



Trabajo de investigación para la obtención del grado de
Maestra en Humanidades



MAESTRÍA EN HUMANIDADES

Los Chayñas, himnos religiosos en quechua como expresión de devoción católica en la ciudad de Cusco

Autor: Nohelia Covarrubias Del Carpio
Asesor: Mag. Gonzalo Omar Maldonado Chauca
Departamento de Humanidades
Arequipa, 2025

Trabajo Final - Nohelia Covarrubias Del Carpio.pdf

INFORME DE ORIGINALIDAD

11 %	11 %	2 %	2 %
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	idoc.pub Fuente de Internet	2 %
2	ebin.pub Fuente de Internet	1 %
3	docplayer.es Fuente de Internet	1 %
4	repositorio.unsaac.edu.pe Fuente de Internet	1 %
5	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1 %
6	repositorio.uct.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
7	revistas.urp.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
8	repositorio.uchile.cl Fuente de Internet	<1 %
9	Submitted to Pontificia Universidad Catolica del Peru	<1 %

DEDICATORIA

A mi querido Cusco, tierra de historia y magia, cuna de nuestros ancestros y guardiana de la sabiduría ancestral. Tus montañas, ríos y cielos han sido faro de inspiración en este camino, donde el pasado se entrelaza con el presente, recordándonos siempre la importancia de nuestras raíces.

Y a ti, amada Nati, por ser el corazón de mi historia. Por tu amor incondicional, inculcarme la religión y maravillarme con tus cantos en quechua que sembró en mí el deseo de alcanzar este logro.

Este trabajo es un homenaje a ti, abuela, y a nuestra tierra, Cusco, que viven en mi espíritu y me impulsan a seguir soñando y construyendo.

AGRADECIMIENTO

Con profunda gratitud a Dios, el Señor de los Temblores, por iluminar mi camino y otorgarme sabiduría. A mis padres, por inculcarme el valor del esfuerzo y la perseverancia, a mis hermanos, cómplices de vida, y a mis fieles compañeros de cuatro patas, por su lealtad y consuelo en los momentos de desafío.

RESUMEN

El objetivo principal de la presente investigación fue describir los cánticos o himnos religiosos en quechua entonados por las “Ch’ayñas” y su papel como una expresión de devoción católica en la ciudad del Cusco, para lo cual fue necesario efectuar una breve historia de la integración de los cánticos religiosos en quechua en el proceso de evangelización de la población cusqueña; analizar la estructura semántica de los cánticos religiosos más representativos y su traducción al castellano; y caracterizar la vigencia de los cánticos religiosos en quechua en la devoción de intérpretes y músicos de la actualidad. La metodología empleada en este proceso de investigación fue básica, descriptiva, cualitativa, etnológica, fenomenológica y hermenéutica. La población y muestra de estudio estuvo conformada por las cantoras y músicos de la ciudad del Cusco, de los cuales se eligió de manera no probabilística y por conveniencia a tres cantoras y cuatro músicos dedicados constantemente a dicha práctica. Las técnicas e instrumentos utilizados en la investigación fueron la revisión bibliográfica e histórica del surgimiento e integración de los cánticos religiosos en quechua en el proceso de evangelización; el análisis de contenido de las estructuras semánticas de los cánticos religiosos más representativos, la entrevista a las cantoras (ch’ayñas) y músicos que actualmente participan de su interpretación en la Catedral del Cusco y la ficha de observación de los cánticos religiosos. Los resultados de la investigación indican que dichos cánticos tuvieron su origen en los siglos XVI y XVII como una necesidad imperiosa del proceso de evangelización y catequización cristiana de la población andina y fueron conservándose con algunos cambios a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX. El análisis de la estructura semántica de los cánticos religiosos indica que se trata de una conjunción o integración de símbolos, mitos y leyendas andinas con los conceptos doctrinarios cristiano-católicos en el marco de una coexistencia de música andina y gregoriana, conforme explican los propios músicos. Finalmente, tanto cantoras (ch’ayñas) como músicos testimonian que los cánticos religiosos en quechua son una expresión religiosa que ha devenido a ser parte de la identidad cultural del Cusco, de sus

tradiciones y sobre todo de su devoción a Dios expresado en los símbolos católicos de Jesucristo y la Virgen, pero cantados en lengua quechua tradicional y con un marco musical que a pesar de obedecer a una estructura musical gregoriana, aún guarda algunos elementos o rastros de la otrora música andina de los harawis y los yaravís incaicos.

Palabras Clave: Cánticos, quechua, devoción, Cusco.

ABSTRACT

The main objective of this research was to describe the religious songs or hymns in Quechua sung by the "Ch'ayñas" and their role as an expression of Catholic devotion in the city of Cusco, for which it was necessary to make a brief history of the integration of religious songs in Quechua in the process of evangelization of the Cusco population; to analyze the semantic structure of the most representative religious songs and their translation into Spanish; and to characterize the validity of religious songs in Quechua in the devotion of interpreters and musicians today. The methodology used in this research process was basic, descriptive, qualitative, ethnological, phenomenological and hermeneutic. The population and study sample consisted of singers and musicians from the city of Cusco, of which three singers and four musicians constantly dedicated to this practice were chosen in a non-probabilistic manner and for convenience. The techniques and instruments used in the research were a bibliographic and historical review of the emergence and integration of religious chants in Quechua in the evangelization process; the content analysis of the semantic structures of the most representative religious chants, the interview with the singers (ch'ayñas) and musicians who currently participate in their interpretation in the Cathedral of Cusco and the observation sheet of the religious chants. The results of the research indicate that these chants had their origin in the 16th and 17th centuries as an imperative need of the process of evangelization and Christian catechization of the Andean population and were preserved with some changes throughout the 18th, 19th and 20th centuries. The analysis of the semantic structure of the religious chants indicates that it is a conjunction or integration of Andean symbols, myths and legends with Christian-Catholic doctrinal concepts within the framework of a coexistence of Andean and Gregorian music, as explained by the musicians themselves. Finally, both singers (ch'ayñas) and musicians testify that religious songs in Quechua are a religious expression that has become part of the cultural identity of Cusco, its traditions and above all its devotion to God expressed in

the Catholic symbols of Jesus Christ and the Virgin, but sung in the traditional Quechua language and with a musical framework that, despite obeying a Gregorian musical structure, still retains some elements or traces of the former Andean music of the Inca Harawis and Yaravís.

Keywords: Songs, quechua, devotion, Cusco.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
1.1. Planteamiento del problema de investigación	1
1.2. Justificación.....	2
1.3. Objetivos	4
1.3.1. Objetivo general.....	4
1.3.2. Objetivos específicos	4
1.4. Metodología	5
1.4.1. Ámbito de estudio	5
1.4.2. Tipo de investigación	5
1.4.3. Métodos de investigación.....	6
1.4.4. Población y muestra	6
1.4.5. Técnicas e instrumentos de acopio de información	8
1.4.6. Fuentes de Información	8
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
3. CAPÍTULO I.....	15
HISTORIA DE LA INTEGRACIÓN DE LA LENGUA QUECHUA EN EL PROCESO	15
DE EVANGELIZACIÓN DEL CUSCO.....	15
3.1. Los cánticos religiosos en quechua durante el Virreinato.	15
3.2. Los cánticos religiosos en quechua en la República hasta finales del siglo XIX.....	23
3.3. Los cánticos religiosos en quechua en el siglo XX	24
4. CAPÍTULO II.....	31
ESTRUCTURA SEMANTICA DE LOS CÁNTICOS RELIGIOSOS EN QUECHUA.....	31
4.1. De la cosmovisión andina presente en los primeros cánticos religiosos en quechua	31
4.2. Estructura semántica de los himnos religiosos en quechua.....	34
5. CAPÍTULO III	55
VIGENCIA DE LOS CÁNTICOS RELIGIOSOS EN QUECHUA EN LA DEVOCIÓN DE INTERPRETES Y MÚSICOS DE LA ACTUALIDAD	55
5.1. Resultados de las entrevistas a las cantoras (Ch'ayñas).....	56
5.1.1. Generalidades	56
5.1.2. Aporte de los cánticos a la devoción religiosa	59
5.1.3. Significado de los cánticos	61
5.1.4. Sincretismo	65
5.2. Resultados de las entrevistas a los Músicos acompañantes	68
5.2.1. Generalidades	68

5.2.2. Aporte a la devoción	70
5.2.3. Significado de los cánticos	72
5.2.4. Sincretismo	76
CONCLUSIONES	82
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS.....	92

INDICE DE TABLAS

TABLA 1: HANAP PACHA CUSSICUYNIN	35
TABLA 2: TÉRMINOS MÁS SIGNIFICATIVOS UTILIZADOS EN EL "HANAP PACHA CUSSICUYNIN"	39
TABLA 3: QANMI DIOS KANKI.....	40
TABLA 4: VERSOS UTILIZADOS POR ORÉ (1598) EN SU QUINTO CÁNTICO.....	42
TABLA 5: TÉRMINOS MÁS SIGNIFICATIVOS EN QUECHUA UTILIZADOS EN EL "QANMI DIOS KANKI"	43
TABLA 6: APU YAYA JESUCRITO	44
TABLA 7: COMPARACIÓN DE LA SEGUNDA ESTROFA DEL "APU YAYA JESUCRISTO" EN DISTINTOS COMPILADORES.....	46
TABLA 8: REDACCIÓN DE LA SEGUNDA ESTROFA DEL "APU YYA JESUCRISTO" SEGÚN ANDIA (1940).....	47
TABLA 9: REDACCIÓN DE LA SEGUNDA ESTROFA "APU YAYA JESUCRISTOS" SEGÚN CASTRO PINTO	48
TABLA 10: QOLLANAN MARÍA	48
TABLA 11: QOSQO LLAQTA	51

INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema de investigación

Los cánticos religiosos en quechua que aún resuenan en las iglesias y festividades católicas de Cusco han permanecido vigentes a lo largo del tiempo. Su continuidad se debe a la persistente presencia de pobladores quechuahablantes en la ciudad y la región, al fervor religiosos de cantoras y músicos, y a su consolidación como parte integral de la identidad cultural y tradicional cusqueña. Esta práctica fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura (Resolución Viceministerial Nro. 014-2014-VMPCIC-MC), que destaca este fenómeno como una expresión resultante de la interacción entre las tradiciones religiosas europeas y andinas, que da el origen a una manifestación particular del catolicismo popular en los Andes.

Actualmente, los himnos o cánticos religiosos en quechua son entonados por las denominadas “Ch’ayñas” (grupos femeninos corales) acompañadas por músicos que utilizan diferentes instrumentos. Estas composiciones estróficas se orientan generalmente a Jesucristo, la Virgen María, el Espíritu Santo o a otras figuras teológicas emblemáticas de la cristiandad, expresando oración, imploración, ruego, perdón o reconocimiento de la promesa de salvación y redención cristianas.

Muchos de los cánticos se remontan a la época virreinal, especialmente al proceso de evangelización y catequización impulsada por la Iglesia Cristiana de entonces. Este proceso buscaba instaurar nuevas creencias religiosas y, en principio, desplazar las creencias, mitos y leyendas de los pobladores nativos del Perú en general y del Cusco en particular. No obstante, en la práctica, los cánticos evangelizadores se vieron en la necesidad de utilizar no solo el lenguaje como medio de evangelización, sino también de incorporar símbolos y narrativas de la cultura andina que aún se mantenían vivas en los siglos XVI y XVII, para así introducir la doctrina cristiana en un proceso de adaptación cultural y religiosa.

Durante la época de la República, esta tradición no solo quedó instaurada, sino que se enriqueció con nuevos cánticos religiosos, presentando estructuras conceptuales y doctrinales menos complejas y más populares. Se reactualizó en la primera parte del siglo XX con los movimientos culturales indigenistas. A partir de entonces, si bien la generación de nuevos cánticos disminuyó, la práctica y presencia de las “Ch’ayñas” (cantoras) en la comunidad católica ha sido fundamental para su mantenimiento, incorporándose de generación en generación y preservándolos hasta la fecha como parte del patrimonio cultural inmaterial del Cusco.

La idea central de la investigación gira en torno a algunas preguntas específicas: ¿Cuándo y cómo emergen los cánticos religiosos en quechua y se incorporan a los actos litúrgicos de la iglesia católica? ¿cuál es la estructura semántica de sus estrofas y versos y qué denotan o representan sus frases desde el punto de vista de algunos estudiosos de la materia? ¿Cuán vigentes se encuentran los cánticos religiosos en quechua en la experiencia y subjetividad de las propias cantoras y músicos de la Catedral del Cusco?

En consecuencia, la presente investigación efectúa un recuento histórico del surgimiento y evolución de los cánticos religiosos en quechua a través del Virreinato y la república, examina la estructura semántica y traducción de los cánticos religiosos más representativos de la actualidad y describe la influencia que ejercen dichos cánticos religiosos en la devoción de las intérpretes y los músicos comprometidos en su práctica.

1.2. Justificación

El presente estudio reviste una especial relevancia debido a la escasez de investigaciones sistemáticas sobre los cánticos religiosos en quechua y el rol de las Ch’ayñas en su interpretación y preservación. A pesar de que los coros femeninos han sido reconocidos como Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú, el análisis detallado de su estructura musical, su función dentro de la liturgia y su significado para la comunidad

ha sido un aspecto insuficientemente explorado en la etnomusicología y los estudios andinos.

Desde una perspectiva histórico-antropológica, este estudio es significativo porque permite comprender la evolución de los cánticos religiosos en quechua desde la época virreinal hasta la actualidad. A través del análisis de testimonios y la estructura de los himnos, se evidencia un proceso de interconexión cultural en el que la tradición andina y la evangelización católica han generado expresiones musicales distintivas que han perdurado a lo largo del tiempo.

En el ámbito lingüístico y cultural, la investigación contribuye a la documentación y valoración de la lengua quechua en el contexto de la práctica religiosa. En un escenario donde el quechua enfrenta un proceso de desplazamiento, el estudio de los cánticos y su relación con la devoción religiosa permite reafirmar su importancia como medio de expresión espiritual y cultural.

Además, el estudio posee una relevancia social y comunitaria, ya que destaca la voz de las propias Ch'ayñas y músicos que participan en esta tradición. Al recopilar sus testimonios, se brinda una perspectiva desde la experiencia de quienes mantienen viva esta práctica, permitiendo una mejor comprensión de su papel dentro de la comunidad y su relación con la fe.

De manera particular, las Ch'ayñas de la Catedral del Cusco constituyen una representación única por su continuidad ininterrumpida en uno de los centros religiosos más emblemáticos de la ciudad de Cusco. A diferencia de otros grupos corales que actúan de manera ocasional o en contextos específicos, las Ch'ayñas mantienen una participación activa, organizada y ritualizada a lo largo del calendario litúrgico católico. Un rasgo que las distingue notablemente es que, a diferencia de otras festividades donde participan coros mixtos, en esta tradición el canto está exclusivamente a cargo de mujeres, lo que refuerza el carácter simbólico de su rol dentro del espacio sagrado. Asimismo, el uso de chales rojos como parte de su indumentaria ritual constituye un signo distintivo de su identidad colectiva, cargado de valor simbólico y visual dentro de

la liturgia. Su estructura interna -dividida en dos brazos tradicionales con sus respectivas juntas directivas-, su tradición oral intergeneracional, y el uso exclusivo del quechua como lengua litúrgica les otorgan un carácter singular dentro del ámbito religioso cusqueño, ya que consolidan una forma propia de expresión espiritual que ha perdurado a través del tiempo. Su presencia se vincula directamente con prácticas devocionales instauradas durante el virreinato, las cuales han sido conservadas, adaptadas y enriquecidas desde la experiencia cultural andina hasta la actualidad, Todo ello convierte a las Ch'ayñas en portadoras activas de un patrimonio inmaterial que forma parte esencial de la identidad religiosa y cultural del Cusco,

En términos de aporte académico, la investigación ofrece un enfoque novedoso al analizar la estructura semántica y musical de los cánticos, además de explorar su vigencia en la devoción contemporánea. Esto no solo complementa estudios previos, sino que abre nuevas líneas de investigación sobre la relación entre música, lengua y espiritualidad en contextos andinos.

Por todo lo expuesto, esta investigación contribuye tanto a la preservación del patrimonio inmaterial andino como al desarrollo de un marco teórico más preciso sobre la función de los cánticos religiosos en la identidad cultural y espiritual de la comunidad cusqueña.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Describir los cánticos o himnos religiosos en quechua de las "Ch'ayñas" como expresión de devoción católica en la ciudad del Cusco

1.3.2. Objetivos específicos

1. Describir la trayectoria histórica de la incorporación de los cánticos religiosos en quechua en el proceso de evangelización de Cusco.
2. Analizar la estructura semántica de los cánticos religiosos más representativos en quechua y su traducción al castellano.

3. Caracterizar la vigencia de los cánticos religiosos en quechua en la devoción de intérpretes y músicos de la actualidad en Cusco.

1.4. Metodología

1.4.1. Ámbito de estudio

El ámbito espacial seleccionado para las observaciones fue la Catedral del Cusco, ya que es la institución que de manera continua brinda a los grupos corales (Ch'ayñas) y músicos la oportunidad de participar en sus actos litúrgicos, interpretando los cánticos religiosos en quechua.

Este espacio constituye un referente significado tanto por su centralidad en la vida religiosa cusqueña como por su rol en la preservación de esta manifestación cultural.

1.4.2. Tipo de investigación

El tipo de investigación es básico, descriptivo y cualitativo

- *Básico*, porque busca comprender y caracterizar brevemente la historia del surgimiento de los cánticos religiosos en quechua, su estructura semántica, así como su práctica y vigencia actual.
- *Descriptiva*, porque señala las cualidades, particularidades y características de una muestra específica de cantos religiosos en quechua, sin efectuar ninguna modificación o alteración en su presentación, es decir, tal como ha permanecido o se interpreta en la actualidad.
- *Cualitativa*, porque utiliza instrumentos como la guía de observación, la entrevista semiestructurada y la revisión bibliográfica, así como métodos de análisis cualitativos (análisis de contenido y análisis narrativo) a fin de comprender la naturaleza y el sentido de estos cantos desde la percepción de algunos investigadores y de los propios intérpretes y músicos actuales.

1.4.3. Métodos de investigación

Los métodos utilizados en la investigación fueron:

- *Etnológico*, porque realiza una observación directa de las personas en su entorno natural, es decir, de los grupos corales a los cuales pertenecen las Ch'ayñas, con el fin de comprender mejor la práctica de los cánticos religiosos en quechua. Fue realizada mediante una guía de observación y guía de entrevista.
- *Fenomenológica*, porque indaga sobre la experiencia de las cantoras (Ch'ayñas) al entonar los cánticos religiosos en quechua y de los músicos al acompañarlas, recogiendo sus relatos desde su propia perspectiva y subjetividad, la misma que es abordada mediante una guía de entrevista.
- *Hermenéutica*, porque intenta comprender e interpretar la estructura semántica de una muestra de cánticos más representativos que aún se practican en la actualidad, la misma que es abordada con base en la revisión bibliográfica de algunos textos contemporáneos y el análisis de contenido de los propios cánticos.

1.4.4. Población y muestra

La población de estudio está conformada por cantoras conocidas como Ch'ayñas, quienes entonan los cánticos religiosos en quechua y por músicos que las acompañan en la Catedral del Cusco. Estas mujeres tradicionalmente devotas, participan de manera libre, voluntaria y sin recibir remuneración alguna, lo cual constituye una muestra de compromiso espiritual y de su sentido de pertenencia a la comunidad religiosa cusqueña.

Para este estudio, se optó por una muestra no probabilística por conveniencia, conformada por tres cantoras y cuatro músicos que estuvieron dispuestos y aceptaron conceder su tiempo para la entrevista. Esta decisión metodológica se vio directamente influenciada por las dificultades en el acceso a las cantoras: muchas de ellas se negaron a participar, otras no respondieron los intentos de contacto telefónico y algunas simplemente optaron por no interactuar, lo que refleja un marcado

hermetismo frente a este tipo de investigaciones. Este comportamiento puede estar motivado por factores como desconfianza hacia agentes externos, el respeto por el carácter sagrado y reservado de su práctica o la ausencia de una cultura de sistematización oral que incentive la exposición de su experiencia religiosa.

Aunque las Ch'ayñas no conforman una única organización formal que las agrupe a nivel general, sí existen estructuras organizativas internas según los brazos tradicionales a los que pertenecen: el brazo derecho y el brazo izquierdo. Cada uno de estos grupos cuenta con su junta directiva, la cual organiza la participación en las festividades religiosas, coordina con los responsables de la Catedral del Cusco y regula aspectos internos del funcionamiento y organización, como la vestimenta característica, el repertorio a cantar, entre otros

Cabe aclarar que estas cantoras y músicos son personas que participan de manera libre, voluntaria y sin remuneración alguna en cada uno de los actos litúrgicos en los cuales participan.

Por otro lado, entre los muchos cánticos religiosos en quechua que aún se entonan en la Catedral del Cusco – cuya tradición oral abarca decenas de composiciones recopiladas y transmitidas oralmente o a través de manuscritos litúrgicos-, se ha elegido como motivo de estudio a cinco cánticos religiosos. Esta selección se ha realizado tomando en cuenta criterios específicos como la antigüedad del canto, su permanencia en la liturgia a lo largo del tiempo, su popularidad entre los fieles y su vigencia actual dentro de las celebraciones religiosas cusqueñas. Estos criterios permitieron delimitar una variedad significativa de un universo amplio y heterogéneo de expresiones musicales religiosas en quechua.

Los cánticos seleccionados son: *Hanap Pacha Ccusicuynin*; *Qanmi Dios Kanki*; *Apu Yaya Jesucristo*; *Q'ollanan María* y *Qosqo Llakta*. Si bien fueron compuestos en distintas épocas -desde tiempos virreinales hasta el Siglo XX-, todos han perdurado y conservan su uso en la actualidad, lo que evidencia su arraigo en tradición devocional local. De estos cinco cánticos, tres están dedicados a Jesucristo, uno a la Virgen María

y uno al pueblo del Cusco, lo cual también refleja una diversidad temática dentro del repertorio. La elección se fundamenta no solo en la frecuencia con que se interpretan en las ceremonias religiosas, sino también en el valor simbólico y espiritual que conservan para la población cusqueña.

1.4.5. Técnicas e instrumentos de acopio de información.

Las técnicas e instrumentos de acopio utilizadas en la presente investigación fueron la revisión bibliográfica, la observación directa y la entrevista.

- a) La revisión bibliográfica fue utilizada para realizar una breve descripción de la evolución histórica del surgimiento e integración de los cánticos religiosos en quechua en los actos litúrgicos de la iglesia cristiana como parte del proceso de evangelización durante el Virreinato, hasta constituirse en parte de la identidad cultural religiosa del Cusco.
- b) La observación directa fue utilizada para presenciar de manera personal y directa los actos litúrgicos en los cuales participan los grupos corales de Ch'ayñas y músicos en la Catedral del Cusco, además de efectuar apuntes, tomar fotografías de los grupos corales y de su participación en la liturgia cristiana.
- c) La entrevista fue utilizada para dialogar con las cantoras (Ch'ayñas) y los músicos respecto a sus percepciones, sentimientos y pensamientos al interpretar o acompañar los cánticos religiosos en quechua. Tal entrevista fue aplicada utilizando preguntas estructuradas que permitieron indagar respecto de su propia perspectiva y subjetividad al experimentar estos cánticos.

1.4.6. Fuentes de Información

Para la presente investigación, se han empleado tanto fuentes secundarias como primarias.

- a) Las fuentes secundarias están constituidas por obras escritas, incluyendo libros y artículos, que abarcan desde el siglo XVI y XVII con autores como los sacerdotes franciscanos Gerónimo de Oré (1598), Juan Pérez Bocanegra (1631), y el Jesuita

Pablo De Prado (1641). Más recientemente, se consideraron los trabajos de los sacerdotes franciscanos José Pacífico (1924) y Norberto Andía (1940). Además, se incluyeron autores e investigadores contemporáneos que analizan el surgimiento, la evolución histórica, la estructura semántica o musical de los cánticos. Entre ellos se encuentran Lira (1988), Taylor (2003), Baker (2003), Valencia (2007), Castro Pinto (2008), Durston (2010), López (2011), Pilco (2014), Alberdi (2015), Andrango (2018), quienes abordan los cánticos religiosos desde diversas perspectivas.

- b) Las fuentes primarias están representadas por las mujeres cantoras (Ch'ayñas) que actualmente interpretan estos cánticos en la Catedral del Cusco, así como por los músicos que las acompañan. Se entrevistó a tres cantoras y cuatro músicos, a quienes se les aplicó una entrevista estructurada y previamente diseñada.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Joseph Ratzinger (2005:53) afirma con claridad que “en una pluralidad de culturas es posible una universalidad real, sin que una cultura se presente como la única válida y llegue a oprimir a todas las demás”. Esta posición del papa Benedicto XVI respecto a la cultura subraya el respeto por todas las culturas existentes en el mundo. Como él mismo lo reconoce, “en todas las culturas históricas conocidas, la religión es un elemento esencial de las mismas” (Ratzinger, 2013:54). Por tanto, “si se extrae de una cultura la religión que le es propia y que la generó, entonces se le arrebatara el corazón. Si se le implanta un nuevo corazón – el cristiano – entonces parece inevitable que el organismo, no ordenado hacia él, rechace el órgano extraño” (Ratzinger, 2013:54). Negar la capacidad de apertura e intercambio de una cultura evidencia la insuficiencia de la cultura que intenta imponerse, ya que “la exclusión de lo otro es contrario a la esencia del hombre” (Ratzinger, 2013:55). La única forma de evitar este rechazo cultural es que “exista una apertura mutua entre las culturas que experimentan un encuentro” Ratzinger, 2013:55).

Estas reflexiones de Joseph Ratzinger (2005) abren en la presente investigación a una descripción, análisis y profundización sobre la permanencia de los cantos religiosos en quechua. Estos cánticos se interpretan tanto en la ciudad del Cusco como en las principales provincias de la región, y que han perdurado desde la época virreinal y republicana hasta la actualidad.

La persistencia de estos cantos religiosos podría explicarse por medio de un proceso de interacción y adaptación cultural. Autores como Valencia (2007), en su libro “Cusco Religioso”, señalan que en la cultura y sabiduría popular cusqueña subsisten “leyendas y creencias transmitidas de generación en generación por tradición oral”, así como “historias e interrelaciones míticas entre sus santuarios legendarios y la interacción entre los hombres y dioses cristiano-andinos” (p. 20).

Para Alberdi (2015), los estudios dedicados a las canciones o tonadas religiosas quechuas en el Perú son aún escasos. Este autor destaca sobre todo los trabajos del obispo huamanguino Jerónimo de Oré (1598), quien ya en el siglo XVI, sólo 64 años después de la fundación de la ciudad del Cusco en 1534, compuso algunos cánticos religiosos en idiomas quechua y aymara. También resalta los trabajos del obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda quien en 1791 denominó a estas canciones como “tonos o tonadas”; los del padre franciscano José Pacífico Jorge (1924), que recopiló muchas canciones religiosas quechuas en Ayacucho; los del propio escritor José María Arguedas, quien dedicó estudios y referencias a este tipo de canciones sagradas; los trabajos del padre Jorge A. Lira (1955), quien publicó textos como “Cantos sagrados quechuas”; y la compilación de partituras de canciones religiosas ayacuchanas realizada por el músico de la catedral de Huamanga, Juan Mayorga Infante (2001).

No hay duda de que la inminente ocupación española irrumpió y modificó la religiosidad andina sin anularla completamente, a pesar de los intentos de proscripción. Al respecto, Cornejo Bouruncle (1958) citado por Valencia (2007) relata una conversación entre el Rey Felipe II de España (1556-1598) y el arquitecto del Escorial y Herrera, en la cual éste último le menciona que “los indios aún adoraban al sol y que sus fiestas recordaban a los dioses de su gentilidad”. Ante esta situación, incluso “el Virrey Toledo había ordenado que se pusieran cruces en las cumbres de los cerros y en todos los lugares de adoración de gentiles, en la que los indios aparentaban adorar a las cruces, pero en realidad adoraban a sus viejas deidades protectoras” (Cornejo, 1958, p. 61).

Esta situación puede indicar una resistencia de la cultura andina frente a la cultura europea y cristiana aplicada en el virreinato; una resistencia cultural que incluía además a la religiosidad, si consideramos que la religión, desde el punto de vista del mismo Ratzinger (2005), es un elemento esencial de las culturas.

En consecuencia, las festividades religiosas cristianas y andinas experimentaron y aun experimentan un proceso de interacción y adaptación cultural. Al referirse a la comunidad de Qosqayllu, Gonzales (2017) señala que “los lugareños hablan, sienten y actúan en mayor

o menor medida como un pueblo esencialmente religioso [...] Entre ellos existe una convivencia con plena tolerancia respecto a las opciones religiosas [...] que practican el fervor religioso con elementos andinos y católicos e incluso evangélicos (p. 110). Esta misma autora señala además que: “en los rituales católicos utilizan elementos y símbolos religiosos andinos y viceversa. También emplean elementos de identidad andina como expresar su fe a Dios y lo santos católicos en quechua, en los rezos y canciones se observa la mezcla de términos y deidades tanto andinas como católicas mezcladas con el propósito de venerar al Dios cristiano” (Gonzales, 2017, p. 111-112)

Las canciones o cánticos son parte de estos rituales religiosos, incluyendo los rituales católicos al Señor de los Temblores, tal como lo señala Valencia (2007): “Las Ch’ayñas, así se les llama, simbólicamente, al coro femenino que entona canciones al Señor de los Temblores y obviamente las voces de estas cantoras son comparadas con el trinar de los jilgueros” (p. 82)

“El coro – señala Valencia (2007) – es dirigido por una matrona, la más anciana, quien hace de solista y es la poseedora de cuadernillos manuscritos, donde están las canciones en quechua” (p. 82). En estos cancioneros – menciona Valencia (2005) – se leen los versos, no así la música [...] cada cantora recuerda con facilidad la música, la que entona en voz baja es la solista o de lo contrario lo tararea” [...] la estructura de las canciones y la versificación son propias de himnos sacros incas y están escritas en quechua; una vez entonadas son muy tristes y lastimeras, de tal modo que al ser cantadas en el templo inducen fácilmente a los asistentes a sollozos colectivos” (p. 82).

A decir de Valencia (2007) “en la ciudad del Cusco sólo existen dos grupos de Ch’ayñas, una de exclusividad del Señor de los Temblores y otra de la Virgen de Belén, pudiendo ser solicitadas para festividades de otros santos. Algunas de las integrantes también son llevadas a los santuarios de Wanka, Qoyllorit’i u otras parroquias fuera del Cusco” (p. 83).

Estos cánticos o coros religiosos, son elementos culturales que persisten a pesar del tiempo gracias a la participación de mujeres generalmente mayores en números variados. Ellas mismas refieren que antiguamente el número de cantoras era significativo, pero, ahora

se pueden encontrar grupos de ch'ayñas conformadas solamente por seis u ocho mujeres. Por otro lado, estas cantoras están siempre acompañadas por músicos que tocan ya sea el arpa, el violín, el pampapiano, la quena o el acordeón. Las mujeres cantoras, de acuerdo a Valencia (2005) “fueron inducidas desde niñas por sus madres” porque “cantar a sus dioses es estar en eterno vínculo con ellos, en franca armonía divina, por eso sus ruegos siempre son escuchados” (p. 83).

Las calles del Cusco reflejan la profunda interacción entre la cultura inca y la ocupación española. En su iglesia mayor, la Catedral del Cusco, ubicada en la plaza principal, se encuentra resguardado el Señor de los Temblores, patrón jurado de la ciudad (Valencia 2007). Este mismo autor, en su libro “Cuzco Religioso”, relata la tradición de la devoción al señor de los Temblores, que comienza en cuaresma para la religión católica. Durante esta época, las principales calles de la ciudad se adornan con pétalos de *ñucchu* (planta originaria de Cusco), que son arrojados al Cristo moreno el Lunes Santo, cuando sale en procesión. El Cristo derramando su bendición, acompañado de los devotos, y al seguir sus pasos se escucha el coro de mujeres entonando himnos religiosos en quechua, uno de los cuales, y talvez el más característico, es el “Apu Yaya Jesucristo”.

El Concilio Vaticano II señala que existen otros géneros de música sacra, que no deben quedar excluidos de la celebración de los ritos divinos, siempre que respondan al espíritu de la acción litúrgica, que a su vez, ocupa un lugar prioritario en la Iglesia latina.

Los cánticos religiosos en quechua son considerados himnos (del latín *hymnus*) que significa: “composición emblemática de una colectividad, que la identifica y que une entre sí a quienes interpretan”. Se la reconoce también como “composición litúrgica en alabanza de Dios, de la Virgen o de los Santos” (Rubio, 2015). “En la cultura cristiana, el himno es un género litúrgico constituido por un poema que se compone de diferentes estrofas con forma definida. El texto siempre desarrolla una alabanza hacia una determinada figura relevante, por lo general Dios, la Virgen o los Santos” (Rubio, 2015). Sin embargo, para Alberdi (2015), el termino Ch'ayña debe ser reconocido como “poesías entonadas”, y se refiere a ellas como tonadas religiosas quechua que se entonan en coro. Este autor las distingue como himno o

canto, y sugiere que para su uso debe ser diferenciado, otorgándole una marcada distinción y protagonismo en lengua quechua.

¿Cómo surgieron los cánticos religiosos en quechua y cómo se insertaron en la liturgia cristiana? Para algunos estudiosos, estos cánticos surgieron en los últimos decenios del Siglo XVI, como consecuencia de la necesidad de integrar a los indígenas en el proceso de evangelización que la iglesia cristiana de la época se propuso tras del III Concilio de Lima (1582-1583). Este proceso implicó una profunda cristianización indígena, lo cual conllevó, a su vez, a un proceso de reconfiguración religiosa conforme señala Piedra (2013) comentando la obra de Marzal (1988c).

3. CAPÍTULO I

HISTORIA DE LA INTEGRACIÓN DE LA LENGUA QUECHUA EN EL PROCESO DE EVANGELIZACIÓN DEL CUSCO

3.1. Los cánticos religiosos en quechua durante el Virreinato.

En 1598, es decir, 73 o 74 años después de la fundación de las ciudades de Lima (1535) y Cusco (1534), el sacerdote franciscano español Gerónimo de Oré, escribió una obra manuscrita que denominó "*Símbolo Católico Indiano*". Este texto, según el propio autor, contiene una declaración de los misterios de la fe comprendidos en los tres símbolos católicos (Apostólico, Niceno y de San Atanasio) así como una descripción del "nuevo orbe" (refiriéndose al continente sudamericano en general) y de sus pobladores nativos. En ese contexto, se enseñaba la doctrina cristiana en las dos lenguas principales: quechua y aymara.

El texto de Oré, en general, estaba destinado especialmente a los sacerdotes o religiosos encargados de la evangelización y de la enseñanza de la doctrina cristiana a los nativos, empleando para ello enseñanzas, cánticos y oraciones.

El manuscrito se divide en tres partes, la primera consta de dieciocho capítulos dedicadas exclusivamente a una fundamentación teológica doctrinaria de la religión cristiana católica, adaptada a la comprensión general de las personas del lugar; la segunda parte presenta un conjunto de siete cánticos que son argumentaciones doctrinarias y teológicas de la fe cristiana, expresadas tanto en lengua castellana como en quechua; y la tercera parte se dedica a una especie de catecismo en castellano, quechua y aymara.

Los capítulos XIII y XIV de la primera parte son de principal interés para la presente investigación. En ellos, el autor detalla la manera en que se debía rezar y cantar en la plaza o en las iglesias a la Virgen o al Señor Jesucristo. Se promovía la entonación de coros o cánticos bajo la dirección de los sacerdotes, con participación de los habitantes de la ciudad y de los indígenas de la zona, quienes eran convocados especialmente los días domingos, miércoles y viernes, o los días de fiesta, para que asistan a misa, escuchar el sermón y recibir la doctrina cristiana.

El autor ya en esa época refiere que, tanto en Perú como en México, era habitual hacer cantar a niños y adultos indígenas en los coros. Los cánticos se realizaban por la mañana y por la tarde, y eran interpretados no solo en castellano sino también en lenguas nativas. Para este propósito, los textos eran traducidos a las lenguas aborígenes, permitiendo que los indígenas pudieran alabar a Dios en su propio idioma.

Los curas o sacerdotes eran instruidos para aplicar estos mismos métodos en sus respectivas parroquias o curatos. Estas canciones religiosas también se enseñaban como parte de la formación escolar, y los niños que demostraban mejor capacidad vocal o tenían mejores voces eran seleccionados para que dirigieran el canto, tanto en la puerta de las iglesias como dentro de ellas, para que los demás niños y adultos pudieran imitarlos o seguir entonando las canciones en quechua y aymara, las dos lenguas principales.

El escritor, que es sacerdote franciscano, exhorta a los demás sacerdotes y religiosos de la época a enseñar y proceder en sus respectivas parroquias con cierto rigor, a fin de que *“los indios tengan más cuidado en aprender y estudiar la doctrina”*. Señala que, especialmente los días domingos, se debía coordinar con los diferentes ayllus y parcialidades, así como con los caciques, alcaldes y autoridades principales de los pueblos, para que ellos y sus mujeres participen en dichas ceremonias. A quienes no supieran la doctrina se les castigaba con penitencia pública, que consistía en realizar trabajos en la iglesia o recibir azotes. El autor enfatiza que, aunque se aplicaban castigos, se debía actuar de manera humana y caritativa para que no fueran excesivos, ya que el objetivo era lograr el aprendizaje de la doctrina cristiana. Dichos castigos – según el autor - también se podían aplicar en la escuela a los niños que no aprendieran la doctrina cristiana. Incluso se sugería que, al igual que en España, se procurara que en las escuelas hubiera maestros asalariados que enseñaran a los muchachos a rezar la doctrina, a leer, escribir y cantar, con el fin de que salieran de la escuela hábiles en la doctrina. No obstante, no se precisa si a estas escuelas asistían los hijos de los indígenas.

Uno de los objetivos religiosos del Virreinato era convertir a los indígenas a la doctrina cristiana. Esto se evidencia en el capítulo XIV:57, en el cual el autor y sacerdote señala que:

“Los sábados se cantará con toda la solemnidad posible en la misa de Nuestra Señora¹ con asistencia de los cófrades de las cofradías, pues hasta en los pueblos de muy poca gente, es muy justo que, aunque sea un solo indio que viva en esa estancia o desierto de la puna, sea cófrade y devoto de Nuestra Señora”. Es decir, se procuraba que todos los indígenas asistieran, especialmente los domingos a las iglesias o parroquias a rezar o cantar.

Es importante considerar, como señala López (2011), que:

El III Concilio de Lima, realizado los años 1582-1583 fue una asamblea provincial decisiva para América del sur, ya que produjo una importante normativa evangelizadora para la Provincia eclesiástica del Perú, destinada a subsanar las falencias que habían perjudicado la efectiva cristianización del mundo indígena” (p. 51).

En ese sentido, Gerónimo de Oré (1598), autor de la obra aquí analizada, ponía mucho énfasis en la evangelización de los indígenas del Perú y promovía el uso de las lenguas nativas como el quechua y el aymara, a fin de fomentar entre los propios indígenas una mayor devoción a la fe, a la doctrina y a la iglesia cristiana. Así lo confirma López (2011) cuando señala:

El III Concilio, procedió a concretar la creación de un catecismo que unificase la enseñanza de la fe a los indios: este fue la Doctrina Cristiana y Catecismo para la instrucción de los indios... publicado en 1584. Asimismo, para no dar lugar a errores, se requería que la transmisión de la doctrina fuese hecha en las lenguas indígenas del Perú; se mandó por tanto que el catecismo estuviese traducido al quechua y al aymara. Esto determinó que por primera vez se contara con una herramienta pastoral única para la provincia, que fue sin duda uno de los mayores logros del concilio. (p. 59)

¹ En estas citas, cuando Gerónimo de Oré escribe “nuestra señora” se refiere a la Virgen María dentro del cristianismo.

En el mismo capítulo XIV de la primera parte de su libro, Gerónimo de Oré (1598) señala además que, en honor de Nuestra Señora (La Virgen María), luego de tocadas las campanas en la iglesia:

Se juntarán en la plaza los cantores y muchachos de la escuela con toda la gente que se les llegare debajo de la bandera de la cofradía de Nuestra Señora y entrarán [a la iglesia] cantando la letanía de nuestra Señora en la lengua según que adelante va puesta, lo cual suele mover a mucha devoción en los pueblos donde esto se hace” (p. 57).

Es evidente el interés que tiene el autor en el uso de las lenguas aborígenes a fin de procurar una mayor devoción entre los pueblos indígenas. En este fragmento, se puede notar también que se hace mención al *canto de letanías* en favor de Nuestra Señora, y que tales letanías pueden ser entonadas en cualquiera de las lenguas indígenas. Más adelante, prosiguiendo con la ceremonia de la iglesia, Gerónimo de Oré (1598) señala que, después de los incensamientos de la misa realizados por el sacerdote, se debería promover la presencia de coros con el acompañamiento de órganos, flautas u otros instrumentos, cantando y alabando a la Reyna Virgen y Madre de Misericordia. Recomienda a los sacerdotes el cuidado que deben tener para que los indios sean enseñados a rezar el Rosario o Corona de Nuestra Señora con las oraciones de cada uno de los misterios que más adelante se presentan en la lengua, refiriéndose quizá a las oraciones que el mismo libro traduce al idioma quechua.

En general, el libro de Gerónimo de Oré (1598) es uno de los primeros documentos históricos que dan cuenta de los cánticos en quechua dedicadas a la catequización y evangelización de los nativos durante los últimos años del siglo XVI.

Durston (2010) plantea que esta obra pudo haber sido fuente de documentación e inspiración para la composición de muchos cánticos en quechua en los siglos posteriores. Finalmente, es crucial destacar que la escritura quechua en esta obra contiene una rica simbología andina y está redactada en un quechua más ceremonial, cercano al quechua cusqueño o del sur del Perú, incluyendo la zona del Collao. Aunque el idioma aymara está

presente, la mayoría de los textos están en quechua, que era la lengua idioma más extendida entre los nativos de aquella época, antes de la irrupción del castellano tras la conquista. (Cerrón, 2010).

En el siglo XVII, más específicamente en 1631, Juan Pérez Bocanegra, presbítero y examinador en las lenguas quechua y aymara del obispado de San Pedro de Andahuaylas, la Chica, publicó con permiso de las autoridades eclesiásticas de la Orden de Santo Domingo de Lima y Cusco, el libro titulado “*Ritual, Formulario e Institución de curas para administrar a los naturales de este Reino los santos sacramentos (bautismo, confirmación, eucaristía, viático, penitencia, extremaunción y matrimonio)*”. Esta obra se enmarca dentro del plan de conversión espiritual de los pobladores nativos, propuesto por las autoridades virreinales y eclesiásticas de la época. Tanto el autor como la iglesia católica, sabían que una forma de aculturar a los nativos era mediante la práctica religiosa católica, enseñándoles la doctrina cristiana en sus propias lenguas aborígenes como el quechua y el aymara.

El libro de Juan Pérez Bocanegra (1631), consta de 720 páginas, en él se desarrolla los siete sacramentos cristianos, un conjunto diverso de oraciones y algunos cánticos expresados en quechua. Respecto a la presente investigación, es relevante identificar que casi al final del libro (p. 707), Pérez Bocanegra (1631) incluye un cántico en quechua con notación musical. El texto parece ser de su propia autoría, pues señala que se trata de una “*oración redactada en verso sáfico*², señalando que lo compuso en lengua quechua “*en loor*³ *de la Virgen sin mansilla y ya compuesta en música a quatro voces*⁴ *para que la canten los cantores, en las procesiones, al entrar en la iglesia, y en los días de nuestra Señora y sus festividades*” (p. 707)

Dicho cántico inicia con la frase “***Hanacpachap cussicuinin***”, por lo que se le conoce con ese nombre, no fue traducido por Pérez Bocanegra en su obra. Su traducción fue realizada por autores posteriores, como se analizara en capítulos siguientes. No obstante,

² verso que consta de once sílabas, como el griego y latín cuyos acentos métricos estriban en la cuarta y la octava).

³ En honor, en elogio.

⁴ Triple, tenor, alto y bajo.

según Mannheim (2012: XXV), este cántico representaría “*el primer ejemplar de la polifonía vocal publicado en América*” en idioma quechua.

Mannheim (2012), investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Michigan, señala que Juan Pérez Bocanegra (1631) era un cura secular de la Parroquia de Andahuaylillas (conocida en aquella época como Andahuaylas la Chica) y poseía una profunda familiaridad con la vida andina. Este mismo autor destaca que Pérez Bocanegra “*intenta expresar conceptos religiosos en imágenes andinas*” (p. XXII). Agregando además que:

Pérez Bocanegra hacía el esfuerzo de entender las prácticas paganas y donde fuera posible formular la doctrina cristiana a través de imágenes religiosas nativas, el resultado del cual es una integración sincrética de imágenes andinas y europeas, sincrética no en el sentido en que las formas europeas "disfracen" las prácticas autóctonas sino en que las prácticas religiosas recomendadas por Pérez Bocanegra se presten a ser interpretadas a la vez desde perspectivas distintas culturales y religiosas. (Mannheim, 2012, p. XXIV)

Efectivamente, Pérez Bocanegra (1631) no está empeñado en establecer traducciones equiparadas del idioma quechua y castellano en las mismas páginas de manera consecutiva a las expresiones. En muchos casos, redactaba textos en castellano y la traducción al quechua se encontraba varias páginas más adelante, o viceversa. Incluso, en otros casos, se incluían textos en quechua sin su correspondiente traducción, como ocurre con la canción dedicada a la Virgen en las páginas 706 y 707 del libro. Este modo de proceder probablemente se deba a la autoridad especializada de Pérez Bocanegra, quien era nada menos que del Examinador General en Quechua del Obispado del Cusco.

Finalmente, Mannheim, resalta un detalle importante, al señalar que Pérez Bocanegra (1631) utiliza en sus traducciones en quechua contenidos doctrinales y sacramentales, así como oraciones litúrgicas. Expresa que, particularmente, en el cántico ***Hanacpachap Cussicuynin***, se puede notar un conjunto de:

imágenes y epítetos que tienen una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como la fuente de fertilidad agrícola, y como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de devoción femenina en los Andes precolombinos: la luna, las Pléyades y la constelación de nube oscura de la llama y su cría. La ambigüedad que se encuentra al nivel de la estructura poética está replicada en las imágenes del himno Hanaq pachap kusikuynin, es a la vez un himno a María y un himno a las Pléyades y otros objetos celestiales de adoración por los indígenas de los Andes” (Mannheim, 2012, p. XXXVI)

En conclusión, Pérez Bocanegra (1631) introduce en su libro un cántico en quechua con notas musicales y características polifónicas (voces simultáneas que forman un todo armónico). Esto lo convertiría en uno de los primeros himnos cristianos en quechua estructurados totalmente en idioma nativo sin traducción castellana. De acuerdo con Mannheim (2012), su composición incorporaría elementos poéticos típicamente andinos al servicio de la liturgia cristiana. Esto indicaría que, a principios del siglo XVII, ya existían cánticos en quechua promovidos por la propia Iglesia Católica.

En 1641, otro sacerdote de la Compañía de Jesús, Pablo de Prado, publicó una obra denominada “*Directorio Espiritual en la Lengua Española y Quichua General del Inca*”. Esta obra funciona, por una parte, como un catecismo cristiano con explicaciones doctrinales que, al ser traducidas al quechua, aún conservan algunos símbolos andinos en su expresión, al igual que las obras de Gerónimo de Oré y Pérez Bocanegra. Sin embargo, se observa la introducción de algunos términos castellanos en sustitución de otros quechuas. A partir de la página 195, esta obra desarrolla un conjunto de letanías a los santos y a la virgen. Posteriormente, desde la página 211, reproduce algunos cánticos en lengua quechua de la obra de Luis Gerónimo de Oré (1598). Se puede concluir que esta obra, al igual que las anteriores, enfatiza la catequización de los indígenas, pero no añade ninguna creación nueva en lo que respecta a los cánticos religiosos cristianos en lengua quechua.

Al analizar históricamente la evolución de los cánticos religiosos en quechua durante la época colonial, Alan Durston (2010) propone que las primeras canciones quechuas de contenido cristiano probablemente fueron “*taquies*” (del quechua *taki*, canto bailado) de estilo netamente andino, en particular los *harawis* y los *haylli*. Estas canciones se habrían presentado en fiestas y contextos litúrgicos entre 1550-1570. No obstante, el mismo autor sugiere que entre 1570 y 1580, tras una reorganización virreinal, hubo una reacción represiva contra los *taquies* cristianizados con el objetivo de implantar modelos de cantos cristianos en quechua, pero con una estructura europeizada, es decir, en la forma de himnos cristianos con estructura estrófica.

Una muestra de esta estructura europeizada de himnos cristianos en quechua fue el himnario de Luis Gerónimo de Oré (1598) y publicada en su obra “*Símbolo Cathólico Indiano*”. Según Durston (2010), estos siete himnos cristianos en quechua son los más antiguos conocidos y ocupan una gran extensión en la obra de Oré. Sin embargo, cabe aclarar que estos himnos no están musicalizados; están compuestos a manera de exposiciones doctrinales. A pesar de esto, sirvieron de base para la composición de cánticos religiosos años más tarde, así mismo está de acuerdo en señalar que después de Gerónimo de Oré (1598), Juan Pérez Bocanegra (1631) fue el compositor más importante de himnos cristianos en quechua del virreinato, destacando entre ellos el *Hanac Pachap Cussicuinin*, el único que cuenta con la notación musical.

Después de Pérez Bocanegra aparece Pablo de Prado que en su Directorio Espiritual publicado en 1641, incluye algunas letanías e himnos procedentes del “*Símbolo Cathólico Indiano*” de Gerónimo de Ore, pero básicamente no creó himnos nuevos. Posteriormente, según Durston (2010), es difícil encontrar himnos quechuas en la literatura pastoral publicada en la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII, a excepción de un devocionario proveniente de Ayacucho que data de finales del siglo XVIII. Este devocionario contiene himnos quechuas y salmos latinos que son prácticamente una traducción de textos canónicos, y no composiciones originales.

En consecuencia, para Durston (2010), los himnos quechuas que datan de finales del siglo XVI y comienzos del XVII constituyen un conjunto claramente definido y relativamente bien documentado bajo cánones de versificación europea. Sin embargo, dicha versificación integró un lenguaje poético de origen andino, es decir, “sobre todo a través del uso del paralelismo semántico-sintáctico y de imágenes asociadas a la cosmología y a las prácticas rituales andinas” (p. 150). Durston (2010) clasifica a estos himnos de primera generación como de “Tipo 1”, entre los cuales destaca el himno “*Qanmi Dios Kanki*”, que aún se canta hoy en día y que, según Durston (2010), está asociado al quinto cántico del “*Symbolo Cathólico Indiano*” de Gerónimo de Oré (1598).

3.2. Los cánticos religiosos en quechua en la República hasta finales del siglo XIX

Según Durston (2010), tras la independencia del Perú en 1821, y la eliminación de las restricciones a la imprenta, surgieron diversos libros pastorales con textos quechuas. Entre ellos se destaca la obra anónima “*Tesoros Religiosos en Castellano y Quichua*”, publicada en 1834, que contiene más de 30 himnos, algunos de los cuales se cantan en la actualidad. También menciona el “*Catecismo y Doctrina Cristiana en Idioma Quechua*”, publicado por el sacerdote franciscano Mariano Guzmán en 1843, el cual contenía himnos similares a los de la obra de 1834.

El mismo autor identifica en ambas publicaciones un nuevo tipo de himnos quechuas, a los que denomina de “Tipo 2”. De acuerdo a sus observaciones, estos se caracterizan por una composición verbal más sencilla que los himnos de siglos anteriores y constituyen “imploraciones íntimas y directas a Dios, a Cristo o a la Virgen con poco contenido doctrinal o narrativo, expresado en un reducido número de estrofas de versos relativamente cortos” (p.150). Durston (2010) señala que estas nuevas composiciones difieren significativamente de las de Gerónimo de Oré (1598) y Pérez Bocanegra (1631), quienes utilizaban patrones métricos más complejos. Además, hace notar que los himnos de “Tipo 2” carecen del “juego deliberadamente combinatorio de iconografía cristiana con imágenes y temas derivados del pensamiento ritual y cosmológico andino que destaca en los himnos de “Tipo 1” (p. 151).

Asimismo, Durston (2010) afirma categóricamente que el repertorio actual de himnos corresponde principalmente al “Tipo 2”. Este tipo de himnos habría surgido a finales del siglo XVIII y continuó componiéndose durante los siglos XIX y XX. Esto se debe probablemente a que la propia Iglesia Cristiana y sus clérigos comenzaron a experimentar cambios o modificaciones en sus procesos de evangelización o catequización, o porque el convulso entorno político y sociológico de la época cuestionaba la presencia española en los diferentes Virreinos y Capitanías generales a lo largo del continente sur y centroamericano. Del mismo modo Durston (2010) señala que los géneros profanos y mestizos como el *Yaraví* y el *Huayno* se popularizaron hacia finales del siglo XVIII y se fueron incorporando paulatinamente a la música religiosa cusqueña.

Es precisamente Baker (2003) quien afirma que a finales del siglo XVIII la actividad musical en las parroquias de la ciudad del Cusco experimentaba un declive, mientras que la actividad musical de las parroquias rurales mostraba un dinamismo, logrando una fusión de la música sacra y profana (europea y andina) dentro de un contexto popular. Por tanto, según Durston (2010), parece bastante plausible que el desarrollo del himno quechua de “Tipo 2” formara parte de este proceso musical y social. Inicialmente, las autoridades coloniales mostraron una reacción hostil a los cambios en la música religiosa en las parroquias indígenas, pero finalmente los aceptaron debido a su popularidad, lo que llevó a su incorporación en los nuevos impresos pastorales (Baker, 2003).

3.3. Los cánticos religiosos en quechua en el siglo XX

Alan Durston (2010) señala que en las primeras décadas del siglo XX surgió en el Cusco una nueva etapa de producción y difusión de himnos religiosos quechuas, impulsada por una corriente indigenista. Esta corriente “buscaba forjar un espíritu nacional y regional a través del resurgimiento de la herencia inca” (p. 152). Sin embargo, el mismo autor también hace notar que esta corriente de pensamiento “era al mismo tiempo una ideología elitista que sostenía que los indígenas o quechua hablantes contemporáneos habían caído en degeneración moral e intelectual y necesitaban ser rescatados” (p. 152). Apoyado en las investigaciones de César Itier, Durston (2010) afirma que el indigenismo cusqueño de las

primeras décadas del siglo XX intentaba restaurar y difundir un supuesto quechua incaico cuya expresión de alto nivel intelectual se había perdido.

Esta corriente fue expresada en obras tanto literarias como teatrales, pero llegó también a la propia iglesia, ya que algunos sacerdotes se hicieron eco de esta corriente de pensamiento laico para integrarlo en la literatura pastoral en quechua, tanto en Cusco como en otras ciudades del Perú.

Según Durston (2010) la figura más destacada de sacerdotes quechuistas afines al indigenismo de principios de siglo fue el sacerdote cusqueño José Gregorio Castro (1859-1924), obispo del Cusco entre 1910 y 1917, quien publicó varios textos pastorales en quechua. Otra figura relevante fue Nemesio Zúñiga Cazorla (1895-1964), uno de los principales predicadores y compositores de himnos en quechua, a quien se le atribuye el himno “*Qosqo Llacta*” y numerosas obras de teatro en quechua con temática inca. Tanto Castro como Zúñiga representaron un esfuerzo por desarrollar un lenguaje típico del indigenismo cusqueño de la época, lo que, según Durston (2010) implicaba la recuperación de un vocabulario religioso presuntamente incaico.

Mientras esto sucedía en Cusco, en Ayacucho, el padre José Pacífico Jorge, de la Orden franciscana, publicó en 1924, el libro titulado “*Melodías Religiosas en Quechua*”, con ocasión del Centenario de la Independencia de Ayacucho. Dicha obra fue editada por una casa editorial alemana, contiene 76 himnos o melodías en quechua, agrupadas en 6 secciones. Cada una de ellas destinadas a una parte de los símbolos de la Iglesia Católica: Melodías del Santísimo, Melodías de Misión y Cuaresma, Melodías de Pasión y de Semana Santa, Melodías de la Santísima Virgen, Melodías del Niño Dios y Melodías para la Catequesis. Es evidente que esta obra no está influenciada por el movimiento indigenista del Cusco, ya que la recopilación de melodías religiosas en quechua y sus respectivas notas musicales se realizó desde un punto de vista tradicional, en el marco de la influencia popular que experimentaron los himnos religiosos en quechua a partir de finales del siglo XVIII. Según su autor, se desconoce la procedencia u autoría de la mayor parte de los himnos, pero señala que obedeció a un acopio prolijo de los cantos religiosos que ya existían y se cantaban en la

zona de Ayacucho. En palabras del mismo autor: “traduciendo en cuanto nos ha sido posible sus inimitables matices rítmicos y sus patéticas cadencias” (Pacífico, 1924, p. 6). Además, menciona que el estilo de estas melodías era análogo al canto litúrgico de la Iglesia Católica.

Al parecer, en la composición de esta obra intervinieron varias personas conocedoras de la pronunciación y escritura quechua, especialmente sacerdotes o curas estudiosos del quechua de la zona de Huancayo y Ayacucho. Se reconoce que uno de los mayores atractivos del culto católico es el canto, más aún es interpretado por la gente del lugar, porque adquiere un mayor sentido devocional y entusiasmo entre ellos.

En la época en que se publicó este libro, ya existían numerosas obras en quechua, incluidos diccionarios quechua-castellano, cuyos autores eran sacerdotes que, con la necesidad de transmitir la doctrina religiosa, contaban con seminarios de enseñanza-aprendizaje de la lengua quechua a cargo de clérigos especialistas.

Sin embargo, en el Cusco se siguieron produciendo o compilando cánticos religiosos en quechua. Una de estas compilaciones fue el “*Catecismo Devocionario en Quechua*”, publicado en 1940 por el padre franciscano Norberto Andia. Él mismo señala que su obra es una compilación de los catecismos antiguos escritos por los franciscanos José Gregorio Castro (1859-1924) y Francisco Solano Farfán. Entre las páginas 154 y 301 de esta obra se compilan más de un centenar de cánticos en quechua dedicados al Señor Jesucristo, a la Virgen María y a los Santos. La mayor parte de estos cánticos no están traducidos al castellano, se recopilan solo en texto y carecen de melodías o notas musicales, lo cual dificulta la trasmisión completa de los himnos. Como señala Durston (2010): “los libros por sí solos no aseguran la transmisión de un himno ya que por lo general no contienen la notación musical; la mayoría de los himnos registrados en publicaciones como la de Andia ya no se pueden cantar porque nadie conoce su “tono” o melodía” (p. 149).

En 1955, el sacerdote cusqueño Jorge A. Lira (1912-1984) publicó una obra titulada “Himnos a Dios y a Jesucristo”. Aunque no se ha tenido acceso, sin embargo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a través del Seminario de Historia Rural Andina dirigida por Pablo Macera, publicó en 1988 una obra atribuida al padre Jorge A. Lira, el cual constituye

una reproducción póstuma de su publicación de 1955. Esta publicación es un acopio realizado por el padre Lira de un conjunto de himnos y cánticos religiosos en quechua, traducidos al castellano. El libro consta de dos partes: la primera dedicada al Señor Jesucristo y la segunda a la Virgen Madre. Se trata de himnos o cánticos religiosos acopiados de distintas fuentes y presentados de acuerdo a una escritura quechua que el propio padre Lira postula como una forma de retorno a la autenticidad del idioma quechua y a la visión cosmogónica andina.

El mismo padre Lira (1988) señala que dicha publicación de himnos es una antología y, en cierto modo, un rescate de un conjunto de himnos, muchos de los cuales fueron publicados en pequeños impresos y cuyas estructuras estróficas se encontraban adulteradas o mutiladas. Esto indicaría que, en décadas anteriores, existían muchos más himnos que se fueron perdiendo a lo largo del tiempo. El padre Lira fue un destacado sacerdote indigenista que valoraba mucho la cultura andina y, especialmente, el idioma quechua. Reconoce que muchos himnos compuestos durante el virreinato fueron fruto del trabajo y esfuerzo misionero de los evangelizadores, quienes intentaron introducir la doctrina religiosa cristiana en la vida y la práctica social y espiritual de los pobladores del Ande. Postula, además, que en tiempos del incario existían melodías o cánticos sagrados sobre los cuales se adaptaron los contenidos religiosos cristianos. Así, por ejemplo, afirma que los himnos: *Apu Yaya Jesucristo*, *Hamuy Jesusllay*, *Pusikk Huayra*, *Wañuy Pacha*, *Halcu Mamay Purisum*, *Kkollanan María*, *Hanakk Pachapi*, *Hanap Pacha Llump'akk Ñust'a*, *Napaykkuskayki Qollanan María*, entre otros, contienen rastros de una inspiración artística inca. Reitera la hipótesis de que los misioneros aprovecharon esa música e incluso los cánticos originales, “modificando los que no caían dentro de los modelos de sentir espiritual y artístico” de los misioneros. (p. 6).

El padre Lira (1988) se esfuerza no sólo en la corrección de los textos de los himnos, sino también en su traducción al castellano, respecto a la cual señala: “en la traducción más me he empeñado en la intención, en el espíritu propiamente tal, poca importancia he dado a la expresión casi material y externa del texto kkechuwa, la hondura de la expresión, la

filosofía, el sentido de la intención he traducido” (p. 7). Y, finalmente, reconoce a “aquellos que destruyendo pensaron realizar mejor, en su anhelo de legarnos parte de su alma, o por levantar sobre horizontes indios la insignia santa de la cruz; pues se ve que fueron himnos y cantos al sol, a la luna, a las estrellas, al Inca, a la Kkoya y a la Ñust’a, modificados para Jesucristo y la Virgen” (p. 8).

Finalmente, para culminar con esta breve historia de la integración de la lengua quechua en el proceso de evangelización del Cusco, debemos citar al músico Ricardo Castro Pinto (1916-2011). Él fue un destacado músico, escritor, arreglista y compositor cusqueño, de nutrida trayectoria artístico-musical, cuya actividad de recopilación, composición e integración musical fue reconocida por muchas instituciones culturales regionales, nacionales e internacionales. Su obra escrita se resume en dos libros denominados “Willka taki, I y II”: la primera dedicada al Señor (*Taytanchisman Takikuna*) y la segunda a la Virgen (*Mamanchisman Takikuna*), ambas publicadas en 2008 con el apoyo de la Corporación Andina de Fomento y la Unión Latina, que congrega a 37 Estados.

En dichas obras, y con el aporte de su hijo, el también músico y filósofo Samuel Castro Irrarazabal, se señala que la política eclesial del virreinato “tuvo que adecuar a la música indígena las letras, o sea el texto de la canción, cambiando los términos orientados a la fe católica” (p. 15).

Dicha afirmación es reforzada a través de una cita del destacado músico cusqueño Policarpo Caballero Farfán (1896-1973), quien ya había manifestado años antes que “los misioneros convencidos de que el canto es uno de los mejores atractivos del culto, se vieron obligados a aprender los taquis o cantos aborígenes e incorporarlos de hecho a la Iglesia Católica, y es entonces que los wankas o cantos agrarios, los cantos sagrados, los himnos, los harawis o cantos de amor y los waynos pasaron al dominio del culto católico” (p. 15).

Ricardo Castro Pinto y Samuel Castro Irrarazabal (2008) señalan además que “la música es el que menos modificaciones ha sufrido y representa la resistencia del hombre andino frente a la imposición de los muchos usos y costumbres ajenos a su realidad” (p. 16).

Describiéndolos de manera actual, dichos autores señalan algunas características de la música de estos himnos (pp: 16-17)

- a) La melodía de los diferentes himnos gira generalmente en torno a la combinación de 11 sonidos con un orden y una lógica, que constituye un estilo original andino. Este se desarrolla en movimientos conjuntos y disjuntos, llegando a realizar saltos de intervalos hasta de sexta.
- b. La armonía es estable; las tonalidades más usadas en la práctica son el La menor, Re menor, Mi menor. La tesitura está determinada por un promedio común de los fieles.
- c. El ritmo se basa en las formas musicales ancestrales, como el harawi, la khaswa y los wankas. Por esta razón, son comunes los compases de 2/4, 3/4, 5/4, 6/8 y 9/8.
- d. Se utilizan instrumentos musicales autóctonos y los denominados mestizos, en una orquesta “típica”. Entre los instrumentos aerófonos destacan: la quena, el pampapiano (melodio portátil), el armonio y el acordeón. Los Instrumentos cordófono incluyen: violín, charango, arpa y guitarra. Finalmente, los membranófonos: tinya y tambor.

Con respecto a las cantoras, los autores señalan que “generalmente son voces femeninas las que entonan las canciones que el pueblo las denomina “Las Ch’ayñas” (jilgueras), que tanto los músicos como las cantantes se encuentran organizadas en pequeñas instituciones” (p. 17).

Respecto a la participación de la mujer en los coros de Ch’ayñas, es posible plantear una acotación hipotética que se remontaría a las características de entonación de los “harawis” en tiempos incas. En aquellos tiempos, se requerían de voces agudas que solamente las mujeres podían entonarlas con propiedad. Alcántara (2019), hace notar este detalle con base en la reflexión de J.M. Arguedas.

Es importante citar a Arguedas sobre las particularidades del Harawi: “No lo entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes [...], la voz de las mujeres alcanza notas agudas imposibles para las masculinas” (2012, T.IV, p. 362). Esta particularidad en la voz de las

mujeres les otorga el rol principal en la interpretación de los Harawis por su voz alta y aguda. (Alcántara, 2019, p. 24)

Aún quedan interrogantes con respecto a la evolución de estos cantos y, como se ha mencionado a lo largo de este capítulo, son pocos los autores que ha podido investigar y plasmar sus hallazgos para su estudio y posterior ampliación. Esto demuestra, una vez más, que los himnos religiosos en quechua siguen siendo un tema abierto de investigación.

Es posible concluir esta parte de la investigación señalando que los cánticos religiosos en quechua surgieron de la imperiosa necesidad de evangelización que tenían los clérigos y sacerdotes de la iglesia cristiana respecto a los pobladores andinos. Esto se hizo especialmente evidente a partir del III Concilio de Lima, realizado en 1582-1583, que produjo una importante normativa para la evangelización de las provincias eclesiásticas cristianas. A su vez, esto significó una reorganización y reorientación de las estrategias utilizadas por la iglesia a fin de lograr una efectiva evangelización de los pueblos indígenas, utilizando las lenguas nativas. Dicho proceso implicó, además, un gran esfuerzo de la iglesia para integrar el uso de una lengua oral y ágrafa como el quechua en la transmisión de los ritos, sacramentos, oraciones y cánticos cristianos, basándose en la familiarización de los curas y sacerdotes de la época con la pronunciación de la lengua de los pueblos indígenas.

Conforme fue consolidándose la presencia española y fortaleciéndose la iglesia y las instituciones en la época virreinal y, posteriormente, durante la época republicana, y más particularmente en el siglo XX, los cánticos religiosos se fueron constituyendo en una herencia cultural y, por ende, en una parte importante de la identidad cultural de los pueblos y ciudades del sur del Perú y, particularmente, del Cusco.

Este fenómeno, se manifiesta como un proceso de interculturalización entre la iglesia Católica, que aprende costumbres, significados y la lengua nativa, y la población indígena, que conoce y acepta la doctrina católica. En este proceso, ritmos y símbolos propios se han fusionado y evolucionado hasta lo que conocemos el día de hoy.

4. CAPÍTULO II

ESTRUCTURA SEMANTICA DE LOS CÁNTICOS RELIGIOSOS EN QUECHUA

4.1. De la cosmovisión andina presente en los primeros cánticos religiosos en quechua

Los cánticos religiosos en quechua, especialmente los primeros cánticos surgidos a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, clasificados por Durston (2010) como de “Tipo 1”, utilizaron la cosmovisión andina en su estructura y composición. Existen varios investigadores que sugieren o señalan esta perspectiva de análisis. Sin embargo, algunos de ellos manifiestan que la presencia de la cosmovisión religiosa andina en los cánticos de Gerónimo de Oré (1598) y Pérez Bocanegra (1631) obedecen a un proceso evangelizador de transculturización. Así lo señala Taylor (2003), quien estudia de manera específica el segundo cántico⁵ redactado por Oré, del cual extraemos algunos párrafos:

Lo que deseamos subrayar en nuestra presentación del segundo cántico de Oré es su contribución a la refutación del culto a los Huacas y el lenguaje que escoge para formular su mensaje. (Taylor, 2003, p.119)

En la estrofa 16 (del segundo cántico) se refiere a “Apu Pachacamac”, y en la estrofa 38 a “Dios Pachacamac”⁶, que, para el oyente indígena, bien podría referirse a un Dios que no fuera el creador de los cristianos. (Taylor, 2003, p. 121)

En las estrofas 23 al 26⁷ nos dice que “los Huacas [venerados por] los hombres nos son más que objetos de oro, de plata, de cobre, de piedra y de madera; han sido labrados por las manos de los que son especialistas en su fabricación. Los Willcas tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven, tienen orejas y no oyen. Los Huacas tienen nariz y no olfatean, tienen manos y no palpan, tienen pies y no caminan, tienen

⁵ Hay que precisar que Gerónimo de Ore redacta lo que él denomina 7 cánticos en quechua, que son fundamentaciones doctrinarias y teológicas cristianas, los cuales han servido más adelante de base para la composición de cánticos melódicos en quechua por otros autores.

⁶ Página 75 de la obra de Gerónimo de Oré (1598).

⁷ Página 76 y 77 de la obra de Gerónimo de Oré (1598).

garganta y no gritan, están parados o sentados, pero no tienen ánimo, no se mueven, no tienen otro destino que este. (Taylor, 2003, p. 123).

Por su parte, Mannheim (2012), refiriéndose a la publicación de Pérez Bocanegra (1631), señala, entre otras cosas, lo siguiente:

Pérez intentó concretizar conceptos religiosos cristianos en imágenes andinas, incluyendo una traducción de Dios con el nombre del cerro Huanacauri. (Mannheim, 2012, p. XXII).

Pérez Bocanegra hacía el esfuerzo de entender las prácticas paganas y donde fuera posible formular la doctrina cristiana a través de imágenes religiosas nativas, el resultado del cual es una integración sincrética de imágenes andinas y europeas, sincrética no en el sentido en que las formas europeas "disfracen" las prácticas autóctonas sino en que las prácticas religiosas recomendadas por Pérez Bocanegra se presten a ser interpretadas a la vez desde perspectivas distintas culturales y religiosas. (Mannheim, 2012, p. XXIV)

*La distancia entre María maris stella 'María estrella del mar' y **Chipchykachaq qatachillay** 'Que brilla Pléyades' (en el himno **Hanaq Pachap Ccusicuinin**) es corta. Pero, la configuración específica de imágenes y epítetos en el himno tienen una clara extrañeza dentro de la tradición europea, evocando la fecundidad de la Virgen María, celebrándola como la fuente de fertilidad agrícola, y como tejedora de brocados, e identificándola sistemáticamente con los objetos celestiales de devoción femenina en los Andes precolombinos: la luna, las Pléyades y la constelación de nube oscura de la llama y su cría. La ambigüedad que se encuentra al nivel de la estructura poética está replicada en las imágenes del himno **Hanaq pachap kusikuynin**, es a la vez un himno a María y un himno a las Pléyades y otros objetos celestiales de adoración por los indígenas de los Andes (Mannheim, 2012, p. XXVI).*

Por su parte, Catalina Andrango Walker (2018), investigadora de "los saberes coloniales y los problemas de evangelización de la región andina", al analizar la obra de Luis Gerónimo de Oré (1598), señala que dicha obra es una respuesta metodológica a la

estrategia de imposición del catolicismo a los nativos sin considerar sus manifestaciones religiosas. Esto significa que Oré utiliza los símbolos y la cosmovisión religiosa andina, presentes en la práctica y en la lengua nativa, para fines de un proceso evangelizador que, desde su punto de vista, es apropiado para llegar más efectivamente a la población andina. Leamos lo que señala Andrango (2018):

La metodología que Oré propone en dicha sección es una respuesta al discurso evangelizador delineado en los textos pastorales resultantes del Tercer Concilio. En estos se intentaba imponer el catolicismo a los nativos borrando todo rastro de sus propias manifestaciones religiosas por considerarlas idolátricas. Al contrario de los textos pastorales conciliares, Oré no pone énfasis en la idolatría y más bien utiliza los mismos elementos de las culturas andinas para explicar a los neófitos un conocimiento que era ajeno a su realidad. (Andrango, 2018, p. 24)

La utilización de los símbolos y creencias religiosas de la cosmovisión andina con fines evangelizadores, pero dentro de un proceso de transculturización es también reafirmada y compartida por Andrango (2018).

En mi análisis problematizo la metodología transculturadora de Oré, pues, como demuestro, no se trata de ningún modo de una combinación armónica de elementos de ambas culturas. Por el contrario, el letrado peruano desde su posición de autoridad eclesiástica usa como punto de partida los mitos, las leyendas y las tradiciones locales para enseñar el catolicismo y hacerlo prevalecer. En esta intersección del saber europeo y el poder colonial, Oré impone una estricta vigilancia de los nuevos rituales, lo que deviene también en una forma de control social. Para ello ofrece instrucciones precisas de la manera en que se deben realizar las ceremonias religiosas haciendo que los nativos mimeticen los rituales católicos. De este modo, el autor parte desde los elementos de la cultura andina para llegar a los conocimientos de la cultura hegemónica creando cánticos con música medieval basándose en fuentes teológicas tradicionales, pero interpretados en quechua. (Andrango, 2018, p. 25)

Se concluye entonces que, si bien los primeros autores eclesiásticos de los cánticos religiosos en los siglos XVI y XVII integran la cosmovisión religiosa andina en su composición, no fue precisamente para rescatar o valorar dicha cosmovisión, sino para utilizarla con fines de evangelización o catequización, dentro de un contexto de transculturización. Aunque los cánticos religiosos en quechua han perdurado hasta la fecha, llegando a constituirse en una demostración y participación devocional activa, positiva, voluntaria y afectiva del mundo andino en los ritos eclesiásticos católicos, el análisis histórico de su surgimiento y evolución a lo largo del Virreinato y la República evidencia que obedeció a una clara política eclesial evangelizadora y catequizadora de la religión cristiana, impuesta desde el poder político y religioso de la época, con base en el lenguaje, los mitos y los símbolos de la propia cultura.

Sin embargo, estamos de acuerdo con Garcés (2018) cuando afirma que “el celo por la extirpación de idolatrías que llevó adelante el proyecto evangelizador, por irónica contrapartida histórica, estimuló la impresión de las artes del lenguaje, de manera que podemos contar ahora con testimonios y documentación temprana de la lengua, la literatura oral y la cultura indígena” (p. 171).

Los cánticos religiosos en quechua son precisamente parte de estos testimonios tempranos de la lengua quechua desde una perspectiva virreinal. Sin embargo, son ahora parte de la identidad cultural del Cusco, matizada y enriquecida con el aporte de más de cuatro siglos de pervivencia de las manifestaciones religiosas católicas y andinas, dentro del cual el lenguaje jugó un rol fundamental.

4.2. Estructura semántica de los himnos religiosos en quechua

En este apartado, tomamos como motivo de estudio y análisis lingüístico y semántico, algunos de los himnos religiosos en quechua. Estos, compuestos ya sea en la época del Virreinato o la República, se han mantenido y perdurado hasta la actualidad, y aún se cantan en los principales eventos religiosos de la ciudad del Cusco, así como en las misas dominicales celebradas tanto en la Catedral del Cusco.

Los himnos seleccionados obedecen a los criterios de antigüedad, permanencia, popularidad y actualidad. Entre estos se encuentran:

1. Hanap Pacha Ccusicuynin
2. Qanmi Dios Kanki
3. Apu Yaya Jesucristo
4. Q'ollanan María
5. Qosqo Llakta

Con la finalidad de su estudio, estableceré para cada himno una presentación en dos columnas: la primera destinada al himno en quechua y la segunda, a su traducción en castellano. Al final de cada himno, efectuaré mi propia reflexión semántica, basándome en los diferentes documentos, autores y propuestas de interpretación a las cuales se ha tenido acceso.

Tabla 1: Hanap Pacha Cussicuynin

Quechua	Castellano
Hanaq pachaq kusikuynin	Alegría del cielo
Waranqata much'asqayki	Mil veces te adoro
Yupay rurupoqoq mallki	Árbol de frutos innumerables
Runakunaq suyakuynin	Esperanza de la gente
Kallpannaqpa k'emikuynin	Apoyo de los débiles
(uyariway) Waqyasqayta!	Escucha mis súplicas
Uyariway much'asqayta	Oye mi adoración
Diospa ranpan diospa Maman	Guía de Dios, Madre de Dios
Yuraq Toqto Hamanq'ayman	A la blanquísima flor de Amanqay
Yupasqalla, qollpasqayta	A la que siempre venero
Wawaykiman suyasqayta	A tu hijo mi espera
Rikuchillay	Muéstrame
Weqeyta rikuy p'inquepta	Mira mis lágrimas saltar
Sukhay sukhay waqasqayman	A mi llorar tardes enteras
Songo k'ewep phutichikuqman	Al doblar el corazón contrito
Kutirichiy ñawiykita	Vuelve tus ojos
Rikuchiway wawaykita	Muéstrame tu hijo
Diospa Maman	Madre de Dios
Hanaq Pachaq Kallasanan	Pequeña piedra preciosa del cielo
Kánchap p'unchaw tutayachip	Que opaca la luz del día
Killa phaksa rawrayachiq	Que encandece a la luna
Angelkunaq kochukunan	Alegría de los ángeles

Hinantinpa rirpukunan Kausaq pukyu.	Espejo de todo lo creado Fuente de agua viva.
Sapaqmanta miraq suyu Sapaqkunaq Sapaqninpa Ñawpaqmanta wachaqninpa Gracia qokuq aklla phuyu, Qanpin suyan teqsimuyu Dios kusichiq.	De escogida descendencia Separada entre las escogidas Desde el principio para su madre Nube escogida que das gracia, En ti espera el universo Regocijo de Dios.
Qori wantu Dios purichiq Huk simiwan huñispalla Dios churita chay pachalla Wiksaykipi, Ukhuykipi khaynayachiq Runaq markan.	Portadora de Dios en litera de oro Aceptando con una sola palabra Al hijo de Dios en ese instante En tu vientre lo humanizaste. En tu interior lo convertiste Hombre del pueblo.
Wayna wallpaq kusik markan Pukaranpa qespi punkun, Awasqaykin yupay unkun, Qanta allwiqpaq akllarqan Kikiypitaq munarqan Runa kayta.	Pueblo feliz del joven hermoso Puerta de libertad de su fortaleza Tú tejiste su venerable túnica, A ti te escogió para tejer Y en ti quiso Ser hombre.
Usachipuway kawsayta Purun taski yupaychuywa Dios sisaq inkill uywa Maymantañas, aqoyayta Usachiyman qan Mamayta Katachilla.	Aligera mi vida Joven inocente venerable Jardinera del florecimiento de Dios Desde dónde ya, el verdor Puedo apurar, ¡o! Madre Constelación del Sur.
K'anchaq rawraq sumaq killa Cheqen p'unchwapa seqaynin, Hinantinpa suyakuynin Qan nillaqpaq choque illa. Mana yawpaq panpa killa Diospa llaqtan.	Hermosa luna que arde y brilla Peldaño del verdadero día, Esperanza de todo el mundo Para quien te implora joya de oro. Luna de la planicie que no (se opaca) Pueblo de Dios.
Qanman Qoya, pillan paqtan Tukuy santokunamanta Llpa Angelcunamanta Supaypa umanta waqtan Allpawan tupoqta t'aqtan Sutillayki	A ti, ¡o! Señora, quien se atreve De todos los santos De todos los ángeles La cabeza del diablo la azota Al que mide con lo terrenal lo aplana Solo tu nombre.

Chiphchiykachap Katachillay	Cruz del Sur que centelleas
P'unchaw pusaq qeantupa	Aurora que conduces el día
Kay waqyaqpaq mana opa	Que escuchas esta invocación
K'esaykita hamuy nillay	A tu nido solo dile ven
Phiñasqayta qespichillay	Libera mi falta
Susurwana	(ya escarmentada) ¹
Noqa hina pin wanana	Como yo quien escarmienta
Mit'anmanta sananmanta	De su descendencia, de su linaje
Teqse machup churimanta	Del viejo fundamento de su hijo
Llapa llalliq millaymanta.	A quien vence de la maldad
Much'a(pu)way yasuywana	Adora pues en mi nombre
Wawaykita.	A tu hijo.

1. Mejía (2017) aclara al respecto: "Susurwana, no es vocablo quechua ni aimara, tampoco tiene que ver con Wanakawri: cerro en que Manco Qhapaq hundió la legendaria barreta de oro. Nosotros nos hemos permitido darle el significado de "ya escarmentada, para que coordine con los términos "libera mi falta" (p. 60)

El original de este himno figura en la página 708 de la obra de Pérez Bocanegra (1631). Es posible que este himno haya sido compuesto por dicho autor, porque él mismo señala que lo hizo "en verso sáfico en honor de la Virgen". De esta manera, la idea original de Pérez Bocanegra al componer este himno está centrada en la madre de Jesucristo. Además, el autor indica que la música está compuesta a cuatro voces (triple, tenor, alto y bajo) "para que lo canten los cantores en las procesiones, al entrar en la iglesia, y en los días de nuestra Señora, y sus festividades" (Pérez B., 1631, pág. 707).

Esto significa que, al menos este himno, fue originalmente de carácter polifónico y no monofónico, como se canta actualmente en Cusco, incluso cuando se interpreta en coro. Mannheim (2012) señala que "este himno, del cual Pérez Bocanegra es probablemente el autor, es el primer ejemplar de la polifonía vocal publicado en América" (p. XXV). Por otro lado, debo señalar que se trata probablemente del himno más antiguo en quechua que existe en el Perú y en el Cusco, y que aún se canta en diversas ocasiones en la catedral del Cusco y otras iglesias.

Asimismo, este himno ha sido estudiado por varios autores, entre los que se puede destacar a Mannheim (2012), Durston (2010), Castro Pinto (2008), Mejía (2017), Zignaigo (2022), entre otros. Tanto Mannheim (2012) como Mejía (2017) proponen traducciones de

este himno. No obstante, se debe señalar que hacer una traducción de un idioma a otro siempre presenta dificultades de sentido, contexto y significado. Si bien, tanto Mannheim como Mejía intentan aproximarse al significado en castellano de los términos en quechua, aún existen algunas dudas al respecto. La traducción de Mannheim es preponderantemente literal. Por ejemplo: cuando el escrito original dice: “*Waranqakta much’asqayki*”, Mannheim lo traduce como “*Mil veces te adoro*”. En cambio, respecto a este mismo verso, Mejía lo traduce como “Te adoraré infinitamente”, señalando que en el idioma quechua esta frase “no significa te adoraré mil veces, sino “siempre”, “infinitas veces”. Por tanto, de acuerdo a Mejía (2017), el verso de “*Waranqata much’asqayki*” se debe traducir como “Te adoraré infinitamente”.

El punto de vista de Mejía es respetable; sin embargo, obedece a una concepción y visión propia del quechua, probablemente motivada por su origen cusqueño y formación académica. Mannheim, por su parte, es un lingüista e investigador norteamericano de destacada trayectoria científica. Ambos investigadores merecen la mayor atención y respeto posible. No obstante, la traducción de este himno aún parece mostrar algunas dificultades para quienes están interesados en el texto del himno.

Por otro lado, la traducción realizada por Roberto Barrionuevo a instancias de la investigación dirigida por Ivan Zignaigo y publicada virtualmente en 2022, es, en mi opinión, probablemente una de las mejores traducciones al castellano de este himno compuesto por Pérez Bocanegra (1631). Debo señalar que Zignaigo es fundamentalmente músico y su aproximación al estudio de este himno fue principalmente a través de la música. Sin embargo, considero que el aporte que realiza respecto a la traducción castellana de este himno parece ser el más aproximado de entre todas las traducciones realizadas hasta la fecha. A pesar de ello, la traducción al castellano de este himno aún sigue abierta.

Resalto, sin embargo, el hecho que de este himno está pleno de términos y símbolos lingüísticos quechuas que denotan la presencia de la cosmovisión andina en su composición. Como he señalado, esto obedece a la necesidad de evangelización en tiempos del Virreinato, en el marco de un proceso de transculturación propuesto por las autoridades eclesiásticas de la época. Entre los términos quechuas más destacados de este himno se encuentran:

Tabla 2: Términos más significativos utilizados en el “Hanap Pacha Cussicuynin”

Términos en quechua	Significado
Hanap Pachap	De acuerdo al Diccionario de la Academia Mayor de la Lengua Quechua - AMLQ (2005) el término Hanaq es un adverbio que denota arriba, parte alta, parte superior, por lo que Hanappachap, significaría el mundo de arriba y cuyo sinónimo sería Hananpacha (p. 49).
Chipchiykachaq qatachillay	Este término deriva de la raíz <i>chiphchi</i> que significa brillar, fulgor, reverbero (p. 29) y de Kachap, el remitente (p. 68). A su vez el término qatachillay, tiene un significado astronómico de constelación, cruz del sur (p.70). Por tanto, la frase completa denotaría el fulgor que envían las estrellas o las constelaciones. (AMLQ, 2005, pp: 29, 68, 78)
Teqsi	Significado filosófico de fundamento, cimiento, base. <i>Tecsiy</i> , fundamentar, cimentar o poner base a una construcción. Generalmente está asociado a <i>muyu</i> , que tiene una significación geológica de globo terráqueo, la tierra, el orbe, el mundo material. (AMLQ, 2005, 199)
Killa	Significado astronómico de Luna, satélite de la tierra, y a cuyo novilunio se la conocía como killa wañuy. Desde el punto de vista mitológico también significaba esposa del sol y madre de los Incas y cuya figura de plata se exhibía en la sala de la luna en el Qorikancha, atendida por mujeres sacerdotisas. También se la denominó Mamakilla, Madre Luna o diosa de las parturientas. (AMLQ, 2005, p. 71)
Qhapaq	Este término es un adjetivo que significa: rico, poderoso, opulento, acaudalado, privilegiado, noble, sagrado, ilustre, sinónimo de <i>Hatun Kay</i> , ejemplo, <i>Qhapaq sonqo</i> , bondadoso de buen corazón, <i>Qhapaq simi</i> , idioma noble. (AMLQ, 2005, 155)

Es evidente que el uso de estos términos y su introducción en los himnos religiosos quechuas por parte de Pérez Bocanegra (1631) no es arbitrario; corresponde a una política eclesiástica de la época para facilitar el proceso de evangelización entre la población nativa mayoritariamente quechua hablante. Como señala Durston (2010), estos himnos fueron “combinados con un lenguaje poético de origen andino, sobre todo a través del uso de un paralelismo semántico-sintáctico y de imágenes asociadas a la cosmología y a las prácticas rituales andinas” (p. 150).

Por otra parte, Mannheim (2012) señala que “Pérez Bocanegra hacía el esfuerzo de entender las prácticas paganas y donde fuera posible formular la doctrina cristiana a través de imágenes religiosas nativas, el resultado del cual es una integración sincrética de imágenes andinas y europeas” (p. XXIV). Es importante precisar que Mannheim utiliza el término “sincrético” en el sentido de que las prácticas religiosas sean interpretadas desde la cultura andina en particular.

En consecuencia, el himno *Hanap Pacha Ccusicuynin*, si bien es una bella composición a la Virgen Madre, es doblemente simbólico. Por una parte, representa el dominio cultural y religioso católico sobre la cultura andina desde la época del Virreinato. Por otra, es un símbolo

de la permanencia y uso de la lengua quechua y la cultura andina a través del tiempo. Un análisis exhaustivo del himno desde el punto de vista antropológico y etnohistórico brindaría mayores aportes al respecto, pero rebasaría los alcances del presente estudio.

Tabla 3: Qanmi Dios Kanki

Quechua	Castellano
Qahmi Dios kanki, yuraq Ostia Santa, Qonqor sayaspa, chunka much'aykuyki; Uyarillaway, Apu Jesucristo, Dios, Wakcha khuyaq	Tu eres mi dios blanca ostia santa Te adoro de pie, de rodillas diez veces Escúchame Dios Jesucristo Dios generoso de los pobres
Cheqaq Dios kaspan, runa tukurqanki, Virgen Mariaq, wawan kaspataqmi Wañusaq nispa, kay sacramentupi, Qheparirqanki.	Siendo Dios verdadero te convertiste en hombre Por ser hijo de la Virgen María Voy a morir dijiste, en este sacramento Te quedaste.
Kay yuraq Ostia, t'anta ñaupaq karqan. Kunanqa man t'anta chaypi kanchu; Dios Yayanshispa kawsaq Ukhumanmi t'anta tukupun.	Esta ostia blanca antes fue pan Hoy allí ya no hay pan En vivo interior de dios nuestro padre Se convirtió en pan
Calispi kaqri, vino ñawpaq karqan, Kunanqa, sino manan chaypi kanchu; Cristo Jesuspa Kawsaq yawarninmanmi Vino tukupun.	El que está en el cáliz fue vino antes Hoy allí ya no hay vino En vivo sangre de Cristo Jesús En vino se convirtió.
Navidad tutan Jesús paqarirqan; Huchanchis rayku Cruspipas wañurqan; Kawsarinpuspa gloriaman kutirgan; Paypunin chaypi.	Jesucristo nació en la noche de navidad Murió en la cruz por nuestra culpa Retorno a la gloria resucitando El mismo está.
Chayre, wayqe, tukuy sonqonchiswan Dios Yayanchista chunka yupaychasun; Cristo Jesusmi kay Sacramentupi, Kikin dios tiyan.	Por eso hermano con todo el corazón A Dios Jesucristo padre adoremos diez veces En este sacramento está cristo Jesús El mismo Dios ahí vive
Chunka Ostiapas, tukuy sonqonchiswan Manan Diosrumchis rakirikuraqnchu Huk sallanmi, llapantinpi tiyan Dios Jesucristo.	Si son diez ostias o mil No está dividido nuestro Dios Solo uno solo en todos vive Dios Jesucristo.
Cruspi wañuqtin, Dios Kayninqa manan Rikhurirqanchu.	Cuando murió en la cruz su poner de Dios no apareció.

Runa kainillanmi chaypin muchurqan	Solo su forma de hombre ahí padeció
Cheqaq Dios Kaininqa	Su verdadera imagen de Dios
Pakasqan karqan	Oculto está.
Kay ostiapi manan rikhurinchu;	En esta ostia no aparece
Runa kayninqa, qhapaq Dios Kaynipas	Su forma de hombre, tampoco su imagen de Dios,
Kikin Diospunin, cheqaqlla pakasqa	Es el mismo Dios, verdaderamente oculto
Ostiapi kashan.	Está en la ostia.
Cristianukuna maskhamuwnaqa nispa	Dijo los cristianos me buscarán
Jesúss yayanchis ostiapi qheparin.	Jesucristo nuestro padre quedo en la ostia
Maskharisunchis, Cristo Diosninchista	Busquémosle a Cristo nuestro Dios
Much'aykusuntaq.	Y alabémosle.
Much'aykusqayki Apu Jesucristo,	Te adoro mi dios Jesucristo
Chay ostiamanta qhawarimullaway	Miradme desde la ostia santa
Rurawasqayki wakcha runaykita	Tú me hiciste pobre gente
Qespichiwaytaq.	Y libérame.

De acuerdo con Durston (2010), la composición de este himno se remonta a la obra *Símbolo Cathólico Indiano* de Luis Gerónimo de Ore (1598) y está dedicado a la consagración de la hostia y el cáliz de la eucaristía. Durston (2010) señala que es una versión ligeramente modificada de una parte del quinto cántico de la obra de Oré (p. 150). Igualmente, desde la óptica de este investigador, este himno correspondería a los himnos de tipo 1, es decir, a aquellos que de acuerdo a Durston (2010), “utilizan patrones métricos más complejos con iconografía cristiana expresada en imágenes y temas derivados del pensamiento ritual y cosmológico andino” (p. 151).

Andrango (2018) recoge lo manifestado por Durston (2010) respecto a la procedencia de este cántico, es decir, ratifica su pertenencia al quinto cántico de la obra de Luis Gerónimo de Oré (1598). No obstante, hace notar que a este himno también se le conoce como “Yuraq hostia santa”, lo cual es coherente con lo manifestado por Oré (1598) cuando señala que el quinto cántico de su obra está destinado a la institución del santo sacramento de la eucaristía (p. 106).

Pero, además, Andrango (2018) comenta que en el quinto cántico de Oré (1598), el cual dio origen al cántico “Qanmi Dios Kanki”, se alude en idioma quechua a los símbolos andinos del sol, la luna y las estrellas como vehículos para la aceleración de la conversión religiosa. Esta autora recoge algunos versos del inicio del quinto cántico que no son parte del himno tal como lo conocemos ahora, pero que constituyen el contexto en el cual surge dicho cántico, y que considero importante describir. Los versos a los que Andrango (2018) hace referencia son los siguientes:

Tabla 4: Versos utilizados por Oré (1598) en su quinto cántico

Quechua	Castellano
Uyarihuaychic hanac pachacuna, allpa pachapas uyarihuachuntac Inti, quillapas, coyllorcunahuampas Uyarihuaychic. Nina, huayrapas, mama cocha yacu, Mayucunapas, chuyay unu pucyo Uyarihuaychic rinrihuan chazquichic Cunan ñiscayta.	Escúchenme allá en lo alto, Toda la tierra también escúchenme, Sol, luna, estrellas todas Óiganme. Fuego, aire, lagunas, Ríos, manantiales cristalinos, Escúchenme y reciban en sus oídos Lo que les digo hoy

Para Andrango (2018), Oré, “recogió los mitos fundacionales, las hazañas de los gobernantes pasados y otras narraciones que se transmitían oralmente de generación en generación para hacer uso de estas tradiciones y acercarlos a la fe católica. Presenta un discurso en el que hace partícipe al oyente, invitándole a reflexionar y exhortándole en tono dialógico a cuestionar lo que hasta entonces había tenido por verdad”. La voz poética de los versos anteriores – según Andrango – “hacen énfasis en los verbos, oír, escuchar y decir, lo cual es propio del contexto lingüístico de oralidad andina, es decir, la manera en que los andinos transmitían el pasado a sus descendientes” (p. 180). Sin embargo, Andrango (2018) señala que “no se trata de una conciliación armoniosa entre las memorias andinas y las historias bíblicas, sino de una estrategia eclesial para otorgar supremacía a las segundas” (pp. 180-181).

Efectivamente, si revisamos en su integridad el quinto cántico de Ore (1598), del cual surgió el himno “Qanmi Dios Kanki”, estaré de acuerdo con Andrango (2018) cuando señala que los discursos de Oré están orientados a cuestionar, desmitificar o negar las creencias

andinas para fortalecer la propuesta católica. Para Andrango (2018), Oré no borra del imaginario colectivo las memorias, símbolos y mitos andinos “sino que las reconfigura para desplazarlas en beneficio del catolicismo”, estableciendo de esta manera un proceso de transculturación, es decir, “el surgimiento de un catolicismo basado en la tradición europea, pero cantado en quechua y explicado a través de los mitos y las narraciones orales locales” (p. 183).

Recojo igualmente algunos términos en quechua que contiene este himno “Qanmi Dios Kanki” para fortalecer nuestra argumentación, basándome en el diccionario de la Academia Mayor de la Lengua Quechua (AMLQ) correspondiente al año 2005.

Tabla 5: Términos más significativos en quechua utilizados en el "Qanmi Dios Kanki"

Términos en quechua	Significado
Apu	Sustantivo mitológico que significa espíritu tutelar de un pueblo, que habita en las cimas de los cerros, en los nevados o en la waqa importante, ejemplo: Apu Salkantay, Apu Pachtusan, Apu Awsangati, Dioses tutelares de la ciudad del Cusco. Apu kamachi, sustantivo disposición legal, ley, mandato superior. Apu Teqsi, creador de la tierra, en la mitología inkaica. (AMLQ, 2005, 15-16)
Qespiq	Adjetivo liberado, salvo; asociado al sujeto y adjetivo qespichiq: liberador, salvador, redentor, o a Qespichiy: liberar, salvar, redimir; o al verbo Qespiy, salvarse, liberarse, salvar un obstáculo; qespilla: adjetivo y sustantivo que significa libre, siempre a salvo de cualquier forma de presión o enfermedad. (AMLQ, 2005, 149)
Cheqaq	Es un adjetivo que denota verdadero, veraz, cierto, asociado al adverbio cheqan : que significa ciertamente, verazmente, evidentemente; o al verbo Cheqanchakuy : cumplirse lo que uno sospechaba o se imaginaba, o al adjetivo Cheqanchaq : que significa juzgar rectamente y por extensión, el que en juicio demuestra la justicia, o bien la presencia de una persona que certifica o garantiza la verdad de alguna cosa. Cheqaq kay : se verdadero. (AMLQ, 2005, pp. 26-27)
Kikin	Sustantivo que significa: el mismo, la misma; adjetivo kiki: mismo idéntico, ejemplo: pay kikin:, el mismo; kikillan: adjetivo conforme, igual, semejante. Kasqallan. (AMLQ, 2005, p. 71)
Ñawpaq	Adjetivo y sustantivo anticipador: que se anticipa, adelanta; que antecede. Ñaupaq: adjetivo antiguo, remoto, pasado, anterior. Ñawpa runa, hombre antiguo. Ñawpaq wiñay, generación antigua. Ñawpa kay, sustantivo antigüedad, condiciones de antiguo o remoto. Ñawpachaq, adjetivo y sustantivo, que anticipa, que adelante o antepone. Ñawpachiq, adjetivo y sustantivo que hace adelantar, anticipar, antelar o preceder. (AMLQ, 2005, p. 118)

El término más sobresaliente de este grupo de vocablos es “Apu”, utilizando para referirse a Dios. Este vocablo representa la divinidad o el símbolo de veneración en la cultura andina, y se asocian comúnmente con los cerros, montañas o nevados. Sin embargo, su connotación es mucho más amplia, ya que, por ejemplo, de acuerdo a la Academia Mayor de la Lengua Quechua (AMLQ, 2005), el verbo *Apuchay* significa honrar, venerar, rendir

homenaje a algo que es considerado sagrado o elevado. A su vez, *Apukay*, es un sustantivo que denota dignidad o excelencia. De esta manera, el uso de este término para los habitantes del sur del Perú en la época en que Oré (1598) recopilaba estos términos, aún guardaba el sentido sagrado que los nativos le conferían. Incluso en pleno siglo XXI, el término “Apu” aún conserva su connotación sagrada en el mundo andino.

Los demás términos, son de uso más común; no obstante, conservan una significación propia de carácter típicamente andino. Por ejemplo, si algo era cierto, verdadero o auténtico se decía “**Cheqaq**”, y si algo debía verificarse se decía “**Cheqaqchakuy**”, lo que correspondería en términos contemporáneos a una verificación científica o a una comprobación testimonial por testigos.

En consecuencia, en este segundo himno también se verifica el uso del idioma quechua con fines evangelizadores, como señala Andrango (2018). Sin embargo, como he señalado anteriormente, ello no anula la belleza poética de los versos ni la entrega devocional de las Ch’ayñas contemporáneas que entonan los cánticos religiosos en quechua conservados hasta hoy.

Tabla 6: Apu Yaya Jesucrito

Quechua	Castellano
Apu Yaya Jesucristo	Poderoso Jesucristo
Qespicheqniy Diosnillay	Salvador Dios mío
Riraykita mast’arispán	Abriendo tus brazos,
Hampuy waway niwashanki	Dices: ven hijo mío
Imaraqmi munayniyki	Qué grande es tu amor
Jesusllay wawallaykipaq	Mi Jesús para tu hijo
Awqa sonqo runarayku	Por la gente enemiga
Cruz pataman churakunki	Te pusiste sobre la cruz
Aqoy t’io huchaywanmi	Con mis pecados como arena
Diosnillay, phiñachirqayki	Te hice enojar Dios mío
Khuyapayakuqmi kanki,	Eres misericordioso
Panpachaway huchaymanta.	Perdóname mis pecados
Qanllamanta ayqespaymi	Huyendo de ti
Jesusllay, waqachirqayki,	Te hice llorar, mi Jesús

Wekekita t'akarispan Taytay maskhamuwarqanki	Y derramando tus lágrimas Padre mío, me buscaste.
Wasiykita saqespaymin, Karunchaspa purirqani; Kaqniy qowasqaykitapas, Lliwtan tukuykamurqani	Dejando tu casa Caminé muy lejos Todo lo que me diste Todo lo terminé
Ñan kunanqa reqsiniña Mana Chanin rurasqayta, Chaskipuway wasiykipi Awqa sonqo wwaykita	Ahora ya conozco Lo injusto que fui Recíbeme en tu casa A tu hijo de corazón rebelde.
Orqon q'asan purisqaypi, Kallpanchaway wawaykita; Qan Yayayta munakuspan, Munayllayki ruranaypaq.	Caminando por abras y montañas Dale fuerzas a tu hijo Queriéndote a ti padre Lo que quieras yo haré
Apu Yaya phiñakuqtin Qanllas kanki noqamanta; Taytay phiñakunki chayqa, Pimanñataq anchhuykusaq.	Y cuando el poderoso se enoje Por mi culpa solamente Padre mío si tú te enojas A quién ya me acercaré.
Kausaypipas wañuypipas Qhawariway Jesusllay Yawarniykiq qespichiscan Huchasapa wawaykita.	En la vida y en la muerte Mírame Jesús mío Soy salvado por tu sangre Tu hijo pecador.
Huchaykunaq llasayninwan Urman, urman purirqani; Qabkkaoula suyakuni Qespicheqniy Diosnillay.	Con el peso de mis pecados Caminando de tropiezo en tropiezo Solamente en ti espero Salvador Dios mío.
Wañuy awqa Chayamuqtin Sawnallaypi sayaykuspa, Awqaykunaq makinmanta Animayta qespichinki.	Cuando llegue el enemigo de la muerte De pie en mi cabecera De las manos de mis enemigos Salvad mi alma.
Noqa raykun waqarkanki Cruzpipas wañurqanki; Pusakapuy almallayta Hanaqpacha wasikiman.	Por mí tu lloraste. Encontraste la muerte en la cruz Lleva mi alma Al cielo, a tu casa.
Ama, Yayay cheqniwaychu,	Padre mío no me odies

Amataq phiñakuytaqchu;	Tampoco te enojas
Huchaymanta waqaspaymi	Llorando por mis culpas
Ñaukikiman chayamuni.	Me postro a tus pies.

¹ Tomado igualmente del libro de Ricardo Castro Pinto (2008, pp. 26-27).

De acuerdo con el padre Lira (1988), “este es el himno oficial de la fe india. No se conoce uno más intenso que el pueblo cante en los más grandes acontecimientos de penitencia, de reconocimiento de la majestad y realeza divina”. Según este autor, “los pueblos indios se obsesionan espiritualmente y socialmente cuando se entona este Himno maravilloso” (p. 10).

Efectivamente, este himno es el más popular y el que más intensa y devoción es entonado por las ch’ayñas o cantoras actuales. De acuerdo con la clasificación que utiliza Durston (2010), este himno correspondería al tipo 2, es decir, que fue compuesto posiblemente a partir del siglo XVIII, porque se diferencia claramente de la métrica y la simbología utilizada por los himnos de tipo 1, que fueron compuestos principalmente en los siglos XVI y XVII.

Por otro lado, es probable que su popularidad explique en parte los múltiples cambios y variaciones que han experimentado sus estrofas y versos, tanto en su forma lingüística como semántica. Por ejemplo, tanto en la versión del padre Pacífico (1924) como en la de Norberto Andía (1940), el padre Lira (1988) y la de Castro Pinto (2008), este himno presenta muchas variaciones lingüísticas. Comparando solamente la segunda estrofa de este himno en las cuatro versiones señaladas, se tiene lo siguiente:

Tabla 7: Comparación de la segunda estrofa del "Apu Yaya Jesucristo" en distintos compiladores

Pacífico (1924)	Andía (1940)	Lira (1988)	Castro Pinto (2008)
¡Imaraccmi	Imaracc munacuyllaiqui,	Imarákkmi munakuyllayki	Imaraqmi munayniyki
munacuillaiqui	Jesusllay	Hessuslláy	Jesusllay
Taitallai, churillaiquipacc!	Huahuallaiquipacc	wawallaykípack;	wawallaykipaq
Aucca soncco runaraicu,	Cruzpataman	Chakatáman churakúнки,	Awqa sonqo runarayku
	churasunqui,	Ñokka aukka rúna ráyku.	

Cruz hahuaman churacunquai (p. 98).	Ñocca aucca runa raicu (p. 160)	Xruz pataman Churakunki
--	------------------------------------	----------------------------

Se observa que el padre Pacífico (1924) utiliza los signos de admiración en los primeros versos, a diferencia de Andia (1940), Lira (1988) y Castro Pinto (2008). Por otro lado, Pacífico (1924), Lira (1988) y Castro Pinto (2008) utilizan el término “Imaraqmi”, escrito, sin embargo de distinta manera: Pacífico usa las letras “cc”, Lira las letras “kk” y Castro Pinto la letra “q” en la escritura de los sonidos o fonemas “Q”, “C” y “K”.

Pero, además de ello, observo que Andía (1940) utiliza el mismo término, pero de forma abreviada: “Imaracc”, cuyo sentido es distinto a “Imaraqmi”, empleado por Pacífico (1924), Lira (1988) y Castro Pinto (2008). Al respecto, Laime (2007) señala que el término “Ima” es un pronombre indeterminado que significa “algo”, pero también abarca todo aquello que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracta (p. 32). En su forma interrogativa, significa “¿qué?” o “¿cómo?”, por ejemplo: “ima p’unchawtaq kunan” (¿qué día es hoy?). Por otro lado, el término “Imaraq” es un adverbio que denota un suceso o evento que aún no ha ocurrido, por ejemplo: “imaraq kanka” (qué habrá todavía). Mientras que el término “Imaraqmi”, de acuerdo a Gutiérrez y otros (2007), significa “qué sería” o “cómo sería” (p. 19).

De manera que, si se reproduce la escritura en quechua señalada por Andía (1940) - quien, dicho sea de paso, no lo traduce al castellano-, esta arrojaría la siguiente interpretación:

Tabla 8: Redacción de la segunda estrofa del "Apu Yya Jesucristo" según Andia (1940)

Quechua	Castellano
Imaracc munacuyllaiqui,	Cómo te quiero
Jesussllay Huahuallaiquipacc	Mi Jesús, por causa mía que soy tu hijo de corazón
Cruzpataman churasunqui,	malvado, te han puesto encima de la cruz
Ñocca aucca runa raicu (p. 160)	

Sin embargo, si se sigue la escritura y traducción de Castro Pinto (2008) - quien parece haberse aproximado un poco mejor a su traducción castellana-, se encuentra lo siguiente:

Tabla 9: Redacción de la segunda estrofa "Apu Yaya Jesucristos" según Castro Pinto

Quechua	Castellano
Imaraqmi munayniyki	Qué grande es tu amor
Jesussllay wawallaykipaq	Mi Jesús para tu hijo
Awqa sonqo runarayku	Por la gente enemiga
Cruz pataman churakunki	Te pusiste sobre la cruz

En el contexto de la estrofa, esta última traducción tendría un poco más de sentido porque se está destacando el gran amor que Jesús tuvo para sus hijos al ponerse sobre la cruz a causa de la gente de corazón malvado o enemigo.

Hemos tomado solamente la segunda estrofa, pero casi todas las estrofas muestran diferencias significativas entre todos los que abordaron su estudio o transmitieron este himno a lo largo del tiempo.

Pero, además, nótese que las frases finales de la estrofa en Andía (1940) señala: "Cruzpataman churasunqui, Ñocca aucca runa raicu" ("por causa de mi corazón malvado te han puesto encima de la cruz"). En cambio en Castro Pinto (2008) se observa: "Awqa sonqo runarayku cruz pataman churakunki" ("por la gente enemiga te pusiste sobre la cruz"). Cabe resaltar que el término "Ñocca", que denota la primera persona, no aparece en la traducción de Castro Pinto (2008).

En resumen, puedo señalar que este himno, que es probablemente el más icónico de los cánticos religiosos en quechua y que aún se sigue cantando en los templos y ritos católicos, es al mismo tiempo el que más variaciones e interpretaciones ha sufrido.

Tabla 10: Qollanan María

Quechua	Castellano
Qollanan maria,	Su excelencia maría,
Tuta k'anchaq qoyllur,	Lucero que brillas en la noche,
Ñanta chinkachispa, ¡ay!	Perdidos en el camino, ¡Ay!
Qhawapayanayku.	Tenemos que contemplarte.
Chayta unanchaspan	Teniendo este símbolo
Hinan huchasapa,	Así pecador,
Qhapaq sutyikita, ¡ay!	Tu sagrado nombre, ¡Ay!
Pasaq waqyakuni.	Dios nos está esperando.

Qanmmi mamay kanki,
 Manchay munaykuykuy,
 Qan kaqtillayñiñan, ¡Ay!
 Diosniy suyawashan.

Wañorqoqtiy hina,
 Almayta chaqskispa,
 Jesuspa qayllaman, ¡Ay!
 Pusaykapuwanki.

Dios wawayñitari,
 Mañaykapuwanki,
 Khuyapayawanki, ¡Ay!
 Qespíchiwananpaq.,

Chaywanqa mamallay,
 Qanwan kuskallaña
 Munakuq diosniyta, ¡Ay!
 Wiñay yupaychasaq.

Chaypaqmi kunanqa,
 Chaskichikapuyki,
 Nunaypa hukhunta ¡Ay!
 Qepisqa kanaypaq.

Diosllawanña mama,
 Bendicionniykita,
 Churaykullawayku. ¡Ay!
 Ilipaykunman mama.

Gloria wasipitaq,
 Qanta rikuykuspa,
 Wiñay qochukuymán, ¡Ay!
 Diosta yupaychasun.

Qanwan kuskallataq,
 Angelkunawanpas,
 Santokunawanpas, ¡Ay!
 Diosta yupaychasun.

Mamayta ch'iklluspan,
 Diosniyta munakuspan,
 Wiñaylla kuispa, ¡Ay!

Tu eres mi madre
 Toda amorosa,
 Solo porque estás, ¡Ay!
 Condúceme en paz.

Apenas haya muerto,
 Recibiendo mi alma,
 A la presencia de Jesús, ¡Ay!
 Condúceme en paz.

Y a dios tu hijo,
 Implorádmelo,
 Con bondad compasión, ¡Ay!
 Llegue a mi salvación.

Y con eso madre mía.
 Junto a tu presencia,
 A mi dios amoroso, ¡Ay!
 Adoraré por siempre

Para eso ahora,
 Hago que me recibas,
 Lo profundo de mi alma, ¡Ay!
 Para mi salvación.

Solo con dios madre,
 Tus bendiciones,
 Prodíganos, ¡Ay!
 A todos nosotros.

Y en la gloriosa casa,
 Viendo tu presencia,
 Con eterna alegría, ¡Ay!
 Para amarte siempre.

Junto a tu presencia,
 Con los ángeles,
 Con los santos, ¡Ay!
 Adoremos a dios.

A ti madre escogiendo,
 A mi dios amado,
 Eternamente alegre, ¡Ay!

Nota. Tomado de la obra de Castro Pinto (2008).

De acuerdo a la clasificación de Durston (2010), este himno es también de tipo 2. Durston señala que “la característica más evidente de este tipo de himnos en su dimensión verbal, es su sencillez. Son esencialmente imploraciones íntimas y directas a Dios, Cristo o la Virgen, con poco contenido doctrinal o narrativo” (p. 150). Otra característica de este tipo de himnos es que carece del juego deliberadamente “sincrético” de iconografía cristiana con imágenes y temas derivados del pensamiento ritual y cosmológico andino que se destacan en los himnos de tipo 1” (Durston, 2010, p. 151).

Este mismo autor señala que este himno y muchos otros dedicados a la Virgen se cantan no solamente en las misas, sino también en algunas procesiones y veladas dedicadas a las fiestas patronales (Durston, 2010, p. 148).

En general, una buena parte de los cánticos religiosos en quechua estuvieron dedicados a la Virgen desde el siglo XVI y XVII. Incluso el mismo Oré (1598) dedica algunos cánticos a la Virgen, y lo mismo sucede con Juan Pérez Bocanegra (1631), quien le dedica a la Virgen no solamente el *Hanaq Pachaq Ccusicuinin*, sino otros dos cánticos adicionales.

El padre Pacífico (1924) incluye el “Qollanan María” entre sus cánticos, pero con 16 estrofas. Por su parte, Andía (1940) hace lo mismo, aunque identifica 17 estrofas, que incluyen versos totalmente diferentes y presentados, además, en un orden diferente. El padre Lira (1988), describe este mismo himno considerando 22 estrofas. Finalmente, Castro Pinto (2008) recopila este himno en una forma más reducida, identificando solamente 11 estrofas.

Al comparar las cuatro versiones de este himno a partir de 1924, debo concluir que se trata de una composición cuyas estrofas y versos son muy diferentes. Es necesario señalar que el padre Pacífico (1924) acopia estos himnos en la ciudad de Ayacucho, mientras que Andía (1940), Lira (1988) y Castro Pinto (2008) lo hacen en el Cusco. Esto podría explicar algunas diferencias; no obstante, las versiones de Andía, Lira y Castro Pinto, que provienen del Cusco, también difieren en la estructura de sus versos y número de estrofas.

Respecto a este himno, el padre Lira (1988) comenta que debido a su popularidad, se trata de un cántico equiparable al “Apu Yaya Jesucristo”, pero dedicado a la Virgen. Otro detalle importante que señala Lira (1988) es que el tercer verso de cada estrofa incorpora la exclamación “Ay”. Sin embargo, sugiere que esta exclamación en quechua debería pronunciarse de distinta manera distinta, ¡como una “A”!, como si estuviera acompañada de un signo de admiración.

La versión del padre Lira (1988) no solo es la más extensa, sino la que presenta una estructura más compleja. De hecho, el padre Lira (1988) considera a este himno como uno de los primeros dedicados a la Virgen María en su libro de “Himnos Quechua”. Los cánticos de las “Ch’ayñas” contemporáneas se desarrollan tomando en cuenta solamente algunas estrofas de este himno.

Tabla 11: Qosqo Llaqta

Quechua	Castellano
Qosqo llaqta rikch’ariyña Ñawiykita kichariyña, Jesus t’antata qhawariy Intikunaq illallanta K’anchaykunaq kausayllanta	Pueblo del cusco despierta ya, Abre ya tus ojos, Mira ya a Jesús en el pan. El brillo del sol La luz de la vida.
Llapa llaqta kusikusun, Cristoq ukhunta mikhuspa. Lausaq intita yupaychay Eucaristiapi q’ochukuspa, Qhapaq ukhunta chaskispa.	Todos los pueblos alegrémonos, Comiendo el cuerpo de cristo Acoge al sol que es vida Alégrate en la eucaristía, Recibiendo la riqueza de su interior.
Qosqo llaqta q’ochurikuy; Diosniykiman kutirikuy, Raymi p’unchay qanpaq illan, Qhapaq inti k’ancharillan Tukuy sonqo kausarillan	Pueblo del Cusco alégrate, Retorna a tu dios Para ti brilla el día de fiesta, Para ti ilumina el sol, Revive todo el corazón.
Tawantinsuyo runakuna, Qhochullantin sayarisun, Qonqor moqo ullpuykuspa, Misk’i hayllita takispa	Gente de todos los pueblos Levántense todos Postrados de rodillas, Cantando con alegría el triunfo

Yupaychasun dios t'antata,	Veneremos al dios hecho pan.
Angelkuna takiychisña	Ángeles cantad todos,
Hanaqpacha diosninchisman.	A nuestro dios de los cielos.
Tukuy sonqo yupaychasun,	Reverentes con todo corazón,
Llapan suyu napaykusun,	Saludemos todos los pueblos,
Waranqata añaychaspa	Agradeciendo mil veces,
Kaymi qanpaq kausay p'unchay,	Este es para mí, el día de la vida,
Kay sapallan cheqaq kawsay,	Es solo es la verdad de la vida.
Kaypin cristoq cheqaq ukhun,	Es cuerpo verdadero de cristo está aquí,
Kawsayninchispa kausaynin,	La vida de nuestra vida,
Wakcha almanchispa qespiynin.	La salvación de nuestra pobre alma.

Nota. Tomado de la obra de Castro Pinto (2008).

Este himno es muy diferente a los anteriores, ya que no está dedicado a Jesucristo ni a la Virgen María, sino al pueblo del Cusco. Sin embargo, a menudo es entonado en las festividades religiosas de la ciudad. Durston (2010) afirma que la composición de este himno puede ser atribuida a Nemesio Zúñiga Cazorla, nacido en Calca en 1895 y vinculado a la renovación de la literatura pastoral emprendida por el franciscano cusqueño José Gregorio Castro, obispo del Cusco entre 1910 y 1917. Este mismo autor señala que Zúñiga fue “un quechuista y predicador famoso de la época, participando activamente en novenas y misiones durante los años treinta” del siglo XX. Además, Durston indica que el himno “Qosqo Ilaqta” es “interpretado y aparece en muchas de las compilaciones más recientes de himnos quechuas [...] y como texto verbal, por lo menos, está lleno de referencias incaicas (p. 153). Estas referencias pueden comprobarse en los términos: “Inti”, “Qhapaq”, “Raymi”, “Hanaqpacha”, “Tahuantinsuyo Runakuna”, entre otros.

Ricardo Castro Pinto (2008) expresa que Nemesio Zúñiga Cazorla (1895-1964) fue un dramaturgo de obras en quechua, un sacerdote distinguido por su carisma popular, director de una compañía de teatro quechua y autor de muchos himnos quechuas (p. 18).

De la lectura de este himno, se puede deducir que es un llamado al pueblo del Cusco para despertar, para retornar la mirada y el corazón con reverencia hacia Jesús. Se trata de una exaltación de la eucaristía como valor religioso. De hecho, su composición corresponde

a lo que Durston (2010) denomina de tipo 2, con un lenguaje más sencillo y accesible a la comprensión de las personas comunes, sin las complejidades de la doctrina cristiana.

Al concluir este capítulo, puedo señalar que los cánticos religiosos en quechua están estructurados como himnos, cuyas estrofas y versos están plenamente saturados del espíritu religioso y devocional cristiano, pero expresados en un lenguaje lírico y poético. Su expresión en quechua hace inevitable la presencia de características de expresividad y afectividad típicas de este idioma, además de contener también algunos símbolos de la religiosidad andina.

Los versos están dedicados mayormente a Dios, a Jesucristo o a la Virgen María, entretejidos con alabanzas, ruegos, oraciones, imploraciones, y sentimientos de dolor y pena por sentirse culpables de la crucifixión de Cristo y del dolor de su madre, la Virgen María, También se observa reconocimiento que realizan los fieles a los símbolos teológicos cristianos. Las alusiones a los símbolos de la religiosidad andina son frecuentes en los cánticos más antiguos como el *Hanap Pacha Cccusicuynin* y el *Kanmi Dios Kanki*, lo cual va disminuyendo en los cánticos posteriores como en el *Apu Yaya Jesucristo y Qollanan María*, para casi desaparecer en los cánticos más recientes como en el *Qosqo Llaqta*, compuesto en el siglo XX. Este hecho ratifica las afirmaciones realizadas de Durston (2010) cuando señala que existen dos tipos de cánticos o himnos religiosos en quechua: los de tipo 1, compuestos en los siglos XVI y XVII, que están significativamente impregnados de la cosmovisión religiosa andina; y los de tipo 2, compuestos en los siglos XVIII, XIX y XX, que son más populares y menos evocativos respecto al uso de símbolos y términos religiosos andinos.

Los cánticos religiosos en quechua son numerosos, quizá varios cientos, y todos muy ricos en contenidos poético-devocionales. Es probable que las melodías de muchos de ellos se hayan perdido definitivamente a lo largo del tiempo, ya que nunca ha existido una escuela o centro de formación para el aprendizaje. Los cánticos y melodías que han logrado permanecer en el tiempo fueron sido gracias a la intervención de los sacerdotes de la iglesia

cristiana en sus diferentes órdenes, especialmente la orden de los franciscanos, pero también gracias a la participación de las mujeres devotas de la religión católica. Estas mujeres aproximadamente desde mediados del siglo XX, entonan de manera ininterrumpida sus cánticos en las festividades religiosas en honor del Señor de los Temblores y otros santos. Sin embargo, es posible que la participación de los coros de mujeres entonando cánticos religiosos, incluidos villancicos en quechua, se remonten a muchos años antes.

5. CAPÍTULO III

VIGENCIA DE LOS CÁNTICOS RELIGIOSOS EN QUECHUA EN LA DEVOCIÓN DE INTERPRETES Y MÚSICOS DE LA ACTUALIDAD

Para desarrollar este capítulo, se ha entrevistado a un grupo de tres intérpretes (Ch'ayñas) de los himnos religiosos en quechua, y cuatro músicos que acompañan a las primeras en la Catedral de la ciudad del Cusco⁸. Las preguntas formuladas buscan atender principalmente el tercer objetivo específico de la investigación, sin perder de vista el contexto general del estudio. La guía de las entrevistas se encuentra en los Anexos 1 y 2, y su distribuye en cuatro grupos que encierran propósitos específicos:

- a) Generalidades: Identificar algunas de las características personales de los entrevistados asociadas a la práctica de los cánticos religiosos en quechua.
- b) El aporte de los cánticos a la devoción: Recoger el pensamiento y reflexión de los entrevistados respecto a la relación entre los cánticos religiosos y la devoción católica actual.
- c) El significado que los cánticos religiosos en quechua: Identificar la significación que tienen los cánticos tienen para cada entrevistado desde su propia subjetividad.
- d) Sincretismo: Este grupo de preguntas está muy relacionado con el anterior, pero buscando explorar, desde el punto de vista de cada uno de los entrevistados, la posibilidad de un proceso de interacción cultural entre la práctica religiosa católica y andina.

De estos grupos de preguntas, los más importantes son el tercero y el cuarto, ya que exploran en mayor medida la experiencia y subjetividad de las cantoras y músicos que participan en la práctica actual de los cánticos religiosos en quechua durante la liturgia cristiana.

Las entrevistas fueron realizadas ya sea en los domicilios de los entrevistados, en sus centros de trabajo o en un lugar específico convenido previamente con las personas que

⁸ La reseña de los entrevistados y datación de las entrevistas se encuentra en el Anexo 3.

amablemente accedieron a responder el cuestionario. Dichas entrevistas tuvieron lugar entre agosto y setiembre de 2024.

5.1. Resultados de las entrevistas a las cantoras (Ch'ayñas)

5.1.1. Generalidades

¿Hace cuánto tiempo canta los himnos en quechua en Cusco?:

María Magdalena Pezo señala que canta desde hace más de 50 años, de hecho, lo hace desde los 11 años, siguiendo el ejemplo de su madre y su hermana. Aidé Alegría Gonzales y María Catalina Valencia señalan que han cantado estos himnos durante más de 15 años cada una. Esto demuestra que estas mujeres dominan su arte y participación de forma ininterrumpida en esta práctica desde hace mucho tiempo, al punto de que se ha convertido en una parte fundamental de sus vidas.

¿Qué le motivó a mantenerse cantando a través de todo este tiempo?

María Magdalena Pezo afirma que continúa cantando estos cánticos religiosos en quechua porque: “me permite expresar el sentimiento que tengo dentro y porque además es un homenaje a Dios. Cantar estos himnos son como orar dos veces”.

Aydé Alegría explica que lo hace “por el Señor de los Temblores y la Virgen María, a quienes les tengo mucha fe, porque me han cumplido y bendecido en todas mis peticiones. Lo hago, además, por agradecimiento, por eso les canto con cariño, amor y sentimiento”.

María Catalina Valencia refiere: “estoy cantando desde la época de mis abuelos, porque ellos cantaban y rezaban en quechua y terminó gustándome”.

Estos testimonios indicarían claramente que la práctica de los cantos religiosos en quechua es parte de una tradición cultural y religiosa transmitida de generación en generación, de abuelos a padres y de padres a hijos, y que se mantiene gracias a la devoción religiosa de las cantoras o Ch'ayñas.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual dedica a estos cánticos?

María Magdalena Pezo indica: “canto dos a tres veces por semana, no sólo en la Catedral del Cusco, sino en distintos templos del Cusco; a veces también en la velada para la Virgen, para el Señor de Qoylloriti, el Señor de los Temblores, el Señor de Unupunqu y otros santos”.

Aydé Alegría señala: “generalmente canto una vez por semana y cuatro veces por mes. Eventualmente, canto en fiestas religiosas, en Semana Santa o en el día del Señor de los Temblores en octubre, en el que se hace veladas, escuchamos misa por la mañana y cantamos por las tardes”.

Por su parte María Catalina Valencia afirma: “suelo repasar mi libro de canciones y cantar antes de dormir, pero también canto en cualquier momento que se me viene la emoción de cantar, antes o después de leer la Biblia”.

Estas afirmaciones describen a mujeres que no solo cantan por hábito, por costumbre o tradición, sino por un profundo sentimiento religioso y devocional que las impulsa a hacerlo no sólo en los actos litúrgicos, sino también en su propia vida personal e íntima.

¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprenden estos cantos?

María Magdalena Pezo señala que no existe ninguna escuela o centro donde se enseñen estos cánticos en quechua. Para ella, es algo que “le nace a cada una”, que se aprende por el deseo de aprender de personas con más experiencia o de músicos como el señor Ricardo Castro Pinto⁹, quien fue su maestro, o de otras personas que cultivan este tipo de música.

Por su parte, Aydé Alegría ratifica que no existe centro o escuela que enseñe estos cánticos, y que ella aprendió con el grupo de las hermanitas Ch’ayñas del lado derecho de la Catedral.

⁹ Ricardo Castro Pinto (1916-2011) fue un reconocido músico y organista de la Catedral del Cusco, fundador y director de la Orquesta Típica del Centro Qosqo de Arte Nativo (195), del Coro Polifónico Municipal Cusco (1965) y de la Asociación Danzas del Tawantinsuyo (1961). Autor de muchas transcripciones y recopilaciones de la música andina, especialmente de la música religiosa.

María Catalina Valencia menciona que aprendió de sus abuelos, pero también con la ayudada de algunos libros de cánticos religiosos en quechua dedicados al Señor y a la Virgen María.

A partir de estas referencias, se puede concluir que, efectivamente, no existe ningún centro ni escuela formal de cánticos religiosos en quechua en la ciudad Cusco. El aprendizaje de estos cánticos se realiza por decisión y participación voluntaria en los coros de Ch'ayñas de la Catedral del Cusco. Es, en definitiva, resultado del anhelo, la iniciativa y la voluntad de participación de cada una.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

María Magdalena Pezo señala: “seguimos cantando los mismos cantos religiosos en quechua compuestos hace mucho tiempo. No existen canciones nuevas porque ya nadie se dedica a componer este tipo de temas”, Y añade: “estas canciones no pasan nunca de moda, se han cantado de generación en generación, solamente cambia el estilo de cantar, porque hay personas que la cantan de una forma y otras de otra forma”.

Aydé Alegría indica: “siempre se cantan las mismas canciones, no hay composiciones nuevas”

Por su parte, María Catalina Valencia afirma: “hay muchas canciones religiosas en quechua, cuyas melodías no siempre son conocidas. Las hermanas del lado izquierdo de la Catedral son señoras más antiguas, saben muchas melodías, pero son cerradas y no quieren dar a conocer lo que han aprendido”. Y agrega: “muchas veces las escuchamos cantar a ellas en la Catedral o en otras iglesias a fin de captar las melodías de algunas canciones y luego las vamos repitiendo hasta aprenderlas”

Estas declaraciones evidencian que no se componen nuevos cánticos en la actualidad. El repertorio es antiguo e innumerable, aunque muchas de sus melodías no son ampliamente conocidas o solo unas pocas personas saben entonarlas. Esto genera un proceso de aprendizaje particular, especialmente entre las personas (Ch'ayñas) más jóvenes que buscan preservar estas melodías.

5.1.2. Aporte de los cánticos a la devoción religiosa

a. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua a la misa católica?

María Magdalena Pezo refiere: “los cánticos religiosos en quechua influyen en la devoción porque al cantar se está orando y las letras tienen un significado muy grande; implican sentimientos de perdón, de clemencia, de favor al Señor. Al cantarlos, las personas escuchan lo que una canta y empiezan a sentir, se acercan mucho más a Dios, a la Virgen, entonces, eso nos acerca mucho más a él. Nuestros cantos tienen un contenido místico, mucha dulzura y mensaje, que hace nacer la devoción y el amor a Dios”.

Para Aydé Alegría “los cánticos son parte de la misa de acuerdo a la fecha y la festividad religiosa”.

Para María Catalina Valencia, “la misa y los cánticos van de la mano; incluso hay sacerdotes que celebran la misa en quechua y hasta la Biblia se lee en quechua, lo cual constituye una experiencia devocional sumamente intensa”.

Estos relatos evidencian una interdependencia cultural y religiosa entre los cánticos en quechua y los actos litúrgicos de la iglesia cristiana, al menos en la Catedral del Cusco, ciudad que aún conserva un porcentaje significativo de personas quechuahablantes¹⁰ o bilingües (castellano y quechua).

b. ¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?

María Magdalena Pezo afirma: “se siente paz, mucha paz, además, me ayuda a escapar de los problemas que puedo tener, despojarme de la ira y del dolor, incluso de la alegría, porque todos los sentimientos se mezclan en estos cánticos. A veces cantamos para los difuntos, entonces uno evoca a los seres queridos que ha perdido. Cuando son misas de fiesta, uno vive ese fervor de ver a Cristo y sentir esa paz, esa alegría de cantar para él”.

¹⁰ De acuerdo al Diario Oficial El Peruano del 27.8.2021, el 13.9% de la población peruana es quechua hablante.

Por su parte, Aydé Alegría refiere: “es un sentimiento profundo, al punto que a veces nos echamos a llorar, porque las palabras de las canciones son tan significativas, tratan del Señor de los Temblores y de la Virgen María en busca de su hijo. Se trata de algo especial, es rezar y orar al Señor”.

María Catalina Valencia, expresa: “se siente algo especial, es rezar y orar al Señor; se te abre el corazón cuando cantas al Señor. Ves al Señor y cantas, te viene un sentimiento profundo que no sé cómo explicar. Ese rato es con lágrimas y llanto de pedir al Señor cuando cantamos, como si estuviéramos orando al Señor, eso es”.

Es evidente que las cantoras (Ch’ayñas) de los himnos religiosos en quechua experimentan sentimientos profundos de entrega devocional a través de estos cánticos. Este fervor religioso, que combina con paz y congoja simultáneamente, parece tocar sus fibras afectivas y religiosas más profundas.

c. ¿Cree que los cánticos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Al respecto, María Magdalena Pezo comparte: “Pienso que sí. Lo que sí más bien, sería bueno de que la nueva juventud aprenda el quechua para que puedan sentir, para que puedan traducir lo que significa una canción en quechua. Más que todo, eso sería mi llamado: que las personas que saben el quechua lo entiendan, y eso hace que las personas se sientan muy cercanas a Dios”.

Por su parte, Aydé Alegría expresa: “¡Por supuesto que sí! Porque desde que empezamos a cantar, la gente está tan emocionada, ellos también se ponen a llorar. Y nosotras sentimos eso de la gente y somos bien halagadas, nos felicitan, nos agradecen; es lindo. Es decir, nos estimulan los halagos de los devotos y de las personas que asisten a la misa”.

María Catalina Valencia expresa: “Claro, por eso esto viene desde nuestros antepasados, desde nuestros abuelos, hasta ahora que estamos siguiendo con eso y eso nunca va a pasar. Esa devoción que tenemos al Señor todos los católicos viene desde antes”.

Las palabras de las Ch'ayñas entrevistadas corroboran la idea de que los cánticos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción. El acto de cantarlas realimenta su fe, y a su vez, la devoción, que ellas sienten realimenta su dedicación a permanecer y seguir entonando los cánticos religiosos en quechua. El lenguaje parece jugar un rol crucial en el fortalecimiento de esa devoción, especialmente para las personas que comprenden el quechua.

5.1.3. Significado de los cánticos

a. ¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?

María Magdalena Pezo expresa “Sí, definitivamente que sí, porque al cantar expresamos muchos sentimientos, como ya te había dicho anteriormente -sentimientos de dolor, de súplica, de alegría, de agradecimiento-, entonces definitivamente influye los cánticos en quechua. Claro, obviamente, hay canciones en castellano que también influyen, pero nosotros acá, en nuestro medio, en el Cusco, hacemos de que nuestra música en quechua tenga un valor grande y mucho más significado”.

Aydé Alegría afirma: “De los andinos, bueno por lo que he podido evaluar, más que todo las canciones religiosas, como te digo, siempre están dirigidos al Señor de los Temblores, a la Virgen María y también a Dios”.

María Catalina Valencia señala: “Todo lo que es, lo que hablamos, el quechua con las costumbres antiguas y andinas, van de la mano”.

Aquí, las entrevistadas reconocen que la cultura andina, a través del lenguaje, está presente en los cánticos religiosos en quechua. Destacan sobre todo el valor y el significado del idioma y su presencia en la fe religiosa católica. Aunque es posible que no conozcan a profundidad el surgimiento y la evolución histórica de estos cánticos, son muy claras al afirmar que la fe devocional católica y lo andino han ido de la mano desde hace muchísimos años.

b. ¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?

María Magdalena Pezo expresa: “La verdad, esto nace ya de tiempos muy antiguos, porque de repente nuestros antepasados, como sabemos, nosotros en el Incanato éramos idolatras. Con los españoles llegó la religión católica, entonces me imagino que estos cánticos han nacido como una súplica a Dios, para expresar de repente el dolor, la opresión que sentían las personas, muchas en agradecimiento a Dios. Entonces yo creo que la música religiosa en quechua influye bastante y viene desde tiempos muy antiguos, inclusive ahora quedan muy poquísimas (cantoras); habrá pues unas cinco o seis señoras antiguas que cantan. Esas señoras ahorita tendrán unos noventa y tantos años, porque ellas han empezado a cantar desde que eran chicas”.

Aydé Alegría señala: “La verdad, esa parte ignoro un poco, porque me gustaría también saber. No sabemos cómo han hecho esas estrofas tan bonitas y tan significativas tanto para el Señor de los Temblores como para la Virgen María, la forma como se dirigen al Señor de los Temblores, “Taytacha Señor de los Temblores”, y para la Virgencita María “Mamá, Mamachay María en quechua”.

María Catalina Valencia expresa: “Cómo le puedo explicar... Todo lo que hemos cantado, o sea, los que están en castellano también, las palabras que están en castellano, están también en quechua. O sea, la traducción en castellano es otra, de ahí han sacado el libro. Pero no sé quién haya dado ese libro tampoco; hasta ahora he preguntado quien ha sacado ese libro, han hecho fotocopiar, a todos nos han vendido, todos tenemos ese libro, entonces yo digo, el canto al Señor es tanto en castellano como en quechua, entonces yo más aprendí del castellano y ahora que estoy en las Ch'ayñas me dedico al canto en quechua”.

Las entrevistadas desconocen el origen, procedencia o composición específica de las estrofas de los cánticos religiosos en quechua. Sin embargo, refieren que en el Incanato existía cierta idolatría y es con la llegada de los españoles que se inició la religión católica en estos lugares. Sugieren que los cánticos pudieron haber nacido como una expresión de dolor

o la opresión sentida por las personas, y la necesidad de una súplica y agradecimiento a Dios. A pesar de reconocer su limitado conocimiento sobre la composición histórica, señalan que estas estrofas son muy bellas y, sobre todo, significativas, ya que muchos de los versos y palabras expresadas en quechua denotan una exaltación devocional y un profundo amor a Dios.

c. ¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?

María Magdalena Pezo expresa: “Para mi significa mucho. No solo la música religiosa, inclusive hasta la música cusqueña, la música en quechua significa mucho, porque yo con esa música expreso todos mis sentimientos, y nuestra música abarca todos los sentimientos, donde podemos expresar todo. Yo siento eso; hay momentos en donde me siento triste y lo que hago es cantar a Dios, y le canto pidiendo, agradeciendo, no solo por mí, por mi familia, por el Cusco entero, para que nuestra vida sea mejor, para que Dios siempre esté con nosotros. Entonces, la música en quechua significa mucho para mí; desde niña he sentido eso, inclusive yo tengo una anécdota: en las propiedades que tenemos allá en Ccatcca, Quispicanchis, de niña me gustaba ver cómo entraban los campesinos atareados con sus mejores trajes. Se veía el templo de Dios; llegaban con sus mejores galas a la misa. Inclusive los varones a quienes se les llamaba regidores, portaban unas varas que eran de plata o enchapadas de plata; las campesinas con unos tupus de plata, entonces era una cosa hermosa y me gustaba entrar a la misa, me sentaba al centro de las campesinas y cantaba con ellas; cuando era chiquitita me gustaba hacer eso, desde pequeña me gustó siempre cantar, entonces desde ahí. Desde mi infancia nace este fervor a Dios y cantarle a Dios en quechua”.

Por su parte, Aydé Alegría expresa: “Bueno, el significado sería pues la devoción que uno tiene al Señor y el gusto de querer cantar en quechua. Es tan ceremonial, tan hermoso, tan sentimental, es algo incomparable”

María Catalina Valencia señala: “Cómo te puedo decir, el significado es una oración al Señor. Todos los cantos que nosotros cantamos son oraciones con devoción, con mucha

devoción al Señor; es como orar el Padre Nuestro, rezar el Padre Nuestro, Ave María. Es como si estaríamos rezando así, cantamos. Nosotros unificamos el rezo con el canto”.

Ante las palabras tan expresivas de las Ch'ayñas, solo queda reconocer ese fervor no sólo por la religión católica y todo lo que ella implica en la actualidad, sino también por la afectividad sentimental que guarda la lengua quechua, su expresividad y su engarce natural con la actitud devocional de las Ch'ayñas. Además, se evoca algunas costumbres de participación campesina en décadas anteriores, cuando, efectivamente, los campesinos quechuahablantes solían participar en las iglesias, ataviados de sus mejores vestimentas, entonando sus canciones y alabanzas a Dios en su propia lengua. Aun hoy, en algunas festividades, estas prácticas persisten, aunque asociadas a las danzas artísticas¹¹.

d. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso o alegre?

Para María Magdalena Pezo, los cánticos religiosos en quechua “muestran todo; no siempre puede ser de pena, también son de alegría, de súplica. Hay de todo, porque cuando se nos muere alguien cantamos temas alusivos a eso, no solamente porque se nos muere alguien, sino porque podemos tener un impase en la familia, lo que sea, tenemos una pena, una nostalgia, ya sea porque alguien se va de viaje, lo que sea. Entonces, no solo es pena, hay también alegría, hay fervor y amor a Dios”.

Para Aydé Alegría, “más que todo es penoso, es dolor. y eso hace que con las palabras que están escritas y bien dichas en quechua: “Perdóname, perdón” (dirigiéndose al señor de los Temblores) ¿Cómo te hemos puesto a la cruz con nuestros pecados?. Así en quechua, es muy bonito, palabras significantes, son tan profundas que no puedes, te entra una emoción, una devoción, es tan lindo, te pone tan sentimental, al punto que, si tienes una tristeza dentro, te pones a llorar, cantas hasta llorando”

¹¹ Como en las danzas de Paucartambo en las festividades de la Virgen del Carmen.

María Catalina Valencia expresa: “triste, triste, melancólico al Señor; todo es así, con devoción, mucha devoción. Alegre no, alegre no, no cantamos alegre. Siempre que estamos con el Señor, siempre se nos abre el corazón y todo es una emoción así, cómo le puedo decir, triste, triste. Es como si estarías pidiendo algo al señor, pedir así, rezarle, orarle, invocarle al Señor. Alegre no, alegre no, y es música sacra, música sacra especial para el Señor, no podemos confundir esta música sacra con alguna música así alegre, no. Lo que cantamos es sagrado para nosotros”.

Estamos claramente frente a tres personas profundamente devotas, y la práctica de los cánticos religiosos es una muestra importante de su modo de ser. Al mismo tiempo, son conscientes no solo de la tipicidad de los cánticos y del contexto en el cual se cantan, sino, sobre todo, del carácter sagrado de su entonación y de la naturaleza dolorosa de muchas de sus estrofas. Esto se debe a que aborden la Pasión de Cristo y del dolor que siente el devoto cristiano cuando es consciente del significado religioso de dicha Pasión.

5.1.4. Sincretismo

a. ¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?

María Magdalena Pezo expresa: “Resistencia no creo, sino, simplemente es continuar lo que tenemos de hace mucho tiempo, es una continuación de nuestra vida, pero no es una continuación obligada, sino voluntaria, porque a nadie obligamos a querer, porque a nadie obligamos a cantar, es algo que nace de la persona”.

Por su parte, Aydé Alegría señala: “No, porque es más religioso, se trata del señor Dios, del Señor de los Temblores que es el hijo, y la Virgen María, de ellos no más. Por el quechua tal vez podríamos estar ligados a lo andino, porque mayormente los andinos hablan quechua, pero se refieren a otras cosas, no a lo que es solamente religioso. Entonces lo nuestro es solamente religioso, no hay nada mezclado, solamente es el idioma que talvez en algunas palabras podría haber, pero no, casi que no”.

María Catalina Valencia expresa: “De nuestros antepasados sí puede ser. Por ejemplo, nuestros antepasados mezclaban los Apus con el Señor, primero invocaban al Señor, luego a los Apus. Eso hacían los antiguos, según lo que he visto. Primero invocaban al Señor, rezaban, luego también pedían a los Apus cuando tomaban su chichita, siempre a los Apus, a la Pachamama. Por ejemplo, mis abuelos en la mañana rezaban, oraban y cantaban, y cuando hacían la chacra, tomaba chichita y siempre invocaban a los Apus –“Apu tal, Apu tal”, o sea, mencionaban a todos los Apus siempre-. Entonces eso he visto. Yo también dije, entonces, primero al Señor y luego a los Apus”.

De acuerdo a estos testimonios, se puede señalar que las entrevistadas no consideran que cantar los cánticos religiosos en quechua sea una forma de resistencia cultural andina. Más bien, lo ven como una participación consciente y voluntaria en los ritos católicos dirigidos al Señor y la Virgen, una continuidad de su vida y costumbres católicas tradicionales heredadas de sus abuelos. Aunque reconocen que el idioma quechua está ligado a lo andino, precisan que, más allá del lenguaje, se trata sobre todo de una experiencia religiosa.

b. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

María Magdalena Pezo expresa: “Sí convive, porque cuando vamos a la misa no todo es en quechua. La misa no siempre es en quechua, también tenemos cantos en castellano que también denotan fervor, denotan alegría, denotan todo. Entonces sí, es algo equitativo, entre el quechua y el castellano, y todos llegan al mismo punto, que es el fervor a Dios”.

Aydé Alegría señala: “Mira, ni siquiera los cantos andinos se pondrían comparar con los cánticos religiosos, porque los cánticos religiosos tienen otro tono, los instrumentos otro sonido, y las canciones están dirigidas en quechua a Dios, al Señor de los Temblores y a la Virgen María. Lo andino sería, pues, referente a los Incas o las Ñustas, no sé, pero en nada se comparan a lo religioso”.

María Catalina Valencia expresa: “Sí, porque nuestro quechua es, pues, andino, entonces van de la mano con nuestras costumbres antiguas, con nuestros cantos y con nuestro quechua”.

Las entrevistadas consideran que existe una convivencia entre el fervor religioso andino y católico. Mencionan que los actos litúrgicos en las iglesias se realizan en castellano y los cánticos en quechua, e incluso expresan que algunos cánticos religiosos en castellano y se entonan con igual fervor y amor a Dios. Afirman que el quechua andino y el fervor religioso católico “van de la mano”.

No obstante, una de las entrevistadas identifica el fervor religioso andino con los Incas y las Ñustas, pero señala que ello no puede compararse con el acto religioso de reconocimiento a Dios que existe en la religión católica cristiana. De este modo, se observa una convivencia entre el fervor religioso católico y el espíritu religioso andino, expresado en la lengua nativa del quechua como un elemento cultural subsistente de la cultura andina.

c. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?

María Magdalena Pezo señala: “Hay temas que podría decirse que son alusivos a los Apus, que son los dioses andinos que tenemos; hay temas que son como para ellos. La santa tierra también tiene nombres. Entonces, es una cultura, una religión andina y también es una religión que está abocada a Dios, porque siempre lo relacionan. Ahora, si no hubiera Dios, no habría dioses u otras deidades; entonces, Dios es el supremo”.

Aydé Alegría expresa: “A los Apus no, para nada. Al menos en nuestros libros nada de los Apus hay, no tenemos ni una palabra de los Apus. Todo está dirigido al Señor de los Temblores, a Dios y a la Virgen María que busca a su hijo. En quechua se dice bien bonito y el hijo es, pues, el Señor de los Temblores, solamente ese trío, y el Espíritu Santo también”.

María Catalina Valencia señala: “Sí, hay unas palabras y letras que se dirigen a los Apus, pero también Apu Dios, Apu Dios Taytayku... nuestro Apu de las montañas que nos rodean. Entonces, primero es nuestro Apu Dios en quechua, luego el Apu de las montañas”.

Esta pregunta fue formulada porque muchos versos y términos en quechua de los cánticos religiosos evocan símbolos religiosos andinos, como el Apu, Hanap Pacha, Qollana, Pachacamac, etc. Al respecto, dos de las entrevistadas reconocen la denominación de entidades o símbolos religiosos andinos en las estrofas de los cánticos en quechua. No obstante, antes anteponen al Dios cristiano por encima de ellos. Otra de las entrevistadas niega la presencia de los símbolos o nombres andinos, señalando que todos los cánticos están dirigidos al Señor, a la Virgen o al Espíritu Santo cristiano.

Se concluye, entonces que entre las Ch'ayñas o cantoras de los himnos religiosos en quechua existe una predominancia del espíritu religioso católico, lo cual es natural, ya que se trata de cánticos religiosos cuya práctica ya lleva varios siglos.

5.2. Resultados de las entrevistas a los Músicos acompañantes

5.2.1. Generalidades

Entrevisté a cuatro músicos: tres de ellos comprendidas entre los 56 a 78 años, y un músico joven de 30 años. La motivación que cada uno tuvo para decidirse a acompañar los cánticos religiosos en quechua son, en parte, similares y, en parte, diferentes.

Para Esteban Tupa Lavilla, fue la presencia, actividad y ejemplo de su padre, quien fue organista del Templo de Santiago y San Pedro, de quien aprendió la música y el acompañamiento a los cánticos religiosos. Para Ivan Zignaigo, es su profesión musical de siempre y su identificación con la música sacra, lo cual lo llevo a participar en distintas órdenes religiosas. Para Samuel Castro Irrarazabal, es igualmente su dedicación de toda la vida a la música y la mentoría de su propio padre, el reconocido músico cusqueño Ricardo Castro Pinto. Este último se empeñó en recopilar canciones se estaban perdiendo por vía oral y, por otro lado, en la necesidad de recuperarlas mediante una técnica musical apropiada que permitiera comprender a través de estos himnos, a los pobladores de la zona andina. Finalmente, para Ammet Cutipa Vargas, es la forma y estructura musical de estos cantos fueron su principal motivación para acompañarlos con su música.

En cuanto al tiempo que estos músicos llevan acompañando los cánticos religiosos en quechua, es variado; algunos lo hacen desde muy jóvenes, otros, desde hace 15 años. Debe considerarse que todos los entrevistados son profesionales de la música y su interés por la música litúrgica es de larga data.

En relación con el tiempo que dedican a la práctica de la música litúrgica, dos de los músicos entrevistados señalan que es un compromiso diario, a menudo varias veces al día.

El tercero practica periódicamente o en ocasiones especiales cuando es convocado para dirigir, cantar o tocar. Finalmente, Ammet Cutipa, solo dedica tiempo para eventos especiales.

Respecto a la necesidad de reunirse para ensayar la música de los cánticos, la mayoría de los músicos entrevistados indicó que no suelen hacerlo. Esto se debe, principalmente, a que pocos músicos se especializan en acompañar este tipo de himnos. En segundo lugar, la música de los cánticos es generalmente sencilla, a menos que haya una presentación grupal especial o muy importante que requiera ajustes tonales etc. La mayor de las veces, basta con proporcionar una partitura musical a los músicos para que la lean, especialmente a aquellos menos familiarizados con la música litúrgica.

Con respecto a la composición de nuevos cantos o la repetición de los mismos, casi todos los músicos entrevistados afirman que no existen nuevas composiciones de cánticos religiosos en quechua. Continúan interpretando aquellos compuestos hace muchos años, incluso siglos. Se menciona especialmente los años 1915 (con monseñor Gregorio Castro) y 1950 (con el padre Jorge Lira) como periodos en que estos cánticos fueron recopilados y publicados. Sin embargo, el músico Samuel Castro Irrarazabal destacó composiciones del siglo XX, como el himno "Qosqo Llacta" y "Taytacha Tembloresman" - éste último atribuido a su padre, el músico Ricardo Castro Pinto-. Después de estas, no se conocen nuevas composiciones.

En cuanto a los instrumentos musicales que suelen dominar, tres de los entrevistados indicaron que su principal destreza es con los teclados: órgano, piano, acordeón, armonio, melodio. Aunque algunos también mencionaron conocer un mayor número de instrumentos

musicales, como el contrabajo y guitarra, su especialización se mantiene en la interpretación de los teclados. Solo uno de los músicos señaló que interpreta la quena metálica.

5.2.2. Aporte a la devoción

a. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?

Frente a esta pregunta, la respuesta de los músicos es variada. Algunos exaltan la mayor devoción religiosa que provocan los cánticos entonados en quechua, aunque reconocen que dicha devoción es cada vez menor, especialmente en las ciudades. Por otro lado, observan que cantar en el propio idioma produce tanto en los cantores como en los devotos una mayor identificación y sentimiento religioso.

Ivan Zignaigo señala que los cánticos en quechua no solo son más bonitos, sino también más expresivos y devocionales, porque las personas que cantan los cantan lo hacen con mayor sentimiento y devoción. Este músico indica que para la Iglesia no hay ningún problema con el idioma (en este caso el quechua); lo importante es que haya devoción. Agrega, además, que los sacerdotes prefieren que los cantos estén en quechua.

Para Samuel Castro Irrarazabal los cánticos en quechua constituyen un elemento fundamental para crear un ambiente religioso en el templo y para solemnizar la liturgia católica, además de ser una forma de rescatar nuestra identidad. Él se pregunta:

¿cómo rescatamos nuestra identidad tan diseminada? A través de la música, a través del idioma. Entonces eso es lo más importante para mí, igual cuando yo canto, a veces puedo llegar a un estado emotivo por las letras que estoy cantando, hasta puedo llorar, porque eso es la música, expresa los sentimientos profundos del ser humano. (Samuel Castro Irrarazabal, 78 años).

Para Ammet Cutipa Vargas, el aporte de los cánticos a la misa católica es muy grande, porque ahora, pasado todo el proceso de evangelización que hubo, ya es parte de un colectivo, de un imaginario, de una sonoridad, de una fe. Para este músico, no existe Lunes

Santo sin escuchar cantar a las Ch'ayñas para el Taytacha, el Cristo moreno, que tiene particularidades andinas, lo cual hace que los pobladores se sientan identificados con él.

b) ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Para Esteban Tupa Lavilla, los músicos comprenden y sienten los cantos y la música como una oración y una solicitud de protección a Dios.

Para Ivan Zignaigo, lo importante es la alabanza a Dios, sin importar el idioma en que se cante. Él hace hincapié en que no toca para el público, sino para Dios. No obstante, le gustan los cánticos en quechua porque percibe que la gente canta con más emoción, especialmente en los pueblos más que en la ciudad. Considera que la sensación musical, la sonoridad, es un lenguaje que llega a la gente y éstas responden con mayor devoción.

Para Samuel Castro, la música litúrgica es parte de su vida y un compromiso existencial con su padre, quien fue maestro de capilla y organista en la catedral por muchísimos años.

Para Ammet Cutipa, la música, y particularmente la música litúrgica, ha sido un medio para dejar de ser ateo, para entender el culto al Cristo Moreno y poder tener fe en el Taytacha de los Temblores. Es más, considera que esta música le ha permitido el desarrollo de su fe personal y tener un nexo espiritual con lo noúmenico. Por ello, siempre está presente los Lunes Santos para tocar por fe.

c. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Esteban Tupa, considera que los cánticos inspiran una mayor devoción religiosa en las personas. Sin embargo, lamenta que hoy en día los jóvenes no demuestren la misma disposición hacia lo religioso o sagrado que sus padres o abuelos. Él observa que solo las personas de 50, 60 y 70 años mantiene su devoción al Señor.

Ivan Zignaigo, considera que, si bien la música complementa la masa sonora y da mayor color musical al acto, lo más importante es el canto, que fomenta la devoción. Cita a San Agustín, quien afirma que “cuando uno canta a Dios, alaba dos veces”, lo cual hace que sea mucho más emocionante. Subraya que al cantar se mueve mejor la energía que cuando solo se habla u ora.

Para Samuel Castro, los cánticos religiosos inspiran una mayor devoción. Él los ve como una especie de reencuentro con la tradición y señala que el cantor entona y la gente responde devocionalmente, como “desenvolviendo un ovillo”. Considera, además, que estos cánticos ya son parte de la identidad cultural de este pueblo y tiene la esperanza de que algún día estos cánticos se vuelvan otra cosa, como en el mito de Inkari.

Para Ammet Cutipa, la música tiene la particularidad de acoger. Él recuerda que de niño solía escuchar los cánticos en quechua y los villancicos cusqueños interpretados por las Ch'ayñas. Ahora, cree que, independientemente de que crea o no en Dios o la religión, está música sacra también se escucha, lo cual aporta a una identidad. Él indica:

Las personas podemos desligarnos mucho de las religiones, pero llega un punto donde no solamente es fe, sino también es cultural; o sea se vuelve la fe cultural, se vuelve parte de nuestra identidad y ya no lo vemos solamente como una cuestión de fe o católica o de pertenecer a una religión, sino también lo vemos como, digamos que es parte de nuestra tierra, de nuestra identidad. (Ammet Cutipa Vargas, 30 años).

5.2.3. Significado de los cánticos

a. ¿Cree usted que cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?

Esta pregunta genera diversas perspectivas y algunos puntos de vista encontrados entre los entrevistados.

Para Esteban Tupa, si bien los incas habían desarrollado diversos géneros musicales como los *ayarachis*, los *harawis*, los *jaillis*, etc., para fines del proceso de evangelización estos tipos de música no eran convenientes, entonces los evangelizados tomaron la música religiosa europea y adaptaron los versos y estrofas al idioma quechua, incorporando símbolos

y deidades incas en la estructura textual de los mismos para facilitar su comprensión y entonación por los nativos del virreinato.

Para Ivan Zignaigo, la música inca ha desaparecido. El uso del arpa, la quena, el acordeón, el pampapiano y el violín tiene su origen en el Virreinato y conformaron un pequeño orquestín que fue utilizado en las celebraciones durante la época virreinal y republicana. Cuando se crean las obras musicales para la iglesia, se usaron estos mismos instrumentos que también cambiaron con los años. En la actualidad, tanto el canto como la música se han convertido en parte de nuestra cultura propia, por ende, cantamos y alabamos a Dios con nuestra propia música.

Para Samuel Castro, los incas no tuvieron escritura musical ni pentagramas, lo que no evitó que hubiera diferentes tipos de música: agrícolas, religiosas, etc. Menciona al padre Lira, quien expresaba que los conquistadores se adecuaron a la música nuestra de entonces, pero le cambiaron el texto en quechua. Para este músico, lo importante es el idioma en que se canta y la estructura musical que sobrevive hasta ahora, la cual ha encontrado su propia validez social.

Para Ammet Cutipa, los vestigios de música inca son difusos e inasibles; no hay registros y no se pueden reconstruir. Los cantos y la música expresados en los himnos religiosos, a pesar de originarse en el Virreinato, ya son parte de nuestra cultura, aun cuando se produzcan con instrumentos traídos de distintas latitudes, porque no son tocados de la misma forma que en Europa u otros lugares. La música no es estática, cambia con los años y va tomando distintas formas de expresión. Las propias voces de las Ch'ayñas varían con el tiempo; actualmente no tienen un color coral, sino un color particular nasal que se asemeja supuestamente al canto de las aves (jilgueros o Ch'ayñas) que habitan en el Cusco.

b. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?

Con respecto a la estructura musical de los cánticos religiosos, todos los entrevistados coinciden en que se trata de una estructura simple. Sin embargo, existen algunas diferencias en los puntos de vista, las cuales se destaca continuación.

Para Esteban Tupa, las estructuras musicales de los cánticos religiosos son similares, con pequeños cambios en las tonalidades.

Asimismo, para Ivan Zignaigo, la estructura musical de los cánticos religiosos en quechua proviene de los cantos gregorianos y salmos. Cada uno de los versos y estrofas se repite con la misma melodía. Se utilizan pentafonías que, obviamente, no son incaicas, aunque haya gente que cree que esas canciones son incaicas o andinas. Lo cierto es que la estructura es completamente europea. Un ejemplo de ello es la procesión del Señor de los Temblores, en la cual las Ch'ayñas cantan y repiten, y pueden repetir el canto durante la procesión porque está pensando así, con la estructura gregoriana.

Samuel Castro Irrarazabal también señala que se trata de una estructura musical simple, en la cual se tocan tonalidades generalmente menores, muy poco en tonalidades mayores, y ello es constante en cada canción. En cuanto a las voces, afirma que a veces son muy altas, lo cual obliga a las Ch'ayñas a utilizar los falsetes. Por otro lado, señala que, aunque los títulos no lo evidencian, casi siempre son canciones melancólicas y tristes, con excepción de algunos cantos que están hechas con una mezcla de elementos musicales como el Huayno, la *Qaswa* dedicados especialmente a la Virgen, como es el caso de *Niñitayay*, o el *Qhapac Cuscaiqui* y otras.

Por su parte, Ammet Cutipa considera que los cánticos religiosos en quechua poseen una estructura musical de dos partes: un intro y un contenido con algunas diferencias instrumentales. Señala igualmente que este tipo de cantos se interpretan en Re o Mi menor; si se tocan en Do menor pierde mucho color y mucha sonoridad. Otro aspecto que este músico destaca es que los instrumentos tradicionales van desapareciendo o transformándose. Ya no hay pampapianos ni siquiera para comprar, por lo tanto, la sonoridad de este tipo de música se va perdiendo porque son reemplazados por teclados electrónicos que no suenan igual. Se están incorporando quenás de bambú que suenan de manera distinta. Las voces son cada vez más de grupos corales y ya no de Ch'ayñas, por lo que cambia mucho el color. Además, las Ch'ayñas mayores observan que las Ch'ayñas jóvenes no cantan igual; hay gente nueva y, es más, la mayoría de jóvenes que cantan no son

quechuahablantes, es decir, la pronunciación del quechua es deficiente y no exacta. Por lo tanto, todo está cambiando y no se sabe si para bien o para mal; de hecho, la conformación instrumental cambiará con los años.

c. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cantos religiosos en quechua?

Para Esteban Tupa los cánticos religiosos en quechua son himnos andinos que han perdurado desde la época de los incas, o quizá, incluso de antes. Aboga por la necesidad de que existan etnomusicólogos que estudien el origen y evolución de la música andina a través del tiempo.

Por su parte Ivan Zignaigo señala que existe dos tipos de cánticos: los dedicados al Señor y los dedicados a la Virgen. Sin embargo, estos cánticos se interpretan de acuerdo con la ocasión o las festividades religiosas concretas. Desde el punto de vista musical, se trata de canciones pensadas sobre una estructura musical gregoriana.

Para Samuel Castro Irrarazabal, los cánticos pueden clasificarse en cuatro tipos o grupos: los dirigidos al Señor, a la Virgen, al Espíritu Santo y a otros santos. Por otro lado, señala que existen algunos cánticos se cantan en la misa, pero otras se entonan en veladas u otras festividades religiosas, como para el Señor de los Temblores o para la Virgen de Belén.

Para Ammet Cutipa se trata de música sacra de carácter andino.

d. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Para Esteban Tupa, la música de estos cánticos es sentimental y romántica, incluso monótona, porque además está compuesta y tocada en tono menor. Sin embargo, en el fondo es alegre.

Para Ivan Zignaigo, depende del canto. Hay cantos que son muy tristes porque se refieren al Cristo clavado en la cruz y es difícil que se cante alegre, pero hay cantos a la Virgen con mucha alegría. El Hanaq Pacha es un canto muy alegre porque son letanías a la

Virgen. Confirma efectivamente, que la pentafonía contiene tonalidades menores, pero a veces son mal interpretadas, ya que determinados versos brillantes se cantan como si fueran melancólicas.

Por su parte Samuel Castro Irrarazabal reconoce que son canciones melancólicas, pero contienen elementos alegres como los huaynos. En consecuencia, son una combinación de elementos musicales. Por otro lado, señala también que, lamentablemente, la asistencia al templo está asociado a un estado contrito, agachado y penosa que podría o debería cambiar con el tiempo.

Para Ammet Cutipa, no todas las canciones son penosas; hay también alegres. Menciona canciones como el “Huañuy Pacha”, que es un himno a la muerte, e incluso el “Apu Yaya Jesucristo”, que es de temple penoso y calmado. Pero también hay himnos como el “Napaycusccayqui”, que es un tipo de huayno que un poco más alegre porque se interpreta en una escala o tono mayor.

5.2.4. Sincretismo

a. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?

Frente a esta pregunta, existen diferentes percepciones entre los entrevistados.

Esteban Tupa considera que, de alguna forma, se trata de una resistencia cultural andina, porque su procedencia musical podría remontarse hasta tiempos inmemoriales y aún pervive.

Para Ivan Zignaigo, de ninguna manera es una forma de resistencia cultural andina. Él argumenta que, cuando llegaron los españoles con la religión cristiana, no la impusieron a la fuerza; por el contrario, los pueblos subyugados por la cultura inca encontraron en la nueva religión su liberación. El Dios Sol, severo y castigador, que los controlaba con un ejército, desapareció para dar paso a un Cristo misericordioso y una Madre que los protegía todo el tiempo, razón por la cual la devoción por la Virgen es muy fuerte. No hay resistencia cultural,

y quienes afirman lo contrario han intentado introducir un tema político y de fantasía social en la cultura.

Para Samuel Castro Irrarazabal, sí existe una resistencia cultural, porque si bien se ha querido cambiar el esquema de las canciones para la Iglesia, el hombre andino se ha resistido a través de su música y sus canciones. Él afirma que, si los españoles “nos invadieron con su cultura por el fenómeno de la conquista, nosotros también les hemos invadido con nuestra cultura que aún pervive”. Por lo tanto, lo que debemos hacer es formar nuestra cultura de acuerdo con una identidad que en la actualidad se ha convertido en una identidad mestiza, producto del sincretismo de la cultura europea y andina. “Nadie es enteramente inca o europeo, y la música es la expresión de ese mestizaje, que posee al mismo tiempo un carácter instaurador a través de los medios de comunicación. Somos mestizos y tenemos que aceptar nuestro mestizaje porque es parte de nuestra vida.

Para Ammet Cutipa, los cánticos religiosos en quechua en la actualidad no son una expresión de resistencia cultural, porque se trata de una experiencia completamente integrada en nuestra cultura, y quienes lo practican no están en contra de nada. No se puede descontextualizar la música, el canto, el rito, la imagen y la liturgia porque es todo eso. Sería imposible separar al Taytacha de los Temblores (que también tiene tintes andinos) de sus cantos, su música y de la devoción de los fieles, quienes pueden ver en él o a través de él a un Dios con diversas denominaciones. “Practicar estos himnos es una forma de entender que los andinos podemos estar rezando a dos o más cosas a la vez, a Cristo o Wiracocha, igual que a muchas montañas, mamachas, Virgen, etc. Muchos cultos en Cusco tienen esa connotación y es imposible extraer una cosa de la otra; hay que lograr entender que todo ello va unido y así trascenderán en el tiempo y convivirán en la sociedad cusqueña”.

b. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Para Esteban Tupa, el fervor religioso es el mismo; lo único que cambia es si la misa y los cánticos son en quechua. Según su experiencia, en la Iglesia de San Pedro de la ciudad del Cusco, se celebra la misa todos los domingos a las seis de la mañana y luego la gente se va a trabajar; esa práctica se mantiene por muchos años.

Para Ivan Zignaigo, sí existe una convivencia del fervor religioso andino con el fervor religioso católico, porque nunca se impidió incluso en épocas de extirpación de idolatrías. Un ejemplo de ello es que cuando la gente asiste a la misa del domingo en la catedral, reza con toda devoción a la Virgen o Qollanan María, y luego sale y agarra la Huaca Inca que está afuera, lo que produce una conexión religiosa devocional sumamente amplia.

Para Samuel Castro Irrarazabal el problema no es si existe o no una convivencia, porque de hecho existe, sino la falta de promoción, incentivos o apoyos para que la práctica de este tipo de música y canto no se pierda en el tiempo. Él enfatiza la necesidad de editar cancioneros, abrir programas en quechua con música en quechua, e impulsar la música de los himnos andinos en quechua.

Por su parte, Ammet Cutipa considera que, si uno desea aprender mucho la espiritualidad andina, debe acercarse a los cultos católicos, porque, nos guste o no, muchas de las costumbres practicadas por pobladores andinos quechuahablantes, especialmente de las comunidades del Ande, está unido al culto católico. En el Cusco se tiene mucho de andino, y la espiritualidad andina tiene mucho de católico; es decir, ambos coexisten sin dificultades. En consecuencia, debe haber respeto por esa realidad y necesitamos entender que hubo y aún existen personas que han estado cantando, haciendo ritos y procesiones durante muchos años. El catolicismo tiene formas y estructuras, tiene ritos y dentro de esos ritos existen ritos andinos inmersos, lo mismo en la música, la danza, etc. Se hace y se vive con fe en Dios, en Wiracocha, en las montañas, etc. La fe es única y nadie puede cuestionar la fe del otro, y el que sabe cómo profesar su fe, lo hace bajo ciertas costumbres y tradiciones.

c. ¿Considera que los cánticos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

Esteban Tupa señala que la devoción a nuestros dioses andinos, los Awkis, fueron trasladados al Señor Jesucristo. El señor de Qoylluriti es un ejemplo de ello: antiguamente la gente iba a esa gran Huaca a verlo, a rendirle homenaje al Ausangate, y cuando apareció el Señor de Qoylluriti en 1780, se realizó una fusión. Es decir, se sigue haciendo lo mismo, rendir homenaje cantando; se ha juntado ambas creencias en una devoción compartida que, además, es muy sentida y significativa desde el punto de vista devocional.

Para Ivan Zignaigo, no existe tal fusión, porque en la religión católica la estructura, los textos, todo está dirigido a Cristo y a la Virgen María. Las canciones a los Apus, al sol, la luna o las serpientes son diferentes. Si uno visita la comunidad “Q’eros” por ejemplo, escucha otro tipo de cantos, son diferentes, con una estructura y escala diferente. Los cantos gregorianos en la época del Virreinato llegaron con una estructura determinada; no se podría cantar a la serpiente en gregoriano. Si antiguamente se tuvo una forma de expresar la devoción a un Apu, es muy diferente a la expresión de devoción a la Virgen María; no se puede mezclar ambas devociones, y por tanto, “querer armar sincretismos no tiene sentido”. En la práctica la gente no mezcla las cosas, sabe bien qué cosa es el Apu y qué cosa es la Virgen, y a las dos cosas le tiene mucho respeto y oración.

Para Samuel Castro Irrarazabal, desde el punto de vista de la música, existe una pervivencia del mundo andino y, por ende, de los dioses andinos. Expresa – apoyándose en los testimonios del padre Lira (1912-1984) - que los conquistadores españoles no pudieron sobreponer el texto en latín o castellano a la estructura musical andina. Entonces, tuvieron que adaptar las canciones populares en quechua y cambiarle de nombre: en lugar de la luna, a la Virgen, y en lugar del sol, a Cristo. Afirma que en la consciencia colectiva del pueblo andino están estas canciones, este tipo de música. Por lo tanto, cuando uno escucha una línea melódica andina, está “rebuscando su subconsciente” y le parece familiar, y “nuestra conducta social está de acuerdo con eso”.

Para Ammet Cutipa, en el Ande no tenemos dioses andinos “como tal”, el andino es animista. Todo el Ande entiende que todo tiene vida y, como tal, es parte de ese todo o de ese Dios. Considera que se canta a los dos tipos de dioses: a Cristo y a las Huacas, se canta al sol, a la luna, a “ene cosas”, y es interesante porque muchas personas no entienden eso. “¿Por qué un andino puede cantar a dos cosas a la vez? Es que ya no son dos cosas a la vez, sino que la Huaca ya no es solo la Huaca sino también es Cristo, la Huaca también es la montaña, la Huaca también es el sol. Entonces, separarlos no es bueno porque hay que entenderlos en su conjunto, como un todo”. Destaca que lo bueno es que la religión católica se está dando cuenta de ello, de que existen muchas formas de profesar el catolicismo. Ya no es el catolicismo ortodoxo que solo oficia la misa en latín, ahora hay nuevas formas, el evangelio se ha adaptado a otras lenguas para que las personas entiendan; hay evangelios en quechua y son muy hermosos. En Qoylloriti, toda la misa es en quechua, y “lo que han hecho los párrocos es increíble, cobra otro sentido, cuando rezas en quechua cobra un sentido según tu cosmogonía o tu cosmovisión, esto es parte de mi entorno, lo entiendo y lo admiro”.

Al concluir con este capítulo, podemos afirmar que los cánticos religiosos en quechua siguen vigentes en la devoción de las intérpretes y músicos de la actuales. No obstante, es crucial señalar un riesgo significativo: la ausencia de una institución que respalde de manera académica y permanente el estudio y la práctica sistemática de estos cánticos religiosos, y promueva su enseñanza a las nuevas generaciones de jóvenes, junto al aprendizaje también sistemático de la lengua quechua. Si esta situación persiste, se corre el riesgo de que dichos cánticos desaparezcan con el tiempo. Esto se debe a que las señoras que las practican actualmente son, en su mayor parte, personas de edad avanzada. Y si bien se transmiten de generación en generación, el número de cantoras (Ch’ayñas) disminuye cada vez más.

Actualmente, vivimos una época de revaloración de la cultura andina, pero también de la cultura hispana y europea, las cuales, con sus propias perspectivas, visiones, valores y

concepciones humanas y culturales, han contribuido al desarrollo cultural de los pueblos del Perú y especialmente de la ciudad del Cusco.

Los cánticos religiosos en quechua deben ser preservados como parte de nuestro patrimonio cultural inmaterial. Esto no solo en términos formales, como ya lo hizo el Ministerio de Cultura, sino también en términos de una mayor participación de la población mediante sus instituciones académicas, artísticas y musicales.

CONCLUSIONES

1ra conclusión: con respecto al 1er. Objetivo específico

El desarrollo de esta investigación ha sido una experiencia de profundo descubrimiento histórico, semántico, religioso y devocional. Se ha podido constatar que los cánticos religiosos en quechua son una práctica tradicional que se remonta a los siglos XVI y XVII, coincidiendo con el proceso de evangelización y catequización emprendida por la Iglesia Católica durante la expansión territorial del Reino de España. En este periodo, destacan misioneros franciscanos como Gerónimo de Oré (1598) y Juan Pérez Bocanegra (1631), y del Jesuita Pablo de Prado (1641). Ellos compusieron o recopilaron un conjunto de cánticos en quechua que, si bien se sustentaban profusamente en la doctrina cristiana católica, lo hicieron dentro del marco de la lengua, los símbolos, los mitos y las leyendas de una población indígena que aún conservaba oralmente mitos y las leyendas de una población indígena que aun conserva oralmente muchas de sus costumbres y prácticas religiosas ancestrales, caracterizadas por una concepción politeísta.

Tanto las lenguas como las fuentes mitológicas, cosmovisiones y tradiciones musicales y formas de aspiración hacia lo sagrado en el mundo andino, tuvieron que ser tomados en cuenta por la iglesia y los misioneros católicos para integrar a la población indígena al culto religioso cristiano. Así, los cánticos en quechua se transformaron en la vía más efectiva para la transculturación de las comunidades andinas. Esto dio paso a un dinámico proceso de interculturalización, un encuentro donde las expresiones de fe y cultura comenzaron a tejerse de maneras nuevas y profundas.

Durante los siglos XVIII y XIX, las aportaciones a la creación y difusión de los cánticos religiosos en quechua, fueron de menor trascendencia. No obstante, se incorporaron nuevos cánticos con un carácter más popular y menos complejo en su composición, y disminuyó la presencia de símbolos religiosos andinos que evocaban la cosmovisión andina en sus estructuras textuales y musicales. Esta tendencia persistió hasta el siglo XX, cuando el surgimiento del indigenismo cultural propicio la revaloración y renovación de muchos de estos

cánticos. En esta labor, destacaron sacerdotes cusqueños como Gregorio Castro (1859-1924), Nemesio Zúñiga Cazorla (1895-1964), Norberto Andia (1940) y Jorge A. Lira (1912-1984), así como el músico Ricardo Castro Pinto (1916-2011).

En la actualidad, esta práctica tradicional y religiosa de síntesis cultural está presente en la liturgia católica en las principales iglesias del Cusco y en las festividades religiosas más importantes de la región, En este contexto, destaca el rol de las Cháyñas, grupo coral femenino que han preservado y transmitido estos himnos religiosos en quechua, constituyéndose en una de las expresiones de devoción católica más representativas de la religiosidad cusqueña.

Segunda conclusión: con respecto al segundo objetivo específico

Al analizar la estructura semántica de los cánticos religiosos más representativos en quechua y sus traducciones al castellano, se ha podido comprobar la afirmación realizada por Durston (2010). Sus estudios sugieren que los cánticos compuestos durante los siglos XVI y XVII poseían una mayor complejidad estructural y, notablemente, incorporaban numerosos símbolos de la mitología y cosmovisión religiosa andina. Ejemplos claros de esto son los himnos “Hanap Pacha Ccusicuynin” y “Qanmi Dios Kanki”. Por el contrario, en himnos posteriores, como “Qollanan María” o “Qosqo Llacta”, se percibe una disminución significativa de términos y símbolos de la cosmovisión religiosa andina, e incluso una disminución en la complejidad de la doctrinaria católica en su composición.

Se ha podido observar también que las versiones de los cánticos fueron modificándose con el tiempo. Estos cambios afectaron tanto en el número de estrofas como su estructura gramatical y sintáctica, lo que generó diversas interpretaciones y, sobre todo, múltiples traducciones al castellano. Un claro ejemplo de esta evolución es el himno “Apu Yaya Jesucristo”, que es probablemente el más representativo y entonado en las celebraciones religiosas, y a su vez, el que más adaptaciones sufrió a lo largo del tiempo.

Finalmente, el análisis ha revelado que la estructura lingüística de los cánticos religiosos en quechua, especialmente de la primera generación (siglos XVI y XVII), integra

una rica variedad de términos de la religión y cosmovisión andina. Palabras como “Hanap Pacha”, “Teqsi”, “Killa”, “Qhapaq”, “Cheqaq”, “Apu”, “Ñaupaq”, “Taytay”, “Awqa”, “Qollanan”, “Qoyllur”, “Inti”, “Tahuantinsuyo”, entre otras, se entrelazan en las estrofas de los himnos. Esto evidencia un uso profundo e intencional del lenguaje y los símbolos andinos en su composición. Tal integración refuerza la idea de que los misioneros cristianos, en su arduo proceso de evangelización y catequización, recurrieron de manera estratégica a la cosmovisión y mitología andina para introducir la fe cristiana en el Nuevo Mundo.

Tercera conclusión: con respecto al tercer objetivo específico

Esta investigación ha permitido caracterizar la profunda vigencia de los cánticos religiosos en quechua en la devoción de sus intérpretes y músicos en Cusco actual. Es evidente que estas expresiones musicales no solo persisten, sino que continúan siendo un pilar emocional y cultural en la vida religiosa.

Se ha documentado que las cantoras (Ch’ayñas) entonan estos himnos con una devoción y entrega religiosa inmensa. Es conmovedor observar cómo, al cantar, muchas de ellas experimentan emociones tan profundas que llegan a las lágrimas, revelando un fervor y un amor incondicional a Dios. La transmisión de estos cantos es principalmente oral y devocional, heredada de abuelas, madres y padres, lo que subraya la ausencia de escuelas o centros formales de aprendizaje para esta rica tradición. Su práctica es constante, realizándose varias veces por semana según la disponibilidad y el calendario de festividades católicas de la ciudad. Aunque las Ch’ayñas se organizan en pequeños grupos corales para estas celebraciones, es crucial reconocer, como señalan algunos músicos, una disminución notable en su número y la incorporación de personas que ya no son quechuahablantes nativas, lo que inevitablemente altera la sonoridad tradicional de los himnos. A pesar de estos desafíos, las cantoras expresan su firme intención de seguir entonando estas canciones por mucho tiempo más.

Por otra parte, el testimonio de los músicos, quienes a menudo poseen una formación profesional (psicólogos, filósofos o profesores), ofrece una perspectiva ideológica y cultural

más sustancial debido a su familiaridad con la cultura andina, la doctrina católica y la música misma. La mayoría de ellos coincide en que los cánticos religiosos en quechua son un crisol donde los elementos culturales andinos se integran plenamente con los símbolos y valores de la fe cristiana. Algunos incluso los consideran una parte intrínseca de la identidad religiosa y cultural cusqueña. Por ello, hacen un llamado urgente a redoblar los esfuerzos para preservar y promocionar estos himnos entre las nuevas generaciones, no solo como una forma de mantener viva esta música, sino también como un medio vital para la preservación de la lengua quechua a lo largo del tiempo.

Estos músicos, en su mayoría personas mayores con décadas de dedicación (algunos con más de 15 o 20 años de acompañamiento diario o interdiario), hacen notar que la música y los cantos de las Ch'ayñas son los mismos que se interpretan desde hace muchos años. No existen nuevas composiciones; los últimos himnos datan del siglo XX, destacando el "Taytacha Tembloresman" de Ricardo Castro Pinto y el "Qosqo Llaqta" del padre Zúñiga. Los instrumentos más comunes en esta liturgia son los teclados (órgano, piano, acordeón, armonio, melodio), aunque también se emplean instrumentos andinos como quenas, guitarras, violín, charango y arpa, enriqueciendo la sonoridad.

Las principales diferencias entre los músicos radican en sus interpretaciones sobre el significado profundo de los cánticos y la naturaleza de la conciliación religiosa entre a cultura andina y cristiana. Si bien uno de los cuatro músicos entrevistados percibe un enriquecimiento y transformación con nuevos aportes culturales, los otros tres sostienen que la cultura europea ejerció una influencia más definida sobre la andina. No obstante, es un punto de convergencia que la cultura andina demostró una notable capacidad para preservar su lenguaje y su música a pesar de las exigencias de la doctrina católica cristiana.

Cuarta conclusión: con respecto al objetivo general

Esta investigación ha logrado, con convicción, describir los cánticos o himnos religiosos en quechua como una expresión central de devoción católica en la ciudad del Cusco. Se ha explorado estos himnos desde su arraigo histórico y su rica estructura

semántica, destacando cómo su vigencia se manifiesta de manera palpable en la participación de los coros femeninos. Las voces de estas cantoras, conocidas como “Ch’ayñas” – cuyo tono alto y agudo evoca el canto de los jilgueros de la zona-, son el corazón de esta tradición, Su expresión se complementa con la participación de músicos que, con diversos instrumentos, acompañan con maestría los actos litúrgicos de la Iglesia Católica, de manera prominente en la majestuosa Catedral del Cusco.

Se concluye que estos himnos religiosos no son solo melodías; son una parte intrínseca de la identidad y el patrimonio cultural inmaterial del Cusco. Así lo reconoció el Ministerio de Cultura en 2014, pero hoy, su preservación demanda una implicación mucho mayor de las instituciones académicas, artísticas musicales y sociales. El uso y la persistencia de estos himnos han enriquecido profundamente la experiencia religiosa de los católicos cusqueños. Para sus propios actores – músicos y cantores – la devoción se intensifica de forma innegable a través de esta participación activa, llevándolos a experimentar fervor, amor y, sobre todo, una cercanía palpable al Señor de los Temblores. Esta conexión profunda y sentida es, sin duda, la evidencia más contundente y vibrante de la devoción católica en la ciudad del Cusco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Academia Mayor de la Lengua Quechua. (2005). *Diccionario Quechua-Español-Quechua* (2da. ed.). Cusco, Cusco, Perú: Gobierno Regional Cusco.
- Alberdi, A. (2015). Las tonadas religiosas, Mamacha Carmen, Cantos en quechua por las carmelitas descazas de Ayacucho. *Runa Yachachiq, Revista Electrónica Digital Digital, Berlín, I Semestre, 2015, I Semestre*, 1-28.
<https://www.alberdi.de/AlbMeAnTonRelCarRIS15.pdf>
- Alcántara, I. (2019). Una aproximación a la música andina, el huayno, el haeawi y el yaraví. *Tesis*, 11(12), 13-30.
https://www.academia.edu/87641017/Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_m%C3%B3nica_andina_el_huaino_el_harawi_y_el_yarav%C3%AD
- Andía, N. (1940). *Catecismo y Devocionario en Quechua: Entresacado de dos Catecismos Antiguos y de los Registro del Exmo. Mons. Fr. José Gregorio Castro y del R.P. Fr. Francisco Solano Farfán*. Cuzco, Perú: Amauta.
<https://bibliotecadigital.bnpl.gob.pe/items/b13999b2-86cd-42a5-9c85-a72cf69ee0b3/full?origin=internal>
- Andrango, C. (2018). *El símbolo católico indiano (1598) de Luis Gerónimo de Oré, Saberes Coloniales y los problemas de la evangelización en la región andina*. Madrid, España: Iberoamericana Verbuert.
- Baker, G. (2003). La vida musical de las doctrinas de indios del Obispado del Cuzco. *Revista Andina*(37), 181-205.
- Castro Pinto, R. (2008). *Willa Taki II: Mamanchisman Takihuna* (1ra. ed.). Cusco, Perú: Tarea, Asociación Gráfica Educativa.

- Castro Pinto, R. (2008). *Willka Taki I-II, Mamanchisman Takikuna; Taytaychisman Takikuna* (1ra. ed., Vols. I-II). Cusco, Perú: Unión Latina-CAF.
- Cerrón, R. (2010). El Contacto Inicial Quechua-Castellano, la Conquista del Perú con dos palabras. *Lexis, Revista PUCP*, XXXIV(2), 369-381.
- Cornejo Bouruncle, J. (1958). *Piedras del Cuzco*. Cuzco, Perú: Garcilaso.
<http://biblioteca.cultura.pe:8020/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=2042>
- De Oré, L. (1598). *Simbolo Cathólico Indiano*. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú. <https://archive.org/details/simbolo-catholico-indiano-peru>
- De Prado, P. (1641). *Directorio Espiritual en la Lengua Española y Quichua*. Lima, Perú : Biblioteca Nacional del Perú, Colección Quechua-Aymara.
<https://archive.org/details/directorioespiri00prad>
- Durston, A. (2010). Apuntes para una historia de los himnos quechuas en Cusco. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 42(1), 147-155.
<https://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art26.pdf>
- Garcés, L. (2018). Fuentes para el estudio del quichua y su papel en la evangelización en el caso ecuatoriano. Una visión panorámica. *Revista Ecuatoriana de Historia*(48), 151-175. <https://doi.org/DOI:>
<http://dx.doi.org/10.29078/rp.v0i48.701>
- Gonzales A., E. (2017). *Sincretismo religiosos en la comunidad campesina de Qoscoayllu del distrito de San Salvador, Calca*. Tesis para optar al título profesional de Licenciado en Antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco., Escuela Profesional de Antropología, Facultad de

Derecho y Ciencias Sociales, Cusco.

https://repositorio.unsaac.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12918/2306/253T20170261_TC.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Gutierrez, L., & Mantilla, L. (2007). *Apurimaqpaq Runasimi Taqe; Diccionario de Quechua Apurimeño, Versión preliminar*. Abancay, Apurimac, Perú: Academia Mayor de la Lengua Quechua, filial Apurimac.

Laimé A., T. (2007). *Diccionario Bilingüe: Iskay simipi yuyayk'ancha, Quechua-Castellano-Quechua*. La Paz, Bolivia.
<https://futatrav.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>

Lira, J. (1988). *Himnos Quechuas*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <http://38.43.142.93/index.php/fondoeditorial/catalog/book/363>

López L., C. (2011). El III Concilio de Lima y conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú. *INTUS LEGERE HISTORIA*, 5(2), 51-68.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4019439>

Mannheim, B. (2012). Leer a Juan Pérez Bocanegra, su Ritual Formulario y Hanap Pacha Cussicuynin. XXI-XXXVII.
https://www.researchgate.net/publication/283016154_Leer_a_Juan_de_Perez_Bocanegra_su_Ritual_Formulario_y_Hanaq_pachap_kusikuynin

Marzal, M. (1988). *La Transformación Religiosa Peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mejía, M. (2017). Hanaqpachaq Kusikuynin: música colonial religiosa andina.

Tradicón, segunda época, Revista de la Universidad Ricardo Palma(16), 55-62. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Tradicion/article/view/1435/1331>

Ministerio de Cultura. (2014). *Nro. 014-2014-VMPCIC-MC*. Ministerio de Cultura, Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, Lima.

<https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/209784/rvm014.pdf>

Pacífico J., J. (1924). *Melodías Religiosas en Quechua*. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú, colección Paul Rivet.

<https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/items/b402fc17-c34e-4429-9006-1ab766b3096c>

Pérez B., I. (1631). *Ritual Formulario e Institución de Curas, para Administrar a los Naturales de este Reyno, los Santos Sacramentos* (Colección libros antiguos hasta 1899 ed.). Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú.

<https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/items/163b6a5d-82f3-407b-9c84-7ae5d4fb1112/full?origin=internal>

Piedra, J. (2013). *La Misión Andina, la historia de la palabra encarnada en los Andes*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.

Pilco, E. (2014). *Himnos religiosos en quechua, música tradicional de la Región del Cusco* (1ra. ed.). Cusco, Perú: Dirección Desconcentra de Cultura del Cusco.

<http://bvirtual.culturacusco.gob.pe/items/show/26>

Ratzinger, J. (2005). *Fe, Verdad y Tolerancia: El cristianismo y las religiones del mundo* (4ta. ed.). (C. R. Garrido, Trad.) Salamanca-España, España:

Sígueme Salamanca.

Rubio, C. (2015). *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales DETLI*.

(M. A. Gallardo, Ed.)

<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Himno.pdf>

Taylor, G. (2003). *El sol, la luna y las estrellas no son Dios: Evangelización en*

Quechua, siglo XVI. Lima, Perú: IFEA-PUCP.

Valencia, A. (2007). *Cuzco Religioso* (1ra. ed.). Lima, Perú: Instituto Nacional de

Cultura, Dirección Regional de Cultura del Cusco.

Zignaigo, I. (2 de Abri de 2022). *Archivos Musicales del Perú, 14*.

<https://www.youtube.com/watch?v=MS3tyYKoeec>

ANEXOS

Anexo 1: Guía de entrevista a las Ch'ayñas
Aplicada a las cantoras (ch'ayñas) de los cánticos religiosos en quechua.

Generalidades

- ¿Cuál es su nombre y edad?
- ¿Hace cuánto tiempo canta los himnos en quechua?
- ¿Qué le motiva mantenerse cantando a través en todo este tiempo?
- ¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?
- ¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprenden estos cantos?
- ¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree que es el aporte de los cánticos o himnos religiosos en quechua a la misa católica?
2. ¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?
3. ¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción?

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino está presente en los cánticos religiosos en quechua?
5. ¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?
6. ¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?
7. ¿Cree usted que los cantos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso a alegre?

Sincretismo

8. ¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia o permanencia de la cultura andina?
9. ¿Considera que el fervor religioso andino convive con el fervor religioso católico a través de los cánticos en quechua?
10. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a dioses cristianos sino también a dioses andinos?

Anexo 2: Guía de entrevista a los Músicos
Aplicada a los músicos que acompañan a las cantoras (ch'ayñas) de los cánticos religiosos en quechua.

Generalidades

- ¿Cuál es su nombre y edad?
- ¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?
- ¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?
- ¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?
- ¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?
- ¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?
- ¿Qué instrumentos musicales toca?

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?
2. ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?
3. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?
5. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?
6. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?
7. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Sincretismo

8. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?
9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?
10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

Anexo 3: Reseña de entrevistados y datación de las entrevistas

CANTORAS (Ch'ayñas)

1. María Magdalena Pezo Arce de Pareja
64 años
Docente retirada
Pertenece al coro de la Catedral
Cantante de ch'ayñas por devoción
50 años de cantora
FECHA DE ENTREVISTA: 04/09/24
2. Aidé Alegría Gonzales
66 años
Abogada, ejerce libremente
Cantora por devoción al señor de los Temblores del brazo izquierdo
18 años de cantora
FECHA DE ENTREVISTA: 05/09/24
3. María Catalina Valencia Meléndez
57 años
Comerciante
Cantora por devoción al señor de los Temblores del brazo izquierdo
15 años de cantora
FECHA DE ENTREVISTA: 05/09/24

MÚSICOS

1. Esteban Tupa Lavilla
77 años
Musico profesional, ex docente del Instituto Superior de Música Leandro Alviña Miranda
70 años tocando para el señor de los temblores, brazo derecho
Actualmente toca cada domingo en el Templo de San Pedro los domingos
FECHA DE ENTREVISTA: 31/08/24
2. Ivan Zinaigo
56 años
Pianista profesional
Colabora con la iglesia desde hace 30 años con los órganos antiguos
Dirige coros de himnos religiosos
FECHA DE ENTREVISTA: 03/09/24
3. Samuel Castro Irrarazabal
78 años
Musico profesional
Actualmente trabaja en la catedral como director de música y coro de lunes a domingo
Dirige el coro de la Catedral
FECHA DE ENTREVISTA: 04/09/24
4. Ammet Cutipa Vargas
30 años
Musico profesional y bachiller en psicología
Acompaña a los músicos todos los lunes santos con la quena desde hace 15 años
Trabajo independiente, no pertenece a ninguna orden eclesiástica.
FECHA DE ENTREVISTA: 04/09/24

Anexo 4: Guía de observación

Para ser aplicada durante la participación de las ch'ayñas y músicos en la Catedral del Cusco.

N°	Aspectos a observar	Descripción
1	¿Qué cánticos se suelen cantar?	
2	¿Qué tiempo duran los cánticos?	
3	¿En qué momentos de la misa o ritual intervienen?	
4	¿Cuántas personas integran los grupos corales de ch'ayñas?	
5	¿Cuántos músicos las acompañan?	
6	¿Qué instrumentos musicales se utilizan?	
7	¿Aproximadamente de qué edades son las ch'ayñas y músicos?	
8	¿Cómo visten las cantoras y los músicos?	
9	¿Cuál es la actitud predominante entre cantoras y músicos durante la entonación de los cánticos?	

Anexo 5: Transcripción de las entrevistas realizadas a las ch'ayñas

1ra. entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

María Magdalena Pezo Arce de Pareja / 64 años

¿Hace cuánto canta los himnos en quechua?

Mira, en realidad en quechua, yo canto, pues desde 50 años atrás, yo he comenzado desde niña a cantar, comencé en el coro a la edad de 11 años, porque ahí asistían mi mamá y mi hermana, entonces, yo iba solamente de acompañante y de ahí me integre al coro, entonces ahí he practicado todo tipo de música no y de ahí avanzando un poco más, ya cuando tenía más o menos 15 años empecé a cantar los temas de misa con el Sr. Ricardo, cantábamos con él para las misas, era en la madrugada, a veces íbamos en la noche, a la hora que me llamaba él, entonces ya era un tema más exclusivamente de música sacra, era en quechua y en castellano, entonces ahí es donde empecé yo a cantar.

¿Qué le motiva a cantar los himnos religiosos en quechua?

Más que todo, me gusta cantar los himnos en quechua porque, con eso uno expresa el sentimiento que tiene dentro, es un homenaje a Dios, y como dice la gente al cantar oramos dos veces y cada canto tiene un significado, puede ser un recuerdo de un ser que se fue, por la fe que uno tiene al señor

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?

Bueno, a la semana puede ser dos a tres veces, que se va a la Catedral, los viernes voy a la Catedral y cuando me solicitan, voy no solo a la Catedral, sino a distintos templos, o a veces se va a una velada, que podría ser para la Virgen, o para el Señor no, como acá tenemos diversidad de santos, el señor Qoylloriti, el Sr. De los Temblores, tenemos también el señor de Unupunku, hay tantas variedades de nombres al señor, entonces vamos donde nos solicitan

¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprendan estos cantos?

No, la verdad no, la verdad es algo, ósea es algo que te nace a ti, aprendes porque realmente deseas aprender de personas que tienen más experiencia que son las señoras antiguas, y en mi caso, más que todo yo aprendí con el señor Ricardo Castro Pinto, él ha sido mi maestro, y bueno cuando se fue él, canto con su hijo Samuel, también canto con Esteban Tupa, y que son personas que están en ese ámbito de esa música, entonces con todos ellos ejecutamos, así es que Escuela, Escuela, no hay, solamente es el deseo de aprender uno y de superarse.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Bueno se mantiene, se mantiene la tradición de los cantos antiguos, y canciones nuevas hay muy pocas, porque desgraciadamente, en este mundo que estamos viviendo ahorita, en esta globalización que vivimos ahorita, no hay personas que se dediquen a componer temas no, entonces nos estamos quedando en la música antigua, pero, es algo que no

pasa de moda, esa música no pasa nunca, son tantas generaciones que se canta, y no pasa, se sigue ejecutando, solamente cambian el estilo nada mas, el estilo nada más se cambia, porque hay personas que cantan en una forma, otras personas cantan en otra forma, entonces nuestros temas lo han llegado a cantar en Ayacucho, pero lo cantan al estilo Ayacucho, es algo distinto al nuestro, pero el nuestro es original.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua a la misa católica?

Eh, más que todo, como te digo, los cantos que tenemos influyen bastante en la devoción que pueden tener porque: 1. Al cantar están orando y las letras tienen un significado muy grande, las letras implican tantas cosas, implican tantos sentimientos, son sentimientos de perdón, sentimientos de perdón que uno pide, de clemencia, estamos pidiendo también un favor al Señor, entonces pedimos tantas cosas y al cantar uno y las personas escuchan lo que uno canta empieza a sentir no, empieza a sentir, se acerca mucho más a Dios, a la Virgen, entonces eso nos acercan mucho más a él y los cantos, nuestros cantos tienen... es tan místico, como te digo, tienen tanta dulzura y tanto mensaje, que de por si nace la devoción, nace el amor a Dios.

2. ¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?

Yo siento tantas cosas, siento paz, mucha paz, cuando canto siento mucha paz, inclusive esto me ayuda a escapar de problemas que uno pueda tener, porque al cantar uno despoja a veces, la ira que podemos tener, el dolor que tenemos, la alegría que tenemos, ósea todos los sentimientos se mezclan en una canción, entonces por ejemplo, cantamos temas para los difuntos, entonces uno evoca a los seres queridos que ha perdido, cuando son misas de fiesta, uno vive ese fervor de ver a Cristo, de sentir esa paz, esa alegría de cantar para él.

3. ¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Yo, pienso que sí, yo pienso que sí, lo que sí más bien, sería bueno de que la nueva juventud, aprenda el quechua, para que puedan sentir, para que puedan traducir lo que significa una canción en quechua, más que todo eso sería mi llamado no, de que las personas que saben el quechua si lo entienden, y eso hace que las personas se sientan muy cercanos a Dios.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?

Sí, definitivamente que sí, porque al cantar expresamos muchos sentimientos como ya te había dicho anteriormente, sentimientos de dolor, de súplica, de alegría, de agradecimiento, entonces influye, definitivamente influye los cantos en quechua. Claro, obviamente, hay canciones en castellano que influyen no, pero nosotros acá, en nuestro medio, en el Cusco hacemos de que nuestra música en quechua tenga un valor grande, tenga mucho significado. Entonces si definitivamente influye en la fe a Dios.

5. ¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?

La verdad esto, nace ya de tiempos muy antiguos, porque de repente nuestros antepasados, como sabemos nosotros en el Incanato éramos idolatras no, con los españoles llegó la religión católica, entonces me imagino que estos cánticos han nacido como una súplica a Dios, para expresar de repente el dolor, la opresión que sentían las personas, muchas en agradecimiento a Dios, entonces yo creo que sí, la música religiosa en quechua, influye bastante y vienen desde tiempos muy antiguos, muy muy antiguos, inclusive ahora quedan muy poquitas, habrá pues una 5 o 6 señoras antiguas que cantan, esas señoras ahorita tendrán unos noventa y tantos años porque ellas han empezado a cantar desde que eran chicas, entonces influye bastante.

6. ¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?

Para mí, significa mucho, como te digo, para mí personalmente es, no solo la música religiosa, inclusive hasta la música cusqueña es que tenemos una ontología de los 4 grandes, la música en quechua significa mucho porque yo con esa música, expreso todos los sentimientos, toditos mis sentimientos, como te digo en un momento de dolor o alegría, y nuestra música abarca, abarco, como te podría decir esto, es una música que abarca todos los sentimientos, donde podemos expresar todo, todo, todo, yo siento eso no, hay momentos en donde me siento triste y lo que hago es cantar a Dios, y le canto pidiendo, agradeciendo, no solo por mí, por mi familia, por el Cusco entero, para que, para que nuestra vida sea mejor, para que Dios siempre este con nosotros, entonces la música cusqueña significa, la música en quechua significa mucho, mucho para mí, desde niña he sentido eso, inclusive yo tengo una anécdota no, de que en el terreno, las propiedades que tenemos allá en Ccatcca, Quispicanchis, de niña me gustaba ver como entraban los campesinos atareados con sus mejores trajes, entonces, ahí inclusive los campesinos como se veía el templo de Dios, llegaban con sus mejores galas a la misa, a la misa llegaban, inclusive los varones se les llamaba como regidores con una varas que eran de plata, enchapadas de plata, las campesinas con unos tupus de plata, entonces era una cosa hermosa y me gustaba a mí entrarme a la misa, y me sentaba al centro de las campesinas y cantaba con ellas, cuando era chiquitita, me gustaba hacer eso, desde pequeñita me gustó siempre cantar, entonces desde ahí nace, desde mi infancia, este fervor a Dios y cantar en quechua, cantarle a Dios en quechua.

7. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso o alegre?

Muestra todo, muestra todo, porque no siempre puede ser de pena, es de alegría, también de, como te digo, de pedir, de súplica, de súplica; hay de todo no, porque, porque cuando se nos muere alguien cantamos temas alusivos a eso, también a una pena, no solamente porque se nos muere alguien, sino una pena que podemos tener en la vida, como un impase que puede haber en la familia, lo que sea, tenemos una pena, una nostalgia, o por lo que alguien se va, de viaje, lo que sea, entonces sí, no solo es pena, hay alegría, hay todo, hay todo, no solo es pena, de pena es poco, pero más es el fervor y amor a Dios.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?

Resistencia no creo, resistencia no creo, sino de que, simplemente, como te digo, es continuar lo que tenemos de hace mucho tiempo, es una continuación de nuestra vida, pero no es una continuación obligada, sino es voluntaria, porque a nadie obligamos a querer, porque a nadie obligamos a cantar, es algo que nace de la persona.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Si, si, si convive, porque, porque cuando vamos a la misa no todo es en quechua, la misa no siempre es en quechua, también tenemos cantos en castellano, que también denotan fervor, que denotan alegría, denotan todo, entonces si, es algo equitativo, es algo equitativo entre el quechua y es castellano, y toditos llegan al mismo punto que es el fervor a Dios.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?

Hay temas que son alusivos no, como podría decirse a los Apus, que son los dioses andinos que tenemos, hay temas que son como para ellos, entre los Apus que tenemos están Sonahuasac, Papahuaylla, Sacsayhuaman, Cabildo, la santa tierra también tiene nombre, las tierra tienen nombres, entonces es una cultura, una religión andina y también es una religión que está abocada a Dios, ya porque siempre lo relacionan, ahora si no hubiera Dios no habría dioses, otras deidades como se pueda decir, sino fuera Dios, entonces Dios es el supremo, Dios es el supremo.

2da. Entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

Aidé Alegría Gonzales / 66 años

¿Hace cuánto canta los himnos en quechua?

Ya son más de 15 años, casi 18 años

¿Qué le motivo a cantar los himnos religiosos en quechua?

Bueno me gusta que más que todo se trata del Señor de los Temblores, se canta a la Virgen María, es un sentimiento profundo. Me ha motivado la fe que le tengo al señor de los Temblores, le he pedido mucha ayuda y me ha cumplido, esa fe me lleva, por agradecimiento más que todo, de lo que él me ha cumplido mi petición, de sus bendiciones todo eso, y con cariño, y con amor, y con sentimiento le canto al Señor de los Temblores y a la Virgencita María también.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?

A la semana 1 vez y al mes 4 veces, y también eso es en casa y también donde voy es en sus fiestas o pueda ser en Semana Santa y también en su día del Sr. de los Temblores que es en octubre, ahí hacemos las veladas, todo eso, cantamos toda la tarde, escuchamos misa en la mañana, entonces nos quedamos toda la tarde seguido, hasta las 4:00 así.

¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprendan estos cantos?

Bueno yo personalmente he aprendido en el grupo de las hermanitas Ch'ayñas, he iniciado en la derecha, si, ahí es donde aprendí, conjuntamente con ellas.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

No, son los mismos, son los mismos, para nada, no hay composición de canciones para nada.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua a la misa católica?

Los cánticos, al menos en nosotros, más que todo es las canciones que nos hemos puesto a cantar según nuestro libre, tenemos un libro, en el cual nos regenta a decidir que canción vamos a cantar y según las fechas, y según si es el señor de los Temblores o si es la Virgen María, pero vayamos a los himnos, no tenemos.

2. ¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?

Hay, es un sentimiento profundo, hasta a veces echamos lagrimas porque, esa sus palabras de las canciones son tan significativas que trata del Señor de los Temblores y la Virgen María también busca a su hijo, hay bastantes canciones, tanto para la Virgen y también para el Señor de los Temblores.

3. ¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Por supuesto que sí, porque desde el punto de vista que nosotros empezamos a cantar, ya la gente está, pero tan emocionada, ellos también se ponen a llorar, nosotros sentimos eso de la gente y somos bien alagadas, nos felicitan, nos agradecen, nos halagan, que lindo, ósea nos estimulan sus halagos de ellos no, de los devotos, como también de las personas que asisten a la misa.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?

De los andinos, bueno por lo que he podido evaluar, más que todo las canciones religiosas, como te digo, siempre están dirigidos al Señor de los Temblores, a la Virgen María y también a Dios no.

5. ¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?

Bueno eso, la verdad, esa parte un poco ignoro porque, me gustaría también saber, porque no sabemos cómo lo han hecho esas estrofas tan bonitas y tan significativas, que lo han hecho independientemente tanto del Señor de los Temblores y como también de la Virgen María, como le dicen al Señor de los Temblores “Taytacha Señor de los Temblores”, después para la mamá, para la Virgencita María “Mamacha, mamá, Mamachan María”, algo así no, en quechua.

6. ¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?

Bueno el significado sería pues, que es algo... la devoción que uno tiene al señor y el gusto de querer cantar en quechua, y también que es tan ceremonial, tan hermoso, tan sentimental, es algo incomparable estas canciones, de las Ch'ayñas, como se dice dirigidas para el Señor de los Temblores y la Virgen María.

7. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso o alegre?

Más que todo es penoso, es dolor, y eso hace que con las palabras que están escritas en quechua, están bien dichas ahí: “Perdóname, perdón porque... dice el señor de los Temblores... ¿Cómo te hemos puesto a la cruz con nuestros pecados?” así en quechua, es muy bonito, significantes sus palabras, son tan profundas que no puedes, te entra una emoción, hay, una devoción, es tan lindo, todavía te pone tan sentimental, hasta si de repente tienes una tristeza dentro, peor te pones a llorar, cantas hasta llorando.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?

No, porque es más religioso, es más, se trata del señor Dios, del señor de los Temblores que es el hijo, la Virgen María, de ellos no más, no es nada... Por el quechua tal vez podríamos estar ligados a lo andino, porque mayormente los andinos hablan quechua, pero se refieren a otras cosas, no a lo que es, solamente religioso. Entonces lo nuestro,

es solamente religioso, no hay nada mezclado, solamente es el idioma que talvez en algunas palabras así podría haber, pero no, casi que no.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Uhm, mira ni siquiera los cánticos andinos, ni siquiera se pondrían compara con lo religioso, porque el religioso tiene otro tono de sonido de los otros, sonido de los instrumentos, y por las canciones que son dirigidas en quechua, para Dios, para el Señor de los Temblores y la Virgen María, y de lo andino sería pues referente de repente no sé a los Incas, o las Ñustas, no sé, pero en nada se compara a lo religioso.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?

A los Apus no, para nada, a menos en nuestros libros, nada nada de los Apus hay, no tenemos ni una palabra de los Apus, todo es dirigido al Señor de los Temblores, a Dios y la Virgen Marías, y a la Virgen María que busca a su hijo, en quechua se dice bien bonito y el hijo es pues el Señor de los Temblores, solamente ese trío, y el Espíritu Santo también, también el Espíritu Santo.

3ra. Entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

María Catalina Valencia Melendez / 57 años

¿Hace cuánto canta los himnos en quechua?

Casi 15 años.

¿Qué le motivo a cantar los himnos religiosos en quechua?

Me motivo es... el motivo de cantar al señor es desde mis abuelos, desde mis abuelos porque ellos cantaban en quechua y rezaban también quechua (Padre Nuestro, Ave María, Todo Gloria, Credo), entonces yo seguía a mis abuelos en cantar por primera vez el Apu Yaya Jesucristo, cante yo, junto con mi abuela, mi abuela cantó, yo le seguí, me lo aprendí y desde ahí me gusto y también lo que ellos rezaban escuche y también me lo aprendí los rezos en quechua, el Padre Nuestro, Ave María, todo eso.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?

Mas que todo antes de dormir, agarro mi libro y hago un repaso, hago un repaso, después me da sueño, me duermo, después de 1 hora de hacer lectura, ósea de cantar. Esto es de vez en cuando, porque más leo la Biblia, la Biblia leo, entonces a veces agarro también mi librito de cantos, ósea se me viene no, esa emoción de cantar, entonces agarro mi libro y empiezo a cantar después de leer la Biblia o antes de leer la Biblia también.

¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprendan estos cantos?

No, yo como le digo mamita he aprendido de mis abuelos, pero ahora como dicen hay una escuela de... Leandro Alviña, que enseñan a tocar instrumentos, la escuela de quechua no sé si habrá. Nosotros hemos aprendido así ensayando no más, nos han dado libros, esos libros hemos aprendido a leer y de ahí con la bendición del señor, rápido hemos aprendido, nadie, ni un profesor nos ha enseñado, esto es así, nada, así hemos aprendido y en coro ah, todos así en grupo, en coro hemos aprendido a cantar, practicando, practicando, practicando, hemos aprendido todas las canciones, tanto para la Virgen como para el Señor porque en el libro está la mitad para el Señor y la mitad para la Virgen, así está en el libro, en puro quechua, ahí están los rezos del Padre Nuestro todo, luego así sucesivamente viene en orden los cantos, así está en el libro.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Hay mamita varios cantos, pero como le digo, como yo estoy recién 15 años yo nose la melodía, cuanto quisiera aprender la melodía y cantar todo el libro, pero quien sabe de las melodías y del libro, de las otras canciones nuevas que nos pueden enseñar son las hermanas de la izquierda, las señoras antiguas, ellas saben, pero ellas son, como le digo, esas hermanitas son bien cerradas, no quieren dar a conocer lo que han aprendido. Esas canciones hemos cantado, pero ahora aprendemos también nuevas canciones, es que, sabes que cosa hago mami, en la Virgen del Rosario velamos todo el día en Santo Domingo desde las 8 de la mañana hasta las 4 o 5 de la tarde, ahí cantamos a la Virgen y ellas como cantan nuevas canciones, estamos a su lado y rápido no los aprendemos, entonces que

pagina es, y en noche estamos revisando, al menos yo, estoy revisando (¿Qué hemos cantado denantes?) Entonces con la melodía, entonces ya estoy revisando y ya me lo he aprendido. Son las canciones de mi cancionero, en el cancionero hay como 200 páginas, entonces lo que queremos es pues que si ahí están saliendo las canciones deberían de salir todo no, pero con esas melodías que ellos saben, pero esas melodías no nos quieren enseñar, y estamos ojeando, ojeando: ¿Qué será esto?, así no más estamos.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua a la misa católica?

Van de la mano, por ejemplo, para nosotras las Ch'ayñas, hay 2, 3 padres que hablan quechua y ellos son los padres que celebran la misa en quechua y tanto nosotros cantamos en quechua, ellos 3 celebran en quechua la misa, la misa entera, no en castellano, hasta la Biblia, se lee en la misa en quechua, va de la mano la canción con la misa, ósea la celebración de la misa en quechua con las canciones que nosotros cantamos, todo es en quechua.

2. ¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?

Hay mamita linda, eso sí le diré, es una cosa especial, es rezar, orar al señor, ahí si se te abre el corazón cuando cantas al Señor, vez al Señor y cantas, se te viene un sentimiento ya profundo, que tienes que, hay no sé como explicarle, ese rato es con lágrimas, llanto, pedir al señor cuando cantamos, como si estaríamos orando al Señor, cantamos, eso es.

3. ¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Claro mami, claro, por eso esto viene desde nuestros antepasados, desde nuestros abuelos, antepasados, hasta ahora que estamos siguiendo con eso, viene mami, y eso nunca va a pasar, así es, viene desde antes, esa devoción al Señor, esa devoción que tenemos al Señor todos los católicos.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?

Si mami, todo lo que es, lo que hablamos, por ejemplo, el quechua con las costumbres antiguas y andinas si van de la mano.

5. ¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?

Eso como le puedo explicar, todo lo que hemos cantado, ósea lo que están en castellano también, las palabras que están en castellano, están también en quechua, ósea la traducción no, por ejemplo en castellano es otro, de ahí sacan, han sacado al libro, pero no sé quien haiga dado ese libro tampoco, hasta ahora he preguntado de quien han sacado, ese libro, han hecho fotocopiar, a todos nos han vendido, todos tenemos ese libro no, entonces yo digo, el canto al señor es tanto en castellano como en quechua,

entonces yo mas aprendí del castellano y ahora que estoy en las Ch'ayñas me dedico al canto de quechua.

6. ¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?

Como te puedo decir, el significado es una oración al señor, es una oración todos los cantos que nosotros cantamos, con devoción, con mucha devoción al Señor, es como orar el Padre Nuestro, rezar el Padre Nuestro, Ave María, es como si estaríamos rezando así cantamos, nosotros lo unificamos el rezo con el canto, eso lo unificamos nosotros.

7. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso o alegre?

Mami, triste, triste, melancólico al Señor, todo es así con devoción, mucha devoción si, alegre no, alegre no, no cantamos alegre, siempre cuando estamos con el Señor, siempre se nos viene, se nos abre el corazón y todo es una emoción así, como le puedo decir, triste, triste, es como si estarías pidiendo algo al señor, pedir así, rezarle, orarle, invocarle al Señor, alegre no, alegre no, y es música sacra, música sacra especial para el Señor, no podemos confundir esta música sacra con alguna música así alegre, no. Lo que cantamos es sagrado, sagrado para nosotros, sagrado es.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?

Desde nuestros antepasados si puede ser, claro, por ejemplo nuestros antepasados mezclaban ellos con los Apus y con el Señor, primero invocaban al señor, luego a los Apus, eso hacían los antiguas, según lo que he visto, primero invocar al Señor, rezar, todo, luego también a los Apus pedían, cuando tomaban su chichita, algo, siempre a los Apus, a la Pachamama, siempre, pero en la mañana, por ejemplo mis abuelos rezan, todo, oran, cantan, todo, y cuando hacen chacra algo, toman chichita, siempre a los Apus, Apu tal, Apu tal, ósea a todos los Apus están mencionando, eso siempre, entonces eso he visto, yo también dije, entonces primero al Señor, luego a los Apus, he visto eso.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Si, si, porque nuestro quechua es pues andino, entonces si, van de la mano, van de la mano con nuestras costumbres antiguas, mejor dicho, con nuestras costumbres andinas, con nuestros cantos y con nuestro quechua, si.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?

Como te puedo decir, con eso de dioses andino, me estás diciendo del Apu no es cierto?. Entonces sí, hay unas palabras donde que cantamos, letras que se dirige a los Apus, pero también Apu Dios, Apu Dios Taytayku no, también Apu Dios, nuestro Apu de las montañas, que nos rodean, entonces así, eso sí es mami, Yo veo que el Apu de nuestras

montañas, primero nuestro Apu Dios en quechua, luego el Apu de las montañas, después.

Anexo 6: Transcripción de las entrevistas realizadas a los Músicos

1ra. Entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

Esteban Tupa Lavilla / 77 años

¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?

Esto nace desde mi niñez, porque mi padre ha sido organista del templo de Santiago y San Pedro, el ha aprendido a tocar con un maestro Cosme Licona en San Sebastián, aquellos años, bueno años 30 serían (1930), aprendió allí, y entonces desde ahí el era siempre organista en estos templos y como yo era hijo mayor, yo también, me enseñó desde pequeñito, entonces aprendí a cantar las mismas con el, acompañar las misas de él, entonces así nació la música en mi.

¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?

Bueno a un principio, estuve con mi padre acompañándole, en fiestas de repente, todavía menor de edad, después empecé a estudiar en la escuela regional de música, entonces por eso me aparte un poco de este campo, me metí a la música académica, luego me fui al conservatorio nacional de música a estudiar ya técnicamente, entonces volví en los años 80 al Cusco, me encargue de la escuela regional de música, trabajar ahí, enseñar todo lo que había aprendido en Lima hasta mi jubilación porque no había tiempo para estas cosas ya que trabajar en estatal es todo el día, entonces así fue la música, la parte académica me dedique a eso completamente en eso. Cuando me jubile en 2008 de la educación, entonces mi arte siempre estaba adelante, la parroquia San Pedro siempre estaba a mi disposición, uno no pierde el tiempo, entonces para no quedarme, me quede con la música y hasta ahora sigo siendo organista del templo de San Pedro, ¿ahí tengo un órgano Hamu? Muy lindo, bueno en Lima también toque Hamu, los órganos grandes en Lima, toque en La Merced, Recoleta, Santo Domingo, San Pedro, en la Salle sobre todo, años, entonces eso queda ósea desde pequeño sigo haciendo la música litúrgica.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?

Diario, porque en San Pedro tenemos misas diarias, entonces estoy todavía con todo, bueno caminando con el señor siempre.

¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?

No, porque generalmente cada uno tiene su propio trabajo y tampoco no hay músicos que se dedique a este campo, son pocos no, ahora cuando hacemos para las veladas o cuando quieren misa con coro, ya tenemos poco de gente que les llamamos, juntamos y cantamos, bueno ya sabemos las señoras ya cantan 30 o 40 años así que ya se saben las letras de memoria.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Bueno en este campo de la música andina, no ha cambiado mucho, no ha cambiado mucho, sino que estos cantos que han venido de antes, siguen cantándose porque quien

ha recopilado es el monseñor Gregorio Castro que desde el año 1915 hasta el año treinta tantos había recogido todas las letras, y lo tenemos este librito aquí, es la matriz de todas las letras que hay, entonces de ahí, otro padrecito posteriormente lo había publicado menos mal, el año 50 se publica ese librito con todo, más o menos 200 cantos tanto para santos como para las vírgenes, es la matriz de todos los cantos, ese se sigue cantando con todas las generaciones.

¿Qué instrumentos musicales toca?

Teclados, óseo órgano, piano, armonio, melodio y acordeón, todo lo que es teclado

Aporte a la devoción

11. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?

Bueno, acá también, cuando era joven o niño íbamos a la semana santa a la catedral, era la novena a las 4 de la mañana, 4 de la mañana, ahí se cantaba, la gente ahí cantaba, entonaba, lloraba, eso era la devoción que la gente, va al señor a mirarle y cantarle con devoción, pero ahora se está perdiendo esas cosas, ya no hay esa fe tan grande como antes había, bueno ahora las novenas la están haciendo a las 6 de la mañana, muy tarde, muy tarde. Mi mamá, al ser cantora aquella vez se venía desde el pueblo de Choco, se despertaba 11 de la noche y se venía, se despertaba y se venía, amanecía en la catedral a las 2 o 3 de la mañana, tenía que esperar que se habrá la catedral a las 4 de la mañana para cantarle al señor, entonces esa devoción y mayormente venían no de la ciudad, sino de todos los pueblos venían, entonces la gente era mucho más devoto, tenía a cantarle en su delante, a sus pies, era muy bonito aquella vez.

12. ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Bueno, te esta diciendo con la letra, señor te quiero, protégeme, bueno pedirle a él su protección, que nos cuide a nosotros, a los demás, a nuestras familias, a todos, que tenga compasión de nosotros, que no pase nada.
¿Usted siente algo especial? Correctamente si, mucho.

13. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Correctamente si si, porque bueno lo que falta ahora es que nuestro bueno, ahora últimamente los jóvenes ya no están en este mundo, con el famoso celular se ha cambiado totalmente, es el monstruo de las comunicaciones, desde niños ya están con celular en mano, ¿Cuándo es el corpus? No sé qué será corpus, ¿Cuándo es la fiesta de la Virgen? No sé cuándo será, más están en el celular que otra cosa, entonces se está perdiendo, la juventud ya no sabe de esas cosas, si no la gente de 50, 60, 70 años todavía tenemos esa devoción al señor.

Significado de los cánticos

14. ¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?

Bueno nosotros los Tawantinsuyano somos de la cultura Inca no, y esa música sigue viviendo hasta ahora, hasta ahora, cuando vinieron los españoles a la conquista que paso, vinieron con su canto europeo, con su canto gregoriano no, entonces acá no pego ese canto entonces que hicieron los misioneros, como teníamos acá ya, los incas han desarrollado bastantes géneros musicales como los ayarachis, los harawis, los jaillis, acá estaban mucho más preparados que en Europa musicalmente, ósea con nuestra música andina no, entonces chocaba con la música europea, entonces que han hecho estos señore evangelizadores, tomaron, tomaremos la música y cambiaremos las letras, entonces tomaron la música y ke cambiaron lo que cantaban los incas al sol, le cambiaron para los santos para Jesucristo, lo que cambiaron para la luna Qollanan María, lo cambiaron a las vírgenes, entonces de esa manera trataron de ingresar los padres al pueblo, con esa música que teníamos nosotros y cambiaron las letras en quechua, esa es toda la transformación que se ha hecho, por eso nosotros seguimos cantando, por eso vez la superposición del Corpus Crhisti y el Intiraymi porque la gente, bueno son 14 santos, 14 ayllus del incanato, están llevando a sus ídolos, eso están creyendo todavía, eso existe, la gente, seguimos pensando que es nuestro, nuestro imperio que está caminando hasta ahora.

15. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?

Bueno, la estructura es casi similar, cambia un poco las tonalidades digamos, se han introducido entre huaynos, los huaynos se han puesto en la música de las vírgenes y de los santos, y algunos harawis, harawis que también se han introducido en la música con las letras cambiadas por los españoles, entonces esas cosas siguen todavía hasta ahora.

16. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Son himnos andinos que han quedado todavía desde la época de los incas, o de repente un poco más antes de los incas, porque las culturas antiguas siempre han hecho música, todo el mundo ha hecho música, sino que los incas lo han perfeccionado bastante no, en sus géneros musicales, de ahí queda hasta ahora, falta todavía, claro deberían haber etnomusicólogos que debieron estudiar, hasta donde, quienes, como cultivaron, de donde vienen esas cosas, porque lo que tenemos ya estaba establecido, entonces seguimos ese modelo que nos han dejado.

17. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Bueno penosos será pues en la parte que la música es sentimental, romántica no, pero no es, bueno siempre han dicho de la música peruana, que es monótona, llorona, todo lo que tú quieras, pero en el fondo es alegre, alegre, un huayno ayacuchano es un poco triste, pero lo bailan, lo cantan, en el fondo está la alegría no, entonces en nuestra música siempre nos han dicho los españoles, a son llorones, porque está en ese tono menor, porque el tono mayor es más alegre, pero no es eso, sino es que estamos nosotros siempre impregnados de ese tono menor, entonces estamos allí, y cantamos y bailamos con la música andina.

Sincretismo

18. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?

Bueno que sí, creo que sí, porque si hay cantos que vienen, bueno estos cantos vienen, no sabemos exactamente desde cuándo, ahora los que han recopilado, transcrito, escrito la música de repente ha variado algunas cosas no, pero seguimos con eso, y el mensaje de las letras son muy lindas, que nos da un mensaje muy bonito, bueno a Dios, a la virgen, al niño, a Jesucristo en su pasión, en la muerte, en todo, eso estamos expresándole a él, eso dicen las letras de nuestros cánticos.

19. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

En todo, porque en la iglesia, tanto la misa ahora en castellano o como en quechua, y mayormente bueno, antiguamente había en el Cusco a las 5 de la mañana, a las 7 de la mañana, a las 8 de la mañana, a las 11 de la mañana porque 4 de la mañana, 5 de la mañana para los pobres en quechua porque tienen que ir a trabajar no, a las 7 bueno para los medianos, a las 11 para los grandes, para los que descansan tarde, por eso digamos, al medio día había misas para las señoras que tienen dinero, que tienen plata, entonces ello ya van tardecita, entonces eso sigue hasta ahora, porque en San Pedro también no, es todo los domingos 6 de la mañana y la gente va temprano para escuchar su misa en quechua y después a trabajar, todos los domingos en quechua en San Pedro seguimos con eso, ahora digamos en la Catedral cuando hacemos la novena para el señor de los Temblores, su novena en semana santa con el coro izquierdo cantamos su novena toda la semana, y la velada en día lunes santo, en el lunes santo se aparece un montón de gente espontáneamente a quererle ofrecerle sus cantos al señor y se acopla al coro que hay, músicos que vienen, de todo tipo, todo el mundo quiere tocar, cantarle al señor, esa es la devoción.

20. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

Claro, nuestro dios andino, los Awkis, eso mismo lo han trasladado al señor Jesucristo, el señor Qoylluriti por ejemplo que significa, antiguamente antes del señor Qoylluriti, la gente siempre iba a esa Huaca grande a verlo, a rendir homenaje al Ausangate, siempre han ido, y cuando apareció en 1780 el señor de Qoylluriti ahora es una fusión, siguen haciendo lo mismo, siguen cantando, ahora apareció al señor, entonces al señor más, juntos los dos, se ha juntado, la devoción es compartida.

Estamos hablando de la peregrinación más grande del mundo y el más alto del mundo, Qoylluriti, 5000m sobre el nivel del mar y hay que caminar de Mahuayani hasta arriba a pata por lo menos 2 horas, lindo no, uno se siente ahí en el paraíso y ahí te confundes, te confundes, entonces cuando cae la misa a las 4 de la mañana la misa allá, cuando cantamos la gente está llorando, bueno le llega no, bueno cantamos al señor muy bonito.

2da. Entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

Ivan Zinaigo / 56 años

¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?

Bueno, yo soy músico desde que tengo 5 años, ósea es hace más de 50 años y trabajo con la iglesia hace como 30 años, entonces he trabajado con diferentes órdenes desde San Juan de Dios, los Siervos de los pobres, después Los Jesuitas, con muchas órdenes apoyándolos de una y otra manera, entonces este, inevitablemente los apoyo desde mi mundo que es la música, inevitablemente estoy conectada a la música sacra y a la música quechua, no hay forma, porque están juntas.

¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?

Yo he dirigido un coro gregoriano durante 10 años, desde el año 99 hasta el 2009 mas o menos, y este coro cantaba gregoriano, cantaba en quechua y cantaba en castellano y los cantos en quechua eran justamente estos cantos que son los que cantan los ch'ayñas, obviamente hay que entender que son los cantos quechuas, no son los cantos de las ch'ayñas, las ch'ayñas las cantan también.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?

Actualmente muy poca, salvo cuando tengo una misa, cuando tengo que dirigir, o cuando que cantar o tengo que tocar, no es como antes, antes durante todo este periodo era una vez a la semana que era la misa de domingo, que era todas las semanas.

¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?

No sé cómo es el itinerario de las Ch'ayñas porque yo no trabajo con ellas, los músicos en general, depende, cuando hay un músico que tiene formación, el canto este, no es un canto muy complicado, entonces más demoran en el idioma que en el mismo canto, el canto es muy sencillo, entonces no hay un trabajo que sea muy prolongado cuando es un solo cantante, cuando hay un trabajo en grupo, pues hay que ensañar, ósea, justo ahorita tengo una misa el domingo y tenemos que ensayar estos cantos porque hay que ensañar pues, para que tenga una cosa así, pero normalmente se hace un ensayo, dos y no más porque todos los músicos los conocen, entonces no es un ensayo, es más difícil ensayar Mozart que ensayar cualquiera de estos cantos.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

No, se cantan los mismos cada año, yo al menos no tengo ninguna referencia de ninguno que se haya compuesto nuevo, ósea se escribieron hace muchísimos años, hizo un registro de esto el padre Lira, esto es en los años 50 más o menos, y son cantos que se han cantado casi en toda la sierra, don diferentes estilos en cada sitio, y este después nada, se han seguido cantando los mismos, es el registro, el famoso registro del padre Lira, sobre ese hay algunas nuevas versiones, pero, son mejores las del padre Lira, verdad.

¿Qué instrumentos musicales toca?

Yo soy pianista y organista porque, bueno organista porque el mundo me puso en los órganos de la Catedral y en Andahuaylillas, y en general toco todo porque soy compositor, toco todos los instrumentos pero principalmente soy pianista, ahora, no es que toque, no puedo dar un concierto de violín, no soy violinista, toco los instrumentos porque el estudio de la composición me obliga a conocer todos para poder escribir, si quiero escribir para violín, tengo que conocer del violín, tengo que conocer de guitarra, de trompeta, trombones, ósea he tocado, en el colegio tocaba en la banda, entonces tocaba vientos y más o menos conozco todos, pero mi especialidad son los teclados, piano, órganos, eso es lo que domino.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?

Cuando en el Concilio Vaticano II, en 1970 más o menos, se abre la liturgia y se permite que entren los cantos populares dentro de la misa, bueno en el concilio se dice que además de los cantos religiosos pueden entrar estos, pero en la práctica se olvidaron de los cantos religiosos y solamente entraron estos, entonces hay un factor importante, que es la gente cantando en su idioma, y eso no solamente sucede en el Perú, sino en todo el mundo, ósea, es mucho más fácil entender el idioma, que es mi idioma, a cantar todo en Latín, que nadie entiende, hoy en día nadie estudia latín, es un idioma como rarísimo. Entonces cantar en el idioma es especial, cantar en castellano es especial y cantar en quechua mucho más, porque las devociones religiosas en las comunidades, son mucho más fuertes que en la misma ciudad, ósea, uno encuentra más devoción a la Virgen María en cualquier comunidad cercana a Cusco, que en la misma ciudad de Cusco, eso es evidente, es una devoción que viene desde el Virreynato y que ha durado durante los años con la misma intensidad, entonces el canto, primero el hecho de que este en quechua, el texto en quechua es mucho más bonito que en castellano, es mucho más expresivo, es lo mismo que pasa con el HANAC PACHAR, entonces se vuelve mucho más expresivo, ellos pueden cantar con más devoción, pueden sentir mejor lo que están cantando, y eso le da un aspecto especial. Para la iglesia no hay ningún problema que este en cualquier idioma, lo importante es que haya devoción, entonces a la iglesia le gusta, es más, yo he trabajado, he dirigido estas misas con un montón de sacerdotes, y los sacerdotes siempre prefieren si es posible que este el canto en quechua, o que algunos estén en quechua, ósea la iglesia si le interesa, y sucede lo mismo en África, en África les interesa que se canten las misas en africano, en idioma de África.

2. ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

En general, siento lo mismo cuando acompaño cualquier canto religioso en cualquier idioma, el idioma para mí es un complemento, porque en realidad lo que se hace, se está alabando a Dios y no importan en el idioma que cantes, ósea, puedo cantar en latín, puedo cantar en castellano, francés o italiano si estoy alabando a Dios, eso es lo que vale, eso es lo que predomina, yo siempre que toco en la iglesia no toco para el público sino toco para Dios, es mi formación musical respecto de la situación musical en el templo, entonces en general ese es mi concepto, ahora si me toco en quechua,

pues me gusta, porque la gente canta con más emoción, ósea cuando estoy, depende también esto es operativo, ósea cuando estoy en un pueblo y canto en quechua, la gente canta con devoción, aquí en la ciudad la gente es floja para cantar, ósea cuando se vuelven más ciudadanos les gusta que alguien cante en vez de ellos no, pero cuando uno canta en un sitio más lejano de la ciudad, si es más emocionante porque la gente canta, y eso es lo que se espera una misa, que la gente cante, entonces es mucho más emotivo y ya es una sensación musical, la sonoridad que si estoy tocando el órgano, estoy acompañando, estoy tocando o canto yo una estrofa y contesta el pueblo, eso es muy bonito, es un momento muy especial.

3. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

En realidad no es necesario, pienso yo que sean acompañados, podrían estar siendo cantados a capella, ósea podría ser, el acompañamiento lo que hace es complementar la masa sonora, y claro le puede dar más color musical, puedo usar ese término, si se entiende el término, pero en realidad lo que hace el canto en sí, es que ayuda a la devoción, decía San Agustín, cuando uno canta a Dios alaba dos veces, ósea es mucho más emocionante cuando yo canto un Santus, que cuando digo Santo Santo es el señor Dios del Universo bla... a cuando lo canto, en el cantarlo hay algo, se mueve mejor la energía, hay más energía.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?

Lo que pasa es que a veces cuando se habla de la música andina, se refiere a una situación andina que es diferente a la música andina. Entonces la música de los andes, no me gusta llamarla andina porque me lleva a otro lado, cuando hablo de la música de los andes, es la música que se canta en toda la cordillera no, y esta música normalmente, tiene un tipo de instrumentación, esta instrumentación en alguna parte descende desde el periodo Virreinal y en otras producto de la República; entonces en muchos casos la instrumentación, claro nosotros la sentimos ah... le suelen llamar orquestín, que es la orquesta pequeña que es el arpa, quena, el acordeón, el pampapiano y el violín no, es el orquestín, y tiene un sonido, es el sonido del orquestín, entonces, ese sonido viene, su origen es en el Virreinato, cuando se crean las obras para la iglesia, que es lo mismo, es el bajo, la chirimía, el arpa y el violín, instrumentos que cambiaron con los años, entonces el sonido es similar, es el mismo, viene de la misma fuente, la misma cosa, entonces pienso que ahí para la gente que canta, el sentir de este sonido que es la única referencia que tienen incaica, al final de cuenta, porque lo Inca lo desaparecieron los independizadores, la única referencia que tienen incaica es como que emociona más a la gente, siento la música más mía, es esa la idea, ósea, estoy cantando a Dios con mi música, no con la música de Francia, es la sensación, es lo mismo que le pasa a cualquier peruano cuando está en, que se yo, en Holanda, y escucha un Huayno, es la misma sensación, y es mucho más cercana porque yo siento que estoy cantando en algo que se parece a lo que yo, por lo menos yo creo que era así, entonces yo siento que es mío, y yo le estoy cantando a Dios con

algo mío, no con algo prestado, y eso es lo que le da, digamos esta cosa especial, y es por eso que la gente lo canta con devoción no, creo que es eso.

5. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?

Bueno la estructura, es simplemente la estructura que viene de la estructura gregoriana, ósea es un salmo, o un canto que se va repitiendo con una estructura, eso es gregoriano, la estructura de los salmos sigue la forma gregoriana, es un canto, una estrofa que se repite, se repite, se repite, con la misma melodía. La estructura dentro del canto, la mayoría de cantos, tienen como un tema A y un tema B, y eso es bien europeo. No importan en el idioma que canten, se usan pentafonías que no son incas, pero bueno son pentafonías no, la gente creo que eso es incaico, está bien si se lo cree, fantástico, entonces... pero la estructura es completamente europea, y funciona porque me permite hacer este canto repetido, ósea cantar varias veces, lo que sucede por ejemplo en la procesión del Señor de los Temblores, que las Ch'ayñas cantan y repiten y pueden repetir el canto durante toda la procesión porque está pensado así, esta pensado con la estructura gregoriana.

6. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Están clasificados en 2 tipos, los dedicados al Señor y los que están dedicados a la Virgen, entonces hay una gran cantidad de cantos dedicados al señor, como por ejemplo el Jesus Yayaimi, el Chakatasca, despues Diosniy Pampachahiay, Cuchaquicospa, todos estos, hay muchos más dedicados al señor, en cambio, los que están dedicados a la Virgen, son Collanan María, Aychai Qoyllur, Mamay Cuyapayahuaspa, me cuesta. Son dos tipos de canto, no hay más que esos, los que están dedicados al señor, se suelen cantar por ejemplo al Señor de los Temblores, en diferentes ceremonias, por ejemplo, esto lo tengo aquí, ejemplo cuando se canta el Diosniy Pampachahiay, se está pidiendo el perdón de las culpas, eso se canta al señor no, cuando se canta es Jesus Yayaimi se canta para el sermón de las 3 horas, también al señor, el Chakatasca se canta para las, en ese momento de la procesión a Cristo, y en fin, hay diferentes cantos para diferentes momentos concretos, usualmente en semana santa y para por ejemplo Cristo Munaycrischista es para Cristo redentor no, hay una razón de cada canto, están pensados sobre el mismo texto que pudo haber sido gregoriano, se piensa en otro texto que se construye sobre la escala pentafónica, se le da una armonía que es bastante tonal, la armonía que se sigue es bastante europea, y se usa, y se canta esto, ósea el tema de la interpretación es una cosa especial, lo que se suele hacer, es que se hace muchos glissandos en el canto, y este glissando da la sensación del instrumento antiguo inca, ósea por ejemplo si yo canto, este es el más evidente: Collanan María... (tono de canto) eso es inca, eso es de las escalas incas, eso no está en los instrumentos españoles, ni en los instrumentos modernos, esa cosa que hacen las Ch'ayñas, que lo saben, que hacen este glissando que pasa por varias notas, esas notas son de los instrumentos incas, cuando las Ch'ayñas cantan, voy a cantar lo mismo como si fuera cantante de ópera: Collanan María... (tono de canto), es diferente, vez, lo sentiste, bueno eso es algo operístico, me comí como 20 notas, en el otro no, esas notas que pasan, son partes de las escalas de los instrumentos incas y nazcas, y además eso es lo que te da la diferencia entre

una buena cantante del canto y una mala cantante, ósea puedes ser muy buena cantante, puede ser cantante de ópera, puede ser María Callas, pero si no conoce estas secuencias, estas notas, las va a cantar muy medida (tatatata...) en cambio la otra (ahhhhhhh) esa es la diferencia fundamental. Y esos son las dos tipos de música, la que está dedicada a Cristo en diferentes momentos para semana santa, la Asunción, la muerte, cristo clavado, etc. y las que están dedicadas a la Virgen que son más como el Salve Reina.

7. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Es que depende del canto, ósea, hay cantos que son muy tristes, porque cristo clavado difícil que se cante muy alegre, pero hay momentos que estoy cantando a la Virgen y estoy con mucha alegría, el Hanac Pacha, que no pertenece a este sector, pero es un canto muy alegre porque estoy cantando las letanías a la Virgen, entonces no es una cosa estricta, ahora es cierto que por el estilo que se ha optado, de esta pentafonía con tonalidades menores, parece todo muy lamentable, pero parece, porque en muchos casos está mal interpretado, ósea muchas veces cosas que son brillantes se cantan como si estuvieran melancólicas, pero es mala interpretación del texto y de la música, no es un problema de la música en si no de la interpretación de esa música.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?

No, para nada, esto es algo que se ha querido meter en la cultura por un tema a veces hasta político, no tiene nada que ver, ósea cuando llegaron los españoles con la religión cristiana no la impusieron a la fuerza, simplemente los pueblos habían sido subyugados por la cultura Inca y cuando llegaron los españoles de una manera u otra los liberaron, les cambiaron de Dios, y la verdad es que el Dios les gusto más, el dios Sol, severo, castigador que los controlaba con un ejército desapareció, para tener un cristo misericordioso y una madre que los protegía todo el tiempo, es por eso que la devoción a la Virgen es tan fuerte, es más, hay más devoción en el Perú que en España, esa devoción es mucha más intensa porque justamente siempre sintieron esa protección de la Virgen, esa protección de Jesús, entonces todos estos cantos son de devoción a la Virgen, no hay un tema de resistencia, no están resistiéndose a nada, hace años que están liberados, de que se estarían resistiendo, ósea los españoles se fueron hace 200 años. Durante el Virreinato la uncia rebelión trascendente, si se quiere, es la de Tupac Amaru, contra la cual los propios indígenas se enfrentaron, recordemos que quienes se enfrentaron a los libertadores fueron los cusqueños, ósea la gente del altiplano, la gente de Ayacucho, la gente de Cusco, la gente de Puno, fue la que enfrento al ejecito de chilenos, argentinos, bolivianos, bueno bolivianos ese tiempo eran el altiplano, chilenos, argentinos, colombianos y Ecuatorianos. Esa resistencia para mi es una fantasía con temas sociales.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Si, porque finalmente a pesar que hay una devoción a la Virgen, finalmente la devoción que existe hacia los Apus, y todo esto también existe, nunca se impidió, siempre existió, incluso cuando hubo la extirpación de idolatrías, se extirparon otras cosas pero no esto, entonces siempre ha existido, entonces es muy común, ósea el ejemplo más simple lo tenemos cuando vamos a la misa del domingo en la Catedral, y la gente va a rezarle a la Virgen, y reza con toda la devoción del mundo el Collanan María y luego sale y agarra la Huaca que está afuera que es Inca, ósea dos cosas completamente diferentes, que ellos las conectan y no tienen problemas con eso, ósea, hay gente que se hace problemas con eso porque quiere hacer problema con eso pero los que tienen la devoción no tienen el problema, y al final de cuenta los que importan son los que tienen la devoción, los que tienen el problema los tienen por otras razones, que todos conocemos además.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

No, la estructura, los textos, la forma, todo está dirigido, como dije antes, a Cristo y a la Virgen María, si hay un canto que está dirigido a algún Apu, por ejemplo a la luna, o al sol, a la serpiente, lo que sea es diferente; cuando uno va a Q'eros y por ejemplo escucha este tipo de cantos, son diferentes, su estructura es diferente, va tender más a la escala, esta de la que hable antes, una escala más inca, y la forma va a ser diferente porque, pensemos que cuando llega el gregoriano, llega con una estructura, lo que existía aquí era otra estructura, entonces yo no le voy a cantar a la serpiente en gregoriano, así de simple, ósea le voy a cantar a la serpiente, con la estructura que le cantaba a la serpiente que normalmente va a ser en forma de danza, un tema A y un tema B, o hacer una forma de lo que existía en ese momento en el incanato, y si eso prevaleció, esa parte lamentablemente, con la filosofía que tuvieron la gente de la independencia, muchas de estas cosas se perdieron, al desaparecer la cultura española, desaparecieron la Inca más, entonces, recuperar todo eso, está siendo toda una historia, pero entonces si tuvieron una forma de expresar al Apu es diferente a la que tienen a expresar a la Virgen María, ósea cuando la gente quiere hacer esta cosa de mezclar papas con camotes, que la triangulo es la montaña y eso es el Apu, no el triángulo es porque en 1602 Juan de Ocaña, un sacerdote que venía de Extremadura trajo una Virgen, que es la Virgen de Lourdes, claro la Virgen de Lourdes de Extremadura, es una virgen de 50 cm. Es una Virgen morena a la cual le ponían un tul, el tul por lo pesado que era generaba un triángulo y si uno la ve a la Virgen se hace forma de triangulo, entonces la gente la empezó a dibujar triangular porque era así como la veía, nunca hicieron una relación entre el Apu y la Virgen, eso es una fantasía del siglo XX, para creer y querer armar estos sincretismos que no tienen sentido, ya explique, la gente le da la misma devoción al Apu y a la Virgen, pero esa gente no mezcla las cosas, sabe muy bien, que cosa es el Apu, que cosa es la Virgen, y las dos cosas las tiene con mucho respeto y mucha oración, eso que antes de tomar la chicha, echan al piso, es un ejemplo. Entonces respetan las dos, pero no las mezclan

3ra. Entrevista

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

Samuel Castro Irrarazabal / 78 años

¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?

Yo soy músico profesional, he estudiado en diversas partes del Perú y del extranjero, y realmente, a veces lo que hemos estudiado, es una repetición constante, pero lo genuino de nuestro medio es este tipo de canciones, entonces nuestra orientación se ha dedicado a rescatar no solamente en Dios, sino también que mi padre me ha motivado porque ha sido un distinguido músico cusqueño (Ricardo Castro Pinto), el me motivó a recopilar las canciones que por vía oral se estaban perdiendo, en las cuales tenemos pues, justamente estas canciones de la música de los Himnos religiosos como dice el padre Lira, y son verdaderos himnos porque son aspectos que motivan y más que todo enaltecen una liturgia, una misa, entonces eso me ha motivado porque en realidad porque como estudiante también de filosofía he visto algunos aspectos dentro de la música de estos himnos religiosos esta la filosofía popular, la forma en que piensa, la forma que saben y como ve el microcosmos y el macrocosmos de ser andino, entonces esto me ha motivado muchísimo, y es ya tiempo de trabajar sobre estos aspectos como lo hizo mi padre Ricardo Castro Pinto, de alguna forma ya, podemos decir, técnica, con una técnica musical más que todo científica para poder comprender a través de estos himnos a nuestros pobladores de la zona andina, esto es importante, porque es parte de la conducta social que nosotros percibimos cada vez, que por supuesto son diferentes en la zona urbana que en la zona rural y hay que ver cuáles son las implicancias de este tipo de música en la conducta social de los seres, entonces esta motivación es más amplia yo podría decir, que hay que estudiar muchísimo, se necesitan musicólogos que puedan así, hacer un estudio minucioso de estas cosas, porque si realmente hasta ahora prevalecen este tipo de música que tienen un carácter clásico, que tienen un equilibrio entre su forma y su fondo y por eso prevalecen, entonces tienen un valor social muy importante.

¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?

Bueno, yo he comenzado desde los 6 años, 6 años, entonces, a través de todo eso me he podido engullir de muchos aspectos no, y a través de cantar estas canciones he aprendido quechua porque es diferente, ahora claro, ahora ya puedo hablar y hacer una canción en quechua, y eso es, por supuesto como en todo, un proceso pues larguísimo.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?

Generalmente, yo como soy ahora el maestro de capilla de la Catedral, yo asisto los 7 días de la semana y en cada misa, hay 4 misas cada día, y por lo menos en cada 2 misas, cantamos canciones en quechua, y ¿Por qué?, primero porque me gusta y segundo porque la gente pide no, por ejemplo un devoto dice por favor es mi misa, cántemelo el Apu Yaya por decir, o cántemelo el Apu Jesús o cántemelo Virgen Santa, entonces nosotros estamos para eso, y nos gusta hacerlo porque dentro de nuestra conciencia social esta pues el quechua no, y nos agrada bastante, como agrada a los devotos, a los fieles que vienen a la Catedral

¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?

Bueno, cuando se trata de eventos así importantes, bueno la mayoría son músicos populares, que técnicamente hay que orientarles, también hay músicos que técnicamente conocen y se les pone una partitella para que lea no, pero los que no dominan, hablamos de tonalidad de cosas así, y como ellos ya tienen o están motivados porque han escuchado muchas veces se adecuan, y para grabar, ahí si tenemos que ensayar pues.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Yo diría que en un 90% se siguen cantando lo mismo de hace siglos, desde el siglo XVI, XVII, con algunas modificaciones pero también hay que ver de que, como digo, siempre hay que ir a la zona rural y a la zona urbana porque a veces varía esta situación, pero hay canciones por ejemplo que se han compuesto, por ejemplo Doroteo Callo, era un sacerdote que era quechua hablante, era poliglota, hablaba latín, era docente universitario, compuso esta canción *Qosqo Llaqta* y por supuesto no lo han compuesto en la Colonia, si no en esta época de la República, y la música pertenece a mi padre Ricardo Castro Pinto, entonces, esa ya es un aporte y mi padre como ha sido el devoto más grande, más importante del Señor de los Temblores, también le ha hecho una canción en quechua, que es la única que existe al señor de los Temblores, que se llama *Taytacha Tembloresma, Taytacha Tembloresman*, esa es la canción que él le ha dedicado, los demás, son canciones que están dedicados al Santísimo Sacramento, a la Virgen y al señor de forma genérica, no específicamente de la Virgen tal o del Señor tal, habla en forma genérica de las canciones de meditación y hay algunas canciones, que también será porque la devoción es tan antigua a Santa Rosa y a San Martín de Porres en quechua, es que ellos son de la Colonia todavía santos, pero a otras imágenes no hay, si no es en forma genérica.

¿Qué instrumentos musicales toca?

Yo, bueno he estudiado primigeniamente piano, toco el acordeón, el órgano acústico, órgano eléctrico, después, contrabajo y guitarra; además lo más importante, el canto.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?

Yo digo que es un elemento fundamental no, para crear un ambiente religioso en el templo, porque la gente al escuchar se pone, como te digo, en un estado, de tal manera que pueda expresar a través de sus cantos sus sentimientos, y las letras a veces puede decir algo de su vida cotidiana, de tal manera que expresa una especie de catarsis cada vez que va a una misa, ahí deja todo, y también canta las canciones que conoce, entonces enaltece la música esta, y solemniza la liturgia en quechua, y además de esto, deja un compromiso de seguir, otra vez viniendo, de acuerdo a que si le agrada o no le agrada seguir en el templo y eso hace pues que se haga un ambiente tan hermoso, que se respira solamente, lo católico, lo religioso, una misa es eso, cuando se hace y cuando más que todo la gente le pone interés a la misa, solemniza, además, nos recuerda en una forma muy, como le digo, no percibida por nosotros, con nuestra identidad, porque es parte de la cultura, ¿Cómo rescatamos nuestra identidad tan diseminada?, a través de la música, a través del idioma, entonces eso es lo más importante para mí, igual cuando yo canto, a veces puedo llegar a un estado emotivo

por las letras que estoy cantando, hasta puedo llorar no, porque eso es la música no, expresa los sentimientos profundos del ser humano.

2. ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Yo siento que es parte de mi vida y es un compromiso hasta donde yo pueda dar no, ¿Por qué es parte de mi vida? Digo porque siempre lo hecho, y no haciéndolo es como si me estarían quitando algo, y lo voy a hacer siempre, si no es en el templo, es para grabar, para reunir amigos, para tocar, pero más que todo es un compromiso, y un compromiso con mi padre, porque mi padre ha sido, de repente ha sido el un récord Guinness, ha sido maestro de capilla, ósea organista en la Catedral más de 80 y tantos años, entonces él, antes de morir me dijo, no te vas a ir de la Catedral sino ¿Quién va a continuar?; yo dije pues bueno, hasta que yo pueda también haré y yo he tratado de inculcar a mis hijos que son músicos, pero músicos así de manera no profesional, claro tienen grupos, todo lo contrario a mí, grupos rockeros, está la Yenjis, está el Pan Huaro, entonces ellos, no siente nada por estas situaciones, pero he visto que en algunas canciones, lo han cambiado las letras, han grabado música esta para adicionar, especialmente cusqueña en ritmo de rock con quechua y todo eso. Entonces lo que pasa, es que me he comprometido yo, y seguiré haciéndolo hasta donde se pueda, además medio que, a veces no soy del agrado digamos de un sacerdote, da ganas de tirar la, la cosa, pero hay que saber cambiar las circunstancias así críticas no, porque el hombre tiene que ser así, cuando hay más problemas poner más fuerza.

3. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Me parece que si, me parece que es una especie de reencuentro con la tradición, interactuamos en el templo, ósea yo canto y ellos responden, entonces en ese interactuar, estamos desarrollando un pabito que es interminable en la vida no, en la próxima es, trayme pabito y otra vez vamos a desenvainar así, es constante, es como te digo parte, como digo de la identidad, y cada vez que tiene la oportunidad expresan pues esta manera, de repente en estos cantos esta toda una vida pues ya diseminada, como te digo, aniquilada y que tal vez un día, como dice el mito de Inkari, se vuelva pues otra cosa para la música que hacemos.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?

Ya esta situación lo hemos visto en la música andina, primero hay un problema dentro de esto de la música, los Incas no han tenido escritura musical, ósea ellos no sabían pues, no había DO, RE, MI, nada, pentagramas, entonces toda esa música que han cantado, había diferentes tipos, agrícolas, religiosos, para todo evento había no, incluso nosotros queríamos, no sé si hay investigadores sobre la música infantil, que no hay una investigación sobre esto, pero me parece que parte de la música infantil están los villancicos cusqueños también, porque son frases pequeñas que se repiten constantemente tu sabes de acuerdo a la capacidad física y mental del niño, que tienen

que ser melodías simples y de fácil acceso no, eso se hace en el desarrollo psicológico del niño, entonces como hacemos, entonces estas canciones me parecen han sido adoptadas en los villancicos, pero que pasa con las canciones en quechua, las canciones en quechua tienen un significado inmenso. El padre Lira nos habla de que como no era aceptada por nosotros la música traída desde Europa, se adecuaron a la música nuestra, pero cambiaron el texto en quechua, lo más importante acá es el idioma y la estructura musical, hablamos de la pentafonía, que en realidad se aplica más de ella, pero ese estilo sobrevive hasta ahora y es a través de la música que estamos encontrando esa validez me parece en forma genérica individual y social.

5. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?

La estructura musical es muy simple, se tocan en tonalidades generalmente, hablando técnico musicalmente en tonalidades mayores, digo, más que todo tonalidades menores, muy poco en tonalidades mayores, y esa estructura es constante en cada canción; ahora el alcance de voz que llamamos tesitura, algunas veces esta pues muy altas, entonces las personas que cantan las Ch'ayñas que dicen ahora a esos grupos, utilizan el falsete, para llegar al falsete, como su nombre lo dice es la voz falsa, pero que también es voz para alcanzar notas altísimas, musicalmente es así, y cuando se canta en grupo es más factible hacer esa música y por eso cuando cantan estas señoras inspiran muchas cosas, a veces nuestra música tiene la característica de que por más que el título sea alegre, siempre es melancólico y eso alega sabes desde el punto de vista psicológico al determinismo e indeterminismo que son teorías, el paisaje nos hace o hacemos el paisaje, entonces las dos cosas, porque nosotros hacemos y también tomamos del ambiente y nos inspira el ambiente, somos rodeados de cerros y más que todo nuestra historia pues, entonces por más que la canción tenga un título alegre siempre triste la música, la estructura de esa música es así pero hay canciones que están hechas en ritmos como en el caso del que llamamos Huayno que es una mezcla de elementos, antes no había el Huayno, entonces se ha juntado el *Qaswa* y algunas cosas que han dado como resultado el Huayno, entonces alegres, especialmente para la Virgen, por ejemplo tenemos *Niñitayay*, después tenemos *Qhapac Cuscaiqui* y otras canciones bastante alegres que se cantan no. Entonces esa es la estructura de nuestra música de los himnos religiosos.

6. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Se clasifican en 2 o hasta en 4, ya que están dirigidos para el Señor y la Virgen, pero también hay algunos cánticos para el Espíritu Santo y para otros santos que ya mencioné por su antigüedad en la Colonia, ya que hay cantos específicos para el Señor como en *Apu Yaya* y para la Virgen como el *Haku Mamay*, ya los demás son los que se cantan en la misa, en la liturgia, y que también algunos son cantados en las veladas, en las misas, o en otras actividades siempre religiosas, y las señoras que cantan muchas veces lo hacen para el Señor de los Temblores pero también para las Vírgenes en especial para la Virgen de Belén, esos son los grupos más antiguos.

7. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Como te digo, eh, tienen una melancolía que no lo vamos a sacar, es como todo Huayno, te digo, tú vas, por ejemplo cantas en Puno (cerrito de...) es una tristeza no, cantas (*Valicha Lisay Pasñahuay*), entonces es alegre pero triste también, me parece que es una combinación de elementos, una mezcla de elementos, claro que ahora a la música está invadiendo la música comercial, esa música es el Huayno criollo que dan pues en coliseo, en los estadios que ni siquiera es huayno y también es melancólico, a baladas que le ponen el ritmo de huayno no, esa la Rosita de Espinar, el Cazador tal, unos nombres que están muy hermosos, pero siempre lleva esa melancolía, es que es parte de nuestra vida, de nuestra historia no, y si nosotros sabemos que, por ejemplo, todas las actividades que se dan en el templo, tienes que entran contrito, agachado, rezar, me parece que eso se puede cambiar mucho no, pero las canciones son así melancólicas, y el huayno tiene una parte que es festiva pero también es gran parte melancólica, viendo los aspectos que se da, por ejemplo en Arequipa los yaravís no, es parte de los Harawis, acá también los Harawis, cuantas, tantas percusiones artísticas que se han creado no, entonces esto es un proceso para poder de repente cambiar, pero nuestra psicología es así y a través de ello tenemos que encontrar un desarrollo personal y social.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?

Claro, lo que te contaba no, el fenómeno de la culturación, que es el encuentro de dos culturas, hay una cultura dominante y una cultura dominada, pero la cultura dominada siempre resiste, y esa resistencia es desde esa época, hasta ahora, sigue la resistencia, entonces a través que, de diferentes expresiones, especialmente la música, ¿qué son las eclosiones sociales?, una resistencia frente al abuso de poder, eso mismo pasa, han querido, digamos cambiar, el esquema de las canciones para la Iglesia, pero se ha resistido el hombre andino, ¿a través de qué?, de imponer siempre sus canciones, y esa imposición lo han aceptado, si los Españoles nos han invadido con su cultura, nosotros les hemos invadido con nuestra cultura, ósea no hablemos de conquista, porque conquista es otro fenómeno, es una invasión, entonces no lo decimos como, digamos como resistencia, porque sobre cosas que han pasado es llorar en vano, sobre la leche derramada como dicen, lo que tenemos que hacer es formar nuestra cultura y justamente creo que la expresión más importante para cambiar nuestra cultura de una forma positiva de acuerdo a una identidad que tenemos es a través de la música, y la música con ese famoso sincretismo, es donde los elementos, porque hay dos formas de la culturación no, la simbiosis y el sincretismo, en la simbiosis se puede percibir que es foráneo y que es oriundo y en el sincretismo es un poco difícil distinguir, entonces hay sincretismo, y este sincretismo es otra forma de nuestro, lo que llaman los sociólogos, mestizaje, y nosotros somos mestizos, nadie es pura sangre acá, ni nadie dice que yo soy Inca, ni nada porque todos somos así y tenemos que aceptar y formar una cultura en torno a eso, y me parece que un hito importante es la música, porque la música socialmente puede llegar a través de los medios masivos de comunicación ahora, a grandes masas de personas, lo que no puede hacer otra cosa, ni nada, a través de los medios de comunicación que están dando pasos agigantados, la inteligencia artificial

todo eso, entonces aplicando a una cuestión así se puede hacer una..., somos mestizos y tenemos que aceptar nuestro mestizaje ya que es parte de nuestra vida.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Yo diría que en muy pocas oportunidades los religiosos motivan a los que practican este tipo de música, yo pienso que el apoyo debería ser más decidido para que no se pierda esta situación, porque si bien es cierto todos concebimos que hay un Dios, yo personalmente soy confeso de eso, pero ¿Cómo vamos a lograr incentivar y hacer que esta fe religiosa no muera? Es a través de las canciones, y esas canciones nos van a motivar más, claro, yo digo que, apoyando, sacando cancioneros, abriendo programas en quechua, con música en quechua, se puede incentivar más y no perder esta buena..., tan importante que es la música de los himnos andinos en quechua.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

El Padre Lira como decimos, ha sacado un cancionero en la editorial El Corde, me parece que en los años 60, muy antiguo y el llevo grabaciones y la Casa de Ricordi que es una editorial en Buenos Aires, le sacaron las partituras y todo eso, en ese libro justamente el habla, en temas, como cantan en el campo los pobladores, porque este padre Lira a estado por mucho tiempo en diferentes localidades en Canchis, Sicuani, San Pedro, entonces el siempre motivaba con estas canciones porque le gustaban, le gustaba recoger, gran amigo de José María Arguedas, entonces llega a la conclusión siguiente, de que como no podían imponer los Españoles el texto en latín o en castellano o la estructura musical, tuvieron que adaptar las canciones populares en quechua y cambiándole de nombre, en vez de la luna Cristo, digo, la Virgen, en vez del Sol Cristo, entonces que pasa, han sido cambiados, no han sido más que cambiar digamos de uno, la misma chola con diferente pollera, yo pienso que es lo mismo, por eso, porque en la consciencia social del pueblo andino, está escrito estas canciones, está escrito este tipo música, entonces cuando uno tiene esta formación, a veces cuando escucha una línea melódica andina, está rebuscando su subconsciente y le parece familiar, en la consciencia social pues, y nuestra conducta social está de acuerdo a eso.

ENTREVISTA 4

Aplicada a los músicos que acompañan a las cantoras (ch'ayñas) de los cánticos religiosos en quechua.

Generalidades

¿Cuál es su nombre y edad?

Ammet Cutipa Vargas / 30 años

¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?

Sobre todo la forma de musicalidad que tienen estos cantos, yo estudie música, y me parece muy interesante como están conformados y sobre todo la estructura de la voz.

¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?

Aproximadamente 15 años.

¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?

Se podría decir que yo toco dos veces al año, este tipo de música que es el lunes santo y en Cristo Rey, aunque en otros años habido oportunidades que toco para la Mamacha Belén o en pequeños conciertos didácticos, pero esta música es mas de contexto ritual.

¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?

Si, se reúnen, bueno nos reunimos con un mes de anticipación o un poco mas sobre todo para cuadra tonalidades, la organización de cuantos van a tocar, en que momento se callan, el orden de la misa, cuestiones así, puntuales.

¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?

Bueno, hay de los dos, hay cantos que si son generacionales, ahora ya son anónimos, y también hay cantos que se han compuesto, como el señor Ricardo Castro, ha compuesto cantos en la época de los 80, pero estas últimas décadas no ha habido aporte musical a las Ch'ayñas.

¿Qué instrumentos musicales toca?

En las Ch'ayñas, toco la quena, que es una quena de metal, un poco afinada en 4/45 de diámetro delgado, que es muy distinto a una quena latinoamericana, o una quena clásica que esta en una frecuencia de 4/40 o en SOL, esta quena si esta en SOL, pero es de otro material.

Aporte a la devoción

1. ¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?

Pues, yo considero que el aporte es grande, uno porque, la mayoría de pobladores que cantan este tipo de música son quechuahablantes, la gran mayoría, son muy pocos los mestizos que somos parte de estos conjuntos, y a través del lenguaje pues, se da a entender la misa, porque la misa que se ofician en este tipo de ceremonias es en quechua, toda la liturgia es en quechua y considero que ahora, pasado todo el

proceso de evangelización que hubo ya es parte de un colectivo, de un imaginario, de una sonoridad, de una fe, en el Cusco no existe Lunes Santo sin escuchar Ch'ayñas o que Ch'ayñas canten para el Taytacha, el Cristo moreno, que tampoco es un Cristo común, tiene particularidades andinas, y al tener estas particularidades andinas, pues los pobladores se sienten identificados con el no, yo siempre menciono este párrafo de la biblia que dice "Dios nos hizo semejantes a él", a obra y semejanza, entonces también infiero que los invasores, conquistadores, peninsulares que vinieron, en algún punto usaron este tipo de lógica filosófica para hacer la obra, una escultura de un Cristo moreno que se asemejara a los pobladores andinos, que somos cobrizos, y para que nosotros tengamos afinidad al Cristo, que ahora es el Taytacha de los temblores.

2. ¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Bueno, en mí ha sido un proceso bastante complejo, porque yo cuando empecé esto, yo era ateo, entonces no predicaba ninguna religión, he tenido formación católica si, por el colegio y demás, pero a través del tiempo empecé a generar cierta afinidad, a entender los códigos, se podría decir a tener fe a través de esta música, ósea la música un médium para mí, para entender el culto al Cristo moreno, al Taytacha de los temblores y poder tener esta especie de fe, ahora se puede decir que no soy ateo, más bien, si creo en muchas cosas y una de ellas es el Taytacha de los Temblores, es más, voy a veces a la Catedral solamente a visitar, un rato a agradecer por todo lo que pasa, entonces es un médium también, es un nexo de lo que yo no conozco, que se podría decir, lo espiritual, lo que es los noúmenos, o Dios y yo no, y a través de la música ha sido este desarrollo de fe, personal, pero ahora si como que es bastante complejo, porque yo voy todos los Lunes Santos obligatoriamente a tocar por fe, porque para mí es parte de mi vida, estos ritos.

3. ¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?

Si, yo pienso que si porque la música tiene este, esta particularidad de poder acoger, tu puedes escuchar cualquier música y, digamos cuando eres pequeño o estas en desarrollo no discriminas a través digamos de credos o demás porque todavía no construyes esas ideas, y yo recuerdo mucho de niño, que los cánticos en quechua, las Ch'ayñas, también los villancicos cusqueños, mucha música sacra que hay en Cusco, es un colectivo, creas o no creas, tu familia crea o no crea, en ciertas épocas del año en Cusco, ponen en todo lado música sacra, Ch'ayñas, Villancicos, entonces tu vas creciendo con eso, y obvio que esto aporta a que haya una identidad a través de la música, y también se genere una identidad a través de la fe, las personas podemos desligarnos mucho de las religiones, pero llega un punto donde no solamente es fe, sino también es culturales, ósea se vuelve la fe cultural, se vuelve parte de nuestra identidad y ya no lo vemos solamente como una cuestión de fe o católica o de pertenecer a una religión, sino también lo vemos, como digamos que es parte de nuestra tierra, de nuestra identidad, es por lo menos una de las cosas por las que, digamos nos sentimos cusqueños y si sacas todo este registro de tipo sonoro inmerso mucho más.

Significado de los cánticos

4. ¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?

Yo pienso que si, ósea la música andina ya es un producto de una amalgama de sonidos, que llaman muchos, sincretismo, todos los vestigios de música inca pues, son rastros difusos y pues la música inca es inasible, no hay registros, hay registros arqueológicos pero no se pueden reconstruir no, muchos dicen que las Ch'ayñas son, los últimos rezagos de música Inca, pero es un poco difícil asegurar eso no, yo pienso que si, ósea las Ch'ayñas son eso, una especie, es música andina, es música hecha acá, con instrumentos que han sido traídos de otras latitudes, pero estos instrumentos ya no son tocados de la misma forma que tocan en Europa no, el arpa diatónica no es un arpa cromática, la mandolina, el armonio o melodio o pampapiano también ha generado sus propias extensiones armónicas, un estilo particular y bueno la quena es el único instrumento que perdura desde la época prehispánica pero obvio con sus adaptaciones para que encaje con estos instrumentos y bueno y las voces no que ya poco a poco se esta perdiendo el color de las Ch'ayñas, que no es un color coral, es un color particular nasal, que asemeja, por eso tienen ese nombre las cantores, supuestamente al canto de estas aves, de las Ch'ayñas que habitan en el Cusco, y yo pienso que si, ya es música andina, es parte del colectivo, digamos de música andina, pero hay que tener mucho cuidado eso sí, de no confundirlo con música Inca. La música Inca es inasible, todo lo que existe de música Inca ahora son imaginarios, son supuestos, nosotros a través de vestigios arqueológicos nos podemos aproximar pero no podemos asegurar que realmente ha sido así, ósea este tipo de músicas, y nosotros no sabemos que ha podido pasar en la transición, en la colonia, invasión, como quieran llamarlo, para que pase este tipo de nueva música porque recordemos que algunos nobles han mantenido sus privilegios, y al mantener sus privilegios también, estas personas pues mantienen ciertos ritos y ciertas melodías musicales, entonces quizá por ahí, se pueda hacer un nexo con la música Inca y las Ch'ayñas pero no se puede asegurar, no hay nada seguro, es un colectivo, un grupo, es un tipo de música que ha sido gestado post invasión, post colonia con la llegada de las nuevas creencias y que se ha desarrollado con el transcurso de los años, no es estática, la música no es estática, yo si de algo estoy seguro, que no creo que hace 200 años las Ch'ayñas hayan sonado igual, como las que suenan ahora, es más, tengo grabaciones de campo de hace 10 años, se tocaba de una forma distinta y la conformación musical era totalmente distinta, la sonoridad era totalmente distinta, y este año ha sido, ahora 2024 ha sido totalmente distinto porque han cambiado de lugar, han cambiado instrumentos, se han adecuados instrumentos electrónicos, mas voces corales, se han cambiado tonalidades, etc. etc.

5. ¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?

Pues, es una canción, son cánticos, vendría a ser un género de cántico, tiene una estructura que es un intro, que se podría decir intro o A, y luego tiene una estructura de A-A-A-A, pero con diferencias de canto, instrumental, canto, instrumental y se finaliza con el intro, que los intros son totalmente, algunos son ya predeterminados, algunos tienen un intro en específico pero en el libro del señor Castro Pinto pues el sugiere otro

tipo de Intros, ¿qué tan tradicional sea?, no lo sé, hasta donde tengo la experiencia no se toca ese tipo de intros, solamente hay un intro en específico y por lo general este tipo de cantos se cantan en RE menor, en MI menor, por capricho de algunos directores musicales se ha tocado en DO menor, pero que pasa con esta transición de tonalidades a tonalidades, es bastante complejo porque lo que tenemos es un arpa, que es un instrumento diatónico es decir que no tiene los sostenidos, que no tiene para cambiar la facilidad y se tiene que afinar en una tonalidad estándar, por ejemplo cuando tu afinas en SOL mayor el arpa, tienes la oportunidad armónica para jugar entre MI menor y RE mayor, con algunas disonancias definitivamente que no son aceptadas en, por un tema clásico de escuela, pero es funcional porque el arpa tiene la función rítmica, no armónica, entonces la función rítmica da los golpes como es un instrumento que tiene tesitura grave y también percute mucho, entonces tiene la función percusiva, entonces los demás instrumentos si se pueden adaptar, digamos como una quena con un poco de dificultad puedes tocar en DO menor pero es mucho más fácil y los puntos de melodía, digamos los itmos o puntos fuertes, se da en RE menor y en MI menor, entonces últimamente ha estado cambiando, han tocado Ch'ayñas en DO menor y demás pero pierde mucho color y mucha sonoridad pero eso ya es como que, propuestas nuevas de directores y bueno eso, y respecto también a que el acceso a cierto tipos de instrumentos es complejo, digamos ya no hay pampapianos, es más no hay para comprar, entonces la sonoridad de este tipo de música se va perdiendo porque los remplazan con un teclado electrónico, definitivamente no va ser igual, porque es un instrumento electrónico, no es afuelle, no es instrumento de viento, es más se incorporan ahora ya quenás de bambú, que también suenan totalmente distinto, las voces son corales, ya no es de Ch'ayñas entonces cambia mucho el color, y hay mucha gente que es mayor, de 60 a más y siempre dicen "No las Ch'ayñas no suenan igual, pues tienen toda la razón del mundo pues ya se ha cambiado estilos, hay gente nueva, es más la mayoría de jóvenes que cantan Ch'ayñas no son quechuahablentes, es decir el quechua va a ser deficiente no, no va a ver la pronunciación exacta, entonces si está cambiando, no sé si para bien o para mal, pero si hay cambios no y bueno la conformación instrumental va a cambiar en los años, no sabemos qué va a pasar de acá 5 o 10 años

6. ¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?

Pues como un canto, música sacra, para mi es música sacra, porque hay dos vertientes, la música profana y la música sacra y serpia música sacra en quechua o también sería himnos religiosos en quechua que esa es otra de las clasificaciones que se les da no, himnos religiosos en quechua, música sacra cusqueña en si eso no, y también está dentro del imaginario de música andina no.

7. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?

Yo considero que ambos, hay canciones que como digamos Huañuy Pacha, que es un himno a la muerte, cuando alguien muere pues tú vas, y tienes un setlist se podría decir de canciones exclusivamente para velorio, ósea Ch'ayñas para velorio y se toca ahí Huañuy Pacha, Muchaynovenaiqui, Apu Yaya Jesucristo, Apu Jesucristo, N, N himnos que es de un temple penoso, que es bien calmado, pero también hay himnos religiosos en quechua que son alegres, este, no recuerdo ahora el nombre, uhm Napaycusccayqui,

ahí está Napaycusccayqui, entonces Napaycusccayqui es como un tipo de huayno no (parayrarayray parayrarayray) entonces la misa termina y empiezan a tocar Napaycusccayqui, ya no es un estilo como que penoso, calmado, sino es un poco más alegre y también de ese corte hay bastantes himnos religiosos que son de ese corte no, un poco más en mayor, algunas dentro de escala, como de tonos mayores, los altos también de terceras o mayores, pero en el otro es mucho más calmado melancólico, igual se armoniza por terceras menores, no es tan como que cuadrado no como tocar un hayno, pero yo considero que hay de los dos no, en ciertas ocasiones como tristes lamentos y también hay para regocijo, pero no llega a ser Huayno, sigue siendo, o está dentro del género Ch'ayñas no.

Sincretismo

8. ¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?

Considero que es una expresión andina, al llamar resistencia o poner la palabra resistencia, es como estar en contra de algo no, y tu ya al sacar la imagen de Cristo, o de Jesús, de Dios, al no entender la trinidad, al no ser parte de los ritos católicos, y de la liturgia, y al resistir todo esto, pues ya estas descontextualizando la función principal de las Ch'ayñas, porque se toca estos himnos, es para adorar, agradecer al Taytacha de los temblores, ¿y que es el Taytacha de los temblores?, pues es un Cristo crucificado moreno, pero que también tiene tintes andinos, mucha gente lo compara, es más dice que es ILLA TECSI WIRACocha PACHAYAVCHACHI que es el Dios creador del mundo, que se podría decir que es Jheova, como que ese Dios, que no podemos ver, que no hemos visto pero que es el que ha creado y el que rige, el que es omnipresente, omnipotente, omnisciente, ósea para los andinos también ha tenido ese tipo de Dios no, entonces estos en nuestra construcción creemos que hay un Dios así que puede y lo hace todo, pero, yo no estoy como en la línea, es una opinión personal, que esto sea una forma de resistencia andina, o resistencia en contra del catolicismo, No, más al contrario, al practicar estos himnos es una forma de entender que los andinos podemos estar rezando a dos cosas a la vez, y estas dos cosas son 1 sola ahora, como que es un Cristo que es una parte andina y una parte católica, que en nuestra cabeza es uno solo, ya no se puede separar, no es que si esta Wiracocha aca a un lado y aca esta Jesucristo no, es uno solo, igual que muchas montañas, o muchas mamachas o vírgenes o canciones de vírgenes. Muchos cultos que hay en Cusco tienen esa connotación y si tus sacas o tratas de extraer una cosa de la otra, pues no existe, no perdura, pues tienes que lograr entender que estas cosas ya están unidas y que así van a trascender en el tiempo, conviven con la sociedad cusqueña y así lo entendemos no.

9. ¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?

Si, yo soy partidario de esto, y siempre digo esto que si tu deseas aprender mucho la espiritualidad andina, tienes que acercarte a los cultos católicos, porque nos guste o no, muchas de las costumbres practicadas por pobladores andinos que son quechua hablantes, que han nacido en comunidades, no estoy hablando de mestizos cusqueños, sino de personas que han vivido en el ande, en comunidades, pues ya eso está inmerso, está unido no, entonces la religión católica, en el culto católico en el Cusco tienen mucho

de andino, demasiado diría yo, y la espiritualidad andina tiene mucho de católico, ósea ambos están, es un mix no, y así como es importante que las personas siguen cultivando la religiosidad católica para acercarse a lo andino, también debe haber un respeto mutuo de estas nuevas personas que están, atribuyéndose como que títulos de nuevos andinos no, porque necesitamos entender, tenemos que acercarnos a las personas que han estado durante años, cantando, haciendo los ritos, haciendo procesiones, N cosas, para poder entender lo poco que queda de la espiritualidad andina, y también hay que ser conscientes de lo otro no, el catolicismo también tiene una forma, tiene estructuras, no solamente es, como mucha gente piensa que es el Cargo no, sino tiene ritos y dentro de esos ritos, pues también hay ritos andinos que están inmersos y mucha gente no entiende eso, piensa que solamente es la fiesta, pero no, digamos dentro del catolicismo hay una forma de hacer las cosas y también es bueno enterarse de eso, porque a través de eso también vamos a hacer que lo que hagamos (música, danza, N N de cosas) cobre más sentido de que esto se hace por fe no, y la fe a que es pues, se hace por Dios, a Wiracocha, las montañas, entonces hay que ser conscientes también de cuál es la forma de llegar y considero que si es importante cultivar la fe católica, hasta cierto momento donde tú lo permitas y también tengas tus límites por que la fe es única, nadie te puede cuestionar tu fe y nadie, absolutamente nadie, y el que sabe cómo profesa su fe, lo hace, no a su modo, pero bajo sus limitantes, bajo sus estilos de crianza, etc.

10. ¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?

Yo pienso que si, pero yo le sacaría, digamos “dioses andinos”, en el ande, no tenemos como que “dioses” como tal, el andino es animista, todo el ande entiende que todo tiene vida y como todo tiene vida, es parte de ese todo, es parte, se podría decir de ese Dios, entonces si tu no cuidas algo, pues están en contra de eso que le llaman Dios. Y si yo considero que se cantan a los dos, pues si no, se canta a Cristo y se canta a las Huacas, se canta al sol, a la luna, a N cosas no y es interesante porque muchas personas no entienden no, ´porque como un andino puede cantar a dos cosas a la vez, y es que ya no son dos cosas a la vez, sino que esta la Huaca y la Huaca ya no es solo la Huaca sino que también es Cristo, la Huaca también ya es la montaña, la huaca también es el sol y hasta es un todo, entonces separarlos no esta tan bueno sino que hay que entenderlos como conjunto, como un todo; lo bueno es que ya la religión católica se esta dando cuenta de esto, de que ya existe muchas formas de profesar el catolicismo, ya no es el catolicismo ortodoxo que solo oficia la misa en latín, cuando es sacerdote estaba detrás de espaldas, entonces ahora hay nuevas formas, es mas, se a adaptado el evangelio a otras lenguas para que las personas entiendan, hay evangelios en quechua y son hermosos, digamos en Qoylloriti, toda la misa en quechua y todo lo que han hecho los parrocos es increíble no, cobra otro sentido, cuando tu rezas en quechua pues cobra sentido según a tu cosmogonía, a tu cosmovisión, y dices a ya estoy rezando esto, si esto es parte de mi entorno, entonces lo entiendo y lo admiro.

ANEXO 7: VALIDACION DE INSTRUMENTOS

VALIDACIÓN DE CONTENIDO POR JUICIO DE EXPERTOS

(Adaptada con base en la propuesta de Reyes y Hernández – Moncada, 2021)

Respetable Juez: Usted ha sido seleccionado para evaluar el instrumento de investigación que forma parte de la investigación denominada: *Los Chayñas, himnos religiosos en quechua como expresión de devoción católica en la ciudad de Cusco.*

La evaluación de los instrumentos cualitativos de investigación por parte del Juicio de Expertos es de gran relevancia para lograr la validación de los resultados obtenidos, para tal fin se propone su revisión utilizando cinco criterios básicos para evaluar cada una de las interrogantes, estos son: suficiencia, claridad, coherencia, importancia y pertinencia, a efecto de asegurar el cumplimiento del objetivo propuesto. Agradecemos de antemano su valiosa colaboración.

Información sobre el Juez:

Nombre y apellidos del Juez: Jhojhana Marylya Matencio Carpio

Formación Académica: Licenciada en Historia

Áreas de Experiencia Profesional: Patrimonio e Investigación de Archivos

Ocupación Actual: Sub Gerente de la Sociedad de Beneficencia del Cusco.

Información sobre la Investigación:

Objetivo de la Investigación: *Describir los canticos o himnos religiosos en quechua de las "Chayñas" como expresión de devoción católica en la ciudad del Cusco.*

Información sobre el Instrumento:

Se entregó el proyecto de investigación: Si (X) No ()

Instrumento de recolección de Información: *Entrevista*

Técnica de interrogación empleada: *preguntas abiertas*

Finalidad de la evaluación: *Efectuar la validación del contenido de los instrumentos propuestos, a través de una revisión conceptual por parte del juicio de expertos, como elemento determinante en el proceso de fiabilidad de la investigación.*


 SOCIEDAD DE BENEFICENCIA DEL CUSCO
 Lic. Jhojhana Marylya Matencio Carpio
 SUB GERENTE DE CC.SS.FF.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN DEL INSTRUMENTO

De acuerdo con los siguientes indicadores evalúe cada uno de los ítems propuestos según corresponda.

CRITERIO	CALIFICACIÓN	INDICADOR
SUFICIENCIA Los ítems que pertenecen a una misma dimensión bastan para obtener la medición de ésta.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • Los ítems son suficientes • Se deben incrementar algunos ítems para poder evaluar la dimensión completamente. • Los ítems miden algún aspecto de la dimensión, pero no corresponden con la dimensión total. • Los ítems no son suficientes para medir la dimensión.
CLARIDAD El ítem se comprende fácilmente, es decir, su sintaxis y semántica son adecuadas.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es claro, tiene la semántica y sintaxis adecuada. • Se requiere una modificación muy específica de algunos de los términos del ítem. • El ítem requiere bastantes modificaciones o una revisión muy grande en el uso de las palabras, su redacción o complemento en la escritura. • El ítem no es claro.
COHERENCIA El ítem tiene relación lógica con la dimensión o indicador que está midiendo.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem se encuentra completamente relacionado con la dimensión que está midiendo. • El ítem tiene una relación moderada con la dimensión que está midiendo. • El ítem tiene una relación tangencial con la dimensión. • El ítem no tiene relación lógica con la dimensión.
IMPORTANCIA El ítem es esencial, significa que si contribuye a entender bien el objeto de estudio.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es muy relevante y debe ser incluido. • El ítem es relativamente importante. • El ítem tiene alguna relevancia, pero otro ítem puede estar incluyendo lo que éste evalúa. • El ítem puede ser eliminado sin que se vea afectada la comprensión de la dimensión.
PERTINENCIA El ítem es relevante por su estrecha relación con el propósito establecido.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es altamente pertinente y debe ser incluido. • El ítem es relativamente pertinente en sus implicaciones. • El ítem tiene alguna pertinencia, sin embargo, refleja de manera muy vaga su pertinencia con el propósito citado. • El ítem puede ser eliminado sin que afecte el análisis o el cumplimiento de propósito del estudio.

PLANTILLA DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

Guía de entrevista para ser aplicada a las cantoras (Chayñas) de los cánticos religiosos en quechua.

N°	Ítem	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
Generalidades							
1	¿Hace cuánto tiempo canta los himnos en quechua?		X				
2	¿Qué le motivó cantar los himnos religiosos en quechua?	X					
3	¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?	X					
4	¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprenden estos cantos?	X					
5	¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?		X				
Aporte a la devoción							
6	¿Cuál cree que es el aporte de los cánticos o himnos religiosos en quechua a la misa católica?	X					
7	¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?	X					
8	¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción?			X			
Significado de los cánticos							
9	¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?		X				
10	¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?	X					
11	¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?	X					
12	¿Cree usted que los cantos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso a alegre?	X					
Sincretismo							
13	¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?		X				
14	¿Considera que el fervor religioso andino convive con el fervor religioso católico a través de los cánticos en quechua?	X					
15	¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?	X					


 SOCIEDAD DE BENEFICENCIA DEL CUSCO
 Lic. Jhojhana Marulija Marencio Carpio
 SUB GERENTE DE CC.SS.FF.

**Guía de entrevista aplicada a los músicos que acompañan a las cantoras (Chayñas)
de los cánticos religiosos en quechua.**

Nº	Ítem	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
Generalidades							
1	¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?	X					
2	¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?	X					
3	¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?	X					
4	¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?	X					
5	¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?		X				
6	¿Qué instrumentos musicales toca?	X					
Aporte a la devoción							
7	¿Cuál cree usted que es el aporte de los cánticos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?		X				
8	¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?	X					
9	¿Considera usted que los cánticos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?	X					
Significado de los cánticos							
10	¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?		X				
11	¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?			X			
12	¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?	X					
13	¿Considera que los cánticos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?	X					
Sincretismo							
14	¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?	X					
15	¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?	X					
16	¿Considera que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?	X					

GUÍA DE OBSERVACION

Para ser aplicada durante la participación de las chayñas y músicos en la Catedral del Cusco.

N°	Ítem (aspectos a observar)	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
1	¿Qué cánticos se suelen cantar?	X					
2	¿Qué tiempo duran los cánticos?	X					
3	¿En qué momentos de la misa o ritual intervienen?		X				
4	¿Cuántas personas integran los grupos corales de chayñas?			X			
5	¿Cuántos músicos las acompañan?		X				
6	¿Qué instrumentos musicales se utilizan?	X					
7	¿Aproximadamente de qué edades son las chayñas y músicos?	X					
8	¿Cómo visten las cantoras y los músicos?			X			
9	¿Cuál es la actitud predominante entre cantoras y músicos durante la entonación de los cánticos?	X					



SOCIEDAD DE BENEFICENCIA DEL CUSCO

Lic. Jhojhana Maruja Matencio Carpio
SUB GERENTE DE CC.SS.FF.

¿En su opinión, considera que existirá alguna otra dimensión o categoría que forma parte del constructo teórico, misma que debería ser evaluada?, ¿Cuál?

Es coherente

Opinión sobre su aplicabilidad:

Aplicable

Aplicable Después de Corregir

No Aplicable



SOCIEDAD DE BENEFICENCIA DEL CUSCO

Lic. Johhana Marylva Mateo Carpio
SUB GERENTE DE CC.SS.FF.

Nombre y Firma del Juez

VALIDACIÓN DE CONTENIDO POR JUICIO DE EXPERTOS

(Adaptada con base en la propuesta de Reyes y Hernández – Moncada, 2021)

Respetable Juez: Usted ha sido seleccionado para evaluar el instrumento de investigación que forma parte de la investigación denominada: *Los Chayñas, himnos religiosos en quechua como expresión de devoción católica en la ciudad de Cusco.*

La evaluación de los instrumentos cualitativos de investigación por parte del Juicio de Expertos es de gran relevancia para lograr la validación de los resultados obtenidos, para tal fin se propone su revisión utilizando cinco criterios básicos para evaluar cada una de las interrogantes, estos son: suficiencia, claridad, coherencia, importancia y pertinencia, a efecto de asegurar el cumplimiento del objetivo propuesto. Agradecemos de antemano su valiosa colaboración.

Información sobre el Juez:

Nombre y apellidos del Juez: Kellym Pamela Rojas Villeda

Formación Académica: Antropóloga

Áreas de Experiencia Profesional: Ministerio de Cultura

Ocupación Actual: Espedatista Social

Información sobre la Investigación:

Objetivo de la Investigación: *Describir los canticos o himnos religiosos en quechua de las "Chayñas" como expresión de devoción católica en la ciudad del Cusco.*

Información sobre el Instrumento:

Se entregó el proyecto de investigación: Si No ()

Instrumento de recolección de Información: *Entrevista*

Técnica de interrogación empleada: *preguntas abiertas*

Finalidad de la evaluación: *Efectuar la validación del contenido de los instrumentos propuestos, a través de una revisión conceptual por parte del juicio de expertos, como elemento determinante en el proceso de fiabilidad de la investigación.*



 Kellym Pamela Rojas Villeda
 LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA
 CPAP. N° 1355

CRITERIOS DE EVALUACIÓN DEL INSTRUMENTO

De acuerdo con los siguientes indicadores evalúe cada uno de los ítems propuestos según corresponda.

CRITERIO	CALIFICACIÓN	INDICADOR
SUFICIENCIA Los ítems que pertenecen a una misma dimensión bastan para obtener la medición de ésta.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • Los ítems son suficientes • Se deben incrementar algunos ítems para poder evaluar la dimensión completamente. • Los ítems miden algún aspecto de la dimensión, pero no corresponden con la dimensión total. • Los ítems no son suficientes para medir la dimensión.
CLARIDAD El ítem se comprende fácilmente, es decir, su sintaxis y semántica son adecuadas.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es claro, tiene la semántica y sintaxis adecuada. • Se requiere una modificación muy específica de algunos de los términos del ítem. • El ítem requiere bastantes modificaciones o una revisión muy grande en el uso de las palabras, su redacción o complemento en la escritura. • El ítem no es claro.
COHERENCIA El ítem tiene relación lógica con la dimensión o indicador que está midiendo.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem se encuentra completamente relacionado con la dimensión que está midiendo. • El ítem tiene una relación moderada con la dimensión que está midiendo. • El ítem tiene una relación tangencial con la dimensión. • El ítem no tiene relación lógica con la dimensión.
IMPORTANCIA El ítem es esencial, significa que si contribuye a entender bien el objeto de estudio.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es muy relevante y debe ser incluido. • El ítem es relativamente importante. • El ítem tiene alguna relevancia, pero otro ítem puede estar incluyendo lo que éste evalúa. • El ítem puede ser eliminado sin que se vea afectada la comprensión de la dimensión.
PERTINENCIA El ítem es relevante por su estrecha relación con el propósito establecido.	4. Alto Nivel 3. Nivel Moderado 2. Bajo Nivel 1. No cumple con el criterio	<ul style="list-style-type: none"> • El ítem es altamente pertinente y debe ser incluido. • El ítem es relativamente pertinente en sus implicaciones. • El ítem tiene alguna pertinencia, sin embargo, refleja de manera muy vaga su pertinencia con el propósito citado. • El ítem puede ser eliminado sin que afecte el análisis o el cumplimiento de propósito del estudio.




 Kellyn Pantoja Rojas Vilencia
 LICENCIADA EN ANTRPOLOGÍA
 CRAP. N° 1355

PLANTILLA DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

Guía de entrevista para ser aplicada a las cantoras (Chayñas) de los cánticos religiosos en quechua.

N°	Ítem	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
	Generalidades						
1	¿Hace cuánto tiempo canta los himnos en quechua?		X				
2	¿Qué le motivó cantar los himnos religiosos en quechua?		X				
3	¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a la práctica de estos cantos?	X					
4	¿Hay alguna especie de escuela o centro donde se aprenden estos cantos?	X					
5	¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?	X					
	Aporte a la devoción						
6	¿Cuál cree que es el aporte de los cánticos o himnos religiosos en quechua a la misa católica?			X			
7	¿Qué siente usted cuando canta los himnos religiosos en quechua?	X					
8	¿Cree que los cantos religiosos en quechua inspiran a las personas a una mayor devoción?	X					
	Significado de los cánticos						
9	¿Cree usted que la cultura y el sentimiento religioso andino están presentes en los cánticos religiosos en quechua?	X					
10	¿Cómo cree que se han compuesto las estrofas de los cánticos religiosos en quechua?	X					
11	¿Qué significado tiene para usted los cánticos religiosos en quechua?	X					
12	¿Cree usted que los cantos religiosos en quechua muestran un espíritu penoso a alegre?	X					
	Sincretismo						
13	¿Cree usted que cantar en quechua durante los ritos católicos es una forma de resistencia de la cultura andina?	X					
14	¿Considera que el fervor religioso andino convive con el fervor religioso católico a través de los cánticos en quechua?		X				
15	¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino también a los dioses andinos?		X				


 Kethy Pomaela Rojas Vilca
 VICARIA EN ANTROPOLOGÍA
 CPAP. N° 1355

**Guía de entrevista aplicada a los músicos que acompañan a las cantoras (Chayñas)
de los cánticos religiosos en quechua.**

N°	Ítem	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
	Generalidades						
1	¿Qué le motivó decidirse acompañar a los cánticos religiosos en quechua?		X				
2	¿Hace cuánto tiempo acompaña a los cánticos religiosos en quechua?	X					
3	¿Cuánto tiempo semanal o mensual le dedica a esta práctica?	X					
4	¿Se reúnen los músicos para ensayar la música de los cánticos?	X					
5	¿Se componen nuevos cantos o se siguen cantando los mismos cada año?		X				
6	¿Qué instrumentos musicales toca?						
	Aporte a la devoción						
7	¿Cuál cree usted que es el aporte de los cantos religiosos en quechua acompañados musicalmente a la misa católica?	X					
8	¿Qué siente usted al acompañar musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?	X					
9	¿Considera usted que los cantos religiosos acompañados musicalmente inspiran a las personas a una mayor devoción religiosa?		X				
	Significado de los cánticos						
10	¿Cree usted que la cultura andina está presente en los cánticos religiosos en quechua y en la música que lo acompaña?	X					
11	¿Qué piensa de la estructura musical que tienen los cánticos religiosos en quechua?	X					
12	¿Cómo clasificaría musicalmente a los cánticos religiosos en quechua?	X					
13	¿Considera que los cantos religiosos en quechua son expresiones de un espíritu penoso o alegre?	X					
	Sincretismo						
14	¿Cree usted que los cánticos religiosos en quechua son una forma de resistencia cultural andina?	X					
15	¿Considera que el fervor religioso católico convive con el fervor religioso andino a través de los cánticos en quechua?	X					
16	¿Considera que los cantos religiosos en quechua están dirigidos no solamente a los dioses cristianos sino a los dioses andinos?	X					




 Kelym Pamela Rojas Villenc
 LICENCIADA EN ANTHROPOLOGIA
 CRAP. N° 1355

GUÍA DE OBSERVACION

Para ser aplicada durante la participación de las chayñas y músicos en la Catedral del Cusco.

N°	Ítem (aspectos a observar)	Suficiencia	Claridad	Coherencia	Importancia	Pertinencia	Observación
1	¿Qué cánticos se suelen cantar?	X					
2	¿Qué tiempo duran los cánticos?			X			
3	¿En qué momentos de la misa o ritual intervienen?			X			
4	¿Cuántas personas integran los grupos corales de chayñas?	X					
5	¿Cuántos músicos las acompañan?	X					
6	¿Qué instrumentos musicales se utilizan?	X					
7	¿Aproximadamente de qué edades son las chayñas y músicos?		X				
8	¿Cómo visten las cantoras y los músicos?	X					
9	¿Cuál es la actitud predominante entre cantoras y músicos durante la entonación de los cánticos?			X			




 Kellyn Pomaeta Rojas Vilenti
 LICENCIADA EN ANTRPOLOGÍA
 CPAP. N° 1355

¿En su opinión, considera que existirá alguna otra dimensión o categoría que forma parte del constructo teórico, misma que debería ser evaluada?, ¿Cuál?

Opinión sobre su aplicabilidad:

Aplicable

Aplicable Después de Corregir

No Aplicable



Yolany Pantoja Rojas Vilela
LICENCIADA EN ANTRPOLOGÍA
CPAP. N° 1355

Nombre y Firma del Juez

ANEXO 8: CONSENSIMIENTO INFORMADO DE LOS ENTREVISTADOS

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. Magdalena Pezo Arce de Pareja
 De 54 años de edad y con DNI N° 23830773

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si (X) No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 04-09-2024

Firma Magdalena Pezo Arce

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador Nohelia

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. Aide Alegria Gonzalez
 De 66 años de edad y con DNI N° 23915742

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si (X) No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 05/09/2024

Firma [Firma]

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador [Firma]

Declaración de Consentimiento Informado

Sr./Sra. María Catalina Valencia Melendez

De 37 años de edad y con DNI N° 23 85 91 88

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.


En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si (X) No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 05/09/2024

Firma 

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador 

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. Esteban Tupa Lavilla
 De 77 años de edad y con DNI N° 23905628

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si (X) No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 31-08-2024

Firma 

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador 

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. JUAN ZANGA
 De 56 años de edad y con DNI N° 23856101

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 03/08/24

Firma [Firma manuscrita]

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador [Firma manuscrita]

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. Samuel CASTRO Yrigarazabal

De 38 años de edad y con DNI N° 23.811.56

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarrubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Sí (X) No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 04-09-2024

Firma 

Nombre investigador Nohelia Covarrubias Del Carpio

Firma del investigador 

Declaración de Consentimiento Informado

Sr. /Sra. ANNET CUTIPA VARGASDe 30 años de edad y con DNI N° 48498998

Declaro que:

He leído la hoja de información que me han facilitado respecto a la investigación desarrollada por la Srta. Nohelia Covarubias del Carpio de la Escuela de Posgrado de la Universidad Católica de San Pablo, los objetivos de estudio, los procedimientos, beneficios y probables inconvenientes que pueda significar el proceso.

Que he podido formular las preguntas que he considerado necesarias acerca del estudio y que he recibido toda la información necesaria, adecuada y suficiente sobre dicha investigación. Que mi participación es voluntaria y altruista y que el procedimiento y la finalidad con que se utilizarán mis datos personales garantizan el cumplimiento de la legalidad vigente.

Que en cualquier momento puedo revocar mi consentimiento (sin necesidad de explicar el motivo, sin que ello me afecte negativamente y solicitar la eliminación de mis datos personales de dicha investigación.

En tal sentido, consiento en la participación en la presente investigación

Si () No ()

Marcar lo que corresponda

Para dejar constancia de todo ello, firmo a continuación:

Fecha 04-08-2024Firma A. -- PaulNombre investigador Nohelia Covarubias Del CarpioFirma del investigador [Firma]

ANEXO 9: FOTOGRAFIAS**Misa de Ch'ayñas**

Misa de Ch'ayñas, realizada en la Catedral del Cusco, oficiada en quechua.



Músicos de las Ch'ayñas Señor de los temblores, con indumentaria andina y piano eléctrico los músicos del brazo derecho, con terno oscuro y con instrumentos clásicos, incluido el pampapiano los músicos del brazo izquierdo.



Tras los músicos con chales rojos, las Ch'ayñas o cantoras en quechua del Señor de los Temblores.



Brazo izquierdo del señor de los Temblores



Niña con violín, interpretando la música en quechua en honor a la devoción del Señor de los Temblores.



Pampapiano (teclado trasportable) en el brazo izquierdo de las Ch'ayñas.



Cantoras o Ch'ayñas del brazo izquierdo del Señor de los Temblores, con cancioneros anillados donde están los cánticos.



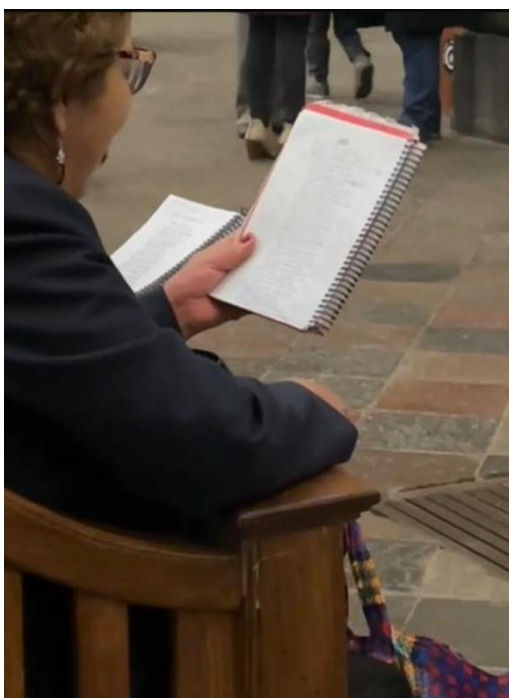
Cantoras del brazo derecho de las Ch'ayñas en la procesión del señor de los Temblores del lunes Santo 2023



Musicos de brazo derecho, señora con acordeón en la celeración de la misa de Ch'ayñas 2023.



Cambio de flores del Señor de los Temblores, realizada todos los jueves por los devotos en la Catedral de Cusco



Acompañan todos los jueves músicos de flauta y acordeón, además de las señoras con sus cancioneros de himnos religiosos en quechua.