

## LA CHRISUYA ANDINA: DIÁSPORA DE LA CULTURA ÁRABE AL PERÚ\*

THE CHRISUYA ANDINA: DIASPORA OF ARAB CULTURE IN PERU

Román Robles Mendoza y Raquel Jackelyne Flores Yon

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

### RESUMEN

En varias regiones del Perú actual se sigue practicando el instrumento musical conocido como *chirisuya*, de la familia de los oboes. Se trata de un aerófono de origen árabe, que llegó a América con los españoles, para acompañar a los ritos religiosos y ceremoniales, luego se popularizó y propagó hacia distintas regiones de las colonias de Nueva España, Granada y Perú. En el caso peruano, han sido principalmente los grupos andinos, quienes lo adoptaron mejor, para darle el fondo musical a sus fiestas y diversos acontecimientos culturales, tanto agrarios como religioso-católicos. En España se conocía con el nombre de *chirimía* o *dulzaina*, por su aguda sonoridad característica. Con esta denominación se le conocía en el Perú colonial, pero al propagarse a otras regiones de la sierra, cambió por el de *chirisuya*, manteniendo su nombre original sólo en algunas regiones de la costa. En la actualidad se le usa especialmente en las fiestas y rituales de la “champería” o fiestas del agua, tanto en la sierra de Lima como en los pueblos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. También se usa la *chirisuya* en la animación de fiestas religioso-cristianas, asociada con otros instrumentos. El instrumento es de fabricación tradicional, esculpido en una madera ahuecada, con una lengüeta de pluma de ave y agujeros para las notas sonoras. Los instrumentistas, son igualmente músicos populares de cada localidad, que transmiten sus conocimientos de fabricarla y manipularla, de generación en generación. En este artículo nos ocupamos de su papel simbólico en los rituales dedicados al agua de los pueblos andinos del Perú.

**PALABRAS CLAVE:** Instrumentos populares, Chirisuya, Fiesta del agua, Legado árabe.

### ABSTRACT

In several regions of Peru today are still practiced the musical instrument known as *chirisuya*, the family of oboes. It is a wind instrument of Arab origin, which arrived in America with the Spanish, to accompany religious and ceremonial rites, then it became popular and spread to different regions of the colonies of New Spain, Granada and Peru. In Peru, the Andean were mainly groups who adopted it best to give the musical background to their parties and various cultural events, both agricultural and religious Catholics. In Spain it was known by the name of *chirimía* or *dulzaina*, for acute characteristic sound. With this name he was known in colonial Peru, but spread to other regions, he changed to *chirisuya*, keeping its original name only in parts of the coast. Today it is used especially in celebrations and rituals of the “champería” or water parties, both in Lima and also the people of Ayacucho, Huancavelica and Apurimac. The *chirisuya* is also used in the animation of Christian religious holidays associated with other instruments. The instrument is traditional manufacturing, carved on a hollowed wood, with a quill tab and holes for sound notes. The musicians are equally popular musicians in each location, which transmit their knowledge to manufacture it and manipulate it, from generation to generation. In this paper we deal with their symbolic role in rituals dedicated to the water of the Andean people of Peru.

**KEYWORDS:** Popular Instruments, Chirisuya, Water Festival, Arab Legacy.

*Recibido: 08/02/2016    Aceptado: 28/03/2016*

\* Este trabajo fue presentado originalmente como ponencia en el XV Congreso Internacional ALADAA, realizado en Santiago de Chile en enero del 2016. Por alguna razón no fue publicado en el libro de resúmenes del referido congreso.

Desde los orígenes del *homo sapiens*, los objetos culturales inventados por el hombre, han migrado hacia todas partes, junto con sus creadores. Raspadores, puntas de lanza, arco y flecha, modelos de vestimenta, alimentos, formas de vida, cantos, danzas, cuentos, se han trasladado de un sitio a otro, de un continente a otro, por donde han transitado los grupos humanos en cada época. Este mismo proceso de traslación han sufrido los instrumentos musicales de todo tipo. Arpas, violines, guitarras, trompetas, clarines, tambores, órganos, pífanos y otros instrumentos, de orígenes distintos, que mediante la diáspora humana, se han nacionalizado en distintos territorios del mundo. En el Perú conocemos muchos instrumentos clasificados por sus orígenes, en dos grandes grupos: autóctonos y foráneos. La mayor parte de los instrumentos conocidos nos llegaron de Europa, con los españoles primeros y con otros grupos de europeos después. A su vez, las sociedades europeas se nutrieron de los instrumentos creados en las culturas orientales, medio-orientales y africanas, que se difundieron a través de la expansión cultural de los mesopotámicos, griegos, romanos, persas, árabes. La *chirimía* o *chirisuya* andina<sup>1</sup>, un instrumento aerófono, es un buen ejemplo para explicar el proceso de migración y sedentarización de un instrumento musical de origen foráneo en su nuevo contexto. Siendo de origen extranjero traído por los peninsulares, la *chirimía* y/o *chirisuya*, se ha andinizado en este país de América, formando parte de la cultura tradicional de los pueblos del interior. El presente trabajo trata precisamente de explicar el origen, la trashumancia, la afirmación y la continuidad de este instrumento musical en el Perú.

## UN AERÓFONO ÁRABE CON VARIOS NOMBRES

Lo que conocemos en el Perú como *Chirimía* y *chirisuya* viene a ser la afirmación de identidad de este instrumento musical en este territorio. Pero en su

1 Hasta la actualidad se usan los dos nombres del instrumento musical en el Perú: *chirimía* en la región costera y *chirisuya* en la sierra.

largo tránsito por cuatro continentes y varias nacionalidades, ha sido bautizado con distintos nombres, de acuerdo a las sociedades donde se ha afincado y a las lenguas correspondientes a cada nacionalidad. En Arabia, desde donde habría salido originalmente, se llamaba *chalta*, según la afirmación de varios autores (Fernández de la Cuesta 2004; Blanco 2001). Se trata de un instrumento aerófono de madera, de doble lengüeta y de seis a once orificios, de 0.40 m de largo, muy similar a otro instrumento turco de la misma familia llamada *Zurna* o *cornamusa*, según si está hecha de madera o de cuerno. Al emigrar a España durante la dominación morisca de los siglos VIII al XV, fue adoptado con los nombres de *dulzaina* y de *chirimía*, llamada así a un sólo instrumentos o a dos instrumentos distintos de la misma familia. Algunos autores (Blanco 2001; Osre 2006) estiman que la *chirimía* emigró de Arabia a España, junto con los conquistadores árabes y que en la península fue adoptada con el nombre de *dulzaina*. Otros afirman que *chirimía* y *dulzaina* son instrumentos diferentes de la misma familia (Sas 1971). La literatura temprana de España nos proporciona diversa información del nombre con la que se conocía a este instrumento, durante los siglos de la presencia morisca en la península. Tenemos entonces, al escritor medieval Arsipreste de Hita, que menciona en su *Libro del buen amor*, al instrumento musical conocido como *Albogue* o *Albogón*, nombres que no prevalecieron por entrar en desuso, como lo menciona Fernán Ruiz, citado por Fernández de la Cuesta (2004). También aparece con el nombre de *Bombarda*, durante el reinado de la corona de Aragón, según las pesquisas del mismo musicólogo español. Don Miguel de Cervantes se refiere a este instrumento, en la Segunda Parte (Cap. XXVI) de su monumental obra *Don Quijote de la Mancha*:

¡Eso no! —dijo a esta sazón don Quijote—. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras *chirimías*; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate. (Cervantes 2006: 754).

De acuerdo a este comentario literario, el término *dulzaina* sería el nombre, además de otros, que mantuvieron los moros en España, en referencia al dulce sonido que producía este instrumento, que los españoles le cambiaron de nombre por *chirimía*, "... nuestra chirimía", con la última *í* acentuada, como argumenta Cervantes. Sin embargo, queda la duda de si la *dulzaina* era un instrumento propio de los árabes y la *chirimía* era otro instrumento similar de los españoles o ambos instrumentos que vinieron de Arabia se aparearon en distintas regiones de España, que se prestaba a confusión por ser morfológicamente similares pero de nombres diferentes. De la literatura existente se desprende que la *chalta* o el *albogón* musulmanes cambiaron de nombre en España por *dulzaina* y por *chirimía*. Es decir, dos instrumentos con nombres propios, en dos espacios geográficos diferentes.

Por su probable difusión por distintas naciones, a través de España, la *chirimía* aparece también con nombres en otros idiomas europeos, como el francés y el inglés. Para los franceses este instrumento era conocido con el nombre de *chalemie* y también como *chalemele*. Estos nombres están vinculados con la raíz etimológica del instrumento, que en griego es *kalamos* y en latín *calamus*, en referencia a la palabra caña o instrumento hecho de caña, de donde derivaría el nombre originario. El parentesco lingüístico de los nombres *chalemie* y *chalemele* francés y también del nombre *chalta* árabe, con la *chirimía* española, parecen evidentes, al margen de sus raíces griego y latino. Se refieren a un instrumento hecho de caña. En lengua inglesa, el mismo instrumento se llama *shawm* (caramillo), asimismo equivalente a flauta de caña. En ambas lenguas —francés e inglés— los nombres están referidos a su confección originaria: la caña hueca. Por los estudios de Monrow (1976) sabemos que durante las Cruzadas, las gaitas escocesas y otros instrumentos musicales compartieron papeles con las *chirimías* árabe-españolas, para alentar musicalmente a las columnas armadas de los cruzados. A su vez, los combatientes árabes marchaban al frente antecedido por el bullicioso ritmo de las *chirimías*. Por estas informaciones, tenemos claro que la *chirimía* no ha sido un instrumento únicamente adoptado y difun-

dido por los españoles, ha tenido y tiene presencia histórica en diferentes partes del mundo. Con pequeñas variaciones en su construcción, material empleado, embocadura y agujeros, se utilizan hasta hoy, principalmente en los países árabes de Medio Oriente, Norte de África y Asia, con nombres e idiomas propios de cada país, tales como: *ghaita*, *mizmar*, *sib*, *zumari*, *zurna*, *kaba zurna*, *ciaramella*, *vombard*, *pi nai*, *so-na*, entre otros, registrados por la literatura organológica contemporánea.

En su siguiente periplo allende el Atlántico, de España hacia América, el instrumento llega con el nombre de *chirimía*. Un primo hermano de la *chirimía* fue la *dulzaina*, que también llegó al Perú un poco más tarde. La *chirimía* tuvo en estas tierras destacada presencia en los actos religiosos y profanos, pero con el tiempo decayó su uso. Con ese nombre se le sigue conociendo hasta la actualidad en España, tal como lo manifiesta Blanco en su estudio ya citado. Con la denominación de *chirimía* llegó primero a Centro América y luego a Sur América, difundiéndose hacia distintos espacios: Colonia de Nueva España, Colonia del Perú, Colonia de Nueva Granada. En los países que luego se independizaron, el instrumento se ha expandido con el nombre de *chirimía* y *chirimia*. Así se le conoce en México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia. En diferentes pueblos del norte peruano prevalece hasta hoy con ese nombre de *chirimia*. En cambio en la región de la sierra central<sup>2</sup> ha cambiado por el nombre genérico de *chirisuya*. En la vecina República de Bolivia se le llama *chirituya*, una denominación más coloquial muy propia del antiguo Alto Perú. Por estas variaciones del nombre de este instrumento musical de origen árabe, resulta interesante la opinión de Carlos Blanco, en el sentido de que los nombres de la *chirimía* en esta parte de América han adoptado nombres peculiarmente similares, que en sus sílabas finales juegan humorísticamente con las terminaciones de: "mía", "tuya" y "suya".

2 La *chirisuya* tiene presencia activa en distintos acontecimientos festivos, principalmente en los pueblos de los departamentos de Lima, Huancavelica, Ayacucho y Apurímac.

## DIÁSPORA DE ARABIA A OTROS CONTINENTES

Distintos estudios realizados hasta hoy, afirman que la *chirimía* es originaria de Arabia. Se trasladó a la península ibérica de la mano de los conquistadores árabes en el siglo VIII y se introdujo en la cultura española, durante los siglos de dominación musulmana. En el siglo XVI llegó al Nuevo Mundo y se estableció en varios territorios, que las sociedades americanas lo hicieron suyos. Primero en los espacios de Centro América y después en Sud América, la *chirimía* se ganó de adeptos por la dulzura de su acento sonoro. La trajeron los españoles como instrumentos suyos, pero sus verdaderos orígenes más aproximados debemos buscarlas en las creatividades de las antiguas civilizaciones de Medio Oriente y de Egipto. La historiografía contemporánea nos ha demostrado con abundancia de datos, que los cimientos básicos de la cultura occidental la pusieron los griegos. Fueron los griegos los que asimilaron los saberes y la cultura material de las civilizaciones de Medio Oriente, norte de África y de todas las sociedades que emergieron en el contexto del Mediterráneo. La mayoría de los instrumentos musicales que Occidente conoció, fueron adoptados por los griegos, de las múltiples sociedades que se integraron al helenismo (Subirá 1843; Sachs 1947). Estudios recientes como el de Fernández de la Cuesta (2004), informan que instrumentos similares a la *chirimía* y la *dulzaina* aparecen en los altoprelieves de la Mesopotamia y en las pinturas de los palacios y templos de Egipto. En el resumen que se lee en Wikipedia Enciclopedia Libre, el origen de la *dulzaina* es Mesopotamia, de una antigüedad de 3,000 a.C. Los griegos lo acogieron con el nombre de *aulo* y los romanos con el de *tibia*. Curt Sachs lo describe con el nombre genérico de oboe, registrado en Egipto. Sobre su modalidad de construcción dice: “Los oboes de Egipto se hacían con delgadas cañas de más o menos treinta centímetros de largo y menos de media pulgada de diámetro. Siempre se usaban en pares que no estaban atados, pero que eran sopladados simultáneamente” (Sachs 1947: 94). Se trata, evidentemente, de un instrumento doble, como en el caso de algunas flautas antiguas. Refiriéndose a la embocadura del oboe egipcio, menciona en la

misma página lo siguiente: “[...] tiene una doble lengüeta contra la que choca el soplo del ejecutante. La lengüeta doble se hace con dos láminas de caña o de hierba resistente, colocadas una sobre la otra” Por su parte, José Subirá, refiriéndose a la música del antiguo Egipto de los años 1600 a 1100 a. C., menciona a un tipo de instrumento que probablemente es el antecesor de la *chirimía* y la *dulzaina*, a la que llama “flauta de doble lengüeta como los oboes”. La referencia completa es como sigue:

Las flautas solían ser tañidas por mujeres, debido a la influencia asiática y presentaban cuatro aspectos fundamentales: flauta propiamente dicha, flauta de doble lengüeta como los oboes, flauta doble con tubos paralelos y flauta doble con tubos de forma angular. Supónese que en las flautas dobles, como en la conocida cornamusa, un tubo sostendría la nota pedal, mientras el otro llevaba la melodía. (Subirá 1943: 56).

Más adelante, Subirá agrega otras informaciones sobre este instrumento de doble lengüeta registrado en la cultura asiria: “La segunda (Se refiere al de doble lengüeta), calificada como “*flauta armoniosa de dulces sonidos*”, era un instrumento sagrado y se le concedía gran estima, que, según la leyenda, los difuntos resucitaban y se incorporaban por un instante al sonar ciertos cantos fúnebres acompañados por esa flauta...” (Op. Cit.: 65). Sin duda, se trata del antecesor más antiguo de la *chirimía* y la *dulzaina*, instrumentos que alcanzaron tanto prestigio por sus “dulces sonidos”, que incluso eran capaces de resucitar a los muertos, como lo describe la leyenda citado por el este autor.

Según las informaciones de Carlos Blanco, “... la *chirisuya* se ha encontrado en el pueblo asirio de lengua neo-araméa, ubicado entre Irán, Irak, Siria, Turquía, que conserva un instrumento similar pero con otros nombres como “*zurna*” o “*zoorna*” (Blanco Óp. Cit: 7). Arturo Jiménez Borja (1950), participa también en este debate, al mencionarlo sin la menor duda, “La *chirimía*, oboe morisco [...] (p.78). Otro estudioso, Antony Baines (1991), arguye que la *chirimía* se habría desarrollado en Bagdad, capital de Irak, en tiempos del califa Harum-al Rashid (763-



*Guitarras, chinlilis y canto femenino en la fiesta del yarga aspiy en Chuschi, Ayacucho.*



*Cantoras casteñas entonan harawis al ritmo de las tinyas alentando a los jinetes.*



*Jinetes de las cuatro paradas de Casta compiten por el trofeo de cada año durante la champería de octubre.*



*Las mayorales de una de las paradas de Casta cantan y bailan la hualina con la melodía de la tradicional chirisuya.*



*El Principal de la fiesta del agua se instala en la peana ritual de Pampacocha acompañado del chirisuyero.*

909). Siendo la chirimía originaria de Mesopotamia, la información de Bagdad es completamente comprensible. Bagdad es una ciudad situada en las orillas del río Tigris, edificada en las cercanías de la antigua ciudad de Babilonia. Los irakeses debieron haber mantenido continuidad y haberlo perfeccionado, por ser uno de los instrumentos musicales creados por sus antecesores, para animar sus ceremonias y rituales, dándoles nombres distintos.

Con estas informaciones se colige que este aerófono se difundió de Mesopotamia hacia varias direcciones, incluyendo a Egipto situado en el norte de África. Habrían sido los árabes los que mejor lo incorporaron en su cultura y, cuando conquistaron la península ibérica, llevaron sus costumbres y tradiciones, también sus instrumentos como la *chalta* o *chirimía*. España lo hizo suya y lo incorporó en sus propias costumbres regionales, como se le conoce hasta hoy. Ha hecho historia, participando en distintos acontecimientos, principalmente en los rituales religiosos del cristianismo. Con ese papel llegó a tierra americana. También ha participado en los conflictos bélicos, alentando a los escuadrones militares en contienda. David Munrow, citado por Biblioteca virtual Arango<sup>3</sup>, menciona de este modo su papel en los conflictos bélicos: “Grupos de chirimías, trompetas, y tambores formaron la banda militar típica de los sarracenos durante el tiempo de las cruzadas. El ruido debe haber roto los oídos, particularmente cuando asaltaron los oídos de los primeros cruzados para quienes estos instrumentos eran nuevos”. Los sarracenos le dieron también uso militar, pero en occidente cumplió igualmente esta función, tanto en las guerras sostenidas por España como en los procesos de conquista de América.

*Familia de los oboes.* La literatura existente sobre la chirimía, nos demuestra por otro lado, que este instrumento forma parte de una gran familia de instrumentos aerófonos: los oboes. Este concepto entra en los sistemas de clasificación de artefactos musicales. Para los estudiosos de la organología, los instrumentos musicales están clasificados por familias, es decir, por instrumentos que guardan parentesco en su estructura, material de construcción y en su mo-

delo de manipulación. La más antigua clasificación de instrumentos musicales, que consideraban como elemento básico al material con que estaban contruidos: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero, madera, fue atribuida a los chinos, sobre una antigüedad de 4,000 a. C., sugerido por Biot (803-1850), citado por José Pérez de Arce y Francisca Gili (2013). La clasificación basada en la modalidad de producción de sonidos es propiamente occidental. Desde el siglo XVI, varios autores propusieron los cuatro grandes grupos o familias de instrumentos: cuerda, viento, percusión y otros. Siglos más tarde Víctor Mahillón (1880) lo sistematizó también en cuatro grupos sonoros: membranófonos, cordófonos, aerófonos y autófonos. Este sistema, basado en la vibración sonora de los elementos, fue perfeccionado con mayor precisión por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs (1914) en: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, asignándosele además el sistema numérico usado por Dewey: 1, 2, 3 y 4, respectivamente, con lo que se logró clasificar a todos los instrumentos musicales existentes en el mundo (Hornbostel y Sachs 1947; Coba Andrade 1981; Fernández de la Cuesta 2004; Pérez de Arce y Gili 2013).

La chirisuya entra a formar parte de una familia porque es un instrumento aerófono que produce sonido por la insuflación de una columna de aire a través de unas láminas delgadas, como ocurre con varios instrumentos musicales de este tipo. De ahí viene el enunciado de que la chirisuya “...es un instrumento de la familia de los oboes.” Pertenece a la gran familia de los aerófonos, como los clarines, trompetas, tubas, cornos, quenás, flautas de pan, etc., pero a su vez, forma parte de una subfamilia de aerófonos, que se caracterizan por producir sonido por el soplo sobre dos cañas finas, adaptadas en la embocadura del instrumento. Algunos autores como Blanco y Fernández de la Cuesta, consideran que el oboe moderno de confección industrial, es el resultado de una larga evolución histórica de esta subfamilia de instrumentos. No lo dicen, pero es probable que, los orígenes de esta subfamilia, fueron las flautas simples y dobles con lengüeta de cañas, que se conocieron en las antiguas cultura de Mesopotamia y de Egipto. La chirimía y sus similares, habrían dado paso a la dulzaina, pariente cercano,

3 Página web de la Biblioteca virtual Luis Ángel Durango, Bogotá, Colombia.

también hecho de madera y embocadura de cañas, pero mejor elaborado y muy bien pulido y barnizado. El oboe moderno, que forma parte de las orquestas sinfónicas, con embocadura de caña y un sistema metálico para manipular los orificios, vendría a ser una copia perfeccionada del mismo sistema familiar de la chalta-caramillo-chalemele-chirimía-dulzaína, producido por la industria de los instrumentos modernos. Evolución natural de instrumentos de una subfamilia, conocida en este caso, como de los oboes.

## LA CHIRIMÍA EN EL NUEVO CONTINENTE

La diáspora de la chirimía por varios espacios del mundo ha sido exitosa a la luz de la historia. Habiendo aparecido originalmente en Mesopotamia, se trasladó en su primera etapa de migración, a distintos territorios de Medio Oriente, norte de África y Europa. Por el lado este, viajó hasta el lejano oriente y por el oeste llegó al Nuevo Mundo, en sucesivas etapas de traslación. En todas partes, la chirimía ha sido un instrumento bien recibido y se ha convertido en símbolo de la organología de tipo popular en varios países. Esta misma opinión la comparte Egberto Bermúdez (2002), en su interesante artículo sobre elementos musicales hispanos en la música de América Latina. Refiriéndose a la llegada de músicos españoles a las costas de Colombia y Panamá en la expedición de Pedro Arias Dávila y Castilla, nos informa:

[...] vendría un grupo de músicos profesionales de los llamados músicos de cámara, caso frecuente entre las familias nobles europeas. Éstos tocaban el arpa, el tamborino (pito y tambor), la gaita, la flauta longitudinal de origen árabe llamada *xabebay* tambores propios de la música de baile. (Bermúdez 2002:42).

Se trataba probablemente de la primera orquesta formal española que desembarcaba en aguas del Mar Caribe, quince años después del descubrimiento. Según el mismo autor, a estos músicos se les llamaba *ministriles* en la península del siglo XV, "... principalmente a los músicos de instrumentos de viento (*Cornetas, chirimías, bajones, sacabuches, flautas, orlos, dulzaínas, etcétera*), que eran empleados por la

iglesia para música instrumental." (p. 43). Sin duda, llegaban los instrumentos musicales europeos, íntimamente vinculados con los ritos cristianos practicados en España, en la que también figuraba la chirimía. Era objetivo primordial del rey de España y del Papado romano, trasplantar hacia sus nuevos dominios, las mismas tradiciones sacras de Europa. Una vez implementadas las colonias en América, principalmente desde mediados del siglo XVI,

[...] las catedrales y los Cabildos de las ciudades de América Latina, emplearon, según fuese la estructura de su población local, músicos profesionales extraídos de los más bajos sectores sociales: indígenas, negros, mulatos, zambos y demás castas, que recibieron enseñanza musical de parte de profesionales venidos de España (p. 44).

Desde México hasta Perú, la profesión de músicos que se incorporaron en las Capillas, era efectivamente gente de capas sociales bajas. Así lo reafirman los autores que han estudiado la música colonial, como Andrés Sas, para el caso peruano. En las tres colonias, desde el siglo XVII en adelante, los mismos americanos se encargaban de fabricar instrumentos musicales: chirimías, bajones, dulzaínas, orientados por los jesuitas y por sus propias creatividades. Mientras esto ocurría en torno a los servicios musicales en las catedrales, el pueblo llano fue aprendiendo el uso de estos instrumentos para sus fines religiosos, festivos y agrarios. La música sacra introducida por los españoles no sólo se desarrolló en el centro de dominación colonial como México, Bogotá, Quito, Lima, se expandió hacia otras ciudades intermedias y del interior. Es precisamente en algunas poblaciones provincianas, pero principalmente en las pequeñas, donde quedan los vestigios de esta herencia colonial.

Los primeros en conocer la chirimía fueron los pueblos de Caribe, que fue la puerta de entrada de los navegantes europeos hacia América, confundida con las Indias orientales. Entró al Nuevo Mundo acompañando a los soldados de los conquistadores, que después de la travesía de Cristóbal Colón, irrumpieron hacia los aztecas de México y los incas del Tahuantinsuyo, al sur del continente. Las chirimías ya se habían distinguido en otros eventos bélicos, como

en la campaña militar de Las Cruzadas hacia la tierra santa de los siglos XI al XIII, como afirma el ya citado Monrow. Continuaron en su papel de alentar a las huestes españolas de Hernán Cortez y de Francisco Pizarro, en sus propósitos de conquistar a las dos más importantes civilizaciones desarrolladas en este continente. Más allá de los actos bélicos, la chirimía se fue difundiendo por etapas, hacia los grupos mestizos e indígenas de Centro América y Sur América. Su principal función durante la Colonia ha sido sostener las voces de los oficiantes y grupos corales de las catedrales fundadas por los colonizadores. Autores mexicanos, como Jesús Estrada (1973), han dado cuenta sobre las diversas funciones que han cumplido las chirimías en el contexto colonial de México; o las indagaciones de otro historiador mexicano, Francisco Antúnez (1970), quien ha trabajado en detalle el papel de la chirimía en la Capilla de Música de Durango, también en los siglos de la dominación colonial; para el caso peruano, tenemos el importante estudio del músico belga Andrés Sas (1971).

*Difusión popular.* Pero la chirimía no se quedó únicamente en los ambientes sagrados de las catedrales, salió al encuentro del común de la gente de los pueblos de América. Los chirimistas de las catedrales no sólo fueron peninsulares, los secundaron mestizos, indígenas y mulatos. Jiménez Borja dice al respecto: “Los pueblos indígenas en los virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada, aprendieron pronto a tocar la chirimía, la que terminó siendo apropiada por ellos como instrumentos nativo.” (Jiménez Borja Op. Cit.: 79). Estas mismas ideas sostienen Estrada y Antúnez para México, la chirimía se introdujo en la cultura popular de los vencidos. Malena Kuss (2004), musicóloga cordobesa de prestigio internacional, contribuye en precisar que la chirimía venida de España se insertó en los pueblos indígenas de México, Guatemala, Colombia y Perú, por su versatilidad y fácil construcción. En su obra enciclopédica editada en inglés, con la participación de varios especialistas en música, se describe con detalle acerca de los instrumentos musicales y de los músicos de la región centroamericana y suramericana. Da cuenta que los indígenas le hicieron algunos cambios en la confección de la lengüeta de la chirimía: “El uso de la pluma del cóndor, una ave sagrada entre los peruanos,

afianzó la adopción de la chirimía como instrumento *nativo*”. (Kuss 2004: 318). Menciona, asimismo, que en el caso peruano, las chirimías están asociadas a las costumbres religiosas de versión cristiana y en las fiestas agrícolas. Tiene papel preponderante en los rituales dedicados al agua de los pueblos andinos de Ayacucho y sierra de Lima. Para el caso de Ecuador, tenemos lo que informa Coba Andrade (1981). Dice acerca de la chirimía: “[...] es cónico, pequeño y con doble lengüeta de caña [...] Pertenece a los aerófonos, es de sopro [...] Los poseedores de este instrumento son los indígenas y mestizos de las provincias de Azuay y Cañar.” (Coba Andrade, Op. Cit.: 617-618). Con estas informaciones, sabemos que la chirimía es un instrumento musical, que al llegar a América, fue a parar entre los mestizos e indígenas de distintas naciones. Fue en estas capas sociales donde mejor ha sentado raíces, “[...] el pueblo lo recreó, dinamizó y lo hizo suyo. Hoy constituye patrimonio de la cultura ecuatoriana”, afirma Coba Andrade en su citado libro.

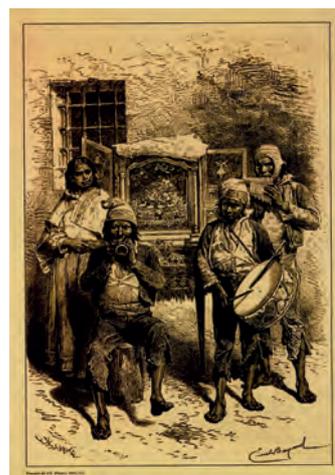
En más de cinco siglos de historia, la chirimía se ha convertido en un instrumento tradicional de varias nacionalidades de centro y sur de América. Como dicen los autores consultados, “los americanos lo han hecho suyo”. Ellos mismos los fabrican utilizando maderas de buena consistencia, ahuecándolo en forma cónica, adaptando hábilmente su embocadura con lengüetas creativas, adornándolos con enchapes de plata (Jiménez Borja 1950: García 1978; Bolaños y otros 1978). Han aprendido a manipularla con destreza, produciendo sonidos melódicos apropiados para cada acontecimiento. En cada país, los chirimieros heredan el oficio de generación en generación, de tal modo que en cada pueblo hay alguien que sale a tocar el instrumento cuando llegan las ocasiones que requieren su concurso. En la mayoría de los países no está en extinción, tiene vigencia activa.

## CONTINUIDAD DE LA CHRISUYA EN EL PERÚ

Junto con los conquistadores españoles llegó al Perú la chirimía y lo hizo para quedarse en estas tierras. En un país de enorme riqueza cultural, que conoció varios tipos de aerófonos, la presencia de la chirimía



*Emocionada recepción del agua en la laguna de Pampacocha por los comuneros de San Pedro de Casta.*



*Banda triinstrumental (chirisuya, tambor y antara) registrada por G. E. Squier en 1883.*



*Modelos de la chirisuya y la dulzaina, instrumentos de la misma familia.*



*Vista de la limpieza comunal del canal de riego en las punas de Chuschi en la región de Ayacucho.*



*Imponente vista panorámica del desfile de las cuatro paradas de Casta en la planicie de Lacco, prelude de la carrera de caballos.*

ha enriquecido su acervo cultural, con los aportes de “africanos, europeos no hispanos y asiáticos”, como opina Osre (2006). Al atravesar el Atlántico, vino atado a los ritos religiosos del cristianismo, asumido primero en la península y luego continuada en la Colonia peruana. En España sirvió principalmente para darle fondo musical a las ceremonias religiosas, al unísono de los cantos corales. Carlos Blanco refuerza la idea de que la chirimía tuvo una destacada participación en los actos litúrgicos del siglo XVI y XVII de la catedral de Lima y luego en las iglesias que se edificaron en todas las ciudades que fundaron los españoles. Su adopción por mestizos e indios para acompañar a otros actos fue la etapa siguiente, cuando su papel en la catedral y en las iglesias de provincias decayó por el ingreso de otros instrumentos mejor apreciados por los religiosos españoles. En el Perú, la chirimía o chirisuya ha sobrevivido, gracias a la acogida de pueblos indígenas, tal como ha ocurrido también en otros espacios de América, como México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Bolivia. Habiendo servido primero a los fines de la iglesia, en la actualidad están insertadas en los actos populares de pueblos del interior, tanto en su papel religioso como en los rituales agrarios de la región andina.

*La chirimía en la catedral de Lima.* No tenemos datos precisos de cuándo llegó la *chirimía* al Perú. Blanco (2001) afirma que la chirimía habría sido introducida “presumiblemente” por los jesuitas. Esta congregación religiosa, fundada por San Ignacio de Loyola, llega al Perú en 1568, treinta y tres años después de fundada la ciudad de Lima. Esta información coincide en lo fundamental con el estudio del músico Andrés Sas Orchassal (1971), quién ha indagado en detalle el papel de los instrumentos musicales en la catedral de Lima durante la Colonia. En la autorizada opinión de Sas, la chirimía entra a los actos religiosos de la ciudad de los reyes, con la inauguración de la catedral. Sobre el particular dice el mismo autor, refiriéndose a la bula papal autorizando la erección de la catedral de Lima, sujeta al Arzobispado de Sevilla, firmada en 1541: “Para regir los destinos de la Iglesia Mayor limeña fue nombrado el entonces obispo de Cartagena Gerónimo de Loayza, quien consagró al nuevo templo, el 17 de setiembre de 1543”. Esta construcción fue la pri-

mera en edificarse, la misma que fue destruida en varias ocasiones, con los terremotos de ese tiempo. En 1625 se inauguró la catedral definitiva. Para entonces, la organización administrativa de la catedral estaba hecha a semejanza de la de Sevilla, con sus jerarquías de Capilla, sus cantores y sus músicos de oficio.

El maestro Andrés Sas nos da verídicos testimonios, consultados y cotejados directamente con los documentos del Archivo Arzobispal de Lima. Gracias a él sabemos que por la catedral de Lima pasaron varios instrumentos musicales traídos de España. Éstos fueron en resumen los siguientes: órgano, chirimía, dulzaina, oboe, clarinete, bajón, fagot, corneta, sacabuche, serpentón, trompa, clarín, vihuela, arpa, violín, violonchelo, contrabajo. También nos da información acerca de los compositores de música sacra, cantores de capilla y de *sises* (Niños cantores), que tuvieron destacada participación en la Catedral de Lima. Toda una secuencia de instrumentos, tanto de viento como de cuerdas, que fue cambiando y aumentando en su composición, según los dictados de las jerarquías religiosas de la península. Por estas informaciones inferimos que las ceremonias religiosas en la catedral de Lima de los primeros siglos de la Colonia, eran fastuosas e imponentes, al ritmo de la masificación de los conversos al cristianismo. Las misas eran cantadas en latín por los oficiantes (Chantre, sochantre, capellanes, vicarios), acompañados con los sonidos melodiosos del órgano y de los instrumentos que actuaron en cada época, así como de la dulce voz coral de los *sises*.

Uno de los recursos importantes de la catequización de los vencidos, convenientemente utilizada por la iglesia, fue precisamente el arte musical en sus distintas formas: vocal e instrumental. Varios instrumentistas se hicieron famosos por su actuación en la catedral de Lima. Tampoco podía faltar el sonido agudo de la chirimía en los actos sagrados y en los actos oficiales del sistema colonial, como en el caso de las recepciones de virreyes. Refiriéndose a la ceremonia de recibimiento del Marqués de Cañete, dice Jiménez Borja: “[...] 15 de junio de 1556 “en este cabildo acordaron los dichos señores Justicia e Regimiento que para el Recibimiento del señor visorey salgan música de chirimías.” (Jiménez Borja

1950: 78). Otros actos oficiales como la muerte de los reyes de España y la coronación de los nuevos reyes, se festejaban en Lima con gran pompa, en la que la chirimía era el instrumento predilecto. Además de sus obligaciones rentadas en la Capilla de la Catedral, los instrumentistas de la chirimía eran requeridos por otras iglesias de los barrios de Lima, tanto para los oficios de la misa como para las procesiones que eran frecuentes en toda la ciudad.

*Apogeo y declinación de instrumentos musicales.* Con excepción del órgano, instrumento predilecto de la iglesia cristiana, otros instrumentos pasaron por dificultades durante toda la Colonia. Entrar a la catedral no era garantía de permanencia prolongada para ningún instrumentista, según las indagaciones de Andrés Sas. Algunos de ellos, como el violín, entraron tardíamente, con dudas y resistencias; luego se afincó bien en ese papel. Esos contratiempos sufrió la *chirimía* en la Capilla de Música de la catedral de Lima. Tuvo momentos de apogeo y de declinación. Primero, tuvo que competir con trompetas, pífanos, atabales y clarines. Habiendo entrado a la Capilla casi junto con el órgano, compartió papeles con los demás instrumentos, manteniéndose hasta mediados del siglo XVII. Por esos años culmina su intervención, por el proceso de sustitución de otro instrumento más apreciado por la iglesia, como fue la *dulzaina*. Este pariente cercano de la chirimía, también originario de Arabia, mantuvo su apogeo durante la segunda mitad del siglo XVII, por la excelencia de sus instrumentistas. A su vez, la *dulzaina* decae en el siglo siguiente, cuando el oboe, instrumento de la misma familia, entra a la Capilla triunfalmente y se queda por más de un siglo. La segunda mitad del siglo XVIII corresponde a la primacía de las flautas, bajones, clarinetes, cornetas y otros instrumentos, con las que se formaron las orquestas de la catedral. Por estas razones, Sas sostiene la idea de que “Sin duda eran el bajón y la corneta instrumentos considerados como más nobles que la *chirimía* [...]” El violín está entre ellos y alcanza hegemonía recién en el siglo XIX, cuando en Europa alcanzó su apogeo desde el siglo XVII, principalmente formando parte de las orquestas de cámara y orquestas sinfónicas. Con ellos se produce una dura competencia de instrumentos de la misma familia, por la prolongación de su permanencia en la primera catedral del Perú. Situación inevitable en

los dominios coloniales de España, donde los instrumentos musicales favorecidos para los actos religiosos, pasan por ingresos, apogeos y declinaciones, no sólo por la calidad melódica de los mismos instrumentos, sino también por la calidad profesional y virtuosismo de los instrumentistas, así como por la poderosa opinión de las jerarquías de la iglesia cristiana desde su sede en Roma. Esta contienda instrumental se disipa al consolidarse las Orquestas de Capilla, que agrupa al conjunto de los instrumentos musicales, incluyendo al órgano y también de la chirimía.

Los chantres y sochantres eran los funcionarios religiosos que dirigían a la Capilla de Música de la Catedral de Lima. Hacían el papel de maestro de Capilla para organizar y dirigir a los músicos estables y contratados. En las provincias se llamaban Maestros de Coro. Eran ellos quienes seleccionaban a los instrumentistas de cada tipo de instrumentos y eran los que asignaban los salarios de toda la orquesta bajo su mando, de acuerdo a los dictados desde España. Por el tamiz de estos dignatarios de la catedral pasaron todos los músicos que tuvieron la suerte de ser admitidos. El mismo Sas nos proporciona el listado de instrumentistas, desde comienzos del siglo XVII hasta mediados del XIX.

*Chirimistas:* Juan Sánchez Madurra (Antes de 1603-??), Martín Andrés de Ortuño (Antes de 1608-1644), Juan de Ortega y Alcázar (1614-1625), Antonio Correa (1622-1624), Francisco Pacheco (1623-1624) y Martín de Ostuña “el mozo” (1636-1638). *Dulzainistas:* Francisco de Castro (1657-1663), Juan de Uceda (1658-1709), Agustín Guarnido de Córdoba (166?-1725), Juan Joseph Merellano (1714-1731 y de 1733-1749), Agustín de los Reyes (1722-1759), Joseph de los Santos Rodríguez (1733-1766) y Plácido Joseph de Chávez (1737-1771). *Oboístas:* Joseph de la Cueva (1759-1766), Nicolás Montenegro (1759-1796), Eugenio de Mora (1759-176?), Jacinto Rojas (1783.1811), Manuel Eramáin (1796-1805), Pablo Payguén (1806-1814), José Valdivieso (1810-1813 y de 1814.1816), Esteban Mieses (1811-1813), José Payguén (1814-1832), Juan Joseph Merellano y Agustín de los Reyes. Los dos últimos oboístas actuaron primero como dulzainistas y luego sirvieron como oboístas en los años siguientes (Sas 1971: 138-140).

La sustitución de funciones de estos aerófonos significó también cambios diferenciales en los salarios. Cuando los chirimistas entraron a la Capilla, sus honorarios eran suficientemente adecuados. Pero al producirse la superposición de los dulzainistas, éstos percibían una mejor remuneración que los chirimistas. A partir de finales del siglo XVIII fueron favorecidos los oboístas, para alternar o sustituir a los dulzainistas y chirimistas. Según Sas, los honorarios de los oboístas y de los violinistas fueron fijados con más del doble que de los anteriores instrumentistas. Con estas diferenciaciones de salarios, los Maestros de Capilla de la Catedral privilegiaban a los nuevos instrumentos, apelando a su nobleza sonora y a los gustos musicales que se orientaban desde España.

*La chirimía en otros eventos.* En las iglesias de las ciudades del interior de la Colonia actuaron instrumentos e instrumentistas casi similares con músicos de menor jerarquía. En algunas ciudades como Huamanga, por ejemplo, donde edificaron 33 iglesias, participaron músicos mestizos e indios de la región. Eso mismo ocurrió en Cusco, Puno, Arequipa, Huaraz, Trujillo, Piura y otras ciudades importantes. En cada región hay una historia similar de la participación de instrumentos e instrumentistas, donde la chirimía, el órgano y otros instrumentos, sirvieron para apoyar con fuerza melódica el proceso de catequización como política global, dirigido desde la metrópoli de España, elevando la sonoridad de las voces cantadas por los oficiantes, al unísono con el timbre melódico de las chirimías.

Durante la época colonial, las chirimías no sólo cumplían la función de sostener las voces cantadas en la catedral de Lima, eran también contratadas para cumplir otras funciones, tales como: acompañar procesiones de santos, entierro de muertos, cambio de Alcaldes, celebraciones del año nuevo, autos de fe, paseo de estudiantes, recepción de virreyes y otros eventos, como afirma Jiménez Borja. Para tales funciones en Lima, contrataban chirimistas indígenas que vivían lejos, fuera de Lima, preferentemente en Surco, Chorrillos y la Magdalena, según los datos de Andrés Sas. Por costumbre se contrataban cuatro chirimistas, cuyos instrumentos llenaban de música con creces en los espacios abiertos. Constituían toda una orquesta integrada por un cuarteto de instrumentos

de un solo tipo. Por estas razones, las chirimías de la época colonial se hicieron populares en toda la ciudad, a falta de otros modelos de expresión musical. “Al parecer no hubo fiesta sin la participación de las chirimías”, dice Jiménez Borja. Ese mismo proceso ocurrió en México, explicado por Jesús Estrada. Allí evolucionó el uso de este instrumento, desde su función como solista hasta formar la orquesta con varios instrumentos, igualmente venidos de España. En todo caso, la chirimía, por su extraordinaria sonoridad se constituyó en el principal elemento de la formación de orquestas coloniales de Capilla.

## LA CHIRIMÍA EN LOS PUEBLOS ANDINOS

Desde la Colonia, la chirimía se popularizó en las poblaciones del interior del Perú. Su papel inicial fue acompañar a los cantos sagrados en las iglesias durante las fiestas patronales. Amplió su papel cuando sirvió como acompañante musical en las procesiones de las imágenes sagradas, primeo en las localidades de la costa, luego en los villorrios de la sierra, siempre dentro de los actos religiosos de raigambre cristiano. Con el tiempo pasaría a darle fondo musical a las tradiciones festivas de la *limpia acequia* de las localidades campesinas de la sierra. Algunos autores han dado cuenta de la popularización de la chirimía en las fiestas del norte peruano. Jiménez Borja, informa que en la costa norte las chirimías actuaban en las fiestas del santoral cristiano, como la dedicada a la virgen de Las Mercedes de Ferreñafe (Lambayeque), donde tocaban en las misas y procesiones. El mismo autor, menciona que los chirimistas “[...] iban acompañados siempre por un ejecutante de caja.” Este mismo instrumento “daba la tonada” para la danza de los diablitos en Nochumi. Por su parte, el novelista Miguel Gutiérrez, menciona en su novela *Hombres de caminos*, que la chirimía estaba relacionada con el bandolerismo de los valles de Piura de principios del siglo XX. Los chirimistas, “eran ancianos y ciegos”, interpretaban melodías de apoyo y de recuerdo al legendario bandolero Isidoro Villar, “antes, durante y después” de su apresamiento y ejecución. Solos o acompañados de un membranófono, las chirimías han continuado produciendo música en el norte peruano, cuatro siglos después de su llegada al Perú.

Es en los pueblos de la sierra donde la chirimía cambió de nombre por el de *chirisuya* y ha alcanzado notable presencia musical. Se ha adaptado mejor como instrumento emblema, en las fiestas-faena de la *limpia acequia*, que los campesinos celebran anualmente como parte de la ritualidad de sus tradiciones hidráulicas. En localidades de los departamentos del centro y sur peruano, tienen actual vigencia. En todo el ámbito andino se le conoce principalmente como *Chirisuya*, con algunas variantes locales. En el libro editado por el INC, firmado por Bolaños, Josafat Roel y otros (1978) se le menciona en sus varios nombres: “Chirimia o chirisuya o tirisuya o chirmia o chirimoya” (Bolaños y otros 1978: 253). Por las informaciones existentes, se sabe que este popular instrumento, actúa en localidades andinas, tanto en fiestas patronales y en fiestas agrarias. Un ejemplo de su papel en eventos religiosos, es en la fiesta patronal del pueblo de Cocharcas (Apurímac). Desde la época colonial, la chirisuya sigue danto la tonada para este acto festivo, en esta comunidad campesina, acompañando en la procesión de la santa patrona (Jiménez Borja 1950; García 1978; Blanco 2001; Kuss 2004). Esta imagen patronal es conocida como virgen de Cocharcas, también patrona de los pueblos de Sapallanga y de Orcotuna en el valle del Mantaro (Junín). En estas dos localidades de Junín no aparece la chirisuya, la fiesta la celebran con orquestas típicas del valle. En Sapallanga difunden la historia escrita (Folleto sin autor ni fecha) del traslado de la imagen, esculpida por el artista indio Tito Yupanqui, autor de la imagen de la venerada virgen de la Candelaria de Copacabana. La información precisa que fue conducida a Cocharcas en 1598, por un indio conocido como Sebastián Quimichi, con los acordes de la chirimía. También se relatan las circunstancias que permitieron hacer una réplica de la virgen de Cocharcas, casi un siglo después. Esta pequeña réplica fue trasladada a Sapallanga. Quimichi, apellido del indio músico que trajo la imagen desde Copacabana (actual Bolivia), ha pasado a la denominación de los instrumentistas de la chirisuya y de los cargadores de la virgen en la procesión<sup>4</sup>, como “quimichos”, en

4 La fiesta patronal de la virgen de Cocharcas se celebra el 8 de setiembre. El nombre original de Candelaria por la de Cocharcas (Virgen del manantial) fue cambiado por el Obispado de Ayacucho en el siglo XVII.

recuerdo al personaje que condujo a la virgen de la Candelaria a Cocharcas. En esta nueva localidad cambió de nombre por el de virgen de la Natividad o virgen de Cocharcas (García 1978; Kuss 2004; Folleto s/f y s/a de Sapallanga). La chirisuya no aparece en otras fiestas cristianas de la sierra.

Es en las fiestas dedicadas al agua, donde la chirisuya se luce mejor. Esta festividad de tipo agrario se realiza en toda la zona andina del Perú desde tiempos prehispánicos. En algunas regiones, la *limpia acequia*, *fiesta del agua*, *champería* o *yarqa aspiy*, como se les llama, no es festiva, sólo trabajo de limpieza de infraestructura de riego. En los departamentos de Ancash, Lima, Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y Arequipa, sí son festivas, es decir, es fiesta-trabajo. Tampoco la chirisuya aparece en todos estos departamentos, sólo en Lima, Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. En Ancash, la música la pone la roncadora y el baile de las pallas (Corongo); en Arequipa la hacen con pito y caja (Valle de Colca), en Ayacucho la *chirisuya* comparte con el *chinlili* (Chuschi)<sup>5</sup>. Un solo tipo de festividad andina presenta sus propias diversidades regionales, que enriquecen sus expresiones culturales. La ubicación geográfica del instrumento, estimada por Bolaños y otros (1978), figuran los departamentos antes citados (p. 255). Por su importante papel dentro de la cultura agraria peruana, la chirisuya ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación<sup>6</sup>.

*La champería en el valle de Santa Eulalia.* Nos ocupamos acerca de la *champería* de pueblos del valle de Santa Eulalia (Huarochirí), por ser las más conocidas y por ser pueblos cercanos a Lima. En este valle las festividades dedicadas al agua son antiguas y por eso, tradicionales. En cada localidad, la chirisuya, es el único instrumento musical que acompaña a los distintos actos del proceso festivo. El calendario de la champería en las comunidades campesinas del valle es como sigue: Carampoma-Mitma (Abril), San Juan de Iris (Mayo), Huanza (Junio), Muachupampa

5 El *chinlili*, es una guitarra pequeña de cuatro a doce cuerdas, parecida al cuatro colombiano. La información del *Yarqa aspiy* (Limpia acequia) en Chuschi le corresponde a Esperanza Pacotaype, estudiante de antropología en San Marcos.

6 El Instituto Nacional de Cultura emitió la Resolución Directoral Nacional, N° 997/INC, el 8/8/2008, declarando a la chirisuya como patrimonio cultural de la nación.

(Junio), Quilcamachay-Vicas (Julio), Laraos (agosto), San Pedro de Casta (Octubre). Con excepción de Callahuanca y Chaclla, que ya no festejan esta fiesta, en todas las demás comunidades se llevan a cabo con mucha pompa y participación colectiva de la comunidad. En todas ellas, la parte laboral de la champería, consiste en limpiar, mejorar y dar mantenimiento anual de los canales de riego y a los reservorios principales. En la parte festiva y ritual, se rinde culto a las deidades propiciatorias del agua, con pagos, oraciones, cantos; bailes de *hualina*<sup>7</sup> y de *harawis*, música interpretada por las melodías de la chirisuya y el golpe rítmico de las tinyas, tañidas por mujeres; carrera de caballos, juegos juveniles. En estas fiestas dedicadas al agua, la chirisuya es el instrumento preferido para el trabajo y los rituales.

En San Pedro de Casta, probablemente la más popular de las champerías del valle, la fiesta-faena dura ocho días, del primer domingo de octubre hasta el segundo domingo. Por haber sido esta comunidad, el mejor laboratorio rural para los estudios antropológicos de la Universidad de San Marcos, desde 1975, contamos con mayor información, tanto de nuestra propia cosecha como de los muchos estudios realizados allí. En Casta, la chirisuya acompaña en estas ceremonias desde el primer día de la champería. Acompaña a las autoridades, a las cuatro paradas<sup>8</sup> y a los diversos actos rituales que se realizan dentro de los ocho días. El chirisuyero lleva también su música solitaria a la toma principal del canal de Caruayumac, distante en 10 km. Continúa acompañando a los lamperos, de lunes hasta el jueves, en la limpieza del canal de Carhuayuma hasta Pampacocha y de la limpieza de los cuatro estanques (reservorios de agua), situados a lo largo del canal principal.

Por su agudo sonido, la chirisuya casteña, le da prestancia a los actos rituales de la llegada de las cuatro paradas a la semiplanicie de Lacco y a la juramentación de los jinetes antes de la carrera de caballos en

la tarde del miércoles. El chirisuyero se sitúa en una lomada para dar la tonada deportiva y alentar a los jinetes que corren por el angosto camino de Lacco hasta la plaza de Casta. Igualmente, en varios lugares del recorrido, se instalan las mujeres tamboreras, para alentar a los jinetes de su parada favorita, cantando chillones harawis al ritmo de la tinya que actúa en pares. Es igualmente espectacular, el toque melódico de la chirisuya, durante la limpieza de la laguna Pampacocha por los lamperos de las cuatro paradas el día jueves. Terminada la limpieza de Pampacocha y concluida la gran comilona servida por las mujeres casteñas, cada parada, baja hacia el pueblo, cantando y bailando la *hualina*, simulando remolinos de agua que se precipitan cuesta abajo, siempre acompañado de las melodías de la chirisuya. Canto, baile, música, jolgorio popular, alegría colectiva, constituye la culminación de la parte laboral en Pampacocha, acto que concluye de noche, en la plaza sagrada de Kuway pampa. Esa misma noche, la chirisuya da el fondo musical a la segunda carrera de 120 m planos, por los representantes de las cuatro paradas, de Kuway pampa a la Gobernación. Todo un acontecimiento de vivencias simbólicas que reproduce la comunidad año tras año.

Desde los años setenta, conocimos al único chirisuyero casteño activo de entonces, don Benito Obispo Calixto, músico entusiasta, conversador y buen amigo. Al igual que don Moisés Obispo, el anciano mejor conocedor de la historia del pueblo y de la fiesta del agua, Benito ha sido uno de nuestros mejores informantes durante los años de nuestras visitas. Con el tiempo han aparecido otros chirisuyeros. En la actualidad participan hasta tres, siempre en actuaciones individuales, acompañando a las paradas y a los lamperos de la champería. José Sabogal (1981), ha tenido oportunidad de entrevistar a don Benito Obispo en su misma tierra. Por sus declaraciones directas, sabemos que la chirisuya la construyen los artesanos de estos pueblos del valle, con la madera conocida como lloque (*Kageneckia lanceolata*)<sup>9</sup>, que la boquilla la hacen de la pluma del cóndor y la atan sobre el tudel de metal: “La pluma amarrada a la boquilla, para que vibre, es de cóndor...”. Los músicos saben interpretar varias melodías, que son variadas para cada

7 Canto ceremonial de origen prehispánico, interpretado por las *mayoralas* (mujeres jóvenes).

8 Se llaman Paradas en Casta a los cuatro grupos de segundo nivel en la que está dividida la comunidad para los fines de la limpia acequia: Carhuayumac, Cumao Paccha, Yana Paccha y Hualhualcocha. La división de primer nivel son las parcialidades: Yañac (Parcialidad de abajo) y Yacapar (Parcialidad de arriba).

9 García Arancibia menciona también a otras maderas para la chirisuya: chachacoma, aliso y naranjo.

ocasión. La chirisuya se toca según los eventos, dice don Benito: “[...] para la champería (de octubre) se toca *yaraví*... para la *resirencia* del pueblo es el *pastor* y el *haylli* se tocaba antes para la *resirencia* cuando venías nuestros anexos: Iris, Huachupampa, Otao, Callahuanca.” (Sabogal Op. Cit.: 203). También da informaciones de que las modalidades de toque de la chirisuya varían de pueblo a pueblo. Por estas informaciones directas del músico, ha sido precisamente Sabogal, quien le ha dado la debida importancia al chirisuyero, uno de los actores principales en la fiesta del agua en San Pedro de Casta.

Sobre la diversidad numérica de los orificios de la chirisuya andina, hay varias informaciones. Una de las características locales de este instrumento es también la cantidad de orificios para modular las notas musicales. Las más comunes son de seis orificios. En unas localidades, la chirisuya tiene cinco o seis orificios en la parte anterior y una en la parte de posterior. En otras localidades tienen más de seis orificios con los que pueden alcanzar hasta dos octavas. Por estas diversidades locales, la clasificación hecha por el musicólogo chileno Fernando García (1978), explica mejor, la cantidad y ubicación de los orificios del instrumento, ordenado pueblo por pueblo. El tamaño de la chirisuya, también es variada de localidad en localidad. En Casta y en los pueblos del valle de Santa Eulalia, la chirisuya mide desde 0.40 a 0.50 m de largo. Tienen seis orificios en la parte anterior y un orificio en la parte posterior. En unos casos, están pintados de negro y en otros es de color marrón. Se usan en su forma natural, pero también algunos instrumentos llevan adornos de cintas de colores; hay también casos de chirisuyas enchapadas, de uno o dos hilos circulares de níquel o de plata, según los casos.

Diversos autores se han ocupado sobre la fiesta-faena de Casta, dando sus informaciones personales acerca de la participación de la chirisuya. Los datos más antiguos son de Julio C. Tello y Próspero Miranda (1923). Estos autores hacen una buena etnografía de la fiesta, al mismo tiempo, describen en detalle las características de la chirisuya casteña, de los chirisuyeros de la época y del papel de este instrumento en el proceso de la “champería”. Refiriéndose al instrumento, dicen:

Con este nombre se conoce un instrumento de músi-

ca de viento hecho de madera [...] idéntico a la chirimía, que según se cree es de origen árabe [...] La embocadura consta a su vez de tres partes: un tubo metálico que penetra en el cuerpo de la chirisuya, un fragmento de cuerno y un cañón de pluma de cóndor [...] (Tello y Miranda, Op. Cit.: 530).

Quien hace también una buena descripción de la fiesta del agua en Casta, día por día, es Andreas Blondet (1981). Refiriéndose al día lunes dice: “... por la mañana la chirisuya (Instrumento musical de madera, de la localidad, con caña de plumas de cóndor), avisa para la reunión de hombres y mujeres, de niños y ancianos, en Kuwaypampa, la placita chica” (Blondet 1981: 196). Más adelante, cuando describe los rituales del sábado, día del cambio de autoridades en Kuwaypampa, apunta: “Luego, los ‘funcionarios de la costumbre’, ataviados con pañuelos de colores y bastones con cintas y cascabeles, hacen su entrada portando una cruz, al son de la chirisuya.” (Blondet, Op. Cit.: 196).

Por esos años, Yolanda Ramírez y Oliverio Llanos, hicieron sendos trabajos de campo en San Pedro de Casta, con la finalidad de hacer la tesis de maestría de Yolanda. Oliverio Llanos y Jorge Osterling (1982) publicaron una buena síntesis etnográfica de la fiesta del agua, con informaciones extraídas del Entablo<sup>10</sup> y el minucioso trabajo de campo hecho por Oliverio Llanos<sup>11</sup>. Llanos ha sido uno de los antropólogos que mejor se encariñó con el pueblo casteño y su relato en este trabajo es el más exhaustivo, por su participación directa en los rituales. El papel de la chirisuya aparece en varias partes del escrito. Cuando describen los rituales en Kuway Pampa, resaltan, que: “El chirisuyero, entonces, toca su instrumento musical alertando a las paradas para que [se] preparen nuevamente a una carrera de banderas. Los representantes de las paradas se colocan en la misma posición

10 Entablo es el manuscrito donde se reglamenta la fiesta del agua en San Pedro de Casta, data de 1929.

11 Oliverio Llanos es uno de los tres sanmarquinos incorporados como miembro pasivo en el Padrón de la comunidad campesinas de San Pedro de Casta, por sus destacadas acciones en favor del pueblo. La primera en ser inscrita en el Padrón fue Josefina Ruíz; por esos años también sería incorporada como comunera, la musicóloga Rosa Alarco, cuyos restos mortales yacen en el cementerio de Casta por voluntad testamentaria.

del día jueves y hacen el mismo recorrido: Kuway Pampa, Oficina del Teniente Gobernador.” (Llanos y Osterling 1982: 146). El acto final de ese día es la culminación de la función del *Principal*, que los autores relatan de este modo: “El Principal, acompañado por las autoridades y al son de la chirisuya se dirige al Despacho Comunal para depositar la cruz hasta el próximo año.” (Idem: 147). Pero la chirisuya sigue con sus melodías hasta el despacho de los funcionarios salientes y de los caballos que han participado en la carrera del miércoles. Paúl Gelles (1984), quien también hizo trabajo de campo por esos años en Casta para su tesis en la PUCP, menciona al aerófono en su papel general, cuando dice: “En las faenas festivas, las autoridades, acompañadas por el chirisuyero, recorren todo el poblado llamando a la comunidad a la manera tradicional.” (Gelles 1984: 326). Por todo lo anterior, los que han escrito trabajos sobre Casta se han referido de manera general o puntual acerca de la chirisuya, instrumento musical íntimamente ligado a este tipo de festividad agraria.

*Otras comunidades del valle.* Hay también trabajos descriptivos sobre la champería de otras comunidades del valle de Santa Eulalia, tales como el de Humberto Vargas (2012) para Laraos, de Flor de María Rojas (2012) para la comunidad de Huanza, el artículo de Fedora Martínez (2007) sobre San Juan de Iris. Los tres autores hacen buena etnografía de la fiesta del agua en estas localidades, situadas en ambos lados del río Santa Eulalia. Vargas relata en detalle el proceso laboral y festivo de la champería larauina en su tesis doctoral, cuyo canal madre se extiende por 30 Km del pueblo<sup>12</sup>, cuya toma está debajo de las alturas de Acobamba. Es el canal más largo en todo el valle, dividido, según el autor, en cinco paradas: Cuñiscancha, Atunhuaranga, Quipacancha, Cachire y Huacrasuni. Como en todos los pueblos de este valle, la fiesta-faena de la champería la conducen las autoridades de vara, con el concurso de toda la comunidad que utiliza el agua de riego para la agricultura. La comunidad de Laraos está organizado en tres parcialidades: Allauca, Chaupín y Páuyac. Allí, la champería dura once días. Comienza el último viernes del mes de mayo y culmina dos domingos

después. En sus distintos actos, la chirisuya, tiene un papel igualmente preponderante, dando la tonada musical en el estilo propio del pueblo. Refiriéndose al “Brujo” (Sacerdote andino), Vargas comenta que: “Este personaje es más conocido como *Pacho* o *Mingao*. Acompañan a esta comitiva, el Presidente de la Comunidad, el Gobernador, el Teniente Gobernador, el Triplero o Churucero-músico y las Mamas Aparas...” (Vargas 2012:93). En Laraos lo conocen como Triplero o Churucero-Músico al instrumentista que en Casta llaman chirisuyero. En la gran mesa de honor de iniciación de la champería, el triplero se coloca detrás de las autoridades, junto con “los lamperos y ajenos o visitantes”. Durante los días siguientes, el triplero acompaña a los lamperos, a lo largo del canal madre, alentando el trabajo de limpieza y dando fondo musical a los ritos costumbristas que se realizan día a día.

En la comunidad de Huanza, situado cerca de Laraos, también en la margen derecha del río Santa Eulalia, la champería grande la realizan en el mes de junio. Por las informaciones de Flor de María Rojas (2012), en esta comunidad se realizan tres champerías al año: el primero en abril, el segundo en junio y el tercero en noviembre. La principal es la de junio, que también dura una semana, subdividida en días de faena y días de fiesta, como en Casta. Trabajan organizados en tres juntas: Junta Unión Jupay, Junta Shumaqkata y Junta Huachuacocha. La faena de reparación de canales y reservorios de riego lo realizan las tres juntas, dividiendo el canal y los reservorios en tres partes iguales. En la segunda parte de la fiesta del agua, se realizan los juegos deportivos, las hualinadas, las comilonas, donde participan también las chirisuyas o churusuyas como lo llaman allí, único instrumento de la fiesta del agua. El churusuyero actúa en las faenas de los canales y de los estanques durante todos los días dedicados al trabajo. Participa igualmente en la parte festiva y ceremonial de la fiesta dedicada al agua, en similitud con las fiestas faena de Laraos y de Casta.

En San Juan de Iris, comunidad situada frente de Laraos y Huanza, en la margen izquierda del río Santa Eulalia, la champería se realiza en el mes de mayo. Según el relato de la historiadora sanmarquina Fedora Martínez, la limpia acequia dura una

12 “La acequia tiene siete leguas de largo”, dice Arturo Jiménez Borja (1950) sobre Laraos.

semana como en la mayoría de estas comunidades. Al comentar la iniciación de la faena festiva dice Martínez: “El lunes, muy temprano, la melodía de una chirisuya (instrumento de aliento de lengüeta) anuncia el inicio de la fiesta.” Durante los días dedicados a la faena, limpian los 12 Km del canal principal y los cuatro reservorios: Mapano, Huancachica, Chicacocha y Churincocha, organizados en tres parcialidades: Curaca, Callán y Chaupín. También en San Juan de Iris, la chirisuya es el instrumento que anuncia el comienzo de la festividad, acompaña a los lamperos y da el fondo musical del canto de las hualinas de las parcialidades. Las informaciones de Martínez coinciden con las de Vargas Salgado, quien también se ocupa en su citada tesis, de relatar comparativamente el tema de la champería en San Juan de Iris con el de Laraos.

A manera de colofón, damos a conocer, que en 1974, durante las prácticas con estudiantes de antropología que hicieramos con César Fonseca Martel, en las comunidades integrantes de la SAIS Pachacútec, tuvimos ocasión de presenciar parte de los actos de la champería en Carampoma del mes de abril y de Laraos en agosto. Fue para nosotros, el primer contacto con la fiesta tradicional dedicado al agua en dos localidades del valle de Santa Eulalia. En ambas localidades presenciamos a los chirisuyeros tocando sus instrumentos en el trabajo de los lamperos de Carampoma y en la carrera de caballos y el “jala pato” de Laraos. En ese entonces, las dos comunidades formaban parte de la SAIS Pachacútec. A partir de esta primera experiencia, en los años siguientes, nos hemos dedicado hacer el seguimiento de estas faenas y rituales agrarios, principalmente en San Pedro de Casta.

## EPÍLOGO

En este breve trabajo, tratamos de demostrar que el instrumento conocido como chirimía, aerófono de madera, de doble lengüeta, con varios orificios, llegó al Perú con los aventureros españoles en el siglo XVI. A su vez, España conoció este instrumento por los conquistadores musulmanes que se quedaron en la península desde el siglo VIII hasta finales del siglo

XV, según distintos estudios consultados. En resumen, la chirimía, cambiando de nombre en cada espacio, peregrinó por cuatro continentes: Medio Oriente, África, Europa y América.

En su larga travesía, la chirimía ha cumplido varios papeles. Ha servido para alentar a los ejércitos en las contiendas bélicas del viejo continente y en la conquista de América. En España, este instrumento árabe, se refugió en las catedrales y conventos, para servir de acompañamiento y sostén de las voces corales de los ritos cristianos. También en las principales catedrales construidas en América (México, Quito, Lima), continuó prestando ese servicio religioso, con músicos peninsulares primero y con músicos mestizos, indios, negros y mulatos, después.

De las catedrales salió la chirimía hacia otros espacios sociales. Fue adoptado por el pueblo llano, tanto para servir en las fiestas religioso-cristianas como en las fiestas agrarias coloniales y post coloniales. En el Perú, la *chirimía*, con la denominación de *chirisuya*, se ha convertido en el instrumento indispensable de las fiestas dedicadas al agua, denominadas: *limpia acequia*, *champería*, *yarqa aspiy*, como se les llama en distintas regiones al sistema de mantenimiento anual de los canales y reservorios de comunidades, como en los pueblos de la provincia de Huarochirí, en la sierra del departamento de Lima. La chirisuya se ha andinizado profundamente. Es patrimonio material de la nación peruana desde 2008.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÚNEZ, Francisco (1970). *La capilla de música en la catedral de Durango (México: siglos XVII y XVIII)*. Aguascalientes, México.
- BAINES, Anthony (1991). *Woodwind instruments and their history*.
- BERMUDEZ, Egberto (2002). “Elementos musicales hispánicos (Estructura, género e instrumentos) en la música de América Latina, un examen histórico. En: Isadora de Norden, *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos*, Granada, España.
- BIBLIOTECA VIRTUAL LUIS ÁNGEL ARANGO, Banco de la República, Bogotá Colombia: www.ban-

- repcultural.org/ Consultado: 28 de octubre 2015.
- BLANCO FADOL, Carlos (2001). *Los instrumentos musicales del mundo*. Diputación de Albacete, Servicio de Publicaciones, España.
- BLONDET, Andreas (1981). La “champería” en San Pedro de Casta. En: *Boletín de Lima*, N° 16, 17 y 18, Lima, Perú.
- BOLAÑOS, César, ROEL, Josafat, GARCÍA, Fernando, SALAZAR, Aída (1978). *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: INC: Oficina de Música y Danza.
- CERVANTES, Miguel de (2004 [1604]). *Don Quijote de la Mancha*, Talleres Gráficos Prol. Gráfica, San Pablo, Brasil (Edición del IV Centenario).
- COBA ANDRADE, Carlos Alberto G. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo, Ecuador.
- ESTRADA, Jesús (1973). *Música y músicos de la época virreinal, México*, S. E. P., México.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2004). *Historia de la música española*, Alianza Editorial, Madrid, España.
- GARCÍA ARANCIBIA, Fernando (1978). “Algunas noticias sobre la chirimía o chirisuya”, en: *Boletín de música y danza*, N° 34 (Julio-Agosto), Lima, pp. 5-10.
- GELLES, Paúl H. (1984). “Agua, faenas y organización comunal: San Pedro de Casta, Huarochiri”. En revista *Antropológica*, Vol. 2, N° 2, PUCP, Lima, Perú.
- GUTIÉRREZ, Miguel (1988). *Hombres de caminos*. Lima: Horizonte.
- HORBOSTEL, Erich y SACHS, Curt (1914). *Systematik der usikinstrumente*, Berlín.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1950). “Instrumentos musicales peruanos”. En: *Revista del Museo Nacional*, XIX-XX, Lima, pág. 37 – 80.
- KUSS, Malena (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Austin: University of Texas Press.
- LLANOS, Oliveiro y OSTERLING, Jorge P. (1982). Ritual de la fiesta del agua en San Pedro de Casta, Perú. En: *Journal of Latin American Lore*. University of California, EE.UU., pp.115-150.
- MARTÍNEZ, Fedora (2007). La champería en San Juan de Iris. Espacio museal:espaciomuseal.blogspot.com.2007/09/breve-relato-de-la-fiesta-de-la.html
- MONROW, David (1976). *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, London.
- OSRE, Facundo (2006). “Instrumentos musicales de Perú”. En: *Entre músicas. Música, investigación y docencia*. <http://entremusicas.com/investigacion/2007/12/30/instrumentos-musicales-de-peru/> Consultado: 24 de octubre del 2015.
- PELAEZ DE ARCE, José y GILI, Francisco (2013). “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana”, en: *Revista Musical Chilena*, Vol. 67, N° 219, Santiago de Chile.
- ROJAS ROBLES, Flor de María (2012). *La fiesta del agua en Huanza*. Tesina de Licenciatura, UNMSM, Lima.
- SABOGAL WIESSE, José R. (1981). “El chirisuyero de Casta”. En: *Boletín de Lima*, N° 16, 17 y 18, Lima.
- SACHS, Curt (1947 [1914]). *Historia universal de los instrumentos musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, Argentina (Traducido por Carlos Vega).
- SAS ORCHASSAL, Andrés (1971). *La música en la catedral de Lima durante el virreinato*, UNMSM-Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- SIN AUTOR (S/F). *Historia de la Virgen de Cocharcas*. Folleto, 16 páginas. Sapallanga.
- SUBIRÁ, José (1943). *Historia de la música*, Editorial Salvat, Barcelona, España.
- TELLO, Julio C. y MIRANDA, Próspero (1923). “Wallallo: ceremonias gentilicias en la región cisandina del Perú”. En revista *Inca*, Lima.
- VARGAS SALGADO, Humberto (2012). *Campesinado, mitología y ritualidad del agua en los Andes peruanos*. Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle” La Cantuta, Chosica, Perú.