonos, como son: requinto, guitarra, maracas y los instrumentos anotados por Hassaurek (Hassaurek, 1861-1865: págs.: 348-354). No creemos que los instrumentos cordófonos aún no hayan llegado al micro grupo afroecuatoriano para entonces. Es posible que en la hacienda de Chamanal, en esos momentos, no hayan tenido la guitarra y el requinto; ya que según datos verificados *in situ* hemos podido determinar que estos instrumentos ya usaban los negros de la región; este dato nos ha dado la señora Mariana Aguas de 101 años, edad que más o menos coincide con la llegada de Hassaurek a la zona. El relato, además, se remonta a sus abuelos que habían sido trabajadores de la hacienda del Chamanal. La informante decía: "En las fiestas

de la hacienda hacían corridas de toros y muchos bailes que son diferentes a los actuales; los instrumentos eran la guitarra, la bomba, el alfandoque y las maracas y en algunas ocasiones tocaban las hojas de naranjo”^{IX}.

En confirmación de datos hemos encontrado en todas las subculturas del valle del Chota, la función y uso del instrumento de nuestro interés (la guitarra y el requinto), Cfr., documentos del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral del Instituto Otavaleño de Antropología. Es posible que en esa fiesta a la cual fue invitado por el dueño de la hacienda haya faltado la guitarra y lógicamente Hassaurek recogió el dato como lo había verificado. Nosotros hemos encontrado grupos que cantan al son de estos instrumentos y no falta, aun en la más miserable choza, la guitarra y el requinto para acompañar el canto en sus fiestas de carácter social.

W. B. Stevenson, en “El Ecuador visto por los extranjeros”, trae una nota de mucha significación en su obra: “Guayaquil en 1808”. Este dato determina el uso de la guitarra en esa época, situación que demuestra que el instrumento se encontraba en uso y función en las clases populares. El autor refiere: “Los guayaquileños tienen distracciones favoritas, como son: las corridas de los toros, los paseos en balsas y el baile; por este último, todas las clases sociales parecen sentir especial predilección y al anochecer puede oírse casi en cada esquina el arpa, la *guitarra* y el violín; contrariamente a lo que se podría esperar de un país situado en los trópicos, éste se inclina hacia la danza escocesa (reel), el vals y la contradanza más que a ningún baile”³⁶. Este dato circunstancial demuestra la inclinación por la música que en aquel entonces se encontraba muy de moda y había invadido los países que pertenecían a la colonia española; sin embargo, el

IX Mariana Aguas; Estación Carchi; Confirmación de datos del IOA: 1976-1980.

36 STEVENSON, W. B.: “Guayaquil en 1808”, en “El Ecuador visto por los extranjeros”; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; págs.: 206-207.

autor está relatando de la élite y nada dice del pueblo y de sus costumbres propias de la clase popular. Por la cita anotada podemos determinar que ya en esa época estaban determinadas las clases sociales: la aristocracia, la clase media y la clase baja que desempeñaba trabajos, en su mayoría, como esclavos, amas de casa y otros oficios; esto, sin olvidar las dos clases también poderosas: el clero y los militares.

El mismo autor, en el capítulo: "Cómo se declaró libre", anota el siguiente dato: "Distracciones favoritas de los nativos es el baile; muchos de estos bailes son muy agradables; en general imitan la *bolera* (el bolero) español. En la mujer de sociedad están de moda los minuetos, y comienzan a adaptarse la contradanza, el animado baile escocés, etc. Particularmente los mestizos gustan de la música, y la colina denominada Panecillo, en verano, es al anochecer lugar de reunión de 40 ó 50 jóvenes que tocan pífanos, *guitarras* y arpas hasta media noche. Nada más dulce que algunos de sus tristes, o aires melancólicos, tocados al caer la tarde, cuando un buen número de personas se sientan en sus balcones a escuchar las melodías que llegan en alas de la brisa vespertina. Después recorrerán las calles dando serenatas bajo los balcones de familias distinguidas, hasta el amanecer del nuevo día"³⁷.

En la nota citada se estratifican las clases sociales de aquel tiempo en: artistocracia, mestizos, indígenas; sobreentendiéndose la clase alta, la media y la baja. Martínez Furé anota con mucha razón que "en manos burguesas, el folklore se convierte en algo exótico, pintoresco, en una forma menor de cultura digna de exhibirse en festivales o espectáculos para turistas ociosos, pero segregada de las grandes corrientes de la civilización contemporánea. Es curiosidad de museo, complemento recreático, fósil típico, perteneciente a una infraestructura incapaz de alcanzar la llamada universalidad de las grandes manifestaciones del arte burgués. Mientras, los

grupos que conservan esas formas de la cultura popular tradicional viven marginados en esta sociedad clasista víctima de todo tipo de explotación e impedidos de participar en sus progresos técnicos y científicos". Siguiendo el mismo punto de vista, el cubano Martínez Furé indica: "El folklore es lo opuesto a lo oficial, a lo libresco e institucionalizado. Es producto de las experiencias socio-económicas e históricas de cada comunidad, y en él se muestran los rasgos más específicos que le caracterizan como entidad social. El folklore es del pueblo, por el pueblo y para el pueblo". Es anónimo, empírico, colectivo y funcional, y añade que "las manifestaciones más auténticas de la cultura popular tradicional en oposición a la cultura de las clases dominantes o cultura oficial, es contemplada bajo otra óptica dentro del marco de una revolución socialista. Primeramente se asume como la más auténtica creación de las masas, donde se refugiaron algunas de las mejores tradiciones de lucha del pueblo frente a la política de penetración cultural extranjerizante, promovida por las oligarquías nacionales y sirviendo a los intereses imperialistas"³⁸. Estas consideraciones nos hacen recordar la situación de una liberación independentista en el tiempo en que hizo sus anotaciones Stevenson. La burguesía se encontraba situada en un parámetro de moda, mientras que el pueblo creaba y recreaba cultura dentro del capítulo de nuestro interés; de aquí que los viajeros extranjeros dejan datos circunstanciales de los instrumentos que se utilizaban tanto en la Costa como en la Sierra ecuatorianas; además ofrecen un dato cierto al señalar que unos eran los instrumentos de la clase alta burguesa y otros de la clase popular; unas eran las especies de baile de la clase alta y otras de la clase baja. Pese a todo esto, estamos convencidos que los cordófonos eran instrumentos que habían calado muy hondo en la clase popular. No puede entenderse que la guitarra únicamente sirva para los bailes en Guayaquil o para las "serenatas" en Quito.

38 MARTINEZ FURE, Rogelio: "Diálogo Imaginario sobre Folklore"; en Gacetas de Cuba; N° 121; págs.: 12-17.

Este instrumento ya fue dinamizado y vino a formar parte del acervo cultural ecuatoriano.

Paulo de Carvalho-Neto en su Diccionario del Folclore Ecuatoriano, hace una relación de la guitarra, la misma que viene acompañada de una copla la cual determina las costumbres populares de la época. Dice así:

Una malta de amarilla
papas y cuy con ají,
yo rasqueo mi guitarra
tú cantando junto a mí..."

Ahora si que estoy con gusto
tocando mi guitarra,
y en junta de mis amigos
jalándome una copita"³⁹.

Carlos Aguirre ofrece un dato circunstancial al citar a Humboldt en su obra: "Colombia siendo una Relación Geográfica, Topográfica, Agrícola, Comercial, Política de aquel Pays". Humboldt hablando de las costumbres de los negros anota: "Cuando, al descender el río, nos acercamos a algunas plantaciones o charas, vimos las hogueras que los negros habían encendido; un humo ligero y undoso se levantaba sobre las cimas de las palmas, y los negros, baylaban al son de *una guitarra ruidosa y monótona*. Los africanos, de la raza de negros, tienen una superabundancia de actividades y de alegrías en su carácter. Después de haber desempeñado las penosas tareas de la semana, los negros, en los días festivos, prefieren el sonido de la música, y la danza, a un sueño sin cuidado. No reprobemos esta mezcla de penas y tristeza⁴⁰.

39 CARVALHO-NETO, Paulo: "Diccionario del Folclore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; Págs.: 232-233.

40 HUMBOLDT, en Carlos Aguirre: "Colombia siendo una relación Geográfica, Topográfica, Agrícola, Comercial, Política, de aquel Pays"; Tomo I; Bogotá, 1822; pág. 465.

El dato traído por Humboldt se refiere a uso, función y dinamización de la guitarra. Como consecuencia lógica, vemos que este instrumento se encontraba en plena socialización; eran los negros los poseedores y, lo usaban en los días festivos. Esto determina que los negros tenían ya conocimiento de la "Real Cédula del 31 de mayo de 1789" de Aranjuez. El artículo cuatro de dicha Cédula reza así: "Diversiones: "Se exigía que en los días de precepto los esclavos no debían ser obligados al trabajo"⁴¹. De aquí se desprende que habían puesto en ejecución los mandatos de Aranjuez y el instrumento con el cual bailaban era la guitarra, además de otros citados líneas arriba. Al negro esclavo se le permite bailar y danzar en los días festivos bajo el control del capataz, administrador y/o del dueño de la hacienda. Desde el primer momento los negros hicieron suya la guitarra y la pusieron en uso dándose el proceso de dinamización. La guitarra, en ciertas subculturas, estuvo acompañada de la bomba, el guazá, las maracas, etc., como acontece en el Valle del Chota. En otras subculturas afro no tuvo cabida este instrumento prefiriendo los instrumentos de origen africano, como sucede en las subculturas esmeraldeñas, aun cuando este proceso tiene otra razón explicativa, ya que Esmeraldas fue un "refugio negrero".

La difusión de la guitarra ha pasado por varios procesos históricos hasta llegar a dinamizarse; los dueños son ahora todos los grupos culturales. Ellos son los poseedores y existe un apropiamiento dentro de su conciencia social. La guitarra es ecuatoriana por derecho consuetudinario.

René de Kerret en su obra: "Diario de viajes alrededor del mundo: 1852, 1853, 1854 y 1855" da un dato muy importante en "Viajes Franceses al Ecuador en el s. XIX" al decir: "Nada más divertido como observar a esos queridos aborígenes: los unos referían sus proezas, otros evocaban a sus novias y cantaban acompañándose de la guitarra, instrumento nativo

41 Cédula Real del 31 de mayo de 1789, dictada en Aranjuez.

del país"⁴². Este dato es un indicador de cómo este instrumento tuvo gran aceptación no sólo entre los mestizos y negros, sino también entre los indígenas para sus celebraciones festivas; Kerret afirma que era un instrumento nativo. Estas palabras debemos tomarlas en sentido de difusión mas no como que fuese la guitarra originaria del Ecuador. En la actualidad, en las festividades de "San Juan y San Pedro", se utiliza la guitarra; durante el baile van cantando coplas y van recitando versos amatorios al son de este instrumento músico, como el siguiente ejemplo:

"Imbabura soy señora,
si la quieres conocer;
sompableñas donde quiera,
si me quieren conocer"^X.

En algunas subculturas de la región de Imbabura es el instrumento infaltable dentro de las fiestas sociales. Tanto indígenas como mestizos tocan este instrumento; recrean sus canciones e improvisan coplas de diferente carácter: de humor picaresco, amorio, ecológico, etc.

Joseph Holberg ofrece el siguiente dato que merece nuestra atención: "Los indígenas poseen su peculiar y muy melancólica manera de cantar, es una repetida recitación que se desliza en forma monótona, en tres o cuatro acordes en escala menor, acompañada siempre de *guitarra* o arpa, naturalmente, sin armonía alguna"⁴³. El dato de Holberg, carece de cierta credibilidad en términos técnicos ya que los cuatro acordes que ellos mantienen dan la armonía a la melodía y no podemos decir que estas canciones carecen de los acordes

42 KERRET, René de: "Diario de Viajes Alrededor del Mundo: 1852, 1853, 1854 y 1855"; en "Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX"; por Darío Guevara; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972; pág. 51.

X GUALACATA, Miguel Angel: Albañil; nacido en Gualacata, 38 años de edad; fecha de investigación 1976-1980; Instituto Otavaleño de Antropología.

43 HOLBERG, Joseph: "Quito", en "Quito a través de los siglos"; Tomo I; reeditado por Eliecer Enríquez; Ed. Municipal; Quito, 1938; pág. 179.

básicos de acompañamiento; sin embargo, nos demuestra que la guitarra para entonces ya se ha dinamizado y se encuentra en la conciencia colectiva del indígena imbabureño. En las persistencias culturales de las fiestas de San Juan y San Pedro se puede verificar todo cuanto llevamos dicho.

Al decir de Celso Lara Figueroa: "El patrimonio cultural de otras clases populares es reinterpretado por otra, en nuestro caso por los indígenas y por los negros u otras culturas, debido a renovados contactos de tipo económico, social o de cualquier otra índole. Los pueblos siempre están en constante comunicación unos a otros, y por ende, influyéndose recíprocamente, especialmente cuando se dan acciones de conquista y colonización, la mutua transferencia de hechos sociales se da con mayor intensidad"⁴⁴. Esta situación demuestra a las claras que los fenómenos culturales son dinamizados y socializados por medio de la difusión, lo que ha sucedido en nuestro Ecuador. La guitarra la usan los mestizos, los negros; los indígenas y otras culturas, recreando su acervo cultural y dando un matiz propio del carácter que ellos lo imprimen.

Paulo de Carvalho-Neto hace una recolección de los datos traídos por Whympers y los transcribimos como los encontramos en el Diccionario del Folclore Ecuatoriano. "En la misma época, Whympers veía a jinetes ecuatorianos llevando una guitarra en el arzón. Las guitarras de Punyaro, según Rubio Orbe, son construidas por artesanos especializados de la localidad. Las tocan en las fiestas, disfraces y bailes y también cada cual en sus casas, después de las comidas"⁴⁵.

Los datos de Whympers nos dan una variable dentro de la transportación de los instrumentos y el dato de Rubio Orbe determina el lugar del uso y función. En Otavalo, en ese entonces, únicamente había un constructor de guitarras, junto al cementerio de la localidad, llamado Rafael Campos Cas-

44 LARA F. Celso A.: "Consideraciones sobre el problema de la Folklorología como ciencia social"; en la Revista Sarance N° 6; Otavalo, diciembre de 1978; págs. 21-48.

45 WHYMPER, en Diccionario del Folclore Ecuatoriano de Paulo de Carvalho-Neto; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 232.

tillo, hombre de edad adulta, quien se encuentra cifrando los 82 años de edad; en información de este ebanista, nos decía que era él quien construía para todas las comunidades del sector y aun para los indígenas de otras subculturas^{XI}.

Sobre este instrumento se han creado un sinnúmero de adivinanzas que creemos del caso anotarlas en esta introducción:

“En el monte nace,
en el monte se cría
y en llegando a la casa
todo se vuelve alegría”.
(La guitarra)

“En la cabeza, los dientes,
y, en la barriga, la boca;
cuando las tripas me tocan,
hago bailar a la gente”.
(La guitarra)

“Una vieja tonta y loca
con las tripas en la boca”.
(La guitarra)

“Tengo un hueco en la barriga,
todas las muelas en la frente,
todas las tripas afuera
y soy persona dente”⁴⁶

Estas adivinanzas determinan el grado de dispersión y difusión que ha adquirido este instrumento.

No podemos dejar de lado toda la recreación del mestizo, él es quien dio uso y función a la guitarra desde el tiempo

XI Rafel Campos Castillo; San Blas, Otavalo; edad 82 años; constructor de instrumentos musicales.

46 CARVALHO-NETO, Paulo: “Diccionario del Folclore Ecuatoriano”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; págs.: 232-233.

de la colonia hasta nuestros días. Cada ciudad, cada pueblo y aun en las comunidades pequeñas tienen una guitarra en sus casas, sea para recreación o para uso festivo. El Ecuador se encuentra saturado de este instrumento e inclusive las mujeres han aprendido a tocar adornándose con la belleza de sus voces y los acordes de este instrumento. En todas las provincias ecuatorianas que hemos recorrido hemos encontrado este instrumento. Los músicos populares crean y recrean canciones de nuestra cultura ecuatoriana. Sería muy largo enumerar todos los músicos ecuatorianos que desde tiempos de la república han socializado este instrumento-guitarra; a modo de ejemplo, en la provincia de Imbabura tenemos: Reinaldo Chávez, Ramón Tianga, José María Chicaiza, Segundo León, Eliecer Salgado, Manuel Albán, José Páliz, Aparicio Páliz, Segundo Proaño, José Reyes, Adolfo Almeida, David Proaño, Daniel Proaño, Nicolás Chávez, Rafael Chávez, Francisco Nicolás Chávez, Ramón Chávez, Antonio Chávez, Virgilio Chávez, Ulpiano Chávez, Marco Tulio Hidrobo, Armando Hidrobo, Enrique Montenegro, Marco Proaño, Lucio Flores Flores y otros músicos de renombre musical.

Constructores más conocidos en la provincia de Imbabura son: Rafael Campos Castillo, Marcos Rafael Campos, Miguel López, Carlos Vásquez, Rafael Orbe, Feliciano Chuchumbi, Carlos Manuel Lechón, Manuel Sandoval, Rubén Cervantes, Manuel Flores, Gonzalo Flores, etc.; todos estos constructores nos han proporcionado los datos de construcción de los instrumentos: guitarra, requinto, bandolín y algunos de ellos también de violines.

En Quito existen muy buenos constructores como el maestro Edmundo Eliceo Núñez Armendaris de reconocido prestigio.

3.0.4. **ARPA**

Sobre el origen del arpa tenemos que remontarnos a los egipcios y hebreos, quienes fueron los creadores y difusores; además debemos revisar la mitología griega para dar el ori-

gen de este instrumento.

La mitología griega es tan rica en atribuciones divinas que resulta difícil escoger los datos sobre el origen del “arpa”, no sabemos definirnos por Febo-Apolo, o por el mito de Orfeo, cuyo culto acaba identificándose con el suyo, o el de Amphion, hijo de Zeus, llamado Heráclida, que evidentemente, *había aprendido de su padre la citarodía y la poesía citaródica*. Tal vez sean los hebreos los únicos entre los pueblos de la antigüedad que dan a la música un origen histórico y nada sobrenatural.

“En la mitología griega encontramos que Afrodita y Apolo inspiraron a menudo a los poetas y a los artistas; además, en Esparta era venerada Kléta como símbolo del sonido. Homero habla de una o más musas, sin especificar el número ni sus nombres, considerándolas diosas. Hesíodo, en cambio, invocándolas al principio de la “Teoría” como las inspiradoras de la poesía, menciona a las nueve con los nombres que nunca sufrieron modificación. Pero por otras fuentes sabemos que originariamente sólo tres Musas fueron adornadas en el Helicón por iniciativa de los alóades: *Melete* (la meditación), *Mneme* (el recuerdo) y *Aoidé* (el canto). Tres eran igualmente las de Socione y tres las de Delfos, cuyos nombres (*Nete, Mese e Hypate*) personifican manifiestamente las cuerdas de la lira”⁴⁷.

Jacques Chailley, en su obra: “40.000 años de música”, refiere sucintamente el origen del arpa por los griegos y sus argumentos se basan en la mitología griega. Anota: “Tal vez nos haga sufrir en nuestro propio amor el que la biblia sitúe la invención de la música entre la descendencia de Caín, en la séptima generación: el hijo mayor de Adán y Eva, dice el Génesis, tuvo por hijo a Henoch que engendró a Irad, que engendró a Maviael y éste a Mathusael y éste a su vez a Lamech; Lamech tuvo dos esposas, una de las cuales, Ada, dio a luz a Jabel, que fue padre de los que permanecen en las

47 PRAMPOLINI, Giacomo: “La mitología en la vida de los pueblos”; Ed. Montaner y Simon S.A.; Tomo II; Barcelona, 1969; págs. 3-4.

tiendas y guardan los rebaños; su hermano llamábase Jubal, que fue el padre de todos los que suenan *el arpa* y el órgano". En el Génesis Cap. IV, versículo 21, dice: "El nombre de su hermano era Jubal, el cual vino a ser su padre de todos los que tocan la cítara y la flauta". Esta es la razón de que Jubal figure muchas veces rodeado de instrumentos de música en los capiteles y miniaturas de la Edad Media Cristiana"⁴⁸.

Nete, Mese e Hypate, en datos traídos por Hesíodo, personifican las cuerdas del arpa, lo cual, en tiempo de Hesíodo, existía la cítara que más tarde se le conoce como arpa. En los datos de Chailley existe una contradicción al interpretar el texto de la Vulgata. En el libro del Génesis, Cap. IV, versículo 21, dice: "El nombre de su hermano era Jubal el cual vino a ser su padre de todos los que tocan la cítara y la flauta"⁴⁹. En la cita de Chailley cambia órgano por flauta. Según San Agustín debe entenderse a las flautas como constitutivas del órgano; razón por la cual en la Vulgata habla de flauta mas no de órgano. De todas formas, la paternidad del arpa la tiene el pueblo judío; y, en la misma Biblia encontramos en los Salmos de David que él era uno de los mejores tocadores de cítara o arpa; no hay que confundirlo con su hermanastro Tubal o Tubal-Caín, que poseyó el arte de trabajar con el martillo y fue hábil en toda clase de obras de bronce y hierro. Se notará, que el Génesis parece situar el nacimiento de la música instrumental en el período del bronce o del hierro. Resulta difícil tomar esa deducción al pie de la letra, porque existen vestigios de instrumentos músicos ya en el paleolítico.

Albert Lavignac, en su libro: "La Música y los Músicos", refiere: "Como puede comprobarse por numerosos bajos relieves antiguos, la primitiva idea del arpa remonta por lo menos a los antiguos egipcios, es decir, ya más de seis mil

48 CHAILLEY, Jacques: "40.000 años de música"; Ed. Cooperativa Gráfica Dertosense Cervantes; Barcelona, 1970; pág. 17.

49 "La Sagrada Biblia"; Ed. Biblioteca de Autores Cristianos; el Génesis; Capítulo IV; versículo 21.

años! Tenían arpas desde 4 hasta 11 ó 12 cuerdas, y en algunas se observa ya la forma elegante que caracteriza a este gracioso instrumento. Aparece luego entre los hebreos; después, en las grandes civilizaciones, ganando siempre la adopción de uno de los más ingeniosos mecanismos, sin par en ningún instrumento, mecanismo cuyo esbozo pertenece a Naderman (1773-1835) pero que debe sus últimos perfeccionamientos al célebre fabricante Sebastián Erard, lo que ha dado derecho de ciudadanía al arpa en la orquesta moderna, donde, empleada adecuadamente y con discreción, produce efectos ora seráficos, ora pomposos, impregnados siempre de la mayor suavidad”⁵⁰.

Lavignac en sus referencias da datos de dispersión desde su origen probablemente cierto, hasta nuestros días. Los tratadistas sobre el arpa no todos coinciden en su origen, únicamente, Lavignac, se basa en los frescos encontrados en las tumbas de los egipcios, situación que no da credibilidad al dato por las diversas culturas que pasaron por la egipcia.

Jacques Chailley en su libro antes citado indica el proceso evolutivo del arpa, al decir: “El arpa conocida desde la antigüedad, esperó al siglo XVIII para liberarse de sus limitaciones de una nota de cuerda: para permitirle, ya sea un relativo cromatismo, ya sea el abordar otro tono diverso del previsto una vez por todas, se intentó primero multiplicar el número de cuerdas, así en el Orfeo de Monteverdi (1607). La idea de modificar el acorde de una cuerda mediante un gancho, se remonta —según dicen— a un obrero tirolés que ha quedado en el anonimato; y, la de dirigir la maniobra del gancho mediante un pedal, con transmisión mediante un tirante disimulado en el cuerpo del instrumento, al constructor Hochbrucker en 1720. Antes de la orquilla actual, se practicó durante mucho tiempo el incómodo “zueco” que hacía “rozar” las cuerdas. A través del siglo XVIII no se pudo practicar más que los sostenidos y hubo que esperar a la aplicación

50 LAVIGNAC, Albert: “La Música y los Músicos”; Ed. El Ateneo; Buenos Aires, 1947; pág. 119.

realizada por Sebastián Erard —en 1801— del doble movimiento del pedal inventado por Cousineau en 1782, para que los arpistas pudieran por fin tocar en todos los tonos. Es curioso observar que los trabajadores de Erard siguieron fundados en la antigua gama de temperamento desigual: se aplica en demostrar para defenderse contra los ataques de su rival Nademan que con su sistema, un “do sostenido” no se confunda con un “re bemol”, mientras que toda la técnica del instrumento, adaptada después al temperamento igual, está hoy basada, por el contrario, sobre la identidad absoluta de las dos notas”⁵¹.

En el dato transcrito podemos apreciar la evolución del arpa y el proceso que ha sufrido hasta llegar a una perfección relativa, y cuando posteriormente se aumentan los pedales que son de fácil maniobra para el músico, quien puede cambiar de tonalidad en medio de una obra determinada. Este proceso nos determina una datación histórico-temporal que ya había llegado a América mediante los conquistadores, sacerdotes, misioneros y doctrieneros. Este instrumento estaba destinado para la clase alta en nuestra América.

Retomando la historia un poco atrás, podemos hablar de las cítaras y de los aulos. La cítara instrumento músico y los aulos los músicos que interpretaban dicho instrumento. Cuando Plutarco nos habla de antiguos compositores, los presenta en la cítara a los aulos, quienes siempre improvisaban sus canciones y jamás las escribían. La técnica y sus melodías iban transmitiéndose por vía oral y llegaron a formar una escuela de “tradición”. Así, el primer canto fúnebre, en honor de la serpiente pitón ha sido interpretado con los aulos y no compuesto por Olympos.

Los egipcios, como queda expuesto, es el pueblo de civilización más antigua de la cual se tiene noticia, tenían ya en aquella época los remotos instrumentos de cuerda en referencia.

51 CHAILLEY, Jacques: “40.000 años de Música”; Ed. Cooperativa Gráfica Dertoseense Cervantes; Barcelona, 1970; pág. 208.

En pinturas funerarias de la cuarta dinastía egipcia, o sea en los milenios III y IV antes de Cristo, se encuentran ya representadas arpas. Los instrumentos de arpa se diferencian de los instrumentos en forma de laúd en que los primeros poseían un mayor número de cuerdas, cada una de las cuales no produce más que un sonido, mientras que los segundos tenían un menor número de cuerdas, pero ambos estaban provistos de un batidor, pudiendo acortar la cuerda mediante la presión de los dedos, y así obtener un número considerable de sonidos diferentes.

Estas arpas, tan antiguas, tienen mucha similitud a las nuestras; pero las arpas, al principio, dice Hugo Riemann, “tenían pocas cuerdas y carecían de caja de resonancia y más tarde fueron perfeccionándose y desarrollándose y adoptaron pronto una forma que se parecía mucho a la actual, con gran número de cuerdas, una caja de resonancia bien construida, clavijas para sujetar las cuerdas y tablas armónicas traveseras, y eran de un tamaño respetable, superior a la estatura de un hombre”⁵².

Su nombre egipcio era *tebuni*, y se tocaba de pie o arrodillado. La caja de resonancia perfeccionada tiene una finalidad especial. Las cuerdas no transmiten las vibraciones directamente al aire, como más tarde probaremos, ya que así éstas tendrían un sonido muy débil; la caja de resonancia le da amplitud de onda y puede difundirse con mayor sonoridad. Las más antiguas arpas egipcias tenían la forma de un arco, de aquí que siempre hemos creído que el arco de la cultura Shuar no es otra cosa que el comienzo del arpa americana. Sin duda, el sonido producido por las cuerdas del arco al disparar las flechas, fue, según Wundt, la imitación del instrumento de caza.

Los griegos tuvieron también arpas igual que los egipcios y los hebreos, pero tales instrumentos no alcanzaron entre ellos gran importancia y predilección. El arpa era cono-

52 RIEMANN, Hugo: “Historia de la Música”; Biblioteca de iniciación cultural; Ed. Labor; Barcelona, 1959; Pág. 12.

cida con el nombre semifenicio de *kinyra* o kinor y con el de trigonon o triángulo; los griegos la tomaron de la Frigia. También la *sambyke* asiria se vuelve a encontrar después en Grecia llamada por los judíos *salterium* o salterio. Un instrumento con muchas cuerdas era el *magadis*, el cual era tocado por octavas; el *epigonion* y la *pektis* tenían aún un número mayor.

El origen del arpa ha partido de estas grandes culturas y en el transcurso de la historia ha ido perfeccionándose hasta llegar al arpa contemporánea que es muy sofisticada; sin embargo, nuestro interés es dar a conocer su origen y dispersión de Europa a América. A América, como queda indicado, llegó mediante los conquistadores y misioneros, quienes enseñaron a los naturales de estas tierras, que a su vez la recrearon y la dinamizaron. Es importante tratar a grandes líneas este proceso.

Francisco María Compte, en su obra "Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la Fundación de Quito hasta nuestros días", relata la creación de la Escuela "San Andrés" y la obra de quienes fueron los promotores en darles a los indios una verdadera formación en "educación y artes y oficios"⁵³, de lo que se desprende el interés de los frailes menores por darles una verdadera educación y lo que es más, los oficios necesarios para incrementar la capacitación en los diferentes quehaceres de la vida. Salieron buenos músicos, pintores, escultores que hoy son orgullo de nuestro Ecuador. Aquí aprendieron a tocar los más variados instrumentos que fueron puestos al servicio de la Iglesia y por qué no decirlo, de la misma sociedad quiteña.

Al respecto, don Felipe, Rey de Castilla, escribe una "Provisión Real" a favor del Colegio San Andrés al Padre García Díaz Arias recomendando: "enseñarles gramática, ejercicio escolástico de letras, leer, escribir, cantar, oficiar los divinos oficios y a tañer instrumentos de música para honra y

53 COMPTE, Francisco María: "Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador"; Ed. Imprenta del Clero; Quito, 1885; págs. 31-32.

ornato del culto divino, en lo cual habían recibido y recibían grande provecho y utilidad los dichos naturales...⁵⁴.

Todo cuanto se ha dicho demuestra el gran interés no sólo de parte de los religiosos sino de los Reyes de España. Los indígenas eran expertos en aprender la música y tenían gran destreza en interpretar los instrumentos musicales.

Federico González Suárez en su "Historia General de la República del Ecuador", anota: "El Oficio Divino, tanto diurno como nocturno, debía celebrarse conformándose en todo con los usos, prácticas y costumbres de la Catedral de Sevilla. Por esto la Catedral de Quito tiene ceremonias peculiares, que han sido miradas como abusos por los que ignoran las condiciones con que fue erigida. El capítulo XXXVI del Auto de Erección dice: Queremos, establecemos y ordenamos que se reduzcan y trasplanten, para hermosear y gobernar nuestra iglesia Catedral, las constituciones, ordenanzas, usos y costumbres legítimas y aprobadas; y los ritos así de los oficios como de las insignias, trajes, aniversarios, misas y todas las demás cosas aprobadas de la iglesia Catedral de Sevilla; en otro lugar relata sobre la música de la Catedral y de los músicos traídos de España y de aquellos que han salido del Colegio San Andrés: El primer Obispo de Quito fue muy esmerado en las cosas pertenecientes al culto divino y procuró celebrar las funciones religiosas con cuánta magnificencia era posible en aquellos tiempos: gustaba de que los divinos oficios se hiciesen con buena música, y tanto empeño puso en tenerla buena que, en su tiempo, la de la Catedral de Quito era una de las mejores que había en las iglesias del Perú"⁵⁵.

El dato demuestra que la música en Quito se encontraba entre las mejores gracias a la Escuela de San Andrés y a los músicos que habían llegado de España. Tocaban toda clase de instrumentos y entre estos el arpa que nos preocupa.

El arpa llega a América, igualmente a través de los

54 COMPTE, Francisco María: Op. Cit. pág. 327, Tomo I.

55 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. I; págs. 1259 y 1265.

conquistadores y religiosos procedentes de Europa. En los primeros tiempos de la conquista se la encuentra en los salones y en las casas de las familias europeas. El tocar el arpa, en aquellos tiempos, era signo de buen gusto y de un refinado placer estético; las damas eran quienes se adornaban con la interpretación de este instrumento. El instrumento era completo y reemplazaba a las orquestas en las tertulias tanto familiares como sociales; de aquí se desprende que tuvo gran aceptación en los medios sociales.

Carlos Vega, en su libro: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina", relata: "El arpa fue de difícil y costosa construcción y transporte y estuvo destinado a profesionales urbanos; pero las ciudades menores y hasta las pequeñas poblaciones tuvieron sus arpistas, si las necesidades justificaban su actuación. En la campaña, los arpistas tenían, además, otro oficio cualquiera; en los salones, las niñas aprendían el arpa por gusto y lucimiento personal"⁵⁶.

Isabel Aretz, en su obra: "Instrumentos Musicales de Venezuela", anota: "Como es sabido, el arpa, que data de la más alta antigüedad, en el momento de la conquista estaba en auge en los salones europeos y llegó a América directamente desde España. No tenían las arpas de entonces ni pedales ni doble encordado, y así se conservaron en Venezuela hasta nuestros días, lo mismo que en Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile y Argentina, donde pude realizar investigaciones personales.

Este instrumento fue tempranamente adoptado por indios, negros y criollos que no sólo aprendieron a tañerlo, sino también a construirlo. En Venezuela, donde existen pocos documentos de los primeros tiempos, hay en cambio numerosos escritos que atestiguan su uso durante el pasado siglo y muestran como el arpa era instrumento de salón y de pulpería (tienda), tanto en la ciudad como en la campaña. Así, en 1809, el presbítero D. Manuel Fajardo, cura del pueblo de

56 VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Colección Arte; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; pág. 173.

Santa Cruz del Escobar en los valles de Aragua, en noticias que publica la Gaceta de Caracas, declara que 'se le profugado desde el mes de enero de 1807, un mulato soltero esclavo suyo llamado Hermenegildo y entre las señas que da para su reconocimiento figura que sabe tocar arpa, guitarra, cantar y hace figuras de escultura aunque mal'...''⁵⁷

Los datos de Carlos Vega y de Isabel Aretz, son de suma importancia para reforzar nuestro aserto sobre la dispersión del instrumento así como de su uso y función. Es indiscutible que las mismas circunstancias fueron similares en toda América Latina en tiempo de la Colonia.

En el Ecuador, en aquel tiempo, por vestigios de persistencia de las muestras, se han construido las más variadas arpas: la caja de resonancia era de caparazón de calabaza y caparazón de cocodrilo. Estas muestras las encontramos en el Museo Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana; también existen las arpas que carecen de pedales y no tienen doble encordado. Estas últimas son de vigencia actual en el Ecuador desde tiempos pasados hasta el momento, las cuales se usan para fiestas sociales, ritos de entierros de niños y, como un hecho singular, en la fiesta de San Juan y San Pedro en la parroquia Imantag, cantón Cotacachi, provincia de Imbabura. El uso y función del arpa se encuentra difundido entre los indígenas de la Sierra y también entre los mestizos. Es muy raro encontrar un arpa en las familias de la alta sociedad.

W. B. Stevenson, en su trabajo "Guayaquil en 1808", trae un dato circunstancial sobre el instrumento de nuestro interés: "Distracciones favoritas son las corridas de toros, los paseos en balsa y el baile; por este último, todas las clases sociales parecen sentir especial predilección, y *al anochecer puede oírse tocar casi en cada esquina el arpa, la guitarra y el violín*; contrariamente a lo que se podría esperar de un país situado en los trópicos, éste se inclina hacia la danza escocesa

(reel), el vals y la contradanza más que a ningún otro baile''⁵⁸.

Por el dato de Stevenson, en 1808 el arpa se encontraba en pleno proceso de colectivización o socialización y desde esos tiempos ha permanecido vigente en nuestro pueblo. El arpa, de instrumento elitista pasó a ser popular, fue asimilado colectivamente y al popularizarse fue reinterpretado, readaptado por el grupo social que lo hizo suyo, el cual le incorporó con sus propias características. Lo que quiere decir que sufre un proceso de constante adaptación, de acuerdo a las transformaciones generales de estructura social-económica; sin embargo, el arpa ha permanecido, en su estructura, tal cual llegó de España y las culturas quichua y mestiza han sido y son las poseedoras.

Stevenson, en 1808, cuando se encontraba en Quito demuestra que ya el arpa se encontraba dinamizada en la capital y que se tocaba en guitarra, pífano y arpa, música europea así como música de corte nacional. Da a entender que el arpa gustaba mucho a la gente de la aristocracia o sea a familias distinguidas. Las serenatas de ese tiempo fueron muy semejantes a las de las décadas del 50 ó 60 del siglo XX.

Alejandro Holinski, en "Viñetas del Ecuador en 1851", refiere la buena educación de las mujeres guayaquileñas y del buen trato que los extranjeros recibían de la sociedad de ese lugar. Nos dice: "Las tertulias, reuniones en que se baila al son de clavicordio y en no menos ocasiones alguna dama toca el arpa, por lo común son improvisadas''⁵⁹.

Los viajeros de los siglos XVIII y XIX nos han legado documentos importantísimos para nuestro propósito. Los instrumentos musicales estaban estratificados en clases sociales y de igual forma las danzas y bailes. El arpa, el clavicordio, el violín eran propios de la aristocracia y los demás instrumentos eran característicos del pueblo; sin embargo,

58 STEVENSON, W. B.: "Guayaquil en 1808"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 199.

59 HOLINSKI, Alejandro: "Viñetas del Ecuador en 1851"; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960; págs. 313-319.

esto no quiere decir que estos instrumentos y estas danzas y bailes no iban introduciéndose en el pueblo e iban recreando y creando otros géneros y especies musicales y adaptándolos para sus fiestas sociales así como para sus ritos de carácter ritual. Tal es el caso del arpa, en la provincia de Imbabura que es propia para el entierro de los niños muertos entre los indígenas y en la provincia de Tungurahua donde se usa para las fiestas sociales y religiosas. En esta región, particularmente en la parroquia de Izamba, existe una verdadera escuela de arpa cuyos maestros son: Alfredo Perístocles Muquinche, César Augusto Muquinche y Gonzalo Pinto. La escuela es de tipo no formal o sea que la técnica se transmite oralmente, de generación en generación.

Segundo Luis Moreno, en su artículo: "La música en el Ecuador", dice: "Establecida la paz, los españoles no organizaron una enseñanza formal de la música a los indígenas, sobre la base sólida de los conocimientos de teoría y solfeo, como debía enseñarse siempre el divino arte. No hicieron como debían —desgraciadamente— sino que los misioneros escogían unos cuantos mocitos indígenas y, de memoria, sin ninguna preparación, les enseñaban a cantar algunas plegarias y aun la misa, la Salve, etc., y a los que denotaban habilidad especial, *a tañer el arpa y el violín* —instrumentos que fabricaban aquí mismo, en forma tosca y primitiva— y a sonar la flauta, el clarinete, etc. Pero nada de esto se hacía con fines de verdadero progreso artístico, sino con el objeto de llenar las necesidades —no muy exigentes, por cierto— de las nacientes iglesias que fundaban"⁶⁰.

Líneas abajo, Segundo Moreno anota que fue célebre entre los alumnos del Colegio San Andrés el joven Cristóbal de Caranqui a quien sus maestros le llamaban siempre Cristobalito; era Cristobalito lleno de muy buenas prendas: tenía buena voz y cantaba y tañía el órgano primorosamente. Este dato ratifica que en el Colegio San Andrés se impartía una

educación formal a los indígenas⁶¹. En otro lado refiere: "El arpa se conservó en un plano más elevado: fue instrumento litúrgico en las iglesias que carecían de órgano o armonio, y en los salones aristocráticos ocupaba el lugar que en el siglo XIX, vino a llenar ampliamente el piano"⁶².

El arpa, por los procesos históricos, se iba difundiendo y adquiría carta de ciudadanía en nuestro Ecuador. Los misioneros se preocuparon de socializarlo y fue adquiriendo proporciones de uso y función para las fiestas sociales y religiosas.

José Chantre y Herrera, en su obra: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español", describe: "En Santo Tomás de Andoas, el Padre Wenceslao Brayer enseñó a cantar la misa a media docena de niños, e hizo aprender a tocar el arpa en Quito a un mozo andoa, costeándolo todo lo necesario desde la misión". En otra parte se lee: "Un indio Omagua, a quien los misioneros mandaron a Quito para que aprendiese a tocar el arpa, juntamente con un rabelista enseñado por el padre Brayer, acompañaba el canto con gracia, realce y consonancia"⁶³.

Estos datos determinan que desde los primeros años de la conquista los misioneros se preocuparon por la enseñanza de la música; en nuestro caso, del arpa.

En los siglos XVIII y XIX encontramos buenos arpistas en la provincia de Imbabura, quienes propulsaron el aprendizaje de este instrumento. Tenemos a Francisco de la Torre, José Vacas Placencia, doña María Yépez, Mercedes Páliz, Aparicio Páliz, Francisco Chávez, Pastora Chávez —hija— de Rafael Chávez, y otros. De todos estos maestros, nuestros indígenas, que son ahora los poseedores de este instrumento, aprendieron el arte de tocar el arpa.

61 MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador"; en "El Ecuador en Cien Años de Independencia"; Ed. Escuela de Artes y Oficios; Quito, 1930; II Tomo; págs. 203-204.

62 Op. Cit.; pág. 210.

63 CHANTRE Y HERRERA, José: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español"; en Segundo Luis Moreno: "La Música en el Ecuador, en Cien Años de Independencia"; Ed. Escuela de Artes y Oficios; Quito, 1930; Tomo II; págs. 218-219.

Sería largo enumerar los maestros europeos que llegaron al Ecuador, desde el tiempo de la conquista hasta la consolidación de la República y desde ésta hasta nuestros tiempos; ellos fueron quienes de una u otra manera difundieron el aprendizaje del arpa. Los maestros que llegaron a la provincia de Imbabura, juntamente con los misioneros, dieron impulso al aprendizaje del arpa por parte de nuestros indígenas, con la finalidad de suplir a los maestros de capilla. Los indios muy hábiles en el aprendizaje como en la construcción de este instrumento, comenzaron a adaptar el instrumento a sus propias melodías y a crear nuevas formas musicales.

Según investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, en 1968 existían no menos de 180 arpistas en varias de las comunidades de la provincia de Imbabura. El arpista siempre está acompañado de un "golpeador", quien lleva el ritmo de la unidad musical; por otro lado, el arpa que ha permanecido en nuestra área de investigación, ha sido la que se usó desde el siglo XVI hasta la fecha. Las arpas investigadas carecen de pedales y no tienen doble encordado. Poseen: caja de resonancia con tres oídos; en la mitad de la caja de resonancia hay 33 perforaciones para embonar las cuerdas; el clavijero; el brazo; las clavijas de hierro y las patas. El clavijero puede estar en la parte superior o en la parte lateral. Las cuerdas son de tripas de gato y/o de acero.

En nuestras investigaciones, desde 1968 hasta 1980, hemos podido registrar los siguientes nombres de arpistas: Alfredo Perístocles Muquinche, 38 años; César Augusto Muquinche, de 58 años; Gonzalo Pinto, de 48 años, todos estos de la provincia de Tungurahua, parroquia Izamba. En la provincia de Imbabura: Manuel María Lanchimba, de Tunibamba; José Rafael Perugachi, de Tunibamba; José Luis Elías Imbaquingo, Topo Chiquito; José Manuel Morales, Ilumán; Mariano Escudero, Imantag; José Morocho, Imantag; José Manuel Ramos, Loma Negra; José María Anrango, Loma Negra; Vicente Cashpamba, Otavalo; Carlos Alberto Conjibea, Otavalo; Juan Cayambe, Otavalo y golpeadora: Rosa

Matilde Cayambe; Manuel María Lanchimba, Tunibamba; José Antonio Morocho, Loma Negra-Imantag; José Manuel Calapi, Natividad; Rafael Anrango, Tunibamba; Carlos Antonio Bonilla, Topo Chiquito; Segundo Bonilla, Topo Chiquito; Antonio Flores, Morales Chupa; José Manuel Cabezas, Topo Grande; y otros.

Los constructores de arpas se encuentran en Imantag, Cotacachi, Atuntaqui, entre los más conocidos en la provincia de Imbabura; en la provincia de Pichincha encontramos al señor Fausto Gallardo; en Tungurahua existen también buenos constructores de arpas^{xii}.

En su respectivo lugar trataremos de la parte técnica de construcción del arpa y veremos además las variantes que existen en cada una de las regiones.

3.1. TUMANK O TSAYANTUR **—Arco Musical—**

3.3.1. HISTORIA

Sobre la historia del arco musical “Tumank o Tsayantur”, remitimos a nuestros lectores a las primeras páginas del Capítulo Quinto, donde se encuentra exhaustivamente tratado.

3.1.1. LEYENDA

El arco musical TUMANK o TSAYANTUR fue construido por ETSA^{xiii} —el sol— y él enseñó a construir y a tocar a los Shuar. Por otro lado, NUNKUI^{xiv} había creado las plantas y

XII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; Otavalo: 1968-1980; Cfr. Documentos y Fonogramas en el Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral del IOA.

XIII ETSA: “Mitología Shuar. El dios sol es fuerte y austero. Maldice a los hombres si no cumplen con sus mandatos”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

XIV NUNKUI: “Mitología Shuar. Diosa creadora de las plantas. Da amor a las mujeres”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

entre ellas a NANKUCHIP^{xv}. ETSA tomó una de ellas y construyó el arco musical. En la tierra existía toda clase de felicidad. El cielo y la tierra se unían por un inmenso bejuco. Bajo la tierra vive NUNKUI.

ETSA y NANTU^{xvi} supervigilan el mundo. Más tarde vinieron las guerras y vino el mal. La comunicación se cortó por los UWISHIN^{xvii} —Shamanes— los cuales tenían el secreto.

Sin embargo, ETSA, NANTU, NUNKUI quieren que los Shuar sigan tocando el TUMANK. Su música es de amor a las mujeres y es propio de los UWISHIN^{xviii}.

Su música, por consiguiente, es característica de los shamanes para ponerse en contacto con los seres supraterreros, como los ARUTAN^{xix}.

Los AYUMPUN^{xx} y los IWIANCHI^{xxi}, además han utilizado para enamorar a las mujeres.

3.1.2. LOCALIZACION

El arco musical Tumank o Tsyantur, se encuentra ubicado en la zona geocultural Shuar y/o Achuar. Su amplitud es:

- XV NANKUCHIP: "Es semejante al bejuco y/o una variante de la guadúa". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XVI NANTU: "Mitología Shuar. Ser Shuar transformado en luna y se separó de su hermano ETSA por disgustos". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos, OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XVII UWISHIN: "Mitología Shuar. Shamán Brujo. Creen que él posee flechas invisibles y puede causar toda clase de maleficios entre ellos: enfermedades hasta la muerte". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos, OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XVIII 1. TSUKANKA, Patricio; 2. 30 años; 3. Profesor Radiofónico; 4. Secundaria; 5. KURINT'S o CURIKAKA; 6. 20 años; 7. 26 IV-75; y, 8. Zona geocultural Shuar. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos, OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XIX ARUTAN: "Mitología Shuar. Viven bajo las aguas, la tierra; y, principalmente en las cascadas. Es un antepasado. Da fortaleza, triunfo y vida". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos; OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XX AYUMPUN: "Mitología Shuar. Fue muerto por KUJANCHAM y reducido a Tsantza. Este resucitó y subió al cielo. Más tarde se transformó en cóndor". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.
- XXI IWIANCHI: "Mitología Shuar. Antropófago. Comía animales y a los Shuar. Se le vence dándole de comer ají". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

por el sur, latitud de 1° y a 5°; y, por el oeste, longitud 76° a 79°, Ecuador.

La zona cultural cubre la división geopolítica de las provincias Zamora-Chinchipec, Morona Santiago, parte de la provincia de Pastaza, y parte del oriente peruano.

3.1.4. DESCRIPCION

El Tumank es un arco musical de caña guadúa —variante— denominada por los Shuar NANKUCHIP; sin embargo, usan cualquier material flexible, prefiriendo el WAMPU SHINIA^{XXII}, IJIACH JANKI^{XXIII}, KARIS^{XXIV}. El arco que observamos y estudiamos en 1975 tenía una extensión de un metro trece centímetros y medio. En la zona recorrida no encontramos una medida común estable. Varía en sus dimensiones.

La cuerda observada era de nylon y tenía una extensión de un metro siete centímetros. Preguntamos a nuestro informante si en tiempos anteriores usaban material vegetal y él nos manifestó que utilizaban tripas de KUJI o fibra de una planta llamada WASAKE^{XXV} y que aún hasta hoy la utilizan^{XXVI}. La cuerda de KUJI o de WASAKE se encuentra templada desde la parte más gruesa del NANKUCHIP hasta la parte más delgada. En esto, la cuerda torcida y templada, rebota dando tres vueltas.

En la parte gruesa tiene una uña en donde la cuerda

XXII WAMPU SHINIA: "Planta selvática. Es muy flexible". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador; IOA-CCE; 1975.

XXIII IJIACH JANKI: "Planta selvática flexible". Sirve para construir el arco musical Tumank". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador; IOA-CCE; 1975.

XXIV KARIS: "Planta selvática semi-flexible. Sirve para construir el Tumank". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador; IOA-CCE; 1975.

XXV WASAKE: "Planta silvestre muy semejante al penco de hojas largas. Tiene varios usos". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador; IOA-CCE; 1975.

XXVI 1. TSUKANKA, Luis; 2. 100 años; 3. Pesca y Cacería; 4. Ninguna; 5. Kurint's o Curicaca; 6. 80 años; 7. 26 de abril de 1975; Cultura Shuar.

embona en forma de torniquete y hace las veces de "Cordal" o soporte.

En la parte gruesa del NANKUCHIP, a una distancia de tres centímetros, existe una perforación de medio centímetro de diámetro que traspasa hasta el otro lado.

Con la mano izquierda toman la parte principal del Tumank, la más gruesa, y bajo la perforación agrandan el tubo de resonancia con los dedos y la palma de la mano en forma combada. Creemos que esta técnica es para dar mayor amplitud a la onda sonora. Con el dedo pulgar o índice sujetan el arco musical y los tres dedos, con la palma de la mano, cavidad bucal, forman el tubo y la caja de resonancia, formando un solo resonador. Sin embargo, según HORNBOSTEL y SACHS, la boca no se considera resonador.

Hemos visto que aíslan el instrumento con una pequeña "astilla de NANKUCHIP" entre el dedo índice que sujeta el instrumento, por el un lado, y por el otro con los dientes que están contiguos al arco.

Con la mano derecha hacen vibrar la cuerda tensa y utilizan el dedo índice, en posición levantada, o una uña para oprimir la misma.

La cuerda, en su primer instante, es tensa y al oprimirla y soltarla a su estado natural vibra y produce el sonido.

Los labios, en su inicio, oprimen el arco y se encuentran en medio de la perforación, los cuales forman un solo tubo con la caja de resonancia que, en este caso, viene a ser la cavidad bucal. Al iniciar la pieza musical abren y cierran la cavidad bucal y con los labios dan la entonación melódica. El sonido de la cuerda depende de diversos aspectos, según cómo y dónde se le oprima la cuerda. Por consiguiente, depende de la posición del índice y del lugar donde la cuerda sea oprimida, acompañada de la abertura de la cavidad bucal.

Resumiendo tenemos: 1º Caja de resonancia, cavidad bucal ampliada a través de la perforación con los dedos y la palma de la mano en forma combada; 2º Cordal o soporte, uña saliente en la parte más gruesa del NANKUCHIP, sirve para sujetar y asegurar la cuerda; 3º Cuerda tensa entre la uña

y la ranura final del arco; 4^o Gancho templador, parte delgada del arco; 5^o Dedo índice, opresor de la cuerda tensa para ponerla en vibración o uña; 6^o Labios y cavidad bucal y posición del dedo índice sobre la cuerda, modulante del sonido; 7^o Cuerpo del instrumento, arco musical de NANKUCHIP; y, 8^o Transmisión del aire a través de la cavidad bucal, rebotando en el orificio, el cual pasa por los dedos y la palma de la mano en forma combada. Circuito de sonido resonador y amplificador.

Los sonidos melódicos son tenues y requieren mucho silencio para poderlos apreciar. No obstante, el sonido que produce sobre el ejecutante es muy fuerte. Al final de una pieza se les nota cansados y muy fatigados. El sonido se transmite a través de los dientes a parte firme del cráneo, alcanza los nervios auditivos a través del conducto óseo. Este instrumento no está en función social.

3.1.5. CONSTRUCCION

Los materiales que emplean para la construcción del arco musical "Tumank o Tsayantur" son: plantas selváticas como el NANKUCHIP, WAMPU SHINIA, KARIS, IJIACH JAN-KI. Estas plantas tienen la característica de ser flexibles o semielásticas. Además, cazan un animal llamado KUJI, de cuyas "tripas" disecadas hacen la cuerda; o en lugar de éstas, buscan las fibras de WASAKE, las cuales, torcidas desempeñan la misma función que las tripas de KUJI^{XXVII}.

Los implementos para la confección del instrumento son los más rudimentarios y simples: una navaja o un cuchillo^{XXVIII}.

Cortan el NANKUCHIP —guadúa— en estado maduro. Con un cuchillo limpian las hojas y los nudos. Delante de sí el constructor-informante, tiene un patrón. Cuenta los canutos y mide dándoles la forma de arco, de acuerdo a la extensión del

XXVII INFORMANTE: Cfr. Ficha N^o XXVI.

XXVIII INFORMANTE: Cfr. Ficha N^o XXVI.

patrón. Corta parte del canuto y comienza a hacer la uña. Esta mide de largo un centímetro y de ancho medio centímetro, la uña tiene la forma ovalada y, como hemos dicho anteriormente, hace las veces de cordal o soporte, donde se sujeta la cuerda. Luego hace un orificio de medio centímetro de diámetro en el parte más gruesa del NANKUCHIP. Este orificio está en dirección horizontal al medio de la uña o cordel, de modo que, la cuerda pasa por el orificio. En la parte delgada del NANKUCHIP abre una ranura de dos centímetros de largo por medio centímetro de ancho y queda en forma rectangular, dejando lo restante íntegro. Esta ranura sirve para rematar la cuerda y dejarla tensa. El largo del arco, desde la uña hasta el final de la ranura, mide: 78 centímetros 2 milímetros. El arco que tenemos a mano para nuestro estudio fue tomado de un patrón más pequeño del que habíamos observado.

La cuerda del TUMANK es de tripa de KUJI o de fibra de WASAKE. Las tripas o las fibras las hacen secar y luego las tuercen. En nuestro caso, la cuerda es de fibra de WASAKE. Cada hilo consta de tres fibras torcidas y apareadas con otra del mismo grosor, o sea es una cuerda muy fina y muy delgada. La cuerda mide desde la uña hasta la ranura sesenta y cinco centímetros y medio.

Colocada la cuerda en el arco queda listo el instrumento. Para terminarlo, se debe poner SHIRIPIK; o sea, la cera del panal avispero para que la tripa o la cuerda se haga más sonora y tome un color metálico^{XXIX}.

Tiene también tres templadores; éstos dan la vuelta entre la amarra final y la cuerda. Sirve como la palabra lo indica, para templar, o sea, para dejar tensa la cuerda.

XXIX

SHIRIPIK: "Cera de panal de avispero. Tiene varios usos y entre ellos para frotar la cuerda del Tumank y del Kitiar". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

Lámina N° 1

3.1.6. DIAGRAMA DE CONSTRUCCION

3.1.6.1. Caña guadúa "NANKUCHIP"



Lámina N° 2

3.1.6.2. Cuerda de WASAKE y/o KUJI torcida



3.1.6.3. Uña, cordal o soporte y perforación.
Esta traspasa el Nankuchip.

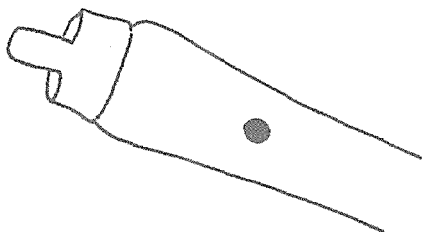


Lámina N° 4

3.1.6.4. Ranura final del arco musical.



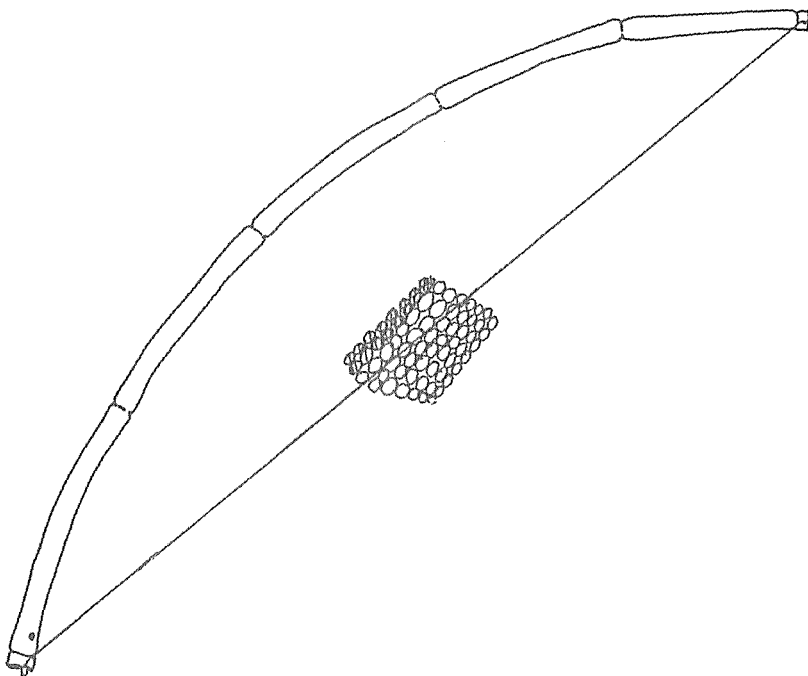
Lámina N° 5

- 3.1.6.5. El arco musical "Tumank" con la cuerda de WASAKE y/o KUJI.



Lámina N° 6

- 3.1.6.6. La cuerda es frotada por el SHIRIPIK, cera del panal avispero.



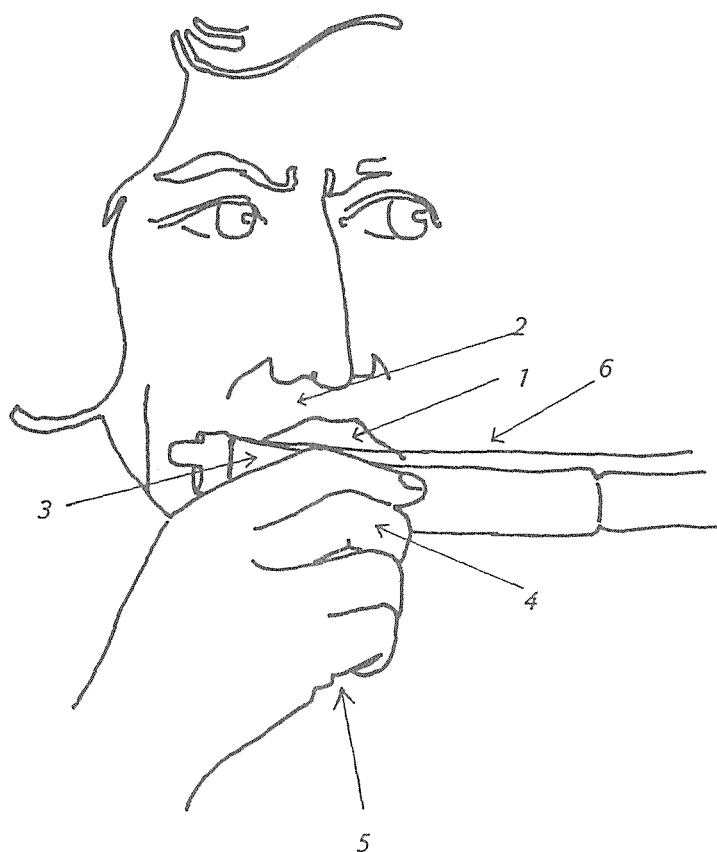


Lámina Nº 7

3.1.6.7. CIRCUITO RESONADOR Y DE AMPLIFICACION

- 1 Labios
- 2 Cavidad bucal
- 3 Orificio del Tumank
- 4 Dedos
- 5 Palma de la mano en forma combada
- 6 Cuerda sonora

Lámina N° 8
3.1.6.8. CIRCUITO DE SONIDO

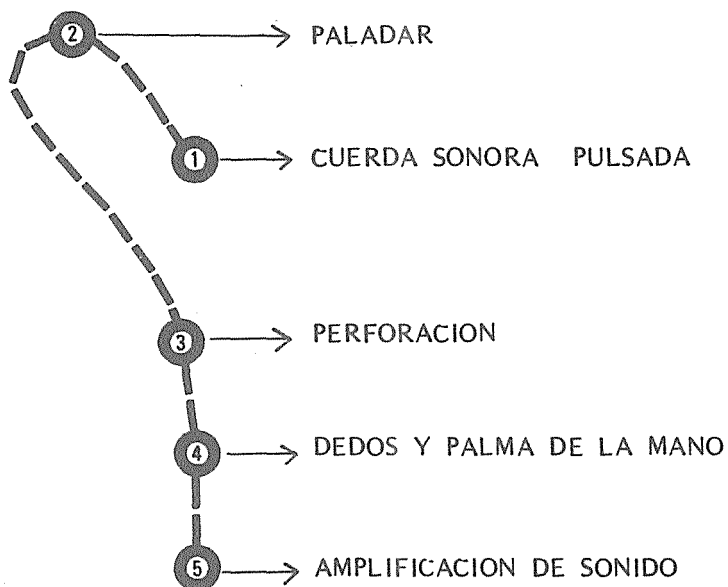


Lámina N° 9

PAPUSH, 50 años. KEKUIIM, provincia Morona
Santiago, julio de 1975.

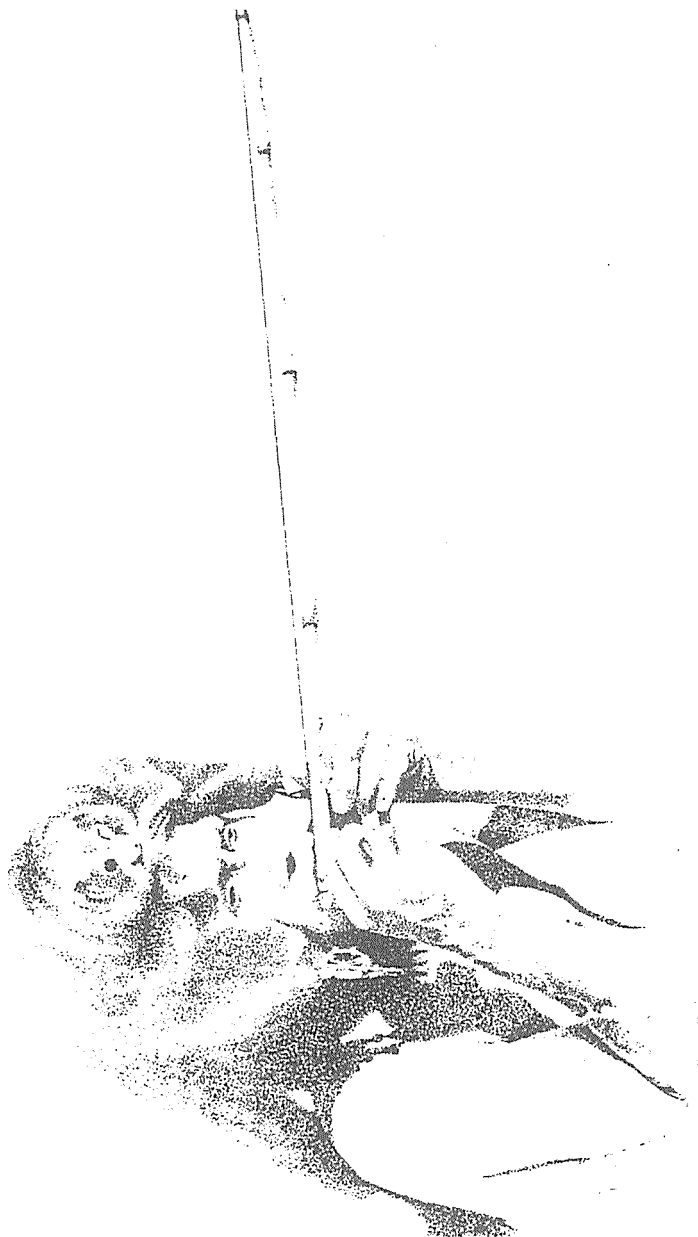


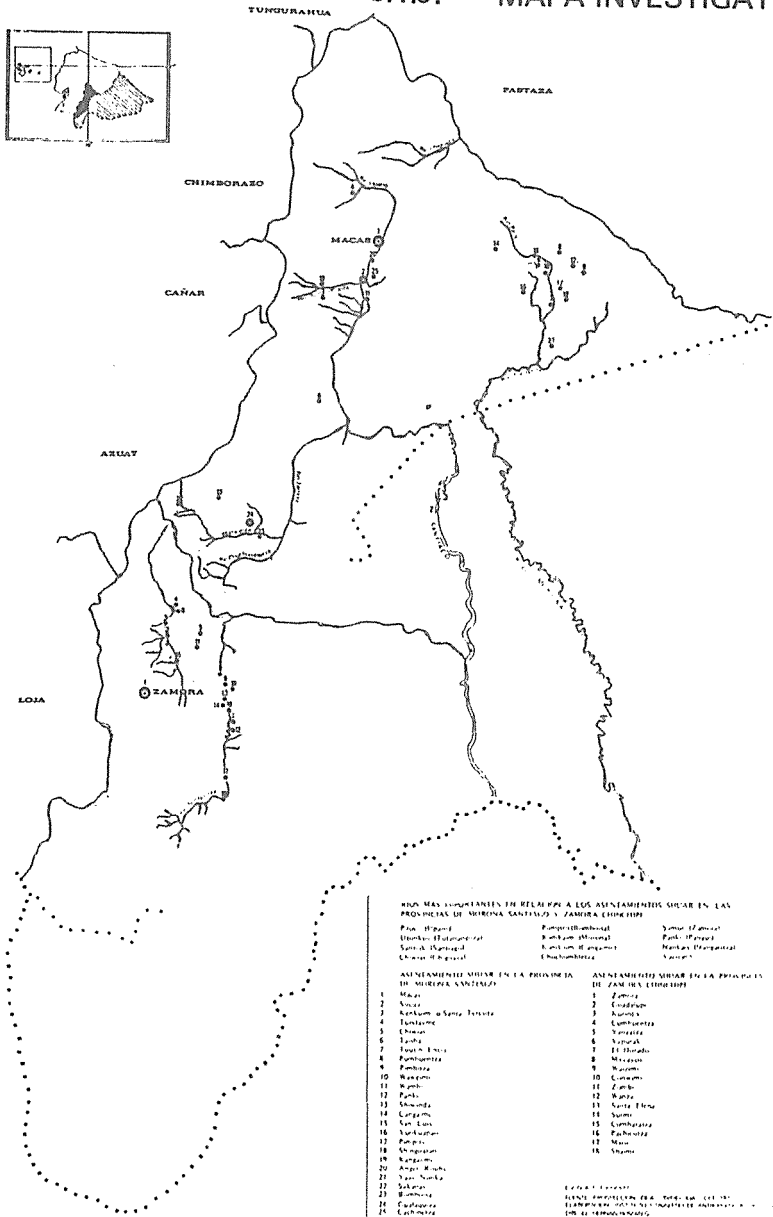
Lámina N° 10

Sra. Juana María Sanchini, 38 años, CUMBARATZA,
provincia Morona Santiago, junio de 1975.



Hernán Roman G.

3.1.9. MAPA INVESTIGATIVO



3.1.7. DIMENSIONES

Arco: 78 centímetros de largo y 2 milímetros.

Uña: 1 centímetro de largo por medio de ancho.

Perforación: Medio centímetro de diámetro; y, desde la uña, dos centímetros y medio de distancia.

Ranura Final: 2 centímetros de largo por medio de ancho.

Cuerda: 65 centímetros y medio de largo.

3.1.8. DISPERSION

El arco musical Tumank lo encontramos en las culturas Shuar y/o Ashuar. Estas culturas se encuentran en las provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago, Pastaza y en el oriente peruano.

Los lugares investigados donde se ha encontrado el Tumank son: Asentamientos Shuar en la provincia de Morona Santiago: (1) Macas; (2) Sucúa; (3) Kenkuim o Santa Teresita; (4) Tundayme; (5) Chiwias; (6) Taisha; (7) Túutin Etsa; (8) Pumbuentza; (9) Pimbitza; (10) Waweimi; (11) Wambi; (12) Panki; (13) Shiwindá; (14) Cangaime; (15) San Luis; (16) Yunkuapáis; (17) Pimpits; (18) Shinguátan; (19) Kangayme; (20) Angel Roubay; (21) Yaas Nunku; (22) Sakanás; (23) Bomboisa; (24) Gualaquiza; y, (25) Cachinetza. Asentamientos Shuar en la provincia de Zamora Chinchipe: (1) Zamora; (2) Guadalupe; (3) Kurint's; (4) Pumbuentza; (5) Yanzatza; (6) Napurak; (7) El Dorado; (8) Mayaycu; (9) Waizimi; (10) Conwimi; (11) Zumbi; (12) Wanza; (13) Santa Elena; (14) Surmi; (15) Cumbarratza; (16) Pachicutza; (17) Maisi; y, (18) Shaimi^{xxx}.

xxx

Lugares de la zona geocultural Shuar y/o Ashuar del Relevantamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos. OEA: INIDEF-Ecuador; IOA-CCE; 1975.

Estos, los lugares investigados. El área de dispersión es mucho mayor.

3.1.9. CLASIFICACION

El TUMANK pertenece a los cordófonos simples, de palos, arco musical, heterocorde, o sea, la cuerda es de otro material diferente a la del arco; monoheterocorde, por tener una sola cuerda de materia extraña a la del arco sin resonador. La boca humana no está considerada resonador por HORNBOSTEL y SACHS; y, de ejecución digital.

TUMANK:	311.	121.1
	3	Cordófono
	31	Cordófono simple
	311	De palos
	311.1	Arco musical
	311.12	Heterocorde
	311.121	Monoheterocorde
	311.121.1	Sin resonador
	División común	Ejecución digital ⁶⁴
	final:	-5

3.1.10. USO

El TUMANK es instrumento utilizado por los shamanes para ponerse en comunicación con el mundo extraterrestre. Antes y después de tomar el NATEM o AYAWUASKA^{XXXI} tocan

⁶⁴ VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales"; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; págs. 40-46. NOTA: Carlos Vega sigue la clasificación de HORNBOSTEL y SACHS y nosotros la adoptamos para nuestro trabajo.

^{XXXI} NATEM y/o AYAWUASKA: "Bebida alucinógena hecha de bejucos como el YAJI y el NATEM y/o de arbustos o de algunas especies de floripondios, como el MAIKIUR, etc." "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkloricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

el Tumank. Sin embargo, en nuestra investigación este arco musical fue empleado para transmitir mentalmente mensajes de amor, a través del canto, a una persona amada. En ocasiones ejecutan primero el Tumank y luego el canto; otras veces el canto, luego la ejecución; y, en otras ocasiones, solamente cantan.

Hay dos clases de cantos: NAMPET y ANENT. Estos cantos pueden ser acompañados por el TUMANK, por el PEEM, por el PINKUI o PINWI, por el KITIAR, etc.

La interpretación del "Nampet", según Siro Pellizzaro, no es nada fácil. "Generalmente se habla de animales o plantas, pensando en personas"⁶⁵. El mismo nos dice: "Son siempre cantos de alegoría como lo indica su nombre NAMPEK"⁶⁶. Esta voz significa —después de haber bebido el NATEM, AYAWASKA, CHICHA, etc. estar embriagado o haberse emborrachado^{xxxii}.

Por medio del NAMPET se canta a la naturaleza, a las aves, a los animales y a todo cuanto les rodea; en cada uno de ellos ven a un espíritu o personifican a un animal o a una ave, que a su vez representan a las personas amadas.

Siro Pellizzaro, en su introducción a "Canto de Amor", hace una aclaración sobre el NAMPET y ANENT: "No se debe confundir los Nampet con los Anent. También los Anent se utilizan como súplica para que se realice algo por medio de una fuerza misteriosa como espíritu o poder mágico"⁶⁷. El Nampet habla de algo realizado o que se puede realizar poniéndose de acuerdo con la persona interesada. "El Nampet termina siempre con un estribillo: "jaja, jaja, jajai", cosa que no tiene el Anent. Jajai significa: hago, realizo; y se refiere a la danza que está ejecutando, también puede expresar la deci-

65 PELLIZZARO, Siro: "Cantos de Amor". Mundo Shuar. Serie G. 1977; pág. 3.

66 Cfr. Op. Cit. págs. 3-10.

XXXII CHICHA: "Bebida. La más común es de la yuca". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

67 PELLIZZARO, Siro: "Cantos de Amor". Mundo Shuar. Serie G. 1977; pág. 3.

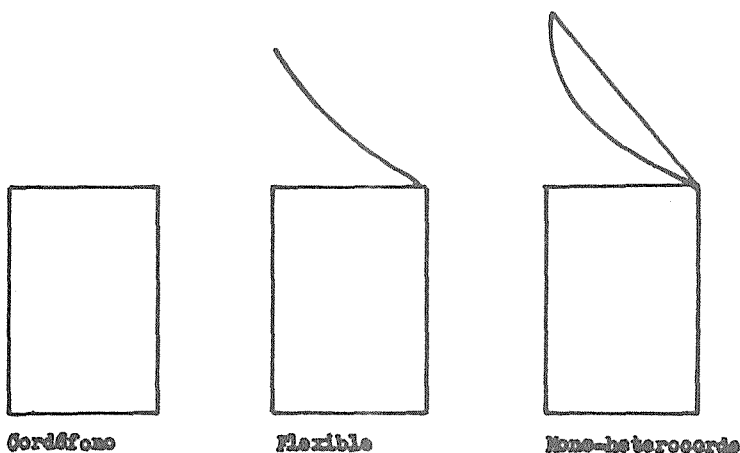
sión de realizar cuanto manifiesta el canto''⁶⁸.

Estos cantos son cortos, en ellos expresan el amor, el dolor, el miedo, la soledad, sus deseos, sentimientos y sus proyectos; se manifiestan con claridad y con verdadero realismo. Jamás las expresiones son directas, sino alegóricas. Comparan a la persona amada con un mono, con un ave, con un pez, con un Tsukanká^{XXXIII}, etc.

Además, está prohibido a los menores de edad tocar este instrumento; para hacerlo, deben haber pasado la pubertad (tabú).

Lámina N° 12

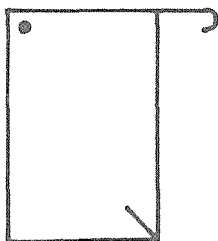
3.1.1.1. CLASIFICACION DEL TUMANK SEGUN MANTLE HOOD⁶⁹



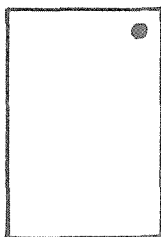
⁶⁸ Op. Cit., pág. 3.

XXXIII TSUKANKA: "Variedad de tucán. Ave de hermoso plumaje en colores, sirve para hacer coronas". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INI-DEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

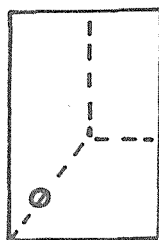
⁶⁹ HOOD, Mantle: "The Etnomusicologist". New York, 1971; págs. 163-196.



Electro o uña



Mano derecha



Variable

3.1.1.2. RESONADOR

Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, en nota al N^o 311.121.1 nos dicen: "La boca humana no se considera como resonador"⁷⁰. Esta aclaración de los dos maestros nos ha hecho pensar. Si la boca humana no se considera resonador en el Tumank arco musical, ¿cuál sería el resonador o caja de resonancia? ¿El aire del medio ambiente?, creemos que no. El sonido no se podría escucharlo. Por consiguiente, no queda otra cosa que admitir que la cavidad bucal sí hace las funciones de resonador o caja de resonancia. Es otro asunto que el TUMANK no tenga resonador adicional externo.

Mantle Hood admite que la boca sirve de resonador. Esta afirmación de muchos etnomusicólogos es lógica. El sonido de la cuerda tensa repercute dentro de la cavidad bucal y mientras más se abra ésta, mayor es la amplitud sonora. Además, la cavidad bucal, la perforación, los dedos y la palma de la mano en forma combada, forman una sola caja resonadora. Con esta técnica, el sonido tiene un color metálico. La cavidad bucal es resonador interno, mas no externo o adicional.

3.2. EL VIOLIN

3.2.1. KEERK O KITIAR - CULTURA SHUAR

El Keerk^{xxxiv} o Kitiar^{xxxv} es un cordófono compuesto. Pertenece a los laúdes. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco.

3.2.2. LOCALIZACION

Por datos históricos, anteriores citados, creemos que los misioneros llevaron a la región oriental instrumentos musicales, entre ellos el violín; así consta en "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús"⁷¹. No sabemos si los shuar, imitando al violín europeo construyeron el suyo propio llamado Keerko o Kitiar, o si tal vez ya tenían este instrumento que, a diferencia del extranjero, éste poseía solamente dos cuerdas y arco.

El Keerk o Kitiar, por su encordadura nos recuerda al Nefer⁷², al Ravanastrón⁷³, al Omerti⁷⁴, al Kemangek a Gouz⁷⁵, al

XXXIV KEERK: Violín. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 27 de mayo de 1975. Sucúa, provincia Morona Santiago.

XXXV KITIAR: Guitarra. Revelamiento de los Hechos Etnomusicales. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 6 de junio de 1975. Taisha, Centro San Luis.

71 CHANTRE y HERRERA, José: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Maraón Español"; pág. 240.

72 NEFER: Instrumento egipcio con mango de regular extensión y dorso combado. Dos cuerdas. Está reproducido en innumerables bajo relieves y forma parte del alfabeto jeroglífico. PASCUALI-PRINCIPE: "El Violín". Pág. 1.

73 RAVANASTRON: Usado en la India en tiempos remotos y también actualmente. Está formado con una caña gruesa de bambú y una piel de serpiente. Tendida sobre una de sus aberturas. Tenía dos cuerdas de seda; más tarde una sola tripa apoyada sobre un puentecillo. El arco era de bambú, con crines. PASCUALI-PRINCIPE: "El Violín". Pág. 1.

74 OMERTI: Se deriva del "Ravanastrón" y es más perfeccionado. Está formado con la mitad de un coco vacío, cubierta su abertura por una piel de gacela o bien por una sutilísima hoja de madera. Su mango es largo y tiene dos cuerdas. PASCUALI-PRINCIPE: "El Violín". Pág. 1.

75 KEMANGEK a GOUZ: Parecido al "Ravanastrón". Está construido con la mitad de un coco vacío simétricamente perforado en el fondo, una piel y dos cuerdas. Un puntal de hierro permitía apoyar el instrumento en el suelo. PASCUALI-PRINCIPE: "El Violín". Págs. 1 y 2.

Rebab Arabe⁷⁶ y al Rebab Tunecino⁷⁷. El Keerk o Kitiar tiene dos cuerdas: la primera es melódica y la segunda hace las veces de bordón. Por su forma de construcción creemos que el Keerk o Kitiar, es una hibridación de un sincretismo cultural europeo shuar. Forma externa europea y encordadura shuar. Perfeccionamiento del Tumank.

El Keerk o Kitiar tiene un área de dispersión contenida en tres provincias: Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Napo. Su amplitud es: por el sur, latitud de 1° a 5°; y, por el oeste, longitud 76° a 79°, Ecuador. La cultura Shuar es la poseedora de este instrumento. Esto constatamos en las investigaciones de 1975 en diferentes centros Shuar: (2) Sucúa y centros colindantes; (6) Taisha; (15) Centro San Luis; (3) Curint's; (4) Gembuentza y otros. Cfr. Mapa.^{xxxvi}

3.2.3. DENOMINACION

El Kitiar^{xxxvii} o Keerk^{xxxviii}, cordófono compuesto, tiene dos denominaciones: la primera, la encontramos en la provincia de Morona Santiago; y, la segunda, en la provincia de Zamora Chinchipe. Kitiar en Shuar significa guitarra y Keerk significa violín^{xxxix}.

76 REBAB ARABE: Fue introducido en España por los moros en el siglo VIII. Su forma es trapezoidal con fondo plano, de pergamino. Tiene una, dos o tres cuerdas, usado para impedir que la voz de los narradores o improvisadores se salgan del tono. Se toca como el violoncelo y, lo mismo que el Kemangek a Gouz, se apoya en el suelo con un puntal de hierro. PASCUALI-PRINCIPE: "El Violín". Pág. 2.

77 REBAB TUNECINO: Difiere del Rebab Arabe. Su fondo era combado, con dos escotaduras laterales. La tapa armónica era tan sólo la mitad del largo del instrumento. Forma de zueco y dos cuerdas de tripa. PASCUALI-PRINCIPE. Pág. 2.

XXXVI Lugares de la zona geocultural Shuar. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

XXXVII I. NAYAPI, Pedro: II. 30 años; III. Agricultor; IV. Ninguna; V. Taisha-Centro San Luis; VI. 20 años; VII. 6-VI-75; VIII. Centro San Luis; IX. Cultura Shuar.

XXXVIII I. TSUKANKA, Modesto; II. 26 años; III. Agricultor; IV. Ninguna; V. Curint's o Curikaka; VI. 20 años; VII. 27-IV-75; VIII. Centro Curint's o Curikaka; IX. Cultura Shuar.

XXXIX INFORMANTES: Cfr. Fichas: XXXVII, XXXVIII y XL.

3.2.4. DESCRIPCION

El Keerk o Kitiar está construido, en su mayor parte, de una sola pieza. La pieza mayor contiene: dorso, fondo o contratapa; aros o fajas; fajas internas; cuñas y tacos; mango; diapasón o batidor; cejilla; filetes; puente; botón; y, cadena.

Las piezas menores comprenden: tapa armónica; clavijas y tirador o cordal. Estas piezas son independientes, las cuales forman una sola con la pieza mayor.

Los constructores del Keerk o Kitiar seleccionan y preparan el material. Es indispensable, nos decía el informante, que la madera esté bien seca. Esta madera es secada al natural, bien sea cortando un árbol o extrayendo un trozo de los árboles secos en pie^{XL}. La madera seleccionada es la SHUINIA^{XLI}.

El instrumento, en todas sus partes, es de Shuinia o cedro. Sin embargo, en Chiwias, provincia de Morona Santiago, encontramos una variante en la tapa armónica, Juan Chimwiukta la hizo de latón, todas las piezas restantes fueron de shuinia.

La tapa armónica se encuentra unida al cuerpo del instrumento con tachuelas o clavos pequeños, cuando es de latón; si la tapa armónica es de shuinia, se une con clavos de chonta^{XLII}.

El "cordal" o "tirador"⁷⁸ que es de shuinia, está unido al

XL CHINWIUKTA, Juan: II. 45 años; III. Agricultor, Músico-Constructor; IV. Ninguna; V. Chiwias, Chiguaza, provincia Morona Santiago; VI. 30 años; VII. 12-VI-75; VIII. Chiwias; IX. Cultura Shuar.

XLI SHUINIA: "Cedro". Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

XLII CHONTA: Arbol de la familia de las palmas. Crece hasta 20 m. de altura. Flores amarillentas. Fruto rojizo. Fiesta de la chonta. Inicio del año. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

78 CORDAL: Accesorio de shuinia, al cual se fijan las cuerdas del violín —Keerk o Kitiar— en la extremidad opuesta a la "voluta" o "pala churiada". PASCUALI-PRINCIPE. Pág. 259.

“botón” o “cargador”⁷⁹ por medio de una piola de wasake^{XLIII}. En la parte más ancha tiene dos perforaciones en donde se fijan las dos cuerdas.

Los orificios del clavijero son hechos con clavo incandescente, poniendo mucho cuidado y tratando de calcular el diámetro de la clavija para que embone con exactitud.

En la parte superior del clavijero, en la voluta o pala churiada, tiene un adorno. Es un rostro humano.

Las cuerdas del Keerk o Kitia son de kuji^{XLIV} o de wasake. Estas se encuentran fijadas en el cordal o tirador, y pasan por la cejilla hasta las clavijas.

El arco es de NANKUCHIP^{XLV} o de otro material flexible; en lugar de las crines de caballo utilizan fibras de wasake, las cuales se encuentran sujetas en cada extremo por una piola del mismo material. Tanto las cuerdas como las fibras del arco son frotadas con SHIRIPIK^{XLVI}.

La ejecución del instrumento es en cuclillas o sentados. El cargador o botón del instrumento va junto al pecho y el brazo un poco hacia afuera.

3.2.5. CONSTRUCCION

3.2.5.1. HERRAMIENTAS

Los utensilios de construcción más indispensables son:

-
- 79 BOTON: Pieza inferior. Sirve para sujetar el trascado. PASCUALI-PRINCIPE. “Violín”. Pág. 258.
- XLIII WASAKE: “Planta silvestre. De la familia de las cactáceas. Semejante al penco. Hojas largas. Tiene varios usos”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.
- XLIV KUJI: “Mono nocturno, come cogollo de palma o de otros árboles. Es animal comestible”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.
- XLV NANKUCHIP: Es semejante al bejuco y/o una variante de la guadúz. Planta de la familia de las gramíneas. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.
- XLVI SHIRIPIK: “Cera del panal de avispero, tiene varios usos y entre ellos sirve para frotar las cuerdas y las fibras del arco”. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

un hacha, un machete, un cuchillo, una navaja, clavos, una piedra de afilar y un martillo.

3.2.5.2. SELECCION DEL MATERIAL

La mejor madera es la secada al natural. La "shuinia" y "la chonta" se cortan y se las deja secar, por lo menos de ocho meses a un año. La "Shuinia" se emplea para el instrumento y la "chonta" para los clavos. Esta, nos decía el informante, es madera muy dura. El "nankuchip" se usa para el arco. El "wasake" para las cuerdas y para el arco, se puede utilizar también las tripas de "kuji" para las cuerdas; y, el "shiripik" para frotar las mismas y las fibras del arco^{XLVII}.

3.2.5.3. CONFECCION

Elegido el tronco de shuinia, cortan un trozo de 70 centímetros de largo por 26 de diámetro. Toman el hacha y lo parten en la mitad; con un machete se quitan las asperezas de la madera. En la parte plana del tronco dibujan el instrumento con un colorante vegetal. Entre los Shuar no existen moldes.

Dibujado el instrumento, el machete empieza a desempeñar su papel. Juan Chinwiukta destroncó la madera y le dio la forma del instrumento. De vez en cuando, Chinwiukta, afilaba el machete en una piedra de río. Destroncado el instrumento, el informante-constructor, comenzó a pulir y a dar los acabados. El machete afilado, fue utilizado por segunda vez, pero en sentido plano. Retomó el pulimento por lo que llamaríamos los aros, luego el brazo y finalmente el clavijero.

Terminada esta primera parte, se dedicó a hacer la caja de resonancia y finalmente la hendidura del clavijero. Tanto la caja de resonancia como el canal del clavijero fueron destroncados y pulidos con una navaja. La forma de la cejilla fue dada con el machete y el terminado con la navaja.

XLVII CHINWIUKTA, Juan: Cfr. Datos de la Ficha VIII. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

La voluta o final del clavijero fue acabada igualmente con la navaja.

Las perforaciones del clavijero fueron hechas con un clavo incandescente. Preguntamos a nuestro informante-constructor el por qué de esta técnica y él nos contestó que esa era la tradición. Así quedó terminada la pieza mayor del instrumento.

Las piezas restantes fueron construidas posteriormente. Las dos clavijas, una para el lado derecho y otra para el lado izquierdo, fueron moldeadas con una navaja. El cordal o tirador fue construido con la misma técnica. La tapa o tabla armónica, en este caso, fue hecha de latón. Los FF u oídos fueron perforados con un martillo y un clavo. El informante-constructor indicaba que en lugar de la tabla armónica de latón, se usa una tapa delgadita de shuinia sujeta con clavos de chonta^{XLVIII}.

Las cuerdas de wasake o kuji se sujetan en las perforaciones del corsal o tirador, pasa por la cejilla y se enrolla en las clavijas.

El arco de frotación de las cuerdas es un arco de cacería. Es de Nankuchip. En los extremos del mismo se sujeta la fibra de wasake con el mismo material. Las dimensiones no son comunes. Finalmente, las cuerdas del instrumento y la fibra de wasake del arco son frotadas con cera de Shiripik.

XLVIII CHINWIUKTA, Juan: Cfr. Datos de la ficha VIII. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

3.2.6. DIAGRAMA DE CONSTRUCCION

Lámina N° 13

326.1 Trozo de Shuinia o cedro. Mide 76 centímetros de largo por 26 de diámetro.

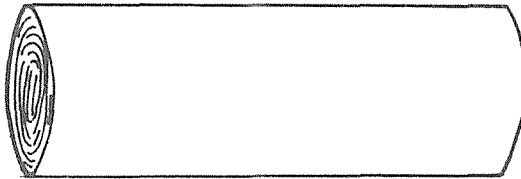


Lámina N° 14

326.2 Tronco de cedro o SHUINIA. Diseño del Keerk o Kitiar para la construcción. El diseño está hecho con colorante vegetal.

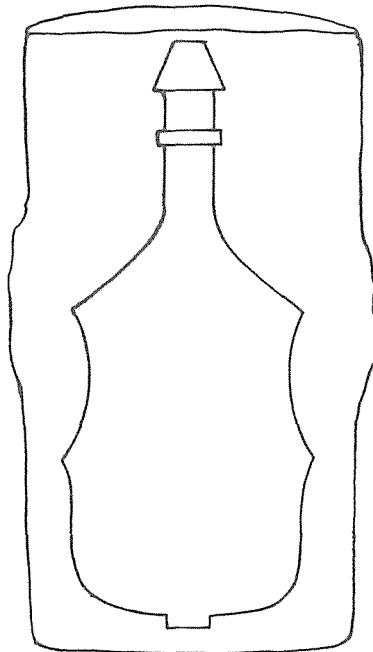


Lámina N° 15

326.3 La SHUINIA es destroncada con machete y navaja. Está dada la forma del KEERK o KITIAR.

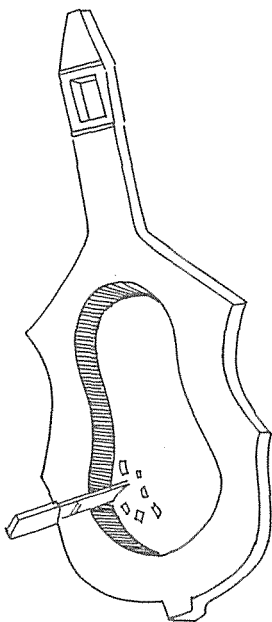


Lámina N° 16

326.4 Tapa o tabla armónica. Esta puede ser de SHUINIA o de latón. Oídos, signos o FF.

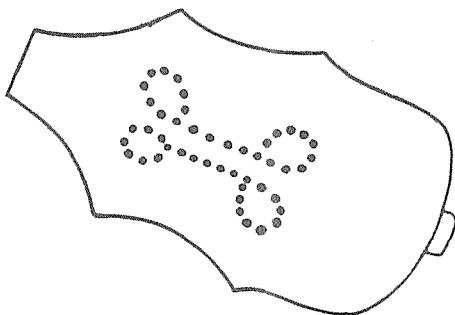


Lámina N° 17

326.5 Unión de la pieza mayor del KEERK o KITIAR con la tabla armónica. Usan clavos pequeños para asegurar la tapa.

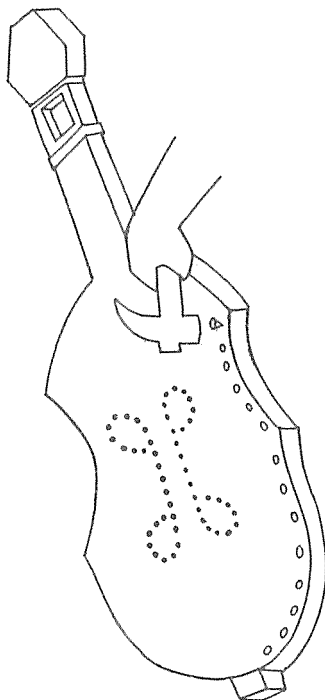


Lámina N° 18

326.6 (1) Botón o cargador; (2) Cordal o tirador; (3) Perforaciones para las cuerdas de WASAKE o KUJI.



Lámina Nº 19

326.7 Dos clavijas para la tensión de las cuerdas.



Lámina Nº 20

326.8 Clavijero, canal, cuerdas, clavijas, voluta o "pala churiada" y rostro humano.

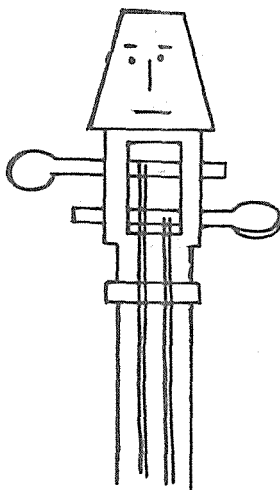
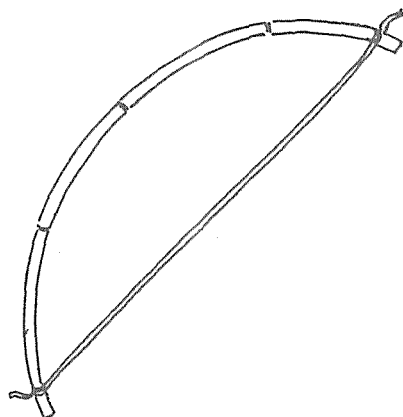


Lámina N° 21

326.9 Arco de frotación y SHIRIPIK. El arco, en Shuar, se llama TSE-REAN^{XLIX}.



3.2.7. DIMENSIONES

1. Tronco de shuinia o cedro: 76 centímetros de largo por 26 de diámetro; 2. Tronco partido: 76 por 16 cm.; 3. Largo del Keerk o Kitiar, desde el botón o cargador hasta el final de la voluta o pala churiada: 75 centímetros; 4. Tapa o tabla armónica: largo: 42 centímetros, 7 milímetros; ancho superior: 20 centímetros; ancho inferior: 19 centímetros; y, ancho central: 17 centímetros; 5. Dorso, fondo o contratapa: dimensiones similares a la tapa; 6. Brazo: 11 centímetros y 6 milímetros de largo por 4 centímetros de diámetro; 7. Clavijero: 11 centímetros de largo; 8. Clavijas: 9 centímetros de largo por 5 milímetros de diámetro; 9. Canaleta del clavijero: 5 centímetros de largo por 2 1/2 de profundidad; 10. Voluta o pala churiada: 5 centímetros de largo por 5 1/2 de profundidad; 11. Aros: 6 centímetros de ancho por 1 1/2 de espesor; 12. Cejilla:

XLIX CHINWIUKTA, Juan: Cfr. Datos de la Ficha VIII. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkloricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

4 centímetros de largo por 6 milímetros de ancho; 13. Oídos, signos o FF: 11 centímetros de largo; 14. Orificio de las clavijas: 1 centímetro de diámetro; 15. Profundidad de la caja de resonancia: 4 centímetros; 16. Cordal o tirador: largo: 12 1/2; ancho superior: 3 1/2; ancho inferior: 1 centímetro; y, espesor: 5 milímetros; 17. Botón o cargador: 2 centímetros de diámetro; 18. Largo de las cuerdas: 47 centímetros; 19. Arco: 44 centímetros de largo; y, 20. Fibra de frotación del arco: 43 centímetros de largo por 1 de ancho^L.

3.2.8. DISPERSION

El área de dispersión instrumental abarca las tres provincias: Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza.

Los lugares relevados e investigados son: (1) Zamora y sus Centros; (2) Sucúa y sus Centros; (3) Curint's o Curicaca y sus Centros; (5) Chiwias; (6) Taisha y sus Centros; (23) Bomboiza y sus Centros y, Zakanás y sus Centros^{LI} Cfr. Mapa del Relevamiento.

3.2.9. CLASIFICACION

3.	Cordófono
3.2.	Cordófono compuesto
3.2.1.	Laúdes
321.3.	De mango
321.3.2.	De cuello
321.322.	De caja

DIVISION COMUN FINAL

321.322 - 7	Ejecución por frotación
321.322 - 71	De arco

L Datos del instrumento, Museo de Organología del IOA. No del objeto 15. Juan Chiniwukta-Constructor.

LI Lugares del Relevamiento e Investigación del Instrumento. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folclóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE, 1975.

3.2.10. USO

Según informaciones de Juan Chinwiukta^{LII}, este instrumento utilizan los Shuar para cantos de "Anent" y "Namper", como también para llamar a los espíritus protectores al tomar el NATEM^{LIII}. El "natem" se toma para sentirse valeroso, fuerte, aguerrido y poder ver a los "Arutan". Durante la toma del "natem" se toca el "tumank", "Keerk" o Kitiar, se canta y se silba. Se invoca a los espíritus y ellos acuden ante los alucinados. Ven imágenes que nunca han visto. Conocen las enfermedades y reconocen a los enemigos^{LIV}.

Este instrumento toca, además, el shamán o brujo, mientras prepara y toma el "natem". Es muy espeso, lo toman en pequeñas cantidades. Durante este ritual se da aviso, por medio del TUNTUI, a los de la comunidad para que conozcan y sepan su valentía y poder^{LV}.

Este instrumento es de uso shamánico, como también amatorio.

LII CHINWIUKTA, Juan: Cfr. Datos de la ficha VIII. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

LIII I. Bolla; II. 40 años; III. Sacerdote; IV. Superior. V. Pumbuentza; VI. 15 años; VII. 8-IV-75; VIII. Pumbuentza; IX. Cultura Shuar; y, X. Apuntes de Campo.

LIV I. José Taisha; II. 80 años; III. Shamán; IV. Ninguna. V. Gembuentza; VI. 65 años; VII. 27-IV-75; VIII. Gembuentza; IX. Zona Geocultural Shuar y/o Ashuar; X. Apuntes de Campo.

LV Cfr. Datos ficha XXXI. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos. OEA: INIDEF-Ecuador: IOA-CCE; 1975.

3.2.11. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD⁸⁰

Lámina N° 22

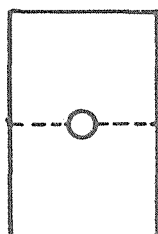


Fig. 1
Sentado



Fig. 2
Cuchillas

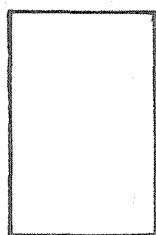


Fig. 3
Debajo del brazo izq.

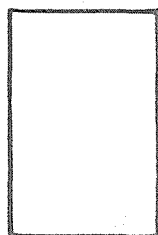


Fig. 4
Lado izquierdo



Fig. 5
*Sobre el pecho
del ejecutante*

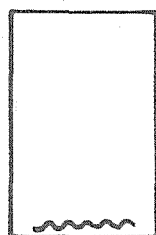


Fig. 6
*El instrumento
es frotado*

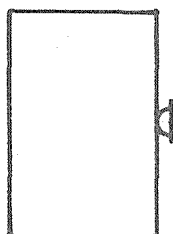


Fig. 7
*El instrumento es
tocado con arco.*

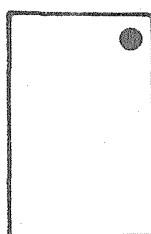


Fig. 8
*Se toca con la
mano derecha (17)*

3.3. VIOLIN INDIGENA Y MESTIZO

3.3.1. HISTORIA

El instrumento propio de los diferentes grupos indígenas ecuatorianos era el "arco musical monoheterocorde" y de sus manos no salió hasta la llegada de los misioneros, colonizadores y/o conquistadores, como habíamos probado en páginas anteriores.

Hagamos una breve historia de la difusión y dinamización de este instrumento entre los macro grupos: quichua—hablante y mestizo—hispano—hablante.

Los misioneros y/o doctrineros escogían a unos cuantos indígenas jóvenes y enseñaban a cantar y a tocar algunos instrumentos como el arpa, violín y otros.

Los instrumentos eran fabricados en forma toscà y primitiva, de acuerdo a la técnica enseñada y a los recursos disponibles.

Fundado el Colegio "San Andrés" en 1555, se inicia una época de difusión instrumental europea. Música, músicos e instrumentos invaden el Ecuador. Indígenas y mestizos asimilan esta técnica y cultura. De este Colegio sale muy bien formado Cristóbal de Caranqui⁸¹.

El desarrollo musical, después de la conquista, se debe a las comunidades religiosas. El Padre Chantre y Herrera lleva la música al oriente; en Santo Tomás de Andoas, el P. Wenceslao Brayer, enseñó a cantar la misa a los niños e hizo aprender a tocar el arpa en Quito a un mozo andoa; en el pueblo de los Yurimaguas de igual forma; entre los Jameos, Omaguas, el P. Iriarte enseñó por nota a tocar el arpa y violín; en 1810, Fray Tomás de Mideros y Miño —agustino— funda la

81 Archivo de San Francisco de Quito. Documentos inéditos.

primera escuela de música, en donde se enseñaba: teoría, solfeo, canto, órgano e instrumentos de orquesta; y, en el mismo año, Fray Antonio Altuna, funda una Escuela de Música en el Convento de San Francisco ⁸².

Doctrineros y/o misioneros desarrollaron la música y acomodaron canciones de carácter pentatónico para su evangelización, produciéndose hibridaciones culturales.

En la Costa, en la Sierra y en el Oriente, lugares de misioneros y/o doctrineros, proliferaron los instrumentos europeos sin abandonarse los autóctonos, en el macro grupo quichua-hablante.

Segundo Luis Moreno, en "La Música en el Ecuador", en "El Ecuador en Cien años de Independencia", dice: "El método del violín publicado en España en 1756, por Josef Hernando, sirvió para el aprendizaje de nuestros compatriotas; me da la idea, que a mediados del siglo XVIII y principios del XIX se contaba con violinistas bastante diestros en el país". Prosigue: "No faltaban en las ciudades principales y aun en poblaciones de segundo orden músicos españoles bastante entendidos y entusiastas, que propendían con ahínco al progreso del divino arte. Uno de estos fue Santiago N. Chávez, que se radicó en Otavalo a fines del siglo antepasado y que difundió el conocimiento de la buena música en la bellísima provincia de Imbabura"⁸³.

De aquí se desprende que a Quito llegaron músicos europeos, quizá misioneros o contratados por éstos, para que enseñaran a los indígenas y mestizos, los cuales fueron muy aprovechados y se encargaron de difundir la música y sus instrumentos en el Ecuador.

En nuestras investigaciones de campo hemos encontrado violinistas tanto indígenas como mestizos de tipo folk, los cuales mantienen la constante de asimilación europea a tra-

82 Archivo de San Francisco de Quito. Documentos inéditos.

83 MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador", en "El Ecuador en Cien Años de Independencia". Tomo II. Imp. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1930; pág 221.

vés de la constante con variantes de técnica, construcción de instrumentos y cancionero. Pueblos pequeños y comunidades indígenas tienen su música violinística para sus ritos y festividades.

En Imbabura se tienen datos concretos desde el siglo XVIII de muy buenos violinistas. Entre estos tenemos: José Páliz; los hermanos Isidro, Carlos y Francisco de la Torre; Juan Antonio de la Torre, hijo de Isidro de la Torre; Rafael Suárez; José Dalgo; Ramón Tianga; José María Chicaiza; Baltazar Chicaiza; Segundo León; Manuel Albán; Aparicio Páliz, hijo de José Páliz; Nicolás Chávez, hijo de Santiago N. Chávez; los hermanos Francisco y Nicolás Chávez; Ramón Chávez, hijo de Rafael Chávez; Antonio Chávez; y, Virgilio Chávez⁸⁴. Estos son los pioneros en la técnica violinística en nuestra provincia. Ellos fueron los poseedores, transportadores y dinamizadores de la música y sus hibridaciones. Transmitieron sus conocimientos a los músicos de comienzos del siglo.

En todas las provincias del Ecuador, existieron músicos constructores —Luthiers— en nuestro caso, violinistas. En capítulo aparte se hará historia de los músicos ecuatorianos que dieron lustre a la música nacional tanto popular como folclórica.

3.3.2. LOCALIZACION

El violín con características europeas se encuentra vigente tanto en el macro grupo quichua-hablante como en el macro grupo mestizo-hispano-hablante. Estos son los poseedores, dinamizadores y transmisores de la técnica de construcción —luthiers—, técnica de ejecución, recreación y difu-

84

MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador", en "El Ecuador en Cien Años de Independencia". Tomo II. Imp. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1930; págs.: 261-269.

sión de la música folk y popular.

Las persistencias en zonas geoculturales del macro grupo quichua-hablante poseen este instrumento. Los saraguros, los chimborazos —puruháes—, los salasacas, los de Pichincha —quitus—, los imbaburas, todos, poseen el violín para sus ritos funerarios. En "Punyaró", dice Rubio Orbe, "dan preferencia al arpa y violín, en lugar de otros instrumentos, para los velorios y traslado de cadáveres"⁸⁵. En nuestras investigaciones, hemos confirmado el dato; en Saraguro: José Miguel Puchaicela; en Gualsaquí: Luis María Gualsaquí Guerrero^{LVI}, igualmente en otras comunidades.

Los mestizos, macro grupo hispano-hablante, utilizan en los ritos y / o ceremonias religiosas: entierros, Semana Santa, Navidad, etc.; y en regocijos sociales y familiares.

3.3.3. DESCRIPCION

El violín que usan los macro grupos quichua-hablante y mestizo hispano-hablante es de corte europeo.

Consta de las siguientes partes: la tabla o tapa armónica de una sola pieza, es de pino; el dorso, fondo, contratapa o trastapa, de una sola pieza, es de cedro; los aros o fajas, seis piezas, son de cedro; las cuñas o tacos, refuerzos de uniones de las partes, son de cedro o nogal; el mango o brazo, de una sola pieza, es de cedro; el diapasón, batidor o sobrepunto, es de lacre; la cejilla o capatasto es de madera dura, chonta o

85 RUBIO ORBE, Gonzalo: "Punyaró. estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza". Quito; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956, pág. 430.

LVI I. PUCHAICELA, José Miguel; II. 46 años; III. Agricultor-músico; IV. Primaria; V. Saraguro; VI. 20 años; VII. 18-V-75; VIII. Saraguro; IX. Macro grupo quichua hablante; X. Apuntes de Campo. Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folkóricos. OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA-CCE. 1975.

LVII I. Gualsaquí, Luis María; II. 25 años; III. Jornalero-músico; IV. Ninguna; V. Gualsaquí-Quichinche-Otavaló; VI. 5 años; VII. 2-VII-75; VIII. Gualsaquí; IX. Macro grupo quichua hablante; X. Apuntes de Campo.

eucalipto; el puente, una sola pieza, de madera dura, chonta o eucalipto; el cargador o botón, una sola pieza, de cedro; el cordal o tirador, una sola pieza, es de pino; las clavijas, cuatro piezas, de madera dura; y cadenas de cedro^{LVIII}. Tiene la voluta o pala churiada y las FF o signos.

El arco es de dos piezas de eucalipto y crin de caballo^{LIX}. Su formato es de 1790, Viotti.

El instrumento es fondeado con "cellador" color "café" y "laca transparente"^{LX}.

Las posibilidades de encordadura son: una de cuerdas metálicas y otra de tripas de gato^{LXI}.

333.1 ELEMENTOS QUE COMPONEN^{LXII}

- | | | |
|--------|-------------------------|------------------|
| 333.11 | Tapa armónica o "tabla" | 1 pieza de pino |
| 333.12 | Dorso o "contratapa" | 1 pieza de cedro |

LVIII I. CAMPOS CASTILLO, Rafael; II. 81 años; III. Constructor de instrumentos; IV. Ninguna; V. Barrio San Blas-Otavalo; VI. 65 años; VII. 28-X-77; VIII. Barrio San Blas-Otavalo; IX. Macro grupo mestizo hispano hablante; X. Apuntes de Campo. Departamento de Etnomusicología del IOA, 1977.

LIX CAMPOS CASTILLO, Rafael. Cfr. Datos de la ficha N° (XXVI). Datos del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. 28-X-77.

LX CAMPOS VELA, Jorge Eduardo; II. 30 años; III. Constructor Luthier; IV. Primaria; V. Barrio San Blas-Otavalo; VI. 14 años; VII. 28-X-77; VIII. San Blas-Otavalo; IX. Macro grupo mestizo hispano hablante; X. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del IOA, 1977.

LXI I. BARRIGA, Luis Gonzalo; II. 21 años; III. Constructor Luthier; IV. Primaria; V. Barrio San Blas-Otavalo; VI. 6 años; VII. 28-X-77; VIII. San Blas-Otavalo; IX. Macro grupo mestizo hispano-hablante; X. Apuntes de Campo. Departamento de Etnomusicología del IOA, 1977.

LXII I. CAMPOS VELA, Jorge Eduardo; II. 30 años; III. Constructor Luthier; IV. Primaria; V. Barrio San Blas-Otavalo; VI. 1 a 4 años; VII. 28-X-77; VIII. San Blas-Otavalo; IX. Macro grupo mestizo hispano-hablante; X. Apuntes de Campo. Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. 1977.

333.13	Aros	6 piezas de cedro
333.14	Tacos o "cuñas"	6 piezas de cedro o de nogal
333.15	Mango o "brazo"	1 pieza de cedro
333.16	Diapasón, "batidor o "sobrepunto"	1 pieza de chonta o de eucalipto
333.17	Cejilla	1 pieza de chonta o de eucalipto
333.18	Puente	1 pieza de pino
333.19	Botón o "cargador"	1 pieza de chonta o de eucalipto
333.1.10	Cordal o "tirador"	1 pieza de pino
333.1.11	Clavijas	4 piezas de chonta o de eucalipto
333.1.12	Cadenas	1 pieza de cedro
333.2	ARCO	
333.21	Arco	2 piezas de eucalipto
333.22	Frotador	Crin de caballo
333.3	ENCORDADURA	
333.31	Encordadura	4 cuerdas de tripa de gato
333.32	Encordadura	4 cuerdas metálicas
333.4	ADORNOS	
333.41	1 voluta o "pala churiada"	parte final del clavijero

3.3.4. CONSTRUCCION

Los constructores utilizan herramientas especiales:

sierras⁸⁶, cepillos⁸⁷, formones⁸⁸, martillos⁸⁹, serruchos⁹⁰, escuadras⁹¹, zuela⁹², gramil⁹³, lijas⁹⁴, sogas⁹⁵, y caladora⁹⁶ LXIII.

El constructor prepara y selecciona el material. La madera de pino, cedro, nogal, chonta y eucalipto compra por tablones. Es indispensable, nos decía el informante, que la madera esté bien seca. Los tablones deben permanecer secándose por lo menos de dos a tres años y si es mucho mayor el tiempo, es mejor. No se debe emplear la madera fresca o secada artificialmente. El tronco rústico, continuaba el informante, debe ser aserrado a lo largo, formando tablones, de

-
- 86 **Sierra:** herramienta: con una hoja de acero, con dientes agudos y triscados en el borde, sujeta a un mango, un bastidor u otra armazón adecuada y sirve para dividir madera u otros cuerpos duros. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 1201.
- 87 **Garlopa o cepillo:** herramienta con puño: sirve para igualar las superficies de la madera. Son de diferente tamaño y material. Garlopas de madera y de hierro, desde la destronadora hasta la pulidora. Sapo. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 655.
- 88 **Formón:** herramienta de carpintería. Escoplos, gurbias, etc. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua" Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 630.
- 89 **Martillo:** herramienta de percusión, compuesta de una cabeza, por lo común de hierro y un mango. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 850.
- 90 **Serrucho:** herramienta. Sierra de hoja ancha y regularmente con sólo una manija. Variedad: grandes y pequeños. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 1197.
- 91 **Escuadra:** herramienta. Pieza de hierro u otro metal, con dos ramas en ángulo recto, con que se aseguran las ensambladuras de los maderos. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 562.
- 92 **Azuela o Zuela:** herramienta de carpintero, compuesta de una plancha de hierro acorada y cortante, de 10 a 12 centímetros de anchura, y un mango corto de madera, que forma recodo. Sirve para desbastar. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 152.
- 93 **Gramil:** herramienta compuesta de una tablita atravesada perpendicularmente por un listón móvil, que se afianza en su cajera por medio de una cuña, y va provisto, cerca de uno de sus extremos, de una punta de acero. Corriendo el listón hasta la distancia conveniente y pasando la tablita por el canto de un objeto, la punta señalará una paralela al borde. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 674.
- 94 **Lija:** papel con polvos o arenillas de vidrio o esmeril adheridos que sirven para pulir maderas. "Diccionario de la Real Academia de la Lengua". Espasa-Calpe. Madrid, 1970. pág. 805.
- 95 **Soga:** cuerda gruesa o delgada de esparto u otro material, como de la fibra de cabuya.
- 96 **Caladora:** máquina para hacer la FF en el violín.
- LXIII **CAMPOS VELA, Jorge Eduardo:** Cfr. Datos de la ficha (XXX). Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología, 1977.

modo que, la fibra de la madera, forme paralelas al corte de los mismos ^{LXIV}.

Los tablones, a su vez, son recortados en tablillas de un espesor de cinco líneas. Estas, cepilladas y preparadas están listas para entrar en los moldes.

Los moldes^{LXV} se colocan sobre las tablillas de pino y cedro y se traza exactamente el violín que se desea construir. La tablilla se va cortando, con toda precisión, dando la forma que debe tener la tapa armónica o tabla y el dorso o contratapa, así como cada una de las partes.

La densidad y peso se halla en estrecha relación con las cualidades acústicas del material y sirve de base para determinar los espesores. Estos deben estar relacionados con las cualidades físicas de la madera. Es sabido que las maderas al ser percutidas emiten entre sí sonidos de diferente altura.

Sobre la tablilla, al colocar el molde de la tapa armónica, se dibujan las FF., oídos o signos que son perforados con la caladora.

Preparadas cada una de las partes comienza el ensamble, el informante indicaba: "En estos instrumentos no se debe poner clavos. Se unen las partes con cola y se da la forma de los aros con sogas y mordazas". Proseguía: "las sogas sirven para amarrar y/o sujetar la tapa, contratapa y el aro. En el borde de cada una de las partes se pone cola muy espesa. Luego, se asegura con sogas y mordazas"^{LXVI}.

Concluido el violín al natural, se procede al lijado y barnizado. Lijado el instrumento se pasa el "sellador"^{LXVII}. Este proceso se llama "emporar, o sea, sirve para quitar las asperezas y poros de la madera. Después del emporado se da tres

LXIV CAMPOS CASTILLO, Rafael: Cfr. Datos de la Ficha LVIII. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. 1977.

LXV MOLDES: piezas o conjunto de ellas, hechas de papel o cartón en las que se encuentra la figura exacta del instrumento, en nuestro caso, el violín. Rafael Campos Castillo. Cfr. Datos Ficha LVIII. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del IOA. 1977.

LXVI CAMPOS VELA, Jorge Eduardo: Cfr. Datos de la ficha LXII. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. 1977.

LXVII SELLADOR: Aceite con tinner. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del IOA. Luis Gonzalo Barriga. Cfr. Datos de la ficha LXI. 1977.

manos de "laca"^{LXVIII} y tres de lija. Finalmente se pasa una mano de laca transparente y el instrumento queda terminado. En lugar de laca, se puede utilizar barniz⁹⁷.

3.3.4.1. ACCESORIOS

Los accesorios como partes variables del instrumento son: "el puente", "caballo" o "burro", que es de madera dura, aunque puede ser de pino. Su posición normal están en la línea de gravedad que une los cortes internos de las "FF", oído o signo; las "clavijas" se usan de madera dura, eucalipto o chonta; y, "cuerdas", que son de tripa de gato o de metal. En el macro grupo quichua-hablante utilizan tripas de gato; y, en el macro grupo mestizo-hispano hablante usan las de metal^{LXIX}.

3.3.4.2. ARCO.

El arco está compuesto de dos piezas de madera dura, en nuestro caso de eucalipto. Las crines se encuentran sujetas en ambos lados. En la parte superior son introducidas y amarradas con una piola^{LXX}.

LXVIII LACA: Substancia resinosa, translúcida, quebradiza y encarnada, que se forma en las ramas de varios árboles con la exudación que producen las picaduras de unos insectos parecidos a la cochinilla y los restos de estos animales que mueren en el líquido que hacen fluir. Es de color rojizo, se puede sacar de la cochinilla, de la raíz de la rubia o del palo de Pernambuco. Luis Gonzalo Barriga. Cfr. Datos de la Ficha LXI. Apuntes de Campo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. 1977.

97 BARNIZ: Muchas son las fórmulas de composición del barniz 1º aceite de semilla de lino, cuatro partes, esencia de trementina dos, aloe una, de enebro una; 2º benzoina, goma de enebro, mastice, alcohol de vino; 3º aceite de semilla de lino una parte, dos de resina y una mitad de resina de pino; y, 4º una de lino, dos de resina y media de pino. G. Pascuali - R. Príncipe. "El Violín". Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952.

LXIX Violín de estudio. N° del objeto 26. Museo de Organología del IOA. Pedro Manuel Mecías, Rafael Campos Castillo (?).

LXX CAMPOS CASTILLO. Rafael. Cfr. Datos Ficha N° LIX. 1977.

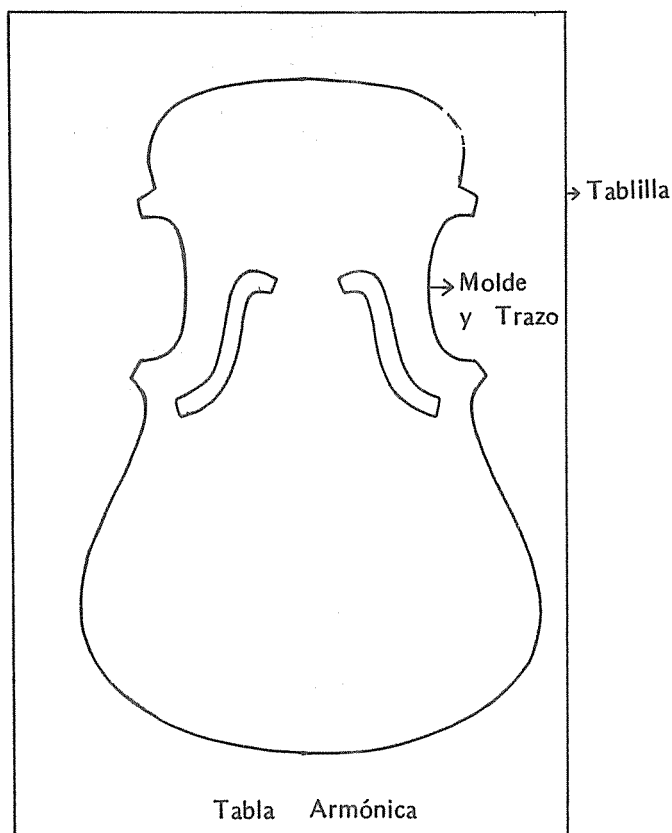
3.3.5.

DIAGRAMA DE CONSTRUCCION

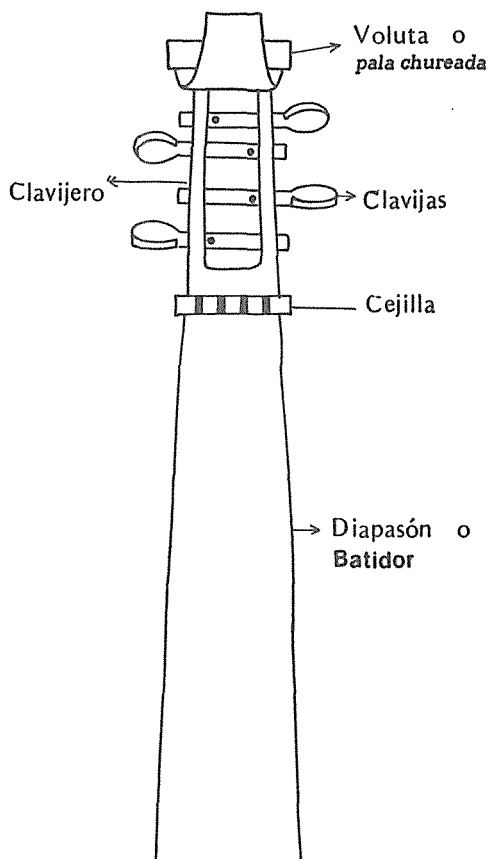
Tabla Armónica

Lámina N° 23

3.3.5.1. El molde de la tabla armónica colocado sobre la tablilla y las FF o signo. El mismo molde sirve para la "contratapa o dorso".



3.3.5.2. Voluta o pala churiada; clavijas y clavijero; cejilla; y, diapasón o batidor.



3.3.5.3. COMUNMENTE SE LLAMA CABALLO AL PUENTE

Lámina No. 25

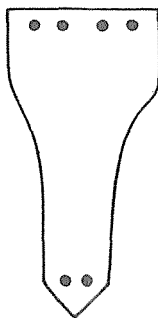


Puente o caballo

Fig. 13

3.3.5.4. Puente o caballo; y, cordal o tirador.

Lámina No. 26



Cordal o Tirador

Fig. 14

3.3.5.5. Violín al natural y sus partes. Visto lateralmente.

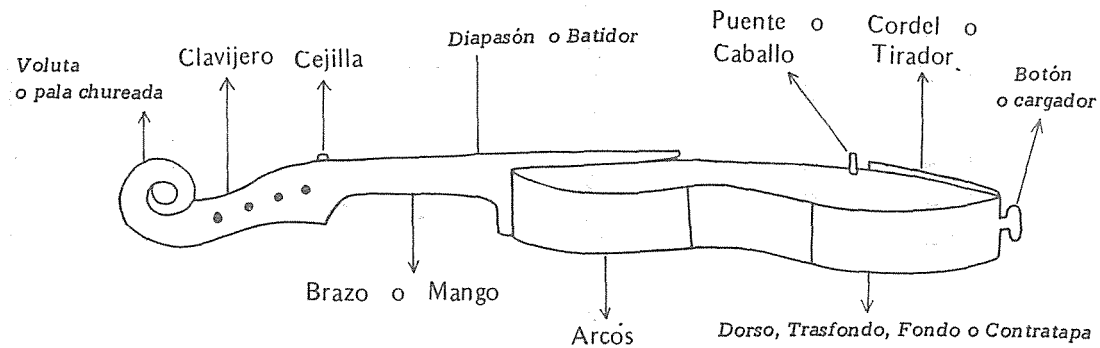


Fig. 16

3.3.5.6. Violín visto de frente con sus partes constitutivas.

Lámina No. 28

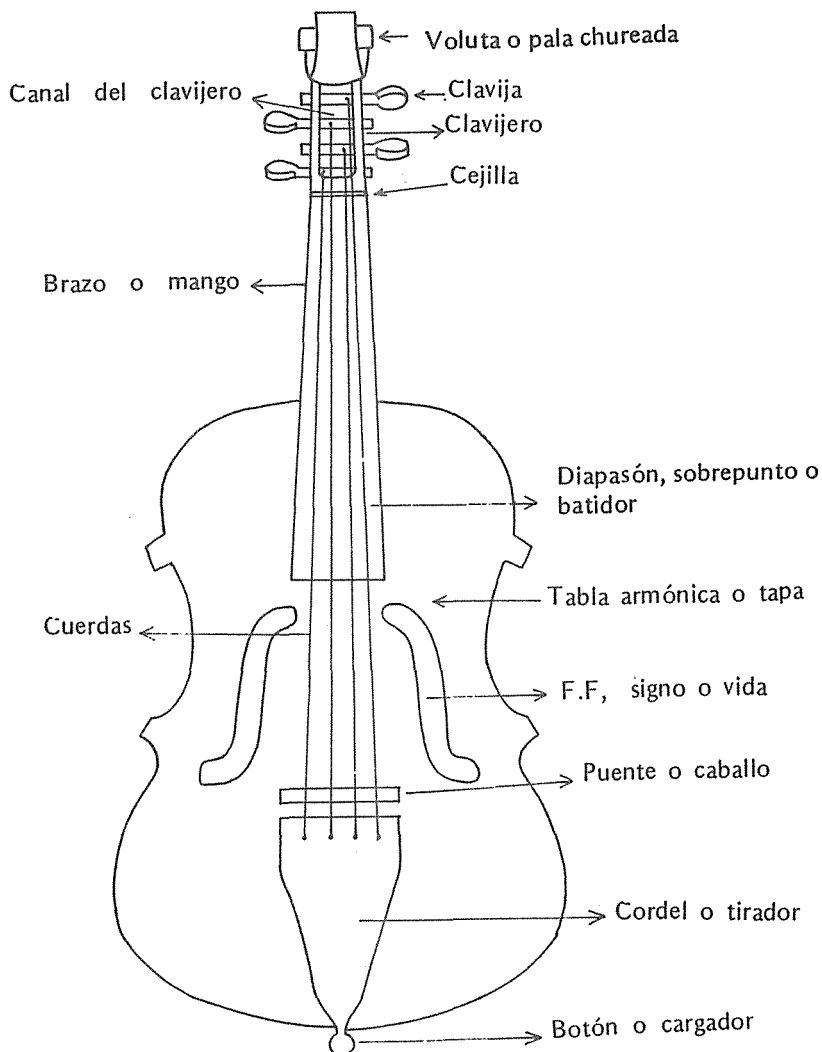


Fig. 17

3.3.5.7. Arco y sus partes.

Lámina No. 29



3.3.6. DIMENSIONES:

3.3.6.1. PARTES DEL VIOLIN.

- 3.3.6.1.1. Largo del cuerpo: 59 cm., desde el botón hasta la voluta.
- 3.3.6.1.2. Tabla armónica: ancho superior: 16,5 mm.; ancho inferior:
21,2 mm.; y, ancho central: 12,3 mm.
- 3.3.6.1.3. Dorso: igual a la tabla armónica.
- 3.3.6.1.4. Desde la parte superior de la tabla armónica hasta la línea que une
los cortes internos de la "FF": 14 cm.
- 3.3.6.1.5. Largo del mango hasta la cejilla: 12,9 mm.
- 3.3.6.1.6. Clavijero, desde la cejilla hasta la voluta: 12,5 mm.
- 3.3.6.1.7. Diapasón: largo: 24 cm.; ancho superior: 2,4 mm.; ancho inferior:
4,5 mm.; ancho central: 3,4 mm.
- 3.3.6.1.8. Aros: ancho superior: 3,6 mm.; ancho inferior: 3,8 mm.; ancho
central: 3,9 mm.
- 3.3.6.1.9. Puente: largo: 5,7 mm.; y, ancho: 2,1 mm.
- 3.3.6.1.10. Cordal: largo: 11 cm.; ancho superior: 4,7 mm.; ancho inferior:
1,9 mm.; y, ancho central: 2,9 mm.
- 3.3.6.1.11. Botón: largo: 1,6 mm.
- 3.3.6.1.12. Clavijas: largo: 5,8 mm.
- 3.3.6.1.13. Canalete del clavijero: largo: 9 cm.; ancho 1,5 mm.;
y, profundidad: 2,7 mm.
- 3.3.6.1.14. Arco: largo: 39,9 mm.; ancho superior: 4,8 mm.; ancho inferior: 1,5 mm.
- 3.3.6.1.15. Crin: largo 31 cm.
- 3.3.6.1.16. FF: largo: 8,9 mm.

3.3.6.2. ESPESORES.

- 3.3.6.2.1. Tabla armónica: 2 mm.

- 3.3.6.2.2. Dorso: 2 mm.
- 3.3.6.2.3. Mango: ancho superior: 2,4 mm.; ancho inferior: 3,4 mm.; y,
ancho central: 2,9 mm.; profundidad: 1,6 mm.
- 3.3.6.2.4. Diapasón: superior: 6 mm. e inferior: 2 mm.
- 3.3.6.2.5. Aros: 2 mm.
- 3.3.6.2.6. Puente: 6 mm.
- 3.3.6.2.7. Cordal: 4 mm.
- 3.3.6.2.8. Botón, diámetro: 5 mm.
- 3.3.6.2.9. Clavija: diámetro: 7 mm.
- 3.3.6.2.10. Clavijero: profundidad superior: 2,9 mm.; pro-
fundidad inferior: 3,5 mm.; y, profundidad central 3,3
mm.
- 3.3.6.2.11. Cejilla: 3 mm.

337. DISPERSION.

Los macro grupos: mestizo hispano-hablante y quichua-hablante son los poseedores, revitalizadores y dinamizadores, por dispersión europea, del instrumento violín. Se encuentra extendido en todo el Ecuador.

3.3.7. CLASIFICACION.

- 3. Cordófono
- 3.2. Cordófono compuesto
- 3.2.1. Laúd
- 3.2.1.3. De mango
- 3.2.1.3.2. De cuello
- 3.2.1.3.2.2. De caja

DIVISION COMUN FINAL:

- 321.322 — 7 Ejecución por frotación
 - 321.322 — 71 De arco
- Clasificación según Hornbostel y Curt Sachs.

3.3.9. USO

Los cronistas coinciden al afirmar que la música formaba parte de la organización social y ritual. Hacen alusión con ocasión de entierros, bodas y guerras, fiestas de sacrificios humanos y procesiones rituales, bailes de adoración y de esparcimiento; al respecto, Jerónimo de Mendieta habla del entierro de CALTZONTZIN⁹⁸. En el "canto de danza", traducido del náhuatl, se lee: "Los sacrificios, frente a la montaña de las águilas"⁹⁹; José de Acosta narra: "Los ingas, señores del Perú, tenían dos géneros de fiestas: unas eran ordinarias, que venían a tiempos determinados por sus meses y otras extraordinarias, que eran por causas ocurrentes de importancia"¹⁰⁰; Curt Sachs en su "Historia mundial de la danza", cuenta: "Las danzas de bodas y de los funerales, de imitación de animales y de iniciación de los jóvenes, de danzas bélicas y de veneración a los astros, de máscaras e imploración a las fuerzas naturales y, aún, hasta el ritmo para fines terapéuticos, shamanismo y/o curanderismo"¹⁰¹.

En la conquista y en la colonia permanecen sus costumbres y sus tradiciones. Al respecto, Jerónimo de Mendieta dice: "Aunque en lo público no se hacían los sacrificios acostumbrados en que solían matar hombres, pero en lo secreto los templos estaban servidos y guardados con sus ceremonias antiguas, y los mismos religiosos a veces oían de noche la grito de los bailes, cantares y borracheras en que andaban"¹⁰². "La base de la liturgia, hablando de los misioneros, prosigue Mendieta, era el canto. Tradujeron lo principal

98 MENDIETA, Jerónimo de: "Historia eclesiástica indiana". 1596. Publicado por J. García Icañbalseta, México 1870. Lib. II. Cap. XLI; pág. 166.

99 "Canto de Danza", traducido del náhuatl, por Angel María Garibay K., en Poesía indígena de la altiplanicie, 1940; pág. 113.

100 ACOSTA, José de: "Historia Natural y Moral de las Indias", 1591; Nueva Edt., México, 1940. Libro V; Cap. 28; pág. 429.

101 SANCHEZ LABRADOR, P. Joseph: "Paraguay Catholico", 1772. Nueva Edt. Buenos Aires, 1936; págs.: 54-55.

102 MENDIETA, Jerónimo de: Op. Cit., Libro III. Cap. XX. Pág. 220.

de la doctrina cristiana y pusiéronle en canto llano muy gracioso que sirvió de buen reclamo para atraer gente"¹⁰³. Segundo Luis Moreno refiere: "Los misioneros escogían unos cuantos mocitos indígenas y, de memoria, sin ninguna preparación, les enseñaban a cantar algunas plegarias y aun la misa, la salve, etc., y a los que demostraban habilidad especial les enseñaban a tañer el arpa y el violín; el principal objeto era llenar las necesidades no muy exigentes, por cierto, de las nacientes iglesias que fundaban"¹⁰⁴. Más adelante anota: "se encontraban buenos cantores y tocadores de arpa y violín para las funciones del templo"¹⁰⁵.

Este instrumento, el violín, desplazó a los instrumentos autóctonos en los ritos religiosos y/o funerarios. Indígenas y mestizos lo hicieron suyo.

Los mestizos formaban conjuntos y, a este respecto, Segundo Luis Moreno, dice: "La flauta, el clarinete y el oboe, también adquirieron cierta difusión, pero sobre todo el violín. Con estos instrumentos y el arpa formaban los conjuntos para las fiestas de la alta sociedad"¹⁰⁶.

Indígenas y mestizos después de la llegada de los conquistadores y misioneros y/o doctrineros usaron y usan el violín en sus ritos y festividades religiosas. El violín desplazó al arco musical.

103 MENDIETA, Jerónimo de: Op. Cit., Libro IV. Cap. XIII; pág. 22.

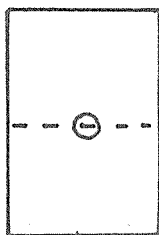
104 MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador", en "El Ecuador en Cien Años de Independencia". Tomo II. Imp. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1930; pág. 203.

105 MORENO, Segundo Luis: Op. Cit., Tomo II. Imp. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1930; pág. 220.

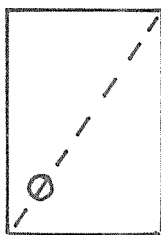
106 MORENO, Segundo Luis: Op. Cit., Tomo II. Imp. de la Escuela de Artes y Oficios. Quito, 1930; pág. 210.

3.3.10. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

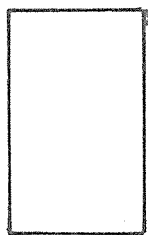
Lámina No. 30



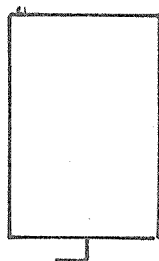
Sentado



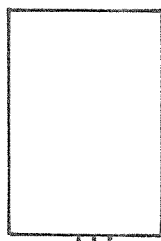
Cucullillas



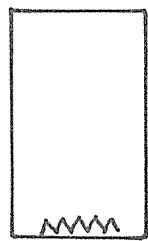
Debajo del
brazo izquierdo



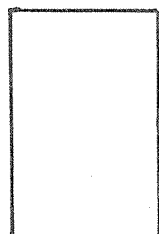
Lado izquierdo



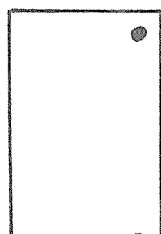
sobre el pecho
del ejecutante



El instrumento
es frotado



El instrumento
tocado con arco



Se toca con la
mano derecha

El instrumento puede ejecutarse de pie, sentado o en cucullillas. El indígena sostiene en el pecho y el mestizo en el mentón. El instrumento es frotado con arco y digitado por la mano izquierda.

3.3.11. TECNICAS

3.3.11.1. CUERDAS Y AFINACION

El antiguo encordado lo constituían tres cuerdas de una tripa y una recubierta de cobre. MI, primera cuerda de tripa; LA, segunda cuerda de tripa; RE, tercera cuerda de tripa; y, SOL cuarta cuerda de cobre. Entre los indígenas las cuatro cuerdas son de tripa de gato o bien son cuerdas metálicas.

El violín está afinado por quintas justas; 1ª cuerda, MI natural; 2ª cuerda, LA natural; 3ª cuerda, RE natural; y 4ª cuerda, FA natural.

Fig. N°...



Esta afinación no siempre es igual en los tocadores de violín; unas veces está 1/2 ó 1 tono más bajo o más alto, en relación a nuestro patrón.

3.3.11.2. EXTENSION

La extensión normal del violín es desde el sol bajo hasta el sol, octava alta. Sin embargo, el violinista folk no llega a estos sonidos de registro sobre agudo. Se mantiene en posición intermedia.

3.3.11.3. TIMBRE

El violín posee una gran variedad de colores. Cada cuerda tiene su color particular. La primera cuerda —llamada

prima— es brillante, abierta, incisiva, rica y mordiente; la segunda cuerda es persuasiva y suave; la tercera es de una gran dulzura y de efectos de noble poesía; y, la cuarta cuerda tiene un timbre casi de contralto.

Sin embargo, el músico folk, sin conocer la técnica clásica de timbre de cada una de las cuerdas, llega a expresar sus sentimientos y sus canciones saturadas de amor y de ternura. En algunos casos no se puede envidiar la técnica de escuela. El sentimiento está sobre la técnica.

3.3.11.4. PRODUCCION DEL SONIDO

El sonido del violín presenta diversos aspectos, según cómo y dónde se pone en vibración la cuerda. Digamos, entre otras cosas, que también la posición de la mano izquierda sobre la "trastiera" influye sobre el sonido: cuando la mano izquierda se halla más o menos en el centro de la cuerda, la sonoridad tiene una calidez mórbida y persuasiva y es la más eficaz que se puede obtener; si la mano izquierda se desplaza hacia el "puente"; y, si se desplaza hacia el "capatasto", la cuerda se alarga y el sonido es claro.

3.4. GUITARRA

3.4.1. HISTORIA

En las páginas anteriores tratamos de determinar la historia de este instrumento de gran raigambre en el pueblo ecuatoriano. Hemos buscado las fuentes más confiables y hemos rastreado todo cuanto ha estado al alcance, a fin de dar una visión, lo más completa, sobre el origen, uso y función de este instrumento de tradición oral popular. A nuestros lectores remitimos a las páginas 265-282. En ellas pueden encontrar el proceso evolutivo de la guitarra hasta llegar a la moderna de seis cuerdas.

3.4.2. MITOLOGIA

Se cuenta que el número originario de cuerdas de este instrumento eran cuatro, las cuales simbolizaban los cuatro elementos, como son: las fases de la luna, los puntos cardinales, las semanas del mes y las estaciones del año; además a estos cuatro elementos se debe añadir: los cuatro humores.

Es de suponer que, en el proceso evolutivo, los cordófonos fueron de una cuerda, de dos, de tres, de cuatro, de cinco, de seis cuerdas, etc.; de una cuerda tenemos el "Tumank o Tsyantur" instrumento de la cultura Shuar y muchos otros instrumentos de origen africano; de dos cuerdas podemos citar el "keerk o kitia", que también pertenece a la cultura Shuar y Achuar, y otros instrumentos similares de origen oriental; de tres cuerdas, el conocido instrumento histórico denominado "Chrotta" que aún se lo usa en el Medio Oriente; de cuatro cuerdas, el "cuatro" venezolano; de cinco cuerdas, el "cinco" conocido en los medios populares venezolanos; el de seis cuerdas, nuestra guitarra contemporánea, conocida en Venezuela como el "seis"; así podríamos seguir enumerando los diferentes instrumentos de variado número de cuerdas.

El número de cuerdas de los cordófonos está en íntima relación con las primeras cosmogonías; los instrumentos de una cuerda representan el agua; los de dos el frío y el calor; los de tres, el agua, frío y calor; los de cuatro, el agua, frío, calor y aire, etc. Estos elementos simbolizan las primeras cosmogonías del tiempo de los jónicos, como: Thales de Mileto, Anaximandro de Mileto, Anaxímenes de Mileto y Diógenes de Apolonia; además, el instrumento de cuatro cuerdas, tiene otras connotaciones cosmogónicas, tales como: "las cuatro fases de la luna": nueva, creciente, menguante y llena; también, la luna ha sido considerada como una deidad universal en la mitología de los pueblos de todos los continentes; en torno a ella se han tejido vaticinios, presagios y controles naturales y humanos; simbólicamente, la luna es el paraíso de los recién casados. En la cultura Shuar y Achuar,

sin embargo, la luna es una divorciada del sol.

"Los cuatro puntos cardinales" representan a las cuatro cuerdas como queda apuntado arriba: norte, sur, este y oeste. En el mundo andino el orden de numeración de estos puntos era: este, oeste, sur y norte. Esta forma de relación y conteo tenía un sentido de orientación con el sol; por el este nacía, por el oeste moría, por el sur nació el hombre en el lago Titicaca, el norte carece de simbología por ser una escala de valor de menor importancia.

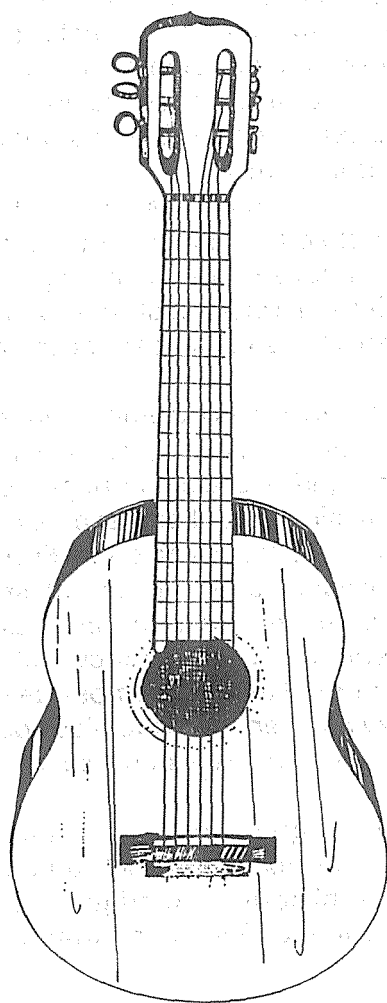
"Las semanas del mes" están en relación con el ciclo lunar y este con el solar. Las divinidades muy comunes en todos los pueblos nuevamente se hacen presentes en la significación sustantiva con relación al sol y la luna y éstas con las cuerdas del "cuatro", instrumento venezolano, que tiene cuatro cuerdas.

"Las cuatro estaciones del año", representan a las cuatro cuerdas: invierno, primavera, otoño y verano. Las cuatro estaciones están ligadas al ciclo agrícola; cada una de ellas está vinculada a la siembra, al proceso de crecimiento de los frutos, a la cosecha y a las vacaciones. Entre el tiempo de la cosecha y de vacaciones se dan manifestaciones festivas, religiosas, etc., como en nuestro caso las festividades de "San Juan", "Pendones o Vacaciones", etc.

Sin apartarnos del tema, creemos que los cordófonos se encuentran imbricados en los principios cosmogónicos y los ciclos agrícolas. Cada cuerda tiene su propia connotación mitológica.

Existe un autor que a las cuatro cuerdas las relaciona con los "cuatro humores del cuerpo humano". Es indudable que en tiempos prehistóricos se originaron creencias en torno a los instrumentos que estamos tratando.

Lámina Nº 31



Guitarra construida por el maestro Jorge Eduardo Campos Vela; Barrio San Blas, parroquia San Luis; Otavalo, Prov. Imbabura.

LOCALIZACION

Hemos podido determinar, a través de nuestras investigaciones, que este instrumento se encuentra difundido a lo largo y ancho de todo el Ecuador. No hay familia, dimensionando nuestras apreciaciones, donde no se toque este instrumento, ya sea en las grandes ciudades así como en los pueblos más pequeños.

El proceso de socialización, difusión y dinamización alcanza a todas las culturas. Se ha encontrado tocadores de tipo folk en la cultura afroecuatoriana, en la cultura mestiza y en la cultura indígena; únicamente como una muestra representativa de la provincia de Imbabura, vamos a citar a los siguientes guitarristas de la Sierra Norte del Ecuador: Santiago N. Chávez, Miguel de la Torre, José María de la Torre, Tomás Cerón, Miguel Gallegos, Juan Chuchucangui, Isidro de la Torre, Francisco de la Torre, Miguel Suárez, Juan Antonio de la Torre, Juan José Chávez, José Dalgo, Reinaldo Chávez, Ramón Tianga, José María Chicaiza, Baltazar Chicaiza, Segundo León, José Páliz, Aparicio Páliz, Segundo Proaño, José Reyes, Adolfo Almeida, David Proaño, Rafael Chávez, Francisco Chávez, Nicolás Chávez, Ramón Chávez, Antonio Chávez, Virgilio F. Chávez, Juvenal Cárdenas, Modesto Coba, Luis Alberto Coba, Marco Tulio Hidrobo, Nicolás Sánchez, Tarquino Guzmán, Alfredo Coba, Enrique Montenegro, Julio Cevallos, Carlos Paredes, Germánico Santti, Dr. Luis Enrique Cisneros, Alfonso Cisneros Pareja, Alfredo Neptalí Montalvo, Oswaldo Paredes, Wilfrido Jaramillo, Fernando Campos, Francisco Campos, Manuel Rosero, Lucio Flores, Roberto Navarrete, Genaro Guerra, Tomás Navarro, Segundo Amaguaña, Luis Gualacata, Oswaldo Choquín, Manuel Eugenio Cañamar, José Antonio Males, José Cañamar, Manuel Antonio Choquín, Rodrigo Flores, Vicente Almeida, Vicente Espinosa, Raúl Rivera, Germán Villamarín, Telmo León, Manuel Cóndor, Fabián Guerrero, Luis Granda, Lauro Granda, Nicolás Terán, Israel Carabalí, Amílcar Lozano, Angel Guerrón Borja, Eleuterio Congo, Fabián Congo, Luis María

Padilla, Milton Tadeo, Arturo González, Ulpiano Folleco, Oswaldo Lastra, Rigoberto Espinosa, Saúl Espinosa, Hernán Folleco, Victoria Andrade de Cóndor, José Calderón, y otros cuyos nombres resultaría largo enumerar.

En el Ecuador se encuentra tan difundido este instrumento que podemos afirmar que ya no pertenece a su lugar de origen sino a los ecuatorianos. Con la guitarra se crea y recrea nuestra música nacional.

Los lugares investigados en la Sierra Norte del Ecuador han sido: Cantón Otavalo: Otavalo, Santa Elena de Asama, La Esperanza de Asama, Camuendo, Agato, La Joya, Punyaro, San Juan, Santiaguillo, Asama, La Magdalena, Yanayacu, San Rafael, Cachimuel, San Roque, Tocagón, Guaycopungo, Las Cuatro Esquinas, San Miguel Bajo, San Miguel Alto, Quinchuquí, Cotama, La Compañía, Peguche, Carabuela, Ilumán, Tisinquí, Quichinche, San Juan Loma, Gualsaquí, Panesillo, Achupallas, Cambugán, Sigsicunga, Asabí, San Pablo, Araque, Cusín Pamba, Anglango, Ucsha, Gualacata, Huayco Pungo, Caluquí, Eugenio Espejo, Calpaquí; Cantón Ibarra: Ibarra, Caranqui, Ambuquí, Chota, Carpuela, Chalguyaco, Angochagua, Cahuasquí, Gualupí, Cuajara, Ponce, La Esperanza, La Merced de Buenos Aires, Pablo Arenas, Salinas, Tumbabiro, Urcuquí; Cantón Pimampiro y sus parroquias; Cantón Antonio Ante: Atuntaqui, Natabuela, Chaltura, San Roque; Cantón Cotacachi: Cotacachi, El Ejido, Quiroga, Cuicocha, Apuela, García Moreno, Imantag, Peñaherrera, Cuellaje, Loma Negra y Turuco.

En todos estos sitios de la provincia de Imbabura se han encontrado guitarristas de tipo folk, a igual que en otros de la República que también han sido investigados.

3.4.4. DESCRIPCION

Según uno de nuestros informantes existe el siguiente proceso: a) Calibrado de las piezas, tapa superior y anterior;

b) Construcción de arcos y paredes; c) Ensamblaje de las piezas con el brazo; d) Utilización de la escala, puntizuela; y, e) Acabado: barnizado, charolado y laqueado.

Las partes constitutivas de la guitarra son las siguientes: cabeza, clavijas, ceja, cejillas, entrastes, mástil, aro, tabla posterior, tabla anterior, boca u oído, soporte y cuerdas.

De acuerdo a la información recibida, los instrumentos son de primera, de segunda y de tercera clases, dependiendo de las maderas que se usa para la confección, del tratamiento que se da a las mismas y de otros detalles y acabados en cada uno de los instrumentos; lo que nos hace suponer que la presente estratificación depende del destinatario y del uso que desea dar a la guitarra. LXXI

Algunas de las guitarras que hemos registrado en campo se encuentran adornadas con espejos y cintas. Estos accesorios son secundarios a las partes sustantivas del instrumento.

3.4.5 CONSTRUCCION

Los materiales indispensables para la construcción del instrumento son varios. Comenzaremos por la madera. Utilizan algunas especies de madera que debe ser cortada de árboles en pie. Parte de este material se encuentra en lugares cercanos a la localidad. Se emplea "teca", "seca", "clavelín", "bálsamo", "pino", "cedro", "nogal", "laurel", etc. La utilización de la madera está supeditada a la clase de guitarra que se desea construir. Para una guitarra fina se prefiere: seca, teca, clavelín y palo de rosa; si es de segunda se emplea nogal y pino y si es de tercera, nogal, pino, eucalipto y en algunas ocasiones, maderas triplex.

Las herramientas que utilizan para la construcción son las siguientes: formones: anchos, angostos y escoplos; bro-

cas y mechas; prensas de diferente numeración; muñequillas; cepillos de madera, desde los más grandes hasta los más pequeños; escuadras de diferentes tamaños, tenazas, playos y abador; serruchos; limas; desarmadores; martillos; hachuela; gramil; sogas; lijas; pintura para fondear el instrumento; cola; laca; barniz; caladora, etc.

Para la construcción se emplean "moldes", especialmente para la tapa, contratapa, mango, clavijas y cuñas de sujeción. Colocan siempre un instrumento patrón al frente.

La madera se la deja secar por lo menos unos seis meses antes de comenzar a construir el instrumento. Se preparan entonces los tablones. Lista la tablilla delgada se coloca el molde para sacar la tapa y la contratapa o tabla posterior. Cortan la pieza y le dejan lista para el ensamblaje; el oído lo hacen con la caladora. Para la formación del aro preparan dos partes, las cuales serán unidas en el momento de armar la caja de resonancia; también alistan las cuñas internas, las cuales unen entre el aro y la tapa anterior y posterior; luego preparan el brazo conjuntamente con el clavijero o cabeza; la ceja y el soporte son de hueso; perforan finalmente pequeñas hendiduras para sujetar las cuerdas.

Preparadas todas las partes del instrumento comienzan a armar, para cuyo proceso utilizan sogas y mordazas; colocan el brazo; lijan la guitarra, le dan fondo, y posteriormente laquean o charolan hasta dejar listo el instrumento, de colocar solamente las cuerdas.

El señor Jorge Eduardo Campos Vela, hijo de Rafael Campos Castillo y nieto de Marcos Rafael Campos, narra el proceso de construcción de la "guitarra", "requinto" y "bandolín", que son similares en cuanto a construcción tan sólo con pequeñas variantes. El señor Jorge Eduardo Campos Vela es el mejor constructor de estos instrumentos en la ciudad de Otavalo. El informante en mención dice: "Las herramientas que utilizamos para la construcción de estos instrumentos son: formones, martillos, serruchos, toda clase de formones, principalmente los escoplos y las gurbias; una gran variedad de serruchos desde los más grandes hasta

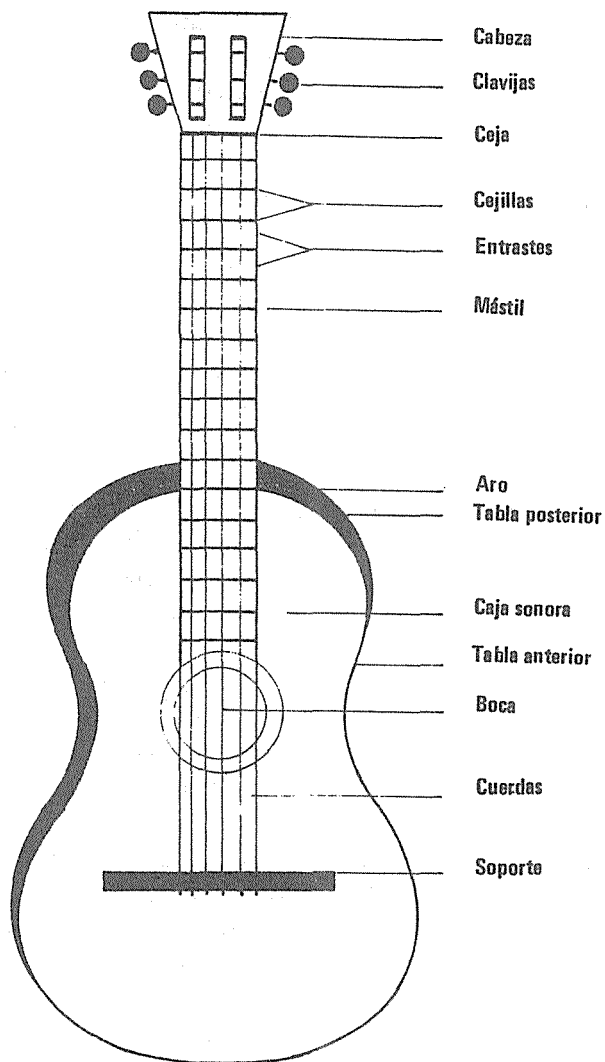
unos muy delgaditos; cepillos de madera y de hierro, éstos son grandes y pequeños, el más pequeño se llama "sapo"; se utiliza achuela, ésta está compuesta de dos partes: un mango de madera y la parte inferior es de acero, sirve para desbastar los huesos que se ponen en la ceja y en el soporte; el "gramil" se utiliza para medir el grosor de la madera; las sogas se emplean para amarrar y sujetar la tapa, contratapa y el aro, en el borde de cada parte se pone cola muy espesa y luego se asegura con las sogas y se añade, para mayor fijeza, las mordazas, éstas apretan las partes del instrumento y no da lugar a fallas de la unión; terminado el brazo con los trastes se procede a la unión con la caja de resonancia y el instrumento queda armado; la lija sirve para quitar las asperezas de la madera; lijado el instrumento se pasa el sellador, proceso que se llama "emporar", o sea se quita los huequitos de la madera; después de cada mano de laca se pasa una mano de lija y luego se pinta los frentes, cuando son guitarras buenas no se pinta los frentes y finalmente se pone laca transparente y el instrumento queda casi terminado, resta colocar las clavijas y las cuerdas, que de antemano ya están preparadas; en la guitarra no se pone ningún clavo".

El "brazo" es de cedro; el "sobre-punto" de lacre; la "pontezuela" de lacre; la "tapa" de pino; la "contratapa" de cedro; los "aros" de cedro; las "clavijas" son de eucalipto o de hierro, preferentemente se utiliza madera dura y en algunas ocasiones se usa chonta"^{LXXII}.

El instrumento de primera calidad cuesta 1.500 sucres, los de segunda cuestan 900 sucres y los de tercera calidad 700. Los instrumentos del señor Campos son entregados en Quito y muchos de éstos han sido llevados al extranjero.

Si la madera se tiene lista, el instrumento está preparado en unos cuatro días, según información del señor Campos.

LXXII JORGE, Eduardo Campos Vela; Otavalo, 28-X-77; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología.



Partes constitutivas de la guitarra. Construcción del señor Jorge Eduardo Campos Vela. Cfr. Datos del Instituto Otavaleño de Antropología en 1977.

Las cuerdas de la guitarra son en número de seis, las tres primeras son de acero y las tres restantes de cobre. En la actualidad se están empleando cuerdas de nylon. El temple y demás datos técnicos se anotará luego.

3.4.6. DIMENSIONES

3.4.6.1. Cabeza:

346.11	Largo	17	cm.
346.12	Ancho superior	7	cm.
346.13	Ancho inferior	5	cm.
346.14	Espesor	1,7	cm.

3.4.6.2. Clavijas:

346.21	Largo	6,5	cm.
346.22	Diámetro inferior	0,6	cm.
346.23	Diámetro superior	1,8	cm.
346.24	Hueco de la cuerda	0,2	cm.
346.25	Diámetro de la clavija	0,7	cm.
346.26	Largo de abertura	12,6	cm.
346.27	Ancho de abertura	1,4	cm.

3.4.6.3. Ceja:

346.31	Largo	4,9	cm.
346.32	Ancho	0,4	cm.
346.33	Profundidad	0,7	cm.

3.4.6.4. Brazo hasta la cabeza:

346.41	Largo	39	cm.
346.42	Ancho superior	4,9	cm.

346.43	Ancho inferior	6	cm.
346.44	Espesor	2,5	cm.

3.4.6.5. Aro:

3.4.6.5.1.	Largo (mitad)	65,3	cm.
3.4.6.5.2.	Ancho	9,3	cm.
3.4.6.5.3.	Espesor	0,3	cm.
3.4.6.5.4.	Largo total	130,6	cm.

3.4.6.6. Tabla posterior:

3.4.6.6.1.	Largo	42,2	cm.
3.4.6.6.2.	Ancho superior	24,8	cm.
3.4.6.6.3.	Ancho intermedio	21,2	cm.
3.4.6.6.4.	Ancho inferior	33	cm.
3.4.6.6.5.	Espesor	0,1	cm.

3.4.6.7. Tabla anterior:

3.4.6.7.1.	Largo	42,2	cm.
3.4.6.7.2.	Ancho superior	24,8	cm.
3.4.6.7.3.	Ancho intermedio	21,2	cm.
3.4.6.7.4.	Ancho inferior	33	cm.
3.4.6.7.5.	Espesor	0,1	cm.

3.4.6.8. Boca u oído:

3.4.6.8.1.	Diámetro	7,9	cm.
------------	----------	-----	-----

3.4.6.9. Soporte:

3.4.6.9.1.	Largo	8,4	cm.
3.4.6.9.2.	Ancho	2,9	cm.
3.4.6.9.3.	Espesor	0,7	cm.

Las medidas que anotamos son tomadas de una muestra que se encuentra en nuestro archivo de trabajo. El instrumento pertenece al maestro Víctor Ibarra, de la ciudad de Quito.

3.4.7. CIRCUITO DE SONIDO

La guitarra pertenece a los instrumentos de cuerda punteada. La cuerda es excitada por punteo directamente con la mano o indirectamente mediante un plectro u otro dispositivo. Pertenecen a esta categoría el arpa, la guitarra, la mandolina o bandolín, los laúdes, etc.

La guitarra tiene seis cuerdas que se llaman cuerdas musicales. Estas se encuentran entre dos puntos que limitan, al mismo tiempo, su longitud vibrante.

Los materiales que se utilizan para hacer las cuerdas musicales son variados: tripa, acero, seda y plásticos sintéticos entre los más comunes. Cuando una cuerda musical de diferente material se dice que ha sido *entorchada*, este entorchado se hace generalmente para aumentar el peso de la cuerda con lo cual se obtiene sonidos graves mediante longitudes relativamente pequeñas.

Los modos de vibración de las cuerdas son varios; consideramos los dos más importantes: longitudinal y transversal. Las vibraciones son longitudinales cuando la dirección es paralela a la de la cuerda. Las vibraciones son transversales cuando la dirección es perpendicular a la de la cuerda. Salvo aclaración expresa, las leyes y fenómenos que mencionaremos en los párrafos subsiguientes se refieren a vibraciones transversales.

Las vibraciones de las cuerdas se producen como ondas estacionarias, pues las vibraciones que se propagan a su largo, se reflejan en los extremos. Se llaman *nodos* los puntos donde la amplitud de las vibraciones es nula, y *vientre* los puntos donde es máxima. Los puntos de fijación de la cuerda serán siempre *nodos*.

Las cuerdas pueden vibrar en toda su longitud, o bien divididas en segmentos iguales: mitades, tercios, cuartos, etc. Cuando la cuerda vibra en toda su longitud, con el vientre en el centro y nodos en los extremos, produce un sonido llamado fundamental o primer armónico; el fundamental es el sonido más grave que puede producir la cuerda, siempre que mantenga constantes los demás factores ¹¹⁰

La cuerda mientras no es pisada por el dedo se llama cuerda suelta y produce un vientre mayor; si está pisada se divide la cuerda y se producen nodos y vientres pequeños; además, tanto las leyes de las cuerdas, como los principios físicos de las mismas se ponen en práctica al ser punteado un instrumento.

No queremos abundar sobre el circuito de sonido ya que en otro lugar habíamos tratado extensamente este problema acústico.

3.4.8. CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS

- 3. Cordófono
- 3.2. Cordófono compuesto
- 3.2.1. Pertenece a los laúdes
- 3.2.1.3. De mango
- 3.2.1.3.2. De cuello
- 3.2.1.3.2.2. De cuello, de caja o guitarra de cuello.

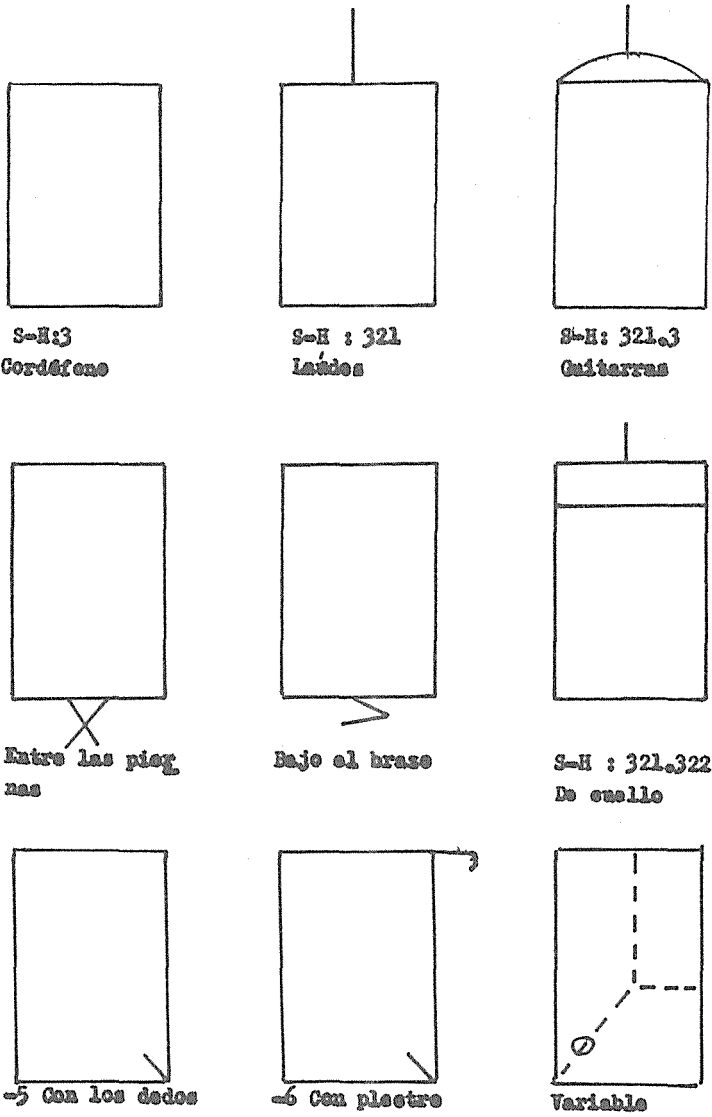
División común final:

- 5 Ejecución digital
- 6 Ejecución con plectro

110 OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1954, pág. 86.

3.4.9. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

Lámina No. 33



3.4.10. USO Y FUNCION

El uso de este instrumento, como queda anotado en la historia de este capítulo, comenzó desde los primeros años de la conquista. En aquellos tiempos fue exclusivo de los españoles y más tarde fue dinamizándose y socializándose en el grupo indígena y en el grupo negro. Después, en tiempo de la colonia, tuvo gran importancia entre los mestizos quienes crearon nuevas formas musicales. Este instrumento fue destinado para los regocijos sociales y en algunos casos para los ritos sagrados.

En las persistencias culturales se le ha dado diferentes usos: en la cultura afroecuatoriana se emplea para fiestas sociales y festivas; con la guitarra interpretan la bomba, el bambuco y algunos ritmos que, por el proceso de aculturación, han ido calando en el espíritu de ellos, como la cumbia y otros ritmos propios del país del norte; casi en todas las subculturas del "Valle del Chota" existe la guitarra, el requinto y acompañando a este instrumento la bomba (tambor pequeño) y las maracas; también la usan para amenizar los matrimonios y los velorios de angelito. En la cultura mestizo-hispano-hablante se usa para las fiestas sociales, festivas, de recreación, para matrimonios, bautizos, confirmaciones, para los onomásticos, para dar serenatas a las novias, etc.; el grupo musical por lo general está compuesto por una guitarra y un requinto; en otras ocasiones conforma el grupo una guitarra, un requinto, un bandolín, maracas y triángulo y no raras veces únicamente existe un cantante y su guitarra. Los músicos que tocan este instrumento, a más de las especies musicales, improvisan y sus canciones las integran coplas de un sabor andino. En la cultura quichua-hablante de la provincia de Imbabura emplean la guitarra principalmente para las fiestas de San Juan y de Pendones; a más de usarla en estas fiestas de carácter ritual y sagrado, la utilizan en matrimonios y otras fiestas de carácter social. En la fiesta de San Juan, los indígenas de González Suárez, de Eugenio Espejo, de San

Pablo del Lago y de las subculturas de Zuleta y del cantón Cayambe, salen con sus guitarras a cuestas y durante los días de fiesta van cantando coplas de las más variadas especies. A modo de ejemplo citamos las siguientes:

A mí me llevan preso
no por reo ni ladrón,
sólo por haber querido
tu pequeño corazón.

Vuela, vuela papelito,
vuela por las calles de mi amor,
cuando era solterito
me llamaban jilguerito.

Cuando era parrandero
todas las noches pasaba
por la casa de mi amada
echando una silbadita.

De la peña de ese lado,
del agua nace un pescado
de los labios de mi guambra
tres claveles colorados.

En un tiempo yo tan tuve
alitas para volar,
ahora sólo me queda
trabajo para contar.

Quien dice que no se goza
sabiendo sobrellevar,
se goza mejor que el dueño
sabiendo enamorar. LXXIII.

LXXIII EFRAIN, Molina y Juan Pilamonte; Araque, 26 de junio de 1976; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral.

Hay coplas que son alusivas a este instrumento, como la siguiente:

Una malta de amarilla,
papas y cuy con ají
yo toco mi guitarra
y tú cantas junto a mí.

3.4.11. AFINACION DE LA GUITARRA

Entre las culturas de tipo popular, la afinación no es idéntica; cada afinación difiere entre un informante y otro. Existen afinaciones en Do M y comúnmente la que se utiliza a nivel internacional con pequeñas variantes.

El instrumento para la orquesta sinfónica se afina así: Mi, La, Re, Sol, Si y Mi, con la notación a la octava superior. Pero su técnica es muy compleja y requiere un estudio especial.

Enrique Montenegro, de la ciudad de Cotacachi, nos sugiere que la afinación se realice de la siguiente manera: "Desafínese completamente la cuerda 6ª, después váyase templando hasta que dé un sonido más o menos claro, pero sin que quede la cuerda demasiado tensa; hecho esto queda afinada la cuerda. Ahora pasamos a la 5ª cuerda, la cual al subirla es necesario hacer que dé el mismo sonido de la 6ª, pero ésta pisada en el 5º traste y así sucesivamente las demás cuerdas. Únicamente la 3ª será pisada en el 4º traste para que la segunda se afine".

"Procure usted, nos decía el informante, que su guitarra no sea muy corriente y no esté vencida; es decir que las cuerdas al pasar sobre el traste doce, no levanten más de dos milímetros para que sus dedos al pisar no sufran mucho y además no se ahoguen los sonidos. Esto de ahogar las cuerdas al dar las posiciones de los tonos, al principio es muy común y casi inevitable, lo que es por dos razones: primera,

porque los dedos no han adquirido el tacto necesario y no se colocan en su lugar exacto; y, segundo, porque las yemas de los dedos no han adquirido un pequeño callo que no permite que la cuerda se hunda demasiado en la yema de los dedos”.

“Las cuerdas una vez afinadas deberán corresponder a las notas: Mi, Si, Sol, Re, La, Mi, de la primera a la sexta. La mano izquierda sirve para las posturas y la derecha para el rasgado”^{LXXIV}.

El Dr. Luis Enrique Cisneros en su trabajo de guitarra nos trae la siguiente forma de afinar el instrumento:

1. Témplese la *prima* hasta darle un sonido claro y sonoro.

2. Témplese la *segunda* cuerda hasta que, asentada ésta en el quinto entraste, dé un sonido igual al de la prima suelta.

3. Estírese la *tercera* hasta que, apretada en el cuarto entraste tenga un sonido igual al de la segunda suelta.

4. Témplese la *cuarta* hasta que, asentada en el quinto entraste suene como la tercera tocada suelta.

5. Témplese la *quinta* hasta que, presionada en el quinto entraste tenga un tono igual al de la cuarta suelta.

6. Estírese la *sexta* hasta que, una vez apretada en el quinto entraste, tenga el sonido que le corresponde a la quinta cuerda tocada al aire.

Una vez afinada la guitarra, las cuerdas, de la *prima* a la *sexta*, tienen los tonos de MI, SI, SOL, RE, LA y MI respectivamente, de la escala natural ¹¹¹.

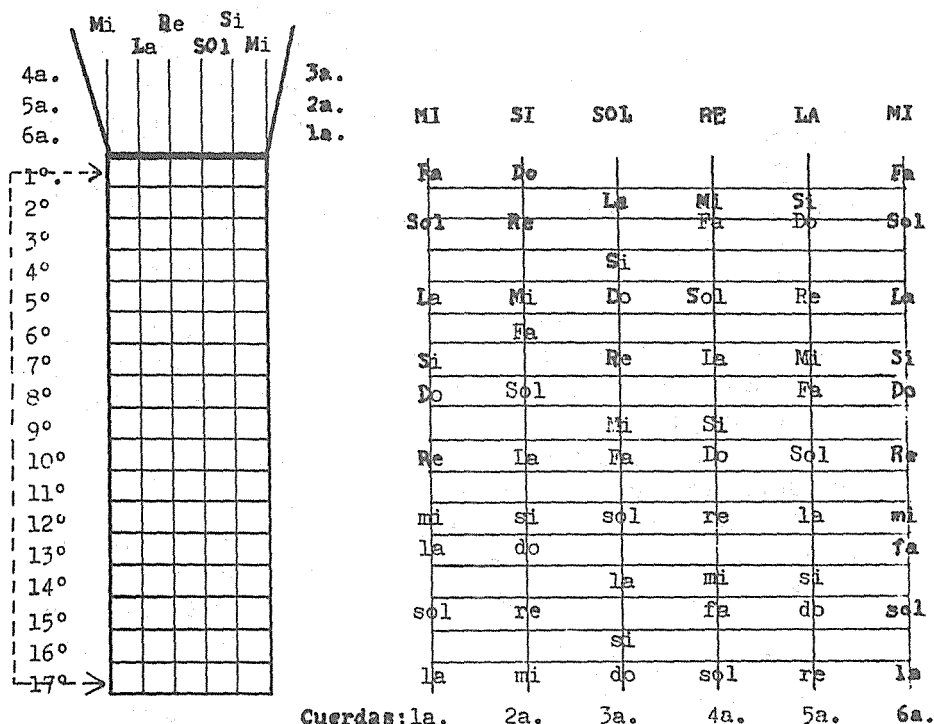
A continuación transcribimos el trabajo del Dr. Luis Enrique Cisneros titulado: “Método de Guitarra”. Este trabajo es inédito y tenemos la autorización correspondiente para su reproducción e inserción en este tratado de la guitarra, para él nuestro agradecimiento cordial.

LXXIV ENRIQUE Montenegro, Cotacachi, El Ejido; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1975-1980.

111 CISNEROS, Luis Enrique: “Método de Guitarra”; trabajo mimeografiado por el Instituto Otavaleño de Antropología; s/o/d.

3.4.11.1. TONOS DE LAS CUERDAS EN LOS ENTRASTES

Lámina No. 34



Tanto Si y Do, como Mi y Fa están divididos por semitonos.

3.4.11.2. SIGNOS PARA LA ESCRITURA EN CLAVE

Las notas de la escala natural que dan las cuerdas al pulsarlas sueltas o asentadas en los entrastes comprendidos desde el primero hasta el décimo primero inclusive, se escribirán en esta clave con sus letras iniciales mayúsculas y, con minúsculas, las de los entrastes siguientes, con excepción de

la nota Si, que se la escribirá con Z y z, en su orden, para diferenciarla de sol. De esta manera los signos a emplearse son los siguientes:

D — Do	d — do
R — Re	r — re
M — Mi	m — mi
F — Fa	f — fa
S — Sol	s — sol
L — La	l — la
Z — Si	z — si

3.4.11.3. SOSTENIDOS Y BEMOLES

Como las notas de la gama musical tienen ciertos accidentes, unos llamados *sostenidos* (con excepción de Mi y Si), llevarán en esta clave una s pequeña en la parte derecha y alta del signo musical (por ejemplo L^s o l^s); los otros accidentes llamados *bemoles* (que no tienen las notas Fa y Do) llevarán una b pequeña en el mismo lugar (por ejemplo M^b o m^b).

3.4.11.4. TONALIDADES O TERMINOS

Tonos mayores: Do mayor, Re mayor, etc., se escriben Do M, Re M, etc.

Tonos menores: Do menor, Re menor, etc., se escriben Do m, Re m, etc.

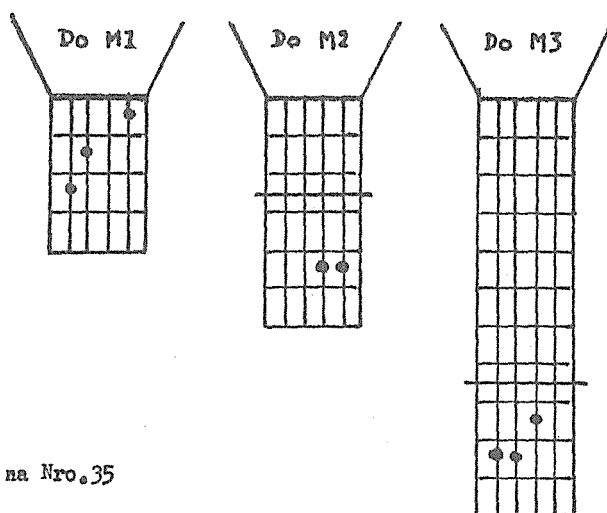
Otras tonalidades: Sol de do, Re de sol, Fa sostenido menor, Fa sostenido, Do sostenido menor, Re bemol, Mi bemol, La bemol, Si bemol, etc., se escriben de igual modo.

3.4.11.5. TONALIDADES MAYORES Y MENORES

3.4.11.5.1. TONOS MAYORES

Lámina N° 35

1°. DO MAYOR



na Nro. 35

Los puntos negros en los entrastes indican donde debe hacerse presión con los pulpejos de los dedos y las líneas negras, sobre los mismos, donde debe asentarse el dedo índice de la mano izquierda para pulsar algunos términos.

2º. RE MAYOR

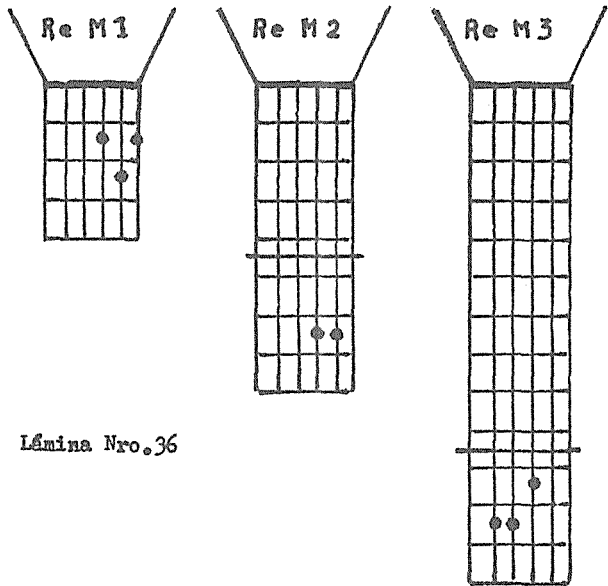


Lámina Nro.36

3º. MI MAYOR

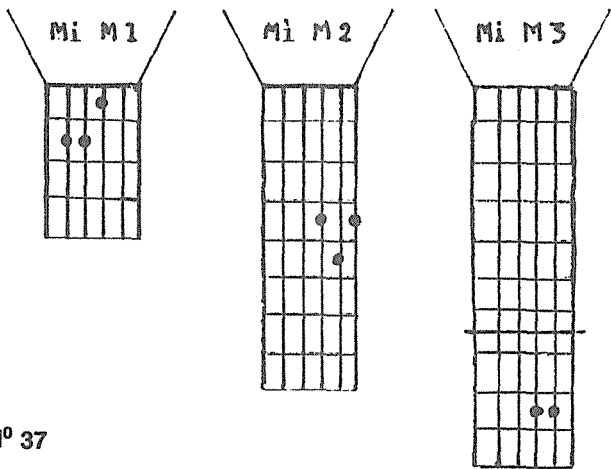


Lámina Nº 37

Lámina N° 38

4°. PA MAYOR

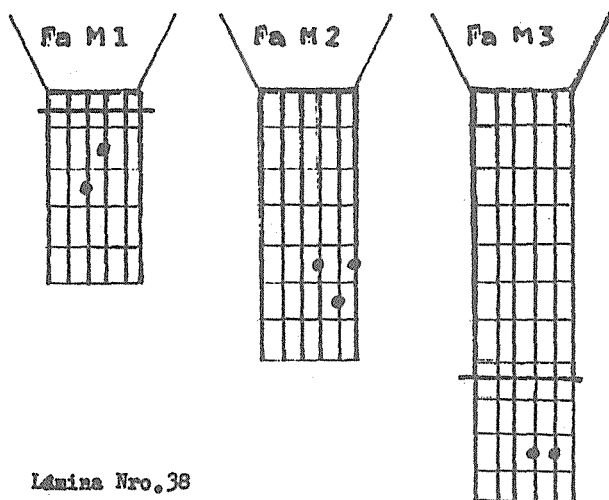


Lámina Nro. 38

Lámina N° 39

5°. SOL MAYOR

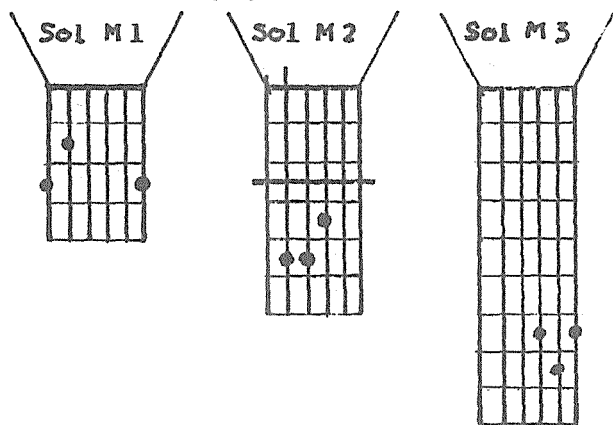


Lámina N° 40

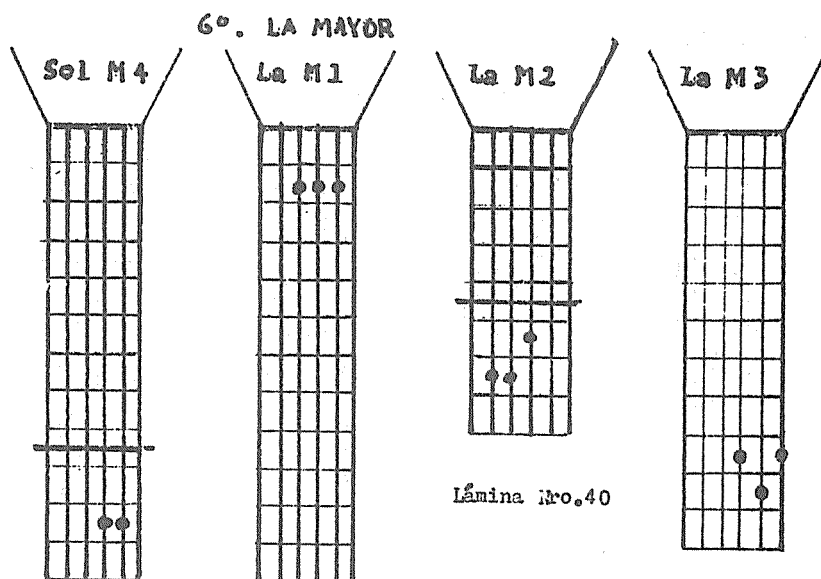
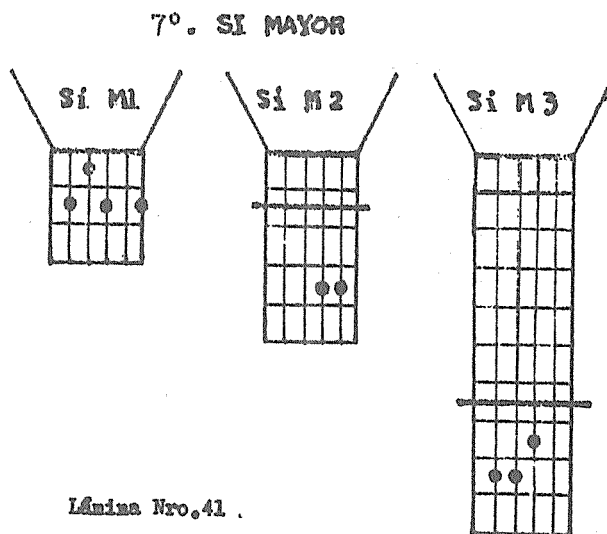
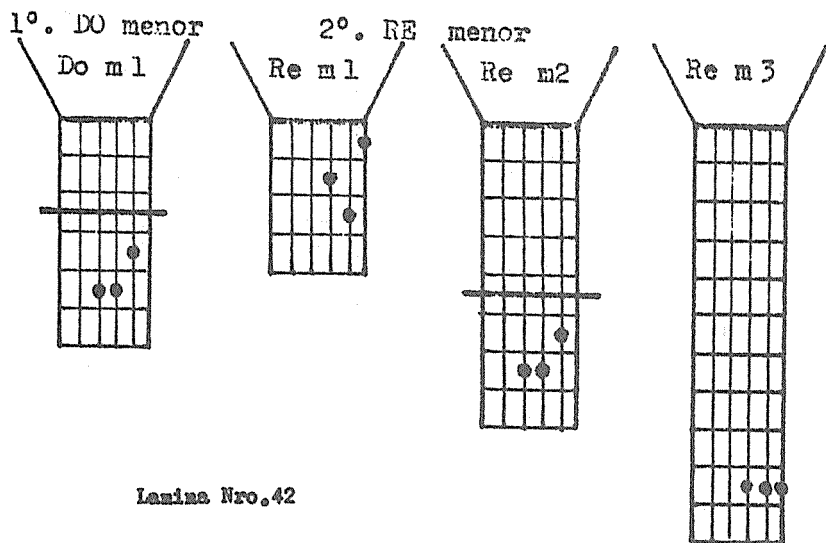


Lámina N° 41



3.4.11.5.2. TONOS MENORES

Lámina N° 42



Lamina Nro.42

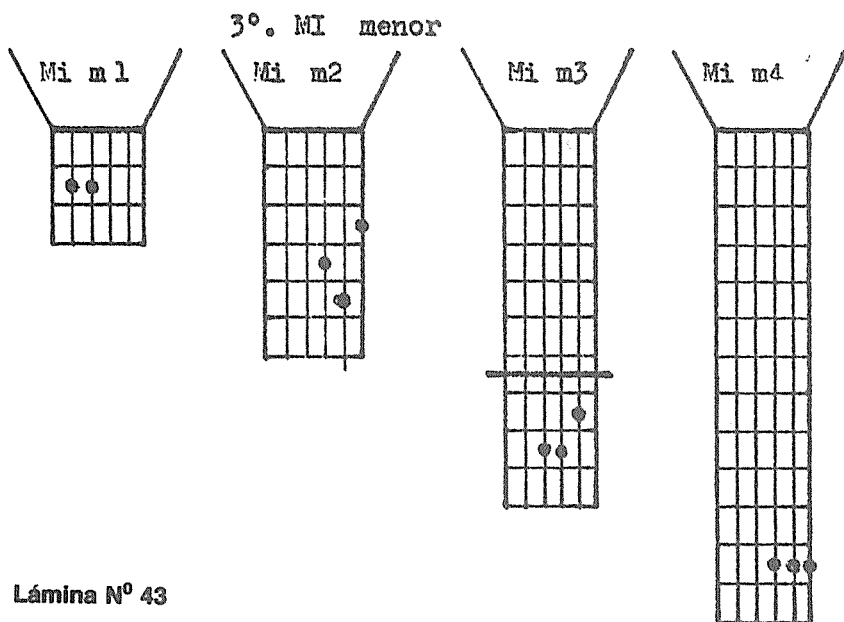


Lámina N° 43

Lámina N° 44

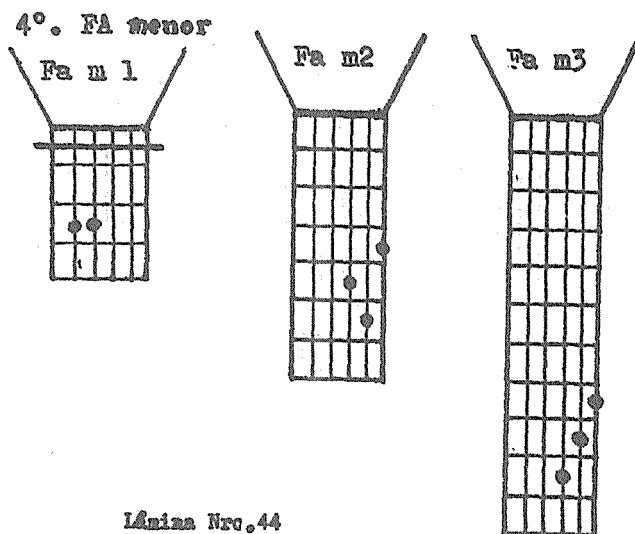


Lámina Nro.44

Lámina N° 45

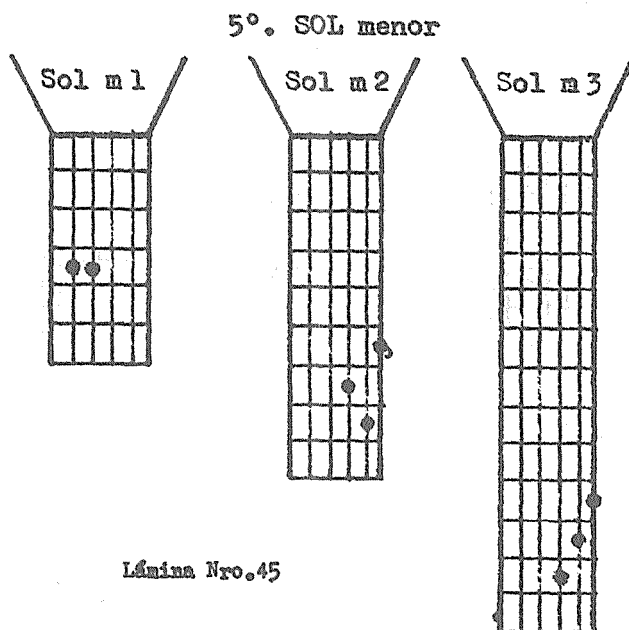
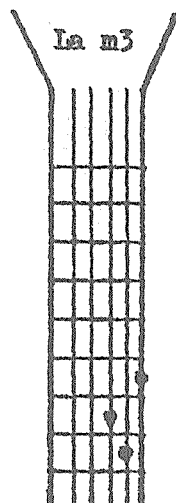
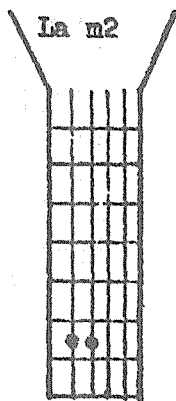
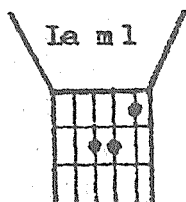


Lámina Nro.45

Lámina N° 46

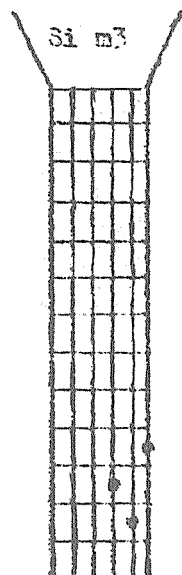
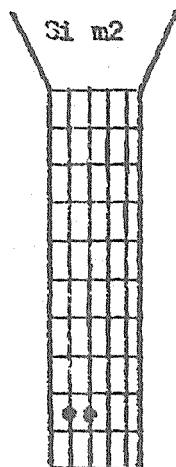
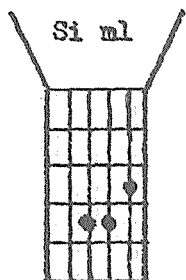
6°. LA menor



Lemina Nro.46

Lámina N° 47

7º. SI menor.

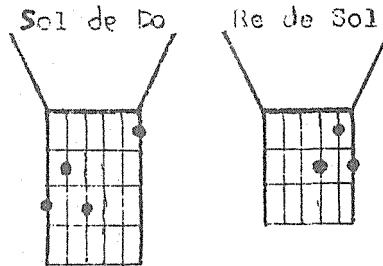


Luna No. 47

3.4.11.5.3. Tonos principales

3.4.11.5.3.1. Complementarios

Lámina N° 48



3.4.11.5.3.2. Sostenidos

Lámina N° 49

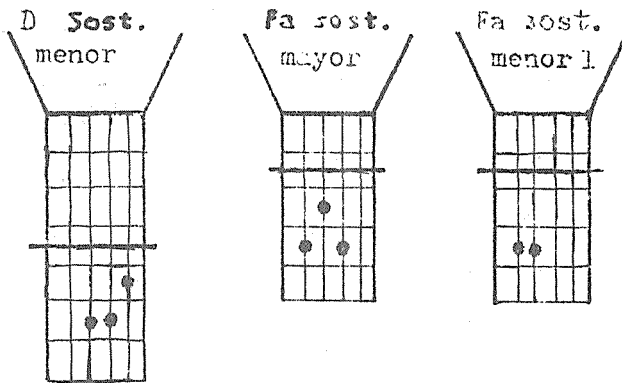
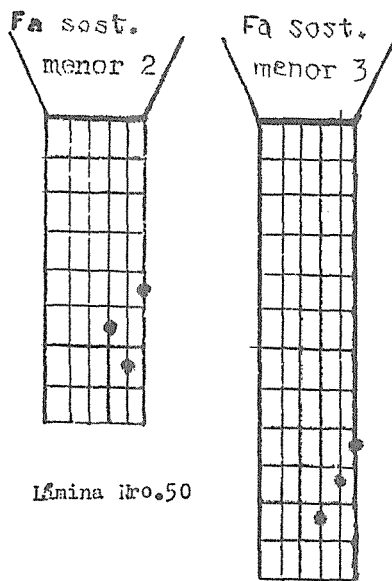
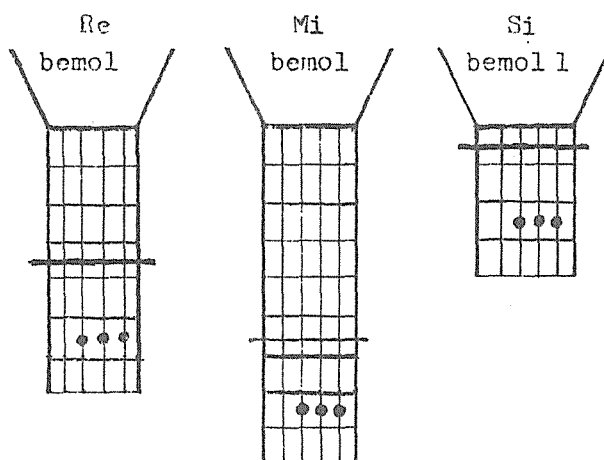


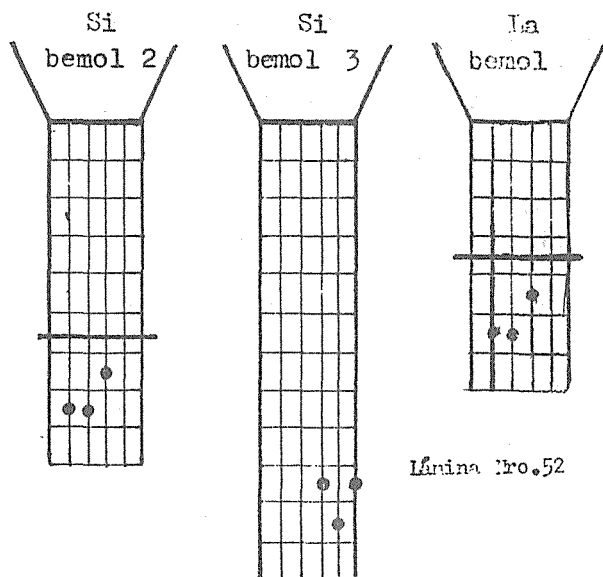
Lámina N° 50



3.4.11.5.3.3. Bemoles

Lámina N° 51





3.4.11.5.3.4. RELATIVOS DE LOS TONOS MAYORES, MENORES Y OTROS

De	DO MAYOR:	Sol de do, Fa mayor, La menor.
"	RE	" La mayor, Sol mayor, Si menor.
"	MI	" La menor, La menor, Si mayor.
"	FA	" Do mayor, Re menor, Si bemol.
"	SOL	" Mi menor, Re de sol, Si mayor, Do mayor.
	LA	" Re mayor, Mi mayor, Re menor.
	SI	" Mi menor, Sol mayor, Mi mayor, La menor.
De	DO MENOR:	Sol 2, Fa menor.
"	RE	" La mayor, Sol menor.
"	MI	" Si mayor, La menor, Sol mayor.
"	FA	" Do menor.

SOL " Do menor.
 LA " Mi menor, Mi mayor, Do mayor.
 SI " Fa sost. mayor, Mi menor.

De SOL de Do: Do mayor, Fa mayor.

De RE de Sol: Sol mayor, Sol menor.

De Do sost. menor: La bemol, Fa sost. menor.

De FA sost. mayor: Fa sost. menor.

De FA sost. menor: Si menor, Re bemol.

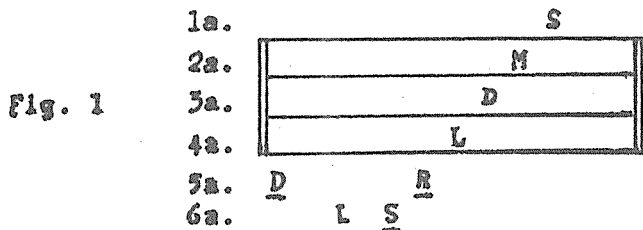
De MI bemol: La bemol.

De SI bemol: Do menor, Fa mayor.

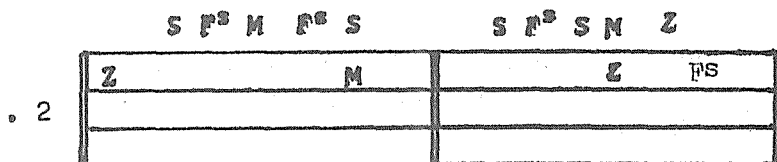
Indicaciones útiles. 1ª Llamamos entraste al espacio comprendido entre dos trastes o cejillas metálicas del mástil. 2ª Para que los sonidos de las notas sean claros, hay que asentar bien los pulpejos de los dedos sobre las cuerdas en los entrastes. 3ª Las notas *graves* son las de la parte superior del mástil y las *agudas* las de la parte inferior.

3.4.11.5.3.5. EXPLICACION DE LA CLAVE

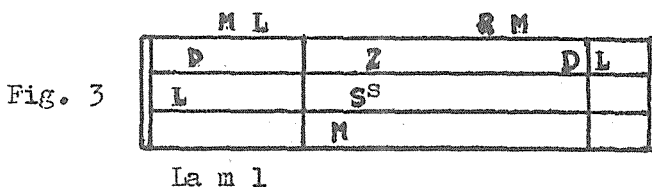
1ª En la pauta están representadas las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, sobre las que se escriben las notas de la composición. Si hay que utilizar las cuerdas 5ª y 6ª, en los sitios correspondientes a éstas, las notas necesarias. (Fig. 1).



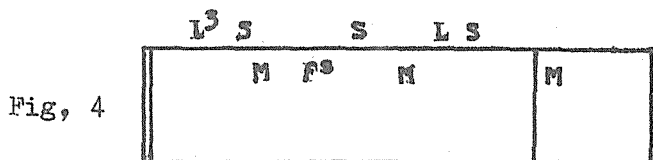
2ª Las piezas musicales se componen de partes y éstas se dividen en períodos o frases donde se marca el ritmo y el movimiento. Las frases deben estar siempre en número par en las partes. Las frases, con el conjunto de notas que las forman, se escriben en los espacios comprendidos entre dos líneas verticales unidas y deben ser numeradas. (Fig. 2).



3ª A la izquierda y debajo de la última raya de la pauta se pone la abreviatura del tono escogido para el desarrollo del tema musical y, a continuación, las demás tonalidades que se emplean en la composición. Las líneas perpendiculares dentro de las frases, sirven para dividir los compases. (Fig. 3).



4ª Los signos se los coloca de izquierda a derecha sobre las líneas de la pauta. Cuando es menester repetir seguidamente una misma nota, el número de veces se indica a la derecha y arriba del signo musical, como se indicó anteriormente para los sostenidos y bemoles. (Fig. 4).



5ª La apoyatura, que sirve para dar mayor gracia a una nota, se indica mediante un punto colocado a su derecha. (Fig. 5).

Fig. 5

L Z D L S.	
M	M

6ª Si es necesario repetir dos o más notas seguidamente, los signos respectivos van entre paréntesis, con indicación de las veces que han de repetirse. (Fig. 6).

Fig. 6

(F ^S S) ² S ^S L Z L F ^S		

7ª Cuando es necesario tocar con aceleración dos o más notas consecutivas, se las une mediante un segmento de círculo. (Fig. 7).

Fig. 7

m (R ^S m) ²	
z	z L F ^S
s	

8ª Los números colocados a continuación de las frases, indican aquellas que deben ser repetidas en la ejecución. (Fig. 8).

Fig. 8

LZDLS		S		
M	M	RM	R D	1
	Z	Z	L	2
1			2	

Fig. 9

F Z Z L S F S	
	M
	Z

Min2

10ª Las rayitas verticales colocadas debajo de las letras indican las notas que deben ser tocadas con los acordes respectivos y los guiones que van sobre las mismas, las que deben tener un sonido más acentuado. (Fig. 10).

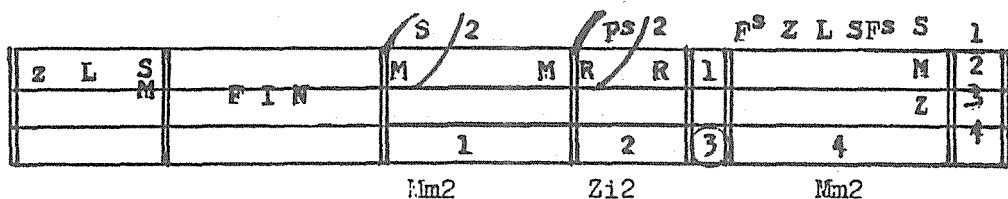
LZ D L S		S		R D		D S		S L	
M	M	RM	RD	1	L	L	M	M	D
		Z	Z	2			D		L
La m2	Do 2	La m1	Fa 3	Do 2					La m1

11ª Las letras colocadas con un guión oblicuo a la derecha de la que le precede, indican que, en la repetición de la frase respectiva, debe sustituirle a la anterior. (Fig. 11).

Fig. 11

L S ^D L		S L L		
DM	M	N	M R ^D _L	5
L				6

12ª Los introitos o introducciones, siempre breves, pueden tocarse también entre las partes, a manera de interludios. Se escriben al final de la composición, para tocarlas donde corresponda. (Fig. 12).



Para acordar débidamente la melodía con los bajos de la guitarra, hay que poner los términos o tonos indicados bajo las frases y pulsar con las cuerdas correspondientes a cada uno de ellos. ¹¹².

112 CISNEROS, Luis Enrique: "Método de Guitarra"; Folleto mimeografiado por el Instituto Otavaleño de Antropología; s/o/d.

3.4.12 TRANSCRIPCION MUSICAL

Los caminos de la tarde (Pasillo)

Música: Dr. Luis Enrique Cisneros.

Letra: Juan Ramón Jiménez

L R L L S ^s L L ^s L S			
F F		M	
R R		Ds	
L 1		2	
Re m2		La M2	

D ^s D ^s m l m f l ⁴ s f ^s s f				
L			3	
			4	
3		4		
Re m3		Re m4		R x 8a.B

	R f s f R		D f R f D	
2a.	LS	L		L
Parte	F	F		
	5		6	
	Si bemol 2	Fa 3		

L		L					
M	S	M	L ⁴	S	F ^s	S	7
D						R	8
L	7		8				
La M2		Fa3		Rem 2			

FIN

FIN

Los caminos de la tarde
se hacen uno con la noche;
por él de ir a ti
amor que tanto te escondes.

Segunda Parte

Por él he de ir a ti
como la luz de los montes,
como la brisa del mar,
como el olor de las flores.

3.5. REQUINTO

3.5.1. HISTORIA

El requinto pertenece a la familia de los cordófonos compuestos, de laúdes, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello. La historia de este instrumento se encuentra imbricada en las primeras páginas de este capítulo con el número 303. El requinto es semejante a la guitarra. Se pulsa con los dedos de la mano derecha. El material es de cedro, nogal, pino y otros materiales adicionales para su construcción. Su tamaño es menor al de la guitarra.

El poseedor de este instrumento es el macro grupo mestizo-hispano-hablante. En los últimos decenios se ha dinamizado y hoy se encuentra en las supervivencias de este grupo.

El requinto es acompañado por la guitarra y aquel lleva la melodía de la canción; en momentos que retoma el cantante la melodía, hace de instrumento acompañante. El requinto forma parte de los pequeños grupos orquestales e integra las famosas estudiantinas.

En la actualidad, en investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, hemos podido detectar la presencia del

requinto en las culturas mestiza, quichua hablante y en la cultura afroecuatoriana. Este instrumento se ha convertido en indispensable en los grupos de tipo folk y popular, como en otrora fue el bandolín. Para mayor documentación sobre su origen remitimos a nuestros lectores a la historia de los codófonos, en las primeras páginas de este capítulo.

3.5.2. LOCALIZACION

En investigaciones realizadas hemos localizado el requinto en los siguientes lugares: provincia del Carchi: Tulcán, Huaca, Julio Andrade, Maldonado, El Angel, La Concepción, Mira, Bolívar, Guallupe y Estación Carchi; provincia de Imbabura: Ibarra, Caranquí, Ambuquí, Cahuasquí, La Carolina, Cuajara, Ponce, Carpuela, Chalguayaco, Chota, Pablo Arenas, Pimampiro, Salinas, Tumbabiro, Urcuquí, Atuntaquí, Andrade Marín, Cotacachi, El Ejido, Apuela, Peñaherrera, García Moreno, Cuellaje, Quiroga, Otavalo, San Rafael, Peguche, Carabuela, Ilumán, Quichinche, San Pablo, Araque, Abatag, González Suárez y Eugenio Espejo; provincia de Pichincha: Quito, Amaguaña, Conocoto, Cumbayá, Guayllabamba, Pifo, Pomasquí. San Antonio de Pomasquí, Puembo, Quinche, Tumbaco, San José de Minas, Yaruquí, Cayambe, Machachi, Uyumbicho, Tabacundo, Malchinguí, Sangolquí y San Rafael; provincia de Cotopaxi: Latacunga, Mulaló, Poaló, Pujilí, Salcedo, Mulalillo y Saquisilí; provincia de Tungurahua: Ambato, Izamba, Baños, Pelileo, Pillaro, San Andrés y Poaló; provincia de Bolívar: Guaranda, Guanujo, Chillanes, Chimbo y San Miguel; provincia de Chimborazo: Riobamba, Yaruquíes, Chambo, Licán, Licto, Punín, Alausí, Huigra, Sibambe, Cajabamba, Guamote, Guano, Penipe y San Andrés; provincia de Cañar: Azogues, Guapán, Biblián y Cañar; provincia de Azuay: Cuenca, Baños, Quingeo, Irquis, Girón, Oña, San Fernando, Gualaceo, Chordeleg, Paute, Amaluza y Santa Isabel; provincia de Loja: Loja, El Valle, Catamayo, Chuquiribamba, El Cisne, Malacatos, San Lucas, Yangana, Cariamanga, Celica, Cruzpamba, Chaquinal, Sanabilla, Zapotal, Amaluza, Gon-

zanamá, Macará, Tacamoros, Zozoranga, Catacocha, Alamor, Mercadillo y Saraguro. En todos estos lugares y en otros del territorio ecuatoriano hemos podido encontrar el instrumento requinto el cual va acompañado de la guitarra y en ocasiones de maracas y otros instrumentos. Por la extensión en la enumeración, dejamos a un lado los lugares investigados de la Costa y del Oriente ecuatorianos.

3.5.3. DESCRIPCION

El maestro constructor don Jorge Eduardo Campos V., carpintero-ebanista de la ciudad de Otavalo, nos detalla las partes constitutivas del requinto: "Las partes componentes del instrumento son las siguientes: la cabeza y el mástil o brazo forman una sola unidad; sin embargo, por razones técnicas y de construcción se les separa y se les denomina cabeza la una y brazo la otra; en la cabeza se hacen dos canaletes para colocar el clavijero; en esta parte, cabeza y brazo, existen otras partes que son esenciales en la confección del requinto, como: clavijas, las cuales pueden ser de madera dura o de metal; la ceja que es de hueso, las cejillas y los entrastes. Estas partes se les prepara aparte y se les coloca una vez que está terminado el brazo y la cabeza; la ceja y las cejillas van empotradas en el brazo pegadas con cola dura. En la cabeza se trabajan los huecos para que entren las clavijas, ya sean de madera o de hierro. Hoy se trabaja con material extranjero. Además, se prepara el material para la tabla posterior, la tabla anterior, el aro, el soporte, las cuñas o tacos, sobrepunto, pontezuela y pala".

"El trabajo de cada una de las partes es muy delicado para que el instrumento salga de buena sonoridad. Para cada parte tenemos moldes, los cuales determinan el grosor y las dimensiones del instrumento. La cabeza y el brazo, la tapa y contratapa tienen su molde respectivo y tenemos que sujetarnos a ellos. Terminada la tapa anterior se hace el oído con la caladora. En resumen, los pasos a seguirse en el trabajo del requinto son los siguientes: "Cabeza y Brazo": Recorte, cala-

do en la cabeza, perforado en la cabeza para las clavijas, pulido, pegado, tres manos de charol, acabado y armado. "Trastapa": Adelgazado, dibujo con el molde, corte, cepillado, puentes, alma, dientes, puentes y alma, tres manos de charol y acabado. "Tapa o tabla anterior": Adelgazado igual que la tabla posterior, trazado con el molde, corte, pulido, corte del oído o boca, tapa con barras, dientes, tres manos de charol y acabado. "Aros": largo y ancho del aro, doblado, armado, tres manos de charol y acabado. Las demás partes componentes del instrumento requieren un verdadero determinimiento como: "Filetes, terminado del sobrepunto, pala, pontezuela, clavijeros, encordado y terminado final"^{LXXV}.

3.5.4. CONSTRUCCION

Los materiales para la construcción del requinto son similares a los de la guitarra; pero, para lograr buena calidad se emplea el mejor material que existe, ya que éste es un instrumento melódico antes que acompañante. La madera que se emplea es: teca, seca, clavelín, palo de rosa, bálsamo, pino, cedro, nogal, etc.; en cuanto a las herramientas son las mismas que sirven para la construcción de la guitarra.

Para no ser repetitivos en el trabajo, remitimos a los lectores al número 345 de este capítulo, en donde se detalla el proceso de construcción.

3.5.5. DIMENSIONES

3.5.5.1. Cabeza:

355.11	Largo	18,6 cm.
355.12	Ancho superior	7,4 cm.
355.13	Ancho inferior	4,9 cm.
355.14	Espesor	1,8 cm.

^{LXXV} Jorge Eduardo Campos Vela: Otavalo, 28-X-77; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología.

3.5.5.2. Clavijas metálicas

355.21	Largo	3,7 cm.
355.22	Diámetro	0,4 cm.
355.23	Diámetro superior	1,4 cm.
355.24	Diámetro del orificio en la cabeza	0,8 cm.
355.25	Largo de la placa de las clavijas	10,9 cm.
355.26	Ancho de la placa de las clavijas	1,7 cm.
355.27	Largo de los canaletes	12,8 cm.
355.28	Ancho de los canaletes	1,5 cm.
355.29	Largo de la pieza de sostén de los clavijeros	8,2 cm.

3.5.5.3. Ceja:

355.31	Largo	5 cm.
355.32	Ancho	0,5 cm.
355.33	Profundidad	0,6 cm.

3.5.5.4. Brazo hasta la ceja:

355.41	Largo	35,9 cm.
355.42	Ancho superior	4,9 cm.
355.43	Ancho inferior	5,8 cm.
355.44	Espesor	2,4 cm.

3.5.5.5. Soporte del brazo:

355.51	Largo	5,8 cm.
355.52	Ancho superior	4,6 cm.
355.53	Ancho inferior	2,5 cm.
355.54	Profundidad	2,4 cm.

3.5.5.6. Aro:

355.61	Largo (mitad)	55,3 cm.
355.62	Ancho	7,1 cm.

355.63	Espesor	0,3 cm.
355.64	Largo total	110,6 cm.

3.5.5.7. Tabla posterior:

355.71	Largo	36.8 cm.
355.72	Ancho superior	21,7 cm.
355.73	Ancho intermedio	19,7 cm.
355.74	Ancho inferior	29,3 cm.
355.75	Espesor	0,3 cm.

3.5.5.8. Tabla anterior:

355.81	Largo	36,8 cm.
355.82	Ancho superior	21,7 cm.
355.83	Ancho intermedio	19,7 cm.
355.84	Ancho inferior	29,3 cm.
355.85	Espesor	0,3 cm.

3.5.5.9. Boca u oído:

355.91	Diámetro	7,4 cm.
--------	----------	---------

3.5.5.10.

355.10.1	Largo inferior	18,2 cm.
355.10.2	Ancho inferior	2,8 cm.
355.10.3	Largo Superior	8,2 cm.
355.10.4	Ancho inferior	2,8 cm.
355.10.5	Espesor de las dos piezas	0,9 cm.

Las medidas que anotamos son tomadas de una muestra del archivo de trabajo. El instrumento pertenece al maestro ebanista don Jorge Eduardo Campos Vela de la ciudad de Otavalo. Su taller de trabajo lo tiene cerca al cementerio de la localidad.

3.5.6. CIRCUITO DE SONIDO

El requinto se rige por las mismas leyes acústicas de la guitarra. A nuestros estudiosos remitimos a dicho ítem. Cfr. número 347.

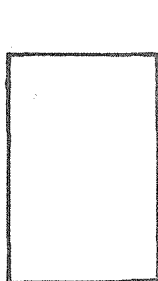
3.5.7. CLASIFICACION SEGUN HORNBOSEL Y SACHS

3	Cordófono
32	Cordófono compuesto
321	Pertenece a los laúdes
321.3	De mango
321.32	De cuello
321.322	De caja o guitarra de cuello

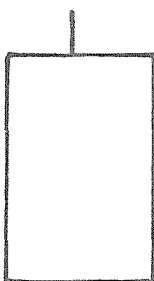
División común final:

- 5 Ejecución digital
- 6 Ejecución con plectro

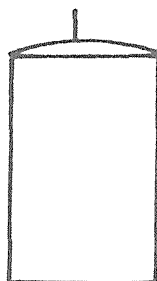
3.5.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD¹¹².



Cordófono



laúdes

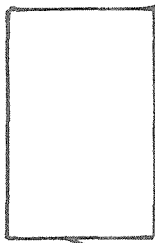


Guitarras

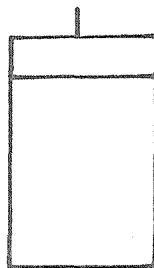
112 HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; Col. Universidad de California; Los Angeles, 1971; págs.: 181-187.



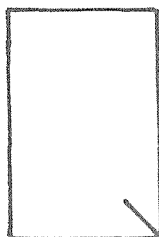
Entre las
piernas



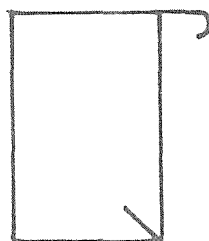
Bajo el brazo



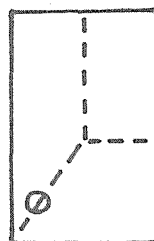
De cuello



-5 Con los dedos



-6 con plectro



Variable

359. USO Y FUNCION

Hasta comienzos de siglo, los conjuntos populares estaban integrados por bandolines y guitarras. No existía en ese entonces los requintos. En las últimas décadas se ha incrementado el uso y función de este instrumento que ha suplido a la bandola, llamado comúnmente bandolín.

El bandolín, en tiempos pasados, llevaba la melodía de la pieza musical y la guitarra era instrumento acompañante; ahora el requinto es el que se encarga de llevar la melodía y además hace las bordaduras y adornos melódicos.

Este instrumento está destinado para uso festivo y de carácter familiar. En ocasiones, el músico popular toma su requinto, rasga una melodía, se acompaña y canta. En el instante que suena la melodía lo hace con las yemas de los dedos o con las uñas; cuando se acompaña, rasga con los

dedos de la mano. Algunos de los músicos usan plectro o uñero para entonar la melodía, pero estos casos son muy raros en los músicos de corte popular.

El requinto se ha localizado entre los negros del Valle del Chota, en el grupo mestizo y en algunos grupos indígenas. Las melodías o mejor dicho las canciones que interpretan son según su cultura; así, los negros tocan bombas, bambucos, cumbias, etc.; los mestizos interpretan sanjuanitos, albazos, cachullapis, yumbos, danzantes, etc., y los indígenas, sus propios sanjuanitos, el más conocido es "Rosa María", aunque hoy otros de gran belleza como: "Carabue-la", "María Juana", "Canchano vago", etc. Estas especies que forman el cancionero ecuatoriano son interpretadas por el requinto, la guitarra y cantadas a solo, dúo, trío o en conjunto.

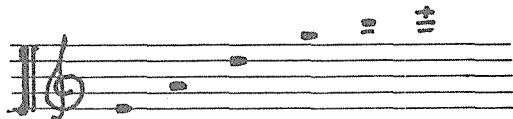
Este instrumento es brillante y lleno de esplendor en su colorido. Tanto en manos de músicos populares como en manos de profesionales, nos hace recordar los tiempos del bandolín.

3.5.10. AFINACION.

Enrique Montenegro de la ciudad de Cotacachi, barrio El Ejido, informa que la afinación del requinto es similar a la guitarra y se hace de la siguiente manera: "Desafínese completamente la cuerda sexta, después váyase templando hasta que quede un sonido más o menos claro, pero sin que quede la cuerda demasiado tensa; hecho ésto queda afinada la cuerda. Ahora pasamos a la quinta cuerda, la cual al subirla es necesario hacer que dé el mismo sonido de la sexta, pero ésta pisada en el quinto traste y así sucesivamente las demás cuerdas. Unicamente la tercera será pisada en el cuarto traste para que la segunda se afine"^{LXXVI}.

LXXVI Enrique Montenegro; Cotacachi, El Ejido; septiembre de 1982; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología.

Según la forma tradicional de afinación tenemos un patrón común y la afinación de las cuerdas del requinto queda de la siguiente manera:



Todos los ítems tratados en la guitarra son valederos para el requinto, en tal virtud pueden considerarse válidos también para este instrumento.

3.5.11 TRANSCRIPCION^{LXXVII}

El baile del pavito (Sanjuanito)

Requinto y canto

$\text{♩} = \pm 160$

	<p>Eni - la be - ni - to pa - vi - to</p> <p>Al - sa la pa - ta pa - vi - to</p> <p>Guitarra</p>
	<p>Eni - la be - ni - to pa - vi - to</p> <p>Al - sa la pa - ta pa - vi - to</p> <p>Guitarra</p>

	<p>ba - la be - ni - to pa - vi - to con to - do el gas - to</p> <p>al - sa la pa - ta pa - vi - to sa - cu - dien - do el a - la</p> <p>Guitarra</p>
	<p>ba - la be - ni - to pa - vi - to con to - do el gas - to</p> <p>al - sa la pa - ta pa - vi - to sa - cu - dien - do el a - la</p> <p>Guitarra</p>

LXXVII Enrique Montenegro, Prov. de Imbabura, cantón Cotacachi, parroquia San Francisco, El Ejido; 22 de septiembre de 1982; Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; Cfr. Archivo del Departamento de Etnomusicología.

pa - vi - to ohn - te - deel gus-to pa - vi - to
 pa - vi - to sa-su - diendoel a - la pa - vi - to

Piano accompaniment: Dm, Dm, F, Dm

Allegro con gusto $\text{♩} = 176$

sa - oa - taal no - oo
 Al - sa el a - la

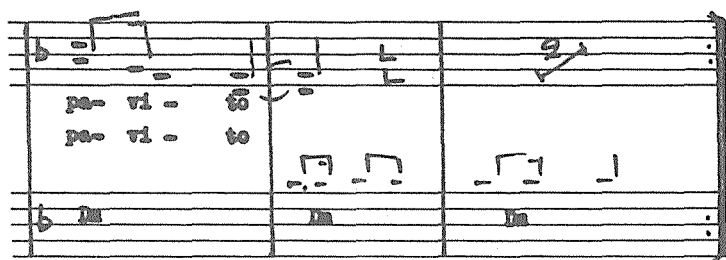
Piano accompaniment: Dm, Dm, Dm, D

pa - vi - to sa - oa - taal no - oo pa - vi - to
 pa - vi - to ras - oa be - ni - to pa - vi - to

Piano accompaniment: D, Dm, Dm

ohn - pa - taal no - oo pa - vi - to ohn - pa - taal no - oo
 ras - oa - to - be - ni - to pa - vi - to ras - oa - to be - ni - to

Piano accompaniment: Dm, Dm, Dm



3.6. BANDOLIN

3.6.1. HISTORIA

El "bandolín" o "mandolina" es un cordófono compuesto, de laúdes, de mango, de cuello y de caja o guitarras. Es un instrumento pequeño y tiene variadas formas en su caja de resonancia y en su estructura de construcción. Está formado por una caja de resonancia de madera, un oído circular en el centro de la tabla anterior o tapa armónica, un mástil o brazo con trastes, cabeza, clavijas, ceja, cejillas, entrastes, aro, tabla posterior, soporte y cinco órdenes de tres cuerdas cada una. Se toca con plectro. El material del bandolín es de cedro, pino y otros materiales duros para ciertas partes constitutivas del instrumento; los poseedores de este instrumento son los miembros del grupo mestizo-hispano-hablante y los indígenas de ciertas comunas.

En una muestra que se encuentra en el Museo "Pedro Traversari", construido por el maestro Miguel Arrozó el 17 de junio de 1903, encontramos las mismas características de los actuales, con pequeñas variantes. Tiene quince cuerdas distribuidas en cinco órdenes. La tapa es de abeto con taracea de concha de perla. El aro es de madera de cedro y el fondo está hecho con siete piezas de madera de la región. La muestra es una verdadera reliquia dentro de la organología que reposa en el Museo de la Casa de la Cultura de Quito: "Pedro Traversari".

Ana María Locatelli de Pergamo, en su libro: "La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas", determina, a grandes rasgos, el origen de los laúdes: "Organológicamente, anota, el laúd es un cordófono compuesto en el cual las cuerdas corren desde un cuerpo de resonancia, en cuyo extremo inferior se sujetan, hasta un mango (portacuerdas) donde se fijan y tensan con clavijas u otro medio. Las cuerdas melódicas, marchan paralelas al cuerpo y al mango, y son pisadas sobre éste, con una mano, mientras la otra tañe las cuerdas con un plectro, uñil o con los dedos. Este es el principio que rige la mayoría de los cordófonos europeos de la era cristiana, pero en la antigüedad y en el Cercano Oriente eran más frecuentes los de cuerdas al aire (liras y arpas)".

"Se cree que el origen del laúd, prosigue la autora, debe buscarse en los pueblos bárbaros de las montañas del noroeste asiático, que entraron en contacto con las civilizaciones de los pueblos mesopotánicos. Por lo tanto, su origen se remontaría al neolítico. Las huellas pictóricas más remotas se encuentran en el período acadio, s. XXIV a. de C., y el primer hallazgo arqueológico de un instrumento real corresponde a Egipto, hacia 1500 a. de C., en la tumba de un músico llamado Harmosis.

El laúd griego era de cuello largo, sin clavijas y sin trastes, de caja pequeña y con tres cuerdas. Los datos sobre este instrumento, tanto en Grecia como en Roma, son escasos"¹¹³.

Los instrumentos de cuerda, y el de nuestro interés, fueron traídos de Oriente. El instrumento se parece, en cuanto a la forma y construcción, a los *fiedel* turcos y caucásicos. Otras coincidencias nos llaman la atención a cada paso como la guitarra y la mandolina. Más tarde el recíproco y fecundo intercambio aumentó en la época de las Cruzadas, los participantes de las cuales trajeron a su regreso instrumentos ganados en sus conquistas o piezas musicales de la mayor diversi-

113 LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: "La Música Tribal Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas", Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981; pág. 132.

dad, en una época de intercambio comercial creciente, a causa de guerras, viajes y descubrimientos. En la última fase de la Edad Media, el instrumento transmitido era sumamente rico y aparece conservado en múltiples documentos pictóricos. Ahí tenemos: laúdes, guitarras, mandolas y otros de diferente especie. Todo esto determina que su origen debemos buscar en el oriente pues allí se encuentra su paternidad.

Gerog Schünemann en su trabajo: "La Música Intrumental" publicado en la Enciclopedia de la Música, Tomo II, habla de la evolución de estos instrumentos. Al respecto el autor subraya: "Mientras que todas estas formas intermedias desaparecieron rápidamente (se refiere a las variadas clases de violines), los instrumentos de cuerdas punteadas se han conservado hasta el siglo actual, en múltiples formas de construcción y de sonido. Entre ellas ocupa un lugar destacado la cítara, que proviene de la antigua *cister* (sistro), instrumento en forma de jamón, con mástil y clavijero salientes; la *cítara* se conservó en forma de instrumento fácilmente manejable, después de haber sido provisto con clavija lateral, rebordes y doble encordadura. De ella derivaron toda una serie de otros instrumentos, como la pequeña *cítara inglesa* y las grandes de metal, con fuertes cuerdas debajo y doble clavijero. La *mandolina*, con su caja elegante, profunda, compuesta de diversas piezas de madera, las cuerdas fijas por abajo, las clavijas inclinadas hacia atrás y el rosetón en medio de la cubierta, se ha modificado poco. Las cuerdas de acero se pulsan con una uña (plectro). Semejante aspecto tiene la *mandola*, que procede de Persia; también la guitarra, que conocemos desde la Edad Media, pertenece a la familia de instrumentos de cuerda"¹¹⁴.

El bandolín, descendiente del laúd, se lo encuentra en las pinturas funerarias de la cuarta dinastía egipcia, o sea en los milenios III y IV de Cristo; en ellas se puede observar que es un instrumento de cuerda de pulsación. Los laúdes estaban

114 SCHUNEMANN, Georg: "La Música Instrumental"; en Enciclopedia de la Música; Tomo II; Ed. Offset Altamira; México, 1944; págs.: 465-468.

provistos de un batidor, pudiendo acortar las cuerdas mediante la presión de los dedos, y obtener así un número considerable de sonidos diferentes. Los laúdes son muy antiguos y sus últimos descendientes actuales son las mandolinas o bandolines.

El laúd egipcio, que se llamaba *nabla* tenía todas las partes principales de la mandolina actual, con una caja de resonancia panzuda, un mástil largo con trastes y clavijeros, un puente, una rosa y una o tres cuerdas.

El laúd griego aparece con el nombre egipcio de *nabla* y tenía sólo dos cuerdas; también aparece la *pandura* de tres cuerdas, cuyo nombre se conserva hoy en día. Mayores datos sobre este instrumento no hemos podido registrar. Los romanos conocieron los instrumentos de cuerda por intermedio de los griegos. El antiguo instrumento de árabes es el laúd (El Aud) que lo tomaron de los egipcios.

El laúd y sus derivados fueron instrumentos que aparecen en el Cercano Oriente Islámico y es denominado con el nombre de 'ud o al-'ud. El laúd de mango largo también fue instrumento importante en Egipto y aparece representado en pinturas murales de la época faraónica, como queda ya anotado. El laúd de mango corto se conoce en Europa en los siglos X y XI; de allí se difundió a otras regiones y posteriormente a América. Según Sachs, fue en Andalucía que se cambia la forma de la caja de resonancia y se acorta el mango.

El laúd y sus especies fueron de relativa importancia en Europa. La guitarra fue un instrumento que se mantuvo vigente por más de tres siglos. Los españoles del siglo XIV denominaron "guitarra morisca" al instrumento que hoy en día se conoce como bandolín, mandolina o mandolín. Los conquistadores españoles trajeron este instrumento que se difundió rápidamente en el continente y tuvo gran aceptación en nuestro medio.

Existe una gran variedad de bandolines en su parte externa, aunque en su parte constitutiva permanece una constante en la estructura y confección. Los más comunes están provistos de quince cuerdas colocadas en cinco órde-

nes. Las cuerdas del bandolín no se tocan directamente con los dedos, sino con un plectro o con un uñero de carey. El objeto de las cuerdas triples es obviar la debilidad de la sonoridad, y sobre todo, permitir una especie de trémolo muy rápido, con el cual los bandolinistas reemplazan las notas prolongadas. El efecto que produce este instrumento tiene un carácter especial. Para mayor confirmación de estos datos remitimos a los métodos de: Cerclier, Cottin, Pietrapertosa, de Sivry, F. de Cristóforo y Patierno; sin embargo, nuestros músicos populares no se han sujetado a estos métodos y únicamente han aprendido mediante la tradición oral.

Richard Rephann en su obra: "Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari", trae una muestra representativa de la gran variedad de tiples, bandolas, bandolines, mandolinas, mandolas, bandurris y bandolinos, nombres conocidos en algunos países de Latinoamérica; sin embargo Rephann toma como denominador común el comúnmente conocido nombre de mandolín y no el ecuatorial que es bandolín o tiple. En este catálogo podemos encontrar el proceso evolutivo del instrumento por el número de cuerdas y de órdenes de cada uno de ellos. A modo de ejemplo citamos: "4017-Mandolina: 4 cuerdas. Tapa de abeto. Filete y taracea de concha de perla. 15 costillas de cedro de España

Hecho por Ferrucci Antonio. Roma, Italia, siglo XX. Largo: 59,2 cms. Largo de la caja: 30 cms. Ancho de la caja: 23 cms. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 13,2 cms. Longitud vibrante de las cuerdas: 33,4 cms."

"4018-Mandolina: 6 cuerdas. Tapa de abeto. Filete alrededor de los bordes y de la boca. Caja formada por 14 costillas de pilasandro y arce. Mango de haya, rematado en una voluta parcialmente tallada. Hecha por Genaro Mendozza en 1888. Italia, siglo XIX. Largo: 54,8 cms. Largo de la caja: 32 cms. Ancho de la caja: 22,4 cms. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 11,6 cms. Longitud vibrante de las cuerdas: 32,3 cms."

"4019-Mandolina: 8 cuerdas, 4 órdenes de cuerdas do-

bles. Tapa de madera de acero. Barniz anaranjado. Caja hecha de un caparazón de armadillo. Está cubierta de barniz anaranjado. Anónima. Perú o Bolivia, siglo XX. Largo: 65,5 cms. Largo de la caja: 31,7 cms. Ancho de la caja: 22,3 cms. Distancia mayor entre la tapa y fondo: 11,5 cms. Longitud vibrante de las cuerdas: 36 cms."¹¹⁵.

Las demás muestras de Rephann son similares tanto en la encordadura como en las órdenes. Varían los materiales. Existen mandolinas de 8 cuerdas en cuatro órdenes. En el código 4027 hay una muestra de 11 cuerdas de 1 orden de cuerdas dobles y tres de cuerdas triples; en el 4028 la muestra tiene 12 cuerdas de 6 órdenes de cuerdas dobles; otra de 12 cuerdas repartidas en 4 órdenes y un ejemplo similar a los que conocemos: 15 cuerdas repartidas en 5 órdenes de tres cuerdas.

El trabajo realizado por Richard Rephann como codificación es sumamente importante, con la finalidad de tener elementos de juicio del número de cuerdas, de las órdenes, de los materiales empleados, del origen o procedencia del instrumento y de datos someros que tiene cada instrumento, como son las medidas; sin embargo, carece de mayor explicación en cuanto a un mayor número de datos que podía el autor haberles incluido.

Mediante los procesos históricos y modos de producción de la cultura instrumental, podemos observar el gran alcance que ha ido adquiriendo este instrumento. Encontramos desde los instrumentos más simples hasta los más complicados, tenemos asimismo los instrumentos que se pusieron en su mayor apogeo en los siglos XVIII hasta comienzos del XX. En este tiempo se formaron los tríos, los cuartetos y las ya famosas estudiantinas que crearon, dinamizaron y socializaron nuestra música ecuatoriana y la música de aquellos tiempos.

En los primeros albores de la Colonia tiene gran pujanza el uso del bandolín entre los españoles-colonizadores; en el

decurso del tiempo, por el proceso de dinamización, va adquiriendo importancia en el pueblo mestizo hasta llegar a una gran difusión dentro del pueblo ecuatoriano. No existe ciudad ni pueblo que no conozca este instrumento, como se ha comprobado mediante nuestras investigaciones de campo. Hoy, sin embargo, el bandolín ha ido cayendo en desuso y únicamente ciertas personas de edad adulta ejecutan este instrumento que es de gran delicadeza.

3.6.2. CREENCIAS

Durante el proceso evolutivo de los cordófonos, los instrumentos han adquirido ciertas creencias de tipo cosmogónico, como el creer que las cuatro cuerdas simbolizan los cuatro elementos componentes del origen del mundo; las fases de la luna; los cuatro puntos cardinales; las semanas del mes; y, los cuatro humores. Esto determina que los números eran míticos y cada uno de ellos tenía connotaciones cosmogónicas o teofánicas. Cfr. creencias, número 342.

3.6.3. LOCALIZACION

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos encontrado bandolinistas en la ciudad de Loja, en Cuenca, en Saraguro, en Riobamba, en Ambato, en Latacunga, en Quito, en Cayambe, en Otavalo, en Cotacachi, en San Pablo, en Atuntaqui, en Ibarra, en Mira, en Tulcán y en otros lugares, como: La Magdalena, Zuleta, Olmedo, Imantag, etc.

Existen algunos constructores de este instrumento. Citaremos a Alfredo Gavilanes, de Ambato; Gabriel Toasa, de Quito; Rafael Campos Castillo, Jorge Eduardo Campos Vela, Luis Gonzalo Barriga y Ernesto Salazar, de Otavalo; Pedro Flores, de Natabuela, cantón Antonio Ante; Miguel López y Carlos Vásquez, de Atuntaqui; Luis Alberto Coba, de Cotacachi; Manuel Sandoval y Raúl Albán, de Zuleta, cantón Ibarra; y Manuel Flores, Rubén Cervantes y Gonzalo Flores, de La Esperanza, cantón Ibarra. A más de los constructores, existe

un registro grande de los tocadores de bandolines, unos del grupo mestizo y otros del grupo indígena. Entre los más sobresalientes del cantón Cotacachi tenemos a Manuel Cóndor, hombre que nació para la música y murió por amor a la misma.

3.6.4. DESCRIPCION

El bandolín está compuesto de las siguientes partes: cabeza, clavijas, ceja, cejillas, entrastes, mástil o brazo (llamado diapasón), aro, tabla posterior, tabla anterior, boca u oído, cuerdas, soporte y taco inferior. Cada una de estas partes consta de otras subpartes que forman el complejo estructural del instrumento. La *pala*: pegado de la plancha, corte, huecos y acabado; *sobrepunto* confección, pegado y trazo para la pontezuela; *sobrepunto o brazo*; trazado, diapasón y entrastado; *trastapa o tabla posterior*: plantillado, corte, cepillado, barrotes o puentes, alma, dientes y puentes; *tapa o tabla anterior*: plantillado, corte, greca, cepillado, boca u oído, tapa con barras y dientes con alma; *brazo o mástil*: recorte, taco, nariz y armado; *taco inferior*: confección, corte, pegado y pulido; *Aros*: doblado y armado; *filetes*: confección, doblado, pegado, armado, empiolado o mordazado y empalme de aros; *pontezuela*: corte, pulido y acabado; *clavijeros*: madera dura en forma redonda y al final delgada y redonda; *cejillas*: de hueso; *encordadura*: diferente material y espesor^{LXXVIII}.

La forma del bandolín es variada: tiene la forma de una guitarra pequeña, redonda en la parte inferior y en la superior alargada con varios adornos; ovoidal; y, redonda. Estas son las muestras que tenemos en nuestro estudio de trabajo.

La variedad de formas del bandolín está en relación con el timbre; en unos se logra agudeza y en otros un timbre diferente al primero. El timbre de sonido está en relación con la caja de resonancia. Al agudo se le llama bandolín y al otro

LXXVIII Rafael Campos Castillo; 81 años; San Blas, parroquia San Luis, cantón Otavalo; 28-X-1977.

bandola; además se debe tener en cuenta la calidad de las cuerdas, el número de estas es de 15, repartidas en cinco órdenes de tres cada una.

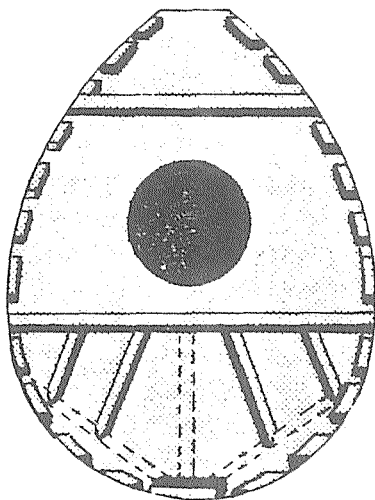
3.6.5. CONSTRUCCION

El señor Rafael Campos Castillo (informante), manifestaba: "1^o se debe preparar la madera y demás materiales para la construcción del instrumento. La madera que se utiliza puede ser: abeto, lalisandro, arce, haya, cedro, ébano, ciprés, pino, canelo, nogal, olivo, aliso, caoba, teca, clavelín, o palo de rosa; esta madera debe ser cortada seca en pie. Para las demás partes se utiliza: hueso, marfil, Carey de perla, filetes de acero, etc. 2^o Herramientas: variedad de formones: planos y curvos, comúnmente llamados gurbias; cepillos de madera y de metal, desde los más grandes hasta los más pequeños, el más chiquito se llama sapo; caladora; banco; mordazas grandes y pequeñas; prensas; escuadras grandes y pequeñas; tenazas; serruchos grandes y pequeños; limas de todo tamaño; martillos; moldes; lijas; charol; laca; barniz; piolas; cola blanca y negra; aceites y algunas herramientas que se requieren para el trabajo. 3^o Se inicia el proceso de confección del instrumento. Para la confección del bandolín uno se encuentra pendiente del pedido del cliente, puede ser de primera, de segunda o de tercera clase, según el pedido se utiliza los materiales y lógicamente el costo sube. Nosotros hemos trabajado para Quito, Guayaquil, Cuenca, Riobamba y algunos instrumentos se han llevado al exterior.

Lista la madera, se utiliza los moldes y con la caladora se corta las piezas: *tapa* o tabla anterior, *trastapa* o tabla posterior y los aros. Se usa el gramil para determinar el grosor de la pieza; luego se cepilla, se lija, se empora, se le da tres manos de charol y finalmente se laca. Terminado este proceso las piezas se encuentran listas para el ensamble o unión del instrumento. Terminada la *trastapa* se colocan los barrotes, el alma y los dientes donde se fijan los aros. La *tapa* tiene la misma estructura de confección que la *trastapa*; se corta la

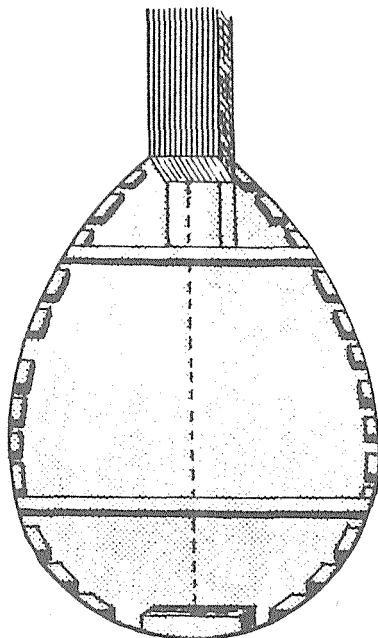
boca u oído con la caladora, se ponen los puentes, barras y dientes. El *aro* se corta y se pule de tal manera, que esté listo para ser curvado mediante las soguillas y las mordazas. El *brazo* es codalado con una escuadra y se toma el ancho, grosor y largo; de inmediato se coloca el sobrepunto. Además, se prepara con mucho cuidado el taco interior. Se preparan también los *filetes* y *las líneas* con el mismo proceso de la greca. El *sobrepunto* debe ser de ébano para luego colar sobre el brazo. La pontezuela es de ébano y es la parte fundamental para que tenga mejor vibración la caja armónica. Terminadas todas estas partes se realiza la *cabeza* y se perforan los huecos para colocar las clavijas. Acabadas las partes se procede al armado y al terminado. Se da tres manos de lija y tres de charolado y finalmente se laquea; luego se pone la encordadura sea de metal o de plástico y el instrumento está listo para ser entregado al cliente"^{LXXIX}.

Lámina N° 54

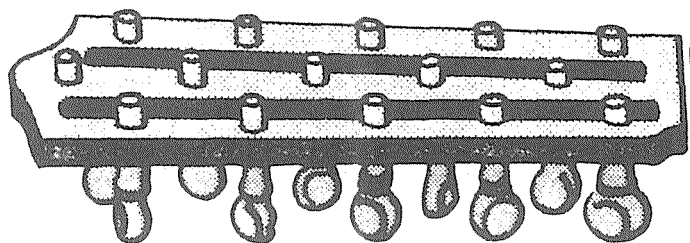


TAPA

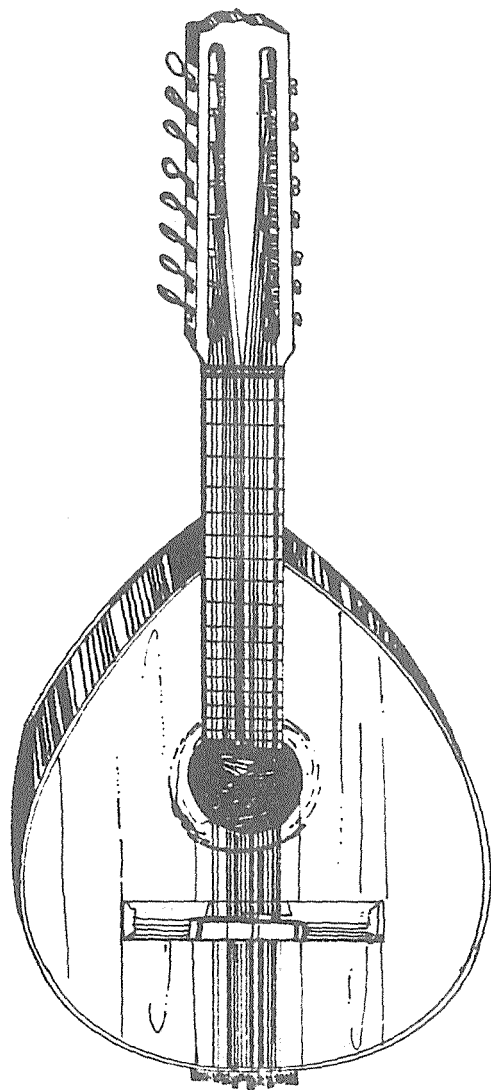
LXXIX Rafael Campos Castillo; 81 años; San Blas, parroquia San Luis, Otavalo; 28-X-1977; Cfr. Dpto. de Documentación y Archivo del IOA.



TRASTAPA



Clavijero



Bandolin confeccionado por el maestro Rafael Campos Castillo. Otavalo.

3.6.6. DIMENSIONES.

A) Primera muestra:

3.6.6.1. Cabeza:

366.11	Largo	23,3 cm.
366.12	Ancho superior	8,8 cm.
366.13	Ancho inferior	7,1 cm.
366.14	Ancho junto a la ceja	4,6 cm.
366.15	Espesor	1,3 cm.

3.6.6.2. Clavijas:

366.21	Número de clavijas	15
366.22	Largo	7,1 cm.
366.23	Diámetro inferior	0,8 cm.
366.24	Diámetro superior (cabeza)	1,8 cm.
366.25	Espesor de la cabeza	0,7 cm.
366.26	Diámetro del hueco para la cuerda	0,1 cm.
366.27	Diámetro del orificio en la cabeza	0,8 cm.

3.6.6.3. Ceja:

366.31	Largo	5,7 cm.
366.32	Ancho	4,8 cm.
366.33	Profundidad	0,7 cm.

3.6.6.4. Brazo hasta la ceja:

366.41	Largo	26,9 cm.
366.42	Ancho superior junto a la ceja	4,6 cm.
366.43	Ancho inferior junto al oído	5,4 cm.
366.44	Espesor en forma ovalada	2,1 cm.

**366.5 Soporte del brazo
sobre el aro:**

366.51	Largo	7,3 cm.
366.52	Ancho superior (unión con el brazo)	5,1 cm.
366.53	Ancho inferior junto a la contratapa	1,4 cm.

366.6 Sobrepunto:

366.61	Largo	26,6 cm.
366.62	Profundidad	0,1 cm.

366.7 Cejilla:

366.71	Largo	4,3 cm.
366.72	Ancho	0,1 cm.
366.73	Profundidad	0,3 cm.

366.8 Aro:

366.81	Largo (mitad)	39,9 cm.
366.82	Largo total	79,8 cm.
366.83	Ancho	7,2 cm.
366.84	Espesor	0,2 cm.

366.9 Tabla posterior:

366.91	Largo	29,4 cm.
366.92	Ancho superior	12,1 cm.
366.93	Ancho intermedio	14,1 cm.
366.94	Ancho inferior	21 cm.
366.95	Espesor	0,2 cm.

366.10 Tabla anterior:

366.10.1	Largo	29,4 cm.
366.10.2	Ancho superior	12,1 cm.

366.10.3	Ancho intermedio	12,1 cm.
366.10.4	Ancho inferior	21 cm.
366.10.5	Espesor	0,2 cm.
366.10.6	Diámetro del oído	6,5 cm.

3.6.6.1.1. Soporte inferior de madera:

366.11.1	Largo	9,5 cm.
366.11.2	Ancho	2,9 cm.
366.11.3	Profundidad	1,1 cm.

3.6.6.1.2. Soporte superior de hueso:

366.12.1	Largo	6,8 cm.
366.12.2	Ancho	0,3 cm.
366.12.3	Profundidad	0,8 cm.
366.12.4	Profundidad sobre el soporte de madera	0,4 cm.

Las medidas que aparecen en este trabajo son tomadas de una muestra de nuestra recolección de instrumentos. Este bandolín pertenecía a Luis Antonio Antamba, de San Rafael de la Laguna, cantón Otavalo, Prov. de Imbabura. Según el informante fue trabajado por el señor Rafael Campos Castillo.

B) Segunda muestra:

366.1 Cabeza:

366.11	Largo	21,2 cm.
366.12	Ancho superior	9,5 cm.
366.13	Ancho intermedio	7,1 cm.
366.14	Ancho inferior	7,5 cm.
366.15	Ancho junto a la ceja	4,4 cm.
366.16	Espesor	1,3 cm.

3.6.6.2. Clavijas de madera:

3.6.6.2.1.	Número de clavijas	15
3.6.6.2.2.	Largo	7 cm.
3.6.6.2.3.	Diámetro inferior	0,8 cm.
3.6.6.2.4.	Diámetro junto a la cabeza	1,1 cm.
3.6.6.2.5.	Diámetro de la cabeza	1,9 cm.
3.6.6.2.6.	Diámetro del hueco para la cuerda	0,2 cm.
3.6.6.2.7.	Diámetro del orificio en la cabeza para la clavija	0,9 cm.

3.6.6.3. Ceja:

3.6.6.3.1.	Largo	4,3 cm.
3.6.6.3.2.	Ancho	0,3 cm.
3.6.6.3.3.	Profundidad	0,8 cm.
366.34	Profundidad sobre el diapasón	0,2 cm.

366.4 Brazo hasta la ceja:

3.6.6.4.1.	Largo	31,1 cm.
3.6.6.4.2.	Ancho superior junto a la ceja	4,3 cm.
3.6.6.4.3.	Ancho inferior junto al oído	5,1 cm.
3.6.6.4.4.	Espesor en forma semicircular	2,7 cm.

3.6.6.5. Soporte del brazo y aro:

3.6.6.5.1.	Largo	11,1 cm.
3.6.6.5.2.	Ancho superior	4,8 cm.
3.6.6.5.3.	Ancho inferior junto a la contratapa	1,7 cm.

3.6.6.6. Sobrepunto:

3.6.6.6.1.	Largo	31,1 cm.
3.6.6.6.2.	Profundidad	(carece)

3.6.6.7. Cejilla:

3.6.6.7.1.	Total de cejillas	18 cm.
3.6.6.7.2.	Cejilla superior junto a la ceja (largo)	4,3 cm.
3.6.6.7.3.	Ancho de la cejilla superior	0,1 cm.
3.6.6.7.4.	Profundidad de la cejilla superior	0,3 cm.
3.6.6.7.5.	Largo de la cejilla inferior junto al oído	5,1 cm.

Nota: Las cejillas no tienen las mismas dimensiones, dependen del ancho del brazo desde la ceja hasta el oído.

3.6.6.8. Aro:

3.6.6.8.1.	Largo (mitad)	45,1 cm.
3.6.6.8.2.	Largo total	90,2 cm.
3.6.6.8.3.	Ancho	9,8 cm.
3.6.6.8.4.	Espesor	0,2 cm.

3.6.6.9. Tabla posterior:

3.6.6.9.1.	Largo	31,9 cm.
3.6.6.9.2.	Ancho superior	15,3 cm.
3.6.6.9.3.	Ancho intermedio	25,2 cm.
3.6.6.9.4.	Ancho inferior	17,9 cm.

Nota: La tabla posterior tiene la forma semiovalada. En la parte superior termina en ángulo. La intermedia tiene la forma de una S alargada y la inferior es redonda. De ahí las medidas son estimativas. Esta forma tiene similitud con la tabla anterior.

3.6.6.10. Tabla anterior:

3.6.6.10.1	Largo	31,9 cm.
3.6.6.10.2.	Ancho superior	15,3 cm.

3.6.6.10.3.	Ancho intermedio	25,2 cm.
3.6.6.10.4.	Ancho inferior	17,9 cm.
3.6.6.10.5.	Espesor	0,2 cm.
3.6.6.10.6.	Diámetro del oído	7,2 cm.

Nota: El oído se encuentra adornado de nácar. La parte lateral de la tapa se encuentra dibujada y tiene incrustaciones de hueso. Tenemos la impresión de que se trata de un instrumento de comienzos de siglo.

3.6.6.11. Soporte inferior de madera:

3.6.6.11.1.	Largo	10,2 cm.
3.6.6.11.2.	Ancho	1,1 cm.
3.6.6.11.3.	Profundidad	0,7 cm.

3.6.6.12. Soporte superior de hueso:

3.6.6.12.1.	Largo	7,9 cm.
3.6.6.12.2.	Ancho	0,2 cm.
3.6.6.12.3.	Profundidad total	0,8 cm.
3.6.6.12.4.	Profundidad sobre la madera	0,3 cm.
3.6.6.12.5.	Perforaciones o canales en el soporte	15

3.6.6.13. Botones de sujeción de las cuerdas:

3.6.6.13.1.	Número total	5
3.6.6.13.2.	Diámetro	1 cm.
3.6.6.13.3.	Largo	3,1 cm.

Nota: El aro está compuesto de seis piezas encoladas y sujetas con soporte^{XXXI}.

LXXXI Segundo Caiza Caiza; 60 años; Imantag, cantón Cotacachi; Prov. Imbabura. Número de Archivo 24.

C) Tercera muestra:

3.6.6.1. Cabeza:

3.6.6.1.1.	Largo	23,4 cm.
3.6.6.1.2.	Ancho superior	9,2 cm.
3.6.6.1.3.	Ancho intermedio	8,2 cm.
3.6.6.1.4.	Ancho inferior	7,4 cm.
3.6.6.1.5.	Ancho junto a la ceja	4,8 cm.
3.6.6.1.6.	Espesor	1,2 cm.

3.6.6.2. Clavijas de madera:

3.6.6.2.1.	Número de clavijas	15
3.6.6.2.2.	Largo	6,6 cm.
3.6.6.2.3.	Diámetro inferior	0,7 cm.
3.6.6.2.4.	Diámetro junto a la cabeza	0,9 cm.
3.6.6.2.5.	Diámetro del hueco para la cuerda	0,2 cm.
3.6.6.2.6.	Diámetro de la cabeza de la clavija	1,6 cm.
3.6.6.2.7.	Diámetro del orificio en la cabeza (clavija)	0,8 cm.

3.6.6.3. Ceja:

3.6.6.3.1.	Largo	4,9 cm.
3.6.6.3.2.	Ancho	0,4 cm.
3.6.6.3.3.	Profundidad total	0,6 cm.
3.6.6.3.4.	Profundidad sobre el diapasón	0,3 cm.

**3.6.6.4. Brazo desde el oído
hasta la ceja:**

3.6.6.4.1.	Largo	29,2 cm.
3.6.6.4.2.	Ancho superior junto a la ceja	4,9 cm.
3.6.6.4.3.	Ancho inferior junto al oído	5,8 cm.
3.6.6.4.4.	Espesor en forma semicircular	2,6 cm.

**3.6.6.5. Soporte del brazo y aro,
junto a la caja
de resonancia**

3.6.6.5.1.	Largo	7,7 cm.
3.6.6.5.2.	Ancho superior	4,7 cm.
3.6.6.5.3.	Ancho inferior a la contratapa	1,3 cm.

3.6.6.6. Sobrepunto:

Nota: Carece de sobrepunto y se encuentran las cejillas incrustadas en el brazo.

3.6.6.7. Cejilla:

3.6.6.7.1.	Total de cejillas	17
3.6.6.7.2.	Largo de la cejilla junto a la ceja	5
3.6.6.7.3.	Largo de la cejilla junto al oído	5,8 cm.
3.6.6.7.4.	Ancho de la cejilla	0,1 cm.
3.6.6.7.5.	Profundidad de la cejilla	0,3 cm.

Nota: Las cejillas no tienen las mismas dimensiones; dependen del ancho del brazo desde la ceja hasta el oído.

3.6.6.8. Aro:

3.6.6.8.1.	Largo (mitad)	42,3 cm.
3.6.6.8.2.	Largo total	84,6 cm.
3.6.6.8.3.	Ancho	8,7 cm.
3.6.6.8.4.	Espesor	0,3 cm.

3.6.6.9. Tabla posterior:

3.6.6.9.1.	Largo	29,3 cm.
------------	-------	----------

3.6.6.9.2.	Ancho superior junto al brazo	10,2 cm.
3.6.6.9.3.	Ancho intermedio	23,6 cm.
3.6.6.9.4.	Ancho inferior	8,7 cm.
366.95	Espesor	0,4 cm.

Nota: Tanto la tabla posterior como la anterior tienen la forma ovoidal, casi en forma de elipse.

3.6.6.10. Tabla anterior:

3.6.6.10.1.	Largo	29,3 cm.
3.6.6.10.2.	Ancho superior junto al brazo	10,2 cm.
3.6.6.10.3.	Ancho intermedio	23.6 cm.
3.6.6.10.4.	Ancho inferior	8,7 cm.
3.6.6.10.5.	Espesor	0,4 cm.
3.6.6.10.6.	Oído	7,7 cm.

Nota: Su forma es ovoidal en forma elíptica. Tiene adornos junto al oído. Son dibujos con tinta de colores.

3.6.6.11. Soporte inferior de la madera:

366.11.1	Largo	11,2 cm.
366.11.2	Ancho	1
366.11.3	Profundidad	1,7 cm.

3.6.6.12. Soporte superior de hierro:

3.6.6.12.1.	Largo	8,1 cm.
3.6.6.12.2.	Ancho	0,1 cm.
3.6.6.12.3.	Profundidad total	0,8 cm.
3.6.6.12.4.	Profundidad sobresaliente a la madera	0,1 cm.
3.6.6.12.5.	Perforaciones en el soporte de hierro	15

3.6.6.13 Botones o cargadores:

3.6.6.1.3.1.	Número total	5
3.6.6.1.3.2.	Diámetro del cargador	1 cm.
3.6.6.1.3.3.	Largo	3,4 cm.

Nota: Su forma es ovoidal o elíptica; pertenece al señor Juan Ayala; Camuendo, parroquia de San Rafael, cantón Otavalo.^{LXXXII}

D) Cuarta muestra:

3.6.6.1. Cabeza:

3.6.6.1.1.	Largo	19,9 cm.
3.6.6.1.2.	Ancho superior	8,9 cm.
3.6.6.1.3.	Ancho intermedio	8 cm.
3.6.6.1.4.	Ancho inferior	7,2 cm.
3.6.6.1.5.	Ancho junto a la ceja	4,6 cm.
3.6.6.1.6.	Espesor	1,4 cm.

3.6.6.2. Clavijas de madera:

3.6.6.2.1.	Largo	6,7 cm.
3.6.6.2.2.	Número de clavijas	15
3.6.6.2.3.	Diámetro inferior	0,6 cm.
3.6.6.2.4.	Diámetro junto a la cabeza	1,1 cm.
3.6.6.2.5.	Diámetro del hueco para la cuerda	0,2 cm.
3.6.6.2.6.	Diámetro de la cabeza	1,9 cm.
3.6.6.2.7.	Largo de la cabeza	2,6 cm.
3.6.6.2.4.	Diámetro del orificio en la cabeza	0,8 cm.

LXXXII Juan Ayala; 55 años; Camuendo; parroquia de San Rafael, cantón Otavalo, Prov. Imbabura. Número de Archivo 33.

3.6.6.3. Ceja:

3.6.6.3.1.	Largo	4,6 cm.
3.6.6.3.2.	Ancho	0,4 cm.
3.6.6.3.3.	Profundidad total	0,6 cm.
3.6.6.3.4.	Profundidad sobre el diapasón	0,2 cm.

3.6.6.4. Brazo desde el oído hasta la ceja:

3.6.6.4.1.	Largo	27,1 cm.
3.6.6.4.2.	Ancho superior	4,6 cm.
3.6.6.4.3.	Ancho inferior junto al oído	5,4 cm.
3.6.6.4.4.	Espesor en forma semicircular	2,3 cm.

3.6.6.5. Soporte del brazo y aro junto a la caja de resonancia:

3.6.6.5.1.	Largo	9,8 cm.
3.6.6.5.2.	Ancho superior	5,2 cm.
3.6.6.5.3.	Ancho inferior junto a la contratapa	1,9 cm.

3.6.6.6. Sobrepunto:

366.61	Largo	27,1 cm.
366.62	Ancho	Cfr. brazo
366.63	Profundidad	0,5 cm.

366.7 Cejilla:

3.6.6.7.1.	Total de cejillas	17
3.6.6.7.2.	Largo de la cejilla junto a la ceja	4,6 cm.
3.6.6.7.3.	Largo de la cejilla junto al oído	5,4 cm.

3.6.6.7.4.	Ancho de la cejilla	0,1 cm.
3.6.6.7.5.	Profundidad de la cejilla	0,3 cm.

Nota: Las cejillas no tienen el mismo largo, depende del ancho del brazo.

3.6.6.8. Aro:

3.6.6.8.1.	Largo	47,1 cm.
3.6.6.8.2.	Largo total	94,2 cm.
3.6.6.8.3.	Ancho	8,7 cm.
3.6.6.8.4.	Espesor	0,2 cm.

3.6.6.9. Tabla posterior:

3.6.6.9.1.	Largo	30,2 cm.
3.6.6.9.2.	Ancho	30 cm.
3.6.6.9.3.	Diámetro	32,2 cm.

Nota: La forma de la caja de resonancia es redonda.

3.6.6.10. Tabla anterior:

3.6.6.10.1.	Diámetro	32,2 cm.
3.6.6.10.2.	Espesor	0,2 cm.
3.6.6.10.3.	Diámetro de la boca u oído	7,1 cm.

3.6.6.11. Soporte inferior de madera:

3.6.6.11.1.	Largo	10,4 cm.
3.6.6.11.2.	Ancho	0,9 cm.
3.6.6.11.3.	Profundidad	1,3 cm.
3.6.6.10.4.	Canalete para el soporte de hueso	0,2 cm.

3.6.6.12. Soporte de hueso:

3.6.6.12.1.	Largo	8,4 cm.
-------------	-------	---------

3.6.6.12.2.	Ancho	0,2 cm.
3.6.6.12.3.	Profundidad total	0.6 cm.
3.6.6.12.4.	Profundidad sobresaliente al soporte de madera	0,2 cm.
3.6.6.12.5.	Perforaciones en el soporte de hueso	15

3.6.6.13 Botones o cargadores:

3.6.6.13.1.	Número total	5
3.6.6.13.2	Diámetro del cargador	1,1 cm.
3.6.6.13.3	Largo	1,9 cm.
366.13.4	Diámetro de embone	0,5 cm.

Nota: La forma de la caja de resonancia es redonda. Propietario el señor Humberto Castro; 58 años de edad; Caranqui, cantón Ibarra, Prov. Imbabura. Se encuentra en nuestro Archivo de Organología con el número 23^{LXXXIII}.

Para este ítem de dimensiones hemos registrado cuatro muestras representativas que tienen cuatro características diferentes y puede tenerse muy en cuenta la evolución en la forma de la caja de resonancia.

3.6.6.7. CIRCUITO DE SONIDO

En esta clase de instrumentos, el sonido es producido mediante una o varias cuerdas mantenidas en tensión conveniente. Las cuerdas están tendidas por un extremo sobre la caja de resonancia y por el otro sobre el mango o mástil que sobresale de la caja.

Los modos de vibración de las cuerdas son longitudinales cuando su dirección es *perpendicular a la de la cuerda*.

LXXXIII Humberto Castro, 58 años de edad; Caranqui, cantón Ibarra, Prov. Imbabura. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología.

Las vibraciones de las cuerdas se producen como ondas estacionarias, pues las vibraciones que se propagan a lo largo, se reflejan en los extremos. Por lo tanto, se llaman *nodos* los puntos donde la amplitud de las vibraciones es nula y *vientres* los puntos donde es máxima. Los puntos de fijación de la cuerda serán siempre *nodos*.

Las cuerdas pueden vibrar en toda su longitud o divididas en segmentos iguales: mitades, tercios, cuartos, etc. Cuando la cuerda vibra en toda su longitud, con un vientre en el centro y nodos en los extremos, produce un sonido llamado *fundamental* o primer armónico; el fundamental es el sonido más grave que puede producir la cuerda, siempre que se mantengan constantes los demás factores (tensión, peso, material, etc.). Remitimos a nuestros lectores al circuito de sonido de la guitarra que tiene la misma correspondencia sonora.

3.6.8. CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS

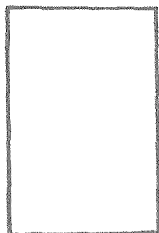
- 3. Cordófono
- 3.2. Cordófono compuesto
- 3.2.1. Pertenece a los laúdes
- 3.2.1.3. De mango
- 3.2.1.3.2. De cuello
- 3.2.1.3.2.2. De cuello de caja o
guitarras de cuello

División común final:

—6 ejecución con plectro o uña.

3.6.9. Clasificación según Mantle Hood

Lámina No. 57



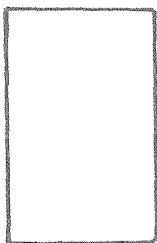
S-H : 3
Cordéfone



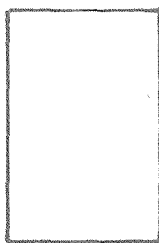
S-H : 321
Ladders



S-H : 321.3
Guitarras



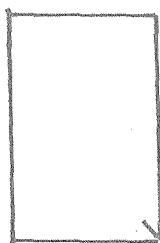
Entre las pierna
s



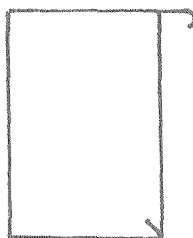
Bajo el brazo



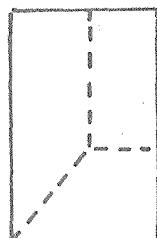
S-H:321,322
De cuello



-5 Digital



-6 con pleistore



Variable

3.6.10. USO Y FUNCION

Patricio Sandoval en "El Bandolín", folleto de divulgación popular del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio "Andrés Bello", anota: "Al bandolín lo distingue su timbre agudo, y suele formar el *triple* entre los instrumentos de punteo del mismo género. Se lo pulsa con un *plectro* por lo general de material plástico, habiéndose informado también de la utilización de las láminas extraídas del asta del vacuno. Este utensilio conocido como *vítela*, es de forma ovalada o triangular y su dimensión varía entre 1 cm. y 2,5 cm., de lado, se lo sujeta entre los dedos índice y pulgar.

El sonido agudo de este instrumento obliga a que se lo toque con delicadeza y da la impresión que el ejecutante "tantea" las cuerdas de su instrumento. La multiplicidad de sus adornos en la interpretación viene a suplir la brevedad de los sonidos de cuerda pulsada. En las transcripciones hechas del material melódico recopilado se observa en la partitura, la predominancia de los grupetos, trémolos, mordentes y achacaturas, entre otros adornos musicales.

En la interpretación de piezas musicales se recurre al *picado* para la ejecución de figuras de menor valor, en cambio las figuras ligadas o de mayor valor se las ejecuta con el trinado, en especial al concluir una frase melódica.

El trinado es un movimiento ligero y regular con el que se pulsa las cuerdas de abajo hacia arriba y viceversa, se constituye en el recurso musical característico de los bandolinistas que logran infinidad de matices y adornos.

La digitación es similar a la guitarra, por regla general cada dedo ocupa el entraste que le corresponde en los cuádruplos constitutivos del diapasón. La afinación del bandolín permite ubicar sin dificultad los principales grados de la escala facilitando el punteo de la melodía.

Se han recopilado cuatro afinaciones, tres de las cuales (1), (2), (3), guardan intervalos de cuarta entre la 5ª cuerda, éstas con la 3ª cuerda, un intervalo de 3ª mayor entre la 3ª cuerda con la 2ª cuerda y nuevamente un intervalo de cuarta

entre la 2ª cuerda con la 1ª cuerda”¹¹⁶.

El autor de “El Bandolín”, en su primera parte nos da el resultado de una investigación de campo acerca del uso de la vitela o uñero y en la segunda parte trae los términos utilizados en los conservatorios o sea los términos de tradición oral; hubiera sido muy loable que dé a conocer los términos empleados por el músico folk y además el uso de la simbología y fenomenología propia de la etnomusicología; sin embargo, el estudio es un avance dentro del compendio de los instrumentos populares.

A más de los grupetos, trémolos, mordentes, achacaturas, picado, trinado, etc., existe una gran variedad de símbolos que reemplazan a los convencionales a nivel internacional. Además se habla de cuerda y en el bandolín se debe hablar de órdenes y no de cuerdas, ya que cada orden está compuesta por tres cuerdas y cada orden da una misma afinación. Sobre este particular hablaremos posteriormente.

El bandolín formaba y todavía forma parte del grupo de cuerdas de este género. Las estudiantinas, en algunas ocasiones llamadas rondallas, tenían uso y función social. Servían para los actos trascendentales dentro de la comunidad, pero no tenían carácter popular. Podríamos decir que era la música elitista dentro de las ciudades principales del Ecuador. Las pequeñas orquestas en que el bandolín formaba parte estaban constituidas de dos guitarras, dos bandolines, un triángulo y maracas. Este grupo tenía función de tipo popular para las serenatas, los serenos, y las fiestas familiares y sociales.

En la provincia de Imbabura, a comienzos de siglo, se formó un grupo orquestal muy conocido en ese entonces y que estaba compuesto por Alberto y Alfredo Coba Haro, Enrique Haro, Marco Tulio Hidrobo, Enrique Vaca y Marciano Flores; este grupo orquestal lo integraban un bandolín, dos guitarras, un triángulo y dos maracas, era contratado en toda

116 SANDOVAL, Patricio: “El Bandolín”; Sección de Música, Serie: Instrumentos Musicales Nº 2; Ed. Talleres Gráficos del Instituto Andino de Artes Populares; marzo-1982; págs.: 21-22.

la provincia ^{LXXXIV}. Las orquestas, los tríos, los dúos proliferaron en toda la provincia de Imbabura y fueron muy conocidos en cada lugar. También en Cotacachi existió la estudiantina "Santa Cecilia" compuesta por 20 músicos. En el tiempo que llegué a Quito conocí dos estudiantinas muy famosas: Santa Cecilia y la Antoniana, que fueron muy afamadas en los círculos sociales quiteños. Los grupos pequeños eran contratados para matrimonios, bautizos, confirmaciones, onomásticos y cumpleaños. En su época desarrollaron buena actividad musical.

En la fiesta de San Juan, algunas comunidades usan el bandolín para salir a bailar con este instrumento. El bandolín tiene la forma de una guitarra pequeña con cinco órdenes de cuerdas. Las canciones que tocan con el bandolín son "tonos de sanjuan".

El grupo mestizo-hispano-hablante ejecuta canciones del cancionero nacional y no en raras ocasiones unidades del cancionero internacional. Las piezas generalmente son: pasillos, sanjuanitos, alza, cachullapis, vales, rondallas, pasacalles, albazos, etc. El repertorio registrado en el Archivo del IOA es muy amplio; esperamos hacer un estudio de los géneros, especies y unidades del "Cancionero Nacional Ecuatoriano", trabajo que saldrá en volumen aparte.

LXXXIV Luis Alberto Coba Hero; 85 años de edad; El Ejido, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; Investigación 15 de septiembre de 1982. Cfr. Datos de Archivo del Departamento de Etnomusicología del IOA.

3.6.11. AFINACIONES DEL BANDOLIN.



Las cuatro muestras presentadas sobre la afinación pertenecen: la primera al Sr. Luis Alberto Coba Haro; la segunda al Sr. Manuel Córdor; la tercera al Sr. Alfredo Coba Haro; y, la cuarta al Sr. Humberto Castro. Todos de la provincia de Imbabura.

3.7. ARPA

3.7.1. HISTORIA.

El arpa es un *cordófono compuesto*; su clase pertenece al propio nombre de Arpa y es *de marco*, porque forman un

marco el mástil anterior y la *consola* en que se sujetan las cuerdas. El arpa criolla o indígena no tiene aparato para modificar la afinación (pedales, etc.) y es diatónica. En síntesis, el arpa pertenece a los cordófonos compuestos, de arpas, de marco, sin aparato para modificar la afinación, diatónicas y de ejecución digital.

“El arpa es un instrumento conocido en Africa y Asia desde hace varios siglos. Se hallan referencias de su utilización en Egipto y Sumeria por representaciones en frescos y bajo relieves. En el antiguo Egipto existían dos tipos de arpa, una portátil en forma de arco y una más grande que aparece en tumbas de faraones y otras construcciones. Se presume que el arpa no es originaria de Europa, aunque se utiliza en Irlanda desde los siglos VIII y IX después de Cristo, según lo evidencian testimonios de la época. Posiblemente llegó hasta allí a través del comercio con países del Oriente —entre ellos Siria—. Posiblemente desde Irlanda se difundió a todo el continente, ya que trovadores procedentes de este país recorrían toda Europa en la Edad Media llevando sus arpas. Algunas eran tan pequeñas que podían llevarse colgadas en una correa ligada al cuerpo. Su número de cuerdas era variable”¹¹⁷.

La paternidad del “arpa” se disputan algunas culturas: la Africana, Asiática, Egipcia, Sumeria y posiblemente la Irlandesa, sin descartar la cultura Judía y otras. Con estas posibilidades de origen surgen algunas alternativas de las diferentes Escuelas Antropológicas. La “Escuela Histórico-Cultural”, analiza la historia de las diferentes culturas y trata de dar un diagnóstico sobre el origen; la “Escuela Funcionalista”, estudia la interrelación de los distintos elementos de una cultura a través de los hechos culturales; la “Escuela Estructuralista”, parte del conjunto globalizado de las unidades y ve el valor de las partes; esta es una forma de estudiar cada una de las partes, ver cómo se encuentran concatenadas

117 HERNANDEZ, Darío y Cecilia Fuentes: “Instrumentos Musicales de Venezuela”; Ed. Consejo Nacional de Cultura; Caracas, s/o/d; pág. 12.

y organizadas entre sí; la estructura determina los rasgos característicos de cada unidad, para, por medio de los rasgos, determinar el orígen y adjudicar su procedencia; la "Escuela de los Círculos Culturales" admite los métodos estructuralistas y cada cultura puede crear hechos o fenómenos culturales idénticos; esta escuela tiene muy en cuenta la zona cultural, contenido patrimonial, elementos característicos y coherentes de cada fenómeno cultural, en este caso, el "arpa". Estamos convencidos de que cada cultura puede crear sus propias manifestaciones culturales y, por consiguiente, no se puede adjudicar la paternidad a determinada zona cultural o a una cultura específica. Las condiciones primigenias de su origen son tan oscuras que tenemos elementos muy circunstanciales para determinar el origen de este instrumento. Sin embargo, el arpa llega a América por medio de los conquistadores, a través de las culturas africanas y otras.

Hugo Reimann, en su obra: "Historia de la Música", refiere: "Los instrumentos en forma de arpa se diferencian de los instrumentos en forma de laúdes en que los primeros poseen un mayor número de cuerdas, cada una de las cuales no producen más que un solo sonido, mientras que los segundos tienen un menor número de cuerdas, pero están provistos de un batidor, pudiendo acortar las cuerdas mediante la presión de los dedos, y obtener así un número considerable de sonidos diferentes.

Estas arpas y laúdes tan antiguos son, en sus partes principales, parecidos a las arpas de nuestro tiempo y a los laúdes del siglo XVII, o a sus últimos descendientes actuales, las mandolinas; pero las arpas al principio, tenían pocas cuerdas y carecían de caja de resonancia; mas aquellas, desarrollándose, adoptaron pronto una forma que se parecía mucho a la actual, con gran número de cuerdas, una caja de resonancia bien construida, clavijas para sujetar las cuerdas y tabla armónica travesera, y eran de tamaño respetable (superior a la estatura de un hombre).

Su nombre egipcio era *tebuni*, y se tocaban de pie o arrodillado. La caja de resonancia tiene una finalidad espe-

cial. Las cuerdas no transmiten las vibraciones directamente al aire, ya que tendrían un sonido muy débil y mezquino si no fuera por la caja de resonancia. Las más antiguas arpas egipcias tenían ya la forma de un arco. Sin duda, el sonido producido por las cuerdas del arco al disparar las flechas, fue, según una antigua leyenda, la causa de la invención de un instrumento de esta especie.

Diffícilmente podría prescindirse de una caja de resonancia que reforzara el sonido de un instrumento de tal clase, que acaso en un principio fue la caja misma sobre la cual el músico apoya el instrumento. La cuerda vibrante comunica, a su vez, con toda su superficie al aire"¹¹⁸.

El dato traído por Hugo Reimann no determina las culturas que tuvieron este instrumento. En relación al hecho de que el sonido de las cuerdas recuerda al arco cazador, Wundt señala: "Es un hecho notable que la música, la más subjetiva de las artes empezara con los instrumentos de cuerda que son los más efectivos en provocar subjetivos estados de ánimo, en los que permanece subjetivo el goce que obtiene el ejecutante. La cuerda de arco se convierte en la cuerda de un instrumento musical"¹¹⁹.

Albert Lavignac, en su obra: "La música y los músicos" anota; "Como puede comprobarse por numerosos bajorrelieves antiguos, la primitiva idea del arpa remonta por lo menos a los antiguos egipcios, es decir, ya más de seis mil años! Tenían arpas desde 4 hasta 11 ó 12 cuerdas, y en algunas se observa ya la forma elegante que caracteriza a este gracioso instrumento. Aparece luego entre los hebreos, en todas las grandes civilizaciones, ganando siempre en extensión pero sin ningún mecanismo."¹²⁰.

118 REIMANN, Hugo: "Historia de la Música"; Biblioteca de Iniciación Cultural; Ed. Labor; Barcelona-España, 1959; págs.: 11-12.

119 WUNDT, W.: "Elements of Folk Psychology"; Londres, 1926; pág. 28.

120 LAVIGNAC, Albert: "La Música y los Músicos"; Ed. El Ateneo; Buenos Aires, 1965; pág. 119.

El dato referido por Lavignac nos demuestra que se trata del arpa diatónica. Para el autor en mención, el origen del arpa se encuentra en la cultura egipcia, situación que no podemos compartir, pues datos actuales nos demuestran que este instrumento ya existió en otras culturas como la africana, la asiática, la sumeria y otras. La paternidad, por consiguiente, no se puede adjudicar a Egipto. Si revisamos datos, podemos decir que el arpa primitiva ya existió en el Africa y estaba construida por una caja de resonancia de calabaza, el brazo de un material similar o de bambú y las cuerdas eran de tripas de animales o fibras vegetales. Las demás culturas tienen su propia estructura creativa y es necesario tenerlas muy en cuenta para un verdadero examen crítico de las fuentes y de la credibilidad de los hechos culturales.

Correspondió al rey David organizar el cultivo de la música israelita de un modo grandioso, provocando una verdadera época de esplendor, particularmente de la música sagrada. De los 38.000 levitas que existían en su reino, destinó no menos de 4.000 a la profesión de la música y, con motivo de la consagración del templo erigido por su sucesor Salomón, se colocó a ciento veinte sacerdotes entre los músicos, haciendo sonar las trompetas. El origen de los clásicos cantos sagrados de los judíos data igualmente de este apogeo davídico-salomónico, producido alrededor del año 1000 a. de C. Cantares y el Salterio de David provienen de una época de completa unidad artística-poético-musical. Así, el Salmo IV de David exige una interpretación "a son de cuerdas".

Alabadle a son de bocinas:
Alabadle con salterios y *arpas*.

Alabadle con adufe y flauta:
Alabadle con cuerdas y órgano.

Alabadle con címbalos resonantes:
Alabadle con címbalos de júbilo¹²¹.

El salmo de David es contundente en demostrarnos los instrumentos que se utilizaban en ese tiempo; es por esta razón que lo citamos para esclarecer la existencia del arpa en el pueblo judío.

Mayer-Serra en la "Enciclopedia de la Música", trae el siguiente dato: "Las liras llevan sus cuerdas en un cordal sujeto entre los brazos encorvados y contrafuertes. Las liras son distintas en cuanto a su forma y construcción; pero en su forma primitiva, como, por ejemplo, en la *Kantele* finlandesa, se ha conservado hasta el presente. Las arpas presentes tienen todavía la misma disposición de las cuerdas en el cordal, y la caja de resonancia y la vara son idénticas. Los detalles y las formas varían según los pueblos, épocas y finalidades. Ningún instrumento se puede sustraer a las exigencias crecientes de expresión sonora y característica. La historia de los instrumentos no es solamente la historia de la evolución de tipos y formas, sino más bien la historia de la sonoridad, de la expresión musical y de las particularidades étnicas"¹²².

En otra parte, el mismo autor prosigue: "Con frecuencia parecida se ven reproducidas, particularmente en Egipto y en la Edad Media, las múltiples formas del *arpa*, que tantas modificaciones ha experimentado. Las cuerdas fueron fijadas en soportes arqueados, que adoptaron las más diversas formas. En la más antigua, el arpa de arco, el mástil sale de la caja de resonancia en forma de arco, mientras que en la llamada *de ángulo* el soporte de las cuerdas y la caja forman un ángulo agudo. Ambos tipos tienen una larga tradición, el primero en Egipto, Asia y Africa; el segundo, particularmente en Egipto y en las civilizaciones orientales. Algunos ejemplares de estas arpas se han conservado en los

121 STRAUBINGER, Juan: "La Sagrada Biblia: Los Salmos", Libro de David; Ed. Barsa; Chicago, 1966; Salmo 150; pág. 150:6.

122 MAYER-SERRA: "Enciclopedia de la Música"; Ed. Atlante; New York, 1944; Tomo II, pág. 445.

museos, tal como un arpa de ángulo del primer milenio a. de C., en el de Berlín. Las arpas europeas son generalmente de construcción triangular, formada por la caja de resonancia, la barra delantera y el mástil. La fijación de las cuerdas se efectúa mediante clavos, que se aprietan con llaves. En el siglo VIII, el arpa fue utilizada por los anglo-sajones e irlandeses; posteriormente se encuentra en forma siempre cambiante, ya sea en forma de marco, o ángulo, ya sea equilátera, hasta que el aumento creciente de las cuerdas determinó una forma cada vez más alargada. Se modifica según el gusto reinante, de modo que lo mismo adquiere una forma sinuosa, que se halla perfilada muy acusadamente con acentuación de sus elementos constructivos; con el tiempo, la barra delantera adquiere una solidez vigorosa y se refuerza el mástil, que termina en una especie de voluta ricamente ornamentada. La afinación diatónica en sus comienzos, el arpa adquirió en el siglo XVII una serie de cuerdas... Más sencilla y útil es la construcción de un arpa con un gancho giratorio en el mástil, que permite subir la cuerda un semitono, tal como actualmente se puede encontrar en algunos instrumentos populares"¹²³. Estos datos son muy significativos, a más de ser claros en su exposición.

Fernando Ortiz en su obra: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana", determina y detalla el origen, uso y función y otros elementos sustantivos del arpa de origen africano, al decir: "En 1864, un viajero inglés halló en Santiago de Cuba un instrumento consistente en un "arpa compuesta de un bambú arqueado con una cuerda y tirante"¹²⁴. Era sin duda el arco monocorde o monoheterocorde. Este instrumento pertenece al conocido "arco musical" y, entre los Shuar, se denomina "Tumank". Por el contexto de la explicación de Ortiz entendemos que es un instrumento dife-

123 MAYER-SERRA: "Enciclopedia de la Música"; Ed. Atlante; New York, 1944; Tomo II, segunda edición: octubre de 1944; págs.: 468-469.

124 ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Ed. Cárdenas y CIA; La Habana, 1955; Tomo V; pág. 13.

rente al instrumento que nos encontramos tratando; sin embargo, es el principio de los instrumentos de cuerda.

El *arpa* es instrumento músico que, desde la Mesopotamia y el Egipto prefaraónico hasta nuestros días, dice Fernando Ortiz, se halla en los pueblos africanos, desde sus tiempos primarios, apenas diferenciados del simple arco tendido, hasta las formas de más complicado cordaje y estructura. En las excavaciones de Ur fue descubierta un arpa de doce cuerdas, bellamente decorada con esculturas y dorados, construida hace nada menos que cinco mil años.

“El instrumento que ahora hacemos referencia es a manera de un *sambí* tetracorde y es muy conocido entre los bantú. Los negros congos aún están en la edad de TUBAL, dice Claridge, aludiendo a la época de la invención de los primeros instrumentos músicos, según la leyenda bíblica. En cuanto al arpa ellos no han alcanzado todavía la antigua de los fenicios, que tenía diez cuerdas ni la de Siria que llevaba ocho. Las arpas congas no pasan de cuatro (...). Estrictamente hablando, el *sambí* es el único instrumento de cuerda que tienen los congoleños”¹²⁵.

Los principios de este instrumento encontramos en algunas de las culturas africanas, las cuales pasaron a América por medio del tráfico negrero en los siglos XVII al XVIII. Estas culturas recrearon sus propios instrumentos y comenzaron a hacer cultura readaptándose al medio ecológico que les tocó vivir. Todo esto, en relación a los instrumentos traídos por la cultura africana. No debemos dejar de lado el arpa venida con los conquistadores europeos, quienes nos legaron el arpa diatónica que se encontraba muy en moda en el siglo XV en toda Europa. Este asunto lo trataremos adelante.

Carlos Vega, en su libro: “Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina”, anota: “El arpa criolla procede directamente de la Europa. Triunfalmente en los salones españoles en el primer siglo del descubrimiento, el

125 Op. Cit. págs.: 25-29.

arpa llega a los salones americanos y en nuestras ciudades desempeña la importante función que le arrebatará después el piano-forte.

Instrumento completo, valioso como base de las orquestas, eficaz aun solo en las tertulias, tuvo gran aceptación en las ciudades coloniales del Pacífico y, menos, en las argentinas.

De difícil y costosa construcción y transporte, fue, principalmente, instrumento de profesionales urbanos; pero las ciudades menores y hasta las pequeñas poblaciones tuvieron también sus arpistas, si las necesidades justificaban su actuación. En la campaña, los arpistas tenían, además, otro oficio cualquiera; en los salones, las niñas aprendían el arpa por gusto y lucimiento personal"¹²⁶.

El dato de Carlos Vega determina el origen de difusión europea a través de los conquistadores; esto no quiere decir que únicamente llegó al Pacífico sino a todo el Continente Americano.

Isabel Aretz, en: "Instrumentos Musicales de Venezuela", refiere: "Como es sabido, el arpa, que data de la más alta antigüedad, en el momento de la Conquista estaba en auge en los salones europeos y llegó a este continente directamente de España. No tenían las arpas de ese entonces ni pedales ni doble encordado, y así se conservaron en Venezuela hasta nuestros días, lo mismo que en ECUADOR, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile y Argentina, donde pude realizar investigaciones personales.

Este instrumento fue tempranamente adoptado por indios, negros y criollos que no sólo aprendieron a tañerlo, sino también a construirlo"¹²⁷.

La misma autora ofrece datos valiosos sobre la existencia de este instrumento en los años de 1809, publicados por la Gace-

126 VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; pág. 173.

127 ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Universitaria de Oriente-Cumaná; Cumaná, 1967; págs.: 179-180.

ta de Caracas en 1807, 1812. En 1919 encuentra otro dato en el "Cancionero Popular Venezolano" de José Eustaquio Machado y en sus investigaciones de 1947 encuentra vigente en algunos estados de Venezuela. Este dato lo pudimos comprobar en 1974 en los llanos orientales venezolanos en nuestras investigaciones de campo, en donde se dan innumerables hechos, como el contrapunto y otros.

Segundo Luis Moreno trata sucinta y circunstancialmente sobre el arpa en su trabajo: "La Música en el Ecuador" en "El Ecuador en Cien Años de Independencia" (1830-1930), II Tomo, dice: "En Santo Tomás de Andoas, el Padre Wenceslao Brayer enseñó a cantar la misa a media docena de niños, e hizo aprender a tocar el arpa en Quito a un mozo andoa, costeándolo todo lo necesario desde la misión". En otra parte anota: "un indio omagua, a quien los misioneros mandaron a Quito para que aprendiese a tocar el arpa, juntamente con un rabelista enseñado por el Padre Brayer, acompañaba el canto con gracia, realce y consonancia"; prosigue: "En San Paulo de Jameos Napeanos, su primer misionero y fundador, Vahamonde, enseñó —en colaboración de un jovencito español— a varios mocitos a cantar decentemente la misa. Los sucesores continuaron la labor musical, y al tiempo del arresto ya tenían arpa y violín para el acompañamiento del canto. Lo mismo tenían en San Javier de Urarinas.

El orgullo y barbarie de los indios de San Ignacio de Pevas impidieron la introducción de la música en dicho pueblo, pero después del cruel asesinato al Padre José Casado, pudieron ser domesticados aquellas fieras; y, por el celo y paciencia del Padre Vahamonde entraron en el aprendizaje de la música, de modo que en 1768 se encontraban buenos cantores y tocadores de arpa y violín para las funciones del templo.

En Napo, Oriente ecuatoriano, a pesar de los contratiempos que padecía la misión, se dieron modo los misioneros de establecer la misa cantada jueves y domingo; cantar la salve y las letanías los sábados, y, en algunos días, las coplitas en lengua quichua.

En el nombre de Jesús hubo un buen arpista venido de Quito para que enseñara a los jóvenes, quienes se aficionaron mucho por la música; mas, por lo riguroso del clima, fue causa para que aquel enfermara y luego habiendo contraído fiebre maligna, murió el arpista"¹²⁸.

Los datos de Segundo Luis Moreno tienen importancia por tratar de determinar quiénes fueron los que introdujeron el aprendizaje del arpa al Ecuador, estos datos han sido tomados del libro: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón Español" del Padre José Chantre y Herrera, documento que lo podemos encontrar en la Biblioteca de Cotacollao de los Padres Jesuitas de Quito.

Creemos que el estudio del arpa estuvo presente en el Ecuador a los pocos años de la consolidación de la Conquista y se solidificó en la Independencia de la República. Los inicios se remontan al siglo XVI y se incrementa en el siglo XVIII. Posteriormente tenemos datos muy valiosos en los escritos de Viajeros e Historiadores que de manera circunstancial nos regalan algunas notas sobre el instrumento de nuestro interés. Así en 1756 llega a España Josef Hernando y en 1797 Antonio Soler, quienes dinamizan los instrumentos musicales, principalmente el arpa y el violín.

El arpa fue colectivizándose, socializándose y haciéndose vigente entre los mestizos, indígenas y entre las damas de alta sociedad de las principales ciudades del Ecuador, como: Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato, Ibarra y otras. El arpa fue adaptada y reinterpretada por la comunidad para convertirse en patrimonio colectivo. Asimiló el pueblo y la hizo suya dándose inicio a las nuevas formas musicales, que ahora son patrimonio del pueblo ecuatoriano.

W. B. Stevenson, en sus escritos: "Guayaquil en 1808", refiere: "Distracciones favoritas son las corridas de toros, los paseos en balsas y el baile; todas las clases sociales parecen

128 MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador"; en "El Ecuador en Cien Años de Independencia" (1830-1930); Ed. Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios; Quito, 1930; págs.: 218-220.

sentir especial predilección, y al anochecer puede oírse tocar casi en cada esquina *el arpa*, la guitarra y el violín; contrariamente a lo que podría esperar de un país situado en los trópicos, éste se inclina hacia la danza escocesa (reel), el vals y la contradanza más que a ningún otro baile"¹²⁹.

Este dato demuestra la vigencia, el uso y función que ya se le daba por aquella época al arpa. No es de admirar que las canciones que se interpretaba en ese tiempo eran el reflejo de la influencia europea de aquel entonces. Sin embargo, ya el pueblo había tomado otro giro muy diferente en el uso y función de este instrumento. El pueblo tocaba los famosos alzas, las rondallas, las chilenas, el costillar, el sanjuanito y otras unidades propias de nuestra cultura. Seguramente, Stevenson al llegar a Guayaquil no tuvo la oportunidad de estar junto al pueblo sino con la sociedad aristócrata de esa ciudad.

W. B. Stevenson en su relato: "Cómo era Quito cuando se declaró libre", anota: "Distracción favorita de los nativos es el baile, muchos de estos bailes son muy agradables; en general imitan la bolera (el bolero) española. En la mejor sociedad están de moda los minuets, y comienzan a adoptarse la contradanza, el animado baile escocés, etc. Particularmente gustan de la música, y la colina denominada Panecillo, en verano, es al anochecer lugar de reunión de 40 ó 50 jóvenes que tocan pífanos, guitarras y *arpas* hasta la medianoche. Nada más dulce que algunos tristes, o aires melancólicos, tocados al caer de la tarde, cuando un buen número de personas se sientan en los balcones a escuchar las melodías que llegan en alas de la brisa vespertina. Después recorrerán las calles dando serenatas bajo los balcones de familias distinguidas, hasta el amanecer"¹³⁰.

En la ciudad de Quito Stevenson tuvo la oportunidad de

129 STEVENSON, W.B.: "Guayaquil en 1808", en "Ecuador visto por los extranjeros"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. J.M. Cajica, Puebla-México, 1960; pág. 199.

130 STEVENSON, W. B.: "Cómo era Quito cuando se declaró libre"; en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. J.M. Cajica, Puebla-México, 1960; pág. 232.

observar y vivir las dos facetas de la sociedad: la aristocracia y la clase baja o el pueblo. El músico o los músicos populares eran contratados para dar serenatas a las clases altas que se habían distinguido por seguir la moda que en esa época, como dijimos líneas arriba, era la música europea; sin embargo, el músico popular apegado a su propia música, interpretaba en las serenatas aquello que lo sentía, como los alzas y otras formas musicales nacionales que, a fuerza de oírlas, la clase alta iba gustando de ellas.

Los arpistas que existen en la provincia de Tungurahua se deben a grandes maestros que fueron los pioneros en la ejecución de este instrumento. Al respecto, Segundo Luis Moreno, relata: "Cayetano Barahona y Manuel Vásconez Naranjo, son los músicos más antiguos de quienes hay memoria en la ciudad de Ambato. Vásconez Naranjo fue organista de Santo Domingo y Barahona, quien perteneció a la Escuela de Mideros, fue organista de la iglesia la Matriz.

En la provincia de Tungurahua, tal vez por falta de profesores, ha estado sumido el arte musical en el más profundo aletargamiento. El arpa, pero el arpa primitiva, que no consta sino de una sola escala diatónica, ha sido el instrumento predilecto en esta sección de la República, y en el que ha tenido muy hábiles ejecutantes, pero los más hábiles han sido ciegos.

Un arpista fue el que improvisó el "Mapa Señora", danza criolla cantada, para satirizar a una mujer de pueblo que había cambiado la indumentaria de su clase por la que usan las señoras"¹³¹.

En la provincia de Tungurahua y principalmente en Izamba, se encuentran los mejores arpistas de corte popular. Ahí tenemos a la familia Muquinche y a otros arpistas regados en toda la provincia que hacen gala de su arte en la Semana Santa donde las arpas no pueden faltar en tan insig-

131 MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador"; en "El Ecuador en Cien Años de Independencia (1830-1930)"; Ed. Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios; Quito, 1930; págs.: 251-268.

ne ceremonia.

En la provincia de Imbabura igualmente tuvimos grandes arpistas. Francisco de la Torre oriundo de Ibarra, fue compositor y tocaba primorosamente el arpa.

Cuando los pianos no eran conocidos aún en estas comarcas, el arpa fue el gran instrumento clásico, el predilecto de la buena sociedad, atestigua Segundo Luis Moreno. Las señoritas se dedicaban a tañerlo con esmero y de él se servían, del más poético de los instrumentos, para acompañar en el canto.

Cuando don Miguel J. Oviedo consintió en que su primera esposa, doña María Yépez, ingresara de monja en 1820 a Santa Catalina, le proveyó en seguida de profesor de arpa; y no fue al claustro sino cuando hubo terminado el aprendizaje de este instrumento. El arte era la "dote", si así puede decirse, que aportaba la nueva religiosa.

Mercedes Páliz, hermana menor de José, tañía el arpa con gracia y cantaba con bastante expresión.

Ataviada de sus mejores joyas salía al balcón de su casa a deleitarse y deleitar a los transeúntes con las armonías de su instrumento.

Cuando en 1852 vino a esta provincia el presidente Urbina y determinó, antes de volver a la capital, conocer la laguna de Cuicocha, Mercedes Páliz formó parte de la comitiva de honor y acompañó al primer magistrado en la embarcación, embelesándolo con los melodiosos sonos de su arpa. En los actos religiosos como las tres horas, el descendimiento, viernes santo y otras solemnidades, Mercedes Páliz acompañaba en esos rituales. Falleció en 1900.

Daniel Proaño también era virtuoso de este instrumento. Se dedicó a enseñar a todas las personas que querían aprender a tocar el arpa. De aquí que creemos que Cotacachi es otra zona en donde se encuentra un buen número de buenos arpistas indígenas, como más abajo probaremos.

En la ciudad de Otavalo se destacó la señora Pastora Chávez, nacida en 1854, hija y discípula de Rafael Chávez. Su padre le dio una sólida instrucción musical, dedicándola des-

de niña a la teoría y al solfeo; después le enseñó el arpa y el canto.

Entre los arpistas de ambos sexos que ha tenido nuestra provincia, la señorita Chávez es la más eminente. Ejecutaba piezas sinfónicas en este primitivo instrumento que se llamaba diatónica. Esta arpa que hasta ahora se conserva en las actuales persistencias culturales llegó de España.

Gonzalo Rubio Orbe, en su obra: "Punyaró", relata: "Los indígenas de Punyaró y de todas las comunidades tienen una pieza musical para sus distintos actos y ceremonias. Especiales son las piezas en los velorios de niños y de adultos, en los traslados, en los matrimonios, en los bailes de castillos y de San Juan y en otras oportunidades más. Incluso los mismos instrumentos son especiales y distintos para los diferentes actos. Por ejemplo, el violín sirve sólo para momentos ceremoniosos y tristes; traslados de muertos y velorios"¹³².

"El arpa corriente, fabricada por ebanistas artesanos. Su empleo es frecuente en velorios, entierros y en las chicherías. Toca pocas personas porque requiere aprendizaje especial"¹³³.

Paulo de Carvalho-Neto, en su "Diccionario del Folclore Ecuatoriano", cita a Gonzalo Rubio Orbe sin dar el contexto global del dato. Carvalho-Neto, anota: Arpa. Instrumento musical. En Punyaró, según Rubio Orbe, la fabrican artesanos ebanistas y la tocan en velorios, entierros y en las chicherías"¹³⁴.

Rubio Orbe tiene razón al decir que el violín se utiliza para los entierros, aun cuando no especifica para qué clase de entierros; pues el ritual de entierro tiene su "derecho consue-

132 RUBIO ORBE, Gonzalo: "Punyaró"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956; pág. 240.

133 Op. Cit.; pág. 242.

134 CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folclore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 89.

tudinario" que debe ser cumplido según las normas establecidas por la tradición. En las comunidades de Otavalo se utiliza el violín para el entierro de los niños y jóvenes indígenas, a diferencia de las comunidades de Cotacachi en donde, para esta clase de entierros, se utiliza el arpa.

Inés Jijón, en su trabajo: "Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari", describe: "Arpas coloniales: ecuatorianas, peruanas y bolivianas de pequeñas dimensiones, con tres perforaciones de diverso tamaño en la caja de resonancia o caja armónica y cuyo material es diverso: caparazón de calabaza y caparazón de cocodrilo"¹³⁵.

Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego en su obra: "El Quishihuar o el Arbol de Dios", dicen: "Este instrumento bíblico (el arpa) pasó a las culturas aborígenes americanas, como un importante elemento del folclore musical. Provincias como Tungurahua y sus áreas rurales, por ejemplo, demuestran su preeminencia. Acompañados de arpa celebran las festividades familiares y comunales.

En el *Mashalla*, el *Gato*, el *Pavo*, bailes tradicionales, jamás puede faltar este instrumento. Arperos, nombre con que los designan los campesinos son *perros de toda boda*, pero hay que tratarlos a *cuerpo de rey*, aunque concluida la fiesta hagan la *vuelta del músico*.

Desgraciadamente, los arperos, presentan su lado negativo, degenerando en bebedores habituales. Donde celebran una fiesta están presentes. En los matrimonios ejecutan el *Mashalla*; en el velorio presiden a los acompañantes y no pocas veces, con su música triste, desgarradora, acompañan a las plañideras. En cualquier otra celebración en que falte *bombo y pingullo*, el arpa es el más adecuado sustituto.

En Imbabura y Pichincha, aunque con menos frecuencia, este *músico* prestigia la reunión social. No pocas veces acuden a alquilar dicho instrumento a tierras lejanas, (en

135 JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971; pág. 33.

Izamba existen familias de los más famosos arperos del país).

El arpa fabrican en pequeños talleres de ebanistería, especializados, dándole modalidades criollas y fama bien merecida, en cuanto a su concepción artística.

Todavía, en el área rural el arpa conserva tradición religiosa y la acostumbra en matrimonios, velorios y enterramientos. Sin embargo de que exigen su presencia, para tales ceremonias, en cambio ha desaparecido el esplendor de su origen bíblico. He aquí por ejemplo, cuando son dolorosas las mojigangas del folclore.

Más aún, cuando en las ciudades, la música del arpa, es considerada despectivamente de *chichería*. Las coplas populares recuerdan mejores tiempos, o un antiguo esplendor del arpa:

Arpita de mis canciones,
de mis delirios
vibrando en otros tiempos
se hizo pedazos.

Baila mi vida baila,
baila y no llores,
que bailando se alegran
aura linda los corazones.

El dialecto popular considera al arpa instrumento musical pesado e incómodo, además imposible de ocultarlo. Por ello la frase de "*cargar el arpa*", cuando alguien debe acompañar a otra persona que va con su enamorado ¹³⁶.

Fausto Gallardo, de la ciudad de Quito, relata su vida y su trayectoria en el arte musical y la forma cómo llegó a convertirse en ebanista y principalmente en constructor de arpas. Su primera arpa la hizo a los treinta años de edad. La segunda fue más completa y ahora se ha convertido en el

136 PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966; págs.: 157-160.

primer constructor de arpas del Ecuador. El modelo de arpa es tomado de una carátula de disco. "El arpa era de corte clásico, saqué la escala y comencé la construcción. Utilizo madera de bálsamo, autóctona, dura y fina. Tiene 36 cuerdas con un registro de cuatro octavas. De alto mide 115 cm., y el alto del brazo del clavijero es de 50 cm. El clavijero es alemán y lo adapto a las características de nuestras arpas nacionales. Entre las maderas empleo el pino, cedro y el nogal. Las herramientas son caladoras, serruchos, formones, lijas, cola y todo lo que es indispensable para la construcción de esta clase de instrumentos. La primera arpa la vendí en doce mil sucres y las demás las estoy vendiendo en ocho mil sucres. Hoy me encuentro preparando un manual de cómo aprender a tocar el arpa, ya que no es complicado como muchos pueden creer. Hoy me encuentro compitiendo con otros constructores de otros lugares del Ecuador, como: Ibarra, Cotacachi, Atuntaqui, Ambato, Quito, etc."^{LXXXV}.

También hemos realizado investigaciones a otros ebanistas de la provincia de Imbabura y Tungurahua. Las arpas que construyen estos maestros son las diatónicas. Existen variables entre las arpas de Tungurahua e Imbabura y, lógicamente, con las del maestro Fausto Gallardo.

Richard Rephann, en su obra: "Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari", nos presenta las siguientes muestras estudiadas: Arpas de marco, número 4000: Arpa. 36 cuerdas. Caja rectangular. Fondo plano, con costillas. Madera de la región andina, teñida y barnizada. La decoración consiste en flores y pétalos tallados y dorados. Anónima. Sudamericana, principios del siglo XIX. Altura: 120 cm.; largo de la caja: 105 cm. Ancho de la caja: 32 cm. y 11,5 cm. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 17 cm. Longitud vibrante de las cuerdas: mayor: 138 cm. y menor 9,5 cm.

Número: 4001. Arpa de 33 cuerdas. Tapa convexa con

LXXXV Fausto Gallardo; 38 años; ebanista-constructor de arpas; primaria; por propia cuenta; 8 años; Quito, septiembre de 1982; Grupo mestizo hispano-hablante, Cfr. datos en el Archivo de Documentación del Departamento de Etnomusicología del IOA.

tres oídos. Caja formada por cinco costillas. Dos patas largas (23 cm.). Madera de la región andina. Anónima. Región Andina, siglo XVIII. Altura: 107 cm. Largo de la caja: 94,5 cm. Ancho del marco 100 cm. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 33,5 cm. Longitud vibrante de las cuerdas: mayor: 83,5 cm. y menor: 7,5 cm.

Número: 4002. Arpa de 38 cuerdas. Tapa con tres oídos. Caja formada por diez costillas, de madera de cedro. Mástil torneado. Barniz rojo. Anónima. Ecuador, fines del siglo XIX. Altura 130 cm. Largo de la caja: 120 cms. Ancho de la caja 47 cm. y 9 cm. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 27 cm. Longitud vibrante de las cuerdas de 128 cm. y de 13 cm.

Número: 4003. Arpa de 32 cuerdas. Tapa convexa con tres oídos. Caja formada por cinco costillas. Madera de cedro. Anónimo, región andina, siglo XIX. Altura: 104 cm. Largo de la caja: 90 cm. Ancho de la caja: 50,5 x 8,5 cm. Largo del marco: 95 cm. Distancia mayor de la tapa y el fondo; 30 cm. Longitud vibrante de la cuerda: 80,3 cm. y la menor 7,5 cm.

Número: 4004. Arpa de 32 cuerdas. Tapa convexa con tres oídos con imitación de filete taraceado, pintado. Mástil octagonal tallado. Madera de cedro, barniz rojo. Anónimo, región andina, siglo XIX. Altura: 112 cm. Largo de la caja: 98 cm. Ancho de la caja: 56,5 x 5,5 cm. Largo del marco: 105 cm. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 35 cm. Longitud vibrante de las cuerdas: 89 cm. y menor 8,9 cm.

Número: 4005. Arpa de 35 cuerdas. Tapa convexa con tres oídos. Caja formada por 5 costillas. Mástil tallado. Madera de cedro. Anónimo, región andina, siglo XIX. Altura 107 cm. Largo de la caja: 95 cm. Ancho de la caja: 56,5 x 7 cm. Largo del marco: 106 cm. Distancia mayor entre la tapa y el fondo: 33 cm. Longitud vibrante de las cuerdas: 88 y 7 cm.

En este trabajo se encuentran arpas de 26 cuerdas (N^o 4006). Arpa de 19 cuerdas (N^o 4007). Arpa de 9 cuerdas (N^o 4008). Arpa-Lira de 11 cuerdas (N^o 4009)¹³⁷.

137 REPHANN, Richard: "Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. Estados Unidos de América por: The William J. Mack Company; Traducción por Lola Odiaga; Universidad de Yale-EE.UU., 1978; Nos. 4000-4009.

El estudio del catálogo realizado por Richard Rephann en el "Museo de la Casa de la Cultura Pedro Traversari", es un adelanto para todos los estudios sobre organología. Los datos son sustantivos, cada instrumento y su catalogación son valederos. Es un trabajo científico.

En el Archivo de Datos del Instituto Otavaleño de Antropología se encuentran registrados los nombres de los arpistas de la Sierra norte del Ecuador y de la provincia de Tungurahua, a través de investigaciones realizadas por esta entidad, ellos son: Segundo Morales de la parroquia de Ilumán, cantón Otavalo; fecha: 26-II-75; código: 47-M. José Elías Imbaquingo de la comuna de San Miguel, parroquia San Francisco, cantón Cotacachi; fecha: 4-VII-75; código: 37-M, 128-M y 129-M, correspondientes a otras fechas de investigación. Manuel María Lanchimba (arpista) y José Rafael Perugachi (golpeador) de la comunidad de Tunibamba, parroquia El Sagrario, cantón Cotacachi; fecha: 4-VII-75; código: 28-M, 130-M. Alfredo Peristocles Muquinche (arpista) y César Augusto Muquinche, parroquia Izamba, cantón Ambato, Prov. Tungurahua; fecha: 12-IV-75; código: 93-M. Mariano Escudero (arpista) y José Antonio Morocho de la parroquia de Imantag, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; fecha: 13-VII-75; código: 149-M y 150-M. Estos mismos arpistas fueron investigados el 29-VI-76; código: 72-M y 75-M. Vicente Cashpamba (arpista) y Carlos Alberto Conjivea (golpeador), del cantón Otavalo, Prov. Imbabura; fecha: 31-XII-77; código: 133-M. Juan Cayambe (arpista) y Rosa Matilde de Cayambe (golpeadora) del cantón Otavalo, Prov. Imbabura; fecha: 28-II-78; código: 135-M, 136-M; además, se le investigó en otras fechas hasta el año de 1980. Rafael Anrango de la comunidad de Tunibamba, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; fecha: 30-XII-79; código: 139-M. Manuel Antonio Bonilla (arpista) y Carlos Antonio Bonilla (golpeador) de la comunidad de Topo Chico, parroquia San Francisco, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; fecha: 5-II-79; código: 138-M. Antonio Flores de la comunidad de Morales Chupa, parroquia San Francisco, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; fecha: 8-II-80; código: 140-M y 150-M. José

Manuel Calapi, conocido comúnmente como "Ñauza" (arpista) y José Manuel Cabezas, el primero de Natividad y el segundo de Topo Grande, parroquia San Francisco, cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; fecha: 15-III-80; código: 145-M; y, Segundo Elías Imbaquingo, quien nos dio información sobre el arpa el 13-IV-80; código: 148-M. Los arpistas enumerados son parte de los que existen en la provincia de Imbabura, sin contar con los de las provincias de Pichincha y Tungurahua.^{LXXXVI}

Las medidas de una de las arpas tomadas en campo son las siguientes: Longitud: 102 cm. y 104; la forma del estómago es curva; el número de oídos en el estómago son tres y no tiene anillos en los oídos, aunque otras si los tienen; consta de cinco costillas; el ancho del cuerpo es de 50 a 60 cm., en la parte inferior; en la superior es de 5 a 9,5 cm.; la profundidad es de 30,5 a 39 cm.; la cuerda más larga mide: 76 a 78 cm., y la cuerda más corta tiene de 9 a 13,5 cm. En el clavijero existen los huecos para introducir las clavijas y en el estómago unos pequeños orificios con la finalidad de que entren las cuerdas, estas son fijas en la parte interior del estómago. Los huecos tanto en el clavijero como en el estómago son en total de 30 a 32; sin embargo, no todos los huecos tienen cuerdas y clavijas; depende de la estructura de la encordadura.^{LXXXVII}

Existe una variante en cuanto al número de cuerdas entre el arpa de Imbabura con la de Izamba-Tungurahua. La de Imbabura tiene desde 18 hasta 27 cuerdas y la de Izamba de 30 a 38 cuerdas. Esto permite tocar música de corte popular y la gran variedad de especies del cancionero ecuatoriano. Las arpas, en cuanto al clavijero, unas son de hierro y otras de madera. Las de madera se presupone que son más antiguas. El templador es de hierro y de hueso de borrego u oveja. La forma de templar el arpa varía de un arpista a otro. Las de Imbabura se mantienen en la pentatonía y algunas son exa-

LXXXVI Investigaciones del IOA; 1968-1982.

LXXXVII Investigaciones del IOA, José Elías Imbaquingo, 15-IX-82.

góninas. Las de Ambato-Izamba son diatónicas, de aquí que se puede tocar cualquier clase de música. Las patas, unas son redondas y para afuera. El arco, en su parte superior es tallado en unas, en otras no. El estómago o la caja de resonancia unas son semiredondas y otras en forma de poliedro. En síntesis, podemos decir que existen variantes del arpa que llegó de Europa a América por medio de los conquistadores y desde ese tiempo hasta el momento actual se ha conservado su forma de construcción, con excepción de las arpas quiteñas que tienen corte moderno y son aquellas del siglo XVIII construidas por Sebastián Erard. En el ítem sobre dimensiones indicaremos las partes constitutivas del arpa y sus medidas.

El dato del arpa actual únicamente lo daremos para conocimiento del proceso histórico en cuanto a su construcción, ya que nuestro interés es el arpa diatónica indígena. El arpa, conocida desde la antigüedad, dice Jacques Chailley, "esperó al siglo XVIII para liberarse de su limitación de una nota por cuerda: para permitirle, ya sea un relativo cromatismo, ya el abordar otro tono diverso del previsto una vez por todas, se intentó primero multiplicar el número de cuerdas (como en el ORFEO de Monteverdi, 1607). La idea de modificar el acorde de una cuerda mediante un gancho, se remonta—según dicen— a un obrero tirolés que ha quedado en el anonimato; y la de dirigir la maniobra del gancho mediante un pedal, con transmisión mediante un tirante disimulado en el cuerpo del instrumento se debe al constructor Hochbrucker en 1720. Antes de la "horquilla" actual, se practicó durante mucho tiempo el incómodo "zueco" que hacía rozar las cuerdas. A través del siglo XVIII no se pudo practicar más que los sostenidos y hubo que esperar a la aplicación realizada por Sebastián Erard, en 1801, del doble movimiento de pedal inventado por Cousineau en 1782, para que los arpistas pudieran por fin tocar en todos los tonos. Es curioso observar los trabajos de Erard que siguieron fundados en la antigua gama de temperamento desigual: se aplica en demostrar, para defenderse contra los ataques de su rival Nademanque

con su sistema, un Do sostenido no se confunda con un Re bemol, mientras que toda la técnica del instrumento, adaptada después al temperamento igual, está hoy basada, por el contrario, sobre la identidad absoluta de las dos notas"¹³⁸.

Este dato lo introducimos para dar el universo de la historia sobre el arpa de corte orquestal. Estudiaremos las arpas de tradición oral.

3.7.2. CREENCIAS

Las culturas africanas creen que el arpa sirve para la curación de enfermedades. El chamán, al son de la música de este instrumento, relaja el cuerpo y devuelve la salud. Al respecto, Pepper anota: "Bourdelot cuenta, con no menor seriedad, las maravillosas curas operadas con las arias de Lully. Ninguno de ellos pensaría, sin suda alguna, en el hechicero africano que iba a proseguir después de varios siglos sus propios pasos al son del "tam-tam" o del "arpa Uombi" del vientre de sus enfermos"¹³⁹.

Este dato ratifica muchas de las creencias que existe entre los chamanes en nuestro medio, que mediante los cantos y su música ahuyentan a los espíritus del mal.

Jacques Chailley, refiere: "La mitología griega es tan rica en atribuciones divinas que es fácil escoger entre Febo-Apolo, o el mito de Orfeo, cuyo culto acaba identificándose con el suyo, o sea el de Amphion, hijo de Zeus, llamado Heráclida que, evidentemente, había aprendido de su padre la citarodia y la poesía citaródica. Tal vez sean los hebreos los únicos entre los pueblos de la antigüedad que dan a la música un origen histórico y nada sobrenatural, Lamech tuvo dos esposas, una de las cuales, Ada, dio a luz a Jabel, que fue padre de los que permanecen en las tiendas y guardan los rebaños; su hermano Jubal, fue el padre de todos los que

138 CHAILLEY, Jacques: "40.000 años de Música"; Ed. Dertosense Cervantes; Tortosa-España, 1970; pág. 208.

139 PEPPER, H.: "Antología de la vida africana", en discos Ducretet-Thomson, 300-C-126-128; Album con notas; pág. 54.

hacen sonar el arpa y el órgano"¹⁴⁰.

El rey David en la cultura judía es el representante de este instrumento. Se le representa tocando el arpa para aplacar las iras del rey Salomón. Todas las culturas antiguas tienen su propia mitología.

En las comunidades del cantón Cotacachi tiene gran importancia la utilización del arpa en el entierro del "Guagua velorio". El uso y función del arpa es de carácter social, quien no utiliza el arpa denota pobreza y escasos recursos económicos.

Muerto el niño, la madre lo lleva al río más cercano para los ritos de purificación. Le bañan con claveles y flores. El padre prepara el "pondo-longo" o sea el ataúd. El pondo-longo es un pedazo de tronco de penco o maguey, que lo ahuecan y está listo. El "achi taitico", contrata los músicos: arpistas y golpeador; la "achi mamita" lleva la mortaja para la criatura. El niño es puesto en su ataúd, sea de madera o del tronco de penco. Casi al atardecer, llegan los familiares, amigos, músicos y acompañantes. Todos llevan algún bien como reciprocidad. Los músicos comienzan a tocar el tono de "vacaciones" y otros característicos de este ritual funerario. A medianoche se da inicio a los juegos propios de la comunidad, como: la curiquinga, el toro, sanjuanitos, etc.; después de los juegos o en medio de ellos bailan los compadres y los asistentes; el ritual funerario se transforma en una fiesta de carácter social.^{LXXXVIII}

Debemos dimensionar el sentido de este ritual, ya que no existen llores y el hecho de que la música sea parte sustantiva del ritual, le da otra connotación. Ellos creen que el niño debe ir al cielo acompañado de música (sincretismo religioso) o debe ir al más allá con las cosas que más le gustaron. El entierro es una representación objetiva de su vida. La música de arpa dura desde el inicio del ritual hasta su terminación

140 CHAILLEY, Jacques: "40.000 Años de Música"; Ed. Dertosenne Cervantes; Tortosa-España, 1970; pág. 17.

LXXXVIII Rosa H. Andrade de Coba; 70 años; 25 de diciembre de 1982. Cfr. datos de Campo y del Archivo y Documentación del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

(cuatro o cinco días). El padre, la madre y demás familiares, si el ritual ha sido con música, tienen un prestigio en la comunidad.

3.7.3. LOCALIZACION

Todas las comunas del cantón Cotacachi y algunas de los demás cantones de la provincia de Imbabura tienen sus arpistas; de igual forma, en investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, encontramos persistencias del arpa en la provincia de Tungurahua, principalmente en la parroquia de Izamba. Para mayor información de estas investigaciones remitimos a los lectores a la última página de la historia de este instrumento en donde se encuentran los principales arpistas y el lugar de sus comunidades.

3.7.4. DESCRIPCION

Las partes constitutivas del instrumento son las siguientes: caja o cuerpo sonoro; tapa, frente o tabla armónica denominada comúnmente "barriga"; tapa inferior, denominada "culo"; parte posterior de la barriga compuesta por costillas (nueve en total); las costillas están unidas por listones, ponte-zuelas y listón para pasar las cuerdas; dos patas rectangulares adornadas; columna; mástil; cuello; clavijero; clavijas de acero; encordadura; llave; tres oídos; y, cabeza. El número 45 pertenece al fichero de instrumentos del Archivo y Documentación del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

Haremos el estudio de dos arpas existentes en el Museo del Instituto Otavaleño de Antropología; la primera pertenece a José Elías Imbaquingo y la segunda a Gabriel Mejía.

Entre las dos arpas existen variantes en su forma y en ciertas añadiduras secundarias. El número 53 corresponde al registro de ficha de dicho instrumento. Cfr. datos en el Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA.^{LXXXIX}.

LXXXIX Investigaciones del IOA; José Elías Imbaquingo; 15-IX-82.

José Elías Imbaquingo nació en 1944 en la comunidad de San Miguel, cantón Cotacachi, pertenece a la cultura quichua-hablante. Se inició por su propia cuenta, aunque, su padre también fue arpista. Comenzó a tocar a los 16 años e interpreta el arpa hasta el momento actual. En ocasiones ha vivido en Turuco y Topo Chico. Imbaquingo toca para matrimonios, bautizos, confirmaciones, velorios de niños (guagua), casa nueva y otras festividades religiosas y sociales. Se le conoce como el “maestro mundial” por su buena forma en la ejecución.

El arpa que vamos a estudiar fue construida en Atuntaqui, tiene la caja semi-ovalada tanto en la parte inferior como en la superior; el número de costillas es de nueve; la tabla armónica está dividida en dos partes y unida por un soporte de 2,4 cm., de ancho y de largo 82,5 cm., en esta parte se encuentran los orificios por donde pasan las cuerdas; las patas son talladas; en la tabla armónica existen tres oídos con un sobrepuesto; la columna en la parte lateral, tanto en la parte inferior como en la superior se encuentra tallada; el mástil o lira situada en la parte superior es tallada; el clajivero es de hierro; la encordadura es de tripas de gato y cuerdas de acero; en la parte inferior junto a las patas, se encuentran refuerzos; y, el número de cuerdas es de 28; además existen cinco huecos adicionales.

El arpa de Gabriel Mejía tiene las siguientes características: la caja o cuerpo sonoro es elíptica tanto en la parte inferior como en la superior; la tabla armónica es semielíptica y se encuentra unida por costillas; en la parte central hay una tira de madera de 5,3 cm., en el extremo inferior y en el superior de 3,4 cm.; el número de costillas de todo el cuerpo es de 15; la tabla armónica delantera tiene dos oídos, a cada extremo; los oídos no tienen superpuestos; las patas son rectangulares, sin adornos; la columna está en la parte superior; el mástil en la parte lateral; tiene cuello; el clavijero es de acero y está empotrado en la madera; las clavijas igualmente son de acero; así como la encordadura que también es de

tripas de gato; la llave es de hierro; y, la cabeza es semielíptica.^{xc}

Como podemos observar, tenemos dos variables de arpas muy comunes en la región investigada. No coincidimos en que existen arpas híbridas, como lo afirma John Schechter. Se trata de tipos de arpas, o mejor dicho, de variantes de arpas construidas según las zonas geoculturales. Por lo tanto, se puede admitir que existen tipos, formas y características de arpas en las diferentes regiones del Ecuador.

John Schechter, en la Conferencia del Banco Central sobre el arpa, dice: "Hemos descubierto que, en dos casos, hay arpas híbridas o sea que tienen rasgos imbabureños y ambateños. El arpa de Imbabura tiene los siguientes rasgos: una bola sobre el mástil, las patas cortas, las cuales llegan hasta el fondo del estómago y su forma es redonda; mientras que en el arpa ambateña, las patas son planas, el estómago con sobrepuesto, las patas para afuera, el arco es tallado, tiene tres oídos, la madera del estómago no es tallada, tiene huecos en la tabla armónica para las cuerdas, las cuales son el número de 38. Por consiguiente, hemos conocido tres clases de arpas: la imbabureña, la ambateña y unas dos híbridas"¹⁴¹.

Las variables secundarias no constituyen una especie diferente. Tenemos una misma con adornos, dimensiones y número de cuerdas diferentes. Los datos traídos por Schechter no concuerdan con la realidad. Por otra parte, la música que se toca en el arpa de Imbabura es pentatónica y su forma de templar corresponde a esta estructura y con la ambateña, por su extensión, se puede tocar otra música adicional. Como conclusión diremos que existe una arpa común con variables al instrumento y por consiguiente no existen especies dentro del género arpa, sino variables instrumentales según el gusto y técnicas de construcción.

XC Investigaciones del IOA; Gabriel Mejía; 8-X-1976.

141 SCHECHTER, John: "La música del arpa en la Provincia de Imbabura y Tungurahua"; Conferencia dictada en el Dpto. de Estudios Históricos del Banco Central el 1º de septiembre de 1980. Cfr. Cassette. Archivo del IOA.

3.7.5. CONSTRUCCION

Existe una variedad de materiales para la construcción del arpa. Se utiliza: madera de cedro, caparazón de cocodrilo, calabaza, nogal, eucalipto, cuerdas de acero, cuerdas de tripa de gato, clavijas y tornillos de hierro.

Estudiaremos las arpas de Elías Imbaquingo y Gabriel Mejía. Las dos arpas fueron construidas por un ebanista de Atuntaqui, según información recibida por los dos arpistas. Los nombres de las partes constitutivas, en parte son populares, y en otros casos son técnicos: caja o cuerpo de resonancia: tapa o tabla armónica; tapa inferior o fondo de la caja armónica; costillas; alma para sujetar las costillas; pontezuela o tira de madera para unir la tabla armónica; columna; mástil; cuello; clavijero; clavijas; encordadura; llave para templar las cuerdas que unas son de hierro y otras de hueso; oídos o boca; y, cabeza. Estas partes son trabajadas en madera de cedro. Se requiere que el material se encuentre seco a fin de que no existan rajaduras. Terminada cada pieza le dan el emporado, tres manos de charol y lija; finalmente va el laqueado. El armado del arpa lo hacen con soguillas y en algunas partes con mordazas. Para las clavijas utilizan el taladro u otro instrumento. Para la unión, tanto de las costillas como de las demás partes del instrumento, emplean cola negra densa. Las clavijas en las dos muestras son de hierro, aunque en ciertos casos hemos encontrado clavijas de eucalipto, por ser madera dura. En la tabla armónica usan tornillos de acero en unos casos, en otros, ojales de hierro. Terminado el instrumento ponen la encordadura y en la llave marcan una señal para determinar la autoría del instrumento. La una arpa fue comprada en 500 sucres y la otra en 1.100 sucres.

3.7.6. DIMENSIONES

3.7.6.1. Arpa de José Elías Imbaquingo:

3.7.6.1.1. *Largo del cuerpo* 96,8 cm.

3.7.6.1.2. *Tabla armónica:* .

3.7.6.1.2.1.	Superior	11,7	cm.
3.7.6.1.2.2.	Inferior	48,2	cm.
3.7.6.1.3.	<i>Oídos:</i>		
3.7.6.1.3.1.	Diámetro oído superior	1,9	cm.
3.7.6.1.3.2.	Diámetro oído intermedio	7,4	cm.
3.7.6.1.3.3.	Diámetro oído inferior	10,4	cm.
3.7.6.1.4.	<i>Tapa inferior:</i>		
3.7.6.1.4.1.	Ancho superior	12,1	cm.
3.7.6.1.4.2.	Ancho inferior	48,9	cm.
3.7.6.1.5.	<i>Costillas:</i>		
3.7.6.1.5.1.	Número de costillas	9	
3.7.6.1.5.2.	Largo superior semicircular	23,3	cm.
3.7.6.1.5.3.	Largo inferior semicircular	73,2	cm.
3.7.6.1.6.	<i>Patás:</i>		
3.7.6.1.6.1.	Largo	25,2	cm.
3.7.6.1.6.2.	Ancho	2	cm.
3.7.6.1.6.3.	Profundidad (irregular)	5,6	cm.
3.7.6.1.7.	<i>Columna:</i>		
3.7.6.1.7.1.	Largo	102,4	cm.
3.7.6.1.7.2.	Ancho	2,3	cm.
3.7.6.1.7.3.	Espesor	3,2	cm.
376.18	<i>Clavijero en forma de S:</i>		
3.7.6.1.8.1.	Largo	61,6	cm.
3.7.6.1.8.2.	Ancho (irregular)	8,8	cm.
3.7.6.1.8.3.	Espesor	2,2	cm.
3.7.6.1.9.	<i>Mástil:</i>		
3.7.6.1.9.1.	Largo	61,6	cm.
3.7.6.1.10.	<i>Clavijas:</i>		
3.7.6.1.10.1.	Largo	5,9	cm.
3.7.6.1.10.2.	Diámetro inferior	0,3	cm.
3.7.6.1.10.3.	Ancho parte superior	0,7	cm.
3.7.6.1.11.	<i>Encordadura:</i>		
3.7.6.1.11.1.	Número de cuerdas	28	
3.7.6.1.11.2.	Largo cuerda de acero superior	14,2	cm.
3.7.6.1.11.3.	Largo cuerda inferior de tripa de gato	95,1	cm.

3.7.6.1.12.	<i>Cabeza:</i>	
3.7.6.1.12.1.	<i>Largo</i>	13,2 cm.
3.7.6.1.12.2.	<i>Ancho</i>	11,1 cm.
3.7.6.1.13.3.	<i>Profundidad</i>	7,2 cm.

Nota: Tiene sobrepuestos, adornos en la parte superior del clavijero, listones, pontezuela, pasadores de cuerdas. La parte superior se encuentra adornada con una cabeza de ave y con flores, de igual forma el brazo y las patas. La encordadura está compuesta por 11 cuerdas de acero, 4 segundas de tripa de gato, 8 terceras de tripa de gato y 8 bordones de tripa de gato. Además tienen cinco huecos adicionales para aumentar las cuerdas, o sea tiene 31 cuerdas fijas y cinco opcionales.

3.7.6.2.	<i>Arpa de Gabriel Mejía:</i>	
3.7.6.2.1.	<i>Largo del cuerpo</i>	90,1 cm.
3.7.6.2.2.	<i>Tabla armónica</i> <i>(semielíptica cónica)</i>	
3.7.6.2.2.1.	<i>Diámetro superior (largo)</i>	13,7 cm.
3.7.6.2.2.2.	<i>Diámetro inferior (largo)</i>	41 cm.
3.7.6.2.2.3.	<i>Diámetro superior (ancho)</i>	10,2 cm.
3.7.6.2.2.4.	<i>Diámetro inferior (ancho)</i>	32,6 cm.
3.7.6.2.3.	<i>Oídos:</i>	
3.7.6.2.3.1.	<i>Diámetro oído superior</i>	5,8 cm.
3.7.6.2.3.2.	<i>Diámetro oído inferior</i>	6,5 cm.
3.7.6.2.4.	<i>Tabla armónica inferior:</i>	
3.7.6.2.4.1.	<i>Ancho superior</i>	13,7 cm.
3.7.6.2.4.3.	<i>Ancho inferior</i>	41 cm.
3.7.6.2.4.4.	<i>Largo semielíptico superior</i>	20,1 cm.
3.7.6.2.4.5.	<i>Largo semielíptico inferior</i>	60,6 cm.
3.7.6.2.4.	<i>Total de costillas de</i> <i>la caja de resonancia</i>	16
3.7.6.2.5.	<i>Costillas:</i>	
3.7.6.2.5.1.	<i>Número de costillas</i>	16
3.7.6.2.5.2.	<i>Largo total o diámetro</i>	13,7x10,2 cm.
3.7.6.2.5.3.	<i>Largo total o diámetro</i>	41x32,6 cm.
3.7.6.2.5.4.	<i>Largo</i>	90,6 cm.

3.7.6.2.5.5.	Dimensiones individuales irregulares		
3.7.6.2.6.	<i>Patas</i>		
3.7.6.2.6.1.	Largo	41	cm.
3.7.6.2.6.2.	Ancho	3,7	cm.
3.7.6.2.6.3.	Espesor	2,1	cm.
3.7.6.2.7.	<i>Columna</i>		
3.7.6.2.7.1.	Largo	49,8	cm.
3.7.6.2.7.2.	Ancho	6,2	cm.
3.7.6.2.7.3.	Espesor	4,8	cm.
3.7.6.2.8.	<i>Clavijero en forma de S:</i>		
3.7.6.2.8.1.	Largo	106,2	cm.
3.7.6.2.8.2.	Ancho	5,2	cm.
3.7.6.2.8.3.	Espesor	2,3	cm.
3.7.6.2.9.	<i>Mástil</i>		
3.7.6.2.9.1.	Largo	83,4	cm.
3.7.6.2.10.	<i>Clavijas:</i>		
3.7.6.2.10.1.	Largo	7,2	cm.
3.7.6.2.10.2.	Ancho (forma de lanza)	0,7	cm.
3.7.6.2.10.3.	Diámetro inferior	0,4	cm.
3.7.6.2.11.	<i>Encordadura</i>		
3.7.6.2.11.1.	Número de cuerdas	35	
3.7.6.2.11.2.	Largo cuerda de acero superior	13,4	cm.
3.7.6.2.11.3.	Largo cuerda bordón	46,5	cm.
3.7.6.2.12.	<i>Cabeza:</i>		
3.7.6.2.12.1.	Diámetro de la elipse	13,7x10,2	cm.

Nota: El arpa estudiada no tiene sobrepuestos en los oídos, no tiene adornos en el clavijero ni en las patas, tiene dos oídos, no tiene huecos para pasar las cuerdas en la tabla armónica, las patas son cruzadas y llegan hasta el clavijero, el brazo es rectangular, en la cabeza tiene un hueco de adorno o de estructura del arpa, tiene tornillos en la tabla armónica, la encordadura es: las primas de acero, las segundas de tripas de gato, las terceras de tripas de gato y los bordones son también del mismo material. La madera de las dos arpas estudiadas, según consta en fichas, es de cedro.

3.7.7. CIRCUITO DE SONIDO

El arpa es un instrumento de cuerda punteada. La acción de puntear o como se dice frecuentemente pellizcar una cuerda, consiste en apartarla con el dedo de su posición normal y dejarla en libertad para que la elasticidad la lleve a su posición inicial. Los instrumentos cuyas cuerdas son excitadas de esta manera, se llaman instrumentos de cuerda punteada.

Tirso de Olozábal, en su obra: "Acústica Musical y Organología", anota: "El arpa moderna, inventada por Sebastián Erard, consta de 47 cuerdas afinadas según la escala diatónica templada en Do bemol mayor, desde Do bemol uno hasta Sol bemol siete y tendidas perpendicularmente a la caja armónica que recibe las vibraciones directamente, no existiendo el puente que poseen otros instrumentos. La tapa de la caja armónica es plana y carece de oídos; éstos, de forma oblonga, se hallan sobre el fondo que es curvo. El arpa posee pedales que accionan un ingenioso mecanismo, mediante el cual se acortan las cuerdas que ascienden uno o dos semitonos. Cada pedal corresponde a una de las siete notas de la escala diatónica, accionando simultáneamente en toda la extensión del instrumento; por ejemplo, bajando una vez el pedal correspondiente al Fa todos los Fa bemol del instrumento se convertirán en Fa natural. Es evidente que se producen de este modo numerosos sonidos homófonos que son aprovechados en la técnica del instrumento. Las dos cuerdas más graves no sufren la acción del pedal y deben afinarse según las necesidades de la ejecución.

La extensión que puede producir el arpa es desde el Do bemol uno hasta el Sol sostenido siete"¹⁴².

La técnica de afinación del arpa es sofisticada, con relación al arpa de uso popular. El arpista usa diferentes formas de templar. En nuestras investigaciones hemos encontrado

142 OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi; Buenos Aires-Argentina, 1954; págs.: 101-102.

unas diez formas de templar y cada una difiere de la otra, a más de que cada arpista tiene su propia técnica para templar. Existen arpas pentatónicas, exatónicas y diatónicas naturales. Para acoplarse con otro instrumento, como el caso de guitarra, contrabajo u otros, el arpista tiene que templar de acuerdo a los instrumentos que van a integrar el grupo orquestal. Sin embargo, el circuito de sonido está supeditado a la extensión de la cuerda, a la caja de resonancia y a las pulsaciones de la cuerda, la cual se divide en nodos. Además, el arpa tiene sus armónicos que vienen a enriquecer la armonía del instrumento.

3.7.8. CLASIFICACION SEGUN HORBOSTEL Y SACHS

3	Cordófono
3.2	Compuesto
322	Arpas
322.2	De marco
322.21	Sin aparato para modificar el sonido
322.211	A mano

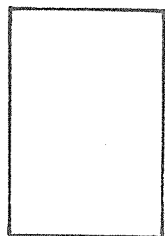
División común final

— 5 Ejecución digital¹⁴³

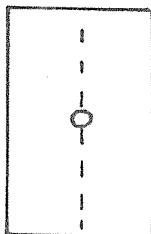
143 HORBOSTEL Y SACHS, en Carlos Vega: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Ed. Centurión: Buenos Aires, 1946; págs.: 40-46.

3.7.9. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD¹⁴⁴

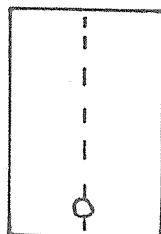
Lámina No. 58



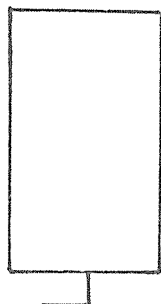
Gordófono



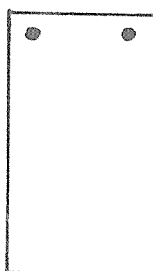
Sentado sobre
una silla



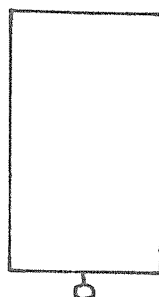
sentado entre
las piernas



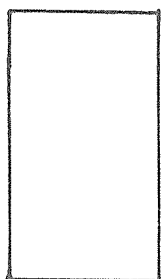
Lado derecho



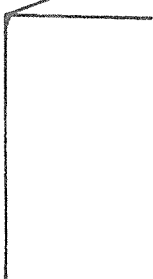
Ambas manos



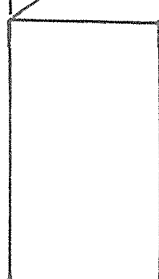
Ayudante:
Golpeador.



Sopóro:
patas



S-H: 322
Arpas



S-H: 322, 211
Diatónicas

3.7.10. USO Y FUNCION

El arpa cumple una función social muy importante en la comunidad. Unifica y consolida las comunidades en el quehacer cotidiano, social y religioso. El arpa y las fiestas sociales y religiosas tienen la misma connotación. Este instrumento sirve para matrimonios, bautizos, confirmaciones y para las fiestas de San Juan, la última teja o "huasifichay", etc.

La comunidad, mediante estos acontecimientos, se identifica con su instrumento y mediante su música se siente coherente y unida. Los pequeños resquebrajamientos se fusionan, se pide perdón de alguna lesión social, de alguna ruptura familiar y/o comunal. Estos hechos, mediante el arpa y su música, identifican a cada una de las comunidades y parcialidades. La cohesión es más fuerte y se determina por la participación activa en cada fiesta, dándose como resultado la cooperación o reciprocidad tanto en el trabajo como en otros bienes.

El "Achi taitico" tiene que pagar al arpero y a su ayudante, el golpeador. Se les contrata por día y según el número de días tienen su remuneración económica. A modo de ejemplo tenemos el entierro de los niños y jóvenes.

En el entierro del "guagua velorio" el achi taitico o padrino contrata al arpista y golpeador para que intervengan en el ritual. La madre del niño y demás familiares, los más ancianos, realizan el rito de purificación con agua mezclada de rosas y claveles rojos, lo hacen en casa y en ocasiones en el río. La madrina o "achi mamita" lleva la mortaja y al difunto le colocan en el ataúd o en el "pondo longo", como queda explicado líneas atrás.

Los familiares, amigos y los miembros de la comunidad llegan a participar en el ritual del "guagua velorio". Todos van llevando sus regalos, sea en bienes de consumo o en dinero. El velorio en la casa dura dos o tres días, durante los cuales el arpa cumple su labor de dar alegría a la ceremonia. A medianoche comienzan los juegos propios de cada comuni-

dad. Terminada la velación, en la casa despiden al difunto y dan tres vueltas alrededor de la misma, recorriendo los lugares por donde el difunto ha pasado. En cada cantina toman la "tauna" consistente en una copa de trago. Llegan a la iglesia donde da inicio la misa. Los ayudantes se adelantan al cementerio y cavan el hueco en donde va a ser sepultado. Llegan el difunto al cementerio y el hombre más anciano de la comunidad recita oraciones para que vele por sus padres, parientes y amigos. Enterrado el difunto le dejan comida y bebida, creyendo que en la otra vida puede tener hambre. Terminado el ritual, del cementerio van a la cantina y siguen tomando por espacio de quince días. Al mes dan otra misa y se repite el mismo ritual.

Durante el "guagua velorio" el arpa ha tocado desde el primer tono llamado "vacaciones" hasta los tonos de juegos y música de baile. El rito no es de lloro sino de alegría^{XCI}.

De aquí se desprende que el arpa y su música son elementos de unión entre parientes y amigos de la comunidad.

El matrimonio tiene una significación de carácter social. El jefe de la comunidad, antiguamente llamado "curaca", posteriormente denominado "alcalde" y ahora "presidente" de la comunidad, es quien pide la mano a los padres de la novia. Los novios deben pasar tres meses en cada una de las casas a fin de constatar que es una buena mujer y un buen marido, dándose el matrimonio a prueba.

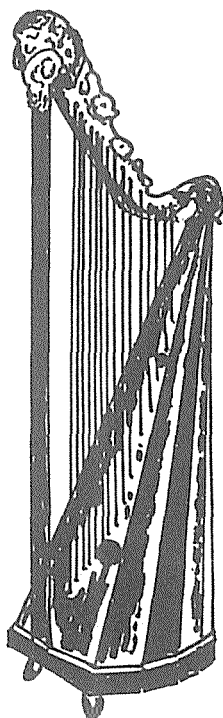
Los padrinos asumen el gasto de la fiesta, como son vestuario, licores, músicos y pago de honorarios al señor cura. La fiesta se prolonga por espacio de quince días a un mes. Nuevamente el arpa con su golpeador dan alegría a la fiesta. Existen juegos, rituales y normas de derecho consuetudinario. La primera noche el padrino desnuda al novio y la madrina a la novia y la ropa la dejan junto a la puerta donde

XCI Rosa H. Andrade de Coba; 70 años; El Ejido, parroquia San Francisco, cantón Cotacachi; 10-I-83 e investigaciones en 1975 y 1976.

van a dormir. Al día siguiente el padrino despierta a los novios y les entrega la ropa. Si la novia ha tenido algún pretendiente es apedreada, con la finalidad de que los miembros de la comunidad sepan que ya ha contraído matrimonio y no sea perturbada en su vida posterior ^{XCII}.

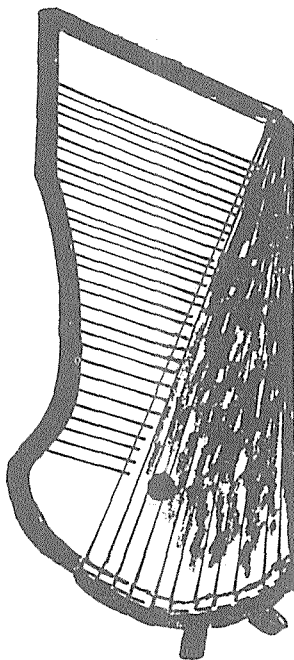
Con esta narración sucinta, nuevamente el arpa, en las comunidades de Cotacachi, es la unificadora de la comunidad y por ende de la familia. La música es el elemento indispensable, como queda anotado, es el eje central de cualquier fiesta sea religiosa, social o familiar.

Lámina No. 59



Arpa de José Elías Imbaquingo

XCII Cfr. datos de la ficha número XCI.



Arpa de Gabriel Mejía

3.7.11. FORMAS DE TEMPLAR EL ARPA

“Las arpas se afinan de ocho en ocho, dice Isabel Aretz, en su libro: “Los Instrumentos Musicales de Venezuela”, comúnmente por un tono o temple mayor que puede ser por la escala de Fa o de Sol (de entonación muy relativa por la falta de diapasón), o bien por la de **do**. (Nuestros arpistas manejan nombres de los tonos por tradición). La afinación básica suele ser transportada para hacer posible la ejecución en otras tonalidades, sean mayores o menores. Los tonos más usados son los que se encuentran, sea a una quinta justa debajo del tono de la afinación básica, o a los dos tonos que

se encuentran en las quintas sucesivas superiores. Pero además, los arpistas conocen y utilizan los correspondientes relativos menores (...). En resumen, puede decirse que los arpistas emplean siete tonos mayores y siete menores (que en la práctica pueden ser otros, porque los arpistas campesinos nunca usan el diapasón que podría determinarlos):

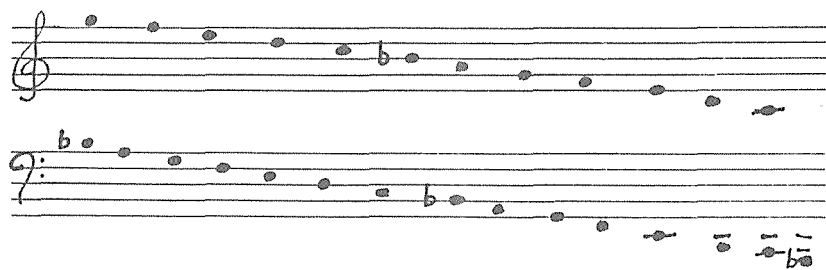
fa Mi Si FA DO SOL RE LA

do sol re la mi si

Los arpistas solían designar con números. Las afinaciones se indicaban con los números que van de uno hasta treinta, correspondiendo con las cuerdas”¹⁴⁵.

El dato de Isabel Aretz corresponde a las costumbres tradicionales de nuestras comunidades. Ellos carecen de diapasón y de ahí que de un arpista a otro difiere la afinación y por consiguiente las tonalidades de cada arpa. Nosotros hemos registrado afinaciones muy variadas y entre ellas tenemos la diatónica, la pentatónica, la exatónica y otras que varían entre un arpa y otra, o sea entre un informante arpista y otro. A este respecto veamos dos ejemplos:

Escala diatónica natural



145 ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Universidad de Oriente; Colección la Heredad; Cumaná-Venezuela, 1967; pág. 185.

3.7.12. TRANSCRIPCION MUSICAL

Tono de San Juan

Transcripción N° 19

♩ = 120

Arpa

Etc.

ANOTACIONES BIBLIOGRAFICAS AL CAPITULO

1. CHAILLEY: pág. 5
2. WUNDT: pág. 28
3. WUNDT: pág. 29
4. THURNWALD: pág. 298
5. HORNBOSTEL: pág. 134
6. MORENO: págs.: 37-38
7. BIANCHI: pág. 32
8. ORTIZ: págs.: 1-23
9. MORONI: pág. 373
10. DECRETO: 1888
11. MORADILLO: págs.: 3-125
12. RAGLAN: págs.: 25-55
13. PERDOMO ESCOBAR: pág. 400
14. ARETZ: págs.: 109-111
15. ROMERO: pág. 27
16. GOODMAN: pág. 138
17. PELLIZZARO: pág. 47
18. ARCHIVOS
19. GONZALEZ SUAREZ: pág. 330
20. GONZALEZ SUAREZ: pág. 300
21. GONZALEZ SUAREZ: pág. 331
22. GONZALEZ SUAREZ: pág. 332
23. GONZALEZ SUAREZ: pág. 1256

24. CHANTRE Y HERRERA: pág. 230
25. DIXON: pág. 120
26. LINTON: pág. 324
27. DIAZ DEL CASTILLO: pág. 306
28. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA
29. COMPTE: pág. 29
30. CORDOVA SALINAS: págs.: 31-32
31. BERMUDEZ: pág. s/o/d
32. RUIZ: págs.: 26-27
33. RUIZ: pág. 27
34. HOLINSKI: págs.: 316-317
35. HASSAUREK: págs.: 348-354
36. STEVENSON: págs.: 206-207
37. STEVENSON: pág. 232
38. MARTINEZ FURE: págs.: 12-17
39. CARVALHO-NETO: págs.: 232-233
40. CARVALHO-NETO: pág. 233
41. HUMBOLDT: pág. 465
42. CEDULA REAL: 1789
43. KERRET: pág. 51
44. HOLBERG: pág. 179
45. LARA: págs.: 21-48
46. WHYMPER: pág. 232
47. CARVALHO-NETO: págs.: 232-233
48. PRAMPOLINI: págs.: 3-4
49. CHAILLEY: pág. 17
50. LA SAGRADA BIBLIA
51. LAVIGNAC: pág. 119
52. CHAILLEY: pág. 208
53. REIMANN: pág. 12
54. COMPTE: págs.: 31-32
55. COMPTE: pág. 327
56. GONZALEZ SUAREZ: págs.: 1259-1265
57. VEGA: pág. 173
58. ARETZ: págs.: 179-180
59. STEVENSON: pág. 199
60. STEVENSON: pág. 232

61. KOLINSKI: págs.: 315-317
62. MORENO: pág. 203
63. MORENO: págs.: 203-204
64. MORENO: pág. 210
65. CHANTRE Y HERRERA: págs.: 218-219
66. VEGA: págs.: 40-46
67. PELLIZZARO: pág. 3
68. PELLIZZARO: págs.: 3-10
69. PELLIZZARO: pág. 3
70. HOOD: págs.: 163-196
71. HORNBOSTEL: pág. 250
72. CHANTRE Y HERRERA: pág. 240
73. NEFER: pág. 1
74. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 1
75. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 1
76. PASCUALI-PRINCIPE: págs.: 1-2
77. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 2
78. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 2
79. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 259
80. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 258
81. HOOD: págs.: 163-196
82. ARCHIVO
83. ARCHIVO
84. MORENO: pág. 221
85. MORENO: págs.: 261-269
86. STEVENSON: pág. 7
87. STEVENSON: pág. 7
88. RUBIO ORBE: pág. 430
89. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA
DE LA LENGUA: pág. 1201
90. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA
DE LA LENGUA: pág. 655
91. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA
DE LA LENGUA: pág. 630
92. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA
DE LA LENGUA: pág. 850

93. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: pág. 1197
94. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: pág. 562
95. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: pág. 152
96. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: pág. 674
97. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: pág. 805
98. MODISMO
99. MODISMO
100. PASCUALI-PRINCIPE: pág. 38
101. MENDIETA: pág. 166
102. GARIBAY K., Angel María: pág. 113
103. ACOSTA, José de: pág. 429
104. SANCHEZ LABRADOR, Joseph: págs.: 54-55
105. MENDIETA, Jerónimo: pág. 220
106. MENDIETA, Jerónimo: pág. 222
107. MORENO: pág. 203
108. MORENO: pág. 220
109. MORENO: pág. 210
110. OROZABAL, Tirso de: pág. 86
111. CISNEROS, Luis Enrique: págs.: 1-10
112. HOOD: págs.: 181-187
113. LOCATELLI DE PERGAMO: pág. 132
114. SCHUNEMANN: págs.: 465-468
115. REPHANN (Código: 4015-4061)
116. SANDOVAL: págs.: 21-22
117. HERNANDEZ: pág. 12
118. REIMANN: págs.: 11-12
119. WUNDT: págs.: 11-12
120. LAVIGNAC: pág. 119
121. STRAUBINGER: pág. 150:6
122. MAYER-SERRA: pág. 445
123. MAYER-SERRA: págs.: 468-469
124. ORTIZ: pág. 13

- 125. ORTIZ: pág.: 25-29
- 126. VEGA: pág. 173
- 127. ARETZ: págs.: 179-180
- 128. MORENO: págs.: 218-220
- 129. STEVENSON: pág. 199
- 130. STEVENSON: pág. 232
- 131. MORENO: págs.: 251-268
- 132. RUBIO ORBE: pág. 240
- 133. RUBIO ORBE: pág. 242
- 134. CARVALHO-NETO: pág. 89
- 135. JIJON: pág. 33
- 136. COSTALES: págs.: 157-160
- 137. REPHANN: Código: 4000-4009
- 138. CHAILLEY: pág. 208
- 139. PEPPER: pág. 208
- 140. CHAILLEY: pág. 17
- 141. SCHECHTER: Conferencia
- 142. OLOZABAL: págs.: 101-102
- 143. HORNBOSTEL Y SACHS: págs.: 40-46
- 144. HOOD: págs.: 163-187
- 145. ARETZ: pág. 185

DATOS TECNICOS DE CAMPO

CONVENCIONES: I. Investigador (es); II. Ayudante de campo; III. Nombre del informante; IV. Edad; V. Ocupación; VI. Instrucción; VII. Dónde aprendió el dato o la unidad; VIII. Hace qué tiempo aprendió; IX. Fecha de investigación; X. Lugar de la investigación; XI. Area etnocultural en que ocurre el hecho; XII. Contaje; XIII. Tiempo de duración; y, XIV. Código.

FICHA I

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Zukanká; IV. 100 años; V. Ninguna; VI. Agricultor, cazador y músico; VII. Kurint's o Curikaka, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; VIII. 90 años; X. Kurint's o Curikaka, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-435; XIII. 30'; XIV. 4-M.

FICHA II

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Tanto Pinchupá; IV. 70 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Kenkuim; VIII. 60 años; IX. 26-V 75; X. Ken-

kuim, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 310-490; XIII. 8'; XIV. 43-M y 22-M. Cfr. datos de Ayuy.

FICHA III

Cfr. datos técnicos FICHA N° I; XII. 1-105; XIII. 10' 15''; XIV. 4-M y/o 33-P.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Martín Ayuy; IV. 60 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Yanzatza; VIII. 40 años; IX. 29-IV-75; X. Yanzatza, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-315; XIII. 30'; XIV. 11-M y/o 40-P.

FICHA IV

Cfr. datos técnicos de la FICHA N° I; XII. 1-315; XIII. 30'; XIV. 11-M y/o 40-P.

FICHA V

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. María Maclovía Yanguro; IV. 27 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Panki; VIII. 20 años; IX. 1-V-75; X. Panki, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-145; XIII. 15'; XIV. 13-M y/o 42-P.

FICHA VI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Teresa Nanchi (Guarderas); IV. 18 años; V. Estudiante; VI. Primaria; VII. Kurint's o Curikaka; VIII. 13 años; IX. 25-IV-75; X. Zamora; XI. Cultura Shuar; XII. 1-300; XIII. 30'; XIV. 1-M y/o 30-M.

FICHA VII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Prof. Ronny Velásquez; II.

Rodrigo Mora; III. Jorge Guzmán Nanchi; IV. 38 años; V. Cazador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Gembuentza; VIII. 32 años; IX. 25-IV-75; X. Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-85; XIII. 17'; XIV. 1-M y/o 30-P.

FICHA VIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Rafael Antonio Tzamareim; IV. 27 años; V. Cazador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Sucúa; VIII. 20 años; IX. 27-V-75; X. Sucúa, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 1-50; XIII. 9'; XIV. 23-M y/o 52-P.

FICHA IX

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Mariana Aguas; IV. 101 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Concepción; VIII. 90 años; IX. 19-IX-76; X. Ponce-Estación Carchi, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura; XI. Cultura afroecuatoriana; XII. 1-345 y 1-315; XIII. 60'; XIV. 100-MA y 100-MB.

FICHA X

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Ninguno; III. Miguel Angel Gualacata; IV. 38 años; V. Albañil; VI. Hasta cuarto grado; VII. Gualacata, Cantón Otavalo; VIII. 30 años; IX. 27-VI-76-80; X. Gualacata, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Quichua-hablante; XII. 1-300; XIII. 30'; XIV. 147-M.

FICHA XI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Ninguno; III. Rafael Campos Castillo; IV. 85 años; V. Ebanista; VI. Primaria; Otavalo; 70 años; IX. Cultura mestiza-hispano-hablante; X. Otavalo, Prov. Imbabura; XI. 12-II-76-80; XII. 1-300; XIII. 35'; XIV. 167-M.

FICHA XII

Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología en los lugares en referencia, desde 1968-1981. Cfr. Documentos en el Archivo del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA XIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba A. y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Germán Waumwa; IV. 40 años; V. Profesor de la Escuela Radiofónica; VI. Secundaria; VII. SHAIMI; VIII. 32 años; IX. 9-V-75; X. Shaimi, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-450; XIII. 180'; XIV. 99-M y/o 30-P.

FICHA XIV

Cfr. datos de información y técnicos. Ficha N° XIII.

FICHA XV

Cfr. datos técnicos y de información. Ficha N° XIII.

FICHA XVI

Cfr. datos técnicos y de información. Ficha N° XIII.

FICHA XVII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XIII.

FICHA XVIII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XIII.

FICHA XIX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XIII.

FICHA XX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XIII.

FICHA XXI

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XIII.

FICHA XXII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Ramón Nanchi; IV. 34 años; V. Profesor de la Escuela Radiofónica; VI. Secundaria; VII. Napurak; VIII. 26 años; IX. 28-IV-75; X. NAPURAK, Prof. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 0-415; XIII. 120'; XIV. 99-M y/o 30-P.

FICHA XXIII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXII.

FICHA XXIV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXII.

FICHA XXV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXII.

FICHA XXVI

Cfr. datos técnicos, Ficha N° I.

FICHA XXVII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° I.

FICHA XXVIII

Cfr. datos técnicos y de contenido, Ficha N° I.

FICHA XXIX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° I.

FICHA XXX

Datos de Relevamiento e Investigación de la Cultura Shuar: 1975-1978. Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología y Literatura Oral del Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo-Ecuador.

FICHA XXXI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. José Taisha (doctor); IV. 90 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Gembuentza, Prov. Zamora Chinchipe; VIII. 70 años; IX. 27-IV-75 (IOA: 1968-1978); X. Gembuentza, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 257-305; XIII. 7' 32"; XIV. 75-P y/o 39-P, 10-M, 42-M y 43-M.

FICHA XXXII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luisa Ztetzama; IV. 65 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Kurint's o Curi-kaka; VIII. 60 años; IX. 27-IV-75; (IOA: 1968-1980); X. Kurint's, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. I-315 y I-235; XIII. 60' y 45"; XIV. 26-M, 27-M, 180-M, 198-M, 260-MA y MB.

FICHA XXXIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny

Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Margarita Nasanchi; IV. 45 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Napurak; VIII. 38 años; IX. 30-IV-75; X. Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 9-315; XIII. 30'; XIV. 9-M, 38-P (IOA: 170-M, 210: 1976-78).

FICHA XXXIV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Alejandro Tzamareno y Carlos Numinga; IV. 40 y 38 años; V. Agricultores, cazadores y músicos; VI. Ninguna; VII. Panki; VIII. 30 años; IX. I-V-75; X. Panki, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 1-345; XIII. 60'; XIV. 32-M, 26-M y/o 52-P y 55-P.

FICHA XXXV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXXIV.

FICHA XXXVI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Jorge Antonio Numinga; IV. 28 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. Panki; VIII. 19 años; IX. 2-V-75; X. Panki, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. Información: "Itinerario de campo y datos", Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XXXVII -A-

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Juan Chimwuitkta; IV. 54 años; V. Agricultor y constructor de instrumentos; VI. Ninguna; VII. Chiwias, Chiguaza; VIII. 40 años; IX. 12-VI-75; X. Chiwias, Chiguaza, Prov. Morona Santiago; XII. Información: "Itinerario de campo y datos", Cfr. Archivo del Dpto. de Etno-

musicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

-B- I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Pedro Nayapi; IV. 30 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Centro San Luis-Taisha; VIII. 20 años; IX. 6-VI-75; X. Centro San Luis-Taisha, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. Información: "Itinerario de campo y datos", Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XXXVIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Modesto Tzukanká; IV. 26 años; V. Agricultor; VI. Ninguna; VII. Curint's o Curikaka; VIII. 20 años; IX. 27-IV-75; X. Curint's o Curikaka; XI. Cultura Shuar; XII. Información: "Itinerario de campo y datos", Cfr. Dpto. de Etnomusicología del IOA. Otavalo-Ecuador.

FICHA XXXIX

Cfr. datos técnicos e información, Fichas Nos.: XXXVII, XXXVIII y XL.

FICHA XL

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLI

Cfr. datos e información, ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLII

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Ar-

chivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLIII

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLIV

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLV

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLVI

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLVII

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLVIII

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XLIX

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Proceso de construcción de Keerk o Kitlar. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA L

Cfr. datos de Relevamiento e Investigación: "Itinerario de Campo y Datos", 1975 e Investigaciones del IOA: 1976-1978. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LI

Cfr. datos de Relevamiento e Investigación, mapeo, etc. "Itinerario de Campo y Datos", 1975 e Investigaciones del IOA: 1976-1978. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LII

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° XXXVII. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Padre Bolla; IV 40 años; V. Sacerdote Salesiano; VI. Estudios superiores; VII. En las Misiones Salesianas de la Prov. de Morona Santiago; VIII. 10 años; IX. 8-IV-75; IOA: 76-78; X. Pumbuentza; XI. Cultura Shuar y Achuar; XII. "Apuntes de campo y datos".

FICHA LIV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXXI,

Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° XXXI, Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LVI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. José Miguel Puchaicela; IV. 46 años; V. Agricultor-músico; VI. Primaria; VII. Saraguro; VIII. 20 años; IX. 18-V-75 (IOA:1979); X. Saraguro, Prov. de Loja; XI. Mestizo-hispano-hablante; XII. 1-315; XIV. 26-M.

FICHA LVII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Raúl Nicolalde; III. Luis María Gualsaquí; IV. 25 años; V. Agricultor-músico; VI. Ninguna; VII. Gualsaquí; VIII. 5 años; IX. 2-VII-75; X. Gualsaquí, Quichinche, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante; XII. "Itinerario de campo y datos"; Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

FICHA LVIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Rafael Campos Castillo; IV. 81 años; V. Ebanista; VI. Primaria; VII. Otavalo; VIII. 65 años; IX. 28-X-75; X. Barrio San Blas, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante; XII. Apuntes de campo: O-315; XIII. 60'; XIV. 151-M.

FICHA LIX

Cfr. datos técnicos e información, Ficha N° LVIII. Archivo

del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

FICHA LX

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Jorge Eduardo Campos Vela; IV. 30 años; V. Ebanista; VI. Primaria; VII. San Blas-Otavalo; VIII. 14 años; IX. 28-VII-77; X. San Blas, Parroquia San Francisco, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante; XII. L-160; XIII. 30'; XIV. 152-M.

FICHA LXI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Luis Gonzalo Barriga; IV. 21 años; V. Ebanista; VI. Primaria; VII. San Blas-Otavalo; VIII. 6 años; IX. 28-X-77; X. San Blas, Parroquia San Francisco, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante; XII. 160-190; XIII. 7'; XIV. 152-M.

FICHA LXII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LX; XII. 190-300; XIII. 20'; XIV. 152-M.

FICHA LXIII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LX. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXIV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXVI

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LX.

FICHA LXVII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXI.

FICHA LXVIII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXI.

FICHA LXIX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXXI

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXXII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LX.

FICHA LXXIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Efraín Molina y Juan Bilamonte; IV. 50 y 45 años; V. Ebanistas-músicos y agricultores; VI. Araque, San Pablo del Lago, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura; VII. Primaria; VIII. Araque; IX. 35 y 30 años; X. 26-VI-76; XI. Araque; XII. Cultura mestizo-hispano-hablante; XIII. Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXIV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Enrique Montenegro; IV. 58 años; V. Empleado público y músico; VI. Primaria; VII. Cotacachi; VIII. 45 años; IX. 1968-1980; X. El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano hablante; XII. Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXV

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXXVI

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXXIV.

FICHA LXXVII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXXIV.

FICHA LXXVIII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXXIX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LVIII.

FICHA LXXX

Cfr. datos técnicos y de información, ficha N° LVIII.

FICHA LXXXI

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Se-

gundo Caiza Caiza; IV. 60 años; V. Agricultor y músico. VI. Ninguna; VII. Imantag; VIII. 45 años; IX. 20-III-79; X. Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante; Cfr. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXXII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Juan Ayala; IV. 55 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Camuendo; VIII. 45 años; IX. 20-III-79; X. Camuendo, Cantón Otavalo, Prov. Imbabura. Número de Archivo del Instrumento 33.

FICHA LXXXIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Humberto Castro; IV. 58 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. Caranqui; VIII. 46 años; IX. 20-III-79; X. Caranqui, Cantón Ibarra, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo. hispano-hablante; Número del Instrumento en Archivo 23.

FICHA LXXXIV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Ninguno; III. Luis Alberto Coba Haro; IV. 85 años; V. Jubilado; VI. Primaria; VII. El Ejido; VIII. 70 años; IX. 15-IX-82; X. El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante; Cfr. datos en el Archivo de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXXV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Fausto Gallardo; IV. 38 años; V. Ex-militar, ebanista; VI. Primaria; VII. Quito; VIII. 8 años; IX. 10-IX-80; X. Quito, Prov. de Pichincha; XI. Cultura mestizo hispano-hablante; Cfr. datos

técnicos y de campo en el Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXXVI

Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1968 hasta 1982. Cfr. datos en el Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

FICHA LXXXVII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. José Elías Imbaquingo; IV. 38 años; V. Agricultor, albañil y arpista; VI. Ninguna; VII. San Miguel; VIII. 22 años; IX. 15-IX-82; X. Topo Chico, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante; Cfr. Datos en el Archivo de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXXVIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Rosa Hortensia Andrade de Coba; IV. 70 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Primaria; VII. El Ejido-Cotacachi; VIII. 60 años; IX. 25-XII-82; X. El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante; Cfr. Datos en el Archivo de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA LXXXIX

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXXXVII.

FICHA XC

I. Licdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Gabriel Mejía; IV. 45 años; V. Agricultor y arpista; VI. Ninguna; VII. Cayambe; VIII. 30 años; IX. 8-X-76; X. Cayambe,

cantón Cayambe, Prov. Pichincha; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante. El arpa se encuentra con el número 38 en el Departamento de Etnomusicología del IOA, Otavalo-Ecuador.

FICHA XCI

Cfr. datos e información, Ficha N° LXXXVIII.

FICHA XCII

Cfr. datos técnicos y de información, Ficha N° LXXXVIII.

LAMINAS DE ILUSTRACION

Número	Denominación
1	Caña guadúa "Nankuchip"
2	Cuerda de Wasake
3	Uña cordal y perforación
4	Ranura final
5	Arco musical
6	Cuerda frotada con "shiripik"
7	Circuito resonador y de amplificación
8	Circuito de sonido
9	Papush tocando al arco musical
10	Juana María Sanchini tocando el arco musical
11	Mapa de investigación
12	Clasificación del Tumank según Mantle Hood
13	Trozo de shuinia o cedro
14	Diseño del Kitiar
15	Construcción del Keerk o Kitiar
16	Tabla armónica
17	Unión de las piezas
18	Botón o cargador
19	Clavija
20	Pala churiada
21	Arco de frotación
22	Clasificación según Mantle Hood

23	Tabla armónica
24	Clavijero
25	Puente
26	Cordal
27	Partes del violín
28	Violín visto de frente
29	Arco y sus partes
30	Clasificación según Mantle Hood
31	La guitarra
32	La guitarra y sus partes
33	Clasificación según Mantle Hood
34	Trastes y cuerdas
35	Tonos: Do Mayor
36	Tonos: Re menor
37	Tonos: Mi mayor
38	Tonos: Fa mayor
39	Tonos: Sol mayor
40	Tonos: La mayor
41	Tonos: Si mayor
42	Tonos: Do menor, Re menor
43	Tonos: Mi menor
44	Tonos: Fa menor
45	Tonos: Sol menor
46	Tonos: La menor
47	Tonos: Si menor
48	Tonos complementarios: Sol de do y re de sol
49	Sostenidos: Do, fa y sol sostenidos
50	Tonos: Fa menor sostenido y fa sostenido menor
51	Bemoles: Re, mi y si bemoles
52	Si, si, la bemoles
53	Clasificación según Mantle Hood
54	Tapa del bandolín
55	Trastapa del bandolín
56	Clavijero del bandolín
57	Bandolín
58	Clasificación según Mantle Hood
59	Clasificación según Mantle Hood

60	Arpa de José Elías Imbaquingo
61	Arpa de Gabriel Mejía

Transcripciones rítmicas y musicales

Número	Denominación
1	Afinación del violín
2	Cuerdas de la guitarra
3	Frases y ritmos de la guitarra
4	Tono escogido
5	Posición de bemoles y sostenidos
6	La apoyatura
7	Repetición
8	Cuando se toca acelerando
9	Repetición de la ejecución
10	Notas simultáneas
11	Notas que deben ser tocadas (líneas).
12	Repetición de la frase
13	Introducciones
14	Pasillo: "Los caminos de la tarde". Dr. Luis Enrique Cisneros.
15	Afinación del requinto
16	Sanjuanito: "Baile del pavito". Anónimo.
17	Afinación del bandolín (cuatro formas de afinar).
18	Escalas del arpa
19	Tono de San Juan

Índice Bibliográfico al Capítulo V

1. ACOSTA, José de: "Historia Natural y Moral de las Indias", 1591, Nueva Editorial; México, 1940.
2. ARCHIVO Y DOCUMENTOS INEDITOS; Convento de San Francisco de Quito; Libro primero.
3. *Archivos y Documentos Inéditos*. Convento de San Francisco de Quito.
4. ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Universidad de Oriente; Cumaná-Venezuela, 1967.
5. BERMUDEZ, María Elena: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Ministerio de la Secretaría de la Presidencia: Museo Nacional del Folclore; s/o/d.
6. BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales"; Mundo Shuar; Investigación Cultural Shuar; Ed. Centro de Documentación, Imp. Esp.; Sucúa-Ecuador, 1976; Serie C. Proceso de Elaboración de Artesanías Shuar N° 7.
7. CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folclore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964.
8. CEDULA REAL del 31 de mayo de 1789, dictada en Aranjuez.
9. CISNEROS, Luis Enrique: "Método de Guitarra"; Tra-

bajo mimeografiado por el Instituto Otavaleño de Antropología; s/o/d.

10. COMPTE, Francisco María: "Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la Fundación de Quito hasta nuestros días"; Segunda edición; Ed. Imprenta del Clero; Quito, 1885.
11. CORDOVA SALINAS, Diego de: "En Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la Fundación de Quito hasta nuestros días"; Ed. Imprenta del Clero; Quito, 1885.
12. CHAILLEY, Jacques: "40.000 Años de Música" (El hombre al descubrimiento de la música); Ed. Cooperativa Gráfica Dertosenense Cervantes; Versión española por: Francisco José Alcántara; Barcelona-España, 1970.
13. CHANTRE y HERRERA, José: "Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón Español"; Madrid, España.
14. DECRETO DEL CONGRESO DE LA REPUBLICA DEL ECUADOR, Sesión del Senado del 7 de agosto de 1888.
15. DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; Publicado en 1852; Madrid, España; Reeditado en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1947.
16. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: Décimonona edición; Ed. Espasa-Calpe; Madrid-España, 1970.
17. DIXON, Roland: "The Building of Cultures"; New York, 1928; s/o/d.
18. GARIBAY K., Angel María: "Canto de Danza"; traducido del náhuatl; en poesía indígena de la altiplanicie, 1940; s/o/d.
19. GOODMAN, Walter: "The Pearl of the Antillas"; Londres, 1867; s/o/d.
20. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Tomo I; Quito, 1969.
21. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General del

- Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Tomo II; Quito, 1970.
22. HASSAUREK, F.: "Un Diplomático Yanqui en el Ecuador", New York, 1868; en "El Ecuador visto por los Extranjeros", en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
 23. HERNANDEZ, Daría y Cecilia Fuentes: "Instrumentos Musicales de Venezuela"; Ed. Consejo Nacional de Cultura (CONAC); Caracas, sf.
 24. HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; Ed. McGraw-Hill Book Company; Institute of Ethnomusicology University of California, Los Angeles; New York, 1971.
 25. HOLINSKI, Alejandro: "Viñetas del Ecuador en 1851"; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
 26. HOLBERG, Joseph: "Quito"; en "Quito a través de los Siglos"; Tomo I; reeditado por Eliecer Enríquez; Ed. Municipal; Quito, 1938.
 27. HORNBOSTEL, E. M. von: "The ethnology of African Sound Instruments"; Londres, 1933.
 28. HORNBOSTEL, Erich M. von y Curt Sachs: "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, en Zeiteschrift für Ethnologie"; Berlín, 1914.
 29. HORNBOSTEL y SACHS: en "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina" por Carlos Vega; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946.
 30. HUMBOLDT, en Carlos Aguirre: "Colombia siendo una relación geográfica, topográfica, agrícola, comercial, política de aquel pays"; Tomo I; Bogotá, 1822.
 31. JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971.
 32. KERRET, René de: "Diario de Viajes Alrededor del Mundo: 1852, 1853, 1854 y 1855"; en "Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX" por Darío Guevara; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972.
 33. LA SAGRADA BIBLIA; Ed. Biblioteca de Autores Cristia-

- nos; Libro "El Génesis"; Chicago, 1966.
34. LARA F., Celso A.: "Consideraciones sobre el Problema de la Folclorología como Ciencia Social", en Revista Sarrance N° 6; Ed. Gallo capitán; Otavalo, diciembre de 1978.
 35. LAVIGNAC, Albert: "La Música y los Músicos"; Ed. El Ateneo; Buenos Aires, 1947.
 36. LINTON, Ralph: "The study of man: An Introduction", New York: Appleton, 1963.
 37. LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: "La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas"; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981.
 38. MARTINEZ FURE, Rogelio: "Diálogo Imaginario sobre el Folclore"; en Gaceta de Cuba; N° 121; La Habana, marzo de 1974.
 39. MAYER-SERRA: "Enciclopedia de la Música"; Ed. Atlante; New York, 1944; Segunda edición; Tres tomos.
 40. MENDIETA, Jerónimo de: "Historia Eclesiástica Indiana"; Editado en 1596; Reeditado por J. García Icasbalce; México, 1870.
 41. MORADILLO, Fr. Santiago: "El Vicariato de Zamora"; Ed. Casa de la Cultura de Loja; Loja, 1966.
 42. MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949.
 43. MORENO, Segundo Luis: "La Música en el Ecuador", en "El Ecuador en Cien Años de Independencia"; Ed. Escuela de Artes y Oficios; Quito, 1930.
 44. MORONI, Pablo S.I.: "Noticias Auténticas del famoso río Marañón y Misión Apostólica de la Compañía de Jesús de la Providencia de Quito en los dilatados bosques del dicho río, 1783"; Ed. Atlas; Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947.
 45. NEFER: en Pascuali-Príncipe: "El Violín"; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1952.
 46. OLAZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires-Argentina, 1954.

47. ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afro-cubana"; Vol. V; Ed. Editores Cárdenas y CIA; La Habana, 1955.
48. PASCUALI, Giulio y Remy Príncipe: "El Violín"; Ed. Ricordi Americana; Título original: "Il Violino", traducido por Emilio Pepaia; Buenos Aires, 1952.
49. PELLIZZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar"; Ed. Federación de Centros Shuar; Sucúa-Ecuador, junio de 1973.
50. PELLIZZARO, Siro: "Cantos de Amor"; Mundo Shuar; Serie G; Sucúa-Ecuador, 1977.
51. PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966.
52. PERDOMO ESCOBAR, José I.: "Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana"; en Boletín: "Am. de Música"; Bogotá, 1938.
53. PRAMPOLINI, Giacomo: "La Mitología en la vida de los pueblos"; Ed. Montaner y Simon S.A.; Tomo II; Barcelona, 1969.
54. PEPPER, H.: "Antología de la vida africana"; en discos Ducretet-Thomson, 300-C-126-128; Album con notas.
55. RAGLAN, Lord: "How Come Civilisations"; Londres, 1939; s/o/d.
56. REIMANN, Hugo: "Historia de la Música"; Segunda edición; traducido por Antonio Rivera y Maneja del Alemán; Ed. Labor; Barcelona, 1959.
57. ROMERO, Fernando: "Instrumentos Musicales de la Costa Zamba"; en "Turismos"; Año XIV, N^o 137; Lima, 1939.
58. REPHANN, Richard: "Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Publicado por la Organización de Estados Americanos; Colección de Instrumentos Musicales, Universidad de Yale; Ed. The William J. Mack Company; New Haven, Connecticut, 1978.
59. RUBIO ORBE, Gonzalo: "Punyaró"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956.

60. RUIZ, Juan: "Libro del Buen Amor"; s. XVI, Madrid-España; s/o/d.
61. SANDOVAL, Patricio: "El Bandolín"; Sección de Música, Serie: Instrumentos Musicales, N° 2; Ed. Talleres Gráficos del Instituto Andino de Artes Populares; Quito, marzo de 1982.
62. *Schunemann*, Georg: "La Música Instrumental"; Ed. Enciclopedia de la Música; Tomo II; Ed. Offset Altamira; México, 1944.
63. SANCHEZ LABRADOR, P. Joseph: "Paraguay Católico"; Ed. Nueva; Buenos Aires, 1936. Primera edición en 1772.
64. STEVENSON, W. B.: "Guayaquil en 1808"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
65. STEVENSON, Robert: "La Música en Quito, en Fascículo de Difusión Cultural", Ministerio de Educación; Sección: Dpto. de Educación Musical; Quito, 1968.
66. STEVENSON, W. B.: "Cómo era Quito cuando se declaró libre"; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. J. M. Cajica; Puebla-México, 1960.
67. SCHECHTER, John: "Conferencia sobre el Arpa en las Comunidades de Cotacachi e Izamba"; Quito, 1^o de septiembre de 1980; en cassette.
68. STRAUBINGER, Juan: "La Sagrada Biblia"; Libro de los Salmos escrito por David; Ed. Barsa; Chicago, 1966.
69. THURNWALD, Richard: "Economics in Primitiva Communities"; Oxford, 1932.
70. VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Ed. Centurión; Buenos Aires Argentina, 1946.
71. WHYMPER, en "Diccionario del Folclore Ecuatoriano de Paulo de Carvalho-Neto; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964.
72. WUNDT, W.: "Elements of Folk Psychology"; Londres, 1926.

CAPITULO SEXTO

4. AEROFONOS

Los aerófonos son instrumentos en los que el sonido es producido a través de una masa de aire. El sonido es obtenido mediante dispositivos sumamente variados que utilizan numerosos principios acústicos. El aire vibra en torno o dentro de él, y esa vibración produce el sonido. Se los clasifica en aerófonos libres y de soplo.

4.0 HISTORIA

4.0.1. DATOS ARQUEOLOGICOS

Los instrumentos musicales denominados aerófonos están fundamentados en datos arqueológicos de cronistas, historiadores y viajeros; estos datos, a su vez, están fortalecidos por las investigaciones en las persistencias culturales.

La arqueología ha dado un aporte significativo en la reestructuración de la historia de los instrumentos de nuestro interés. Se han encontrado botellas-silbatos, figuras-pitos, pitos con diferentes gamas tonales, flautas globulares, flau-

tas de barro, flautas de hueso, trompetas naturales, etc., descubrimientos que dan consistencia a nuestra tesis de "Constantes y Variantes" vigentes en las grandes culturas y persistentes hasta nuestros días.

Richard Zeller, en "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala" habla de "botella-silbato, figuras pitos, pitos unitonales, flautas globulares (pkarinas), flautas laterales (llamadas traveseras), flautas verticales, flautas de hueso y trompetas naturales (animal, vegetal y/o mineral)". Todas estas muestras son estudiadas detenidamente más en el aspecto arqueológico que musical; sin embargo, demuestran la cultura de aquellos tiempos, la cual sirve de base para un estudio minucioso en las persistencias culturales.

"El capítulo sobre los pitos unitonales, dice, nos inspiró primordialmente por la observación de las cantidades de instrumentos que se encuentran en estas excavaciones. Esto seguramente comprueba cierta capacidad musical de estos pueblos, pero por otro lado no hay que olvidar que es justamente el pito y la flauta los que tienen una significación trascendental en la vida de todos los pueblos del globo hasta nuestros tiempos si recordamos la mundialmente apreciada ópera de W.A. Mozart "La Flauta Mágica", hemos indicado la importancia de este instrumento para la vida y la muerte de los seres humanos. Wachsmann cita, para dar un solo ejemplo, que en Africa, en la zona del lago Victoria, la flauta representa las siguientes ayudas supranaturales: protección contra tempestades; produce lluvias; fomenta la producción de la leche en las vacas; símbolo de defloración; fuente de vida para el dirigente dios y la voz como propiedad personal e individual del hombre. Este comentario nos hace ver claramente la importancia sagrada de los instrumentos, lo que puede explicar la cantidad de objetos encontrados".

El autor cita a Sachs y dice: "Amplía el concepto del sentido sagrado de las flautas a través del universo; y, desde el principio este instrumento recto era símbolo phallico, porque el paralelo entre el pene es evidente, como el caso de la palabra flauta que hasta hoy todavía es sinónimo para una

denominación vulgar del pene (slang). De este impulso masculino sale el significado —phallus—: fertilidad, vida y renacimiento. Sería fácil interpretar los ritos que en todas las partes del mundo tienen que ver con la fertilidad o la muerte con promesa de renacimiento posterior, donde las flautas juegan un papel predominante. En muchos entierros donde se encuentran estos instrumentos, seguramente no se trata de músicos sepultados con ellos, sino de un difunto querido con la flauta como amuleto mágico para una vida futura después de la muerte.

Una importante prueba del uso del pito en ceremonias sagradas encontramos en el sitio Los Esteros de la Cultura Bahía, donde se hallaron miles de figurines depositados como ofrendas con muchas otras figuras de todos los tamaños.

En otro punto, apunta Sachs, es el contacto con Asia. Esta relación especialmente importante al respecto de los rondadores (Panpipes) que son considerados posiblemente como los precursores de las flautas de varios huecos. Me limito a mencionar este contacto porque hasta el momento nos falta cualquier rasgo de rondadores en la Cultura Guangala. Tenemos referencias en la Cultura Bahía, en la que encontramos figurines tocando rondadores. Es muy posible que los guangaleños también conocieron este instrumento, pero como probablemente eran fabricados de caña, tenemos que abstenernos de cualquier comentario.

Mi amigo Olaf Holm, refiere el autor, me cedió gentilmente restos de rondadores de barro provenientes de sus excavaciones en el sitio Joa de la Cultura Bahía. Asimismo un rondador de dos tubos, proveniente de la hacienda Chonana, en Santa Lucía¹.

Los datos traídos son muy importantes para robustecer la cultura ecuatoriana en el capítulo de aerófonos, instrumentos que los arqueólogos los han encontrado en excavaciones en diferentes lugares del país; constituyendo muestra fehaciente.

1 ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; ediciones Huanca-
vilca; Ed. Cromos y Segura; Guayaquil-Ecuador; s/o.d.; págs.: 41-42.

ciente de que en estas culturas existieron varios tipos de flautas que en la actualidad se mantienen vigentes en las persistencias culturales. Por consiguiente, los instrumentos aerófonos se remontan a milenios de años antes de Cristo. Por la fuerza de la tradición se han socializado y permanecen como patrimonio de la cultura ecuatoriana. Es verdad, por otra parte, que los instrumentos encontrados en las fosas funerarias no determinan el estado profesional de la persona, lo único que se puede colegir es que —según el derecho consuetudinario— se enterraban de acuerdo al rango que tenían y a sus formas de vida.

Al respecto, los cronistas, que son los transcriptores mediatos a los hechos, nos relatan con lujo de detalles la forma de entierros y la tipología de los mismos. Este aspecto lo veremos más adelante.

Zeller trae muchos ejemplos que sustentan el hecho. Fig. 21, rondador de dos tubos, pág. 43; Fig. 21-b, rondador de cuatro tubos, pág. 43; Fig. 22-a, pito unitonal, pág. 44; Fig. 22-b, pito unitonal, pág. 44; Fig. 22-c, pito unitonal, pág. 45; 23-a, pito unitonal, pág. 46; Fig. 23-b, pito unitonal, pág. 46; Fig. 24-a, pito señal, pág. 47; flautas globulares desde la pág. 50 hasta la 59; flautas laterales de barro, desde la pág. 59 hasta la 66; flautas de hueso desde la pág. 66 hasta la 76².

Zeller al tratar de las "Flautas laterales", llamadas técnicamente traveseras, cita a Bushnell, quien da el nombre de "Side-flutes" a las flautas de barro. "No encontró ejemplares completos, refiere el autor, pero si suficiente material para poder reconstruirlas. Los comentarios de Bushnell en la pág. 52 de su libro: "The Archeology of the Santa Elena Península", son concluyentes y corresponden al resultado del estudio de los ejemplares con los que quiere ilustrar esta obra.

Las proyecciones que Bushnell descubre en sus ejemplares y que según él, podrían significar la cola de pez, son, si se mira bien, cabezas y las manos de la humanización del

2 Op. Cit. págs.: 41-76.

animal, principal objeto de decoración de la flauta, o sea un pelícano o una pava de monte o un murciélago.

Los tres tonos de flautas laterales, según mi opinión, no podría compararse en lo mínimo con las escalas tonales hoy conocidas, porque la fuerza de soplar juega un rol importante, ya que una persona apta en manejar estos valiosos instrumentos pueden según su fantasía, tocar una pieza de otro colorido, ampliando la escala de tres tonos por su habilidad en la boca para soplar, diferenciar y en trinar usando los tres dedos”³.

El dato del arqueólogo coincide con los datos de los etnomusicólogos. Debemos distinguir, en los instrumentos arqueológicos, las gamas reales de las gamas tonales; cada una depende de la intensidad de insuflación que se emita a cada hueco de obturación por el orificio correspondiente; de aquí que creemos que debe tener un tratamiento especial la codificación sonora de estos instrumentos.

En la Revista Sarance N° 3 del Instituto Otavaleño de Antropología aparece un artículo sobre: “Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folclore”, en él se habla in extenso sobre el tratamiento de los instrumentos arqueológicos. Al tratar de las gamas sonoras, anotó: “Estamos en desacuerdo con la clasificación de las piezas arqueológicas traídas por Samuel Martí, Segundo Moreno y otros que tratan el tema. Cada pieza arqueológica presenta infinidad de gamas sonoras por las posibles combinaciones existentes en cada una de ellas. Las gamas pueden clasificarse en gamas reales y posibles.

Por “gama real” entendemos la gama sonora que se encuentra en la pieza, sea de dos, tres, cuatro, cinco, etc., perforaciones de obturación y una de insuflación. Como resultado sonoro tendremos la bitonía, tritonía, tetratonía, pentatonía, etc. Estas son gamas reales existentes en la pieza arqueológica: además, estas gamas no corresponden a los

3 Op. Cit. pág. 60.

sonidos temperados occidentales, ya que se debería medir en Hertz o Tint, llamado frecuencia de onda sonora la cual depende de la intensidad de la insuflación del instrumento, desvirtuando su prístino sonido usado por las grandes culturas. Fuera de la gama real existe en la pieza posibles combinaciones gámicas, que no son otra cosa que las combinaciones de las diferentes frecuencias existentes en la pieza. Para estas posibles combinaciones gámicas sonoras consideramos perforaciones tapadas de obturación y perforaciones abiertas de insuflación que dan como resultado un sonido de determinada frecuencia. La reunión de estos sonidos forma una posible gama sonora. Por consiguiente, es menester presentar a los estudiosos tanto la gama real como las posibles gamas sonoras combinables, advirtiéndole que estas frecuencias fueron obtenidas con tales o cuales técnicas de insuflación, a fin de tener credibilidad en el dato. A modo de ejemplo, traemos una pieza con cinco huecos de obturación y uno de insuflación. los cinco sonidos dan como resultado una gama real; de las combinaciones entre los diferentes huecos que emiten ciertas frecuencias se obtiene como resultado 25 combinaciones posibles que pueden llegar a mucho más. Aquí viene un interrogante: ¿cuáles de estas gamas fueron las que usaron las grandes culturas? Por falta de documentos probatorios nos quedamos en esta etapa de análisis”⁴.

Para mayor conocimiento de este tema remitimos a nuestros lectores al artículo en referencia.

Federico Kauffmann Doig, en su libro: “Manual de Arqueología Peruana”, relata: “Entre los cerámicos escultóricos llama sobre todo la atención los tan famosos *hauco-retratos*; que representan cabezas de personajes magistralmente interpretados en arcilla. Existe asimismo una gran variedad de huacos escultóricos que muestran diversas representaciones individuales y en grupos, ejecutados siempre

con sorprendente viveza y realismo. Entre estos se distinguen representaciones fitomorfas, o de frutos, seres mitológicos zoo-antropomorfizados y antropo-zoomorfizados, una variedad de ellos probablemente de personajes disfrazados con máscaras de animales; objetos, tales como instrumentos musicales: copias en cerámica de instrumentos originalmente fabricados en distinto material: el pututo o caracol marino, usado como trompeta, flautas de pan, trompetas cuyas bocinas rematan en cabezas escultóricas zoomorfas, etc.”⁵.

El mismo autor describe el lugar del caracol marino y anota: “El *pututo* o trompeta de caracol marino, aparece representado en las piedras de Chavín de Huántar y una concha con figuras al estilo Chavín ha sido encontrado en Chiclayo. Así, pues, si es que pudo haber, aunque no se ha podido constatar, plumas de la selva, o representaciones de aves selváticas, también se dan en el propio Chavín de Huántar, elocuentemente testimonios de animales provenientes de la Costa y de la Sierra. Además se grabó figuras en otros materiales: en oro, que fue el primer metal usado, al parecer en fases formativas; en caracoles marinos y en hueso. No hay duda que pututo trompeta de caracol marino se usaba en tiempos Chavín. Existe un personaje tocando este instrumento”⁶.

Jorge Elías T. Silva Sifuentes, en su trabajo: “Catálogo de la Exposición: Instrumentos Musicales del Perú Prehispánico”, refiere: “De acuerdo a las evidencias del registro arqueológico en el Perú, los instrumentos musicales tienen una larga historia. En el sitio de Chilca, el Dr. Engel (1966:89) descubrió flautas de hueso y de madera que se remontan a una antigüedad aproximada de 7.000 años; la flauta de madera ilustrada por Engel (Op. Cit.; 102, Fig. 18) muestra el grabado de un personaje humano en actitud de danzar. Señala el

5 KAUFMANN DOIG, Federico: “Manual de Arqueología Peruana”; Ed. Peisa; Lima-Perú, V edición, 1973; pág. 298.

6 Op. Cit. págs.: 163-170.

autor que estos objetos generalmente se encuentran formando parte del ajuar funerario. Igualmente, en Asia, en la cuenca del río Omas, al sur de Mala, encontró un artefacto de hueso, fechado en 2.000 años a. de C., decorado con estrellas en la cara y la mano, un pie con trompetas (Engel, 1966:110)⁷. Del mismo modo, en el yacimiento del río Seco, al norte del valle Chancay, Wendt: 1964, descubrió flautas fabricadas en hueso de aves, asociadas a tumbas precerámicas⁸. Más al norte, en el montículo de Aspero (valle Supe), Pozo I, nivel arbitrario 2, Willey y Corbett: 1954: 24-25, también registraron una pequeña flauta de hueso de ave con cuatro orificios de digitación, asociada a la tumba de un infante⁹. Tanto Asia, Río Seco y Aspero son contemporáneos y corresponden al Precerámico Tardío o Arcadio Medio.

Tello, 1937: 3-4, quien examinó esta concha encontrada en las aguas marinas cálidas, una muestra decorada con diseños incisos, gracias a la gentileza del Dr. Abraham Pickman, afirmó que se trata de un molusco de la especie "*Strombus galeatus*", utilizado como trompeta o "churo" en las ceremonias religiosas. Añade Tello, Op. Cit.: pág. 4, que la decoración presente en el contorno de esta concha está evidenciada por un jaguar humanizado que comúnmente aparece en el arte de Chavín. La humanización del jaguar es evidente y añade que en este ejemplar los caracteres humanos son más resaltantes que los felínicos: cabeza, el ojo, los detalles de la boca y el cabello son humanos, pero la nariz es felina"¹⁰.

Silva Sifuentes abunda en datos sobre los instrumentos musicales del Perú. En este trabajo hemos podido determinar

7 ENGEL, Frédéric: "Paracas, Cien Siglos de Cultura Peruana"; Ed. Juan Mejía Boca; Lima-Perú, 1966; págs.: 89-100.

8 WENDT, W.E.: "Die Prakeramische Siedlung am Río Seco", Baessler Archiv, Neue Folge, Band XI, 1964; págs.: 225-275.

9 WILLEY, Gordon and John M. Corbett: "Early Ancon and Early Supe Culture. Chavin Horizon Sites of the Central Peruvian Coast". Columbia Studies in Archaeology and Ethnology; Vol. III; Ed. Columbia University; New York, 1954; págs.: 24-25.

10 SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Catálogo 1: Instrumentos Musicales"; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Arqueología y Etnología; Trabajo mimeografiado; Lima, 1978; págs.: 2-3.

que los instrumentos musicales eran comunes tanto en el Ecuador como en el Perú. Creemos que todas las culturas produjeron instrumentos musicales desde la era Peleolítica, Neolítica y que existió una gran afluencia de instrumentos en las grandes civilizaciones. Remitimos a nuestros lectores a la obra citada para que puedan verificar la cantidad de instrumentos de diferentes materiales y de formas, Cfr. Op. Cit.: págs.: 6-53.

"Las flautas laterales curvadas en forma de pájaro, refiere Zeller, se han encontrado en forma incompleta en Palmar y en Loma Alta; pero, según las informaciones de ciertas zonas de Manabí, estas flautas pueden ser un elemento que justamente tienen raíces en esta zona"¹¹.

"La figura N° 29-a, es una flauta curvada, de barro y en forma de pájaro; la Fig. 30-b, es una flauta curvada, de barro y tiene la forma de un pájaro con corona"¹².

Las flautas de hueso, dice Zeller, son innumerables. Existen desde sin huecos hasta con cinco perforaciones de obturación. La materia que ha servido para la construcción ha sido muy variada, como huesos de animales, de aves y aun de seres humanos. Estas flautas han sido encontradas en todas las zonas del Ecuador. Las muestras que trae Zeller son representativas para nuestro objetivo; mediante ellas se puede demostrar la constante de los instrumentos musicales hasta nuestros días. Zeller, casi al terminar el trabajo advierte: "Nos resta mencionar un instrumento de viento que, aunque no tiene importancia, hasta el momento hemos podido encontrar en las muchas excavaciones del Palmar y Loma Alta solamente una vez. Este es la trompeta de conchas. Todos los expertos como Sachs, Wachsmann Heyerdall dedican un capítulo especial a las trompetas o cuernos de cualquier material, sea de procedencia animal, vegetal o mineral. Se encuentran instrumentos hechos de concha; en la Cultura Bahía se

11 ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; Ediciones Huancavilca; Ed. Cromos y Segura; Guayaquil-Ecuador; s/o.d.; págs.: 64-65.

12 Op. Cit.; págs.: 64-65.

halla el mismo instrumento pero hecho de barro e imitado en todos sus detalles, hasta el punto que en la arcilla las vueltas naturales interiores de la concha son idénticas. Se trata de la figura 33 que representa una trompeta de concha encontrada y la figura 34, que representa una trompeta de concha encontrada en Valdivia. Fig. 33: trompeta, concha, enero de 1961¹³.

A pesar de que Zeller no da mucha importancia a la muestra encontrada, para nosotros representa un hallazgo importante, porque la concha marina, trompeta natural, es una constante del instrumento en las “Fiestas de San Juan y San Pedro” en las provincias de Imbabura y de Pichincha. Este instrumento sirve de señal para la preparación de la fiesta: “Culto Grande” y también se hace presente en el “Culto Chico”. Es, además, instrumento que incita a las peleas dentro de la fiesta entre comunidades rivales.

Jacinto Jijón y Caamaño en su obra: “Antropología Prehispánica del Ecuador”, refiere que “los instrumentos de música eran: flautas de hueso (Fig. 448) y silbatos ya en forma de caracoles, importados, de ordinario del país del Pasto, ya en la de testículos, ya en la de animales, ya simplemente redondos y kipas, esto es, trompetas de caracoles marinos” (14). Jijón y Caamaño da estas referencias al hablar de la Civilización de las Tolas habitadas. Se refiere a la cultura de Imbabura y parte de Pichincha. De manera circunstancial, el mismo autor al hablar de la Civilización Tuncahuán anota que “existían silbatos en forma de caracoles, Figs.: 144-147”¹⁵.

A nuestro entender las figuras que se encuentran en la pág. 189 son ocarinas y caracoles contruidos en barro; y, al hablar de la Civilización Elen Pata, dice: “También existen silbatos en forma de caracoles, Figs.: 424-427”¹⁶.

13 Op. Cit. pág. 75.

14 Op. Cit. pág. 75

15 Op. Cit.; pág. 198.

16 Op. Cit.; págs.: 329-339.

El autor de la obra: "Antropología Prehispánica del Ecuador", de manera implícita trata de los instrumentos musicales en las diferentes culturas o civilizaciones del Ecuador. Estos instrumentos son de diferentes materiales: piedra, cerámica y hueso de varios animales; sin embargo, por ser un trabajo específico no trata sistemáticamente de los instrumentos musicales. Hubiera sido interesante que nos hable, dentro de la cultura, de cada civilización con los principales instrumentos musicales que usaban, a fin de establecer constantes en las persistencias culturales étnicas actuales.

Jacinto Jijón y Caamaño en su obra: "Los aborígenes de la Provincia de Imbabura", habla de "las vasijas dobles imbabureñas (Fig. 20) que no deben confundirse con los frascos acoplados, tan frecuentes en la costa peruana. Están formados por dos vasijas globulares comunicantes; el ejemplar que nos sirve para establecer esta categoría, es una vasija con pie. La dispersión de esta forma, parece coincidir con la zona de agricultura intensa y establecer una vez más la unidad de la propagación de los conocimientos agrícolas y de alfarería en América o de la forma como ha sido puesta en relieve por Spinden: 1917¹⁷.

La muestra a la que hace alusión Jacinto Jijón y Caamaño tiene un sonido muy particular al ser llenado con agua; creemos que se trata de un instrumento musical, por emitir un sonido que está entre una tercera menor, no exacta a la escala temperada.

En otra parte, Jijón y Caamaño, al hablar de las "excavaciones en la Tola del Aguacate de San José-Urcuquí", anota: "En muchas tolas se han encontrado *caracoles* (llamados trompetas naturales), en el centro está constituida por ceniza, debida, hasta cierto punto, a los hogares más antiguos, producida, en su mayor parte, por las fogatas encendidas, cuando se construyó el montículo con fines rituales, o para la

17 JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesianas; Quito, 1920; págs.: 24-25.

celebración de los festines que se verificaban al construir una nueva tola"; líneas abajo cita a su amigo el Dr. Verneau, quien cree que "los hallazgos de vasos para ofrendas, hachas, *flautas*, y cenizas en la parte superior de las tolas, son indicios de antiguos hogares". Este dato hace suponer que eran viviendas humildes, cabañas, templos o residencias de los caciques; además, existe la constancia de que esos instrumentos musicales encontrados en las tolas fueron usados por los habitantes de aquellas¹⁸.

Según Peabody, refiere Jacinto Jijón y Caamaño, "los instrumentos americanos llamados *flautas*, pertenecen a cuatro clases diferentes, según el método empleado para producir sonido.

a) El obué que se toca perpendicularmente y tiene una lengüeta vibrante.

b) La dulzaina que se toca de igual modo, pero sin lengüeta y que tiene un respiradero que coge aire en su filo exterior y da un sonido silbante.

c) El silbato, como llave, que se toca perpendicularmente, que no tiene lengüeta y suena por el choque del aire contra el fondo del tubo, como cuando silba con una llave.

d) La verdadera flauta que se toca horizontalmente, proyectando el aire por una abertura lateral, la llamada *flauto traverso*.

La verdadera flauta, según este autor sería bastante rara en América, pudiendo citarse tan solamente un ejemplar, probablemente fabricado por los apaches, pero debido, al parecer, a influencias poshispánicas.

La gran mayoría de las llamadas flautas prehispánicas del Nuevo Mundo, son dulzainas. Su dispersión es muy vasta, ya que se encuentran en casi toda América, conociéndose objetos semejantes de hueso, de California, Costa Rica, Guayana, Brasil, Alto Amazonas, Perú, Huari y Matacos.

18 JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesianas; Quito, 1920; pág. 47.

Wilson cree que las dulzainas aborígenes, tienen solo cuatro llaves y que aquellas que tienen seis, son de origen poshispánico.

Tres tienen las provenientes de los sepulcros en pozos y el ejemplar descrito por Rivet y Verneau, cuatro la del montículo de Tolas palma y dos las de la Tola del Aguacate, teniendo cinco respiraderos.

El número de llaves y su disposición parece poco constante, así las peruanas tienen ya seis, ya tres orificios.

En la lámina XIV, hemos producido dos chirimías usadas actualmente por los indígenas del valle de Los Chillos, hechas de la tibia de un cóndor; tiene seis llaves y respiraderos, semejantes a las prehispánicas o prehistóricas, manifiestan, no obstante, un sensible progreso, debido, a no dudarlo, a influencias españolas¹⁹.

El dato referido requiere una breve explicación sobre la clasificación de las flautas y sus denominaciones. Creemos, según los últimos descubrimientos, que estas flautas obedecían a un progreso cultural, pues comenzaron con las flautas de dos huecos hasta más de seis de obturación con sus respectivos orificios de insuflación. Esto se confirma por las ocarinas, pitos y flautas encontradas, las cuales dan una gama de acuerdo al instrumento.

Las flautas eran verticales y traveseras. Esta constante que se remonta desde tiempos prehispánicos ha sido transmitida por medio de la tradición oral hasta la vigencia en nuestros días. Por otro lado, no podemos sostener la difusión cultural, ya que las culturas ecuatorianas son capaces de crear cultura, como lo demuestran las investigaciones realizadas por el Instituto Otavaleño de Antropología y las muestras encontradas por el Departamento de Arqueología.

El sistema musical estaba vigente y socializado en cada una de las naciones componentes del territorio ecuatoriano y cada una de ellas mantenía su cultura, pese a las incursiones

19 Op. Cit.; págs.: 78-79.

que se dieron en esos tiempos, tal es el caso que encontramos gamas sonoras de la bifonía, tetrafonía, penta fonía, exa fonía, epta fonía, etc., lo que determina que las gamas tenían una constante y, nos atrevemos a decir, formaban un derecho consuetudinario dentro de las normas de tradición oral. Las culturas ecuatorianas tenían ocarinas y sus muestras indican que no eran culturas primitivas sino avanzadas. Este fenómeno se puede extender a las flautas verticales y traveseras.

Los nombres que dan los autores citados líneas arriba no corresponden a la nomenclatura ecuatoriana. A una flauta vertical no se la puede llamar oboé y mucho peor dulzaina. Los autores, creemos que se refieren a la época poshispánica en donde se traen estos instrumentos mediante el mecanismo de la conquista. Sin embargo, hacen un buen aporte al enriquecer nuestra teoría sobre constantes y variantes de los instrumentos musicales y su permanencia hasta nuestros tiempos.

En otro lugar, Jacinto Jijón y Caamaño al hablar de la música de baile y sus instrumentos en la provincia de Imbabura anota: "Si algo sabemos de la música de los aborígenes de Imbabura, es merced a las excavaciones, a pesar de que los antiguos escritores, guardan sobre el asunto completo silencio.

Los instrumentos músicos que se han encontrado en los yacimientos arqueológicos, son: *flautas*, de las que ya hemos tratado en este estudio, *silbatos en forma de caracoles* (lámina XVII: Figs.: 2 y 4), de testículos (lámina XVIII: Fig. 3), de animales (lámina XVIII: Fig. 4), o redondos (lámina XIX: Figs.: 3 y 4), *kipas*, esto es trompetas hechas de caracoles marinos (lámina XVIII: Fig. 2), etc".²⁰

Nordenkiold que ha estudiado el área de dispersión de los silbatos redondos, dice "se encuentran a lo largo de los Andes y en el Chaco, por lo que se cree es un tipo originario de

la región andina".²¹.

Jijón y Caamaño discrepa del dato anotado al referir: "Esta conclusión del sabio etnógrafo nos parece inaceptable, pues no se encuentran en el Perú silbatos de esta clase; su hallazgo en el Ecuador parece demostrar son de aquellos elementos culturales, de origen septentrional, común entre el Ecuador y Moxos".²².

Una vez más se ratifica nuestra propuesta de que los instrumentos encontrados en excavaciones, son procedentes de las culturas o naciones ecuatorianas. En las fiestas debían tocarse flautas, tambores y otros instrumentos de entrechoque. Las fiestas deben ser tratadas en su conjunto y de igual forma el uso y función de los instrumentos musicales. El instrumento solo, no dice nada fuera de su contexto social. Su función tiene connotaciones rituales y sociales y los instrumentos eran confeccionados con esta finalidad. Cada instrumento cumplía y cumple hasta hoy una función especial dentro del universo del hecho.

González Suárez anota que "los indios acudían, vestidos de gala con los mejores vestidos que tenían; el *tambor* no cesaba de resonar ni un instante, y su ruido ronco, monótono y acompasado, a una con el chillido penetrante y gemebundo de la *flauta*, comunicaba animación a los trabajadores. El canto alternado, repitiendo en coro exclamaciones de aliento, estribillos y daires, les estimulaba a no desmayar en sus fatigas; y la chicha, que se repartía con prodigalidad suma, alegraba los ánimos y hacía terminar en ruidosa algazara y borrachera común toda reunión para el trabajo del campo".²³. En otro lugar el autor de la "Historia General del Ecuador" dice: "Aunque para las funciones religiosas y la celebración de las fiestas de sus ídolos tenían muchas tribus, unas *boci-*

21 Op. Cit.; pág. 129.

22 Op. Cit.; págs.: 129-130.

23 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; tomo I; pág. 225.

nas o trompetas ya de madera, ya de metal, con todo parece que estos instrumentos no emplearon para la guerra, y sus ejércitos se congregaban al son de ciertas *trompetas bélicas formadas de caracoles marinos*, cuya concha estaba adherida a un tubo o caña hueca de madera. Tocaban también la flauta y el pito, pero su música era más bien un ruido desordenado que una combinación armónica de sonidos".²⁴

El dato nos obliga a manifestar inconformidad. La música de los indígenas no podía ni debía estar acorde con nuestro gusto estético. Tenemos que eliminar condicionamientos subjetivos para poder llegar a la esencia de la música. La música indígena se encuentra dentro de otra estructura cultural, tiene otros parámetros, los cuales deben ser estudiados y mal podemos decir que es una música ruidosa y desordenada sin combinación armónica. Esta música tiene su estructura, tiene su melodía, tiene su ritmo y se encuentra dentro de una estructura cultural perteneciente a cada una de las naciones ecuatorianas. Sin embargo, el dato es significativo por el aporte que nos entrega acerca de las investigaciones históricas y arqueológicas.

González Suárez en el capítulo Atlas Arqueológico, refrenda nuestra posición sobre los instrumentos musicales de las naciones ecuatorianas. Fueron creadores de cultura, la dinamizaron y se mantiene hasta nuestros días a través de la cadena de tradición. El mentado autor describe: "Las figuras 3ª, 4ª y 5ª representan *tres silbatos de barro crudo*. La tercera es un sapo, muy bien hecho; la cuarta, un *caracol*, sobre el cual está montado un monillo y la quinta es también un *caracol*. Las dos primeras tienen un lustre de barniz negro bastante ordinario; la otra, también embarnizada de negro, tiene labores amarillas, las cuales parecen hechas en molde. Todas tienen sus agujerillos destinados sin duda para ensartar un cordel o hilo, de que los llevan colgados".²⁵

24 Op. Cit.; pág. 139.

25 Op. Cit.; pág. 498.

Luego amplía el conocimiento de los silbatos: "Este idolillo servía también de *silbato*, para lo cual tiene en la parte superior una abertura (insuflación), y tras el cuello, dos agujerillos, para agitar el aire interior encerrado en la cavidad hueca del objeto. Los dos agujerillos debieron servir también para hilos o cordeles con que se podía suspender la figura. En las orejas tienen otros agujerillos cuyo destino sería acaso el mismo que el de los anteriores.

Ambas piezas pertenecen a nuestra colección particular. Su tamaño corresponde, con poca diferencia, al de las figuras en la lámina XVII".²⁶.

Los silbatos de dos huecos de obturación y uno de insuflación son característicos de este tipo. No podemos compartir que los huecos de obturación sirvan para pasar un cordel ya que los agujerillos de las orejas tienen esta función; los huecos de obturación sirvieron para la entonación de la música.

Agrega después que "existen silbatos de barro, con el un extremo labrado en forma de cabeza de ave (Fig. 3^a); y, el silbato de barro, con labores caprichosas, mediante las cuales parece que se ha intentado representar la figura de un molusco (Fig. 4^a)".²⁷.

Las figuras diagramadas dejan ver que cada una de ellas tienen huecos de insuflación y de obturación. Sería muy interesante tener la gama de hertz de cada una de las piezas.

"La figura primera representa un silbato, trabajado en barro: tiene la forma de una calabaza hueca, con ocho agujerillos, distribuidos simétricamente, cuatro a cada lado formando dos líneas paralelas. En la boca de este vasito debió haber habido un cañuto delgado de madera, por el cual se soplaba para introducir dentro el aire y hacer sonar el instrumento: los agujerillos servían indudablemente para modular el sonido, tapándolos y destapándolos con los dedos, según la tonada que se quisiera tocar.

26 Op. Cit.; pág. 504.

27 Op. Cit.; pág. 517.

El tamaño de la figurilla corresponde al del objeto. Hallóse este silbato en el valle de Yaruquí, al norte de la capital"²⁸.

La muestra traída y su interpretación es correcta. Tiene huecos de obturación, los cuales se tapan y destapan con los dedos de la mano; además, existe un hueco de insuflación, por medio del cual se forma y emite la columna de aire que da movimiento al restante, detenido en la pieza. Para mayor información remitimos a nuestro trabajo sobre: "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folclore", en la Revista Sarance N° 3, agosto 1976, págs.: 50-62.

Al tratar sobre el *caracol*, González Suárez anota: "Es un utensilio de barro negro, endurecido al fuego. Su forma es de la concha marina, y aún tiene un hueco longitudinal en toda la extensión de la cara posterior. En la extremidad correspondiente a la cabeza, hay un hueco o taladro, por el cual, atravesándole un hilo, podía llevarse este objeto suspendido al cuello o de otra parte cualesquiera.

Como estos caracoles de barro se encuentran solamente en las provincias interiores de la República, conjeturamos que los fabricaban adrede los Quitos, para servirse de ellos, supliendo la falta de conchas naturales de caracoles marinos, los cuales empleaban las antiguas tribus indígenas a manera de bocinas o trompetas, tanto en la guerra, como en sus fiestas religiosas.

El tamaño de esta pieza es el mismo que el de las figuras que las representan en la lámina. Los caracoles de barro los hemos hallado en las provincias de Pichincha y de Imbabura"²⁹.

Es evidente que en la parte superior tenga un hueco de insuflación para hacer sonar la trompeta natural llamada *caracol*. Este instrumento suplía y todavía suple, en las persistencias culturales, a las conchas marinas durante las fiestas de San Juan en las provincias de Imbabura y Pichincha, así

28 Op. Cit.; pág. 613

29 Op. Cit.; pág. 648.

como en otras provincias de la Sierra y del Oriente. En investigaciones realizadas por el Instituto Otavaleño de Antropología (1968-1980) hemos encontrado este instrumento en la Cultura Shuar. Cuando lo tocan dicen que "están haciendo cacho".

En la lámina XXXIX encontramos a un indígena sentado en actitud de tocar un tambor; lleva colgado al pecho un *rondador de cinco tubos*. Es la zampoña o flauta de pan, usada por nuestros indígenas y conocida en el Ecuador con el nombre de "rondador" (González Suárez, Tomo I, 1969; págs.: 659-661). Este instrumento lo usan, con un número de siete canutillos, los indígenas de Cumbas y de San Rafael en sus festividades rituales.

Los instrumentos arqueológicos son muy abundantes en las culturas y/o naciones ecuatorianas. Los estudiosos ofrecen datos circunstanciales sobre pitos, ocarinas, caracoles, kipas, flautas de hueso, flautas de pan y otras muestras, las cuales determinan el uso y función que tuvieron estos instrumentos en nuestro Ecuador.

En los trabajos de Emilio Estrada encontramos estos instrumentos en: "Los Huancavilcas: últimas civilizaciones prehistóricas de la Costa del Guayas", "Prehistoria de Manabí", 1957; José Alcina y Miguel Rivera: "Exploraciones arqueológicas en la Costa de Esmeraldas", 1971; Ferdon y John Corbett: "Depósitos arqueológicos de la Tolita", 1941; Carlos Emilio Grijalva: "La expedición de Max Uhle a Cuasmal, o sea la protohistoria de Imbabura y Carchi", 1937; Carlos Manuel Larrea: "Prehistoria de la Región Andina del Ecuador", 1972, etc. Sería extenso dar la bibliografía que determina la existencia de instrumentos musicales en el tiempo prehispánico.

José Echeverría arqueólogo del Instituto Otavaleño de Antropología, en su "Glosario Arqueológico" trae datos de flautas: pág. 142. Los datos son circunstanciales debido al trabajo específico de la obra. Sin embargo remitimos a nuestros lectores a dicha fuente³⁰.

30 ECHEVERRÍA, José: "Glosario Arqueológico"; Ed. Gallo capitán, Otavalo-Ecuador, 1981; pág. 142.

Segundo Luis Moreno en su libro: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador", en uno de los capítulos trata sobre los instrumentos arqueológicos y establece las gamas tonales de cada uno de ellos, cita las siguientes muestras: Ocarina de Colimes; Ocarina de Taura; Silbato de Colimes; Silbato de Puná; Silbato de Guayaquil; Silbato en forma de paloma; Silbato antropomorfo; Silbato en forma de tortuga; Zoomorfo de Pascuales; Silbato de barro litóideo de Yaguachi; Silbato Cónico; Zoomorfo de Manabí, de barro litóideo; Silbato en forma de ánfora; Silbato en forma de cuerno de caza, de Colimes, con un hueco para suspenderlo al cuello; Zoomorfo de Chonana; Silbato de Samborondón; Zoomorfo (guacamaya) de El Oro; Antropomorfo del Guayas; y, Silbato zoomorfo del Morro. Ocho flautas de hueso, el dato es tomado de Peabody en Jacinto Jijón y Caamaño; "Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador", Quito, 1920; y, cita a otros autores sin referir que estos datos son de segunda mano.³¹

En cuanto a las ocarinas y silbatos hace un análisis de las gamas tonales encontradas en cada pieza y da por sentado, según la escala temperada, los tonos que contiene cada una. En esta parte no estamos de acuerdo ya que el trabajo debería haber llevado signos fenomenológicos que suplan la falta de artefactos modernos que dan la frecuencia de onda en Hertz o Tints, como lo hace Menzizlao Kolinski, en su obra "Sistemas de Clasificación Tonal"; sin embargo, consideramos el tiempo en que realizó este estudio, en donde no se contaba con los aparatos sofisticados que ahora existen. Las gamas no son tratadas técnicamente sino estimativamente.

4.0.2. CRONISTAS E HISTORIADORES

En los libros de cronistas encontramos datos sobre los instrumentos musicales, los cuales nos demuestran, con luz

31 MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949; págs.: 42-70.

meridiana, en el tiempo de la conquista los fenómenos culturales que existían en ese entonces. Es por esta razón que acudimos a sus documentos, con el fin de formar la cadena de tradición oral y llegar a comprobar la constante de los instrumentos musicales. En mi trabajo de: "Constantes y Variantes en la Etnomusicología y Folclore", hablo sobre cómo reconstruir la historia de los instrumentos musicales, a través de Cronistas, Historiadores y Viajeros; añádase a estos, los documentos encontrados en las investigaciones de campo, los cuales complementan el universo de la investigación.³²

Enrique de Vedía en "Historiadores Primitivos de Indias" relata: "Cuando van a las batallas los indios en algunas provincias, llevan *caracoles grandes*, que suenan mucho a manera de bocinas"³³.

El dato demuestra que los caracoles tenían una función determinada y servían para hacer señales tanto para las guerras como para las festividades. Este fenómeno lo encontramos en nuestras investigaciones; cada uno de los toques de los caracoles sirven para estar en guardia para la pelea, para la pelea misma y otros para la retirada. En tiempo de las fiestas rituales o de algún otro acontecimiento, suena el caracol en señal de que se acerca la fiesta o cualquier suceso.

Bernal Díaz del Castillo, en "Conquista de Nueva España", anota: "Y luego como llegó a vista del pueblo, antes de llegar a él salen muchos guerreros, y le comenzaron a tirar varas, flechas y piedras de honda, y fue tanto como granizo, que le hirieron 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"³⁴. Se confirma la

32 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Constantes y Variantes en la Etnomusicología y el Folklore"; en Revista Sarance Nº 1, Otavalo-Ecuador, octubre de 1975; pág. 23-44.

33 VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo I; Madrid, 1946; pág. 486.

34 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Volumen II; Madrid, 1947; pág. 162.

tradición y el uso y función del instrumento en tiempos de guerra. Líneas abajo, el autor anota: "Pues ya que estábamos en salvo cerca de nuestros aposentos, pasada ya una gran obra donde había mucha agua e muy honda, y no nos podían alcanzar las piedras ni varas ni flechas y estando el Sandoval y el Francisco de Lugo y Andrés de Tapia con Pedro de Alvarado, contando cada uno lo que había acaecido y lo que Cortés mandaba, tornó a sonar el atambor y otros atabalejos, y *caracoles y cornetas y otras como trompetas*, y todo el sonido dellas espantable y triste"³⁵. El dato confirma la existencia de los instrumentos hechos de caracoles, llamados trompetas naturales. El uso de estos debe entenderse como el resultado de la interacción entre los hombres de una sociedad, cuyo contenido corresponde al producto de la actividad cultural de una sociedad o de una cultura. Los instrumentos eran populares, orales, funcionales, tradicionales, anónimos y se encontraban circunscritos a una zona geocultural.

Fernández de Oviedo en "Historia General y Natural de las Indias", refiere "No faltó día de ser acometidos y pelear con indios, los cuales se allegaban para esto de muchas partes, *con muchas bocinas de cabos grandes*, que se oían de muy lejos, e con tanta grito e alaridos, que parecían que aquellos valles y peñas se abrían"³⁶.

Este dato es sustantivo dentro de los instrumentos musicales, ya que determina el uso de los caracoles marinos, técnicamente conocidos como trompetas naturales, en las guerras de la conquista. Esto demuestra una vez más la persistencia de los instrumentos musicales; no olvidemos que a las trompetas, sean de cerámica o naturales, se les añadía unos cabos de guadúa o de otro material con la finalidad de que se pueda tocar con mayor facilidad.

Garcilaso de la Vega en "Comentarios Reales de los Indios", da una variante de construcción de las bocinas: "En

35 Op. Cit.; pág. 167.

36 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. III; Madrid, 1959; pág. 19.

su antigua gentilidad, antes de ser conquistados por los Incas, adoraban por dios la figura de un perro; y así lo tenían en sus templos por ídolo, y comían carne de los perros sabrosísimamente, que se perdían por ella. Sospéchase que adoraban al perro por lo mucho que les sabía la carne. En suma, era la mayor fiesta que celebraban el convite de un perro; y para mayor ostentación de la devoción que tenían a los perros, *hacían de sus cabezas una manera de bocinas*, que tocaban en sus fiestas y bailes por música muy suave a sus ídolos; y en las guerras los tocaban para terror y asombro de sus enemigos; y decían que la virtud de su dios causaba aquellos dos efectos contrarios; que a ellos, porque les honraban, les sonase bien, y a sus enemigos los asombrase e hiciese huir. Todas estas abusiones y crueldades les quitaron los incas; aunque para memoria de su antigüedad les permitieron, que como eran *las bocinas de cabeza de perros*, lo fuesen de *cabezas de corzos, gamos o venados*, como ellos más quisiesen; y así las tocaban en sus fiestas y bailes; y por la afición o pasión con que esta nación comía los perros, les pusieron un sobrenombre que vive hasta hoy, que nombrando el nombre Huanca, añaden como perros³⁷.

De este documento se desprende la construcción de las bocinas o trompetas naturales, las cuales fueron hechas de diferentes materiales, inclusive de las cabezas de animales.

El dato, además, demuestra la constante del hecho que se relaciona con las culturas más antiguas y que por medio de la tradición oral se han mantenido vigentes hasta nuestros días.

Sería interesante seguir los lineamientos trazados por Menszyslaw Kolinski en su trabajo: "Classification of Tonal Structures" para poder dimensionar las gamas tonales que se encuentran tabuladas en esta obra. El autor anota: "La clasificación de estructuras tonales presentada en este documento ha sido diseñada para facilitar la investigación descrip-

tiva y comparativa de la estructuración tonal de la música tribal de Oriente y Occidente. Mientras el tamaño de ciertas construcciones instrumentales de tono han sido parcialmente influenciadas por factores no musicales como la localización equidistante de los orificios de la flauta o la aplicación de unidades de medida lineal sagrada, son determinantes básicos de patrones tonales vocales como también de la mayoría de sistemas tonales. Este y oeste, son las relaciones acústicas entre los tonos empleados. Estas relaciones son aparentemente relativas de simplicidad de ciertos radios de vibración, a pesar que los intervalos actualmente usados, a menudo constituyen solamente una aproximación más o menos vaga a estos radios de vibración. La armónica consonancia de las gamas tonales está en íntima relación con "tints" y cada instrumento sea arqueológico o actual, debe ser tratado con esta metodología"³⁸.

Fray Bartolomé de las Casas al referirse a las guerras también anota la existencia de "bocinas o cuernos y atambores"³⁹. Esto demuestra que las "bocinas o cuernos o kipas" eran usados para dar señales⁴⁰.

Bernal Díaz del Castillo en "Conquista de Nueva España", describe: "Y como oyó —Francisco de Lugo— las escopetas que tiraban y el gran ruido de atambores y *trompetillas*, y voces e silbos de los indios, bien entendió que estaba envuelto en guerra, y con mucha presteza e con gran concierto acudió a las voces e tiros"⁴¹. Las evidencias son constantes a poco tiempo de la conquista y por qué no decir en la misma conquista. Allí se usaban estos instrumentos que se encuentran en las persistencias culturales ecuatorianas.

38 KOLINSKI, Mieczyslaw: "Classification of Tonal Structures"; Editada por la Universidad de ILLINOIS, 1957; págs.: 38-76.

39 DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Historia de las Indias"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1961; pág. 60.

40 Op. Cit. pág. 60.

41 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Volumen II; Madrid, 1947; pág. 27.

Fr. Bartolomé de las Casas en su obra "Historia de las Indias", comenta: "desta tierra pasó adelante a otra llamada Catiba, y echando anclas en la boca de un gran río, la gente della, con *cuernos* y atambores, se andaba todo moviendo y apellidando"⁴².

Vedía anota que para las guerras "salían los indígenas con instrumentos de defensa y llevaban instrumentos de *bocinas*, y atambores y flautas"⁴³. Vedía recuerda que cuando pasaba un cometa "hacían grandísimo ruido con *bocinas*, atabales y gratas"⁴⁴. Tito de Castro narra que cuando asomaron los españoles y unos negros, los indígenas les cercaron "con gran cantidad de gente con muchos chiflos y *boxinas* e *trompetas* y gran griterío"⁴⁵. Garcilaso de la Vega describe cuando hacían guardia, los indígenas hacían "grandísima grita y vocería y sonidos de *trompetas* y atabales y caracoles y caminaban los unos contra los otros"⁴⁶. Garcilaso de la Vega narra que al romper el alba, mandó el cacique tocar armas y se escuchó "mayor vocería y ruido de *trompetas* y atambores"⁴⁷. El mismo autor en otro lugar añade:

"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 músicos como *flautas*, *kipas*, *ocarinas*, atabales y otros"⁴⁸. Fernández de Oviedo describe los rituales sacrificiales que se encontraban llenos de gran boato donde la música era una de las

42 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Historia de las Indias"; Ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Madrid, 1961; pág. 60.

43 CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Madrid, 1947; pág. 373.

44 VEDIA, Enrique de: "Historiadores primitivos de Indas"; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo I; Madrid, 1946; pág. 208.

45 CASTRO, Diego Tito de: "Relaciones de la Conquista del Perú y hechos del Inca Manco II"; Colección de libros y documentos relevantes de la Historia del Perú; Ed. Imprenta y Librería Santamaría i Ca; Lima, 1916; págs.: 65-66.

46 GARCILASO, de la Vega, Inca; "Comentarios Reales de los Incas"; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; págs.: 172-173.

47 Op. Cit.; pág. 277.

48 Op. Cit. págs.: 79-82.

partes esenciales y llevaban “muchos atabales e *bocinas de caracoles grandes*, tienen *trompetas* de mala gracia e doloroso oír, e de grandes alaridos de mucho dolor”⁴⁹. En las grandes fiestas, anota Garcilaso de la Vega, llegaban grandes cuadrillas de gente de las diferentes naciones y “cada una de ellas llevaba 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, cada nación de por sí, cantando también las hazañas que sus Incas habían hecho en la guerra y tocaban cuernos, bocinas y trompetas”⁵⁰.

Los datos de los diferentes cronistas determinan el uso y la función que cumplía cada uno de los diferentes instrumentos musicales. En ocasiones se usaba la trompeta o el caracol como señal de guerra y en otras ocasiones se empleaba el tambor grande, como señal para los sacrificios rituales, como a continuación detallaremos.

Antes de iniciar el período agrícola, las culturas ecuatorianas debían purificar la tierra con la finalidad de que el año sea fructífero en cosechas y en bienes; con este propósito, hacían sonar el tambor grande llamado “tambor de los infernos”; Bernal Díaz del Castillo relata que “los cueros de aquel tambor era de sierpes muy grandes; e en aquella placeta tenían tantas cosas muy diabólicas de ver, como: *bocinas*, *trompetillas* y navajones, y muchos corazones quemados zahumaban con ellos a los ídolos”⁵¹. Con estos ritos se purificaba la tierra y se daban fiestas con instrumentos músicos. El citado autor en otra parte anota: “Para sus fiestas tañían

49 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: “Historia General y Natural de las Indias”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. V; Madrid, 1959; pág. 101.

50 GARCILASO, DE LA VEGA, Inca: “Comentarios Reales de los Incas”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1963; pág. 214.

51 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: “Conquista de Nueva España”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; págs.: 90-91.

atabalejos, y trompetillas y terminaban con grandes borracheras”⁵².

Gonzalo Fernández de Oviedo en “Historia General y Natural de las Indias”, describe: “En sus batallas o guerras usan los indios traer banderas y escuadras bien ordenadas, e muchas *trompetas e gaitas*, o ciertos instrumentos musicales que suenan muy al propósito como *gaitas e tambores e rabels*; e sus personas, con hermosos penachos. Pelean con varas y estólicas e lanzas de treinta palmos, e con piedras y hondas”⁵³. Los instrumentos que los cronistas describen son datos dignos de credibilidad, ya que ellos fueron los primeros transcriptores y fueron los testigos de cuanto sucedió. Lo único que podemos argumentar en contra es el no haber puesto en sus descripciones los propios nombres de aquellos instrumentos; sin embargo, nos dan testimonios que forman la cadena de tradición oral y que gracias a ella permanece el dato hasta nuestros días.

Bernal Díaz del Castillo habla de “*trompetillas*”, añadiendo que los indios llevaban tambores para sus guerras⁵⁴. Cieza de León también refuerza los datos al señalar los instrumentos que portaban para la guerra, como: “*bocinas, atambores, flautas y otros instrumentos*”⁵⁵. Cuando llegaban los ejércitos, según Fray Bartolomé de las Casas, el jefe del ejército daba una señal, quienes arremetían con un “*caracol grande que suena como una corneta*: en otras partes con un atabal chequito que llevan consigo al hombro y en otras con instrumentos de huesos de animales o de pescados que hacen algún sonido, de los cuales también usaban para recoger por señal”⁵⁶.

52 Op. Cit.; pág. 258.

53 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. Op. Cit.; pág. 239.

54 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal, Op. Cit.; pág. 28.

55 CIEZA DE LEON, Pedro de: “La Crónica del Perú”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; pág. 371.

56 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: Apologética Historia”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo III; Madrid, 1958; pág. 223.

Los documentos rastreados en cronistas son abundantes. Francisco de Avila, refiere que después de regresar de sus fiestas “tocaban constantemente el huanupaya, llamado caracol”⁵⁷. Estos sonidos eran una forma de comunicación de aquellas culturas dando aviso de su regreso a casa. Bernal Díaz del Castillo en tiempo de la Conquista de la Nueva España, anota: “E yendo así como dicho tengo, viénense a encontrar con nosotros dos escuadrones, que habría seis mil, con grandes gritas, atambores y *trompetas* y tirando varas, y haciendo como fuertes guerreros”⁵⁸. Este dato dimensiona los instrumentos que llevaban a la guerra, como los mencionados líneas arriba. Enrique de Vedia, también certifica dicho dato al tratar de la construcción de los instrumentos de cuerda y determinando su compleja estructura: “El sacerdote que administra el oficio da tres vueltas alrededor del cautivo, cantando en tono de lloro y luego ábrelo por el pecho; rocíánle la cara con sangre, sácanle el corazón y desmiembran el cuerpo. Da el corazón al prelado, pies y manos al rey, los miembros al que lo prendió, las *tripas a las trompetas* y el resto al pueblo para que todos lo coman”⁵⁹. La repartición de los despojos se encontraba estratificada; una parte les correspondía a aquellos que tocaban las trompetas.

Pedro Cieza de León habla de manera explícita sobre la flauta y relata: “Por lo bajo de las cañas hacen agujeros por donde el aire puede respirar cuando algún viento se levanta; hacen gran sonido y parece música de diablos”⁶⁰. Aquí encontramos una muestra del uso de la flauta en aquellos tiempos que hasta el momento se ha venido manteniendo y podemos

57 DE AVILA, Francisco: “Dioses y Hombres de Huarochiri”; Serie de Artículos y Textos Críticos; N° 1; Ed. bilingüe; Lima-Perú, 1966; imp. esp. fotocopios; págs.: 178-189.

58 DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: “Conquista de Nueva España”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Madrid, 1947; pág. 56.

59 VEDIA, Enrique: “Historiadores Primitivos de Indias”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo I; Madrid, 1946; págs.: 284-285.

60 CIEZA DE LEON, Pedro de: “La Crónica del Perú”; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; pág. 374.

encontrarla en las diferentes manifestaciones culturales ecuatorianas.

Sobre el rondador, Garcilaso de la Vega relata: "De música alcanzaron algunas consonancias, las cuales tañían los indios collas, o de su distrito, *en algunos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par*; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Uno de ellos andaba en puntos bajos, y otro en más altos, y otros en más y más, como las cuatro voces naturales tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio toca un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta, o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, y otras bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos, todos eran enteros de un compás. Los tañedores eran indios enseñados para la música al rey y a los señores de vasallos, que con ser tan rústica la música no era común, sino que la aprendieron y alcanzaron con su trabajo. Tuvieron *flautas* de cuatro o cinco puntos como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar, por ellas tañían sus cantares compuestos en verso medio, los cuales, por la mayor parte, eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pesar, de favores o desfavores de la dama"⁶¹. En la primera parte del dato habla de los "sicus" y de los rondadores y en la segunda trata de las flautas denominadas pingullos. Es significativo el dato por contener la estratificación de oficios, ya que estos constituían una clase dedicada a dar música a los reyes y a las clases altas de estas culturas. Luego, el autor anota: "Cada canción tenía su tonada conocida por sí, y no podía decir dos canciones diferentes por una tonada; y esto era porque el galán enamorado, dando música de noche con su flauta por la tonada que tenía, decía a la dama y a todo el mundo el contento y descontento de su

ánimo, conforme al favor o satisfacción que se le hacía. De manera que se puede decir que la flauta hablaba. Una indígena respondió: "Señor, déjame ir donde voy, sábetete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza ir allá. El amor me lleva allá para que sea yo su mujer"⁶². Cada tonada llevaba un mensaje y era conocido según la forma de tocar. Se narraba "los amoríos, las guerras, los hechos de los reyes, los sucesos del imperio y todo se conocía por medio de su mensaje"⁶³. En estos datos encontramos pruebas irrefutables de la constante de los instrumentos que trataremos en su debido lugar.

Los datos registrados en cronistas reafirman la tesis sobre "Constantes y Variantes en la Etnomúsica y Folklore", publicado en la Revista Sarance N° 1; octubre de 1975; 28-44; en este artículo damos algunos lineamientos de cómo debe tratarse la reconstrucción de los fenómenos culturales, valiéndonos de muestras arqueológicas de documentos de cronistas, historiadores, viajeros y de la comprobación de campo de estos valores, a fin de establecer la constante de los hechos; sin embargo, se encuentra sujeto a variantes por los procesos históricos y modos de producción que se han venido insertando en los diferentes arcos de la historia. Cada instrumento estaría remontándose al paleolítico superior, con mayor acentuación en el neolítico y en las grandes civilizaciones o naciones. Estos hechos se encuentran revitalizados y recreados por las persistencias culturales, las cuales son las poseedoras, portadoras y dinamizadoras de los mismos. Para mayor confiabilidad de la tesis, remitimos al citado trabajo.

González Suárez en "Historia General de la República del Ecuador" trae datos coincidentes con los instrumentos encontrados en las persistencias culturales ecuatorianas; dice: "Aunque para las funciones religiosas y la celebración de

62 Op. Cit.; pág. 78.

63 Op. Cit.; págs.: 78-79.

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, y sus ejércitos se congregaban al son de ciertas *trompas bélicas formadas de caracoles*, cuya concha estaba adherida a un tubo o caña hueca de madera”⁶⁴. Este instrumento, en todas las subculturas del grupo quichua-hablante, se denomina bocina y en toda la serranía existe gran variedad de ellas, el autor señala además el material de construcción con una añadidura: el pabellón de concha, arina. Esta forma de construcción corresponde a las actuales bocinas de Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar y de otras provincias de la Sierra. González Suárez, testifica que “tocaban también la *flauta y el pito*, pero su música era más bien un ruido desordenado que una combinación armónica de sonidos”⁶⁵.

Discrepamos en cuanto a la interpretación que González Suárez hace de la música. No podemos criticar fuera de la cultura sino formando parte de ella, solamente así podemos ver que no son ruidos sino música en la extensión de la palabra. Añade a estos datos que en la guerra se escuchaban “la vocería y algarazara de las tropas, los toques penetrantes de sus *quipas y bocinas*, el son ronco y monótono de innumerables tambores de guerra, el choque de unas armas con otras, el galopar de los caballos que iban y venían discurriendo por toda parte y como nadando de un lado a otro en ese océano de indios”⁶⁶.

En tiempo de la conquista, por la insurrección de Túpac Amaru se emitió una Ordenanza que reza así: “Por causa del rebelde, prohíben las trompetas o clarines que usan los indios en sus funciones, a los que llaman “pututos” y que son

64 GONZALEZ SUAREZ, Federico: “Historia General de la República del Ecuador; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Tomo I; Quito, 1969; pág. 239.

65 Op. Cit.; pág. 239.

66 Op. Cit.; pág. 999.

caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre". Este hecho lo citamos con la finalidad de demostrar como se quería terminar con la cultura indígena, y por ende con los instrumentos musicales. También existen prohibiciones sobre las festividades, que, el mismo González Suárez las emite siendo él Obispo de Ibarra.

4.0.3. VIAJEROS Y ESTUDIOSOS CONTEMPORANEOS

Festa vio una bocina entre los indios del Cañar, a fines del siglo pasado y al respecto dice: "La *bocina* se parece a un oboe, con el cual tiene también semejanza a un sonido. Siempre me ha producido agradable impresión al oír, al atardecer, resonar en lejanía, en la quietud del campo las notas melodiosas de este instrumento, que el indio suele tocar mientras, terminado el trabajo diario, está descansando en el umbral de su choza"⁶⁷. Este instrumento de su primigenio uso pasó a la función de pastoreo y de vaquería, como queda ya expresado.

Pedro Fermín Cevallos en 1889 describe la flauta en los siguientes términos: "*Flautín* con la embocadura hacia una de sus extremidades". El flautín descrito por Cevallos se refiere a la flauta travesera que tiene un hueco de insuflación y seis de obturación⁶⁸. El Padre Vargas acerca del *pingullo* anota: "Es construido de caña y de hueso con tres o seis perforaciones"⁶⁹. El Padre Vargas no toma en cuenta los huecos de insuflación y únicamente refiere los huecos de obturación. Gonzalo Rubio Orbe en la obra "Punyaró", relata: "El *pingullo* es de carrizo o zuro y en la parte superior hay una

67 FESTA, E.: "Nel Darien e nell'Ecuador. Diario di viaggio de un naturalista"; Ed. Editrice Torinese; Torino, 1909; pág. 230.

68 CEVALLOS, Pedro Fermín: "Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845"; Ed. Imprenta de la Nación; Guayaquil, 1889; pág. 153.

69 VARGAS, José María: "El arte ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; págs.: 331-332.

lengüeta que soplando produce ruido”⁷⁰.

Osculati en su trabajo: “Quito en 1947”, apunta: “*Las flautas son hechas de carrizo con seis huecos que se tapan con los dedos de las manos y uno por donde se sopla*”⁷¹.

Joseph Kolberg en 1938 describe los instrumentos musicales y aporta con los siguientes datos: “Sus instrumentos predilectos son los *pitos, trompetas* y tambores, con los cuales, en sus procesiones solemnes, producen gran alboroto, y cuanto mayor es éste, más grande es la solemnidad. En lo demás es muy acostumbrado un pequeño rondador de un sonido sumamente suave, que hacen sonar en sus caminatas solitarias por las nocturnas calles desiertas”⁷². Los instrumentos relatados van afirmando nuestra hipótesis de trabajo de que existe una constante en los instrumentos musicales y que podemos rehacer la historia de los instrumentos de las culturas ecuatorianas.

Kerret, en su “Diario de viajes alrededor del mundo: 1853 a 1855”, relata: “Existe una música, una música de verdaderos negros, compuesta de tres o cuatro bombos, flautas y otros instrumentos estridentes que no cesaban de resonar”⁷³. Las flautas no fueron traídas por la cultura afro sino que por el proceso de dinamización se socializó en esa cultura amén del continuo contacto con los indios de la Sierra.

El Nuevo Viajero Universal también apunta los instrumentos de nuestra preocupación: “Desde este punto empezaban ellos a adiestrarse en danzas nacionales, y al son de un tamboril y una *flauta*, tañidos por un indio, hacían una espe-

70 RUBIO ORBE, Gonzalo: “Punyaró. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956; págs.: 240-241.

71 OSCULATI: “Quito en 1947”; en Biblioteca Mínima; Ed. CCE, Quito, 1960; pág. 320.

72 KOLBERG, Joseph: “Quito a través de los siglos”; Ed. Artes Gráficas; Quito, 1942; pág. 179.

73 KERRET, René de: “Diario de viajes alrededor del mundo”; 1852 a 1855”; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972; pág. 57.

cie de enlaces de poco gusto⁷⁴. Las melodías brotadas por la flauta debían parecerle de mal gusto porque su oído estaba adiestrado a la cultura occidental y mal podían entender la cultura de nuestros indígenas y de nuestras culturas ecuatorianas: sin embargo, hace el aporte como confirmación de la existencia de estos instrumentos.

Stevenson habla de “trompetas” (Stevenson, 1808; pág. 197). En otra parte anota: Al anochecer de 40 a 50 jóvenes tocan el *pífano*, guitarras, arpa y otros instrumentos” (Stevenson, 1808: pág. 232). Segundo Luis Moreno habla de la *quena* y da una explicación muy clara y precisa. “Es una flauta de caña recta, con la embocadura muy diversa a la del pingullo, circunstancia que la hace cambiar. Tiene seis huecos: cuatro al frente, uno más abajo y al costado derecho para taparlo con el dedo meñique, y el último atrás, como el clarinete” (Moreno, 1949: pág. 36). El *pingullo* es una flauta vertical de embocadura de dulzaina, con dos huecos en la parte inferior, en dirección de la embocadura y uno atrás que lo cubre el dedo pulgar. Es de caña llamada tunda, que en el Azuay le denominan *duda*. Realiza la pentafonía y es de sonido fuerte, claro y a veces estridente” (Moreno, 1949: 36). La *Chirimía* instrumento propio de la región del Azuay, “es un instrumento musical de soplo y con caña doble. Produce un sonido fuerte, áspero, estridente de timbre —a distancia— parecido a la trompeta” (Moreno, 1949: 35-36). Lizarraga en 1946 dice: “Muchos de estos indios están toda la noche en paso sin dormir tocando una flautilla, aunque la música, para nosotros a lo menos, no es muy suave” (Lizarraga, 1946: 81).

Todos estos datos demuestran la constante del hecho que se ha mantenido hasta nuestros tiempos gracias a la tradición oral y a la fuerza de la costumbre. Los instrumentos musicales son colectivos, socializados y vigentes. La comunidad o la zona cultural es la que preserva su acervo y no permite que los patrones culturales se cambien. Además,

74 EL NUEVO VIAJERO UNIVERSAL: en “El Ecuador Visto por los Extranjeros”, Biblioteca Mínima Ecuatoriana; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 263.

tanto la técnica de construcción de los instrumentos musicales como de su música se transmite de padres a hijos formando la cadena de tradición. Son tradicionales y se encuentran circunscritos a una zona geocultural. Cada instrumento o sus variables, dentro de una constante, permanece en un límite geográfico y cada uno de ellos responde a sus propias manifestaciones culturales.

4.1 AEROFONOS LIBRES

Son aquellos en que la columna o masa de aire vibrante no está imitada por la cámara.

4.1.1. ZUMBAMBICO Y WEMASH

4.1.1.1. HISTORIA Y DESCRIPCION

El “zumbambico”, según información recibida, se remonta a tiempos pasados. Este instrumento-juego lo confeccionaban con pedazos de cerámica o con un pedazo de madera; posteriormente, al aparecer las tapas de gaseosas, aplanan los tillos y forman con ellos el cuerpo del instrumento.

El zumbambico es redondo, en la parte central del círculo se perforan dos huecos, se introduce en estos orificios unas soguillas de cabuya o un hilo que remata con un nudo. Con los dedos índices de las manos se le da vueltas hasta que el hilo quede torcido; luego, se estira y se encoge produciendo un sonido de moscardón. El sonido es débil en un principio, luego fuerte hasta terminar en su primer movimiento con un sonido suave!

Este instrumento-juego lo hemos confeccionado y nos hemos recreado con él, sin tomar en cuenta el sonido que producía. El zumbambico era el juego predilecto de todos los niños. Hoy hemos podido verificar que tiene un sonido espe-

I Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. Informante: Luis Alberto Coba, 85 años, El Ejido, Parroquia San Francisco, Cotacachi, Imbabura; 15 de agosto de 1982.

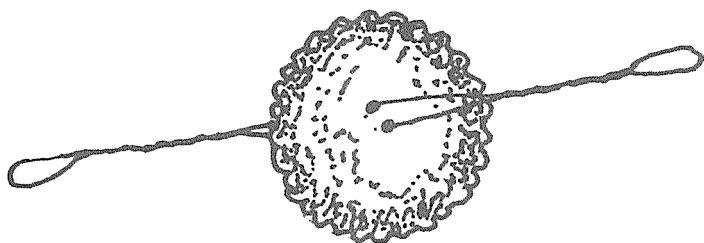
cial y que muy bien puede ser utilizado como instrumento musical. Se aproxima a una tercera menor; va desde un pianísimo hasta un fuerte y termina con un pianísimo.

Alfredo Costales al hablar del zumbambico dice: "es un juego muy común entre los escolares campesinos. Consiste en una rodaja de lata atravesada en un hilo, que mediante un torcimiento previo produce un zumbido alegre"⁷⁵. El dato de Costales confirma la existencia de este instrumento, con la salvedad que él lo considera únicamente como juego, no como instrumento.

El zumbambico aparece por temporadas. No se utiliza durante todo el año. Cada uno de estos instrumentos-juegos tienen su época y duran un lapso determinado.

La construcción actual es mediante el aplanamiento de una tapa de gaseosa, sea con un martillo o simplemente con una piedra. Utilizando un clavo se perfora la lata y se hacen dos huecos muy cercanos, por los que se introduce el hilo semigrueso para dejarlo así terminado. Mediante el torcimiento previo de la soguilla y durante el trayecto, se va haciendo sonar este raro instrumento. Sirve además para cortar tela, hilo y para chocar con otro zumbambico y hacer saltar chispas de fuego.

Lámina N° 1



El instrumento-juego visto de perfil: 1) cuerpo del instrumento; y, 2) hilo o soguilla.

75 COSTALES, Alfredo: "Los Salasacas. Investigación y Elaboración"; Llaeta N° VIII; Quito, 1959; pág. 486.

El Wémash es un trozo de madera en forma romboidal, traspasado por una piola de kumai. Su sonido es ronco, semejante al moscardón. Todos los niños de la Cultura Shuar utilizan este instrumento para jugar; tiene las mismas consideraciones del zumbambico. Lo confeccionan con un trozo de madera de monte. Su forma es romboidal y en medio del cuerpo hacen dos huecos pequeños para que pase la piola de kumai, la misma que introducen en los extremos del índice de las manos y le dan vueltas hasta que quede torcido, le extienden y retoman el primer movimiento, obteniendo el sonido de moscardón. Va desde el piano al fuerte y termina en un pianísimo".

Es posible que este juego-instrumento haya sido adoptado por la Cultura Shuar y readaptado a su ambiente. No existen vestigios anteriores de este juego, ya que los juegos de los niños están relacionados con el trabajo, la caza, la pesca y las fiestas rituales y sociales de su medio.

El Wémash, dice Bianchi "es de la corteza del árbol pitiuk o de otros. Se obtiene un rombo con un lado de 5 a 7 cm.

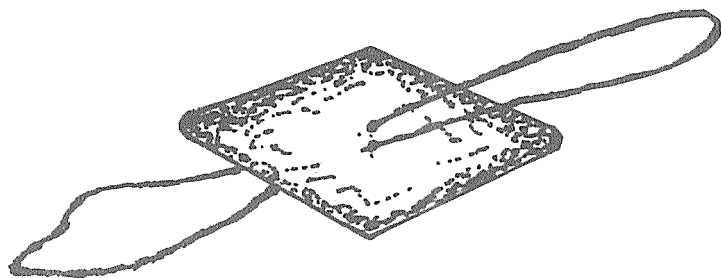


Lámina N° 2

Cuerpo del instrumento de "pitiuk" y la piola de "kumai".

II I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Germán Wuamwa; IV. 40 años; V. Profesor de la Escuela Radiofónica de Shaimi; VI. Secundaria; VII. Shaimi; VIII. 30 años; IX. 9-V-1975; X. Shaimi, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-415; XIII. 1-630; 99-M y 30-P.

Se lo alisa bien y se practican dos agujeros en la mitad. Se pasa una piolita de kumai en los agujeros y se amarra. Se imprime un movimiento rotativo⁷⁶. Este dato corresponde al registrado en nuestras investigaciones y con la muestra de nuestro Archivo.

4.1.1.2. **DIMENSIONES**

4.1.1.2.1. *Zumbambico*:

4.1.1.2.1.1.	Diámetro del cuerpo	3,7 cm.
4.1.1.2.1.2.	Espesor del cuerpo	0,1 cm.
4.1.1.2.1.3.	Largo del hilo	100,2 cm.
4.1.1.2.1.4.	Espesor del hilo	0,1 cm.
4.1.1.2.1.5.	Diámetro del hueco	0,1 cm.
4.1.1.2.1.6.	Número de Archivo	57

4.1.1.2.2. *Wémash*

4.1.1.2.2.1.	Largo del cuerpo	10,4 cm.
4.1.1.2.2.2.	Ancho del cuerpo	4,2 cm.
4.1.1.2.2.3.	Largo de la soguilla kumai	114,3 cm.
4.1.1.2.2.4.	Espesor de la soguilla	0,1 cm.
4.1.1.2.2.5.	Diámetro del hueco	0,4 cm.
4.1.1.2.2.6.	Número de Archivo	11

4.1.1.3. **CIRCUITO DE SONIDO**

Prácticamente todos los sonidos que estudiamos son producidos por movimientos vibratorios. Las cualidades que se distinguen habitualmente en el sonido, o más bien en las sensaciones sonoras, son: intensidad, altura y timbre. Estas tres condiciones se dan en el instrumento en referencia.

76 BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales", en Mundo Shuar, Serie "C", N° 7; Ed. Centro de Documentación e Investigación Cultural Shuar; Sucúa, 1976; págs.: 64-65.

El cuerpo sonoro choca con el aire y se produce la onda con una longitud tal que determina el sonido. Las vibraciones se propagan en el medio elástico formando ondas que, por su naturaleza, se llaman ondas sonoras. El aire actúa como medio trasmisor en la inmensa mayoría de los casos, aunque existen numerosos cuerpos que reemplazan al aire. El movimiento es rotativo y produce un piano, fuerte y piano. Tiene una altura que no entra en la estructura occidental, pero creemos que está en una tercera menor aproximada.

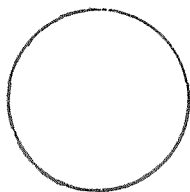
4.1.1.4. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y CURT SACHS

- 4. Cordófonos simples
- 4.1. Cordófonos simples o libres
- 4.1.1. Cordófonos libres de desviación

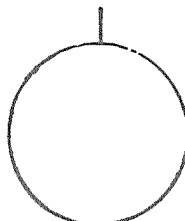
División común final:

— 4 Ejecución digital

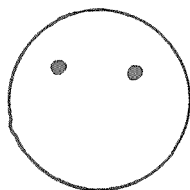
4.1.1.5. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD



S-H:4 Cordófono



S-H:411
Libres de desviación



Con ambas manos

LAMINA Nº 3

4.1.1.6. USO Y FUNCION

Este instrumento propiamente tiene una connotación de juego entre los niños de barrio o de una comunidad. A más de esta función se lo puede considerar como instrumento musical por el sonido emitido. La primera significación no quita la otra. Ambas se complementan, sin embargo, tiene mayor función como juego.

4.1.1.7. TRANSCRIPCION RITMICA

El instrumento-juego tiene determinada intensidad, como puede verse más abajo. Su altura es la de una tercera menor aproximada. Esta altura no es precisa. Tiene un timbre que va desde un sonido medio ronco a un agudo que puede ser una décima y reducido, una tercera menor. Unicamente veremos el esquema de la intensidad.

Transcripción Nº 1



4.1.2. PIEDRA VOLADORA

Es una piedra de tres libras de peso, en la mitad tiene un canaleta y es sujeta por un cabestro. Este instrumento tiene vigencia en la provincia del Azuay, parroquia Quingeo. En tiempos históricos servía para elegir esposa y ha quedado como persistencia en el Perú y en la provincia citada.

4.1.3. LATIGO ZUMBADOR

Complementa el traje de los disfrazados en las fiestas de

San Juan, Corpus-Christi y otras. Es un trozo de madera de chonta o de espino con aros de hierro y mango del mismo material. En el extremo final lleva un cabestro. Su sonido es ronco y es como si cortara el aire. Los poseedores son las subculturas del macro grupo cultural quichua-hablante.

4.1.4. CERBATANA O BODOQUERA

Tubo de chonta de dos metros de largo. Instrumento de cacería. En algunas culturas, como la Shuar, utilizan para hacer cacho; tiene el sonido de las trompetas naturales. Sirve para congrega a la gente en las fiestas rituales, religiosas y de trabajo. Su sonido es ronco con intervalos de 4tas. aproximadamente. Los poseedores de estos instrumentos son las culturas de la Costa y del Oriente ecuatorianos.

4.2. AEROFONOS DE VALVULA

Los labios tensos forman la válvula y ésta produce una rapidísima o rapidísimas interrupciones al paso del aire sobre la columna o masa de aire.

4.2.1. LA BOCINA

4.2.1.1. HISTORIA

Existe gran variedad de bocinas en toda la serranía ecuatoriana. Unas son simples y otras compuestas, o sea con pabellón añadido.

La "bocina" pertenece a la familia de los aerófonos de válvula, es una trompeta simple. Los labios tensos hacen las veces de válvula. Las bocinas pueden ser rectas, de tubos naturales y la mayoría de ellas traveseras, por la embocadura lateral. Es una trompeta sin modificador de altura de sonidos.

La cultura quichua-hablante tiene variedad de bocinas, como queda anotado arriba, y cada zona geocultural posee la

suya propia. Sirve para llamar a la guerra, al ganado, a las mingas, a las fiestas religiosas y para congregarse a festejar la finalización de la construcción o el "huasifichay".

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos registrado las siguientes variantes: *Bocina de guadúa*, empleada por el vaquero para el rodeo del ganado; *bocina de huarumo*, la caña es ahuecada de lado a lado; en la parte más delgada embona un carrizo, el cual hace de boquilla; *bocina de illahua*, confeccionada de chahuarquero perforado; en la parte más delgada se añade un tubo de carrizo, el cual hace las veces de boquilla; *bocina churo o cacho*, construida de cinco o más cuernos de res; en la parte más ancha se añade un pedazo de guadúa; *bocina de huasichi*, de tunda o de guadúa, provista de un cuerno de res al final; tocan los indios para el inicio y final de la casa nueva; *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 un cuerno de res al final; *bocina quipa*, es un tubo de huarumo, de guadúa y/o de chahuarquero".

Estos datos son ratificados por cronistas, historiadores, viajeros y estudiosos contemporáneos. Estos documentos se encuentran registrados en los libros de Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales con quienes trabajamos en investigación de campo, también se encuentran, como registro, en el Diccionario Folklórico Ecuatoriano de Paulo de Carvalho-Neto.

Los datos confirman la cadena de tradición. Las tradiciones son testimonios orales, narrados, concernientes al pasado y persistentes en las culturas étnicas actuales. Esta definición implica que sólo las tradiciones orales pueden ser tenidas en cuenta. Esto no es suficiente para distinguirlas de los testimonios escritos, pero sí de todos los objetos materiales que pueden ser empleados como fuente para el conocimiento del pasado.

Además, no todas las fuentes orales son tradiciones

orales. Sólo lo son las fuentes narradas; es decir, las que son transmitidas de boca en boca por medio del lenguaje. Los testimonios oculares, aunque sean depositarios oralmente, no son del dominio de la tradición, por la razón de que no son narrados, aunque si tienen credibilidad. Las tradiciones orales sólo comprenden los testimonios auriculares, es decir, testimonios que comunican un hecho que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas. Por consiguiente, podemos resumir diciendo que existen testimonios orales, testimonios oculares y los de tradición oral.

Las características entre el hecho observado o el acontecimiento y el último testimonio, al decir de Vansina, o la anotación de la tradición oral puede ser presentada como sigue. "El hecho observado es comunicado por el observador en un testimonio, que se puede llamar prototestimonio o testimonio inicial. Este testimonio es entendido por una sola persona que lo narra a una segunda persona, etc. De esta forma nace una cadena de tradición, en la que cada testigo ulterior es un eslabón y cada testimonio comunica el último testimonio a un escribano, quien lo consigna"⁷⁷. De aquí se desprende que los fenómenos culturales son producto de un proceso, que aunque lento, es dinámico; son colectivos, socializados y vigentes; son populares, empíricos orales, funcionales, tradicionales, anónimos y geográficamente localizados. Esto demuestra que los datos son dignos de credibilidad por los conceptos vertidos, los cuales forman una constante con variables; este es el caso de la bocina.

Unicamente nos limitaremos a tratar los instrumentos vigentes haciendo caso omiso de los que son históricos; sin embargo, para dar el universo del instrumento registramos en la parte introductoria, los documentos que determinaron la función y uso de los mismos.

77 VANSINA, Jan: "La Tradición Oral"; Ed. Labor, en Nueva Colección Labor, N° 22; Barcelona, 1968; págs.: 34-35.

4.2.1.2. CREENCIAS

Para que adquiera buen sonido el instrumento, debe pasar por el ritual del "arishcamiento". Este proceso consiste en ponerle chicha o aguardiente, el sedimento de la chicha es más efectivo que el mismo líquido. Una vez que se realiza el proceso, dan gracias al dios sol y al dios maíz por haber transmitido sus poderes. Esta creencia es común en todos los constructores de instrumentos de aire (aerófonos). Creemos que debe tener alguna connotación de sacralización con la divinidad. No olvidemos que en las culturas precolombinas, aquellas eran divinidades veneradas en cada una de las subculturas. Si el instrumento no ha pasado por este proceso, no suena bien y los indígenas dicen que no sirve y no vale.

4.2.1.3. LOCALIZACION

A las bocinas las hemos localizado en las siguientes provincias: Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Bolívar y otras. Dentro de cada provincia, tenemos registradas las comunidades, las cuales son las poseedoras de las diferentes variantes de bocinas. Cada subcultura tiene una característica especial que le diferencia de otra.

4.2.1.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

La bocina en sus orígenes tuvo las mismas características que en la actualidad. Esta afirmación la hacemos a base de datos traídos por cronistas, historiadores y viajeros.

En la introducción de este capítulo dimensionamos el alcance de este instrumento y en el número 421.1 (historia), describimos la variedad y zonificación del mismo.

Para la construcción del instrumento se prepara el material que sirve de base. La caña guadúa es traída de la Costa o del Oriente, preferentemente. También se utiliza el chahuar-

quero que es cortado seco en pie; este material se lo encuentra en la Sierra, es la flor del penco o maguey. También se preparan los cuernos de res, los cuales sirven para la construcción pues hacen la función de boquilla. No raras veces usan el puro para la parte final del instrumento, como pabellón. Para iniciar la construcción, el material tiene que estar seco, con el fin de que no se produzcan rajaduras.

Con un cuchillo, una navaja y un alambre van ahuecando el cuerpo del instrumento. Las partes de unión de los "cañutos" son perforados, para las dimensiones tanto de longitud, ancho y huecos de obturación e insuflación tienen a la mano un patrón. Alisan la parte exterior y quitan las asperezas del material. Lisan la parte interna y la externa, embonan en la parte inicial la punta del cuerno de res o un pedazo de carrizo; al final rematan con un pedazo ancho de guadúa, el cual sirve de pabellón. Terminada la construcción viene el ritual del arishcamiento a fin de que tenga buena sonoridad y sea más suave al soplarlo.

La bocina que hemos registrado, que es la más común en las provincias de Imbabura, Pichincha, Tungurahua, Cotopaxi, Chimborazo, Cañar y Azuay es la que a continuación mostramos. Todos los indígenas y cholos tocan este instrumento haciendo tremendo esfuerzo. Según los informantes "se requiere tener buenos pulmones"^{IV}.

LAMINA N° 4

Este instrumento pertenece a la provincia de Tungurahua.



En la subcultura Salasaca encontramos una muestra que cambia toda la estructura anteriormente descrita. Mariano Masaquiza nos informa que las bocinas que ellos utilizan son hechas de cuernos de res. El primer cuerno sirve de embocadura y cada cacho se une al otro con alguna sustancia resinosa de la región, principalmente de capulí, durazno u otras semejantes; se va embonando cada cacho de tal manera que queden fijos y al final se remata con un pedazo de guadúa que sirve de pabellón.

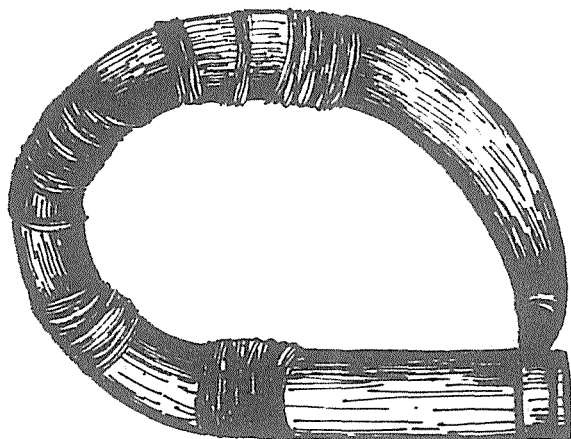
El número de cuernos es siete; estos tienen que ser bastante anchos para que el instrumento tenga un sonido

profundo y cumplan las funciones que debe desempeñar. Unidos los cuernos y puesta la resina o pega, se les amarra con una soguilla de cabuyas y se remata uniendo la caña de guadúa. También este instrumento debe ser sometido al "arishcamiento". La muestra comprada a Mariano Masaquiza consta de ocho cuernos y un pabellón de guadúa.

Lo usan para vaquería, para comenzar y terminar la casa, para las fiestas sociales y religiosas y cuando hay algún acontecimiento en la comunidad. El informante refería que "se debe tomar mucho aire y soltar poco a poco para poder dar las señales que se quiere enviar. Para cada hecho existe diferentes toques y la comunidad ya sabe el significado de ellos"^{IV}.

LAMINA N° 5

Bocina de la subcultura Salasaca.



Dentro de la gran variedad de bocinas, la más común es la recta, con una boquilla y un pabellón al final.

V I. Lcdo. Carlos Alberto Caba; II. Ninguno; III. Mariano Masaquiza; IV. 48 años; V. Tejedor y músico; VI. Ninguna; Entre los Salasacas; VII. 55 años; VIII. 24-VI-81; IX. Cultura quichua-hablante, subcultura Salasaca.

4.2.1.5. **DIMENSIONES**

4.2.1.5.1. *Bocina recta:*

4.2.1.5.1.1.	Largo	240 cm.
4.2.1.5.1.2.	Largo de la boquilla	7,4 cm.
4.2.1.5.1.3.	Diámetro junto a la boquilla	4,1 cm.
4.2.1.5.1.4.	Diámetro inferior (sin pabellón)	10,7 cm.
4.2.1.5.1.5.	Diámetro de la boquilla (abierta)	3,9 cm.

4.2.1.5.2. *Bocina de cuernos de res:*

4.2.1.5.2.1.	Largo en forma redonda	172,2 cm.
4.2.1.5.2.2.	Diámetro de la boquilla	2,3 cm.
4.2.1.5.2.3.	Diámetro junto al pabellón	9,8 cm.
4.2.1.5.2.4.	Diámetro del pabellón	10,2 cm.
4.2.1.5.2.5.	Largo del pabellón	32,5 cm.

4.2.1.6. **CIRCUITO DE SONIDO**

La bocina está considerada como tubo sonoro. Se llama tubo sonoro aquel que contiene una columna de aire capaz de producir sonido al ser excitada. Por su forma, podemos clasificarlo como tubo cilíndrico.

La columna de aire contenida en el tubo sonoro se comporta desde diferentes puntos de vista. La vibración parte de la formación de una onda estacionaria. La columna de aire posee nodos, o sea puntos donde la vibración es nula, y vientres equidistantes de los anteriores, donde la vibración alcanza su máxima amplitud; la distancia entre dos nodos o dos vientres consecutivos será siempre media longitud de onda. "La columna de aire es longitudinal; los nodos serán, por lo tanto, puntos de condensación y los vientres puntos de rarefacción; en los extremos cerrados siempre se produce nodos (caso de la flauta travesera de San Juan) y en los

extremos abiertos generalmente se produce vientres (caso de la bocina)⁷⁸.

Conforme a lo estudiado sobre las vibraciones de una columna de aire contenida en un tubo sonoro, sabemos que en los extremos de un tubo abierto sólo puede haber vientres de vibración; por lo tanto, el tubo producirá su sonido fundamental cuando vibre con un nodo único en su centro y sus correspondientes armónicos. La bocina, fuera de estas consideraciones, realiza melodías hermosas.

4.2.1.7. CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y CURT SACHS

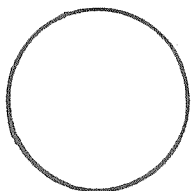
4.	Aerófono
4.2.	De soplo
4.2.3.	Trompetas
4.2.3.1.	Naturales
4.2.3.1.2.	De tubo
4.2.3.1.2.1.	Longitudinales
4.2.3.1.2.1.1.	Tubas
4.2.3.1.2.1.1.1.	Sin boquilla
4.2.3.1.2.1.1.2.	Con boquilla (variante)

División común final: Con depósito para el aire.

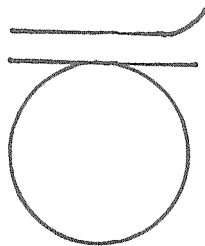
78 OLOZABAL, Tirso de: "Acústica musical y organología" Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1954; pág. 110.

4.2.1.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

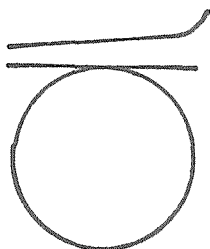
LAMINA N° 6



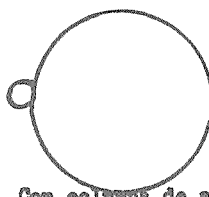
S-H:4 Aerófono



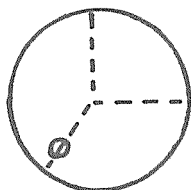
S-H: 423 Trompeta



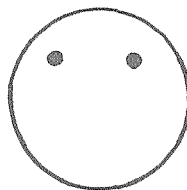
S-H: 423.121.11
Tubular, sin boquilla



Con columna de aire



Variable



Sujeción con ambas
manos

4.2.1.9. USO Y FUNCION

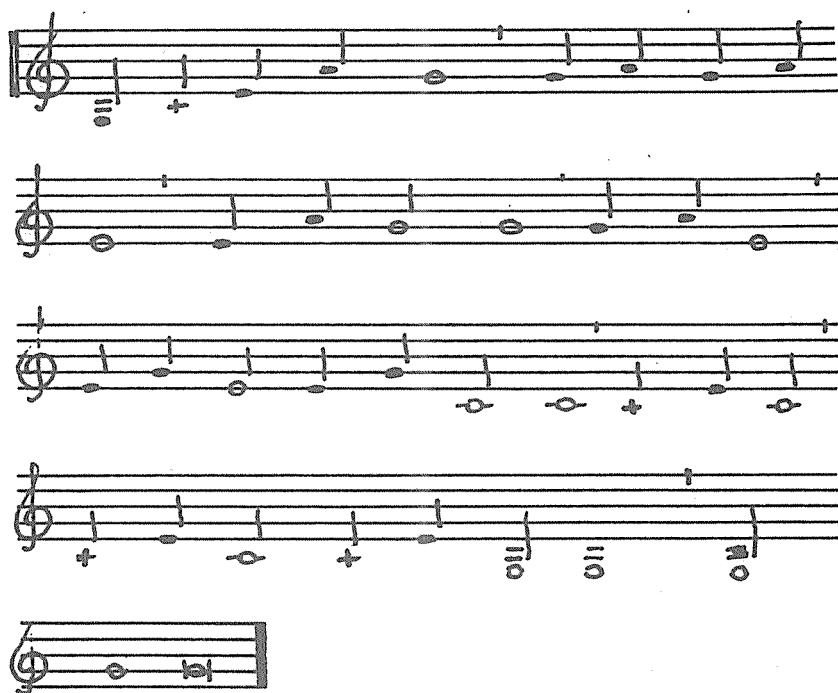
En el decurso del tiempo, la bocina, ha tenido diferentes denominaciones. Cronistas e historiadores, conocen a este instrumento con el nombre de "trompetas", "pututo", "caracol", "trompetas bélicas", "cornetas", "trompetillas", "boxinas" y "gaitas"; en Viajeros se encuentra comúnmente el nombre de "bocina". En las persistencias etno-culturales no tiene otro nombre que el de *bocina*.

En tiempo de la conquista, este instrumento servía para dar señales y arremeter con sus armas a la guerra. En tiempos de paz se utilizaba para dar aviso de las principales fiestas que se celebraban en cada una de las naciones. En la actualidad se usa para reunir el ganado y para las fiestas religiosas y sociales. La función originaria ha ido evolucionando hasta quedar, en el mayor de los casos, como instrumento para vaquería.

Su melodía es triste y profunda. Tiene un carácter melancólico. Creemos que este instrumento se lo debe reactivar en las comunidades, con la finalidad de que no se pierda. Para esto se debe crear Escuelas de Música de carácter no formal; únicamente así se recreará y se protegerá nuestra cultura.

4.2.1.10. TRANSCRIPCIONES MELODICAS

Transcripción Nº 2



Este toque de bocina fue registrado en Chuquipata, hoy denominado Javier Loyola. Debemos indicar que este motivo, sirvió de base para que el señor Ingalález componga "la bocina", en ritmo de fox incaico, pues en ese entonces estuvo de moda el "Fox trot" o trote de zorro.

La música debe ser recreada y elevada a nivel nacional o a un estilo clásico, siempre y cuando se ponga el origen de su recreación, ya que de esta música es dueño el pueblo, quien es su depositario.

El ejemplo que reproducimos fue transcrito durante una minga en la zona de Chuquipata.

4.2.2. CARACOL

4.2.2.1. HISTORIA

El caracol es una trompeta natural. Este instrumento prehispánico lo hacen de barro y de concha marina. Para que tenga la función de trompeta natural, es perforada en la parte superior.

Los cronistas nos traen abundantes datos sobre el uso y función de este instrumento, como puede comprobarse en la introducción a este capítulo. Los datos hemos registrado tomando en cuenta la parte arqueológica, cronistas, historiadores y estudiosos, con el fin de establecer la cadena de tradición y poder reconstruir el hecho.

Los arqueólogos con ciertos datos circunstanciales, aportan a la constante del instrumento al referir: "Caracoles cerámicos", "caracoles marinos", "caracoles de hueso", "trompetas de caracol", "trompeta o churo, llamado: strombus galeatus", "instrumento de concha", etc. Todos estos nombres corresponden al instrumento que estudiamos. Los cronistas también los mencionan con las denominaciones de: "kipas", "trompetas de caracoles marinos", "caracoles o trompetas naturales", "silbatos en forma de caracol", "trompetas bélicas formadas de caracoles marinos", "caracol", etc.

El uso y función de este instrumento es evidente en tiempo de la conquista.

Los historiadores son más explícitos y hablan de "caracoles marinos para dar señales de guerra", "caracoles o trompetas", etc. Ellos determinan, de manera explícita, el uso y el material del cual estaban contruidos. Los estudiosos del siglo pasado y los de éste inclusive determinan el uso festivo y el material que es concha marina. Toda esta cadena de tradición determina que el instrumento existió antes de la llegada de los conquistadores; en nuestras investigaciones de campo hemos registrado el "churo" en las festividades de San Juan, para el huasifichay, y para otras fiestas y actividades. Este instrumento tiene diferentes sonidos que emiten el mensaje y que los miembros de la comunidad conocen y lo descifran. En las fiestas de San Juan tocan el churo para anunciar que la fiesta se acerca, usan para alertar la pelea y cuando ésta se produce entre las diferentes comunidades rivales. La vigencia del hecho demuestra que siempre se ha encontrado en uso desde los tiempos del neolítico o mucho antes quizá, hasta nuestros días.

El testimonio oral de la tradición es una de las características del fenómeno cultural. La "oralidad" es una manera de transmisión verbal, no se aprende por escrito, sino con la palabra; además se transmite de generación en generación, de mayores a menores, a través del ejemplo y de la palabra. "El carácter que el testimonio reviste, anota Vansina, es por el hecho de su verbalidad y es específico de la tradición. Un testimonio verbal, añade, es el conjunto de declaraciones hechas por un mismo testigo concernientes a una misma serie de acontecimientos, en la medida que tenga una misma referencia. Un testigo es una persona o un grupo de personas que dan cuenta de una referencia determinada. Una referencia es aquello de lo que se da cuenta"⁷⁹. El dato traído se suma a nuestra afirmación de que los instrumentos tienen el carác-

ter de tradicionales y forman una cadena de transmisión oral, los cuales permanecen vigentes, socializados y colectivos, entre otras características.

4.2.2.2. CREENCIAS

Fray Bartolomé de las Casas, en su libro "Apologética Historia", al hablar de las creencias, da el siguiente dato: "El fundamento que cimentaban toda veneración al Sol, era porque decían que criaba todas las cosas y les daba madre. Al agua porque mojaba la tierra, decían que tenían madre, y teníanle hecho cierto bulto. Al fuego y al maíz y a otras sementeras decían que tenían madre, y a las ovejas y ganados. Del vino decían que la madre era vinagre. Al mar decían que tenían madre y que se llamaba Machimacocha. El oro decían que eran lágrimas del sol cuando el sol lloraba, y las kipascaracoles tenían madre que eran hijas del mar"⁸⁰.

De este dato se desprende que el hombre de las precul-turas y culturas prehispánicas tiene tendencia a vivir lo más posible apegado a lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para el hombre de estas culturas y de las persistencias culturales, lo sagrado equivale a potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. "Lo sagrado anota Mircea Eliade, está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro—profana se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudo—real"⁸¹. Se debe entender que cada una de las cosas tienen un espíritu, el cual participa de un ser supraterráneo, es así que el caracol participa de la sacralización del dios mar y tiene como antecesor a éste. De aquí que, para los conquista-

80 LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Volumen IV; Madrid, 1958; pág. 165.

81 ELIADE Mircea: "Lo Sagrado y lo Profano"; Ed. Guadarrama; Madrid, 1973; pág. 20.

dores, el escuchar este instrumento significaba el “instrumento de los demonios” y para los indígenas era el “valeroso y ahuyentador de los enemigos”. Añádase a esta connotación la creencia del “arishcamiento” que da buen sonido al instrumento.

4.2.2.3. LOCALIZACION

El caracol, como trompeta natural, es conocido por todas las culturas y en especial por subculturas de la Sierra y de la Costa incluyendo algunas comunidades del Oriente. Así lo hemos podido comprobar, a través de nuestras investigaciones ^{VI}.

En Imbabura la encontramos en: Topo Chico, Topo Grande, Chilcapamba, Morochos, San Miguel, Loma Negra, Tunibamba, Imantag, Natividad, Santa Bárbara, Asama, Santiaguillo, Guaycopungo, Punyaro, Pucará de Velásquez, El Chilcal, Ilumán, Natabuela, La Esperanza, La Magdalena, Zuleta, Río Blanco, Carabuela, Achupallas, Mojanda, Gualsaquí, Cumbas Conde, La Calera y Caluquí.

4.2.2.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

El caracol es una concha marina denominada científicamente “*Strombus galeatus*”. Tiene diferentes tamaños. Es redonda y en su interior es espiral. El indígena perfora la parte superior de la concha con un instrumento puntiagudo, dando salida a la columna de aire para que sirva de embocadura. Por este lugar sopla la concha y produce un sonido fuerte y en ocasiones hasta estridente. Existen diferentes toques según la simbología empleada por los músicos. Un toque es para anunciar la festividad, otros para otras actividades de su vida ritual y festiva. Para tocar este instrumento, según los informantes, se requiere “buenos pulmones y tomar mucho aire”.

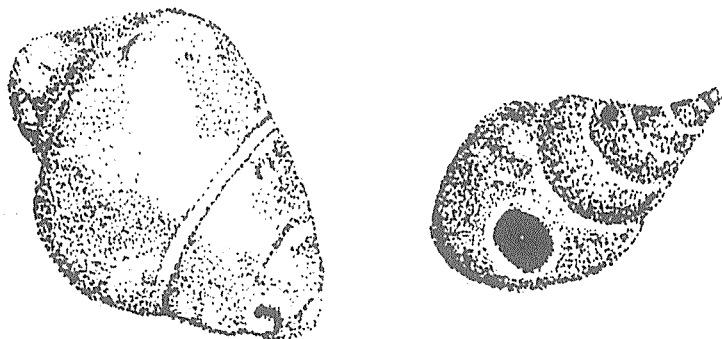
VI Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1968—1982.

La construcción es muy simple y su descripción no requiere mayor explicación.

En la fiesta ritual del "Coraza", a mediados de este siglo, el "Toro Capitán" tocaba el "churo" y era el distintivo de los demás corazas. Hoy el Toro Capitán ha desaparecido y por consiguiente el instrumento. Es de lamentar que los fenómenos culturales vayan perdiendo vigencia, debido a múltiples razones, entre ellas, por las prohibiciones tanto eclesiásticas como civiles.

Ilustramos con la siguiente fotografía, la vigencia de estos instrumentos:

Lámina Nº 7



La primera pieza pertenece a la Cultura Shuar y la segunda a la cultura quichua—hablante de la Sierra ecuatoriana.

4.2.2.5. DIMENSIONES

4.2.2.5.1. Kunku: (Nº 21 de Archivo)

4.2.2.5.1.1.	Largo	13,6 cm.
4.2.2.5.1.2.	Diámetro del pabellón	5,1 cm.
4.2.2.5.1.3.	Diámetro centro	7,2 cm.
4.2.2.5.1.4.	Diámetro de boquilla	1,5 cm.
4.2.2.5.1.5.	Diámetro orificio para colgar	0,7 cm.

4.2.2.5.2. Caracol o Concha Marina: (Nº Archivo 20)

4.2.2.5.2.1.	Largo	15,8 cm.
4.2.2.5.2.2.	Diámetro del pabellón	2,1 cm.
4.2.2.5.2.3.	Diámetro central	11,7 cm.
4.2.2.5.2.4.	Diámetro embocadura	1,8 cm.

Nota: Los dos instrumentos sirven para enviar mensajes y tienen sonidos apropiados para cada festividad y para la pelea en la fiesta de San Juan, como luego referiremos.

4.2.2.6. CIRCUITO DE SONIDO

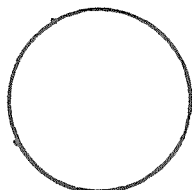
El sistema de circuito de sonido es idéntico al de la "bocina", por consiguiente, para no ser repetitivos, remitimos a nuestros lectores el ítem: 421.6.

4.2.2.7. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS

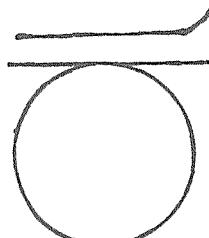
4.	Aerófono
4.2.	Instrumento de sople
4.2.3.	Trompetas
4.2.3.1.	Naturales
4.2.3.1.1.	De caracol

4.2.2.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

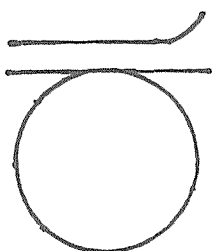
Lámina Nº 8



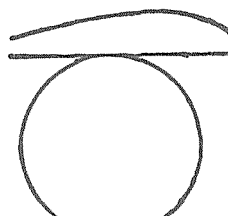
S-H: 4 Aerófono



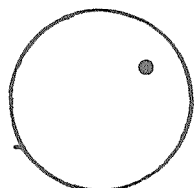
S-H: 423 Trompeta



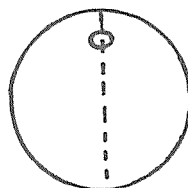
S-H: 423.1 Natural



S-H: 423.11 Natural



Mano derecha



De pie

4.2.2.9. USO Y FUNCION

Desde tiempos remotos, la de San Juan, ha sido una de las fiestas clásicas, en la que los indígenas de todas las comunidades tienen activa participación.

Los "tushug" o los "chaquis" eran los encargados de organizar la fiesta de agradecimiento al dios sol por haber fecundado a su "alpa mama".

Un mes antes de "San Juan", se oyen "churos" en señal del acercamiento de las festividades. A partir del medio día del 23 (la víspera) y el 24 de junio, van llegando los sanjuanes disfrazados, procedentes de las diferentes comunidades y/o parcialidades de la región con música de "churos", cuernos, flautas, etc.

Una de las formas de baile de los "sanjuanes" es el *culebrillando*. Van correteando en forma serpenteada, en hilera de a uno, simulando el recorrido de la culebra, según unos o imitando el recorrido del rayo del sol, según otros. Al llegar a un sitio determinado, sea por la toma de la plaza o de la esquina, se dedican a zapatear en forma circular levantando nubes de polvo, al son de estos gritos:

Sinche, sinche!
Llapi, llapi!
Tigrashpa, tigrashpa!
Jalajajaja!
Jalajajaja!

Fuerte, fuerte!
Aplasta, aplasta!
Volviendo, volviendo!

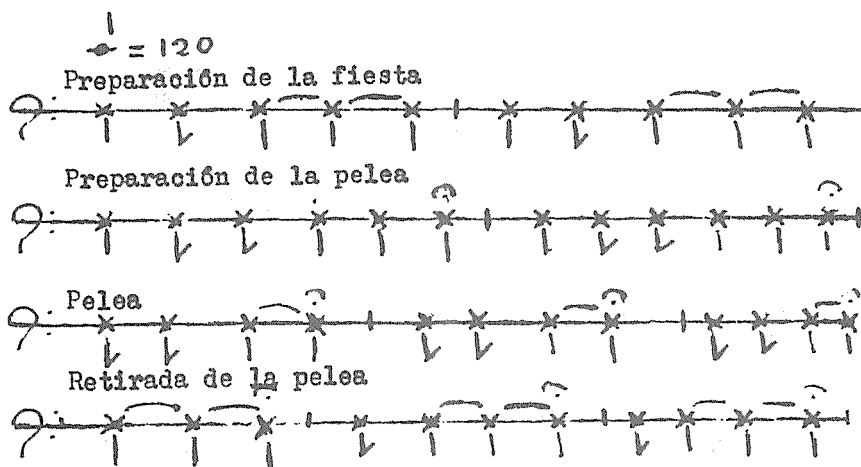
De inmediato interrumpen el baile para exaltar con el viva la fiesta. Cada una de las cuadrillas se encuentra conducidas por un cabecilla, el cual lleva una banderilla y se le distingue por el penacho o el asial y zamarro que lleva puesto. Hay diversidad de bailes, como: El "Chimbapura", "Ras para abajo", "Copleiros", "Aruchicos", "Zarcos", etc.

El jefe de la cuadrilla prepara y defiende la pelea si dos comunidades o parcialidades se encuentran. Con el churo y los cuernos dan ciertos toques para alertar a la comunidad y

arremeter a la pelea. Las peleas se dan a campo abierto y debe correr sangre, a fin de que la tierra se purifique y la cosecha venidera sea buena; caso contrario puede darse una sequía o una helada como consta en Cronistas, creencia que persiste hasta nuestros días. El "churo" y el "cuerno", son los instrumentos incitativos para este ritual de sacrificio y de purificación. Este instrumento, como habíamos advertido, es sustantivo en la fiesta de San Juan y en otras festividades tanto rituales como religiosas ^{VII}.

4.2.2.10. TRANSCRIPCION RITMICA DE TOQUES DE PELEA

Transcripción N° 3



VII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1968—1982; Cfr. Archivo del Dpto de Etnomusicología del IOA.

4.2.3. CUERNO O CACHO.

4.2.3.1. HISTORIA.

El cuerno es utilizado, con toda seguridad, a partir de la llegada de los españoles a América; sin embargo, es posible que las culturas americanas ya hayan utilizado el cuerno de un animal semejante a la res. En documentos rastreados en Cronistas, Viajeros e Historiadores se apunta la importancia del *cuerno* como instrumento para emitir mensajes para la guerra y para otras actividades sociales y festivas. En estos autores se encuentra: "Trompetas de corzos, gamos o venados" (De la Vega, 1963: 206—207), "con cuernos y atambores" (De las Casas, 1961: 60), "llaman la atención con grandes gritas, *cuernos* o caracoles marinos" (De las Casas, 1963: 150); otros cronistas, historiadores y científicos contemporáneos citan el instrumento con el nombre de cuerno o cacho.

Estos datos dimensionan la sustancia del hecho y la vigencia en las persistencias culturales. El cacho o cuerno se utiliza en toda la serranía, en la Costa y en el Oriente ecuatorianos. En el Oriente y en la Costa, cuando están tocando este instrumento, dicen "estamos haciendo cacho". De igual forma en la Sierra, se usa para enviar mensajes a semejanza del *caracol marino*. En investigaciones de campo hemos hecho gran acopio de datos para dimensionar el instrumento que nos ocupa.

Con estos datos históricos determinamos la cadena de tradición del instrumento y su vigencia.

4.2.3.2. CREENCIAS.

El cuerno o cacho tiene las mismas connotaciones que el caracol. Sirve para enviar mensajes y su carga ideológica mítica es coincidente. Para constancia, remitimos a nuestros lectores al ítem N^o 422.2.

4.2.3.3. LOCALIZACION.

Sería repetitivo y demasiado extenso enumerar los anejos, comunidades y otros lugares, donde se da la vigencia del instrumento. El *cuerno o cacho* se encuentra localizado en todo el Ecuador, principalmente en las provincias de: Carchi, Imbabura, Esmeraldas, Napo, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Zamora Chinchipe, Morona Santiago, Pastaza, etc. Estas referencias pueden ser confirmadas en fichas del Departamento de Etnomusicología del IOA.

4.2.3.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

El "cacho" o "cuerno" es una trompeta natural. El cuerno de res se corta en la punta más delgada, o sea en el marfil, posibilitando así la apertura de la boquilla; luego se corta la base, se quitan las asperezas internas y se adelgazan las paredes del tubo. Terminado este proceso se perfora la parte ancha o base y en la pared delgada, junto a la boquilla, se hace un bordo. Entre la perforación de la parte ancha y el canaleta colocan una soguilla para transportar el instrumento sea al pecho o en el costado. A la boquilla le dan forma redonda con la finalidad de poder imposter el labio y para que sirva de boquilla. El cuerno queda al natural, aunque en ocasiones le charolan para dar mayor belleza al instrumento, o dibujan en él algún animal o cualquier elemento de su ecología o entorno.

Las herramientas que utilizan para la confección son: un cuchillo, una navaja y en ocasiones un serrucho. Con estos materiales de construcción confeccionan el "cuerno o cacho". El señor Segundo Latacunga, de Andrade Marín, cantón Antonio Ante nos dice: "tiene carácter festivo. Se toca en las fiestas de San Juan, San Pedro y San Pablo, para anunciar la finalización de la construcción de la casa, para las mingas y cuando existe

algún evento de gran importancia dentro de la comunidad". Añade que la construcción la había hecho él con las herramientas arriba anotadas y que el proceso es simple: corta la base, la punta, abre el tubo, hace el canaleta y el bordo de la boquilla y arrishca el instrumento poniendo en él aguardiente, para que tenga buena sonoridad. Hace el hueco en la base y en el canaleta pone un alambre; entre estos dos lugares coloca una soguilla para transportarle. El instrumento queda así terminado ^{VIII}.

4.2.3.5. DIMENSIONES

4.2.3.5.1.	Largo	26,6 cm.
4.2.3.5.2.	Diámetro de la boquilla	2,2 cm.
4.2.3.5.3.	Diámetro interno del tubo de la boquilla	1,2 cm.
4.2.3.5.4.	Bordo de la boquilla (ancho)	0,8 cm.
4.2.3.5.5.	Canaleta junto a la boquilla	0,4 cm.
4.2.3.5.6.	Diámetro de la base	6,2 cm.
4.2.3.5.7.	Diámetro interno sin las paredes	5,8 cm.
4.2.3.5.8.	Grosor de la pared de la base	0,2 cm.
4.2.3.5.9.	Grosor de la pared de la boquilla	0,8 cm.
4.2.3.5.9.10.	Diámetro del hueco para colocar la soguilla	0,7 cm.

4.2.3.6. CIRCUITO DE SONIDO

Para el estudio del circuito de sonido debe tenerse en cuenta el ítem N° 421 y se encontrará los principios que deben ser aplicados al cuerno o cacho.

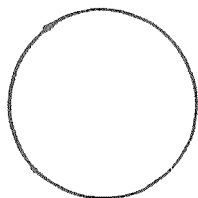
VIII I. Lcdo. Carlos ALberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Segundo Latacunga; IV. 45 años; V. Agricultor, Jornalero y músico; VI. Ninguna; VII. En Natabuela; VIII. 37 años; IX. 27 de septiembre de 1976; X. Andrade Marín, cantón Antonio Ante, Prov. Imbabura; XI. Quichua-hablante.

4.2.3.7. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS

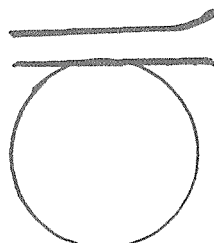
4	Aerófono
42	Instrumento de soplo
423	Trompetas
423.1	Naturales
423.11	De cuerno de res
423.111	Con agujero bucal terminal
423.111.1	Sin boquilla

4.2.3.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD.

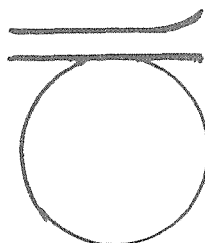
Lámina N° 9



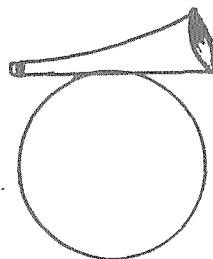
S-H:4 Aerófono



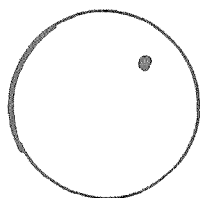
S-H:423 Trompetas



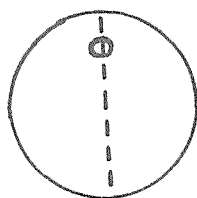
S-H:423.11 Naturales



S-H: 423.111.1
De cuerno de res,
sin boquilla



Mano derecha



De pie

4.2.3.9. USO Y FUNCION.

El día 23 de junio se da el baño ritual, parte de la fiesta de San Juan. En Ilumán existen pogyos o manantiales que se los conoce con los nombres de: *Jatun—Pogyo*, *Mama—Pogyo* y *Taita—Pogyo*.

En los Pogyos anotados, encontramos restos de espermas, una velita encendida en la ventanilla como veneración al *Jatun—Pogyo* y unas imágenes; además se encontró huevos frescos, fragmentos de pepinos, aguacates, pan, tomates, naranjas, dos botellas de licor, etc. Una mujer indígena nos dijo que se dejaba dinero (*cullqui*) en el ojo del *Mama—Pogyo*. El *Quinde—Pogyo* del Imbabura manda el agua y se bañan en él. En estos lugares encontramos grupos de bailarines (*sanjuaneros*) tocando flautas, guitarras, churos y cachos o cuernos^{IX}.

Los indígenas se bañan; unos con pantalones y otros desnudos. Los músicos no dejan de tocar sus propios tonos de San Juan y las guitarras entonan sanjuanitos propios de los indígenas, como: "Rosa María", etc.

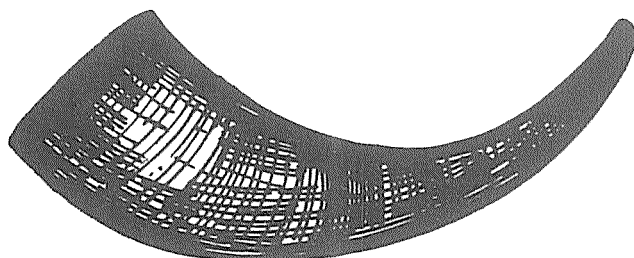
En los 15 días restantes, continuamente se encuentra en cada cuadrilla por lo menos un indígena de cada comunidad o parcialidad, que toca el cacho o cuerno de res.

IX I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Raúl Nicolalde; III. Carlos Morán; IV. 85 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Ilumán Bajo; VIII. 78 años; IX. 23—VI—76; X. Ilumán Bajo, cantón Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua—hablante.

Mientras se bañan, dan gritos de alegría junto a los músicos quienes tocan flautas traveseras de carrizo, el churo y el cacho. Al término del baño danzan en círculo, como despedida del baño ritual y en agradecimiento al pogyo por haberles ofrecido el agua.

En otras comunidades, con ritual semejante al descrito, se bañan en los ríos y cascadas, llamadas pacchas ^x.

Lámina N° 10.



4.2.3.10. TRANSCRIPCION RITMICA DE LOS TONOS DEL CUERNO O CACHO

Transcripción N° 4

$\text{!} = 60$

Preparación para el baño



$\text{!} = 120$

Durante el baño



X I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Raúl Nicolalde; III. Carlos Morán. Cfr. datos técnicos de campo de la ficha N° IX.

$\angle = 120$

Después del baño



$\angle = 120$

Durante el baile después del baño



4.2.4. TUNDA.

4.2.4.1. HISTORIA.

La "tunda" es instrumento festivo. El material del tubo es de "tunda". Existen tres variables: *la grande* que mide 112 cm., con tres huecos de obturación; *la mediana* de 102 cm. de largo y cuatro orificios de obturación; y la *pequeña*, de 0,72 cm., de largo con dos huecos de obturación. Cada muestra tiene un hueco de insuflación. La tunda no debe ser tocada sola, siempre van pareadas: o sea macho y hembra.

Los indígenas de las provincias de Imbabura y Pichincha la usan para las festividades de San Juan y San Pedro. Los sanjuanenses se visten de aruchicos con campanillas o cencerros. Usan pantalón mestizo, camisa y saco de lana, poncho, sombrero, oshotas y gafas. Alguna ocasión usan careta, principalmente los del cantón Cayambe.

El instrumento es de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, son traverseras, aisladas, abiertas y con agujeros. Perteneció al macro grupo quichua—hablante.

Creemos que este instrumento es prehispánico. No existen evidencias arqueológicas por tratarse de material orgánico.

co. Sin embargo, Fernández de Oviedo, en su *Historia General y Natural de las Indias*, refiere: "Y el día siguiente a la fiesta, en la noche, por festejar e dar música, vinieron cinco indios sus ministriles, e tañeron cada uno dellos un cañuto luengo (largo) de cinco palmos, y tan grueso como tres dedos, a manera de flauta, y todos juntos, acordadamente y bien entonados, hacían diferentes tonos o diferencia de sonos, y aquellos mudaban en otros, como querían; y con esta música, toda la noche bailaron de muchas maneras, con unas sonajas atadas en las piernas, a manera de cascabeles, así hombres como mujeres"⁸². El dato traído por Oviedo es de importancia, pues demuestra la vigencia de este instrumento a pocos años de haber iniciado la conquista española. La socialización se ha mantenido hasta nuestros días en las persistencias culturales.

En datos registrados encontramos algunas citas sobre el instrumento denominado "tunda" en Cronistas, Historiadores, Viajeros y estudiosos contemporáneos; al respecto dicen: "Flauto traverso" (Jijón y Caamaño, 1920: 78—79); "flauta gemebunda" (González Suárez, 1969:139); "flautas grandes de una braza de largo" (De la Vega, 1963: 79—82); "flautas parecidas a las bocinas" (Oviedo, 1959: 101); "variedad de flautas: grandes, medianas y pequeñas" (Díaz del Castillo, 1947: 90—91); "esta flauta es de tunda y lleva su mismo nombre" (Moreno, 1949: 35—36); "flauta de bambú de 4 orificios" (Rephann, 1978: 3393); "flautá de bambú de 4 orificios" (Rephann, 1978: 3394); "flauta de bambú. Instrumento muy grande. Cerca del extremo inferior tiene dos perforaciones" (Rephann, 1978: 3395)⁸³.

Estos datos dimensionan la existencia del instrumento que estamos estudiando, aun cuando son escasos, ellos hablan de la existencia y vigencia de la tunda en épocas anterior-

82 FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; Ed. Atlas, en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959; pág. 427.

83 REPHANN, Richard: "Catálogo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. William J. Mack Company; Yale, 1978; código: 3393 — 3395.

res a la conquista, en la conquista misma y en la época actual.

Paulo de Carvalho—Neto en su *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*, cita a algunos estudiosos del instrumento que nos preocupa y dice: “Moya. Nombre de caña con la cual se fabrican el pingullo y cierta bocina y otro instrumento que también recibe el nombre de “tunda”. La “tunda” como instrumento musical es, según Costales, más delgada que el “turu” y tiene unas dos brazadas de largo. En un extremo acomodan una boquilla de madera de un palmo de extensión que encaja perfectamente en el orificio del tubo circular, por donde se emite el sonido. En otro, un tanto más ancho, se acopla asimismo un cuerno de ganado lo bastante grande, para que el sonido de percusión sea fuerte” CLII. Jarrín la vio servir de instrumento musical y, a la vez, de arma de combate en el auto de los aruchicos representado en Tabacundo. En el auge del combate las tundas se hacen pedazos XLII. Santiana la presencié entre los mojangas durante la fiesta de San Luis siendo tocada por el toro. Agrega que recibía el nombre, también, de Moya LIV. Es todo cuanto refiere*Carvalho—Neto en su obra⁸⁴.

Verificamos los datos registrados por Carvalho y pudimos comprobar que tienen credibilidad. El nombre de Moya está mal citado, ya que se trata de Félix Coluccio; 1953:121—125, citado a su vez, por Segundo Luis Moreno en su libro: “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador”⁸⁵. Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego anotan el dato en su libro: “El Chagra. Estudio socio—económico del mestizaje ecuatoriano”, 1961: 239⁸⁶. Segundo Jarrín trae el dato en su obra: “Las Fiestas de San Pedro y los Aruchicos, en el Cincuentenario Cantonal de Pedro Moncayo”, 1962:

84 CARVALHO — NETO, Paulo: “Diccionario del Folklore Ecuatoriano”; Ed. CCE; Quito, 1964; pág. 427.

85 COLUCCIO, Félix: “Antología Ibérica y Americana del Folklore; Buenos Aires, 1953 en Segundo Luis Moreno: “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador; Ed. Fray Jodoco Ricke; 1949, pág. 31.

86 PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: “El Chagra: Estudio socio—económico del mestizaje ecuatoriano”; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1961; pág. 239.

36—37⁸⁷. Antonio Santiana describe la fiesta de los corazas y se refiere al prioste que se llamaba el “Coraza—toro” (Santiana, 1949: 265)⁸⁸. Los datos son más extensos pero el trabajo de Paulo de Carvalho—Neto no hace otra cosa que dar un Glosario de los términos usados en nuestro Ecuador.

Coba Andrade en su libro: “Prospección de la Fiesta de San Juan y San Pedro”, Vol. I; 1976: 46, relata in extenso todos los subhechos de esta fiesta en una zona cultural localizada entre Pichincha e Imbabura. Sobre la tunda, dice: “La tunda lleva ese nombre por el material de que se encuentra construida. Se denominan así a las flautas traverseras de mayor longitud en relación a las demás. La mayor está compuesta de tres huecos de obturación y uno de insuflación, son pareadas, o sea macho y hembra; la mediana de tres orificios de insuflación y uno de obturación, son macho y hembra; y, la pequeña consta de cinco huecos de obturación y dos de insuflación. El nombre, como queda expresado, tiene relación con el material del cual se encuentra construida”⁸⁹.

A grandes rasgos hemos dimensionado la historia de este instrumento, tan hermoso por su sonido y por sus características.

4.2.4.2. CREENCIAS.

La creencia de los constructores de la “tunda” tiene que ver con el material que se emplea. No puede ser cualquier caña de guadúa o llamada tunda. Debe ser el material que existe en el Oriente o en el Litoral. La materia orgánica debe poseer ciertas cualidades, como son: calidad, grosor, buena sonoridad potencial y, lo que es más, debe tener cierta rela-

87 JARRIN, Segundo: “Las Fiestas de San Pedro y los Aruchicos, en el Cincuentenario del cantón Pedro Moncayo”; Quito, 1962; s/o/d; págs. 36—37.

88 SANTIANA Antonio: “Los Indios de Mojanda. Etnografía y Folklore”, en la Revista de Filosofía y Letras, N° 4-5; Quito, 1949 s/o/d; pág. 265.

89 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: “Prospección de la Fiesta de San Juan y San Pedro; Mecanografiado; Vol. I Otavalo, 1976; págs. 44 — 46.

ción con la planta y la tierra. Si la tierra es fecunda, la caña posee los poderes de la tierra, ya que ella es la que da vida y fertilidad. El sonido no es otra cosa que una resultante de estos poderes: tierra, vida y fertilidad^{xi}. Otro de los aspectos que globalizan la credibilidad es el arrishcamiento, el cual complementa la vida; sin el arrishcamiento el instrumento no sirve^{xii}.

4.2.4.3. LOCALIZACION.

La tunda tiene un área de dispersión muy reducida que comprende la parte alta de la laguna de San Pablo del Lago, Mojanda, La Esperanza, Zuleta, Olmedo, Pesillo, y las comunidades del cantón Pedro Moncayo. En todas estas comunidades utilizan la tunda para el baile de San Juan y de San Pedro. Los indígenas se visten de “aruchicos”, a los que les conocen con el nombre de “hombre campana”. A fin de dimensionar la información, citaremos algunas de las comunidades investigadas: Yucapata, Caluquí, Langaburo, Mojan-dita, Quinchuquí, Cusín Pamba, Abatag, Gualabí, Tuñahuan-go, Anglango, Vagabundo, Imbabura, El Topo, Cubilche, Camuendo, Ucsha, Gualacata, Tungavucha, Guajindro, Mojan-da, Calpaquí, La Esperanza, Zuleta, Olmedo, Pesillo, Pijal, Angla, Nachimba, Moyurco, Paquistancia, Cariaco, Santo Do-mingo, Cajas, El Prado, La Compañía de Cayambe, San José, Pisambilla, Lato, Monjas, Chahuarpungo, Juan Montalvo, etc.^{xiii}.

Estos datos fueron registrados en la investigación que realizó el Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología.

XI Cfr. datos del Dpto. de Etnomusicología del IOA; Luis Coascota; 75 años.

XII I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Benigno Cabascango; IV. 50 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Caluquí; VIII. 40 años; IX. 23—VI—76; X. Caluquí, parroquia González Suárez, cantón Otavalo; XI. Cultura quichua—hablante.

XIII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 23 al 30 — VI — 76.

4.2.4.4. CONSTRUCCION Y DESCRIPCION

Para la construcción del instrumento—tunda, el músico—constructor debe ir en busca de la materia prima al Oriente o a la Costa ecuatoriana. Una vez que la guadúa—tunda se encuentra en casa, el maestro—constructor deja secar la caña hasta que se encuentre apta para su confección. El constructor tiene los patrones a la mano y hace coincidir con ellos el nuevo instrumento. Primeramente limpia las asperezas, corta el largo de la caña y con una navaja hace unas cruces en el lugar donde van los huecos de obturación y de insuflación. Muy cuidadosamente perfora con la punta de la navaja los orificios. Previamente ha limpiado la parte interior del tubo antes de su construcción. Terminados los huecos, limpia los bordes de los mismos y si el cañuto es demasiado largo, tapona la parte superior del tubo con una tapa de madera, la cual es forrada con un pedazo de tela, con la finalidad de que no exista fuga de aire. La parte inferior es abierta y se toca como una flauta travesera. Las muestras que tenemos en nuestro Archivo son tres clases de tundas pareadas (macho y hembra), las cuales han servido para este estudio, más los datos de campo de nuestro trabajo: "Prospección de la Fiesta de San Juan y San Pedro", en dos volúmenes.

El sonido que produce este instrumento es oscuro en ocasiones y, en otras, un poco estridente. Sus melodías son hermosas y llenas de misterio.

Una muestra encontrada tenía 140 cm. de largo, cinco huecos de obturación y uno de insuflación. La parte superior tapada y la inferior abierta. Se toca como la flauta travesera⁹⁰. Las dimensiones registradas en campo son las siguientes: longitud, 110 cm.; ancho, 9,5 cm.; desde la parte superior al primer orificio, 12 cm.; del primer orificio al segundo, 42,5 cm.; del primer orificio al tercero, 45,5 cm.; del segundo al

90 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Prospección de la Fiesta de San Juan y San Pedro"; mecanografiado; Otavalo, 1976; Vol. II; pág. 172.

tercer orificio, 2 cm.; del tercero al cuarto, 26,5 cm.; distancia entre ellos (cuarto, quinto y sexto), 2 cm.; distancia del sexto orificio al extremo inferior, 18,5 cm.; diámetro del hueco de insuflación (primer orificio), 1,5 cm.; diámetro de los huecos (cinco) de obturación 1,1 cm.⁹¹. Estas muestras fueron tomadas en campo al informante Luis Coascota.

4.2.4.5. DIMENSIONES.

a) Tunda grande:

4.2.4.5.1.	Largo	102,8 cm.
4.2.4.5.2.	Diámetro superior	4X4,8 cm.
4.2.4.5.3.	Diámetro inferior	4X4,1 cm.
4.2.4.5.4.	Distancia desde la parte superior al tapón	6,1 cm.
4.2.4.5.5.	Distancia desde la parte superior al primer orificio de insuflación	15,5 cm.
4.2.4.5.6.	Distancia desde la parte superior al primer orificio de obturación	8,1 cm.
4.2.4.5.7.	Distancia desde la parte superior al segundo orificio de obturación	98,5 cm.
4.2.4.5.8.	Distancia desde la parte superior al tercer orificio de obturación	93,3 cm.
4.2.4.5.9.	Diámetro del hueco de obturación	1,2 cm.
4.2.4.5.10.	Diámetro de los huecos de obturación	0,8 cm.
4.2.4.5.11.	Diámetro de la pieza—tapón	3,2X4 cm.

91 Op. Cit. Vol. I, pág. 46.

La muestra estudiada pertenece al Archivo del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología. Iguales dimensiones tiene la hembra, únicamente difiere el diámetro tanto superior como inferior, que debe restarse 0,5 cm. a los expuestos. Tiene el registro N° 56 y perteneció a Umbelino Imbaquingo de 58 años de edad, de Tuñaguango Bajo, San Pablo del Lago, Otavalo, Prov. Imbabura. Fecha de adquisición: 7 de septiembre de 1976.

b) Tunda mediana:

4.2.4.5.1.	Largo	102,5 cm.
4.2.4.5.2.	Diámetro superior	3,5X4 cm.
4.2.4.5.3.	Diámetro inferior	3,6 cm.
4.2.4.5.4.	Distancia desde la parte superior al tapón	5,5 cm.
4.2.4.5.5.	Distancia desde la parte superior hasta el hueco de insuflación	14 cm.
4.2.4.5.6.	Distancia desde la parte superior hasta el primer hueco de obturación	50,1 cm.
4.2.4.5.7.	Distancia desde la parte superior hasta el segundo hueco de obturación	83 cm.
4.2.4.5.8.	Distancia desde la parte superior hasta el tercer hueco de obturación	86,7 cm.
4.2.4.5.9.	Diámetro del hueco de obturación	1 cm.
4.2.4.5.10.	Diámetro de los huecos de obturación	0,7 cm.
4.2.4.5.11.	Diámetro de la pieza—tapón	2,8X3,3 cm.

La muestra estudiada tiene el N° 55 de Archivo. Perteneció a Mesías Espinoza de 28 años de edad. Lugar de adquisi-

ción: Tuñaguango Bajo, San Pablo, Otavalo, Prov. Imbabura.
 Fecha de adquisición: 7 de septiembre de 1976. Tiene un
 orificio de insuflación y tres de obturación. Semejante a la
 grande.

c) Tunda pequeña:

4.2.4.5.1.	Largo	100,2 cm.
4.2.4.5.2.	Diámetro superior	3,3X3,5 cm.
4.2.4.5.3.	Diámetro inferior	3 cm.
4.2.4.5.4.	Distancia desde la parte superior al primer hueco de insuflación	10,6 cm.
4.2.4.5.5.	Distancia desde la parte superior al segundo hueco de insuflación	13,4 cm.
4.2.4.5.6.	Distancia desde la parte superior al primer hueco de obturación	49,4 cm.
4.2.4.5.7.	Distancia desde la parte superior al segundo hueco de obturación	53,1 cm.
4.2.4.5.8.	Distancia desde la parte superior hasta el tercer hueco de obturación	78,7 cm.
4.2.4.5.9.	Distancia desde la parte superior hasta el cuarto hueco de obturación	82,6 cm.
4.2.4.5.10.	Distancia desde la parte superior hasta el quinto hueco de obturación	85,8 cm.
4.2.4.5.11.	Distancia desde la parte superior al tapón	5,7 cm.
4.2.4.5.12.	Diámetro de los huecos de insuflación	1,2 y 1 cm.
4.2.4.5.13.	Diámetro de los huecos de obturación	1 cm.

Esta muestra tiene el número 115 de Archivo. Además posee dos huecos de insuflación —caso raro— y cinco huecos de obturación. Perteneció a Julián Coascota de 65 años de edad, de la comunidad de Quinchuquí, San Pablo del Lago, Otavalo, Prov. Imbabura. Fecha de Investigación 24 de junio de 1982.

Las tres muestras propuestas son macho y hembra. No se puede concebir que estos instrumentos se toquen solos; deben ser acompañados o pareados; sin embargo, cuando se encuentran muy alcoholizados, los indígenas tocan con una sola tunda. En este caso rompen las leyes de derecho consuetudinario.

4.2.4.6. CIRCUITO DE SONIDO

La tunda tiene un tapón en la parte superior, por consiguiente se considera tubo cerrado. El tubo, por la onda estacionaria forma un nodo en el extremo cerrado y un vientre en el extremo inferior abierto.

“Cuando la columna de aire contenido en un tubo cerrado, dice Olozábal, vibra subdividida. Recuérdese que en el extremo cerrado debe haber un nodo y en el extremo abierto un vientre. Puede verse inmediatamente que sólo armónicos de orden impar producirán esta disposición, pues cualquier armónico par produciría otro nodo en el extremo abierto y esto es inadmisiblesi allí se encuentra el punto de excitación. Los armónicos están sujetos a leyes acústicas que requiere un estudio más amplio. El tubo cerrado de longitud “ L ” puede producir un sonido de frecuencia “ n ” y $4L$ y solamente los armónicos de orden impar de dicho sonido: $3n$, $5n$, $7n$,... Estas características de los tubos cerrados influyen sobre el timbre de los sonidos que producen que es más opaco que el de los tubos abiertos”⁹². Esta flauta corresponde a las de embocadura directa. La frecuencia de onda y de los sonidos

92 OLOZABAL, Tirso de: “Acústica Musical y Organología”; Ed. Ricordi; Buenos Aires—Argentina, 1954; pág. 112—113.

que produce este instrumento de viento (aerófonos) depende, en primer lugar, de la longitud de la columna de aire que los produce, del lugar de la longitud, de las otras dimensiones: grosor o diámetro, de la temperatura del aire vibrante, del límite inferior de la extensión y de la habilidad del ejecutante.

La intensidad de los sonidos depende de la fuerza con que se excita la columna de aire por el soplo. El timbre depende del modo de excitación. No olvidemos que la flauta es un instrumento de embocadura directa y tubo cilíndrico. Este instrumento no sólo da fundamental y armónicos, sino otros sonidos debido a los huecos de obturación que emiten diferentes nodos y vientres.

4.2.4.7. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS

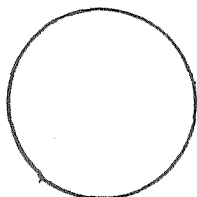
- 4. Aerófono
- 4.2. De soplo
- 4.2.1. De filo o flautas
- 4.2.1. Sin canal de insuflación
- 4.2.4.1.1. Transversales
- 4.2.1.1.2.1.. Aisladas
- 4.2.1.1.2.1.1. Abiertas
- 4.2.1.1.2.1.1.2. Con agujeros

División común final:

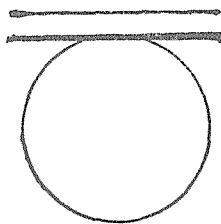
- 6. Con depósito para el aire
- 6.1 Rígido

4.2.4.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

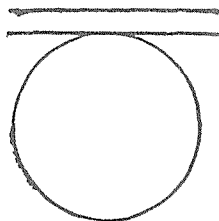
Lámina N° 11



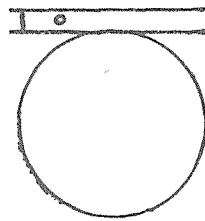
S-H:4 Aerófono



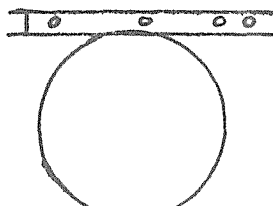
S-H:421 Planta



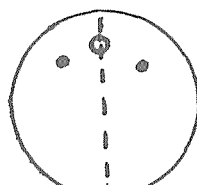
S-H:421.1
Sin canal de insuflación



S-H: 421.121
Travesera, aislada



S-H:421.121.12
Con agujeros



Con ambas manos
De pie

4.2.4.9. USO Y FUNCION.

Los "aruchicos" u "hombres campanas" se hacen presentes en la festividad de San Juan y San Pedro y en el subhecho de esta festividad: "La rama". Van vestidos con sombrero a la usanza mestiza, poncho color azul oscuro, gafas, pantalón del color de su preferencia, camisa bordada, saco, oshotas, alpargatas, botas de caucho o zapatos, en el cuello llevan un pañuelo de variados colores, campanillas a sus espaldas, y un par de tundas: una para tocar y otra de repuesto. La ropa es comprada o mandada a confeccionar, entonces ellos dicen que están con "postura buena"⁹³.

Las campanas sirven para ahuyentar a los malos espíritus. Cada campana significa un año baile hasta cumplir la carga de doce años baile, el "aruchico" puede seguir el baile, si es de su agrado, hasta cumplir otra carga u obligación"⁹⁴.

En la comunidad de Gualabí, los aruchicos se distinguen por los zamarros, campanillas o cencerros y tundas pequeñas; además, se ponen un pañuelo de color rosado sobre la cabeza. Los "zamarros" son pantalones de cuero de chivo o de borrego. Se confeccionan en Cayambe y en Cotacachi. La cuadrilla de aruchicos, durante nuestra investigación, llevaba sobre sus espaldas el siguiente número de campanillas o años — baile. Enumeraremos al "hombre campana" con número romano y las campanas con arábigos: I 8; II 23; III 18; IV 18; V 12; VI 7; VIII 10; IX 11; X 13; XI 24; XII 27; XIII 8; XIV 21; y, XV 35. Las campanillas son de bronce. Además, el número de campanillas que llevan sobre sus espaldas significa prestigio social en la comunidad.

El baile de los aruchicos es en forma circular y su desplazamiento es lateral, hacia adelante o en forma oblicua. Los

93 COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Prospección de la Fiesta de San Juan y San Pedro"; mecanografiado; Otavalo, 1976. Investigaciones del Departamento de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología; Vol. I; págs. 92—93.

94 Op. Cit.; págs. 110—120.

pasos son cortos, lo que ofrece una verdadera hermosura el poder estudiar su coreografía. También existe una variante en la posición de llevar las campanas: los de Imbabura lo hacen en las espaldas y los de Cayambe, Pichincha, sobre sus espaldas. El hecho se repite en este mismo tiempo en "la rama". Consiste en llevar 12 gallos a una persona de prestigio, sea el hacendado, el Teniente Político, la Profesora, etc.⁹⁵. El que recibe la rama, en reciprocidad, les da de comer, de beber y los debidos agradecimientos. En la hacienda "La Magdalena", el hacendado ofreció una tarde de toros. Al entregar la rama, un indígena montado a caballo recitó una loa en honor al dueño de la hacienda⁹⁶.

4.2.4.10. TRANSCRIPCION MELODICA DEL INSTRUMENTO

Transcripción N° 5

Tono de San Juan

|
+ = 120 +

Tunda

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Tunda'. It consists of two staves of music. Above the staves, there is a tempo marking 'Tono de San Juan' and a note value '1' followed by '+ = 120 +'. The word 'Tunda' is written above the first staff. The notation includes notes, rests, and handwritten markings like '-5-' and '+'. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is handwritten and appears to be a transcription of a traditional melody.

Para tener una idea completa del "aruchico" u "hombre campana", observemos la siguiente fotografía:

95 Op. Cit.; págs. 186 — 188.

96 Op. Cit.; págs. 303 — 307.



4.2.5. FLAUTAS TRAVESERAS

4.2.5.1. HISTORIA

Arqueólogos, Cronistas, Historiadores, Viajeros y Estudiosos traen gran acopio de datos sobre el tema que nos ocupa. Unos son circunstanciales y otros exhaustivos.

Zeller habla de flautas laterales verticales, tales como "flauta vertical lateral: 14 X 9 cm., flauta vertical lateral: 12 X 4,5 cm., flauta lateral de barro: 14 X 4,8 cm., flauta lateral de barro: 14,5 X 4,5 cm., flauta lateral de barro: 16 X 4,7 cm., flauta lateral curvada de barro; 9,3 cm., flauta lateral curvada de barro: 7,6 cm. Añade, flautas de hueso" (Zeller, s/o/d. 59/73). Estos datos demuestran la existencia de las flautas traveseras antes de la llegada de los conquistadores a América.

Silva Sifuentes describe: "Flauta de madera, flauta de hueso de tres perforaciones, flauta de hueso de cuatro perforaciones, flauta de siete perforaciones, flauta de caña, obturada por un extremo, flauta de caña de siete perforaciones", etc. (Silva Sifuentes, 1978: págs. 26—44). Total de muestras arqueológicas 53. La constante de los instrumentos musicales se encuentra presente en América.

El autor de "Antropología Prehispánica" menciona: "flauta de hueso, flautas traveseras de barro, flautas traveseras de huesos de animales" y otras muestras (Jijón y Caamaño, 1920: págs. 24—25 y 47).

González Suárez dice: "junto al tambor traen flautas gemebundas, flautas de hueso, flautas de barro", etc., demostrando que los instrumentos en referencia existían en nuestro Ecuador (González Suárez, 1969: pág. 225).

Emilio Estrada tiene datos circunstanciales sobre las flautas de: "hueso", de "barro cocido" y otras de diferentes formas (Estrada, 1957: 157).

Cieza de León describe la "flauta traversera" (Cieza de León, 1947:373). Vedia anota el nombre de "flauta traversa" (Vedia, 1946:208). Diego Tito de Castro relata "flautas a la

usanza de aquel entonces" (Castro, 1916: 65-66). De la Vega comenta "flautas" sin especificar el dato (De la Vega, 1963: 172-173). Todos los Cronistas dan el uso y función de las flautas, sean de carácter festivo o guerrero. Los datos son importantes por formar la cadena de tradición. Para mayor información, remitimos a nuestros lectores a la introducción de este capítulo.

Los Viajeros son más explícitos en demostrar el uso de estos instrumentos que han sido citados a lo largo del trabajo. Los Historiadores no hacen otra cosa que citar a los Cronistas y Viajeros y demostrar la existencia de la cultura musical en nuestro Ecuador. Los investigadores contemporáneos son más exhaustivos en dar el universo del instrumento.

La cadena de tradición se encuentra desde tiempos prehistóricos hasta nuestros días. Existió el hecho o acontecimiento; vino el observador (cronista, viajero o historiador), quienes forman el protestimonio, es decir, son los testigos iniciales; a través de la dinamización y socialización se forma la "cadena de tradición", o sea los eslabones auriculares o visuales de los fenómenos organológicos y musicales, quienes traen referencias de esta cadena de tradición; "el último testigo o último testimonio final" son los que han conservado la tradición de los valores culturales musicales; y por último tenemos el "marcador o la anotación más antigua". Aquí entran todos los Cronistas, Viajeros, Investigadores, quienes traen el acopio de los datos que existieron en el tiempo en que se hizo la última transcripción. Los datos son más valederos de acuerdo al tiempo en que se haya hecho la marcación o la transcripción del dato. Además, a esto se añade las investigaciones recientes en las persistencias culturales, quienes han mantenido los hechos culturales musicales vigentes, colectivos, socializados, populares, empíricos, orales, funcionales, tradicionales, anónimos y cada uno de estos fenómenos se encuentra localizado en una zona geocultural determinada.

En Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se ha realizado el siguiente acopio de datos desde 1968 a 1982: "Flauta de carrizo o zuro": Instrumento festivo hecho

de carrizo o zuro. El tubo tiene cerrado el extremo superior igual que la tunda. Tiene un agujero de insuflación o de embocadura y seis de obturación. Tocablo adultos, jóvenes y niños en las festividades, en el trabajo, en la terminación de la casa y en otras actividades. Es instrumento preferido por todos los indígenas de las diferentes culturas y subculturas.

Existe gran variedad de flautas: *flauta grande*: mide 0,49 cm. de largo, un hueco de insuflación y seis de obturación; *flauta mediana*: mide 0,47 cm. de largo con un hueco de insuflación y seis de obturación; *flauta pequeña*: mide 0,38 cm. de largo, con un hueco de insuflación y 6 de obturación; tiene las mismas características de las anteriores; y una *flauta muy pequeña*: mide 0,30 cm. de largo, también igual que las anteriores.

Los indígenas tocan en sus festividades y ritos religiosos entre dos personas (flautas macho y hembra). Estas flautas son de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta y con agujeros. Estas flautas, con variantes, se encuentran en todas las culturas ecuatorianas.

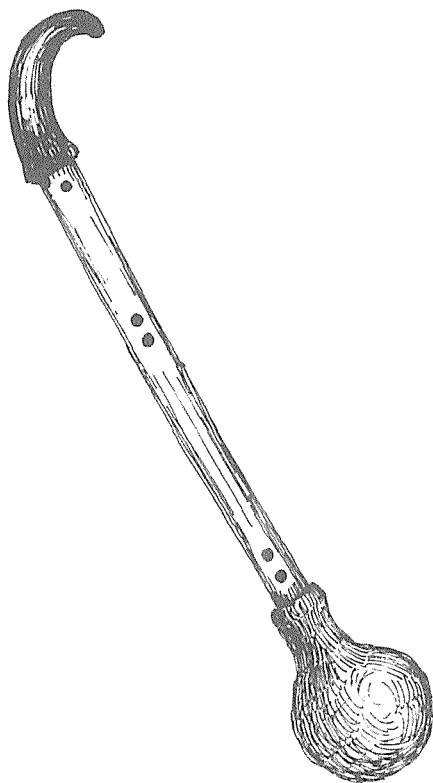
El "pinkuí" es flauta travesera hecha de "nankuchip" o guadúa. Todas las flautas son obturadas por el lado superior; y algunas ocasiones tapan la parte inferior con "sekat", con algún material gomoso o con cera de "shiripik". Esta flauta es festiva y amorosa. Tocablo en las fiestas de la "culebra", de la "chonta", de la "yuca", de la Tzantza y en otras festividades propias de su cultura. El "pinkuí" tiene un orificio de insuflación y dos de obturación. Se encuentra localizada en la Cultura Shuar y Achuar de nuestro Oriente ecuatoriano.

El "Pemm o Puem" es flauta travesera de "nankuchip o guadúa". Es flauta tapada en la parte superior y en ocasiones en la parte inferior, pegan el tapón con "sekat" o con algún material resinoso. Esta flauta es de carácter ritual, festivo y amoroso. Su uso y función están determinados en las fiestas arriba anotadas. Tienen un hueco de insuflación y cinco de obturación. Encontramos una similar con seis huecos de obturación debido a la influencia de los Saraguros. Pertenece a la Cultura Shuar y Achuar.

El "pinkuí-puno" es una flauta travesera de guadúa gruesa. Tiene un pabellón en la parte inferior y otro en la parte superior. Consta de un hueco de insuflación y cuatro de obturación. Es de uso festivo y amatorio. Sirve para las fiestas de carácter ritual y religioso. Para mayor conocimiento, la representamos en el siguiente dibujo.

Lámina N° 13

Pinkuí-puno: Flauta travesera de la Cultura Shuar y Achuar.



4.2.5.2. CREENCIAS.

Con el fin de que nuestros lectores tengan una referencia sobre las creencias de las flautas, principalmente de la cultura quichua-hablante, remitimos al ítem 422.2. El "nanku-chip" o bejuco es digno de gran veneración. En tiempos pasados Kanámp cortó el bejuco y los lwia cayeron al fondo de la quebrada y se estrellaron. Al construir estos instrumentos, los Shuar recuerdan esta leyenda^{xiv}. Luis Tzukanká nos relata el hecho que lo pudimos ampliar a través de otra investigación con Germán Wamwa de 40 años, en el centro Shaimi de la provincia de Zamora Chinchipe. Cfr. 99-M.

4.2.5.3. LOCALIZACION.

Las flautas traveseras de carrizo y de guadúa o zuro se encuentran localizadas en las provincias de Carchi, Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar, Azuay, Loja, Esmeraldas, Napo, Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe. Sería largo enumerar cada uno de los sitios donde se encuentra las diferentes flautas. Sin embargo, citamos algunos de ellos: Cayapas, Asentamientos de los Cayapas, en la cultura Coayquer, Cultura Quichua: Santa Elena de Azama, La Esperanza de Azama, Camuendo, Agato, Guanansi, Arias Ucu, Punyaro, Imbabuela, Santiaguillo, Yanayacu, Cusucullá, Cachimuel, Yucapata, Quinchuquí, Cotama, Peguche, Carabuela, Ilumán, Agualongo, La Banda, Andaviejo, Achupallas, Cambugán, Pisabo, Asabí, Abatag, Araque, Anglango, Vagabundo, Mojandita, Zuleta, Pesillo, San Antonio de Pichincha, Llano Grande, Llano Chico, Nayón, Tabacundo, Zámbez, Ayora, Cayambe, Tambillo, Tocachi, Guaytacama, Mulaló, Poaló, Tanicuchí, Pujilí, Angamarca,

XIV I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Tzukanká y Germán Wamwa; IV. Agricultor Músico y Profesor de la Escuela Radiofónica; V. 100 y 40 años; VI. Ninguna y Secundaria; VII. Kurint's y Shaimi; VIII. 90 y 30 años; IX. 1968-1978; X. Kurint's y Shaimi; XI. Cultura Shuar; XII. 1-100 y 1-400; XIII. 15' 120'; XIV. 26-31-76-M y 99-M.

Pilaló, Zumbahua, Panzaleo, Ambatillo, Izamba, Guachi Grande, Picaigua, Tisaleo, Salasacas, San Andrés, Guanujo, Tamboloma, Azancoto, Caluma, Yaruquíes, Licán, Tixán, Colta, Penipe, Deleg, Guapán, Today, Turupamba, Chontamarca, Paccha, Molleturo, Chuquiribamba, Yangana, Saraguro, Bolaspamba, Río Verde, Sucúa, Kenkuim, Tundayme, Chiwias, Taisha, Túutin Etsa, Pumbuentza, Pimbintza, Wawieme, Wambi, Panki, Cangaime, Sakanás, Cachinetza, Zamora, Guadalupe, Kurint's, Yanzatza, Yapurak, El Dorado, Mayaycu, Waisimi, Conwimi, Zumbi, Wanza, Santa Elena, Surmi, Cumbaratza, Pachicutza, Maisi, Shaimi, Paquisha, Tutinentza y otros lugares que se encuentran codificados en nuestro Archivo de Documentación y datos de las investigaciones realizadas en todo el Ecuador. Estos son los principales lugares donde se encuentran diferentes flautas tanto traveseras como verticales^{xv}.

4.2.5.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

Las flautas estratificadas en: grandes, medianas, pequeñas y menos pequeñas se encuentran en Archivo para este estudio, con la finalidad de montar el Museo de Etnografía. Todas son de "carrizo". La parte superior es tapada por el mismo nudo del cañuto y perforado el tubo si está compuesta por dos canutos. Tiene un orificio de insuflación y seis de obturación. Pertenece a los aerófonos, es de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta en la parte inferior o con agujeros.

Todas las flautas son construidas con un patrón. El constructor toma el material y con una navaja o cuchillo pone señales en la extremidad de la flauta, en el hueco de insuflación y en los de obturación. Corta el carrizo y pule las asperezas de los extremos. Perfora los huecos con mucho cuidado. Los orificios tienen que ser bien redondos y pulidos. Termina-

XV Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1982.

da la construcción viene el “arishcamiento” para que tenga buen sonido y el instrumento queda así terminado. Hacen pruebas previas y si corresponde a la sonoridad de la flauta patrón, dicen que “está bien”^{XVI}.

4.2.5.5. DIMENSIONES.

a) Flauta travesera grande:^{XVII}

4.2.5.5.1.	Largo	56,8 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,8 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,8 cm.
4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior al hueco de insuflación	6,9 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia de los huecos de obturación:	
	425.551 Del primero al segundo	4 cm.
	425.552 Del segundo al tercero	3,9 cm.
	425.553 Del tercero al cuarto	4 cm.
	425.554 Del cuarto al quinto	3,9 cm.
	425.555 Del quinto al sexto	4 cm.
4.2.5.5.6.	Distancia del sexto al final del tubo	10,6 cm.
4.2.5.5.7.	Diámetro del hueco de insuflación	1 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,9 cm.

XVI Investigaciones del IOA: I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Elías Gualacata; IV. 30 años; V. Agricultor y músico; VI. 3er. grado de escuela; VII. Angla, San Pablo del Lago; VIII. 18 años; IX. 7-IX-76; X. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

XVII I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Elías Gualacata; IV. 30 años; V. Agricultor, constructor y músico; VI. 3er. grado de escuela; VII. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; VIII. 22 años de edad; IX. 7-IX-76; X. Comunidad de Gualacata, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Quichua-hablante; Datos de Campo del Instituto Otavaleño de Antropología, Dpto. de Etnomusicología.

b) Flauta mediana:^{xviii}

4.2.5.5.1.	Largo	48,4 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,9 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,9 cm.
4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior al hueco de insuflación	4,3 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia de los huecos de obturación:	
	425.551 Del primero al segundo	3,7 cm.
	425.552 Del segundo al tercero	3,7 cm.
	425.553 Del tercero al cuarto	3,7 cm.
	425.554 Del cuarto al quinto	3,7 cm.
	425.555 Del quinto al sexto	3,8 cm.
4.2.5.5.6.	Distancia del sexto al final del tubo	8,2 cm.
4.2.5.5.7.	Diámetro del hueco de insuflación	0,9 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,9 cm.

c) Flauta pequeña^{xix}

4.2.5.5.1.	Largo	40,6 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,8 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,6 cm.

XIX I. Lcdos.: Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. Segundo Coascota y Manuel Coascota; IV. 40 y 45 años; V. Agricultores y músicos; VI. Ninguna; VII. Caluquí, González Suárez, San Pablo, Otavalo, Imbabura; VIII. 32 y 35 años; IX. 26-VI-75; X. Comunidad de Caluquí, González Suárez, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante. Investigaciones del Dpto. de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología (OEA-IOA).

XVIII I. Lcdos.: Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. Segundo Túquerres y Rafael Perugachi; IV. 38 y 45 años; V. Agricultores y músicos; VI. Ninguna; VII. Gualaquí; VIII. 30 y 38 años; IX. 24-VI-75; X. Gualaquí, Quichínche, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante. Investigaciones del Dpto. de Etnomusicología del Instituto Otavaleño de Antropología (OEA-IOA).

4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior hasta el hueco de insuflación	4,2 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia de los huecos de obturación:	
	425.551 Del primero al segundo	2,7 cm.
	425.552 Del segundo al tercero	3 cm.
	425.553 Del tercero al cuarto	3 cm.
	425.554 Del cuarto al quinto	2,2 cm.
	425.555 Del quinto al sexto	2,1 cm.
4.2.5.5.6.	Distancia del sexto al final del tubo	4,5 cm.
4.2.5.5.7.	Diámetro del hueco de insuflación	0,8 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,8 cm.

d) Flauta más pequeña:^{XX}

4.2.5.5.1.	Largo	37.6 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,1 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,1 cm.
4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior hasta el hueco de insuflación	4,3 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia de los huecos de obturación:	
	425.551 Del primero al segundo	2,6 cm.
	425.552 Del segundo al tercero	2,8.
	425.553 Del tercero al cuarto	2,8 cm.
	425.554 Del cuarto al quinto	2,7 cm.
	425.555 Del quinto al sexto	2,8 cm.

XX I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Manuel Vásquez; IV. 53 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; VIII. 44 años; IX. 7-IX-76; X. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. Archivo del Dpto. de Etnomusicología.

4.2.5.5.6.	Distancia del sexto al final del tubo	6 cm.
4.2.5.5.7.	Diámetro del hueco de insuflación	1,1 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,7 cm.

e) Peem:^{XXI}

4.2.5.5.1.	Largo	30 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,2 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,4 cm.
4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior al hueco de insuflación	3,6 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia de los huecos de obturación:	
	425.551 Del primero al segundo	2,2 cm.
	425.552 Del segundo al tercero	2,3 cm.
	425.553 Del tercero al cuarto	2,2 cm.
	425.554 Del cuarto al quinto	2,3 cm.
4.2.5.5.6.	Distancia del quinto al final del tubo	6,7 cm.
4.2.5.5.7.	Diámetro del hueco de insuflación	1,1 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	1 cm.

Nota: Este instrumento lo encontramos con seis huecos de obturación. Creemos que se trata de un influjo de la Cultura de los Saraguros. Tiene las mismas características que el estudiado.

XXI I. Lcdo. Carlos Alberto Coba. II. Rodrigo Mora; III. Luis Tzukanká; IV. 101 años; V. Cazador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Kurint's o Kurikaka; VIII. 90 años; IX. 15 de abril de 1976; X. Kurint's o Kurikaka, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar.

f) Pinkuí:^{XXII}

4.2.5.5.1.	Largo	60,9 cm.
4.2.5.5.2.	Diámetro superior	2,3 cm.
4.2.5.5.3.	Diámetro inferior	2,3 cm.
4.2.5.5.4.	Distancia desde la parte superior hasta el hueco de insuflación	4,7 cm.
4.2.5.5.5.	Distancia desde el hueco de insuflación hasta el primero de obturación	49,7 cm.
4.2.5.5.6.	Distancia desde el primero de obturación hasta el segundo	3,8 cm.
4.2.5.5.7.	Distancia desde el segundo de obturación hasta el final del tubo	2,7 cm.
4.2.5.5.8.	Diámetro del hueco de obturación	0,5 cm.
4.2.5.5.9	Diámetro del hueco de insuflación	0,9 cm.

Nota: Este instrumento es tapado por ambos lados y tiene un hueco de insuflación y dos de obturación. El material es de "nankuchip o guadúa".

4.2.5.6. CIRCUITO DE SONIDO.

La flauta corresponde a los tubos de embocadura directa. La intensidad de los sonidos que produce un instrumento de viento depende de la fuerza con que se excita su columna de aire con el soplo. Para mayor conocimiento del tema, remitimos a nuestros lectores al número 424.6 sobre el tratado del circuito de sonido de la tunda.

XXII I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Luis Tzukanká, etc. Cfr. datos técnicos de campo de la Ficha N° XXI.

4.2.5.7. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS

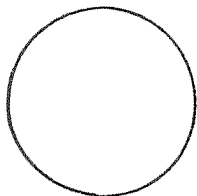
- 4. Aerófonos
- 4.2. Instrumento de soplo
- 4.2.1. De filo o flautas
- 4.2.1.1. Sin canal de insuflación
- 4.2.1.1.2. Transversales
- 4.2.1.1.2.1. Aisladas
- 4.2.1.1.2.1.1. Abiertas
- 4.2.1.1.2.1.1.2. Con agujeros

División común final:

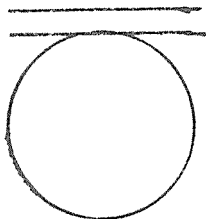
- 6, Con depósito para el viento
- 6.1. Rígido

4.2.5.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

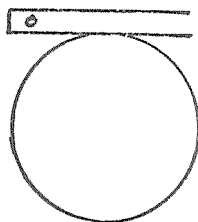
Lámina N° 14



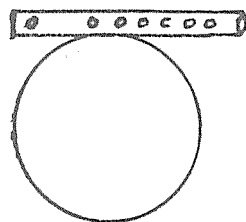
S-H:4 Aerófonos



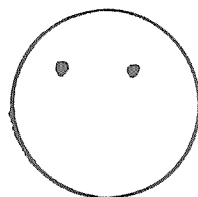
S-H:421 Flauta travesera



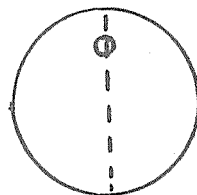
S-H: 421.12
Cerrada parte su-
perior



S-H: 421.121.12
Cfr. Clasificación
Hornbostel y Sachs



Con ambas manos



De pie

4.2.5.9. USO Y FUNCION.

Antes de la llegada de San Juan se escuchan cuernos, quipas, y el sonido de las flautas, como símbolo de preparación de la mencionada fiesta.

La mañana del 23 de junio se realiza una gran feria a la que concurren los indígenas de las diferentes comunidades a realizar sus compras para los preparativos de la fiesta.

La noche de este mismo día (23 de junio) cumplen con el rito del baño, a partir de las 21h00 (9 de la noche). Existe la creencia de que el "diablo huma" o "cabecilla", debe bañarse tres días consecutivos en las "pacchas", para cobrar fuerza para la pelea.

Con los víveres adquiridos en el mercado, los indígenas confeccionan los tradicionales "castillo" en los que van suspendidas gran cantidad de fruta, pan, licor, e inclusive dinero.

Las cuadrillas de sanjuanes que ya comienzan a visitar las casas donde hay castillo, toman de ellos fruta o dinero con el compromiso de devolver el "doble" el próximo año. En cada uno de estos lugares bailan e ingieren aguardiente, a la vez que va aumentando el número de indígenas de la cuadrilla. Los sanjuanes van disfrazados portando un instrumento musical, de preferencia las flautas traveseras.

El día propio de la fiesta, cada parcialidad, vestidos de diferentes personajes y de sanjuanes, salen a los centros urbanos para danzar en las calles y plazas. Cada comunidad se encuentra agrupada y las mujeres acompañan a sus maridos para defenderles de las posibles peleas. Durante los bailes van tocando las flautas traveseras y se van alternando entre los miembros de la comunidad. Las flautas son macho y hembra. Los churos y cuernos tocan en señal de acercamiento de alguna comunidad. Después de danzar, se retiran a las cantinas a tomar la "tauna". Si alguna comunidad rival se encuentra en ella debe tomar la retirada o afrontar la pelea, que casi por lo general es segura.

Gran parte de los sanjuanes llevan dos flautas: una para tocar y otra de repuesto. El colorido de su música es muy hermosa; al finalizar el baile en la esquina, cantan el "jolojojo". Terminado este canto los churos suenan y van a la esquina siguiente. Este proceso dura toda la tarde hasta casi el anochecer.

La fiesta de San Juan comienza el 24 y termina después de la fiesta de San Pedro. Este hecho se encuentra en proceso de aculturación, principalmente en Otavalo y San Pablo. Se lo puede encontrar todavía auténtico en Cotacachi, Imantag, Zuleta, Olmedo, Cayambe y en algunos otros lugares a donde no ha llegado la invasión turística o aún no se da la convivencia de los indígenas con extranjeros.

Fuera de la fiesta de San Juan se hace uso y función de las flautas traveseras el Viernes Santo en la procesión de esta festividad.

Las flautas descritas se utilizan en Danzantes, Carnaval y en las festividades de la Cultura Shuar y Achuar. Sería largo

dar a conocer el uso y función de cada una de ellas en todas las culturas ecuatorianas, nos reservamos para el libro: "Festividades de Tradición Oral Popular del Ecuador"^{XXIII}.

Lámina N° 15

Flauta travesera de la fiesta de San Juan y San Pedro.



4.2.5.10. TRANSCRIPCION MUSICAL DE LA FLAUTA

Transcripción N° 6

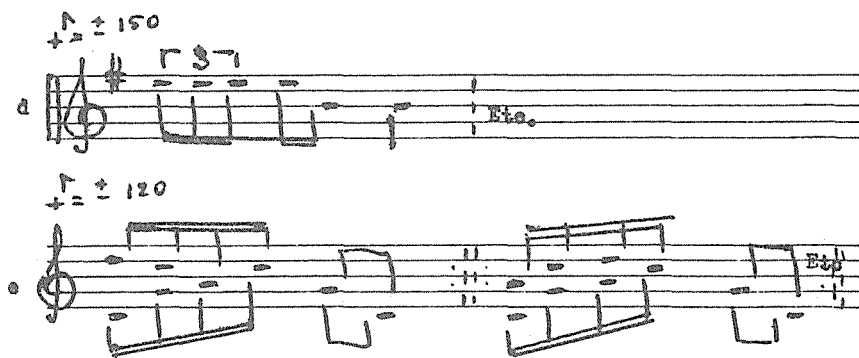
$\text{♩} = 120$ Motivos de la Fiesta de San Juan
-Dño de flautas traveseras-

a

b

c

XXIII Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1968 a 1982.



4.2.6. PINGULLO.

4.2.6.1. HISTORIA.

Los "flageolets" son flautas verticales, con aeroconductor o canal de insuflación. Se remontan a tiempos prehispánicos, por consiguiente ya existieron antes de la llegada de los españoles a América. Los europeos los conocieron con el nombre de "instrumentos exóticos" y han sido considerados como instrumentos primitivos. Pero las últimas investigaciones han revelado que muchos instrumentos pertenecen a familias diferentes y algunos de ellos son semejantes con otros de regiones distantes, los cuales forman parte del acervo instrumental de tradición oral y su música tiene características diferenciadas.

El "flageolet" es un instrumento que pertenece a la gran familia de los aerófonos. Es instrumento de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto por ambos lados y con agujeros.

El "pingullo" es instrumento de tubo. El material es de carrizo, bejuco o hueso de animales. Consta de un tubo abierto con canal de insuflación.

Carlos Vega, en su libro: "Instrumentos Musicales Abo-

rígenes y Criollos de la Argentina", dice: "En cierto modo equivaldría a la francesa flageolets. La voz "pingullo" aparece en 1560, anotado por Fr. Domingo de Santo Tomás. Su variante "pincullu" se encuentra en Diego González Holguín"⁹⁷.

El pingullo tiene dos perforaciones en la parte superior del cuerpo y otra de obturación en la parte inferior del tubo, un poco más arriba de las dos anteriores. Además, tiene un tapón en la parte superior del instrumento dejando un canalete para la insuflación. Este instrumento pertenece a la cultura quichua-hablante, como probaremos más abajo.

Zeller hace una clasificación de estos instrumentos: flautas laterales verticales y flautas laterales curvadas en forma de pájaro. El autor de "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala", trae los siguientes ejemplos: "28 a: flauta vertical lateral; barro; largo 14 cm. — ancho 9 cm.; fragmento; gris-marrón; cara de mono con lengua pronunciada; decoración incisa y color rojo; fecha de hallazgo: 6-IX-62; Guayas, Palmar; sitio: P1-T7E; Guangala temprano. 28 b: flauta vertical lateral; barro; largo 12 cm., ancho (cabeza) 4,5 cm.; completa, menos una mano; gris-ocre; inciso con color amarillo; fecha: 30-VIII-64; Guayas, Loma Alta; Corte 1-2/0-60; Guangala temprano. 28 c. flauta lateral vertical; barro; largo: 14 cm., ancho (cabeza) 4,8 cm.; completa; ocre-gris y pulida; pelícano humanizado con decoración en forma de incisiones; fecha: Se. F. Sarmiento; Guayas, Barcelona; sitio: Collaito 0,60 cm.; Guangala, 28 d: flauta lateral vertical; barro; largo: 14,5 cm.; ancho, 4,5 cm.; completa; gris-negro pulido; pájaro humanizado con color amarillo blanco; fecha: 1965; Guayas, La Ponga; S/estratigrafía"⁹⁸. Existen otras piezas que demuestran la existencia de instrumentos que dimensionan la constante del instrumento en estudio.

Silva Sifuentes describe las flautas verticales en su "Ca-

97 VEGA, Carlos: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; pág. 195.

98 ZELLER, Richard: Instrumentos y música en la Cultura Guangala; Ed. Guancavilca; Guayaquil-Ecuador; s/c/d; 61-63 pp.

tálogo de Instrumentos" y demuestra la existencia de flautas de hueso y de barro, cada una de ellas con diferentes huecos de obturación, usadas en el Imperio Inca, así: "Flauta de caña de dos perforaciones", "flauta vertical de dos huecos de obturación de fémur"; "flauta vertical de hueso de animales" y otras muestras más⁹⁹.

Federico Kauffmann Doig, anota: "Flautas verticales zoo-antropomorfizadas y antropo-zoomorfizadas. Estos instrumentos se encuentran confeccionados en barro, hueso y rematan en cabezas escultóricas zoomorfas"¹⁰⁰.

Jijón y Caamaño cita a Peabody, quien habla de "flautas en forma de oboe y flautas verticales de barro y hueso". Además, habla de algunas muestras encontradas en la provincia de Imbabura y en la provincia de Pichincha, en Los Chillos, como las: "Flautas hechas de tibia de cóndor, las cuales son prehispánicas"¹⁰¹.

Algunos cronistas hablan de "flautas" (Cieza de León, 1947: 373), mas no sabemos si se trata de las flautas traveseras o verticales. Otro nos refiere: "a tambores, flautas y otros instrumentos" (Díaz del Castillo, 1947: 28), "Eran diestros en tocar flautas" (De las Casas, 1958: 215). "Tocaban flautas y pitos de una manera desordenada" (González Suárez, 1969: 239). El instrumento de nuestro interés encontramos en Cevallos al registrar: "Flautín con la embocadura hacia una de las extremidades"¹⁰². Puede ser que se trate del pingullo. Rubio Orbe, anota: "El pingullo es de carrizo o zuro y en la parte

99 SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Catálogo 1: Instrumentos Musicales" Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Museo de Arqueología y Etnología; Trabajo mimeografiado; Lima, 1978; págs.: 2-3.

100 KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; Ed. Peisa; Lima-Perú, 1973; pág. 298.

101 JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesianas; Quito, 1920; pág. 47.

102 CEVALLOS, Pedro Fermín: "Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845"; Ed. Imprenta de la Nación; Guayaquil, 1889; pág. 153.

superior hay una lengüeta que soplada produce ruido"¹⁰³. Moreno trae el dato con mucha precisión al describir: "El pingullo es una flauta vertical de embocadura de dulzaina, con dos huecos en la parte inferior, en dirección de la embocadura y uno atrás que lo cubre el dedo pulgar"¹⁰⁴.

Todos estos datos demuestran la constante del instrumento que, por consiguiente, corresponde a las grandes culturas americanas y por ende a las culturas ecuatorianas principalmente a la quichua-hablante.

Existe una diferencia entre "pingullo y pífano"; el primero tiene tres huecos de obturación: dos superiores y uno inferior que es tapado con el dedo pulgar y, el segundo, tiene seis huecos de obturación más el canalete de insuflación. Ambas son flautas abiertas con huecos. Estos instrumentos permanecen hasta nuestros días, gracias a la tradición oral.

Lámina N° 16

Pingullo de madera con aros de chonta.



103 RUBIO ORBE, Gonzalo: "Punyaró. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956; págs.: 240-241.

104 MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949; págs.: 35-36.

4.2.6.2. CREENCIAS.

“Taita Carnaval” lleva un “pingullo” tallado de fémur de cóndor y una caja. Es un personaje que pasa de un lugar a otro. Cierta día se entabla una pelea entre Taita Carnaval con un hombre de Juncal. Taita Carnaval apuesta un sombrero, zamarro, waraka, pischa, pingullo y caja. La pelea se inicia y el hombre juncaleño le hiere en la cara; “taita carnaval” le dice a su adversario que debe llevarse todo. El juncaleño quiso levantar su botín y se encuentra con que el tambor era de oro y no podía levantarlo. El juncaleño deja el botín y le queda la satisfacción de haber ganado la “suerte”. Esta leyenda, transformada en mito, es muy extensa, hemos querido dar tan sólo una breve descripción de este hecho que tiene relación con una creencia y una sacralización^{XXIV}. Este mismo hecho lo encontramos registrado por Niels Fock y Eva Krener y publicado en la Revista de Antropología N° 6 de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay en 1979. Los indígenas, a más de esa creencia, tienen las creencias ya apuntadas en este trabajo sobre el uso de las diferentes flautas. Cfr. N° 424.2; 425.2.

4.2.6.3. LOCALIZACION.

El “pingullo” lo hemos registrado en todo el callejón interandino. Únicamente citaremos algunos informantes de nuestro Archivo: Félix Cushcahua, Comunidad Cumbas Conde, parroquia Quiroga, Cotacachi, Imbabura; Pedro Calapi de la Comunidad de Morochos, Quiroga, Cotacachi, Imbabura; José Cachimuel, Comunidad de San Roque, San Rafael, Otavalo, Imbabura; Vicente Morales, Comunidad de San Miguel, San Rafael, Otavalo, Imbabura; José María Lema, Peguche, Otavalo, Imbabura; Oswaldo Choquín, Natabuela, Ibarra, Imbabura; Rafael Chávez, Imantag, Cotacachi. Imbabura; Ma-

XXIV I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Ninguno; III. Juan Manuel Llaminga; IV. 65 años; V. Agricultor y músico. VI. Ninguna; VII. Juncal; VIII. 55 años; IX. 24 de febrero de 1968; X. Juncal, Prov. Cañar; XI. Cultura quichua-hablante.

nuel Quishpe, Saraguro, Loja; Luis Farinango, El Empedrado, Ibarra, Imbabura; y otros más, cuyos nombres reposan en Archivo.

4.2.6.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

Una vez preparado y listo el material da inicio la construcción. El material puede ser guadúa, carrizo o hueso. El constructor tiene delante un pingullo patrón, el cual le sirve de base para la confección. Corta el largo del tubo, pule las asperezas y coloca señales tanto en el canalete de insuflación como en los orificios de obturación. Perfora el hueco en la parte superior del tubo para luego colocar el tapón con una ranura, a fin de que pase el aire, luego hace los huecos de obturación. Terminado este proceso trabaja con el tapón, el cual consiste en un pequeño trozo de madera que va colocado de tal manera que embone exactamente en el tubo. En la parte superior deja una uña de 0,7 cm., de largo, con el objeto de poder colocar bien el labio inferior, ya que el superior está sobre la uña. El tapón es redondo de un diámetro de 2,2 cm., en el un caso y en el otro de 1,6 cm., (dos muestras). Aplana un lado del tapón para que haga las veces de canalete. Terminadas las dos piezas, introduce el tapón de tal manera que la parte aplanada coincida con el canalete u orificio de insuflación. Colocadas las dos piezas, el constructor procede a poner aguardiente en el instrumento^{xxv}.

4.2.6.5. DIMENSIONES.

a) De hueso:

4.2.6.5.1.	Largo	23,5 cm.
4.2.6.5.2.	Diámetro superior	1,7 cm.

XXV I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Félix Cushcahua; IV. 65 años; VII. Cumbas Conde; VIII. 58 años; IX, 24-IV-82; X. Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante. Estas dos muestras son hechas por Félix Cushcahua quien aprendió de su padre. Es el mejor músico que tiene el lugar.

4.2.6.5.3.	Diámetro inferior	1,7 cm.
4.2.6.5.4.	Largo de la uña	0,7 cm.
4.2.6.5.5.	Ancho de la uña	1,5 cm.
4.2.6.5.6.	Largo del canaleta insuflación	1,1 cm.
4.2.6.5.7.	Ancho del canaleta de insuflación	0,6 cm.
4.2.6.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,7 cm.
4.2.6.5.9.	Distancia al primer hueco de obturación desde la parte superior del tubo	17,7 cm.
4.2.6.5.10.	Distancia desde el primer hueco al segundo de obturación	2.1 cm.
4.2.6.5.11.	Distancia del segundo hueco de obturación al final del tubo	3,6 cm.
4.2.6.5.12.	Distancia desde la parte superior al hueco posterior de obturación	15,7 cm.
4.2.6.5.13.	Largo del tapón	2,2 cm.
4.2.6.5.14.	Abertura del canaleta	0,1 cm.

b) De guadúa delgada:

4.2.6.5.1.	Largo	39,5 cm.
4.2.6.5.2.	Diámetro superior	1,9 cm.
4.2.6.5.3.	Diámetro inferior	2 cm.
4.2.6.5.4.	Largo de la uña	0,5 cm.
4.2.6.5.5.	Ancho de la uña	1,3 cm.
4.2.6.5.6.	Largo del canaleta de insuflación	1 cm.
4.2.6.5.7.	Ancho del canaleta de insuflación	0,3 cm.
4.2.6.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,6 cm.

4.2.6.5.9.	Distancia al primer hueco de obturación desde la parte superior del tubo	33,5 cm.
4.2.6.5.10.	Distancia desde el segundo hueco de obturación al final del tubo	3,1 cm.
4.2.6.5.11.	Distancia del primero al segundo hueco de obturación	3 cm.
4.2.6.5.12.	Distancia de la parte superior del tubo al hueco posterior del hueco de obturación	30.4 cm.
4.2.6.5.13.	Largo del tapón	1,6 cm.
4.2.6.5.14.	Abertura del canaleta	0,2 cm.

4.2.6.6. CIRCUITO DE SONIDO.

El pingullo produce el sonido mediante un tubo abierto. La columna del tubo abierto tiene en los extremos vientres de vibración. La boquilla o tapón con el canaleta del instrumento de viento se modifica al ser adosado o introducido entre los labios del ejecutante. Este instrumento es de embocadura indirecta, la parte superior del portaviento está transformada en la boquilla o tapón. La corriente de aire, producida por el ejecutante, pasa por un canaleta llamado portaviento. La forma del tubo de embocadura es cilíndrica. Los tubos de boquilla con canaleta producen sonidos de timbre redondo y brillante. Para comprobación de lo dicho, remitimos al libro de Tirso de Olozábal: "Acústica Musical y Organología": Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1954; óilus. 174 pp.

4.2.6.7. CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS.

- 4. Aerófono
- 4.2. De soplo verdadero
- 4.2.1. De filo o flauta

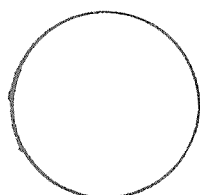
- 4.2.1.2. Con canal de insuflación
- 4.2.1.2.2. Interno
- 4.2.1.2.2.1. Aislada
- 4.2.1.2.2.1.1. Abierto
- 4.2.1.2.2.1.1.2. Con agujeros

División común final:

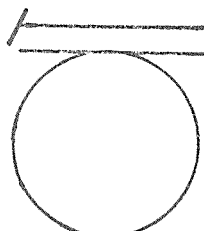
—6 Con depósito para el aire

4.2.6.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

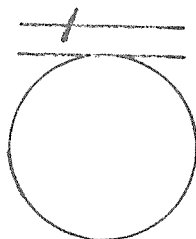
Lámina N° 17



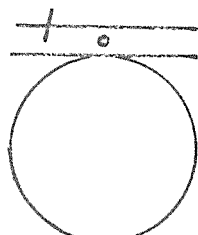
S-H:4 Aerófono



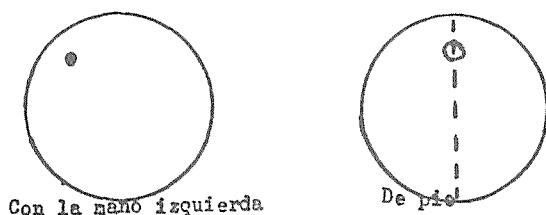
S-H:421,2
Flauta con canal



S-H:421,22
Interno



S-H:421,221,12
Abierto con agujeros



4.2.6.9. USO Y FUNCION.

El hecho de los "Danzantes de Pujilí" se remonta a tiempos prehispánicos. Pujilí o Pussillí, fue fundado por el curaca Alonso Hacho Cápac, quien vino desde el Cuzco con Túpac Yupanqui en calidad de Capitán con las huestes cuzqueñas. Don Antonio Clavijo, delegado de la Audiencia de Quito, se hizo presente para estudiar la posible fundación de Pujilí como asiento español. En su informe a la Real Audiencia expresa: "Es factible el levantamiento de tal población. Una vez autorizado, procede al delineamiento de la plaza y calles en 1570 habiendo festejado los moradores con el baile de los danzantes, un músico tocando pingullo y caja y la bebida de la chicha" (Gamboa, 1965: 153).

La música de la fiesta de los danzantes es una melodía que servía para la danza ritual de las "Vírgenes del Sol" y se ejecutaba al salir los primeros rayos del astro rey, el día de la fiesta del Inti-Raymi, celebrada en honor del dios Sol. El baile es dirigido por un Alcalde. Los españoles apellidaron a las "Vírgenes del Sol" como indias danzantes y a sus acompañantes los llamaron danzantes de Pujilí. Los sacerdotes reemplazaron a las Vírgenes del Sol con "ángeles" adornados a la usanza cristiana y al Sol por el Dios Cristiano.

Festearon este hecho en honor del "Santísimo Sacramento", reemplazando los templos indios por la Custodia que contiene el Cuerpo de Cristo y la Fiesta del Inti-Raymi por la de Corpus Christi la cual se celebra en el mes de junio (Garcilaso de la Vega, 1965: 178).

La música tocada por un solo músico, pingullo y tambor o bombo, se ha mantenido desde ese tiempo hasta nuestros días, gracias a la profunda tradición que ellos mantenían. Estas melodías, del danzante de Pujilí, fueron las que más cultivaron los indígenas pushilíes y panzaleos con gusto y estilo propios.

El "danzante de Pujilí" es la representación viva y gallarda de una raza que vivió un mundo glorioso propio de su cultura. El indio de Pujilí ha mantenido las costumbres de

4.2.6.10. TRANSCRIPCION MUSICAL

Transcripción N° 7

Danzantes de Pujilí

$\text{♩} = 180$

The musical score is a handwritten transcription of a piece titled "Danzantes de Pujilí". It is organized into five systems. Each system consists of two staves: the upper staff contains the melody, and the lower staff contains the rhythm. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated at the top left as $\text{♩} = 180$. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

antaoño con sus vestimentas y no ha perdido la vigencia del hecho ^{XXVI}.

Otros hechos en los que se utiliza el pingullo y el tambor son los "Abagos de Chilcapamba", "Danzante de los Guapan-tes-Panzaleos", "Mama Negra", "Carnaval de Chimborazo", etc. Todos ellos se remontan a tiempos prehispánicos que determinan nuestra cultura y, por consiguiente, nos conduce a una identidad cultural, a través de la vigencia de los hechos en las persistencias culturales.

Lámina Nº 18



XXVI I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Virgilio Santacruz; IV. 38 años; V. Maestro de música; VI. Instrucción primaria; VII. Pujilí; VIII. 30 años; IX. 23-VIII-68; X. Pujilí, Prov. Cotopaxi; XI. Cultura quichua-hablante.

4.2.7. PIFANO

4.2.7.1. HISTORIA

El pífono o pijuano es un instrumento de hueso, guadúa o carrizo. Tiene un tubo abierto con un tapón y un canaleta de insuflación; además, posee seis huecos de obturación, los cuales son tapados con los dedos de las manos. En la parte superior tiene un taco de madera y una rendijilla para el paso del aire, la cual topa con la abertura de la pared del tubo.

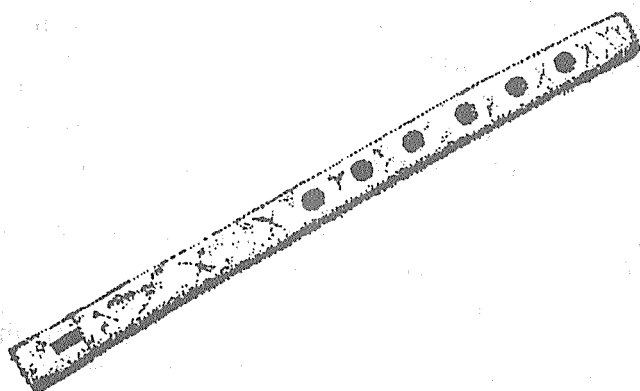
Existe una diferencia entre "pingullo" y "pífono". El pingullo tiene tres huecos de obturación: dos en la parte superior y uno en la parte posterior del tubo. El pífono posee, como queda dicho, seis huecos de obturación. El pingullo y el tambor son tocados por una sola persona, pero en el caso del pífono, este es tocado por una persona y el tambor por otra persona.

Este instrumento pertenece a los aerófonos, es instrumento de filo o flauta, con un tapón y rendijilla y un hueco por donde sale el aire, canal interno, aislado, abierto y con agujeros. Los poseedores de este instrumento son la subculturas quichua-hablantes y algunas otras culturas del Ecuador.

Los datos históricos de este instrumento los encontramos en estudios arqueológicos, históricos, en viajeros y en trabajos de Etnografía. Los interesados en estos documentos pueden consultar: Richard Zeller: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; s/f; Kauffmann Doig: "Manual de Arqueología Peruana", Lima, 1973; Silva Sifuentes: "Catálogo 1: Instrumentos Musicales", Lima, 1978; Jijón y Caamaño: "Antropología Prehispánica del Ecuador", Quito, 1951; Jijón y Caamaño: "Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador", Quito, 1920; González Suárez: "Historia General de la República del Ecuador", Quito, 1969; Segundo Moreno: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador", Quito, 1949; todos los Cronistas y Viajeros; Inés Jijón: "Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari", Quito, 1971; Caba An-

drade: "Revista Sarance", Otavalo, 1979; Richard Rephann: "Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Yale, 1978; los esposos Costales en su Colección Llacta; y otros autores que de una u otra manera han tratado el instrumento.

Lámina N° 19



4.2.7.2. CREENCIAS

Sobre este dato, remitimos a nuestros lectores a los ítems de los diferentes instrumentos de viento o aerófonos. Las creencias son coincidentes.

4.2.7.3. LOCALIZACION

Las investigaciones realizadas las detallamos ya en el numeral 425.3. Es de lamentar que los instrumentos naciona-

les vayan perdiendo su vigencia debido a la intruducción de instrumentos importados. Los indígenas, por simple curiosidad, van adaptando a sus hechos tales instrumentos. Creemos que se debe concientizar sobre el uso de los instrumentos de su propia cultura:

4.2.7.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

El instrumento queda descrito líneas arriba. Félix Cushcahua nos habla de la forma de construcción. "Se debe preparar el material, sea de hueso de cóndor o de otros animales, de guadúa o de un carrizo especial. Si es de carrizo o guadúa debe ser muy seco para que tenga buena sonoridad y no tenga rajaduras". Con el instrumento —patrón toma las dimensiones para la perforación del hueco que va en la parte superior, junto al taco; mide los huecos de obturación según el instrumento patrón y pone unas cruces. Con una navaja o cuchillo corta el largo del tubo y pule los dos extremos; luego perfora los huecos y termina igualándolos en su diámetro. Prepara el taco y desbasta una parte para que pase el aire al tubo. Terminadas las dos partes embona el taco y hace coincidir la ranura o rendijilla con el hueco que está en la parte superior. Terminado el instrumento coloca aguardiente, a fin de que lo absorban las paredes del tubo. Hace unas cuantas pruebas y debe dar la misma sonoridad que el instrumento que sirvió de base para la construcción. El instrumento estudiado quedó de esta forma: ^{XXVII}.

Lámina N° 20



XXVII I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Félix Cushcahua; IV. 80 años.
Cfr. datos técnicos de la ficha N° XXV.

4.2.7.5. DIMENSIONES

a) De hueso de cóndor: ^{XXVIII}

4.2.7.5.1.	Largo	23,2 cm.
4.2.7.5.2.	Diámetro superior	1,7 cm.
4.2.7.5.3.	Diámetro inferior	1.4 cm.
4.2.7.5.4.	Largo de la uña	0,7 cm.
4.2.7.5.5.	Ancho de la uña	1,5 cm.
4.2.7.5.6.	Largo del canaleta de insuflación	1,2 cm.
4.2.7.5.7.	Ancho del canaleta de insuflación	0,7 cm.
4.2.7.5.8.	Diámetro de los huecos de obturación	0,7 cm.
4.2.7.5.9.	Distancia desde la parte superior al primer hueco de obturación	11,6 cm.
4.2.7.5.10.	Distancia entre cada hueco de obturación: 1 ^o al 2 ^o hasta el 6 ^o	2,2 cm.
4.2.7.5.11.	Distancia desde el 6 ^o hueco de obturación hasta el final del tubo	1,6 cm.
4.2.7.5.12.	Largo del tapón	2,3 cm.
4.2.7.5.13.	Abertura del canaleta o rendijilla	0,1 cm.

b) De caña guadúa: ^{XXIX}

4.2.7.5.1.	Largo	30 cm.
4.2.7.5.2.	Diámetro superior	2,1 cm.

XXVIII Cfr. datos técnicos ficha N° XXV.

XXIX I. Lcdo. Carlos Alberto Caba; II. Rodrigo Mora; III. José Vásquez; IV. 50 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. San Roque, San Rafael, Otavalo, Imbabura; VIII. 42 años; IX. 4-IX-76; X. San Roque; XI. Cultura quichua-hablante.

4.2.7.5.3.	Diámetro inferior	2,1 cm.
4.2.7.5.4.	Largo de la embocadura (variable)	2,4 cm.
4.2.7.5.5.	Largo del canaleta de insuflación	1,2 cm.
4.2.7.5.6.	Ancho del canaleta de insuflación	0,5 cm.
4.2.7.5.7.	Diámetro de los huecos de obturación	0,8 cm.
4.2.7.5.8.	Distancia desde la parte superior al primer hueco de obturación	14,7 cm.
4.2.7.5.9.	Distancia entre cada hueco de obturación: 1º al 2º hasta el 6º	2,2 cm.
4.2.7.5.10.	Distancia desde el 6º hueco de obturación hasta el final del tubo	4,7 cm.
4.2.7.5.11.	Largo del tapón de embocadura	3 cm.
4.2.7.5.12.	Abertura del canaleta de embocadura	0,3 cm.

427.6 CIRCUITO DE SONIDO

El "pífano", en cuanto a producción de sonido y a consideraciones acústicas, tiene las mismas connotaciones del "pingullo", con la única diferencia que el primero tiene tres perforaciones de obturación y el segundo tiene seis.

4.2.7.6. CLASIFICACION SEGUN HORBOSTEL Y SACHS

4.	Aerófono
4.2.	De soplo verdadero
4.2.1.	De filo o flauta
4.2.1.2.	Con canal de insuflación

4.2.1.2.2.	Interno
4.2.1.2.2.1.	Aislado
4.2.1.2.2.1.1.	Abierto
4.2.1.2.2.1.1.2.	Con agujeros

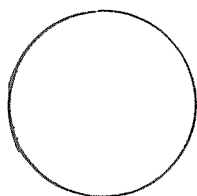
División común final:

—6

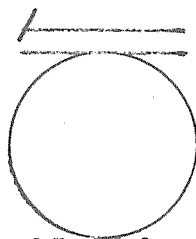
Con depósito para el aire

4.2.7.8. CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

Lámina N° 21

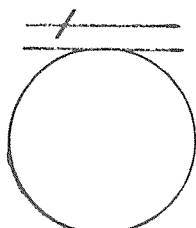


S-H: 4 Aerófono



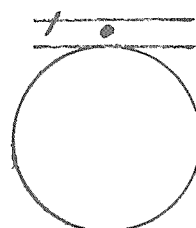
S-H: 421.2

Flauta con canal



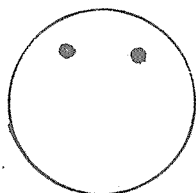
S-H: 421.22

Interno

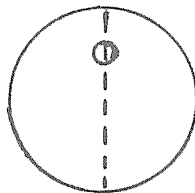


S-H: 421.221.12

Abierto con agujeros



Con ambas manos



De pie

4.2.7.9. USO Y FUNCION

La "danza de los Yumbos" la encontramos localizada en la comunidad de Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi, Imbabura.

La fiesta se realiza el 15 de septiembre y la denominan "culto chico". Bajan de la comunidad a la parroquia El Sagrario para llevar a la comuna a Santa Ana. Los Yumbos con el Chaqui Capitán, su acompañante y los miembros de la comunidad, bajan danzando diferentes "tonos" al son de la música del "Huarunchi". Los yumbos visten de camisa y pantalón blancos y cinturón negro; en su mano derecha portan una lanza de chonta. El Chaqui Capitán y su acompañante visten muy elegantes con telas finas adornadas de palmas y poncheras. La danza tiene una connotación agrícola y ecológica; se compone de las siguientes:

a) *Poroto Mayto*: Imitan a la planta del maíz y la forma como se envuelve el fréjol o poroto en aquella planta. Es una danza imitativa del ciclo agrícola.

b) *Sucho o Yaihua*: Imitan a una persona baldada o que tiene algún defecto físico, como el "sucho".

c) *Sarnoso*: Después del "mudates", imitan a una persona que tiene ulcerada su piel, se encuentra cubierto de granos o padece de otras enfermedades dermatológicas. Con sus manos se rascan la espalda, el pecho y el rostro, simulando la desesperación de la enfermedad.

d) *Thagna*: Los danzantes copian los movimientos y gestos de un ser que se encuentra atado pies y manos. Los brazos se encuentran cruzados a la altura del pecho.

e) *Obelo*: Los danzantes llevan las manos hacia la boca y la tapan. Al quitar y llevar las manos a la boca producen un sonido cavernoso.

f) *Mudatis o Pilis Aspi*: Las lanzas se encuentran en forma de haz en medio del círculo. Desatan y las entregan a cada uno. Colocan la lanza entre las piernas e imitan el galopeo del caballo.

g) *Asua Ufiay*: Cada danzante, comenzando por el más joven, mientras los demás siguen danzando, se aparta del círculo y va al pilche de chicha que se encuentra cerca al haz de las lanzas. Abre las piernas con las manos en la espalda, toma el "pilche de chicha" con los dientes, bebe el líquido y deposita el pilche en su puesto. Este ritual lo hacen: danzantes, chaquí capitán, acompañante, músicos y los participantes pasivos. Esta danza es en honor al fruto del maíz.

h) *Cuchillos*: Las lanzas colocadas en el suelo, una encima de otra, forman un círculo. Esta danza es en homenaje a las lanzas por los antiguos sacrificios.

i) *Urcu Cayay*: Los danzantes formando un círculo junto a las lanzas en haz, invocan a los cerros recordando sus antiguos dioses totémicos. Los versos son los siguientes:

Imbaburita,
Imbaburalla.

Yana urquito,
Yana urculla.

Urcu urquito,
Urcu urculla.

Piña urquito,
Piña urculla.

Chimboracito,
Chimborazulla.

Toro rumicu,
Toro rumilla.

Escalerita,
Escaleralla.

Mojanda urcu,
Mojanda urquito.

Cari racito,
Cari razulla.

Cada uno de los "tonos" equivale a una danza. Al terminar cada una de ellas realizan el grito de purificación ritual, a fin de que los espíritus del mal no perturben la danza. A estas danzas se debe añadir una más que únicamente la utilizan en el recorrido desde la comunidad hasta la parroquia o viceversa. La música es muy alegre y se llama el "yumbo" ^{xxx}.

El *pífano* se destaca entre los demás instrumentos y tiene la sonoridad de un pícolo. El instrumento que hemos estudiado es de hueso, tocó en nuestras investigaciones Félix Cushcahua. Según el informante dice que perteneció a su bisabuelo, o sea que tiene unos 180 años aproximadamente.

4.2.7.10. TRANSCRIPCION MUSICAL

Transcripción N° 8

DANZA Nro.5 "Obelo"

$\frac{1}{4} = 180 \pm$

Pífano 8va alta

Rondadorellos

Caja y tambor

Se repite
30 veces.

4.2.8. CHIRIMIA

Es construido de madera a modo de clarinete. Mide 0.70 cm., de largo, con agujeros y boquilla con lengüeta de caña. Tiene una variante con relación a otros instrumentos estudiados: es cónico, pequeño y con doble lengüeta de caña.

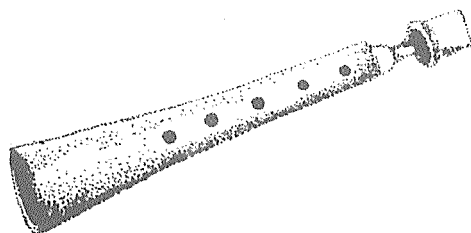
XXX Investigaciones del Instituto Otavaleño e Antropología: 1968-1982. Cfr. Ficha N° XXV.

Pertenece a los aerófonos, es de soplo, de lengüeta doble o caramillo, oboe, tubo cilíndrico, aislada, abierta y con agujeros.

Los poseedores de este instrumento son los indígenas y mestizos de las provincias del Azuay y Cañar.

Este instrumento, según documentos probatorios, llegó con los conquistadores y el pueblo lo recreó, dinamizó y lo hizo suyo. Hoy constituye patrimonio de la cultura ecuatoriana.

Lámina N° 22



4.2.9. WAJIA

Instrumento ritual. Su música se utiliza únicamente para los entierros. Cuando el jefe de la familia extendida ha muerto, abren una fosa en medio de la casa o sea entre el "ekén" y el "tankamash". Después de los ritos de purificación hacen el entierro y se escucha la música de la Wajia.

Está construido de hueso de animal. Tiene tres huecos: dos superiores y un inferior. El tubo se tapa con cera "sekat" hasta la altura del primer hueco y se abre el canal de insuflación.

Es un aerófono de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, con canal interno, aislado y abierto. Pertenece a la cultura Shuar y Achuar asentadas en el Oriente ecuatoriano.

Lámina N° 23



4.2.10. YAKUCH

Es semejante al "pinkuí". El material para la construcción es "nankuchip", guadúa u otro. Tiene seis perforaciones de obturación: cinco en la parte superior del tubo y uno en la parte inferior. Es tapado con cera "sekat" y luego confeccionan el canal de insuflación. Este instrumento se utiliza para tocar canciones de amor y festivas.

Pertenece a la familia de los aerófonos, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, abierto, aislado y con agujeros. Los poseedores de este instrumento son los miembros de la Cultura Shuar y Achuar en el Oriente ecuatoriano.

Lámina N° 24



4.2.11. PIAT

Está construido con un trozo de madera o de shuinia. Perforado en forma ovoidal con un hueco de insuflación. El instrumento se lo introduce en la boca hasta el hueco de insuflación. Se utiliza para la cacería o para imitar a las aves y otros animales.

Pertenece a los aerófonos, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujero. Los poseedores y dinamizadores de este instrumento son las Culturas Shuar y Achuar del Oriente ecuatoriano.

4.2.12. PIAPIA

Es un pito que sirve para llamar a los animales. Es instrumento de cacería. Los shuar, con este instrumento, imitan los diferentes sonidos de las aves y de otros animales y les acercan para la cacería. El instrumento está construido de hueso, tawa o madera ^{XXXI}.

Pertenece a la familia de los aerófonos, es de soplo, de filo o flautas, con canal de insuflación, aislado y abierto. Pertenece a la Cultura Shuar y Achuar del Oriente ecuatoriano.

4.2.13. RONDADOR

4.2.13.1. HISTORIA

El "rondador" llamado universalmente "flauta de pan", en honor al dios "Pan". Este instrumento se remonta a la era paleolítica, según muestras encontradas por los arqueólogos, como más abajo demostraremos.

El poder de la música de este instrumento es melódico

XXXI Todos los datos de estos instrumentos fueron investigados por el Instituto Otavaleño de Antropología: 1968, 1975, 1976, 1980. Cfr. datos de campo en el Archivo de Documentación del Departamento de Etnomusicología.

más que rítmico. Su música se atribuye a fuerzas misteriosas, capaces de hechizar a los animales, serpientes y osos, calmar a los locos y a los enfermos, halagar el alma de los hombres mortales, excitar la presión hacia el desprecio a la muerte como hacia el éxtasis místico, lo cual justifica su origen divino por los resultados psicológicos.

El rondador pertenece a los aerófonos: es de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación, longitudinales, de juego o flauta de pan y de tubos cerrados por su parte inferior.

Los materiales que se ha usado para la construcción de este instrumento han sido: la piedra, el barro o la arcilla, el hueso, de guadúa, bejuco, carrizo y otros materiales.

“Los rondadores, dice Zeller, consisten de un número de tubos sincronizados entre ellos y cerrados en su parte inferior. Además van unidos a otros como una balsa, cualquiera que sea su material: piedra, barro o madera. Es de suponer que las flautas con huecos de manubrio son posteriores a los rondadores, porque difieren en diferentes tonos en un solo tubo”¹⁰⁵. En este trabajo, Zeller, ha encontrado instrumentos de piedra, los cuales pertenecen a la era del paleolítico (?) o quien sabe al neolítico inferior; sin embargo, en este período se encuentran muestras hechas de arcilla, como lo demuestra Rephann en el N° 3033: “Flauta de pan de cerámica, llamada “huayra-puhura”; decoración geométrica incisa. 10 tubos. 22 cm. Período precolombino. N° 3034: Antara. Flauta de pan de cerámica. Diseños geométricos incisos. 5 tubos. 19 cm. Período precolombino. N° 3035: Flauta de pan: arcilla. Orificio en que se inserta cordel para colgar del cuello. 6 tubos. 7.5 cm.”¹⁰⁶. Estos datos y estas muestras que reposan en el Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: Pedro Traversari, determinan la existencia de este instrumento en el tiempo de las grandes culturas, sea que hayan sido construi-

105 ZELLER, Richard: “Instrumentos y Música en la Cultura Guangala”; Colección Huancavilca N° 3; Guayaquil, s/f.; pág. 67.

106 REPHANN, Richard: “Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales” Pedro Traversari; Yale, 1978; Nos.: 3033-3035.

dos por las culturas ecuatorianas o por la difusión de otras culturas al llegar a territorio ecuatoriano. Esto no significa que nuestras culturas no eran capaces de crear cultura, ya que de hecho lo hicieron como lo demuestra González Suárez en su "Historia General del Ecuador" en la lámina XXXIX y encontramos a un indígena sentado en actitud de tocar un tambor y lleva colgado al pecho un *rondador de cinco tubos*. "Es la zampoña o flauta de pan, usada por nuestros indígenas y conocido en el Ecuador con el nombre de "rondador", ya que en otros países tiene otras denominaciones" ¹⁰⁷. Esto demuestra que el instrumento en aquellos tiempos se encontraba en plena vigencia.

El rondador ha sido tratado por Cronistas, Viajeros, Historiadores y otros estudiosos. En investigaciones hemos encontrado gran variedad de esta clase de instrumentos confeccionados de diversos materiales. Para constancia, remitimos a la introducción de este capítulo y al primer volumen de esta obra, págs.: 99-100.

4.2.13.2. CREENCIAS

Ana María Locatelli de Pέργamo, anota: "Los aerófonos más empleados por los griegos fueron las *Siringas* (de uno a varios tubos) y los *auloi* (de uno o dos tubos). La *siringa monocalamo* (de un solo tubo) era del tipo de aerófonos de filo mencionado en Egipto. La de varios tubos, *siringa policalamo*, se llamaba también flauta de pan, por haber sido inventada, según la leyenda, por este dios. Las cañas se pegaban con cera y podían ser de distinta o igual longitud (en este caso se acortaba la sección vibrante del tubo con cera)" ¹⁰⁸

Es muy conocida la leyenda sobre el invento de la flauta

107 GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; tomo I; págs.: 659-661.

108 LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: "La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas". Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981; pág. 133.

de varios tubos por el dios Pan. Remitimos a la mitología griega.

Entre las persistencias culturales de la provincia de Imbabura hemos encontrado al rondador con otra denominación. Los indígenas de ciertas comunidades le denominan "Palla" en homenaje a esta mujer que hizo historia en nuestro Ecuador. A más de esta creencia está la del "arishcamiento", para conseguir buena sonoridad, sea después de la construcción como en cada oportunidad que se toca el instrumento, con la finalidad de que las paredes de los tubos absorban la chicha o el aguardiente. Esta costumbre está arraigada entre indios y mestizos.

4.2.13.3. LOCALIZACION

El rondador se encuentra en todas las culturas que conforman el Ecuador. Sería largo enumerar cada uno de los pueblos y comunidades poseedores del rondador. Cada subcultura tiene su propio rondador construido con materiales que responden a la ecología en que se encuentran asentados. En resumen, podemos decir que el rondador existe en el Oriente (Kantash), en la Sierra (rondadores grandes, medianos y pequeños de carrizo, hueso y plumas) y en la Costa (rondador o capador).

4.2.13.4. DESCRIPCION Y CONSTRUCCION

Los constructores de "rondadores" o "pallas" preparan el material sea de hueso, plumas de cóndor, carrizo, guadúa u otros. Debe encontrarse muy seco y debe ser de una especie de material especial. El constructor tiene frente a sí el instrumento patrón para y de acuerdo a él, confeccionar los siguientes. El instrumento debe salir bien afinado y conforme al "original".

Los rondadores de hueso tienen sonoridad brillante y los de plumas de cóndor igualmente son de un timbre brillantísimo, cosa que no es igual en los rondadores de caña gua-

dúa o de carrizo.

El original, instrumento patrón, posee: canutillos de carrizo y dos abrazaderas que sujetan los tubos mediante una soguilla o un hilo fuerte. El constructor toma el original y va recortando los canutillos de acuerdo a la extensión de cada uno de ellos. Quita las asperezas de la parte superior de cada tubo y comienza a armar, a poner las abrazaderas en forma de ángulo y a fijar estas con la soguilla o hilo.

Terminada la construcción del instrumento, lo arishcan y hacen la prueba para ver si el instrumento coincide con el original, caso contrario, va rebajando la longitud del tubo hasta que coincida con el instrumento patrón.

En nuestro estudio tenemos tres muestras representativas: un rondador grande de 43 tubos; un mediano de 24; y un pequeño de 8 tubos. Todos estos instrumentos fueron contruidos con un instrumento patrón por diferentes maestros. En este trabajo se tendrá en cuenta no la extensión total del canuto sino únicamente la extensión del tubo sonoro. Este procedimiento se debe a que el tubo íntegro está dividido en dos partes: el primero es el que produce el sonido y se encuentra tapado por la unión natural y el segundo es nulo y sirve de añadidura o adorno estructural de forma; caso contrario, se podría dar la extensión del canuto y luego la extensión del tubo sonoro, ya que de uno a otro difiere su medida y por ende la sonoridad.

Con el fin de demostrar el uso y función de este instrumento, aparece una foto de los músicos que tocan rondillos pequeños o rondadorcillos de ocho canutillos, son de la comunidad de Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi, Imbabura.



4.2.13.5 DIMENSIONES

Se tomará en cuenta: número de canutos, longitud total del canuto, extensión del tubo sonoro y diámetro de cada uno. Se medirá del más grande o parte ancha, hasta el pequeño.

a) *Rondador grande de 43 tubos:*

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
1	29,8 cm.	11,1 cm.	1,6 cm.
2	31 cm.	20,9 cm.	1,4 cm.

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
3	28,4 cm.	17,8 cm.	1,3 cm.
4	24,6 cm.	8,5 cm.	1,5 cm.
5	25,9 cm.	15,6 cm.	1,5 cm.
6	23,4 cm.	13,5 cm.	1,5 cm.
7	21,8 cm.	12,6 cm.	1,5 cm.
8	24,5 cm.	14,4 cm.	1,4 cm.
9	20,2 cm.	10,9 cm.	1,4 cm.
10	22,7 cm.	12,9 cm.	1,4 cm.
11	18,4 cm.	9,1 cm.	1,4 cm.
12	20,3 cm.	11,1 cm.	1,4 cm.
13	17,9 cm.	7,8 cm.	1,3 cm.
14	18,8 cm.	9,9 cm.	1,4 cm.
15	17,2 cm.	6,6 cm.	1,3 cm.
16	18,7 cm.	8,1 cm.	1,3 cm.
17	16 cm.	5,9 cm.	1,2 cm.
18	17 cm.	7,1 cm.	1,3 cm.
19	15,2 cm.	5,6 cm.	1,3 cm.
20	14,9 cm.	6,7 cm.	1,3 cm.
21	14,8 cm.	5 cm.	1,2 cm.
22	16,5 cm.	6 cm.	1,3 cm.
23	14,9 cm.	4,7 cm.	1,2 cm.
24	15,8 cm.	5,7 cm.	1,2 cm.
25	14,5 cm.	4,2 cm.	1,2 cm.
26	15,6 cm.	5,6 cm.	1,2 cm.
27	14,1 cm.	3,9 cm.	1,2 cm.
28	14,5 cm.	5,1 cm.	1,2 cm.
29	13,4 cm.	3,8 cm.	1,1 cm.
30	14,5 cm.	5 cm.	1 cm.
31	12,9 cm.	3,2 cm.	1,2 cm.
32	13,2 cm.	4,1 cm.	1,1 cm.
33	12,5 cm.	2,6 cm.	1,2 cm.
34	12,9 cm.	3,4 cm.	1 cm.
35	11,8 cm.	2,2 cm.	1,1 cm.
36	12,3 cm.	3,2 cm.	1,1 cm.

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
37	11,2 cm.	2,2 cm.	1,1 cm.
38	11,7 cm.	2,8 cm.	1 cm.
39	10,9 cm.	1,9 cm.	1 cm.
40	10,9 cm.	2,1 cm.	1 cm.
41	10,1 cm.	1,7 cm.	1 cm.
42	10,8 cm.	2 cm.	0,9 cm.
43	9,8 cm.	1,4 cm.	0,9 cm.

—	Largo del rondador	54,6 cm.
—	Amarras:	
	largo	57,7 cm.
	ancho	1.2 cm.

b) Rondador mediano de 24 tubos:

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
1	15,2 cm.	7,2 cm.	1,1 cm.
2	13,1 cm.	10,4 cm.	1 cm.
3	12,6 cm.	9,1 cm.	1 cm.
4	13,5 cm.	5,6 cm.	1,1 cm.
5	11,9 cm.	8,3 cm.	1,1 cm.
6	10,7 cm.	6,4 cm.	1,1 cm.
7	11,1 cm.	7 cm.	1,1 cm.
8	12,2 cm.	7,9 cm.	1 cm.
9	10,3 cm.	5,7 cm.	1,1 cm.
10	12,1 cm.	7,5 cm.	1,1 cm.
11	9,5 cm.	4,9 cm.	1,1 cm.
12	10,5 cm.	5,8 cm.	1,1 cm.
13	9 cm.	4,3 cm.	1 cm.
14	9,8 cm.	5,4 cm.	1 cm.

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
15	8,7 cm.	3,8 cm.	1 cm.
16	9,5 cm.	7,8 cm.	1 cm.
17	8,3 cm.	5,5 cm.	1 cm.
18	8,1 cm.	5,4 cm.	0,9 cm.
19	7,8 cm.	4,6 cm.	0,9 cm.
20	7,6 cm.	5,1 cm.	0,9 cm.
21	7,4 cm.	5,3 cm.	0,9 cm.
22	7,1 cm.	4 cm.	0,9 cm.
23	6,9 cm.	5,1 cm.	0,9 cm.
24	6,7 cm.	3,7 cm.	0,8 cm.
— Largo del rondador			24.9 cm.
— Amarras:			
	largo		17,1 cm.
	ancho		1,1 cm.

c) IRondador pequeño de 8 canutillos:

Número de canuto	Longitud total	Extensión del tubo sonoro	Diámetro
1	12,2 cm.	11,5 cm.	1,1 cm.
2	8,9 cm.	8,3 cm.	1,1 cm.
3	7,3 cm.	6,9 cm.	1,2 cm.
4	6,5 cm.	6 cm.	0,9 cm.
5	5,9 cm.	5,4 cm.	0,9 cm.
6	4,9 cm.	4,5 cm.	0,8 cm.
7	4,2 cm.	3,8 cm.	0,8 cm.
8	3,5 cm.	3,2 cm.	0,7 cm.
— Largo del rondadorcillo			10 cm.

— Amarras:

largo	11.5 cm.
ancho	1 cm.

Nota. Las muestras estudiadas pertenecen a: *Rondador Grande*: José Lagla; Latacunga, Prov. Cotopaxi; 23-IX-76; uso festivo; Cultura quichua hablante; N° de Archivo 39. *Rondador mediano*: José Lagla; Cfr. datos del rondador grande. Se utiliza en las fiestas de carnaval. *Rondadorcillo*: Félix Cushcahua; 58 años de edad; Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi, Prov. Imbabura; 25-III-1977; uso ritual de las fiestas de los Yumbos y de Pendoneros; Cultura quichua-hablante; N° de Archivo 60.

4.2.13.6 CIRCUITO DE SONIDO

El rondador pertenece a los aerófonos y el sonido es producido mediante una masa de aire. El sonido depende de la extensión y del diámetro del tubo. Es por esta razón que en los tubos que son más largos y tienen un diámetro más ancho, el sonido es más grave y profundo, mientras que los tubos pequeños y de diámetro menor, tienen sonido alto y brillante. Estos tubos contienen una columna de aire capaz de producir sonido al ser excitada la columna. El cuerpo sonoro es la columna de aire y no el tubo que la contiene; además, la excitación y la forma de insuflación sobre la columna. Estos tubos se llaman cerrados porque poseen una sola abertura superior.

Conforme a lo estudiado sobre la vibración de la columna de aire contenida en un tubo sonoro, sabemos que en los extremos de un tubo abierto sólo puede haber vientres de vibración; por lo tanto, el tubo producirá su fundamental cuando vibre con un nodo único en su centro. Es la forma más simple de producir el sonido. En un tubo abierto en la parte

superior y en la inferior tapado, al soplar sobre el borde del tubo el aire sale y se forma el sonido produciendo armónicos. La unión de varios tubos de diferente extensión y diámetro produce diferentes sonidos, pero están de tal manera puestos los tubos en el rondador, que cada par está a distancia aproximada de una tercera menor.

Los rondadorcillos pequeños de ocho canutillos producen los siguientes sonidos aproximativos: 1: Sol sostenido; 2: Do un poco más bajo; 3: Mi natural; 4: Fa natural; 5: Sol sostenido; 6: Si bemol; 7: Do natural un poco bajo; y, 8: Mi natural. Para dar un sonido exacto se requiere un estroboscón o un aparato que dé frecuencias de onda en Tints o Hertz. Damos los sonidos aproximativos, por carecer de estos aparatos.

4.2.13.7 CLASIFICACION SEGUN HORNOSTEL Y SACHS

4.	Aerófono
4.2.	Instrumento de soplo
4.2.1.	De filo o flautas
4.2.1.1,	Sin canal de insuflación
4.2.1.1.1.	Longitudinal
4.2.1.1.1.2.	De juego o flautas de pan
4.2.1.1.1.2.1.	Abiertos

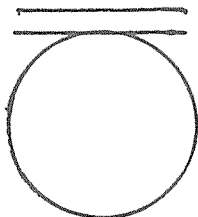
— División común final:

— 6

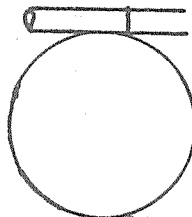
Con depósito para el aire

4.2.13.8 CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD

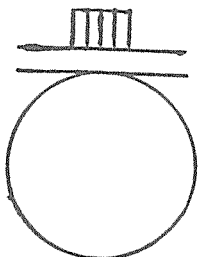
Lámina N° 26



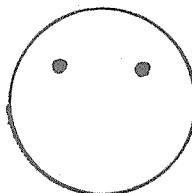
S-H: 421
Flautas



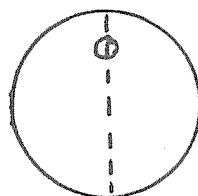
S-H: 421.1
Sin canal de insu-
flación



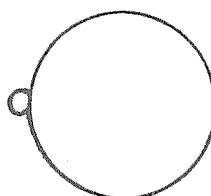
S-H: 421.112.1
Abierto superior y
cerrado inferior



Con ambas manos



De pie



Con depósito de
aire

4.2.13.9 USO Y FUNCION

El rondador tiene diferentes usos según cada cultura. Tiene carácter festivo, ritual, social y otros. Es uno de los instrumentos más difundidos en las diferentes persistencias culturales. La cultura mestiza lo usa en las fiestas sociales y familiares; la cultura quichua-hablante utiliza en sus ceremonias rituales y sociales; la cultura Shuar y Achuar, para las festividades sociales y familiares y las demás culturas hacen uso y función de ellos, de acuerdo a sus normas de tradición oral.

Una de las fiestas más dinámicas y de hermoso colorido se celebra en la provincia de Imbabura en las comunidades de San Miguel, San Roque, Azama y otras, cuya celebración recuerda los sacrificios rituales en honor al dios Sol por haber fructificado la tierra y se llama "Vacaciones o Pendones". Veamos su contenido:

Los "Pendones" se inicia la segunda semana de octubre en la Capilla de San Miguel, comuna del mismo nombre, para continuar luego en la de San Roque, comuna de Tocagón, con una duración de ocho días en cada una.

Según la tradición, los indígenas después de dar muerte a sus enemigos los suspendían en largos palos queriendo que ello sirva de escarmiento a los demás. Las banderas rojas de los actuales pendones son un recuerdo de esas inmolaciones. Han fijado el mes de octubre para esta celebración, por cuanto a esta fecha, ya todos se han desocupado de las cosechas y antes de iniciar un nuevo período de trabajo agrícola, es menester el regocijo general por la labor concluida.

El o los priostes del año que con tiempo están registrados en el libro del cura y cuyos nombres han sido leídos en la misa dominical, nombran: "servicios" y "cati-servicios" al tiempo que eligen a los ñaupadores, cocineras, dispensera, estanquero (a) y aguateras. El nuevo prioste, al ser elegido, debe apadrinarse del "tronco" y del "fundador". Estas personas son los dueños de los pendones, quienes han pasado ya el priostazgo.

El "servicio y cati-servicio" son personas aptas y de confianza del prioste que toman la responsabilidad del desarrollo de la fiesta al encargarse de todo aspecto relacionado con ella, como es: contratar la banda de músicos, contratar a la "chaupi", contratar la volatería, contratar la misa, invitar a las amistades, disponer la comida y bebida y otros asuntos relacionados con la fiesta.

Los "ñaupadores" desempeñan sus funciones junto al servicio y son los encargados de anotar el nombre de las personas que hagan algún presente al prioste, sea en dinero, sea en víveres o en otro bien. Cualquiera que sea el obsequio es tomado en cuenta, aún en sus mínimos detalles, para ser devuelto cuando aquel pase el cargo en igual proporción, dándose la "reciprocidad" muy común en las culturas andinas.

Las cocineras: tan honroso cargo recae en las mujeres indígenas sabedoras del oficio y que ya son conocidas como "Ali yanushcacunata" (buenas cocineras).

La "dispensera" es la encargada de disponer los alimentos para la comida, realiza el papel de ecónoma; ella tiene todas las atribuciones para efectuar gastos si ellos fueren necesarios.

El "estanquero" tiene a su cargo la distribución de la bebida; nadie, ni aún el mismo prioste, puede disponer de un "pilche de chicha" sin antes solicitarlo al o a la estanquera.

Las "aguateras", no es oficio de cualquiera, sino exclusivamente de mujeres indígenas solteras, quienes están en constante ir y venir acarreando el agua en los clásicos pundos de barro tan obscuro como la mirada de sus cargadoras.

Terminados los preparativos, llega la "vispera"; llevan al santo a su casa para velarlo. Al día siguiente regresan al santo en procesión a la iglesia donde dan la misa entre truenos y voladores. A mediodía dan de comer a sus invitados y eligen el prioste para el nuevo año. Pasados unos cuatro días se inicia el rito de purificación sea en la casa o en el río "Itambi". En él aparecen nuevos personajes, como: el mayoral, mayordomo y capataz. El prioste se purifica con agua de

claveles rojos y luego el servicio purifica a los asistentes. Con este rito se da paso al agradecimiento de todo el "estado mayor" y todos quienes han participado en el buen desarrollo de la fiesta. Finalizan con la barrida de la casa y uno de los personajes toma un acial y va dando "fuate o juete" a los desperdicios para que el mal no vuelva a la casa. Terminada la fiesta se preparan para dar inicio a un nuevo ciclo agrícola

XXXII

Los rondadores pequeños aparecen también en la fiesta de Corazas y de los Yumbos. Los medianos en las fiestas de carnaval y los grandes en diferentes festividades de nuestra cultura ecuatoriana. Cada una de estas festividades serán analizadas en el libro: "Fiestas Populares de Tradición Oral". Hoy, para constancia, ponemos unos ejemplos de los rondadores de mayor uso en nuestras culturas:

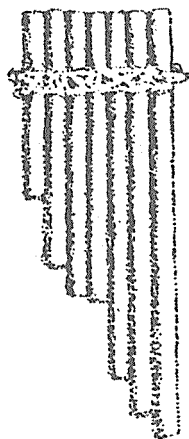


Lámina N° 27

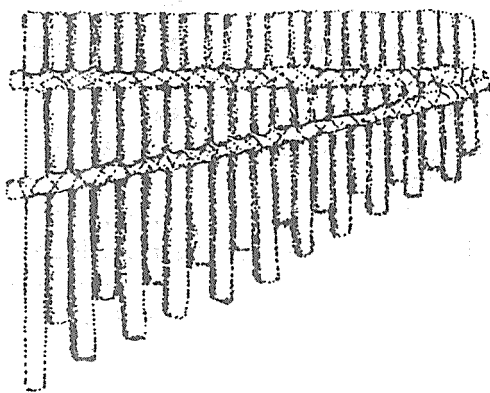
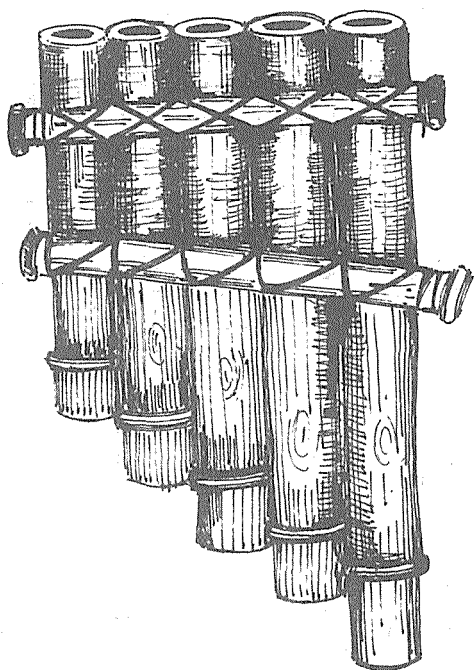


Lámina N° 28

Rondador de 17 tubos de carrizo de uso festivo y un rondador de nueve canutillos de uso ritual.

XXXII Cfr. ficha N° XXV. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1968-1982.

“Kantash”, rondador de la cultura Shuar. Posiblemente de imitación Quichua. Los Shuar tienen rondadores de cinco canutillos y de tres. Son de uso festivo.



5.2.13.10 TRANSCRIPCION MUSICAL

Transcripción N° 9

Danza Nro.4 "Thzagna"

$\text{♩} = 180^+$ Danza de los Yumbos

Rondador-cillo

Tambor

ANEXO

INSTRUCCIONES PARA LA MEJOR CONSERVACION DE INSTRUMENTOS

1. El mayor peligro es la humedad o sequedad extremadas y, sobre todo, el paso brusco de un ambiente húmedo a otro muy seco; la evaporación rápida de la humedad puede ocasionar rajas, por muy curada que esté la madera.

2. Cualquier tipo de calefacción crea un ambiente en extremo seco, lo que se puede contrarrestar colocando cerca del instrumento un pequeño recipiente con agua, cuya evaporación impida esta sequedad de ambiente.

3. Uno de los peligros es la humedad excesiva que pueda reblandecer y estropear las colas, causando despegaduras.

3.1 Hay que tener en cuenta que toda madera es un material higroscópico, que adquiere o expelle humedad fácilmente, según sea húmedo o seco el ambiente que la rodea, lo recomendable es mantener el instrumento entre 55 y el 60% de humedad relativa del aire, lo que se puede comprobar por medio de un higrómetro bien regulado; de esta forma permanece inalterable. Por debajo del 55% hay peligro de rajaduras, endurecimiento de la pulsación y sobresalen las puntas de los trastes u otros similares. Por encima del 60% hay pérdida de sonido, riesgos de despegaduras y reducción adecuada, produciendo ceceos.

3.2 La pulsación recomendable para una guitarra de con-

cierto u otros similares, es de 4 1/2 m.m., para la 6ª cuerda y 3 m.m., para la 1ª, tomando esta medida entre el lomo del 12 traste y la parte inferior de la cuerda, estando la guitarra afinada. La excesiva humedad reduce estas distancias y la sequedad las aumenta.

4. No deben colgarse en las paredes, porque éstas suelen acumular humedad.

5. Para envolver la guitarra u otros dentro del estuche, con alguna tela, lo mejor es emplear seda natural, también puede valer una lana fina, aunque no es tan recomendable.

6. Una raja no tiene importancia se recurre pronto a un buen reparador de instrumentos, y si ésta se produce en la tapa y cerca del puente, es aconsejable aflojar en seguida las cuerdas.

7. Es conveniente mantener las guitarras afinadas siempre al mismo tono y, en caso de desear cambiar las cuerdas, no quitar las viejas de una vez, sino cambiar una, afinarla con las demás, y así proceder de una en una con las restantes; esto tiene por objeto que el puente y la tapa no pierdan ni por un momento la tensión a que están acostumbrados, lo que produciría una disminución en el sonido que tardaría algún tiempo en recuperar. Es válido para sus similares.

8. En las encordaduras de nylon, las cuartas, quintas y sextas, entorchadas, pueden perder gran parte de su sonoridad a causa del sudor de las manos, lo que desmerece mucho el sonido de una buena guitarra u otros; cuando esto ocurre, se les puede devolver su primitiva sonoridad aflojándolas completamente y volviendo de nuevo a tensarlas, y si esto no es suficiente, se les puede lavar con jabón, cuidando de no frotarlas para que no se afloje el entorchado, y no volviéndolas a colocar en la guitarra hasta que estén bien secas. Es válido para los aerófonos.

9. Cuando por efecto del calor sobresalgan los trastes por el borde del diapasón, con peligro de que se levante alguno al poderse enganchar, es necesario limar estas partes salientes, siempre en la misma dirección en que están clava-

dos, lo que puede hacer fácilmente con una lima fina, siendo aconsejable que esta operación la realice un entendido.

10. En caso de que el barniz se deteriore, es siempre preferible barnizar encima del barniz viejo; solamente en casos extremos se puede raspar o acuchillar para barnizar de nuevo; y en este caso por manos de gran experiencia en instrumentos.

11. Para limpiar manchas sobre el barniz, basta frotarlas con un trapo ligeramente húmedo en agua.

12. Cuando las cuerdas cedan al pulsarlas al aire, es debido a que las ranuras del hueso de cabeza se han ahondado por desgaste; ésto se corrige fácilmente colocando debajo de esta cejilla una tira de cartulina delgada o papel algo grueso, que generalmente basta para compensar la pérdida de altura sobre el primer traste.

13. En los viajes por avión, si el instrumento ha de ir en la cabina de equipaje, es necesario aflojar completamente las cuerdas y se pondrá frágil en el estuche.

ANOTACIONES BIBLIOGRAFICAS

- 1 ZELLER: págs. 41 - 42
- 2 ZELLER: págs. 41 - 76
- 3 ZELLER: pág. 60
- 4 COBA ANDRADE: págs. 50 - 62
- 5 KAUFFMANN DOIG: pág. 298
- 6 KAUFFMANN DOIG: págs. 163 - 170
- 7 ENGEL: págs. 89 - 110
- 8 WENDT: págs. 225 - 275
- 9 WILLEY: págs. 24 - 25
- 10 SILVA SIFUENTES: págs. 2 - 3
- 11 ZELLER: págs. 64 - 65
- 12 ZELLER: págs. 64 - 65
- 13 ZELLER: pág. 75
- 14 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 335
- 15 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 198
- 16 JIJON Y CAAMAÑO: págs. 329 - 339
- 17 JIJON Y CAAMAÑO: págs. 24 - 25
- 18 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 47
- 19 JIJON Y CAAMAÑO: págs. 78 - 79
- 20 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 129
- 21 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 129
- 22 JIJON Y CAAMAÑO: págs. 129 - 130
- 23 GONZALEZ SUAREZ: pág. 225

- 24 GONZALEZ SUAREZ: pág. 139
- 25 GONZALEZ SUAREZ: pág. 498
- 26 GONZALEZ SUAREZ: pág. 504
- 27 GONZALEZ SUAREZ: pág. 517
- 28 GONZALEZ SUAREZ: pág. 613
- 29 GONZALEZ SUAREZ: pág. 648
- 30 ECHEVERRIA: pág. 142
- 31 MORENO: págs. 42 - 70
- 32 COBA ANDRADE: págs. 23 - 44
- 33 VEDIA: pág. 486
- 34 DIAZ DEL CASTILLO: pág. 162
- 35 DIAZ DEL CASTILLO: pág. 167
- 36 FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 19
- 37 DE LA VEGA: págs. 206 - 207
- 38 KOLINSKI págs. 38 - 76
- 39 DE LAS CASAS: pág. 60
- 40 DE LAS CASAS: pág. 60
- 41 DIAZ DEL CASTILLO: pág. 27
- 42 DE LAS CASAS: pág. 60
- 43 CIEZA DE LEON: pág. 373
- 44 VEDIA: pág. 208
- 45 CASTRO: págs. 65 - 66
- 46 DE LA VEGA: pág. 277
- 47 DE LA VEGA: pág. 277
- 48 DE LA VEGA: págs. 79 - 82
- 49 FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 101
- 50 DE LA VEGA: pág. 214
- 51 DIAZ DEL CASTILLO: págs. 90 - 91
- 52 DIAZ DEL CASTILLO: pág. 258
- 53 FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 239
- 54 DIAZ DEL CASTILLO pág. 28
- 55 CIEZA DE LEON: pág. 371
- 56 DE LAS CASAS: pág. 223
- 57 DE AVILA: págs. 187 - 189
- 58 DIAZ DEL CASTILLO: pág. 56
- 59 VEDIA: págs. 284 - 285
- 60 CIEZA DE LEON: pág. 374

- 61 DE LA VEGA: pág. 78
- 62 DE LA VEGA: pág. 78
- 63 DE LA VEGA: págs. 78 - 79
- 64 GONZALEZ SUAREZ: pág. 239
- 65 GONZALEZ SUAREZ: pág. 239
- 66 GONZALEZ SUAREZ: pág. 999
- 67 FESTA: pág. 230
- 68 CEVALLOS: pág. 153
- 69 VARGAS: págs. 331 - 332
- 70 RUBIO ORBE: págs. 240 - 241
- 71 OSCULATI: pág. 320
- 72 KOLBERG: pág. 179
- 73 KERRET: pág. 57
- 74 NUEVO VIAJERO UNIVERSAL: pág. 263
- 75 COSTALES: pág. 486
- 76 BIANCHI: págs. 64 - 65
- 77 VANSINA: págs. 34 - 35
- 78 OLOZABAL: pág. 110
- 79 VANSINA: págs. 35 - 36
- 80 DE LAS CASAS: pág. 165
- 81 ELIADE: pág. 20
- 82 FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 427
- 83 REPHANN: Código 3393 - 3395
- 84 CARVALHO-NETO: pág. 427
- 85 COLUCCIO: pág. 31
- 86 COSTALES: pág. 239
- 87 JARRIN: págs. 36 - 37
- 88 SANTIANA: pág. 265
- 89 COBA ANDRADE: págs. 44 - 46
- 90 COBA ANDRADE: pág. 172
- 91 COBA ANDRADE: pág. 46
- 92 OLOZABAL: págs. 112 - 113
- 93 COBA ANDRADE: págs. 93 - 94
- 94 COBA ANDRADE: págs. 110 - 120
- 95 COBA ANDRADE: págs. 186 - 188
- 96 COBA ANDRADE: págs. 303 - 307
- 97 VEGA: pág. 15

- 98 ZELLER: págs. 61 - 63
- 99 SILVA SIFUENTES: págs. 2 - 3
- 100 KAUFFMANN DOIG: pág. 298
- 101 JIJON Y CAAMAÑO: pág. 47
- 102 CEVALLOS: pág. 153
- 103 RUBIO ORBE: págs.: 240 - 241
- 104 MORENO: págs. 35 - 36
- 105 ZELLER: pág. 67
- 106 REPHANN: Código: 3033 - 3035
- 107 GONZALEZ SUAREZ: págs. 659-661
- 108 LOCATELLI DE PERGAMO: pág. 133

DATOS TECNICOS DE CAMPO

CONVENCIONES:

Investigador (es); II. Ayudante de campo; III. Nombre del informante; IV. Edad; V. Ocupación; VI. Instrucción; VII. Dónde aprendió; VIII. Hace qué tiempo aprendió; IX. Fecha de investigación; X. Lugar de la investigación; XI. Area cultural en que ocurre el hecho; XII. Contaje; XIII. Tiempo duración; XIV. Código.

FICHA I

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Alberto Coba Haro; IV. 85 años; V. Jubilado; VI. Primaria; VII. El Ejido, Cotacachi; VIII. 77 años; IX. 15-VIII-82; X. El Ejido, San Francisco, Cotacachi, Imbabura; XI. Mestizo-hispano-hablante.

FICHA II.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Germán Wamwa; IV. 40 años; V. Profesor; VI. Secundaria; VII. Shaimi; VIII. 34 años; IX. 9-V-75; X. Shaimi, Guadalupe, Prov. Zamora Chinchipe;

XI. Cultura Shuar y Achuar; XII. 1-415 y 1-630; XIII. 4 horas; XIV. 99-M y 30-P.

FICHA III.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Luis Coascota; IV. 67 años; V. Jornalero, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Caluquí; VIII. 60 años; IX. 14-III-78; X. Caluquí, González Suárez, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante. Cfr. Investigaciones: 1968-1982.

FICHA IV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Manuel Masaquiza; IV. 55 años; V. Tejedor y músico; VI. Ninguna; VII. Chipzalata (Atahualpa); VIII. 50 años; IX. 24-VI-81; X. Chipzalata, Prov. de Tungurahua; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA V.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Mariano Masaquiza; IV. 55 años; V. Tejedor y músico; VI. Salasaca; VII. Salasaca; VIII. 50 años; IX. 24-VI-81; X. Salasaca, Prov. Tungurahua; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA VI

Cfr. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1982. Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA.

FICHA VII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Segundo Túquerres; IV 38 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Ninguna; VII. Gualsaquí, Quichinche; VIII. 30

años; IX. 15-II-76; X. Gualsaquí, Quichinche, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA VIII

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Segundo Latacunga; IV. 45 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Ninguna; VII. Natabuela; VIII. 38 años; IX. 27-IX-76; X. Natabuela, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA IX.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Raúl Nicolalde; III. Carlos Morán; IV. 85 años; V. Chamán; VI. Ninguna; VII. Ilumán Bajo, Canelos, Shuar, Colorados, etc.; VIII. 78 años; IX. 23-VI-76; X. Ilumán Bajo; Ilumán, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA X.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° IX.

FICHA XI.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° III.

FICHA XII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Benigno Cabascango; IV. 50 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Caluquí; VIII. 40 años; IX. 23-VI-76; X. Caluquí, González Suárez, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XIII

Cfr. datos de investigación del Dpto. de Etnomusicolo-

gía del IOA del 23 al 30-VII-76 (dos volúmenes).

FICHA XIV

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Tzukanká; IV. Luis Tzukanká y Germán Wamwa; V. Agricultor, músico y profesor; VI. 100 y 40 años; VII. Kurint's o Kurikaka y Shaimi; VIII. 90 y 30 años; IX. 1968-1978; X. Kurint's y Shaimi, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-100 y 1-400; XIII. 15' y 120'; XIV. 26-M, 31-M, 76-M y 99-M.

FICHA XV.

Cfr. datos técnicos y de acopio en el Archivo del Dpto. de Etnomusicología del IOA: 1968-1982.

FICHA XVI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Elías Gualacata; IV. 30 años; V. Agricultor y músico; VI. 3er. grado; VII. Angla, San Pablo del Lago, Otavalo; VIII. 18 años; IX. 7-IX-76; X. Angla, San Pablo del Lago, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XVII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. Segundo Túqueres y Rafael Perugachi; IV. 38 y 45 años; V. Agricultores y músicos; VI. Ninguna; VII. Gualsaquí; VIII. 30 y 38 años; IX. 24-VI-75; X. Gualsaquí, Quichinche, Otavalo, Imbabura.

FICHA XVIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Elías Gualacata; IV. 30 años; V. Agricultor, VI. 3er.

grado de escuela; VII. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; VIII. 22 años; IX. 7-IX-76; X. Comunidad de Gualacata, San Pablo del Lago, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XIX.

I. Lcdos.: Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. Segundo Coascota y Manuel Coascota; IV. 40 y 45 años; V. Agricultores y músicos; VI. Ninguna; VII. Caluquí, González Suárez, San Pablo, Otavalo, Imbabura; VIII. 32 y 35 años; IX. 26-IX-75; X. Comunidad de Caluquí, González Suárez, San Pablo del Lago, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XX.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Manuel Vásquez; IV. 53 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Primaria; VII. Angla, San Pablo del Lago, Otavalo, Imbabura; VIII. 44 años; IX. 7-IX-76; X. Angla, San Pablo, Otavalo, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XXI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Luis Tzukanká; IV. 101 años; V. Cazador, agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Kurint's o Kurikaka; VIII. 90 años; IX. 15-IV-76; X. Kurint's, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar.

FICHA XXII.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° XXI.

FICHA XXIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III.

Rafael Andrade Proaño; IV. 72 años; V. Jubilado; VI. Primaria; VII. El Ejido, Cotacachi; VIII. 68 años; IX. 20-VI-77; X. El Ejido, San Francisco, Cotacachi, Imbabura; XI. Cultura mestizo-hispano-hablante.

FICHA XXIV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Juan Manuel Llaminga; IV. 65 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Juncal; VIII. 55 años; IX. 24-II-68; X. Juncal, Prov. de Cañar; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XXV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Félix Cushcagua; IV. 65 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi; VIII. 58 años; IX. 24-IV-82; X. Cumbas Conde, Quiroga, Cotacachi, Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XXVI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Virgilio Santacruz; IV. 38 años; V. Agricultor y músico; VI. Primaria; VII. Pujilí; VIII. 30 años; IX. 23-VIII-68; X. Pujilí. Prov. Cotopaxi; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XXVII.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° XXV.

FICHA XXVIII.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° XXV.

FICHA XXIX.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora;

III. José Vásquez; IV. 50 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. San Roque, San Rafael, Otavalo, Imbabura; VIII. 42 años; IX. 4-IX-76; X. San Roque, San Rafael, Otavalo, Prov. Imbabura; XI. Cultura quichua-hablante.

FICHA XXX.

Cfr. datos técnicos de las fichas Nos.: XXIII y XXV.

FICHA XXXI.

Cfr. datos de Archivo de Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1982.

FICHA XXXII.

Cfr. datos técnicos de la ficha N° XXV y de la nota del ítem: 5.2.13.5.

LAMINAS

Número Nombre

- 1 Instrumento-juego (zumbambico)
- 2 Instrumento-juego: Wémach
- 3 Clasificación según Mantle Hood
- 4 Bocina de Tungurahua
- 5 Bocina Salasaca
- 6 Clasificación según Mantle Hood
- 7 Quipas o Churos
- 8 Clasificación según Mantle Hood
- 9 Clasificación según Mantle Hood
- 10 Cuerno
- 11 Clasificación según Mantle Hood
- 12 Tunda
- 13 Pinkui-puno
- 14 Clasificación según Mantle Hood
- 15 Flauta de carrizo (travesera)
- 16 Pingullo de madera y aros de chonta
- 17 Clasificación según Mantle Hood
- 18 Músico tocando tambor y pingullo
- 19 Pífano de hueso de tibia de cóndor
- 20 Pingullo de hueso
- 21 Clasificación según Mantle Hood

- 22 Chirimía
- 23 Wajía
- 24 Yakuch
- 25 Músicos de Cumbas tocando rondadores
de ocho cañuelas
- 26 Clasificación según Mantle Hood
- 27 Rondador de tunda delgada de 9 cañuelas
- 28 Rondador de carrizo de 22 cañuelas
- 29 Kantash

Transcripciones rítmicas y musicales

Número Nombre

- 1 Zumbido-moscardón del zumbambico
- 2 Tono de bocina del Cañar
- 3 Toques rítmicos del caracol o churo
- 4 Toques rítmicos del cuerno
- 5 Tono de San Juan
- 6 Dúo de flautas en San Juan
- 7 Danzantes de Pujilí (pingullo y tambor)
- 8 Danza del "Obelo"
- 9 Danza de la Thzagna

INDICE BIBLIOGRAFICO AL CAPITULO

1. ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales Venezolanos"; Ed. Universitaria del Oriente; Cumaná-Venezuela, 1967.
2. AVILA, Francisco de: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Edición bilingüe, 1598. Trad. de José María Arguedas; editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos; Serie de textos críticos; N° 1; Lima, 1916.
3. BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales"; Mundo Shuar, fascículo N° 7, Serie C; Ed. Centro de Documentación e Investigaciones de la Cultura Shuar; Sucúa-Ecuador, s/o/d.
4. CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
5. LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia" en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo III; Madrid, 1958.
6. LAS CASAS, Fray Bartolomé de: "Apologética Historia"

en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. IV; Madrid, 1958.

7. CASTELLANOS, Juan de: "Historia del Nuevo Reino de Granada"; Vol. I; Madrid, 1886.
8. CASTRO, Diego Tito de: "Relaciones de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II"; Colección de libros y documentos relevantes de la Historia del Perú"; Ed. Imprenta y Librería San Martín; Tomo III; Lima, 1916.
9. "CATALOGO GENERAL del Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1961; s/o/d.
10. CEVALLOS, Pedro Fermín: "Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845"; Ed. Imprenta de la Nación; Guayaquil, 1889.
11. CIEZA DE LEON, Pedro de: "Primera parte de la Crónica del Perú. Historiadores primitivos de Indias"; Madrid, 1906.
12. CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. II; Madrid, 1947.
13. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Sistemas Musicales e Instrumentos Ecuatorianos", en Revista Ecuador Franciscano; Ed. Fray Jodoco Ricke; mayo, 1969.
14. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Fólklora", en Revista Sarante N° 3; Ed. Instituto Otavaleño de Antropología; agosto, 1976.
15. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Instrumentos Musi-

cales Ecuatorianos", en Revista Sarance N° 7; Ed. Gallo-
capitán; Otavalo, Ecuador, 1979.

16. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Resultados de Cam-
po de la Investigación entre la OEA: INIDEF y el IOA";
trabajo mecanografiado; Otavalo, 1980.
17. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Prospección de la
Fiesta de San Juan y San Pedro"; trabajo mecanografia-
do; dos tomos; Otavalo, 1976.
18. COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo"; Ed. Atlas;
en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959.
19. COBO, Bernabé: "Historia de los Indios"; en Biblioteca
de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1969.
20. CORTAZAR, Raúl: "Esquema del Folklore"; Colección -
Esquemas, N° 41; Ed. Columba; Buenos Aires, 1965.
21. DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva Espa-
ña"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol.
II; Madrid, 1947.
22. D'HARCOURT: en "Diccionario del Folklore Ecuatoria-
no" de Paulo de Carvalho-Neto; Ed. Casa de la Cultura
Ecuatoriana; Quito, 1964.
23. ECHEVERRIA, José: "Glosario Arqueológico"; en Colec-
ción Pendoneros N° 1; Ed. Gallocapitán; Otavalo-
Ecuador, 1981.
24. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y
Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españ-
oles; Vol. III; Ed. Atlas; Madrid, 1959.
25. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y

- Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. I; Madrid, 1959.
26. GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1959.
 27. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. I; Quito, 1969.
 28. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. II; Quito, 1970.
 29. HASSAUREK, F.: "Una Fiesta de los Negros del Chota"; en Ecuador visto por los extranjeros; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
 30. HOLBERG, Joseph: "Nach Ecuador"; en Quito a través de los siglos; Editor Eliécer Enríquez B.; Ed. Artes Gráficas; Quito, 1942.
 31. HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; Institute of Ethnomusicology University of California; New York, 1971.
 32. HORNBOSTEL, Erich M. von y Curt Sachs: "Systematik der Musikinstrumente"; Berlín, 1914.
 33. JEREZ, Francisco de: "Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Ed. Atlas; Madrid, 1947.
 34. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador"; Ed. Prensa Católica; Quito, 1952.
 35. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Los Aborígenes de la

Provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesiana; Quito, 1920.

36. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "La Religión del Imperio de los Incas"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971.
37. KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología"; Ed. Peisa; Lima, 1969.
38. KERRET, René de: "En Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972.
39. LARA FIGUEROA, Celso A: "Contribución del Folklore al Estudio de la Historia"; Ed. Talleres de la Universidad de San Carlos de Guatemala; Guatemala, 1977.
40. LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: "La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas"; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1981.
41. MAYER SERRA, Dr. O.: "Enciclopedia de la Música"; Editorial Atlante; tres tomos; México, 1944.
42. MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949.
43. MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972.
44. NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y relaciones de jornada que hizo en la Florida con el adelantado Ponfilio de Narváez"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo XXII; Madrid, 1946.

45. NUEVO VIAJERO: "El Nuevo Viajero Universal en América"; Barcelona, 1933; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
46. OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ed. Ricordi; Buenos Aires, 1954.
47. OSCULATI, Cayetano: "Quito en 1847"; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
48. PAZ PONCE DE LEON, Sancho de: "Historia del Nuevo Mundo"; Publicada por primera vez, por Marcos Jiménez de la Espada; Vol. IV; Sevilla, 1893.
49. PELLIZZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras de los Shuar"; Ed. Federación Shuar; Sucúa, 1973.
50. PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Colección Liacta Nos. 23-24; Quito, 1966.
51. REPHANN, Richard: "Catálogo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari"; Ed. William J. Mack Company; Yale, 1978.
52. RIVET, Paul: "Costumbres funerarias de los indios del Ecuador"; Trad. del francés por Carlos de Gangotena y Jijón; Título Original: "Coutumes funéraires des indies de L'Ecuateur"; Ed. Talleres Gráficos Minerva; Quito, 1951.
53. RUBIO ORBE, Gonzalo: "Punyaró. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956.

54. SACHS, Curt; "Real-Lexicon der Musik Instruments"; Berlín, 1913.
55. SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Instrumentos Musicales"; Catálogo 1; Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Lima, 1978.
56. STEVENSON, W. B.: "Guayaquil en 1808, Viaje de Guayaquil a Quito con el Conde Ruiz de Castilla"; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
57. VANSINA, Jan: "La Tradición Oral"; Ed. Labor; Barcelona, 1968.
58. VARGAS, Padre José María: "Paul Rivet. Vida y obra de un americanista"; Boletín ecuatoriano de Antropología; Quito, 1958.
59. VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo I; Madrid, 1946.
60. GARCILASO DE LA VEGA, Inca: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomos I-III; Madrid, 1963.
61. VEGA, Carlos: "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina"; Colección Arte; Ed. Centurión; Buenos Aires, 1946.
62. ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; Publicaciones arqueológicas; N° 3; Huancavilca; Guayaquil-Ecuador, s/o/d.
63. WENDT, W. E.: "Die Prakeramische Siedlung am Río Seco"; Baessler Archiv, Neue Folge, Band XI, 1964.

64. WILLEY, Gordon and John M. Corbett: "Early Ancon and Early Supe Culture. Chavin Horizon Sites of the Central Peruvian Coast"; Columbia Studies in Archeology and Ethnology; Vol. III; Ed. Columbia University; New York, 1954.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACOSTA, José de

1940 **Historia Natural y Moral de las Indias**; Ed. Nueva; México.

ARCHIVO Y DOCUMENTOS INEDITOS; Convento de San Francisco de Quito; Libro Primero.

ARETZ, Isabel

1952 **El Folklore Musical Argentino**; Ed. Ricordi Americana; Cuarta edición; Buenos Aires.

1967 **Instrumentos Musicales de Venezuela**; Ed. Universitaria de Oriente; Cumaná-Venezuela.

AVILA, Francisco de

1966 **Dioses y Hombres de Huarochiri**; Ed. Museo Nacional y el Instituto de Estudios Peruanos; Textos críticos N° 1; Lima-Perú.

BALFOUR, Henry

1907 **The friction drum**. En **Journal Royal Anthropology Institute of Grain Britain and Ireland**; Vol. XXXVII; London.

BERMUDEZ, María Elena

s/f **Instrumentos Musicales de Venezuela**. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Ministerio de la Secretaría de la Presidencia: Museo Nacional del Floklore; s/o/d.

BIANCHI, César

- 1976 **Instrumentos Musicales**; Mundo Shuar; Sucúa-Ecuador; Ed. Centro de Documentación; Investigación Cultura Shuar (Serie C, Proceso de elaboración de Artesanías, Shuar N° 7); imp. esp.

BORREGAN, Alfonso

- 1948 **Crónicas de la Conquista del Perú**; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Facultad de Estudios Hispanoamericanos; Serie 7ª, N° 3; Sevilla, España.
- 1947 **Crónica de la Conquista del Perú**; en **Biblioteca de Autores Españoles**; Ed. Atlas, Serie 7ª, N° 3, Vol. II; Madrid.

CARVALHO-NETO, Paulo de

- 1964 **Diccionario del Folklore Ecuatoriano**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, Ecuador.

CASTELLANOS, Juan de

- 1886 **Historia del Nuevo Reino de Granada**; Vol. I; Madrid.

CASTRO, Diego Tito de

- 1916 **Relaciones de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II**; Colección de libros y documentos relevantes de la Historia del Perú; Ed. Imprenta y Librería San Martí; Tomo III; Lima.

CATALOGO GENERAL del Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1961; s/c/d.

CEDULA REAL del 31 de mayo de 1789, dictada en Aranjuez.

CENSO DE LA GRAN COLOMBIA, 1825.

CEVALLOS, Pedro Fermín

- 1889 **Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845**; Ed. Imprenta de la Nación; Guayaquil.

CIEZA DE LEON, Pedro de

- 1906 **Primera Parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias**. Madrid.

- 1947 **La Crónica del Perú**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vol. II; Madrid.
- 1952 En Jacinto Jijón y Caamaño; **Antropología Prehispánica del Ecuador**; Ed. La Prensa Católica; Quito.
- CISNEROS, Luis Enrique
sf **Método de Guitarra**; Trabajo mimeografiado por el Instituto Otavaleño de Antropología; s/c/d.
- CLOSSON, Herman
1930 **Musicals**; París.
- COBA ANDRADE, Carlos Alberto
1969 **Sistemas Musicales e Instrumentos Ecuatorianos**; en **Revista Ecuador Franciscano**; Ed. Fray Jodoco Ricke.
- 1976 **Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore**; en **Revista Sarance** N° 3; Ed. Instituto Otavaleño de Antropología.
- 1979 **Instrumentos Musicales Ecuatorianos**; en **Revista Sarance** N° 7; Ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador.
- 1980 **Resultados de Campo de la Investigación entre la OEA: INIDEF y Ecuador: IOA**; trabajo mecanografiado; Otavalo.
- 1970-71 **Estudios Etnomusicales**; en **Student Musicologist at Minnesota**; Ed. University of Minnesota College of Liberal Arts; Department of Music, Minneapolis; Vol. 4.
- 1980 **Literatura Popular Afroecuatoriana**; Colección Pendoneiros, N° 43; Ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador.
- COBO, Bernabé
1959 **Historia del Nuevo Mundo**; en **Biblioteca de Autores Españoles**; Madrid.
- 1969 **Historia de las Indias**; en **Biblioteca de Autores Españoles**; Ed. Atlas; Madrid.

COMPETE, Francisco María

- 1885 **Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la Fundación de Quito hasta nuestros días.** Segunda edición; Ed. Imprenta del Clero; Quito.

CONSTITUCIONES SINODALES, en Archivo de la Catedral de Lima.

CORDOVA SALINAS, Diego de

- 1885 **En Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la Fundación de Quito hasta nuestros días;** Ed. Imprenta del Clero; Quito.

CORTAZAR, Raúl

- 1965 **Esquema del Folklore;** Colección Esquemas, N° 41; Ed. Columba; Buenos Aires.

- 1974 **“Los Fenómenos Folklóricos y su contexto humano y cultural”;** en **Folklore Americano**, N° 18; 2ª época, (México-diciembre); México.

CURTIN, Phillips

- sf **The Atlantics Slave Trade: A. Sensus.**

CHAILLEY, Jacques

- 1970 **40.000 Años de Música (El hombre al descubrimiento de la música);** Ed. Cooperativa Gráfica Detosense Cervantes; Versión Española por Francisco José Alcántara; Barcelona-España.

CHANTRE Y HERRERA, José

- sf **Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Maraón Español;** Madrid-España.

CHLADNI, Florencio

- 1954 **En Tirso de Olozábal: Acústica Musical y Organología;** Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires.

D'HARCOURT

- 1964 **En Diccionario de Folklore Ecuatoriano** de Paulo de Carvalho-Neto; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

DECRETO DEL CONGRESO DE LA REPUBLICA DEL ECUADOR, Sesión del Senado del 7 de agosto, de 1888.

1961 **Historia de las Indias**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Vol. II; Madrid.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA; Décimano-
na edición; Ed. Espasa-Calpe; Madrid-España. 1970.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal

1947 **Verdadera Historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España**; Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II, Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid.

DIXON, Roland

1928 **The Building of Culturas**; New York; s/o/d.

ECHEVERRIA, José

1981 **Glosario Arqueológico**; en Colección Pendoneros N° 1; Ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador.

EL NUEVO VIAJERO UNIVERSAL DE AMERICA:

1960 **El Ecuador visto por los extranjeros**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito.

FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo

1959 **Historia General y Natural de las Indias**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vols. I, III, IV, V; Madrid.

FERRARIO, Julio

1960 En **El Ecuador visto por los extranjeros**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito.

GALLARDO MOSCOSO, Hernán

1978 **Etnohistoria del Tambor**; en **Boletín Histórico del Estado Mayor Conjunto de las Fuerzas Armadas**; N° 7; Quito.

GAMBOA, Sarmiento de

1965 **Historia Indica**; Biblioteca de Autores Españoles; Vol. IV; Ed. Atlas; Madrid.

- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
 1965 **Comentarios Reales de los Incas**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Vols. I-IV; Madrid.
- GARIBAY K., Angel María
 1940 Canto de Danza; traducido del náhuatl; en poesía indígena de la altiplanicie; s/o/d.
- GOODMAN, Walter
 1867 **The pearl of the Antillas**; Londres; s/o/d.
- GONZALEZ SUAREZ, Federico
 1969 **Historia General de la República del Ecuador**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vols. I y II; Quito.
- HASSAUREK, F.
 1960 **El Ecuador visto por los extranjeros**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Biblioteca Mínima; Quito.
- HERNANDEZ, Daría y Cecilia Fuentes
 sf **Instrumentos Musicales de Venezuela**; Ed. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC); Caracas.
- HOLBERG, Joseph
 1938 **"Quito" En Quito a través de los siglos**; Tomo I; reeditado por Eliécer Enríquez; Ed. Municipal; Quito.
- HOLINSKY, Alejandro
 1960 **Viñetas del Ecuador en 1851**; en **El Ecuador visto por los extranjeros**; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.
- HOOD, Mantle
 1971 **The Ethnomusicologist**; Ed. McGraw-Hill Book Company; Institute of Ethnomusicology University of California, Los Angeles; New York.
- HORNBOSTEL, E. M. von
 1933 **The Ethnology of African Sound Instruments**; Londres; s/o/d.

HORNBOSTEL, Erich y Curt Sachs

1914 **Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, en Zeiteschrift für Ethnologie**; Berlín.

1946 En Carlos Vega; **Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina**; Ed. Centurión; Buenos Aires.

HUMBOLDT

1822 En Carlos Aguirre: **Colombia siendo una relación Geográfica, Topográfica, Agrícola, Comercial, Política de aquel Pays**; Tomo I; Bogotá.

JEREZ, Francisco de

1947 **Verdadera relación de la Conquista del Perú y Provincias del Cuzco**; Ed. Atlas; Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Tomo

JIJON, Inés

1971 **Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto

1952 **Antropología Prehispánica del Ecuador**; Ed. La Prensa Católica; Quito.

1920 **Los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador**; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesiana; Quito.

1971 **La Religión del Imperio de los Incas**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

KAUFFMANN DOIG, Federico

1973 **Manual de Arqueología Peruana**; Ed. Peissa; Lima.

KERRET, René de

1852-55 **Diario de viajes alrededor del mundo**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Viajeros Franceses; Quito.

LAS CASAS, Fray Bartolomé de

1958 **Apologética Historia**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, tomo III; Madrid; Vols. II, III y IV.

LARA F., Celso A.

- 1978 **Consideraciones sobre el problema de la Folklorología como Ciencia Social; en Revista Sarance N° 6; Ed. Gallo-capitán; Otavalo.**
- 1977 **Contribución del Folklore al Estudio de la Historia; Ed. Talleres de la Universidad de San Carlos de Guatemala; Guatemala.**

LARRAYA, Juan

- 1954 **Literatura del Antiguo Egipto. El Libro de los muertos. Universidad de Barcelona; Ed. Zarco; México.**

LAVIGNAC, Albert

- 1947 **La Música y los Músicos; Ed. El Ateneo; Buenos Aires.**

LEWIS

- 1974 En Martínez Furé: **"Diálogo Imaginario sobre el Folklore"; artículo publicado en la Gaceta de Cuba, N° 121.**

LINTON, Ralph

- 1963 **The Study of man: An introduction; New York: Appleton.**

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María

- 1981 **La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas; Ed. Ricordi; Buenos Aires.**

MAHILLON, Víctor

- 1912 **Catálogo del Museo de Instrumentos del Conservatorio de Bruselas; Canti; Vol. IV.**

MARTINEZ FURE, Rogelio

- s/f **Diccionario de Sociología Marxista; Colección 70; Ed. Grijalbo; México.**

- 1974 **Diálogo Imaginario sobre el Folklore; Artículo publicado en La Gaceta de Cuba; N° 121; La Habana-Cuba.**

MURALANDA, Octavio

- 1973 **Folklore y Cultura General; Ed. Departamento de Cali; Cali-Colombia.**

MAYER-SERRA

- 1944 **Enciclopedia de la Música**; Ed. Atlanta; New York; Segunda edición; Tres tomos.

MENDIETA, Jerónimo de

- 1970 **Historia Eclesiástica Indiana**; editado en 1596; reeditado por J. García Icazbalceta; México; Libro II; Cap. XXV.

METRAUX, Alfred

- 1945 **Base para una nueva definición práctica del indio**; en América Indígena; Vol. V; N° 2; México.

MINGUET, Charles

- 1969 **Alejandro de Humboldt**; Máspero; París.

MORADILLO, Fray Santiago

- 1966 **El Vicariato de Zamora**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana de Loja; Loja.

MORENO, Segundo Luis

- 1949 **Música y Danzas Autóctonas del Ecuador**; Ed. Fray Jodoco Ricke; Quito.

- 1930 **La Música en el Ecuador**; en **El Ecuador en Cien Años de Independencia**; Ed. Escuela de Artes y Oficios; Quito.

- 1966 **Cotacachi y su Comarca**; Ed. Don Bosco; Quito.

MORONI, Pablo S. J.

- 1947 **Noticias auténticas del famoso río Marañón y Misión Apostólica de la Compañía de Jesús de la Providencia de Quito en los dilatados bosques del dicho río; 1783; Biblioteca de Autores Españoles**; Madrid; Ed. Atlas.

NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar

- 1946 **Naufrajos de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y relaciones de jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Pánfilo Narváez**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Tomo XXII; Vol. I; Madrid.

OLOZABAL, Tirso de

- 1954 **Acústica Musical y Organología**; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires.

ORTIZ, Fernando

- 1955 **Los Instrumentos de la Música Afrocubana**; Ed. Cárdenas y Cía; La Habana-Cuba; Vol. V.

OVIEDO Y BAÑOS, José de

- 1965 **Historia de la Conquista y Población de la Provincia de Venezuela**; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; tomo CVII; Vol. III; Madrid.

PARRA TOVAR, Andrés y Jesús Pinzón Urrea

- 1969 **Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano**; Ed. Imprenta de la Universidad de Colombia; Bogotá.

PASCUALI, Giulio y Remy Príncipe

- 1952 **El Violín**; Ed. Ricordi Americana; título original: "Il Violino"; traducido por Emilio Pepaia; Buenos Aires.

PELLIZARO, Siro M.

- s/f **Leyendas Shuar**; Ed. Don Bosco; Cuenca.

- 1973 **Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar**; Ed. Federación de Centros Shuar; Sucúa-Ecuador.

- 1977 **Cantos de Amor**; Mundo Shuar; Serie G; Sucúa-Ecuador.

PAPPER, H.

- s/f **Antología de la vida africana**; en discos Ducretet-Thomson, 300-C-126-128; Album con notas.

PERDOMO ESCOBAR, José I.

- 1938 **Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana**; en Boletín Am. de Música; Bogotá.

PIÑA CHAN, Román

- 1968 **Jaina**; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Ed. Litoarte; México.

POLGAR, Steven

- 1960 **Biculturalation of Mesquakie Teenage Boys**; American Ant-

thropologist; New Series; s/o/d.

PRAMPOLINI, Giacomo

1969 **La mitología en la vida de los pueblos**; Ed. Montaner y Simon S.A.; Tomo II; Barcelona.

PONCE DE LEON, Sancho de Paz

1893 **Historia del Nuevo Mundo**; publicada por primera vez por Marcos Jiménez de la Espada; Vol. IV; Sevilla.

REGLAN, Lord

1939 **How Come Civilizations**: Londres; s/o/d.

REIMANN, Hugo

1959 **Historia de la Música**; Segunda edición; traducido por Antonio Rivera y Maneja del alemán; Ed. Labor; Barcelona.

RECIO, Bernardo

1959 **El Ecuador visto por los extranjeros**; Colección Mínima Ecuatoriana; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 2750; reproducción, 1959.

REPHANN, Richard

1978 **Catálogo de la Colección de Instrumentos Musicales Pedro Traversari**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

RIVET, Paul

1951 **Costumbres funerarias de los indios del Ecuador**; Trad. del francés por Carlos Gangotena y Jijón; Título original: Coutumes funéraires des indies de L'Ecuateur; Ed. Talleres Gráficos Minerva; Quito.

ROMERO, Fernando

1939 **Instrumentos Musicales de la Costa Zamba**; en **Turismos**; Año XIV; N° 137; Lima.

RODRIGUEZ SANDOVAL, Leonidas

1949 **Vida Económica, Social del Indio de la Sierra Ecuatoriana**; Washington.

RUBIO ORBE, GONZALO

1959 **Punyaró**; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

RUIZ, Juan

s/f **Libro del Buen Amor**; s. XVI, Madrid-España, s/c/d

SACHS, Curt

1940 **The History of Musical Instruments**; New York; s/o/d.

1955 En Fernando Ortiz; **Los Instrumentos de la Música Afrocu-
bana**; Ed. Cárdenas y Cía.; La Habana-Cuba, Tomo V.

1913 **Real Lexicon der Musik Instruments**; Berlín; s/o/d.

SALTOS, Augusto César

1969 **En tierra de Bolívar: Tradiciones, Estampas y Leyendas**;
Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.

SANCHEZ LABRADOR, P. Joseph

1936 **Paraguay Católico**; Ed. Nueva; Buenos Aires.

SANDOVAL, Patricio

1982 **El Bandolín**; Sección de Música, Serie: Instrumentos Mu-
sicales N° 2; Ed. Talleres Gráficos del Instituto Andino de
Artes Populares; Quito; marzo de 1982.

SCHECHTER, John

1980 **Conferencia sobre el Arpa en las Comunidades de Cotaca-
chi e Izamba**; Quito, 1^o de septiembre de 1980; en cassette.

SCHUNEMANN, Georg

1944 **La Música Instrumental**; Ed. Enciclopedia de la Música;
Tomo II; Ed. Altamira; México.

SEARS, Francis W. y Mark W. Zemansky

1977 **Física General**; versión en Castellano de Albino Yusta Al-
marza; Ed. Aguilar; Madrid.

SILVA CIFUENTES, Jorge E.

1978 **Instrumentos Musicales**; Catálogo ñ; Ed. Universidad Na-
cional Mayor de San Marcos; Lima.

STEVENSON, W. B.

- 1960 **Guayaquil en 1808, Viaje de Guayaquil a Quito con el Conde Ruiz de Castilla; en El Ecuador visto por los extranjeros; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.**
- 1960 **Cómo era Quito cuando se declaró libre; en El Ecuador visto por los extranjeros; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Ed. J. M. Cajica; Puebla-México.**

STEVENSON, Robert

- 1968 **La Música en Quito; en Fascículo de Difusión Cultural, Ministerio de Educación; Sección: Departamento de Educación Musical; Quito.**

STRAUBINGER, Juan (editor)

- 1966 **La Sagrada Biblia; Ed. Barsa; Chicago.**

SURET-CANALE, Jean

- 1969 **Afrique Noise; Ed. Maspero; Madrid.**

TENORIO CUERO, Orlando

- 1977 **Incertidumbre en el origen de la marimba; Periódico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Esmeraldas; Esmeraldas.**

THURNWALD, Richard

- 1932 **Economics in Primitiva Communities; Oxford; s/o/d.**

VANSINA, Jan

- 1968 **La Tradición Oral; Ed. Labor; Barcelona.**

VARGAS, Padre José María

- 1958 **Paul Rivet. Vida y Obra de un americanista; en Boletín Ecuatoriano de Antropología; Quito.**

VEDIA, Enrique de

- 1947 **Historiadores Primitivos de Indias; Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid; Vol. I.**

VEGA, Carlos

- 1946 **Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la**

Argentina. Ed. Centuri3n; Buenos Aires.

VELASCO, Padre Juan de

- 1940 Historia Moderna del Reyno de Quito y Cr3nica de la Provincia de la Compa1a de Jes3s del mismo Reyno; Tomo I; 1550-1685; Vol. IX; publicaci3n dirigida por Ra3l Reyes y Reyes, Presidente del Instituto Ecuatoriano de Estudios del Amazonas y Director de la Secci3n de Historia; Quito.**

WHITTEN, Norman y Nina Friodemann

- 1974 La Cultura Negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de adaptaci3n 3tnica; Instituto Colombiano de Antropolog3a; Bogot3.**

WHYMPER,

- 1964 En Diccionario del Folklore Ecuatoriano de Paulo de Carvalho-Neto; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.**

WILLEY, Gordon and John M. Corbett

- 1954 Early Ancon and Early Supe Culture. Chavin Horizon Sites of the Central Peruvian Coast; Columbia Studies in Archaeology and Ethnology; Vol. III; Ed. Columbia University; New York.**

WUNDT, W. E.

- 1964 Die Prakeramische Siedlung am Rio Seco; Baessler Archiv, Neue Folge, Band XI.**
1926 Elements of Folk Psychology; Londres.

ZARATE, Agust3n de

- 1947 Historia y Descubrimiento de la Conquista de la Provincia del Per3 y de las Guerras y casos se1alados en ella; Biblioteca de Autores Espa1oles; Tomo XXVI; Ed. Atlas; Madrid.**

ZELLER, Richard

- sf Instrumentos y M3sica de la Cultura Guangala; Publicaciones Arqueol3gicas; Ed. Cromos y Segura; Guayaquil-Ecuador; s/o/d.**

COLECCION PENDONEROS

El Banco Central del Ecuador presenta los resultados de los estudios y trabajos realizados por investigadores del Instituto Otavaleño de Antropología y algunos estudios escritos en el exterior, hasta la fecha de difícil consulta.

Comprende las áreas de Arqueología, Antropología, Artesanías populares, Historia circunscritas a la región norte del país.

1

Glosario arqueológico

José Echeverría A.

2

El proceso evolutivo en las sociedades complejas y la ocupación del Período Tardío Cara en los Andes septentrionales

John Stephen Athens

3

Cochasquí. Estudios arqueológicos I

Udo Oberem

4

Cochasquí. Estudios arqueológicos II

Udo Oberem

5

Cochasquí. Estudios arqueológicos III

Udo Oberem

6

Los Incas en el Ecuador I

Albert Meyers

7

Los Incas en el Ecuador II

Albert Meyers

8

Area septentrional andina norte: Arqueología y Etnohistoria

José Echeverría A.

Ma. Victoria Uribe

9

**La Arqueoastronomía en las investigaciones de las
culturas andinas**

Mariusz S. Ziolkowski

Robert M. Sadowski

10

Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas

Frank Salomon

11

**Demografía y asentamientos indígenas en la sierra norte del Ecuador
en el siglo XVI. Estudio etnohistórico de las fuentes tempranas I**

Horacio Larrain B.

12

**Demografía y asentamientos indígenas en la sierra norte del Ecuador
en el siglo XVI. Estudio etnohistórico de las fuentes tempranas II**

Horacio Larrain B.

13

Los curacazgos pastos prehispánicos: agricultura y comercio, siglo XVI

Cristóbal Landázuri

14

Cronistas de raigambre indígena I

Horacio Larrain B.

15

Cronistas de raigambre indígena II

Horacio Larrain B.

16

**Los Quijos. Historia de la transculturación
de un grupo indígena en el oriente ecuatoriano**
Udo Oberem

17

Numeraciones del Repartimiento de Otavalo I
Juan Freile-Granizo

18

Numeraciones del Repartimiento de Otavalo II
Juan Freile-Granizo

19 A

Numeraciones del Repartimiento de Otavalo III
Juan Freile-Granizo

19 B

Numeraciones del Repartimiento de Otavalo IV
Juan Freile-Granizo

20

Contribución a la Etnohistoria ecuatoriana I
Udo Oberem
Segundo Moreno Y.

21

Contribución a la Etnohistoria ecuatoriana II
Udo Oberem
Segundo Moreno Y.

22

La vida de Otavalo en el siglo XVIII
Iveline Lebreit

23

Tierras, indios y mercaderes en la Audiencia de Quito
Christiana Borchart de Moreno

24

**Resúmenes de Actas Republicanas del Cabildo
de Otavalo en el siglo XIX I**
Juan Freile-Granizo

25

**Resúmenes de Actas Republicanas del Cabildo
de Otavalo en el siglo XIX II**
Juan Freile-Granizo

26

Los Tributos Vacos del Repartimiento de Caranguo, 1570
Juan Freile-Granizo

27

Comunidad indígena y artesanías en Otavalo
Patricio Guerra G.

28

Guamote. Campesinos y comunas
Diego Iturralde

29

Campesinos y haciendas de la sierra norte
Diego Iturralde

30

Campesinos y haciendas de la sierra norte.
La transformación del campesinado y la comunidad
Cristina Farga
José Almeida

31

Economía campesina y transferencias de excedentes:
un caso de la sierra ecuatoriana
Francisco Gangotena

32

Transformaciones culturales y etnicidad en el Ecuador contemporáneo
Norman Whitten Jr.

33

La medicina tradicional ecuatoriana
Silvia Arguello M.
Ricardo Sanhueza A.

34

Los negros serranos: racismo y estratificación en la sierra ecuatoriana
Ronald Lee Stutzman

35

Estrategias de comercialización y racionalidad económica
en los mercados y ferias de Ambato
Luz del Alba Moya

36

Estructura social y poder en Manta. Occidente ecuatoriano
Marcelo Naranjo

37

Diagnóstico socio-económico de la provincia de Esmeraldas I

Marco Jaramillo

38

Diagnóstico socio-económico de la provincia de Esmeraldas II

Marco Jaramillo

39

Diagnóstico socio-económico de la provincia de Esmeraldas III

Marco Jaramillo

40

Simbolismo y ritual en el Ecuador andino.

El quichua en el español de Quito

Ruth Moya

41

Temas y cultura quichua en el Ecuador

Ileana Almeida

42

Léxico y simbolismo en Juan Montalvo.

**(Ensayo de interpretación lexicológica y semiológica
de Las Catilinarias)**

Juan Valdano

43

Literatura popular afro-ecuatoriana

Carlos Alberto Coba

44

Literatura oral tradicional del norte del Ecuador

Carlos Alberto Coba

45

**Artesanos campesinos: desarrollo socio-económico
y proceso de trabajo en la artesanía textil de Otavalo**

Peter Meier

46

Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador I

Carlos Alberto Coba

47

Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador II

Carlos Alberto Coba

48

**Inventario de diseños en tejidos indígenas de
la provincia de Imbabura I**

Hernán Jaramillo C.

49

**Inventario de diseños en tejidos indígenas de
la provincia de Imbabura II**

Hernán Jaramillo C.

50

**Inventario de diseños en tejidos indígenas de
la provincia de Imbabura III**

Hernán Jaramillo C.

*

Indices de la colección

**

Bibliografía de la colección