

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO

“DANIEL ALOMÍA ROBLES”

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN MONOGRÁFICA

TEMA

**“LAS PALLAS DEL DISTRITO DE OBAS:
DESCRIPCION Y ANALISIS MUSICAL”**

PARA OPTAR EL TITULO DE PROFESOR DE
EDUCACION ARTISTICA – MUSICA

GRADUANDO : TOBIAS MARIANO GALIANO

ESPECIALIDAD : MUSICA

INSTRUMENTO : CLARINETE

ASESOR : MELVIN TABOADA BOLARTE

HUÁNUCO, NOVIEMBRE DEL 2007



Incr. 19-09-2008

INDICE

<i>DEDICATORIA</i>	5
<i>AGRADECIMIENTO</i>	6
<i>PRESENTACION</i>	7
<i>INTRODUCCION</i>	8
<i>CAPITULO I:</i>	
<i>1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACION</i>	11
<i>1.2 OBJETIVOS DE INVESTIGACION</i>	12
<i>1.3 JUSTIFICACION</i>	13
<i>CAPITULO II:</i>	
<i>2.1 LA DANZA Y LA MAGIA</i>	14
<i>2.1.1 CONCEPTO GENERAL DE LA MAGIA</i>	14
<i>2.1.2 CLASIFICACION DE LA MAGIA</i>	17
<i>2.1.3 EL MAGO</i>	18
<i>2.2 LA MAGIA MUSICAL</i>	20
<i>2.3 LA DANZA Y LA MAGIA</i>	21
<i>2.4 DIVERSIDAD DE DANZAS MAGICAS</i>	21
<i>2.5 INSTRUMENTOS MUSICALES MAGICOS</i>	26
<i>CAPITULO III</i>	
<i>3.1 LA PROVINCIA DE YAROWILCA</i>	27
<i>3.1.1 TOPONIMIA</i>	27
<i>3.1.2 ASPECTO GEOGRAFICO</i>	27
<i>3.1.3 ASPECTO HISTORICO</i>	28
<i>3.1.4 DIVISION POLITICA</i>	32
<i>3.1.5 ASPECTO SOCIO ECONOMICO</i>	32
<i>3.1.6 ATRACTIVOS TURISTICOS</i>	33
<i>3.2 EL DISTRITO DE OBAS</i>	33
<i>3.2.1 TOPONIMIA</i>	33
<i>3.2.2 RESEÑA HISTORICA</i>	34
<i>3.2.3 DIVISION POLITICA</i>	38
<i>3.2.4 ASPECTO SOCIO ECONOMICO</i>	39
<i>3.2.5 CENTROS ARQUEOLOGICOS</i>	43

CAPITULO IV: MARCO TEORICO	46
4.1 LAS PALLAS	46
4.2 ETIMOLOGIA	48
4.3 ORIGEN	49
4.3.1 LOS ORIGENES DE LA DANZA EN OBAS	55
4.3.2 LAS PRIMERAS PRESENTACIONES	56
4.4 IMPORTANCIA	58
4.5 DESCRIPCION	58
4.5.1 PREPARATIVOS	60
4.6 DESARROLLO DE LA FIESTA	62
4.6.1 ANTIPA ANTIN	62
4.6.2 ANTI	64
4.6.3 PLAZA TACAY	69
4.6.4 VÍSPERA	71
4.6.5 HUAYTA APAY	75
4.6.6 GUION APAY	77
* GUION TAPAY	79
4.6.7 DIA CENTRAL	80
4.6.8 WALLPA WAGAY	80
4.6.9 RUCU WANUY	84
* GUION SHUNTAY	88
* MISA Y PROCESION	89
* YUPI SHUNTAY	91
4.6.10 DIA HUAYNO	92
* TAPUNACUY	93
4.6.11 SEGUNDO DIA	102
4.6.12 AYWALLA	104
4.6.13 ROLES	105
4.6.14 VESTUARIO Y UTILERIA	106
4.6.15 EJECUCION DE MUDANZAS	110
CAPITULO V: TRANSCRIPCION Y ANALISIS	124
5.1 ANALISIS MUSICAL ANTI (PLAZA TACAY)	127
5.1.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (ANTI-PLAZA TACAY)	130

5.1.2 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 02" (ANTI-PLAZA TACAY)	136
5.2 ANALISIS MUSICAL (VÍSPERA)	140
5.2.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (VÍSPERA)	143
5.2.2 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 02" (VÍSPERA)	147
5.3 ANALISIS MUSICAL (HUAYTA APAY)	153
5.4 ANALISIS MUSICAL (GUION APAY)	158
5.5 ANALISIS MUSICAL (WALLPA WAGAY)	164
5.5.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (WALLPA WAGAY)	168
5.5.2 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 02" (WALLPA WAGAY)	174
5.6 ANALISIS MUSICAL (RUCU WANUY)	181
5.6.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (RUCU WANUY)	184
5.6.2 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 02" (RUCU WANUY)	188
5.7 ANALISIS MUSICAL (DIA HUAYNO)	191
5.7.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (DIA HUAYNO)	196
CONCLUSION	198
RECOMENDACIONES	199
BIBLIOGRAFIA	200
ANEXOS	201

*A mis padres y hermanos por su valioso
apoyo que me ha permitido alcanzar el
anhelo de ser profesional.*

AGRADECIMIENTO

Dejo constancia de mi gratitud y sincero reconocimiento a los profesores del Instituto Superior de Música Pública “Daniel Alomía Robles” de Huanuco por contribuir con mi formación profesional.

Asimismo van mis agradecimientos a las personas del Distrito de Obas por su valioso apoyo en la investigación

PRESENTACION

El folklore de un pueblo es el alma y la voz de sus habitantes que se manifiesta, así como la misma geografía de sus tierras ligadas de una ancestral tradición y vivencias que se cultiva años tras años, dejando huellas imborrables que seguirán floreciendo la belleza de los pueblos con mayor trascendencia.

Al pasar el tiempo, la música de las manifestaciones tradicionales sufren modificaciones y corren el riesgo de perder su originalidad, por tanto, también perder la riqueza de que por si contiene la música tradicional, debido a la transmisión oral de generación en generación.

La multitud variada de respuestas extraídas en base a entrevistas a personas del lugar es la principal dificultad que existe frente a un investigador, historiador, político, etc. experimentando la laguna de informaciones distintas y no concretadas, llegando así a las conclusiones y asimilaciones de ideas factibles para su desarrollo.

Desde luego, la parte fundamental de la investigación está constituida por la transcripción y el análisis musical que corresponde a cada uno de las mudanzas; y a que no dudarle, constituyen un significativo aporte dentro del campo de la etnomusicología y también para la cultura de nuestro país. En ella, se ha tomado como modelo y utilizado los procedimientos recomendados por el reconocido músico Rodolfo Holzman

en sus textos especializados, así como también de quienes han sabido seguir sus huellas y puesto en práctica sus sabios concejos, con respecto al tratamiento de los más sutiles detalles del ritmo, de los diseños de las líneas melódicas, de la estructura y forma, de la textura, del color, etc.

Completamente seguros de que el esfuerzo desplegado y la importancia de la labor realizada cumplen con el objetivo que se propuso como meta alcanzar, al seleccionarse para su estudio a la danza "*las Pallas de Obas*", por la seriedad con que ha sido abordada y lo detallado de su abundante contenido, no dudamos que habrá de ser recompensado en el futuro mediante su edición.

INTRODUCCION

La investigación monográfica del presente trabajo denominado “Descripción y análisis musical de la danza las Pallas de Obas”, servirá para dar a conocer el significado e importancia de la misma, de igual manera para rescatar las tradiciones de nuestros antepasados y posteriormente difundirlos en centros de educativos y diversas instituciones estatales y privados de nuestro medio.

El truca y es el símbolo de compromiso, del cual toma el nombre de mayordomo para dar inicio a un camino de proyecciones llenas de esperanza y de promesas que al final se cumplirán con la iluminación de sus santos patronos, puesto que ellos son los que buscarán un acto de conformidad y esparcimiento.

La danza de las *Pallas de Obas* representa la invasión de los españoles al imperio del Tawantinsuyo, en tal sentido lo celebran en homenaje a los *incas* y *ñustas* que nos permite consolidar la importancia y relevancia social como factor del desarrollo cultural rescatando su originalidad puesto que han sufrido modificaciones diversas.

La realización del presente trabajo contribuirá a mantener intactas las melodías transcritas y analizadas de esta danza, asimismo servirá como fuente o material de consulta para estudiosos e investigadores en musicología, interesados en conocer las grandezas que guarda nuestra cultura andina.

El trabajo está organizado de la siguiente manera.

CAPITULO I: Problema de investigación; objetivos de investigación, y justificación.

CAPITULO II: “La Danza y la Magia”

CAPITULO III: “La Provincia de Yarowilca - el Distrito de Obas”, donde se explica la toponimia y aspectos geográficos, políticos, históricos y socioeconómicos

de la provincia de Yarowilca y su capital Chavinillo, así como también sus atractivos turísticos y folklore, con el objeto de ubicar al lector en el contexto que a servido para el desarrollo de nuestro estudio.

CAPITULO IV: Marco Teórico; “Las Pallas” en donde se describe la danza, su historia, origen, las primeras presentaciones, los preparativos, desarrollo de la fiesta, y la importancia, los roles vestuario y utilería de los danzantes y ejecución de mudanzas para cada día del desarrollo de la danza.

CAPITULO V: Transcripción, Análisis Musical y anexos (fotografías).

CAPÍTULO I

1.1 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El Distrito de Obas, perteneciente a la provincia de Yarowilca, es reconocido a nivel regional y nacional por haber venido cultivando desde hace mucho tiempo una variedad de danzas así como “Las Pallas”, la cual, por sus características propias y peculiares que reúne la diferencia de otras versiones que con el mismo nombre también se presenta a varios lugares del departamento.

Huanuco, tiene una indiscutible tradición y riqueza dansística, pudiéndose afirmar que es en sus provincias donde se encuentra y puede apreciar todo ese caudal artístico, que a través de su historia a servido para forjar la identidad cultural de esta parte del Perú y que hoy se encuentra amenazado por la alienación y el avasallante fenómeno de la globalización; agravándose por su escasa difusión a nivel local y regional, dándose gran preferencia a danzas de otros departamentos en desmedro de lo nuestro.

El presente trabajo de investigación monográfica titulado “**Las Pallas del Distrito de Obas: Descripción y Análisis Musical**” se ha trazado como propósito de dar a conocer el origen, significado, importancia y valor que posee esta ancestral danza, asimismo servirá para contribuir al rescate de la riqueza tradicional legada por nuestros antepasados, con el fin de posteriormente difundirla en los centros educativos así como en las diversas instituciones de nuestro medio.

Si bien se han se han realizado algunas recopilaciones y apuntes muy importantes sobre esta manifestación cultural, todas se ubicaron dentro del plano *estrictamente descriptivo* y no abordaron el aspecto que consideramos

fundamental y que sin ello no sería posible danzar: la música. Tal vez debido a que quienes nos antecedieron no son especialistas en la materia y también por las exigencias enormes que plantea la realización de un estudio que reúna todos estos elementos; en tal sentido, el presente trabajo será el inicio de una investigación que se constituye como el primero en su género que ha de tratar técnicamente sobre este aspecto, ya que incluirá dentro del mismo la transcripción y el análisis musical correspondiente. También se verá la importancia y función que cumple la parte vocal (Coral), igualmente consideraremos qué instrumentos musicales fueron introducidos o eliminados en el transcurso del tiempo.

De otra parte, por ser una investigación exploratoria retrospectiva es menester mencionar que la información recolectada es la interpretación de personas y grabaciones de música realizados por personas interesadas en hacer conocer la danza.

Tengo la firme convicción de que la tarea que asumimos ha de servir como motivación y fuente de consulta para otros investigadores y que conlleve a la realización de futuros trabajos dentro del campo etnomusicológico; así como también para la información de todo aquel que quisiera conocer sobre la danza, y a su difusión respectiva.

1.2 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

1.2.1 OBJETIVO GENERAL: Describir la danza y analizar la música de

“Las Pallas” del distrito de Obas.

1.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

a) EN LA DANZA:

- Recopilar y definirla dentro del contexto cultural.
- Describir y analizar sus características.
- Describir su vestuario y utilería.
- Describir sus coreografías.
- Explicar la importancia.

b) EN LO MUSICAL:

- Transcribir la melodía instrumental y vocal.
- Transcripción y traducción del texto.
- Analizar la línea melódica y el uso de escalas.
- Analizar la estructura.
- Examinar los diversos ritmos.
- Examinar los compases.

1.3 JUSTIFICACIÓN

1.3.1 EDUCATIVO: Valorar y rescatar el folklore de nuestro departamento, ya que esta danza Pallas de Obas tiene aspectos importantes en cuanto a identidad cultural ancestral que se están perdiendo de manera vertiginosa, por lo cual debe ser investigado y cultivado lo poco que aún queda de autóctono en cuanto a la vestimenta, coreografía y música, así como la práctica psicomotriz y difusión en los diferentes centros educativos de nuestro medio. También permitirá a consolidar su importancia como factor relevante de la cultura y turismo.

1.3.2 MUSICAL: Establecer la melodía y su acompañamiento de dicha

danza, con el propósito de que con el devenir de los años no se interprete de diversas formas o se modifique de manera caprichosa ritmos o notas musicales que conforman la melodía.

CAPÍTULO II

LA DANZA Y LA MAGIA

2.1. CONCEPTO GENERAL DE LA MAGIA

Desde los albores de la sociedad el HOMO SAPIENS que ha salido de la esfera de simple individuo zoológico y ha ingresado a la vida social, ha concebido la idea de que en todos los elementos de la naturaleza y sus consecuentes fenómenos, existe una potencia oculta y poderosa. Ha creído que en las nubes, en los volcanes, en los nevados, en las rocas, en las olas del mar, en los árboles, en fin, en todo elemento, en todo fenómeno, existe una fuerza misteriosa oculta, hostil o protectora. Dice Pompeyo Gener: *“si los vientos silban, si los ríos corren, si las rocas se despeñan de lo alto de las cumbres de los montes rodando hasta el fondo de los valles, si el rayo desgarrar las nubes, si el cielo se enrojece a la puesta del sol, a su vez, es por que existen autores personales de tales fenómenos, autores semejantes a él, o a los animales que le rodean. Detrás de cada acción natural entrevé una voluntad causal como causa inmediata, detrás de cada objeto de la naturaleza figúrase percibir una potencia causal oculta”*.¹

¹ CABALLERO FARFAN, Policarpo : “Música Inkaika: sus leyes y su evolución histórica”, Cusco, 1988, COSITUC, pág. 274

La mente poco cultivada del hombre primitivo forja espíritus y fuerzas misteriosas que ejercen gran influjo en el desarrollo de su vida y llega a creer que tales fuerzas, que ocultan diversos sentimientos, rigen sus necesidades y fenómenos vitales. Además, las imágenes, las sombras, los nombres, los sueños, son para él, objetos tan reales como los del mundo exterior. Asimismo, el hombre primitivo materializa todos sus pensamientos. Por ejemplo, el vicio se puede eliminar *“como se elimina una mancha física o suciedad, mediante purificaciones, bautismos, etc. en la misma forma como se limpia el sudor”*. Quiere decir que las cualidades de los objetos las considera como sustancias que pueden ser separadas. Este materialismo psicológico se funda en la creencia en una especie de fuerza misteriosa que puede producir efectos sobrenaturales fuera de los alcances del hombre, efectos para él tan reales que las acepta sin reserva alguna, pretendiendo aprovecharlos para cualquier oportunidad sin admitir la imposibilidad. Tal modalidad del pensamiento efectivo ha recibido el nombre de la *magia*, fenómeno que el escritor racionalista Nin y Silva lo define como *“La manera supersticiosa o anticientífica de tratar de influir sobre las leyes de la naturaleza o sobre las potencias misteriosas (ya fuerzas como la maná,² o ya espíritus, demonios o dioses) que se cree existen en el mundo, con el fin de utilizar su poder para determinados fines interesados”*.³

² El animista tiene el sentimiento permanente de que una fuerza, llamada *mana*, hace irrupción en su vida no solamente en ocasión de esos momentos solemnes que son el nacimiento, la iniciación y la muerte, sino también en sus relaciones cotidianas con sus padres, sus semejantes, los animales y la naturaleza en su totalidad. Cualquier campo está abierto al *mana*, que puede revestir formas extremadamente variadas según las circunstancias, los objetos y los seres para los que se actualiza.

La palabra *mana* (equivalente al *wakan* de los sioux) se ha tomado de las lenguas malayo melanesias y es originalmente una interjección que expresa el sentimiento que experimenta el hombre frente aquello que le es exterior y que le seduce, que le asombra, que le aterra, que admira. La noción de *mana* tiene un significado fundamentalmente religioso y mágico. El *mana* se conviene en una categoría de pensamiento y de percepción del universo. (<http://apuntes.rincondelvago.com/trabajos>)

³ CABALLERO FARFAN, Policarpo : Op. Cit. Pág. 275

El hombre primitivo sumido en las tinieblas de su ignorancia y ante el temor que le causan los fenómenos que él no puede dominarlos, acude al encantamiento como defensa contra los embates de la vida o contra los dioses o espíritus adversos. Kreglinger opina que: *“el hombre acude a la magia, así como a la religión, para asegurar la satisfacción de algunos de sus deseos, para facilitar la lucha que ha de sostener para vivir”*. Maxwell afirma también que *“la magia es la exaltación de la voluntad y de la personalidad humana, una especie de embriaguez del orgullo humano, impaciente por verse libre de las fuerzas de la naturaleza. El hombre se subleva contra la dureza de ésta y entabla lucha con ella”*. Sin embargo, para el abate Loysi, *“la magia primitiva, modo grosero de entender y tratar las fuerzas de la naturaleza, fue simplemente una manera de adaptarse a un mundo que no se sabía explotar ni comprender. Ningún orgullo encerraba tal magia, sino insuficiencia de entendimiento y de experiencia”*

Donde quiera y como quiera que el hombre haya aparecido sobre la faz de la tierra, la creencia en los espíritus y en la eficacia de las prácticas y ritos mágicos, ha absorbido su mente en todo tiempo y lugar. Pacientes estudios científicos corroborados por la Antropología, la Etnografía, la Filología, la Historia y la Arqueología, han descubierto en el seno de toda agrupación humana, de todos los tiempos, pruebas inobjtables de prácticas mágicas concernientes a toda actividad que se consideraba dependiente de la voluntad de espíritus animadores, buenos o malos pero susceptibles de obrar de acuerdo con deseos individuales o colectivos, mediante la observancia de un conjunto de reglas y procedimientos especiales.

2.1.1 CLASIFICACIÓN DE LA MAGIA

La magia no solo observa diversos procedimientos para su realización, sino que presenta ideologías diferentes en la manera de utilizar las formas sobrenaturales. Así tenemos, entre otras, la *magia blanca* y la *magia negra*. La primera dirige sus esfuerzos hacia el aprovechamiento de tales poderes extrahumanos, para satisfacer necesidades humanas con fines benéficos para el individuo o para el grupo social. Entre los griegos antiguos, esta magia se denominaba *Teurgia*, como lo llamaron los neoplatónicos, y tenía por objeto evocar o utilizar el poder de los dioses, espíritus o genios buenos. La teurgia realizaba obra de astrólogos, de médicos, de adivinos, etc. como lo hacían los augures o arúspices romanos, que predecían el porvenir, practicaban exorcismos, alejaban flagelos, provocaban la lluvia, aceleraban el desarrollo de las plantas, etc. Todo ello con el deseo de hombres contra cualquier fenómeno destructivo, lo cual, como advierte Kreglinger, constituye verdaderamente una obra bienhechora y moral en defensa de una sociedad entera, por cuya razón Platón lo consideraba como una ciencia divina.

La *magia negra*, denominada *goecia* por los griegos, al contrario de la primera, practicaba sortilegios y encantamientos para producir males y perjuicios de cualquier orden, y aún cuando en realidad muchas de estas prácticas no eran más que manifestación de ignorancia y superstición, algunas inducían a la comisión de verdaderos crímenes, por lo cual los autores o *hechiceros*, eran castigados con la pena de muerte. Platón en sus leyes prescribía igual pena para todo mago o hechicero que por encantamiento o sortilegios tratara de causar algún daño. Roma no fue

indiferente en este aspecto y dictó severísimas leyes para su represión. Pero fue la Iglesia Católica la que más se ensañó contra la magia. Si bien los Concilios de Alcira y de Irlanda, celebrados en los años 314 y 466, respectivamente, habían declarado la ineficacia de la magia, no obstante en el siglo XV, a raíz de la aparición del *Mallaeus Malleficarum*, famoso código redactado por los feroces dominicos Jacobo Sprenger y Enrique Institoris, cuya obra en realidad no constituye más que un monstruoso monumento de injusticia, iniquidad, sadismo, crueldad y pillería, el Papa Inocencio VIII, viendo que el bautismo había caído en la impotencia, para la purificación de las almas, decretó para toda la cristiandad la purificación por el fuego, bajo el concepto de que todo brujo era un hereje, así como que todo hereje era brujo.

2.1.2 EL MAGO

La complicada técnica de procedimientos y la especial habilidad que requiere la práctica de los encantamientos, no permite su ejercicio a cualquier individuo, porque la capacidad de convocar a los espíritus, de hacerlos hablar, de conjurarlos o de someterlos a la obediencia, necesita condiciones especiales que solamente pueden poseer determinados seres privilegiados que son los únicos que mediante una secuela de determinados ejercicios, conocen la formulación de los conjuros y su organización sistemática. Su nombre, según Esquilo y Suidas, deriva del vocablo con que se designaba a ciertas gentes de elevada cultura, encargadas del servicio sacerdotal en la antigua Media, tribu sometida por Ciro al Imperio Persa en

el siglo VI antes de nuestra era. Por extensión tomaron este nombre los de igual oficio en Caldea, Asiria, Etiopía, Egipto y en todo el Oriente anterior.

En general el mago es un individuo que se distingue de los demás del clan o tribu a que pertenece, por ciertas taras fisiológicas, naturales o provocadas, y por su especial habilidad, destreza, sabiduría o astucia en el desempeño de su oficio. Frecuentemente son magos los jefes de tribu, o los reyes sacerdotes, por tanto ejercen una ilimitada autoridad y son objeto de ciega obediencia.

El mago, para realizar cualquier acto mágico, debe someterse a ciertos ritos, previos, de purificación; además, debe permanecer casto, unirse, ayunar, privarse de ciertos alimentos, hacer abluciones, ponerse vestidos especiales, etc. Es fama que sin estas prescripciones, bien cumplidas, el acto mágico no surte efecto. Su actuación es conforme a las circunstancias, ya sea en noche de luna, en el bosque, en campo abierto, en una cueva, habitación herméticamente cerrada y en plena oscuridad. Su *modus operandi*, consiste en la entonación de ciertas invocaciones imprecatorias en un lenguaje arcaico que él mismo no lo entiende, la invocación y las rogativas, están sometidas a un ritual minucioso, en caso contrario, es imposible poner en actividad al espíritu invisible. Además, el mago debe acudir a imprecaciones constrañantes para obligarlo a inclinar favorablemente su voluntad.

2.2 LA MAGIA MUSICAL

Se ha dicho ya, que el hombre primitivo consideraba la presencia de un espíritu en el fondo de cada fenómeno de la naturaleza, dotado de los mismos sentimientos y de las mismas pasiones del hombre, y como quiera que la experiencia le había demostrado que la música era capaz de transmitir lo más profundo de esos sentimientos y de expresar lo más fundamental de nuestro íntimo ser, creyó que con ella tenía el poder de expresarse con la naturaleza y por consiguiente, el de someterla a su influjo.

Para su mentalidad *“la naturaleza tenía un alma capaz de poder recoger el mensaje musical”*. Bajo este concepto, la música fue empleada en los encantamientos y para todo menester, especialmente como defensa contra las enfermedades, hasta cierto punto, contra la muerte, contra los males que el hombre sufre o por el contrario, para desbaratar el poder del enemigo, para procurar cualquier mal, para alcanzar a la mujer deseada, para ocasionar la estrechez o la abundancia de bienes, para causar males a las personas mal queridas, en fin, para cualquier hecho benéfico o adverso.

2.3 LA DANZA Y LA MAGIA

Siendo la danza una organización artística de movimientos corporales, constituye una expresión fundamental de la existencia humana en todos sus aspectos, por tanto, en la vida de los pueblos que se hallan en contacto con la naturaleza, no hay ocasión alguna en que se prescindiera de ella. “El nacimiento, la circuncisión, la consagración de los jóvenes, el matrimonio, la muerte, la siembra y la cosecha, las celebraciones de los jefes, la caza. La guerra, las festividades, las fases lunares y la enfermedad, siempre y en todo, ocupa un lugar la danza. Por eso el hombre que danza ganará por su virtud poderes mágicos, que lo llevarán a la victoria, a la salud y a la vida, y estos poderes serán transmitidos íntegramente a todos los movimientos sincrónicos de la danza que se transforma en ritmo de sacrificio, sortilegio, oración y visión profética”. La danza “convoca o ahuyenta las fuerzas de la naturaleza, cura al enfermo, es eslabón que une a los muertos con la cadena de sus descendientes; asegurando el sustento, da suerte en la cacería y victoria en la batalla; bendice los campos y la tribu”. La danza es creadora, conservadora (Curt Sachs) y ejerce actualmente una poderosa influencia en el desarrollo de la cultura, transformándose en obras de arte, avivando la fantasía creadora y estimulando la actividad humana. La danza es la voz del alma y del sentimiento y deleita tanto a quien lo ejecuta, como a quien la contempla. Habiéndose immortalizado en todos los tiempos, los antiguos aseguraron que la danza tiene origen divino y que es una institución del cielo.

2.4 DIVERSIDAD DE DANZAS MÁGICAS

Las danzas mágicas son innumerables, concebidas y usadas para toda clase de menesteres. Todos los pueblos, en todos los tiempos, la han cultivado y la

cultivan actualmente, pero con especialidad, todas las tribus primitivas y los pueblos menos evolucionados. En el Perú antiguo, la danza mágica alcanzó una variedad sorprendente, pudiéndose mencionar entre otras, a las medicinales, de la muerte, pluviales, de resurrección y las macabras.

2.3.1 Danzas medicinales:

El propósito mágico de esta clase de danzas consiste en el logro de un estado mental estático, y visionario. Para conseguirlo, el mago utiliza bebidas intoxicantes, incienso, tabaco o ayahuasca, y el polvo de piedras mágicas con que se frotan los miembros.

Generalmente, el encantamiento medicinal por medio de la danza se verifica en la siguiente forma: los danzarines se colocan en círculo que rodea al enfermo, quien de esta suerte se halla en el medio. Los danzantes se mueven sincrónicamente dando pasos medidos al compás de la música, dan una y otra vuelta alrededor del enfermo, ya sea con las manos asidas, o poniéndolas en jarras, luego dan palmadas fuertes y lanzan gritos, de cuando en cuando, especialmente en las cadencias de cada frase musical. Aceleran gradualmente el movimiento de la danza, lanzando gritos cada vez más estentóreos con la intención de asustar a los malos espíritus que se han cobijado en el cuerpo del paciente, actitud con la cual han creído ahuyentarlos definitivamente. Mientras tanto, el mago ha continuado al lado del enfermo propinándole remedios especiales, según la clase de enfermedad que adolece. Se ve claramente que la danza tiene la finalidad de ayudar los efectos de las medicinas administradas.

2.3.2 Danzas pluviales:

Los pueblos que se dedican al cultivo de la tierra y a la cría de animales, así como las tribus que no viven de la caza, requieren abundantes lluvias para que los productos vegetales alimenticios desarrollen normalmente y produzcan abundantes cosechas, tanto en frutos como en pastos para los animales domésticos. Cuando ocurre una sequía alarmante, los magos apelan al encantamiento para atraer la lluvia por medio de danzas estáticas. El procedimiento más generalizado consiste en formar un montículo de arena, tierra o piedras, en cuya cima se coloca una piedra mágica. A su alrededor, el mago danza interminablemente esparciendo al aire chorros de agua para imitar la caída de la lluvia. La danza es sencilla y consta de movimientos lentos en un principio para luego acelerarlos poco a poco, con pasos menudos y ligeros como para imitar el ruido que causa la caída de la lluvia.

Otra danza pluvial, colectiva, consiste en movimientos rápidos alrededor de una vasija llena de agua. Terminada la danza, los ejecutantes la beben. En otras no se bebe esa agua, sino que una muchacha joven, agraciada y virgen, ejecuta la danza; luego recoge el agua con las manos y la eleva hacia el cielo, en acto de ofrenda a los espíritus celestes, a fin de que suelte la lluvia apetecida. También, en algunos pueblos andinos, se acostumbra danzar alrededor del manantial más próximo al poblado, cuyas aguas cristalinas son esparcidas en todas direcciones a manera de riego con cánticos invocatorios, extendiendo, de cuando en cuando, las manos hacia el cielo en señal de ruego. Al final, los participantes claman a voz en cuello, lanzando agudos gritos pidiendo agua para su sustento, para el de los animales y para los sembrados.

2.3.3 La danza de la muerte:

Combatir el poder destructivo de la muerte sobre la vida o por el contrario, la lucha de la vida contra la muerte, ha sido también el anhelo del hombre en su intento de inmortalizarse, o por lo menos prolongar su existencia algo más de lo ordinario. Semejante idea hizo nacer la danza de la muerte, cuya ideología consiste en que los espíritus de ultratumba han llamado a su seno al espíritu del muerto. Bajo este concepto no cabe más que una estoica resignación, y como quiera que el difunto no ha hecho más que abandonar su pasajera vestidura terrestre, preciso es despedirlo con serenidad, acompañándole a su nueva morada en una procesión tranquila y familiar. Por tanto, la danza para la muerte consiste en una especie de marcha solemne en que los danzantes, ataviados con rutilantes vestiduras que lucen artísticos adornos de hermosísimas plumas de aves raras de la selva, hacen giros y contorsiones suaves y ceremoniosas, siguiendo el compás de la música respectiva. Tal es el caso de la danza Ayarachi de la provincia puneña de Lampa.

Una vez llegado el cortejo fúnebre al cementerio, colocado el cadáver en la sepultura y en el momento en que se le echa tierra para taparlo, una muchacha cubierta con una manta blanca, símbolo de luto, ejecuta alrededor de la tumba una danza fúnebre de singulares características que tiene por objeto hacer votos para que el espíritu del difunto renazca en otro ser que perpetúe su memoria y su estirpe.

2.3.4 Danza macabra:

La consumación de la unión entre los vivos y los muertos en la danza, es una idea característica de todas las civilizaciones cuya religión ha sido

originada en el culto de los antepasados. La danza de los muertos con los vivos es un anuncio de la muerte y de la partida y separación de la vida. Recibe el nombre de danza macabra y es una idea antigua, pues apareciendo en la Edad de Piedra, continúa en la antigüedad clásica y alcanza su máximo desarrollo en la Edad Media. Desde fines del siglo XIV, poetas y pintores han descrito la figura esquelética de la muerte en su aparición ante los desprevenidos mortales para llevarlos consigo, arrancándoles de su alegría y boato, de su esperanza y temor, unas veces en larga hilera tomados de las manos y otras en parejas.

La edad media, fue una época ávida de placeres terrenos, con ideas muy arraigadas sobre la muerte (Siglo XIV)

La religión había inculcado seriamente el constante pensamiento de la muerte. A finales de los años 1300 y principios del 1400 surgió la denominación de "MACABRA". El pensamiento religioso, que lo dominaba todo, convirtió súbitamente este elemento en motivo moral y se aprovechó de la sugestión que imperaba en aquella época.

Las danzas macabras más antiguas se encuentran en manuscritos, en pinturas de los muros de cementerio o del interior de iglesias y castillos. Era una ronda infernal en la que muertos de todas las condiciones y edades, reyes o súbditos, ricos y pobres, viejos y niños bailaban en ronda o fila, tomándose de las manos y dirigidos por la muerte. La alegoría representaba la fatalidad que condena a todos los hombres de cualquier condición, al último tránsito.

2.5 LOS INSTRUMENTOS MUSICALES MAGICOS

La magia extendió su poder conjural también sobre los instrumentos musicales. Es verdad que las más primitivas agrupaciones humanas carecen de dichos instrumentos. La música se realiza exclusivamente mediante el cuerpo humano: con los pies se ejecutan zapateos multicolores y con las manos se dan palmadas rítmicas en los muslos, en el vientre o en las nalgas. Pero con la evolución de los cultos mágicos se inventan instrumentos primitivos, como la sonaja que ahuyenta demonios y la tabla zumbadora que agita mediante una cuerda, se emplea en las ceremonias de la circuncisión. Vienen luego, muchos instrumentos afectados por ideas mágicas que les asignan determinados papeles rituales, pues, si se acentúan sobre ellos de un determinado modo, induce a usarlos contra los seres hostiles, animales, enemigos, malos espíritus, etc; o bien para conseguir los favores de seres amados. Tales instrumentos involucraron en la aura de la humanidad, todas las creencias que llevaron al hombre a proteger su existencia por actos de magia. Pero el poder mágico de un instrumento musical no depende exclusivamente del material de que está fabricado, ni de su forma o color sino de su voz, porque el tono invencible e intangible, es más fuerte que cualquier otra cualidad mágica.

Entre los instrumentos musicales del antiguo Tahuantinsuyo, que revisten carácter mágico, están principalmente el tambor, la trompeta de caracola, llamada *pututu*, y la flauta vertical llamada *qena*. Entre los coloniales aparecen con carácter mágico, el charango, la bandurria y la guitarra, que realizan prodigios de menor cuantía y solamente en las actividades amorosas.

CAPÍTULO III

3.1 LA PROVINCIA DE YAROWILCA

3.1.1 TOPONIMIA

El nombre *YAROWILCA* proviene de la unión de dos palabras de origen quechua:

YARO : Tribu (incas).

WILCA : Hijos de los incas.

CHAVINILLO: Nombre de la capital de la provincia de Yarowilca ubicado a una altitud de 3,620 m.s.n.m., con una extensión de 868.42 km².

Según algunas versiones este nombre proviene de la palabra quechua *chahua punchu* que significa “poncho antes de teñir”, y de la expresión *chahua* proviene *chavi*, término entonces que podría quedar como *chavín*. A lo que los lugareños se enteraron que existía otro pueblo vecino llamado Chavín de Pariarca, vieron la manera de identificarse con lo propio de sus mitos geográficos; de ahí la palabra *illa* que según existe un lugar de erupción volcánica.

3.1.2 ASPECTO GEOGRÁFICO

OROGRAFÍA: Sus suelos mayormente son accidentados, presentan quebradas, peñas rocosas y algunas partes montañosas que es parte de los contrafuertes de la gran cordillera occidental, también presentan valles estrechos como el distrito de Chacabamba.

HIDROGRAFÍA: Existen ríos con menor recorrido llamados riachuelos, arroyos. El afluente que tiene mayor extensión es el río Marañón.

CLIMA: Es templado, seco y frío.

3.1.3 ASPECTO HISTÓRICO

LA DINASTÍA YAROWILCA.

Según el cronista huanuqueño Huamán Poma de Ayala, nieto del Inca Tupac Yupanqui, autor de la obra “Nueva Crónica y buen gobierno”, los wanucos constituyeron el más antiguo y poderoso imperio, gobernado por la dinastía Yarowilca, este imperio fue el más poderoso que al confederarse con el tawantinsuyo, su señor Rey Capo Apac Guamán Chava, tuvo casi el mismo rango que el Inca como su virrey o Inca Rantin.

Los Yarowilcas integraron la nación más poderosa que habitó en los linderos de Huánuco. Huamán Poma de Ayala, dice que su señor fue más señor que el Inca de las posteriores edades.

El dominio de este imperio describe Tello, en el correr de los siglos se extiende más allá de las hoyas interandinas de origen, sobrepasa la cordillera oriental y occidental que las bordean por uno y otro lado, y avanza hacia el llano amazónico y la costa del pacífico. Los Yarowilcas y su confederación de pequeños pueblos estaban gobernados por el Rey ó Yarowilca.

ETAPAS DE SU EVOLUCIÓN:

1er. Periodo.- Los hombres vivían en cuevas y se vestían con las hojas de los árboles.

2do. Periodo.- Este periodo fue el de los hombres más gigantes, que habitaban en chozas y comenzaron a cultivar la tierra, para proporcionarse sus alimentos.

3er. Periodo.- Construyeron sus viviendas, cultivaron la tierra y conocieron el arte cultural.

4to. Periodo.- Los hombres guerreros lucharon para conservar las riquezas creadas en las anteriores épocas y construyeron sus fortalezas y viviendas en los cerros. En este último periodo surgieron los Yarowilcas.

WANUCO MARKA, CAPITAL DEL IMPERIO YAROWILCA.

De los territorios que formaban el reino Yarowilca, ocupado por los wanucos, huacrachucos, chupachos y demás pueblos circunvecinos, los incas constituyeron una gran provincia llamada *wanuko* en cuya jurisdicción residían 10,000 familias.

Estos grupos formados por diversos ayllus residían en pueblos llamados Llactas y conformaban los barrios altos (janan saya) y bajos (hurin saya). También vivían dispersos por los campos en sus reductos o marcas, en el ámbito de: Allasca – Wanuko, Choca – Wanuko, Guamalí – Wanuko, Chupacho, Huacrachuco, etc. nominaciones dadas a esas zonas por radicar en ellas sus tribus originarias.

Los emperadores cuzqueños, Tupac Yupanqui y Huayna Capac, mejoraron la antigua capital del reino Yarowilca, haciendo de Huánuco, una de las más bellas y grandes ciudades del Imperio del Tawantinsuyo.

En su área erigieron palacios reales, templo del sol, convento de vírgenes, escuelas, almacenes, un lago artificial, entre otros, y dotáronlo de plazas, fortalezas, cementerios, baños, etc.

Por la importancia de la urbe, belleza de su paisaje y la salubridad del lugar, así como por la abundancia de sus recursos sirvió de residencia temporal a los Incas como Tupac Yupanqui y Huayna Capac, quien terminó por embellecerlo.

El esplendor de esta ciudad incaica que fuera a la vez templo, mercado, fortaleza, fue visto por los primeros conquistadores que pasaron por ellas.

De toda esta gran ciudad solo quedan restos, como mudos exponentes de su pasado de grandeza y como muestra irrefutable del genio de la raza india. Así tenemos por ejemplo los restos arqueológicos de Piruro y Susupillo (Tantamayo), Garu (Chavinillo), Tuquia y Quenac (Jesús).

ÉPOCA INCAICA

RESISTENCIA:

A la muerte de Pachacútec su hijo y sucesor Tupac Inca Yupanqui, prosigue la empresa imperial, los wanukos gobernados por la dinastía de los Yarowilcas, ofrecieron gran resistencia en forma organizada, capitaneadas por su rey Apu Chava, usando de sus fortalezas situados en lugares estratégicos y sacando ventaja de la topografía del terreno en defensa, de sus suelos, costumbres y libertad.

CONFEDERACIÓN INCA - YAROWILCA

Los Incas al comprobar el poderío de su nación Yarowilca, decidieron que era mejor emplear una política de acercamiento y paz, entablando relaciones

amistosas con los wanukos, así habría nacido la confederación Inca – Yarowilca.

Cimentada la alianza Capac Apo Guaman Chava, sucesor de Tupac Yupanqui, emprendieron la conquista de las regiones de Chachapoyas, Quitos, Cañaras, Cayombos. Simultáneamente un capitán hijo de Huayna Capac afianza la conquista de los Yachas, Chupachos y Queros. Realizado por el Inca Tupac Yupanqui, cuyos pueblos vivían en el territorio comprendido entre las primeras afluentes del río Huallaga y el valle de este hasta Pillao y Tingo María.

INCORPORACIÓN DEL IMPERIO YAROWILCA AL TAWANTINSUYO:

Con la incorporación del Chinchaysuyo al imperio Inca, este fortaleció su poderío fomentando su desarrollo y cimentando su vida económica porque el Chinchaysuyo habría de ser fuente inagotable de recursos y hombres, ya que al Chinchaysuyo, según prestigiosos cronistas no fue una simple región o provincia sino una poderosa nación o confederación de pequeñas naciones sujetas al Rey. Yarowilca con su capital Huánuamarca, rica en tierras fértiles, con pastos y ganados, en minas de cobre, oro y plata. En Huánuamarca capital del Chinchaysuyo, los incas no erigieron ciudad alguna, sino que solo la embellecieron con edificios de XXX estilo incaico dándole la fisonomía de una ciudad imperial.

Establecidos definitivamente los incas en la cuenca alta del marañón y en la región del Huallaga, comenzó la transformación de la tierra y la vida social del hombre huanuqueño preincaico, conforme al padrón de la civilización

cuzqueña, este proceso se inicia con Tupac Inca Yupanqui, prosigue con Huayna Capac y termina con la captura de Atahualpa en Cajamarca.

Población total: Según el censo del año 1993, se estableció el número total de habitantes en 38,982

3.1.4 DIVISIÓN POLÍTICA

La provincia de Yarowilca tiene ocho distritos con diferentes extensiones, ubicados al margen izquierdo y derecho del río Marañón con excepción del distrito de Jacas Chico que está al este de la provincia.

- Chavinillo (capital).
- Obas.
- Aparicio Pomares (Chupán).
- Chacabamba.
- Cáhuac.
- Jacas Chico.
- Pampamarca.
- Choras.

3.1.5 ASPECTO SOCIO ECONOMICO

El sustento de la población es la agricultura y la ganadería. Sobresale la producción de papa blanca en un porcentaje significativo que se dirige a los mercados locales.

Otros cultivos importantes son el maíz amiláceo, trigo, habas, cebada, etc.

Es importante la crianza del ganado ovino.

3.1.6 ATRACTIVOS TURÍSTICOS

Lá provincia de Yarowilca es milenaria en atractivos turísticos, mencionaremos

algunos de ellos:

- Centro turístico Garu (Choras).
- Huamash (Obas)
- Lacshahuarina (Chavinillo).
- Yarush (Obas).
- Umpash (Obas).
- El castillo de Chupán.
- La corona del Inca (Chavinillo)
- Rurish (Chavinillo)
- Tacaj (Chavinillo)

3.2 EL DISTRITO DE OBAS

3.2.1 TOPONIMIA

Sobre el origen del nombre “Obas” se tejen varios argumentos. Para algunos el nombre proviene de “uvas” en contraste con el fruto del sauco llamado “uva serrana” o el fruto de la zarza mora.

La zarzamora como el sauco, constituyen especies vegetales abundantes en esta zona, aunque éste último viene sustituyéndose por el eucalipto.

Para otros el origen de la palabra “Obas” proviene de dos términos “vas o no vas” que significa indecisión de quedarse o retirarse de la zona. Al respecto se cuenta que los primeros sacerdotes reunían por la fuerza a los lugareños

para cumplir sus propósitos religiosos, quienes con látigo en mano amenazaban a la gente diciendo “vas o no vas”.

Varallanos, sostiene que el término primigenio es “opas” por la presencia de gente con bocio que en el valle del marañón era notorio hace décadas atrás.

3.2.2 RESEÑA HISTÓRICA

Nuestra historia repercute bastante en cuanto a su origen mucho más antes de la llegada de los españoles, en ese entonces pertenecía a la provincia de Huamalíes (Llata).

El territorio que ocupa actualmente el Distrito de Obas, antes del periodo de los Incas estuvo ocupado por los grupos étnicos: Yachas (Yarush), Garu, Yaros; y otros grupos, en cuya base se desarrolló mas tarde la gran cultura Yarowilca parte integrante de Huanuco Marca del gran Imperio de Tahuantinsuyo.

Al llegar los españoles al Perú a incursionar y conquistar estos territorios encontraron a los pobladores nativos de Yachas y Yarush a quienes les obligaron a vivir en poblaciones debidamente organizados (1535 – 1571). Los españoles a cada territorio poblado donde llegaban, evangelizaban y asignaban un santo patrón, de esta manera le tocó a Obas SAN PEDRO.

Obas ha sido fundado por el español “Miguel Estete” en el año 1543 como pueblo o centro poblado menor, esto se había constituido al lugar actual llamado Obas Jircan. En el acto los españoles establecieron conversaciones que los nativos pues no entendieron el castellano, donde hizo conocer la

importancia y los fines de la fundación de un pueblo. Luego de un largo plazo los nativos conocieron y comprendieron a los españoles y aceptaron, pero: ¿con qué nombre? Se preguntaron los nativos y entonces Miguel Estete se basó a la gran planta silvestre que existe en el lugar "Usamullaca" que abundaba en la zona, entonces los nativos se comunicaron en su idioma diciendo "OHUAS SHI JUTIN CANGA" así lo pronunciaron como no aclaraba el castellano.

Durante la época del virreinato, uno de los hechos más significativos lo constituye la tarea de evangelización desarrollada por las misiones religiosas en todo el territorio del Tahuantinsuyo. Así mientras los franciscanos se ocupaban de evangelizar en la región central del país, los jesuitas desde 1568 se ocuparon del margen del río Marañón y sus afluentes. Por ello no queda duda que fueron los jesuitas quienes llegaron por primera vez a éstas tierras y posiblemente hayan sido los fundadores del pueblo, como ha sucedido en muchos lugares de la provincia de Dos de Mayo y Huamalíes.

Otra influencia notable de la iglesia en este pueblo, lo constituyen las fiestas cuyos patronos son personajes religiosos.

En la época republicana un aspecto significativo es sin duda el reconocimiento de creación del pueblo mediante la Ley s/n del 02 de Enero de 1857. Se presume además que el pueblo de Obas es incluso más antiguo que el pueblo de San Juan de Chavinillo. El territorio antiguo de Obas

comprendía desde Pampamarca hasta la colindancia con los distritos de Rondos y Cahuac.

Invasión de Obas.

La primera invasión de Obas fue por los españoles que los nativos lo llamaban chapetones. Los nativos ya estaban tan cansados por los abusos de los españoles y de pronto se levantaron con sus armas de defensa (waracas, hondas, etc.), esto en el año 1812. Luego fue invadido por los españoles chilenos en el año 1883, en esta época participaron en la guerra con Chile arrojando íntimamente al hombre de la bandera Aparicio Pomares, quien era natural de Chupán luchando en la batalla de Jactay.

Posteriormente se enfrentaron por problemas limítrofes con el Distrito de Yanas, Sillapata con sus armas de fuego surgiendo en estos enfrentamientos llamados el (Illapacog).

Recibió la calificación en la categoría de Pueblo mediante la Ley N° 203 del 14 de Septiembre de 1906.

Actualmente, ante el inevitable avance y desarrollo de los pueblos han surgido al interior del distrito de Obas una serie de desmembramientos de caseríos y anexos para formar pueblos y distritos independientes. Estos hechos han generado serios problemas de colindancia y definición de territorios geográficos. Así por ejemplo, el antiguo pueblo de Obas en 1989 pierde parte de su territorio al surgir el nuevo Distrito de Pampamarca por Ley 25142 del 16 de Diciembre de 1989.

Así como éstos hechos se han producido otros; creando problemas entre comunidades e incluso enfrentamientos por la falta de delimitación

territorial. De allí que el Distrito de Obas mantiene pendiente una definición de colindancia con los pueblos de: Pampamarca, Cosma, Sillapata y Yanas.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA: San Pedro de Obas se encuentra situado en la parte Noroeste de la Provincia de Yarowilca y al lado este de la provincia de Dos de Mayo, a 09° 47' 15" Latitud Sur y 76° 39' 51" Longitud Oeste, a una altitud que oscila entre los 3200 y 4600 m.s.n.m., estando la capital del distrito a 3526 m.s.n.m.. Comprende parte de la Región Suni – Puna y parte de la Región Quechua. Cuenta con una superficie de 112.52 Km².

CLIMA: Debido a las diversas y accidentadas superficies de su territorio, el clima es variado, frígido y semiseco en los cerros y punas, y, semifrío o templado en los valles de Obaspampa, Cochabamba y la parte baja de Colquillas.

OROGRAFÍA E HIDROGRAFÍA: El territorio de Obas es bastante accidentado, presenta: cerros, punas, pampas, laderas, valles y quebradas. El río Marañón cruza su territorio de sur a norte; los ríos Huarmán, Shushun y otros pequeños ríos, son afluentes del Marañón en el margen izquierdo.

LÍMITES:

- AL NORTE** : Con el Distrito de Pampamarca.
- AL SUR** : Con los Distritos de Cahuac y Rondos.
- AL ESTE** : Con el Distrito de Aparicio Pomares (Chupán).
- AL OESTE** : Con los Distritos de Sillapata y Yanas.
- AL SUR OESTE** : Con el Distrito de Chavinillo.

POBLACIÓN: Según informe del Instituto Nacional de Estadística e Informática, del 7 de julio del 2000, el distrito de Obas cuenta con una población de 11, 260 habitantes.

Presenta una densidad poblacional aproximada de 43.42 habitantes por km², lo que indica que está normalmente habitado.

3.2.3 DIVISIÓN POLÍTICA

El distrito de Obas está dividido en 10 pueblos y 7 caseríos:

Pueblos:

1. Obas (capital).
2. Angas.
3. Villa de Manta.
4. Hualpayunca.
5. Cochamarca.
6. Cochas.
7. Colquillas.
8. Andahuayla.
9. Pariacancha.
10. Vilcabamba.

Caseríos:

1. Tuman Huari.
2. Umpash.
3. Intipampa.
4. Pupuncocha.
5. Coripampa.

6. Huamparin.
7. Obaspampa.

3.2.4 SPECTO SOCIO ECONOMICO

Con predominio indio mayormente de talla mediana, los lugareños son sencillos, trabajadores y hospitalarios. Hablan dos idiomas: el castellano y el quechua, sin dificultad de pronunciación.

Vestimenta:

Mujeres: Usan sombrero de color blanco y/o negro fabricados del lugar, aunque actualmente sombreros industrializados; blusas y chompas de colores preferidos, pañolón que protege del frío, falda de colores diferentes, zapatos de jebe (conocidos como siete vidas), en la actualidad, mayormente calzan de cuero.

Varones: Sombrero color negro de lana, poncho confeccionado del mismo material y generalmente de color negro o marrón (habano), constituyendo ambas prendas en el distintivo principal que caracteriza a los pobladores masculinos, motivo por el cual son conocidos por el apelativo de “*selmin tzuqo*”⁴; el pantalón es de color preferido, chompa tejido de madeja, algunos de lana de oveja, chalina de lana, calzan zapatos de jebe o cuero.

PRODUCCIÓN: El territorio de Obas es fértil y productivo en los tres reinos de la naturaleza, en lo animal hay crianza de toda clase de semovientes; ganado lanar, vacuno, caballar, asnal, auquénidos, porcinos y otros animales menores como: conejo, cuyes, aves de corral, y otros. En lo

⁴ Traducido quiere decir: sombrero grande de medida del selmin, equivalente a una arroba.

vegetal se cultiva papas de toda especie, tanto mejorados como nativos, ocas, ollucos, cereales, legumbres y más otras especies como: quinua, tarwi, avena (quaker)...y otros, en sus lugares correspondientes.

En lo mineral hay pequeños yacimientos de carbón de piedra con poca explotación en las pampas del lugar denominado Vinchus, así como de metal precioso (oro) en limitada escala.

COMERCIO, INDUSTRIA Y VÍAS DE COMUNICACIÓN:

En cuanto al comercio es de menor escala, mientras tanto en la industria hay pequeñas fábricas de sombreros de lana de carnero, tejidos de frazadas, bayetas, cordellates y ponchos.

La capital del Distrito está unido por una carretera ramal denominado "Pontó - Obas" con una distancia de ocho kilómetros; otras vías son: Obas - Villa de Manta; Obas - Pariacancha y Vilcabamba; Obas - Umpash - Cochamarca - Huallpallunca; Obas - Pupuncocha - Yanas; asimismo cuenta con caminos de herradura a diferentes pueblos.

ASPECTO SOCIAL: Cuenta con los siguientes medios:

Medios de comunicación:

- 02 Oficinas postales de telefónica.
- 02 Emisoras (radio).

Centros de Salud:

- Centro de salud CLAS Obas.
- Naturistas del lugar (administran hierbas frescas de la zona).

- Curanderos a base de la chaccha (masticar coca), hacen adivinaciones.
- Shogpi o jubeo (con cuy u otros animales pequeños).
- Frotaciones a base de grasas de animales y emplastos.

Grado de cultura de los pobladores:

La situación económica influye mucho en la educación de los lugareños, pero eso no limita la superación de los mismos, por tal razón existe ya poco índice de analfabetos, algunos con primeros grados de educación primaria, otros con educación secundaria, y, no pocos que pasaron a las universidades e institutos superiores, ocupando en la actualidad hasta cargos administrativos.

Viviendas y Dependencia:

Mayormente las casas son antiguas, con techos de paja y paredes de adobe o tapial; por lo general las viviendas tienen 02 ó 03 habitaciones que sirven de sala, cocina y comedor, dormitorios. El piso superior es destinado para guardar los alimentos.

Posteriormente se construyeron viviendas algo modernas con techos de calamina y/o eternit.

Instrumentos de trabajo:

- Chaquitacla.
- Cashu.
- Pico.
- Azadón o lampa.
- Tacla ó arado.
- Barreta, comba.

FIESTAS RELIGIOSAS, CÍVICAS Y COSTUMBRES DEL DISTRITO.

Las principales festividades religiosas son dos:

1º- La fiesta patronal del apóstol "San Pedro", que se celebra el 29 de Junio de todos los años desde tiempos remotos;

2º- La fiesta de la "Virgen María de las Nieves", que se celebra el 05 de Agosto de todos los años con su baile costumbrista "Las Pallas de Obas".

Los festejos cívicos son:

El aniversario del Distrito que se celebra el 02 de Enero de todos los años; también el 07 de Junio conmemorando el día y jura de la bandera nacional, y el 28 de Julio por la independencia del Perú.

ACTIVIDADES CULTURALES EN EL DISTRITO, PUEBLOS Y CASERIOS:

Fiestas Patronales:

- Cruz de Mayo : 03 de Mayo (Pariacancha).
- Señor de Mayo : 03 de Mayo (Colquillas).
- Señor de Mayo : 08 de Mayo (Obaspampa).
- Virgen Auxiliadora : 24 de Mayo (Cochas).
- San Juan Bautista : 24 de Junio (Andahuayla).
- San Juan Bautista : 24 de Junio (Angas).
- San Juan Bautista : 24 de Junio (Tuman Huari).
- Apóstol San Pedro : 29 de Junio (Distrito de Obas).
- Fiesta patronal : 28 de Julio (Villa de Manta).
- Virgen María de las Nieves : 05 de Agosto (Obas).



- Virgen Asunciona : 15 de Agosto (Cocha marca)
- Santa Rosa de Lima : 30 de Agosto (Vilcabamba).
- Santa Rosa de Lima : 30 de Agosto (Umpash)
- Virgen de Natividad : 08 de Septiembre (Hualpayunca).
- Fiesta patronal : 24 de Septiembre (Intipampa).

Fiestas Religiosas:

- Pascuas, semana santa : (Marzo – Abril).
- Todos los Santos : 01; 02 y 03 de Noviembre.
- Navidad : 25 de Diciembre.
- Año nuevo : 01 de Enero.

Fiestas Carnavalescas:

- San Sebastián, 20 de Enero.
- Compadres.
- Comadres.
- Calixtura (Lunes y martes carnaval)
- Ceninza.
- Herranza de animales.

3.2.5 CENTROS ARQUEOLÓGICOS

Umpash, Callapahuari, Yarush, Huari, presumiblemente de época pre inca.

Complejo Arqueológico de Umpash.

Se encuentra ubicado al sur de la capital del distrito de Obas, en las faldas del cerro Umpash, comprensión del caserío del mismo nombre.

Los restos arqueológicos se hallan diseminados en una extensión de por lo menos 6 hectáreas y ocupan uno de los cerros más elevados del distrito con dominio sobre el Marañón y colocación estratégica respecto a la aparición y puesta del sol. Asimismo, su ubicación permite la visibilidad del complejo Yarush situado al lado norte. Umpash se caracteriza por sus edificaciones de piedra y barro, cuyas paredes muestran en su cara interna y externa piedras con bordes planos.

En algunas construcciones se observa aún piedras que sobresalen a manera de escalinata.

El ancho de las paredes de las edificaciones es de 80 cm. aproximadamente. Las edificaciones de este complejo son similares a los del complejo Yarush. Se observa además dentro de algunas edificaciones, restos óseos cuya edad podría precisarse mediante pruebas de laboratorio.

Actualmente el complejo de Umpash se halla descuidado y muy destruido debido a que los habitantes del lugar han realizado sembríos por la creencia de que las tierras han sido traídas de otros lugares y son muy fértiles. De igual forma muchos campesinos usan piedras de las ruinas para hacer los cercos de sus chacras.

Los restos encontrados demuestran que los habitantes tenían gran capacidad de adaptación al medio ambiente donde vivían y usaban los recursos de su medio para sus viviendas.

Sobre la ubicación en las partes altas, pensamos que ésta obedecía a estrategias militares (vigilancia), y para aprovechar la mayor cantidad de energía luminosa durante el día y por la conservación de alimentos (graneros) debido a la baja temperatura que evita la descomposición de alimentos.

Complejo Arqueológico de Yarush.

Este centro arqueológico se encuentra al norte de la capital del distrito de Obas, en las faldas del cerro en un espacio de 3 hectáreas.

Contiene edificaciones construidas de piedra y barro en un total de 15 edificios poco conservados.

Los edificios tienen forma circular en la parte posterior y aplanada en la cara anterior. La cara aplanada de todos los edificios está orientada hacia la salida del sol y la parte semicircular hacia el lado por donde se oculta el sol.

El interior de las edificaciones tiene aproximadamente 2.5 m. de diámetro.

La cara externa e interna de los edificios es uniforme porque los bordes de las piedras son planos. Además las piedras presentan tamaños diferentes.

Cada edificio presenta pequeñas ventanas de forma trapezoidal en la cara que da el sol y se encuentra, otra ventana muy cerca al piso; y la otra a una altura de 4m.

Quienes habitan muy cerca de estas edificaciones, considera que estas ruinas fueron construidas en la época pre – inca a los que llaman gentiles o amá.

Los restos arqueológicos de similares características, se encuentran en distintos puntos del distrito, tales como los de Villa de Manta, Tumanhuari, Callapahuari.

Época Incaica.

No se puede precisar con exactitud la influencia de la cultura incaica en esta zona, pero sospechamos que de una u otra forma los pueblos más antiguos de estos lugares fueron asimilados por el régimen incaico.

Esta sospecha lo fundamentamos por la cercanía que existe entre estos pueblos y la gran ciudadela de Huánuco Marca.

Varallanos, afirma que ésta zona habría sido hallada por los Yarowilcas que al ser asimilados por el régimen incaico, habrían mejorado sus construcciones con la influencia del estilo incaico.⁵

Otros atractivos turísticos del distrito son: la iglesia de San Pedro, la Torre, la Plaza Cívica (en cuya parte central se encuentra una pileta con la figura de una sirena construida de mármol), Padre Gaga (figura impregnada en una peña con la imagen de un sacerdote)⁶

CAPÍTULO IV

MARCO TEORICO

4.1 LAS PALLAS

Es una representación del gran acontecimiento histórico- cultural, perennizando el paso de la organización social en proceso de desarrollo sostenible, a otra caótica e inestable. Es la historia mitificada y mitos basados en hechos

⁵

⁶ LUNA RAMOS , Eusebio : *"Informe de gestión Municipal en el Distrito de Obas: 1999 - 2002"*, Obas, 2002.

acontecidos: expresa la quiebra y destrucción del Tawantinsuyu por los invasores españoles. Es un drama de identidad popular andina.⁷

La destrucción y el etnocidio de la cultura andina por la invasión europea, ha quedado en la memoria colectiva de los pueblos del centro del país, como un episodio imborrable: la muerte del Inca Atahualpa, escenificada simbólicamente mediante danzas de palla-s, canciones y la presencia imponente del Apu Inca.

Actualmente está ligada a las fiestas católicas de Santa Rosa, Virgen del Carmen, Corpus y otras festividades patronales mestizas, católico-andinas.

En el Distrito de Obas, su representación se hace el 05 de Agosto, con ocasión de celebrarse la festividad de la Virgen María de las Nieves.

Según el estudioso Aquilino Castro Vásquez, en su libro *¡Kayanchiclami! (¡Existimos todavía!) Fiestas, ritos y danzas de los pueblos del Valle de Atún Mayo*; la danza de las *Pallas* o *apu inca* surge “en señal de rechazo a los españoles y adhesión al Imperio del Tahuantinsuyo”... “...de sentido más nacionalista que el pueblo andino haya podido crear” (pág, 187, 191).

“La conquista de América indígena por los españoles, fue eminentemente un acontecimiento que traumatizó el ordenamiento social de los pueblos aborígenes, los cuales mantuvieron recuerdo permanente de este hecho”... “Es una forma de hacerse presente de la Historia Andina en la Historia Peruana concebida desde una perspectiva puramente occidental” (Gonzales y Rivera 1980: 53 y 54).

⁷ DOMINGUEZ CONDEZO, Víctor: “Danzas e Identidad Regional”, Lima, 2003. Editorial San Marcos, págs. 61 al 68.

El recuerdo y la revitalización de esta tragedia según Martínez de Compañón ya se practicaban en Trujillo por los años de 1789, a través de la “Danza de la Degollación del Inca”.

4.2 ETIMOLOGÍA

Resulta un poco complicado establecer con precisión sobre la procedencia del nombre de esta vistosa danza, cultivada en varios lugares del país y de nuestro departamento; podría ser que el término “*pallas*” derive del nombre de la diosa de la mitología griega *Pallas Atenea*, quien es la hija preferida de Zeus. Según la leyenda esta no nació de una mujer, sino que fue creada como una luz brillante, que emergió de la frente de su padre. Es a la vez diosa de la guerra y de la paz, acude según los casos a emplear la violencia o la inteligencia creadora. En la *Iliada*, su valentía calmosa y reflexiva la distingue de su hermano Ares, dios del furor ciego. En las guerras médicas, es ella que guía a la flota griega menos poderosa que la persa, y le confiere el triunfo gracias a la habilidad. Se le dan otros nombres: *Promakos*, la que combate con razón; *Nikiforos*, la que conduce a la victoria; *Polias*, cuyo brazo poderoso vela sobre las ciudades.

Atenea tiene otras virtudes. Ha inventado el horno del alfarero y la escuadra del carpintero. Enseñó a los hombres a someter los bueyes al yugo, y atarlos al carromato; a plantar y cultivar los olivos, y a navegar las aguas en buques. La mujer aprendió de ella el arte de hilar y de bordar; y es ella, como *Agoraia*, la que inspira la elocuencia de los oradores y el buen sentido de los ciudadanos en las asambleas. Es la virgen *Parthenos*, cuyo corazón es insensible a los deseos del amor; para abrigar cuya estatua los atenienses construyeron sobre el Acrópolis el

templo del Parthenon y en cuyo honor se hacían los desfiles en las fiestas Panateneas representados en los frisos de los caballeros tallados por Fidias en su templo.

Atenea representa como ninguna otra los recursos de la inteligencia helénica; su permanente curiosidad, sus constantes investigaciones, su empleo de la razón y la claridad de las explicaciones, que han sido origen de casi todas las ideas, reflexiones y expresiones más maravillosas del pensamiento humano.⁸

De otra parte, en el imperio del Tahuantinsuyo se llamaba *Pallas* a las doncellas escogidas para el servicio del soberano Inca.

4.3 ORIGEN

No se tienen datos exactos sobre el origen, solo se sabe que las *pallas* eran las escogidas del inca y que esta danza representa el dolor y coraje de las pallas cuando se captura al inca Atahualpa, ellas son quienes lloraron su muerte a manos de los invasores españoles.

Para poder comprender y situar el contexto histórico de la danza se ha visto por conveniente tomar como fuente de consulta estudios realizados acerca de la función que desempeñó la mujer noble dentro del incanato; Marcela Bustamante Saavedra en su trabajo titulado "*El papel de la mujer en el Tahuantinsuyu*"⁹, basado en el análisis y confrontación de los textos escritos por cronistas de la época como Guamán Poma de Ayala, describe aspectos en los que a nuestro

⁸ Información obtenida de INTERNET : www.liceodigital.com/historia/grecia/mitologia.htm

⁹ BUSTAMANTE SAAVEDRA, Marcela: "*El papel de la mujer en el Tahuantinsuyu*", www.Pontificia Universidad Católica-Monografias.com

entender, se encontraría el origen de la manifestación artística que superando el paso del tiempo ha llegado hasta nuestros días:

“La Coya, hija del Sol”

Coya: mujer y hermana del inca, hija del sol (*inti*) y la luna (*quilla*).

La Coya estaba destinada a ser la primera esposa del inca, esto sucedía porque seguían la tradición de su origen divino dada por el mito de Manco Copac y Mama Huaco, en el cual se denotaba su origen solar, y por ende debían conservar esta pureza de sangre, “Aquel que hubiese de ser rey, tomase á su hermana, hija legítima de su padre y madre, por mujer, para que la sucesión del reino fuese por esta vía confirmada en la casa real”

La Coya era denominada reina porque, al igual que el inca, descendían del sol, “era ley entre los Incas que el señor que entre todos quedaba por emperador, tomase á su hermana por mujer, la cual tenia por nombre Coya, que es nombre de reina”. Debemos aclarar que este término de Reina fue dado por los cronistas españoles, ya que estos escribieron desde su visión occidental, comparándolo su organización con parámetros netamente occidentales. Los incas no usaron este término para referirse a la coya o al inca, respectivamente.

En el caso que el Inca no tuviese una hermana debía recurrir a la panaca principal y tomar la mujer que fuese más prestigiosa dentro de está, esto se rescata en el escrito del cronista Cieza de León “Y si acaso el que había de ser tenido por señor no tenia hermana carnal, era permitido que casase con la señora mas ilustre que hubiese, para que fuese entre todas sus mujeres tenida por la más principal”

No debemos pensar o ver este tipo de sistema como un incesto, ya que lo

estaríamos juzgándolo con una visión occidental, porque la finalidad de este matrimonio entre hermanos era la conservación de la pureza de sangre, y por ende de su poderío. Otra cosa que queremos agregar respecto a este tema es que el concepto de “hermana carnal” no tiene que ser entendido como lo utilizamos hoy en día, sino más bien debe ser entendido como alguien de la familia o panaca real, una pariente cercana.

Podemos entonces concluir que sin la Coya la dinastía inca se hubiese degenerado, y con esto también el estado hubiese caído, ya que se hubiese perdido el sustento divino, al mezclarse el inca con otra mujer. A continuación podemos observar, en detalle, cual era el atuendo diario que usaba la Coya.

Vestuario de la Coya (reconstrucción L. A Pardo).

1. Prendedor (tupayauri). – 2) Cubre-cabeza (sukkupa o ñañaça). – 3) Mantilla (lliclla). – 4) Alfiler (tupu). – 5) Franja (tocapo). – 6) Flores (ttica). – 7) Bolsa (chuspa). – 8) Túnica (acsu). – 9) Sandalia (usuta).

En cuanto a la celebración de la Coya o reina, los incas tenían una fiesta que se celebraba en el mes de septiembre y que se denominaba el Colla Raymi, la cual se le atribuía a la divinidad de la Luna, y por ende se le asociaba a la Coya, ya que esta era su hija.

Ésta fiesta nos la describe y explica muy bien Guaman Poma en la siguiente cita: “Dízese este mes Coya Raymi por la gran fiesta de la luna. Es coya y señora del sol; que quiere decir coya, reyna, raymí, gran fiesta y pascua, porque de todas los planetas y estrellas del cielo es reyna, coya, la luna y señora del sol.

Y así fue fiesta y pascua de la luna y se huelgan muy mucho en este mes, lo más las mujeres y las señoras coyas y capac uarmi (señora poderosa), ñusta (princesa), *pallas (mujer noble, gallana)*, aui (campesina) y los Capac omis (señoras aymaras), uayros (¿) y otras principal mujeres desde reyno. Y convidan a los hombres”.¹⁰

Acllas o escogidas

“Significaban para el Estado fuerza de trabajo para la fabricación de textiles, la preparación de bebidas para los ritos, y para el cumplir con la reciprocidad cuando se necesitaba de esposas para los señores con quien el soberano deseaba congraciarse”

Las Acllas se recluían entre los 8 a 12 años de edad, desde todo el tahuantinsuyu, eran elegidas por su belleza y aptitudes; servían como objetos de obsequios (concubinas o esposas) para curacas o nobles guerreros de acuerdo con el concepto andino de reciprocidad, el cual servía para que el Inca estableciera lazos de parentesco y comercio con los señores sometidos. Sólo un grupo pequeño de éste grupo eran destinados al culto del Sol, permaneciendo vírgenes. La mayoría de estas eran hijas de curacas provincianos y cuzqueños. Las elegidas para el culto del sol eran llamadas mamaconas “y su misión era la de instruir a las “novicias”, administrar el Acclahuasi y servir de “sacerdotisas” en el culto. Como hacían voto de eterna castidad fueron llamadas por los españoles “vírgenes del sol”, término que se hizo extensivo, equivocadamente, a todas las acllas”.

Las Acllas al dejar el Ayllu de donde procedían, adquieren un status más elevado que el común de la gente, debido a que pasaban a servir directamente al inca, y

¹⁰ BUSTAMANTE SAAVEDRA, Marcela: Op. Cit.

por ende, al Sol. La mayor parte de las Acllas atendían al Inca y le servían de concubinas en sus viajes.

María Rostworowski señala que... “ las acllas se dividen en 5 categorías, según sus orígenes y funciones que cumplían en el Tahuantinsuyu:

- **Yurac Aclla:** Eran siempre de sangre Inca, consideradas las esposas del sol, sólo estas eran vírgenes y debían permanecer siempre en el Acllahuasi, consagradas al culto.
- **Huayrur Aclla:** Eran las más hermosas y de aquí salen las esposas secundarias o concubinas del Inca.
- **Paco Aclla:** Esposas destinadas a los curacas y nobles guerreros a quienes el Inca quería agradar mediante el proceso de reciprocidad.
- **Yana Aclla:** No destacan ni por rango ni belleza, cumplen la función de servidoras de las demás.
- **Taqui Aclla:** Eran elegidas por sus actitudes cantoras y debían alegrar las fiestas “le cantaban al Ynga y a la señora coya y a los señores capac apocona y a sus mujeres y para fiestas y pascuas, casamientos y bautismos.”

El vestuario que utilizaban las Acllas era como el común de los habitantes.

“Cuando llegaban a la pubertad su cabello era rapado, pero luego, llegado el tiempo de distribuirlos, lo dejaban largo, usando vinchas en la cabeza. La túnica era larga y sin mangas, hecha con una pieza de tela rectangular; el lado de la tela que quedaba abierto se pasaba sobre un hombro, donde se sujetaba con un kipki o prendedor. Esta túnica, abierta en un costado como los actuales tipoy del Chaco, se sujetaba cerrado con fajas, chumbis, largas y anchas. Encima ponían una lliklla

o capa corta femenina, que sujetaban con dos tupus o alfileres grandes con cabeza plana y redonda, hechos de bronce, plata u oro”.

En cuanto al castigo por cometer adulterio con una mamacona o aclla, podemos decir que era duramente sancionado, ella podía ser “enterrada viva o colgada de los pies hasta que muriese, dentro del mismo akllawasi, y lo mismo su cómplice. Muchas veces ambos cómplices eran colgados públicamente uno junto al otro. Otras veces eran colgadas por los cabellos hasta que muriesen; esto solía hacerse en las horas (araway) de piedra hechas sobre peñas. Se consideraba razón suficiente para esta condena el que un hombre hablase con ellas o les enviase mensajes para seducirlas. A veces se incluían en este castigo también a los porteros y guardianes por su negligencia”. (Sic.)

En épocas del incanato, el soberano inca del Tahuantinsuyo emprendió una conquista a las diferentes tribus. Así mismo, llegó al imperio de los *yaros*, conquistando y atribuyendo así todas sus costumbres, imponiendo normas que los conquistados tenían que cumplir; una de las costumbres que quedó en todas las tribus sometidas es la participación de las *acllas* o *pallas* como cantoras que amenizaban las fiestas.

Hoy, dicha manifestación convertida en danza que trata de la veneración del inca se representa en la celebración de las fiestas patronales de los pueblos donde se cultiva, como es el caso del distrito de Obas.

Existen versiones en el sentido de que esta danza se habría originado después de la independencia del Perú. En tal sentido, las *pallas* y el *apu inca* representan y

escenifican por un lado a los incas Atahualpa y Huascar con sus respectivas *pallas* (Warmis – ñustas), que como se ha establecido eran las mujeres escogidas para el servicio de los soberanos, y, por otro lado, la presencia del *capitán Pizarro* que simboliza la llegada y conquista del imperio incaico por parte de los españoles, así como la posterior captura y muerte de Atahualpa.

4.3.1 LOS ORÍGENES DE LA DANZA EN OBAS

Don Lincoln Flores Benito, músico clarinetista de Obas, con relación a los orígenes de la danza *pallas* en el mencionado distrito nos proporcionó la siguiente información:

“Hace mucho tiempo atrás, los pobladores llatinos en el afán de elevar su territorio a la categoría de provincia y ganar anexiones, sacaron en andas las imágenes de sus santos patrones por los alrededores. Un grupo de ellos llega comisionado al pueblo de Obas portando la imagen del “señor de exaltación”, la que es colocada en la iglesia Asunciona del lugar; luego, dichos emisarios elaboraron un acta de compromiso con las autoridades para que Obas pertenezca a la provincia de Llata.

Al día siguiente, para continuar con el recorrido quisieron sacar la efigie del templo, pero se dieron con la sorpresa que el patrono pesaba demasiado y tras muchos intentos no hubo forma de extraerlo del lugar. Los llatinos no se resignaron a dejarlo allí, y creyendo que podrían lograr su objetivo rindiéndole veneración a través de sus bailes, retornaron a su tierra a traer sus danzas como: *Pallas*, *Wankas*, *Rayguana* y otros, pero tampoco les fue posible hacerlo. En su desesperación acudieron a la ciudad de Huánuco y

llevaron curas para que celebren misas, resultando infructuosos todos sus esfuerzos.

Algo sobrenatural aconteció, pues cada vez que intentaban sacarlo a la fuerza, se producían vientos huracanados, lluvia, truenos e inclusive granizada de color rojo. Al ver esto, los Llatinos huyeron despavoridos. Se dice que cuando ellos escapaban, aún el granizo los siguió en forma de una faja por detrás de sus huellas.

Desde aquél entonces el “señor de exaltación” (o “tayta icsha” como lo llaman algunas personas del lugar) se quedó en Obas, y por venerarlo se dio inicio al cultivo de danzas como las pallas, Wanka y rayguana.”

Hasta hace unos años atrás estas expresiones artísticas podían ser apreciadas en el lugar, pero, con el devenir del tiempo se han ido perdiendo y solamente quedó la danza de las pallas, que ahora es denominada las “*pallas de Obas*”

Una segunda versión contada por el mismo informante indica que esta expresión artística se habría iniciado en Llata, posteriormente alrededor del año 1857 se estableció en Obas, cuando éste se crea como distrito. Ocasión en que a dicho distrito se le obsequió una imagen de la “*Virgen Asunción de las nieves*” y también se le asignó como sede folklórica de las pallas de la zona de Dos de Mayo. Esta efigie posteriormente se convirtió en la patrona del lugar y derivó en “Virgen María de las Nieves”.

4.3.2 LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES

Esta danza en sus inicios se celebraba como un cumpleaños, más tarde aparece el baile del Huáscar, conformado por: un viejo o abuelo, un Apu Inca y tres pallas; a su vez, la orquesta estaba constituida por tres componentes o integrantes: un arpista y dos violinistas.

Décadas atrás la fiesta del *apu inca ó pallas* se celebraba en dos fechas: *la primera*, en honor al Inca Atahualpa y que duraba desde el 02 hasta el 06 de agosto, teniendo por día central el 05; y el *aywallá* que debía realizarse el 07 del referido mes, lo dejaban pendiente para la siguiente fecha. *La segunda*, se hacía en honor a Huáscar y se extendía desde el 12 del precitado mes hasta el 17 en que concluía con la despedida o *aywallá*, siendo el día principal el 15. Cabe mencionar que la celebración de estas dos fechas en que se realizaba la fiesta lo asumía un solo mayordomo.

En la actualidad esta costumbre se ha perdido, debido a lo oneroso que resultan los gastos para la ejecución de dicha festividad, por lo que ha quedado establecido una sola fecha de celebraciones: del 02 al 07 de Agosto.

En Obas es tradición realizar las fiestas patronales en dos principales barrios ubicados: uno en la parte alta (correspondiente al sur) y otro en la baja (perteneciente a la zona norte del distrito).

Antiguamente a la parte alta se le denominaba *indio punta*, debido a que estaba poblado en su mayoría por gente campesina, y, a la parte baja se le

conocía como *garrash punta*, porque vivían allí personas de economía pudiente, a los que también se les identificaba como *tinterillos* o *mishtis*, que en su mayoría ejercían labor de autoridades del lugar.

4.4 IMPORTANCIA

Esta danza es importante por:

- Representar un gran acontecimiento histórico cultural, que evoca la destrucción y el etnocidio de la cultura andina por los invasores españoles.
- Simbolizar el rechazo a los conquistadores y su adhesión al imperio del Tahuantinsuyo.
- Ser fuente de información para los investigadores que analizan e interpretan nuestra cultura.
- Identificarse con el entorno y revalorar las costumbres y tradiciones propias a través de su expresión artística.
- Desarrollar las relaciones humanas y permitir la integración a través de un grupo organizado que cultiva y fortalece los sentimientos de trabajo grupal y solidario, buscando el bien colectivo.
- Propiciar en los turistas que visitan el lugar a consumir productos propios de la zona y, consecuentemente, ayudar a mejorar el nivel socio económico de los pobladores.

4.5 DESCRIPCIÓN

La realización de la festividad de la Virgen María de las Nieves en el distrito de Obas constituye un acontecimiento importante y significa toda una organización que involucra a diferentes responsables (llamados mayordomos y que son

designados de manera voluntaria), así como también a la comunidad entera. De modo que se tiene mayordomos para:

- a) La fiesta del 05 de Agosto.
- b) Capitán Pizarro
- c) Apu Inca (pudiendo ser 3 ó 4 elegidos)

a) ***El mayordomo de la fiesta del 05 de Agosto***, asume todo lo relacionado a la celebración en homenaje a la patrona del lugar, que incluye la confección del vestuario para la imagen, el adornado del anda, el pago para el cura oficiante de la misa; así como también, en su domicilio, la repartición de locro, chochos, café y panes a todos los concurrentes, luego de realizado la misa (*misachay*). Por la tarde hará la entrega del cambio (*truca*) respectivo al mayordomo entrante.

b) ***El mayordomo del Capitán Pizarro***, tiene como misión encargarse de traer a los bailarines, en número de 3, para que asuman el papel de los tres socios de la conquista (Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque), así como pagar el alquiler de sus vestuarios y los caballos que éstos montan. De igual manera, es responsable del contrato de la banda de músicos para que acompañe a dichos personajes y amenice la fiesta, también del hospedaje y alimentación correspondiente.

c) ***Los mayordomos del Apu Inca***, se encargan de comprometer a los danzantes y costear el alquiler de sus vestuarios, también de contratar a la orquesta que acompañará esta manifestación artística. Del mismo modo, brindan hospedaje y alimentación a toda la comitiva durante la celebración de la fiesta.

4.5.1 PREPARATIVOS

Cada mayordomo prácticamente inicia la responsabilidad asumida desde el momento en que recibe el *truca*y o *cambio*¹¹ de parte del mayordomo saliente; ya que esa misma tarde, luego de haberse producido la recepción del referido *truca*y, los familiares de éstos se reúnen para llevar a cabo la costumbre del *parlapacuy*¹² y *chacchapay*¹³, acompañado de aguardiente y cigarrillos.

Igualmente se hace el rompimiento y distribución del *cambio* a todos los presentes. Este simbólico acto tiene por finalidad comprometer a los mismos a que apoyen donando víveres o animales, o en su defecto colaborar en tareas específicas que se requieren en esta clase de actividades.

Otra de las acciones que se realiza en esta reunión es el de fijar la fecha para el *yantay*¹⁴, que normalmente se hace entre los meses de septiembre, octubre o noviembre.

Más adelante, llegado la fecha establecida para el rajado de leña, en la víspera, los mayordomos, por separado, acostumbran hacer el *parlapacuy* y *chacchapay* juntamente con sus familiares y amistades. Señalándose que esta acción es considerada como la primera fiesta. Allí, los anfitriones aprovechan para designar a las personas de su mayor confianza que habrán de apoyar para la mejor realización del evento, tales como *el procurador*, la

¹¹ Compuesto por panes de gran tamaño con formas humanas (llamados huahua) y circulares (denominados kankil), adornados llamativamente, así como de recipientes con locro, chochos, frutas, verduras, chicha y aguardiente. A veces se añaden animales menores (cuyes y gallinas).

¹² Traducido = conversación.

¹³ Masticado de hojas de coca.

¹⁴ Rajada de leña.

Jatun cocinera, Ichik cocinera, el altos sirviente, el patza sirviente y el sirviente de mesa.

- *El Procurador (prucush).*- Por lo general, es alguien que conoce más sobre las costumbres del pueblo. Su papel es el de indicar el recorrido que ha de seguir la cuadrilla.

- *La Jatun Cocinera*¹⁵.- Denominada así por cocinar en ollas grandes o pailas. Tiene por misión preparar abundante comida para ser repartido entre los concurrentes.

- *La Ichik Cocinera*¹⁶.- Es la encargada de preparar el desayuno, almuerzo y cena para la orquesta, danzantes y familiares.

- *El Altos Sirviente*¹⁷.- Se responsabiliza de controlar y entregar a la cocinera los víveres guardados en el almacén del segundo piso de la vivienda del mayordomo.

- *El Patza sirviente*¹⁸.- Es quien controla y reparte la chicha y el aguardiente.

- *El Sirviente de mesa.*- Se encarga de servir el desayuno, almuerzo y cena a los integrantes de la orquesta y los danzantes, preparado por la *ichik cocinera*.

Faltando una semana para el inicio de la fiesta se lleva a cabo los siguientes preparativos: el día 28 de Julio se hace el cocinado de chochos (*tarwi yanuy*); el 29, se elabora la chicha de jora (*azua yanuy*); el 30, se realiza el recogido de paja (*Ogsha garpu*); el 31 de Julio y el 01 de Agosto, se

¹⁵ Cocinera grande.

¹⁶ Cocinera menor o chica.

¹⁷ Sirviente de la parte alta.

¹⁸ Sirviente de la planta baja.

elaboran los panes y el *truçay* (*acción llamado masejo*), también hacen el pelado de mote (*muti maylay*) y se sacrifican algunos animales (carneros, cerdos, gallinas y cuyes).

4.6 DESARROLLO DE LA FIESTA

Tal como se indicó anteriormente, la celebración de la festividad en honor a la Virgen María de las Nieves se lleva a efecto desde el 02 al 07 de Agosto, es decir desde la entrada hasta la despedida. Días, en los que tradicionalmente se realiza las acciones conocidas como: *antipa antin*, *anti*, *víspera*, *día central*, *segundo día* y *el ayhuallá*.

4.6.1 ANTIPA ANTIN¹⁹

Consiste en la recepción que hacen los sirvientes de cada mayordomo Inca a las orquestas contratadas, en la entrada del pueblo, brindándoles panes, chicha de jora, *shacta* (aguardiente), aproximadamente de 4:00 a 5:00 de la tarde del día 02 de Agosto.

Desde hace mucho tiempo se ha estipulado que los mayordomos de la parte alta ingresen con su comitiva por el lado sur, mientras que los de la parte baja por el lado norte; todos en dirección a la plaza de armas. De allí, cada grupo hace su recorrido por la calle grande y calle chica, situadas en el perímetro e interior de la referida plaza, trasladándose todos por el margen derecho al compás de las marchas que ejecutan las orquestas.

¹⁹ Literalmente = antes del día *anti*.

Luego de culminar con este recorrido, las comitivas se dirigen al domicilio de los respectivos funcionarios (*mayordomos de Inca*) a cenar y continuar con sus costumbres.

Es preciso señalar que en el *Antipa antin* se llevan a cabo tres principales acciones conocidas como: *chacchapay*, *reguinacuy* y *el ensayo general*.

a) **CHACCHAPAY** ²⁰

A eso de las 8.00 p.m. se realiza el tradicional *chacchapay*, en la que participan la orquesta, familiares e invitados, con la finalidad de que todo salga bien durante los festejos.

b) **REGUINACUY** ²¹

Al promediar las 9.00 p.m. se presenta el *funcionario Inca* con su esposa a la mesa de *chacchapeo* para dar de manera formal la bienvenida a la orquesta, danzantes y demás participantes. En seguida, el director de la orquesta a través de uno de los apoyos del mayordomo, solicita que se presente a las cocineras, sirvientes y también a cada integrante de la cuadrilla de danzantes, según niveles de jerarquía: *los rucus* (*viejos o abuelos*), *Apu Incas*, *Capitanas* y *Pallas*.

A esta ceremonia se le conoce como *reguinacuy*.

²⁰ Como ya se indicó, consiste en el masticado de las hojas de coca.

²¹ Conocerse unos a otros

c) *EL ENSAYO GENERAL*

Una vez concluido el *reguinacuy*, tiene lugar el *ensayo general* de la danza, en el que las Pallas, acompañados por la orquesta, prueban sus brillantes y agudas voces con el fin de lograr un mejor afiatamiento. En este ensayo queda establecida la secuencia de las canciones que habrán de interpretarse para cada día, así como también las mudanzas a realizarse durante el baile.

El *antipa antin* finaliza con un baile general a eso de la medianoche.

Se debe anotar que, en forma simultánea al ingreso y recepción que se hizo a las orquestas que acompañarán a las *pallas*, por su parte, también lo hizo la banda de músicos del *funcionario de Capitán Pizarro*, realizando todas las acciones que se han descrito líneas arriba.

4.6.2 ANTI²²

Al promediar las 06:00 de la mañana del día 03 de Agosto, se lleva a cabo el tradicional *alabado o buenos días* por parte de la orquesta. Consiste en el recorrido que hacen los músicos, al son de marchas y guiados por el procurador, partiendo de la casa del mayordomo con dirección a la iglesia, prosiguiendo por la calle grande y chica, para luego dirigirse a los despachos de las autoridades y expresar su saludo. Este acto culmina con el retorno a la vivienda del funcionario.

²² Literalmente = antes de la víspera

De otro lado, se acostumbra llevar a cabo el sacrificio público de una res (*matanza*), en la que los danzantes hacen acto de presencia mientras la orquesta ejecuta un santiago; dicha costumbre puede realizarse antes o después de la salida de las *pallas*.

A las 10.00 a.m., los integrantes de cada cuadrilla de baile, elegantemente ataviados con las prendas escogidas para este día y bajo el acompañamiento de la orquesta dan inicio a la representación de la danza, en la que las *pallas* entonan las canciones que han preparado según el orden establecido; siendo la *capitana* quien conduce el coro y da la voz inicial. Se destaca que a cada parte cantada (estrofa o estribillo), le sigue una exclusivamente instrumental ejecutada por la orquesta, lo que da lugar a una variedad y colorido muy peculiares.

La primera intervención se produce en la casa del *funcionario Inca*, interpretándose los siguientes versos y estribillo:

EN LA CASA DEL FUNCIONARIO INCA

En el nombre de la Virgen
comencemos a cantarle.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Entonando las canciones
y los efectos del corazón.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Cantemos con alegría
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

De allí, al compás del *Pasacalle de Anti* que ejecuta la orquesta se dirigen hacia la iglesia. Dicho recorrido se caracteriza por el baile entrecruzado que hacen los danzantes, dispuestos en dos columnas y ubicados en el siguiente orden: *Rucus*, *Capitanas* y *Pallas*. En este día no participan los *Apu Incas*.

Al llegar a la puerta del templo, interpretan la siguiente canción:

LLEGADA A LA IGLESIA.

Ya llegamos rey monarca
a este templo, templo sagrado.
(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.
(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Entremos con reverencia
a saludarle a la Virgen.
(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Una vez dentro, a manera de saludo y reverencia a la patrona del pueblo, entonan dos versos específicos a la Virgen, con sus respectivos coros y siempre alternando con el conjunto musical.

Para finalizar su visita a este lugar, antes de retirarse ejecutan el siguiente cántico:

SALIDA DE LA IGLESIA

Con su permiso Virgen María
hasta la hora señalada.
(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)
Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)
Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Después, al son del característico pasacalle de este día, prosiguen su recorrido por las principales calles a cumplir con las visitas programadas tanto a las autoridades como a los mayordomos; siendo la primera entidad escogida la Municipalidad.

Es de resaltar que las siguientes estrofas habrán de interpretarse en todas las visitas que realizan durante el día, diferenciándose en el sentido de que cambian la primera estrofa según corresponde al rango del visitado:

VISITA AL CONCEJO, AUTORIDADES Y/O FUNCIONARIOS

Ya llegamos rey monarca
al Concejo respetable (indicar dependencia).

(Orquesta)
Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)
Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

A brindarle el saludo
dándole honor y gloria.

(Orquesta)
Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Que floreciente don (.....)
y su esposa doña (.....).

(Orquesta)
Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.
(Orquesta)

Es costumbre que antes de ingresar a la casa de cada visita, una vez concluido el cántico, se produce el saludo a los anfitriones por parte del funcionario, bailarines y orquesta. Enseguida, el conjunto musical interpreta la melodía del pasacalle y los danzantes realizan la mudanza correspondiente. Luego, se produce la recepción por parte de los anfitriones, quienes dan la bienvenida e invitan a pasar a la vivienda. Una vez allí, brindan bebidas a los visitantes y se lleva a cabo un pequeño baile. Después, antes de retirarse del lugar ejecutan el siguiente cántico:

SALIDA DEL CONCEJO O CASA DE LAS VISITAS

Con su permiso señor Alcalde (indicar según corresponda)
hasta la hora señalada.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Concluido sus visitas y al son del característico pasacalle, cada cuadrilla se traslada a la casa de sus respectivos mayordomos para el almuerzo.

Se debe indicar que en el *Anti* la principal acción lo constituye la *Plaza Tacay*.

4.6.3 PLAZA TACAY²³

Aproximadamente a las 2.00 p.m., luego del almuerzo, la comitiva conformada por los funcionarios, danzantes, músicos y seguidores, se dirige al frontis de la Municipalidad para llevar a efecto la costumbre conocida como *Plaza Tacay*; la misma que consiste en la presentación de las cuadrillas de *Pallas*, del *Capitán Pizarro*, y el esperado concurso de las orquestas; así como también la entrega de presentes y donativos para la imagen por parte de los residentes en la capital de la república.

En el referido lugar, el alcalde y demás autoridades se encuentran esperando para hacer la recepción formal a las comitivas y ofrecerles bebidas alcohólicas; por su parte, los mayordomos, a través de sus sirvientes portan recipientes con chicha de jora (a la que denominan *aloja*) y también aguardiente que ofrecerán a los presentes en el evento.

Las cuadrillas, respetando el orden de llegada a la puerta de la municipalidad, hacen su presentación y a manera de saludo interpretan el siguiente cántico:

EN LA PUERTA DEL CONCEJO

Ya llegamos rey monarca
al Concejo respetable.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

²³ Según versiones contadas por pobladores de avanzada edad, antiguamente era costumbre que antes del inicio de la festividad, la comunidad colaboraba con la limpieza de las calles y plaza de armas, en donde los participantes iban con sus herramientas tales como: pico, lampa, taklla, cashu (especie de calcilla), etc. Estos instrumentos al contacto con el piso producían un sonido como "tak...tak...tak", de allí que derivó al nombre de *plaza tacay*, como se conoce hoy en día.

Donde se hallan los señores
autoridades del distrito.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Que floreciente señor alcalde
y su plana de regidores.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Concluido esto, al son del *pasacalle*, las *pallas* y músicos se ubican en sus correspondientes emplazamientos.

Una vez producido el encuentro y realizado el brindis respectivo, a eso de las 3.00 p.m. comienza el concurso de orquestas; para ello se nombran jurados conocedores de la materia o aficionados. Es requisito obligatorio para la calificación que cada agrupación ejecute piezas como: el Himno Nacional, el Himno a Huánuco, el Cóndor Pasa, a veces la Marcha de banderas, un vals, una marinera y otra de su repertorio. El ganador del certamen se hace acreedor de un estímulo o premio otorgado por la Municipalidad (por lo general cajas de cerveza y diplomas de honor).

Finalizado el concurso, se da inicio al baile popular en el mismo lugar, estilándose que la apertura de este acto lo haga la orquesta ganadora; prolongándose la celebración hasta altas horas de la noche.

Antes de retirarse, cada cuadrilla de pallas, por separado, ejecuta la siguiente canción:

SALIDA DEL CONCEJO

Con su permiso señor Alcalde
hasta la hora señalada.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Jiwayay jiwayawayay, jiwayayay;
awayay awayawayay, jiwayawayay, awayayay.

(Orquesta)

Después, al son del característico pasacalle de este día, se van a descansar a sus domicilios.

4.6.4 VISPERA

Al promediar las 06:00 de la mañana del día 04 de Agosto, nuevamente se realiza el *alabado* por parte de la orquesta, cumpliéndose exactamente la misma secuencia que se narró en el *Anti*.

A las 10.00 a.m., los integrantes de cada cuadrilla de baile, luciendo una nueva vestimenta, diferente al del día anterior, teniendo ahora la participación de los *Apu Incas*, y siempre bajo el acompañamiento de la orquesta, inician el itinerario programado. Los danzantes van dispuestos manteniendo el siguiente orden: *rucus*, *Apu Incas*, *Capitanas* y *pallas*. Se debe señalar que el rol de visitas es similar a la del *Anti*, por consiguiente, la primera intervención se produce en la casa del *funcionario Inca*, interpretándose los siguientes versos y estribillo:

EN LA CASA DEL FUNCIONARIO INCA

En el nombre de la Virgen
comencemos a cantarle.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay,

(Orquesta)

Entonando las grandezas
y los efectos del corazón.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Cantemos con alegría
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay,

(Orquesta)

De allí, al compás del *Pasacalle de Vispera* que ejecuta la orquesta se dirigen hacia la iglesia. Dicho recorrido se caracteriza por el baile entrecruzado que hacen los danzantes. Al llegar a la puerta del templo, interpretan la siguiente canción:

LLEGADA A LA IGLESIA.

Ya llegamos rey monarca
a este templo, templo sagrado.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
a la patrona Virgen María.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Una vez dentro, tal como acontece en el *Anti*, ofrecen sus reverencias a la Virgen entonando dos versos específicos, con sus respectivos coros y

como ya es característico, alternándose con el conjunto musical.

Finalizan su visita a este lugar interpretando el siguiente cántico:

SALIDA DE LA IGLESIA

Con su permiso Virgen María
hasta la hora señalada.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Luego, al son del *pasacalle de víspera*, prosiguen su recorrido por las principales calles a cumplir con el itinerario programado.

Tal como se mencionó anteriormente las siguientes estrofas habrán de entonarse en todas las visitas que realizan durante el día, modificándose las letras de la primera estrofa según corresponde al rango del visitado:

VISITA AL CONCEJO, AUTORIDADES Y/O FUNCIONARIOS

Ya llegamos rey monarca
a la casa del Gobernador (indicar según corresponda)

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

A brindarle el saludo
dándole honor y gloria

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)
Que floreciente don (...N...)
y su esposa doña (...N...).
(Orquesta)
Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.
(Orquesta)

Antes de ingresar a la casa de cada visita, una vez concluido el cántico, se produce la misma rutina narrada en el *Anti*: saludo a los anfitriones por parte del funcionario, bailarines y orquesta; el conjunto musical interpreta la melodía del pasacalle de este día y los danzantes realizan la mudanza correspondiente; recepción por parte de los anfitriones, quienes dan la bienvenida e invitan a pasar a la vivienda, en donde brindan bebidas a los visitantes y se lleva a cabo un pequeño baile.

Para retirarse del lugar, las *pallas* ejecutan el siguiente cántico:

SALIDA DE LA CASA DE VISITAS

Con su permiso señor Gobernador
hasta la hora señalada.
(Orquesta)
Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.
(Orquesta)
Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.
(Orquesta)
Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.
(Orquesta)

Concluido sus visitas y al son del característico pasacalle, cada cuadrilla se traslada a la casa de sus respectivos funcionarios para el almuerzo.

Es preciso indicar que en la Víspera las principales acciones lo constituyen el *huayta apay*, el *guión apay* y el *guión tapay*.

4.6.5 HUAYTA APAY²⁴

Después del almuerzo, aproximadamente a las 3:00 p.m. los danzantes, en pasacalle, se dirigen a la casa del *mayordomo de la Virgen* para realizar la costumbre conocida como *huayta apay* o *maseta apay*; consistente en llevar a la iglesia los adornos de diversas formas hechos con flores que servirán para decorar el anda de la sagrada imagen.

Se debe mencionar que las *pallas*, antes de salir de la casa de su funcionario interpretan los siguientes versos:

SALIDA DE LA CASA DEL INCA

Con su permiso señor Inca
hasta la hora señalada.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Al llegar a la casa del *mayordomo de la Virgen*, entonan su conocido cántico de visita. En seguida, el referido personaje hace entrega de los adornos a las *capitanas* y *pallas*; las que al recibir, alzar y llevar dichos ornamentos, interpretan las siguientes estrofas:

²⁴ De *huayta* = flor, y *apay* = llevar. Traducido: llevar flores.

HUAYTA APAY O MASETA APAY

Cantemos con alegría
al recibir esta masetta.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Alcemos estas flores
juntamente con las autoridades.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Llevaremos estas flores
por esta calle, calle de flores.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Que preciosa Virgen María
patrona de este pueblo.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Cuando llegan a la iglesia y hacen su ingreso, cantan:

Ya llegamos rey monarca
a este templo, templo sagrado.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Entremos con reverencia
a saludarle a la Virgen María.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Dirigiéndose a la imagen y colocando los adornos, prosiguen:

Hemos traído esta masetta
para la Virgen, Virgen María.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Recibe pues estas flores
ofrecido por el mayordomo.

(Orquesta)

Ayanananay ayanananay, ayanananay;
ayanananay ayanananay, ayanananay.

(Orquesta)

Concluido con este acto, antes de retirarse del templo, vuelven a entonar el cántico: *salida de la iglesia* (ya anotado líneas arriba), y, en pasacalle retornan al domicilio del *funcionario Inca*.

4.6.6 GUIÓN APAY ²⁵

Al promediar las 6:00 de la tarde se lleva a cabo otra de las costumbres que para esta fecha se tiene instaurado: el *guión apay* para lo cual, los músicos y danzantes se dirigen en pasacalle a la iglesia a sacar el *guión* sagrado que allí se encuentra y trasladarlo para su veneración a la vivienda del mayordomo de la Virgen. Previamente, entonan en el domicilio del *funcionario Inca* las estrofas correspondientes al cántico “salida de la casa del Inca”, resaltando el cambio que se produce en el estribillo, cuyas letras ahora dicen: “Ayliyawiyao, alyawayliyao”.

Cuando llegan a la iglesia se ejecuta el cántico respectivo. Una vez en el interior del templo, reciben de manos del sacristán el preciado símbolo religioso (estandarte); acontecimiento que se destaca con las siguientes estrofas:

²⁵ Traducido = llevar el guión. En el lugar denominan “guión” a un estandarte religioso de color negro, que se halla en el interior de la iglesia.

GUIÓN APAY

Recibamos este guión
para llevar al mayordomo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Santísimo dios verdadero
cuerpo y sangre de Jesucristo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Llevaremos este guión
por esta calle, calle de flores.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Viva Jesús sacramentado
que todo sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Te rogamos y te pedimos
en la tierra compañía.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

En el cielo y en la tierra
tu nombre sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Señor mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Que preciosa Virgen María
patrona de este pueblo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Se debe indicar que este cántico es repetido tantas veces sea necesario hasta que lleguen al domicilio del mayordomo. Cuando ello se produce, enseguida entonan:

LLEGADA A LA CASA DEL MAYORDOMO.

Ya llegamos rey monarca
a la casa del mayordomo.
(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)

A brindarle el saludo
dándole honor y gloria.
(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)

Recibe pues este guión
con mucha delicadeza.
(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)

Que floreciente don (...N...)
y su esposa doña (...N...).
(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)

Cumplido con la entrega del guión, retoman los danzantes hacia la casa de su funcionario para la cena.

* *GUIÓN TAPAY* ²⁶

A eso de las 9:00 p.m., en el domicilio del mayordomo de la Virgen se realiza la costumbre denominada *guión tapay*, consistente en venerar el

²⁶ Traducido = cuidar el guión (estandarte religioso)

estandarte religioso. Acto que congrega una vez más la presencia de las *pallas* con sus respectivos cánticos, hasta promediar las 10 de la noche.

Después de esto, los mayordomos, familiares, danzantes y público, se congregan en la Plaza de Armas para participar del baile general correspondiente a las vísperas de la festividad, así como también presenciar la quema de vistosos castillos y toretes de fuegos artificiales donados por algunos funcionarios; culminando al promediar la medianoche.

4.6.7 DIA CENTRAL

La fecha principal de la festividad en honor a la Virgen María de las Nieves corresponde al día 05 de Agosto, que comprende todo un cronograma de actividades, siendo las principales: el *wallpa wagay*, el *guión shuntay*, la *misa y procesión*, el *yupi shuntay*, y el *tapunacuy o relación*.

4.6.8 WALLPA WAGAY ²⁷

A partir de la 01 ó 02 de la mañana, los danzantes de las diferentes cuadrillas, luciendo sus finos y costosos disfraces de gala escogidos para esta ocasión, realizan el tradicional *wallpa wagay*.

Esta costumbre se inicia en la casa de los respectivos *funcionarios*. Allí, mientras los *Apu Incas* se van vistiendo, las *Pallas*, que ya se hallan disfrazadas, entonan estrofas a manera de invitación (*Inca Jorguy*²⁸) para que dichos personajes salgan del lugar, cuyas letras dicen:

²⁷ Traducido = el canto del gallo a primeras horas de la madrugada.

²⁸ Traducido = sacar al Inca.

WALLPA WAGAY

Levántate pues señor inca
de tu asiento silla de oro.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.

(Orquesta)

Vístete pues señor inca
desde los pies hasta la cabeza.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.

(Orquesta)

Ponte pues señor inca
la pechera de oro y plata.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.

(Orquesta)

Ponte pues la corona
que va publicando la riqueza.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.

(Orquesta)

Se debe indicar que estos versos se repiten tantas veces sea necesario hasta que terminen de disfrazarse los precitados.

Es notorio el carácter triste y melancólico de la melodía que corresponde al *Wallpa Wagay*.

Una vez completado de vestirse, los *Apus* toman asiento en sus respectivas sillas que se hallan adornadas para la ocasión. Es de resaltar que éstos, pese haber recibido la invitación de las *Pallas* para que se levanten de sus asientos y salgan de la vivienda con la finalidad de iniciar el recorrido por las calles, se muestran reacios; dando motivo a que los *Rucus* tengan que intervenir y tras mucho esfuerzo, prácticamente a jalones y empujones los

saquen del lugar. Conseguido este propósito, los *viejos*, valiéndose de sus hondas y zumbadores que portan, van midiendo los pasos de los *Incas*, a la vez que se encargan de vigilarlos para evitar que al menor descuido éstos se escapen. Si así ocurriera, nuevamente tienen que redoblar esfuerzos para convencerlos de que continúen con el recorrido, el mismo que cumple un cronograma establecido: parada en la iglesia, traslado por la Jatun Plaza e Ichik Plaza (plaza grande y plaza chica), visitas al Concejo Municipal, autoridades y funcionarios.

Por su parte, las *Pallas* prosiguen con su cántico:

Levántate pues señor inca
de tu asiento silla de oro.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.

(Orquesta)

Camina pues señor inca
tenemos que andar mucho.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.

(Orquesta)

Tenemos que andar mucho
extensión de doscientos cincuenta leguas.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.

(Orquesta)

Camina pues señor inca
por esta calle, calle de flores.

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.

(Orquesta)

Tenemos que andar mucho
desde Cuzco hasta Cajamarca

(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.



(Orquesta)
Camina pues señor inca
ya nos ganan los españoles.

(Orquesta)
Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.

(Orquesta)
Tenemos que ir a la plaza de Cajamarca
a enfrentar a los españoles.

(Orquesta)
Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)

La llegada al Concejo Municipal se produce entre las 04 ó 05 de la mañana,
dando lugar a una recepción por parte del Alcalde y regidores.

Allí, las *Pallas* cantan:

LLEGADA AL CONCEJO

Ya llegamos rey monarca
a la puerta del concejo.
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)

Donde se hallan los señores
autoridades del distrito.
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.
(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)

Que floreciente señor alcalde
y su plana de regidores.
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.
(Orquesta)

4.6.9 RUCU WANUY

Culminado el cántico del “*Wallpa wagay*”, es costumbre que luego de esto, se realice la interpretación del *Rucu Wanuy*²⁹, en donde a manera de contrapunteo verbal tienen activa participación las *Pallas* y el *Rucu*, suscitándose graciosas y picarescas escenas sobre todo cuando este último “fallece”.

Las letras de las estrofas se dan en los siguientes términos:

RUCU WANUY

(Traducción)

PALLAS: Canta, canta abuelito
baila, baila abuelito
en la puerta del concejo
por la fiesta cinco de Agosto.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Abuelito, abuelito
mentiroso abuelito
amapolata ricaicur
tagaymi wilca nimargayqui.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Quisiera formar un molino
en la plaza de Obas
para moler las malas lenguas
del quien habla vida ajena.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

mirando la flor de amapola
dijiste esa es mi nieta.

²⁹ De: *rucu* = viejo o abuelo, y *wanuy* = muerte. Traducción: la muerte del abuelo o viejo.

(Orquesta)

Abuelito, abuelito
mentiroso abuelito
imanirmi uyzuranqui
sogluy tiempo shiurinaupis.

¿por qué estás agachado?
como el shiuri (larva) en tiempo del choclo

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Abuelito, abuelito
mentiroso abuelito,
rayán mulacata ricaycur
tagaymi uva nimargayqui.

mirando el fruto del sauco (rayán)
esa es uva mà dijiste.

(Orquesta)

RUCO: En el cerro Joguhuanca
mataron un gavilán,
de su buche le sacaron
al alcalde bien borracho.

(Orquesta)

PALLAS: Abuelito, abuelito
el anillo que me distes
5 de agosto para verlo
lata vieja había sido.

(Orquesta)

RUCO: Ay, ay, ay, willca, willca
nogalaymi ashmacorga
sagra canasta rurilanchao
cristal vaso chaupilanchao.

Ay, ay, ay, nieta, nieta
yo te he criado
dentro de una canasta vieja
en medio de un vaso de cristal.

(Orquesta)

PALLAS: Abuelito, abuelito
tú que vives en la puna
entre verdes pajonales
te pareces zorro viejo.

(Orquesta)

RUCO: Umpash punta eucalipto
imanirmi uyzuranqui
maytag noga uyzuratzu
lapan wilcata rapapaicar.

Eucalipto del cerro Umpash
¿por qué estás agachado?
Yo no estoy agachado
A pesar que sirvo de alcahuete a todas mis
nietas.

¡AAAAAAAAAAAAAYYYYYYYYYY! (cae muerto el *Rucu*)

(Orquesta)

PALLAS: Abuelito, abuelito
no te mueras abuelito
todavía te necesito
para que sirvas de alcahuete.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Mi abuelo se ha muerto
hay que ponernos de luto
una falda colorada
por ese viejo condenado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Quisiera tener mi carro
como lo tiene el alcalde
para llevarlo a mi abuelo
hasta la puerta del infierno.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

Levántate abuelito
aquí estamos tus nietas
para hacerte respetarte
en este pueblo de Obas.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao;
Ayliyawiyao, alyawiyao
ayliyawiyao, alyawiyao.

(Orquesta)

El Rucu Wanuy finaliza con el *pasacalle de Día* ejecutado por la orquesta,
con el que los danzantes realizan diversas mudanzas.

La cuadrilla visitante culmina su participación con la entonación de los
siguientes versos al momento de salir del lugar:

SALIDA DEL CONCEJO

Con su permiso pues señor alcalde
hasta la hora señalada.

(Orquesta)
Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.

(Orquesta)
Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)
Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.
(Orquesta)

Al ritmo del *pasacalle* característico prosiguen con el rol programado. Es peculiar que antes de llegar a la casa de cada visita se vuelva a interpretar el *Wallpa Wagay*, y una vez allí, entonen el siguiente cántico:

VISITA A LAS AUTORIDADES Y/O FUNCIONARIOS

Ya llegamos rey monarca
a la casa del señor Pizarro (cambia según el rango)
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.
(Orquesta)

Que floreciente don (....N....)
y su esposa doña (...N...)
(Orquesta)

Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)

En seguida, si es que existe petición por parte del visitado o de ex *funcionarios* presentes, además de las mudanzas de rigor se ejecuta el *Rucu Wanuy*.

Luego, para retirarse cantan:

SALIDA DE LA CASA DE VISITAS

Con su permiso señor Pizarro
hasta la hora señalada.

(Orquesta)
Ayliyawiyao,
aurorita de la mañana.
(Orquesta)
Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.
(Orquesta)
Ayliyawiyao,
lucerito de la mañana.
(Orquesta)

Se debe precisar que, en caso no esté presente el anfitrión, las *Pallas* cantan su llegada e inmediatamente se retira toda la cuadrilla sin realizar ninguna mudanza, para aligerar su recorrido

* **GUIÓN SHUNTAY** ³⁰

La nota saltante se produce cuando alguna de las cuadrillas culmina el *Wallpa Wagay* primero que todos, hecho que le hace merecedor a llevar el *guión* religioso desde la casa del mayordomo hasta la iglesia. Acción que se acostumbra realizar al promediar las 07 ú 08 de la mañana, denominándosele como el *guión shuntay*; el mismo que durante su traslado se matiza con el siguiente cántico:

GUIÓN SHUNTAY
Recibamos este guión
para llevar a la iglesia.
(Orquesta)
Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)
Santísimo Dios verdadero
cuerpo y sangre de Jesucristo.
(Orquesta)
Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.
(Orquesta)
Llevaremos este guión
por esta calle, calle de flores.
(Orquesta)

³⁰ Traducido = recoger el guión (estandarte religioso)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Viva Jesús sacramentado
que todo sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Te rogamos y te pedimos
en la tierra compañía.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

En el cielo y en la tierra
tu nombre sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Señor mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Que preciosa Virgen María
patrona de este pueblo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Cumplido con depositar el estandarte en el templo, al son del pasacalle de este día, se dirigen al domicilio de su funcionario para degustar el ponche y tomar desayuno.

* *MISA Y PROCESIÓN*

A eso de las 09:00 a.m. se realiza la misa en honor a la “Virgen María de las Nieves”, ofrecida por el mayordomo de la festividad, con participación de

todas las cuadrillas de *Pallas*, *Capitán Pizarro* y público en general. En este acto también se realizan bautizos y matrimonios.

Después de oficiarse la misa, aproximadamente a las diez de la mañana, sacan en procesión la imagen de la patrona por las principales calles, intercalándose el acompañamiento musical entre los cánticos de las *Pallas*, la orquesta y la banda de músicos del *Capitán*.

Las letras que cantan las ñustas durante el acto religioso dicen:

Viva Jesús sacramentado
que todo sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Santísimo Dios verdadero
cuerpo y sangre de Jesucristo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Llevaremos a la Virgen
por esta calle, calle de flores.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Te rogamos y te pedimos
en la tierra compañía.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

En el cielo y en la tierra
tu nombre sea amado.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Señor mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Que preciosa Virgen María
patrona de este pueblo.

(Orquesta)

Ayliyawiyao, alyawayliyao;
ayliyawiyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Finaliza la procesión con el retorno de la imagen a la iglesia.

* **YUPI SHUNTAY** ³¹

Ni bien culmina la procesión, tiene ocurrencia otra de las costumbres que para esta fecha se tiene reservado: el *yupi shuntay*, consistente en la competencia de velocidad pedestre entre los representantes seleccionados de las cuadrillas de *Pallas* y del *Capitán Pizarro*, siguiendo la ruta por donde hizo su recorrido la sagrada imagen. El ganador de la carrera traerá consigo la algarabía y el honor a la cuadrilla que pertenece, así como la admiración y el reconocimiento moral por parte de los espectadores, quienes premian su esfuerzo con sonoros aplausos.

Existe la creencia de que dicha carrera simboliza el recojo de las huellas dejadas por la Virgen María de las Nieves.

Finalizado la competencia, al son de un *pasacalle* característico correspondiente a este día, las cuadrillas retornan a los domicilios de sus respectivos *funcionarios* para el almuerzo consistente en diversos potajes especiales preparados para la ocasión.

³¹ De: *Yupi* = huella, y *shuntay* = recoger. Traducido: recoger las huellas

4.6.10 DIA HUAYNO

Después de almorzar, las cuadrillas con sus respectivas comitivas se preparan para dirigirse a la Plaza de Armas con la finalidad de llevar a cabo el *tapunacuy*, pero previamente, antes de trasladarse de la vivienda del funcionario las *Pallas* interpretan el cántico del *Día Huayno*, que se diferencia de todas las melodías anteriores por tener un carácter más alegre y movido:

DIA WAYNO

Con su permiso señor Inca,
hasta la hora señalada.

(Orquesta)

Ayliawayliyao, alyawayliyao;
ayliawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Ayliawayliyao, alyawayliyao;
ayliawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Al llegar al Concejo Municipal, se interpretan los siguientes versos:

Ya llegamos rey monarca,
al Concejo respetable.

(Orquesta)

Ayliawayliyao, alyawayliyao;
ayliawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Hemos venido a saludarle
por ser el día de la patrona.

(Orquesta)

Ayliawayliyao, alyawayliyao;
ayliawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Finalizado el canto de saludo, los danzantes se ubican en el lugar asignado para realizar el *tapunacuy*.

* *TAPUNACUY* ³²

Al promediar las 2:00pm se realiza un acontecimiento conocida también como *relación*, es una competencia consistente en una serie de preguntas de historia del Perú, acerca de la conquista, que han de formularse entre la cuadrilla del *Capitán Pizarro* con el de las *Pallas*; se efectúa en el frontis de la municipalidad teniendo como espectadores a la comunidad entera y visitantes que con mucha anticipación se han concentrado en el lugar.

Se debe indicar que no todas las cuadrillas de *Pallas* intervienen en este evento, puesto que, si la cuadrilla del *capitán* salió del barrio de la parte alta, tendrá que enfrentarse con las *pallas* de la parte baja que salió por sorteo, o viceversa.

Las reglas de este certamen establecían que los interrogatorios debían darse entre los siguientes competidores:

- El Inca Atahualpa contra Francisco Pizarro.
- El Inca Huáscar contra Diego de Almagro.
- La primera Capitana contra Hernando de Luque.

En la actualidad esta reglamentación ya no se respeta, puesto que la competencia se viene dando de la siguiente manera:

³² Traducido: preguntarse.

- El Inca Atahualpa contra Francisco Pizarro.
- La primera Capitana contra Diego de Almagro.
- La segunda Capitana contra Hernando de Luque.

En caso que el Inca o una de las Capitanas no estén preparados para las preguntas, pueden ser remplazados por el Ruco (abuelo), quién con la finalidad de salir vencedor puede formular preguntas en quechua.

La tarea de calificar a los competidores recae en un jurado compuesto por 2 ó 3 conocedores de la materia.

El enfrentamiento se produce de una manera ceremoniosa con el acercamiento de ambos bandos: por un lado, el Capitán Pizarro y sus socios, con el acompañamiento de la banda de música; y por el otro, el Apu Inca con su corte, al compás de la orquesta. La melodía que sirve de fondo musical y que es ejecutado por los conjuntos, se denomina "Ataque".

El *Inca* inicia su participación brindando un saludo a las autoridades y público asistente, anunciando que:

- ¡Viene en representación del imperio del Tahuantinsuyo y se encuentra allí para enfrentar a los conquistadores españoles!.

De igual manera, el *Capitán Pizarro* sigue el mismo protocolo y da a conocer que:

- ¡Ha venido de España a conquistar el imperio del Tahuantinsuyo!.

Acto seguido tiene lugar la formulación de preguntas.

El presente cuestionario que se inserta y que corresponde a lo que el Inca debe decir, data del año 1991 y fue proporcionado por el Prof. Juan Sánchez Mendez:

PREGUNTAS DEL INCA A LOS ESPAÑOLES

- 1.- ¿Cuál fue el primer punto que tocaste don Francisco Pizarro en tu tercer y último viaje al Perú y en que parte del territorio peruano se localizó?
R.- La bahía de San Mateo.
- 2.- Don Francisco Pizarro, al llegar a Tumbes en 1532 ¿a quién le ordenaste a tomar preso al cacique Tumbesino y cómo se llamó?
R.- Hernando de Soto a Chillimosa.
- 3.- ¿Qué ciudad fue la primera capital que tuvo la gobernación de Nueva Castilla?
R.- La ciudad de Jauja.
- 4.- ¿Cómo se llamó la gobernación que Carlos V le asignó a tu socio Diego de Almagro?
R.- Nueva Toledo.
- 5.- ¿Cómo se llamó el paraje donde fundaron la primera ciudad española en el Perú Incaico?
R.- Valle de Chira – Paraje Tangarará.
- 6.- Manco Inca Yupanqui, después de ser nombrado como Inca ¿con cuál de los ejércitos firmaron una alianza?
R.- a) Con el ejército del Inca Atahualpa.
b) Con el ejército del Inca Huáscar.
c) Con los Españoles.
- 7.- En los presidentes de la República actual cuya Insignia es la "Banda Presidencial", entonces ¿cómo se llama dicho símbolo en la época del Tahuantinsuyo?
R.- La borla Imperial ó Mascapaicha.
- 8.- ¿Cuántas clases y cómo se llamaban tus armas de poder destructivo contra mis ejércitos del tahuantinsuyo?
R.- De cuatro clases y son: arcabuces, ballestas, lanzas y filudas espadas.
- 9.- Mi estado Imperial Inca ¿en qué año cayó definitivamente al poder del dominio español?
R.- En 1572, después de largas y sangrientas luchas contra la ocupación enemiga de la ciudad de Vilcabamba.

10.- ¿Dónde me tomaron de preso al quien les habla el Inca Atahualpa?

R.- En el tambo de Cajamarca.

11.- ¿Dónde se llevó acabo la tarde sangrienta de mi infortunado gobierno, me refiero al Inca Atahualpa con un puñado de españoles que uds. son?

R.- En el tambo de Cajamarca.

12.- ¿Cómo se llamó mi traidor Inca, y en qué lugar se frustró el éxito de la guerra de reconquista a favor de mi gran estado Tahuantinsuyo?

R.- Auqui Paullu Inca, en el lugar denominado Cochabamba.

13.- ¿A quién nombraron los Almagristas como gobernador, al ser asesinado don Francisco Pizarro?

R.- Almagro el Mozo.

14.- ¿Por qué se enfrentaron el Virrey Blasco Nuñez de Vela y Gonzalo Pizarro?

R.- Por traer llamados "Nuevas Leyes"

El siguiente cuestionario que sirve de guía para la Capitana ha sido proporcionado por la Prof. Roosana Huaranga Reyes (danzante de Pallas) en el año 1997.

PREGUNTAS DE LA CAPITANA A LOS ESPAÑOLES

1.- ¿En qué ciudad se fundó la ciudad de Quito?

R.- En la provincia de Tierra Firme.

2.- ¿Quién fundó la ciudad de Panamá?

R.- El Gobernador y Capitán Pedrarias de Avila.

3.- ¿Anteriormente cómo se llamaba Tierra Firme?

R.- Castilla de Oro.

4.- ¿En qué año se fundó la ciudad de Panamá, y quién lo pobló por primera vez?

R.- En 1520 y lo pobló por primera vez el Capitán Pedrarias de Avila.

5.- ¿En nombre de quién lo fundó esta ciudad?

R.- En nombre del Rey César Carlos Augusto.

6.- ¿Quién fue el que dio las primeras noticias sobre la existencia del Imperio del Tahuantinsuyo?

R.- El cacique panameño Comagre.

7.- ¿y en qué año se produjo estas noticias?

R.- En el año de 1511.

8.- ¿Quién lo confirmó esta existencia y donde?

R.- Balboa en las playas del Pacífico.

9.- ¿En qué lugares capta ud. las noticias, en que distrito para la conquista del Perú?

R.- En Islas de las Perlas y en las costas del Golfo de San Miguel.

10.- ¿En qué año realiza ud. la expedición y quién presta el apoyo militar?

R.- En 1524, con apoyo militar de Diego de Almagro.

11.- Durante la segunda expedición Juan Tafur recibió la orden de hacer regresar a Pizarro y sus soldados y se dirigió rumbo a la Isla del Gallo, diga ud. ¿quién era el que dio esta orden y qué cargo ocupaba?

R.- Pedro de los Rios, y ocupaba como nuevo gobernador.

12.- En la Isla del Gallo ¿cuántos tripulantes decidieron la conquista del Imperio desconocido?

R.- 14 tripulantes, 12 soldados, piloto Ruiz y Pizarro.

13.- ¿De esta misma Isla ¿cuántos soldados se trasladaron a la Isla de Gorgoña?

R.- 12 soldados.

14.- ¿En esta misma Isla se aquejaba de las penurias que sufría y se dispuso enviar una carta en que decía: "Pues señor gobernador, mando bien por entero, que allá va el recogedor y aquí queda el carnicero" ¿diga ud. Cap. Pizarro el autor de esta famosa carta?

R.- El soldado Saravia.

15.- La conquista del Perú estuvo dividida en dos gobernaciones, ¿ellos cuáles son?

R.- Nueva Castilla y Nueva Toledo.

16.- ¿Diga sus respectivas correspondencias de los dos socios de la conquista?

R.- Nueva Castilla a Francisco Pizarro, y, Nueva Toledo a Diego de Almagro.

17.- ¿En qué año llegaron por primera vez a Tumbes?

R.- En 1526.

18.- Francisco Pizarro ¿En qué año se hizo presente ante el Rey de España?

R.- En el año 1528

19.- Además de explorar, conquistar, pacificar y colonizar ¿qué otra misión recibió Pizarro del Rey para con los Indios?

R.- La de catequizar, adoctrinar y propagar la religión católica.

20.- ¿Qué títulos y dignidad le otorgó el Rey de España a Pizarro?

R.- Gobernador, capitán, alguacil mayor vitalicio.

El presente cuestionario de preguntas es un aporte personal que ha salido de la revisión de varios textos de Historia del Perú, y se adjunta como una propuesta para que pueda ser utilizado dentro de la representación de esta danza:

PREGUNTAS DE LOS ESPAÑOLES AL INCA, CAPITANA O RUCU.

01.- ¿De dónde surgieron Manco Cápac y Mama Ocllo, quién los mandó y a qué?

R.- Surgieron del lago Titicaca, los mandó su Dios Sol, al ver el sufrimiento que vivían en un estado deplorable, para darles preceptos y leyes. A Manco Cápac lo mandó para la enseñanza del rol de los varones y, a Mama Ocllo a dar las enseñanzas de la mujer.

02.- ¿Cómo se llaman las dos dinastías del Imperio Incaico?

R.- Hurin Cusco o Cusco bajo.
Hanan Cusco o Cusco alto.

03.- El Imperio del Tahuantinsuyo, hasta la llegada de los españoles ¿cuántos gobernantes tuvo y quiénes fueron?

R.- Tuvo 12 gobernantes y son:

- Manco Cápac
- Sinchi Roca
- Lloque Yupanqui
- Mayta Cápac
- Capac Yupanqui
- Inca Roca
- Yahuar Huaca
- Wiracocha
- Pachacútec Inca Yupanqui
- Tupac Inca Yupanqui
- Huayna Cápac
- Huáscar

04.- ¿Cómo se llama la insignia real del Inca, en que consistía, y de qué color fue?

R.- Mascapaycha, consistía en una borla de lana fina, y era de color rojo.

05.- ¿Cómo se llama el Inca que usó por primera vez la Mascapaycha?

R.- Sinchi Roca, hijo de Manco Cápac y Mama Ocllo.

06.- ¿Cómo se llama el templo que construyó Manco Cápac al fundar Cusco, y, para qué sirvió?

R.- El templo Inticancha (o Coricancha), sirvió para dedicar el culto al sol.

07.-¿Cuál de los Incas dispuso la construcción de la fortaleza de Sacsayhuamán?

R.- El Inca Pachacútec.

08.- ¿Quién organizó la división del imperio en 4 sectores, cómo lo denominaban y cuáles fueron?

R.- El emperador Pachacútec, a esta división lo denominaban suyus o suyos y son: Collasuyo, Contisuyo, Chinchaysuyo y Antisuyo.

09.- ¿Las plumas que se sujetaban al llauto, para colocarlo en la frente del Inca, de qué ave se obtenían y cuál era su color?

R.- Del Corequenque, y eran de color negro y blanco.

10.- ¿Cómo se llaman las prendas que el Inca usaba como distintivos?

R. – El llauto (cinta de varios colores)
- La Mascapaycha (insignia real)
- Las plumas del Corequenque.
- Las Orejeras (láminas de metal)
- El Topayauri (cetro ó bastón de oro)
- El champi (hacha o porra de oro)

11.- ¿Cómo se llama el Dios supremo de los Incas?

R.- Apu Kon Ticsi Wiracocha (creador de todo lo que existe).

12.- ¿Con qué otro nombre se le conoce al sacerdote en el imperio incaico, y, en dónde oficiaba?

R.- Willac Umu. Oficiaba en el grandioso templo de Coricancha (Cusco)

13.- ¿Cómo se llamaba la escuela en el Imperio Incaico, quién lo fundó y, quiénes enseñaban?

R: Se llamaba Yachayhuasi (casa del saber), lo fundó Inca Roca, y quienes enseñaban eran los amautas.

14.- ¿Cómo se les llamaban a las cantoras en la época Incaica?

R: Se les llamaban Taqui Acllas.

15.- ¿Cuáles fueron las principales fortalezas que tuvieron los Incas, y que aún subsisten?

R: Sacsayhuamán, Ollantaytambo, Paramonga y Machupicchu.

16.- Según la leyenda, Manco Cápac al salir del Lago Titicaca llevaba una varilla de oro, que por mandato de su padre Sol, allí donde ésta se hundiera procedería a fundar la capital del Imperio. ¿Diga en qué lugar se hundió la varilla, y qué ciudad fundó?

R: Al pie del cerro Huanacaure, y allí se fundó la ciudad del Cusco.

17.-¿Cuál era el idioma oficial del Tahuantinsuyo, y qué otros idiomas conocieron los incas dentro de su imperio?

R: El Runasimi (boca del hombre) hoy llamado quechua. Otros idiomas que conocieron son: Aymara, Mochica, Puquina, Uru, Yunga.

18.- ¿Qué eran los quipus, quiénes se encargaba del manejo y de qué material estaban confeccionados?

R: Los quipus eran instrumentos de contabilidad, manejados por los Quipucamayoc, y se confeccionaban de algodón.

19.- ¿Qué eran los tambos, para qué servían, y quién lo administraba?

R: Eran edificaciones construidas a lo largo de los caminos. Servían como albergues para los viajeros, chasquis; y también para almacenar productos agrícolas. Estaban administrados por los Tambocamayoc.

20.- ¿Cuántas clases de puentes se construyeron en la época incaica, y que tipo de materiales se utilizó para ello?

R: Se construyeron 3 clases de puentes, y son:

a) Fijos.-hechos de piedra.

b) Colgantes.-confeccionados de madera y con sogas tejidas de cabuya.

c) Flotantes.- elaborados de totora y junco.

PREGUNTAS DEL INCA, CAPITANA O RUCU

PARA LOS ESPAÑOLES

01.- ¿Entre qué años y, en cuál de sus viajes Francisco Pizarro descubrió el Imperio de los Incas?

R: Entre los años 1526 – 1528, en el segundo viaje.

02.- Al llegar a la Isla del Gallo los españoles ya no quisieron continuar viaje, entonces ¿qué dijo Francisco Pizarro al trazar una raya con su espada en las arenas para seguir con su marcha, y cuantos de ellos cruzaron la raya?

R: "Al norte queda Panamá que es deshonra y pobreza, al sur, una tierra por descubrir que promete honra y riqueza; el que sea buen caballero, que escoja lo mejor". Trece españoles cruzaron la raya y acompañaron a Pizarro hacia el sur.

03.- ¿Qué año partió de Panamá Francisco Pizarro y con cuántos españoles?

R: A principios de 1531; al frente de 185 españoles, 37 caballos y unas pocas piezas de artillería.

04.- Al regresar a España Francisco Pizarro ¿a quién solicitó autorización para conquistar y colonizar el Perú?

R: Al rey de España Carlos V.

05.- ¿En cuál de los viajes, cuándo y con cuántos hombres llegó Pizarro a Cajamarca?

R: En su tercer viaje, el 15 de noviembre de 1532, con 180 hombres de los cuales 60 eran de caballería.

- 06.- ¿En qué fecha, y en cuál de sus viajes Pizarro llega al Cusco?
R: El 15 de noviembre de 1533, en su tercer viaje.
- 07.- ¿Dónde y cuándo se produjo la captura del Inca Atahualpa?
R: En la plaza de Cajamarca, el 16 de noviembre de 1532.
- 08.- ¿Con qué otro nombre se fundó la ciudad del Cusco y en qué fecha?
R: "La muy noble y gran ciudad del Cusco", el 23 de marzo de 1534.
- 09.- ¿Dónde, cuándo y por quién fue asesinado Francisco Pizarro?
R: En Lima el 26 de junio de 1541 por los Almagristas.
- 10.- ¿Qué ciudad fundó Diego de Almagro?
R: Chíncha.
- 11.- ¿Con qué otro nombre se conoce a la guerra civil entre los españoles?
R: Guerra de las Salinas.
- 12.- ¿En qué fecha realizó su primer viaje Francisco Pizarro, de donde partió y con cuántos hombres?
R: El 14 de noviembre de 1519; partió de Panamá con 100 hombres en un barco.
- 13.- ¿En cuál de los viajes y en qué lugar perdió un ojo Diego de Almagro?
R: En el primer viaje, en Puerto Quemado.
- 14.- ¿Qué rutas siguió Francisco Pizarro en su primer viaje?
R: Chochoma, Puerto Piñas, Puerto del Hambre y, Puerto Quemado; luego retornó a Panamá.
- 15.- ¿Cuáles fueron las rutas seguidas por Pizarro durante su segundo viaje?
R: Bahía de San Mateo, Coaque, Isla del Gallo, Isla de Gorgoña, Tumbes, y llegó al Tahuantinsuyo.
- 16.- ¿En qué fecha se fundó San Miguel de Piura?
R: El 12 de Mayo de 1532.
- 17.- ¿En dónde se encontraba el Inca Atahualpa cuando los españoles fueron a invitarle para entrevistarse con Francisco Pizarro?
R: En las fuentes termales de Cajamarca, conocido hoy como los Baños del Inca.
- 18.- ¿Cómo se llamó el recinto que Atahualpa ofreció llenar de oro y plata a cambio de su libertad?
R: Cuarto de rescate.
- 19.- Habiendo sido sentenciado Atahualpa a morir quemado vivo, ¿quién intervino para cambiar esta sentencia, y en su reemplazo, qué se le aplicó?

R: Intervino el padre Valverde; le aplicaron la pena de muerte por estrangulamiento con garrote.

Después de haber culminado la costumbre de *tapunacuy*, comienza el baile general para el público espectador.

El *Día Central* está asociado a los acontecimientos históricos que se produjeron durante la conquista, toda vez que se relaciona con la captura, rescate y muerte del Inca Atahualpa por parte de los conquistadores españoles.

Hasta hace un tiempo atrás (alrededor del año 1990), en el poblado de Vilcabamba, comprensión del distrito de Obas, los danzantes escenificaban estos hechos, pero posteriormente se fue perdiendo. Inclusive, después de la muerte del Inca, las ñustas solían vestirse de luto como señal de duelo.

4.6.11 SEGUNDO DÍA

Esta fecha (06 de Agosto), tomándose en cuenta desde el inicio de la festividad, corresponde al quinto día de celebraciones.

Tal como aconteció en el *Día Central*, se vuelve a realizar el *Wallpa Wagay*, entre las 04 ó 05 de la mañana, siguiéndose el mismo recorrido e interpretándose todos los cánticos respectivos.

Al promediar las 09 a.m. las cuadrillas de danzantes repiten el rol de visitas a las autoridades y funcionarios, diferenciándose en que ahora las *Pallas* para cada visita interpretarán el cántico llamado "*Día Huayno*".

A eso de las 2.00 p.m. se realiza el "*Locro aypuy*", consistente en el reparto de locro, chicha, chochos, café y panes por parte de los mayordomos de la festividad al público en general.

Luego de ello, aproximadamente a las 4.00 p.m. en la casa del mayordomo saliente, con gran algarabía y pomposidad, se efectúa la *entrega del trucay o cambio* a los nuevos *funcionarios* que tendrán a su cargo la realización de la fiesta del próximo año. Este hecho constituye toda una ceremonia, en la que el *funcionario Inca* saliente le viste al sucesor con el disfraz respectivo como señal de identificación; del mismo modo, la primera *capitana* le disfraza a la esposa de éste. Acto seguido, portando el cambio hacen su recorrido por la calle principal con dirección al domicilio del nuevo Inca, acompañados por la orquesta, la cuadrilla de danzantes y familiares.

Las actividades de esta día finalizan con el tradicional "*Maqui ruyay*" (quemarse las manos), que viene a ser una fiesta que se organiza en la casa del funcionario saliente a petición de las cocineras y sirvientes, como un reconocimiento y agradecimiento por los servicios que han brindado, ya que sostienen haberse sacrificado y quemado las manos en esta tarea: de allí el nombre simbólico.

4.6.12 AYWALLÁ

Viene a ser el último día de la festividad (07 de Agosto).

A partir de las 08 a.m. se lleva a cabo en el domicilio del *funcionario Inca* el reparto de ponche a los danzantes, orquesta y colaboradores de la fiesta.

De allí, al promediar las 10.00, las cuadrillas salen para visitar los principales centros comerciales del lugar, en donde cada propietario les ofrece una recepción.

Las *Pallas* durante la llegada a cada visita entonan:

Ya llegamos Rey monarca
a la casa de visitas.

(Orquesta)

Ayliyawayliyao, alyawayliyao;
ayliyawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Que floreciente don (...N....)
y su esposa doña (...N...)

(Orquesta)

Ayliyawayliyao, alyawayliyao;
ayliyawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Al retirarse lo hacen con las siguientes estrofas:

Con su permiso don (...N...)
hasta el año venidero.

(Orquesta)

Ayliyawayliyao, alyawayliyao;
ayliyawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Nos concede la licencia
y perdona nuestras faltas.

(Orquesta)

Ayliyawayliyao, alyawayliyao;
ayliyawayliyao, alyawayliyao.

(Orquesta)

Cabe mencionar que la música de la orquesta, estrofas y estribillos de las pallas son las mismas del *Día Huayno*.

Culminado con las visitas, las cuadrillas retornan al domicilio de sus respectivos funcionarios para el almuerzo.

Entre las 4.00 ó 5.00 p.m. se realiza el *despacho* o *despedida* de la fiesta. Consiste en el recorrido que hacen por las principales calles el funcionario Inca y su comitiva al compás de la orquesta, como señal de alegría por haberse llevado a cabo la festividad con toda tranquilidad. Destacándose que al llegar a cada esquina, bailan y beben licor.

Es costumbre que las cuadrillas de la parte alta se despidan haciendo su recorrido por el lado sur del distrito hasta el lugar llamado Ushajircan, y las de la zona baja lo hagan por el lado norte hasta cierta parte del barrio Asunciona.

4.6.13 ROLES

El número de integrantes que ejecutan esta danza es variable, pudiendo ser de 6 a 7 parejas representando a diversos personajes. Los *rucus* (o abuelos) generalmente son dos, van ubicados en la parte delantera de la cuadrilla. Se encargan de abrir el pase y de resguardar el orden y la disciplina; estos vienen a ser los danzantes más antiguos y de mayor experiencia, por lo mismo son los conocedores de las costumbres del pueblo. Cumplen el papel de guías, a través de sus movimientos. Los *Apu Incas*, en número de dos, se ubican detrás de los rucus y representan a Huáscar y Atahualpa. Las *pallas*, conformado por 8 a 10 simpáticas damas, representando a las ñustas del imperio incaico, van colocadas detrás de los Apu Incas; de entre

ellas. dos de las más antiguas del grupo a quienes denominan *capitanas*, se encargan de conducir las durante el baile y el canto, en concordancia con el giro melódico característico de la música, que se realiza con el acompañamiento de una orquesta típica constituida por un violín, un arpa, un clarinete, una trompeta con sordina, dos saxos altos y un saxo tenor.

4.6.14 VESTUARIO Y UTILERIA

Es preciso señalar que los personajes participantes en la danza tienen una vestimenta diferente para cada día, por tal motivo, se ha visto por conveniente describirlo secuenciadamente desde el inicio de la festividad.

* *ANTI* (03 de Agosto)

a) *Los Rucus*: por lo general llevan puestos sombrero de castilla color marrón o negro, a veces de tono claro, adornado con cinta rojiblanca; a manera de antifaz, cubren sus ojos con lentes oscuros; visten terno azul presidencial o negro; camisa blanca o celeste; corbata roja o guinda; calzan zapatos negros de cuero; en la mano portan un bastón o garrote de lloque, en cuya parte superior va amarrada una sarta de cascabeles hechas en bronce, que normalmente son cubiertas con un pañuelo blanco.

b) *Los Apu Incas*: no bailan en el día *Anti*.

c) *Capitanas y Pallas*: se colocan en la cabeza un sombrero marrón de castilla, del cual nace un velo o tül blanco, azul ó rojo, que a la vez oculta sus rostros. Dicha prenda va adornado con flores y largas cintas multicolores que llegan hasta la pantorrilla; visten blusa blanca y chompa clara; se cubren con un pañolón de color azul, verde ó guinda doblado en forma triangular.

sujeto a la cintura llevan fustán rojo, verde, guinda o anaranjado, así como también el *Inca faldín* (confeccionado en pana con bordados en hilo de oro y plata, cuya característica es tener una abertura en la parte delantera); usan medias o pantis color canela; calzan zapatos negros de cuero; en la mano derecha portan pañuelo blanco.

* *VISPERA (04 de Agosto)*

a) Los rucús: Usan el mismo sombrero, anteojos, corbata y zapatos del día. Anti: visten camisa blanca o celeste; saco azul o negro; pantalón blanco; en la mano derecha portan una sonaja.

b) Los Apu Incas: Se colocan sombrero marrón o negro sobre la cabeza; usan anteojos oscuros; visten camisa y pantalón blanco; saco oscuro, en el que va cosido por la parte posterior un mantel bordado, doblado en forma triangular. En la mano derecha lleva su cetro o bastón, el que es sujetado a través de un pañuelo blanco.

c) Capitanas y Pallas: Llevan sobre la cabeza el *llauto* o bincha bordado, que representa a los cuatro suyos; asimismo, sujetados en la trenza van flores y cintas de colores. Visten blusa y chompa de color blanco o claro; falda blanca; cruzando pecho y espalda va una banda de color rojo; usan medias de color canela y calzan zapatos marrón o negro. Las Capitanas portan en la mano derecha su cetro o bastón, mientras que las Pallas lo hacen con pañuelos de color blanco o rojo.

* *DIA CENTRAL (05 de Agosto)*

a) **Los Rucus:** cubren su cabeza y parte del rostro con una melena al que denominan “*atza*” (confeccionado sobre un sombrero viejo, al cual han adherido astas de venado y colas de ganado, así como adornos varios); lentes oscuros; visten camisa de manga larga preferentemente blanca; chaleco y *siqui wara* (prenda que cubre las nalgas) confeccionados en pana y con bordados, ambas prendas son del mismo color que el *inca faldín* de las pallas; terciando el dorso llevan una manta doblada a manera de banda, en el que se encuentra el fiambre para sus *willcas* (nietas); pantalón color oscuro; zapatos negros. En la mano derecha, enrollado tienen el zumbador, el mismo que cada cierto trecho hacen reventar en el aire; en la mano izquierda sostienen su honda o waraca; atado a las pantorrillas van cascabeles de bronce.

b) **Los Apu Incas:** en la cabeza llevan una corona metálica sujeta con pañoletas; sus rostros van cubiertos por un velo ó seda blanco; visten camisa y pantalón claro; usan pechera y una capa o manto preferentemente rojo, con bordados en oro y plata (los adornos de la capa representan a su dios sol y a la mama pacha); sobre el pantalón se colocan el *capingo* (especie de delantal bordado que tiene la forma del pantalón y viene desde la cintura hasta la canilla); alrededor del cuello va la *rimanga* (confeccionado de tela con blondas de varios niveles y llamativos colores, del cual penden dos tirantes). En la mano derecha portan su hacha dorada; en la mano izquierda llevan la honda y teniendo como proyectil una naranja.

c) ***Capitanas y Pallas:*** Igual que en el día anterior, sobre la cabeza llevan el *llauto*, así como cintas y flores de variados colores en las trenzas; las Capitanas se diferencian de las pallas por tener además, la *mascapaycha* (especie de corona metálica con adornos); visten blusa clara y chompa de color uniforme; cubriendo pecho y espalda usan una prenda pequeña (a manera de pectoral) con bordados; igualmente, se ponen *rimangas*. Usan fustanes de colores (rojo, amarillo, verde o anaranjado); sobre los mismos se colocan el *Inca faldín*; del mismo modo, pantys o medias color canela, calzan zapatos de cuero negro o marrón. Solamente las Capitanas portan en la mano derecha el cetro o bastón dorado y en la mano izquierda un pañuelo, mientras que las ñustas portan pañuelos en la mano derecha.

Se debe indicar que las *capitanas* y *pallas*, después del almuerzo, para representar la relación o *tapunacuy* usan un vestuario diferente: encima del *llauto* se colocan sombreros de color marrón; el *inca faldín* es reemplazado por una falda de colores (según elección del grupo). Este cambio de disfraz recibe el nombre de *vestuario de día huayno*.

* ***SEGUNDO DIA (06 de Agosto)***

Todos los personajes participantes en la danza utilizan el mismo vestuario del Día Central; y en horas de la tarde, las pallas se cambian su vestimenta de manera similar a la fecha anterior.

* **AYWALLA (07 de Agosto)**

Todos los danzantes utilizan el mismo vestuario correspondiente al *Día huayno*, diferenciándose en el sentido de que los *Incas*, en reemplazo de la corona llevan sombreros marrones.

NOTA:

En los últimos años ha incursionado dentro de la danza un personaje que no pertenece a la misma, toda vez que procede de otras danzas que se bailan en la zona central del país, se trata del **CHUTO**; quien desempeña el papel de bufón y como tal, viste de manera informal. A mi parecer, dicha inclusión debe suprimirse por que está tergiversando la originalidad de esta ancestral manifestación artística.

4.6.15 EJECUCION DE MUDANZAS

La danza de las *Pallas* se realiza con el acompañamiento de una orquesta compuesta por violín, arpa, clarinete, saxofón y trompeta con sordina; consta de cuatro partes denominadas: ***Anti, Vispera, Día y Segundo Día***, cada una con sus respectivas mudanzas y en las que los bailarines denotan elegancia y sincronización; normalmente la coreografía lo representan durante las visitas que hacen al Concejo, a las autoridades, mayordomos, en la calle, etc.

* **MUDANZAS DE ANTI**

Los danzantes forman dos filas encabezadas por los *rucus* y se desplazan en conjunto por las calles al compás de la melodía del *pasacalle de Anti*,

entrecruzándose y tomando los unos el lugar de otros, hasta llegar al sitio de visita. Una vez allí, cantan las *pallas* guiadas por las *capitanas*; concluido esto, inmediatamente representan una serie de mudanzas:

a) El corazón.-

Para el efecto, los *rucus* se abren hacia los costados dando la forma de un corazón, lo que es imitado por las ñustas.

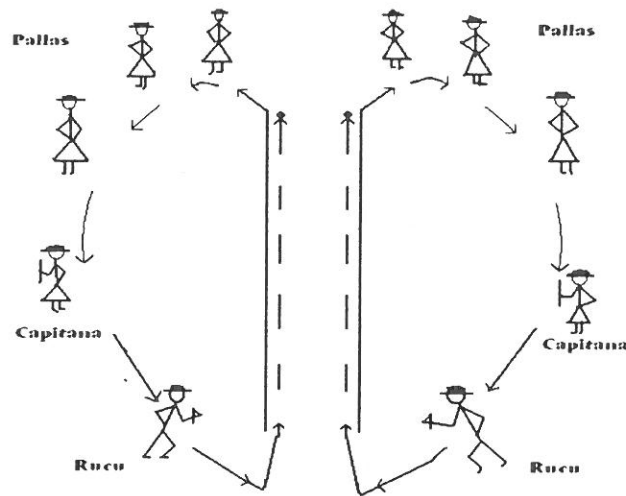


Fig. 1

Después de ello, para finalizar esta mudanza, todos giran dos vueltas, una en sentido horario y la otra antihoraria; a continuación hacen la "presentación".

b) Presentación.-

Los *rucus*, se colocan en primer plano, detrás de ellos van las *capitanas*, y al costado de estas, formando línea horizontal se colocan las *pallas*; viene a ser el saludo que hacen a las autoridades y público presente,

consiste en que una vez situados de la manera descrita, todos se quitan los sombreros, hacen una venia y terminan la escena.

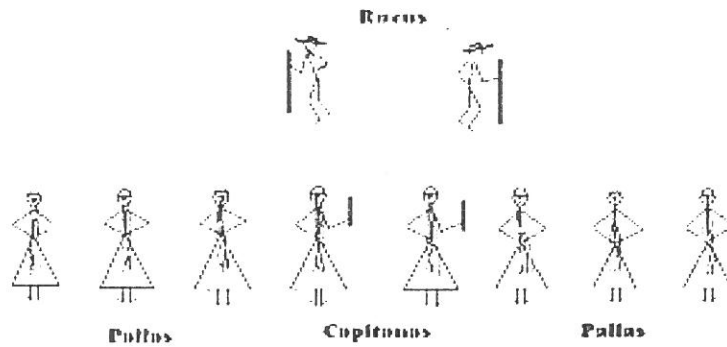


Fig. 2

Es necesario indicar que estas dos mudanzas se realizan obligatoriamente al finalizar cualquier mudanza que se baila durante los días que se lleva a cabo la fiesta.

* *MUDANZAS DE VÍSPERA*

a) *El Vaivén*.-

Al compás de una melodía característica, colocados los bailarines en dos filas, encabezados por los *rucus*, seguidos de los incas y las pallas; los primeros hacen un giro de 180 grados y quedan mirando a los incas, el baile consiste en avanzar y retroceder dando pasos cortos. Luego de esto los viejos guían a los danzantes para formar la figura del corazón y terminar la coreografía a manera de presentación.

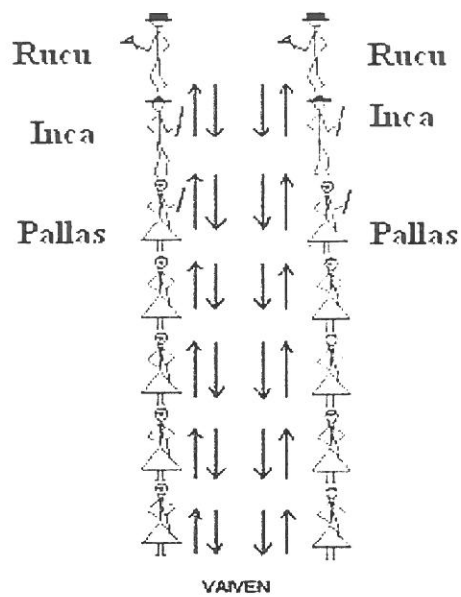


Fig. 3

b) Wengo

Bajo el compás del pasacalle específico para este día, los *rucus* ubican a los danzantes en una línea horizontal, quedando ellos delante de los incas, mientras a los costados de estos se sitúan las capitanas y pallas. Ya formado la línea, partiendo del centro, salen los abuelos en sentidos contrarios, seguidos por los incas respectivos; bailan en forma zigzageante alrededor de las ñustas y avanzan hasta el final de la fila; mientras los otros danzantes toman el lugar de los que salieron al recorrido, los viejos hacen llegar a los incas al ultimo de los danzantes y los dejan ahí, luego regresan por el frente de la cuadrilla para retomar a las *capitanas* y hacer la misma rutina; seguidamente hacen el mismo juego con las *pallas* hasta culminar con todas ellas. Si en caso hay bailarines *pallitas*, los rucus las llevan cargando y ejecutan los mismos desplazamientos. Antes de concluir la mudanza, todos los bailarines han regresado a su lugar inicial; es entonces cuando realizan dos giros: uno a la derecha y otro a la izquierda, con lo cual finalizan la coreografía.



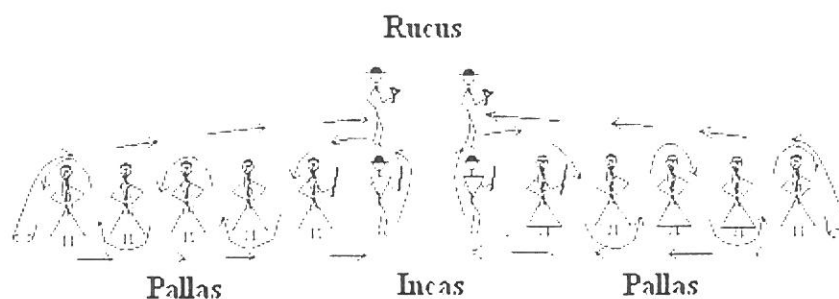


Fig. 4

* *MUDANZAS DE DIA CENTRAL*

Tal como se describió anteriormente, culminado el cántico del “*Wallpa wagay*”, es costumbre que luego de esto, se realice la interpretación del *Rucu Wanuy*³³, en donde a manera de contrapunteo verbal tienen activa participación las *Pallas* y el *Rucu*, suscitándose graciosas y picarescas escenas sobre todo cuando este último “fallece”. Seguidamente, la orquesta ejecuta el *pasacalle de Día*, con el que los danzantes realizan diversas mudanzas tanto en el frontis del concejo y en las viviendas de las visitas, siendo las más conocidas: *Tucupañauin, rosa, sol, mama quilla, wengo, codo a codo, ocho, atza chuncay, túnel pasay*, entre otras.

Cabe indicar que dichas coreografías no se ciñen a un orden establecido.

1) *Presentación*

Los *rucus*, se colocan en primer plano, detrás de ellos van los *apu incas*, posteriormente las *capitanas*, y al costado de estas, formando línea horizontal se colocan las *pallas*; viene a ser el saludo que hacen a las

³³ De: *rucu* = viejo o abuelo, y *wanuy* = muerte. Traducción: la muerte del abuelo o viejo.

autoridades y público presente, consiste en que una vez situados de la manera descrita, ante una señal dada hacen una venia y terminan la escena.

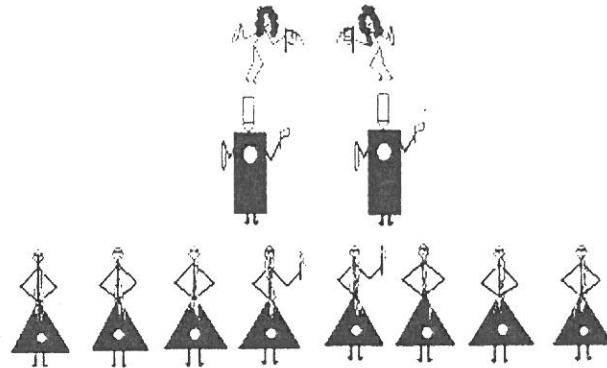


Fig. 5

2) Tucupañawin: (Ojo del búho)

Según versiones que se ha podido obtener, representa los tesoros del Inca, así como las viviendas y el trazado de sus calles.

Los danzantes forman líneas paralelas, separados a una distancia aproximada de dos metros, y entre cada bailarín, alrededor de un metro y medio, al compás del pasacalle, los *rucus* inician el desplazamiento entrecruzando por ambas filas, tal como se aprecia en el gráfico, hasta llegar al último y ubicarse en dicho lugar. Enseguida intervienen los demás personajes, según el lugar que les corresponde dentro de la danza, e imitan los mismos pasos que hicieron los *abuelos*, quedando todos al final tal como comenzaron. Acto seguido, hacen la forma de un corazón y a manera de presentación, culminan esta mudanza realizando dos giros: primero antihorario y luego horario.

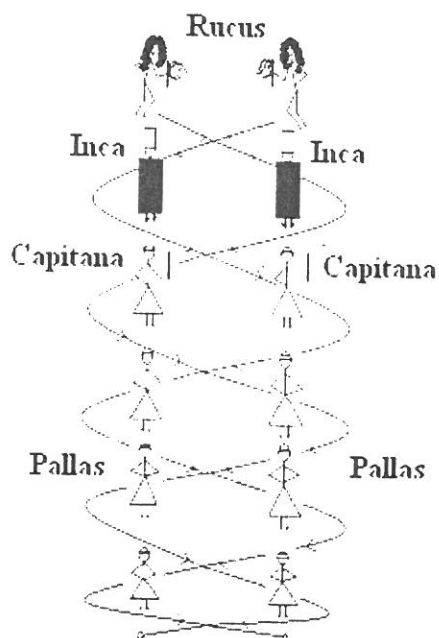


Fig. 5

3) Rosa:

Encabezado por los *viejos*, la cuadrilla forma un círculo, ubicando a los *incas* al centro, luego de esto los guidores al ritmo del pasacalle avanzan en sentidos contrarios, girando alrededor de las *capitanas*; seguidamente ambos se dirigen hacia el centro para rotar en torno de los *incas* que se mantienen en movimiento; prosiguen con las *pallas*, hasta volver al lugar inicial. Estos desplazamientos grafican claramente la forma de los pétalos de una rosa.

Toda esta secuencia es realizada a continuación por las *capitanas* y *pallas*. inmediatamente después, los *viejos* hacen una señal para que pasen a formar el corazón y hagan la presentación; por último, culminan la mudanza realizando dos giros en direcciones opuestas.

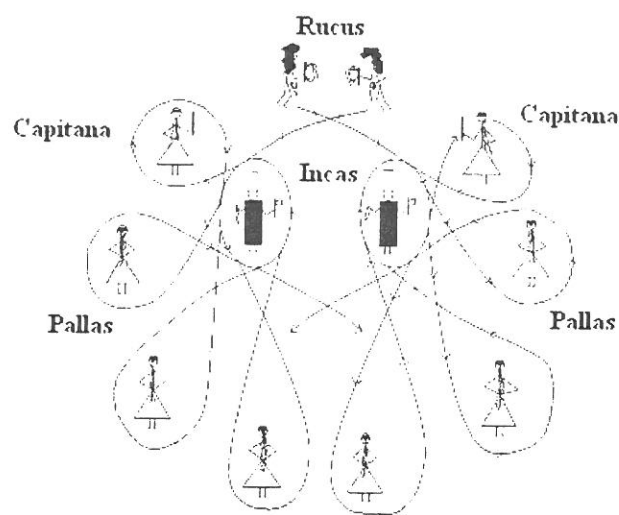


Fig. 6

4) Sol:

Los *abuelos*, forman un círculo con las *capitanas* y *pallas*, mientras que los *incas* permanecen a un costado haciendo movimientos propios; a continuación uno de los *viejos* se coloca en el centro del círculo, en tanto que el otro se queda danzando alrededor del grupo. El que se halla en el medio ata a su cintura el zumbador que lleva en la mano derecha, luego las *pallas*, que portan cintas multicolores hacen pasar las mismas por el látigo que rodea la cintura del viejo dando la forma de un sol radiante. Después, a ritmo del pasacalle, todos giran en sentido antihorario y horario dos veces; seguidamente las hermosas ñustas desatan sus cintas, todos regresan a sus lugares formando dos filas y se prosigue con la realización del corazón y la presentación; antes de culminar hacen sus dos vueltas características.

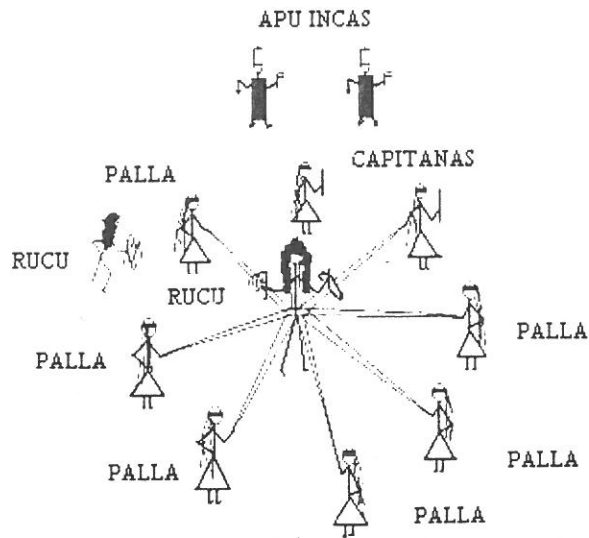


Fig. 7

5) ***Mama Quilla:*** (Madre Luna)

En esta ocasión, los danzantes forman una especie de media luna, teniendo a los *rucus* en la parte central; estos inician un recorrido por el medio de las ñustas conduciendo a los *apus* hasta los extremos, luego retornan al punto de partida y hacen lo mismo con las *capitanas* y *pallas*, quedando todos al final tal como empezaron.

Igual que en las mudanzas anteriores, antes de culminar se tiene que hacer el corazón, la presentación y los dos giros inversos.

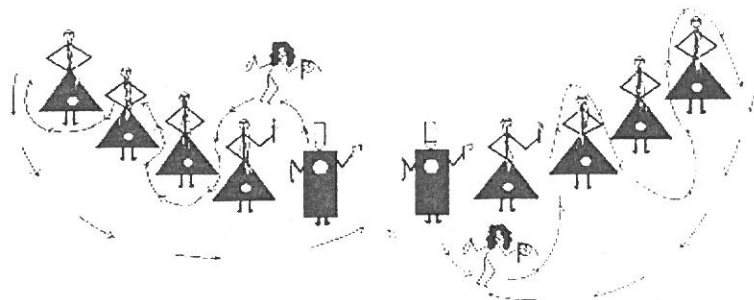


Fig. 8

6) Wengo:

Los danzantes se colocan formando dos filas paralelas, encabezados por los *abuelos*, quienes al son de la música específica, inician un recorrido zigzageante por la fila que les corresponde, indicando a los *apus* a que los sigan, hasta llegar al último y dejar a estos allí; luego los *abuelos* regresan a su punto de partida, saliendo por los flancos, para hacer la misma acción con las *capitanas* y *pallas* respectivamente, de modo que al final, todos quedan tal como iniciaron. Por último, siguiendo una especie de regla, no se puede terminar sin antes realizar el corazón, la presentación y sus clásicos giros.

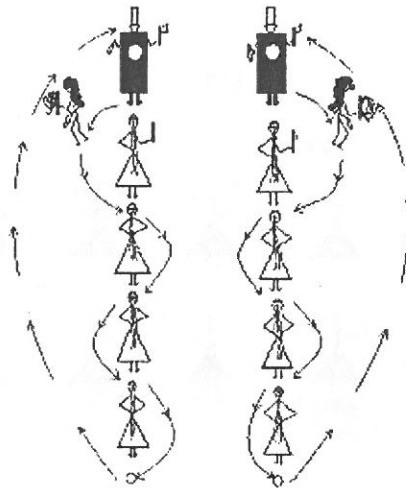


Fig. 9

7) Codo a codo:

Acompañados por la melodía del pasacalle y dispuestos los danzantes en filas paralelas, la coreografía es iniciada por los *rucus*, quienes se desplazan rodeando a cada bailarín (tal como se aprecia en el gráfico) y converger a un punto específico en donde hacen chocar sus codos, hasta llegar al último de sus filas, lugar en donde se quedan. Enseguida, los mismos movimientos son

imitados por los demás personajes de la danza, con sus respectivas parejas y según el turno que les corresponde. De manera similar que en las mudanzas ya descritas, realizan el corazón, la presentación y sus dos giros en sentidos contrarios para concluir.

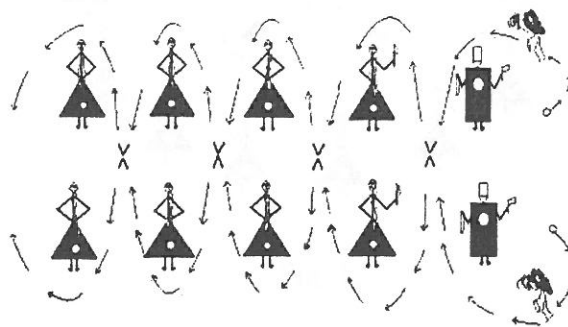


Fig. 10

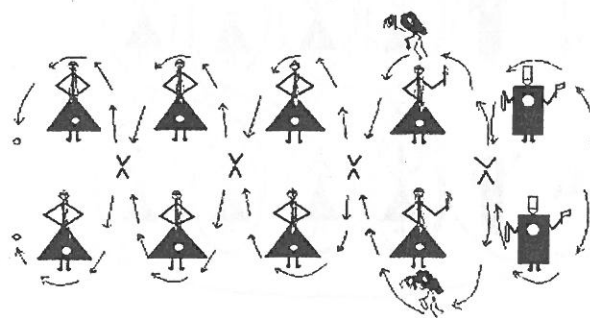


Fig. 11

8) Ocho:

Los danzantes al son del pasacalle forman un círculo grande, acto seguido, los *abuelos* se quitan sus pelucas y lo colocan al medio manteniendo una prudente distancia y regresan a su lugar para dar inicio a la mudanza. Los referidos personajes se dirigen hacia los objetos y rodeándolos forman el número ocho, luego de ello retornan a su posición inicial e invitan a que hagan lo mismo a la pareja de *apus*, *capitanas* y *pallas* respectivamente. Otra manera de graficar el

ocho es girando alrededor de los danzantes de cada fila (tal como se aprecia en el gráfico 13). Antes de finalizar, hacen el corazón, la presentación y los dos giros en sentidos contrarios.

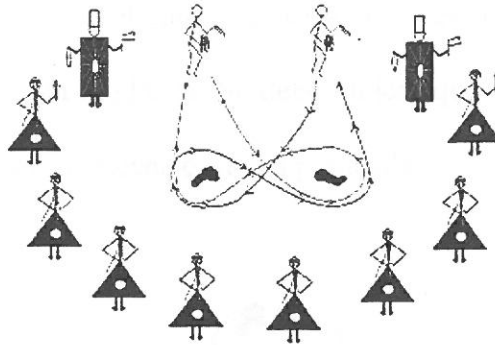


Fig. 12

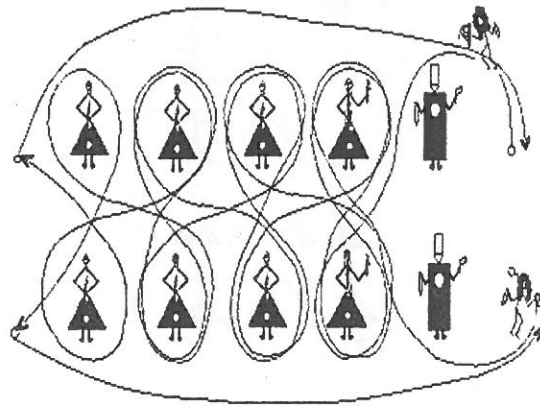


Fig. 13

9) Atza Chuncay:

Colocados en dos columnas, los *abuelos* dan inicio a una especie de gracioso juego consistente en un recorrido por la parte lateral de cada danzante, teniendo como nota característica el intercambio de sus pelucas que lo hacen arrojándolos por los aires, situación que se produce cada vez que pasan de un bailarín a otro hasta llegar al último. Enseguida, con sus accesorios sobre las manos, regresan donde los *incas*, para entregarles dichos objetos, y estos a su

vez imiten lo realizado por los *viejos*; luego, los *abuelos* cogiendo sus melenas se dirigen donde las *capitanas* y por último las *pallas*, para que también hagan lo mismo.

Una vez más, representan el consabido corazón, presentación y giros, para dar por concluido con esta mudanza. Se debe indicar que la música que sirve de fondo para esta graciosa escena es la del pasacalle.

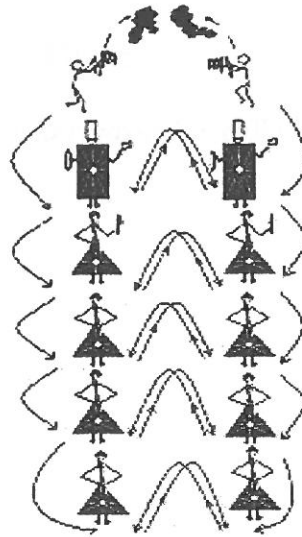


Fig. 14

10) Túnel Pasay:

Esta mudanza se realiza durante el recorrido que hacen por las calles, teniendo como acompañamiento la melodía característica.

Los *rucus* cogiendo y estirando sus respectivos zumbadores, los hacen cruzar a una altura específica sosteniéndolos en el aire, graficando con ello un túnel imaginario, por donde seguidamente han de pasar agachados los *apu incas* y *fiustas*; quedando al final todos tal como comenzaron.

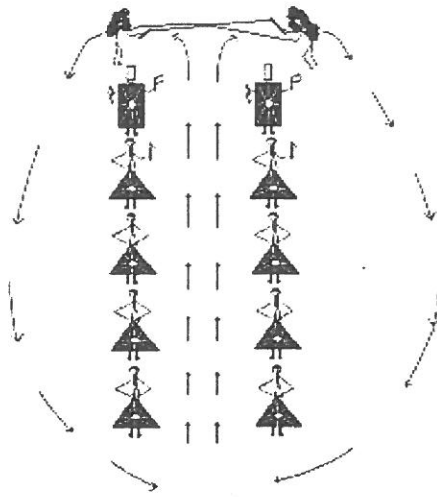


Fig. 15

NOTA: Las mudanzas del *Día Huayno* las pallas los realizan tal o igual que en el *Día Central*.

CAPÍTULO V

TRANSCRIPCION Y ANALISIS MUSICAL

ANTI (PLAZA TACAY)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

LLAMADA N°01



(VOZ) ESTROFA: I



Ya lle ga - mos rey mo - nar - ca al con - ce - jores - pe - ta - a - ble.



ESTRIBILLO



Ji-wayay jiwa-yaway ji - waya - a - yay, A-wayay a-wa-yawa-yay ji-wa-ya-wa-yay a - waya - a - yay.

LLAMADA N°02



ESTROFA: II



Don-de se ha - llan los se - ño - res au - to - ri - da - des del Dis - tri - i - to.



ESTRIBILLO



Ji-wayay jiwa-yawa-yay ji - waya - a - yay, A-wayay a-wa-yawa-yay ji-wayawayay a - waya - a - yay.



ESTROFA: III



He - mos ve ni - do a sa - lu - dar - le por ser el di - a de la pa - tro - ona.



ESTRIBILLO



Ji-wayay ji-wayaya-yay ji-wa-ya - a-yay, A-wayay awayawayay ji-wa-ya-wa-yay a-waya - a-yay.



ESTROFA: IV



Que flo-re - cien - te se-ñor Al - cal - de y su pla - na de re - gi - do - o-res.



ESTRIBILLO



Ji-wayay ji-wa-yaya-yay ji-waya - a-yay, Awayay awa-yaya-yay ji-wa-ya-wa-yay a - wa-ya - a-yay.

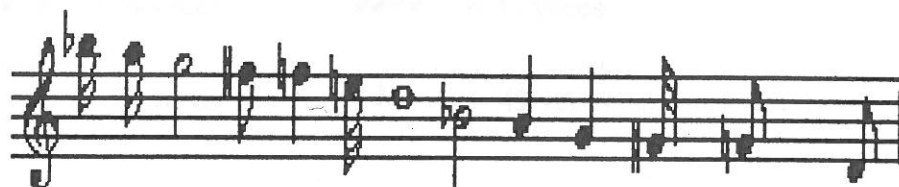
5.1 ANALISIS MUSICAL (ANTI – PLAZA TACAY)

Las melodías que se han de analizar fueron ejecutados por una de las principales agrupaciones musicales que acompaña esta expresión artística: La orquesta folklórica “CONSAGRADOS DE VILCABAMBA”, dirigido por el señor TOBIAS MARIANO GALIANO; del igual manera el coro de pallas dirigido por la Profesora ROOSANA ISABEL HUARANGA RAYES, habiéndose realizado las grabaciones en la ciudad de Lima el 01 de Octubre del 2006.

La música del anti lo realizan la orquesta y las pallas de manera alternada. A la parte instrumental se le conoce como (**llamada**) y al coro de pallas se reconoce como estrofas. Después de cantar la estrofa las pallas cantan el **JIWAYAWAYAY** al cual lo denominamos (**estribillo**).

La melodía comprende un total de 84 compases sumados entre (*llamada – estrofas – estribillo*) y está conformado por las siguientes notas musicales:

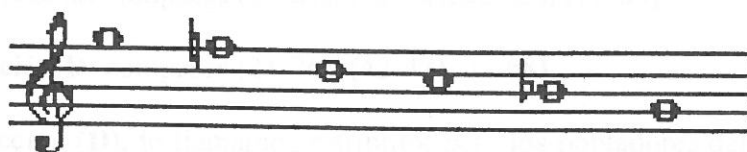
Ejm: N° 01



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of 13 notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3. Below the staff, the frequency of appearance for each note is listed: 06, 05, 60, 09, 46, 03, 104, 60, 31, 47, 04, 10, 13. The text "(Frecuencia de aparición)" is centered below these numbers.

Teniendo en cuenta las apreciaciones de la melodía está basado en la escala de (*Sol menor melódica*).

Ejm: N° 02

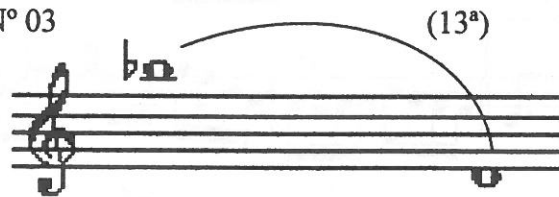


A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of 6 notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4. Below the staff, the frequency of appearance for each note is listed: 60, 46, 104, 60, 57, 47. The text "(Frecuencia de aparición)" is centered below these numbers.

Como se observa en el ejemplo N° 02; la nota **Re** es el que tiene mayor frecuencia de aparición (104 veces) pero debido a la relación que mantiene con las demás notas no llega a ocupar la función de centro tonal, sino la de Dominante (V).









La melodía presenta una extensión interválica de 13ª (distancia de la nota más alta y la nota más baja):

Ejm: N° 03



Los intervallos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2ª menor, 2ª mayor, 3ª menor, 3ª mayor, 4ª justa, 5ª justa, 6ª menor y 6ª mayor.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

 = 37 veces	 = 36 veces
 = 14 veces	 = 03 veces
 = 24 veces	 = 35 veces
 = 23 veces	 = 43 veces (apoyatura breve)

Su estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-05), (09-14), (30-35), (51-56), (72-77);

Sección B: compases (05-09); Sección B (26-30)

Sección B: compases (47-51); sesión B (68-72)

Sección C: compases (14-21), (35-42), 56-63), (77-84)

Sección D: compases (21-26), (42-47), 63-68)

A la sección **(D)**, lo llamamos estribillo; pero los pobladores del lugar lo conocen como **JIWAYAY** ó verso.

PASACALLE N° 01 (ANTI)

TOBIAS MARIANO G.

The musical score is written on four staves in a single system. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The piece begins with a repeat sign. The first staff contains the first 6 measures. The second staff contains measures 7 through 10, with a measure rest of 6 measures indicated above the staff. The third staff contains measures 11 through 14, with a measure rest of 11 measures indicated above the staff. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) with an accent (>) over the final note. The fourth staff contains measures 15 through 28, with a measure rest of 28 measures indicated above the staff. The piece concludes with a fermata over the final note.

5.1.1 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 01” (ANTI – PLAZA TACAY)

Esta pieza ejecutada exclusivamente por la orquesta se caracteriza por la belleza de su giro melódico; comprende un total de 29 compases y lo conforman las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 04

(Frecuencia de aparición)

Si bien no aparece la nota (Mi \flat) es por la estructura misma del Sol menor melódica. No solo el desarrollo es melódico sino también se nota en algunos pasajes la escala pentatónica de (Sol).

El ámbito de la melodía de la nota más alta y la nota más baja es de: (13^a)


Ejm: N° 05


(13^a)


Los intervalos presentes en la escala tenemos: (ascendentes y descendentes)


2^a menor, 2^a mayor, 3^a menor, 3^a mayor, 4^a justa y 5^a justa.


Los ritmos utilizados en la melodía son:


 = 03 veces


 = 21 veces

 = 06 veces

 = 14 veces

 = 13 veces

 = 15 veces (apoyatura breve)

 = 06 veces (apoyatura doble)

Los motivos melódicos iniciales de las secciones A y B son los siguientes:

Ejm: N° 06
SECCION (A)

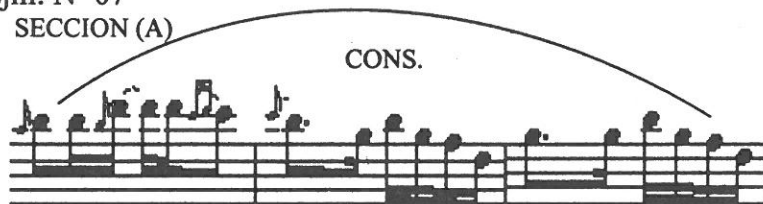


SECCION (B)



Las respuestas a las secciones anteriores son como sigue:

Ejm: N° 07
SECCION (A)



SECCION (B)



De los ejemplos anotados se deduce que la organización melódica es rica y variada en cuanto a ritmos y motivos que lo conforma la melodía.

Seis compases antes de finalizar el pasacalle se presenta la llamada N° 02 de *anti* al cual le denominamos estribillo.

Ejm: N° 08

SECCION (c)



Cabe anotar que a continuación de las frase A y B, aparece insertado la “Llamada N° 02” que corresponde a la música de **Anti** (plaza tacay) específicamente en el 3er tiempo del compás 24 hasta el compás 29; situación similar que se ha podido observar en la parte final de otros pasacalles que se describirán luego.

Su estructura formal se puede observar en el siguiente cuadro:

Sección (A): compases (01-05) repite (13-17)

Sección (B): compases (06-12) repite (18-24)

Estrillo compases (24-29)

PASACALLE N°02 (ANTI)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$



Musical staff 1, measures 67-70. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 67 is marked with the number 67.

Musical staff 2, measures 71-74. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 70 is marked with the number 70.

Musical staff 3, measures 75-78. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 75 is marked with the number 75.

Musical staff 4, measures 79-82. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 78 is marked with the number 78.

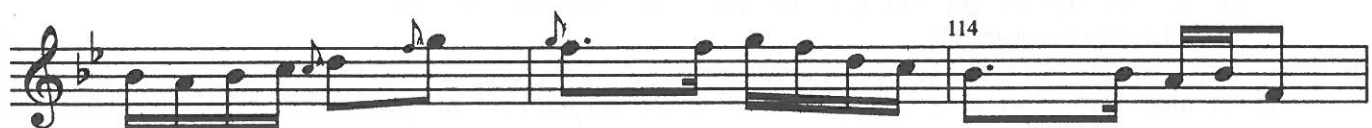
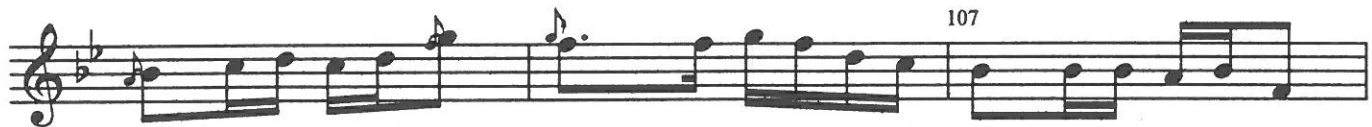
Musical staff 5, measures 83-86. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 82 is marked with the number 82.

Musical staff 6, measures 87-90. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 85 is marked with the number 85.

Musical staff 7, measures 91-94. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 89 is marked with the number 89.

Musical staff 8, measures 95-98. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 92 is marked with the number 92.

Musical staff 9, measures 99-102. Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 96 is marked with the number 96.



5.1.2 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 02” (ANTI – PLAZA TACAY)

Esta melodía es propiamente para realizar coreografías. Teniendo en cuenta las apreciaciones de la melodía está basado en la escala de (Sol menor melódica); No solo el desarrollo es melódico sino también se nota en algunos pasajes la escala pentatónica de (Sol). Comprende un total de 123 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 09

(Frecuencia de aparición)


El ámbito de la melodía de la nota más alta y la nota más baja es la siguiente:

Ejm: N° 09 (15ª)

Los intervallos (ascendentes y descendentes) presentes en la escala son: 2ª menor, 2ª mayor, 3ª menor, 3ª mayor, 4ª justa, 5ª justa (asc.), 6ª menor (asc.) 9ª mayor (asc.) y 10ª menor (asc.).

Los ritmos utilizados en la melodía son:

	= 06 veces;		= 17 veces;
	= 23 veces;		= 59 veces;
	= 02 veces;		= 17 veces;

 = 36 veces;  = 81 veces.

En el pasacalle N° 02 de **anti** las secciones **A** y **B** están bien definidas, normalmente tiene dos antecedentes y dos consecuentes, pero hay un detalle en la sección **A** se observa que llega a tener hasta seis consecuentes. Al igual que en el pasacalle N° 01 de **anti** existe gran variedad de riqueza rítmica y melódica.

Su estructura formal de la melodía se halla compuesto de la siguiente manera:

Sección **A**: compases (01-22), (51-61), (76-100), (101-118);

Sección **B**: compases (23-36), (37-50), (62-75).

VISPERA

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

ORQ. (LLAMADA)

05

(VOZ) ESTROFA: I

10

En el no-om-bre de la vi - ir - gen, co-men - ze - e - mos a - a ca - an - tar.

LLAMADA

15

ESTRIBILLO

20

A - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay.

LLAMADA

26 29

ESTROFA: II

34

En - to - na - an - do las gran - de - e - zas, y los e - fec - tos del co - ra - a - zón.

LLAMADA

40

ESTRIBILLO

45

A - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay

LLAMADA

50 53

ESTROFA: III

58

Can - té - mo - os con a - le - gri - i - a, al com - pa - as de la or - que - es - ta.

LLAMADA

62 65

A musical staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece is titled 'LLAMADA'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a '7' (likely 7/4). The music consists of a series of eighth-note chords. The first measure contains a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4. The second measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. The third measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note B4. The fourth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note C5. The fifth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note B4. The sixth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. The seventh measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note G4. The eighth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note F#4. The ninth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note E4. The tenth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note D4. The eleventh measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note C4. The twelfth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note B2. The thirteenth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note A2. The fourteenth measure contains a dotted quarter note G4 and an eighth note G2. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

5.2 ANALISIS MUSICAL (VÍSPERA)

La música de la víspera se desarrolla en el siguiente orden (llamada-estrofa-llamada-estribillo); la llamada es ejecutada exclusiva por la orquesta y las estrofas y estribillos son cantadas por las pallas. El estribillo de esta pieza es el **JIWAYAWAYAY**, comprende un total de 66 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 10

05 17 98 49 41 53 01 05 11
(Frecuencia de aparición)

Apreciando la melodía esta basado en la escala de **Si^b** mayor con algunos rasgos que se va a su relativo menor.

Como se observa en el ejemplo N° 10 la nota **Fa** la de mayor frecuencia de aparición con 98 veces, pero debido a la relación que existe con las demás notas no llega a ocupar la función de centro tonal, sino cumple el papel de dominante (V).

La melodía presenta una extensión interválica de (distancia de la nota más alta y la nota más baja): (11^a)

Ejm: 11

(11ª)

Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2da menor, 2da mayor, 3ra menor, 3ra mayor, y 4ta justa.

Los ritmos que se han utilizado en la melodía son:

 = 28 veces	 = 22 veces
 = 01 vez	 = 13 veces
 = 09 veces	 = 14 veces
 = 02 veces	 = 20 veces
 = 03 veces	 = 03 veces
 = 20 veces (apoyatura breve)	
 = 03 veces (apoyatura doble)	

En el 1er tiempo de los compases de la sección A (01-13-25-37-49-61) los ritmos que inician la melodía tienen pequeños cambios; y, las consecuentes llevan la misma melodía y ritmos hasta las cadencias.

La tendencia melódica de las secciones (B-I, B-II, y B-III) son descendentes, se puede observar claramente en las consecuentes de cada una de ellas; similar carácter predomina en las secciones C.

Su estructura formal se puede observar en el siguiente cuadro:

Sección A: compases (01-06), (13-18), (25-30), (37-42), (49-54), (61-66)

Sección B: compases (07-12)

Sección B-I: compases (31-36)

Sección B-II: compases (55-60)

Sección C: compases (19-24), (43-48), 61-66)

PASACALLE N°01 (VISPERA)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 72. The first staff contains measures 1 through 8, with a first ending (1.) from measure 4 to 8 and a second ending (2.) from measure 8 to 8. The second staff contains measures 9 through 16, with a first ending (1.) from measure 10 to 16 and a second ending (2.) from measure 16 to 16. The third staff contains measures 17 through 22, with a first ending (1.) from measure 20 to 22 and a second ending (2.) from measure 22 to 22. The fourth staff contains measures 23 through 32, with a first ending (1.) from measure 23 to 32 and a second ending (2.) from measure 32 to 32. The fifth staff contains measures 33 through 36, with a first ending (1.) from measure 33 to 36 and a second ending (2.) from measure 36 to 36. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

5.2.1 ANALISIS MUSICAL "PASACALLE N° 01" (VÍSPERA)

La orquesta ejecuta esta melodía al finalizar la música de víspera en el tempo de $\text{♩} = 72$. La melodía consta de 37 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 12

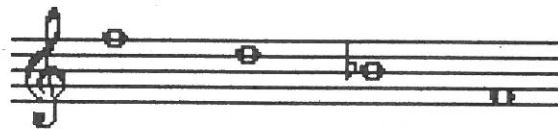


24 58 06 34 51 31 17 08 10

(Frecuencia de aparición)

Teniendo las apreciaciones de las notas, está basado en la escala de (Si \flat) mayor debido a la relación que mantiene con las demás notas, veamos en el siguiente ejemplo:

Ejm: N° 13



58 34 31 10

(Notas que aparece con mayor frecuencia)

La extensión interválica es de una 9ª (distancia de la nota más alta y la nota más baja):

Ejm: N° 14



Los intervalos presentes en la escala son: (ascendentes y descendentes) 2da menor, 2da mayor, 3ra menor, 3ra mayor y 4ta justa.

En la melodía, los ritmos utilizados son:

♩ = 03 veces

♩ = 02 veces

 = 09 veces	 = 18 veces
 = 15 veces	 = 09 veces
 = 05 veces	 = 18 veces
 = 01 vez	 = 09 veces
 = 01 vez	 = 03 veces
 = 20 veces (apoyatura breve)	
 = 03 veces (apoyatura doble)	

Al igual que en los pasacalles de **Anti** a continuación de las secciones **A**, **A-I** y **B**, **B-I** aparece insertado la “Llamada” que corresponde a la música de **Víspera** específicamente en el 2do tiempo del compás 32 hasta el compás 37; situación similar que se podrán observar en la parte final de otros pasacalles que se describirán luego.

Su estructura formal se puede observar en el siguiente cuadro:

Sección (**A**): compases (01-08)

Sección (**A-I**): compases (09-18)

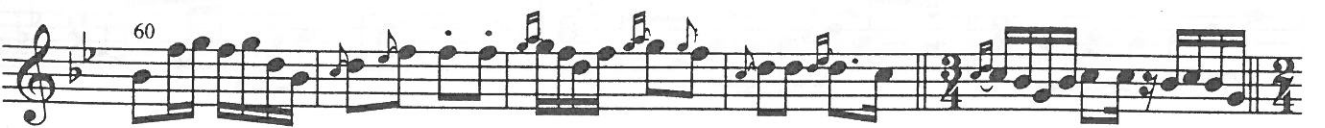
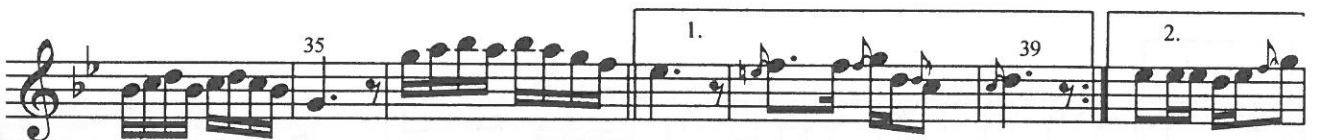
Sección (**B**): compases (17-20), (25-28)

Sección (**B-I**): compases (22-24), (29-32)

Estrillo: compases (24-29).

PASACALLE N°02 (VISPERA)

TOBIAS MARIANO G.



1. 2. 85

1. 90 2.

100

105

110

115 1.

126 2. 130

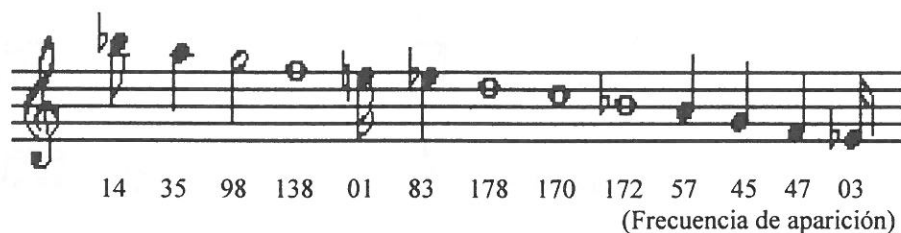
1. 137 2.

142

5.2.2 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 02” (VISPERA)

El pasacalle N° 02 de víspera es ejecutado por la orquesta para realizar coreografías en este día. Comprende un total de 143 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 15

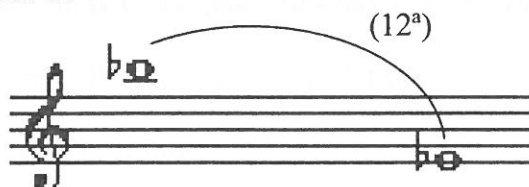


Según se observa en el ejemplo anterior la nota Si^{\flat} es la nota que aparece con mayor número de veces (186) constituyéndose de esta manera en la nota central, ya que mantiene el equilibrio melódico entre la nota más alta y la nota más baja.

En la conformación de las notas musicales, la nota Mi^{\flat} a nuestro entender constituye un agregado involuntario porque aparece solo una vez (por razones de querer hacer más adornos el instrumentista).

La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es como sigue:

Ejm: 16



Los intervalos presentes en las escalas (ascendentes y descendentes) son:
2da menor, 2da mayor, 3ra menor, 3ra mayor, 4ta justa y 5ta justa.

En el pasacalle N° 02 de **víspera** la organización melódica y los motivos rítmicos son ricos y variados.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

 = 24 veces	 = 03 veces
 = 60 veces	 = 33 veces
 = 37 veces	 = 27 veces
 = 32 veces	 = 07 veces
 = 01 vez	 = 03 veces
 = 01 vez	 = 03 veces
 = 124 veces (apoyatura breve)	
 = 48 veces (apoyatura doble)	

Su estructura formal de la melodía se halla compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (10-18), (31-48), 109-126)

Sección A-I: compases (01-09)

Sección A-II: compases (67-84)

Sección B: compases (19-30), (85-96)

Sección B-I: compases (49-60), (61-66), (97-102), (103-108)

Sección B-II: compases (127-138)

Estríbillo: compases (138-143)

Como se había descrito anteriormente aparece insertado la “Llamada” que corresponde a la música de **Víspera** específicamente en el 1er tiempo del compás 138 hasta el compás 143 al cual denominamos **estribillo**.

HUAYTA APAY

TOBIAS MARIANO

$\text{♩} = 72$

ORQ. (LLAMADA)

(VOZ) ESTROFA: I

Ya lle-ga - a-mos rey mo-na - ar - ca, a la ca - a-sa del ma-yor-do - o - mo.

LLAMADA

ESTROFA: II

He-mos ve-ni-do a sa-lu - da - ar - le, por ser el di - i-a de la pa-tro - o - na.


ESTROFA

ESTROFA: III

Al-ze-mo - o - os es-tas flo - o - res, jun-to co-on las au-to-ri-da - a-des.

LLAMADA


ESTROFA: IV



Cante-mo - os con a - le - gri - i - i - a, al re - ci - i - bir es - tas flo - o - res.

58

LLAMADA



62


1.



2.

68

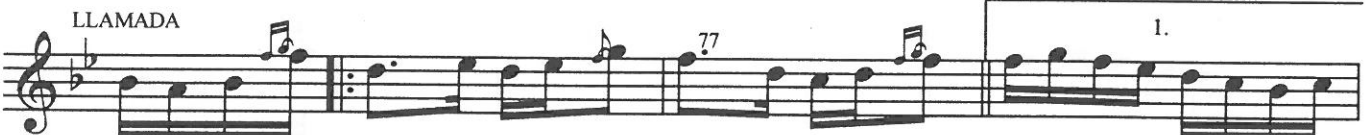
ESTROFA: V



Lle - va - re - e - mos es - ta ma - ze - e - ta, pores - te ca - a - lle, ca - lle de flo - o - res.

72

LLAMADA



77

1.



2.

83

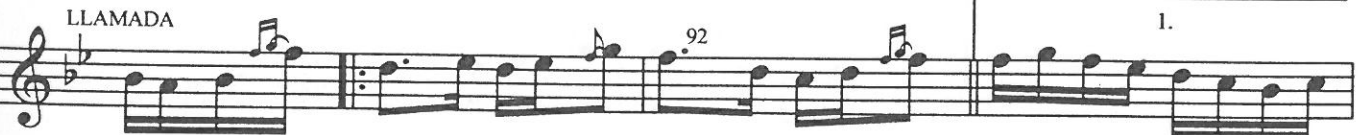
ESTROFA: VI



Ya lle - gue - e - mos rey mo - na - ar - ca, a es - te te - em - plo tem - plo sa - gra - a - do.

88

LLAMADA



92

1.



2.

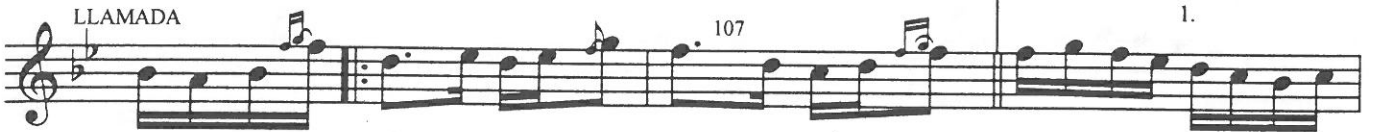
98

ESTROFA: VII



En-tre - e-mos con re-ve-re - en - cia, pa-ra sa-lu - dar a la pa-tro - o - na.

LLAMADA

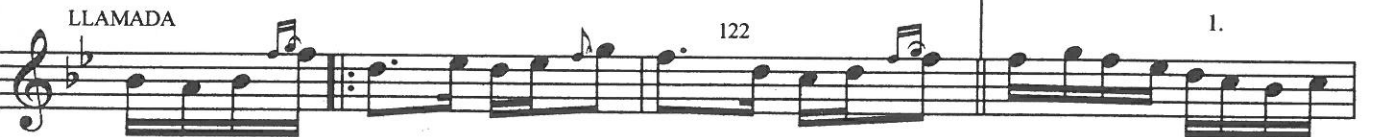


ESTROFA: VIII

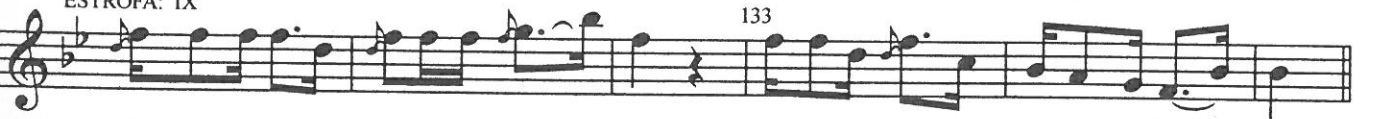


Re-ci-be-e pues es-tas flo - o - res, o - fre-ci - i - do por el ma-yor-do - o - mo.

LLAMADA



ESTROFA: IX



He-mos tra-i - do es-ta ma-ze - e - ta, pa-ra la vir-gen, vir-gen ma-ri - i - a.

LLAMADA



ESTRIBILLO



A - ya - na - a - nay, a - ya - na - a - nay; A - ya - na - a - nay, a - ya - a - na - a - nay.

LLAMADA



5.3 ANALISIS MUSICAL (HUAYTA APAY)

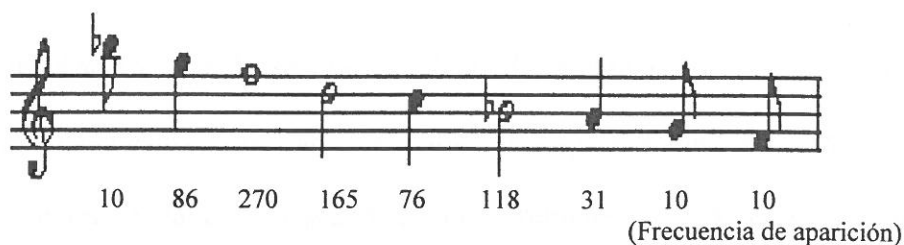
La secuencia del desarrollo de la música del **Huayta Apay** es como sigue (**Llamadas, estrofas y estribillo**). En esta oportunidad el estribillo de las pallas vuelve a ser el **AYANANANAY** de la música de **víspera**.

Esta pieza se desenvuelve en la tonalidad de (**Si \flat**) mayor porque en ella descansa la melodía. Razones que respaldan esta afirmación son los siguientes:

- La melodía inicia y termina en la nota (**Si \flat**).
- Esta nota aparece por lo general en los tiempos fuertes de los diferentes compases y con valores largos.
- Por la relación que guarda con las demás notas especialmente con la nota **Fa** que cumple la función de dominante (**V**).
- Por la posición importante que ocupa en las cadencias existiendo una fuerte atracción de Dominante – Tónica (**V-I**).

La melodía consta de 159 compases considerando las repeticiones, y las notas que lo conforman son los siguientes:

Ejm: 17

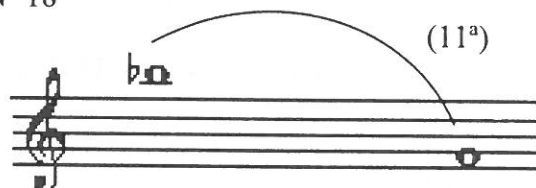


Como se observa en el ejemplo anterior; la nota **Fa** es el que tiene mayor frecuencia de aparición (270 veces) pero debido a la relación que mantiene con las

demás notas no llega a ocupar la función de centro tonal, sino la de Dominante (V).

La melodía presenta una extensión interválica de 11ª (distancia de la nota más alta y la nota más baja):

Ejm: N° 18



Los ritmos presentes en la escala son: 2da menor ↓↑, 2da mayor ↓↑, 3ra menor ↓↑, 4ta justa, 5ta justa ↑.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

 = 53 veces	 = 23 veces
 = 14 veces	 = 44 veces
 = 68 veces	 = 07 veces
 = 56 veces (apoyatura breve)	
 = 33 veces (apoyatura doble)	

Se puede observar que la sección A (llamada) repite por varias oportunidades después de cada estrofa que canta las pallas, ó después del estribillo. A su vez las estrofas tienen un carácter descendente que comienza del V y termina en el I grados.

También se ha podido observar que en la música del Huayta Apay existe gran riqueza rítmica, y la melodía fluctúa en el modo mayor.

Su estructura formal está compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (1-9), (15-24), (30-39), (45-54), (60-69), (75-84), (90-99),
(105-114), (120-129), (135-144), (150-159).

Sección B: compases (10-15)

Sección B-I: compases (25-30)

Sección B-II: compases (40-45)

Sección B-III: compases (55-60)

Sección B-IV: compases (70-75)

Sección B-V: compases (85-90)

Sección B-VI: compases (100-105)

Sección B-VII: compases (115-120)

Sección B-VIII: compases (130-135)

Sección C: compases (145-150) – **Estribillo.**

GUION APAY

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 66$

ORQ. (LLAMADA)

(VOZ) ESTROFA: I

Re-ci - vamo-os es-te gui-o - oon, pa-ra lle - va - a - ar al mayor - do-mo.

ESTRIBILLO

Ay-li-ya - wiya-ao, ay-li-yawi - ya-ao; Ay-li-ya - wi-yao, al-yaway - li-yao.

ESTROFA: II

Viva je-su-us sa-cra-men-ta - do-o-o, de-e to - do-o se-a-a a - ma-do.

ESTROFA: III

En el cie-lo-o en la tie - rra-aa, tu-u-u nom-bre-e se-a-agra - ba-do.

ESTROFA: IV

Musical staff with lyrics and measure numbers 80 and 85. The staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 80 and 85 indicated above the notes.

Lleva - re-mo-os es-te gui - o - on, por este calle-e-e, calle de flo-res.

Musical staff with first and second endings and measure numbers 89 and 93. The staff contains a series of notes and rests, with measure numbers 89 and 93 indicated above the notes. The first ending is marked with '1.' and the second ending with '2.'.

3

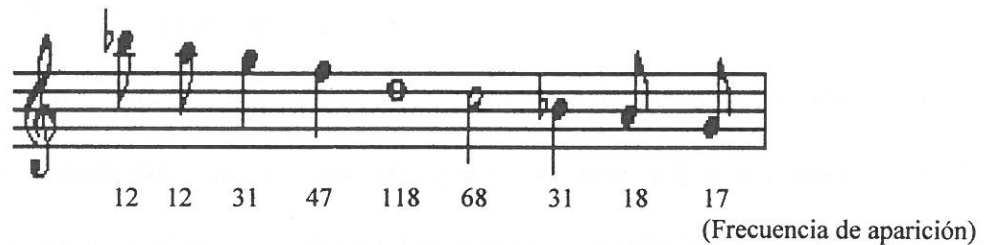
5.4 ANALISIS MUSICAL (GUION APAY)

Del análisis se desprende que la nota **Sol** se constituye como el centro tonal, ya que sobre ella descansa la melodía, razones que la respaldan esta afirmación son los siguientes:

- La cadencia de la melodía termina en la nota sol.
- Esta nota aparece por lo general en los tiempos fuertes de los diferentes compases y con valores largos.
- Por la relación que guarda con las demás notas, especialmente con la nota **Re** que cumple la función de Dominante.

Esta melodía comprende un total de 94 compases y las notas que lo conforman son los siguientes:

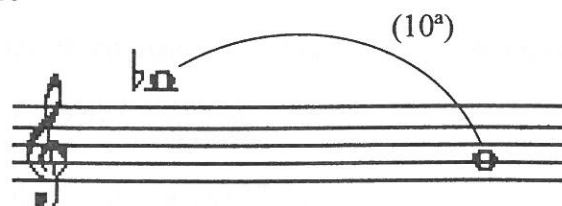
Ejm: 19



Si tenemos en cuenta el ejemplo anterior, observamos que la nota **Re** tiene mayor frecuencia de apariciones (118 veces) ocupando el primer lugar en la tabla de frecuencias, detalle que contradice a la teoría etnomusicológica, según el cual la base para hallar el centro tonal está de acuerdo con el mayor número de figuración de la nota en determinada melodía.













La melodía presenta una extensión interválica de: (10ª)

Ejm: 20



Los intervalos presentes en la escala son: 2da menor $\downarrow\uparrow$, 2da mayor $\downarrow\uparrow$, 3ra menor $\downarrow\uparrow$, 3ra mayor $\downarrow\uparrow$, 4ta justa $\downarrow\uparrow$.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

	= 06 veces		= 06 veces
	= 06 veces		= 65 veces
	= 24 veces		= 06 veces
	= 06 veces		= 14 veces
	= 03 veces		= 03 veces
	= 61 veces (apoyatura breve)		
	= 01 veces (apoyatura doble)		

Hay una observación en los cambios de ritmos los cuales son: $\frac{3}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{2}{4}$ en la parte de la **llamada**, compases (01-09) que se repetirán por seis veces después de cada estrofa o estribillo. Y, otra en las estrofas y estribillos de pallas que tiene cambios a compases compuestos ($\frac{2}{8}$, y $\frac{3}{8}$). La música es ejecutada a una tiempo de ($\text{♩} = 66$), y ($\text{♩} = 66$).

Las estrofas y estribillo de pallas tienen inclinaciones a la escala pentatónica de **Sol**

Su estructura formal de la melodía está compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-09), (18-25), (35-43), (52-60), (69-77), (86-94)

Sección B: compases (10-17)

Sección B-I: compases (44-51)

Sección B-II: compases (61-68)

Sección B-III: compases (78-85)

Sección C: compases (27-34).

WALLPA WAGAY

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

ORQ. (LLAMADA)

(VOZ) ESTROFA: I

Le - van - ta - te se - ñor In - ca, de tu a - sien - to si - lla de o - ro.

LLAMADA

ESTRIBILLO

Ay - li - ya - wi - yao, au - ro - ri - ta de la ma - ña - a - na.

LLAMADA

ESTROFA: II

Vis - te - te pue - ñor In - ca, des - de los pies has - ta la ca - be - za.

LLAMADA

ESTRIBILLO

Ay - li - ya - wi - yao, lu - ce - ri - to de la ma - ña - a - na.

LLAMADA

ESTROFA: III



86

Pon-te pues se-ñor In-ca, la pe-che-ra de oro pla-ta.

LLAMADA



1. 2. 98

ESTRIBILLO



104

Ay-li-ya-wi-yao, lu-ce-ri-to de la ma-ña-a-na.

LLAMADA



1. 2. 115

ESTROFA: IV



120

Pon-te pues la co-o-ro-na, que va pu-bli-can-do la ri-que-za.

LLAMADA



1. 2. 133

ESTRIBILLO



140


Ay-li-ya-wi-yao, lu-ce-ri-to de la ma-ña-a-na.

LLAMADA



1. 2. 151

ESTROFA: V



156

Cam-i-na pues se-ñor In-ca, ya nos ga-nan los es-pa-a-ño-les.

LLAMADA

ESTRIBILLO

Ay - li - ya-wi - yao, Au-ro - ri-ta de la ma - ña - a - na.

LLAMADA

ESTROFA: VI

Tenemos que an - dar mu - cho, des - de cuz-co has - ta ca - ja - mar - ca.

LLAMADA

ESTRIBILLO

Ay - li - ya-wi - yao, lu - ce - ri - to de la ma - ña - a - na.

LLAMADA

ESTROFA: VII

Tenemos que ir a la plaza de Ca - ja-mar-ca, para en fren - tar a los es - pa - ñoo - les.

LLAMADA

ESTRIBILLO

250

Ay - li - ya-wi - yao, Au-ro - ri - ta de la ma - ña - a - na.

LLAMADA

1. 2. 261

ESTROFA: VIII

266

Ca - mi - na pues se - ñor In - ca, por es - ta ca - lle de flo - res.

LLAMADA

1. 2. 278

ESTRIBILLO

282

Ay - li - ya-wi - yao, Au-ro - ri - ta de la ma - ña - a - na.

5.5 ANALISIS MUSICAL (WALLPA WAGAY)

Como anotamos en la parte descriptiva de las mudanzas es la escena más importante y más extensa en la transcripción de su música que consta de 285 compases, y las notas que lo conforman son los siguientes:

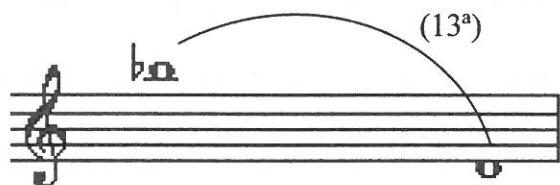
Ejm: N° 21



En el ejemplo anterior la nota **Sol** sumando las dos octavas tiene mayor frecuencia de aparición (400 veces) constituyéndose en el centro tonal, reglas que obedecen a la teoría etnomusicológica.









La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es:

Ejm: N° 22



Los intervallos ascendentes y descendentes presentes en la escala son: 2da menor, 2da mayor, 3ra menor, 3ra mayor, 4ta justa y 5ta justa.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

	= 32 veces		= 16 veces
	= 16 veces		= 275 veces
	= 290 veces		= 06 veces
	= 16 veces		= 08 veces

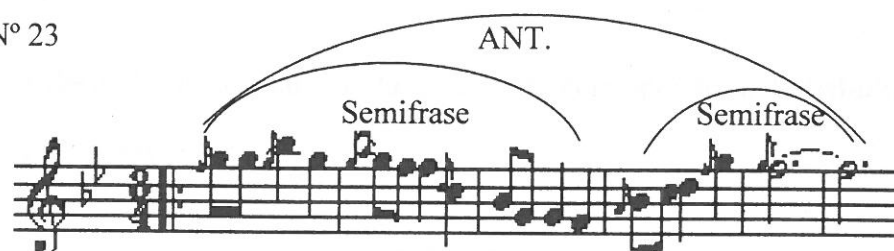
(♪) = 61 veces (apoyatura breve)

(♪♪) = 32 veces (apoyatura doble)

(♪♪♪) = 01 vez (triple apoyatura)

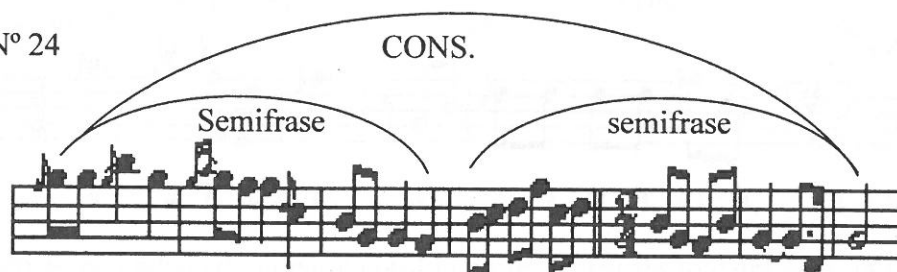
El motivo inicial de la sección A es como sigue:

Ejm: N° 23



Su respuesta de la sección A es como sigue:

Ejm: N° 24



De los ejemplos N° 23 y 24 podemos observar que las primeras semifrases (compases 1-3 del antecedente y 7-9 de la consecuente), la melodía, el ritmo y los intervalos son exactamente iguales; en cambio las respuestas de las semifrases del antecedente y consecuente tienen carácter de cadencia y se repiten por 16 veces.

Las otras secciones que aparecen en el análisis son las estrofas y estribillos de las pallas, los compases se anotarán a continuación.

Su estructura formal de la melodía se puede observar en el siguiente cuadro:

Sección A: compases (1-13), (19-31), (36-48), (54-66), (71-83), (88-100),
(105-117), (123-135), (141-153), (159-171), (177-189),
(195-207), (213-225), (233-245), (251-263), (268-280).

Sección B: compases (14-18), Sección B-I: compases (49-53)

Sección B-II: compases (84-87), Sección B-III: compases (118-122),

Sección B-IV: compases (154-158), Sección B-VI: compases (226-232),

Sección B-VII: compases (264-267).

Sección C: compases (32-35), (67-70), (101-104), (136-140), (172-176),

(108-212), (246-250), (281-285).

No debo dejar de mencionar que la sección C corresponde al **Estribillo** de las pallas (AYLIYAWIYAO).

Ejm: N° 25

The image shows a musical score on a single staff. The melody is written in a treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Above the staff, there are four labels with curved lines indicating their scope: 'ESTRIBILLO' covers the first two notes, 'ANT.' covers the next two notes, 'SECCION (C)' covers the next six notes, and 'CONS.' covers the final two notes. A double bar line is present after the sixth note, and a fermata is placed over the final note.

ESTRIBILLO ANT. SECCION (C) CONS.

Ay - li - ya - wi - yao, au - ro - ri - ta de la ma - ña - a - na.

También en el análisis de la parte coral la parte del estribillo cambia en la segunda semifrase por reiteradas veces (Lucerito por aurorita).

PASACALLE N°01 (WALLPA WAGAY)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. The staff contains the first line of music, ending with a first ending bracket labeled '04 1.'.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The staff contains the second line of music, with a second ending bracket labeled '2.' and a measure number '10' above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The staff contains the third line of music, with a second ending bracket labeled '2.' and a measure number '17' above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The staff contains the fourth line of music, with first and second ending brackets labeled '21 1.' and '2.' respectively, and a measure number '26' above the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The staff contains the fifth line of music, with first and second ending brackets labeled '1.' and '2.' respectively, and a measure number '34' above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 2/4 time signature. The staff contains the sixth and final line of music, with a measure number '38' above the staff.

5.5.1 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 01) (WALLPA WAGAY)

Tiene una inesperada y atractiva riqueza sonora, formándose así un fragmento de la escala Sol menor-melódica. Comprende un total de 39 compases y las notas que lo conforman son los siguientes:

Ejm: N° 26

(Frecuencia de aparición)

La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es la siguiente:

Ejm: N° 27

Los intervalos presentes en la escala son: 2da menor $\downarrow\uparrow$, 2da mayor $\downarrow\uparrow$, 3ra menor $\downarrow\uparrow$, 3ra mayor $\downarrow\uparrow$, 4ta justa $\downarrow\uparrow$ 8va justa \uparrow .

Los ritmos utilizados en la melodía son:

- | | |
|------------------------------|------------|
| = 02 veces | = 03 veces |
| = 03 veces | = 01 vez |
| = 10 veces | = 23 veces |
| = 33 veces | |
| = 20 veces (apoyatura breve) | |
| = 07 veces (apoyatura doble) | |

La configuración melódica aunque de aspecto general ondulante tiene en la parte inicial una tendencia ascendente y descendente al terminar.

Cabe indicar que precisamente en el primer tiempo del compás 34 hasta el compás 39 se observa una melodía que da el carácter final a los pasacalles de wallpa wagay, al cual en el análisis lo hemos considerado como la sección C.

Su estructura formal se aprecia a continuación:

Sección A: compases (01-08), (17-25)

Sección B: compases (09-17), (26-34)

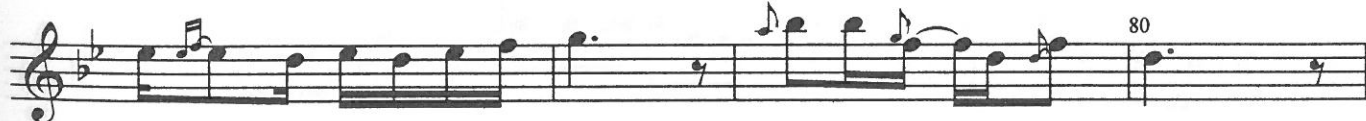
Sección C: compases (34-39).

PASACALLE N°02 (WALLPA WAGAY)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$





Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '88' is printed above the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '92' is printed above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '94' is printed above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '100' is printed above the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '104' is printed above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '108' is printed above the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '112' is printed above the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '116' is printed above the staff.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. A measure number '122' is printed above the staff.

125

130

136

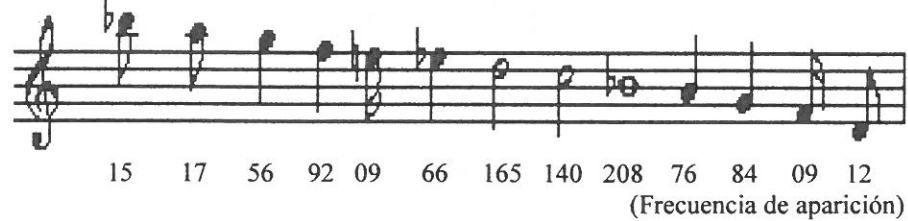
142

148

5.5.2 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 02” (WALLPA WAGAY)

Las pallas realizan las mudanzas al compás del pasacalle ejecutado por la orquesta que acompaña esta danza, la melodía consta de 149 compases en un tempo de ($\text{♩} = 72$) y las notas que conforman son los siguientes:

Ejm: N° 28



Según se observa en el ejemplo anterior, la nota (**Si^b**) es la que aparece con mayor frecuencia dentro de la melodía (223 veces-sumando la 8va); pero, por la relación que mantiene con las demás notas no ocupa el lugar de centro tonal. También vemos que la nota **Re** aparece (177 veces), pero tiene el carácter de dominante, siendo la nota **Sol** el centro tonal.

Se precisa que la melodía se encuentra en **Sol** menor-melódica, razones que lo respaldan son:

- La melodía termina en la nota sol.
- Esta nota aparece por lo general en los tiempos fuertes de los diferentes compases y con valores largos.
- Por la posición importante que ocupa en las cadencias, dando la fuerte atracción de dominante-tónica.

El ámbito de la melodía abarca una extensión de una (13ª).

Los ritmos más utilizados en la melodía son los siguientes:

Ejm: N° 29



(♪ apoyaturas breves) y (♪ apoyaturas dobles).

Su estructura formal se muestra en el siguiente cuadro:

Sección A: compases (1-8), (19-26), (37-44), (55-62), (73-80), (91-98),
(109-119), (127-134).

Sección B: compases (9-12), (27-30), (45-48), (63-66), (81-84), (99-102),
(117-120), (135-138).

Sección C: compases (12-15), (30-33), (48-51), (120-123), (138-141).

Sección C-I: compases (15-18), 33-36), (51-54), 66-72), (87-90), (103-105),
(105-108), (123-126), (141-144).

Justo en el 1er tiempo del compás 144 hasta el compás 149 se observa la melodía que da el carácter final lo que se explicó en el pasacalle N° 01 de wallpa wagay.

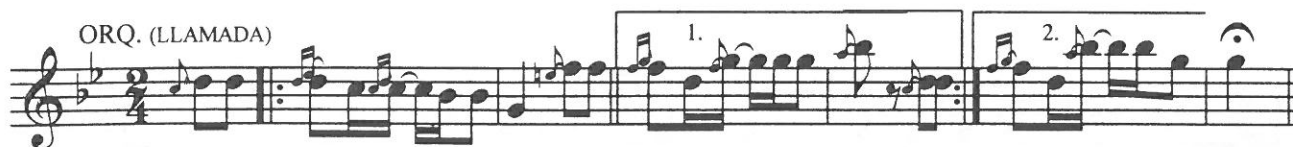


RUCU WANUY

TOBIAS MARIANO GALIANO

$\text{♩} = 72$

ORQ. (LLAMADA)



ESTROFA: I (PALLAS)



Can - ta, can - ta a - a - bue - li - to, bai - la, bai - la a - a - bue - li - to; en la
puer - ta de - el con - ce - jo por la fies - ta de - e O - bas.

LLAMADA



ESTROFA: I (ABUELO)



O - bas plan - ta e - u - ca - lip - to i - ma - nir - tag u - y - zu - ran - qui, may - tag
no - ga u - y - zu - ra - tzu la - pan - wil - ca - ta ra - a - pa - pay - car.

LLAMADA



ESTROFA: II (PALLAS)



A - bue - li - to, a - a - bue - li - to; men - ti - ro - so a - a - bue - li - to, a - ma -
po - la - ta ri - cay - cur ta - gay - mi wil - ca ni - mar - gay - qui.

LLAMADA



ESTROFA: II (ABUELO) 58



Gam - pag nir - tzucu - u - yacor - gay, gam - pag nir - tzu - a - ash - ma - cor - gay, sa - gra ca

62



nas - ta ru - u - ri - lan - chao cris - tal va - so cha - u - pi - lan - chao.

LLAMADA



ESTROFA: III (PALLAS) 74



Qui - sie - ra for - mar u - un mo - li - no en la pla - za de - e O - bas, pa - ra mo

78

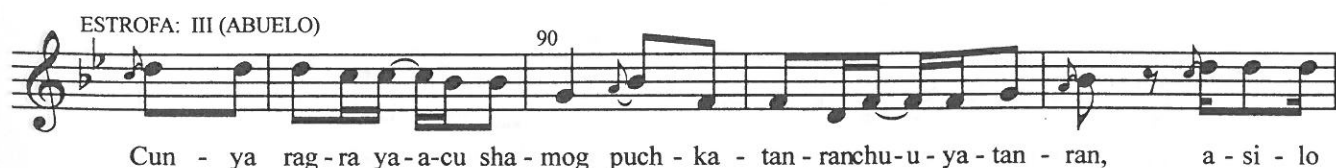


ler las ma - a - la len - guas del quien ha - bla vi - i - da - a - je - na.

LLAMADA



ESTROFA: III (ABUELO) 90



Cun - ya rag - ra ya - a - cu sha - mog puch - ka - tan - ranchu - u - ya - tan - ran, a - si - lo

94



mis - mo mi - is nie - tas au - ni - cup - te au - mi - ma - na - mi - nin - ran.

LLAMADA

ESTROFA: IV (PALLAS)

106

A - bue - li - to, a - a-bue - li - to tu que vi-ves e - en la pu - na; en-tre

110

ver - des pa - a - jo - na - les te pa - re - ces zo - o - rro vie - jo.

LLAMADA

ESTROFA: IV (ABUELO)

122

Jo - gu - hua - ca po - o - de - ro - so chau - pis pu - quo mi - i - la - gro - so, gam - cu - na

126

char mu - sian - qui la - pan wil - ca - pa su - er - ti - lan - ta.

LLAMADA

ESTROFA: V (PALLAS)

138

A - bue - li - to, a - a-bue - li - to no te mue - ras a - a-bue - li - to; a - quie

142

ta - mos tu - us nie - tas nos va - mos que - da - ar huer - fani - tas.

LLAMADA



ESTROFA: VI (PALLAS)

154




Mi a - bue-lo se - a muer - to hay que po - ner - nos de - e lu - to, u - na

158



fal - da co - o - lo - ra - da por e - se vie - jo co - on - de - na - do.

LLAMADA



ESTROFA: VII (PALLAS)

170



Ship - shi pa - gas su - e - ñuy - ne - chao puch - ka ya - cu a - a - pa - ca - mash, ese habia

174



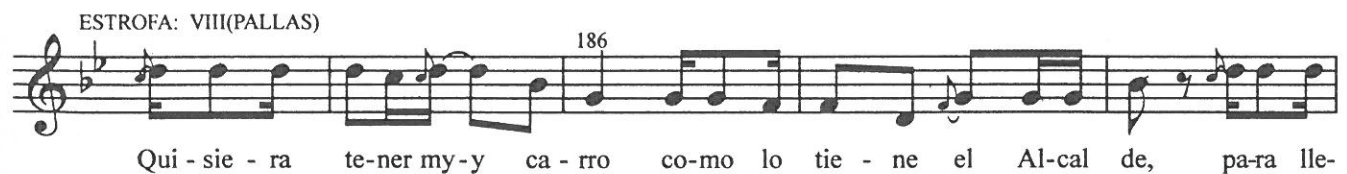
si - do la ma - la suer - te wau - gui - lay - ta o - o - gra - nay - pag.

LLAMADA



ESTROFA: VIII (PALLAS)

186



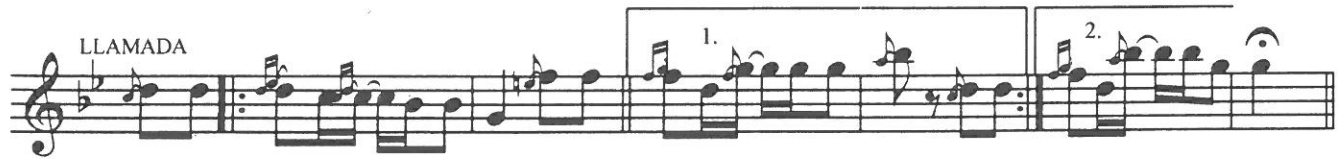
Qui - sie - ra te - ner my - y ca - rro co - mo lo tie - ne el Al - cal de, pa - ra lle -

190



var a my - a - bue - lo has - ta la puer - ta de - el in - fier - no.

LLAMADA



ESTROFA: IX (PALLAS)

202



Le - van - ta - te a - a - bue - li - to a - quies - ta - mos tus - nie - tas, pa - ra ha -

206



cer - te re - es - pe - tar - te en es - te pueb - blo de - e O - bas.

5.6 ANALISIS MUSICAL (RUCU WANUY)

De manera alternada la *orquesta*, *pallas* y el *abuelo* ejecutan esta música.

Comprende un total de 208 compases en el tempo de $\text{♩} = 72$, y las notas que lo conforman son los siguientes:

Ejm: N° 30

(Frecuencia de aparición)

En el ejemplo anterior la nota **Re** es la que tiene mayor frecuencia de aparición (286 veces sumando su 8va), pero por la relación que mantiene con las demás notas no ocupa la función de centro tonal, detalle que sale de las reglas de la teoría etnomusicológica.

Por otra parte la nota **Sol** afirma su posición de centro tonal al encontrarse presente con valores de mayor duración en diferentes compases y en la mayoría de las cadencias.

La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es: (13^a)

Ejm: N° 31

Los intervalos presentes en la escala tenemos: 2da menor $\downarrow\uparrow$, 2da mayor $\downarrow\uparrow$, 3ra menor $\downarrow\uparrow$, 3ra mayor $\downarrow\uparrow$, 4ta justa $\downarrow\uparrow$, 5ta justa $\downarrow\uparrow$ y 6ta mayor \uparrow . Los ritmos utilizados en la presente melodía son:

♩ = 78 veces ♩♩ = 103 veces

 = 26 veces  = 104 veces

 = 88 veces  = 15 veces

() = 172 veces (apoyatura breve)

() = 65 veces (apoyatura doble)

En el análisis a la llamada de la orquesta se le considera como sección **A**; a las estrofas de las pallas como sección **B** al **B-VIII**; y a las estrofas que canta el *rucu* como sección **C** al **C-III**.

La sección **A** abarca del compás (01-08) y repite 13 veces alternando las estrofas; de igual modo la sección **B** (compases 09-16) repite por 09 oportunidades razón por lo cual se a diversificado del (**B** al **B-VIII**), la misma operación se hizo con la sección **C** diversificando a (**C** al **C-III**).

Su estructura formal de la melodía se muestra en el siguiente cuadro:

Sección **A**: compases (1-8), (16-24), (32-40), (48-56), (64-72), (80-88), (96-104),

(112-120), (128-136), (144-152), (160-168), 176-184), (192-200).

Sección **B**: compases (8-16), Sección **B-I**: compases (40-48),

Sección **B-II**: compases (72-80), Sección **B-III**: compases (104-112),

Sección **B-IV**: compases (136-144), Sección **B-V**: compases (152-160),

Sección **B-VI**: compases (168-176), Sección **B-VII**: compases (184-192),

Sección **B-VIII**: compases (200-208).

Sección **C**: compases (24-32), Sección **C-I**: compases (56-64),

Sección **C-II**: compases (88-96), Sección **C-III**: compases (120-128).

PASACALLE N°01 (RUCU WANUY)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

64 2.

10 1. 2. 17

1 2.

28 1 2.

36 1. 2.

45

5.6.1 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 01” (RUCU WANUY)

Al culminar la parte cantada inmediatamente la orquesta ejecuta el pasacalle N° 01 de *rucu wanuy* para realizar la mudanza del corazón. La melodía comprende un total de 46 compases y las notas que lo conforman son los siguientes:

Ejm: N° 32

02	21	43	07	49	49	51	19	40	23	07
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

(Frecuencia de aparición)

En el ejemplo anterior ya no aparece la nota Si^{\flat} con una línea adicional, pero sigue siendo una de las notas importantes dentro de la escala estando presente en la tercera línea del pentagrama. Apreciando la melodía y la tabla de frecuencias está basado en la escala de **Sol** menor-melódica.

La extensión interválica de la melodía es de:


Ejm: N° 33


(12ª)


Los intervalos presentes en la escala tenemos: 2da menor $\downarrow \uparrow$, 2da mayor $\downarrow \uparrow$, 3ra menor $\downarrow \uparrow$, 3ra mayor $\downarrow \uparrow$, 4ta justa $\downarrow \uparrow$, 5ta justa \uparrow 6ta mayor \downarrow , 8va justa \downarrow , 10ma menor \uparrow .


Los ritmos utilizados en la melodía son:


= 02 veces = 08 veces


 = 27 veces


 = 03 veces

 = 02 veces

 = 08 veces

 = 17 veces

 = 10 veces

 = 23 veces

(♪) = 41 veces (apoyatura breve)

(♪♪) = 06 veces (apoyatura doble)

Su estructura formal de la melodía está compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-08), (18-25)

Sección B: compases (09-17), (26-33), (34-41)

Sección C: compases (41-46)

Cabe indicar que exactamente en el 2º tiempo del compás 41 hasta el compás 46 aparece la melodía que da el carácter final a los pasacalles de *wallpa wagay*, caso que ocurre también con los pasacalles de *rucu wanuy*, y son consideradas como la sección C.

PASACALLE N°02 (RUCU WANUY)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

04

10

18

24

26

34

40

42

50

58

64

66

74

82



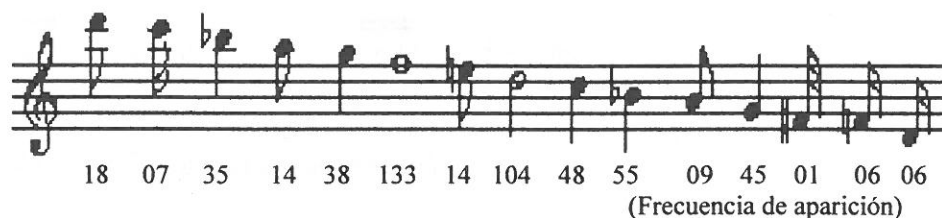
5.6.2 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 02” (RUCU

WANUY)

Cabe dejar constancia que se ha detectado de que dentro de las melodías que acompaña la danza algunas pertenecen a otras danzas, tal es el caso del pasacalle N° 02 de *rucu wanuy*, música que corresponde al *baile viejo* de Cerro de Pasco.

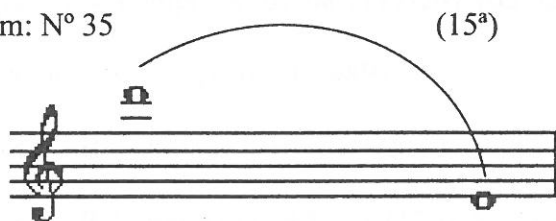
La melodía comprende un total de 93 compases, el tempo es de ($\text{♩} = 72$) y las notas que lo conforman son los siguientes:

Ejm: N° 34



La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es como sigue:

Ejm: N° 35



Los intervalos presentes en la escala son: 2da menor $\downarrow\uparrow$, 2da mayor $\downarrow\uparrow$, 3ra menor $\downarrow\uparrow$, 4ta justa $\downarrow\uparrow$, 5ta justa \uparrow , 7ma menor \downarrow y 8va justa \uparrow .

Los ritmos utilizados en la melodía son:

En esta vez la nota **Fa** es la que tiene mayor frecuencia de aparición (139 veces – sumando las dos octavas) en tal sentido tiende a ser una escala mayor

de Si^b; pero por la relación que existe con las demás notas no llega a ocupar el centro tonal.

Observando el análisis se conforma la escala de Sol menor-melódica con rasgos que se va a su relativo mayor.

 = 19 veces  = 01 veces

 = 05 veces  = 01 veces

 = 28 veces  = 01 veces

 = 16 veces  = 30 veces

 = 05 veces  = 55 veces

() = 50 veces (apoyatura breve)

() = 04 veces (apoyatura doble)

Su estructura formal de la melodía está compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-08), (17-24), (65-72)

Sección A-I: compases (41-489)

Sección B: compases (09-16), (25-32)

Sección B-I: compases (49-56), (57-64), (73-80), (81-88)

Sección C: compases (88-93) “carácter final”.

DIA HUAYNO

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

ORQ. (LLAMADA)

04

(PALLAS) ESTROFA: I

10

Ya lle-gue - mos rey mo - o-nar-ca, al con-ce - jo res-pe - e-ta-ble.

14

ESTROFA: II

20

Don-de se hallan los se - e-ño - res, au - to - ri - da - des del Di - is - tri - to.

25

ESTROFA: III

31

A - dios pues señor A - al - cal - de, has - ta el a - ño ve - ni - i - de - ro.

36

ESTROFA: IV

42

Nos con-ce - de la li - i - cen - cia, y per-do - na nues-tra - as fal - tas.

45

ESTRIBILLO

54

Av - li - va - wav - li - vao al - va - wa - av - li - vao av - li - vav - li - vao al - va - wav - av - li - vao

5.7 ANALISIS MUSICAL (DÍA HUAYNO)

La música del día huayno con melodías alternadas de orquesta y pallas son adecuadas para el último día de la fiesta. En esta oportunidad el estribillo de las pallas retoma del *wallpa wagay* "AYLIYAWIYAO" (ver ejemplo N° 25)

La llamada de la orquesta también pertenece al anterior mencionado (*baile viejo*), una de las tergiversaciones que están introduciéndose a la danza de las pallas de Obas.

La música consta de 55 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 36



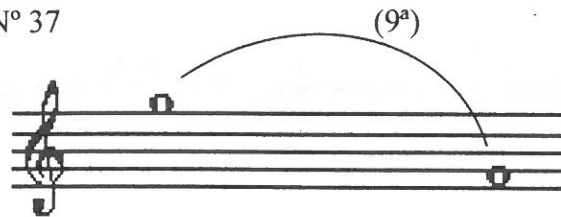
Apreciando el ejemplo N° 36, la nota **Fa** tiene mayor frecuencia de aparición (82 veces sumados las dos 8vas) pero no llega a ocupar la función de centro tonal. Porque en la melodía analizada del *día huayno* la escala está conformada en Sol menor-melódica con rasgos que se va a su relativo mayor, razones que lo respaldan son:

- Por la relación que guarda con las demás notas especialmente con la nota **Re** y la nota **Si^b**.
- Por la posición importante que ocupa en las cadencias existiendo una fuerte atracción de Dominante Tónica (V-I) en las cadencias de cada sección.

- Esta nota aparece en los tiempos fuertes de los diferentes compases y con valores largos.





La extensión interválica de la nota más alta y la nota más baja es:

Ejm: N° 37



Los intervalos presentes en la escala son: 2da mayor, 3ra menor ↓↑, 4ta justa ↓↑, y 5ta justa ↑.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

- | | |
|--|--|
|  = 41 veces |  = 21 veces |
|  = 05 veces |  = 02 veces |
|  = 17 veces |  = 03 veces |
|  = 35 veces (apoyatura breve) | |
|  = 05 veces (apoyatura doble) | |

Su estructura formal de la melodía se halla compuesto de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-05), (11-16), (22-27), (33-38), (44-49)

Sección B: compases (06-11) Sección B-I: compases (17-22)

Sección B-II: compases (28-33) Sección B-III: compases (39-44)

Sección C: compases (50-55) **Estribillo.**

PASACALLE N°01 (DIA HUAYNO)

TOBIAS MARIANO G.

$\text{♩} = 72$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 72. The piece is in 3/4 time, with some measures in 2/4 time. The score is divided into nine staves, each containing a system of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 16. The third staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 24. The fourth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 32. The fifth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 40. The sixth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 48. The seventh staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 56. The eighth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 64. The ninth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 68. The piece concludes with a final measure on the ninth staff.

5.7.1 ANALISIS MUSICAL “PASACALLE N° 01” (DIA HUAYNO)

Esta pieza consta de 69 compases y está conformado por las siguientes notas musicales:

Ejm: N° 38

(Frecuencia de aparición)

La nota **Re** que aparece con mayor número de frecuencias (88 veces) cumple la función de dominante, porque en el análisis precisamos que la pieza se encuentra en la tonalidad de **Sol menor-melódica** por la relación de notas que se encuentra con mayor cantidad de frecuencias.

La nota (**Si^b**) que aparece (114 veces) mantiene el equilibrio en la melodía dentro de la escala.

Extensión interválica de la melodía: (13^a)

Los intervalos presentes en la escala son: 2da menor $\downarrow\uparrow$, 2da mayor $\downarrow\uparrow$, 3ra menor $\downarrow\uparrow$, 3ra mayor \uparrow , 4ta justa $\downarrow\uparrow$, 7ma menor \uparrow , 8va justa $\downarrow\uparrow$.

Los ritmos utilizados en la melodía son:

= 13 veces	= 02 veces
= 26 veces	= 22 veces
= 27 veces	= 05 veces
= 01 veces	= 42 veces
= 172 veces (apoyatura breve)	

(♪) = 65 veces (apoyatura doble)

En la escala existe riqueza rítmica y melódica.

Su estructura formal de la melodía está compuesta de la siguiente manera:

Sección A: compases (01-08), (17-24), (33-40), (49-56)

Sección B: compases (09-16), (25-32), (41-48), (57-64)

Sección C: compases (64-69)

Recordamos que en la sección C del presente análisis, en el segundo tiempo del compás (64 al 69) aparece la melodía exactamente igual que la sección C del *wallpa wagay*, en esta oportunidad dando el carácter final al pasacalle del *Día Huayno*.

CONCLUSIÓN

Con la investigación monográfica espero contribuir a una mejor apreciación, comprensión y valoración de la danza estudiada, quedando todavía por investigar al respecto ya que este estudio se realizó en base a informaciones que se han podido obtener y que posteriormente puede ser revisado y ampliado.

De igual manera creo aportar y rescatar la riqueza de nuestra cultura andina, y con el transcurso del tiempo ha ido sufriendo cambios inesperados o repentinos; como también valorar y difundir la danza "Pallas de Obas".

La descripción de esta danza nos ha permitido conocer diferentes aspectos de ella, por ejemplo: El argumento histórico, vestuario, coreografía, etc. Para una mejor comprensión y apreciación de la danza que hacen posible valorarla en su verdadera magnitud.

Las melodías transcritas y analizadas nos dan a conocer la importancia que tiene la música tradicional en cuanto a su originalidad e identificación cultural.

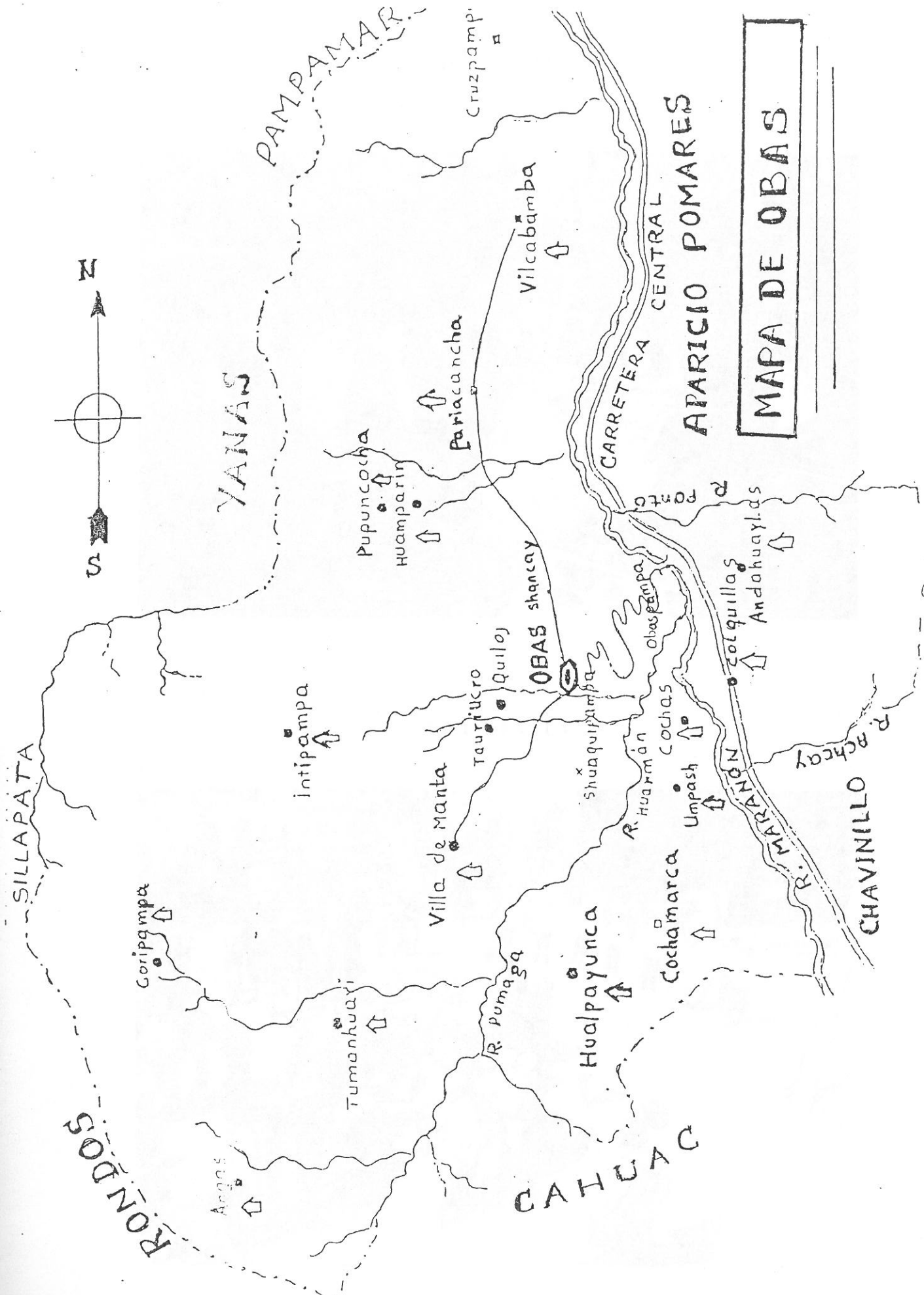
RECOMENDACIONES

1. Investigar los antecedentes de una danza, para luego recién enseñarlo y difundirlo, que bailar no es todo; toda vez que muchas de las tergiversaciones y fusiones caprichosas con respecto a la forma como se viene difundiendo en nuestra ciudad ciertas danzas, se debe a que no existe una investigación previa por parte de quienes lo enseñan empíricamente.
2. Cultivar y difundir el folklore andino en los diferentes centros de formación (escuelas, colegios, institutos y universidades); en base a exposiciones, prácticas, etc.
3. Promover la suscripción de convenios de apoyo financiero con entidades públicas y privadas para financiar proyectos de investigación de música tradicional.
4. Implementar una biblioteca de investigación en música y danza de nuestra región.
5. Difundir el folklore de nuestros pueblos a través de los diferentes medios de comunicación.
6. Se recomienda crear el área de investigación etnomusicológico en el ISMP "DAR" que encamine el estudio de danzas tradicionales, y organice un archivo de grabaciones y transcripciones de música tradicional de la región.

BIBLIOGRAFÍA

- FERRER CORI, Berardo : “Conoce tu pueblo”, Obas 2001 (Revista)
- HOLZMAN ZANGER, Rodolfo : “Introducción a la etnomusicología, teoría y Práctica”. Lima, Concytec, 1987.
- NIEVES FABIAN, Manuel : “Huanuco, Sinopsis Literario, Histórico, Geográfico, Folklórico y Biográfico”
Huanuco, Rikchari, 2002.
- OLIVARES FIGUEROA, Gandhy y: “Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy
- TABOADA BOLARTE, Melvin Descripción y Análisis Musical de cuatro danzas Huamalianas”. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1998.

ANEXOS



CHACCHAPEO



PISHTAPACUY



PALLAS Y ORQUESTA DE ANTI - PLAZA TACAY



PALLAS HACIENDO COREOGRAFIA EN PLAZA TACAY



VÍSPERA



HUAYTA APAY - MAZETA APAY



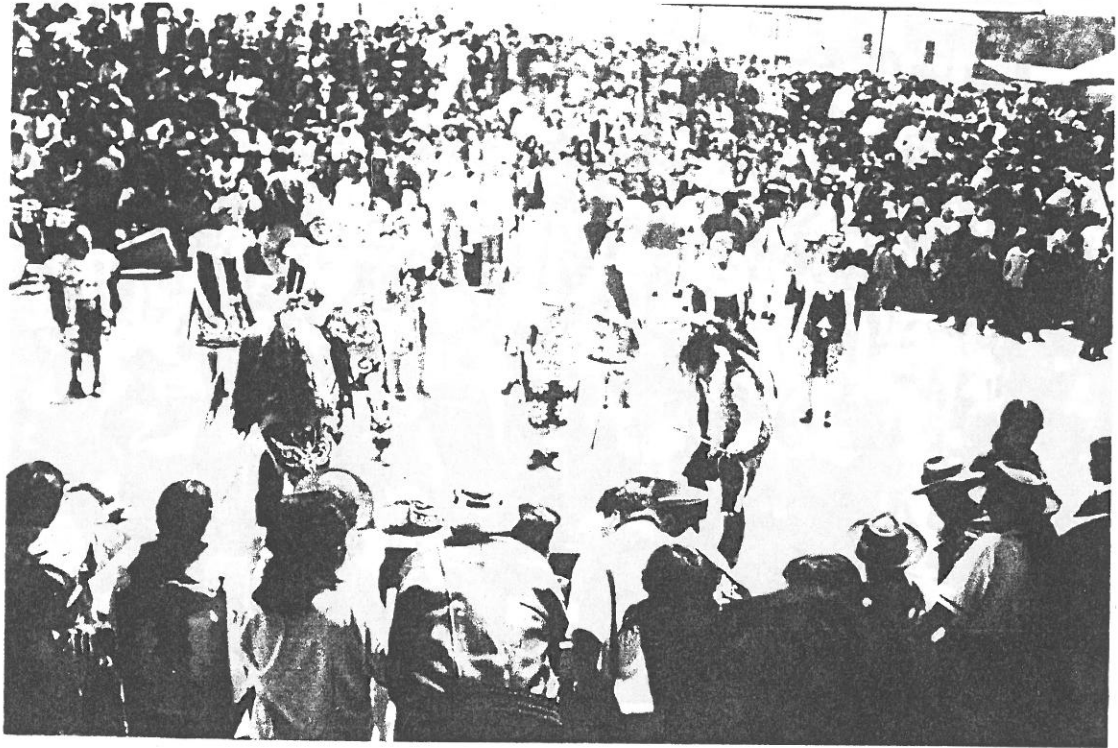
WALLPA WAGAY



PALLAS DEL DIA CENTRAL



MUDANZA DE WALLPA WAGAY



RUCU WANUY EN VISITAS



PROCESIÓN



CAPITAN PIZARRO EN TAPUNACUY



VESTUARIO DE PALLAS EN DIA HUAYNO



ENTREGA DEL TRUCAY

