

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

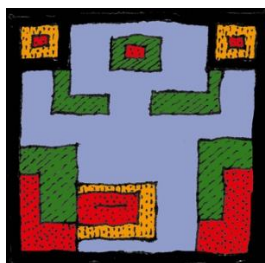
UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPÁNICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XXXIX
CORDOFONOS COMPUESTOS:
'GUITARRAS'



Chimuclina Records
Valparaíso, Chile
2025

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMÉRICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPIACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS
SONOROS VERNÁCULOS DE SUDAMÉRICA NACIDOS
DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS PREHISPÁNICOS Y
DE SUS DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XXXIX

CORDÓFONOS COMPUESTOS: 'GUITARRAS'



Chimuchina Records

Valparaíso

2025

Como citar este artículo

Pérez de Arce, José 2025 Cordófonos; 'guitarras'. En: Instrumentos Sonoros Sudamericanos. Chimuchina Récords, Valparaíso (1881-1955).

Contacto: jperezdearcea@gmail.com

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente.

Esta es un documento en proceso, cuya función es visibilizar mi archivo personal de instrumentos sonoros sudamericanos. He preferido privilegiar su carácter enciclopédico, para exhibir la mayor cantidad de datos, en vez de restringirlos a aquellos de los cuales poseo toda la información. Por eso me disculpo por poner algunas fotos sin datos, que he perdido a lo largo de los años, pero que me parece que entregan información valiosa.

Este, y todos los capítulos anteriores, se pueden bajar de

<https://www.joseperezdearcea.cl/instrumentos-sonoros>

Este capítulo fue comentado en un conversatorio online en que participó Héctor Tiburcio Parra, gran conocedor y dueño de la colección de guitarras y cordófonos colombianos Caballito de Maizal. Sus aportes aparecen como (H. Parra 2005) en el texto.

El conversatorio se puede ver en los siguientes links

Facebook: <https://www.facebook.com/events/822482513735685>

Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=b4pnGtX3_Wk

Estos, y todos los conversatorios anteriores, se pueden ver en el link

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLfYLT7MePQt-agl6FliK3MUUxhGEvdT4l>



MAPA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DE SUDAMERICA. Muy resumido y esquemático, sólo como referencia general. Hay culturas que abarcan enormes territorios, como Inca, y los límites temporales varían mucho según diferentes autores.



MAPA DE ALGUNAS CULTURAS INDIGENAS DE SUDAMÉRICA. Muy esquemático, sólo como referencia general. Muchas culturas ocupan grandes territorios, o han variado su ubicación a través de la historia. Los autores denominan a veces a partir de los etnónimos, o a partir de la lengua, o de denominaciones aplicadas por los colonizadores. Aparecen sólo los nombres más frecuentemente mencionados en la literatura

INDICE

PRIMERA PARTE		DE SEPARACION	160
INTRODUCCIÓN	1	SEXTA PARTE	
I IDIOFONOS	3	CAPITULO VII – SONAJA ADOSADA AL CUERPO	
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5	INTRODUCCION	161
PALOS ENTRECHOCADOS	8	CABEZA	162
PLACAS ENTRECHOCADAS	10	OREJAS	168
VASOS ENTRECHOCADOS	12	NARIZ	169
PLATILLOS	13	CUELLO	173
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14	BRAZOS	179
PALO PERCUTIDO	15	PECHO, CINTURA, RUEDO	180
TRIANGULO	15	PIERNAS	192
PALO DE DANZA	16		
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17	SEPTIMA PARTE	
PLACA PERCUTIDA	18	CAPITULO VIII SONAJEROS ADOSADOS A OBJETOS	198
HACHA SONORA	21	PALILLOS -CASCABEL	199
TABLA PATEADA	23	BASTONES-CASABEL DE MADERA	200
PLACAS PERCUTIDAS	24	BASTONES-CASCABEL	201
TUBO PERCUTIDO	25	LITERAS CON SONAJEROS	212
BASTON DE RITMO	25	TRONOS CON SONAJEROS	213
TAMBOR DE HENDIDURA	29	TUMI-SOPNAJA Y SIMILARES	214
		VASO-SONAJEROS DE METAL	215
		OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS	
SEGUNDA PARTE		DE METAL	218
VASO PERCUTIDO	35	VASOS SONAJERO CERAMICOS	219
CAMPANA ASENTADA	36	OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS	
CAMPANA PERCUTIDA	37	DE CERAMICA	220
PLATILLO PERCUTIDO	41	ESCUDELLAS DE 3, 4 Y 5 PATAS	222
CAMPANA CON BADAJO	42	BIBLIOGRAFIA CITADA	228
CAMPANA CON UN BADAJO	42	MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS	239
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48	AGRADECIMIENTOS	241
DE MADERA – CANCAGUA	49		
DE METAL – TANTAN	56	OCTAVA PARTE	
CAJA PERCUTIDA	63	CAPÍTULO IX MEMBRANOFONOS	
		INTRODUCCION	242
TERCERA PARTE		ATADURAS	248
IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66	PERCUTORES	250
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA	68	ASA	252
PEZUÑAS	69	BORDONA	254
CARACOLES	70	CAPITULO X LA CAJA	
SEMILLAS	71	CAJA DE MADERA CON ATADURA	
PICOS DE TUCAN	75	EN V DIRECTA	256
PALITOS	76	ICONOGRAFIA PREHISP.	267
SONAJEROS METALICOS	77	CAJAS. DE CAÑA	289
PLACAS	77	CAJAS DE HUESO	292
VASO ABIERTO	78	CAJAS DE CACTUS	293
CONO ENROLLADO	79	CAJAS CON ANILLO Y AROS	294
CONO SOLDADO	80	CAJAS DE UNA MEMBRANA	304
CONO TRUNCADO	71		
CONO FUNDIDO	82	NOVENA PARTE	
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83	CAPITULO XI TAMBOR TUBULAR	307
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87	PREHISPÁNICO, MADERA	309
		PREHISPÁNICO, REPRESENTACION	308
CUARTA PARTE		ETNOGRÁFICO, ACTUAL	316
CAPITULO IV LA MARAKA	92	ATADURAS	319
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92	PARCHE CLAVADO	320
A- SEMILLAS	96	ARO FLEXIBLE	321
B- CALABAZA	97	ARO RIGIDO	322
C- CERAMICA	113	ARO DE AJUSTE	326
D- METAL	119	ARO ALTO	329
E- OTROS MATERIALES	122	TAMBOR CILINDRICO CON UNA	
F- CON OBSTACULOS INTERN.	127	MEMBRANA	332
		TAMBOR ACINTURADO	334
QUINTA PARTE		TAMBOR EN FORMA DE BARRIL	339
INTRODUCCION	129	TAMBOR CONICO	341
CAPITULO V CASCABEL	130	TAMBOR EN FORMA DE COPA	342
NUEZ	131	CAPITULO XII MEMBRANOFONOS SOPLADOS	
METAL	132	Y FROTADOS	345
MADERA	150		
CAPITULO VI IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS		DECIMA PARTE	
Y FROTADOS	151	CAPITULO XIII TIMBAL	349
RASPADOS	151	CERAMICA	350
PUNTEADO	156	MADERA	368
FROTADO	159	CALABAZA Y OTROS MATERIALES	382

UNDÉCIMA PARTE		ESTILO NASCA CLÁSICO	652
CAPÍTULO XIV AEROFONOS		IMITACIÓN PIEDRA	661
INTRODUCCION	387	REPRESENTACIONES	663
CAPITULO XV LA QUENA	388	DECIMO OCTAVA PARTE	
HUESO	391	CAPÍTULO XXIII	
CAÑA	417	LA ANTARA COLECTIVA DE CERÁMICA	669
MADERA	429	ANTARAS DUALES DE CERÁMICA	669
CERÁMICA	435	POSIBLES TROPAS DE ANTARAS	
METAL	439	DE CERÁMICA	676
PIEDRA	442	ICONOGRAFÍA DE POSIBLES ANTARAS DUALES	
REPRESENTACIONES DE QUENA	444	Y DE TROPAS DE ANTARAS DE CERÁMICA	680
MANCHAY PUITO	451		
DUODÉCIMA PARTE		DECIMONOVENA PARTE	
CAPÍTULO XVI LA FLAUTA ACODADA	452	CAPÍTULO XXIV	
DECIMOTERCERA PARTE		‘ANTARA’ DE PIEDRA Y OTROS MATERIALES	670
CAPÍTULO XVII FLAUTA DE TUBO CERRADO SIMPLE	468	‘ANTARA’ DE METAL	671
CAÑA	470	‘ANTARA’ DE HUESO	675
MADERA O PIEDRA	474	‘ANTARA’ DE PLÁSTICO	686
TUBO RELACIONADO CON LA PIPA DE		‘ANTARA’ DE MADERA	687
FUMAR	483	‘ANTARA’ DE PIEDRA	689
HUESO	490	SIN ASA	692
CERÁMICA	491	CON ASA BASAL O CENTRAL	695
CALABAZA	492	CON ASA LATERAL	697
HUESO, TIPO QUENA	493	CON DOS ASAS LATERALES	700
CASOS AISLADOS	494	ESTILO ‘ANTARA SURPUNEÑA’	704
ICONOGRAFÍA	496		
DECIMOCUARTA PARTE		VENTESIMA PARTE	
CAPÍTULO XVIII ‘PIFILKA’ (FL. DE TUBO COMPLEJO)	498	CAPÍTULO XXV	
‘PIFILKA’ AISLADA	502	‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’	711
CERÁMICA	503	DE CERÁMICA	716
HUESO Y CERÁMICA	506	ICONOGRAFÍA	725
PIEDRA	508	‘ANTARA DE TUBO COMPLEJO’ MOCHE,	
‘PIFILKAS DUALES’	513	DE SIPÁN	727
MADERA	514	DE PIEDRA	729
‘PIFILKAS COLECTIVAS’	519	DE MADERA	742
CERÁMICA	520	ICONOGRAFÍA	746
MADERA	522	DE CAÑA	751
CAÑA	528		
PLÁSTICO	533	PARTE XXI	
DECIMOQUINTA PARTE		CAPÍTULO XXVI	
CAPÍTULO XIX FLAUTAS DE PAN	535	EL SIKU (FLAUTA DE PAN DUAL COMPLEMENTARIA)	755
FL DE PAN DE TUBO ABIERTO	536	EL SIKU INDIVIDUAL SOLISTA	762
FL DE PAN DE TUBO CERRADO	537	SIKU INDIVIDUAL EN COLECTIVO	764
TUBOS PALQ’A	541	SIKU PAREADO	765
DISEÑOS SONOROS	548	UN PAR DE MÚSICOS	766
CAPÍTULO XX LA ‘ANTARA’ DE CAÑA	556	USO ACTUAL	766
‘ANTARA’ CON CORTE EN BISEL	562	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	768
‘ANTARAS’ DE CORTE RECTO	563	SIKU PAREADO COLECTIVO	786
‘ANTARAS DE 2 TUBOS	565	PAREADO COLECTIVO ENTRE IRA Y ARKA787	
‘ANTARAS DE 3 TUBOS	567	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	816
‘ANTARAS DE 4 TUBOS	571	PAREADO ASIMETRICO	821
‘ANTARAS DE 5 TUBOS	577	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	825
‘ANTARAS DE 6 TUBOS	584	PARES FLOTANTES	826
‘ANTARAS DE 7 TUBOS	690	TRENZADO ENTRE TRES	827
‘ANTARAS DE 8 TUBOS	596	PAREADO DUPLICADO	829
‘ANTARAS DE 9 TUBOS	598	ALTERNADO DE TUBOS SUELTOS	833
‘ANTARAS DE 10 TUBOS	600	COMENTARIO FINAL	834
‘ANTARAS DE 11 TUBOS Y MÁS	602		
‘ANTARAS’ EN ‘ESCALERA+1’	607	PARTE XXII	
DECIMOSEXTA PARTE		CAPITULO XXVII	
CAPÍTULO XXI LA ‘ANTARA COLECTIVA DE CAÑA	610	FLAUTA DE PAN DE ESCALERA ALTERNA	
EVIDENCIA ETNOGRÁFICA	619	O ‘RONDADOR’	835
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	637	DE CAÑA	839
DECIMOSÉPTIMA PARTE		DE PLUMA DE CÓNDOR	848
CAPÍTULO XXII LA ‘ANTARA’ DE CERÁMICA	640	EVIDENCIA PREHISPÁNICA	849
ESTILO IMITACIÓN CAÑA	642		
ESTILO IMITACIÓN METAL	644	PARTE XXIII	
ESTILO NASCA	645	CAPITULO XXVIII LA FLAUTA DE PAN EN DOBLE	
ESTILO NASCA BÁSICO	646	ESCALERA	851
		EVIDENCIA ETNOGRAFICA	854
		EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	855
		ICONOGRAFÍA PREHISPANICA	858
		FLAUTAS DE DOBLE ESCALERA EN ‘V’	879
		PARTE XXIV	

CAPITULO XXIX LA FLAUTA DE PAN TIPO PILOILO	881	‘PINKILLO’ CON 4 AGUJEROS	1163
‘PILOILOS’ DE PIEDRA	884	‘PINKILLO’ CON 5 AGUJEROS	1164
‘PILOILOS’ DE MADERA	893	‘PINKILLO’ CON 6 Y MAS AGUJEROS	1166
‘PILOILO’ DE CERAMICA	897	‘PINKILLO’ DE CAÑA CON 6 AGUJEROS	1173
		‘PINKILLO’ DE MADERA PERFORADA CON 6 AG. O TARKA	1188
PARTE XXV		‘PINKILLO DE MADERA PARTIDA CON 6 AGUJEROS	1203
CAPITULO XXX LA FLAUTA TRAVERSA	898	‘PINKILLO DE OTRO MATERIAL CON 6 AGUJEROS	1215
FLAUTA TRAVERSA ASIMETRICA	901	‘PINKILLO’ DOBLE	1216
EVIDENCIAS CATUALES	902		
EVIDENCIAS ARQUEOLOGICAS	917	PARTE XXX	
FLAUTA TRAVERSA SIMETRICA	931	CAPITULO XXXVI LA OCARINA	1219
EVIDENCIA ACTUAL	933	‘OCARINA’ DE AERODUCTO PEQUEÑO	1225
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	935	USO ACTUAL	1225
FLAUTA TRAVERSA DE VARIACION CONTINUA	939	EVIDENCIA COLONIAL	1227
FLAUTA TRAVERSA COLECTIVA	941	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1228
FLAUTA TRAVERSA NASAL	941	‘OCARINA’ SIN AG. DE DIGITACIÓN	1229
FLAUTA TRAVERSA EN JUEGO	946	‘OCARINA’ CON 1 AG. DE DIGITACIÓN	1246
		‘OCARINA’ CON 2 AG. DE DIGITACIÓN	1248
PARTE XXVI		‘OCARINA’ CON 3 AG. DE DIGITACIÓN	1253
CAPITULO XXXI LA FLAUTA GLOBULAR	948	‘OCARINA’ CON 4 AG. DE DIGITACIÓN	1254
EJECUCION MANUAL	954	DIGITACIÓN SIMÉTRICA	1254
EL CASO DEL ‘BISLULU’	960	DIGITACIÓN LINEAL	1259
0 AG DE DIGITACION, USO ACTUAL	969	‘OCARINA’ CON 5 O MÁS AG. DE DIGITACIÓN	1265
0 AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	973	‘OCARINA’ DOBLE	1267
1AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	986	ACTUAL	1268
2 AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL	994	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1269
2 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	997	‘OCARINA’ DOBLE CON AG. DE DIGITACIÓN	1278
3 AG. DE DIGITACIÓN, USO ACTUAL	1016	‘OCARINA’ TRIPLE	1280
3 AG. DE DIGITACION, POSIBLE USO HISTORICO	1017	‘OCARINA’ DE AERODUCTO DIFERIDO	1281
3 AG.DE DIGITACION PREHISPÁNICAS	1018		
4AG. DE DIGITACION, USO ACTUAL	1027	PARTE XXXI	
4 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1028	CAPITULO XXXVII FLAUTA GLOBULAR + OCARINA	1284
5 AG. DE DIGITACION, PREHISPÁNICAS	1040	FLAUTA GLOBULAR + UNA OCARINA	1287
6 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1042	FLAUTA GLOBULAR CON AG. + UNA OCARINA	1301
8 AG. DE DIGITACIÓN, PREHISPÁNICAS	1043	FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS	1304
EJECUCIÓN MIXTA, FORMA LENTICULAR	1044	FLAUTA GLOBULAR + DOS OCARINAS CON AG.	1314
AUTÓFONOS	1046	FLAUTA GLOBULAR + TRES Y CUATRO OCARINAS	1316
TROMPO SILBADOR	1046	FL. GLOBULAR + DOS OCARINAS CON VENTANA VERTICAL	1317
DARDO SILBANTE	1048		
		PARTE XXXII	
PARTE XXVII		CAPITULO XXXVIII LA BOTELLA SILBADORA (1ª PARTE)	
CAPITULO XXXII LA FLAUTA-CARACOL	1051	BOTELLA SILBADORA	1330
MOLUSCO	1054	EL SISTEMA HIDRAULICO SONORO DE LA BOTELLA SILBADORA	1336
EJEMPLOS ACTUALES	1054	BOTELLA SILBADORA PREHISPANICA	1344
EJEMPLARES ARQUEOLOGICOS	1055	BOTELLAS SIN RESERVA DE AIRE	1346
CARACOLES DE CERÁMICA	1059	DE UN CUERPO CON OCARINA FALSA	1347
SIN AGUJERO DE DIGITACIÓN	1061	DE UN CUERPO CON UNA OCARINA	1349
1 AG. EN EL ÁPICE	1064	DE UN CUERPO CON DOS O MAS OCARINAS	1365
1 AG. LATERAL EN EL ÁPICE	1067	BOTELLAS CON RESERVA DE AIRE	1368
2 AG DE DIGITACIÓN	1072	DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA EN EL ASA	1368
3 AG DE DIGITACIÓN	1074	DE UN CUERPO, CON UNA OCARINA	
4 AG DE DIGITACIÓN	1076	EN OTRA POSICION	1377
LA FLAUTA-ESPIRAL	1082	DE UN CUERPO CON RESERVA DE AIRE,	
REPRESENTACIÓN DE LA FLAUTA DE CARACOL	1084	CON DOS OCARINAS	1385
CAPITULO XXXIII LA FLAUTA GLOBULAR DE DOBLE CÁMARA	1086	DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
		CON UNA OCARINA	1388
BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LAS FLAUTAS SIN AERODUCTO	1093	BOTELLA Y VASO CON RESERVA DE AIRE, CON UNA	
COLECCIONES Y MUSEOS CITADOS	1103	OCARINA	1405
		DE TRES CUERPOS Y MAS CON RESERVA DE AIRE	1410
PARTE XXVIII		DE DOS CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
CAPITULO XXXIV FLAUTAS CON AERODUCTO,		CON DOS OCARINAS	1413
INTRODUCCIÓN	1108	DE TRES CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
FLAUTAS CON AERODUCTO EXTERNO	1112	CON DOS OCARINAS	1415
FLAUTAS CON DESVIADOR	1114	DE CUATRO CUERPOS CON RESERVA DE AIRE,	
USO ACTUAL	1115	CON DOS OCARINAS	1417
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1127	BOTELLA CON OCARINA DE VENTANA VERTICAL	1418
FLAUTAS CON DESVIADOR Y VENTANA PARCIALMENTE		DE DOS CUERPOS	1418
CUBIERTA	1133	DE TRES CUERPOS	14120
USO ACTUAL	1133		
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	1138	PARTE XXXIII	
PARTE XXIX		CAPITULO XXXIX LA BOTELLA SILBADORA (2ª PARTE)	
CAPITULO XXXV FLAUTAS CON TARUGO O ‘PINKILLO’	1145	BOTELLA SILBADORA CON CÁMARA DE RESONANCIA	
FLAUTA CON AERODUCTO BUCAL	1152	OCARINA DENTRO DE CÁMARA DE RESONANCIA	1420
‘PINKILLO’ SIN AGUJERO	1154	DE UN CUERPO, SIN CAMARA DE AIRE, CON OCARINA	
‘PINKILLO’ CON 1 A 3 AGUJEROS	1158	DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1423
		DE UN CUERPO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA	

DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1424	SIMPLE	1791
DE DOS CUERPOS CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA		MÚLTIPLE	1797
DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1436	CAPITULO XLVII: TROMPETA DE ASPIRACIÓN	1800
DE TRES CUERPOS O MAS, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1459	PARTE XXXVII	
BOTELLA Y VASO, CON CAMARA DE AIRE, CON OCARINA		CAPITULO XLVIII	
DENTRO DE CAMARA DE RESONANCIA	1460	AERÓFONO SIN RESONADOR	1802
DE DOS O MAS CUERPOS, CON DOS OCARINAS		AERÓFONO DE DESPÑAZAMIENTO LIBRE O DE ESTELA	1804
DENTRO DE CAMARAS DE RESONANCIA	1462	AERÓFONO DE INTERRUPCIÓN	1807
CASOS ESPECIALES		CON LENGÜETA	1808
BOTELLA SILBADORA + FLAUTA GLOBULAR	1463	LENGÜETA LIBRE	1809
BOTELLA CON OCARINAS CON AGUJERO DE DIGITACION	1464	ROTATORIO	1813
REPRESENTACION DE BOTELLA SILBADORA	1465	AERÓFONO DE ALTERACIÓN	1819
BOTELLA SILBADORA COLONIAL	1466	AERÓFONO DE EXPLOSIÓN	1820
BOTELLA SILBADORA ACTUAL	1469	AERÓFONO DE VIBRACIÓN	1823
		AERÓFONO DE RUIDO	1824
PARTE XXXIV		CAPÍTULO XLIX	
CAPITULO XL CLARINETES Y OBOES	1470	AERÓFONO DE VIENTO A PRESIÓN	1825
CLARINETE	1473	PARTE XXXVIII	
DE TUBO CILINDRICO	1474	CAPITULO L CORDOFONO SIMPLE O CÍTARA	1832
DE TUBO CÓNICO	1491	CITARA DE PALO	1835
SAXO	1498	ARCO MUSICAL	1836
OBOE	1499	ARCO MUSICAL DE UNA CUERDA	1840
DE TUBO CILINDRICO	1499	SIN RESONADOR	1841
DE TUBO CÓNICO	1500	PULSADO	1842
		PERCUTIDO	1848
PARTE XXXV		FROTADO	1850
CAPÍTULO XLI LA TROMPETA	1505	FROTADO CON PALO	1850
CARACOL TROMPETA, WAYLLAKEPA	1507	FROTADO CON ARCO	1858
DE CARACOL (MOLUSCO)	1509	AUTOFONO	1867
USO ACTUAL	1513	ARCO MUSICAL CON RESONADOR	1868
PERIODO PREINVASION	1518	ARCO MUSICAL DE VARIAS CUERDAS	1870
DE CERÁMICA	1533	CÍTARA DE PALO RÍGIDO	1871
ICONOGRAFÍA DEL PERIODO PREINVASIÓN	1551	CÍTARA DE TUBO	1872
		IDIOCORDE	1872
PARTE XXXVI		HETEROCORDE	1874
CAPITULO XLII TROMPETA NATURAL DE TUBO	1663	CÍTARA DE TABLA	1878
CAPITULO XLIII TROMPETA CORTA	1668	PARTE XXXIX	
DE CUERNO (ACTUAL E HISTÓRICA)	1669	CAPITULO LI CORDÓFONO COMPUESTO	1881
DE COOLA DE ANIMAL (ACTUAL E HISTÓRICA)	1677	LAÚD (cordófono compuesto de cuerdas paralelas)	1886
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1678	GUIARRA (laúd pulsado)	1889
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1681	GUIARRA DE MANGO ATRAVESADO	1894
DE CAÑA (ACTUAL)	1682	GUIARRA DE MANGO AÑADIDO	1895
DE HUESO (PREINVASION)	1687	DE CÁSCARA	1897
DE CALABAZA (ACTUAL)	1692	DE 4 ÓRDENES	1902
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1693	DE 5 ÓRDENES	1905
DE CERÁMICA (ACTUAL E HISTÓRICA)	1694	DE 6 ÓRDENES	1919
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1697	DE 7 ÓRDENES	1921
DE MADERA (ACTUAL)	1707	DE CAJA	1922
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1708	DE 4 ÓRDENES	1925
DE MADERA PERFORADA	1708	DE 5 ÓRDENES	1932
DE MADERA PARTIDA, AHUECADA Y UNIDA	1715	DE 6 ÓRDENES	1947
DE MADERA, TROZOS ENSAMBLADOS	1717	DE 7 ÓRDENES	1952
DE METAL (PREINVASIÓN)	1719	ICONOGRAFÍA	1953
DE PIEDRA (PREINVASIÓN)	1722		
CAPITULO XLIV: TROMPETA LARGA RECTA	1723		
DE CAÑA (ACTUAL)	1724		
DE LÁMINAS ENROLLADAS (ACTUAL)	1747		
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1750		
DE MADERA (ACTUAL)	1751		
DE MADERA (PREINVASIÓN)	1755		
DE METAL (ACTUAL)	1756		
DE METAL (PREINVASIÓN)	1757		
DE CALABAZA (ACTUAL)	1760		
DE CALABAZA (PREINVASIÓN)	1761		
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1762		
DE HUESO (PREINVASIÓN)	1763		
CAPITULO XLV TROMPETA (LARGA) CURVA	1766		
DE CUERNO (ACTUAL)	1768		
DE METAL (ACTUAL)	1773		
DE CAÑA (ACTUAL)	1775		
DE PLÁSTICO (ACTUAL)	1776		
DE CERÁMICA (ACTUAL)	1777		
DE CERÁMICA (PREINVASIÓN)	1778		
CAPITULO XLVI TROMPETA CROMÁTICA (ACTUAL)	1790		

CAPÍTULO LI

CORDÓFONO COMPUESTO.

El cordófono compuesto (SH 32) se refiere a instrumentos cuya construcción consiste en un porta-cuerdas rígido asociado a un cuerpo de resonancia. El portacuerdas cumple la función de soportar la tensión de las cuerdas, y el cuerpo de resonancia amplifica el sonido. Ambas partes forman el instrumento (no se pueden separar). Este principio constructivo ha tenido muchísimas variantes en el mundo, pero en América previa a la invasión no se conoció.

Aunque hay consenso que América no conoció los cordófonos compuestos hasta la llegada del español, existió mucha discusión de esto a fines del siglo XIX y parte del XX. Esta ausencia fue usada como prueba del atraso de los pueblos amerindios porque la musicología seguía la lógica evolucionista en boga, que suponía etapas evolutivas, en que la presencia de cordófonos era la culminación del desarrollo. Hubo quienes argumentaron que existieron condófonos compuestos prehispánicos. Vale la pena detenerse en las pruebas que fueron usadas para proponer esto, porque aún se siguen citando. Una de ellas se basa en una mención que hace Francisco de Orellana en su expedición de "descubrimiento" del río Amazonas en 1549. Las crónicas de ese viaje, escritas por fray Gaspar de Carvajal, que hizo parte de la travesía menciona en una parte de la travesía en que navegaban por el río y se vieron rodeados de piraguas que *“traían muchas trompetas y atambores, y órganos que tañen con la boca, y arrabeles que tienen a tres cuerdas; y venían con tanto estruendo y grito y con tanta orden, que estábamos espantados”*. La mención está hecha a distancia, bajo efectos del terror, y claramente no pretende describir los instrumentos, que probablemente apenas divisó; los *órganos que tañen con la boca* eran sin duda flautas de pan (*antaras* o *sikus*), y por *arrabeles* se está refiriendo a un instrumento campesino de Europa, poco refinado, que imaginó debió formar parte de ese estruendo hecho por gente primitiva. Por lo tanto, no tiene ninguna validez como descripción, y se trata de una simple libertad de escritura. Otra mención, que destaca Civallero (2023: 8-10), fue hecha por el cronista Pedro Mártir de Anglería, quien menciona unas grandes conchas marinas a través de las cuales se cruzaban unas cuerdas, usadas en la región de Chiribichí (actual Santa Fe, estado Sucre, Venezuela). Probablemente se trataba de caracoles trompeta, tal vez con algún tipo de cuerdas a modo de adorno, porque no existe ningún tipo de cordófono que se acerque a esa descripción, ni actual ni en el pasado. Dejando de lado estas dos menciones, que no encuentran ningún fundamento en la organología originaria del continente, es que podemos afirmar que las culturas amerindias desconocieron los cordófonos compuestos en épocas previas a la invasión.

La teoría evolutiva suponía que primero se inventó el tambor, luego la flauta y por último la “lira” o el cordófono. Por ejemplo Mead ([1903] 2020: 11) menciona *“mucho antes de la conquista, los peruanos habían salido de la primera etapa o fase tambor, y llegado a la segunda, que C. K. Wead define como ‘tener instrumentos mecánicamente capaces de proporcionar una escala’*. Hoy, que sabemos que los procesos evolutivos no son unilineales ni siguen la ley del más fuerte, esta ausencia tiene que ser pensada desde otro paradigma.

Yo asocio la ausencia del cordófono compuesto en América a una postura muy básica y fundamental que prefiere lo simple y natural, y evita los artificios (es decir, los artefactos humanos que no se dan en la naturaleza, como la rueda) y que busca, no el desarrollo de los objetos en artefactos cada vez mas complejo, como hizo Europa, sino el desarrollo de sus relaciones con el entorno. No es mi intención defender esta tesis aquí, solo me interesa proponer que la explicación probablemente no atañe a lo musical, sino que a lo humano ante la naturaleza del mundo. En efecto, un cordófono compuesto es un artefacto que requiere de una tecnología de construcción mucho más compleja que un aerófono, se rige por esquemas conceptuales y lógicos mucho más precisos que una flauta, por ejemplo. Los cordófonos permiten comprender y graficar las leyes fundamentales de la física acústica mediante la experimentación directa; si uno divide una cuerda por la mitad, se obtiene la octava, si se divide en un tercio da una quinta, si se divide en un cuarto da la segunda octava, pudiendo todo eso mirarse, medirse, y cambiarse a voluntad. Por eso Platón y los griegos hicieron uso de las cuerdas, no solo para explicar como se producía el sonido, sino para explicar las leyes cósmicas que se expresan allí. Esa expresión lógica del sonido fascinó al mundo grecoromano y europeo, que adoptaron los instrumentos de cuerda como sus preferidos. Fue el uso de la guitarra e instrumentos afines la que instaló en Europa la entonación igual (temperada), que hoy en día es la única aceptada en todo tipo de música por la población eurocentrica globalizada. Por el contrario las flautas y trompetas se rigen por leyes acústicas complejas, que no son fáciles de descubrir, ni de describir, porque no se ven, no son mensurables a no ser que se cuente con una tecnología avanzada.

Además, los cordófonos compuestos están asociados a un sistema de producción que por lo general requiere de un alto grado de industrialización, con maquinarias y equipos capaces de medir y realizar trabajos muy precisos. Esto se debe a que el cordófono, a diferencia de un aerófono, integra temas mecánicos muy importantes, temas de resonancia de materiales, de sistemas mecánicos para afinar, todo lo cual está ausente en el aerófono. Una flauta puede ser una simple caña. En cambio, el instrumento cordófono depende de grandes tensiones en las cuerdas, y esa tensión requiere de un control muy preciso para poder cambiarla, para afinar. Eso requiere un soporte rígido capaz de soportar esa tensión sin deformarse y de artificios mecánicos que permita tensar la cuerda de modo preciso, que no cambie (es decir, que no desafine), pero que al mismo tiempo permita cambiar esa tensión con facilidad (afinar). Además, requiere de una caja resonante lo suficientemente ligera y frágil como para reaccionar a cualquier sonido que provenga de la cuerda. La cuerda por si sola emite un sonido muy débil, por eso la caja de resonancia es indispensable. El unir esa caja ligera y frágil con el soporte fuerte y rígido es un desafío que explica todas las variantes que el cordófono compuesto ha tomado en la historia, desde arpas hasta violines. Este conjunto de desafíos lógicos, estructurales, y de artificios mecánicos estaba lejos de las búsquedas amerindias en tiempos previos a la invasión, dirigidas principalmente a lograr formas de equilibrio entre la cultura y el ecosistema. Esa diferencia frenó en gran medida la entrada del cordófono complejo al mundo amerindio, proceso que en su mayoría comenzó a desarrollarse recién en el siglo XIX y XX, y hoy está en pleno desarrollo.

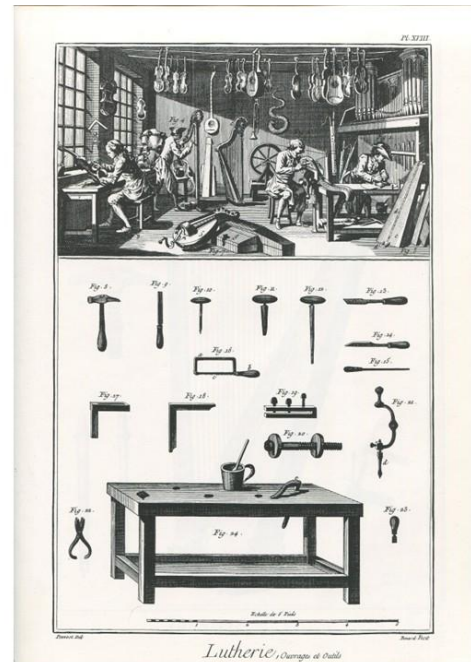
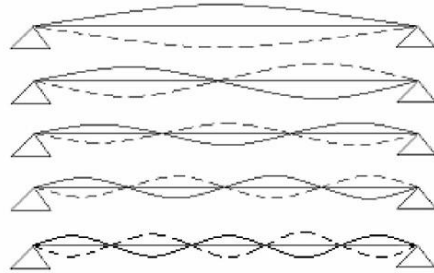


FIG 1958

LAS CUERDAS

- 1.- La ley de las cuerdas puede hacer visible la serie armónica mediante la sucesiva subdivisión de la cuerda.
- 2.- los talleres de construcción de instrumentos de cuerda implican maquinarias y equipamiento de carpintería complejos, junto con conocimientos acústicos, musicales y de carpintería muy complejos.

En cambio, en Europa, el mediterráneo y el sur de Asia se desarrolló durante los últimos milenios una intensa búsqueda de soluciones a estos problemas constructivos. Ellos suponen varias soluciones muy diferentes. Dejando de lado las cítaras (SH 31), tratadas anteriormente, son dos las soluciones principales. Una de ellas consiste en poner las cuerdas que corran paralelas al soporte rígido. Ese sistema (SH 321) lleva a todos los laúdes del mundo. La otra solución es colocar las cuerdas verticales a la caja resonante, tensadas hacia un soporte rígido (SH 322), que da como solución todos los tipos de arpa. Las tipologías de laúdes y arpas que llegaron a América eran fruto de ese desarrollo milenario, y se habían estabilizado en varios tipos de instrumentos. Los casos intermedios, como el laúd-arpa (SH 323), no fueron conocidos en América. Tampoco fueron conocidos todos los tipos de laúdes más primitivos (liras, laúdes de mango atravesado), que se formaron durante los períodos de los Imperios Mesopotámicos y de Egipto.

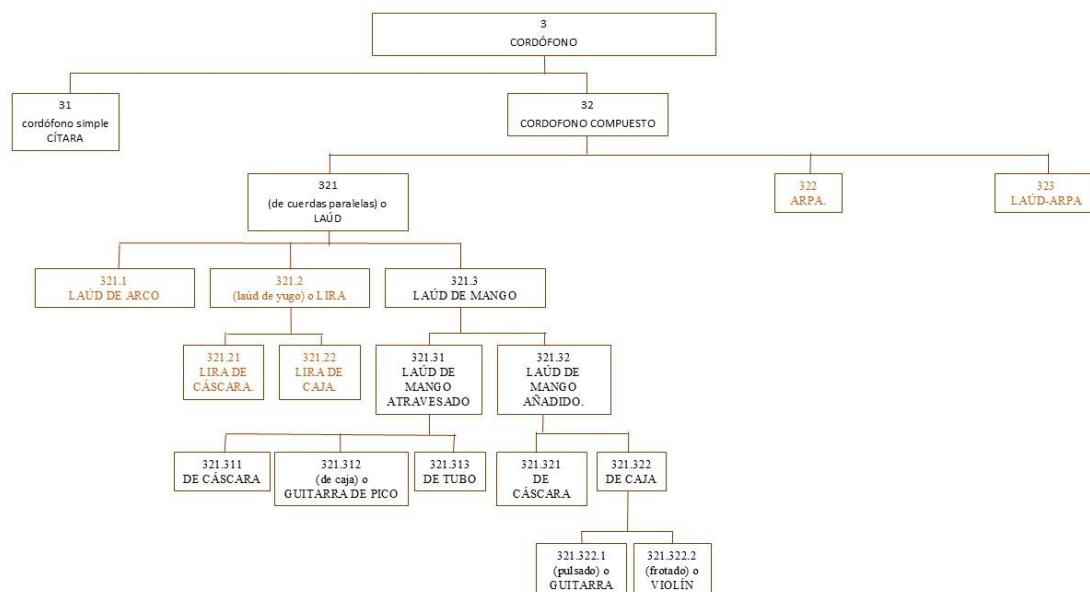


FIG 1959

SISTEMAS CONSTRUCTIVOS DE CORDÓFONOS COMPUESTOS, SEGÚN SH.

En café, las categorías que no existen en la organología de América, salvo el arpa, que corresponde a otro capítulo.

Debido a que de Europa llegaron arpas y laúdes plenamente desarrollados, su adaptación y posterior desarrollo en las tradiciones amerindias, sobre todo en los Andes, fue fruto de un proceso que se inició en las ciudades y poblados eurocéntricos, primero entre criollos, luego entre mestizos y luego fue diversificándose hacia los campos y las culturas originarias. Este largo proceso ha sido estudiado en Perú por Robles (2007), quien describe su inicio colonial y su configuración a finales del siglo XIX, para convertirse en un fenómeno importante durante la primera mitad del siglo XX. Luego, según este autor, el predominio de los cordófonos de origen europeo cede ante ciertos aerófonos, también importados de Europa (trompeta, clarinete, saxo). Se trata de una adaptación por parte de los pueblos originarios que en general es reciente y, además, se produce en un medio con un alto grado de mestizaje. La influencia de los cordófonos en las capas populares de Sudamérica está absolutamente asociada a los procesos de colonización, son parte de lo mismo, y por eso afectan primero a los habitantes urbanos y luego al resto. Una parte de esta colonización ha participado del proceso homogeneizante y dominador, como lo ven Angel-Alvarado et al. (2023: 205), donde los conocimientos europeos de la música invisibilizan los saberes locales, mediante la priorización de la partitura, el sistema de afinación por temperamento igual, el solfeo y la teorización de la enseñanza.

Debido a este proceso, dentro de muchas comunidades se discute si apropiarse de guitarras y violines o arpas es algo que va en contra de su tradición. Hay muchísimas posturas al respecto. D'Harcourt (1959: 11) encuentra en el altiplano de Bolivia que el arpa, el charango y otros instrumentos de origen europeos ya se han 'aclimatado'. Esta visión de 'aclimatación' es la que usan todos los estudios al respecto, que observan cómo los indígenas, carentes de instrumentos de cuerda, los adaptan y de alguna manera se 'completa' su cultura musical. Se ve como parte del proceso de colonización, junto con la instalación de la décima espinela, de los métodos de evangelización y la influencia de

viajeros, guerreros y aventureros europeos (Batlle y López 2023: 42). Pero simultáneamente se produce el proceso complementario, en que los pueblos originarios, y sus descendientes, cada vez más mestizados, van conociendo como usar, construir, inventar y adaptar el cordófono compuesto de acuerdo a sus principios. Este otro proceso ha sido mucho menos explorado, y es el que me interesa mostrar aquí.

A diferencia de los aerófonos, en donde la fabricación determina las posibilidades tonales, en el cordófono esas posibilidades se determinan por la cuerdas, su cantidad, su material, su tensión y su afinación. Un mismo instrumento puede tener muchas afinaciones distintas, y cada una lo transforma en un instrumento con posibilidades musicales distintas. En Europa se prioriza la afinación como criterio para estudiar los cordófonos. Héctor T. Parra utiliza las afinaciones para organizar su colección de cordófonos americanos, por familias que afinan por quintas justas descendentes, por cuartas justas descendentes o si heredan la tercera mayor entre segundo y tercer orden del Renacimiento europeo. Eso le permite seguir la pista al antiguo *ud* árabe, que dio nombre al laúd, y a la vihuela de mano de caja plana, que los cristianos desarrollaron posteriormente.

Yo no voy a usar la afinación como elemento de análisis, porque eso dirige la atención a los modelos europeos, y describir los cordofonos amerindios a partir de su adaptación, como generalmente se hace. En cambio, voy a usar las cualidades organológicas, que me permiten observar las preferencias locales que se expresan en el cordófono, a medida que lo van adquiriendo y haciendo propio, que es la arista que me interesa estudiar.

LAÚD

(cordófono compuesto de cuerdas paralelas)

Cuando las cuerdas se instalan de forma paralela al soporte rígido (SH 321) se habla genéricamente de un 'laúd'. Existen tres opciones para lograr esto; una es seguir la lógica del arco musical, en que el soporte es un palo, pero en este caso es un palo rígido (o semi-rígido). Este sistema, conocido como 'laúd de arco' (SH 321.1) no es conocido en la música amerindia y de sus sucesores. Otro sistema es construir un puente entre dos brazos que recibe las cuerdas. Este sistema da lugar a todos los tipos de 'lira' (SH 321.2), que tampoco fue conocido en el continente amerindio. El tercer sistema consiste en que el soporte es un mango que une la caja de resonancia con el clavijero, donde se atan las cuerdas. Este sistema, conocido como 'laúd de mango' (SH 321.3) fue el que llegó de manos de los españoles (y probablemente de los esclavos africanos, aunque su aporte es menos conocido ¹). El 'laúd de mango' permite fácilmente acortar la cuerda al presionarla contra el mango, posibilitando hacer melodías con pocas cuerdas.

Dentro de los laúdes de mango existen dos opciones de construcción. La primera, más fácil, consiste en que el palo rígido que soporta la tensión atraviesa todo el instrumento. Se conoce como 'laúd de mango atravesado' (SH 321.31) y no es habitual en Sudamérica sino en África y Asia. A ese palo se añaden resonadores, como ocurre con el *citar* indio, o el palo cruza el resonador, como en el caso del *banjo*, por ejemplo. El otro sistema es más complejo, porque implica que el mango llega hasta la caja de resonancia, mientras las cuerdas se extienden sobre la caja de resonancia. Se conoce como 'laúd de mango añadido' (SH 321.32) y es el que llegó masivamente durante la colonización en forma de guitarra principalmente. En ambos casos (de mango atravesado o añadido) el sistema SH distingue varias formas de caja (de cáscara SH 321.311 o 321.321, de caja SH 321.312 o 321.322, y de tubo SH 321.313 o 321.323).

En vez de usar este criterio, yo voy a usar otro, en que a partir del 'laúd de mango', voy a distinguir dos conceptos de ejecución, el sistema pulsado y el sistema frotado como criterio principal. Eso separa en dos series paralelas que se subdividen en mango atravesado o añadido, cada uno con caja de cáscara, de caja o de tubo. Este modo de organizar los cordófonos obedece al fenómeno descrito más arriba, en que la evolución de las tipologías no se da a partir de cero, sino a partir de tipologías de por sí muy desarrolladas, en que las técnicas de tañido (pulsado y frotado) ya estaban plenamente adaptadas a instrumentos distintos. Esto me permite separar todos los cordófonos complejos usados por parte de pueblos originarios o mestizos de Sudamérica en dos series, una de laúdes pulsados, que genéricamente llamaré 'guitarras', y otra de laúdes frotados que genéricamente llamaré 'violines'. Estos dos nombres genéricos son los que más se usan en todos los Andes para diferenciar ambas categorías, debido a la preponderancia que tuvo la guitarra y el violín en la historia organológica local. A su vez ambas categorías

¹ Debo aclarar que, al trabajar desde Chile, donde la presencia musical africana fue reducida, mi visión es sesgada, y probablemente en Brasil o Colombia puedan tener un panorama mucho mejor definido al respecto, el que no conozco.

obedecen a una apropiación distinta ocurrida en las poblaciones amerindias; los laúdes pulsados fuern concebidos como un reemplazo o como una nueva versión de los tambores, y se desarrollaron en cierto sentido como reemplazo de éstos, mientras los cordófonos frotados, por el contrario, vinieron a reemplazar a las flautas.

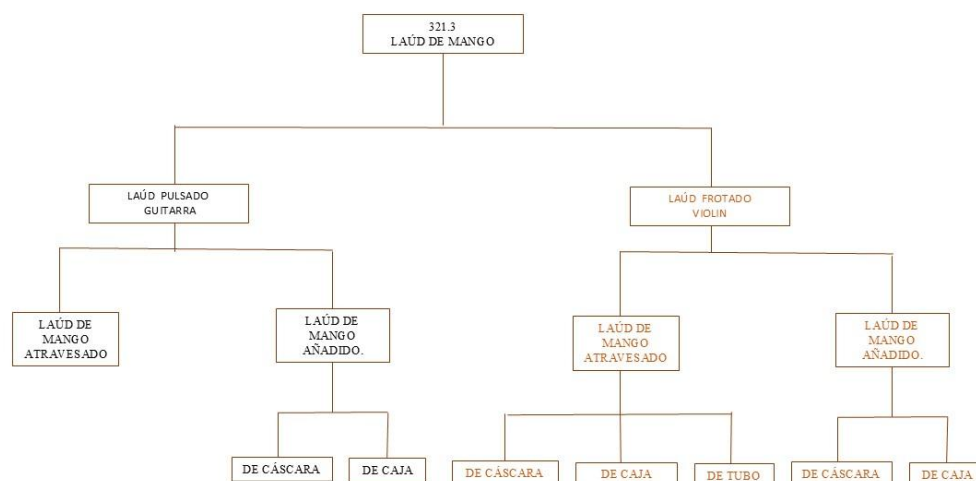


FIG 1960
TIPOLOGIAS DE LAÚDES DE MANGO QUE VOY A UTILIZAR EN ESTE CAPÍTULO.

Como toda división arbitraria, la que describo no carece de problemas. Las dos formas básicas de ejecución, pulsada (con los dedos o con un plectro) o frotada con un arco dependen del ejecutante y no del instrumento. Existen casos en que un mismo instrumento se ocupa pulsado o frotado dependiendo de la ocasión, o del grupo cultural que lo usa. Pero siendo esto una excepción, me parece que no invalida el criterio general que he descrito, el cual creo nos posibilita entender la organología de los cordófonos amerindios de modo más claro.

Hay que tener presente que todo el panorama de la incorporación de los cordófonos en América es un tema de mestizaje. A diferencia de todos los otros instrumentos sonoros, donde la pregunta sobre su origen tiene incidencia en saber interpretar nuestro pasado anterior a los 500 años, en los cordófonos compuestos no existe esa pregunta. Todos los cordófonos compuestos fueron traídos por los españoles, adoptados por los criollos, e influenciaron primero a las capas sociales mestizas para finalmente llegar a ser apropiadas por las poblaciones más indígenas, generalmente en tiempos bastante recientes. Este es un campo en pleno desarrollo, que abarca la totalidad del continente mestizo. El proceso se produce a diversos niveles, y es bastante complejo. Un buen ejemplo es el que relata H Parra (2025), en que, a raíz de la prohibición del tambor a los esclavos africanos, esto los llevó a transformar la guitarra barroca y transformarla en *jarana jarocho*, haciéndola más sonora. Esta, a su vez, influye en toda la región, desde México a Venezuela,

multiplicándose las afinaciones. Casos como este debe haber cientos en todo el territorio, pero al parecer no hay mucho estudio al respecto.

Un tema central que cruza toda esta incorporación de los cordófonos al quehacer de los pueblos amerindios es el de la materialidad de la cuerda. Si en el arco musical se pueden fabricar cuerdas de material vegetal, o de otros materiales más o menos frágiles, en los cordófonos compuestos se requieren cuerdas más resistentes, de distintos grosores, y muy flexibles. No sirven las cuerdas robustas del arco de caza, por ejemplo, porque no poseen sonoridad. En Europa se venía trabajando hace siglos con cuerdas de metal (latón, acero), de tripa, de crin de caballo, y más tarde cuerdas entorchadas (que permiten dar sonidos graves, pero requieren un alto grado de industrialización). La cuerda de seda, ocupada en Oriente, no fue conocida en Europa. Los primeros intentos de replicar cordófonos por pueblos originarios tuvieron que recurrir a cuerdas de tripa o alambres industriales, con efectos limitados en el ámbito sonoro. Recién cuando se puede recurrir a las cuerdas musicales importadas, producidas industrialmente, comienza un mayor desarrollo del ámbito de los instrumentos de cuerda locales.

GUITARRA

(laúd pulsado)

Decía mas arriba que la ‘guitarra’ (como genérico de laúd pulsado) reemplazó en un primer tiempo al tambor. Esto se produjo porque, siendo desconocidos por las poblaciones locales, la aparición de los primeros cordófonos europeos les produjo un gran impacto, que lo interpretaron en relación a lo que conocían. Numerosas crónicas coloniales, diccionarios y otras fuentes nos relatan que ese primer impacto fue asociado por los pueblos amerindios a un tambor. Esto se debe a que las guitarras y otros instrumentos de cuerda que traían los soldados y funcionarios españoles que tomaron contacto con los indios no eran los que nos llegan a través de la historia europea, como los laúdes, vihuelas, teorbas y otros instrumentos punteados ligados a la polifonía y al refinamiento de la corte, sino que eran instrumentos como la ‘guitarra de golpe’, usadas como acompañamiento con rasgeos. Ese rasgueo rítmico fue asociado al tambor².

Los nombres más tempranos que se conservan de la guitarra en los Andes aluden a esta asociación. El diccionario quechua-español de Diego González Holguín ([1608] 1989: 343) traduce *tinya*, la palabra quechua para tambor, como *vihuela* y *guitarra*. En México ocurrió algo parecido; las primeras menciones a la guitarra por parte de los Huastecas fue *ahab* (“tambor”), en Maya Yucateco colonial *pax* y en tzotzil *vob* (ambos significando “tambor”). Los zapoteca en 1578 lo llamaron *xénitoo* (“instrumento de percusión con cuerda”) y en idioma nahuatl en 1571 se lo nombró *mecahuehuetl* (“tambor de cuerda”) (ver de Córdova 1578, Sobrino 2008, UNAM 2012). Es decir, la guitarra fue para ellos un nuevo tipo de tambor, confeccionado de un modo novedoso, y capaz de producir sonidos de un modo desconocido hasta entonces.

De esa primera percepción se conservan muchos elementos hasta hoy. Una es el *charrango*, un tipo de cítara de tabla (SH 314, descrita en la pág 1878-1880), un cordófono que no toma en consideración su afinación, sino que se utiliza sólo como instrumento de percusión. Asimismo, existe un estilo de tocar la guitarra, que encontramos en ciertos pueblos del Chaco, pero también lo he visto en la cultura popular de Chile Central, donde se conoce ese estilo como ‘*guitarra charranguada*’. Consiste en tocar la guitarra sólo como instrumento rítmico, en donde la afinación no importa. Las cuerdas pueden estar sueltas, o afinadas de un modo aleatorio, o también se puede rasgear en un acorde que no concuerda con la melodía cantada. Generalmente se describe esto como ejemplo de ‘*guitarras desafinadas*’, suponiendo que quienes la tocan no son capaces de afinar, pero sin embargo he escuchado hermosos cantos perfectamente afinados con muy buena voz, acompañados de este modo. Se trata, por lo tanto, de un estilo que recoge esa antigua percepción de la guitarra como un tambor. Asimismo, en otro ámbito, el arpa andina y

² Algo parecido ocurrió en el mundo árabe, donde la palabra *pandur* da origen a la palabra *bandurria*, pero también a *pandero*, a *pandereta* (H Parra 2023).

mexicana se toca con frecuencia de a dos, uno en las cuerdas, y el otro percutiendo la caja de resonancia, es decir, como un instrumento mitad rítmico.

Pero además, en todo el continente, desde Colombia hasta Chile, las guitarras son principalmente rasgadas por los pueblos amerindios o mestizos, siendo punteadas por lo general en la ciudad. El rasgeo es una técnica rítmica, que privilegia la estructura del ritmo en el acorde, mientras el punteo es una técnica melódica. Las excepciones son menores, como el guitarrón chileno, en donde su vinculación con la ciudad es más compleja, e incluso ahí el punteo es en arpeggios, con un marcado carácter rítmico acentuado con trémolos y minirasgeos. El rasgeo es la técnica que más se ha desarrollado popularmente, sobre todo en los Andes, con cientos de técnicas, creando efectos rítmicos complejos. En cada país se multiplican los rasgeos con nombres diversos. La diferencia entre campo y ciudad, en este sentido, marca una diferente actitud hacia la ‘guitarra’, que en la tradición eurocéntrica (llamada ‘cultura’ durante siglos), busca su uso melódico y polifónico mediante el punteo, y en la tradición vernácula (llamada ‘popular’) busca el acompañamiento rítmico mediante acordes. El comprender esto como un aspecto de la estética amerindia permite explicar algunos de los modos en que los cordófonos han sido incorporados a las culturas locales. Por otra parte, como dice C. Mercado (2025) “es muy lindo en el campo de Chile Central, las guitarras tocando tonadas y cuecas en que los *rajeos* no van a tiempo, van siempre un poquito más atrás, un poquito más adelante, como que van y vienen, como que se frenan y después ... es una cosa muy linda”. Esta es una estética del ritmo que encontramos por doquier en el mundo amerindio. La complejidad y libertad de este arte lo hace difícil de transcribir al papel, lo cual ha influido en que haya poca literatura al respecto.

Estos aspectos influyeron en el desarrollo de los cordófonos en el continente. Donde mejor se expresa esto es en la forma de concebir la cantidad de cuerdas en un instrumento. En Europa, donde la melodía es el argumento principal, se tiende a utilizar cuerdas simples, lo que favorece la claridad de la melodía. En el renacimiento se añadieron cuerdas para extender el rango de notas y poder, por ejemplo, tocar una línea baja de acompañamiento junto con una melodía más aguda. Para esto se crearon *laúdes tenores*, *teorbas*, *archilaúdes* y *chitarones* que extienden el diapasón hacia los graves, añadiéndole cuerdas simples. Los mangos se extienden y el instrumento se transforma en algo enorme, difícil de maniobrar. Este tipo de instrumentos ocasionalmente llegaron a las colonias, a los salones de las familias pudientes, pero no fueron conocidos por el pueblo.

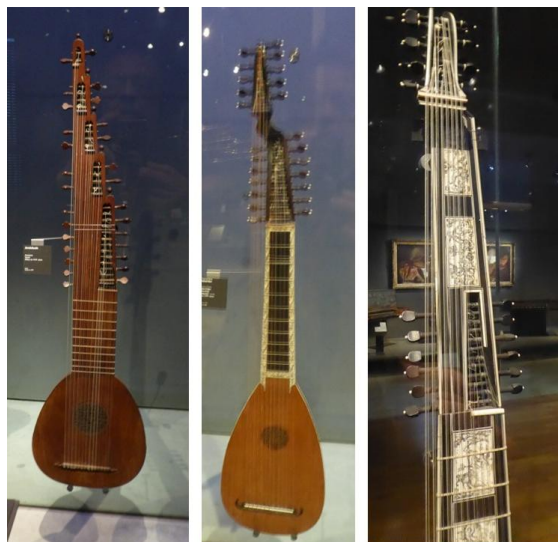


FIG 1961

CORDOFONOS CON CUERDAS GRAVES AÑADIDAS

- 1.- Archilaúd, Venecia principios s. XVII (Museo de la Música, París).
- 2.- Teorba, Hamburgo, fines de siglo XVIII (Museo de la Música, París).
- 3.- Teorba, Venecia s XVII.

Por el contrario, todos los laúdes amerindios se caracterizan porque tienen pocos órdenes, hasta cuatro y muy excepcionalmente hasta 7. Pero con frecuencia cada orden posee muchas cuerdas. Como lo que interesa no es la línea melódica sino el golpe rítmico, se dió importancia al timbre, siguiendo la tendencia general estética que hemos visto a través de los aerófonos. En consecuencia, se multiplican las cuerdas en cada orden. Los instrumentos suelen tener cuerdas simples, duplicadas, triplicadas y hasta sextuplicadas, en diferentes combinaciones. Para evitar confusiones, se habla de órdenes cuando se refiere a un grupo de cuerdas que actúan como una sola (un orden doble, triple o cuádruple). Esto permite agregar cuerdas octavadas a un orden, la cual puede ir en diferente posición, por ejemplo con una cuerda baja arriba, abajo o al medio, generando diferencias tímbricas al rasgear. Al contrario que Europa, donde los ordenes dobles octavados sirven para agregar agudos a las cuerdas graves, en los Andes por lo general agregan bajos a las cuerdas agudas. Todo esto permite generar armonías densas y complejas, tal como las que producen las flautas colectivas. Esto marca una primera tendencia regional que destaca por su originalidad y potencia.

La otra tendencia regional que influye en el desarrollo de los cordófonos compuestos amerindios está guiada por el concepto de la máxima variedad y diferencia. Tal como se venía trabajando hace siglos en las flautas, la idea central es que siempre exista una variación entre una región y otra, entre una comunidad y otra, e incluso, (en el caso de las flautas), dentro de la misma tropa (evitando que todas las flautas suenen a la misma altura). Aunque los instrumentos de dos comunidades vecinas sean iguales organológicamente, deben distinguirse, por ejemplo, en su diapason (uno un poco mas agudo que el otro), en su escala, en su timbre. Esta tendencia a la máxima variedad, en los cordófonos se despliega generando una variación infinita entre instrumentos, recurriendo a sistemas propios de este tipo de instrumentos. Aparte de la variacion de tipos de caja (cáscara, caja plana, etc), de tamaño, de proporciones, la máxima variabilidad se obtiene recurriendo a múltiples sistemas de encordado, con distinta afinación, distinta cantidad de

órdenes y de número de cuerdas por orden, con combinaciones de octavas y de materialidad de las cuerdas. Toda esta tendencia es ajena al criterio eurocéntrico que tiende exactamente a lo contrario, como se observa en la guitarra, que actualmente existe sólo en una versión de seis cuerdas con una afinación estándar.

En el instrumento de cuerda complejo la afinación contempla características ausentes en las flautas y otros instrumentos de viento, donde al momento de fabricarlos se define su afinación, la cual queda fija. En las cuerdas no solo es posible variar la afinación, subiendo o bajando el tono con precisión y de modo continuo, sino que este proceso debe hacerse con frecuencia. Eso abre dos tipos de posibilidades que tienen que ver con el diapason y con el *temple*, o secuencia de intervalos.

El diapason o altura absoluta ha sido habitualmente un tema personal; cada individuo afina su guitarra de acuerdo a su voz, subiendo o bajando el tono para que le quede cómodo. La afinación estándar europea (LA 420) es un invento moderno, del siglo XX, que va en contra de esa tradición. En los Andes se ocupa tradicionalmente el diapason personal y asimismo se ocupan diapasones diferentes para diferenciarse del resto.

El *temple*, o secuencia de intervalos entre cuerdas está relacionada con la escala y con los acordes. Cada *temple* permite dar ciertas escalas y acordes con mayor facilidad, y otros con mayor dificultad. La secuencia escalonada (de grave a agudo) común en las ‘guitarras’ y laúdes europeos, permite manejar la escala para generar melodías de un modo semejante al piano. En Los Andes, donde lo que interesa es el acorde, es frecuente la secuencia quebrada, con cuerdas mas agudas y mas graves distribuidas de diferente manera, lo cual permite generar ciertos acordes con facilidad. La mano izquierda ocupa las primeras posiciones solamente, procurando usar la máxima cantidad de cuerdas al aire, aumentando así la resonancia. Esa facilidad permite tocar ininterrumpidamente durante mucho tiempo, como ocurre en los *velorios* en Chile Central, o del Norte Chico. Algunos estilos repiten los mismos dos o tres acordes durante toda la noche, lo cual genera una atmósfera sonora muy potente, en que la sensación es como si uno se va metiendo, metiendo, en ese acorde que llena el espacio.



FIG 1962
USO DE POSTURAS SIMPLES
Huellas de uso en un charango antiguo, solo las primeras posiciones (CJPA 2025)

Por otra parte, en la ‘guitarra’ es fácil cambiar el *temple*, y al hacerlo es como si uno cambiara de instrumento, porque aparecen otras escalas posibles, otros acordes fáciles de hacer. Este cambio es frecuente en los Andes donde, por ejemplo, una misma ‘guitarra’ se afina para carnaval o para floreo de modo distinto. Con esto, se sigue la lógica antes usada con las flautas, pero mientras eso implicaba tener distintas flautas para cada ocasión, ahora se resuelve cambiando la afinación en el mismo instrumento. Cavour (2003a: 196) relata

que en Pocoata (norte de Potosí) “apenas terminada la procesion del Santo Sepulcro, los *waylachs* de cuerdas metálicas rompen el *temple diablo* y giran sus clavijas hacia la afinación que llama al frío, *quimsa temple*, el último orden “lo descuelga” (¿desafina, inutiliza?) para enfrentar el *tinku*”. Como anota C. Mercado (2025), el músico tiene que tener una gran memoria auditiva para poder cambiar la afinación, saber para dónde correr las alturas de las cuerdas, un ejercicio que usualmente en la ciudad los guitarristas no están acostumbrados. Se trata de un conocimiento que poseen los viejos músicos en el campo que “están en la rueda y cambian la afinación en un minuto sin ningún aparato, pura memoria y oreja”.

El material de las cuerdas es metal y tripa, esta última reemplazada hoy por nylon. Antiguamente se usaban alambres industriales de campo (como para enfardar, por ejemplo) lo que implica un solo grosor, y una respuesta sonora pobre. Luego fue posible conseguir cuerdas metálicas calibradas especiales gracias a la industria urbana. Antes la producción de cuerdas de tripa dependía de los animales (cada especie permite diferentes calidades) y de la experiencia del fabricante. En Bolivia las cuerdas de tripa, llamadas *ch'unchulas*, se hacían de de oveja para las delgada, de cabra las medianas y de chivo las mas gruesa, y se retorcián para lograr la bordoma mas gruesa. También se hacían de gato, de cerdo o llamo (Cavour 2003a: 74). La producción industrial urbana de cuerdas abre otras aristas, y permite combinar metal y nylon con facilidad, algo que se evita en Europa, porque implica distinto timbre. Esto permite, precisamente, obtener timbres mas complejos, generando una nueva forma de diferenciación.

La combinacion de todas las características y variedades señaladas es aprovechada para generar la tendencia a la diferenciación propia de los Andes, y así encontramos una amplia gama de ‘guitarras’ con diferencias en distintos parámetros, que permiten definir una identidad personal o colectiva de un *ayllu*, por ejemplo. Asimismo, las ‘guitarras’ andinas exhiben con frecuencia distintos tamaños, al igual que en las flautas. Por ejemplo, Cavour (2003a: 83) distingue a grandes rasgos tres tamaños de *charango*, según el largo de la cuerda vibrante; pequeños (28-36 cm); medianos (45-55 cm) y grande (65-77 cm).

A continuación, presento los escasos ejemplos de laúdes pulsados de ‘mango atravesado’, para centrarme en la gran mayoría de ‘mango añadido’. Dentro de éstos, voy a repasar los de cáscara y los de caja. En todos los casos, debido a la importancia que adquiere la diferenciación basada en el número de órdenes y de cuerdas, lo voy a usar como criterio diferenciador.

‘GUITARRA’ (LAÚD PULSADO) DE MANGO ATRAVESADO

El ‘laúd pulsado de mango atravesado’ no fue introducido en las tradiciones amerindias, salvo una excepción, el *banjo* norteamericano que fue incorporado por una comunidad mapuche williche de San Juan de la Costa (Osorno, Chile). El *banjo* es un laúd provisto de un palo que atraviesa el instrumento, prolongándose en un mango con trastes y con el clavijero en un extremo. La caja es un aro con un cuero tensado, como un tambor, que recibe la tensión de las cuerdas mediante un puente puesto encima del cuero. Nace en Estados Unidos y el Caribe, a partir de los instrumentos africanos de calabaza con cuero, a los que luego fueron adaptados el mango y el clavijero europeo. Luego se añadieron los sistemas para tensar el cuero de los fabricantes de tambores. Ese *banjo* llegó al sur de Chile probablemente a fines del siglo XIX (Soto-Silva et al 2022: 260), si bien un blog mapuche³ cuenta que un mapuche lo trajo del norte c. 1914. Otra opinión es que fue introducido por los sacerdotes belgas (Julio Mariangel al autor). Fue adoptado sólo por la comunidad de San Juan de la Costa (Osorno, Soto-Silva et al 2022: 262), adaptándole las seis cuerdas y la afinación de guitarra. Fue usado para recreación y para las rogativas, luego que los caciques y principales discutieran su aceptación. Se toca con uñeta. Hoy en día es tocado como folklore al modo presentacional, en conjuntos híbridos con tambor (*cultrín* con soporte de caja de batería), bajo y trompeta (*trutruka*) que se presentan en festivales. Lo llaman *bandio*.



FIG 1963

BANDIO

1.- *bandio* Williche, San Juan de la Costa (CJM, JPA 1986)

2.- *bandio* Williche (Soto-Silva et al 2022: 259).

3.- Grupo Wechemapu (san Juan de la Costa, 2022)

Bolaños et al (1978: 142) describen brevemente un *tiple* modificado de forma similar al banjo, de 4 ordenes dobles (8 cuerdas) tocado con plectro, preferentemente en la sociedad urbanizada.

³ <https://tayinulkantun.blogspot.com>

‘GUITARRA’ (LAÚD PULSADO) DE MANGO AÑADIDO.

En el laúd de mango añadido (originalmente SH 321.32), tanto el cuello como la caja de resonancia soportan la tensión de las cuerdas, a diferencia del laúd de mango atravesado. Existen dos formas básicas de solucionar esto, dependiendo si se utilice una cascara como caja de resonancia, es decir, un objeto hueco al cual se añade un mango, en cuyo caso se conoce como ‘laúd de cáscara, de mango añadido (originalmente SH 321.321) o bien se construye una caja usando tablas de madera, en cuyo caso se conoce como ‘laúd de caja de mango añadido’ (originalmente SH 321.322). Esta primera división me sirve para separar dos grupos de instrumentos muy expandidos en los Andes. En Bolivia se conocen como el *charango llauk’eado* (vaciado) y el *charango laminado* (caja) (Cavour 2003a: 66). Hay varios casos en que un mismo instrumento se produce de las dos formas, así que es muy probable que la información esté duplicada.

Para la descripción voy a utilizar la nomenclatura de cordófonos más utilizada (ver la FIG siguiente), que describe la *caja de resonancia*, cubierta por la *tapa armónica*, provista de una *boca*, que recibe la vibración de las cuerdas a través del *punte*, estando la *ceja* (o *punte superior*) ubicado al extremo del *mango*, luego del cual se prolonga el *clavijero*, con las *clavijas* que permiten afinar. El mango posee una *trastera* que corre bajo las cuerdas, provista (en los laúdes pulsados, sobre todo) de *trastes* que definen la posición de las posturas de los dedos para producir las notas.

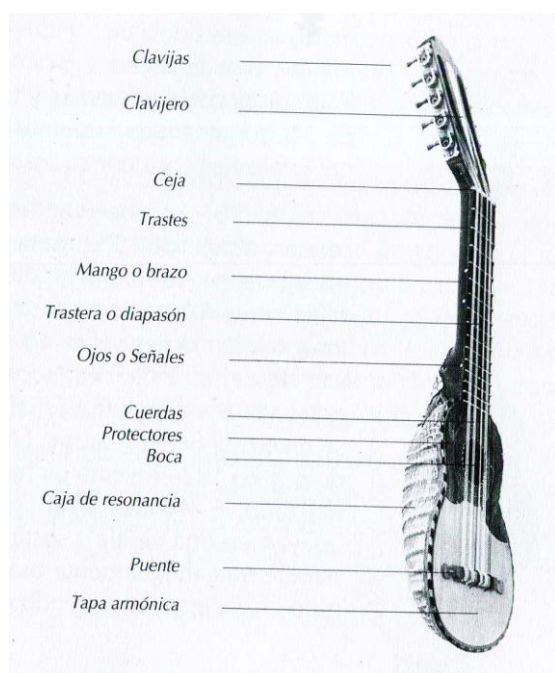


FIG 1964
NOMENCLATURA DE LA TIPOLOGÍA ‘GUITARRA’
(Cavour 2003a: 57).

La *tapa armónica* es la principal responsable del sonido, porque recibe directamente la vibración de las cuerdas. Dependiendo de la madera con que se fabrique, su delgadez y ciertos soportes o refuerzos que le pone el fabricante, la tapa transmitirá mejor los sonidos de la cuerda. Dependiendo de las dimensiones y de la geometría de la *caja resonante*, esos sonidos serán amplificados de diferente modo. En la tapa se practica una *boca*, que es la responsable de hacer salir los sonidos, y cuya forma, dimensión y posición también influye en el sonido final.

‘GUITARRA’ (LAÚD PULSADO) DE MANGO AÑADIDO, DE CÁSCARA

En España los laúdes pulsados fueron principalmente hechos a partir de tablas. Los laúdes de cáscara, que en resto de Europa fueron habituales, hechos a partir de duelas de madera calzadas y ensambladas formando un cuerpo abombado, no llegaron frecuentemente a Sudamérica. Sin embargo, actualmente existen numerosos tipos de laúdes de madera excavada, y también recurren a una invención local, que es utilizar la caparazón dura del *kirkincho*, un animal andino de caparazón dura también llamado *quirquincho* en kechua, *qjirqji* en aymara, *armadillo*, *mulita*, *gualacate*, *tatú* en castellano. Esta fórmula tuvo tanto éxito que incluso los de madera excavada con frecuencia imitan la forma del *kirkincho*. Los artesanos, al copiar en madera la forma del caparazón de *kirkincho*, encuentran la forma más adecuada para la tensión que debe soportar la unión de la caja con el mango, cuando éste es de una pieza separada (los hay de una pieza). La cabeza del *kirkincho* sirve de refuerzo al prolongarse sobre el mango.

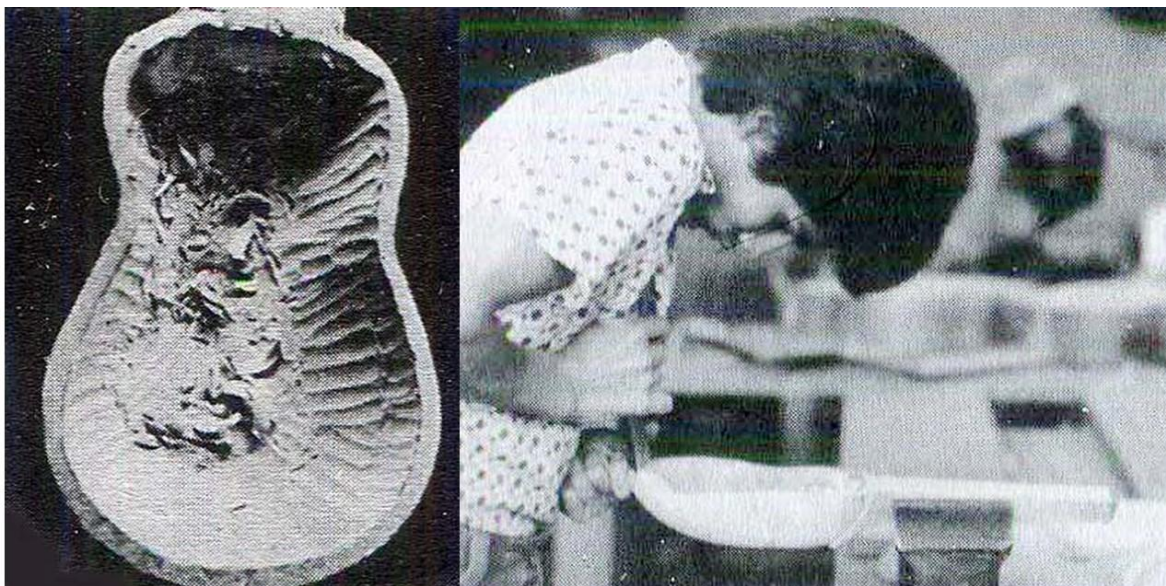


FIG 1965

CAJA EXCAVADA

1.- ‘cucharon’ de charango (Cavour 2003a: 68)

2.- *llauk’eado* del busto, Aiquile 1978 (Cavour 2003a: 67)

Es muy probable suponer que la elección del *kirkincho* no tuvo solamente razones prácticas. Antes de la invasión, el *kirkincho* aparece representado en varios instrumentos sonoros tales como flautas globulares (ver pag 982, 1019, 1042). La invención de la caja hecha de *quirquincho* tuvo tanto éxito, que se generaron cientos de variedades desde Argentina hasta México. Además, se hacían *matracas* de *quirquincho* (ver pag 155) para las comparsas del Carnaval de Oruro (Bolivia) o la Virgen de la Candelaria (Perú), todo lo cual obligó a los países andinos a prohibir su utilización para preservar las especies (en particular de *Chaetophractus villosus* y de *Chaetophractus vellerosus*) que estaban en peligro de desaparecer (Horta et al 2023: 20).



FIG 1966

CAJA DE ARMADILLO

- 1.- charango de caja de armadillo, detalle (CIPA).
- 2.- serie de charangos y guitarillos de Bolivia (MIM, La Paz).

El *charango* se identifica con el uso del *kirkincho*. Este instrumento se acerca al mandolín por las cuerdas dobles, el abovedamiento de la caja y el tamaño, y a la guitarra por el clavijero, la tapa en forma de 8 y por las cuerdas sujetas al puente inferior. (Vega 1946: 150). González Bravo (1938: 174-175) dice que su afinación es semejante a un *guitarrillo* español de 5 cuerdas anterior al s. XIX, y que se presta admirablemente para interpretar músicas pentatónicas. Su confección es de *luthier* profesionales de centros poblados, pero hay fabricantes campesinos (Vega 1964: 153), carpinteros mestizos e indígenas que aprendieron a construir guitarras y *charangos* imitando las importadas (Paredes 1977: 114). La boca a veces se reemplaza por dos aberturas como las f del violín. El largo medio es c. 50 cm., con un mango de c. 30-34 cm, (Vega 1964: 153).

La caparazón de armadillo se le da forma amarrándola sobre un molde de madera para que adquiera la forma. Una vez seco, se saca del molde, quedando en forma de 8, y se le pega la tapa armónica. Esta tiene una costilla que la cruza de lado a lado, bajo la boca. La cabeza del armadillo se pega sobre el taco posterior del mango (Vega 1964: 153). Los constructores urbanos usan cuerdas de bandurria, mandolín, y guitarra. Los comunes y rústicos usan cuerda de tripa, todas del mismo grosor. Hay variedades adaptadas a climas húmedos (Santa Cruz, Chapare), como el *charango tarugeado* o *tropicalizado*, con la tapa y puente con tarugos (Cavour 2003a: 110).

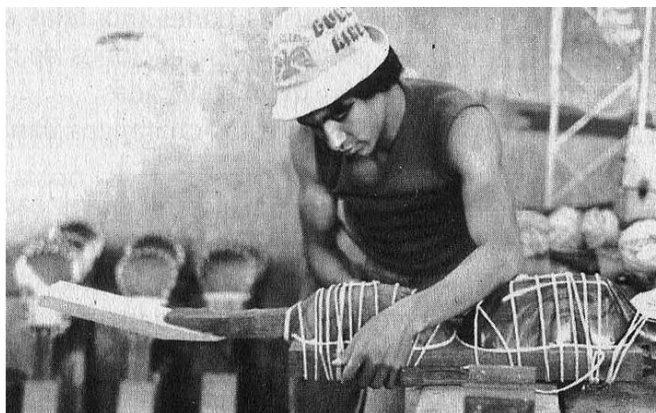


FIG 1967

CAJA DE ARMADILLO

1.- Desgrasando un quirquincho, Aiquile 1978 (Cavour 2003a: 65)

2.- Pegando la tapa armonica, Aiquile 1978 (Cavour 2003a: 68)

El origen del charango es un tema en disputa entre Bolivia y Perú. Se sabe que su origen es mestizo. Llanos (1978a) postula que su origen es Chara Waytuj (N de Potosí), y que de allí se extendió a las minas de Uncía, Potosí, Oruro, Chuquisaca, y luego a Aiquile, Cochabamba, hasta abarcar toda la franja andina de Bolivia. Paniagua (1981: 32) plantea que es oriundo de las minas de Lairacota, Puno (Peru) y de Potosí (Bolivia). Las minas, el mayor sistema de trabajo forzado durante la colonia, produjo un mestizaje entre distintos grupos andinos, generando una suerte de panandinismo, uno de cuyos resultados parece haber sido el charango. Cavour (2003a: 49-51) plantea que se originó en la ciudad de Sumac Orko (Potosí), y se disperso por el comercio, mediante los indígenas trajinantes acompañados de sus charangos, extendiéndose por todo el territorio andino de Bolivia, Perú, y luego Argentina y Azapa (Chile). A inicios del siglo XX en Bolivia se pensaba que era precolombino, y Diaz Gainza (1977: 171), tuvo que demostrar que no lo era, para convencer a un público reacio.

La mención mas antigua al nombre aparece en el Archivo de Indias un documento (respuesta a un cuestionario real) de Tupiza, Bolivia, que describe indios que “*uan con igual aficion de guitarrillos mui fuios, que por aca llaman charangos*” agregando que esos instrumentos “*no son los primitivos, sino los de viento*”. Un documento de 1782 menciona que los huamanquinos “*han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú*”, siendo más conocido entre los criollos que entre los indígenas (Vega 1946: 112, 151). En Bolivia se menciona en el periodico La Epoca de 1850 y de 1855, en El Telegrafo de La Paz de 1860 y en 1877 en Ayacucho (Cavour 2003a: 43, 44). En 1908 esta “*en boga entre los indios*”, es muy bien hecho y toca repertorio principalmente español (Boman 1908: 465-466). El *charango* pequeño es tocado durante todo el año. En Bolivia las músicas son estacionales, y usan afinación distinta para los *wayñu p'aqpakus* en tiempo seco, y el *wayñu de carnaval* y de pascua con afinación *tinkuchi*. los charangos grandes (*jatun charangos*) y los medianos (*medianas*) son exclusivos del tiempo húmedo.

La ejecucion es sobre el pecho. El rasgueo era la única técnica de jecución antiguamente, hoy es tambien el punteo. Da fácilmente una serie de cinco acordes con que se puede acompañar casi todas las melodias criollas de Ecuador, Peru, Bolivia y Norte Argentino (Vega 1964: 154-155). Se entablan “campeonatos de *wayñus*”, en que los *p'aqpakus* son tocados, cantados y bailados por cada sección, con la condición de que se

ejecuten simultáneamente *wayñus* diferentes, produciendo algo así como una polifonía multmelódica (Cavalcanti-Schiel 2022: 102).

El nombre *charango* no es indígena. En España *charanga* significaba banda militar, *charanguero* era algo tosco, rustico, *changarra* era un cencerro. En Guatemala *charranga* y en La Plata *changango* era guitarra hace un siglo, y en Cuba *charango* significa cosa pequeña y *chango* significa muchacho en el noroeste argentino (VEGA 1964: 149). En Chile *charrango* es un instrumento de cuerdas sin afinación, y se habla de *guitarra charranguada* con esa acepción (ver introducción). Es una palabra mestiza un poco despectiva, ya que *charanguero* significa “tosco, grosero, chapucero, imperfecto”. Algunos piensan que el nombre viene de *kirkinchu*, o es onomatopeyico de *char char* (González Bravo 1938: 174-175). Antezana (s.f.: 25) dice que viene del aymara *charanku* (“tendón reseco”) o de quechua, *chajwanku* (“alegre o bullicioso”).

El uso de este instrumento se ha extendido a Perú donde es de ejecución digital, excepto algunas zonas de Arequipa y Moquegua, donde se tañe con plectro también. Corrientemente usa cuerdas de tripa, con afinación ‘Santo Domingo’ (mi’/la/(mi’-mi)/do’/sol), con variantes (Bolaños et al 1978: 186). En el noroeste argentino llega en la llanura como influencia quechua a grupos mestizos y criollos, con escaso uso por parte del indígena coya, que prefiere *sikus*, *kenas*, *erkes* y caja. Los lugareños piensan que el *charango* fue la guitarra inca, y que más tarde la guitarra la trae el conquistador (Gallac 1930: 113-119). Sin embargo, no parece tener gran antigüedad en la zona. En Jujuy, 1882 se le nombra *bandurria*. En Jujuy casi siempre lo tocan los bolivianos. La mayoría de los ejemplares viene de Bolivia, y de algunos *luthier* bolivianos que se instalan en el NOA. Existen de *kirkincho* y de madera (INM 1979: 229). Erice menciona la existencia de una “guitarra” hecha en base a un caparazón de “peludo”, “piche” o “mulita” entre los mapuches, pero la escueta mención hace pensar que, o bien se trata de una introducción aislada de algún ejemplar de la variada gama de *charangos* andinos, o bien de un dato erróneamente interpretado.



FIG 1968

CHARANGOS

- 1.- fabricante de *charangos*, Chara Waytuj, N. de Potosí (Llanos 1978a: 138)
- 2.- Tarabuco, mercado domingo (Adelson, Takami 1978)
- 3.- *charangistas* durante Pascua de resurrección, Zudañez 1982 (Goyena 1986).
- 4.- (abajo) (documental del Perú “Amazonas” pag. 75).

A continuación presento los laúdes de cáscara organizados en base a la cantidad de órdenes y de cuerdas. Parto con cuatro órdenes, porque los de uno, dos o tres órdenes son inexistentes en el continente.

4 ORDENES

No conozco ningún ejemplo de laúd de cáscara pulsado de 4 cuerdas simples. A América llegaron ‘guitarras’ españolas de 4 cuerdas, que quedaron en Venezuela y Colombia como el *cuatro*, de caja, pero no fueron replicadas en el modelo de cáscara. Tal vez en Ocurí y Micani se usan *charangos* de 4 ordenes (Stobart 1987: 90). Existió un *charango vallegrandino* en Vallegrande y Moromoro, (dto. S. Cruz), ya desaparecido, con 4, o 5 c simples, de caja y espalda *pechogayo*, de tono bajo (Cavour 2003a: 106

1) 4 ORDENES, 5 CUERDAS

Una bandurria, con un orden duplicado, se usa con dos afinaciones; *mandolín* (1/1/1/2; mi/si/sol #/(mi'-mi)) y *ayacuchano* (1/1/2/1; mi'/la/(mi'-mi)/do) (Bolaños 1978: 144).

2) 4 ÓRDENES, 6 CUERDAS.

Tengo información del *charango vallegrandino* (de Vallegrande, Sta Cruz), en las montañas del oriente boliviano. En el campo posee dos órdenes duplicadas (1/2/2/1) y mide 52 cm, (c. vibrante 33 cm). En la ciudad adquiere 10 cuerdas, en cinco ordenes dobles.

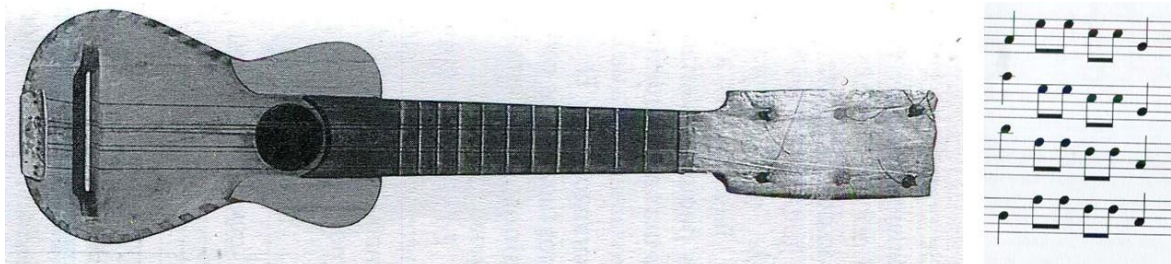


FIG 1969

4 ÓRDENES, 6 CUERDAS

1.- *charango vallegrandino*, oriente boliviano, c 35 cm. (Cavour 3003ª: 142)

2.- afinaciones *charango vallegrandino* (Cavour 2003ª: 142)

3) 4 ÓRDENES, 8 CUERDAS

El mandolino de origen italiano con cuatro órdenes dobles se expandió en Chile en el Norte Grande y en Chiloé (Henríquez 1973: 49, 52). Principalmente fue usado en la sociedad urbana. En Colombia ocurrió algo parecido. Luego apareció su versión mestiza con caparazón de *quirquincho*, en Bogotá y en Cuzco. En Perú se hacen con distintos tamaños que dependen del animal, promedio 30 cm. de largo. (Bolaños 1978: 144). También se hacen *bandurrias* con caja de *quirquincho* (Bolaños 1978: 133). El *bandolín tachirenses* en Colombia de cuatro ordenes, adquiere un quinto orden en la segunda mitad del siglo XIX (H Parra 2025).

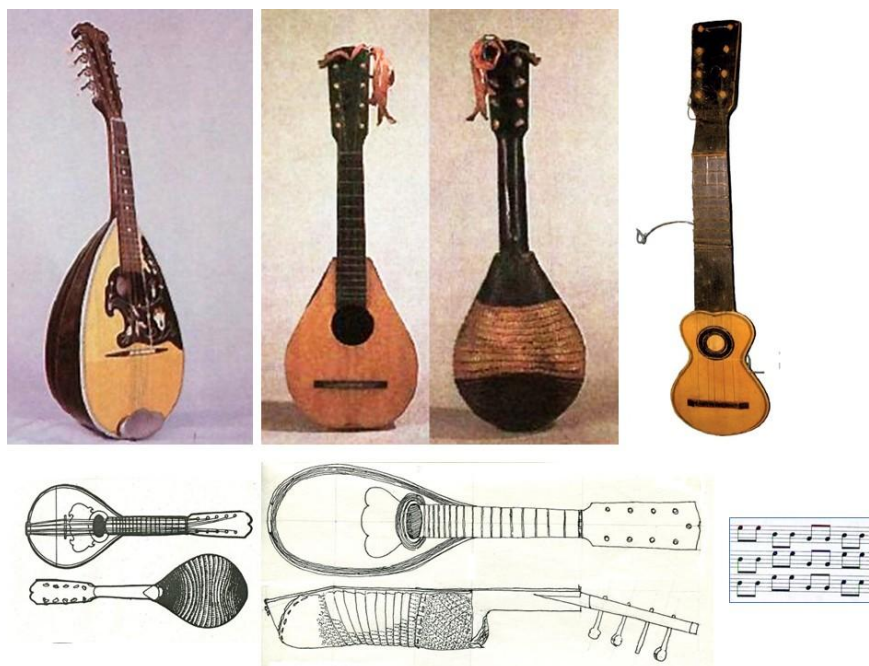


FIG 1970

4 ÓRDENES, 8 CUERDAS

- 1.- Mandolina probablemente de Nápoles, s. XX, Colombia. Con incrustaciones de nacar, clavijero metálico, cuerdas metálicas, 63 x 20 x 10 cm (Bermudez 1986: 47)
- 2.- Dos vistas de un *bandolín* fabricado por Ramon Carreño, San Juan de Guacamayo (Colombia) s. XX. Caja de *quirquincho*, mango de nogal, tapa de pino, clavijas de madera. Cuerdas de alambre. 59 x 21 x 8,5 cm (Bermudez 1986: 48).
- 3.- *Charango* (Contrapunto 2, 2023: 102, foto W. Sanchez).
- 4.- (abajo) Mandolina de *quirquincho*, Cuzco. Tapa de pino con quiebre a la altura del puente, boca elíptica (Bolaños 1978: 144).
- 5.- *Charango*, Cuzco, s. XX. (CP MPA)
- 6.- *quimsa temples* usado en charangos de 5 órdenes, las quintas cuerdas se desafinan quedando sólo con cuatro (Cavour 2003a: 134)

5) 4 ÓRDENES, 10 CUERDAS.

La mandolina en Perú adquiere dos órdenes duplicados y dos órdenes triplicados. La caja se hace de madera o de *quirquincho*. De unos 78 cm. (Bolaños 1978: 133-135). En Potosí existe un *charango de pascua* (probablemente relacionado con el calendario) exhibido en el Museo Textil de Sucre, con similar encordado.



FIG 1971

4 ÓRDENES, 10 CUERDAS

Charango de pascua, Potosí (M Textil de Sucre)

6) 4 ÓRDENES, 12 CUERDAS

En la *bandurria* de 12 cuerdas de Ayacucho, Huamanga y Cusco (Perú), los cuatro órdenes están triplicados y octavados (dos graves, una aguda). La caja es de calabaza o de *quirquincho*, c. 70 cm. (Bolaños 1978: 144).



FIG 1972
4 ÓRDENES, 12 CUERDAS
(MIM, La Paz, foto JPA 2018).

5 ORDENES

La guitarra de 5 órdenes parece ser la que mayor impacto tuvo en la población mestiza e indígena en el continente, probablemente porque fue la que trajeron mayoritariamente los soldados, aventureros y colonos españoles durante los siglos XVII en adelante. Pero también las 5 cuerdas se pueden entender como una ampliación de la guitarra de cuatro cuerdas, como ocurre si comparamos la afinación estándar del charango actual (mi/la/mi/do/sol) que duplica un mi respecto a la afinación de la guitarra renacentista descrita por el padre Bermudo (mi/la/do/sol). Ambas poseen la misma intervállica que les permiten hacer los mismos mapas de acordes (H. Parra 2025).

En el norte de Potosí la población de habla quechua, aymara y español usa diversos *charangos* de cáscara; *chaki charango* (charango seco); *charanguito de pascua*; el tipo Pocoata de caparazón de *quirquincho* (hoy de madera) y otros de caja. Los campesinos usan cuerdas de metal, en órdenes simples, dobles y triples, a veces en octavas. Ocupan muchas afinaciones; *Natural*, *Falso natural*, *Natural seguido*, *Diablo*, *Falso diablo*, *Diablo seguido*, *Rosario*, *Transporte*, *Guísa temple*, *Diana*, *K'ewa*, *Falso temple*, *Pascua*, *Cruz*, *Churikala*, *Huankarani*, *Jallewa*, *Huallamayoc*, *San Pedro*. Generalmente conocen una o dos. Se usa en invierno, de fines de marzo a octubre, pero en muchas regiones se usa todo el año. Frecuentemente se usa como instrumento de cortejo por los jóvenes mientras van caminando (Stobart 1987: 90-91).

El *charango* se somete a los cuidados ancestrales, y se debe *serenar* para obtener el sonido apropiado. Los lugares donde se *serena* al charango se encuentran entre los ríos, las vertientes, las montañas altas y también en lugares donde no han pisado las personas. La tradición es que un viejo *amauta* hace una *mesa* blanca y luego él mismo lleva los *charangos* a esos lugares donde el resto no puede pisar. Se debe llevar casi a la media noche y dejarlos hasta el día siguiente. Solo se queda el *amauta* a vigilar, y lo recoge cuando ya el instrumento empieza a tocar solo, esa es la señal (Copa, 2023).

1) 5 ÓRDENES, 5 CUERDAS.

Hay varios tipos de *charango* con cinco cuerdas simples. Su afinación es en modo pentatónico (re/do/la/sol/mi), o duplicando un mi a la 8^{va} (re/do/la/sol/mi-mi'), lo que lo convierte de algún modo en cuatro órdenes (Vega 1964). Se usa con caja de *quirquincho* en Cusco, Puno y Ayacucho (Perú), y también en su versión *chillador* más pequeño (Bolaños et al 1978: 136, 140). En Chile se popularizó en todos los poblados del interior de Arica hasta Antofagasta, con distintos encordados, especialmente en las bandas de cofradías danzantes que bajan a La Tirana, Livilcar, Ayquina, Azapa y San Lorenzo (Henríquez 1973: 54). Se usan diferentes afinaciones. En Tarabuco (Bolivia), los indígenas usan el *charango sacabeño*, pequeño, con caja excavada de madera (Vega 1964: 192).



FIG 1973
AFINACIONES DEL CHARANGO JALQ'A Y TARABUCO
de arriba abajo *temple pascua, san juan, agosto* de la comunidad jalq'a Purunquita, y *temple pascua, santiago y todo* de la comunidad Tarabuco Pilatorres, en Bolivia (Martínez 2001).



FIG 1974
5 ÓRDENES, 5 CUERDAS
1.- dos vistas de un *charango sacabeño* Tarabuco 1937. Caja excavada en madera, imita el armadillo, tallado de una pieza con el mango y clavijero. Diapasón de madera dura con 7 trastes metálicos. 45.8 x 10,5 cm. (Vega 1964: 192).
2.- Tarabuco (foto JPA)

En el norte argentino, se usa con caja de caparazón de *mulita*, con 5 o 6 cuerdas metálicas, 50 – 80 cm. El sonido es de reducido volumen, con timbre chillón, con posibilidades tonales amplias (Gallac 1930: 113-119).

2) 5 ÓRDENES, 6 CUERDAS.

El *charango* y el *chillador* con la segunda duplicada a la 8ª (1/2/1/1/1), se usa en Lima (Bolaños et al 1978: 141).

3) 5 ÓRDENES, 8 CUERDAS.

Con tres órdenes duplicados y dos simples. El mismo *charango* de Tarabuco mostrado más arriba (FIG 1975) originalmente estuvo encordado (1/1/2/2/1), como se observa por marcas en el puente superior. El Charango en Ayacucho también usa esta encordadura (Bolaños et al 1978: 139).

4) 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS.

Los cinco órdenes están duplicados. En 1925 el *charango* con esta encordadura estaba asociado a los mestizos de las ciudades (D'Harcourt 1925: 85). En 1938 es usado por los criollos mestizos y por “algunas porciones de indios quechua en Bolivia”. Se usa con caja de *quirquincho* o de madera, cuerdas de tripa delgada, c. 55 cm (González Bravo 1938: 174-175). Luego con cuerdas metálicas o de nylon (Pérez 1974). En Bolivia se conoce como *charango tipo*, o *común*, es pequeño (c. vibrante c 36 cn) con *temple natural* (Cavour 2003ª: 84). Posee varios *temples* (afinaciones) con nombres diferentes en cada región, como *keewa* (mono menor) y *diablo* (modo mayor) (Llanos 1978a). En Tarabuco usan cuerdas de metal, con varios *templados* (afinaciones), el cuerpo de madera, de tamaño pequeño y sonido agudo. Se acompañan en su caminar con el animal de carga (dato del prof. Roberto Sahonero G., director del Centro cultural Masis, Sucre 1983).

Sánchez (1989d: 27) lo describe asociado al canto y al amor entre los jóvenes campesinos, en grupos o tropas de *charangueros* con *imillas* cantoras, destacando que “sin duda esta vinculación amorosa es la mas importante en el *charango*”. El buen *charango* es aquel que “llora” (*ch'uita*), tiene buena voz y ayuda a la conquista. En Cusco, Puno, Apurímac y Arequipa (Perú) se usa el *chillador*. mas pequeño, con cuerdas de alambre (Bolaños et al 1978: 140). También se hace con la caja de duelas, a imitación del laúd europeo, pero es escaso.



FIG 1975

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.-charango con *bonete*. Aprox. 50 cm (Cavour 2003a: 70)

2.- cadena operatoria del *charango* de madera. Villa Serrano, prov. Belisario Beto, Chuquisaca, 2017. Madera de ligustro, roble, palo borracho, tarco (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 560).

3.- *charango llauk'eado*, Aiquile (Cavour 2003a: 66)

El *charango* con caja de madera se usa en Pocoata (Potosí), Aiquile (Cochabamba); Oruro, La Paz, Chuquisaca y El Alto (Bolivia). Se hace de jacaranda, moradillo, algarrobo, tarco, mara o cedro. Se prefiere madera de hebras delgadas para que el sonido sea fino, si tiene fibra gruesa, el sonido será opaco. Se deja secar la madera hasta tres años. En un trozo de madera se dibuja la silueta, se corta, se talla la caja de resonancia, el brazo y el clavijero. El vaciado de la caja se llama *llauk'eado*. Se lija y se pone una varilla (*tranca*) que sujeta la parte media de la tapa. La tapa es de pino abeto alemán o pino cedro, con refuerzos de varillas delgadas. Va pegada, y una vez seca se corta, se cepilla para adelgazarla, y se abre la boca. Luego se pega la trastera de ébano y se incrustan los trastes de metal. Se coloca el puente superior y el clavijero. Antes las cuerdas eran de tripa de gato u oveja, hoy de nylon (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 560).



FIG 1976

CHARANGO LLAUK'EADO, 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- dos vistas, Aiquile. (Cavour 2003a: 66)
- 2.- dos vistas, Bolivia, cuerdas nylon, clavijas metal (CP)
- 3.- Bolivia (MIM La Paz, foto Marcos Pérez de Arce 2009).
- 4.- charango de dos piezas, estilo René Gamboa (Cavour 2003a: 68)
- 5.- (abajo) La Paz
- 6.- "charango modelo Mauro Núñez" (Vega 1946)
- 7.- charangos de una pieza, autores anónimos (Cavour 2003a: 69)
- 8.- (derecha) La Paz c. 1976 Caja, unos 4 mm grosor. clavijas madera, 13 trastes metal, puente inferior de madera (CP).



FIG 1977

CHARANGO WALAYCHO, 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- de 10 c metalicas, vaciado de una pieza (Cavour 2003a: 89)
- 2.- su afinacion (Cavour 2003a: 89)

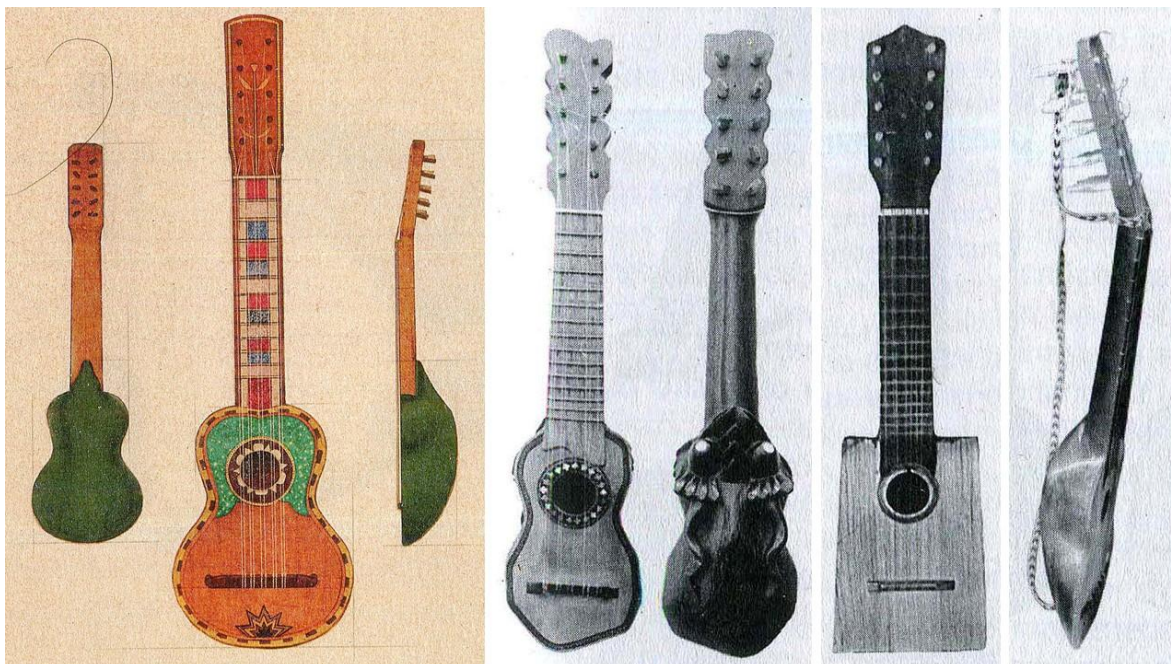


FIG 1978

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Charango de Pocoata, Bolivia (Cornejo Purán 2016).
- 2.- Charango de una pieza, de Gonzalo Hermoza, Cochabamba (Cavour 200a: 698)
- 3.- Charango cuadrado, anónimo (Cavour 2003a: 698)
- 4.- Charango de una pieza (Cavour 2003a: 698)

El *ronroco* con una caja vaciada formando en ángulos, es un invento urbano, del grupo Los Kjarkas (Cavour 2003a: 106).



FIG 1979

RONROCO, 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Ronroco, Cochabamba (Cornejo Purán 2016: 111).
- 2.- Ronroco (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 558)

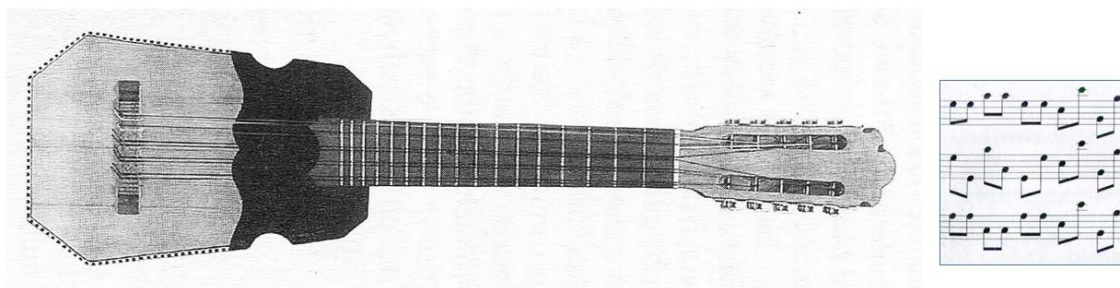


FIG 1980

RONROCO, 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- Ronroco (Cavour 2003a: 108)

2.- Temples para ronroco (innovaciones, en clave de sol) *natural* / *octavado natural alto* / *falso transporte* (Cavour 2003a: 110)

La guitarra *chicheña*, de Calcha, se hace con caja de *kirkincho* o *llaukeada*. Usa cuerdas de metal (cuerda vibrante 45 cm.) (Cavour 2003a: 102)



FIG 1981

GUIARRA CHICHENA, 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

Calcha, Potosí 1992 (Cavour 2003a: 102)

La dispersión del *charango* se ha ido haciendo constantemente por el continente. En el Museo Salesianos de Punta Arenas hay un *charango* expuesto como “*instrumento tehuelche*”. Es de evidente confección altiplánica, y se ve bastante antiguo.



FIG 1982

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Dos vistas. Punta Arenas, "instrumento tehuelche" (Museo Salesianos, Punta Arenas, foto 1987).
- 2.- Charango, Jujuy, Argentina. Caja de armadillo, 8 trastes, dos bocas en forma de ojo. 55 x 15,5 cm. (Vega 1964: 255).
- 3.- Charango con caja de kirkincho, Jujuy, Argentina. 55 cm (Vega 1964: 191).
- 4.- Dos vistas. Bolivia, charango c. 1945. 51,0 x 13,8 x 7,0cm. restos de cuerdas de tripa delgadas (MLS 672, JPA 1981)
- 5.- Charango 5,6 x 13,5 x 8, 5 cm. Bolivia (MVB VA 15722).

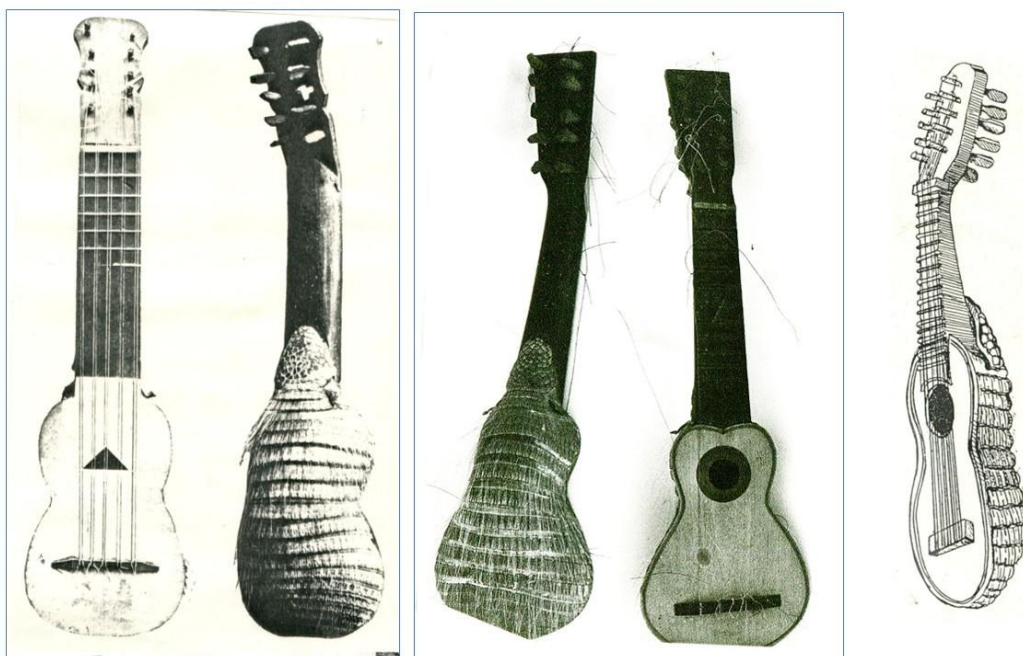


FIG 1983

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Dos vistas. Charango (Boman 1908: 4).
- 2.- Dos vistas. Charango, posiblemente de Bolivia. Incrustaciones de madera y entorchado de cobre. Cuerdas de tripa y metal. 53,0 x 14,5 x 7,0 cm. (MLS)
- 3.- Charango de quirquincho (ajiraji charango), Bolivia (González Bravo 1938: 174)

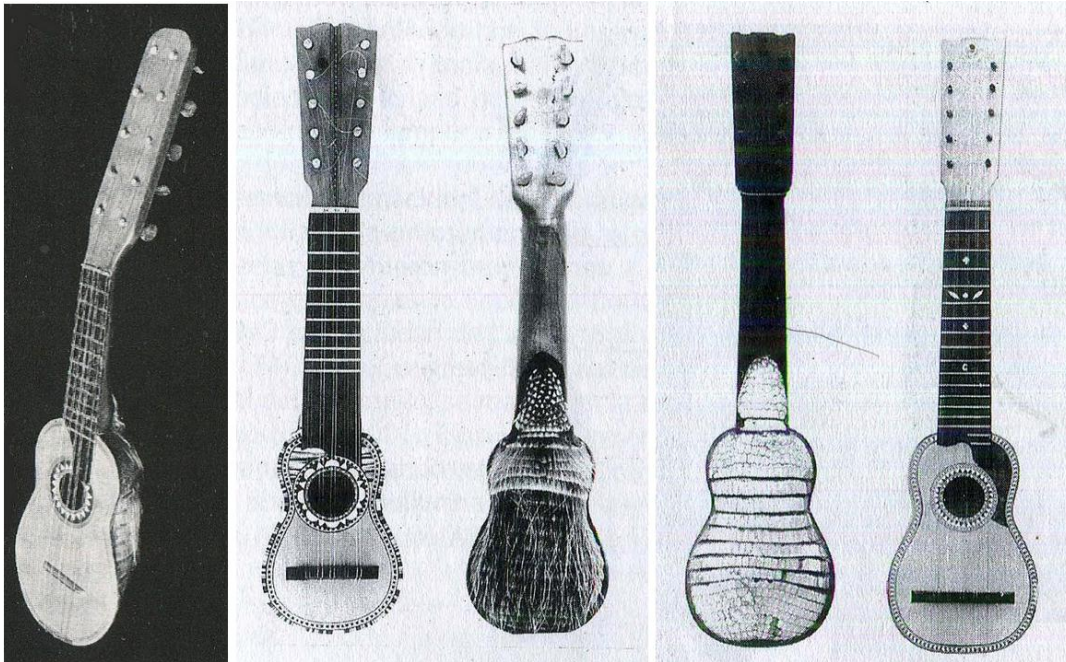


FIG 1984

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- sd

2.- Dos vistas. *Charango de quirquincho* (Cavour 2003a: 58)

3.- Dos vistas. Caja de *tatú portugal* de color blanquecino, alargado, liso y sin pelos (Cavour 2003a: 65)



FIG 1985

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- Dos vistas. Hecho por P. Torres, Sucre, Bolivia, 1961. Tuvo un intenso uso, está reparado y el puente inferior no es el original. (CP, agradezco a Emanuel Monsalve).

2.- Dos vistas. Bolivia (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 484).

3.- Dos vistas. *Charango mediano, de quirquincho*, Cochabamba (Cavour 2003a: 66).

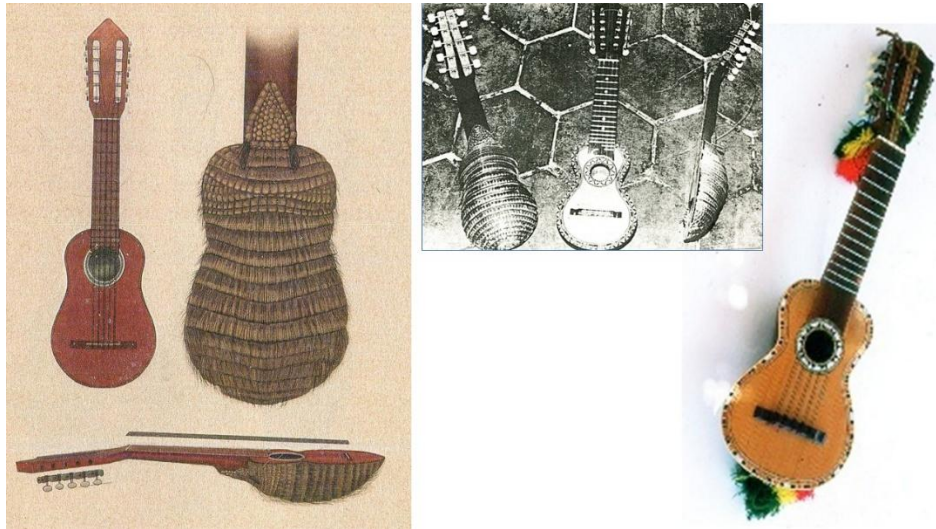


FIG 1986

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.-Charango de *quirquincho*. (Cornejo Purán 2016: 110).

2.- Chile. (Henríquez 11973: 54)

3.- sd



FIG 1987

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- Charango tiple, soprano, tenor, barítono alto, barítono, bajo (Cavour 2003ª: 73)

2.- Mandola de *quirquincho*, Perú (Bolaños 1978: 144).

3.- Sucre (foto JPA 2018).

4.- (medio, izquierda) charango de *quirquincho*, Puno (Bolaños et al 1978:

5.- (abajo, izquierda) dos jóvenes tocadores de *charango*, Kalankira, N. Potosí 1992 (Stobart 2009: 86).

6.- Huancané, Puno. Tocador de *charango*

7.- Juli, Puno, tocador de *charango* (J Borja 1951)

8.- músico campesino, Ravelo, Potosí, frontera con dto Chuquisaca, 1982 (Goyena 1986)

9.- músico ejecutante de *charango* (foto Efraín Gutiérrez)



FIG 1988

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- Campesinos con su *charango temple diablo* (Cavour 2003a:85)

2.- Tarabuqueño, Chuquisaca 1982 (Cavour 2003a: 259)

En Cochabamba se fabrican *charangos* con caja de calabaza y otros materiales (Cavour 2003a: 68). También en Cusco, Puno y Ayacucho (Perú) la caja del charango se hace de calabaza (Bolaños et al 1978: 136-137).

En antiguos *charangos* de madera de Aiquile hay una sordina, una clavija larga dispuesta en la espalda del instrumento, que cuando se introduce hace contacto con la tapa, apagando los sonidos. Otra forma de sordina es una varilla que se acciona desde el clavijero con una cuerda que la acciona. No se explica cuando se usa (Cavour 2003a).



FIG 1989

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

1.- *Palta charango*, Anzaldo (Cochabamba, Bolivia). Caja de calabaza, 66 cm, (Cavour 2003a)

2.- dos *charangos* con caja de calabaza hecha por Rivas Jr., Bolivia (Cavour 2003a: 70)

3.- Dos vistas. Caja de concha de tortuga (Cavour 2003a: 70)

4.- *Charango* con caja de hueso de pecho de cóndor. Artesanos de Sucre (Cavour 2003a: 70)

5.- *Charango*, caja de asta de buey (Cavour 2003a: 70)

6.- (abajo) *Charango* con sordina antiguo, Aiquile (Cavour 2003a)



FIG 1990

TEMPLES DE 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Temples campesinos; 1) *temple walaycho* 2) *temple transporte*, 3) *temple falso diablo*, 4) *temple runa*, 5) *temple llallagueño*, 6) *temple falso natural*, 7) *temple pascua*, 8) *temple diablo agudo*, 9) *temple diablo o campesino*, 10) *temple de Juan de Kilakila*, Chuquisaca, 11) *temple carnaval*, Potosí, 12) *temple carnaval*, Potosí, 13) *quimsa temple*, variación diablo, Acasio (Potosí), 14) *quimsa temple*, variación natural, Acasio (Potosí), 15) *temple cambray*, Acasio (Potosí) 16) *variación quimsa temple*, Acasio (Potosí), 17) *temple salaque* (las terceras cuerdas se desafinan) , Acasio (Potosí) (Cavour 2003a: 81)
- 2.- Temples de *charango* de 5 ordenes dobles. de arriba abajo: *temple natural* (la menor) / *temple natural* (re menor) / *temple natural* (mi menor) / *temple diablo* / *temple salaque* (Potosí), la tercera cuerda se desafina (Cavour 2003a: 78)
- 3.- Otras afinaciones; *temple combinado*, Cochabamba / *temple transportado*, Potosí / *Temple formal*, La Paz / *Temple formal*, Aiquile, Cochabamba (Cavour 2003a: 82)

5) 5 ÓRDENES, 11 CUERDAS

En el *charango* de 5 ordenes dobles, excepcionalmente el primer orden es triple (Vega 1964: 153, 163).

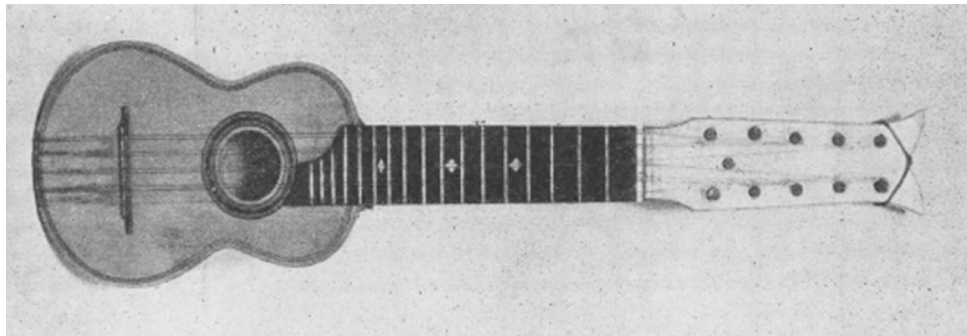


FIG 1991

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

Charango, fabricada por Tomás Fernández, La Paz, Bolivia, 61 x 16,5 cm, 5 ordenes (3/2/2/2/2). Caja de armadillo, 17 trastes metálicos (Vega 1964: 163)

6) 5 ÓRDENES + 1, 11 CUERDAS

A los 5 órdenes dobles se añade una cuerda lateral aguda que no se pisa, hace las veces de bordón.

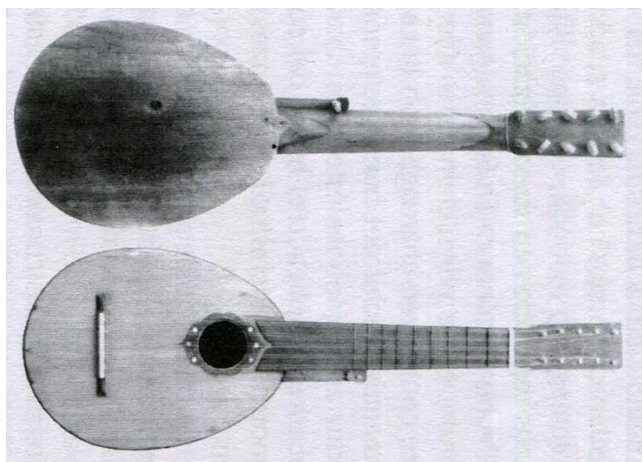


FIG 1992

5 ÓRDENES + 1, 11 CUERDAS

Charango con uña. Anónimo, Cochabamba. (Cavour 2003^a: 70).

7) 5 ÓRDENES, 12 CUERDAS

En Cusco, Perú, hay un *charango* de *quirquincho* o de madera con 5 ordenes, dos triples (una octavada) y dos dobles. Hay un *chillador* con un encordado similar también (Bolaños et al 1978: 139, 141)

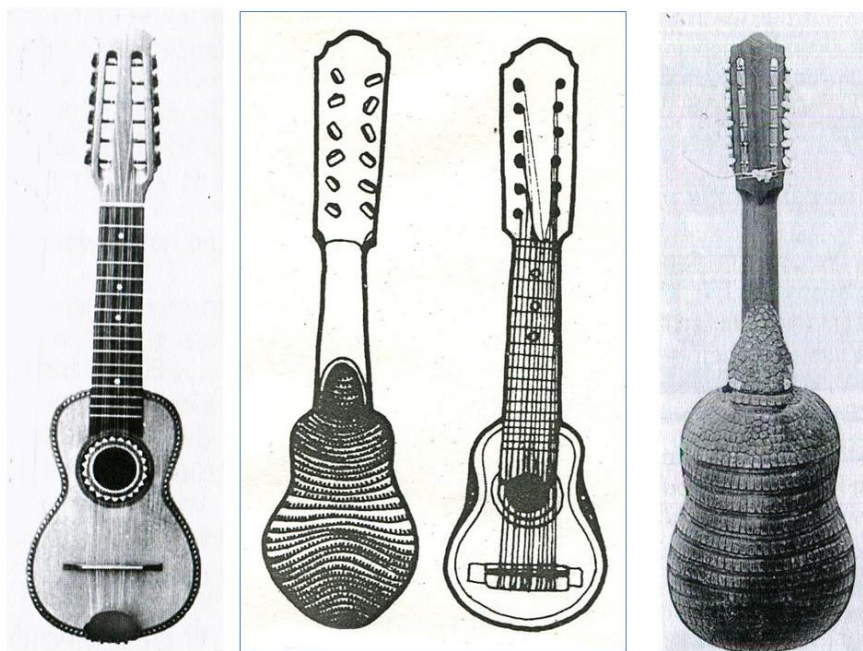


FIG 1993

5 ÓRDENES + 1, 11 CUERDAS

1.- Bolivia, con tira cuerdas (Cavour 2003^a: 58)

2.- Dos vistas. *Charango* de *quirquincho*, Cusco, de 5 ordenes, dos triples (una octavada) y dos dobles (Bolaños et al 1978: 137).

3.- *mediana* de armadillo (Cavour 2003^a: 99)

7) 5 ÓRDENES, 15 CUERDAS

La *guitarrilla potosina* posee 5 ordenes triples, con 15 cuerdas. Se toca luego de la temporada de lluvias (Cavour 1999: 292)



FIG 1994

5 ÓRDENES, 15 CUERDAS

guitarrilla potosina, 84 cm, trastes de alambre laminado, madera de *ochó* (Cavour 1999: 292)

8) 5 ÓRDENES, 20 CUERDAS

En Perú hay un *charango* de 20 cuerdas, con 5 ordenes cuádruples. En Ayacucho suele tener forma triangular o trapezoidal, en Capachica, Puno, la caja es redonda (Bolaños et al 1978: 138-139).

6 ORDENES

El charango de 6 órdenes es similar al de 5 órdenes, probablemente proviene de añadirle un orden a este último.

1) 6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

En Sucre, Bolivia, se usa un *charango* de *quirquincho*, de tamaño chico (MUS, 1983). En Amazonas, Arequipa, Ayacucho, Lima y San Martín (Perú) se usa una *guitarra* con caja de *quirquincho*, o de madera tallada. En Cusco se hace con un *quirquincho* grande. Solo se puntea, se afina como la guitarra (Bolaños et al. 1978).



FIG 1995

6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

- 1.- *Guitarrilla*, Sucre, Bolivia, fabricante Juan Pomintel 1937. Caja de armadillo, 17 trastes, cuerdas metálicas. 73 x 23 cm. (Vega 1964: 151)
- 2.- (Silvester Soustelle 1976)
- 3.- *Charango*, Jujuy, Argentina. 49,5 cm. (Vega 1964: 191).
- 4.- (abajo) Calcheños, Potosí 1992 (Cavour 2003^a: 259)
- 4.- Calcheños, Potosí 1992 (Cavour 2003^a: 259)

2) 6 ÓRDENES, 8 CUERDAS

En Perú (sin datos de ubicación) se usa una *guitarra* con dos órdenes duplicados y cuatro simples (Bolaños 1978: 130)

3) 6 ÓRDENES, 12 CUERDAS

En Bolivia, en un ambiente mestizo urbano, de estudiantinas y conjuntos folclóricos, se usa una mandolina de 6 órdenes dobles (Llanos 1978a). En Amazonas, Ayacucho y San Martín (Perú) se usa un laúd con 6 órdenes dobles (Bolaños et al 1978: 143).

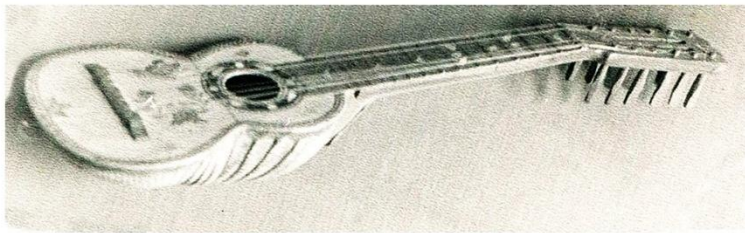


FIG 1996

6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

1.- (Museo de la casa de moneda, Potosí, 1981)

2.- *Guitarra tenor*, de 6 cuerdas, Perú o Bolivia, s XX (MIMPT 4081, Rephann 1978)

7 ORDENES

Hay algunos *charangos* bolivianos con 7 cuerdas simples. No existe descripción. Se parecen a las guitarras que usan los concheros en México, con caja de armadillo (Marti 1955: 149).

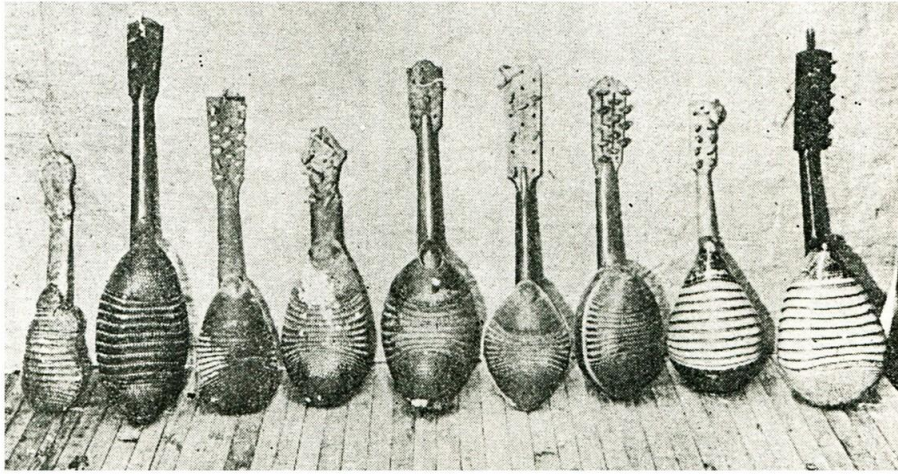


FIG 1997
7 ÓRDENES, 7 CUERDAS
Charangos bolivianos, se observan algunos clavijeros para 14 cuerdas (Cat general 1961)

‘GUITARRA’ (LAÚD PULSADO) DE MANGO AÑADIDO), DE CAJA.

En el sistema de construcción llamado ‘laúd de caja, de mango añadido’ (originalmente SH 321.322) la caja de resonancia es construida con tablas. Tiene una tapa armónica, costados y un fondo plano o semiplano. El mango sale de la parte superior de la caja, diferenciándose claramente de ésta (es más angosto y delgado). Las guitarras y los violines europeos corresponden a este tipo de construcción. Las formas varían, pudiendo la tapa armónica ser redondeada, con el perfil de la guitarra u otro, y el fondo puede ser plano, o formado por dos o tres planos, llamado *pecho de gallo* en Bolivia. Ese sistema permite construir cajas de resonancia del tamaño deseado, lo cual hace posible construir instrumentos bajos de gran tamaño.

Este sistema constructivo se popularizó en España, a diferencia del laúd de cáscara hecho con duelas, que prevalecía en el resto de Europa. Se piensa que eso obedece a la necesidad de importar madera desde Brasil, lo que obliga a transportarlas en forma de tablas. También se piensa que esta forma habría servido para diferenciarse del laúd abombado considerado de origen moro.

Había pequeñas *vihuelas* soprano, y las graves se popularizaron en España como guitarra en los siglos XVII y XVIII. En el siglo XV la guitarra tenía 4 cuerdas dobles, y la vihuela 5, 6 incluso 7 dobles. En el siglo XVI la guitarra adquiere 5 ordenes dobles y la vihuela se reduce a los mismos 5 ordenes dobles, fundiéndose ambos instrumentos. A fines del XVIII se añade 6 ordenes dobles, luego se vuelven sencillas (Cavour 2003^a: 11). A América fueron llegando todas estas variedades y otras como mandolinas y otros cordófonos. Las *vihuelas* circularon por salones, con poca influencia hacia la música popular. Las guitarras en cambio dieron lugar a muchas variantes regionales como el *cavaquiña* (Brasil), el *requinto*, la *bandola*, la *bandurria*, el *tiple* (Perú), el *charango* (Bolivia), el *guitarrón* (Chile). Aparecieron ‘guitarras’ de 3 órdenes, como el *tres* de Cuba, de 4 ordenes como el *socavón* de Panamá, el *cuatro* de Venezuela y otros; de 5 ordenes como la *mejorana* de Panamá; y de 6 y más cuerdas, principalmente en Puerto Rico, México y Colombia (Cavour 2003a: 13). Se van instalando *luthier* que fabrican guitarras en las ciudades, y lentamente su oficio se va trasladando al pueblo y al campo.

En Bolivia ocurre una evolución interesante, en que varios tipos de estos laúdes de caja se fabrican en tres tamaños de caja, grande, mediana y pequeña. Pero los tamaños no se refieren, como es habitual en Europa, a instrumentos más graves o más agudos, sino a la profundidad de la caja, que otorga un diferente timbre al sonido. La caja profunda otorga mejores graves, y la caja plana refuerza los agudos. Se trata de registros tímbricos.

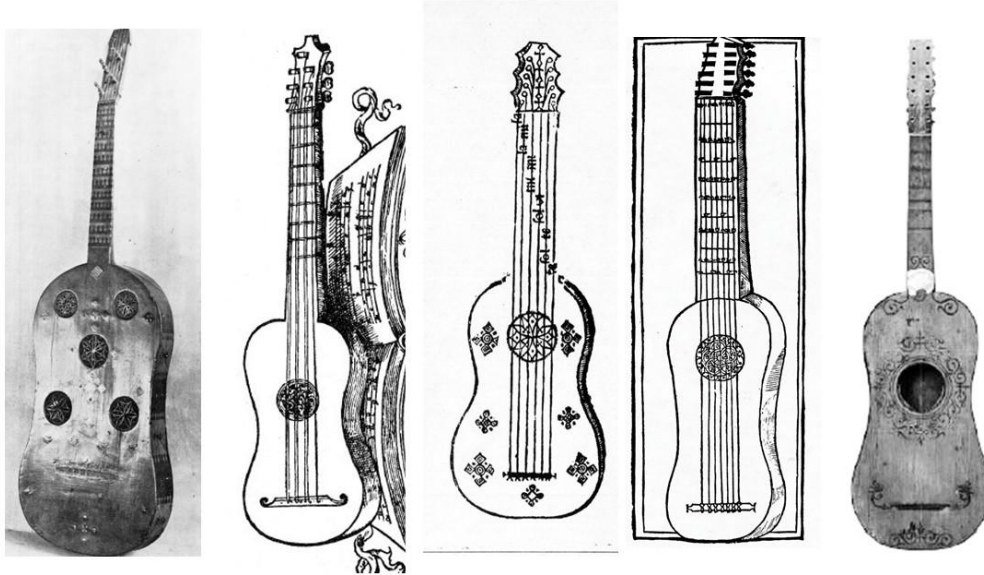


FIG 1998

GITARRAS ESPAÑOLAS DEL S: XVI

- 1.- Guitarra española c 1500 (Zayas 1972 11)
- 2.- Guitarra Simón Gorlier, 1551, Paris. 4 ordenes, 7 cuerdas (1/2/2/2) (Battaglini 2015: 93).
- 3.- Guitarra Luis de Milán 1536. 6 ordenes, 11 cuerdas (1/2/2/2/2/2)
- 4.- Guitarra Fray Juan Bermudo, 1555. 7 ordenes, 12 cuerdas (Zayas 1972: 2)
- 5.- Vihuela de Quito (Battaglini 2015: 91).

La construcción de la guitarra exige un proceso mas industrializado, en el sentido que requiere de muchas herramientas, maquinarias y conocimientos de carpintería. A diferencia de la caja excavada, requiere de ensamblar tapa, costados y fondo, y generar refuerzos que apoyen la proyección del sonido. La cantidad de piezas, de ensambles, de chapas y de tipos de encolado hace mucho más compleja la fabricación.

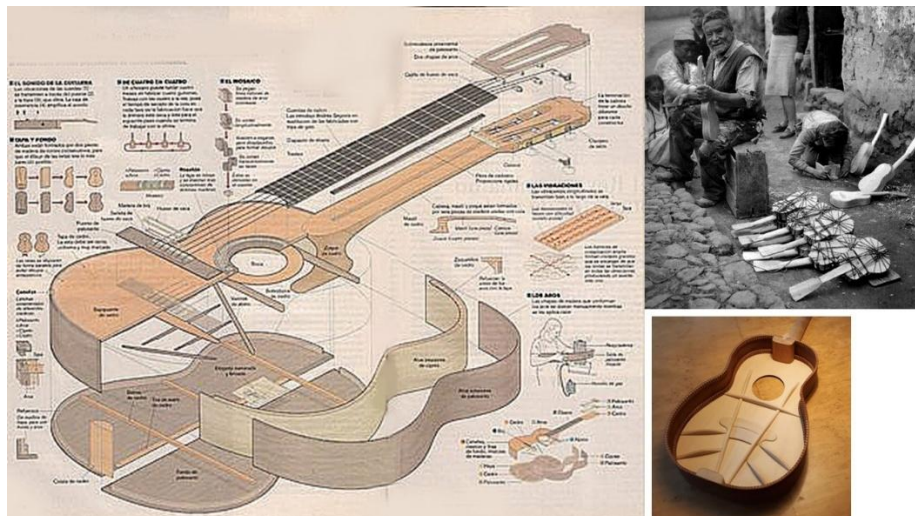


FIG 1999

GITARRA; ESTRUCTURA

- 1.- (Pinterest)
- 2.- Quito 1948 (Godoy 2012: 258)-
- 3.- (abajo) (Pinterest)

Debido a esto, la guitarra europea, especialmente el modelo del siglo XIX, penetró en la sociedad urbana y de ahí fue influyendo en los mestizos de las provincias. En cambio, las *mandolinas*, *bandolas*, *bandurrias* y *charangos* fueron adoptados por los indígenas en distintas partes del territorio andino. Los artesanos imitaron su construcción y luego transformándolos (Robles 2007: 84). En el norte de Potosí la población de habla quechua, aymara y español comenzó a fabricar *guitarrillas*, *guitarra de lluvia*, *talachi*, *khonkhota*, *charanguito de carnaval*, *guitarron*. Las cuerdas de tripa fueron cambiadas por nylon y metal. Aparecen nuevas forma y tamaños, desde la mas grande, el *guitarrón*, hasta la mas pequeña, el *charango de Anzaldo*. Se multiplican las variaciones de cuerdas duplicadas en cada orden y las afinaciones para la ocasión. Antes se ocupaban sólo en época de lluvias (noviembre a marzo), pero hoy en día se ocupan todo el año (Stobart 1987: 96).



FIG 2000

'GUITARRAS', DIVERSIDAD

1.- (izquierda) dos *bandurrias* de España (DG 182) (Encina, Castedo 1954: 178

2.- diversos tipos de guitarras y cordófonos de caja (MIM la paz 2018)

3.- Instrumentos colombianos; *requintillos*, *requintos*, *bandolas*, *tiples* (fb Hector Hernando Parra 13/02/2024)-

CUATRO ORDENES

Los primeros tipos de guitarra que llegaron a América fue la guitarra de 4 órdenes. H. Parra (2025) dice que en el tercer viaje de Colón la reina Isabel ordenó traer guitarras para entretenimiento de los soldados en medio de la guerra contra los indígenas, y también para la evangelización. Se usaba en las capas populares de la población española y criolla, los militares, la soldadesca y el pueblo llano.

1) 4 ÓRDENES, 4 CUERDAS

Al parecer la guitarra de 4 cuerdas simples tuvo más difusión en el extremo norte del continente, donde perdura hasta hoy como el *cuatro* Venezolano, que se ha extendido hasta Panamá.



FIG 2001

4 ÓRDENES, 4 CUERDAS

- 1.- *Cuatro* venezolano 72 x 22 x 8,5 cm., abajo su afinación (CP Jorge Barros)
- 2.- *Cuatro* venezolano (Aretz 1967)
- 3.- *Cuatro* de Emilio Jiménez, 14 trastes (Battaglini 2015: 105).
- 4.- *Cuatro* colombiano. Aros y tapa posterior pintado de negro, cuerdas nylon. 73 x 20 x 10 cm (Bermúdez 1986: 45)
- 5.- *Cuatro* de Villavicencio (Bermúdez 1985: 70).
- 6.- bandola de Villavicencio, abajo su afinación (Bermúdez 1985: 72)

De Brasil se introdujo hacia Perú la *cavaquinho*, *cabaquinho* o *cabaquiña*, pequeña, de 4 cuerdas usada para acompañamiento en Loreto y San Martín. Los Ticuna usan el *cabaqui*. También se usa en Lambayeque el *tiple*, parecido a la guitarra pero más pequeño, de registro más agudo, con 4 cuerdas (Bolaños et al 1978: 132, 141, 452).

En Llalagua, Potosí, Bolivia, se usa la *jitarra* en fiestas de carnaval y de siembra, y el *jalisco*, en Pascua y cosecha. Son similares a la guitarra, con 4 trastes, y 4 cuerdas de *chunchulines* (tripa) (Cavour 2003a).

El *ukelele* de origen polinesio se ha incorporado recientemente en Chile a través de la enseñanza en colegios. En Perú no se ha podido establecer el grado de popularización, porque se usa hace poco tiempo (Bolaños et al 1978: 136)

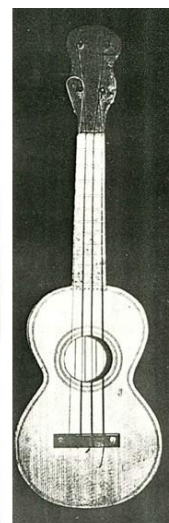


FIG 2002

4 ÓRDENES, 4 CUERDAS

1.- Interprete de *jitarra* o *jalisco*, Llalagua, Potosí

2.- Sucre (MUS).

3.- *Ukelele*, Lima (Bolaños et al 1978: 136)

2) 4 ÓRDENES, 8CUERDAS

De España llega a Colombia la *bandurria* renacentista de cuatro órdenes dobles (H Parra 2025).

A Perú llega la *mandolina*, con caja ovalada o piriforme de cedro o caoba, tapa de pino que descende desde el puente inferior hacia la parte distal, de 26 a 34 cm. con 4 ordenes dobles, expandiéndose por gran parte de Perú. La *mandola*, similar, pero de mayor tamaño y una tercera mas grave se usa en Ancash, Arequipa y Lima (Bolaños et al 1978: 134, 136).

En Chuquisaca, Potosí y Oruro (Bolivia) se usa el *jañisco* con 4 ordenes dobles de tripa. Se usa en Pascua y Cosecha (Cavour 2003a: 107).

Al norte de Chile llega la *bandurria* de 4 ordenes dobles, con tiracuerdas de lata.

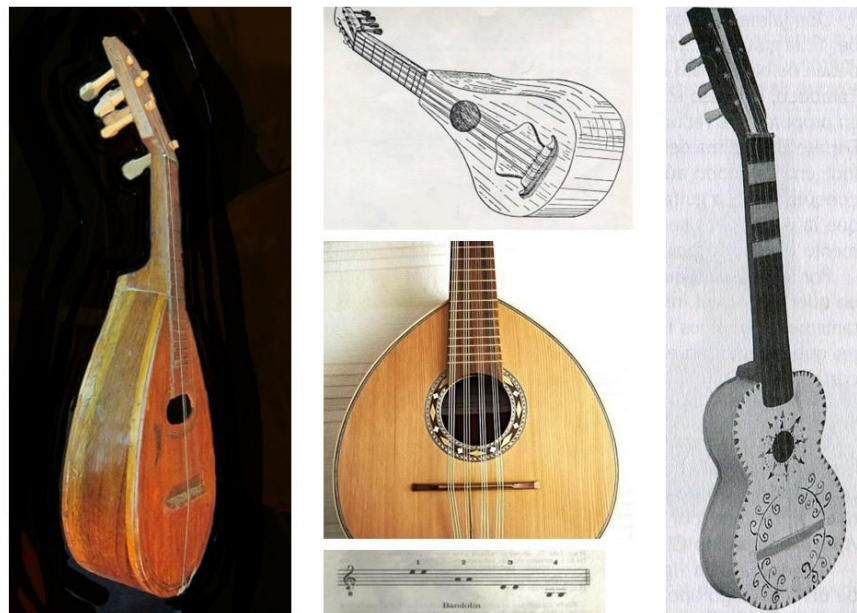


FIG 2003

4 ÓRDENES, 8 CUERDAS

1.- *Bandurria*, Arica, aprox 57 cm. (MASMA sn)

2.- (arriba) *Bandola* (Aretz 1967)

3.- (medio) *Mandolina* andina

4.- (abajo) afinación del *bandolín* colombiano, similar a la bandola, pero con ordenes duplicados (Bermudez 1985: 72)

5.- *Guitarrilla* o *p'alta charango*, Bolivia (Cavour

3) 4 ÓRDENES + 1, 9 CUERDAS

En Venezuela el *cuatro y medio* es una *bandola* de 4 ordenes dobles, y una cuerda adicional mas corta al costado. En Colombia se construye de cendro la caja, el mango, las tapas y puentes. La tapa se prolonga en la trastera, con 5 trastes. (Bermúdez 1986 49).

El *rankha charango* posee 4 ordenes dobles de metal y una quinta *chirriante*. A un costado del traste N°7 hay un orificio donde se introduce un clavo que desvía la quinta cuerda, acortándola, produciendo un sonido agudo y brillante (*chirriante*) que suena la rasguear. Se afina con *temple cruz* (sol/do'/fa'/la/re'/sol'') o (mi'/si/sol/re'/sol'')/ (Cavour 1999: 286)



FIG 2004

4 ÓRDENES + 1, 9 CUERDAS

1.- Afinación del *charango temple cruz*, con cuerda *chirriante* (Cavour 2003^a: 88)

2.- *Bandola*, Colombia. 74 x 36,5 x 11,5 cm. (Bermúdez 1986: 49).

4) 4 ÓRDENES, 10 CUERDAS

En Colombia, la *guitarra de son* o *requinto jarocho* tiene varios tamaños y llevan la función melódica dentro del *fandango*. Se tañen con una espiga hecha con cuerno de toro, fuerte, para un sonido potente. Hasta los años 1970-80 combinaban órdenes triples y dobles. La *bandurria* del siglo XIX de cuatro órdenes también combina órdenes triples y dobles. (H Parra 2025).

En Huánuco (Perú) se usa una *bandurria* o *gaita* con dos ordenes dobles y dos triples. El espaldar es ligeramente curvado. Usa cuerdas de metal, se taña con *pluka* (plectro) (Bolaños et al 1978: 144, 145). /

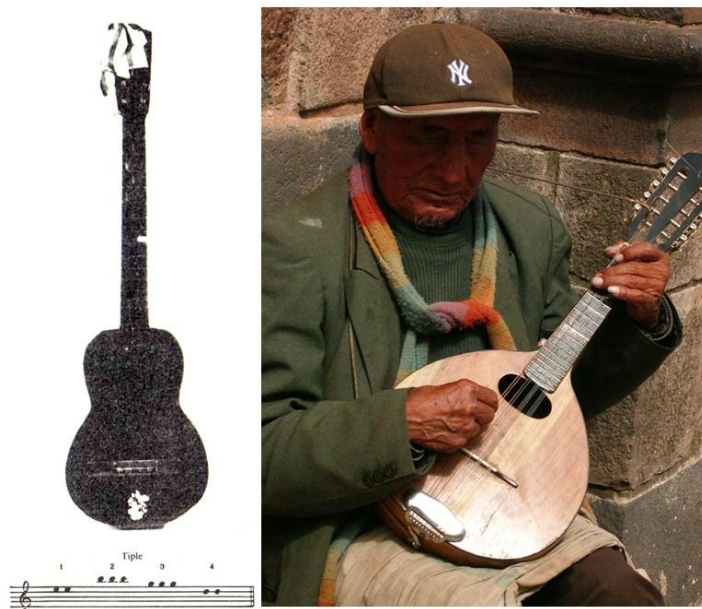


FIG 2005

4 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- *Requinto*, Colombia. Se toca punteado con plectro. Afinación abajo. (Bermudez 1985: 91).
- 2.- *Bandurria*, Cuzco (JPA 2008).

5) 4 ÓRDENES, 11 CUERDAS

En Taipicollo (altiplano de Iquique, Chile) Apolonio Ramos tocaba una *bandurria* con 3 ordenes triples y uno doble (3/3/3/2). La usaba para floreo y carnaval. Luego se la compro Bernardo Vilches, de Casquiri y luego la adquirió el MASMA en 1992.



FIG 2006

4 ÓRDENES, 11 CUERDAS

Bandurria, Casquiri, Arica. Tapa de abeto, del puente baja hacia el extremo distal. Espaldar de tres piezas. Puente inferior de hueso y madera. 16 trastes de metal. 3 ordenes triples, uno (bajo) doble. 62 x 25,4 x 8,4 cm. (MASMA337 / FONDEC 106).

6) 4 ÓRDENES, 12 CUERDAS

El *tiple* colombiano, que antes combinaba ordenes dobles y triples, hoy sólo tiene órdenes triples, el primero unísono y el segundo, tercero y cuarto, octavados con el bordón al medio. Usa dos dos afinaciones (mi, si, sol, re) y (re, la, fa, do). Conformar el trío típico colombiano, con bandola y guitarra, llevando el acompañamiento de ritmo armónico, que es lo que diferencia un género de otro en la música andina colombiana. Con el tiempo se han transformado en una tradición urbana académica (H Parra 2025).

La *mandolina* de 4 ordenes triples se usa en Lima y La Libertad (Perú). La caja es de forma de pera, o con forma de guitarra. La *mandola*, similar, se usa en Ancash, Arequipa y Lima (Bolaños et al 1978: 134-135). La *bandurria* de 4 ordenes triples y el marimacho, de tamaño mayor, se usa en Perú tocado con dedos o plectro (Bolaños et al 1978: 145-146).

En Ancuyo, Isluga (altiplano de Iquique, Chile) la comunidad aymara usa una *bandola* de 4 ordenes triples que se toca rasgueando con los dedos.



FIG 2007

4 ÓRDENES, 12 CUERDAS

- 1.- *Tiple*, Colombia. Se toca punteado con los dedos. (Bermudez 1985: 90, su afinación abajo)
- 2.- *Tiple*. Caja, mango y tapa de cedro, 18 trastes, cuerdas metálicas (Bermudez 1986: 44, afinación abajo).
- 3.- Dos vistas. *Mandolina*, 4 ordenes triples, (Bolaños et al 1978: 134)
- 4.- Dos vistas. *Bandurria*, Perú (Bolaños et al 1978: 145)
- 5.- (abajo) *Bandola* aymara, Ancuyo, Isluga. 65 x 25,5 cm. Cuerdas de metal (MCHAP 2177).
- 6.- Isluga (MSPA IM 707).

7) 4 ÓRDENES, 16 CUERDAS

En el altiplano de Iquique se usa una *bandulina* con 4 ordenes cuádruples. Era usada en *waiño* y fiesta en Achacollo en Chislluma (altiplano de Iquique, Chile). Una que estudié la tenía Andrea Quelca en 1992, era de su esposo, no sabía donde lo obtuvo. La tapa es de pino y tiene diferentes maderas atrás y en los laterales, el mango y el clavijero. Cuerdas metálicas finas. clavijas de madera, 14 trastes, tiracuerdas metálico. Tiene dibujado un pájaro en la tapa (MASMA).



FIG 2008

4 ÓRDENES, 16 CUERDAS

- 1.- *Bandulina* de Achacollo, Chislluma (Chile). Huellas de uso muy marcadas. 64 x24 x 8,2 cm. (MASMA 339/FONDEC 327),
- 2.- Aymara, Altiplano de Iquique, Chile (MASMA sn).
- 3, 4.- (Asociación Indígena Aymara Agil Maliku, del video Youtube-com/watch?v=ZoeXt9xlr8U).

8) 4 ÓRDENES, 20 CUERDAS

En Perú se usa una *bandurria* con 4 ordenes quintuples. La es en forma de 8 con su parte superior seccionada (Bolaños et al 1978: 146)

CINCO ORDENES

1) 5 ÓRDENES, 5 CUERDAS

En Bolivia hay varios tipos de charangos con 5 cuerdas simples. Los *charangos thalachis* de los centros mineros de Uncía, Llalagua, Calacala y Siglo XX (prov. Castillo, Potosí) tienen tres tamaños de caja; caja alta, caja mediana, caja chica (Cavour 2003a: 93).

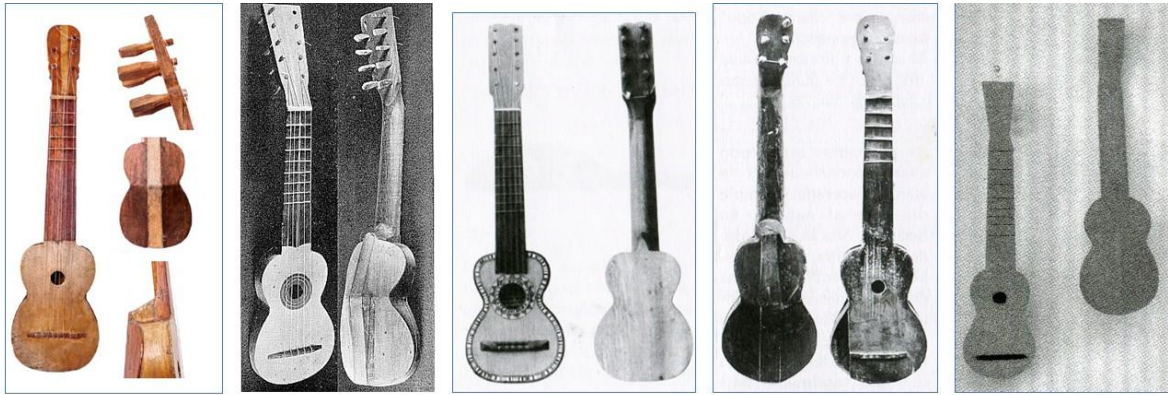


FIG 2009

5 ÓRDENES, 5 CUERDAS

- 1.- Cuatro vistas. *Charango* de Pampa Aullagas. Aymara, 1996. Madera roble, clavijas de madera, 5 trastes de madera, cuerdas de nylon, 49,9 x 6,5 x 12,4 x 6,5 cm. Antiguamente era instrumento campesino (MUSEF 4956; Música, Behoteguy, Ramos 2023: 478)-
- 2.- Dos vistas. *Charango* de madera, La Paz, Bolivia (Vega 1964: 256).
- 3.- Dos vistas. *Charango* laminados (Cavour 2003a: 62).
- 4.- Dos vistas. *Charango* sacabeño de cinco cuerdas, Bolivia (Cavour 2003a: 86).
- 5.- Dos vistas. *Charango* sacabeño, de Sacaba, Cochabamba (Bolivia). clavijas de madera, trastes de cañahueca, hueso o alambre. Usa el temple natural del charango (Cavour 1999: 280).

La *khonkhota* en las regiones de Uncia y Siglo XX usa 5 cuerdas intercaladas, de tripa y metal. En Uncia y Siglo XX tienen tres medidas; caja alta (12 cm), caja mediana (8 cm), caja baja (5 cm). Usan varios modos de afinar según las costumbres y localidades (Cavour 1999: 287).

En Perú se usa un *charango* de 5 cuerdas, con caja con forma de guitarra, de unos 57 cm y un *chillador* similar, más pequeño (Bolaños et al 1978: 141)

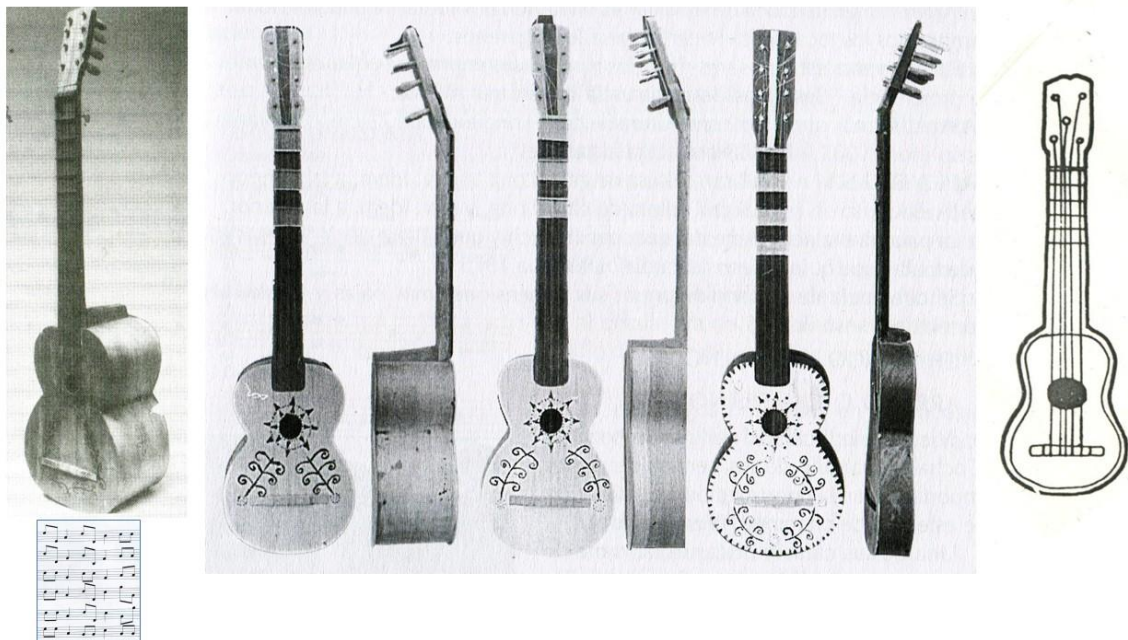


FIG 2010
 5 ÓRDENES, 5 CUERDAS
 1.- *Khonkhota* de 5 ordenes. 5 trastes de caña (Cavour 1999: 287)
 2 (abajo), afinaciones de *Khonkhota*, Potosí (Cavour 2003^a: 92).
 3.- Seis vistas. *Thalachis* caja alta, caja mediana, caja baja (Cavour 2003^a: 93).
 4.- *Charango* de caja, Cusco (Bolaños et al 1978: 141)

Los Mbiá Guaraní de Paraguay son los únicos grupos indígenas que han adoptado la guitarra en la región. Pero la han adoptado en reemplazo de la *mabaraka miri* (pequeño) de calabaza. El cambio se produjo entre 1930 y 1960. Los Guaraní Mbiá la llaman *mbaraká* a la guitarra. Le quitan la 6^a cuerda, dejándola de 5 cuerdas. Se usa rasgueando las cuerdas al aire (INM 1980: 14). El *pa'i*, con atuendo ritual, ejecuta la guitarra como *maraka*. Los perijá también usan la guitarra como *maraká*, pero la llaman *kumbijá* (“dueño o productor de muchos murmullos”). Actualmente dicen que *kumbiyaré* es el rasguido fuerte, propio de las danzas y piensan que la guitarra ha pertenecido desde siempre a la cultura Mbiá (Ruiz 1978: 75-78).

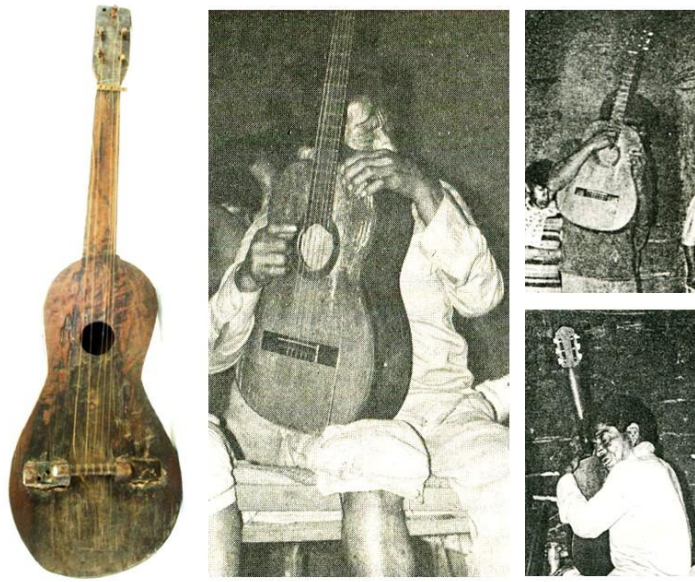


FIG 2011

5 ÓRDENES, 5 CUERDAS

- 1.- *kuminijáre*, Guaraní, Mbiá, región oriental Paraguay, c 1980. Madera de *kurupika* encolada con cola vegetal. Cuerdas vegetales o nylon. 27,5 x 93 x 12 cm. (MAI CAV/MDB 130).
- 2.- ejecución de *takuapú* y guitarra durante una ceremonia nocturna, Mbiá en Colonia Gob. Lanusse, Misiones, 1974 (INM 1980: 998).
- 3, 4.- Santiago Cabaña, auxiliar de culto Mbiá, ejecuta la guitarra, atrás mujeres bailando. (Ruiz 1978: 75).

2) 5 ÓRDENES + 1, 6 CUERDAS

El *cinco y medio* venezolano es igual al *cuatro y medio*, con una cuerda adicional mas corta en el costado.

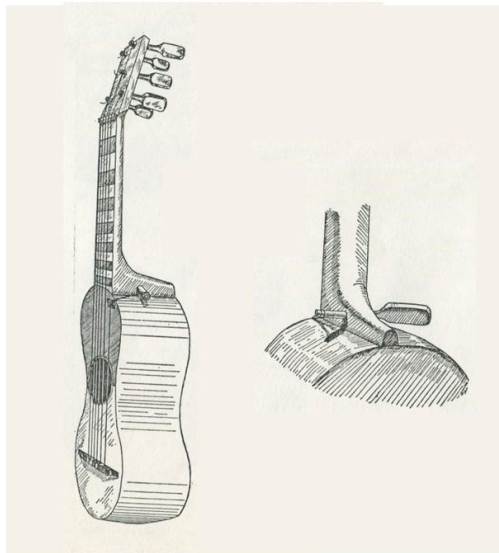


FIG 2012

5 ÓRDENES + 1, 6 CUERDAS

Cinco y medio venezolano (Aretz 1967)

3) 5 ÓRDENES, 7 CUERDAS

La guitarra *mallku kkhota* (Topacari/Sacaca, Norte de Potosí, Bolivia) posee dos modalidades; *tara* son aquellas que la cuerda de mas abajo esta en la octava alta, y *k'ewa* si está en la octava baja (Stobart 1987: 95). *Tara* y *k'ewa* definen dos modos complementarios de estéticas sonoras de profunda significación en la región (ver su discusión en la *tarka*, pág. 1189, 1190). Antes usaba cuerdas de tripa, hoy nylon y dos duplicadas a la octava, con las agudas de metal (1/1/2/1/2) (Stobart 1987: 95).



FIG 2013
5 ÓRDENES, 7 CUERDAS
Afinación de la guitarra *mallku kkhota*, N. de Potosí (Stobart 1987: 95).

4) 5 ÓRDENES +2, 7 CUERDAS

El *charango uñancha* de Anzaldo posee 5 cuerdas y dos *uñanchitas* laterales, de menor longitud. Aparecio hacia 1995, creado por Jose Medano Ramirez (Cavour 1999: 290)

5) 5 ORDENES +1, 8 CUERDAS

El *ranqha charango* pequeño de Mizque posee cinco órdenes simples y dobles y una cuerda suplementaria aguda.

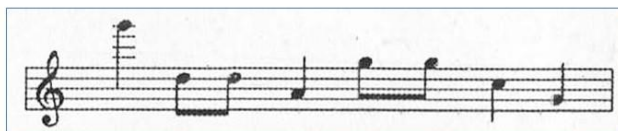


FIG 2014
5 ORDENES +1, 8 CUERDAS
Ranqha charango pequeño, Mizque, Cochabamba (Cavour 2003a: 88)

6) 5 ÓRDENES, 8 CUERDAS

El *charango thalachi* (*thalay* “sacudir”) o *kitara* posee 5 ordenes intercalados simples y dobles (2/1/2/1/2). Lo tocan los hombres solteros en época de lluvia (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 488). Mide 73 cm, y existen con distintos grosores de caja; caja alta (12 cm), caja mediana (8 cm.), caja baja (5 cm.) (Cavour 2003^a: 92) El *Charango fandanguero* posee caja baja (5 cm), c. vibrante 45cm. (Cavour 2003^a: 100). El *charango sacabeño* (de Sacaba, Cochabamba), de caja con espalda *pecho de gallo*, mide 50 cm, (c. vibrante 33 cm.). (Cavour 2003^a: 85). El *p’alta charango* (“charango aplanado”, en quechua) o *guitarra* posee 5 ordenes que combinan cuerdas de tripa o nylon y metal, simples y duplicadas (2/1/2/1/2). Posee 6 trastes. Hay dos medidas, grande 72 x 5,2 cm, pequeño 68 x 4,5 cm. (Cavour 2003b: 102). La *Khonkhota* (“estremecer”) o *guitarrón*, *mokholos*, *guitarra*, *thalachis*, *machu charango*, en el N. Potosí y Sur de Oruro, Cochabamba usa un encordado (2/1/2/1/2) intercalando metal y tripa. Mide 90 cm (c. vibrante 64 cm) (Cavour 2003^a: 89)



FIG 2015

5 ÓRDENES, 8 CUERDAS

- 1.- *Charango thalachi* hecho por Víctor Ojeda, Pocoata, (Prov. Chayanta, Potosí) en 1987. Espalda plana, brazo y clavijas industriales. 85 x 11 x 22,5 cm. (MUSEF 4947, Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 488).
- 2.- *P'alta charango* o *guitarrilla*. 5 ordenes (2/1/2/1/2). (Cavour 2003b: 102).
- 3.- (arriba) Orureños 1980, al medio tocando *p'alta charango* (Cavour 2003a: 258)
- 4.- (al medio) Orureños 1980 (Cavour 2003a: 258)
- 5.- (abajo) *charango fandanguero*. Su puente tiene forma de víbora característica del instrumento (Cavour 2003a: 100)
- 6.- (derecha) temple de *guitarrilla* o *p'alta charango* de 8 cuerdas (Cavour 2003a: 101)

7) 5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

Los Chipayas tienen un único instrumento de cuerdas, la *guitarrilla*, traída por los aymara. El cuerpo es como la guitarra con el espaldar un poco curvo, con 5 ordenes dobles de metal y 6 trastes. Es usado en *marca de ganado*. Izikowitz (1935) relata que tienen un fabricante local. Los chipaya de Ayparaví conocen tres variedades; *paj guitarrilla*, *taipi* (“media”) y *qolta*, con cuerdas de tripa de cordero (Baumann 1981: 192-193). Se conoce como *guitarrilla uru-chipaya*. Un ejemplar que examiné poseía trastes de metal, cada uno con dos ranuras cercanas para poder cambiar afinación.



FIG 2016

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- *Guitarrilla Uru Chipaya*, Bolivia 1996. 73x 19 x 19,5 cm (MUSEF 5839; Música, Behoteguy, Ramos 2023: 480).
- 2.- *Guitarrilla chipaya*. Los trastes son de metal, y cada uno posee dos ranuras cercanas para cambiar afinación. Espalder en forma de bote, con quilla al medio y centro más elevado. cuerdas de tripa. La tapa tiene adornos pintados (MUSEF, JPA 1983)
- 3.- (arriba) Simón Mamani, Chipaya de Ayparavi (Bolivia) 1978 (Bellenger 2018).
- 4.- (abajo) Chipayas con *guitarrillas* venerando al Rio Lauca c. 1950 (Cavour 2003^a: 103, foto Oscar Ruiz.
- 5,. (derecha) detalle de *guitarrilla uru-chipaya*, con un pequeño diapason adosado de adorno (no posee cuerda) (Cavour 2003^a: 103).



FIG 2017

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- *Guitarrilla*, La Paz, Bolivia. 1937. 55 x 14,4 5, 7 trastes. Cuerdas de tripa (Vega 1964: 151, 257).
- 2.- tres vistas, *charango laminado*, de caja baja, espalda plana con tiracuerdas (Cavour 2003^a: 62).
- 3.-cuatro *ranqha charangos* (Cavour 2003^a: 86)

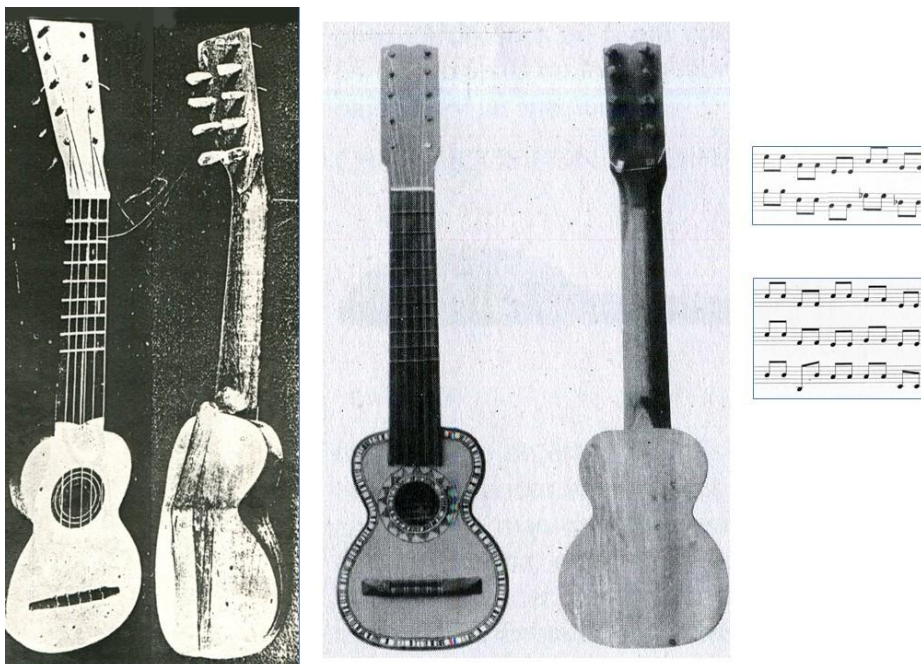


FIG 2018

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- dos vistas, *Charango*, La Paz, Bolivia. 53 x 13,5 cm. Fondo de tres planos imita el armadillo. 8 trastes de hueso (Vega 1946: 151).
- 2.- *Charango laminado* (Cavour 2003a: 62)
- 3.- (arriba) *Temple mediana* tamaño normal / tamaño intermedio (Cavour 2003a: 100)
- 4.- (abajo) *temple de guitarrilla* o *p'alta charango* de 10 cuerdas (Cavour 2003a: 101)

El *samba charango* posee 5 ordenes dobles de metal, mide 75 cm. y la caja mide 10 cm. de profundidad, con *espalda pechogayo* (Cavour 2003a: 104)



FIG 2019

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Dos vistas. *Charango laminado* espalda pecho de gallo (Cavour 2003a: 62)
- 2.- Dos vistas. *Charango laminado* (Cavour 2003a: 62)
- 3.- Dos vistas. *Samba charango*, Pocoata, Potosí (Cavour 2003a: 104)
- 4.- *Charango* de madera (González Bravo 1938: 174)
- 5.- Dos vistas. *Chillador* de Taquile (Bellenguer 2007: 152)



FIG 2020

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- (M. Textil, Potosí).
- 2.- Cuatro *charangos* (MIM La Paz, JPA 2018)
- 3.- *guitarrilla* (R. Iporre 2024)
- 4.- (arriba) *guitarillas* Bolivia (Baumann 1981: 221)
- 5.- (abajo) *guitarrilla* (R. Iporre 2024).

El *charango anzaldeño*, *arriero* o *campesino* tiene forma de guitarra, con espalda plana. Mide 55 cm., cuerda vibrante 31 cm. (Cavour 2003a: 92). El *jalk'a charango*, o *jatun charango* de Cochabamba, Potosí, Chuquisaca tiene tres tamaños y usa cuerdas de metal (Cavour 2003a: 105)

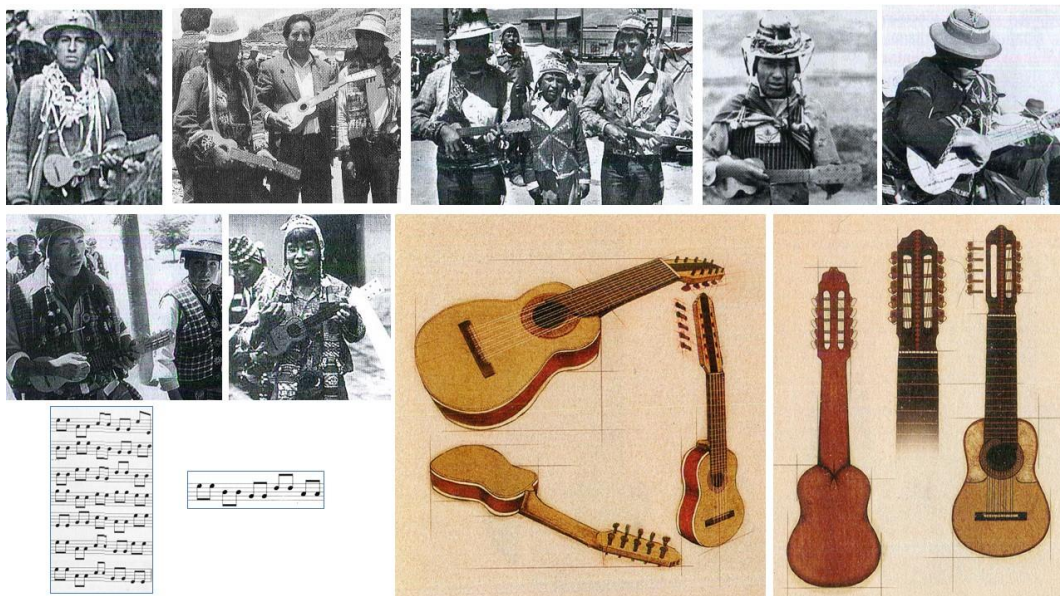


FIG 2021

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- Minero de Llalagua (Cavour 2003a: 111)
- 2.- *Charangos anzaldeños* (Cavour 2003a: 94)
- 3.- Potosinos 1980 (Cavour 2003a: 258)
- 4.- Potosinos 1980 (Cavour 2003a: 258)
- 5.- Potosinos (Cavour 2003a: 258)
- 6.- (al medio, izquierda) Potosinos (Cavour 2003a: 258)
- 7.- Potosinos (Cavour 2003a: 258)
- 8.- (abajo, izquierda) *temples anzaldeños* (en clave de sol): *temple transporte / diablo / diablo / diablo / falso natural / falso temple natural / variante* (cavour 2003a: 94)
- 9.- temple de *jalk'a charango* (en clave de sol) (Cavour 2003a: 108)
- 10.- *Charango* de Ayacucho (5 ordenes 10 c) (Cornejo Purán 2016: 107)
- 11.- *Charango* chileno de raulí (Cornejo Purán 2016: 112).

En Perú se usa un *tiple* de 10 cuerdas, mas grandes que el colombiano (Bolaños et al 1978: 142). El *charango* de caja de 10 cuerdas se usa en Lima. Posee 5 ordenes dobles, normalmente octavados (Bolaños e al 1978: 139)

En Chile llegó el *chillador* del altiplano peruano. Su influencia llegó hasta Antofagasta. (Henríquez 1973: 52-54)



FIG 2022

5 ÓRDENES, 10 CUERDAS

- 1.- *Charango* de caja, Lima (Bolaños e al 1978: 139)
- 2.- *Guitarrilla*, Jujuy, Argentina. 54 cm. (Vega 1964: 191).
- 3.- *Chillador*, Chile. 50 x 14 x 4 cm. 5 cuerdas dobles metálicas, (Henríquez 1973: 52-54)
- 4.- *Chilladora*, obtenida de Carlos Maita Flores, Colpita Votacotani, Visviri (Chile), era de su abuelo originario de Perú. 13 trastes metal 47,7 x 10, 7 x 4,5 cm. cuerdas metálicas (MASMA 335/FONDEC 307).
- 5.- *Chilladora*, Altiplano de Arica, Chile (MASMA)

8) 5 ÓRDENES, 11 CUERDAS

En Cotacachi, (Imbabura, Ecuador) se usa un *bandolin* con tres ordenes triples y dos simples, cuerdas de metal, usado por los criollos en conjuntos con otros instrumentos (4000 años 1976: 42).

En Potosí, Oruro y Cochabamba se usa la *qhunqhuta* o *jatun charango* o *guitarrilla*, *machu charango*, *qonqota*, *khonkhota*, *junqota* de 5 órdenes y 11 cuerdas durante el ciclo agrícola (Mújica, Behoteguy, Ramos 2023: 482)



FIG 2023

5 ÓRDENES, 11 CUERDAS

1 *Qhunqhuta* de los quechuas de Qaqachaka (prov. Eduardo Abarzoa, Oruro, Bolivia). cuerdas metálicas, 2018. 81,2 x 17,1 x 37,3 cm (MUSEF 32590, Behoteguy, Ramos 2023 482).

2.- *Qhunqhuta* (Oruro 2008).

9) 5 ÓRDENES + 1, 11 CUERDAS

Los *rankha charangos* (*ranqha* “se va perdiendo”, “cosa vieja”) de 5 órdenes dobles de nylon y un *chirriante* de metal se usan en la región de Mizque (Cochabamba, Bolivia) hasta cerca de Aiquile (Laguna de Rakaypampa). De uso campesino, se tocan desde Todos los Santos hasta Carnaval. Existen tres tamaños; grande o *requinto*, mediano o *segundo requinto*, y pequeño o *medio requinto* (Cavour 1999: 282).

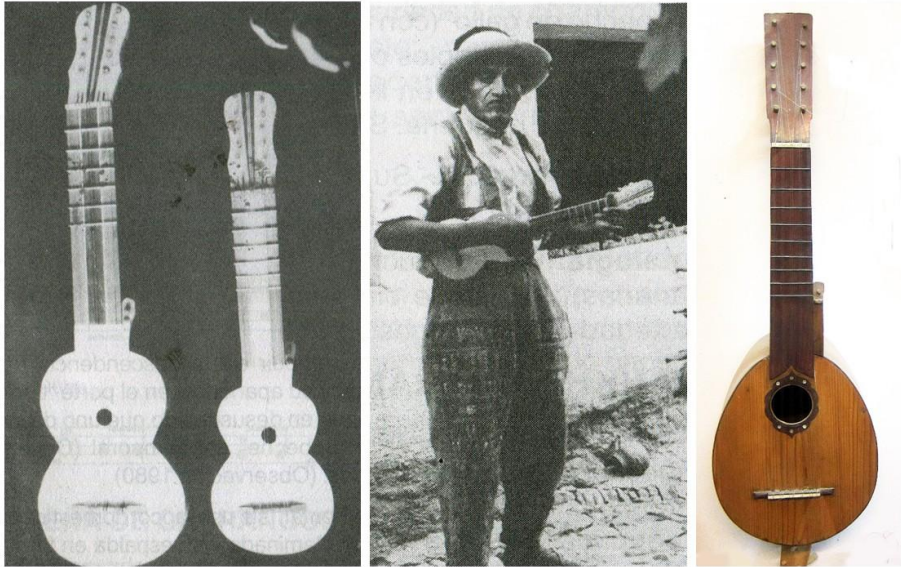


FIG 2024

5 ÓRDENES + 1, 11 CUERDAS

1.- *Rankha charangos* de Temístocles Jaldin. Con 6 trastes de caña, espalda pecho de gallo (Cavour 1999: 282).

2.- Campesino con su *rankha charango* 1974 (Cavour 1999: 282).

3.- *Charango uñita*, Cochabamba (MIM, La Paz, JPA 2018)

10) 5 ÓRDENES, 12 CUERDAS

La *Mediana* tiene forma de guitarra, y diversos tamaños; grande 94 cm. (cuerda vibrante 64 cm), intermedia 82(53), intermedia alta 76(45), pequeña 60(37). Puede llegar a tener 12 cuerdas (3/2/2/3/2) (Cavour 2003^a: 97).



FIG 2025

5 ÓRDENES, 12 CUERDAS

1.- *Mediana* (Campos 2023: 303)

2.- *Mediana* de Calcha, Potosí 1992 (Cavour 2003^a: 99)

11) 5 ÓRDENES + 2, 12 CUERDAS

El *charango ñancha* es igual al *charango anzaldeño* de 5 órdenes dobles con dos cuerdas mas cortas que nacen de unas clavijas chicas llamadas *ñanchitas* (“críos”, en quechua) a la altura del traste N 8. Afinado (re'-re'/sol-sol/mi'-mi/si- si'/mi''-mi''). Fue inventado por José Medardo Rodríguez en 1995 y actualmente está de moda en las regiones de Potosí, Cochabamba y Oruro. Usado especialmente en los meses de junio y septiembre. En Anzaldo traducen el nombre como “charango que esta llorando” en quechua.



FIG 2026

5 ÓRDENES + 2, 12 CUERDAS

1.- *Charango ñancha* con su afinación abajo (Cavour 2003^a: 114).

2.- Tarabuco (Silvester Soustelle 1976)

3.- Tarabuco (Silvester Soustelle 1976)

12) 5 ORDENES, 14 CUERDAS

En Umaquilca (Cosapilla, Chile) se uso una *chilladora*, traída de Perú, con cuatro ordenes triples y uno doble. Era usado para fiestas religiosas.



FIG 2027

5 ORDENES, 14 CUERDAS

Chilladora, Con etiqueta “Fábrica de guitarras de Cipriano F. Ccati, Juliaca, Peru 1956”. Perteneció a Jose Cruz Alberto, de Umaquilca (Cosapilla, Chile). No tiene mucho desgaste por uso. 21,3 x 18,0 x 3,9 cm (MASMA 336/ FONDEF 327).

13) 5 ÓRDENES, 15 UERDAS

Chillador, de madera, con cuerdas de metal en 5 órdenes triples (Paniagua 1981). La *guitarrilla potosina* de Macha, Potosí, de 5 órdenes triples se fabrica en dos tamaños (Cavour 2003a: 113). El *Guitarrón de Lequepalca* o *guitarrón campesino* de 15 cuerdas

mide 100cm., y 12 cm. de profundidad la caja. Los 5 ordenes triples tienen dos y hasta tres octavas (Cavour 2003a: 111)

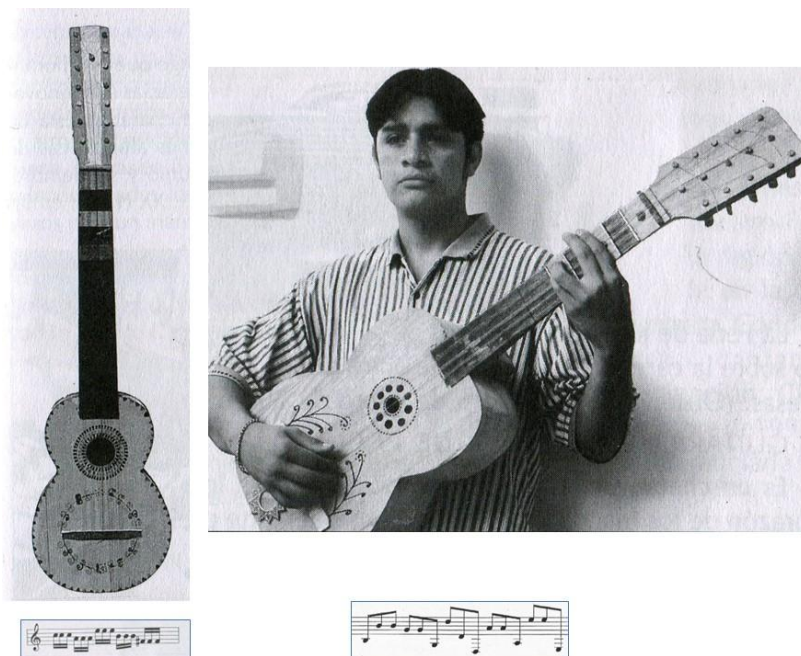


FIG 2028

5 ÓRDENES, 15 UERDAS

- 1.- *Guitarrilla potosina*, Macha, Potosí con su afinación abajo (Cavour 2003a: 113).
- 2.- *Guitarrón de Lequepalca*, Pongo, Cochabamba 2000, con su afinación abajo (Cavour 2003a: 111).

14) 5 ÓRDENES, 20 CUERDAS

El *charango moqueguano*, de Moquegua (Perú) posee 5 ordenes cuádruples.

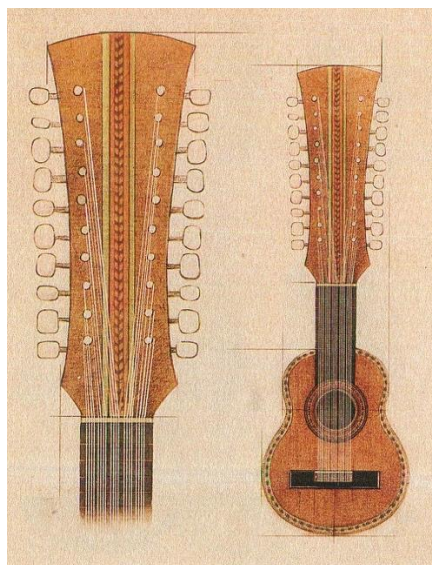


FIG 2029

5 ÓRDENES, 20 CUERDAS

Charango moqueguano, Moquegua Perú, caja plana cuerdas de metal (Cornejo Purán 2016: 109).

15) 5 ÓRDENES + 4, 25 CUERDAS

El *guitarrón* campesino de Chile Central, antiguamente llamado también *guitarra grande*, posee 5 órdenes con 25 cuerdas distribuidas de manera irregular (3/3/4/6/5) con dos pares de *diablitos* (cuerdas suplementarias de menor longitud) a ambos lados del encordado. Se desconoce su historia, porque no han quedado rastros, pero todo indica que se trata de una adaptación local producida probablemente entre los siglos XVIII y XIX, a partir de la guitarra española de 5 órdenes. Los ejemplares mas antiguos que se conservan, de fines del siglo XIX, muestran estos mismos rasgos del encordado, combinando cuerdas de tripa y metálicas. Lo extraño de su encordado, y la gran complejidad que exhibe llevó a los primeros investigadores a imaginar un origen foráneo, o que hereda de la *viola bastarda* y de la *viola d'amore* europea su combinación de cuerdas de tripa y metal y sus *diablitos*, que serían cuerdas que “*actúan solamente por simpatía*”. (Lavín 1955: 10-12). Este error lo repitieron muchos autores posteriores. Los *diablitos* no son cuerdas simpáticas, como las de los instrumentos europeos o de la India que repiten la escala cromática para resonar en cada tono, y que no se tañen. De hecho, si se silencian los *diablitos*, el timbre del *guitarrón* no cambia, como ocurriría si fueran cuerdas simpáticas. Su uso es de cuerdas acompañantes para marcar las cadencias, siendo un par afinado en terceras en el acorde de tónica y el otro par en terceras en el acorde de dominante. La combinación de cuerdas de tripa y metal la hemos visto como un rasgo muy andino, que se repite constantemente en otros instrumentos. El *guitarrón chileno* es una genial transformación de la guitarra europea para ponerla al servicio de la estética sonora local.

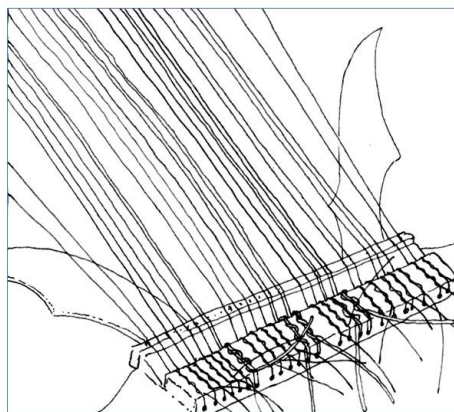
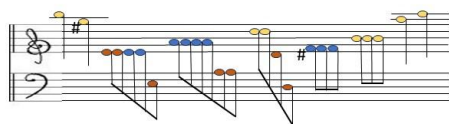


FIG 2030

5 ÓRDENES + 4, 25 CUERDAS

- 1.- esquema del encordado de un *guitarrón* antiguo descrito por Lavín. Los corchetes indican órdenes. El amarillo indica cuerdas de tripa. El azul cuerdas metálicas. El rojo, entorchadas.
- 2.- dibujo de un puente de *guitarrón*.

Los antiguos instrumentos tenían 7 trastes de tripa, amarrados al puente, y clavijas de madera. Hoy los trastes son metálicos y las clavijas son industriales, de tipo mecánico.

Su uso es punteado, tocando arpeggios, y con micro rasgueos ocasionales en ciertas cuerdas. Se usó en el campo de Chile Central acompañando el *canto a lo poeta*, principalmente en el *canto a lo divino* (*velorio de angelito*, *novenas*), y en las competencias de *canto a lo humano*, entre dos contendientes.

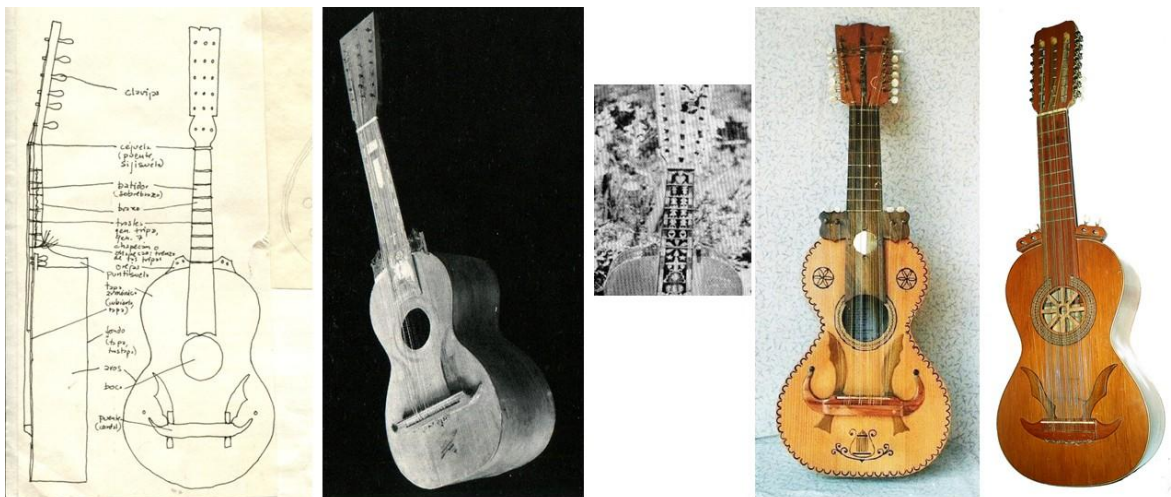


FIG 2031

5 ÓRDENES + 4, 25 CUERDAS

- 1.- Apunte de *guitarrón* antiguo y los nombres de sus partes (JPA, c. 1976)
- 2.- *Guitarron*, Chile s XIX (Rephann 1978: 408).
- 3.- *Guitarrón* encontrado por Juan Uribe en Pintué, Aculeo (Sanhuesa 2004)
- 4.- *Guitarrón* (Vera 2016).
- 5.- *Guitarrón* construido por Anselmo Jaramillo, Santiago, 2001, (propiedad del autor).

El resultado de la variedad de calidades y alturas de cuerdas por orden produce un efecto muy especial, que conocemos bien quienes tocamos el guitarrón. Hemos conversado esa sensación de estar tocando y comenzar a escuchar otros instrumentos, una orquesta, como si se sumaran trompetas, por ejemplo. Esto ocurre porque hay muchas cosas distintas que están sonando y se cruzan. Es una cualidad muy mágica del encordado, difícil de explicar.

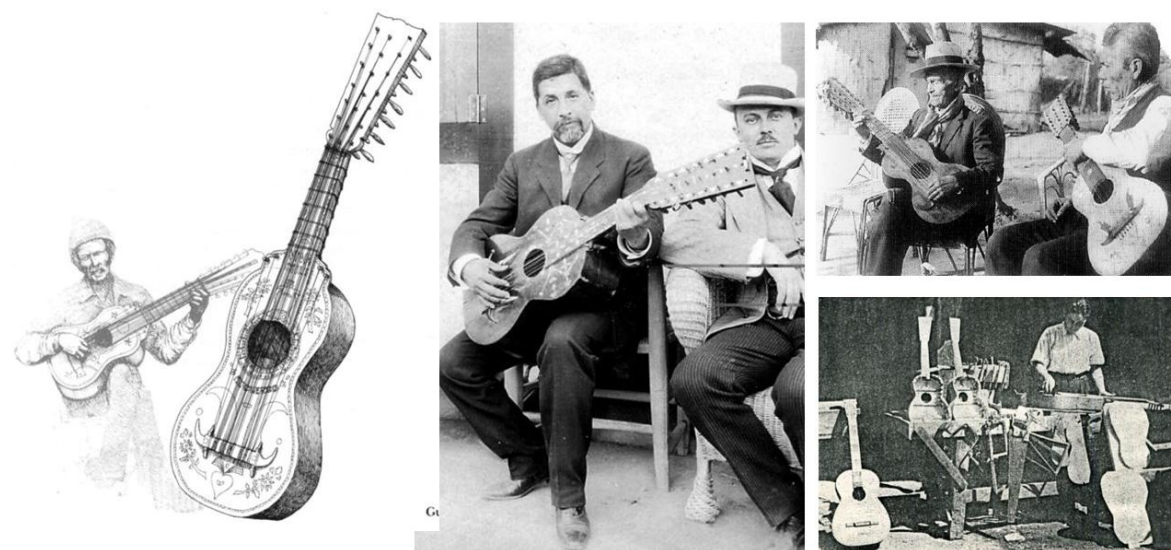


FIG 2032

5 ÓRDENES + 4, 25 CUERDAS

- 1.- *Guitarrón* chileno. Ejemplar de la Universidad de Chile (Claro 1979)
- 2.- Aniceto Pozo tocando *guitarrón*. Detrás, Roberto lehmann-Nietsche. (Biblioteca Nacional, Rodolfo Lenz 2001).
- 3.- *Guitarroneros* de Pirque (Dannemann 1998: 17)
- 4.- Constructor de *guitarrones*, Puente Alto (Lavín 1955: 12)

SEIS ORDENES

1) 6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

La guitarra de 6 cuerdas apareció en el siglo XX, reemplazando a la de 5 ordenes en las ciudades. Como todos los otros cordófonos europeos, influyó fuertemente en la sociedad urbana y en menor medida en el campo. Como la industria de la guitarra cpo el mercado con este nuevo modelo, la gente de campo fue adquiriéndolo paulatinamente. Pero su uso en el campo siguió hasta hoy considerándola como un instrumento de 5 órdenes en muchos casos, como se ve en los temples campesinos que, o bien eliminan (sueltan) una cuerda, o afinan dos al unísono o a la octava. Esto nos revela que, a pesar de los cambios de instrumentos forzados por la globalización, los usos populares pueden seguir prefiriendo fórmulas anteriores.

Hay sectores indígenas donde la guitarra no penetró, como es el caso de los mapuche del sur de Chile, caso que he estudiado. Los escasos datos de uso de la guitarra entre los mapuches hasta fines del siglo XX muestran un uso ocasional y más bien separado de los instrumentos tradicionales. Eso no es raro, porque la guitarra genera un quiebre profundo con la sonoridad, el tipo de ejecución y la posibilidad de comunicación, respecto a las flautas y otros instrumentos vernáculos. En Perú también fue muy poco usada en Candoshi, Amuesha, Culina, Yagua, Ticuna (Bolaños et al 1978: 452).

Pero en otros lugares la guitarra tuvo enorme aceptación, y se generaron muchos tipos de *temples* o afinaciones a lo largo de los Andes, que la transformaron en otros tantos instrumentos.

The image displays musical notation for guitar tuning systems. On the left, there are two systems of six staves each, representing different tuning systems. The top system is for Cayambe, Ecuador, and the bottom system is for Ayacucho. On the right, there is a larger system of six staves, representing tuning systems in Argentina. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals, indicating specific pitches and intervals for each string.

FIG 2033

TEMPLES DE GUITARRA 6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

- 1.- afinaciones de Cayambe, Ecuador (Estrella 2010: 37).
- 2.- (abajo) afinaciones de Ayacucho (Kike Pinto 1987
- 3.- (derecha) afinaciones en Argentina (Vega 1964 118-123)

En Bolivia se generaron variedades, como la *mediana* o *mediano* o *guitarrilla*, que es una guitarra mas chica, usada en la región N. del Pilcomayo, el oeste potosino, y se extiende a la provincia Oropeza y Yamparaez, dto. Chuquisaca. Se toca con rasgueo, y generalmente se afina en modo pentatónico mayor o menor (Llanos 1978a).

En Perú se generó el *octavin* de seis cuerdas, mas pequeño a una 5ª u 8ª mas aguda que la guitarra (Bolaños et al 1978: 130). El *requinto* también es mas pequeña, una 5ª mas arriba (Bolaños et al 1978: 131). El *charango* de seis cuerdas, con la prima de alambre y el resto de tripa, posee una caja un poco mas grande que la guitarra (Bolaños et al 1978:140). El laúd de caja de seis cuerdas, tiene una silueta ovoide o piriforme, mide 45 cm. (Bolaños et al 1978: 143). En San Martín, Perú la *guitarra sharanga* se describe como “totalmente desafinada” (Bolaños et al 1978: 130), probablemente porque usa criterios de afinación no europeos.



FIG 2034

6 ÓRDENES, 6 CUERDAS

1.- Réplica de *guitarrón vallegrandino* 1976 (Cavour 2003a: 106)

3.- Conjunto de Eulogio Córdova Miranda, dos *guitarrillas* de 6 cuerdas simples, dos mandolinas, dos guitarras, flauta traversa, Sucre 1899. (Cavour 2003a: 93).

2) 6 ÓRDENES, 12 CUERDAS

Guitarras con seis ordenes dobles existen en muchas variedades. Muchas son modificaciones de tipos de *guitarrillas* o *charangos* de cinco ordenes que hemos estado viendo, a los cuales se les añade un sexto orden.



FIG 2035

6 ÓRDENES, 12 CUERDAS

1.- *Guitarrilla* (Contrapunto 2023: 96 foto Walter Sanchez)

2.- Tres ejemplares, *rankha charangos*, *tabla charango*, *roncocharangos*, *uñanccha* (Mizque – Cochabamba) (MIM, La Paz 2018).

3. - *Ranqha charango*, *charango viejo*, *tabla charango* o *ronco charango*, quechua, contemporáneo. 62,7 x 16 x 12,5 cm. Madera laminada, fondo pecho de condor (Música; Behoteguy; Ramos 2023).

4.- Dos ejemplares; *anzaldeño uñacha*, Anzaldo, Cochabamba / *chalampeño*, Anzaldo, Cochabamba (MIM, La Paz 2018).

5.- *Kitarra* de estación lluviosa. Diapasón pintado negro y blanco, pintura de líneas rojo y verde (Stobart 1994: 39)

La *guitarrilla talachi*, del norte de Potosí, llama la atención por el grosor desmedido de la cavidad de la caja y por la pequeñez de la boca. Arnaud Gérard (fb , 3 marzo 2016) comenta que tienen muy poca potencia sonora, y él cree que la forma representa las bondades de la cosecha en tiempo de carnaval y el crecimiento y engorde de plantas (principalmente las papas) y animales. Por eso lleva dibujos de plantas en la tapa. Son netamente del tiempo de lluvia, de *Todos Santos* hasta *Carnaval*. En contraparte las *guitarrillas* de tiempo seco y frío son delgadas y sin dibujos de plantas.



FIG 2036
6 ÓRDENES, 12 CUERDAS

- 1.- *Guitarrilla talachi*, del norte de Potosí (foto Sugiyama Takashi, carnaval Llallagua Pocoata).
- 2.- *charango* (Contrapunto 2023: 116).
- 3.- *Guitarrilla* (La Paz 2008).
- 4.- (abajo) *guitarra* de seis ordenes dobles, tres inferiores octavados, Rene Miranda Alatríste, Arequipa. Clavijas de madera, cuerdas de metal (MASMA 358)

En Perú, el *requinto* de 6 ordenes dobles está casi extinguido, reemplazado por el actual de seis cuerdas. Es similar a la guitarra, pero más pequeño, generalmente se puntea (Henríquez 1973: 47). En Arequipa se usa un *requinto* y un *charango chico*, (c 25 cm.) de seis ordenes duplicados (Bolaños et al 1978: 182).

En Chile se usó la *bandurria*, hoy casi extinguida. Es menor que la guitarra, con forma de pera, antes tenía 3 cuerdas, luego 6 ordenes dobles. Se toca con uña en estudiantinas (Henríquez 1973: 49). El *requinto* chileno de seis ordenes dobles, hoy casi desaparecido, pasó a Argentina con el ejército, en Cuyo San Juan, Mendoza, San Luis. El cuerpo es como la guitarra, pero más chico. Hoy tiene seis cuerdas, y se usa en punteos principalmente (Henríquez 1973: 45).

En Argentina se usó en pocas provincias un *tiple* con cuerdas de metal.

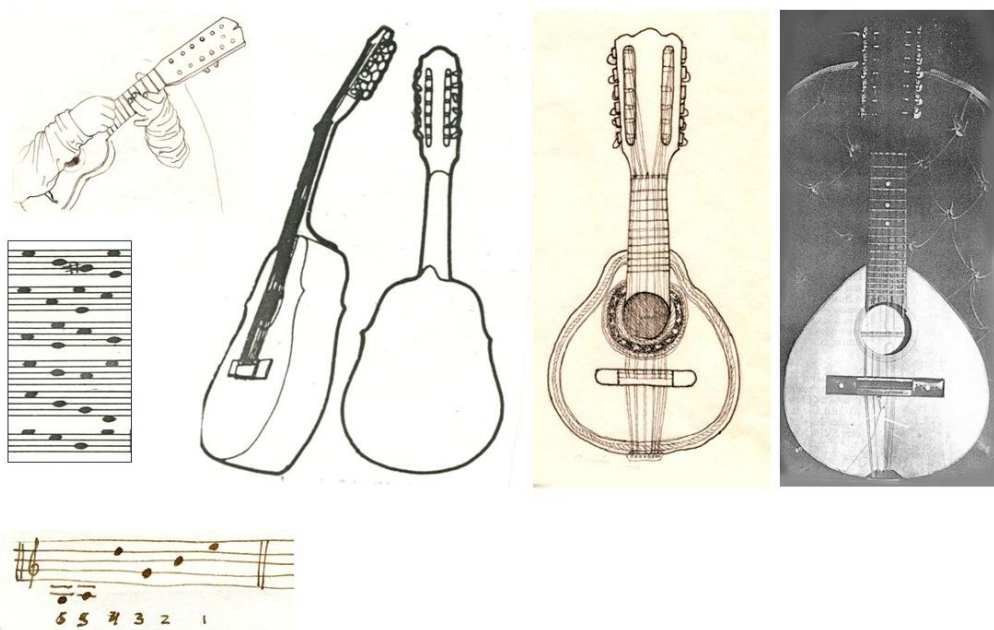


FIG 2037

6 ÓRDENES, 12 CUERDAS

- 1.- Cusco, el carnaval de los niños ((36))
- 2.- (izquierda, al medio) afinaciones de *bandurria* de 6 ordenes dobles, piriforme de Ayacucho (Bolaños et al 1978: 146)
- 2.- Dos vistas. Laúd de caja, Perú (Bolaños et al 1978: 144)
- 3.- *bandurria*, Chile (Col. De Ramón, Santiago Calendario RCA 1970)
- 4.- *Requinto* chileno (Henríquez 1973: 45)
- 5.- (abajo) Temple del *tiple*, Argentina.

3) 6 ÓRDENES, 14 CUERDAS

En Perú se usa una guitarra de seis órdenes, los dos primeros triplicadas, el resto duplicado (Bolaños et al 1978: 182). En Ecuador y Colombia se usaba una *bandola* de 6 ordenes semejantes, dos primeros triples, resto dobles, extinguido, s XIX (3/3/2/2/2/2). Fondo semiplano ((44))

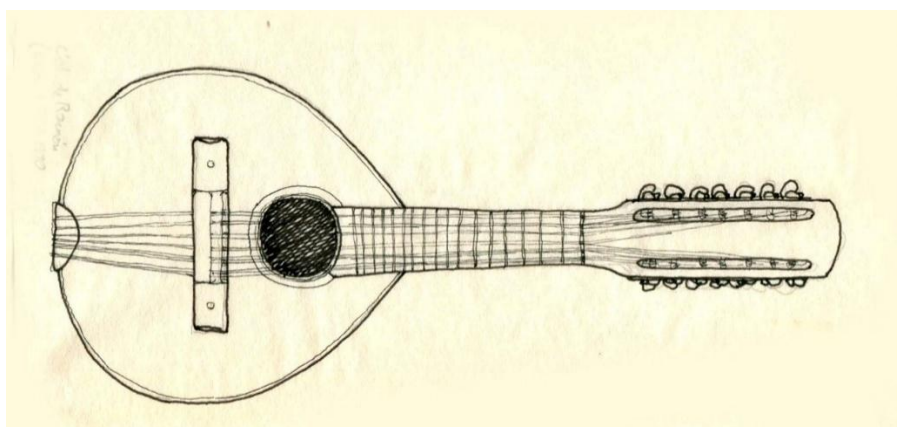


FIG 2038

6 ÓRDENES, 14 CUERDAS

Bandola, Chile (Col. de Ramón, calendario RCA 1970)

5) 6 ÓRDENES, 16 CUERDAS

En Colombia se usa una *bandola* con cuatro órdenes triples y dos dobles (3/3/3/3/2/2) que se toca con plectro. Usa la afinación común de la guitarra (Bermúdez 1986: 46).



FIG 2039

6 ÓRDENES, 16 CUERDAS

1.- *bandola* (Bermúdez 1985: 97)

2.- *bandola*, Colombia, s XX. Clavijero mecánico. 68 cm. (Bermúdez 1986: 46). Abajo, la afinación.

6) 6 ÓRDENES, 18 CUERDAS

En Colombia se usa un *tiple* de 6 ordenes triples.

SIETE ORDENES

7 ÓRDENES, 10 CUERDAS

El *anzaldeño* o *Layme* puede tener 7 órdenes, tres dobles y cuatro simples (2/2/2/1/1/1/1). Mide 52 x 13 x 4, 5 cm 10 cuerdas.

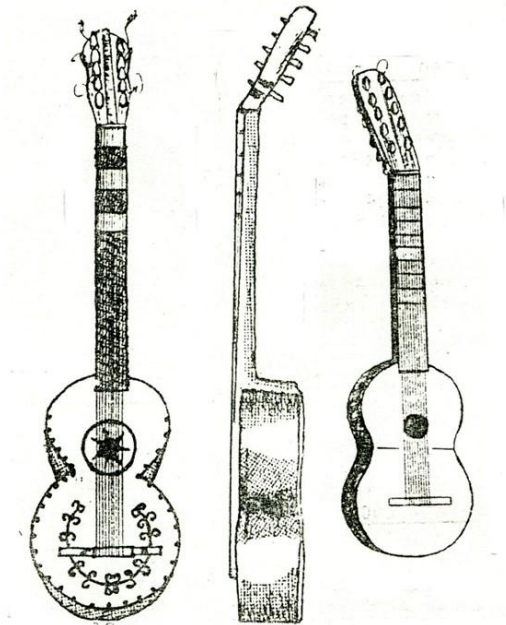


FIG 2040

7 ÓRDENES, 10 CUERDAS

Jitarrón 90 x 18 x 10 cm, 10 cuerdas

ICONOGRAFÍA

La incorporación de las ‘guitarras’ supuso una importante incorporación conceptual al imaginario local de los grupos andinos. En toda la zona andina, desde el norte de Chile hasta Perú, existe el concepto de un ser que habita el sonido, que es el ‘dueño de la música’ y es llamado *sirinu*, o *sireno* y con muchos nombres semejantes a lo largo del territorio. Es un *sajra*, un espíritu de la naturaleza, y por lo tanto poderoso, impredecible, que habita por lo general los saltos de agua y cascadas. La guitarra pasó a ser el instrumento propio de este *sajra* andino que comienza a aparecer sobre todo en los portales de piedra de las iglesias. No existe un estudio de esta transformación, que puede deberse a la necesidad andina de representar su mundo, pero disfrazado de formas que los curas españoles aceptaran, y la imagen de la ‘sirena’ al parecer cumplió ese objetivo.

Aparecen varias sirenas en portadas de iglesias en el Virreinato del Perú que están tocado un tipo de laúd, que puede ser una *guitarrilla* o un *charango* u otro cordófono pequeño. Las interpretaciones de Guisbert (1980) son eurocéntricas, ella dice que corresponde a la teoría de Platón, en que las sirenas con su música mueven las bóvedas de los cielos, y probablemente así lo interpretaron los curas católicos. Pero para los indígenas significaba algo muy distinto, un espíritu tutelar de la música, y por lo tanto, un ser central a la armonía y equilibrio del mundo.

Se han publicado este tipo de representaciones en las portadas de Lampa, Asillo, Santa María de Monserrat, La Compañía de Arequipa, Santiago de Huamán, Salinas de Yocalla, Santuario de Manquiri, en Potosí, y también en la cúpula del presbiterio en Santiago de Pomata, en el retablo de Asunción de Juli, en Santa Clara de Cuzco, Mercedes de Chuquisaca, San Francisco de Cochabamba y la iglesia de Arani (Mesa Gisbert 1966: 44). Se trata de obras realizadas en el siglo XVIII, algunas fechadas en 1706 (Iglesia Jesus de Machaca), entre 1728-1744 (San Lorenzo de Potosí), 1743 – 1747 (iglesia de Salinas de Yocalle Potosí), 1755 (portada calle Nogales, Potosí) y 1757 (Catedral de Puno). A esto se unen cuadros en que aparecen representadas distintos tipos de ‘guitarras’ en manos de sirenas o de otros personajes, diabólicos en algunos casos o angélicos en otros. Es decir, se trata de un sistema de representaciones que abarca un extenso territorio, cuya función es integrar los instrumentos de cuerda traídos por el español dentro del imaginario aymara y quechua, pero sin despertar las suspicacias de los extirpadores de idolatrías.

Los portales de las iglesias eran diseñados por curas europeos con mano de obra indígena. La portada de la Iglesia de San Lorenzo Potosí, esculpida entre 1728 y 1744, es una de las obras maestras del estilo barroco americano, con profusión de formas una junto a la otra, sin dejar vacíos. Pero las dos sirenas (o *sirinus*) con *guitarrilla* aparecen fuera del friso, en el sector más limpio, donde está el sol, la luna y las estrellas. Ambas sirenas aparecen al lado derecho y al lado izquierdo, equilibrando la dualidad al modo andino.

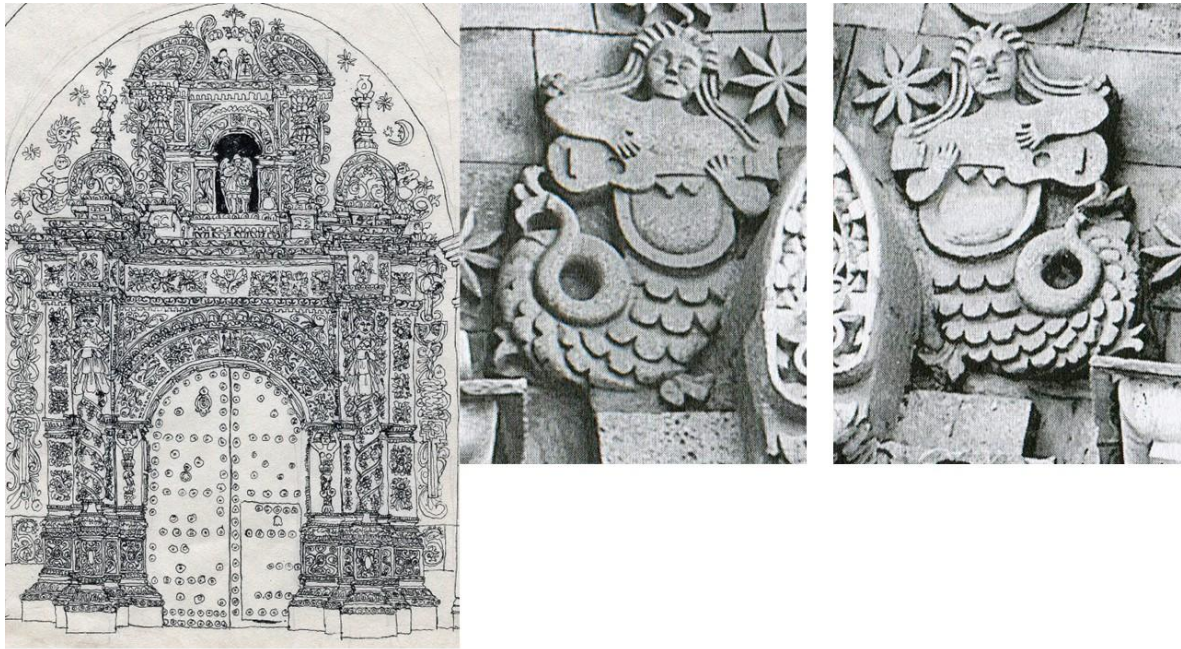


FIG 2041

IGLESIA DE SAN LORENZO POTOSÍ

- 1.- portal de la Iglesia de San Lorenzo Potosí, esculpido entre 1728 y 1744 (dibujo del autor). Las dos sirenas con *guitarrilla* se ubican a ambos lados arriba, fuera del portal, junto al sol, la luna y las estrellas.
- 2.- detalle de las sirenas (Cavour 2003a 18)

En la catedral de Puno, Perú, también hay dos sirenas tocando una especie de guitarrilla, que se sabe fueron esculpidas por Simón de Asta en 1757 (Guisbert 1980). Nuevamente son dos, dispuestas a ambos lados, como una dualidad simétrica.

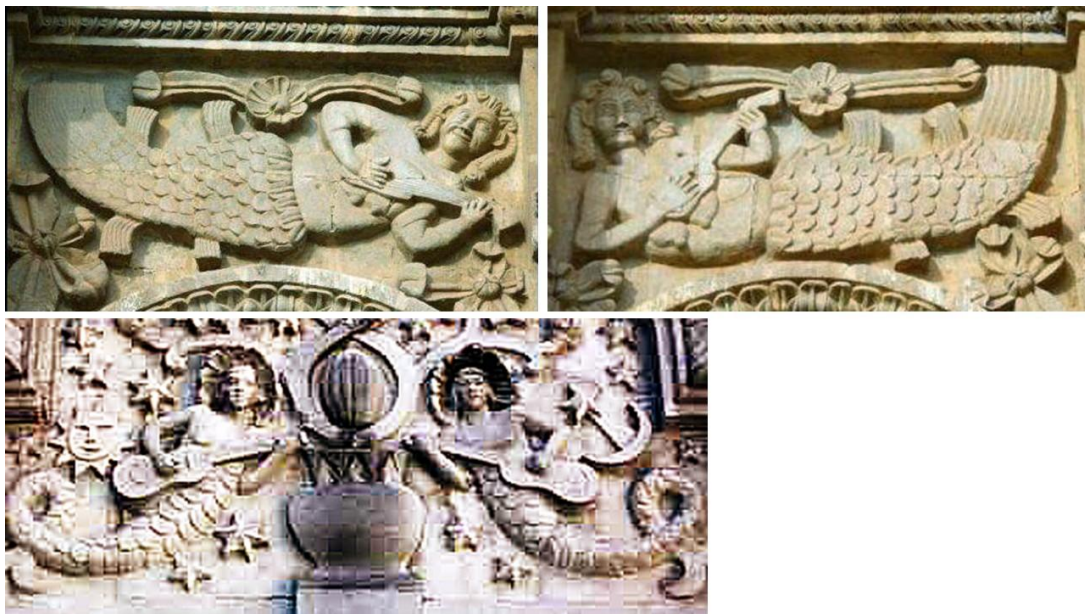


FIG 2042

SIRENAS CON GUITARRILLA

- 1.- dos sirenas con guitarrilla en la Catedral de Puno, 1757 (Cavour 2003a: 28)
- 2.- dos sirenas con guitarrilla, sin datos (foto Chalena Vásquez).

El tema de las sirenas duales enfrentadas se repite en varias otras iglesias. En el presbiterio iglesia Santiago de Pomata, dto. Puno, Guisbert (1980) menciona cuatro sirenas con *vihuela*, pero no da datos de su ubicación espacial.



FIG 2043

SIRENAS CON GUITARRILLA

- 1.- sirenas con *guitarilla*, s XVIII presbiterio iglesia Santiago de Pomata, dto. Puno (Guisbert 1980)
- 2, 3.- dos sirenas con *guitarilla*, 1743 – 1747, iglesia de Salinas de Yocalle Potosí, (Cavour 1999 264)

El tema de la sirena tocando una especie de guitarilla también aparece en cuadros coloniales del siglo XVIII. Lo interesante es que en algunas escenas aparece tocada por seles angélicos, en cambio en otras la ponen como parte del mundo de los demonios. Para la mirada de los curas, esto concuerda con el *sirinu* andino tocado por un *sajra*, que para ellos era un demonio.



FIG 2044

SIRENAS CON GUITARRILLA

- 1.- Sirena tocando una *guitarilla*, sotacoro de la iglesia de San Miguel de Pomata, segunda mitad s. XVIII (Cavour 2003a: 28).
- 2.- Sirena, sotacoro iglesia San Miguel de Pomata, Perú (Mesa Guisbert 1966)
- 3.- Dos sirenas con *guitarilla* en una portada de calle Nogales, Potosí, 1755 (Cavour 2003a: 20).
- 4.- Sirena, tocando una *guitarilla*, aparentemente de 3 órdenes. Detalle del Carro Triunfal de la Iglesia Jesus de Machaca, pintado por J Ramos en 1706 (Cavour 2003a: 22, foto Teresa Gisbert).
- 5.- Sirena, tocando una *guitarilla* (se ven 4 ordenes dobles), situadas en el averno, en la parte inferior del cuadro Apoteosis de la Virgen María, Iglesia de Guaqui, La Paz, pintado por Juan Ramos c. 1705.
- 6.- (abajo) Portada de Iglesia de Chiapa, Tarapacá, Chile (JPA).
- 7.- Sirena tocando una *guitarilla*, S XVIII, Iglesia de la Merced, Sucre (Cavour 2003a 17)
- 8.- Sirena tocando una *guitarilla* (se ven 4 ordenes dobles) en el friso de la Iglesia de Huachacalla, Oruro.

En un *kero* colonial también aparece una sirena tocando una *guitarrilla*. En este caso se trata de una producción indígena en tiempos coloniales. También aparece este motivo en alfombras y cuadros. En un cuadro “la muerte del pecador”, del Maestro de Caquiaviri, pintado en 1739, nuevamente aparece una *guitarrilla* tocada por un demonio.

Un dibujo de Guamán Poma de Ayala ilustra un criollo tocando una *vihuela* o guitarra. El lo describe como “*fiesta criollos con canto en quechua*”, es decir, se ha mestizado el instrumento europeo con el canto quechua, y el criollo está vestido a la europea.



FIG 2045

SIRENAS CON GUITARRILLA

- 1.- Sirena en un *kero* colonial (Guisbert 1980)
- 2.- Dos sirenas en una alfombra, s. XVIII, Perú (Brooklyn Mus., Mesa, Guisbert 1966)
- 3.- Demonio tocando guitarra en cuadro “la muerte del pecador”, de 1739, Iglesia de Caquiaviri, La Paz (Cavour 2003a 24).
- 4.- (abajo) detalle del cuadro Virgen de Sabaya de Luis Niño (Casa de Moneda, Potosi foto JPA 1983).
- 5.- Detalle de “*fiesta criollos con canto en quechua*” de Poma de Ayala 1980: 802)

En el mismo siglo, entre 1782 y 1785, el obispo de la Diócesis de Trujillo, Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón, editó un manuscrito de 9 volúmenes, con más de 1.400 acuarelas y partituras musicales.



FIG 2046

ACUARELAS DE MARTINEZ COMPAÑÓN

- 1.- danza de hombres vestidos de mujer, detalle (Palmiero 2014: 330)
- 2.- *danza de pallas*, detalle (Palmiero 2014: 329)
- 3.-
- 4.- *danza de los diabólicos de talle*, con guitarra de 5 ordenes (Palmiero 2014: 328)
- 5.- *danza de los negros*, con guitarra de 4 ordenes (Palmiero 2014: 328)
- 6.- (abajo) (Ch Vásquez)
- 7.- (al centro)
- 8.- *danza de pallas*, detalle (Palmiero 2014: 330)
- 9.- (abajo) (Ch Vásquez)



FIG 2047

OTRAS REPRESENTACIONES

- 1.- "soliluna, Republica Boliviana", Oruro, (Melchor María Mercado) (1841-1869)
- 2.- franja central de un textil (M. Textil, Potosí).
- 3.- (M. Lolol, Chile)