

EL CHARANGO

ERNESTO
CAVOUR
ARAMAYO

SU VIDA, COSTUMBRES Y DESVENTURAS



ERNESTO CAVOUR ARAMAYO

EL CHARANGO

Su vida, costumbres y desventuras



1ra. Edición: 1980
2da. Edición: 2001
3ra. Edición: 2003
4ta. Edición: 2008
5ta. Edición: 2010 Aumentada

Es propiedad intelectual del Autor
Depósito Legal N° 4-1-937-01
ISBN: 978-99905-79-48-2

Fotos: Ernesto Cavour
Otras: Mencionadas
Diagramación e Impresión:
Ediciones Cima

IMPRESO EN:
JUAN DE LA RIVA Nro. 1435
FAX: 2200607

 PRODUCCIONES
CIMA

TEL.: 2203353
produccionescima@gmail.com
LA PAZ - BOLIVIA

Impreso en Bolivia
Printed in Bolivia

PRESENTACIÓN

Es necesario fomentar toda derivación que viene de la investigación de cualquier elemento del patrimonio cultural de un pueblo.

La obra EL CHARANGO, su vida costumbres y desventuras, del eximio charanguista ERNESTO CAVOUR ARAMAYO, es un aporte cultural mas a la investigación musicológica y al folklore boliviano por las informaciones que en ella se incluyen.

Siendo conocedor del instrumento vuelca todo el detalle que lo acompaña, en las páginas de este singular libro que la empresa Producciones "CIMA" se enorgullece en presentar al público lector interesado, en una otra edición que alcanza los círculos preocupados por la investigación del folklore boliviano y la difusión de la cultura en general.

Carmelo Corzón M.
PRODUCCIONES "CIMA"

EL CHARANGO

El charango es el más walaycho y bullanguero de esta tierra. Tiene una memoria in-cre-i-ble que le haría titubear al mismo cerro que ha visto pasar al tiempo.

El charango puede ser un quirquincho al que le han matado para que viva cantando todo lo que sentimos, o es el sauce llorón alegrando a las multitudes. A veces, se lo confunde con el agüita cristalina que baja por los peñascos, o con el canto navideño de los pajaritos. Es chiquitito, chillón o un Jach'alaco con gusanera, pero de una nobleza poderosa, una de sus grandes cualidades.

Es al charanguito al que el diablo lo templa para que cante ch'untunquis y villancicos al Niñito Dios, y es nuestro Señor que se deleita escuchándolo entonar diabladas, malavidas y doctorcitos.

Charango papacito, wawita de pechos, llok'alla bandido, maestro pataiperro.

Charango peladingo, niñito viejo. Cuántos pensarán que te dominan, sin sospechar que tú nos dominas a nosotros.

EL AUTOR

ORIGEN DEL CHARANGO



Vihuela de mano s. XVII

El charango tiene su origen en la antigua vihuela de mano de 5 cuerdas dobles, cordófono español introducido a la América durante la colonia y que en esa época, s. XVI, estaba en su apogeo.

La vihuela de mano, especie de guitarra, tenía 5, 6 y 7 cuerdas dobles afinadas al unísono, además se presentaba en 3 tamaños fundamentales: el pequeño (agudo), el mediano (normal) y el grande (grave). Desde el s. XV al s. XVIII, fue muy notorio el cultivo de este instrumento en España. Se sirvieron de él, los salones de la corte, las liturgias religiosas y las manifestaciones de carácter popular.

A principios del coloniaje, la vihuela de mano de 5 cuerdas dobles, se estableció en muchas regiones del nuevo mundo, así en Bolivia dio lugar al nacimiento de muchos cordófonos llamados genéricamente “charangos”, que hoy se presenta: con distintos nombres, varios tamaños, número de cuerdas, diversas cajas de resonancia, distintos modos de afinar y generalmente con 5 cuerdas dobles. En esta gran diversidad de tesoros que presenta nuestro charango se pueden apreciar nítidamente los 3 tamaños de la vihuela de mano de cinco cuerdas dobles: “pequeños, medianos y grandes”. Entre los pequeños citamos al charango-tipo (charango arriero o viajero) difundido a nivel mundial.

De la misma manera, en el s. XVI se encontraba en vigencia la “guitarra” (4 cuerdas dobles) muy semejante a la “vihuela de mano” su progenitora, diferenciándose únicamente por el número de cuerdas dobles afinadas al unísono; se decía vihuela de mano o directamente “vihuela” cuando tenía 5, 6 y 7 cuerdas dobles y en tres tamaños elementales; pero cuando el instrumento empleaba 4 cuerdas dobles se denominaba simplemente “guitarra”, la cual tenía “un sólo tamaño” y ligeramente más pequeña que la guitarra actual. Pensamos que al añadir una cuerda doble a la guitarra de 4 órdenes (s. XVII), ocasionaron confusiones irreparables obligando a la vihuela de mano de 5 órdenes a adoptar una doble nominación: guitarra y/o vihuela, y a la antigua guitarra de 4 órdenes a su desaparición.



VIHUELAS.- Guitarras del siglo XVI al XVIII en el Museo Instrumental del Palacio de Hofburgo de Viena (Austria), cuya dinastía de los Habsburgo reinó en España del 1512 a 1700. Los tres cordófonos más pequeños que se aprecian en la parte inferior, son vihuelas de mano pequeñas, a sus extremos están las vihuelas de mano medianas, los otros cordófonos de la parte superior son vihuelas de mano grandes, popularizándose con el nombre de guitarras en los siglos XVII y XVIII.

La vihuela de mano de 5 cuerdas dobles mantuvo su concepción y vigencia hasta fines del s. XVIII; en tanto que al finalizar el s. XVI, las vihuelas de mano de 6 y 7 cuerdas dobles cayeron en un letargo temporal, reapareciendo en

España a fines del s. XVIII. Según nuestra percepción, la adaptación del sexto orden por un lado y por otro del sexto y séptimo realizada por el Padre Basilio, sólo abrió el camino para el retorno de alguna manera a las antiguas vihuelas de 6 y 7 órdenes. Al poco tiempo, la vihuela de mano de 6 cuerdas dobles del s. XVIII, sufrió la transformación de sus cuerdas dobles a sencillas posibilitando, el origen de la “actual guitarra española”; del mismo modo, la vihuela de 6 órdenes deambuló por Bolivia hasta la segunda mitad del s. XX con el nombre de “guitarra requintada”. Julián Céspedes en el Suplemento Literario, La Razón, del 16 de octubre 1949:7, escribe (...) “guitarra, instrumento de ejecución difícil y que, cuando tiene encordadura doble, sirve para los conciertos. Sus trinos son muy suaves y melódicos y el país ha recibido la visita de algunos artistas, de recuerdo imborrable”.

Nuestra inquietud como observador de testimonios que presenta la iconografía y sobre todo la instrumusicografía existente en América y particularmente en Bolivia, nos permite evidenciar que la vihuela de mano y la guitarra incursionaron en el continente americano durante el s. XVI, cada cual por su lado, sin fusionarse, ni reemplazarse, dando lugar a la existencia de muchos cordófonos americanos.

La “guitarra” (4 órdenes) al ingresar al nuevo mundo (s. XVI), también fue adoptada por los indígenas de nuestra América dando origen a “otros cordófonos americanos”, parientes del charango, que tomaron acentos y estilos de los pueblos donde se estableció.

Volviendo a la vihuela de mano, podemos describirla como un instrumento de cuerdas de fondo plano parecido a la guitarra actual, cuya boca la caracterizaba su roseta central con filigranas. Ésta a su vez, se origina en la antigua “vihuela de arco” (antecesora del violín) muy conocida durante los siglos XIII al XVI; de allí va transformándose en una serie de instrumentos pulsados ya sea mediante plectros “vihuela de peñola” o directamente con los dedos “vihuela de mano”. Así la historia musical, sostiene: “Una muestra de la música del baile cortesano español a fines del siglo XV y principios del XVI es la referida a la danza cortesana española de la época, que en el cancionero del palacio se incluyó una danza alta para tres vihuelas de arco”. (La música profana instrumental en los siglos XV y XVI: 317, 318). En la obra citada también encontramos lo siguiente: “La floración del arte vihuelístico de la época de los Reyes Católicos se perfeccionó aún más durante el reinado de Carlos V y Felipe II, los vihuelistas principales conocidos actualmente fueron servidores de la misma casa real o bien de próceres íntimamente relacionados con ella” (Ibidem: 318).

Al comenzar el siglo XVI encontramos en España una literatura muy elaborada para vihuela de mano, “los vihuelistas alternaron en sus libros las

fantasías, pавanas, tientos y gallardas de invención propia, con los villancicos, romances, sonetos, canciones, endechas, madrigales y ensaladas, de la lírica castellano portuguesa e italiana y francesa con moldes típicos y autóctonos” (Ibídem: 318).

Entre los más grandes compositores de la música para Vihuela de mano se destacaron Luys Milán (1535), Miguel de Fuenllana (vihuelista de Felipe II), Luis de Narváez (1538), Enrique de Valderrama, Valladolid (1548); contándose con un imponente número de transcripciones, así como obras de polifonía vocal para una voz, con acompañamiento de este instrumento. “Los documentos de la Cancillería Real y las noticias espigadas en los archivos de las casas señoriales, demuestran que la vihuela de mano y el laúd fueron simultáneamente practicadas en España. A pesar de ello a diferencia de los restantes países europeos la vihuela fue el instrumento



Maestro José Miguel Moreno, España
Primer Encuentro Internacional del Charango.
1997 (La Paz)

español típico y el predilecto de los artistas españoles” (Ibidem 317-318). El laúd español (espalda plana) fue cayendo en desuso, porque recordaba al agresor e invasor árabe que se introdujo a la Península Ibérica por muchos siglos.

En los archivos de la Casa de Contratación de Sevilla aparece información sobre instrumentos musicales de cuerda entre ellos la vihuela del pueblo y la guitarra que eran fáciles de transportar hasta el nuevo mundo. “Esta información detallada la encontramos en las relaciones de marineros, pasajeros y mercaderías descargadas por los barcos que nos visitaban. El 19 de septiembre de 1512, en la Carabela Santiago el contra maestre Alonso de Buenaño declara, ente otros artículos, “una vihuela pequeña”. En 1512 y 1517 se registra el ingreso a la isla de 18 vihuelas, 18 mazos de cuerdas y una guitarra. Ésta llegó en el navío San Juan el 11 de diciembre de 1516 y la declaró el pasajero Juan Martín. Entre las vihuelas introducidas estaban incluidas: “1 vihuela vieja”, “6 vihuelas pequeñas” y “4 vihuelas chicas”. (El Tiple Puertorriqueño, 2002: 26).

Por todo lo expuesto, es necesario insistir que el charango no tiene origen en la mandolina, ni en el laúd español, tampoco en la guitarra de 4 órdenes.

LAS VIHUELAS EN AMÉRICA

Desde el descubrimiento de América en 1492 y durante el largo proceso de la conquista y colonización, la música y los instrumentos transportados correspondieron también en gran medida al sello de los conquistadores. La España del s. XVI se caracterizaba por una riqueza cultural acumulada que giraba en torno a la polifonía religiosa y profana del cancionero musical cortesano; principalmente fue desarrollado el villancico, composición de carácter melódico con acompañamiento de vihuela, para solistas, coros e instrumentos.

En los umbrales del s. XVI estaban presentes en España 3 tipos de vihuelas: la vihuela de arco (especie de violín que se tocaba con arco), la vihuela de peñola (especie de guitarra que se tocaba con plectro) y la vihuela de mano (especie de guitarra que se tocaba directamente con los dedos).

La “vihuela de arco” tenía 3 cuerdas simples, este instrumento al ingresar a la América Latina, también se asentó en las diferentes culturas. Actualmente, sus descendientes directos se presentan con los nombres genéricos de: “*violín chamula*” en México; “*rabel*” en Chile y “*rebec*”, “*chicheño*” y “*ayoreo*” en Bolivia (región andina, chaqueña y amazónica), cordófonos de 3 cuerdas en proceso de extinción desde fines del s. XX; hasta hoy no existen músicos que tiendan a rescatarlo del abandono al que esta sometido. La iconografía boliviana presenta un cuadro de San Francisco Solano de autor anónimo fechada en 1720 s. XVIII con una vihuela de arco de 6 cuerdas. Museo Nacional Casa de la Moneda (Potosí).

También es importante destacar el aporte de la “vihuela de peñola” de 5 cuerdas dobles que se tocaba con “plectro”, especie de guitarra que tenía varios tamaños cuyos descendientes se presentan hoy en muchos países americanos con algunas variantes en sus cajas y en el número de cuerdas, pero con la misma característica en el “uso del plectro” y en la especialidad de punteo. Entre éstos están: En PUERTO RICO el “*tiple doliente*” 5 cuerdas simples, c.v. (cuerda vibrante) 37 cm., el “*cuatro puertorriqueño*” con 5 cuerdas dobles, c.v. 52 cm. (v/g. este cordófono cuando tenía 3 cuerdas dobles lo llamaban “*tres*”, cuando tenía 4 cuerdas dobles lo llamaban “*cuatro*” y hoy que tiene 5 cuerdas dobles le siguen llamando “*cuatro*”), también el “*transporte*” 5 cuerdas simples, c.v. 50 cm., el “*tipilillo*” de 3 o 4 cuerdas simples y el “*bordonua*” 8 cuerdas divididas en 5 órdenes (2 primeras, 1 segunda, 2 terceras, 2 cuartas 1 quinta), c.v. 65 cm. En CUBA encontramos al “*tres*” de 3 cuerdas dobles, c.v. 52 cm., afinación Mi Do Sol. En BRASIL la “*viola de caipira*” de 5 cuerdas dobles, c.v. 59 cm., afinación Mi Si Sol Re La.

Es importante señalar que las *bandolas* colombianas (andina y llanera), son descendientes del laúd español que se tocaban con plectro o a puro dedos; el mismo origen tuvieron las *bandurrias sudamericanas*.

La "guitarra" 4 órdenes (cuatro cuerdas dobles) también anduvo por varias regiones americanas dando origen a otros instrumentos de cuerdas parecidos. Entre estos tenemos, en COLOMBIA al "tiple" 4 cuerdas triples, c.v. 55 cm. En VENEZUELA y COLOMBIA el "cuatro" 4 cuerdas simples, c.v. 51 cm. En HAWAI al "ukulele" 4 cuerdas simples, c.v. 33 cm. En BRASIL al "cavaquinho" 4 cuerdas simples, c.v. 35 cm. En MÉXICO la "guitarra jarocho" y la "chamula" 4 cuerdas triples, c.v. 50 cm. En Panamá al "socavón" de 4 cuerdas simples, c.v. 38 cm. En BOLIVIA a la "jitarra o jalisco" de 4 cuerdas dobles (en proceso de extinción), el charango vallegrandino de 6 cuerdas divididas en 4 órdenes.

Pero entre todos estos instrumentos que arribaron a la América durante la colonia, es muy notable la presencia de la "vihuela de mano" de 5 cuerdas dobles y varios tamaños, que ha dado origen a la creación de tantos cordófonos expresivos y bellos, como regiones pueblan nuestra América. En MÉXICO encontramos a la "jaranita" de 8 cuerdas divididas en 5 órdenes (1 primera, 2 segundas, 2 terceras 2 cuartas y 1 quinta), c.v. 33 cm., la "jarana" 5 cuerdas simples, c.v. 39 cm., el "mosquito" 6 cuerdas divididas en 5 órdenes (1 primera, 2 segundas, 1 tercera, 1 cuarta y 1 quinta), c.v. 29 cm. y 4 trastes, la "guitarra

guapanguera" de 8 cuerdas divididas en 5 órdenes (1 primera, 1 segunda, 2 terceras, 2 cuartas, 2 quintas), c.v. 63 cm., la "concha" 5 cuerdas dobles (caja de tortuga o armadillo), la "vihuelita" 5 cuerdas simples, 3 trastes móviles de pita, largo total 73 cm., c.v. 45 cm. En PANAMÁ a la "mejorana" 5 cuerdas simples, c.v. 44 cm., 4 trastes móviles de pita, afinación alternada (de primeras a quintas LA-RE-LA-MI-DO. En VENEZUELA al "quinto" de 5 cuerdas dobles, c.v. 45 cm. En BRASIL a la "viola de cocho" 5 cuerdas simples, 4 trastes móviles de pita, c.v. 47 cm. En SANTO DOMINGO el "tiple", 5 cuerdas simples, c.v. 36 cm. En PERÚ al "charango" con sus notables variantes (5 cuerdas dobles, triples o sencillas) y uno pequeño conocido con el nombre de "chillador" 5 cuerdas dobles. En el



Criollo con vihuela grande. Guaman Poma de Ayala. 1613 Del Libro Nueva Crónica y buen Gobierno

caso del guitarrón de CHILE de 25 cuerdas (21 divididas en 5 órdenes más 4 cuerdas adicionales, llamadas diablitos, dos a cada lado, ubicadas entre el diapasón y la parte superior de la caja de resonancia, contando con sus respectivas clavijas) es probable que su origen venga de fines del s. XVIII, época en que estaba de moda la incorporación de cuerdas adicionales en base a las vihuelas de 6 y 7 órdenes (1773 – 1797). Sin embargo, en la charla que tuvimos con la artista Violeta Parra, en Santiago de Chile el año 1966, manifestó “que el guitarrón era una invención reciente de un artesano chileno”.

En BOLIVIA encontramos al “charango” con una gran variedad de tamaños, diferentes nombres, distintos modos de afinar, número de cuerdas, diversidad de cajas de resonancia, etc. (familia que incorporamos en este trabajo).

Nuestra inquietud como folklorista, intérprete de charango e investigador de este cordófono por más de 50 años, nos ha llevado por muchas regiones del mundo, visitando museos que exhiben instrumentos musicales, como el de Viena (Austria), Ginebra (Suiza), Gamagori (Japón), Moscú (antigua U.R.S.S), Quito (Ecuador), Museo del Hombre (París – Francia), museos de Trier y Berlín (Alemania), museo de instrumentos musicales de Bruselas, de Nueva York (USA), de Buenos Aires (Argentina), de Cuiabá (Brasil); y a la revisión de algunos libros y catálogos, notando dentro la existencia de piezas auténticas y réplicas que las fichas que describen a estos cordófonos, los mencionan indistintamente como “vihuelas” y/o “guitarras”; de ahí que deducimos que éstas del siglo XVII al XVIII “tienen características físicas que se encuentran en los cordófonos americanos mencionados”.



Criollo con vihuela pequeña. Guaman Poma de Ayala.
1613 Del Libro Nueva Crónica y buen Gobierno

PRESENCIA DE LA VIHUELA DE MANO EN BOLIVIA

Una vez fundadas las principales ciudades y villas en la Audiencia de Charcas, descubierta la enorme riqueza que encerraba el noble Cerro de Potosí (1545) y asentada la explotación de los minerales, la gran población Ibérica atraída por la obtención de fabulosas riquezas, se estableció en lo que hoy es nuestro territorio, trayendo consigo formas propias de esparcimiento y pasatiempos entre ellos el arte musical. De ahí que junto a los colonizadores aparezcan artistas e instrumentos musicales, ya sea de las familias de los aerófonos, membranófonos y cordófonos españoles, en especial la incomparable vihuela de mano de 5 cuerdas dobles (instrumento netamente español que estuvo de moda a lo largo del s. XVI al XVIII), el mismo que se difundió y se popularizó rápidamente durante la época colonial en Bolivia y América.



Carnaval de Sucre en 1880. Se distinguen 6 vihuelas (grandes, medianas y pequeña) del Libro CAYMARI VIDA de Beatriz Rossells

En este sentido Gustavo Adolfo Otero en la Vida Social en el Coloniaje (Esquema de la historia del Alto Perú hoy Bolivia de los siglos XVI, XVII y XVIII) afirma que los españoles al trasladar sus instrumentos musicales también transportaban melodías populares que eran asimiladas dentro del clima social de la época. “Los instrumentos vernaculares de los indígenas fueron enriquecidos por la importación española del órgano, la cítara, mandola, vihuela, rabelones, rabeles, violines, trompa, oboes, monocordios, liras, flautas, fagotes, espinelas, chirimías, cornetas, claves, campanas, bajones, organillos, etc. etc.” (1958: 420)

Mariano Baptista Gumucio en su obra Esplendor y Grandeza de Potosí 1545 – 1825, dice que “ la Villa Imperial resultó ser un centro artístico de primera por la elevada población y los recursos que poseía” para continuar al referirse sobre la masiva intervención de los indios en las fiestas potosinas, con una cita de Arzans: “Pasada esta confusión se oyó nueva armonía de instrumentos deleitosos que por varias partes se gustaba, ya de las arpas, vihuelas, cítaras, ya de los rabeles, gaitas, zamoranas, tamborines, churumbelas, zampoñas, sonajas, albugues y otros rústicos instrumentos” (1997: 166).

Augusto Guzmán en sus referencias al valle de Kanata (Cochabamba) durante el gobierno de Toledo en 1569 se refería a la existencia de 40 o 50 familias españolas que vivían diseminadas en sus quintas, las mismas que organizaban frecuentemente reuniones sociales, gozando de comidas al aire libre y bailando al son de las vihuelas.. “florecían coplas y bebían, en grandes vasos y copas de cristalería, añejos vinos de sabor español o con mayor frecuencia, que iba para costumbre, la chicha de maíz convertida en bebida regional imprescindible”. (1972: 85)

Por otro lado, la presencia de la vihuela de mano en las escuelas bolivianas de música, danza, canto y vihuela fue bastante notoria, según los principales datos insertados en las “Escrituras públicas” del Archivo Nacional de Bolivia con asiento en la ciudad de Sucre, uno fechado el 12 de junio del año de 1568 donde se inscribe cómo Don Hernán García, mulato “libre”, junto a Joán de la Peña de Madrid figuran como fundadores de una “Escuela de danzas, canto y vihuela”. Otra escritura pública del 1° de enero del año 1569 establece un compromiso entre Hernán García y Joán de la Peña de Madrid, ante un escribano de su majestad, de haber recibido, este último, un préstamo para adquirir una vihuela grande junto a otros enseres. Asimismo, aparece Joán de la Peña de Madrid ratificando este compromiso para adquirir una vihuela grande. Escritura Pública No, 10. Folio 226 c. ABNB. Escribano público: Lázaro del Aguila y Escritura Pública Tomo 22, folio 29 v. - 148 - 149 c - 30 v. ABNB. Escribano Joán Bravo. (Centellas, 1999: 11,12)

Un otro documento, que corresponde a La Plata (Metrópoli de las Provincias de los Charcas), manifiesta que en la Fiesta de Corpus Cristi en el Santuario de Guadalupe se usan vihuelas y otros instrumentos musicales. Por su importancia citamos su contenido: “En este novenario, la fiesta de la Iglesia es de todos los días por la mañana hasta las doce, la de la ciudad y plaza hasta la oración, desde allí a las nueve de la noche hay gran estación con mucho concurso a la Santa Imagen, entretenida con variedad de música de arpas, vihuelas y demás instrumentos, hasta que corriéndose los velos se cierra la Iglesia. En estos días nadie trata de otra cosa más que de fiestas, ya sea temporales, ya espirituales y asimismo concurre mucha gente de Potosí; el cabildo eclesiástico asiste a ella desde un balcón con gran voladizo que tienen en la plaza de donde ven siempre las fiestas populares”. (Centellas, 1999:13).

Pero durante el coloniaje no sólo se preocuparon por la búsqueda y exacción de las riquezas sino que además perseguían como finalidad primordial la expansión de la fe cristiana en todos los nativos, por ello llegaron numerosas órdenes religiosas casi inmediatamente después de la conquista (dominicos, franciscanos, agustinos, jesuitas); de tal manera, que para assimilarlos a los ritos religiosos católicos hicieron uso de la música e instrumentos musicales, donde tampoco faltaron las vihuelas. Al respecto, existen importantes fuentes así como innumerables pinturas de la época que nos muestran esta innegable presencia.

Así en la nueva crónica y buen gobierno, Guamán Poma de Ayala señala: “Que en este reino en los pueblos chicos o grandes ayga escuela y sepan leer escriuir, cantar canto de órgano los dichos niños y niñas todas. Porque así conviene para el servicio de Dios y su magestad y buena pulicía y cristiandad” (1613/1988: 635). Y más adelante cuando hace referencia a las habilidades de los indios expresa: “Indios deste reino como españoles de Castilla. Sauen y prenden de todos los oficios, arteficios, beneficios, los cuales son grandes cantores y músicos de canto, de órgano y llano y de uigüela y de flauta, cherimía, trompeta, corneta y bigüela de arco, organista”. (1613/1988: 764).

También se ha escrito que la música, especialmente religiosa llegó a tener un gran predicamento en el Alto Perú. v/g. Calancha (1584–1654) informó que la música de los agustinos llegó a cobrar fama, según este cronista... “Su música que es la primera de las Indias y bien celebrada aún en Europa (tiene el convento) nueve coros de vigüelas, bajones, guitarras y otros instrumentos, que con 50 y más diestros en música y celebradas en voces, hacen el coro más deleitoso que se conoce en el mundo”. (Otero, 1958: 420).

En el caso de la ciudad de La Paz, la presencia de la “vihuela” se extendió hasta pasada la primera mitad del s. XIX, esto lo confirman los avisos nuevos

publicados en el Diario Político, Literario, Comercial, Religioso e Industrial “La Época”, donde se destaca “El suscrito que conoce con alguna regularidad la vihuela y el canto, ofrece su enseñanza á la juventud paceña de ambos sexos, cuya decidida inclinación á la música es una ilustración. Las personas que quieran ocuparlo, hablarán con él en la imprenta de este diario. 22 noviembre 1854. José Bravo” (La Paz, 21 al 28, XI, 1854); en el mismo diario, se puede leer lo siguiente: “Para los aficionados a la música. Encordadura superior para vigüela se vende en la tienda de D. Deciderio Ergueta, al lado de la botica de D. Isidro Idiaguez, calle del Comercio. La Paz, 14 de julio 1857”. (La Paz martes 14, VII, 1857).

Según el libro Caimari vida de Beatriz Rossells, en una nota publicada por la revista El Duende, N° 23, del 22, agosto 1897, se describe un festejo popular en Tucsupaya, población aledaña a Sucre, de la siguiente manera: “Encontré efectivamente, grupos democráticos compuestos por lindas sílfides vestidas de abigarrados colores, bailando al son de la dulce vihuela, de la arpa eólica, y de la quena indiana, aéreos bailecitos y arrebatadoras cuecas, con alegres y robustos artesanos y triscadores estudiantes...” (1996:73).

ICONOGRAFÍA DEL CHARANGO

Entendiendo esta disciplina como el conjunto de testimonios artísticos dejados a través del tiempo y siguiendo un orden cronológico, hallamos la presencia del charango y su antecesora inmediata la vihuela de mano, sobre todo en las obras de arte indovirreynales que van desde el siglo XVII al XIX.

De esta manera, es posible encontrar en obras de varios autores, ángeles u otros personajes tocando vihuelas, como instrumento predecesor del charango. Así en el relieve “Nacimiento”, del Maestro de San Roque del siglo XVII, ubicado en el Asilo de Ancianos (Potosí), se observa a un ángel tocando una vihuela grande (Gisbert, 1972:134,350), y a otro personaje tocando flauta vertical.



*Nacimiento. Maestro de San Roque.
Asilo de ancianos. Potosí*



Detalle Ascensión del Señor. "Iglesia de Caquiaviri". La Paz.



Angel en la Iglesia de la Recoleta. Sucre

En la iglesia de Puerto Acosta está un cuadro perteneciente a la serie de Salves (1684) del pintor mestizo y natural de La Paz Leonardo Flores, donde se pueden ver dos ángeles músicos colocados a los costados de la Virgen María, uno toca el arpa y otro una vihuela (Meza - Gisbert, 1977:81,82 Fig. 98).

En la iglesia de Carabuco (La Paz) en la pintura perteneciente a José López de los Ríos de 1690, en el detalle del infierno, se puede apreciar una vihuela grande. De la misma manera, en el templo colonial de Caquiaviri en uno de los cuadros de autor anónimo (1739), forman parte de la temática varios querubines con instrumentos musicales. En el lado superior, están 6 angelitos interpretando 2 vihuelas pequeñas, 2 trompetas, 1 arpa, y 1 vihuela de arco; en la parte central



Detalle "La ascensión del Señor". Iglesia de Caquiaviri. La Paz

otros 3 con arpa, corneta y vihuela de arco; un poco más abajo en la parte izquierda los ángeles más visibles y más grandes tocan una vihuela grande, una trompeta larga y un arpa.

La vihuela barrocammente ornamentada se puede admirar en las pinturas de Juan Ramos (1703) representante de la escuela Kolla, ubicadas en el presbiterio de la iglesia de Jesús de Machaca, Prov. Ingavi (La Paz), en el que se destaca "El Triunfo del nombre de María" hecha por encargo del Cacique Fernández Guarachi; ésta al igual que en Guaqui forma parte de un carro triunfal y como un elemento simbólico están las sirenas interpretando la vihuela. "Una de las representaciones más antiguas y más bellas, donde se observa la sustitución del tritón por una sirena tañendo el charango". (Meza - Gisbert, 1977:88,89). En Guaqui provincia Ingavi (La Paz) también encontramos en el presbiterio otro "Triunfo del nombre de María" con la singular sirena de torso desnudo y con faldellín, atribuido a la autoría de Juan Ramos, "formando parte de un carro triunfal con la apoteosis de la virgen María, las sirenas tocan vihuelas representando el mundo del averno, por ello situadas en la base inferior del cuadro". (Meza - Gisbert 1977: 89-90).



Sirena. Detalle del Carro Triunfal de la Iglesia Jesús de Machaca. (J. Ramos 1703)
Foto: Teresa Gisbert



Juan Ramos. Sirena tocando Vihuela grande. Detalle del cuadro apoteosis de la Virgen María. Iglesia de Guaqui. La Paz. Foto: José D. Meza - Teresa Gisbert

De igual manera, el lienzo del Maestro de Caquiaviri (denominado así por desconocer su identidad) "La muerte del pecador" del año 1739, muestra pequeños demonios, que ejecutan distintos instrumentos, entre ellos resaltan dos diablos ambidextros tocando vihuelas decoradas (parte superior) y una toca



Detalle "La Muerte del pecador". Lienzo existente en la Iglesia de Caquiaviri, La Paz



"Muerte del Pecador". Maestro de Caquiaviri (1779). La Paz

el violín (parte inferior); también en la iglesia de Huachacalla existe una pintura mural con ángeles músicos tocando aerófonos e instrumentos de cuerda, donde se puede distinguir una vihuela muy adornada, así como otros ejemplos que se encuentra en varias de nuestras iglesias.

Con referencia al arte pictórico, desarrollado entre los años 1630 y 1660 surgieron exponentes indígenas paralelamente a la gestación del mayor centro artístico, que se dio durante la segunda mitad del siglo XVII, del cual emergerían los pintores más afamados y solicitados dentro y fuera del Virreinato; la singular "Escuela Potosina", que irradió su influencia, desde la ciudad del Cerro Rico a la capital de la Audiencia de Charcas, en función del predominio económico. Los años 1650–1750 representan la época de oro, pues la fama de los pintores se extendió rápidamente, sus servicios fueron muy requeridos y sus obras importadas, llegando hasta Europa, convirtiéndose Potosí en un gran Centro de producción artística. Siendo los mayores exponentes de esta escuela junto a muchos otros: Melchor Pérez de Holguín, Gaspar Miguel Berrío y el incomparable pintor, escultor y orfebre indio "Luis Niño", cuyas obras representan en palabras de los arquitectos Mesa–Gisbert "el proceso de amestizamiento de las artes indígenas".

En la producción de Melchor Pérez de Holguín de la escuela Potosina, uno de los máximos representantes de la llamada expresión barroca virreinal, podemos observar en los detalles del óleo sobre lienzo "La disputa del santísimo sacramento del altar" pintado en las primeras décadas del siglo XVIII (Casa de la Moneda de Potosí), una orquesta de ángeles interpretando una vihuela de



Detalle: Angeles Músicos de la disputa del Santísimo Sacramento del Altar. Melchor Pérez de Olguín

mano, una vihuela de arco, un vihuela de arco mayor, un arpa, dos jaramillos y un pequeño órgano.

Otro gran exponente potosino es Gaspar Miguel de Berrío en "El patrocinio de San José" de 1737, óleo sobre lienzo (196 X 252 cm.) situado antes en la sacristía de Santa Mónica hoy en el Museo de la Casa Nacional de la Moneda (Potosí) hallamos ángeles tocando una vihuela de mano, una vihuela de arco, un pequeño laúd, dos trompetas, un fagot y un órgano. Esta obra maestra tuvo bastante éxito por lo que el autor hizo varias réplicas con pequeñas variantes firmadas en 1744, actualmente expuestas en el Museo de Charcas (Sucre) y en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. (Meza - Gisbert, 1977:232,233).

En otra obra de Berrío "La adoración de los Ángeles" de 1737 en la



Dos detalles Angeles Músicos "Patrocinio de San José (Gaspar Miguel de Berrío) 1737

parte inferior nuevamente se puede apreciar ángeles músicos interpretando un arpa, oboe, viola de gamba, vihuela, timbal y el triángulo. Se le adscriben a este pintor otros dos cuadros que representan a Santa Gertrudis (1737 - 1744),



Angeles Músicos "Patrocinio de San José (Gaspar Miguel de Berrío)

en el primero (de la colección Wilson, hoy desaparecido), en la parte superior se halla un ángel tocando una vihuela grande; en el segundo (colección particular de La Paz) están dos ángeles en las nubes tocando laúd y vihuela de arco. (Mesa – Gisbert, 1977:235,236).

En el Museo de la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca (Sucre), se exhibe un mapa del Cerro Rico y de la Villa Imperial de Potosí, pintado también por el Maestro Gaspar de Berrío fechado el 24 de septiembre de 1758; en este mapa de aproximadamente 1,80 x 1. 00, se distingue a una veintena de arrieros



Detalle: Angel tocando Vihuela. Santa Gertrudis. (Gaspar Miguel de Berrío). Foto: Teresa Gisbert



Detalle: Mapa del Cerro Rico de Potosí (Miguel Gaspar Berrío)
Foto: William E. Centellas

que van en hileras por senderos del Cerro Rico a pie y a caballo, notándose visiblemente entre los viajeros (mujeres y hombres) a un mitayo que lleva cargado un arpa y en la mano una guitarrilla rústica (Charango). De acuerdo a la descripción que hacen Meza y Gisbert en “Hologuín y la pintura Virreyenal”, Gaspar Miguel de Berrío “tenía una desmedida afición por los ángeles músicos, tan característicos en todos sus cuadros por lo que nos hace pensar que tuvo estrecha relación con músicos de su tiempo”.

Con referencia al artista inigualable Luis Niño; dentro de sus obras principales está el cuadro de la Virgen de Sabaya que representa una de las bellezas que tiene el arte pic-

tórico boliviano, la Virgen María con el Niño en brazos y a los lados dos angelitos con sus cordófonos, uno tocando “charango” (pequeña vihuela de mano) y el otro “una vihuela de arco”.

En los últimos años, las investigaciones realizadas por Mario Chacón Torrez permitieron descubrir la existencia de dos cuadros de la Virgen de Sabaya, que datan de 1700 a 1720, tratándose de piezas prácticamente iguales, en ambas están presentes a los extremos dos angelitos músicos con sus cordófonos, uno tocando vihuela pequeña (charango) y el otro una vihuela de arco. Una de éstas pertenece a la parroquia de San Roque, en depósito en el museo de la Casa Nacional de La Moneda (Potosí) y la otra al museo Charcas (Sucre), esta última debió ser llevada por el propio Luis Niño cuando fue a trabajar a órdenes del arzobispo de la Plata. (Querejazu, 1999: 9,10,11).

“La atribución más antigua a partir del descubrimiento de las dos Sabayas es del profesor Stroesner, antiguo curador y director del Denver Art. Museum, “Nuestra Señora de la Victoria de Málaga” óleo sobre lienzo 1,51 X 1,28 cm. Tiene en coincidencia con las dos Sabayas entre otros elementos, el par de angelitos a la altura de la aureola tocando arpa y vihuela del año 1735”. (Querejazu, 1999:11).

Por último debemos mencionar como otra obra de Luis Niño: “La Virgen del Rosario del Potosí” que data aproximadamente de 1745, óleo sobre lienzo de 89 X 70 cm., con Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís ubicados en las esquinas inferiores. En la parte superior al lado derecho de la Virgen

está representado el Sol con un rostro humano de frente y al lado izquierdo la luna que asemeja un rostro de perfil (disposición similar a la portada de San Lorenzo). Esta obra también es atribuida a Luis Niño a partir de la publicación hecha por Wilson Mendieta en 1998. (Querejazu, 1999:13).

De la misma manera, hallamos lienzos con sirenas tañedoras de instrumentos en parte del territorio de la sierra peruana que corresponde a la franja comercial del espacio andino.

Según Teresa Gisbert, esta decoración también se hallaría en la sacristía de la iglesia de Zepita (Puno) en la pintura mural del siglo XVIII donde se aprecia una sirena tocando vihuela (1980:50).



Detalle: Angel con vihuela pequeña. Virgen de Sabaya. Luis Niño. s. XVIII

LAS SIRENAS CHARANGUISTAS DEL s. XVIII



Portada de la Iglesia de San Lorenzo. s. XVIII. Potosí

Como testimonio del origen del charango, destacamos las esculturas de sirenas charanguistas, existentes en portadas de iglesias, retablos y en sus naves interiores.



Sirenas charanguistas. Detalles: Portada de la Iglesia de San Lorenzo. Potosí.

Sin duda alguna que la Iglesia de San Lorenzo de la ciudad de Potosí (Bolivia), ejemplarizada el año 1948 por Martín S. Noel como espécimen cumbre del arte indigenista y por Mario Buschiazco como el modelo más puro de la arquitectura americana, se constituye en la “arquitectura primigenia” que nos permite iniciar el recorrido iconográfico de nuestras sirenas. Esta imponente obra que fuera parroquia destinada originalmente para los indios recibió el nombre de la Anunciación para luego cambiar por el de San Lorenzo de los Carangas, comenzó a construirse en 1547; siendo esculpida la portada entre los años de 1728 a 1744, donde se puede apreciar nítidamente entre el sol, la luna y las estrellas (deidades indígenas) a dos sirenas ambidexas tocando charangos y entre los pilares superiores otros dos personajes músicos, uno interpretando la vihuela de arco y el otro un arpa portátil.



Detalle: personaje tocando Arpa Iglesia San Lorenzo

Detalle: personaje tocando Vihuela de Arco Iglesia San Lorenzo



Iglesia Salinas de Yocalla. Potosí

Similares sirenas ambidexas con las mismas características de San Lorenzo y otros dos músicos tocando trompetas, encontramos en el portal de la iglesia de Salinas de Yocalla (Viceparroquia del curato de Tinquipaya en tiempos de la colonia), según informe mandada a construir por su párroco Diego Felipe del Barrio Mendoza; esta localidad pertenece al ayllu

Yurajk'asa Prov. Tomás Frías a 60 Km. de la ciudad de Potosí; en esta portada dificultosamente se puede leer: "Se empezó 1743. DEIAE DIFICATIO. TEMP (NI?) DEI STV MOGMI (?) SANC TVM (?) TVRA. Se estrenó en 1747"; actualmente, este hermoso lugar está completamente abandonado, según los pobladores alejados, la comunidad de Yocalla migró hacia el camino principal de Yurajk'asa. Cuentan que hubo un temblor y que salió agua hervida por lo que la gente huyó



Sirenas charanguistas. Detalle: Portada Iglesia Salinas de Yocalla. Potosí

despavorida; posteriormente se dio un saqueo y desmantelamiento total de la iglesia, la mayor parte de los retablos, santos y objetos religiosos se trasladaron a la iglesia de San Martín (Potosí).

Asimismo, en la ciudad de Potosí existía una casa señorial ubicada en la calle Nogales (construida alrededor del año 1755), que en la década del '40 (s. XX) correspondía al No. 109, cuyo frontis principal contaba con elementos de la llamada arquitectura mestiza, destacándose en la parte superior dos sirenas ambidexas tocando charango. Hasta hace algunos años esta casa aún se conservaba, pero a la fecha sólo quedan las figuras expuestas en el cuaderno No. 1 "La Villa Imperial de Potosí" de la Academia Nacional de Bellas Artes de la república Argentina y "Arquitectura Andina. Historia y análisis 1530 -1830" de Meza y Gisbert.



Casa de la calle Nogales 1755. Potosí



*Una de las sirenas tocando Vihuela Grande s. XVIII Iglesia de la Merced. Sucre
Foto: William Ernesto Centellas*

En la parte superior de la escultura del retablo mayor de la iglesia la Merced de Sucre (Primera mitad s. XVIII), en ambos lados están dos sirenas tocando el charango, obra que se puede suponer de la autoría del artista indígena potosino Luis Niño, en función del descubrimiento que hizo el sacerdote jesuita Bernardo Gantier en el retablo lateral de la iglesia, en el cual claramente se puede observar en la parte central el anagrama de María con la firma del pintor en una cartelera sostenida por sirenas de cola vegetal. "El cuerpo superior del retablo lleva soportes antropomorfos inusuales en la arquitectura de la zona, esta obra de Niño

tiene cierta relación formal con el retablo mayor de la misma iglesia de la Merced que en su coronación muestra dos sirenas tocando el charango". (Gisbert 1999: 19).

Al respecto y según el testimonio de Arzans Orsúa y Vela los indios serían los ejecutores de la portada de San Lorenzo; por la técnica similar y por la copia casi exacta había que atribuir a las mismas manos de Potosí, Salinas de Yocalla y muy posiblemente Cayara y la Casa de los Marqueses de Otavi (por un sin número de detalles, como las sirenas, la disposición y forma idéntica del sol y la luna y otros). (Meza - Gisbert, 1985:17).



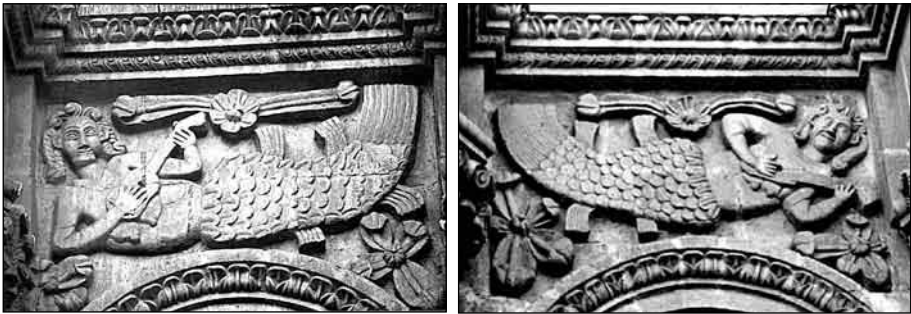
La Virgen de Sabaya (Luis Niño). Casa Nacional de la Moneda. Potosí.

La portada de la iglesia de San Lorenzo parece tener una relación muy íntima con la obra de Luis Niño: pintor, escultor, orfebre de origen indio nacido en Potosí y que fue muy famoso en el siglo XVIII; por tal razón con referencia a la pintura de "La Virgen de Sabaya" Teresa Gisbert manifestó: "Nadie que vea este cuadro puede dejar de asociarlo a la portada de San Lorenzo de Potosí, es cierto que no hay identidad entre ambas obras, pero una misma estética las inspira". Posteriormente menciona: "que las dos obras fueron encargadas por los Carangas, la Virgen de Sabaya patrona de estos indios, así como la Portada que es su parroquia dentro de la Villa Imperial"; luego cita a Diego de Arzans (hijo de Bartolomé Arzans de Orsua y Vela), quien afirma de Luis Niño lo siguiente "Natural de la Villa, indio ladino, segundo Ceuxis, Apeles o Timantes, y es caso de notar que

estando embriagado pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general y hoy lo tiene el arzobispo de la Plata ocupado en ejercicio de su arte (..) Alonso del Pozo y Silva arzobispo entre 1731 y 1745, mandato que es simultáneo a la talla de la portada del San Lorenzo (1728 - 1744), época

en que éste visitó la Villa Imperial varias veces, cuando la portada se estaba tallando y Luis Niño radicaba en Potosí (...) De suerte que cuando se aplican (los indios) tanto saben y aprenden, sin que se les haga nada dificultoso labrando y esculpiendo en todos metales y maderas, como al presente se ve en la portada de la Iglesia de la parroquia de San Lorenzo". (Gisbert, 1999: 17,18). Con estas versiones Doña Teresa Gisbert hace pensar que es el mismo Luis Niño autor de la magistral portada.

Igualmente, podemos rastrear a las sirenas en portadas de iglesias peruanas. En la fachada principal de la Basílica Mayor de la ciudad de Puno, esculpida por Simón de Asto, donde se puede leer: "Se acabó esta portada en 25 de mayo de 1757 del Sr. NOS" presentándose algunas coincidencias con San Lorenzo de Potosí, entre ellas dos sirenas tocando charango pero éstas se hallan en posición horizontal y una ejecución habitual en la interpretación del instrumento (dies-tras), y dos ángeles músicos situados en la parte superior de las columnas extremas de la portada, uno toca la vihuela de mano y el otro la vihuela de arco.



Sirenas charanguistas. Portada Catedral de Puno, Perú

Según el libro "Iconografía y mitos prehistóricos del arte" de Teresa Gisbert, en Huamán, en la iglesia de Santiago (segunda mitad s. XVIII) estarían dos sirenas tocando vihuelas (Gisbert, 1980:50).

También en el retablo de la virgen de la Natividad, de la iglesia de Santa Clara (Cuzco) que corresponde al siglo XVIII (1779), observamos a la altura de los pies de la virgen dos sirenas ambidexas tocando vihuelas con el clásico clavijero curvado (Investigación año 2000).

En la parte inferior de la portada de la Iglesia de Santo Tomás (Chumbivilcas, Cuzco), se encuentran en ambos lados, dos pequeñas esculturas que muestran sirenas, una tocando vihuela de mano y la otra vihuela de arco. Al lado izquierdo de esta portada se puede leer "a onra y gloria (¿?) de Dios S.S. comenzó a ser este templo por el Dn. Manuel de Bosa Y Rarrasabal el año de 1787" y en lado



*Sirena tocando Vihuela Grande.
Presbiterio Iglesia Santiago de Pomata.
Foto: Teresa Gisbert s. XVIII*

penúltimo tramo de la nave y portada de pies, cubos de torre y un campanario hasta el inicio de la bóveda. En 1794 se concluye la portada lateral, una de las torres y el cubo de otra; finalmente entre 1794 a 1798 se concluye los exteriores de la Portada y el cargado de las bóvedas, por tanto estas sirenas corresponden a finales del siglo XVIII. (1985: 291, 292)

En el Sotacoro de la Iglesia de San Miguel (segunda mitad s. XVIII) habían 4 sirenas tocando vihuelas (ambidextras), en la actualidad sólo quedan algunos vestigios de ellas, porque el 20 de diciembre de 1986 el Consejo Distrital de Pomata inaugura en este sitio el Teatro Municipal. (Investigación año 2000).

derecho... "se acabo el año de 1794". (Investigación año 2000)

Otras sirenas formando parte decorativa en el interior de las iglesias están presentes en la localidad de Pomata (Puno) en la iglesia de Santiago. Ahí se pueden apreciar dos sirenas diestras, tocando esta vez vihuelas grandes (nombre que tenía la vihuela del porte de una guitarra corriente en los siglos XVI al XVIII) como únicos ejemplos situados a ambos lados de la bóveda del presbiterio (a la fecha sólo se mantiene íntegra la que está a la mano izquierda entrando de frente, de la otra sólo queda desde la cintura a la cola). Según estudios hechos de la iglesia de Santiago de Pomata por Meza y Gisbert, entre 1787 y 1793 se realizó la construcción del



*Sirena tocando Vihuela de mano.
Sotacoro de la Iglesia de San Miguel de
Pomata, Perú. (2da. mitad del siglo XVIII)*

Este recorrido de nuestras sirenas desde San Lorenzo de los Charangas (1728 -1744) de la Villa Imperial de Potosí, hasta Santo Tomás de Chumbivilcas (1787 – 1794) nos permite evidenciar una vez más la intercomunicación permanente durante la colonia de este “cordón andino” ligado principalmente al comercio y al traslado de minerales extraídos del Cerro Rico con destino al viejo mundo y además de la comunicación espiritual musical entre los indígenas. Este “corredor andino” comenzaba en Potosí, pasando por Sucre (Audiencia de Charcas), Oruro, La Paz, Puno, Cusco, Ayacucho hasta llegar a Huancavelica. En base a los caminos de los Incas construyeron los antiguos caminos de herradura.

En la ciudad de La Paz, encontramos pequeñas esculturas del “ekeko” (Dios de la abundancia) de principios del siglo XX, cargando entre otros objetos en miniatura su charango; también en el parque Roosevelt se halla la escultura del maestro Víctor Zapana tallada en piedra el año 1977 con una altura de 2.08 m. luciéndonse un portentoso charango junto al pecho del tradicional Ekeko. Por otra parte al charanguito se lo ve tallado en joyas de oro y plata, en piedra, en mármol, en yeso, cerámica, madera y en una infinidad de materiales de uso casero.



Ekeko. Periódico La Razón en el Cuarto. Centenario de la Fundación de La Paz. 1948



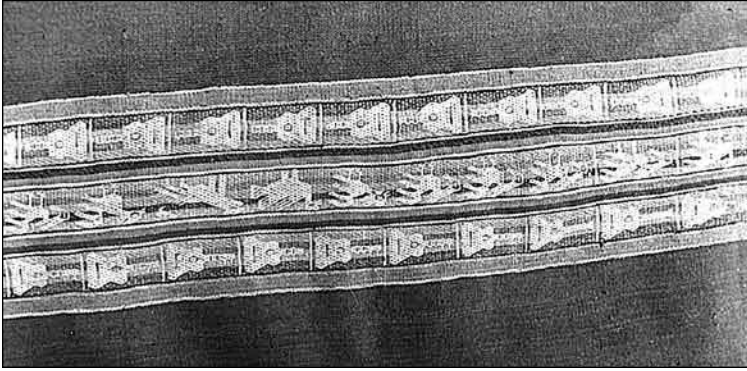
Ekeko músico. Autor: Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia. La Paz. 1998



El Ekeko, escultura en piedra. Autor: Víctor Zapana. La Paz. 1977

En otras artes menores, en Bolivia se encuentran tejidos rurales como aguayos, ch'uspas y fajas, sobre todo en las regiones de Potosí, Sucre y Oruro con motivos musicales como charanguitos, guitarras y danzarines.

Para las fiestas del fin de año (Navidad y Año Nuevo), son infaltables las tarjetas navideñas, con el charanguito generalmente en manos de niños campesinos adorando al niño Dios. Asimismo, la presencia de niños adoradores provenientes del Norte de Potosí.



El Charango en tejidos, ch'uspas y fajas tarjetas navideñas y niños villansiqueros. s. XX



Luzbel 1970



Roberto Shaw 1975



Villansiquero. La Paz 2007



Inspiración Cards

BREVES ASPECTOS DE BOLIVIA

La República de Bolivia fue llamada durante el período de la Proclamación de la Independencia “ALTO PERÚ” (1809-1825) para diferenciarla del “BAJO PERÚ” formada por la actual república del Perú, de ahí que en circunstancias se pueden advertir confusiones. Desde el año 1826 lleva el nombre de BOLIVIA.

En la creación de la República, 6 de agosto de 1825, Bolivia tenía aproximadamente 3.000.000 de Km², pero con las desmembraciones territoriales causadas por Chile, Argentina, Brasil y Paraguay, unas por guerras y otras por tratados, se ha reducido a 1.098.581 Km².

Los 9 departamentos que dividen el territorio nacional son:

- a) Departamentos situados en la meseta y la montaña: La Paz, Oruro y Potosí
- b) Departamentos situados en el valle: Cochabamba, Chuquisaca y Tarija
- c) Departamentos situados en el llano y trópico: Santa Cruz, Beni y Pando

Los AYMARAS ocupan la zona altiplánica (meseta y montañas) de los departamentos de La Paz y Oruro.

Los QUECHUAS los departamentos de Cochabamba, Chuquisaca, Potosí y parte de La Paz y Oruro.

Los GUARANÍES Y OTRAS CULTURAS (36 grupos étnicos con diferentes lenguas) los departamentos de Santa Cruz, Beni, Pando, parte de Chuquisaca, Cochabamba y La Paz.

POTOSÍ CUNA DEL CHARANGO

El charango tiene su origen en la antigua vihuela de mano de 5 cuerdas dobles, cordófono español introducido a la América durante la colonia, época en la cual estaba en su máximo apogeo. En el mismo periodo comenzaba a surgir la Villa Imperial de Potosí, como consecuencia del descubrimiento del famoso Cerro Rico (1545), donde abundaba la plata, al extremo que se decía: “que con ella podía construirse un puente desde Potosí hasta España”, fama



Calle de Potosí, al fondo el Cerro Rico. 1979



Calle de Potosí, al fondo el Cerro Rico. 1999

que se extendió por todo el mundo y que a la postre Potosí se convirtió en una ciudad cosmopolita de extrema importancia.

Los cronistas nos relatan que a vista y paciencia del impresionante Cerro Rico, producto de las nuevas labores que se descubrían, la ciudad de Potosí florecía y crecía cada día más y más; incrementaba en gran manera su población, fue la mimada del viejo y del nuevo continente, convirtiendo a esta ciudad en la metrópolis más poblada de su época. Para 1547 se estimaba que ya surgió un conjunto de más de dos mil quinientas casas para más de 14.000 personas, el año 1560 se contaba con 60.000 pobladores, en 1575 con 75.000 habitantes, en 1580 con 125.000 y para 1610 a 1630 la población llegaba a 160.000 habitantes; mientras que Londres y

Amberes albergaban a 100.000 habitantes, París a 60.000, Sevilla 45.000, Lima 27.000 y Buenos Aires 25.000 habitantes.

Como testimonio a la grandeza e importancia que representaba la ciudad de Potosí que en ese tiempo era llamada "Villa Imperial", queremos reafirmarla con citas de grandes cronistas y novelistas.

Pedro Cieza de León producto de la visita realizada a esta noble Villa entre los años 1548 - 1549, describe la grandiosidad del Cerro con estas palabras: "Con gran verdad se puede decir que en ninguna parte del mundo se halló cerro tan rico, ni ningún príncipe, de un sólo pueblo, como en esta famosa Villa de la Plata, tuvo ni tiene tantas rentas ni provecho; pues desde el año 1548 hasta el 1551 le han valido sus quintos reales más de tres millones de ducados que monta más que cuanto hubieron los españoles de Atabaliba ni se halló en la ciudad del Cuzco cuando la descubrieron" y respecto al gran comercio existente manifestaba: "En todo este reino del Perú se sabe por los que por él habemos andado que hubo grandes tiangues, que son mercados, donde los naturales contrataban sus cosas, entre las cuales el más grande y rico que hubo antiguamente fue el de la ciudad del Cuzco; porque aún en tiempo de los españoles se conoció

su grandeza (...). Más no se igualó este mercado o tiangués ni otro ninguno del reino al soberbio de Potosí; porque fue tan grande la contratación, que solamente entre indios sin intervenir cristianos, se vendía cada día, en tiempo que las minas andaban prósperas, veinte y cinco y treinta mil pesos de oro, y días de más cuarenta mil; cosa extraña y que creo que ninguna feria del mundo se iguala al trato deste mercado". (1548/1984: 374, 376)

La pluma inmortal de Miguel de Cervantes Saavedra en "Don Quijote de la Mancha" editada el año 1605 logró poner en boga en el mundo entero la frase célebre "Vale un Potosí"; en la primera parte, capítulo 60 se pone al mismo nivel la ciudad de Potosí con Francia, la cita dice así: "Los hace viajar por diversas partes del mundo y hoy están aquí y mañana en Francia y al otro día en Potosí"... En la

segunda parte del capítulo 71 dice: "Si yo te tuviera que pagar Sancho, responde Don Quijote, conforme lo merece la grandeza y calidad de este remedio, el Tesoro de Venecia, las minas de Potosí fueran poco para pagarte". No debemos olvidar que Cervantes, el año 1594 solicitó a la corona española el cargo de corregidor en la ciudad de La Paz.

Guamán Poma de Ayala en "La nueva crónica y buen gobierno", preparada entre los años 1612 y 1615 al referirse a la Villa Rica Imperial de Potosí, señala que "Por dicha mina es Castilla, Roma es Roma, el papa es papa y el rey es monarca del mundo, y la santa madre Iglesia es defendida y nuestra santa fe guardada por los cuatro reyes de las Indias y por el emperador Inca" (1613/1988: 977).

Por otra parte, existe un informe del viaje al Cerro Rico de Potosí (1657 – 1660) que data del año 1670 del francés D'Accarette du Biscai entregado a Luis XIV Rey de Francia, donde describe a la forma de vida que se llevaba en la ciudad de Potosí. (...) "Se cuenta hasta 4000 casas bien construidas y de buena piedra, tienen varios pisos a la moda de España, las iglesias son muy hermosas y todas ricamente adornadas de platería, tapicería y otros ornamentos... El pueblo común vive también muy confortablemente, todos son orgullosos y altivos.



Campeño y su charango. Potosí. 1979

Yendo siempre bien cubiertos sea de brocados de oro y plata o de tela de escarlata y de seda, bordados de muchos encajes de oro y plata, sus casas son también ricamente amobladas, no habiendo nadie que no sea servido en vajilla de plata". (...). Tres semanas después de mi llegada a Potosí se realizaron los festejos por el nacimiento del príncipe de España; éstas duraron 15 días seguidos durante los cuales se



Feria. Norte Potosí. 1978

paralizó el trabajo en toda la ciudad, en las explotaciones mineras y en los alrededores y todos, desde el más viejo hasta el más joven, ya sea español, extranjero, indio o salvaje, solo pensaba en hacer algo fuera de lo común para las fiestas (...) Los días siguientes se llevaron a cabo diferentes juegos, varias clases de mascaradas, comedias, ballet, música cantada e instrumental y otros entretenimientos, organizados un día por los hidalgos, el otro por los aldeanos, orfebres o mineros, otros fueron hechos por los diversos grupos humanos y aún otros más, por los indios, todo esto en medio de una gran abundancia y gastos extraordinarios. (...) Estos festejos concluyeron con una procesión que se hizo de la catedral a la iglesia de las recoletas, donde el Santo Sacramento fue alzado en hombros, acompañado de todo el clérigo y de todo el pueblo. Para las fiestas precedentes se había desadoquinado el camino que conducía de una iglesia a la otra y para la procesión se la volvió a adoquinar con barras de plata, de manera que todo el camino que se recorría estaba así cubierto. El altar que servía de lugar de descanso en la iglesia de Las Recoletas estaba tan adornado con figurillas, floreros y placas de oro plata incrustados con diamante, perlas y otras piedras preciosas que no creo que pueda existir nada más rico, ya que los aldeanos habían llevado todo aquello que tenían de raro. Se ha estipulado que el gasto extraordinario que se hizo en esta fiesta llegaba a más de quinientos mil escudos". (Documento gentileza de la Embajada Francesa en Bolivia 1997).

Arzans de Orsua y Vela manifestaba: "La muy celebrada, siempre ínclita, augusta, magnánima, noble y rica Villa de Potosí; honor y gloria de América, Centro del Perú; Emperatriz de las Villas y lugares de este nuevo mundo,... señora de los tesoros y caudales, benigna y piadosa Madre de ajenos hijos;...El famoso siempre riquísimo, máximo e inacabable Cerro Rico de Potosí; singular obra del poder de Dios, único milagro de la naturaleza perfecta y permanente

maravilla del mundo; ... Emperador de los montes, Rey de los cerros, príncipe de todos los minerales,... monstruo de riqueza, cuerpo de tierra y alma de plata". (1705/1943: 13,14).

Consecuentemente, los cronistas coinciden al sostener que la enorme riqueza que guardaba el Cerro Rico (Sumac Orko), no sólo fue transportada hasta el reino de España, sino que además sirvió para proporcionar lujo y grandeza a toda la nobleza, para la construcción de casas, iglesias y conventos, así se podían apreciar suntuosos objetos, espadas, escudos, medallones, joyas de plata, innumerables utensilios y ornamentos en los altares, e incluso en las herraduras de los caballos, para adoquinar las calles por donde pasaba la procesión de los santos, para los grandes arcos, etc.; y también solventó las portentosas fiestas caracterizadas por el gran derroche, lucimiento y gasto que se hacía durante las conmemoraciones reales, religiosas, patronales y otros regocijos, a los cuales asistía la población de todos los contornos y lugares aledaños de Potosí, contando también con la participación activa de los indios. Destacándose esta noble villa como la ciudad que hacía gala de su opulencia y de sus costosísimos acontecimientos, que la convirtieron en el centro de admiración y motivo para desear imitarla.

Estas celebraciones duraban las más de la veces hasta 26 días, distribuidos entre presentaciones de comedias, máscaras, toros, juegos de cañas, sortija, torneos de distinta índole y los inigualables saraos con música, canto, baile y danzas formando parte del deleite general. Así para el año 1656 según Arzans, en Potosí existían 14 escuelas de danzas, 36 casas de juego, 4 compañías de farsantes que en su gran coliseo representaban lucidas comedias todos los domingos y días de fiestas.

Sin lugar a dudas este auge económico, impulsó rápidamente en aquella populosa población cosmopolita formada por españoles, criollos, indígenas, negros y otros, el desarrollo de un ambiente propicio de una intensa vida social, donde estaban presentes las actividades artísticas y literarias.

Lógicamente, atraídos por esas riquezas fabulosas, arribaron millares de



Tarabuqueños. Del Libro: "Craft and Folk Museum". Los Angeles. 1978



Lequepalca. Oruro 2000

forasteros y aventureros en busca de fama y fortuna, llegando entre ellos magníficos músicos y hábiles payadores, quienes deleitaban al pueblo por las noches, en las clásicas serenatas y en esos días solemnes de celebración desarrolladas en las calles, plazas, teatros, invitando a una “participación general”.

El año 1616, Potosí ya contaba con un Coliseo propio donde las artes alcanzaron su gran esplendor,

desde representaciones de teatro indígena, hasta obras de populares y clásicos españoles, quienes cantaban y bailaban al son de sus vihuelas, instrumento que se adentró al corazón del indígena boliviano para perdurar a través del tiempo, dando lugar al nacimiento del charango después de librar procesos de transculturación, aculturación como remedo, afecto, prestigio, curiosidad, etc.

Han sido los indígenas explotados durante la colonia en la Villa Imperial de Potosí los que moldearon e hicieron el charango imprimiéndole sus sentimientos, sus nostalgias, sus penas y toda su alma; y fueron los arrieros indígenas, transportadores de minerales y productos necesarios para garantizar la vida y la estancia de la Villa Imperial de Potosí, los que tomaron el modelo más pequeño por liviano y portátil para llevarlo por esos caminos de herradura como un compañero vital de esas largas y penosas travesías, costumbre aún arraigada en Bolivia donde los campesinos atraviesan serranías, valles, llanos y se detienen en poblados o tambos con este instrumento llamado charango, al compás de sus vallimayus (valle de ríos - quechua), de sus “burrokhatinas” (siguiendo al burro - quechua) y “warmimañaqas” (ceremonia para pedir la mano de la novia) . Los mestizos y cholos le dieron el sabor nostálgico con sus kaluyos, bailes de la tierra, kacharpayas, cuecas, carnavales, etc. invitando a bailar y a admirar sus interpretaciones.

“Quienes de Cuzco o Lima, llegaban a la audiencia de Charcas, venían especialmente a Potosí, de donde solían pasar a la ciudad de La Plata, pues si Chuquisaca como sede episcopal ofrecía trabajo a los artistas, era Potosí con su riqueza que los detenía incluso a los que estaban de paso” (Chacón, 1973:64).

Siguiendo a Chacón y a otros estudiosos del tema, podemos afirmar que en el desarrollo de la arquitectura también dejaron construcciones monumentales, debiendo mencionar a los grandes maestros y oficiales canteros de origen

indígena (labradores de las piedras de portadas, arcos y pedestales de las Iglesias, casas particulares, y también de obras menores como pilas, fuentes bautismales, etc.), quienes fueron autores materiales de esas grandiosas obras. “La ciudad andina, por la plata inagotable de su magnánima montaña, superando a México, Cartagena de Indias, Lima y Cuzco, se constituye en el núcleo más importante del quehacer artístico”. (Mendieta, 1999: 1).

En la función de la asignación del trabajo sobre todo material, además de todos estos artistas, en la Villa se contaba con maestros escultores, doradores, alarifes, silleros, albañiles, carpinteros, alfareros, ceramistas y loceros que recibían el nombre de “olleros”, labradores de madera, ensambladores, mueblistas, orfebres, plateros, maestros caldereros para objetos de ornamentación (puertas) rosetones o llamadores, rejeros, maestros herreros, espaderos (se dice que los maestros potosinos competían con los maestros toledanos), bordadores, guitarreros, organeros, talabarteros, campaneros, ensambladores, cereros, etc. de origen indio.

Lo que lleva a confirmar la cita de Arzans al referirse a los indígenas de la Villa Imperial... “son de muy rara habilidad, pues se experimenta (con grande sentimiento de los españoles) el que los indios se hayan alzado con el ejercicio de todos los oficios, no sólo los mecánicos, también los de arte, causando no poca admiración ver formar uno de estos naturales un retablo, una portada, una torre y todo un edificio perfecto sin tener conocimiento de la Geometría ni Aritmética; y lo que es más, sin saber leer ni escribir formar guarismos, caracteres y labores como también hermosas figuras con el pico y el pincel, solamente con ver el dibujo” (1705/1943: 67)

Por último, hacemos referencia al trabajo minucioso de Don Mario Chacón, prestigioso investigador potosino, sobre la industria de instrumentos musicales, quien afirma: “que en Potosí como en otros lugares del continente fabricáronse instrumentos de origen autóctono,



Charanguista. San Pedro Buena Vista. Potosí. 2002

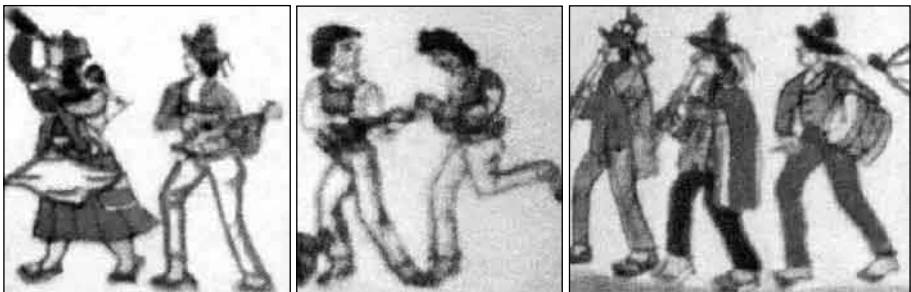
como los de percusión y de viento, y otros originarios del viejo mundo, como los de cuerda, y también algunos llamados criollos o más propiamente mestizos (...) En los archivos aparecen maestros organeros y guitarreros que fabricaban en Potosí, órganos, guitarras y otros instrumentos de cuerda como las arpas. En las escrituras notariales aparecen: año 1587 Diego de Rivera (Constructor de los órganos de la Iglesia mayor de Potosí). En 1603 el organero Baltazar de los Reyes se compromete hacer un órgano igual al que fabricó para la Catedral de la Plata (36, Fol. 3004). En 1608 y 1609 el guitarrero Juan Rodríguez recibe aprendices en su oficio (42, Fol. 1098 v. y 43, Fol. 1781 v.). En 1630 Diego Holguín se compromete enseñar a tocar guitarra y a cantar a Ma. de Vargas (76, Fol. 3609). En 1631 aparece el maestro de capilla Fernando Díaz (75, Fol. 24 v.). 1634 se cita al guitarrero Cristóbal Quispe (85, Fol. 388 v.). 1661 Diego de Vera se compromete enseñar hacer órganos a Pedro de las Casas (119, Fol. 511). 1677 el maestro de hacer órganos Juan García Pacheco arregla el de la capilla de Aranzazu de San Agustín (129, Fol. 457). 1690 Francisco Julián Quispe, maestro organista de la iglesia mayor de Potosí deja el cargo (138, Fol. 235). En 1761 al maestro Domingo Fernández que arregló el órgano del coro alto de Santa Mónica, órgano que en la actualidad sigue funcionando, no obstante ser el más antiguo de la ciudad (Santa Mónica: "Entradas y salidas del convento de Ntra. Sra. De los Remedios, años 1761 – 1764, Fol. 1 v). En 1797 es citado el maestro de capilla de la iglesia Mayor Manuel Dávila (I. y C. 64, Fol. 3). 1801 la cofradía de la Concepción de la Iglesia Mayor cancela al maestro de capilla Julián de Vargas y al organista Juan Manuel Rodríguez (I. Y C. 46, Fol. 14). De 1804 a 1810 se cita nuevamente al maestro de capilla Julián de Vargas, y en 1809 a Alejo Franco y José Gabriel Fernández que compusieron el órgano de la iglesia de Santo Domingo (I. y C. 25, Fols. 71 y SIG. y 98 v.). 1822 aparece Alejo Franco como maestro de capilla, y en 1824 es citado el músico Dámaso Gómez (I, y C. 32). (Chacón, 1973: 165, 167 168).

Y así fueron las manos indígenas que moldearon, tallaron, pintaron, labraron y trabajaron portadas, columnas, retablos, santos, vírgenes, ángeles y demonios músicos, sirenas charanguistas con soles, lunas, estrellas, junto a otros elementos de la naturaleza y también dieron formas a las maderas para crear instrumentos musicales como el charango desde su propia mirada y sentimiento, reconstruyendo parte de su pasado dentro del presente colonial que les tocó vivir.

Podemos asegurar, que desde esos siglos hasta nuestros días, el charango ha conservado su auge en el área rural, interviniendo en manifestaciones agrarias, patronales y en las de circunstancias, cumpliendo la función de compañero vital de los solitarios arrieros y caminantes, quienes se desplazaban de poblado en poblado rasgueando el charanguito como algo necesario para su subsistencia.

Hemos sido testigos, miles de veces, cómo agrupaciones de campesinos llegan a los poblados tocando sus charangos para participar en las fiestas religiosas o realizar sus actividades de abastecimiento en las llamadas Ferias Campesinas. Además, observamos que formando una rueda hasta de diez personas los campesinos cantan, bailan, zapatean, jalean al compás de un sólo charango (pequeño, mediano o grande), sin ningún otro acompañamiento que su charango k'alampeador. Los arrieros, aquellos comerciantes que viajan por caminos de herradura con sus mulas cargadas de lo más preciado para la subsistencia de los pueblos, van tocando sus charangos al compás de sus burrokhatinas (arriando burros), de lo contrario las mulas no viajarían tan a gusto y el paisano llegaría tarde a su destino. Estos solitarios, andariegos campesinos que van atravesando praderas y serranías de pueblo en pueblo, también van tocando sus tonadas al compás de sus charangos para acortar los largos caminos y hacerlos menos fatigosos. En muchos pueblos, donde se carece de energía eléctrica estos viajeros acostumbran refugiarse en locales donde se escucha melodías en charango a la luz de los mecheros. (Observación 1962 a 1990 Potosí, Chuquisaca, Cochabamba y Oruro). No obstante y aunque en menor grado, pervive esa costumbre especialmente en las fiestas patronales; sin embargo, se ve claramente que va decayendo esa práctica en casi todo el territorio después de su permanencia por más de 500 años.

Para cerrar este capítulo, concluimos que el charango tiene mayor antigüedad que la guitarra española actual (6 c. simples) siendo el maestro Dionisio Aguado quien en el año de 1824 inventó para la guitarra, el “puente canalizado” con 6 orificios por los que se introducen y amarran las cuerdas que se apoyan en una cejilla inferior hecha de hueso, muy diferente al puente tradicional que usa el charango en forma de bigote o víbora y que desde fines del s. XX los constructores urbanos han decidido cambiarlo definitivamente por el puente de la guitarra.



Detalle: Carnaval de Oruro s. XIX. Manuel E. Mirones. De Caymari Vida - Rossells

DISPERSIÓN DEL CHARANGO

Una vez consolidado el charango como parte del sentimiento y del cotidiano vivir de los indígenas pobladores de la ciudad del Sumac Orko (Potosí), se dieron los primeros trajines del charango dentro del territorio del virreinato peruano, debido fundamentalmente a los lazos históricos, culturales, y al espíritu que envolvía a los miles de mitayos, yanaconas procedentes de casi todas las provincias, que fueron llevados al trabajo forzado de las minas, de las faenas del campo, de los traslados y acarreos, del servicio en las iglesias, etc.

Apoyándonos en temas expuestos en los anteriores capítulos, reiteramos que durante la audiencia de Charcas (1557 – 1825), el charango que nació en el centro económico más importante del imperio colonial se dispersó, a través de las principales rutas conformadas por el eje Potosí – Lima, que formó el comercio de la plata desde la Villa Imperial hacia la ciudad del Cuzco, Ayacucho, llegando hasta Huancavelica (importante por sus minas de azogue); en razón de la constante relación existente entre el centro minero y el resto de las ciudades y poblaciones por donde circulaban los productos necesarios para garantizar la producción, la vida y estancia de los habitantes de esta populosa Villa. Así, durante los siglos XVI al XVIII desde cualquier lugar, desde cualquier punto, no importaba cuán alejado estuviera siempre se llegaba a Potosí.

Las rutas coloniales se establecieron en base a los caminos reales y tambos (posadas colocadas de trecho en trecho) existentes desde la época incaica; donde los encargados de transportar los minerales y diferentes productos fueron millares de indígenas trajinantes que viajaban a lo largo de los caminos durante tres o cuatro meses hasta llegar a sus destinos, que a su vez se constituyeron en los principales difusores llevando los primeros ejemplares del charango, instrumento que los acompañaba por esos interminables senderos, alivianándoles la fatiga y el cansancio con el rasgueo de sus cuerdas; tal como se puede ver aún este maravilloso cuadro, en las poblaciones Nor potosinas y regiones circundantes

(son los campesinos arrieros que se dirigen a las ferias de los poblados llevando sus productos y pulsando siempre sus charangos).

Tomando en cuenta los datos iconográficos, históricos y centros de cultivo del instrumento, esta primera gran dispersión abarcó las siguientes poblaciones y asentamientos: la gran Villa Imperial de Potosí (ciudad de la Plata y mesón real), Yocalla (tambo real y puente de cantería), Lagunilla (tambo real), Moromoro, Caracara, Macha, Pocoata (pueblos y tambos reales), Paria, Caracollo (tambos reales), Sica Sica, Ayo Ayo, Calamarca, Viacha (pueblos y tambos reales), Chuquiago – La Paz (ciudad y mesón real), Laja, Tiwanacu, Guaqui (tambos reales) en la parte boliviana y otros que corresponden a lo que es hoy territorio peruano: Cepita, Pomata (Pueblos y tambos reales), Juli (tambo real), Puno y Juliaca (aldea de españoles, indios y tambo real), Pucara, Ayaviri (pueblos y tambos reales), Sicuani, Canas y Canchis (pueblos y tambos reales), Urcos, Quispicanchis (tambos reales), Cuzco (mesón real), Abancay, Andahuayllas, Uramarca (pueblos y tambos reales), Guamanga (ciudad y mesón real), Parcos, Picoy (tambos reales), hasta llegar a Huancavelica. (Cieza de León: 347 al 370; Huaman Poma: 1005 – 1006)).

En este proceso de intercomunicación y comercio que se dio entre Potosí y Lima, el charango llegó de esta manera hasta la región sur andina de la hermana república del Perú, estableciéndose fundamentalmente en los departamentos de Puno (Provincias Juliaca, Lampa, Azángaro, Huancané, Chuquito.), Arequipa (Caillana), Apurímac (Abancay, aimaraés, Andahuayllas), Cuzco (Canas, Canchis, Espinar, Paucartambo, Chumbivilcas, Quipicanchis), Ayacucho (Huamanga,



Campeño de Tarabuco. Chuquisaca 1980



Campeño de Cacachaca tocando su khonkhota. 1979

to de chácaras y casas de hacienda, proporcionaba a Potosí frutas, vino, animales, pescados, maderas, etc.), Cochabamba (rodeada de valles fértiles como Cliza, Totorá, Mizque, Sacaba y otros, aptos para la producción de los principales alimentos como el maíz y el trigo, frutas variadas, vinos, ganado mayor y menor, tejidos de algodón, cera, pieles de anta, miel de abejas, canastos, resinas y variedad de maderas como el cedro, soto, tipa, quina quina, tarco, etc.), Oruro (importante ciudad minera, que enviaba a su vez quesos, carne de cerdo, tocino, manteca, animales, etc.),

Huanta), perdiéndose a manera de llegar hasta Huancavelica (Acobamba, Angores).

Por otro lado, el movimiento económico que produjo la explotación de la plata logró imponer nuevas rutas e intercambios a escala regional, vinculando íntimamente los espacios abastecedores de productos con el centro minero de Potosí; de tal manera que esta primera dispersión del charango también alcanzó a los actuales departamentos de Chuquisaca (asiento real de la audiencia de Charcas, lugar ameno, apacible y con un clima templado propicio para el establecimien-



Campeño de Mizque (Cochabamba), con su Ranqha charango. 1982



*Campesino de la región de los Yuras en un tambo de Potosí.
Foto Elena Hosmann. 1944*

y parte del departamento de La Paz (paso obligado para llegar a Potosí, proveía de papas, chuño, oca, variedad de pescados del lago, coca, textiles, ovejas, llamas, etc.), llegando el charango incluso hasta la ciudad de Vallegrande (Santa Cruz).

Su dispersión hacía el sur de Bolivia (S. XX), junto a otros instrumentos nativos tradicionales, se da cuando es llevado en el equipaje de los emigrantes quechuas, aymaras, chicheños, chayanteños, cochabambinos y otros, a los algodonales y cañaverales de Salta, Jujuy y Tucumán en Argentina, antes de la mitad del s. XX. Más tarde llegan al Valle de Azapa del norte de Chile engrosando de esta manera las filas de los braceros, los cuales por su condición de hombres sensibles, después de las actividades de la zafra, rendían culto a sus tradiciones, especialmente musicales, apaciguando de esta manera, en el corazón de estos emigrantes, la

nostalgia que condena al hombre boliviano cuando está fuera de su terruño. Son los braceros y zafreros explotados, los campesinos pobres que en pos de un posible mejoramiento económico, llegan a esos territorios vecinos, donde la mayor parte de las veces sólo conseguían un trabajo duro y mal remunerado.

Las anécdotas nos cuentan que muchos emigrantes eran también solicitados para intercalar musicalmente con lo más selecto del ambiente artístico en radios, teatros, televisión e incluso cine, dedicándose algunos de ellos por estas circunstancias “a la vida artística”, sin olvidarnos de los maestros folkloristas bolivianos cuya vasta discografía demuestra la presencia del charango desde principios del siglo XX en el hermano país de la Argentina.

Su dispersión por Europa, Asia y Latinoamérica, como Ecuador, México, Colombia, Japón, Suiza, Francia, etc. se los encuentra en el capítulo: Experiencias y Anécdotas. Página 269 de este libro