

JHONY GARCÍA COQUE



MÚSICA DE MAMACOS:  
PINGULLO DE YUMBADA

*Edosonía*, nº 04, p. 7-33. Quito, marzo, 2024.

# MÚSICA DE MAMACOS: PINGULLO DE YUMBADA

JHONY GARCÍA COQUE<sup>1</sup>



Figura 1. *Mamaco* Diego Jumbo. Foto: Jhony García, 2015.

## Resumen

El *mamaco* tiene varias competencias en el ritual de la “yumbada”, como la de acompañar la danza con la interpretación de *tonos*, un rol integrador y es el encargado de señalar el camino sonoro-temporal de la celebración.

En la actualidad los *mamacos* participan en las distintas yumbadas, lo cual significa también que deben conocer el repertorio y la dinámica ritual local, se podría decir que son músicos profesionales especializados. El repertorio local se ha ido unificando, el que se muestra en este trabajo es el repertorio de *tonos* interpretados por el *mamaco* Diego Jumbo y bailados en la actualidad por las *yumbadas* de San Isidro del Inca y Cotocollao.

Palabras clave:

Yumbos, Pingullo, Yumbada, Tonos de yumbada

---

1 Musicólogo. Docente de la Carrera de Artes Musicales- FAUCE. Correo: [jfgarcia1@uce.edu.ec](mailto:jfgarcia1@uce.edu.ec)

## Introducción

El ritual de la Yumbada es una celebración que se lleva a cabo todos los años en la ciudad de Quito. Si bien hay muchos trabajos que abordan el estudio de esta tradición, la mayor parte de estos lo hacen desde un punto de vista histórico o antropológico. Y aunque la riqueza musical es parte importante de esta celebración, no se ha expuesto un estudio profundo al respecto. En este artículo se presenta el avance de una investigación enfocada en el aspecto etnomusicológico de las Yumbadas de Cotacollao y San Isidro del Inca. Para comprender el sentido de este ritual, en un primer momento, se expone un breve contexto histórico del pueblo yumbo y de las yumbadas de la ciudad de Quito. Para luego abordar de una forma más clara el papel de la música y la danza en la celebración del ritual de la Yumbada; se abarca brevemente la organología del pingullo y el tambor. Además, se abordan los *tonos*, como concepto de forma musical y su funcionalidad dentro de la celebración.

## Contexto histórico del “pueblo yumbo”

Desde épocas anteriores a la llegada de los incas y españoles, el “pueblo yumbo”, era conocido por su gran habilidad como comerciante entre la Costa, Sierra y Amazonía del Ecuador, pero también practicaban el shamanismo y se los consideraba “brujos”. Entre los principales productos de venta e intercambio se encontraba la sal, el algodón, el ají, carnes y frutas silvestres que se distribuían en los mercados de la ciudad de Quito (Salomón, 1992).

Llegado el siglo XIX, se creyó que el “pueblo yumbo” se extinguió, como consecuencia de los diferentes agravios que sufrieron a nivel social, político, económico y territorial, a lo largo de su historia. Sin embargo, la idea que puede plantearse es que estos conflictos contribuyeron en el desplazamiento y futuro asentamiento, de los “yumbos”, en sitios cercanos a Quito o donde tuvieron cierta influencia (García, 2019).

Este cambio en el territorio que habitaban implicó también una modificación de sus costumbres y también la forma de relacionarse con Quito. En este sentido, se encontraron referencias de los “yumbos” como hábiles carpinteros y artesanos (Costales y Costales 2002, Ramón, 2011). Así, la imagen del “hombre de la selva” y “brujo” empezó a ser representada por la población indígena y mestiza en las celebraciones tradicionales.

En la actualidad, podemos encontrarlos en fiestas como la Mama Negra en Latacunga, acompañando a los *Rucus* del Valle de los Chillo en Pichincha, o participando

en los pases del Niño, en el *Inti Raymi* o *Corpus Christi* y algunas celebraciones religiosas en las provincias de la Sierra. Pero las representaciones más relevantes las podemos encontrar con los Yumbos de Cumbasconde en Imbabura y las *Yumbadas* en Pichincha (Almeida,1993, Carvalho-Neto, 1967).

### **Memoria y representación: *Yumbadas* de Quito**

La *yumbada* en Quito, es conocida como el “conjunto de yumbos, que realizan bailes y ceremonias” (Chamorro, 2011, 44), pero también hace referencia al ritual en sí. Según Frank Salomón (1992), la *yumbada* como ritual tiene un origen precolombino y, además representa la relación de los quiteños con los pueblos de la selva (Borja, 2012).

Esta expresión cultural se lleva a cabo durante el solsticio de junio (*Inti raymi*), y el equinoccio en septiembre (Moreno, 1972). Con la llegada de la religión católica, la celebración se sincretizó y al momento, está vinculada con las fiestas de San Sebastián, Virgen de las Mercedes, y San Francisco.

Estos personajes “yumbos”, representan principalmente a brujos o shamanes, los cuales realizan “limpias”<sup>2</sup>. Esto hace suponer la relevancia de los “yumbos”, también como grandes curanderos, por lo que se los solía invitar a participar en las fiestas populares de estos sectores; al sincretizarse con las nuevas concepciones de la vida y el mundo, lograron persistir hasta hoy.

En la Ciudad de Quito, los “yumbos” también están presentes en diferentes sectores, por lo que, existen variantes de dicha celebración (Salomón, 1993). A lo largo del tiempo en que se ha realizado su registro se podrían identificar tres grupos: el primero que abarcaría las *yumbadas* de Cotacollao, San Isidro del Inca y Calderón; el segundo grupo que incluye a las *yumbadas* de Pomasqui, Rumicucho, Conocoto y la Tola Chica; y finalmente la *yumbada* de La Magdalena. Estas agrupaciones o variaciones de las *yumbadas* están determinadas por características en su vestimenta, personajes presentes en el ritual, fechas de celebración y ubicación en la ciudad.

Cabe recalcar que a partir de esta sección nos centraremos en la información e investigación recabada en las *yumbadas* de Cotacollao y San Isidro del Inca, las cuales de cierta forma mantienen una estructura similar del ritual.

---

2 En Ecuador se conoce a la “limpia” como una práctica en la cual se busca limpiar al cuerpo y espíritu de una persona o colectivo a nivel energético. De manera general, la persona que realiza esta práctica, lo hace con plantas específicas como la ruda, con cigarrillos o tabaco y con trago o puntas (destilado de caña).

## Aspectos musicológicos en las *yumbadas* de Quito

### **Mamaco** (*mamacu*, músico tradicional)

En el caso de la *yumbada*, al músico que acompaña el ritual se lo conoce como *mamaco* (la madre) de los yumbos. Así, “el *mamaco* es lo principal, para poder nosotros bailar, porque sin *mamaco* no podemos bailar nada” (Yumbos de San Isidro, comunicación personal, 2015). El *mamaco* tiene varias competencias como la de acompañar la celebración con la interpretación de *tonos*. También tiene un rol integrador ya que, al ser un conocedor a profundidad del ritual, señala el camino sonoro-temporal en el que se debe realizar la celebración.

En la actualidad los *mamacos* son remunerados por su participación en las distintas *yumbadas*, lo cual significa también que deben conocer el repertorio y la dinámica ritual local, se podría decir que son músicos profesionales especializados. En la actualidad el repertorio local se ha ido unificando, el que se propone en este trabajo es el repertorio de *tonos* tocados por el *mamaco* Diego Jumbo (Figura 1), y bailados en la actualidad por las *yumbadas* de San Isidro del Inca y Cotocollao.

### **Tambor y pingullo**

El tambor y el *pingullo* (Figura 2), son instrumentos ampliamente difundidos en las culturas andinas de América del Sur. En el Ecuador se encuentran a lo largo del callejón interandino, como parte de la musicalidad de celebraciones y rituales. Además, hay una gran diversidad que se evidencian en sus características organológicas, musicales y rituales locales y regionales con marcadas diferencias unas de otras.

Muy parecidos al pito y tambor europeo, son instrumentos cuyo origen dentro de la música andina y ritual es aún indefinido, existiendo varias posiciones al respecto. Así, Charles Boilés (1966) sugiere, que interpretar dos instrumentos al mismo tiempo es una técnica universal, desde tiempos prehistóricos y que más bien se trataría de un paralelismo cultural. En los vestigios arqueo-musicológicos de los Andes y de Mesoamérica se pueden encontrar representaciones de músicos tocando instrumentos de viento, principalmente flautas de pan, con tambores o sonajas por un mismo músico.

Así mismo, Caballero menciona que: “En cuanto al *pinkuillu* o *pincollo*, los arqueólogos e investigadores manifiestan no haber encontrado ningún ejemplar en las excavaciones” (1988, 69). Y, Juan Mullo mantiene que, en nuestro caso, “no tenemos en el Ecuador mayores referencias arqueológicas del pingullo” (2009, 203).

Por otro lado, algunos investigadores mantienen que los pingullos provienen de las flautas dulces renacentistas que habrían venido con los colonizadores, pues “salvo los



Figura 2. Tambor y pingullos del mamaco Diego Jumbo. Foto: Jhony García 2020

dibujos de Guamán Poma de Ayala, no queda rastro, ni escrito, ni iconográfico, sobre la presencia de la flauta dulce en los Andes” (Gérard, 2009, 120).

Ante esto, podríamos deducir que “...la tecnología española de las flautas dulces podría haber actuado como catalizador para ingeniar prácticas indígenas de construcción de instrumentos” (Stobart, 1996); lo cual podría ayudarnos a entender las diferentes formas de biseles actuales que se encuentran en este tipo de flautas<sup>3</sup>, que coinciden con algunos ejemplares del siglo anterior observados en los museos<sup>4</sup>. Así como los diversos materiales, tamaños, distribuciones y afinaciones (García Coque, 2016).

### **Organología del *pingullo* de la *yumbada***

El número de clasificación organológica del *pingullo* o flauta de una mano, según el sistema de clasificación de Hornbostel y Sachs sería: 4.2.1.2.2.1.1.1, que equivale a: aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta con, canal de insuflación, interno, aislada, abierto, con agujeros (Coba, 1992, 604).

En épocas anteriores los *pingullos* se los construían de huesos de cóndor o de algunos otros animales. En la actualidad, los materiales utilizados son: carrizo, *tundilla*, *duda* o *sada*<sup>5</sup> que crecen generalmente en las quebradas subtropicales. Sin embargo, en

3 Biseles de forma de reloj de arena, bisel trapezoidal y rectangular.

4 En el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de Quito existen en exposición varios pingullos y en el repositorio digital de Library of Congress con los números DCM 1452/1110 /1111, podemos ver pingullos que datan de 1930.

5 La *duda* o *sada* es una especie de *tunda* delgada.

los últimos años, debido a la dificultad de encontrar estos materiales también se ha optado por elaborarlos de PVC (García Coque, 2016).

El *pingullo* tiene una boquilla o pico por donde se sopla para generar el sonido y cuyo bisel puede tener varias formas, siendo las más comunes la de reloj de arena. Por el frente tiene dos orificios de obturación y otro en la parte posterior. Las medidas del *pingullo* de *yumbada* perteneciente al informante *mamaco* Diego Jumbo son las siguientes:

- Longitud total: 27 cm.
- Diámetro: 1,5 cm
- Distancia desde el extremo superior hasta el inicio del bisel: 0.9 cm
- Largo del bisel: 07 cm
- Chaflán del bisel: 1 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del primer orificio de obturación: 2.2 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del segundo orificio de obturación: 4 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del tercer orificio de obturación: 6.5 cm
- Diámetro de los orificios: 0.8 cm

### **Organología del tambor de la *yumbada***

Por otro lado, el tambor de *pingullero* o *mamaco*, tiene de acuerdo a la localidad y sus usos, sus propias especificaciones en cuanto a tamaño y materiales, pero por lo demás tienen las mismas similitudes en estructura y sonoridad.

El cuerpo del tambor puede ser de cedro o de *chaguarquero* cavado, o de algún otro tipo de árbol y algunas veces incluso de madera terciada. Los parches de cuero de los lados son de chivo y en el caso de tambores grandes son de res. Los aros del tambor son de una madera llamada *yanahango* (vena negra). Los templadores eran de cabestro de res y ahora se suele usar cable de nylon. En el parche posterior al que se golpea se cruza diametralmente una piola templada que se llama *cimbra* y a la que le pone una pluma o una vara de *sigse* o carrizo para que resuene, a modo de redoblante. El palo o mazo con que se golpea está hecho de jacinto, *yanahango* u otras maderas locales.

El número de clasificación organológica del tambor de *pingullero*, según el sistema de clasificación de Hornbostel y Sachs sería: 2.1.1.2.1.2.1, que equivale a: membranófono, de golpe directo, tubular, cilíndrico, de dos parches, independiente (Coba, 1992, 207).

Para este estudio se ha tomado como referencia el tambor de *mamaco* de Diego Jumbo, que tiene las siguientes características:

- Diámetro 25 cm
- Alto: 24 cm
- Diámetro de bejuco: 1cm

## Música y funcionalidad en el ritual de la *yumbada*

### Tonos

Los *tonos* vienen a ser las secuencias melódicas que son interpretadas por el *mamaco* durante las celebraciones. El término *tono* también tiene implícito, dentro de este contexto, un significado de forma, género musical y de funcionalidad dentro del lenguaje y el pensamiento musical de la *yumbada*.

El circuito de significados sobre los *tonos* se amplía en la música indígena. En la Sierra se utiliza “hasta la actualidad este término, *tono* o *tonito* para referirse a una pieza, (...). *Tonos* son también llamadas las frases cortas que se repiten incesantemente, con mínimas variantes en su transcurso” (Guerrero, 2004, 1364).

Los esquemas rítmico-melódicos de los *tonos* andinos son recurrentes; las melodía o motivos melódicos son muy cortos y reiterativos; esta recurrencia, desde el punto de vista estético de los pueblos andinos, no es de tipo repetitivo sino circular. El género *tonos* de *yumbada* está determinado, además de aspectos generales de forma (como la repetición), por la funcionalidad dentro de estadios específicos y más importantes de la celebración. Algunas veces incluso los nombres de los *tonos* son tomados de las acciones propias de la celebración: *tono de recogida*, *tono de despedida*, etc.

Los *tonos* de *yumbada* también tienen ciertas características musicales comunes:

- Al momento de iniciar cualquier *tono*, el *mamaco* hace la siguiente llamada con el tambor, y luego continúa con el *tono*, independientemente del pie métrico.



- De igual forma para terminar o para cambiar de *tono* se hace una llamada similar, mientras los yumbos silban.



Los ritmos que se pueden encontrar en los *tonos* son los siguientes:

- *Yumbo*, tiene un movimiento más alegre y obedece al pie métrico yámbico.



- *Danzante*, es un ritmo lento y muy solemne, obedece al pie métrico trocaico.



- *Sanjuanito*, viene a ser un ritmo alegre que obedece al pie métrico anapesto



- Tenemos además ritmos que son mucho más ceremoniales y que marcan el pulso de pie métrico espondeo, ya sea en 2/4 o en 6/8



### Ritual de la yumbada: repertorio, uso y función de los tonos

La *yumbada*<sup>6</sup> es considerado un ritual cuyo origen, posiblemente, date de la época precolombina, ya que está asociado a la presencia del antiguo “pueblo yumbo”. Sin embargo, a través del tiempo, la *yumbada* ha adquirido características y significados en estrecha relación con la naturaleza y el conocimiento de los primeros “hombres de la selva”, pero también asumiendo creencias desde la iglesia católica y tomando elementos de la modernidad.

Entonces, durante los tres días que dura la celebración, los yumbos representan: por un lado, a esos grandes comerciantes que llegaban a las cercanías de Quito y que fueron retratados por los cronistas. Por otro lado -y al mismo tiempo- son seres con la capacidad de convertirse en cada cerro y montaña de la región andina del Ecuador; por eso, la

6 Es necesario recordar que yumbada se denomina tanto al ritual o celebración, pero el mismo término se utiliza para nombrar al grupo de personajes que lo celebran (Chamorro, 2011; Salomón, 1993). En Cotacollao y San Isidro del Inca, la yumbada incluye: al *mamaco* (músico tradicional), yumbos (hay tres tipos de yumbos) y a los monos.

*yumbada* es conocida como la “Danza de los cerros”. Finalmente, los yumbos también son shamanes, seres de la naturaleza que tienen la capacidad de matar y resucitar.

En la Figura 3, se presenta un esquema de temporalidad del ritual de la *yumbada* que se celebra en los sectores de Cotocollao y San Isidro del Inca. En la imagen se han colocado los eventos que se llevan a cabo, así como los momentos en que se ejecutan los diferentes *tonos*, para un mejor entendimiento de su función dentro de la celebración.



Figura 3. Línea temporal de la celebración de la *yumbada*. Fuente y elaboración: Jhony García.

## Recogida

El ritual empieza en la intimidad del hogar y la familia de cada miembro de la *yumbada*. Los yumbos, por su lado, efectúan una preparación individual para “dejar de ser un humano” y piden permiso para convertirse en un cerro. Cerca de las 7 pm del primer día de celebración, los monos y el o la *cabecilla* de la *yumbada* inician la recogida, visitando al *pingullero*. Se “recoge primero el *mamaco*, y luego, el trueno de la madre montaña llama a los *huahuas* para que se despierten y se vistan” (Salomón, 1993, 350)

Esta parte es importante ya que cada miembro (*cabecilla*, mono, *mamaco*, yumbo) va a cumplir una función específica durante la recogida y refleja su jerarquía dentro del ritual y el grupo de la *yumbada*.

Este primer grupo, visita cada casa de los yumbos, los ayudan a vestir y colocarse cada elemento que compone el atuendo. En este momento, la familia juega un rol importante, ya que, por un lado, en cada hogar se prepara bebida y comida para recibir al grupo y además reciben la bendición de las personas mayores de la familia (Figura 4). Esta dinámica se desarrolla así ya que esta parte del ritual debe culminar antes de las 6 am, es decir antes que el sol salga.

En la Figura 5 se presenta la partitura del *tono* que se interpreta durante la recogida, en la noche, al momento de llegar o salir de la casa de cada yumbo que se une al ritual. El *mamaco* Diego Jumbo, menciona que por referencia de los yumbos mayores, se conoce que para la salida de la recogida se tenía un *tono* especial, el cual se ha perdido y ya no se lo ejecuta.

Figura 4. Recogida y vestimenta en las casas de los yumbos de Cotocollao.  
Foto: Jhony García, 2017.



Figura 5. Partitura del tono de recogida. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono de recogida' is written for two instruments: Pingullo and Tambor. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score is divided into four systems, each with a measure number (5, 9, 12) at the beginning of the first staff. The Pingullo part uses a treble clef and contains melodic lines with various note values and rests. The Tambor part uses a bass clef and consists of a steady rhythmic pattern of quarter notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of the fourth system, followed by the instruction 'Se repite varias veces'.

Figura 6. Tono de Baile, que es parte de la recogida. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono de Baile' is written for two instruments: Pingullo and Tambor. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. A tempo marking '♩. = 70' is placed above the first staff. The score is divided into three systems, each with a measure number (5, 7) at the beginning of the first staff. The Pingullo part uses a treble clef and contains melodic lines with various note values and rests. The Tambor part uses a bass clef and consists of a steady rhythmic pattern of quarter notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of the third system, followed by the instruction 'Se repite varias veces'.

Hay un momento de celebración y de baile (Figura 6) en donde se interpreta otro *tono*, ya que, al llegar a la recogida en la casa de un yumbo, este y su familia convidan comida o bebida a los asistentes.

## Antialbazo

Después de la “recogida”, todos los yumbos llegan a la plaza principal (de Cotocollao o San Isidro del Inca) antes de que salga el sol (Figura 7). Justamente esta parte se denomina *antialbazo*, ya que los yumbos empiezan a bailar, antes del alba, mientras amanece.

Según comenta Diego Jumbo, los yumbos hacen una apuesta en la cual ellos deben ganar a la banda de pueblo, grupo que también acompañará la celebración. En este momento, los yumbos bailan y realizan una serie de juegos y bailes, entre ellos están:

La *trenza*. Danza con la que se inicia la celebración (Figura 8).

*Pecho con pecho* o *Turubamba*. Este *tono* acompaña la danza en donde los yumbos se ponen de frente con las chontas y se mueven hacia adelante y hacia atrás, como si se empujaran (Figura 9). Normalmente cuando terminan “soplan mano”,<sup>7</sup> para cambiar de parte.

Figura 7. Llegada de los yumbos de Cotocollao al amanecer. Foto: Jhony García, 2017.



7 Silbo yumbo que se realiza soplando la mano en forma cóncava.

Figura 8. Partitura del tono de trenza en el antialbazo. Transcripción: Jhony García.

Se repite varias veces

Figura 9. Tono pecho con pecho. Transcripción: Jhony García.

Al haber cumplido con los rituales principales, el *mamaco* toca *tonos de baile* (Figura 10) para cerrar la parte ritual e inmediatamente, empieza a tocar la banda de pueblo. Estos tienen una funcionalidad no ceremonial, sino festiva dentro de la ceremonia. Posteriormente, se irán alternando los bailes entre la banda y el *pingullero*.

Para finalizar el segundo día, se van donde los sacerdotes o donde brinden la comida y la chicha. En la tarde de ese día se puede regresar a la misa. Aunque no entran a la iglesia, los yumbos esperan la salida de San Sebastián o la Virgen, para acompañarlos en la procesión.

Figura 10. Tono de baile. Transcripción: Jhony García.

♩. = 72

Pingullo

Tambor

Se repite varias veces

## Celebración en la Plaza

La celebración en la plaza, normalmente se realiza el tercer día del ceremonial. Empieza cuando el sacerdote celebra la misa a San Sebastián o a la Virgen de las Mercedes en la iglesia. Aunque normalmente no se acepta la entrada del grupo de yumbos a la iglesia, estos se mantienen en la plaza descansando o danzando. Una vez que termina la misa y las figuras de los Santos salen de la iglesia, se retoma la celebración. Así, nuevamente se retoman los juegos, en este caso son:

*Chimbapura*. Representa el juego de las montañas. Los yumbos, con este *tono* (Figura 11) se cruzan mientras danzan, con lo que sus movimientos asemejan a tejidos. “Cuando hay truenos, pero no hay sonido y solo se ilumina por diferentes lados, ese es el juego de las montañas, y eso se representa en esta parte. *Chimbapura*, quiere decir hacia adelante” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021).

Figura 11. Partitura del *tono* de *Chimbapura*. Transcripción: Jhony García.

Tempo: ♩ = 70

Pingullo

Tambor

6

10

13

Se repite varias veces

*Chulla*<sup>8</sup> *pie*. Con este *tono* (Figura 12), los yumbos bailan con un (*chulla*) solo pie, cruzándose de un lado para otro. También se lo realiza en el contexto de la celebración en la plaza.

*Pañuelito*. En este momento, los yumbos se forman en parejas y unen sus pañuelos con un nudo. La idea es que ellos se crucen y den vueltas mientras bailan con este *tono* (Figura 13) y al final, comparen quién ha quedado con el nudo más ajustado.

Figura 12. Tono *Chulla pie*. Transcripción: Jhony García.

Tempo: ♩ = 70

Pingullo

Tambor

6

8 *Chulla, kichwa*: uno de un par.

The image shows three systems of musical notation for 'Tono Pañuelito'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts with a repeat sign. The second system continues the melody. The third system ends with a double bar line and repeat dots. The bass clef staff contains a simple rhythmic accompaniment with accents (^) over the notes.

Se repite varias veces

Figura 13. Tono Pañuelito. Transcripción: Jhony García.

The image shows four systems of musical notation for 'Pingullo' and 'Tambor'. The first system includes a tempo marking '♩. = 75'. The top staff is labeled 'Pingullo' and the bottom staff is labeled 'Tambor'. The music is in 6/8 time. The 'Pingullo' staff features a complex melody with many beamed notes and slurs. The 'Tambor' staff has a simple rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11. The fourth system starts at measure 15 and ends with a double bar line and repeat dots.

Se repite varias veces

*Chinchilín* o *chinchililín*. Este es un *tono* rápido (Figura 14) y se puede interpretar en cualquier momento del ritual. Se usa de manera específica cuando el *mamaco* ve que los yumbos están perezosos o tienen sueño. Por la fuerza y rapidez de este tono los yumbos se ven obligados a correr para un lado y para otro, hasta que se despierten.

*Entrada de manos*. En este momento “hacen voltear el tambor” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021). El *mamaco* se sienta, coloca su sombrero sobre el tambor y los yumbos se acercan bailando de dos en dos para

Figura 14. Tono Chinchibilín. Transcripción: Jhony García.

♩. = 112

Pingullo

Tambor

3

3

7

7

11

11

15

15

Se repite varias veces

poner una colaboración monetaria, que previamente han acordado. En un pañuelo, los yumbos llevan un atado de frutas. En este momento solo toca la banda de pueblo, ya que es el agradecimiento al *mamaco* y a la gente.

## Matanza

La “matanza” es el clímax de la celebración y esta representa un enfrentamiento entre dos yumbos: uno de ellos representará al *huañuchij* (matador o cazador) y el otro se transformará en un puerco saíno<sup>9</sup> (*sacha cuchi*) para combatir a su enemigo. Esto representa “la energía pesada o maliciosa, esta energía se mata para el equilibrio de la comunidad y las personas” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021).

Frank Salomón (1992), nos hace una descripción de lo que sucede, de manera que nos permite crear imágenes mentales para entender el desarrollo del ritual. El lugar donde se celebra la *yumbada* se convierte en la selva, los yumbos en cada tambo van a mover sus lanzas, tratando de simular las ramas de los árboles para irrumpir el paso del cazador y ayudar al saíno. Esta persecución puede durar varios minutos hasta que el cazador logra alcanzarlo y lo mata (Figuras 15).

Figura 15. Ritual de la matanza de la Yumbada de Cotocollao. Foto: Jhony García, 2017.



9 El saíno, al ser un animal de la selva, es agresivo, por lo tanto, quien asume su papel no será una víctima pasiva sino, al contrario, feroz (Salomón, 1992).

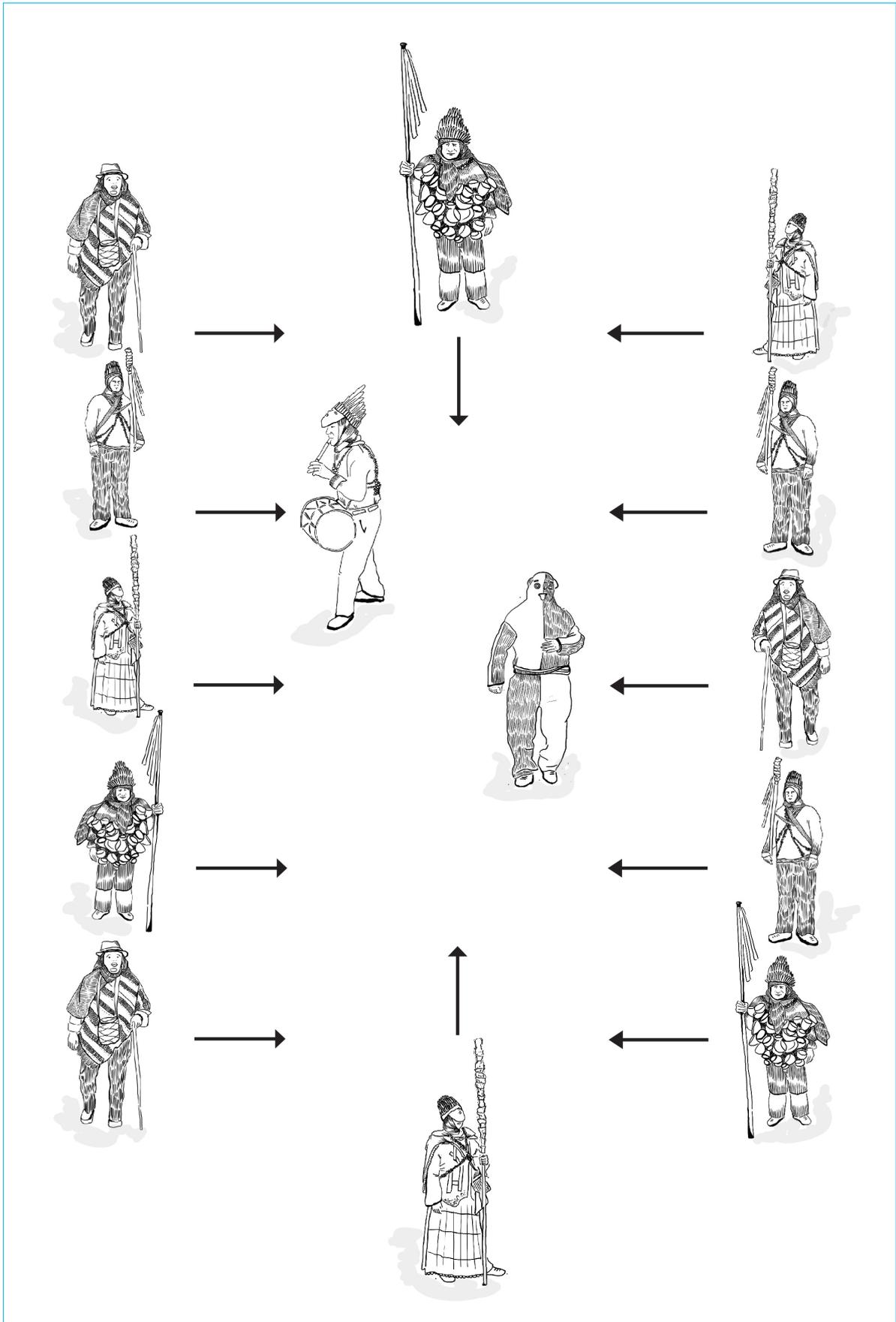


Figura 16. Cuadro del movimiento de los yumbos en su ritual. Fuente y elaboración: Jhony García.



Figura 17. Yumbo de los mates. Figura 18. El “silbo yumbo”. Aspectos que son parte del ritual de la “matanza” de la Yumbada de Cotocollao. Fotos: Jhony García, 2017.



Una vez que el saíno cae muerto, el cazador huye y algunos yumbos van en su búsqueda. Cuando lo encuentran, este intenta sobornarlos para huir. Sin embargo, debe regresar y los yumbos le obligan a resucitar a su hermano. Parte de este proceso, es hacer un ritual con su lanza de chonta con la cual, el yumbo regresa a la vida y se pone de pie. Hay un momento de reconciliación entre el yumbo cazador y el yumbo resucitado, quien en este instante cuenta lo que ha visto mientras estaba muerto.

El *tono* de matanza (Figura 19) se toca durante una hora aproximadamente, y aunque por momentos el *mamaco* puede descansar de tocar el pingullo, el tambor no puede parar.

*Curiquingue*. Este momento, se podría considerar que es uno de los juegos que realizan los yumbos después de que el conflicto ocasionado en la “matanza” se soluciona. Es así que, ellos bailan en círculo con este *tono* (Figura 20), y el yumbo que desea participar va danzando en espiral hasta el centro donde debe agacharse a coger, con la boca, un *pilche* de *chicha* que se encuentra en el piso. Esto debe hacerlo mientras está con las manos en la espalda y no puede usarlas en ningún momento. El juego termina cuando alguien logra coger el *pilche* del modo señalado y tomar la *chicha*.

Figura 19. Partitura de *tono* de *Matanza*. Transcripción: Jhony García.

♩ = 136

Pingullo

Tambor

5

5

10

10

Se repite varias veces

Figura 20. *Tono del Curiqinga*. Transcripción: Jhony García.

Se repite varias veces

## Despedida

La despedida es el momento de cierre y agradecimiento en la celebración. Se agradece a los sacerdotes y familias por la comida y bebida que logró sostener a los danzantes, se agradece al *mamaco* por acompañar con la música a los yumbos. En este momento, los yumbos ofrecen cantos de coplas, mientras los anfitriones de la fiesta siguen repartiendo los alimentos.

El *mamaco* Diego Jumbo, cuenta que hay cuatro *tonos*, pero que él solo sabe dos (Figura 21, 22). Así mismo, comenta que antes tenían un *tono* de despedida sobre el que se cantaban coplas, aunque ambos no tenían relación. Sin embargo, después se empezó a sacar en el *pingullo*, la melodía de las coplas que cantaban y ahora se utilizan esos *tonos* para acompañar (Figura 23).

Figura 21. Partitura de *tono de despedida*. Transcripción: Jhony García.

5

5

9

9

se repite varias veces

Figura 22. Partitura del canto de despedida *Marujita Sebastiana*. Transcripción: Jhony García.

$\text{♩} = 72$

Pingullo

Tambor

7

7

11

11

15

15

Se repite varias veces

Figura 23. Tono de despedida, agradecimiento. Transcripción: Jhony García.

♩ = 110

Pingullo

Tambor

4

7

10

Se repite varias veces

## Conclusiones

Para finalizar y en sintonía con el pensamiento de Frank Salomón, se puede evidenciar que el ritual de la Yumbada no es una historia de fantasía y que se encuentra totalmente vigente en varias zonas de la provincia del Pichincha. El ritual es un contenedor de amplios conocimientos históricos, biológicos y ecológicos, culturales y de cosmovisión del antiguo pueblo yumbo. Otro aspecto importante es la conexión con la naturaleza, concretamente con el cerro al que personifican los yumbos en la celebración.

Acorde con el ritual, la música y sus instrumentos son parte esencial de la yumbada, sin los cuales no se realizaría o perdería una gran parte de su simbología. Tanto el *mamaco* (músico), los instrumentos (pingullo y tambor) y los *tonos* son elementos que tienen una razón de ser muy puntual dentro del contexto del ritual. La celebración camina o “danza” de acuerdo al sendero que abren estos tres elementos. Detrás de todo esto, o más bien, como dicen los pueblos andinos, delante de todo esto, están las huellas marcadas por los antepasados yumbos.

## Bibliografía:

- Almeida, Eduardo. *Los yumbos de Rumicucho*. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Boilés, C. The Pipe and Tabor in Mesoamerica. *Antuario*, 2, 1966. 43–74. <https://doi.org/10.2307/779766>
- Borja, Karina. “Paisaje vivo. Análisis del paisaje urbano de San Isidro del Inca”. En *XVII Congreso de Estudios Vascos: Gizarte aurrerapen iraunkorrerako berrikuntza = Innovación para el progreso social sostenible*, 513–537. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2012. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/05130537.pdf>
- Caballero, P. *Música Inkaika: sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco, 1988.
- Carvalho-Neto, Paulo. *Geografía del folklore ecuatoriano*. Quito: CCE, 1967.
- Chamorro, Doris. “El patrimonio inmaterial, parámetros para una declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación estudio de caso: la Yumbada de La Magdalena”. Quito; Universidad Internacional SEK, 2011. <http://repositorio.uisek.edu.ec/bitstream/123456789/190/1/TESIS PCI YUMBADA.pdf>.
- Coba, Carlos. *Instrumentos musicales registrados en el Ecuador*. Volumen 2. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1992.
- Costales, Alfredo, y Dolores Costales. *Etnografía, lingüística e historia antigua de los caras o yumbos colorados (1534-1978)*. Quito: Abya-Yala, IEAG, 2002.
- García Coque, Jhony. “Panorámica del pingullo ecuatoriano”. *Traversari*, 2, 2016. 26–35. [https://issuu.com/ccegobec/docs/traversari\\_2/28](https://issuu.com/ccegobec/docs/traversari_2/28)
- García, Katic. “Yumbadas: cultura, naturaleza y territorio”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2019. <http://hdl.handle.net/10469/15688>

- Gérard, A. "Tara y tarka: Un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la tarka)". En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores...en la fiesta de Anata/Pujllay*, 80, Plural Editores, 2009.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, tomo 2. Quito: Conmúsica, 2004.
- Moreno, Segundo Luis. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Mullo, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Ramón, Galo. "La gente, la tierra y la sociedad de Nanegal desde los tiempos aborígenes". En: R. Rhoades (Ed.), *Tendiendo puentes entre los paisajes humanos y naturales*. Quito: Abya Yala y SANREM CRSP, 2011. [http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1202&context=abya\\_yala](http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1202&context=abya_yala)
- Salomón, Frank. "La Yumbada: un drama ritual quichua en Quito". En E. Kingman, X. Albó, T. Altamirano, C. Contreras, P. Deler, C. Degregori, M. Glave, A. M. Goetschel, J. Golte, H. Ibarra, T. Saignes, F. Salomon, H. Solares, y R. Terán (Eds.), *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, 457-480. Quito: IFEA, Centro de investigaciones CIUDAD, 1992. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47346.pdf>
- . "Matando al yumbo: un drama ritual del norte de Quito". En: N. Whitten (Ed.), *Transformaciones culturales y etnicidad en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: USFQ, 1993.
- Stobart, Henry. "The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes." *Early Music*, 24, no. 3 (1996): 471-82. <http://www.jstor.org/stable/3128262>.