

**INSTITUTO SUPERIOR DE MUSICA PÚBLICO  
"DANIEL ALOMIA ROBLES"  
HUANUCO**

**INFORME DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR EL TÍTULO DE PROFESOR  
EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA ESPECIALIDAD: MÚSICA**

**TEMA**

---

**DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA "LAS  
PALLAS" - PAMPAS DEL PROGRESO - HUÁNUCO.**

---

**GRADUANDO : JULIO CÉSAR ESPINOZA MENDOZA**  
**AREA DE INVESTIGACION : MUSICA TRADICIONAL**  
**ESPECIALIDAD : GUITARRA**  
**ASESOR : PROF. JOSUE CHOQUEVILCA CHINGUEL**

**HUÁNUCO - PERÚ**

**2 006**



*Incr. 19-09-2008*

## **DEDICATORIA**

A mis padres, por su apoyo desinteresado en mi  
realización profesional

A mi esposa e hijos, por su apoyo y  
comprensión.

A los pueblos del ande peruano, por mantener  
viva sus expresiones folklóricas y  
tradicionales.

## AGRADECIMIENTO

Agradezco a mis Profesores, por la voluntad y paciencia que tuvieron conmigo al encaminarme en el maravilloso mundo de la música.

Al ISMP "DAR" a través del personal administrativo que me facilitó los instrumentos para la práctica. Gracias a Dios por ustedes.

A los compañeros de estudios de la promoción 1994 por su apoyo y amistad.



# INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO "Daniel Alomía Robles" - Huánuco



"Año del Estado de Derecho y la Gobernabilidad Democrática"

Huánuco, 03 de Setiembre del 2004

## RESOLUCIÓN DIRECTORAL N° 064-2004-DG-ISMP"DAR"-HCO.

Visto los expedientes siguientes: N°739 con veintitres (23) folios, presentado por el señor Julio César Espinoza Mendoza; N° 966 con dieciseis (16) folios, presentado por el señor Hermógenes Morales Blanco; N°770 con veintiuno (21) folios por el señor Wilder Celis Ambrosio; N° 771 con veintidos (22) folios por el señor Gilmer Paucar Baylón; en la que solicitan aprobación de proyecto de Investigación Monográfico;

### CONSIDERANDO:

- Que, con informe N° 075-DA(e)-ISMP"DAR"/HCO. De fecha 02 de Setiembre del 2004, opina que se encuentra apto los proyectos para su elaboración y ejecución.
- Estando a lo opinado por la comisión respectiva, y las atribuciones conferidas por la Resolución Directoral Regional N° 01692;

### SE RESUELVE:

1.-APROBAR los Proyectos de Trabajos Monográficos siguientes:

a).- "LAS PALLAS: DANZA INCAICA FORTALEZA CULTURAL DEL PUEBLO" y la presentación de las obras musicales, aprobada por la Comisión de Sustentación y Titulación de la Institución; solicitado por Don JULIO CÉSAR ESPINOZA MENDOZA, teniendo como asesor al Prof. Josué Choquevilca Chinguel;

b).- "SITUACIÓN TÉCNICO-PEDAGÓGICO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LOS COLEGIOS ESTATALES DE LA CIUDAD DE HUÁNUCO" y la presentación de las obras musicales, aprobado por la comisión de Sustentación y Titulación de la Institución; solicitado por Don HERMÓGENES MORALES BLANCO, teniendo como asesor al Prof. Rollin Max Guerra Huacho;

c).- DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA DEL "CORPUS CHRISTE" DEL DISTRITO DE SAN MIGUEL DE CAURI y la presentación de las obras musicales, aprobada por la Comisión de Sustentación y Titulación de la Institución; solicitado por Don WILDER CELIS AMBROSIO, teniendo como asesor al Prof. Félix Arturo Caldas y Caballero;

b).- "DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA DE APU INCA-TÁNGOR" y la presentación de las obras musicales, aprobado por la comisión de Sustentación y Titulación de la Institución; solicitado por Don GILMER PAUCAR BAYLÓN, teniendo como asesor al Prof. Josué Choquevilca Chinguel;

2.-DISPONER, el cumplimiento de la presente Resolución.

REGÍSTRESE Y COMUNÍQUESE



MINISTERIO DE EDUCACION  
Dirección Regional de Educación - Huánuco  
I.S.M.P. "Daniel Alomía Robles"

Prof. Roberto C. Cárdenas Viviano  
DIRECTOR GENERAL (e)

## INDICE

PRESENTACION	Pag. 7
INTRODUCCION	Pag. 8
<b>Capítulo I.- Marco Teórico.</b>	Pag. 10
1.1 Folklore	Pag. 10
1.2 La Danza Tradicional.	Pag. 10
1.3 Identidad Cultural.	Pag. 12
1.4 El Folklore- Aspectos Sociales.	Pag. 15
1.5 El profesor	Pag. 18
<b>Capítulo II.- Pampas del Progreso.</b>	Pag. 23
2.1 Ubicación Geográfica	Pag. 23
2.2 Topografía.	Pag. 23
2.3 Hidrografía.	Pag. 24
2.4 Clima	Pag 24
2.5 Flora	Pag. 24
2.6 Fauna	Pag 24
2.7 Aspecto Económico	Pag. 25
2.8 Aspecto Histórico	Pag 25
2.9 Atractivos Turísticos	Pag 25
2.10 Huamalies	Pag 26
<b>Capítulo III.-Danza las “Pallas”.</b>	Pag. 31
3.1 Historia e Importancias.	Pag. 31
3.2 Mudanzas	Pag. 34

3.3 Personajes y Roles.	Pag. 41
3.4 Días Festivos.	Pag. 42
<b>Capitulo IV.- Análisis Musical de la Danza de las Pallas.</b>	Pag. 48
4.1 Aspectos Generales	Pag. 48
4.2 Pallas Antevíspera	Pag. 48
4.3 Pallas Víspera	Pag. 55
4.4 Pallas Día Central	Pag. 63
Conclusiones	Pag. 73
Recomendaciones	Pag. 74
Bibliografía	Pag. 75
ANEXOS.	Pag. 76

## PRESENTACION

El estudio de las tradiciones culturales de nuestros pueblos andinos es una tarea impostergable, debido a diversos factores tales como la globalización, la influencia de la música comercial, la alienación cultural, etc., las cuales van imponiéndose a las manifestaciones culturales de los pueblos alejados de la urbe, quienes ven postergadas sus expresiones tradicionales, que ni sus propios hijos quieren continuar practicando, por falta de identidad.

En ese sentido el trabajo presente es un esfuerzo por rescatar las expresiones culturales específicamente del pueblo de Pampas del Progreso, el cual va a contribuir en la conservación de la misma, considerando además que es tarea fundamental de un egresado del ISMP "DAR" la investigación de la música tradicional de la región pues conoce los aspectos técnicos que permitirán realizar un estudio serio de la música y danza de un determinado lugar, para dejar un legado escrito para la posteridad.

## INTRODUCCION.

La Danza de la Pallas, tiene sus orígenes en la época incaica, según narra la historia que Pachacutec soberano inca, mando construir un templo al dios Sol, en donde estableció castas sacerdotales con el propósito de servir en el templo, dentro de los cuales se encontraba Villac Umu, sacerdote mas anciano y maestro guía, también se encontraban las mujeres nobles y doncellas del imperio educadas en el “Accla Huasi” por las mamaconas, las “Pallas” vendrían a constituirse en las imitadoras de estas mujeres escogidas <sup>danza</sup> formar parte del ritual de adoración al dios Sol. Con la venida de los españoles y con ello la implantación del catolicismo como religión oficial, se establecieron una serie de celebraciones religiosas dentro del cual se encuentra la celebración a la Virgen del Carmen a quien posteriormente se ha dedicado las “Pallas” como danza exclusiva para su veneración y adoración.

La danza de las “Pallas” se caracteriza por el colorido de su vestuario, la riqueza melódica de sus cantos y música, la variedad de mudanzas que ejecutan, características que la convierten en una de las más destacadas del distrito de Huamalies, sin duda el presente trabajo será un aporte valiosísimo para revalorarla en su verdadera dimensión y dejar un precedente escrito para la posteridad que permita preservarla.

En el primer capítulo se establece el marco teórico que permitirá establecer los conceptos y definiciones que son necesarios para comprender mejor el fenómeno que se investiga, en el segundo capítulo se habla de la localidad de Pampas del Progreso, localidad donde se practica la danza de referencia, que nos permitirá conocerla y comprenderla en su contexto, en el tercer capítulo se habla propiamente de la danza en

todos sus aspectos, y en el último capítulo se analiza la música de la danza que nos permitirá valorarla musicalmente.

El Autor.

## CAPITULO I

### MARCO TÉORICO

#### **1.1 FOLKLORE**

Existen diferentes puntos de vista respecto al termino folklore, pero podemos resumir en lo siguiente: Etimológicamente proviene de la voz Folk = Pueblo y Lore = Saber, de donde podemos determinar que es una ciencia antropológica que estudia: El conjunto de manifestaciones culturales y artísticas por las cuales se expresa un pueblo o en forma anónima, tradicional y espontánea, para satisfacer necesidades de carácter material o inmaterial, en otras palabras se refiere a las creencias, costumbres, artesanías etc., tradicionales de un pueblo.

#### **1.2 LA DANZA TRADICIONAL**

Danza ejecutada por miembros de una comunidad como parte de su tradición cultural. Se diferencia de otros tipos de danza en su complejidad: los pasos son simples y repetitivos, la coreografía no es muy complicada, es

participativa es decir cualquier miembro de la comunidad puede participar; no requiere la presencia de público y se transmite de generación en generación.

Cabe mencionar algunas otros conceptos de folklore para corroborar lo afirmado:

- La danza tradicional o popular, es una serie prolongada de movimientos corporales rítmicos al compás de la música gobernada por los movimientos de los pies que dan simbolismo y mensaje a diferencia del baile en que la fuerza del mensaje la tiene en la expresión corporal que mantienen rigidez y estructura preestablecida. La danza tradicional fue la primigenia expresión estética de los pueblos acompaña los rituales religiosos, fue parte de las expresiones estéticas de ceremonias mágica – religiosas que concluyeron en creaciones musicales; les dio sentido a sus movimientos, era el mensaje a los dioses y éstos a la inversa, se representaban en los danzantes que se convirtieron en mensajeros sacros, así nació la coreografía.<sup>1</sup>
- Michel Brenet , dice: “...considerando como fuente inspiradora de la música... la danza ya sea religiosa, guerrera o popular y por la variedad de sus manifestaciones y su constante renovación, tiene una movilidad parecida a las de las formas musicales que la completan y que a menudo se separan de ella para adquirir una existencia propia...”
- Además Michel Brenet, dice: “...danza popular, su historia es de las costumbres, por ello puede conocer tradiciones con que cada pueblo expresa

---

<sup>1</sup> VILCAPOMA, José Carlos. *Folklore de la Magia a la Ciencia* Pág. 60

su pasión al moverse formando una especie de dialectos llenos de gracia, naturalidad de expresión y de poesía...” *ditelo a pie de página*

### 1.3 IDENTIDAD CULTURAL ( El Alumno y la Danza )

La escuela significa una institución antagónica a la comunidad, el folklore es uno de los mejores medios para unirlos, el poblador se sentirá vinculado a la escuela si escucha en sus patios o aulas canciones de su pueblo. El folklore puede emplearse con triple orientación:

**FORMATIVA.-** Se refiere a la educación del alumno, la escuela no sólo va formar el intelecto del niño, sino su carácter. Su personalidad requiere una base espiritual, desarrollar sus potencialidades, iniciativas e interés, esa base son los valores grupales, los principios los intereses de su comunidad.

No sólo los valores formales se encuentran subyacentes en el folklore, también detallamos normas morales y de comportamiento que tienen que ver con la coexistencia grupal.

**INFORMATIVA.-** El folklore es un valioso auxiliar para la enseñanza y el aprendizaje, aquí se cumple admirablemente el enseñar deleitando, la que también facilita la labor del maestro, concurso activo no pasivo que la educación requiere que el alumno participe en el proceso educativo.

**DE RELACIÓN CON LA COMUNIDAD.-** Los elementos folklóricos a utilizarse pueden permanecer partiendo del folklore local, regional, nacional y mundial, además de la misión integradora del niño en la comunidad local y nacional, lo orientaremos hacia los sentimientos de la fraternidad humana, por encima de los límites políticos de los pueblos.

No mas discriminaciones por “raza, cultura, status o credo político o religioso”. Sabemos que el folklore proporciona la oportunidad de fortalecer los vínculos sociales con alegría y regocijo, así reforzará los círculos comunitarios en que se desarrolla el niño a partir de su pequeño hogar escuela, pueblo, región, nación, universo. Los niños irán analizando los materiales folklóricos para descubrir como es nuestro pueblo, lo que sabe, cree y piensa, lo que siente, anhela y espera, sus tensiones y problemas sus proyectos y esperanzas como refleja o denuncia su realidad social.

Así obtendrá otro conocimiento, extrayendo de aquello que aprendió, bailó y cantó espontáneamente durante su infancia, el niño nos llevará a la comprensión y respeto de la comunidad, será un nexo, un vinculo entre la escuela y la comunidad, integrando al niño en su comunidad.

“No se trata de que el educando dude y se avergüence de su cultura tradicional, si no de basarse en ella para lograr una “comunicación” íntima, profunda con el educando y su comunidad familiar y local, que permita avanzar hacia los más codiciados logros educativos, pueden crear obras artísticas, si dispone de los medios técnicos necesarios que ayudan a su imaginación pero puede despertar en otros la emoción artística de su propia sensibilidad”.<sup>2</sup>

Los antropólogos y los etnólogos han dividido las actividades populares creadoras en dos grandes grupos:

- El arte popular artesanal esto es artesanía, manual y plástica.
- El arte folklórico (música, danza, canto, teatro y las formas del lenguaje empleado por el grupo o la comunidad)

---

<sup>2</sup> MARIÑO DE ZELA, Mildred. *Teoría del Folklore* Pág. 38.

El desarrollo de estas disciplinas ha permitido a otros grupos humanos una mayor comprensión y una sensibilización en todo aquello que permite tomar conciencia de una realidad viva y cuya secuencia es paralela a otras expresiones culturales en el universo cultural actual.

Las reacciones de cada generación son el fiel reflejo de la expresión del medio cultural en el que viven y prosperan. Las leyendas y mitos cosmogónicos andinos, el trabajo artesanal, la expresión musical reflejan sus ideas, sus aspiraciones, sus creencias religiosas. En otros lugares deberá obrarse de manera diferente de pensar y obrar distinta a los intereses socio – económicos de una comunidad humana.

La nueva estructura educativa debe permitir un proceso de conocimiento y sensibilización de todo aquello que es arte popular. El arte es un todo estas notas nos confirman que este arte popular y este folklore son con certeza, lo mas auténtico que el Perú ha producido como manifestación cultural. La música y la danza han constituido siempre el lenguaje elemental y sólido del pueblo para “la expresión de sus dolores, problemas, alegrías y de su condena al trato al ser humano”.<sup>3</sup>

El Perú cuenta con una riqueza, tanto por su cantidad como por su variedad, estas expresiones sobreviven desde muchos años atrás. El folklore y la pedagogía, debe apreciarse como asunto y no como disciplina porque todos estamos convencidos y de acuerdo en que el folklore tiene invaluable y suprema trascendencia en la formación integral de la personalidad del educando.

---

<sup>3</sup> RUNA. Revista del INC N° 4 1977. *6 pag?*

#### 1.4 EL FOLKLORE – ASPECTOS SOCIALES

El estudio del folklore es sumamente importante, pues, es un medio extraordinario para conocer los valores de la cultura popular de un país, coopera al mutuo conocimiento y comprensión entre los pueblos por el estudio de sus costumbres, creencias, danza, música, etc.

En el Perú el folklore es diverso según las regiones geográficas o los grupos humanos que lo practican. Conocer y estudiar estas manifestaciones folklóricas es contribuir a afianzar la unidad espiritual del país.

“El estudio del folklore es importante ya que los motivos musicales y las danzas autóctonas son frecuentemente empleados en obras musicales cultas, así también en el ballet”.<sup>4</sup> El folklore es en cada comunidad popular un conjunto complejo de manifestaciones que reflejan casi todos los aspectos de la vida tradicional del pueblo.

“La música Inca se expresaba a través de un ambiente sonoro sobre la base de la escala pentatónica Sol, Mi, Re, Do, La. Los actos de la vida se expresaba con cantos y danzas durante las tareas del campo, siembra, cosecha, fiestas religiosas, las bodas, las llegadas de los guerreros que volvían triunfantes se acompañaban con cantos e himnos. Puno es considerado la capital folklórica del Perú, han sido registradas mas de 300 danzas, lo que pone de manifiesto el interés y el amor a todo lo nuestro en sucesivas generaciones, para conservarlos a través del tiempo”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> PULGAR VIDAL, Francisco. *Música IV Año Sec.* Pág. 19

<sup>5</sup> BRICEÑO LEANDRO, Raúl. *Arte en Todas las Épocas* Pág. 169

En la sierra el folklore es fundamentalmente de ascendencia indígena y de carácter mas bien rural. Aunque tiene influencia española en la música se usa preferentemente la escala pentafónica de los Incas.

El ambiente de las fiestas folklóricas de la sierra posee un gran colorido, tanto por la música, la danza, los vestidos, las comidas típicas, como por la gran cantidad de personas que participan en ella.

El folklore constituye la más genuina y extraordinaria forma del ser nacional a través del cual nuestra identidad se <sup>consistacaria?</sup>consistacaria con el Perú total, eterno y proyectivo. Hablar del folklore es penetrar en la misma entraña del pueblo, de sus vivencias significado vital de trascendencia generacional.

“El Perú es país con riqueza folklórica, el folklore se considera como el producto para penetrar hasta el tabernáculo mismo de la peruanidad, el folklore es más rico en las regiones que aun conservan las vivencias de las lenguas nativas es decir en la sierra y la selva. En las regiones más castellanizadas se aprecian influencias foráneas que identifican y alteran sabor y fisonomía de nuestro folklore”.<sup>6</sup>

El folklore es patrimonio fundamentalmente de las clases campesinas, el folklore comprende música y danza que incluyen instrumentos musicales y vestuario extendiéndose así mismo hacia el arte popular.

Consolida los lazos de comunicación entre los seres humanos a través del leguaje desde las primeras experiencias en el campo de la actividad musical (juegos, rondas, etc.). Demanda la participación e integración de los educandos.

El cantar en grupo crea una responsabilidad individual y colectiva que

---

<sup>6</sup> CABALLERO ANGEL, César *Folklore Peruano Tomo I Pág. 8*



contribuye al desarrollo de valores sociales en el niño “nunca mas serán desconocidos unos para otros si han cantado juntos”<sup>7</sup>. En resumen, la música se integra a la vida del educando para:

- Desarrollar el sentido del ritmo, única manera de despertar, favorecer y vigorizar su temperamento.
- Desarrollar las facultades auditivas enseñándoles a crear y emitir con su propia voz los sonidos que escucha.
- Desinhibir al niño que por causa física o síquica no puede manifestarse libremente. Favorecer su integración para una conducta social, para cultivar la sensibilidad del niño, para ir logrando la integración del hombre en todas sus dimensiones y en una apertura total del mundo que lo rodea.<sup>8</sup>
- La mayor importancia que se puede asignar al folklore en el aspecto educativo radica fundamentalmente en el sentido nacionalista y patriótico, porque el folklore es la esencia misma del espíritu de cada país.

La influencia en la utilización del folklore en la educación, debe basarse en consideraciones históricas, filosóficas, sociológicas y peruanistas. El folklore fortalece los vínculos sociales.

*César Bolaños* dice: “Las manifestaciones folklóricas y populares son los cimientos culturales de toda región o nación... es arduo que una comunidad afirme su personalidad si sus expresiones culturales no son consideradas sino

---

<sup>7</sup> EDUCACIÓN MUSICAL INIDE. Ministerio de Educación, Pag. 10

<sup>8</sup> EDUCACIÓN MUSICAL INIDE. Ministerio de Educación, Pag. 12

marginadas,... Es por esto importante que en lo cultural se incentive la investigación en el campo del folklore,... Para que una nación reconozca y valore sus propias formas de expresión, con los que vaya construyendo su edificio cultural,... Se puede considerar heroico, por las condiciones en que trabajan, el esfuerzo que pacientemente fueron organizados en fechas folklóricas, fotos, apuntes, cuadernos, se han desperdiciado en mano de otras investigaciones o colecciones o simplemente se han perdido, deteriorado, han sido arrojados cuando han caído por descuido en mano de personas poco instruidos.<sup>9</sup>

### 1.5. EL PROFESOR

El profesor como eje impulsor a difundir la cultura tradicional del pueblo, a la educación musical se le ha dado muy poca importancia entre los profesores y a veces entre alumnos se le toma como una actividad intermedia, dando alegría a los alumnos descuidando su propósito que es la formación integral del educando.

En todo proceso educativo, la música tiene un rol pedagógico, fundamentalmente porque ayuda al desarrollo integral del individuo y a cultivar su sensibilidad, estimulando y completando todos los aspectos de su personalidad.

*Roel T. Padilla* dice: “Prejuicios entre la música tradicional, los compositores clásicos europeos, vivieron siempre ajenos a una cierta jerarquía valorativa de la música. No existe una diferencia entre música culta y popular, el artista dominaba todo los géneros... A lo largo de nuestra historia, el espíritu

---

<sup>9</sup> *BOLAÑOS, César. KOTOSH Revista Cultural 2 INC Filial Hco. 1977 Pág. 24, 25*

foráneo hostil a nuestra realidad, han intentado, usando diferentes medios, acabar con la "tradicional" y en forma específica, con el folklore musical...<sup>10</sup>.

Contribuye a la formación ética y espiritual, observados en todo momento, ayudando a los alumnos a discernir lo correcto de lo incorrecto. Se debe impedir que el niño confunda el bien con la inmovilidad y el mal con la actividad.

El niño va adquiriendo el sentido de la responsabilidad, demostrará ser voluntarioso al colaborar cuando el maestro y sus compañeros lo solicitan.<sup>11</sup>

El paso inicial del maestro es capacitarse teóricamente en los fundamentos de la ciencia del folklore, recopilar, clasificar, analizar, seleccionar y aplicar a la educación el material recogido.

El profesor debe conocer la vida espiritual de la comunidad, tanto como su realidad social, física y material así adecuara su actitud magisterial y humana hacia el pueblo, compartirá sus problemas y alegrías en su vida.

Al conocer y comprender sus narraciones, música y danzas, deberá analizar su contenido y significado, llegará a captar sus valores y sus intereses, para revelarlos y emplearlos en su labor educativa.

*José Maria Arguedas* nos habla de lo indispensable que es para los maestros y alumnos conocer la realidad espiritual de los pueblos y la riqueza geográfica de estas regiones.

El maestro debe conocer la cultura tradicional del pueblo, el profesor se enriquece con aquella sabiduría tradicional con su más íntimo y detallado

---

<sup>10</sup> *PADILLA TARAZONA, Roel. "KOTOSH Revista de Cultura" Perú INC. Filial- Huamuco 1984. Pág. 45, 46.*

<sup>11</sup> *EDUCACIÓN MUICAL INIDE. Ministerio de Educación*

conocimiento del medio socio económico lo que le facilitara adecuar su enseñanza a la característica y necesidades del medio.<sup>12</sup>

Participación colectiva que permite la conservación de la danza. Todo hecho folclórico es reconocido, dentro de la cultura total de un pueblo por cumplir 8 condiciones perfectamente ubicables y diferentes:

**Condición Cultural.-** Se a insistido desde el principio el folklore es una rama de la auto prología cultural de ahí, porque una de las condiciones del hecho folclórico es la de ser cultural extendiéndose por su cultura.

**Condición Tradicional.-** La voz “tradicón” deriva de “tradere” es decir transmitir pasos de uno a otro, por tanto trasmisión y tradición encierra las mismas ideas, la tradición folclórica se trasmite el hecho folclórico.

**Condición Funcional.-** Lo que se trasmite es un hecho funcional es decir cumple un objeto una finalidad, satisface una necesidad encierra aplicación práctica.

**Condición Superviviente.-** Expresa en primer término antigüedad, anterioridad, atributos temporales.

**Condición Anónima.-** Los hechos folclóricos significan no poseer nombres de los autores.

**Condición Colectiva.-** Significa esta condición que los hechos folclóricos, deben ser participados por los grupos, con esa condición colectiva se apareja la condición funcional.

---

<sup>12</sup> MARIÑO DE ZELA, Mildred. *Teoría del Folklore* Pág. 33

**Condición Espontánea.-** El hecho folclórico es aprendido con criterio no institucionalizado mediante tradición espontánea, todo cuanto se oponga a la libertad, a la espontaneidad dejara de ser folklore.

**Condición Vulgar.-** Es difícil y complicado de comprender, entendemos por condición vulgar a la irracionalidad del hecho folclórico.<sup>13</sup>

Las fiestas son los momentos marcados culturalmente en la que la tensión del largo proceso de producción busca quebrar el automatismo y reestructurar las relaciones entre los miembros de la comunidad, a través del relax, esparcimiento en contraste con lo rutinario por lo general de trascendencia pública. El calendario festivo es producto de los espacios que surgen como relajo del proceso laboral. El resto de los humanos no pueden vivir feliz sin conceder las actividades de su alma algunas treguas.<sup>14</sup>

El pueblo quiere transmitir su música y su danza su costumbre y tradición cuyo propósito es alcanzar en una unión de hermanos rompiendo toda rivalidad para explosionar en una concebida manifestación popular del pueblo con su fiesta folklórica marcada culturalmente, en los que la tensión del largo proceso de la producción busca quebrar el automatismo y reestructurar las relaciones entre los miembros de la comunidad porque el folklore es patrimonio principal de las clases campesinas.

El pueblo participa de sus costumbres, su creencia, su música, su poesía, sus danzas, etc. En íntima relación con el medio geográfico, en un cuadro típico y característico de una región.

---

<sup>13</sup> CABALLERO ANGEL, César. *Folklore Peruano Tomo II* Pág. 192

<sup>14</sup> VILCAPOMA, José Carlos. "Folklore de la Magia a la Ciencia" Pág. 77

En todo esto no podemos pasar por desapercibido al músico folclórico; que es aquel que practica y cultiva la música anónima heredada de sus antepasados, el músico folclórico es el que mantiene viva la música folclórica y la trasmite en forma oral a las nuevas generaciones.

El oficio de este músico folklórico es una actividad del margen de toda remuneración monetaria, estos músicos del pueblo son gente que viven de su labor en los campos y otras labores, no están exclusivamente dedicados a la música.

El músico folklórico se caracteriza porque casi siempre y practica la música solamente "de oído y de ver tocar a otros". En el Perú el músico folklórico posee grandes cualidades de ejecutante y compositor.

→ oficio de músico  
→ más apropiado  
si no de músico el  
¿por qué se puede utilizar  
por ambas palabras?

## CAPITULO II

### PAMPAS DE PROGRESO

#### 2.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA

Se halla ubicado en la parte Noroeste de la ciudad de Llata, dentro del distrito del mismo nombre en la provincia de Huamalies. Sus principales campiñas son: Sulapampa, Chuclus Cruz, Ranrán, Ogo.

La comunidad de Pampas de Progreso, limita por el norte con: la comunidad de San Juan y San Miguel de Querosh, por el sur con: la comunidad de San Cristóbal y con el río tambo, por el este con: la ciudad de Llata, por el oeste con: el pueblo nuevo Juana Moreno, la comunidad de Bellabamba y Buenos Aires, pueblos que pertenecen al distrito de Puños en la misma provincia.

#### 2.2 TOPOGRAFIA

La superficie territorial no es muy accidentada, el relieve es llano ondulado. Tiene como principal accidente geográfico la colina denominada “Peña Blanca”, por la cual pasa la carretera que va al distrito de Puños. Posee una

quebrada denominada, Chalwa Ragra, por donde discurre el río Tambo, ocupando cierta extensión de su margen derecha.

### **2.3 HIDOGRAFÍA**

Hacia el lado sur discurre el río Tambo, río que separa a la comunidad de Progreso de la comunidad de San Cristóbal. Este río nace de las alturas del distrito de Puños, en la laguna de Susucocha. Es de gran utilidad porque en época de sequía es utilizado para regadíos, siendo el beneficio para ambas vertientes utilizando para generar energía y mover molinos que se encuentran en sus riveras.

### **2.4 CLIMA**

El clima de Pampas del Progreso se caracteriza por ser templado. La temperatura varía de acuerdo a las estaciones del año, pero el promedio anual es de 13 °C. La temperatura máxima es de 24°C, y la mínima es de 6°C.

### **2.5 FLORA**

Se produce de pan de llevar, alimentación y fuente de recursos económicos. En tubérculos posea: papa, oca, olluco. En cereales: maíz, trigo, cebada, avena, arveja, habas, etc. En verduras: lechuga, col, repollo, coliflor. En legumbres: lentejas. En hortalizas: zanahoria, rábano, quinua, choclo, etc.

### **2.6 FAUNA**

Es 70 % cultivable, un buen porcentaje se dedica a la crianza de ovinos, reses, porcinos, caballos, y otros. El río Tambo en épocas de crecida nos brinda buena pesca (truchas y bagres) el mismo que y desemboca al río Marañón, uno de los más extensos del Perú.

## 2.7 ASPECTO ECONÓMICO

El desarrollo económico tiene como base la pequeña agricultura y crianza de animales menores, cuya producción solamente cubre las necesidades de la población local, aunque se comercializan cereales tales como el trigo, cebada y el maíz pero en pequeña escala.

Entre los animales menores que se crían tenemos el cuy y las aves de corral, las cuales a su vez sirven para satisfacer las necesidades de sal, azúcar y otros que completan la dieta familiar. Cabe destacar la actividad de compra y venta de ganado vacuno.

En cuanto a la flora el eucalipto es la plantación que predomina, que a su vez sirve como combustible para la cocina. Tiene como principal fuente de agua el río Tambo.

## 2.8 ASPECTO HISTÓRICO

Antiguamente se llamo a esta zona SHARCOG, en memoria a la respuesta armada que ofrecieron los Llacta Huamallis, a las huestes invasoras del Inca Tupac Yupanqui, en cuyas pampas se libró una sangrienta batalla entre naturales y cuzqueños. Hecho que amerita a los Progresinos.

En la época prehispánica aparece con pequeños núcleos étnicos, tales como Negro Puquio e Ichgic Querosh.

Durante la vida republicana, se organizó como un caserío, habiendo permanecido mucho tiempo con tal rango poblacional, llevando el nombre de Pampas de Progreso. Alcanzando la categoría que ahora ostenta desde la finalización del siglo XX.

## 2.9 ATRACTIVOS TURISTICOS

*... la otra página*

Como atractivos para el turismo, tiene algunas ruinas preincaicas como: Negro Puquio y Achcay Ragra, los más destacables y que frecuentemente son visitados sobre todo en las fiestas patronales.

## 2.10 HUAMALÍES

La provincia más antigua del departamento de Huánuco, ubicada al noroeste del departamento de Huánuco.

Toponimia, Huamalíes es una palabra de origen quechua pluralizada por los españoles. Guamali templo del guaman (halcón).

Llata, nombre de la capital de la provincia de Huamalíes deriva de Llata, que traducido al castellano significa pueblo, centro poblado para otros estudiosos Llata o Lata significa desnudo, descubierto o de llatan o lata, desnudo o achatado.

Con una altitud de 3,333 metros sobre el nivel del mar..

### **ASPECTO GEOGRAFICO.**

La provincia de Huamalíes esta ubicado en el centro occidental del departamento de Huánuco, en sierra y selva cruzada por la cuenca del río Marañón, avanza hasta el Huallaga, tiene la forma de una gran hoja, cuyo extremo occidental queda en el cerro Vinchos y al oriental en la confluencia de los ríos Marañón y Patay Rondos. Sus coordenadas son 9°, 6' y 9°40' latitud sur, 70° 55' y 76° 58 longitud oeste del meridiano greenwich. Tiene una extensión de 2,224 kilómetros cuadrados. Limita por el norte con la provincia de Marañón, por el sur con la provincia de Dos de Mayo, por el este con la provincia de Huari (departamento de Ancash)

**TOPOGRAFÍA.**

Su suelo abrupto es mayormente parte de los contra fuertes orientales de la gran cordillera occidental y de los contra fuertes occidentales de la cordillera central, presenta quebradas, pequeños valles, planicies inclinados, peñas cortadas a pico y elevaciones que pasan de los 4,000 metros, como el de Huamash y el Genepash a la derecha del Marañón, el Yaga Huilca y el Vinchos a la izquierda.

**HIDROGRAFIA.**

Comprende ríos mayormente de corto recorrido, riachuelos y arroyos. Las mayores corrientes son el Marañón en la sierra y el Manzón en la selva.

**CLIMA.**

Varía según la elevación del suelo. Desde los valles de la selva hasta las altas punas, pasa gradualmente del templado al frío.

**DIVISIÓN POLITICA**

Comprende once distritos de extensión desigual ubicados en la margen izquierda: Llata, Puños, Miraflores, Punchao, Singa. A la margen derecha: Jacas Grande, Chavín de Pariarca, Tamtamayo, Jircán, Arancay, Monzón. Cada distrito comprende anexos, pueblos, caseríos, fundos y estancias.

**ASPECTO HISTORICO**

La vasta circunscripción denominada Huamalíes desde los principios de la conquista española, era un complejo de ayllus diseminados en ambos márgenes del Marañón, ocupando alturas estratégicas y sosteniendo luchas no tan frecuentes, pues disfrutaban de largos periodos de paz bajo la autoridad de sendos curacas y sinchis. Prueba de su existencia son las ruinas de más de un centenar y medio de grupos arquitectónicos.

Entre aquellos ayllus estaban la belicosa tribu de los huacrachucos, la de los paríarcas, la de las chingas, Puños y Llata los que sobresalían la de los Huanucus.

Conquistaron estas tierras Gómez De Alvarado, fundador de la ciudad de Huánuco en 1539 y Gonzalo Pizarro, en su marcha del Cuzco a Quito en 1540.

El 24 de Enero de 1869 la ley segregó del departamento de Junín, las provincias de Huánuco y Huamalíes, para formar el departamento fluvial de Huánuco.

El 5 de Noviembre de 1870 Huamalíes pierde ocho distritos al crearse la provincia de Dos de Mayo.

El 21 de Octubre de 1912 pierde tres distritos con la creación de la provincia del Marañón, el 27 de Mayo de 1952 pierde un retaso de Monzón al crearse la provincia de Tingo Maria.

### **EL DISTRITO DE LLATA**

Llata como ciudad, no cuenta con un testimonio que precise la fecha exacta de su fundación, no sentaron acta alguna. El 29 de Diciembre de 1862 se dispuso que el pueblo de Llata se denomine Villa y sea la capital de la provincia de Huamalíes, luego el 31 de Octubre de 1891, la Villa Llata fue elevada a la categoría de ciudad. Limita con el distrito de Puños por el sur, con Huallanca y Pachas por el este, con Jacas Grande por el oeste, con el distrito de San Marcos (Ancash) 3,300 metros sobre el nivel del mar su extensión territorial es de 195 Kilómetros cuadrados aproximadamente sus dos ríos Aco que nace en Pumas Puquio (Ischaura) y Tambos que tiene sus afluentes en los altos de Susucocha distrito de Puños y se juntan en Tarica para dar origen al río Llata.

Son anexos al distrito de Llata los siguientes caseríos: Libertad, Pampas del Carmen, Porvenir, San Cristóbal, Pampas de Progreso, Canchapampa, Florida, Chuyas, Huancabamba, Cochapata, Huayo Grande, Canchas o Chauri, Hualgoy, Irma Grande, Morca, Ishanca, Yanacancha, Jirca Grande, Cochos, Yanay.

En el aspecto social Llata, ostenta orgullosamente el bien ganado concepto de hospitalaria y por su gran riqueza folclórica, es considerada como capital del folklore huanuqueño. Como heredera de las costumbres religiosas traídos por la conquista española, todavía no ha perdido su tradición de ser muy católica, la semana santa, fiesta de Pentecostés, el corpus cristi, la de su venerada patrona Virgen del Carmen<sup>16</sup> de Julio, señor de exaltación y finalmente la esperada Navidad celebrándose con acompañamiento de danzas típicas como la jija y los negritos.

En cuanto a costumbres sociales se celebran con mucho entusiasmo los carnavales, las fiestas patrias y los aniversarios políticos de Llata y Huamalíes el 31 de Octubre y el 12 de Febrero, degustando y bebiendo lo que esta ciudad ofrece tales como la sabrosa pachamanca, picante de cuy, caldo de gallina, butifarra de jamón, locro de papas con carne roja, el mondongo, relleno de lechón, el queso mantecoso, buñuelo con miel, biscochuelo y pasteles de maíz y la chicha llatina de jora aromática.

“Huamalíes, provincia interandina cuenta con no escaso caudal de variadas creaciones populares, algo se conoce de las narrativas (leyendas, cuentos, etc.) de las descriptivas unas doce o más danzas, que en pasados tiempos se exhiben en distintas festividades religiosas. Hoy todas se muestran ante un público cada vez

creciente los días 27 y 28 de Julio de cada año, en un animado concurso que beneficia económicamente a la comunidad que la presentan,..."<sup>17</sup>

### **ATRATIVOS TURÍSTICOS.**

- Ruinas Arqueológicas de Tantamayo
- Altura de Huancán (Arancay)
- Pujín (Chavín de Pariarca)
- Ciudadela de Auquín (Jacas Grande)
- Urpish (Jircán)
- Huaman Huilca (Llata)
- Hua Huan – Apaj (Miraflores)
- Yuraj – Marca (Punchao)
- Quinray – Cancha (Puños)
- Huata (Singa)
- Yana Machay (Punchao)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> ECHEVARRÍA ROBLES, Guillermo. *"KOTOSH Revista de Cultura" INC Filial Huanuco 1979 Pág. 32*

<sup>18</sup> ECHEVARRÍA ROBLES, Guillermo. *"IBIDEM" Pág. 70*

### CAPITULO III

#### DANZA LAS "PALLAS"

##### **3.1 HISTORIA E IMPORTANCIA**

Para buscar los orígenes de las "Pallas", hay que recurrir a la historia prehispánica, encontrando en ella, el pasado glorioso de un imperio que había florecido casi en toda América del sur.

Los Incas, soberanos, quienes establecieron un vasto imperio en los Andes en el siglo XV, muy poco antes de la conquista del Nuevo Mundo por los españoles, La religión incaica tuvo un carácter preponderante y formal. El dios supremo de los incas era Wiracocha, creador y señor de todas las cosas vivientes. Otras grandes deidades fueron los dioses de la creación y de la vida, Pachacamac, del Sol, Inti (padre de los incas), y las diosas de la Luna, Mamaquilla, de la Tierra, Pachamama, y del rayo y la lluvia, Illapa. Se consideró a la ciudad del Cuzco como la ciudad sagrada, siendo además la capital política del imperio, las celebraciones religiosas, eran imponentes y masivas convirtiéndose con los años en parte de la cultura tradicional incaica.

Narra la historia que, Pachacutec, soberano inca, mando construir el templo del sol. Desde entonces se establecieron una serie de rituales de adoración al dios Sol, las cuales estaban dirigidas por los sacerdotes al servicio exclusivo del templo. Las ceremonias y rituales incas eran numerosos y frecuentemente complejos y estaban básicamente relacionados con cuestiones agrícolas y de salud, en particular con el cultivo y la recolección de la cosecha y con la curación de diversas enfermedades. Con este objeto se habrían establecido ordenanzas para escoger a las mujeres más bellas y doncellas del imperio, aperturándose escuelas especiales para ellas, denominadas "Aclla Huasis", dirigidos y conocidos por sacerdotes y mamaconas. Estos se habrían dividido en tres jerarquías: la alta conducido por el Villac Umu, sacerdote mas anciano dedicado únicamente y exclusivamente a la formación y orientación de valores para el principal servicio al sol en lo que predomina la más absoluta pureza y castidad. Las dos jerarquías siguientes, entrenaban a las escogidas para el servicio a los intereses del soberano Inca. Encontrándose en estas organizaciones, los antecedentes y orígenes de las "Pallas", que vendría a ser las imitadoras de las mujeres seleccionadas de aquellos tiempos, cuya tradición cultural sobrevive hasta el día de hoy como resistiéndose al tiempo y al modernismo actual. Tomando este breve comentario como preámbulo, subrayamos que, esta cuadrilla vernácula, siempre tradicionalmente ha solemnizado las fiestas religiosas. Aunque ahora, se le hace participar también en los eventos cívicos patrióticos.

A esta adoración pagana, se añaden también, a los versos religiosos dirigidos, mayormente a la Virgen del Carmen por habersele dedicado a las

“Pallas” como la danza exclusiva para su veneración y homenaje, por considerarse la mas adecuada y clásica en toda la devoción que arrastra una antigüedad de varios siglos atrás. Por esto, en Llata esta danza es históricamente consagrada a “Mama Carmen”, desde que se estableciera su condición de patrona de la ciudad. Dichas manifestaciones del otro imperio incaico habrían sido sutilmente transferidos por los efectos de la transculturación hacia la ceremonia cristiano religioso, para solemnizar mejor las festividades cronogramadas dentro del calendario eclesiástico de la iglesia. De este modo la cultura incaica, pudo entronizarse vigorosamente en las ceremonias de la región católica implementada por la conquista española.

De esta manera se ha hecho tradicional su participación en el culto y veneración a Maria del Carmen irrumpiendo devotamente en las festividades de cada año, los días 14, 15 y 16 de Julio, aunque ahora las “Pallas” han perdido ya su exclusividad extendiéndose sus tradiciones hasta las zonas rurales para la celebración de sus fiestas patronales, así como para el cumplimiento de las costumbres cívico patriótico. El personal interviniente en esta estampa vernácula es mixto, participan damas, jóvenes y varones que representan a personajes históricos del Tahuantinsuyo, los que habían sido formados y educados en centros especiales para servir a su deidad y soberano emperador. Estando en este caso, las “Pallas” como las escogidas del ámbito imperial y el anciano sacerdote, el “Ruco”, como suele llamársele, según acuciosas investigaciones viene a ser históricamente “el maestro de ceremonias religiosas del imperio” llamado genuinamente como “Guacague o Huancachille” que pertenecía a la ultima

jerarquía del sacerdocio incaico. En tanto que él celebre “Apu” es quien representa al mismo inca, emperador del gran imperio del sol.

No obstante, de su importancia como danza incaica no tiene definido ni se conserva los instrumentos musicales originales, ha sido sustituido definitivamente por una orquesta, formado por instrumentos de cuerda como son el arpa y los violines. Últimamente han sido exclusivos, adicionados los clarinetes y el saxofón.

Para conservar esta importante danza su presencia y vigencia de esta comparsa, para cada año que viene, se ha adoptado dos positivas modalidades de mayordomía para la parte religiosa y las comisiones para atender los compromisos de carácter comunal. Son pues mayordomos, aquellas personas devotas que se comprometen voluntariamente de un año para otro. Siendo ellos quienes organizan y desarrollan las fiestas en sus tres principales días de costumbres, solemnizando festividades religiosas como en el caso de la patrona de Llata, a quien conocemos cariñosamente como “Mamita Carmen” para cumplir con este compromiso serio, evidentemente hacen fuertes desembolsos económicos a fin de quedar bien con su devoción espiritual y con el pueblo. En tanto que los comisionados (en zonas rurales) designados por nuestras autoridades comunales, responsabilidad que deben asumir y cumplir a como de lugar, presentando una cuadrilla de danza para responder al compromiso impuesto por su comunidad. Ocurriendo estos mandatos tradicionales para su participación en los eventos de fiestas patrias.

### 3.2 MUDANZAS



Conocido tanto dentro como fuera de la ciudad por pertenecer esta danza a todo un imperio y tradición muy arraigada ya sea en zonas urbanas o rurales. Siendo además, casi comunes sus presentaciones, ocupando días festivos de Antevísperas, Vísperas y Día Central. Desprendiéndose de estas bellas fechas numerosas mudanzas como las que citamos:

- 3.2.1 **Pasacalle:** Es la mudanza que nos indica el ingreso y retiro del evento de los danzarines de la casa de los mayordomos.
- 3.2.2 **Rueda:** Los danzarines giran alrededor de la orquesta hacia la derecha y los músicos hacia la izquierda.
- 3.2.3 **Acranacuy:** Los danzarines recorren por turno en zigzag acompañado por el Ruco.
- 3.2.4 **Palma Rosas:** Columna de Pallas que van y vuelven en forma horizontal.
- 3.2.5 **Recullada:** Ampliamente conocida, que consiste en un zapatear delicado y ceremonial avanzando en conjunto hacia delante y detrás sin perder el compás iniciado, así como otras existentes que los desarrollan en pueblos y ciudades del ámbito nacional.

#### **ESCENAS:**

##### **Apu Jorgoy.**

Traducido en castellano (salga el monarca), Constituye un episodio histórico muy tradicional desarrollado por las "Pallas" liderado por su huancachilli (Ruco) quienes escenifican el ingreso al palacio imperial, para presentar su saludo e invitar al soberano Monarca, a fin de que salga y presida los actos religiosos y sociales programados por los mayordomos (ahora en nuestros

días) pero lo real se cumplía en la ciudad imperial del Cuzco, durante la fiesta del sol, donde todo era pomposidad y derroche de una grandeza imperial..

Con este motivo, posiblemente se organizaba en el círculo de la nobleza comisiones, para cumplir actos protocolarios e ingresar a la corte real. Por otro lado hubiera sido imprescindible la presencia de los “acllas” que venían a ser sus servidores, quienes ejecutando danzas clásicas de aquellas épocas y con músicas solemnes ingresaban para adorar y deleitar a su rey demostrando todo un fervor y entonando sus más bellos versos, ese homenaje tratan de imitar las “Pallas” con su cantos de corte religioso, llenos de fervor y misticismo.

Las “Pallas” hacen su ingreso al son de la mudanza, una silla espera en el centro al Apu, que ingresa soberbio e imponente para luego sentarse en la silla ubicada convenientemente, dicho acto lo realiza en forma pausada y ante la mirada de sus súbditos cumpliendo su papel de Apu (monarca).

Las “Pallas” y el Ruco hacen todo intento de animar al Apu a levantarse de su asiento y salir a encontrarse con el pueblo, las “Pallas” le cantan “levántate rey monarca, no esperes ni un momento, el tiempo es oro, Atahualpa poderoso inca, levántate Apu inca los conquistadores avanzan”, estos cantos van acompañados del: Ayayayay, ayawaliyauuu. Una y otra vez se repite la suplica de las “Pallas” al Apu a levantarse. El Ruco también hace lo suyo como es de esperarse en el idioma quechua, “levántate te van a coger los españoles”, llorando con mucho lamento se idea que decirle al Apu en suplica a levantarse, para sonrisa de los asistentes.

Las “Pallas” vuelven al escenario, esta vez sus pañuelos rojos y blancos los ponen en el brazo del Apu para animarle a levantarse cantando poderoso

monarca, el Ruco impotente le habla y llora hu, u, u, u,... ayuda a las "Pallas" a levantarlo al Apu, lo que por fin consiguen. El Apu no queriendo se levanta, a duras penas lo sostienen las "Pallas" y el Ruco, el Apu lentamente se anima a bailar, cuya coreografía tiende a ser de movimiento solemne, parado, piernas abiertas, el cuerpo medio encorvado, pecho levantado, y en sus manos una corta cadena dorada a ambas manos, estarán siendo llevado por encima de la cabeza hasta el hombro y viceversa a manera de media luna, el Público aplaude su simulada aparición. En conclusión lo que se trata es de imitar en toda su dimensión la ceremonia sagrada y culto que tributaban a su emperador. Esta escena se cumple en horas antes de la celebración de la misa, donde el Apu lleno de soberbia y de orgullo, recibe a la comitiva y se resiste levantarse de su trono para salir hacia el público que lo espera. Es tanta la paciencia y la suplica de sus "escogidos" presidido por su "Huancachille" que realiza un sin número de esfuerzos ceremoniales que logra su objetivo y sacar en procesión de la casa imperial al monarca, al que después esfuerzos lo animan a regañadientas a salir al encuentro del pueblo. Ante la aceptación del público que esta prendido del actuar de los danzarines, es el preciso momento en que aparece el "filipillo" vestido de pantalón de moroco color verde, botas de militar y polo blanco, con cinta de color blanco y rojo que cruza su espalda y pecho, cabe mencionar que este personaje no existe en la historia, sin embargo se ha introducido arbitrariamente, talvez tergiversándose el papel del "filipillo", que se le considera como el interprete entre los españoles y los Tahuatinsuyos, su función es tratar de conquistar a las "Pallas", con gestos y mímicas a los ojos de las "Pallas" y que el Ruco no se de cuenta de ello. El público festeja con gran algarabía la actuación del "filipillo",

quien realiza un sin número de actos para hacer reír al público, remeda al Apu y a las “Pallas” las mudanzas del momento, el Ruco es perseguido por el “filipillo” haciendo alarde de lo pícaro que es, lo mortifica, hasta que el ruco reacciona persiguiéndolo hasta alcanzarlo luego lo castiga, pero el “filipillo” no deja de crear gestos que hacen reír a la gente, la misma que le reta conquistar a la capitana, quien celosamente la desprecia con su mirada, le alcanza el Ruco y nuevamente lo castiga, pero el “filipillo” terco se levanta y comienza a limpiar los zapatos de las “Pallas”, sin dar tiempo a reaccionar al Ruco ideándose algún chiste que eso es lo que espera la gente. Luego se retira sin lograr su cometido, en toda esta coreografía no cesa de ejecutarse su música.

#### **PRENDIMIENTO (Adición del Episodio de la Toma de Cajamarca por Pizarro)**

Indudablemente, después de muchos años transcurridos de la infausta conquista del Perú por Francisco Pizarro y sus compañeros, talvez en los albores de la emancipación alguna entidad cultural o algún ciudadano indigenista habrían tomado la iniciativa de escenificar la toma de Cajamarca y la captura del Inca Atahualpa probablemente se haya hecho con la finalidad de alternar las escenificaciones españolas del moro y cristiano, propias de las trilladas costumbres ibéricas, con las que tanto habrían hostigado a sus colonias, provocando una reacción nacionalista, por ello se habría tomado esta iniciativa de escenificación, talvez con fines de campaña anticolonialista, siendo como tal el fomento de un franco patriotismo en la colectividad peruana. Para ello se empleo la consabida critica pública, encontrándose en las “Pallas” expresiones

de rechazo y repudio a los españoles tanto en sus canciones como en el dialogo que estaban.

Es así como las “Pallas” deben enfrentarse y dialogar con Pizarro y sus compañeros. Al que se le denomina tradicionalmente PRENDIMIENTO, discusión que se da entre la capitana de las “Pallas” y Pizarro, tomándose como temas de debate, la religión, política, moral y la forma de gobierno. Siendo sustentado por cada una de ellos a su manera y de acuerdo a sus intereses, haciéndose cada vez mas reñido y acalorado para luego continuar con el Inca Atahualpa quien asume con toda autoridad a responder todos los cuestionamientos y las críticas del conquistador, así como las de sus acompañantes que también intervienen en orden unos tras otros. Motivando una evaluación por parte del público, los errores omisiones y las repeticiones de expresiones son anotados, quedando como factores negativos para restar la calidad de la preparación de los actuantes. Concluyendo con el apresamiento del Inca, acto al que alarma la banda de músicos con rápida ejecución de una marcha musical de ataque. Para terminar este episodio con las tradicionales notas marciales de desfile y retiro inobjetablemente, muchos pasajes del famoso “prendimiento” no se ajustan a la veracidad histórica pero sin embargo es bastante estimado por parte del público por haberse encarnado estas costumbres con sus tradiciones relacionados con la gran sátira al conquistador Pizarro. Incluso este marques es objeto de ultrajes e insultos por parte de las “Pallas”, quienes acosan durante el dialogo con versos llenos de burlas e insultos ridiculizando con una música especial evocando hasta la humilde condición social y ocupación del conquistador en su infancia vale aclarar que estas

escenas comentadas y descritas se desarrollan siempre después de la misa y procesión de la festividad patronal de Llata, que viene a ser el 16 de Julio (día central) histórica y tradicionalmente establecida, imitada hoy por todos los pueblos y comunidades de la jurisdicción huamaliana en la celebración de sus fiestas patronales.

En la presentación propiamente dicha se ve a los actores que son el “filipillo” y los españoles que son tres, a quienes el público los llamara Pizarros, ellos ingresan al son de la banda con una melodía marcial, el “filipillo” no cesa de cuidarlos limpiando el uniforme, alegando ser adulón arrastrado de los españoles mientras tanto ellos blandando sus sables hacia arriba, entre sus brazos, hacen su presentación para retirarse entre el aplauso del público. Aparece en escena el ruco y el “filipillo” retándose a una lucha a muerte, el Ruco con su honda, como arma de guerra lo lanza hacia el filipillo, es el momento oportuno de escuchar a cada una de las bandas de música dejar escuchar la melodía marcial. El público festeja, el ruco y el filipillo están con mayor forcejeo, esta vez el que doblega al rival y lo domina a espalda, habrá ganado, es decir tenerlo con la espalda sobre el piso. La participación de las “Pallas” con los Pizarros ha llegado la hora de escuchar acusaciones, mofas defendiendo cada uno lo que le corresponde. La música marcial de cada bando se escucha a manera de festejar el triunfo, cada personaje se presentan quienes discuten y se amenazan, se escucha en muchos párrafos hablar sobre la religión, la amenaza de conquistar Cajamarca y el Cuzco, acusado de los españoles como hambrientos e ignorantes sin estudio, recordándole sus orígenes, cuando la discusión se vuelve acalorada, Pizarro ordena a sus valientes asumir acción de ataque, con el cansancio de la discusiones

verbales, cada contrincante tiene que retirarse para ser remplazado por otro participante y el público que esta espectado mira atentamente quien contesta mal la pregunta del rival o que pregunta ya fue dicha, es decir no se repite lo dicho, para ver quien tiene mayor posibilidad de lograr eliminar al otro, por su parte los españoles poniendo énfasis que vinieron a conquistar el Cuzco. En parte se le humilla a Pizarro de ser persona que no sabe leer ni escribir, el cambio de bando no se hace esperar, el cansancio mental es notorio, se tiene que turnar cada participante, el que no contesta las preguntas o hace mal su respuesta, los pizarros estarían sumando puntos a favor. Ya a esta parte la gente tiene un favorito y los músicos agotan esfuerzos por animar a sus parciales. Ya la escena esta llegando a su fin el Pizarro le amenaza a la capitana llevarle a España y pide música de compañía, uno de ellos seria al final quien poco a poco se acerca y en un descuido se la llevara cargándole a su esquina donde están sus compañeros y músicos comienzan el amiste, la escena llego a su fin, se abrazan ríen y terminan bailando una pieza musical del medio, aquí también participa el público.<sup>18</sup>

### 3.3 PERSONAJES Y ROLES

**Las Pallas.-** Escogidas del ámbito imperial incaico, para el servicio del Inca.

**El Rucu.-** Es el maestro de ceremonias religiosas del imperio, llamado también Guacacue o Huancachili, que pertenecía a la jerarquía del sacerdocio incaico.

**El Apu.-** Representa al mismo inca, emperador del gran imperio del Sol.

El Rucu, el Apu, las “Pallas” y su Capitana. Se clasifican las “Pallas” en razón de las costumbres establecidos respondiendo a un cronograma tradicional cuyas fechas imponen presentaciones especiales.

---

<sup>18</sup> Prof. ROJAS INGA, Ciro Augusto. “*Pallas*” Folleto

### 3.4 DIAS FESTIVOS

De las antevísperas

De las vísperas y

Del día central

En cada uno de estos días, las presentaciones son diferentes tanto en sus disfraces así como en la música y las mudanzas que se ejecutan.

#### 3.4.1 EN LAS ANTEVISPERAS

Las damas se presentan ricamente ataviadas, con pañuelotes finos de seda bordada, destacándose en dos elites: Señoritas de la ciudad y los de la comunidad rural, los primeros ostentan disfraces muy elegantes y los segundos indumentarias sencillas del medio.

Llevan a demás, vistosos faldellines bordados con fibras doradas, sombrero de paja, con falda ancha cubierto de tul grande y oscuro que cuelga por el rostro y la espalda. Exhiben abundantes collares en el pecho brazaletes y esclavas, guantes finos y blancos en las manos zapatos nuevos y cerrados con tacos altos. El baile y la música de las antevísperas son tan delicados y cadenciosos que avanzan con pasos lentos y entre cortados de frente a frente al son de las notas melancólicas y rituales que nos posibilitan remodelar aquellas fiestas clásicas y palaciegas tan delicadas que perduran hasta nuestros días.

El Ruco, que es líder y guía de las “Pallas”, se disfraza de una cabellera abundante y larga (peluca) totalmente despeinada que les cuelgan por el rostro y la espalda. Carga además, en forma de una manta su típica manta enrollada de colores muy parecidos a la del arco iris, con lo que nos hace recordar al

pendón incaico, se viste además, de un saco oscuro, pantalón de color claro, terminando con medias y zapatos elegantes. El Apu (personaje que representa al monarca gobernante) aparece en esta ocasión, finalmente vestido con camisa blanca, corbata, chaleco oscuro, sombrero negro de paño. Con plumaje fino por delante que viene a ser de una ave sagrada del imperio, respondiendo a la vez la preferencia del emperador, presenta medias de fina calidad y zapatos de todo un caballero generalmente de tipo colonial como consecuencia de la transculturación hispano peruana. El rostro lo tiene cubierto con un tul blanco y las manos con finos guantes, observándose la continuidad de la influencia colonial.

#### **3.4.2 EN LAS VISPERAS**

Los disfraces varían de una manera tal que las “Pallas” ya no llevan los pañolones, se visten de blusas y faldellines nuevos bordados, la cabeza cubierta y adornada, llevando por detrás (a la altura del occipital) erguidos ramos de flores atados de cintas largas y multicolores que les cuelgan por la espalda mezclados a los cabellos de azabache. Además se colocan hermosas peinetas, relucientes ganchos sobre los sedosos cabellos y hermosos aretes. El busto lo llevan cubiertos por hermosas blusas de seda, llenos de cargantillos y collares finos que engalanan a los erguidos y esbeltos senos que complementan a su delicada feminidad. Igualmente los brazos y las manos van adornados con hermosos brazaletes, esclavas, pulseras y bellos anillos de oro y plata. Las manos dentro de sedosos guantes, portando blancos y rosados pañuelos, entre otras cancerosas y bellas mujeres, existe una que viene a ser la capitana cuyo símbolo de mando es un bastón elegante adornado con flores y cintas, entre

tanto los varones también no dejan de disfrazarse elegantemente, así el ruco, que según investigaciones se representa a un sacerdote imperial de menor jerarquía, se presenta con prendas casi iguales al anterior, variando únicamente en el cambio de un pantalón nuevo de color mas resaltante, igualmente cambia la honda que lleva en manos por una reciente tejida con hilos de colores vivos y vistosos labores en las que destacan las geométricas, líneas quebradas conocidas tradicionalmente como “paqui huaraca”

El Apu (soberano emperador del Tahauntinsuyo) adiciona a su disfraz una larga capa bordada, hermosa corona y un cetro imperial, que le da una majestad extraordinaria. Advirtiéndose, además en sus manos una corta cadena dorada que se desprende desde el mismo cetro, terminado en un objeto esférico que representa la tierra, la cual interpretándolo reflexivamente podemos convenir en que representa a su poderío imperial sobre la tierra, desde su gran capital Cuzco, mitológicamente conocido como el ombligo del mundo.

Su música es mas movido y alegre, desplazándose con rápido donaire y arte una tas otra en formación, su música es original, así como las canciones que entonan en lenguaje bilingüe, mezclados con el “ayananay” que evidentemente debe expresar un estribillo, lírico de los viejos versos conservados en quechua.

### **3.4.3 EL DIA CENTRAL**

Es la fecha principal de la festividad por lo que la danza se presenta con las vestimentas más lujosas y ceremoniales. Las “Pallas” lucen trajes nuevos y cargan alhajas de oro y plata, ya no llevan faldellines si no vestidos de gala de un solo color en forma de uniforme con zapatos nuevos de fina calidad taco

chato. La capitana lleva corona y bastón elegante adornado con flores y cintas, todas las "Pallas" tiene adornos de cintas que nacen desde el moño del pelo hasta las pantorrillas que es como una flor que le sirve de gancho estas cintas son de color amarillo, rosado, verde, azul, rojo, blanco, anaranjado y morado, peinetas de colores sostienen sus cabellos, lucen collares grandes, vestidos de color rosado entero, medias de nylon de color rosado, llevan pañuelo blanco en la mano izquierda y rojo en la mano derecha, la capitana lleva en su cabello gancho pequeño en forma de flores.

El Ruco viste camisa manga larga y pantalón de color blanco, chaleco azul por los costados y blanco, atrás esta bordado la figura de un pavo real, honda a manera de tejidos color morado y blanco, manta enrollada en la espalda y amarrado adelante, cabellera postiza larga y despeinada con larga cinta que sale del medio de la peluca, de colores anaranjado, azul y amarillo, las pocas veces que habla la hace como un anciano. El Apu viste camisa manga larga y pantalón de color blanco, corona con adornos y espejos chicos redondos presionando el tul (velo) blanco que va por su espalda hasta cerca de los talones desde su rostro, chaleco de color rojo bordado y el manto de color rojo, mascara del Apu a manera del turco, (danza los negritos de Huánuco). La danza del día central toman también unas características muy singulares y ceremoniales, para significar mejor la fecha más trascendental, en las que se desarrollan diversos actos, tales como las expresivas veneraciones, fervientes homenajes y cultos especiales a quien o a quienes se les dedica la fiesta.

La música como baile es lo más celebres, cargados de tristes rituales, el ruco va guiando el camino le siguen las cuatro "Pallas" y el apu que va al final

de la fila, luego se juntan frente a frente las “Pallas”, el ruco y el apu danzan de manera delicada y solemne al costado y por el medio de las “Pallas” quienes entonan las loas llenas de alabanzas y dulces yaravíes incaicos, adicionados con voces delirantes como: “ayayay”, “Ayliwiyauuu, ayliwiyauuu” expresiones profundas como quisieran expresar o manifestar dolores humanos tan profundos, lamentos de dolor por las constantes guerras pidiendo el cuidado el dios sol, temiendo como que el Inca no volviera con vida remandándose siempre con el prolongado juiii del Ruco, seguido de trágicas sumisiones, hacia un ser considerado todo poderoso y demasiado exigente. El Ruco luego de tres cambios de posición en que las “Pallas” estaban frente a frente es decir, de dos filas, él las pone de una sola fila a las “Pallas” y baila con la capitana y la pondrá uretras del último danzarín que es el Apu, luego lo mismo le hará al resto, con su pareja el Ruco no deja de bailar alrededor de ellas, luego que bailaron todos de delante para atrás desfilan con pasos más rápidos en un pequeño espacio en forma de zix zax y los pone en fila nuevamente, el Ruco no deja de dar la vuelta alrededor de ellos. Luego el Ruco camina en forma de media luna y los pone en dos filas, se ponen las “Pallas” frente a frente, y el Apu esta atrás en medio de ellos, notándose el pañuelo rojo en la mano derecha y blanco en la izquierda.

#### **3.4.4 DESPEDIDA**

Al terminar la danza, el Ruco se encarga de conseguir pareja para las “Pallas” y al Apu, y el no se descuida también trae su pareja de los espectadores, todo para bailar un huayno, que al final de esta pieza musical los

acompañantes que se han dado el gusto de bailar con las “Pallas”, tendrán la responsabilidad de dar algún dinero a los danzarines con quienes bailó.

## CAPITULO IV

### ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA DE LAS PALLAS.

#### **4.1 ASPECTOS GENERALES.**

El audio que se ha obtenido de las “Pallas”, pertenece a uno de las agrupaciones musicales mas representativos de LLata, se trata del conjunto “Los Autenticos Lirios de Llata”, el cual esta integrado por un conjunto de voces femeninas, quienes continúan la tradición del canto de las Pallas.

Se presume que en un inicio estos cantos se ejecutaban a capella, pero actualmente es acompañada por dos violines y un arpa indígena,

#### **4.2 PALLAS ANTEVISPERA**

El baile y la música de “Las Antevísperas”, se caracteriza por ser pausada, los pasos son lentos y entrecortados. Se ejecuta el día 14 de Julio.

# PALLAS ANTEVISPERA

Violin

8

Violin

15

20

B Voz (vocalizaciones)

26

Violin

32

C Voz (vocalizaciones)

38

Violin

D

45

53

59

1. 2.

**E**

66



74



81

**E**



86



Detailed description: This block contains four staves of musical notation. The first staff starts at measure 66 and ends at measure 73, marked with a first ending bracket. The second staff starts at measure 74 and ends at measure 80, marked with a second ending bracket. The third staff starts at measure 81 and ends at measure 85, marked with a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 86 and ends at measure 92. The music is written in treble clef with various time signatures including 4/4, 2/4, 3/4, and 4/2.

### CANTO DE LAS PALLAS ANTEVISPERAS

1 Vocalizaciones



Detailed description: This staff contains the first vocalization, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 2/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

2



Detailed description: This staff contains the second vocalization, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4, then back to 2/4, and finally to 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

3



Detailed description: This staff contains the third vocalization, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 4/4, then back to 2/4, and finally to 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes.

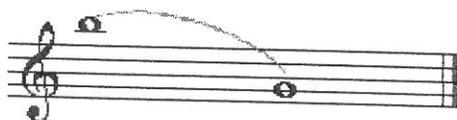


#### 4.2.1 ANÁLISIS MELÓDICO

Actualmente esta pieza es ejecutada con el acompañamiento de violines y arpa indígena, por lo que los fragmentos melódicos vocales e instrumentales tienen sus propias características que a continuación analizamos.

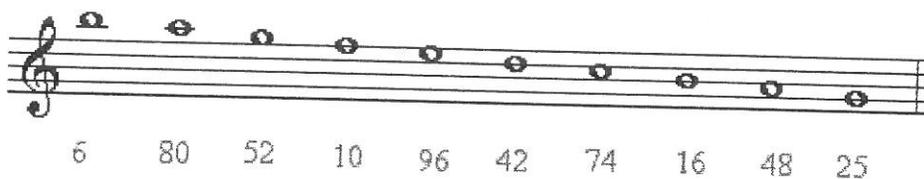
**Tempo:** Andante 66 negras por minuto

**Ámbito:**



La melodía se extiende desde la nota Si primera línea adicional superior hasta la nota Sol segunda línea.

**Escala:** Centro Tonal La



Como podemos notar la nota La es la que mas veces se repite considerando la octava también suman en total 128 veces que se presenta, constituyéndose en el centro tonal, podemos notar también que la nota Mi del cuarto espacio es la que se presenta mas veces después de la nota La, su función es algo así como la dominante de la escala diatónica, luego aparecen el resto de las notas de la escala pentatónica, la nota Sol aparece 77 veces, la nota Re aparece 42 veces y la nota Do aparece 74 veces, las demás notas son usadas como notas de paso, apoyaturas etc., agregados que los instrumentistas actuales

*Por que?  
no son  
autóctonos*

usan, pero que no están presentes en el canto de las Pallas, a continuación en el siguiente cuadro apreciaremos por secciones la distribución del uso de las notas notando así el predominio del centro tonal La .

	Si	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	La	Sol
Introd.	1	9	3	3	13	6	12	4	8	4
Sec. A	0	8	4	2	15	6	10	2	4	2
Sec. B	1	13	9	1	9	4	5	2	4	1
Sec.C	1	10	5	1	11	5	8	2	2	1
Sec. D	1	16	14	1	21	11	17	2	13	8
Sec. E	1	13	8	1	13	6	9	2	9	4
Sec. F	1	11	9	1	14	4	13	2	8	4

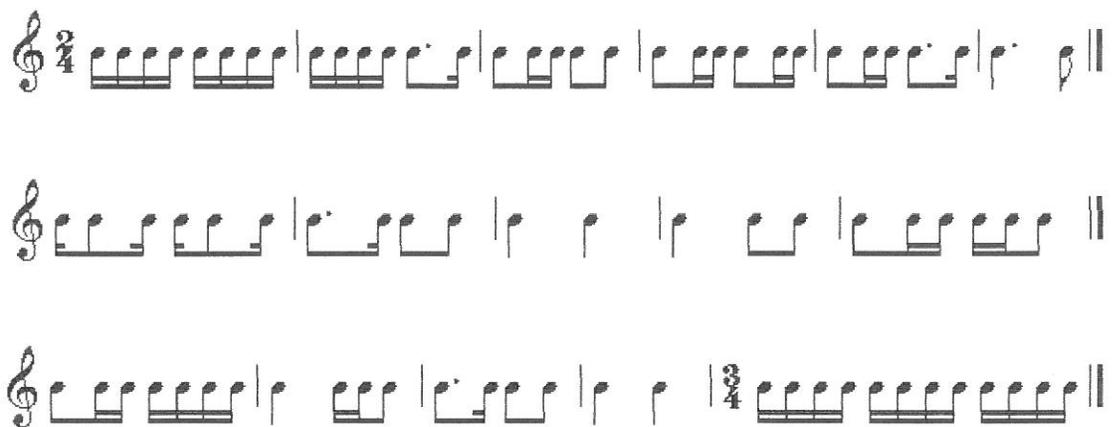
Cabe mencionar que las melodías pentatónicas son bimodales es decir tiene cadencias que terminan en la nota Do, o en notas del acorde de Do Mayor, por ejemplo en el canto de las Pallas en el compás 16, en la primera semifrase de la sección C, compás 34, en la sección D compás 47, compás 51, compás 55, en la sección E compás 68, compás 71, en la sección F compás 82.

Se ha podido notar también la presencia de un fragmento musical instrumental a manera de estribillo, que aparece constantemente en el transcurso de la obra, el estribillo aparece en los siguientes compases del 1 al 5, luego en el compás 27 al 31, luego en el compás 38 al 42, luego en el compás 61 al 65 y finalmente en el compás 86 hasta el final.

#### 4.2.2 ANÁLISIS RÍTMICO.

La melodía tiene un carácter melancólico pero a la vez marcial, se caracteriza por el uso de corcheas y semicorcheas, además de síncopas, y sobre el uso de metros cambiantes, haciendo a la melodía rica en variedad rítmica.

##### FORMULAS RÍTMICAS



#### 4.2.3 ANÁLISIS FORMAL.

Introducción, Secciones A, B, C, D, E, F.

Introducción (Compases del 1 al 11) compuesta por 4 frases.

Sección A (Compases del 12 al 22) compuesta por 5 semifrases, dos de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección B (Compases del 23 al 31) compuesta por 5 semifraeses, dos de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección C (Compases del 32 al 42) compuesta por 6 semifrases, cuatro de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección D (Compases del 43 al 65) compuesta por 9 semifrases.

Sección E (Compases del 66 al 80) compuesta por 6 semifrases.

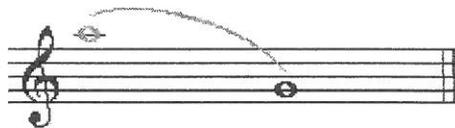
Sección F (Compases del 81 al 100) compuesta por 5 semifrases.

Como resultado tenemos una melodía de estructura irregular que es propio de la música tradicional peruana.

#### 4.2.4 ANÁLISIS MELÓDICO DEL CANTO DE LAS PALLAS.

En este caso es interesante el análisis solo del canto de las Pallas por que esta mantiene su originalidad, en comparación con la sección instrumental el ya tiene influencias de la música occidental, como podemos notar a continuación.

##### Ámbito:



Los cantos se extienden desde la nota sol segunda línea hasta la nota la primera línea adicional superior, las Pallas dominan las notas agudas sin mayor inconveniente.

##### Escala: Centro Tonal La



Podemos notar que la melodía es pentatónica cuyo centro tonal es la nota La, que es la que más veces se presenta (18 veces), notamos también que el segundo y tercer canto terminan en la nota La centro tonal, pero como sabemos las melodías pentatónicas son bimodales, en este caso en el primer canto la frase termina en la nota Do, y en la tercera en la primera semifrase termina también en la nota Do, confirmándose así la bimodalidad de la melodía.

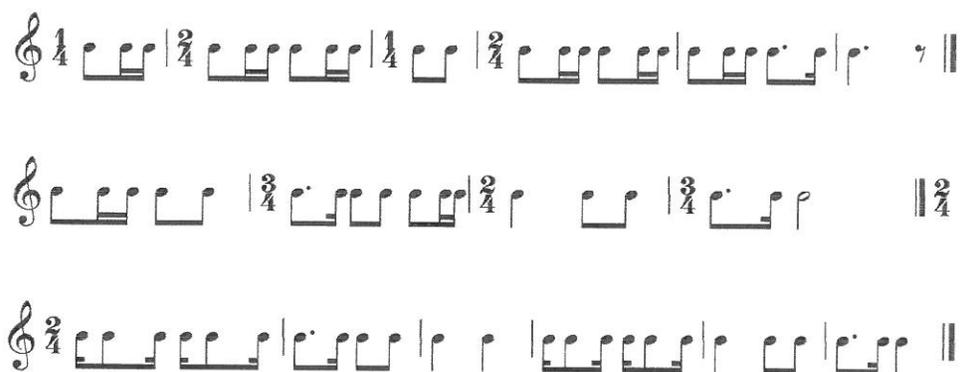
Por otro lado notamos que la nota Mi aparece 16 veces, es la que más veces aparece después de la nota La, presentándose insistentemente a manera de dominante.

Estos cantos son vocalizaciones en idioma dialectal, que en la que se invoca al supremo inca para que realice las diferentes actividades según la fecha.

**Compás:** por la acentuación de los tiempos se alternan compases de 1/4, 2/4 y 3/4.

#### 4.2.5 ANÁLISIS RÍTMICO DEL CANTO DE LAS PALLAS

Las formulas rítmicas usadas son



Podemos notar que la organización métrica es irregular, uso de los compases de 1/4, 2/4, 3/4, cuya actividad rítmica se caracteriza por presencia de ritmos sincopados, propios de la música peruana.

#### 4.3 PALLAS VISPERA

El baile y la música de “Las Vísperas”, se caracteriza por ser más ágil y alegre, los desplazamientos son rápidos. Se ejecuta el día 15 de Julio.

## PALLAS VISPERA

Violin

Violin

6 A Voz (vocalizaciones)

11 B Voz(vocalizaciones)

16 Violin

21 C

26

30

34

39 D

*tr* *tr*



## CANTO DE LAS PALLAS VISPERA

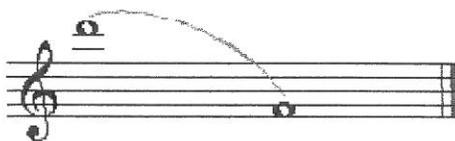


### 4.3.1 ANÁLISIS MELÓDICO

Igualmente esta pieza es ejecutada con el acompañamiento de violines y arpa indígena, por lo que los fragmentos melódicos vocales e instrumentales tienen sus propias características que a continuación analizamos.

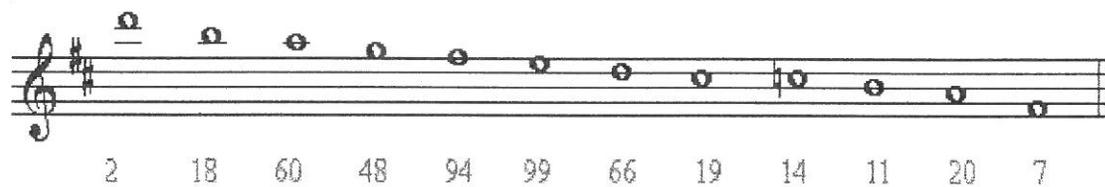
**Tempo:** Andante 78 negras por minuto

**Ámbito:**



La melodía se extiende desde la nota Re segunda línea adicional superior hasta la nota Fa primer espacio.

**Escala:** Centro Tonal Re



Como podemos notar la nota Mi del cuarto espacio, es la que mas veces se repite en total son 99 veces que se presenta, constituyéndose aparentemente en el centro tonal, podemos notar también que la nota Fa de la quinta línea es la que se presenta mas veces después de la nota Mi, curiosamente forma parte del acorde de Re Mayor, luego aparecen la nota Re de cuarta línea que sumada en total con todas las veces que aparece a la octava son 68 veces que aparece,

además en un análisis melódico de las cadencias podemos notar que la mayoría de las frases y secciones terminan en la nota Re o las notas que corresponden al acorde de Re Mayor. Luego tenemos la nota Sol que aparece en total 48 veces que generalmente se usa como nota de paso o auxiliar, luego tenemos la presencia de la nota Si que se presenta en total 29 veces, notamos en este caso que su uso es generalmente como nota auxiliar, de tal manera que la melodía no tiene carácter bimodal por el predominio de la nota Re como centro tonal. Las demás notas aparecen como variantes que seguramente los músicos en la actualidad han agregado al original, La nota Do sostenido aparece 19 veces se usa como nota de paso y auxiliar, la nota Do becuadro aparece 14 veces se usa como variante melódica que le da un carácter especial a la melodía, al parecer su ejecución se debe a un error, a continuación en el siguiente cuadro apreciaremos por secciones la distribución del uso de las notas notando así el predominio del centro tonal Re, o con las notas que pertenecen al acorde de Re mayor.

Nºde Veces	Re	Si	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do sos.	Do bec.	Si	La	Fa
Introd.....	0	0	3	4	6	6	4	1	2	0	1	0
Sec. A	0	0	3	4	11	10	9	1	2	1	2	1
Sec. B	0	2	9	4	12	10	7	1	2	0	1	0
Sec.C	2	6	17	6	18	17	17	1	6	7	8	4
Sec. D	0	4	14	10	27	26	17	4	2	3	8	2
Sec. E	0	6	14	20	20	30	12	11	0	0	0	0

Cabe mencionar que las melodías pentatónicas son bimodales es decir tiene cadencias que terminan modo menor o en en el relativo mayor, pero en este caso predomina el modo mayor ya que todas las frases melódicas terminan en notas que pertenecen al acorde de Re mayor.

Se ha podido notar también la presencia de un fragmento musical instrumental a manera de estribillo, que aparece constantemente en el transcurso de la obra, el estribillo aparece en los siguientes compases del 1 al 6, luego en el compás 9 al 14, luego en el compás 19 al 24, luego en el compás 35 al 40 y finalmente en el compás 56 hasta al 61.

#### 4.3.2 ANÁLISIS RÍTMICO.

La melodía tiene un carácter alegre y festivo pues se acerca el día central de la fiesta, se caracteriza por el uso de corcheas y semicorcheas, además de síncopas, y sobre el uso de metros cambiantes, haciendo a la melodía rica en variedad rítmica, en este caso por la presencia de las síncopas.

#### FORMULAS RÍTMICAS



### 4.3.3 ANÁLISIS FORMAL.

Introducción, Secciones A, B, C, D, E.

Introducción (Compases del 1 al 5) compuesta por 2 semifrases.

Sección A (Compases del 6 al 14) compuesta por 4 semifrases, dos de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección B (Compases del 15 al 24) compuesta por 6 semifraeses, cuatro de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección C (Compases del 25 al 39) compuesta por 8 semifrases.

Sección D (Compases del 41 al 61) compuesta por 6 semifrases.

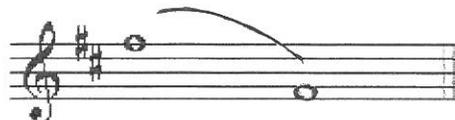
Sección E (Compases del 62 al 75) compuesta por 5 semifrases.

Como resultado tenemos una melodía de estructura irregular que es propio de la música tradicional peruana.

### 4.3.4 ANÁLISIS MELÓDICO DEL CANTO DE LAS PALLAS.

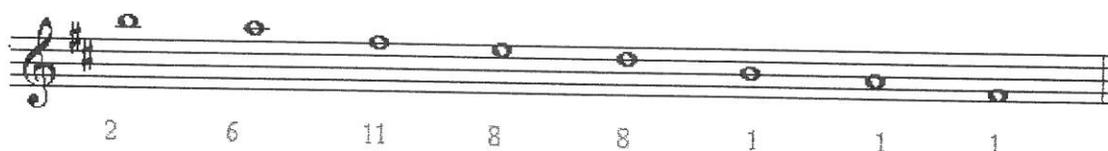
En este caso es interesante el análisis solo del canto de las Pallas por que esta mantiene su originalidad, en comparación son la sección instrumental el ya tiene influencias de la música occidental, como podemos notar a continuación.

**Ámbito:**



Los cantos se extienden desde la nota Fa sostenido quinta línea hasta la nota Fa primer espacio, tesitura un poco baja considerando sus posibilidades.

**Escala:** Centro Tonal Re



Podemos notar que la melodía es pentatónica cuyo centro tonal es la nota Re, que se presenta 8 veces ya que todas las frases melódicas terminan en la nota Re o en las notas que pertenecen al acorde de Re mayor, en este caso los dos fragmentos cantados terminan en Re, pero como sabemos las melodías pentatónicas son bimodales, en este caso no es así ya que los cantos se caracterizan por estar en modalidad mayor.

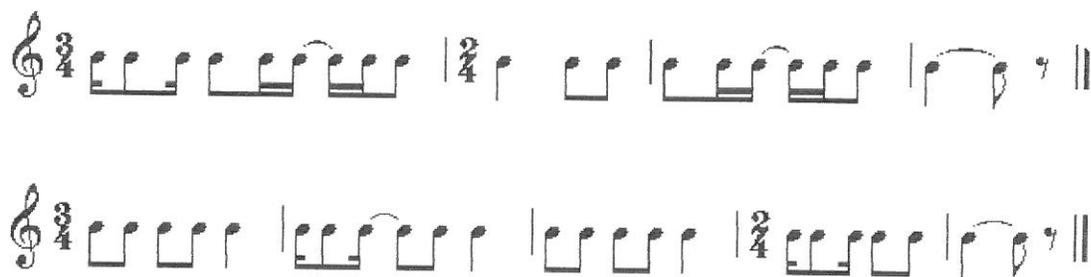
Por otro lado notamos que la nota La aparece 7 veces, conjuntamente con la nota que se presenta 8 veces, hacen las veces de dominante.

Estos cantos son vocalizaciones en idioma dialectal, que en la que se invoca al supremo inca para que realice las diferentes actividades según la fecha.

**Compás:** por la acentuación de los tiempos se alternan compases de 2/4 y 3/4.

#### 4.3.5 ANÁLISIS RÍTMICO DEL CANTO DE LAS PALLAS

Las formulas rítmicas usadas son



Podemos notar que la organización métrica es irregular, uso de los compases de 2/4, 3/4, la actividad rítmica se caracteriza por la presencia de ritmos sincopados, característica de la música peruana.

Las combinaciones rítmicas son mayormente sincopadas es decir mezcla de corcheas y semicorcheas, que conjuntamente con los metros cambiantes hacen muy característico a estos cantos.

#### 4.4 PALLAS DIA CENTRAL

El baile y la música del “Día Central”, es ceremonial, es el día de las veneraciones y fervientes homenajes al Apu Inca y también en este caso a la Virgen María del Carmen patrona de la localidad.

Constituye la principal actividad de todas las fiestas, las Pallas se presentan con sus vestimentas mas lujosas y ceremoniales que incluyen adornos de oro y plata, igualmente la música es solemne y ceremonial.

## PALLAS DIA CENTRAL

## A Violin



## 11 Voz (Vocalizaciones)



17

## B Violin



23



29

## Voz (Vocalizaciones)



35

## C Violin



41



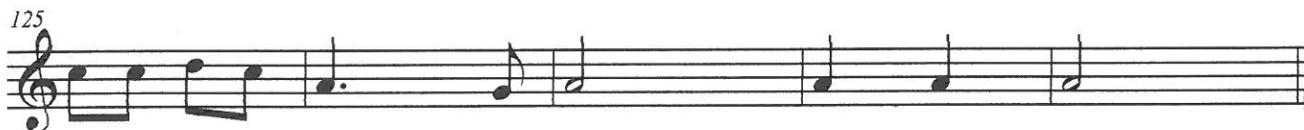
47







H

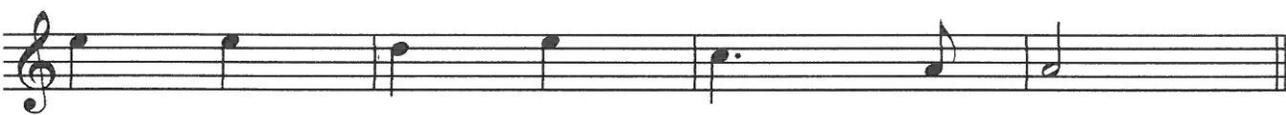


### CANTO DE LAS PALLAS DIA CENTRAL

#### 1 Vocalizaciones



#### 2

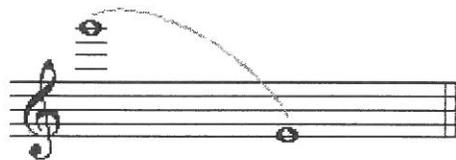


#### 4.4.1 ANÁLISIS MELÓDICO

Actualmente esta pieza es ejecutada con el acompañamiento de violines y arpa indígena, por lo que los fragmentos melódicos vocales e instrumentales tienen sus propias características que a continuación analizamos.

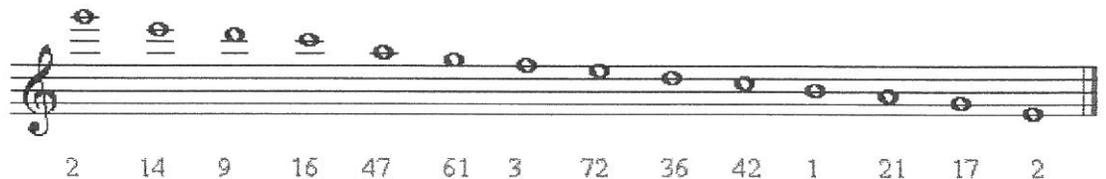
**Tempo:** Andante 66 negras por minuto

**Ámbito:**



La melodía se extiende desde la nota Sol cuarta línea adicional superior hasta la nota Mi primera línea.

**Escala:** Centro Tonal La



Como podemos notar la nota Mi es la que mas veces se repite considerando la octava también suman en total 86 veces que se presenta, pero no constituye el centro tonal por lo que las frases melódicas en terminan en la Do, o en alguna nota que pertenece al acorde de Do mayor, luego tenemos a la nota La que aparece 68 veces sumado a las veces que aparece a la octava,

constituye el centro tonal debido a que las frases melódicas generalmente terminan en ella, además del final, tenemos luego la nota Sol que aparece 92 veces como notas de paso, nota auxiliar o apoyatura, luego tenemos la nota Re que aparece 45 veces es usada como nota de paso o auxiliar, las demás notas aparecen con menos frecuencia y su participación no es trascendente, a continuación en el siguiente cuadro apreciaremos por secciones la distribución del uso de las notas notando así el predominio del centro tonal La .

Nº de veces	Sol	Mi	Re	Do	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	La	Sol	Mi
Sec. A	0	0	0	0	4	11	0	23	8	8	0	5	3	1
Sec. B	0	0	0	0	6	10	0	4	2	1	0	2	2	0
Sec. C	0	0	0	0	12	14	1	18	9	12	0	3	5	1
Sec. D	0	9	4	6	7	6	0	5	2	0	0	0	0	0
Sec. E	0	0	0	0	5	6	0	5	7	8	0	6	4	0
Sec. F	0	0	0	0	5	5	1	5	4	6	0	0	2	0
Sec. G	2	5	5	10	7	7	0	7	0	0	0	0	0	0
Sec. H	0	0	0	0	1	2	1	5	4	7	1	5	1	0

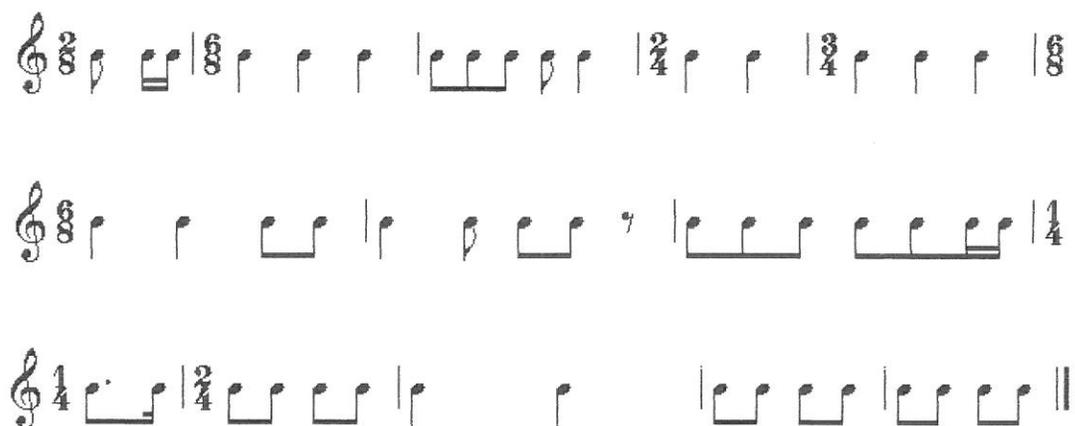
Cabe mencionar que las melodías pentatónicas son bimodales es decir tiene cadencias que terminan en la nota Do, o en notas del acorde de Do Mayor, por ejemplo en el compás 3, 6, en el canto de la Pallas compás 1, en la sección B en el compás 24, en el canto de las Pallas compás 34, en la sección D compás 64, en la sección E en el compás 80y 86, en la sección F en el compás 97, en la

sección G en el compás 106 y 114 y en la sección H, en el compás 123. Se ha podido notar también la presencia de un fragmento musical instrumental a manera de estribillo, que aparece constantemente en el transcurso de la obra, el estribillo aparece en los siguientes compases del 1 al 10, luego aparece en el compás 26 al 31, luego la melodía se desarrolla instrumentalmente hasta el final.

#### 4.4.2 ANÁLISIS RITMICO.

La melodía tiene carácter solemne se caracteriza por el uso de corcheas y semicorcheas en compás compuesto, además de síncopas, y sobre el uso de metros cambiantes, haciendo a la melodía rica en variedad rítmica.

#### FORMULAS RÍTMICAS



#### 4.4.3 ANÁLISIS FORMAL.

Secciones A, B, C, D, E, F, G, H.

Sección A (Compases del 1 al 21) compuesta por 6 semifrases, dos de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección B (Compases del 22 al 39) compuesta por 6 semifraeses, dos de las cuales se presentan en el canto de las Pallas.

Sección C (Compases del 40 al 60) compuesta por 7 semifrases

Sección D (Compases del 61 al 76) compuesta por 5 semifrases.

Sección E (Compases del 77 al 92) compuesta por 4 semifrases.

Sección F (Compases del 93 al 102) compuesta por 3 semifrases.

Sección G (Compases del 103 al 119) compuesta por 4 semifrases.

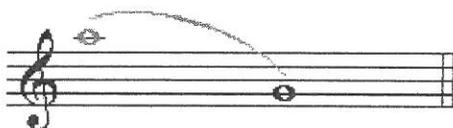
Sección H (Compases del 120 al 129) compuesta por 2 semifrases.

Como resultado tenemos una melodía de estructura totalmente irregular, con cambios bruscos de métrica, propios de la música tradicional peruana.

#### 4.4.4 ANÁLISIS MELÓDICO DEL CANTO DE LAS PALLAS.

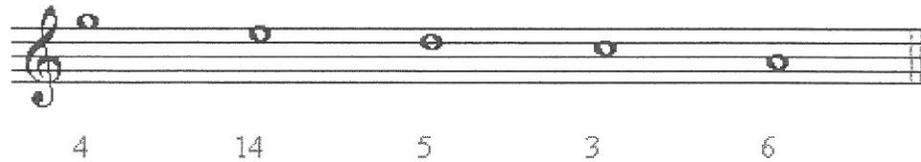
En este caso es interesante el análisis solo del canto de las Pallas por que esta mantiene su originalidad, en comparación son la sección instrumental el ya tiene influencias de la música occidental, como podemos notar a continuación.

**Ámbito:**



Los cantos se extienden desde la nota La primera línea adicional superior hasta la nota Sol segunda línea, las Pallas dominan las notas agudas sin mayor inconveniente.

Escala: Centro Tonal La



Podemos notar que la melodía es pentatónica cuyo centro tonal es la nota La, ya que comienza y termina con la nota La que se presenta en total 6 veces pese a ello es el centro tonal, luego se presenta también la nota Mi 14 veces que se utiliza como dominante, luego aparece también la nota Re 5 veces se presenta a modo de nota auxiliar, y finalmente aparece la nota Do 3 veces, se nota claramente el carácter bimodal de la melodía, por ejemplo tenemos que el final de semifrase en el compás 15 corresponde al Modo Mayor, asimismo en el compás 34.

Estos cantos son vocalizaciones en idioma dialectal, que en la que se invoca al supremo inca para que realice las diferentes actividades según la fecha.

**Compás:** por la acentuación de los tiempos se alternan compases de, 2/4 y 3/4.

#### 4.4.5 ANÁLISIS RÍTMICO DEL CANTO DE LAS PALLAS

Las formulas rítmicas usadas son

1 72

2

Podemos notar que la organización métrica es irregular, uso de los compases de 1/4, 2/4, 3/4, cuya actividad rítmica es suave, se usa valores de negra, corchea como máximo.

#### 4.5. LETRAS DE LAS PALLAS.

Las vocalizaciones que se han transcrito, son voces aymaras cuya traducción dice:

*“Levántate ¡ oh! Rey monarca*

*De tu asiento de oro y plata,*

*Apuremos nuestra marcha*

*Ya se acercan los españoles*

*Ayayay... ..ayliwiyau, aliwayliyau*

*Ayayyay... ..Ayliwiyau, aliwayliyau”*

Estas voces son repetidas en forma repetitiva, usando las diferentes melodías que cantan las “Pallas”.

*No hay un destino que justifique la impotencia frente a otras danzas que tienen la misma denominación de “Pallas” ¿cómo no verán los antecedentes?*

## CONCLUSIONES

1. Las investigaciones realizadas sobre danza y música tradicional de Huamalies son necesarias e importantes, ya que nos permite revalorar las tradiciones culturales de los pueblos en su verdadera dimensión, dejando un precedente escrito para las futuras generaciones, el cual permitirá identificarnos con ellas, con mayor razón si éstas son de origen incaico.
2. El centro poblado de Pampas del Progreso posee tradiciones culturales antiquísimas, que datan inclusive desde la época inca, ya que los cantos de las Pallas provienen de los ritos religiosos incas.
3. Las melodías utilizan básicamente la escala pentatónica, las notas que no pertenecen a la escala en mención, son agregados posteriores, que surgen como influencia de la música occidental, ya que la incidencia de su utilización es mínima.
4. La actividad rítmica se caracteriza por el uso de las síncopas, en la mayoría de los casos.
5. Las melodías usan en forma insistente, metros cambiantes, característica propia de la música peruana.

*¿Por qué las "Pallas"?*

## RECOMENDACIONES

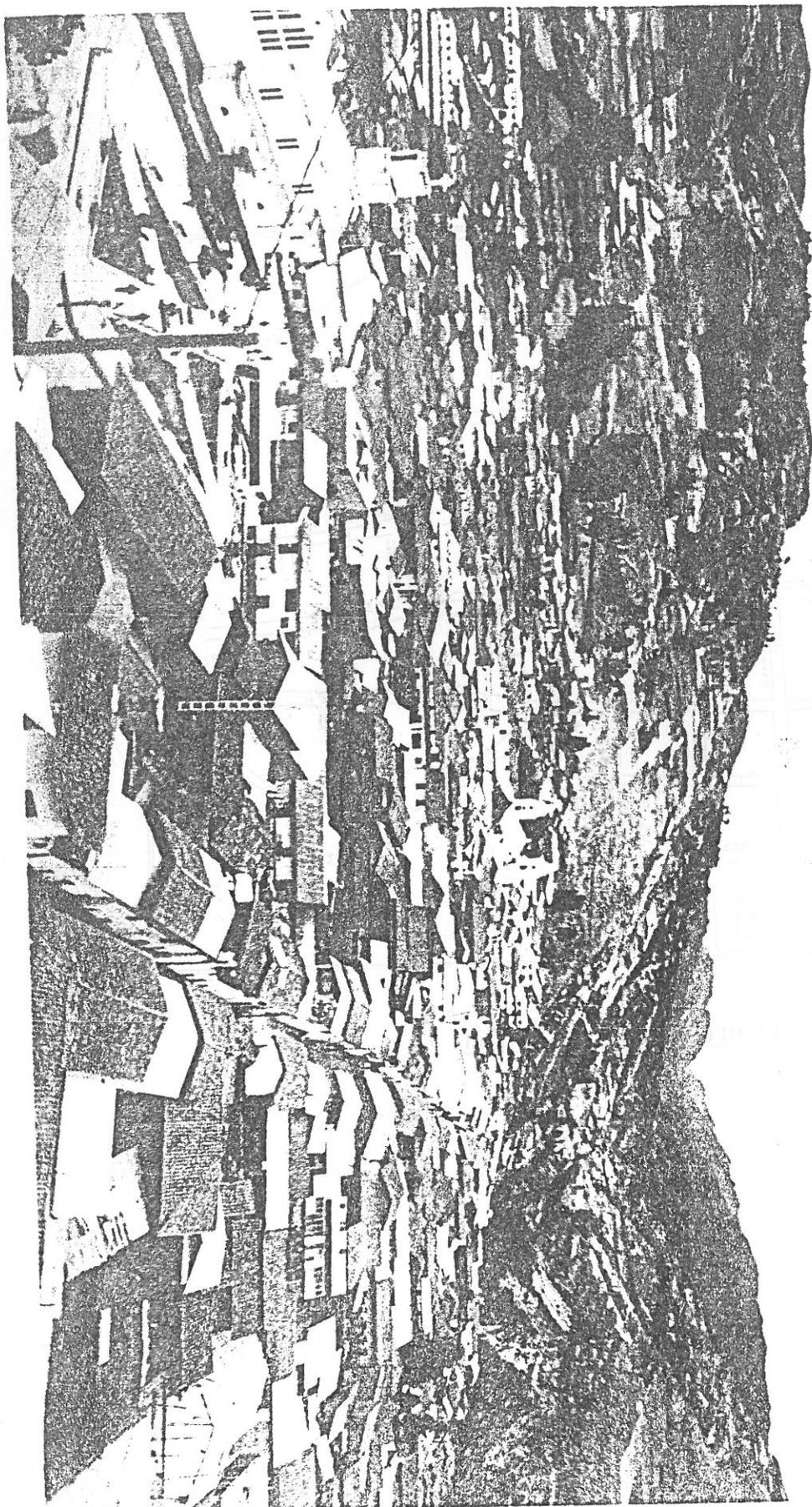
- 1.- Crear el area de investigación etnomusicológica en nuestra institución,es una necesidad ya que ello permitirá que se oriente el estudio de las danzas tradicionales.
- 2.- Por la riqueza melódica y rítmica de la música de la danza Pallas, se recomienda utilizar estas melodías para posteriores arreglos corales y de orquestación.
- 3.- Difundir a través de los diferentes medios de comunicación el folklore de nuestros pueblos.
- 4.- Promover la formación de grupos de estudio de música tradicional, con el objetivo de recopilar música tradicional de la región.
- 5.- Promover la suscripción de convenios de apoyo financiero con entidades afines, para financiar proyectos de investigación de música tradicional.

### BIBLIOGRAFIA

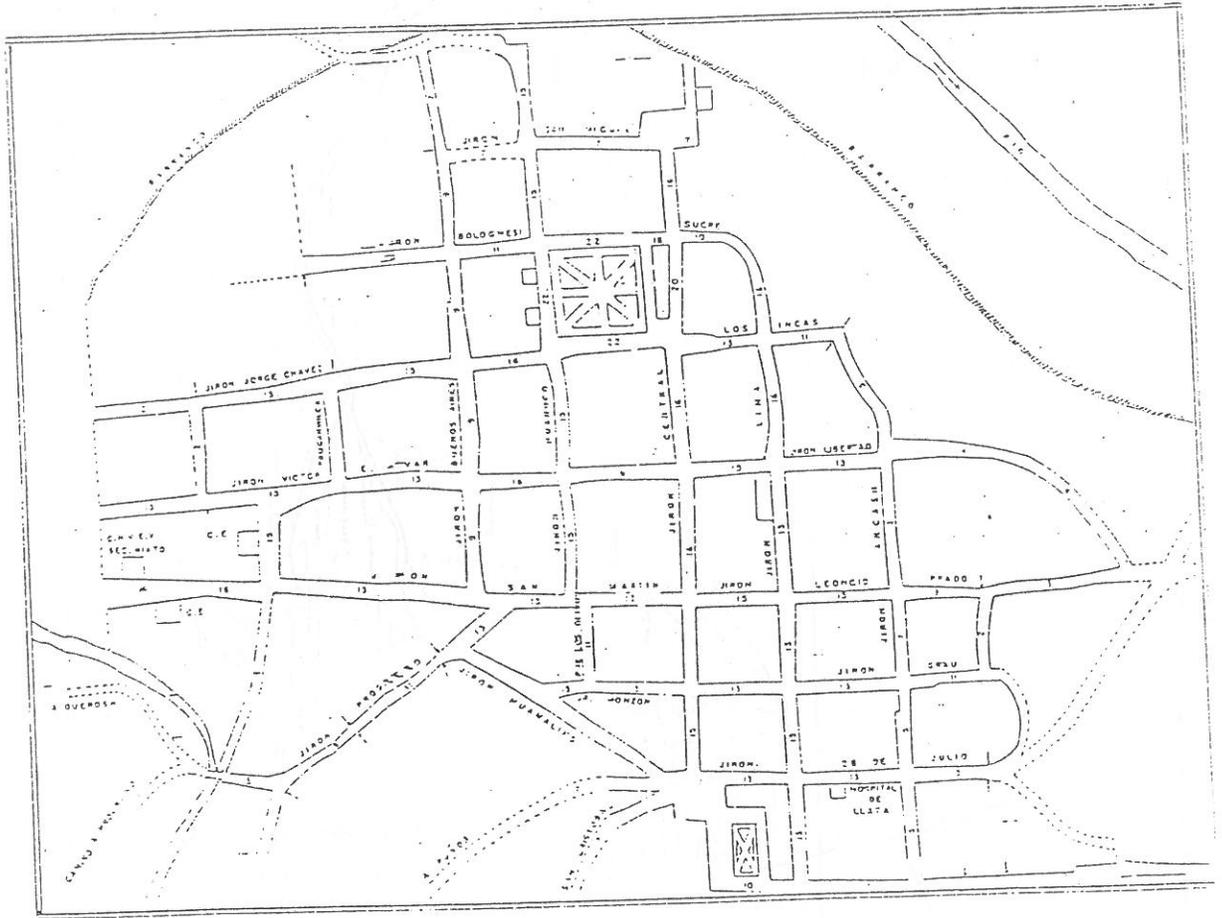
- ROJAS INGA, Ciro, **Pallas**, Huamalies, Talleres CARI, 2000, 28 pp.
- BRICEÑO LEANDRO, Raúl, Huánuco, 1998, 258 pp.
- VILCAPOMA, José Carlos, **Folklore de la Magia a la Ciencia**, Lima 2000, 198 pp.
- PADILLA TARAZONA, Roel, “**KOTOSH Revista de Cultura**”, Huánuco, INC  
Filial Huanuco, 1984, 60 pp.
- HOLZMANN ZANGER, Rodolfo. **Introducción a la etnomusicología: Teoría y  
Práctica**. Lima. CONCYTEC, 1987, 133 pp.
- TABOADA BOLARTE, Melvin R. y OLIVARES FIGUEROA, Gandhy. **Tatash,  
Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy**. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1998, 102  
pp.
- MAGRO ESTACIO, Zublybanch. **Expresiones Musicales de las Principales  
Festividades Tradicionales de Pachas**. Huanuco. Trabajo Monográfico. 2004,  
85 pp
- HOLZMANN ZANGER, Rodolfo. **Q'ero, pueblo y música**. Lima. Patronato, Popular  
y Porvenir, 1986, 398 pp.
- MATEO CABRERA, Luis A. y CARBAJAL AVALOS, Freddy E. **Folklore y Danzas  
del Perú**, 1era. Ed. Lima, Grafica Nelly, 2003, 271 pp.
- GRUPO OCEANO, **El Mundo de la Música**, España, Grupo Editorial Océano, 1999,  
412 pp.
- BRENET, Michel, **Diccionario de la Música**, Barcelona –España, Iberia, 1976, 566  
pp.
- RANDEL, Michael, **Diccionario Harvard de la Música**, Madrid-España, Editorial  
Alianza, 1997, 1113 pp.

# ANEXOS

Vista panorámica de Lata



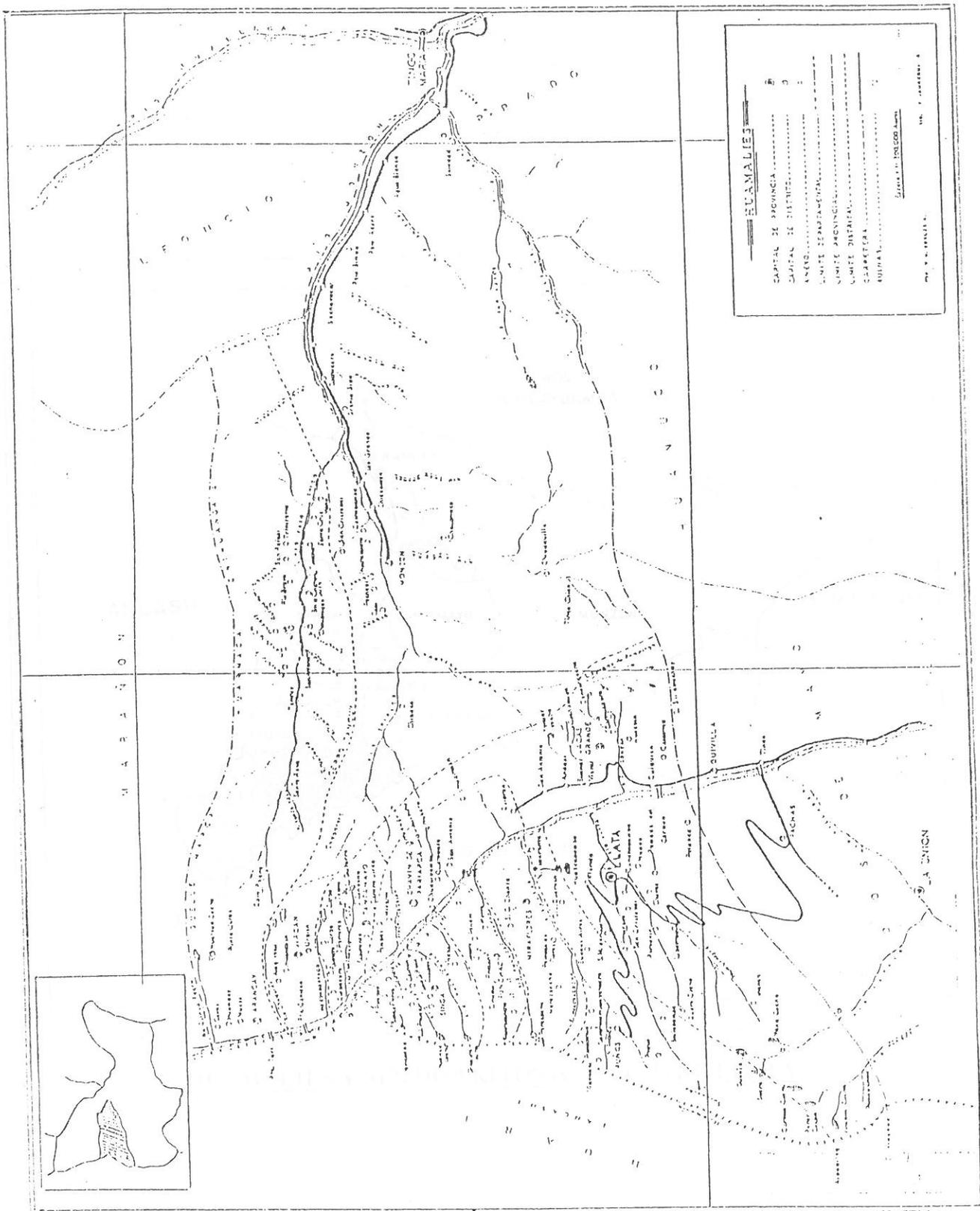
1 V. de P. 1950 ?

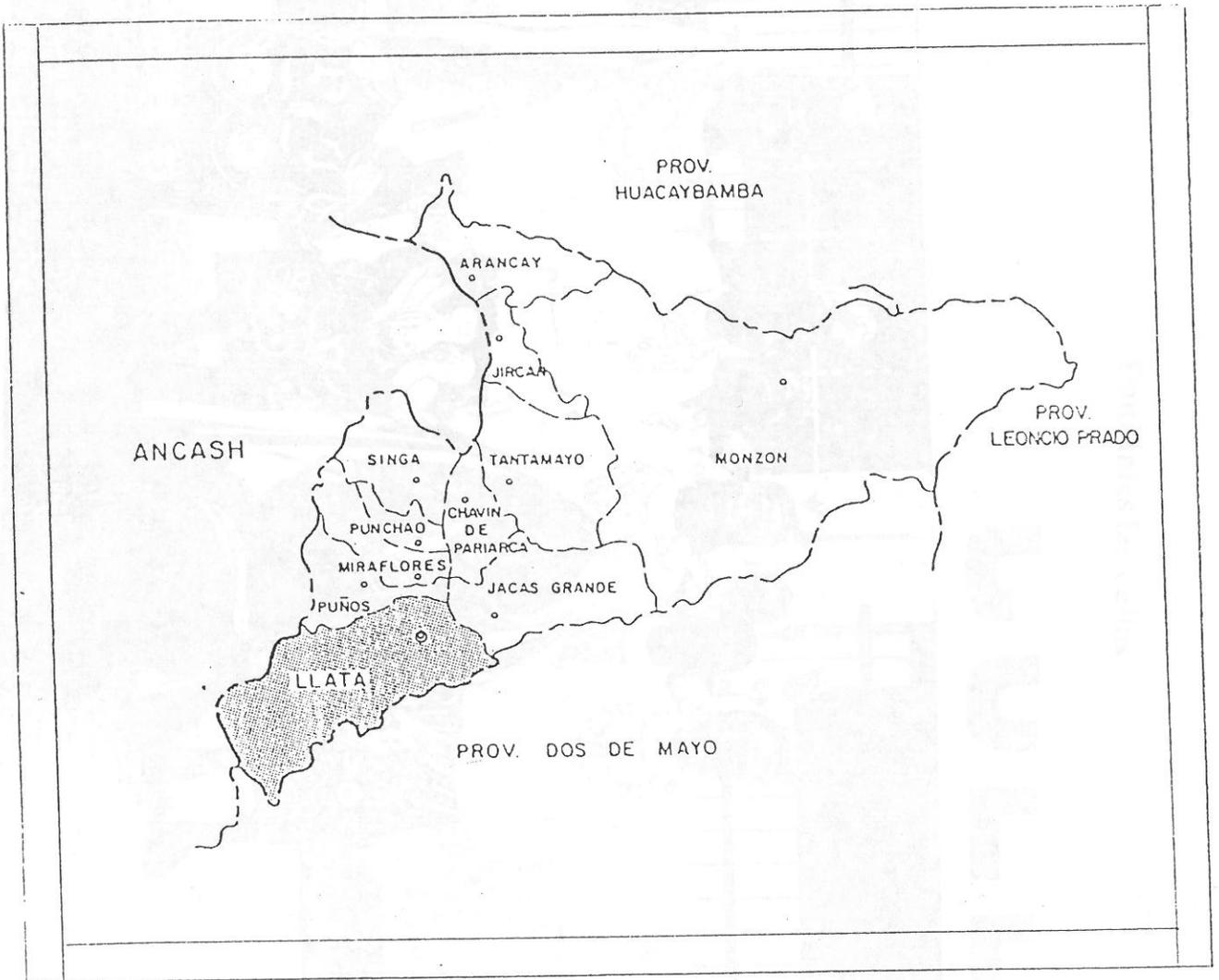


PLANO DE LA CIUDAD DE LLATA

*City de Progreso?*

# MAPA GEOGRAFICO DE HUAMALIES





HUAMALIES Y SUS DISTRITOS (CAPITAL DE LLATA)

Danzantes las Pallas

CULTURA

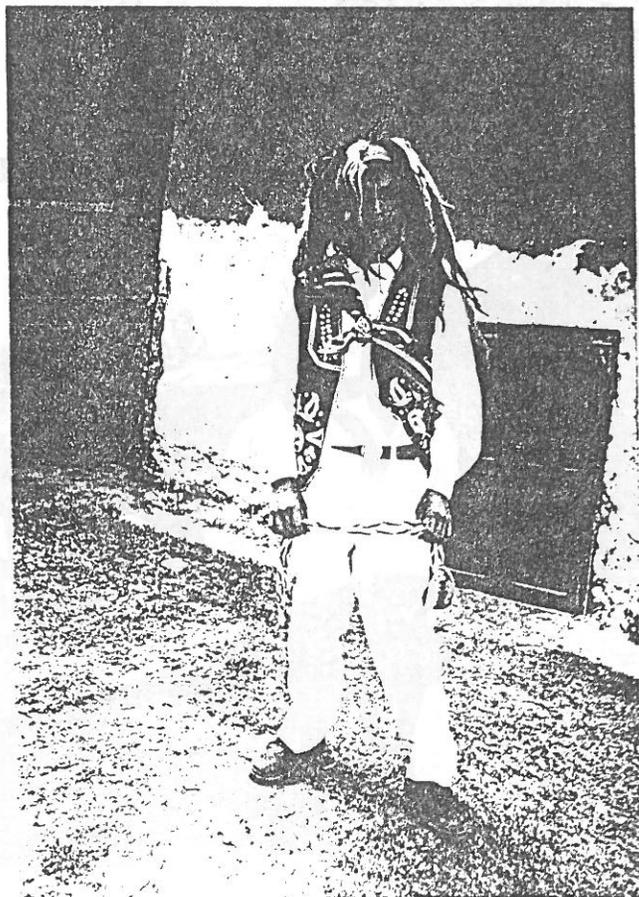


*Ya Existe impresiones a colores.*

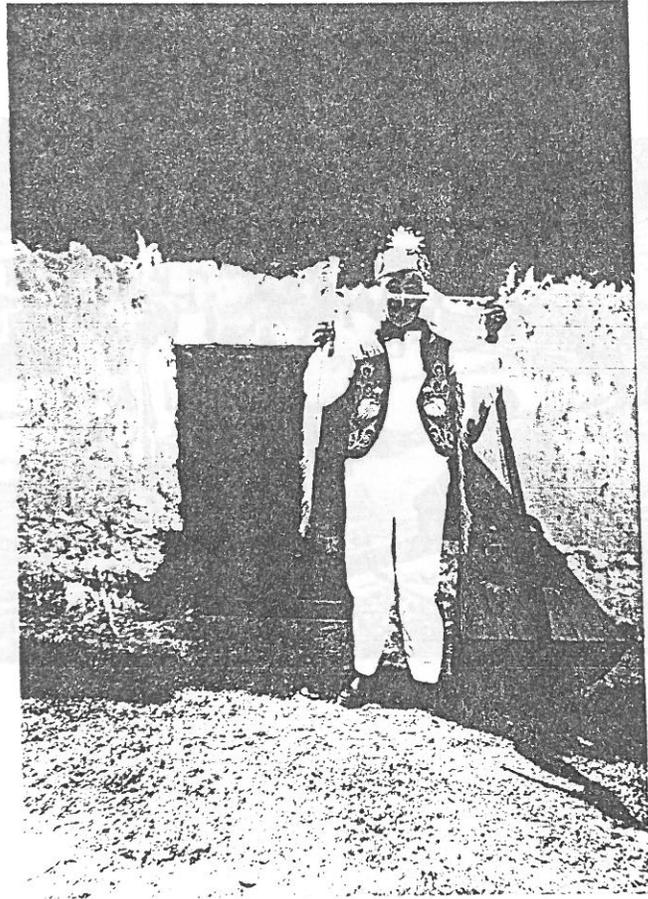
**Las Pallas**



**El Ruco (Anciano sacerdote)**



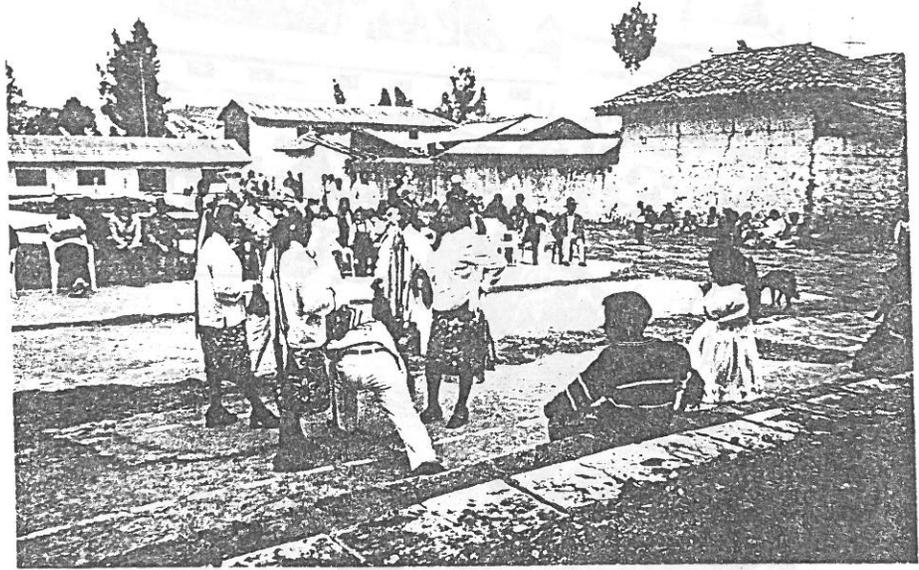
**El Apu (Monarca)**



**Las Pallas y sus vestimentas**



**Una de la Mudanzas**



**El ruco como guía de Pallas**



**Baile al final de la Danza**



**El Público participa en el Baile**



Músicos que acompañan a las Pallas



Escenas del prendimiento



**El Filipillo y los Pizarros**



**Filipillo molestando a las Pallas**



Los Niños de San Andrés en la Plaza de la Dama

### La capitana de las Pallas y el Pizarro



### Captura del Pizarro

Los niños de San Andrés en la Plaza de la Dama



**Los Niños dando sus primeros pasos en la Danza**



**Los Niños guiados por un anciano en sus primeros pasos**

