



VENIMOS A ADORAR A ESTE NIÑO HERMOSO QUE NOS VIENE A LIBERTAR. EVOCACIONES E IMAGINARIOS AFRODESCENDIENTES EN LA PASCUA DE LOS NEGROS TARAPAQUEÑA

WE HAVE COME TO ADORE THIS BEAUTIFUL CHILD WHO COMES TO SET US FREE: AFRO-DESCENDANT EVOCATIONS AND IMAGINARIES IN THE PASCUA DE LOS NEGROS FESTIVAL, TARAPACÁ

Jean Franco Daponte Araya¹, Nicole Cortés Aliaga¹ y Alberto Díaz Araya¹

En los pueblos precordilleranos de la Región de Tarapacá se celebra la fiesta de Epifanía, llamada también Pascua de los Negros. En esta se entonan 12 cantos de los cuales tres aluden a los esclavizados africanos que vivieron en este territorio. Mediante una investigación de carácter etnohistórico y musicológico, abordamos la presencia africana y su descendencia en la región y sus respectivos aportes culturales en la celebración de la Pascua de los Negros. Esta investigación nos ha permitido delinear un territorio sociocultural que denominamos afro mestizo y demostrar que aún se conservan en la memoria colectiva imaginarios de la esclavitud, que se manifiestan en los componentes líricos, musicales y de danza de estos tres cantos de Epifanía. A pesar de su coerción producto de las políticas chilenizadoras, como de su actual invisibilización debido a la andinización de esta fiesta y a la propagación de la actual música afrochilena, que reivindica tambores y sonoridades afrolatinoamericanas, estos tres cantos siguen siendo un testimonio vivo de la presencia y persistencia de una identidad invisibilizada, que, a través de la música y la danza, evoca a los afro tarapaqueños y sus aportes a la historia social del norte de Chile.

Palabras claves: Pascua de los Negros, estudios afrodescendientes, música del norte de Chile, bailes de pastores, fiesta de Epifanía.

In the foothills of the Tarapacá Region of Chile, the Epiphany festival—also known as “Pascua de los Negros” (Black Easter)—is celebrated. As part of this festivity, twelve songs are performed, three of which allude to the enslaved Africans who once lived in this territory. Through ethnohistorical and musicological study, we address the presence of Africans and their descendants in the region, along with their respective cultural contributions to the celebration of Pascua de los Negros. This research has allowed us to delineate a sociocultural territory we call “Afro-Mestizo” and to demonstrate that imaginaries of slavery are still preserved in the collective memory. These are expressed in the lyrical, musical, and dance components of these three Epiphany songs. Despite the coercive forces exerted by Chileanization policies, as well as their current invisibilization due both to the “Andeanization” of this festival and to the spread of contemporary Afro-Chilean music—which reclaims Afro-Latin American drums and sounds—these three songs continue to be a living testimony to the presence and persistence of an identity long rendered invisible. Through music and dance, they evoke the Afro-Tarapacans and their contributions to the social history of northern Chile.

Key words: Black Easter, Afro-descendant studies, Music from the North of Chile, Shepherds’ dances, Epiphany Festival.

“El 6 de enero de 1926, en Canchones, La Huayca, observé un acto religioso que no fue presidido por ningún eclesiástico, pero que, en sí, significaba un acto de propaganda peruana...”. Así comenzaba el informe de un funcionario chileno, desconcertado ante la vitalidad de una celebración que desbordaba el control estatal. Ese día, muchachas y jóvenes recorrieron las calles con trajes indígenas adornados con los colores de la bandera peruana celebrando la

Epifanía o fiesta de los Reyes Magos. Cantaban al Niño Dios y danzaban en la iglesia, liderados por el hijo de Vicente Luza. Vicente era nieto de Baltazar Luza, un afrodescendiente registrado en el padrón de 1813 como “pardo”, que trabajaba en los buitrones del Tamarugal. Su nombre -Baltazar, como uno de los Reyes Magos- resonaba como una herencia simbólica en esta Epifanía llamada por los lugareños Pascua de los Negros.

¹ Universidad de Tarapacá, Iquique, Chile. jdaponte@academicos.uta.cl, ORCID ID: 0000-0001-8196-6453; nicolcortesaliaga@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8151-9856; albertodiaz@academicos.uta.cl, ORCID ID: 0000-0001-8151-9856.

Recibido: enero 2025. Aceptado: agosto 2025.

DOI: 10.4067/s0717-73562025000100513. Publicado en línea: 23-septiembre-2025.



En los pueblos de la Región de Tarapacá, se celebra anualmente la festividad de la Epifanía, conocida tradicionalmente como Pascua de Negros. Durante las dos primeras semanas de enero, los habitantes se congregan en domicilios particulares para rendir culto al Niño Dios mediante cantos y danzas frente a pesebres. Esta práctica sigue una secuencia ritual compuesta por 12 cantos, de los cuales los tres primeros evocan la presencia de africanos esclavizados en la región.

Aunque en las últimas décadas se han realizado estudios sobre el fenómeno musical afrodescendiente en Chile, la mayoría ha centrado su análisis exclusivamente en el proceso de reivindicación de las comunidades de la Región de Arica y Parinacota, sin profundizar en otras manifestaciones culturales afro presentes en el norte del país.

La llegada de personas esclavizadas procedentes de África a Tarapacá se ha constatado para mediados del siglo XVI (Glave y Díaz 2019). Estas fueron destinadas a labores agrícolas, actividades domésticas y funciones relacionadas con la música y la danza. Un rasgo distintivo fue el mestizaje con otros grupos sociales, lo que dificultó el desarrollo de manifestaciones musicales con una identidad marcadamente africana. Sin embargo, dicho mestizaje enriqueció el imaginario festivo y sonoro hispano-criollo, conservando, de manera implícita, reminiscencias de esta herencia. Ejemplos relevantes son el cachimbo, los cantos de la vendimia, los bailes morenos y la Pascua de los Negros (Cortés 2024; Daponte 2010, 2019).

La instauración de la administración chilena promovió políticas culturales que excluyeron las expresiones afrodescendientes del proyecto identitario nacional (Ruz et al. 2019). Esta exclusión favoreció la negación del componente africano en la construcción de la identidad regional. No obstante, algunas prácticas tradicionales que evocan dicha presencia han persistido, como se evidencia en tres de los cantos interpretados durante esta celebración.

Para abordar esta problemática, es necesario analizar la estructura social tarapaqueña, desde la perspectiva planteada por Blacking (1973), mediante la siguiente interrogante: ¿cómo se evidencia la presencia de africanos esclavizados en Tarapacá y de qué manera se reflejan sus aportes culturales en expresiones contemporáneas?

Se sostiene que existió una significativa población afrodescendiente asentada en la Pampa del Tamarugal, así como en los valles y oasis de la región. Esta presencia dejó una huella cultural que remite al universo

afrocolonial y republicano peruano, perceptible en los tres cantos iniciales de la Pascua de los Negros. A pesar de las políticas de nacionalización y actuales reivindicaciones indígenas que tienden a invisibilizar los aportes afro en las fiestas regionales, estos cantos han perdurado y hoy se entonan en localidades que históricamente registraron una alta concentración de africanos esclavizados y sus descendientes (Palmiero et al. 2023). Esta persistencia subyacente en la memoria colectiva de los comuneros de estos pueblos nos permite inferir la existencia de un territorio sociocultural que se propone denominar *afromestizo*.

A través de una investigación de carácter etnohistórico y musicológico, este artículo aborda la presencia africana y su descendencia en este territorio, así como también su impronta cultural manifestada en tres cantos entonados durante la celebración de la Pascua de los Negros. Este trabajo está estructurado en dos partes. La primera demuestra la presencia de esclavizados africanos y sus descendientes a través de un estudio demográfico de la zona y la segunda realiza un análisis musicológico de estos tres cantos, que en su estructura presentan elementos líricos, musicales y de danza que remiten a la presencia y aporte de los afrotarapaqueños.

Conformación de un Territorio Afromestizo

La introducción de esclavizados a la región tarapaqueña coincidió con la llegada de los primeros colonos. Gerónimo de Bibar (1558) relata que “en la tierra [actual puerto de Iquique] halló [Pedro de Valdivia] un español y dos esclavos, al cual preguntó cómo estaba el reino del Perú” (Bibar 1966 [1558], cap. 71, p. 106). Esta información se corrobora con el testamento de Lucas Martínez Vegaso, primer encomendero de la zona, redactado en 1565:

Tengo en las minas de plata de Tarapacá un negro oficial herrero que se llama Antón [Martínez Brau], con su fragua e aderezos della, y otro que se dize Antonio Garbato que suena los fuelles, e otros tres negros que labran las minas, e otro negro que provee las minas que se dice Antonio Botero, e otro negro que se dice Pedro Guatapari que está siempre en Ramainga haciendo carbón, e otro que se dice Jordan que reside en Tarapacá maestro de las fundiciones, e una negra en las minas que se dize Juana, que

guiza de comer a su marido Juan Ballol e a los demás negros que residen en las minas (Cortés 2024:25).

Autores como Glave y Díaz (2019), Bermúdez (1987) y Advis (1995) coinciden no solo en su temprana presencia desde mediados del siglo XVI, sino también en un temprano mestizaje.

Durante este período [1651-1683] son frecuentes los matrimonios entre mulato y mulata/samba, entre sambo e india, entre negro/criollo y mestiza, entre negro/criollo y negra/criolla, entre negro y negra. La complejidad que presentan estas subcategorías nos induce a suponer una “casta” africana con un maduro tiempo de existencia en el oasis (Advis 1995:20).

Esta situación también se constata en los libros sacramentales del Curato de Camiña, correspondientes a mediados del siglo XVII, donde se registran 19 personas asociadas a castas afrodescendientes en un sector precordillerano de la Región de Tarapacá. Los documentos de bautismo, matrimonio y defunción incluyen categorías como cuarterón, mulato y zambo, siendo esta última la más frecuente. Un caso representativo aparece en la siguiente inscripción: “Juan, hijo natural de Teresa Angola, esclava, y de padre no conocido. Mulato. Es madrina Catalina de Saavedra, esclava [...]” (Archivo del Obispado de Iquique [AOI]), Parroquia de Camiña, Bautismos 1653-1695). Este tipo de fuentes revela la complejidad de las clasificaciones raciales en el contexto colonial.

Sabemos que las personas esclavizadas que arribaban al virreinato peruano como “negros bozales” recibían un nombre católico al ser bautizados, mientras que su apellido solía asignarse en función de su lugar de origen. Los registros parroquiales de Pica documentan que Manuel Angola (1630) contrajo matrimonio con María Congo (1640), ambos esclavizados procedentes de África que fueron vendidos en el Callao y posteriormente trasladados a Arica y seguidamente a Pica. Esta pareja contrajo matrimonio en la zona de los oasis tarapaqueños. Su hijo, Lorenzo, se casó en diciembre de 1681 con Josefa Tacma Caioma, una mujer indígena, hija de Francisco Tacma y Juana Caioma (AOI, Parroquia San Andrés, Pica, 1681), dejando constancia de los lazos familiares entre africanos e indígenas. Otro ejemplo era el de “Pedro Guanca, zambo de 10 años [...] murió con la extremaunción

por lo arrebatado de la muerte que le cogió estando en su trabajo” (Ossandón 1962:99), confirmando una casta afrodescendiente con apellidos indígenas.

Una vez adquiridos, los esclavizados adoptaban el apellido de sus propietarios. En el mismo archivo se registran casos como “Pedro de Morales, esclavo de Joseph de Morales; Andrea de Esquivel, esclava del Capitán Francisco de Esquivel y Jirón; Jacoba Palacios, esclava de Domingo Palacios; Marcela Díaz, esclava de Rodrigo Díaz de Mollo, [...]” (AOI, Parroquia San Andrés, Pica, 1670). Estos documentos evidencian la existencia de personas esclavizadas sin vínculos consanguíneos que, no obstante, compartían el mismo apellido, reflejo de su condición de propiedad y no necesariamente de su filiación.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se observa un crecimiento sostenido de estas poblaciones en la región. Tras los indígenas, las castas más numerosas eran los mestizos y zambos, como lo evidencian las actas de bautismo de la parroquia de Pica (Tabla 1).

Además, las actas permiten identificar el lugar de origen de los bautizados: de los 31 registrados como negros, 12 nacieron en África, lo que sugiere que durante este periodo aún se importaban personas.

En cuanto a los 575 matrimonios efectuados en este periodo, 290 fueron afrodescendientes, lo que

Tabla 1. Bautismos de castas no españolas. Pica, 1700-1749. Fuente: Elaboración propia sobre la base de datos contenidos en Ossandón (1962).

Baptisms of non-Spanish castes, Pica 1700-1749. Source: Prepared by the authors based on data from Ossandón (1962).

Grupo	Nº de bautizados	Porcentaje %
Indios	1.214	58,33
Mestizos	332	15,95
Cuarterones	3	0
Negros	31	1,48
Zambos	412	19,76
Mulatos	580	2,48

confirma la continuidad del mestizaje iniciado en el siglo anterior y permite suponer la consolidación de una casta morena tarapaqueña (Tabla 2).

Las reformas borbónicas también tuvieron repercusiones en el territorio tarapaqueño. Como resultado, se consolidó una burocracia estatal asalariada encargada de ejercer control económico y social sobre las distintas regiones mediante visitas, descripciones y censos (Cortés 2024:29). En estos

Tabla 2. Matrimonios por condición étnica. Pica, 1700-1749. Elaboración propia sobre la base de datos contenidos en Ossandón (1962).

Marriages by ethnicity, Pica 1700-1749. Prepared by the authors based on data from Ossandón (1962).

Grupo	Nº	Porcentaje %
Entre indios	205	32,65
Entre indios y mujer de otras razas	10	1,73
Entre mestizos	9	2,43
Entre zambos	19	3,29
Entre zambos y mujer de otras razas	21	3,65
Entre mulatos	4	0,69
Entre mulato y mujer de otras razas	7	1,21
Entre negros	3	0,52
Entre negro y mujer de otras razas	11	1,91
Entre español y una mestiza	1	0,17

registros, la población afrodescendiente se encuentra clasificada en dos categorías: “esclavos” y “gente de color libre”. El Censo de 1762 reportó la presencia de 160 personas libres de ascendencia africana y 134 esclavizadas en la Región de Tarapacá (Tabla 3).

En el marco de las visitas borbónicas, en 1765 el ingeniero O’Brian fue comisionado a la región con el

Tabla 3. Censo de 1762, poblaciones en la Región de Tarapacá. Fuente: Elaboración propia sobre la base de datos contenidos en Bermúdez (1987:88).

1762 census, populations in the Tarapacá region. Source: Prepared by the authors based on data from Bermúdez (1987:88).

Grupo	Nº	Porcentaje %
Espanoles	193	10,95
Indios	664	37,66
Mestizos	612	34,71
Gente de color libre	160	9,08
Esclavos	134	7,60
Total	1.763	100

objetivo de recabar información sobre la producción en el mineral de Huantajaya. En su informe se incluyen descripciones detalladas de diversos asentamientos pertenecientes a los partidos de Tarapacá y Pica, donde se destaca una presencia significativa de población afrodescendiente.

Comprende este partido [Tarapacá] quatro Curatos que son el Primero el de Tarapacá

[...] El seguundo de Camiña [...] El tercero el de Pica [...] El Quarto de Sibaya [...] estos quatro Curarttos tienen mill se/senta, y ocho Yndios tributarios, y muchos Zambos, Mulatos, Negros y Cholos, con pocos Españoles...

[en Pica había] “bastante Gente Española, muchos negros, y Mulatos, Cholos y Mestizos, entre los cuales ay muchos Esclavos (Hidalgo 2009:33).

En 1776, con la creación del Virreinato del Río de la Plata, la mina de Potosí pasó a depender de esta nueva jurisdicción. Como consecuencia, se reactivaron diversos centros de extracción argentífera, entre ellos el de Huantajaya, ubicado en la Región de Tarapacá (Gavira 2005:40; O’Phelan 1988:35). El procesamiento del mineral se realizaba en buitrones emplazados en los bosques del Tamarugal, lo que incentivó la instalación de sectores laborales hacia esta zona, incluidos numerosos afrodescendientes.

La marcada diversidad étnica y la escasa presencia de mecanismos estatales de control social en el área favorecieron un proceso intenso de mestizaje entre los grupos desplazados. Los afrotarapaqueños que trabajaban en Huantajaya, Santa Rosa y en los centros de beneficio del Tamarugal pasaron a formar parte del universo sociocultural de los denominados “cholos mestizos”. En este nuevo entorno perdieron sus antiguas categorías étnicas coloniales, dando paso a una identidad emergente: la casta morena (Núñez 2004:57-66).

A pesar del desplazamiento hacia la pampa y el Tamarugal, un número significativo de afrotarapaqueños -negros, zambos, sambaigos¹, mulatos y cuarterones- permaneció en los valles precordilleranos. Esta permanencia se evidencia en las actas de bautismo de las doctrinas de Tarapacá y Camiña, donde este grupo representaba el 3,63 % de la población. (Núñez 2004:57-66) (Tabla 4).

Pese a que en estos poblados aún se utilizaban categorías étnicas en los registros parroquiales, los sacerdotes enfrentaban dificultades para establecerlas con claridad, debido al alto grado de mestizaje. Esta situación se refleja en la siguiente partida de bautismo.

Año del Señor de Mil setezientos y tantos [1756-1785]. Yo el Don o Lizenciado Cura propio o teniente de cura, o el empleo que exiexsieso Baptise, puse óleo y chrisma, a un Niño de tantos, a quien puse por nombre

Tabla 4. Bautismos por castas, Doctrinas de Tarapacá y Camiña, 1750-1800. Fuente: Elaboración propia sobre la base de documentación del Archivo del obispado de Iquique (AOI).

Baptisms by caste, Doctrines of Tarapacá and Camiña, 1750-1800. Source: Prepared by the authors based on AOI documentation.

Castas	Tarapacá	Porcentaje %	Camiña	Porcentaje %
[cortado]	7	0,4	0	0
[no indica]	420	22,6	12	0,6
ingles	1	0,1	0	0
español(a)	84	4,5	100	4,8
indio(a)	964	51,8	1.827	87,9
mestizo(a)	92	4,9	67	3,2
cholo(a)	167	9,0	45	2,2
afrodescendientes	125	6,7	18	1,4
vecino(a)	0	0	10	0,5
Total	1.860	100	2.079	100

fulano, legitimo, o ilegítimo Sambo, mestizo ó Negro. Poner sus Padrinos para que conste lo firme².

El censo general levantado en el Virreinato del Perú entre 1790 y 1792 revela que el partido de Tarapacá

estaba compuesto por 12 pueblos organizados en cuatro doctrinas. En este levantamiento se registraron 528 personas identificadas como castizos libres³ y 253 en condición de esclavitud (Tabla 5).

De estos datos podemos inferir que hacia el final del siglo XVIII la población afrodescendiente era parte integral de la vida económica y social de la Provincia de Tarapacá. Esta se distribuía en un territorio delimitado al este por los poblados de la serranía tarapaqueña o precordillera, situados entre los 1.500 y 3.200 msm; al norte, por los asentamientos de la Quebrada de Camiña; al oeste, por los buitrones y bosques del Tamarugal; y al sur, por los oasis de Pica y Matilla. La mayor concentración de esta población se registraba en el sector del Tamarugal -especialmente en La Tirana y La Huayca-, así como en los centros de Tarapacá, Pica y Matilla (Figura 1).

De acuerdo con el padrón de 1813-1814, la población afrotarapaqueña representaba el 13,54 % del total de habitantes del partido de Tarapacá⁴, sin incluir a los cholos y mestizos, quienes probablemente también integraban componentes de ascendencia africana. Asimismo, se observa que la mayor parte de esta población se concentraba en las doctrinas de Tarapacá y Pica (Tabla 6).

El empadronamiento de 1813-1814 clasificó a la población afrodescendiente en cinco subcategorías: 572

Tabla 5. Censo general en el Virreinato del Perú, 1790 y 1792. Fuente: Elaboración propia a partir de los datos contenidos en Gil de Taboada y Lemos (1809 [1796]).

General census in the Viceroyalty of Peru, 1790 and 1792. Source: Prepared by the authors based from Gil de Taboada y Lemos (1809 [1796]).

	Partidos	Ciudades	Villas	Pueblos	Doctrinas	Clérigos	Religiosos	Religiosas	Beatas	Españoles	Indios	Mestizos	Castizos Libres	Esclavos	Totales
Intendencia de Arequipa	Cercado	1	''	2	11	93	225	162	5	22.207	5.929	4.908	2.487	1.225	37.241
	Camaña	''	''	8	7	34	9	''	''	5.076	1.249	1.021	1.747	887	10.023
	Condesuyu	''	''	18	9	35	''	''	''	3.628	12.011	4.358	34	44	20.110
	Collagues	''	''	10	16	40	''	''	''	212	11.874	4.417	335	29	13.905
	Moquegua	''	1	6	6	53	''	''	''	5.514	17.272	2.916	887	1.526	28.197
	Arica	1	''	26	7	44	''	''	''	1.585	12.820	1.977	985	1.294	18.726
	Tarapacá	''	''	12	4	27	''	''	''	509	5.456	1.200	528	253	7.973
	Total	2	1	82	60	326	284	162	5	38.731	66.909	17.797	7.003	5.258	136.175
	Total (corregido)	2	1	82	60	326	284	162	5	38.731	66.611	20.797	7.003	5.258	139.322

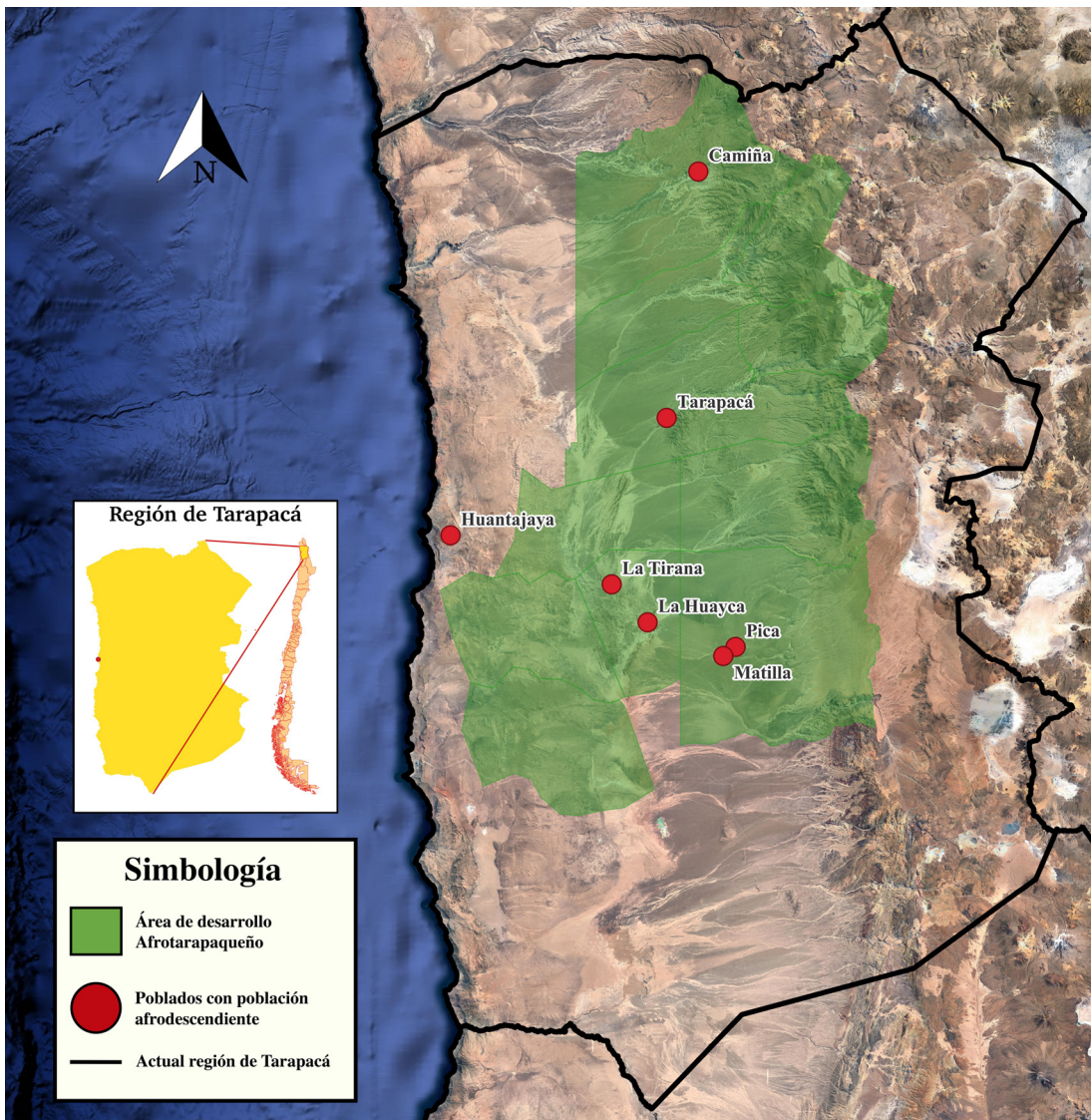


Figura 1. Territorio afro mestizo. Fuente: Elaboración propia.

Afro-mestizo Territory. Source: Own elaboration.

sambos, 104 negros, 41 mulatos, cuatro sambaigos y un cuarterón. En comparación con registros anteriores, se observa una disminución en la diversidad de categorías afro, acompañada por un aumento en las identificaciones como cholos y en aquellos casos en que no se consigna adscripción étnica (“no indica”). Esta transformación sugiere un proceso de mestizaje creciente con la población indígena al inicio del siglo XIX (Tabla 7).

Cabe señalar que el universo afro mestizo excede las limitadas y poco representativas categorías utilizadas

en los censos coloniales. En este sentido, lo afro no debe restringirse únicamente a lo “afrodescendiente” declarado, sino también considerarse como parte del grupo de “mestizos” que, junto con los “indios”, conforman un segmento de la población local que puede ser interpretado como afro mestizo.

Respecto a los oficios consignados en el padrón, se registran un cantor identificado como pardo y un músico reconocido como sambo. El resto de la población afrotarapaqueña figura sin ocupación específica ni atribución de cargos. Este dato sugiere

Tabla 6. Castas del Partido de Tarapacá. Fuente: Elaboración propia sobre la base del padrón de 1813-1814, Archivo Histórico de Límites [AHL].

Castes of the Tarapacá District. Source: Prepared by the authors based on the census of 1813-1814, Historical Archive of Limits [AHL].

Castas	San Andrés de Pica	San Lorenzo de Tarapacá	San Nicolás Tolentino de Sibaya	Total	Total %
Indios y mestizos	1.842	2.737	1.220	5.799	74,83
Espanoles	96	291	2	389	5,02
Ingles	0	1	0	1	0,01
Afrodescendientes	447	602	0	1.049	13,54
No indica	0	512	0	512	6,61
Total	2.385	4.143	1.222	7.750	100

Tabla 7. Castas afrocoloniales del Partido de Tarapacá. Fuente: Elaboración propia sobre la base del padrón de 1813-1814, (AHL).

Afrocolonial castes of the Tarapacá District. Source: Prepared by the authors based on the census of 1813-1814 (AHL).

Clase	Parroquias			Total
	San Andrés de Pica	San Lorenzo de Tarapacá	San Nicolás Tolentino de Sibaya	
cholo(a)	0	500	0	500
mulato(a)	0	41	0	41
negro(a)	34	70	0	104
pardo(a)	0	318	0	318
quarteron(a)	0	1	0	1
sambaigo(a)	0	4	0	4
sambo(a)	413	159	0	572
Total de afrodescendientes	447	593	0	1.040
Total afrodescendientes con los cholos	0	1.093	0	1.540

que, si bien los afromestizos ocupaban en su mayoría posiciones subordinadas, también accedían a espacios de visibilidad y protagonismo dentro del marco de las festividades religiosas. En 1819, José Ocsa, zambo originario de Pica, fue despojado de sus bienes por apoyar la causa patriótica (Lo y Sánchez 2023). Entre estos figuraba “una guitarra”, objeto que, más allá de su valor material, sugiere una vida en la que la música también era forma de expresión y pertenencia⁵. Esta guitarra, simple en apariencia, es testimonio de un legado afromestizo que resistía incluso en el silencio impuesto.

A mediados del siglo XIX se inició la explotación sistemática del guano y del salitre en el territorio (Lo y Sánchez 2023). Parte de la población afrotarapaqueña se incorporó como mano de

obra en las faenas extractivas, en los puertos y en actividades de arriería (Daponte 2019:65). Como consecuencia, se produjo un notable incremento de la presencia afrodescendiente en las áreas vinculadas a la producción y comercialización de minerales. En este contexto, el caserío de “Pozos de La Tirana”, emplazado en pleno Tamarugal, adquirió relevancia como núcleo de intermediación entre los oasis de Pica y Matilla y los incipientes centros salitreros (Núñez 2004:89-90).

El censo elaborado en 1841 por el gobierno peruano en la Región de Tarapacá mantenía aún el sistema de castas como criterio de organización poblacional (Díaz et al. 2009). En este documento aparecen nuevamente personas afrodescendientes desempeñando funciones dentro del espacio religioso,

en particular los oficios de cantor y músico de iglesia: “Luis González, nacido en Pica, residente en Tarapacá, negro de 60 años y cantor de iglesia [...] Jorge Soto, residente en Tarapacá, sambo soltero de 26 años, músico de la iglesia”. Tales registros confirman afirmar que los afrotarapaqueños desempeñaron un rol significativo en la liturgia católica durante la primera mitad del siglo XIX.

Si bien la abolición de la esclavitud fue decretada en el Perú en 1854, la incorporación de los antiguos esclavos a la vida social se produjo de manera desigual, dependiendo del contexto local, de las disposiciones normativas y de los recursos de las familias que habían ejercido la propiedad sobre ellos (Bernard 2009). En el caso de Tarapacá, los descendientes de africanos que permanecían en la zona que este estudio define como espacio afromestizo, continuaron bajo condiciones de subordinación prolongada, incluso durante las primeras décadas del siglo XX. Así lo indica Enrique Luza al afirmar que “hasta 1920 aún existían personas que reconocían a sus patrones” (Daponte 2010:31). Esta persistencia también queda documentada en fotografías tempranas tomadas en el Oasis de Pica (Figura 2), donde se aprecia a jóvenes afrodescendientes en funciones de servicio, atendiendo a hombres y mujeres blancos montados en mulas.

A partir de la documentación disponible, es posible conjeturar que, durante las primeras décadas de la república peruana, una fracción minoritaria de afrotarapaqueños permaneció en condición de servidumbre en las haciendas agrícolas vinculadas a la naciente burguesía regional. Sin embargo, la mayoría se desplazó hacia los asentamientos del Tamarugal, la pampa y el litoral, donde se incorporaron como mano de obra en las faenas salitreras. En este contexto, se observan condiciones marcadas por la precariedad laboral, exclusión social y una limitada presencia de mecanismos institucionales de resguardo. En respuesta, algunos sectores mantuvieron prácticas religiosas tradicionales como forma de organización colectiva. Entre estas destaca la celebración de la Pascua de los Negros, que adquirió nuevas expresiones en el espacio salitrero, manteniendo ciertos referentes simbólicos heredados.

La incorporación de la Región de Tarapacá al Estado chileno, tras la Guerra del Pacífico (1879 - 1881), generó transformaciones significativas en las representaciones sociales vinculadas a las categorías raciales. En este nuevo contexto político, la figura de la negritud comenzó a asociarse con la otredad peruana, es decir, con el antiguo adversario bélico (Ruz et al. 2019). Como consecuencia, diversas expresiones culturales



Figura 2. Sirvientes afrodescendientes. Pica, 1908. Fuente: Archivo fotográfico del Museo Regional de Iquique.
Afro-descendant servants, Pica, 1908. Source: Photographic archive of the Regional Museum of Iquique.

relacionadas con poblaciones afrodescendientes fueron progresivamente desplazadas del espacio público o relegadas al ámbito doméstico (Daponte 2010). Incluso las prácticas religiosas de origen popular, como los bailes vinculados a las festividades patronales, fueron objeto de cuestionamientos. Prueba de ello es el decreto municipal emitido en Pica en 1902, que prohibía la celebración de su fiesta principal, reflejando la tensión entre las autoridades locales y las expresiones rituales tradicionales.

Ha sido costumbre tradicional en este pueblo el celebrar la fiesta de San Andrés, su Patrono con Bailes llamados de morenos por las calles [...] Esta alcaldía tomando en consideración de que en un pueblo culto y civilizado no era posible tolerar esa clase de manifestaciones, ha negado el permiso necesario para ello⁶.

Aunque el proyecto de chilenización impulsado tras la anexión del territorio contemplaba la supresión de expresiones culturales locales (González 1995), y descalificaba a las personas negras que habitaban la región por su supuesta vinculación con el pasado peruano (Ruz et al. 2019), las memorias asociadas a la presencia afrodescendiente persistieron, especialmente en los poblados que integran este territorio afro mestizo y se manifiestan en los cantos y danzas de las festividades comunitarias, como es el caso de la Pascua de los Negros.

Imaginarios Sonoros en el Perú Virreinal y Republicano

La construcción ideológica atribuida a las poblaciones negras por parte de las élites hegemónicas en la Iberoamérica colonial se manifestó tempranamente en expresiones literarias, teatrales y musicales, particularmente en los llamados villancicos de negros (Daponte 201). Estas composiciones difundían diversos estereotipos sociales asignados a los afrodescendientes, reforzando su representación subordinada dentro del orden colonial.

Entre estas formas, los villancicos mencionados fueron especialmente populares y se interpretaron ampliamente en el ámbito iberoamericano entre los siglos XV y XVIII (Daponte 2019; Stevenson 1970; Tello 2006; Waisman 2012). Estas piezas, propias del ciclo navideño y de la Epifanía, solían tener como tema la adoración del Niño Dios por parte de cofradías

o grupos de “negritos” y se caracterizaban por el uso de un castellano intencionalmente deformado que imitaba el habla atribuida a los *bozales*. Un ejemplo representativo dice: “*Vamo, vamo curendo aya! / Oylemo un viyansico / que lo compondla Flastico siendo / gayta su fosico / y luego lo cantala Blasico, Pellico, Zuanico y Tomá [...]*”⁷.


Este registro lingüístico, conocido como “estilo guineo”, estuvo tan arraigado en la práctica artística que incluso se difundieron instrucciones sobre su escritura. Así lo sugiere una recomendación atribuida a Quevedo: “Si escribes comedia y eres poeta sabrás guineo en volviendo las rr ll y al contrario, como Francisco, Flancisco, y como primo, plimo” (Claro 1974:LXXI; Quevedo 1772 citado en Waisman 2012:8).

Entre los rasgos musicales más distintivos del *villancico de negros* se encuentran la preferencia tonal por Fa mayor, el predominio de la textura homofónica, el inicio acéfalo de las frases melódicas y el uso del metro sesquiáltero. Este último se ve intensificado por la frecuente inserción de hemiolas irregulares y la alternancia de patrones rítmicos troqueos y yámbicos. La interacción de estos recursos genera una sensación de síncope y polirritmia que, en su contexto de producción, evocaba asociaciones con el universo africano (Daponte 2019; Tello 2006; Waisman 2012) (Figura 3).


El sesquiáltero es una proporción rítmica en la que tanto las melodías como sus acompañamientos pueden articularse indistintamente en compases ternarios o binarios (Figura 3). Aunque se trata de un patrón ampliamente difundido en el mediterráneo desde la Edad Media, fue en la España del siglo XV -coincidiendo con el auge del comercio esclavista y la consolidación de cofradías de negros en ciudades como Sevilla y Barcelona- cuando comenzó a asociarse de manera sistemática con repertorios vinculados al imaginario africano (Daponte 2019; Tello 2006). En el contexto colonial americano, esta fórmula rítmica se expandió ampliamente, favorecida por la significativa presencia demográfica de población africana y la proliferación de cofradías de negros en los principales centros urbanos⁸.

Al respecto, planteamos que el sesquiáltero afrohispano, al estar estructurado sobre la alternancia rítmica binaria/ternaria (2:3), cuya representación en la notación mensural remite a la oposición entre lo imperfecto y lo perfecto, puede haber encarnado simbólicamente el imaginario afrocolonial. En este contexto, la figura del negro era concebida como inherentemente imperfecta, aunque potencialmente

Proporción Sesquiáltera



Troqueo y Yámbico
(Largo corto) (Corto largo)



Ternario Binario

Figura 3. Izquierda: Sesquiáltera afrohispano en proporción 2:3 y 3:2. Derecha: Sucesión de encadenamientos de ritmos troqueos y yámbicos con acentuación ternaria (3/4) y binaria (6/8). Fuente: Elaboración propia.

Left: Afro-Hispanic sesquiáltera in proportions of 2:3 and 3:2. Right: Succession of concatenations of trochee and iambic rhythms with ternary (3/4) and binary (6/8) accentuation. Source: Own elaboration.

perfectible mediante la incorporación del cristianismo y la aceptación de Dios en su vida espiritual⁹. Por esta razón, se les asignó la celebración de la Epifanía; entendida como la manifestación de la luz divina. Esta festividad marcaba simbólicamente el inicio del camino hacia la cristiandad y, en términos teológicos coloniales, representaba la posibilidad de alcanzar la perfección espiritual a través de la conversión.

En la América colonial hispana, a las personas esclavizadas se les concedía un día de descanso durante la festividad de la Epifanía, ocasión en la que podían recorrer las calles bailando y visitando los pesebres instalados en los hogares, donde solicitaban aguinaldos. Esta práctica dio origen a la expresión Pascua de los Negros, utilizada aún hoy para referirse a la Epifanía en diversas regiones periféricas del mundo hispanoamericano. En el Virreinato del Perú, esta celebración es conocida mayoritariamente como Pascua de Reyes; sin embargo, en localidades con presencia histórica de afrodescendientes también se le denomina Pascua de los Negros.

La música y la danza constituyeron herramientas fundamentales para la evangelización en el virreinato, especialmente entre los sectores esclavizados. En ese contexto, la estrategia de adoctrinamiento se articuló a través de cofradías formadas por “naturales” y “esclavos”. La participación de personas de origen africano en estas asociaciones comenzó oficialmente en 1539, cuando la Corona española emitió una cédula destinada a su evangelización. En 1544 se añadió una disposición que autorizaba su organización en cofradías religiosas (Encinas y García 1596 tomo IV, p. 392)¹⁰. Inicialmente, estas agrupaciones estuvieron consagradas al culto del Corpus Christi

y del Santísimo Sacramento; a partir del siglo XVII, adquirió relevancia la devoción al Niño Dios y a la Virgen María (Daponte 2019:100).

Durante el periodo Colonial, las cofradías integradas por personas negras se diferenciaban de otras corporaciones religiosas por la presencia de *caporales*, cuya figura reproducía simbólicamente la relación jerárquica entre el capataz y el esclavo (Egoavil 1986:80). En zonas periféricas, estas agrupaciones incluían miembros de distintas castas, lo que generó espacios de sincretismo ritual y fusión de tradiciones (Estenssoro 2003). En este contexto, los *caporales* también se integraron en cofradías de composición híbrida.

Los cofrades eran instruidos en cantos litúrgicos provistos por sacerdotes o responsables eclesiásticos, quienes los importaban, transcribían o componían según la ocasión. Estas piezas se basaban en formas musicales de origen europeo, a las que con el tiempo se incorporaron elementos locales, dando lugar a repertorios mixtos de notable riqueza simbólica y estética (Palmiero y Díaz 2024).

El periodo Republicano implicó una reconfiguración del orden social en el espacio andino. La dicotomía civilización/barbarie se consolidó como eje ideológico de los nuevos Estados, los cuales identificaron como “bárbaras” las manifestaciones culturales heredadas del régimen colonial y como “civilizadas” aquellas asociadas al modernismo y al liberalismo progresista. En este marco, la burguesía emergente interpretó a las clases subalternas como un obstáculo para el desarrollo nacional, atribuyéndoles la responsabilidad del denominado “atraso social” y excluyéndolas de los procesos de construcción estatal.

Esta marginalización fortaleció el apego de los sectores populares a sus prácticas tradicionales, especialmente las de carácter religioso, lo que favoreció la continuidad de elementos coloniales en las festividades rituales (Díaz et al. 2014). En el nuevo escenario republicano, las celebraciones religiosas comenzaron a articularse con ceremonias cívicas, integrando símbolos nacionales al repertorio ritual (Abercrombie 1992; Rossells 1996). Este entrelazamiento dio lugar a una sacralización del imaginario estatal y a la incorporación de emblemas patrios en el espacio festivo (Daponte 2019). Como resultado, algunas expresiones sonoras y coreográficas de origen colonial persistieron durante el siglo XIX, transformándose paulatinamente mediante su asociación con los símbolos y valores del Estado-nación.

La Pascua de los Negros

El calendario festivo vigente en esta región incluye numerosas celebraciones religiosas que cuentan con la participación de cofradías dedicadas a la adoración del Niño Dios. Entre ellas, la conocida como *Pascua de los Negros* destaca por su alusión directa al universo afrodescendiente. Tal denominación persiste en la memoria local, pues, según se afirma, "...antes venían a adorar todos los que tenían piel oscura..." (Nelly Cayo Palape, comunicación personal, 1997). Esta festividad conserva cantos transmitidos oralmente mediante "libretas" que han sido copiadas de generación en generación, cuyos textos evocan la presencia de las tres castas fundamentales del orden sociocolonial: negros, criollos e indígenas.

Es probable que durante la colonia cada curato contara con una organización particular para las celebraciones de adoración. Los 12 cantos aún vigentes en los pueblos de este territorio -identificado como afroestizo- se comparten entre diversas localidades pertenecientes históricamente a un mismo circuito eclesiástico. En contraste, los pueblos vinculados a curatos ubicados más al norte o al sur presentan otros cantos con diferentes versos, lo que sugiere una notable antigüedad y circulación acotada a este territorio.

La memoria histórica de los cultores de estos oasis sitúa el origen de la fiesta y de los bailes de pastores a comienzos del siglo XX. Según Enrique Luza (comunicación personal, 1994), durante esas celebraciones, los hacendados concedían a sus trabajadores un día de permiso para asistir a la adoración del Niño Dios, a cambio de alimentos.

Por su parte, Carlos Contreras, cantor de la zona de Pica y Matilla, recuerda haber entonado estos cantos utilizando la libreta de Roberto Palape, cuya portada llevaba la fecha de 1901 (Carlos Contreras Maita, comunicación personal, 2014). De manera similar, en el pueblo de La Tirana, Manuel Choque Valderrama (2001), fundador del baile Indios Pastores en 1980, rememora una libreta fechada en 1902 perteneciente a Nicolás Robles, integrante del antiguo conjunto Pastorcitos de La Tirana, cuyos cantos aún son utilizados por la comparsa (Manuel Choque Valderrama y Víctor Choque Morales, entrevista, 7 de enero 2001). Los habitantes de las quebradas y oasis que se trasladaron hacia la pampa salitrera llevaron consigo sus expresiones culturales, las cuales fueron reproducidas en los nuevos asentamientos. En estos espacios, dichas prácticas adquirieron formas adaptadas al entorno industrial y social de la zona, conservando, no obstante, elementos simbólicos y estructurales vinculados a su tradición de origen (Figura 4).

Durante las primeras décadas del siglo XX, diversas danzas tradicionales fueron objeto de sospecha por parte de las autoridades chilenas, al ser percibidas como expresiones asociadas al pasado peruano. Esta desconfianza quedó registrada, entre otros casos, en el decreto municipal de 1902 que prohibía la fiesta patronal en Pica. En dicho contexto de control simbólico, los bailes de pastores continuaron desarrollándose, y se presume que respondieron a las restricciones mediante el uso de bandas presidenciales peruanas o elementos cromáticos vinculados a dicha nacionalidad como forma de reafirmación identitaria. Un ejemplo de ello aparece en un informe emitido el 13 de enero de 1928 por Jorge Toro L., funcionario de la subdelegación de la Intendencia regional en Pica, donde se denunciaba el uso de los colores de la bandera peruana en el vestuario del conjunto de pastores del poblado de La Huayca:

En mi reciente visita, además pude comprobar un acto religioso, que no fue presidido por ningún eclesiástico, pero, que, en sí significaba un acto de propaganda peruana. Con motivo de la celebración de la **Pascua de los negros**, recorren el pueblo un grupo de Muchachas y Jóvenes, vistiendo vistosos trajes indígenas, adornados con los colores de la bandera peruana. Después de hacer un recorrido por las calles llegan cantando a la Iglesia donde permanecen bailándole



Figura 4. “Baile de Pastores” de Chiapa en poblado salitrero, 1920. Fuente: Archivo privado de Lourdes Zúñiga Mitchel.

“Baile de Pastores” (Shepherds’ dance) from Chiapas in a saltpeter town, 1920. Source: Private archive of Lourdes Zúñiga Mitchel.

al Niño Dios por espacio de alguna hora. Preside estas fiestas un individuo de apellido Luza y que es hijo de un tal Vicente Luza, que está ocupado como guardacaminos por el Ingeniero de la Provincia, en el sector de Canchones¹¹ (el destacado es nuestro).

Décadas más tarde, Enrique Luza (1996:167-168), familiar del mencionado Vicente Luza, recopiló en sus memorias diversos episodios de su infancia, correspondientes aproximadamente a la década de 1930¹². Entre ellos destaca *El Nacimiento Piqueño*, donde describe con detalle los pesebres, las figuras religiosas, los alimentos típicos y la participación comunitaria en torno a la fiesta (Figura 5).

El mismo autor (Luza 1996:25-26), cuando se desempeñaba como director del coro de Humberstone, entre 1941 y 1955, compuso una obra con el mismo nombre, *Nacimiento Piqueño*, que evocó los recuerdos de su infancia y las tradiciones vinculadas a esta celebración (Figura 6).

La celebración de la Pascua de los Negros en este histórico territorio afromestizo se realiza entre el Adviento y la Octava de Reyes (desde inicios de diciembre a mediados de enero). El ciclo festivo comienza con la preparación de los pesebres y de los espacios domésticos destinados a recibir a la cofradía de pastorcitos y a los invitados al canto del Niño Dios. Las mujeres desempeñan un rol protagónico: construyen los pesebres en las viviendas, se organizan entre vecinas y amigas para elaborar dulces, panecillos, refrescos y el tradicional ponche caliente que se ofrece a los asistentes.

Durante este periodo, se lleva a cabo una adoración por día, organizada mediante acuerdo comunitario previo. Estas ceremonias consisten en la interpretación -frecuentemente a *capella*- de una secuencia de 12 cantos, entonados de pie frente al pesebre por los bailes de pastores y los participantes. El orden de interpretación se mantiene conforme a lo consignado en las libretas rituales. En las localidades de Pica, Matilla y La Huayca, donde se conserva el repertorio más completo, los cantos son: (1) *Los*

Y frente a la alegoría del fantástico escenario navideño que era muestra de legítimo folkloro por las noches se citaba a contemplarle el vecindario ante el calor de las velas de parpadeante fulgor... La fragancia de las peras, manzanas, duraznos y flores confundíase con el olor al pencho de culén que servían calientito a las Comparsas de Pastores que cantaban y danzaban al Niñito de Belén... Y si la dueña de casa los "buñuelos" no obsequiaba ¿"no ha hecho casa tu Niñito"? le solían preguntar (tradicción era servirlos porque en Pica así se usaba) Bueno; es cuante de esas Pascuas yó les puedo relatar.

Figura 5. Fragmento, Nacimiento Piqueño. Fuente: Luza (1996:167-168).

Fragment, Nacimiento Piqueño. Source: Luza (1996:167-168).

El "Nacimiento" piqueño
(estilo Galopa)

-25-
Enrique Luza Caceres

moderato

S
A
T
B

1- Cuan do doña Lau ra pre pa ra ba el "Na ci mien to" por que a las
2- To das las ve ci nas y co ma dres de su ba rrio con sus chi

1- Cuan do doña Lau ra pre pa ra ba el "Na ci mien to"
2- To das las ve ci nas y co ma dres de su ba rrio

f

1- do ce de No che Bue na ven drí a al mun do su Ni ño Dios
2- qui llos te coo pe ra ban ba ra que el de ce lla fue me me jor.

dim, din, don, *dim, din, don,* *dim, din, din,* *don..*

dim, din, don, *dim, din, don,* *dim, din, din,* *don..*

I II «FAN»

Figura 6. Fragmento musical, Nacimiento Piqueño. Fuente: Luza (1996:25-26).

Musical Fragment, Nacimiento Piqueño. Source: Luza (1996:25-26).

Negros, (2) Los Tamborcillos, (3) Las Sambombas, (4) El Arrurú, (5) Las Pascuas, (6) Pues con Alma, (7) Las Albricias, (8) El Arre-rrú (segundo Arrurrú), (9) Las Indias, (10) La Cachua (bailada y cantada), (11) Los Reyes y (12) Cacharpaya.

En otras localidades del mismo territorio, el repertorio ha sido conservado de forma parcial. Por

ejemplo, el actual baile de pastores de La Tirana interpreta solo siete de estos cantos: "Los Negros", "Las Albricias", "El Arrurrú", "Las Sambrunas", "Las Pascuas", "Las Indias" y "Los Tambores", cada uno con su zapateo distintivo (Choque 2024:109)¹³.

El cantor es quien ejerce la autoridad respecto al modo y estilo de ejecución de los cantos, siendo el

caporal el encargado de ordenar la cofradía, el ritmo del tambor, los zapateos y la danza del cachua, que realizan los cofrades de pastores. Durante las adoraciones siempre son bienvenidos los músicos con mandolina y quena y, en ocasiones, el acordeón; usándose en el pasado también el violín. Estos instrumentos se interpretan al unísono con la melodía de los cantos. En ocasiones, improvisan melodías muy cortas para acompañar al tambor durante los zapateos. Si no acuden músicos, los cantos se realizan igualmente *a capella*, acompañados por el tambor, que siempre está presente (Figura 7).

En las libretas utilizadas en Pica, Matilla y La Huayca, los cantos de adoración se organizan en cuatro bloques temáticos¹⁴. El primero está dedicado a los negros e incluye los cantos uno, dos y tres; el segundo alude a los criollos e incorpora los cantos cuatro, cinco, seis, siete y ocho; el tercero corresponde a los indios, representados en los cantos nueve y 10. Finalmente, los últimos dos cantos -11 y 12- cumplen funciones de saludo y despedida ritual.

La Cofradía de pastorcitos viste a la usanza tradicional de los pastores aimaras: los varones usan *chullo*¹⁵, *chullpa*¹⁶, *uncú*¹⁷, y *faja*¹⁸; las mujeres, *panta*¹⁹ y *axo*²⁰. Ambos tienen como accesorio de danza la *huaraca*²¹, que cumple una función simbólica en la danza (Figura 8).

Respecto a la Pascua de los Negros celebrada en la Quebrada de Tarapacá, se ha observado en los últimos años la incorporación de bandas de bronce como acompañamiento musical a los cantos tradicionales. Esta inclusión ha generado modificaciones en aspectos formales como la estructura, la tonalidad y las proporciones rítmicas de los cantos, los cuales han sido adaptados a las convenciones musicales contemporáneas propias del repertorio interpretado en fiestas patronales y de santuario de la región²². En cambio, en localidades como Pica, Matilla, Macaya, Mamiña y diversos poblados del Tamarugal, persisten rasgos musicales que permiten establecer una conexión más directa con el legado afrocolonial y decimonónico de Tarapacá.



Figura 7. Músicos que acompañan los cantos de adoración. Pica, 1970 aproximadamente. Fotografía archivo privado de los autores. *Musicians accompanying songs of worship. Pica, ca. 1970. Photograph: authors' private archive.*



Figura 8. Adoración al Niño Dios. Pica, 8 enero de 2019. Fotografía: Archivo privado de los autores.

Adoration of the Niño Dios [Christ Child]. Pica, January 8, 2019. Photograph: Author's private archive.

Cantos Afromestizos

Los tres primeros cantos del repertorio ritual -(1) *Los Negros*, (2) *Los Tamborcillos* y (3) *Las Ambrunas* (o *Sambombas*)- constituyen un núcleo temático y sonoro que remite a los elementos textuales y musicales de los villancicos de negros. A través de sus proporciones rítmicas, recursos melódicos y referencias textuales, estos cantos establecen un vínculo con el repertorio devocional desarrollado en el antiguo virreinato. En el contexto tarapaqueño, su presencia dentro de la Pascua de los Negros permite observar los imaginarios vinculados al pasado afrodescendiente regional.

La lírica

Los versos del primer y tercer canto son los que aluden de forma más directa al mundo afrocolonial. El primer canto, *Los Negros*, está compuesto por 11 coplas de cuatro versos octosílabos (Tabla 8).

En estos versos se denota el lugar de procedencia de los esclavizados que llegaron a la zona, como se observa en expresiones como “Una negrita de Angola”²³ y “Todos los negros de Arica”²⁴. Otro aspecto que se desprende del análisis es la significación especial que adquiere la fiesta de Epifanía para los afrotarapaqueños, evidenciado en frases como

“Vamos a comer pan blanco”; “Que, aunque somos negritillos / también somos hijos de Dios”²⁵; y “A su niño poderoso / que nos viene a libertar”.

Asimismo, los versos de este canto reproducen rasgos lingüísticos característicos del habla bozal, al igual que los villancicos de negros virreinales. Se destacan construcciones como “Con el susto y con la miedo / no me puedo persignar” o “de Belén a la portal”. En estos últimos se aprecia el uso del artículo definido singular “la” como prefijo, una característica típica de las lenguas bantúes, comúnmente utilizada para imitar el lenguaje de los esclavizados africanos (Ortiz 1953 citado en Cirio y Rey 2002:73). En el verso “Buenas noches su merced” se evidencia la fórmula de cortesía “su merced”, utilizada durante el Virreinato del Perú por las personas esclavizadas para dirigirse a sus amos, y que persistió hasta la abolición legal de la esclavitud (Granda 2007:167).

Cabe recordar que, a pesar de haber sido liberados jurídicamente en 1854, muchos esclavizados de la zona continuaron viviendo con sus antiguos patrones hasta aproximadamente 1920. Esta situación se refleja en una de las coplas, que menciona un fruto exótico consumido en las casas patronales salitreras a comienzos del siglo XX: “Todos los negros de Arica / a todos nos quieren pegar / por un plato de atamoya / que nos dieran a guardar”²⁶.

Tabla 8. Canto 1 *Los Negros*. Fuente: Libreta de Nelly Cayo, 1940 aproximadamente. Archivo privado de los autores.

Los Negros Song. Source: Notebook by Nelly Cayo, ca. 1940, Author's private archive.

Canto 1: Los Negros	
Buenas noches, Manuelito buenas noches su merced ya llegan tus negritos de rodillas a tus pies	Todos los negros cantando venimos a festejar a su niño tan poderoso que nos viene a libertar
Camina Francisco Breve Media media noche son Que si no andas ligero Cantarás cocorocó ¹ .	Aquí están todos tus hijos contentos con devoción festejando a este niño que nos da su protección.
Ya tocan la campanilla Ya nos llaman a rezar Con el susto con la miedo No me puedo persignar	Pidámosle muy rendidos con humilde devoción que nos conceda su gracia y su santa bendición.
Vamos a comer pan blanco De Belén a la portal Que dice el señor vicario Se llama casa de pan	Una negrita de Angola huyéndose de la casa viene a ver a este niño nacido entre las pajas.
Vamo pues de buena gana a adorar a este señor que aunque somos negritillos también somos hijos de Dios	Todos los negros de Arica a todos nos quieren pegar por un plato de atamoya que nos dieran a guardar.
Llegamos tus negritos el gallo nos anunció que el Mesías ha nacido cantando cocorocó	

¹ *Cocorocó* es una onomatopeya que se usaba para cantar durante los zapateos (que veremos más adelante): “Quiquieiqui Cocorocó, al Niño Dios lo quiero yo” era la frase que se cantaba. Actualmente los zapateos solo los realiza el tamborcito.

Tabla 9. Canto 3 *Las Ambrunas*. Fuente: Libreta de Nelly Cayo, 1940 aproximadamente. Archivo privado de los autores.

Las Ambrunas Song 3. Source: Notebook by Nelly Cayo, ca. 1940. Author's private archive.

Canto 3: Las Ambrunas [Sambombas]	
Estribillo	También dicen que su madre es la virgen soberana que antes y después del parto Siempre fue pura y casta.
Chichiomío gigante chichiomio gigante sea el chiquillo Manuelito con su patrón san José fue.	Dicen que es muy poderoso que a los negritos rescata y a los soberbios castiga y a los humildes levanta.
<i>Coplas</i>	Todos los negros en tropa hoy venimos a Belén festejando a María con su chiquillo Manuel.
Las ambrunas trolipia clarín que el viento rompe los negritos con violín y las negras con violón.	Pidámosle muy rendido con humilde devoción que nos conceda su gracia y su santa bendición.
En la puerta de Belén hay una granada hermosa que la pintó San José con su pluma poderosa.	
San José fue carpintero de su Patria Celestial aunque pobre en su linaje depende de casa real.	

El tercer canto *Las Ambrunas* está compuesto por siete coplas y un estribillo (Tabla 9).

La primera copla dice: “Las ambrunas trolipia/ clarín que el viento rompe/Los negritos con violín/y las negras con violón” y en las libretas de Matilla, que fueron copiadas de la de Rosa Bustos, que dirigió el baile de La Huayca hasta finales de la década de 1960 (Figura 9), están escritos “Las Sambombas trolipia/ clarina que el viento rompe/ las negritas con violín y los negros con violón” (Figura 10)²⁷.

Las palabras escritas como “violín y violón” nos recuerdan el uso intercambiable de las consonantes *r* y *l*, recurso fonético utilizado para imitar el habla afrodescendiente en las expresiones artísticas coloniales que hacían alusión a esta población. Por otro lado, la zambomba es un instrumento musical utilizado en todo el mediterráneo, empleado para acompañar cantos navideños y que fue adoptado en América por las cofradías de negros (Tompkins 2011:38).

Estos elementos evidencian que algunas libretas han conservado versos en versiones más arcaicas, mientras que otras, como las de Pica, reflejan un proceso de transformación semántica a medida que

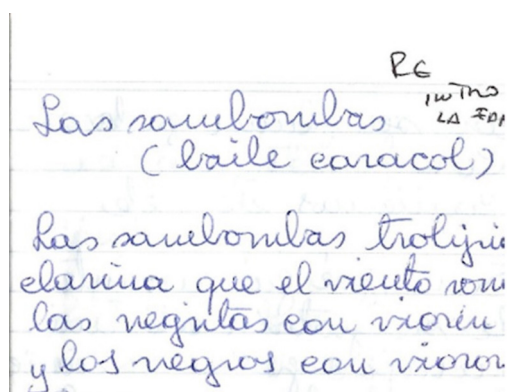


Figura 10. Canto Las Sambombas, libreta de Luisa Morales. Matilla, 1960. Fuente: Archivo privado de los autores.

Song Las Sambombas, notebook by Luisa Morales, Matilla 1960. Source: Author's private archive.

los cantos son transcritos desde libretas antiguas hacia versiones más actuales. En ese tránsito, ciertos versos se pierden o aparecen con nuevas denominaciones en los repertorios de distintos bailes de pastores. Un ejemplo se encuentra en este mismo canto, denominado *Sambrunas* por los pastores de La



Figura 9. “Baile de Pastores” de Rosa Bustos. La Huayca, 1940. Fuente: Archivo de los autores.

“Baile de Pastores” (Shepherd’s dance) of Rosa Bustos. La Huayca 1940. Source: Private archive of the authors.

Tirana, cuya tercera copla presenta la siguiente variante: San José fue carpintero / de su casa celestial / regalaremos un cachimbo / negro no tiene mando²⁸ (Choque 2024:136).

Así como en el primer canto, este también expresa en los dos primeros versos de la quinta copla el deseo afrotarapaqueño de conseguir la libertad mediante la intervención del Niño Dios: “Dicen que es muy poderoso / que a los negritos rescata”.

La primera copla escrita en la libreta y que corresponde al estribillo, contiene la palabra “Chichiro” cuyo significado se desconoce; pero, nos parece que la fonética de esta palabra podría remitir a los sonidos empleados comúnmente para hacer dormir a los niños. Según Ortiz (1950: 20), la creación de onomatopeyas musicales entre versos es común en la música religiosa de África y afrolatinoamericana. En esa misma copla se lee: “sea el chiquillo Manuelito / con su patrón san José fue”. Este fragmento contiene términos y construcciones propios de los repertorios afrodescendientes: “Manuelito” era una denominación afectiva empleada por los esclavizados para referirse al Niño Dios (Santamaría 2006:8); el uso de “patrón” alude a la condición de subordinación social característica de las comunidades afrolatinoamericanas. Además, la disposición sintáctica -con el verbo ubicado al final del verso y acentuado en vocal aguda- es habitual en los cantos de raíz afro. Estas características lingüísticas también están presentes en los villancicos de negros coloniales, lo que sugiere una continuidad entre ambas prácticas.

Cabe destacar que, de acuerdo con las recomendaciones de Jerónimo de Oré (1607) y

Juan Pérez de Bocanegra (1631), recogidas en sus manuales de evangelización, los cantos debían componerse en versos octosílabos o endecasílabos, organizados en estrofas de hasta 84 coplas, y con melodías breves y de fácil entonación (Estenssoro 2003:300). En ese contexto, los cantos de adoración aquí analizados constituyen un ejemplo representativo de la pervivencia de esta normativa²⁹.

La música

De los tres cantos analizados, *Los Negros* es el que presenta una mayor cantidad de elementos musicales asociados a los villancicos de negros virreinales. Destaca por la presencia de frases acéfalas seguidas de encadenamientos rítmicos de carácter troqueo y/o yámbico, rasgos estilísticos que se evidencian desde el inicio de la partitura (Figura 11).

En los poblados del tamarugal este canto era el único que poseía acompañamiento constante de tamborcito, se realizaba marcando cuatro corcheas y una negra, distribuidas entre el aro y el parche del instrumento³⁰ (Figura 12).

Este patrón rítmico del tamborcito, sumado a la melodía cantada (con frases acéfalas y ritmos troqueos y yámbicos) provoca una proporción sesquiáltera afrohispana superpuesta (3:2-2:3), métrica que caracterizaba a los villancicos coloniales de negros.

En cuanto al segundo canto, *Los Tamborcillos*, a diferencia de *Los Negros* y *Las Ambrunas*, no contiene textos que remitan explícitamente al universo afrodescendiente. Sin embargo, desde el punto de vista simbólico, se establece una asociación significativa. En el imaginario colonial, así como en la tradición de los

Los Negros

The image shows a musical score for 'Los Negros'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Tamborcito' (Percussion). The vocal line is in 3/8 time and features a melodic line with lyrics. The tamborcito line shows a rhythmic pattern of four eighth notes followed by a quarter note. The score is divided into sections: 'CORO Y COPLA' (measures 1-3), a first copla (measures 4-6), and a second copla (measures 7-9). The lyrics are: 'Bue-nas no-ches Ma-mue-li-to bue-nas', 'no-ches su-u-mer-ced Bue-nas ced Ya lle', and '-gan tus in-die-ci-tos de-ro-di-las a-a tus pies'.

Figura 11. Canto Los Negros. Fuente: Daponte (2019:221).

Song Los Negros. Source: Daponte (2019:221).

Tamborcito Para acompañar el canto de los negros



Figura 12. Ritmo del tamborcito. Fuente: Daponte (2010:223).

Rhythm of the tamborcito [little drum]. Source: Daponte (2010:223).

villancicos de negros, el tambor es el instrumento que con mayor frecuencia se vincula al mundo afrocolonial (Swiadon 2004:294). Por ello, es habitual encontrar en estos cantos expresiones como “Toca negriyo, toca negriyo tamboritiyo” (Ramírez 2022). Asimismo, es recurrente el uso de diminutivos en relación con el instrumento: “mi tambolítico”, “el tamboretíyo”, “toca plimo, lo tamborilico” (Labrador y Di Franco 2004:171-186). En este sentido, el segundo canto, *Los Tamborcillos*, representa un ejemplo particularmente ilustrativo (Figura 13)³¹.

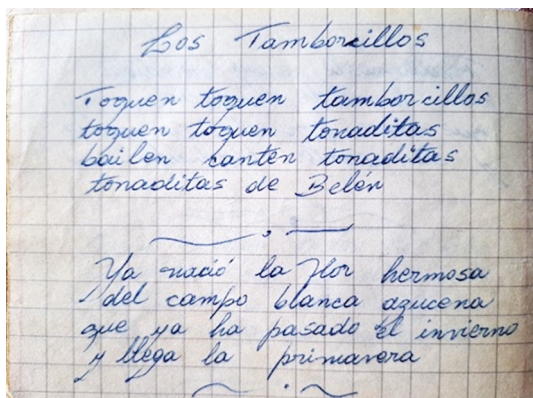


Figura 13. Canto Los Tamborcillos, Libreta de Nelly Cayo, 1940 aproximadamente. Fuente: Archivo privado de los autores.

Song Los Tamborcillos, Notebook by Nelly Cayo, approximately 1940. Source: Private archive of the authors.

Es importante señalar que el tamborcito constituye un elemento indispensable en todos los cantos de adoración. Si bien los instrumentos tradicionales ya no se fabrican³², en la actualidad han sido reemplazados por la caja redoblante. No obstante, los patrones rítmicos originales se han conservado³³ (Figura 14).

Otro aspecto que relaciona este canto con el mundo afro en la región se encuentra en la melodía. Esta es fácilmente comparable con la que identifica al auto religioso llamado el *Pisa Pisa*³⁴ (Figura 15). Esta breve representación dramática tiene como argumento a unos “negritos” que, en el día de María, se embriagan y no asisten a sus faenas de vendimia. Sin embargo, mediante la intervención de la gracia divina, logran ser redimidos y retomar sus funciones³⁵. Este auto fue representado durante los parabienes en La Tirana hasta la década de 1960 (Uribe 1973:63), y aún forma parte del repertorio de las compañías de morenos en la región vecina de Arica y Parinacota, así como en el sur del Perú, particularmente en los santuarios de Las Peñas, Timalchaca y Locumba. Es plausible que esta melodía haya funcionado en épocas anteriores como un tópico musical asociado al mundo afro en las expresiones religiosas del sur peruano y norte chileno.

Los zapateos

El uso del zapateo en Hispanoamérica ha sido históricamente asociado a poblaciones afrodescendientes desde el periodo Colonial (Tompkins 2011:136; Vázquez 1982:79). El sur del Perú no constituye una excepción. Sobre este tópico, Frézier describe que: “llegué a Pisco en septiembre de 1713, en esta ocasión los mulatos celebraban una fiesta en honor a la Virgen, interpretando la comedia ‘El príncipe poderoso’, en esta representación los mulatos zapateaban” (Frézier 1982 [1717]:167).

En los bailes de pastores que se realizan en la Región de Tarapacá, se ejecutan entre cinco y siete tipos distintos de zapateo, los cuales se intercalan entre las coplas. Estos pasos son acompañados por el tamborcito, que proporciona la base rítmica. Algunos grupos, como el de La Tirana, siguen un



Figura 14. Izquierda, Nila Oxa con tamborcito tradicional, “Pastorcitos de Matilla”, 1967. Archivo de los autores. Derecha: Juan Pérez con caja redoblante, Pastorcitos de Pica, 2017. Archivo de los autores.

Left, Nila Oxa with a traditional tamborcito [small drum], Pastorcitos de Matilla, 1967. Right: Juan Pérez with a Caja redoblante [snare drum], “Pastorcitos de Pica”, 2017. Photographs: Private archive of the authors.

LA PISA: canto

♩ = 170

Pi - sa pi - sa com - pa - ñe - ro to - dos lle - nos
 de a - le - grí - a sa - ca - re - mos ri - co vi - no
 de la vi - ña de Ma - ri - a.

Los Tamborcillos

Canto 2. Pascua de los negros, Pica 2017

To- quen to - quen tam - bor - ci - llos To- quen To - quen To - na - di - tas
 Bai - len can - ten To - na - di - tas To - na - di - tas de - e - Be - lén

Figura 15. Izquierda: Canto Pisa Pisa. Fuente: Kessel (1981:51). Derecha: Canto Los Tamborcillos. Fuente: Transcripción de los autores.

Left: Song Pisa Pisa. Source: Kessel (1981:51). Right: Song Los Tamborcillos. Source: Authors' transcription.

orden predeterminado en la secuencia de los zapateos conforme al desarrollo de los cantos; en cambio, en localidades como Pica y Matilla, la inserción de estos pasos depende de la decisión del caporal, excepto en el caso del primer zapateo, denominado *Los Negros*, que se reserva exclusivamente para el canto homónimo. Esta singularidad le confiere una relevancia simbólica particular. Según lo expresó un antiguo capitán de pastorcitos de Pica, “este zapateo es el más importante de todos, ya que se utiliza en los pasacalles, adoraciones y alguna ceremonia”³⁶.

Desde una perspectiva rítmica, *Los Negros* está estructurado mediante la yuxtaposición de patrones troqueos y yámbicos, acentuados sobre metros binarios y ternarios superpuestos. Mientras el zapateo se ejecuta en compás binario (6/8), el tambor marca un compás ternario (3/4), produciendo así

la característica métrica sesquiáltera afrohispanica (Figura 16).

En síntesis, podemos afirmar que en la Pascua de los Negros que se celebra actualmente en este territorio afromestizo, perviven componentes líricos, musicales y coreográficos característicos de los antiguos *villancicos* que, en épocas coloniales, aludían a la población afrodescendiente.

Conclusiones

Los registros históricos permiten confirmar que la Región de Tarapacá atravesó un proceso de mestizaje sostenido, en el cual la población de origen africano desempeñó un papel significativo. Esta presencia configuró una dinámica sociocultural particular, cuyos aportes quedaron plasmados en celebraciones

LOS NEGROS

Zapateo Nº1

The image shows a musical score for a piece titled "LOS NEGROS". The score is for "Zapateo Nº1". It is written on a single staff with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with accents. Below the staff, there are two lines of drum notation: "Zapateo" and "Tambor", both indicated by 'x' marks with accents, showing a rhythmic pattern that corresponds to the melody.

Figura 16. Zapateo nº1 Los Negros. Fuente: Daponte (2029:223).

Zapateo [Tap dancing] nº1 Los Negros. Source: Daponte (2029:223).

religiosas como la Pascua de los Negros. Estos aportes delinearon una comarca sociocultural que denominamos territorio afromestizo.

En este marco, las cofradías, los bailes y las festividades funcionaron como espacios de expresión artística, donde las personas afrodescendientes desarrollaron roles reconocidos como cantores, instrumentistas y danzantes. Estas funciones, identificadas incluso en los censos decimonónicos como oficios formales, demuestran el grado de integración de sus habilidades en la vida festiva de la región.

La incorporación de los afrodescendientes al sistema republicano se produjo de forma desigual. En áreas periféricas como Tarapacá, muchos mantuvieron una posición subordinada y conservaron prácticas culturales heredadas del periodo colonial. Mientras los principios liberales se consolidaban en los sectores dominantes, en las capas populares persistía una adhesión a formas religiosas tradicionales, en las cuales su participación seguía siendo relevante y visible.

Tras la ocupación chilena posterior a la guerra del Pacífico, las autoridades introdujeron modelos sociopolíticos que promovieron la asimilación e invisibilización de las expresiones asociadas al pasado afroperuano. Esta reconfiguración simbólica afectó la expresión pública de elementos identitarios, aunque no logró erradicar completamente su presencia en las prácticas locales. En el ámbito festivo, estas manifestaciones se mantuvieron en niveles más profundos, como parte de la memoria colectiva y la transmisión oral.

En ese contexto, los cantos de Epifanía interpretados por los bailes de pastores del Tamarugal -*Los Negros*, *Los Tamborcillos* y *Las Zambombas*- constituyen una

muestra perdurable de la herencia afrotarapaqueña. Sus textos, estructuras métricas y rasgos musicales remiten directamente a prácticas coloniales como los villancicos de negros, donde destacan elementos como el habla bozal, la métrica octosílaba, el uso de diminutivos afectivos y la aplicación del sesquíaltero afrohispano, que combina patrones binarios y ternarios.

Pese a la pérdida paulatina de referencias explícitas a la población afrodescendiente en la historiografía local -exacerbada por la asimilación de estas fiestas al imaginario andino o por la generalización del concepto de "afrochileno" vinculado a repertorios de la costa atlántica-, estos cantos persisten como testimonio cultural de la presencia de esclavizados y sus descendientes mestizos en la Región de Tarapacá y particularmente en el territorio afromestizo. Entre los tamarugos, los ecos de los antiguos cantos, los tambores y las libretas se conserva una memoria sonora y simbólica que vincula a los afrodescendientes con la historia social, religiosa y musical del norte de Chile, revelando así la profundidad de su aporte en un territorio complejo donde diferentes grupos de indígenas, mestizos y afros han generado prácticas ceremoniales, bailes y musicalizaciones que caracterizan a este paisaje sonoro del desierto.

La Pascua de los Negros celebrada en este territorio afromestizo no solo conmemora la adoración al Niño Dios, sino que también en sus gestos, versos y ritmos persiste una memoria que remite a la historia de las poblaciones afrodescendientes que habitaron el norte de Chile.

Declaración de autoría: J.F.D.A.: contribuyó en la conceptualización de la investigación, lideró la etnografía en Pica, Matilla y la Huayca, revisó

bibliografía y fuentes de carácter musicológico, colaboró en el análisis e interpretación de datos y participó en la escritura, redacción y supervisión del manuscrito final. N.C.A.: asistió permanentemente a la investigación, realizó el trabajo en los archivos y sistematizó los datos, transcribió documentos históricos, participó en la etnografía en la quebrada de Tarapacá y la Tirana, colaboró en el análisis e interpretación de datos, participó en la escritura del texto y realizó las tablas y figuras del manuscrito final. A.D.A.: contribuyó en la conceptualización de la investigación, realizó trabajo en archivos, lideró la etnografía en Tarapacá y la Tirana, revisó bibliografía de carácter etnohistórico, colaboró en el análisis e interpretación de datos, supervisó los resultados de la investigación y orientó la escritura del manuscrito final.

Agradecimientos: Al Obispado y al Museo Regional de Iquique, a la Biblioteca pública N° 308 Enrique Luza Cáceres de Pica por abrirnos sus archivos y depositar su confianza en nosotros. A los bailes de pastores de Pica, Matilla y La Tirana por otorgarnos registros y enriquecedoras conversaciones, y, con especial gratitud, a los cultores entrevistados: Carlos Contreras Maita, Nelly Cayo Palape, Manuel Choque Valderrama, Víctor Choque Morales, Jorge Moya Riveros, Margot Loyola Palacios y Enrique Luza Cáceres, quienes gentilmente accedieron a compartir sus experiencias y conocimientos con nosotros. *Financiamiento:* Agradecemos a ANID proyectos Fondecyt n° 3220406 y 1221368 y a UTA 5823-23 por el patrocinio y financiamiento de nuestra investigación.

Referencias Citadas

- Abercrombie T. 1992. La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina* 10 (2):279-352.
- Advis, P. 1995. *La Iglesia Colonial de San Antonio de Matilla*. Primera edición. Casa Francisco Titu Yupanqui, Santiago.
- Bermúdez, O. 1987. *El Oasis de Pica y sus Nexos Regionales*. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.
- Bernand, C. 2009. El color de los criollos: de las naciones a las castas, de las castas a la nación. En *Huellas de África en América*, editado por C. Cussen, pp. 13-34. Editorial Universitaria, Santiago.
- Bibar, J. de 1966 [1558]. *Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de los Reynos de Chile Hecha por Gerónimo de Bibar, Natural de Burgos, XDLVIII*, Tomo 2, editado por I.A. Leonard. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago.
- Blacking, J. 2006 [1973]. ¿Hay Música en el Hombre? Traducido por F. Cruces. Alianza Editorial, Madrid.
- Choque, V. 2024. "Achaya mi yocayito, tan sumaya, tan bonito": *Los Cantos, Zapateos y mudanzas de los Bailes de Pastores de La Tirana*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Universidad Alberto Hurtado, Santiago.
- Cirio, N. y G. Rey 2002. Son negros por la fe. Acerca de la africanidad del culto a San Baltasar en el litoral mesopotámico argentino. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 17:69-79.
- Claro, S. 1974. *Antología de la Música Colonial en la América del Sur*. Ediciones Universidad de Chile, Santiago.
- Cortés, N. 2024. *Zambos, Morenos y Cachimbos. Población y Tradiciones Afrodescendientes en Tarapacá. Siglos XVIII-XX*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Universidad de Tarapacá, Arica.
- Daponte, J.F. 2010. *El Aporte de los Negros a la Identidad Musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Santiago.
- Daponte, J.F. 2019. *Aunque no Suena tan Negro, es Música de Negros. Presencia y Aporte de los Esclavos Africanos a la Música Tradicional del Norte Grande de Chile*. Tesis para optar al grado de Doctor en Musicología, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Díaz, A., P. Martínez y C. Ponce 2014. Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias* 74 (260):10-28.
- Díaz, A., R. Ruz, R. y L. Galdames 2009. *Población Indígena Mestiza y Negra de Arica y Tarapacá. Documentos Republicanos (1827 – 1841)*. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.
- Egoavil, T. 1986. *Las Cofradías en Lima Ss. XVII y XVIII*. Instituto Seminario de Historia Rural Andina UNMSM, Lima.
- Encinas, D. y A. García 1596. *Cedulario Indiano*. Tomo IV. Ediciones hispánicas. Madrid <https://archive.org/details/cedulario-indiano-recopilado-iv/page/n23/mode/2up> (consulta 30-12-2024).
- Estenssoro, J.C. 2003. *Del Paganismo a la Santidad*. IFEA, Lima.
- Frézier, A. 1982 [1717]. *Relación del Viaje por el Mar del Sur*, editado por M.A. Guerin. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- García, A. 2002. *El Mar de los Deseos: el Caribe Hispano Musical, Historia y Contrapunto*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Gavira, M.C. 2005. Producción de platas en el mineral San Agustín de Huantajaya. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 37 (1):37-57.
- Gil de Taboada y Lemos, F. 1809 [1796]. Relación de gobierno del Excmo. Sor. Virrey del Perú Frey D. Francisco Gil de

- Tobada y Lemus. <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:doak.reslib:36894207?n=184> (consulta 30-12-2024).
- Glave, L y A. Díaz 2019. Buscando al encomendero. Lucas Martínez Vegaso, la administración de la justicia y las redes del poder colonial. Tarapacá, siglo XVI. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 61:155-176.
- González, S. 1995. El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950. *Revista de Ciencias Sociales* 4 (5):42-56.
- Granda, G. 2007. Hacia la diacronía de una forma de tratamiento en el español: su merced. *Lexis* 31 (1-2):165-175.
- Hidalgo, J. 2009. La descripción de Tarapacá de Antonio O'Brien, 1765. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 41 (1):5-44.
- Labrador, J. y R. di Franco 2014. Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro. En *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares*, coordinado por P. Piñero, pp.163-187. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Lo, D. y T. Sánchez 2023. Realistas, patriotas y mestizos: el guano y las covaderas de Tarapacá durante las Guerras de Independencia (Tarapacá, 1815-1820). *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 69: e5475. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2023-0008>
- Luza, E. 1996. *Recopilación de Música, Poesía y Prosa*. María Zañartu de Luza (recopiladora). Biblioteca Comunal, Pica.
- Núñez, L. 2004. *La Tirana del Tamarugal*. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.
- O'Phelan, S. 1988 [1985]. *Un Siglo de Rebeliones Anticoloniales, Perú y Bolivia 1700-1783*. Centro de Estudios Coloniales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cusco.
- Ortiz, F. 1950. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana.
- Ossandón, O. 1962. *Estudio de los libros Parroquiales de San Andrés de Pica 1700-1749*. Memoria para optar al título de profesor de Estado en la asignatura de Historia, Geografía y Ciencias Sociales. Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso.
- Palmiero, T., J.F. Daponte y A. Díaz 2023. Los sonidos de la resistencia. Música, chilenización y memoria peruana en los oasis de Pica, Matilla y Valle de Quisma. *Revista Musical Chilena* 77 (239):83-113.
- Palmiero, T. y A. Díaz 2024. 'Cacharpayita': Un antiguo himno devocional en los oasis del desierto. Norte de Chile. *Latin American Music Review* 45 (1):20-56.
- Pérez, R. 1986. *La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. Casa de las Américas, La Habana.
- Ramírez, C. 2022. Sarabanda tengo que tengo... Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII. *Estudios de Historia Novohispana* 66:47-79.
- Rossells, B. 1996. *Caymari vida. La Emergencia de la Música Popular en Charcas*. Editorial Judicial, Sucre.
- Ruz, R., L. Galdames, A. Díaz y S. Aranzaes 2019. El Perú negro en magazines chilenos. Imagen y alteridad en la revista Corre-Vuela 1910-1930. En ... *Y Llegaron con Cadenas... Las Poblaciones Afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (Siglos XVII-XIX)*, editado por A. Díaz, L. Galdames y R. Ruz, pp. 165-194. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.
- Santamaría, C. 2006. Negrillas, negros y guineos, y la representación musical de los africanos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 2 (1):4-20.
- Stevenson, R. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. General Secretariat, Organization of American States, Washington DC.
- Swiadon, G. 2004. Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVIII. *Anuario de Letra Lingüística y Filología* 42-43:285-304.
- Tello, A. 2006. Aspectos danzarios en los villancicos del Cancionero musical de Gaspar Fernandes. *Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología, La Danza en la Época Colonial Iberoamericana*, editado por A. Tello, pp. 153-173. APAC, Santa Cruz de la Sierra.
- Tompkins, W. 2011. *Las Tradiciones Musicales de los Negros de la Costa del Perú*. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima.
- Uribe, J. 1973. *Fiesta de la Tirana de Tarapacá*. Primera edición. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- Waisman, L. 2012. La americanidad del barroco americano: Quimeras, pretensiones y perspectivas, o la invención del barroco musical americano. *Primer Congreso-Festival Internacional "Música Barroca Iberoamericana"*. <https://conicet-ar.academia.edu/leonardowaisman> [consulta 30/12/2024].

Notas

- ¹ Los Sambaigos son una casta colonial que presenta el mestizaje de "negros mestizos" con indios.
- ² Visita de Diego Truxillo y Zerezo. Parroquia San Lorenzo de Tarapacá. AOI. Bautismos 1756-1785. Cuaderno de Fabrica y otros 1894, fojas 60-61.
- ³ En América colonial, castizo se usaba como sinónimo de cuarterón (<https://dle.rae.es/castizo>) (Consulta 21/12/2024).
- ⁴ Este padrón fue realizado por los sacerdotes de las doctrinas de Sibaya, Tarapacá y Pica. Contiene: nombres, edades, castas, estado civil, hacienda, oficios, cargos sociales y comarca o anexo de vivienda.
- ⁵ AHN, Fondo Juzgados de Iquique, Caja 617, Pieza 4.
- ⁶ Decreto municipal Pica, 14 de octubre, 1902.
- ⁷ Texto contenido a una partitura de un villancico colonial titulado Los Coflades de la Estleya, Juan de Araujo 1646-1712, Catedral de Sucre.
- ⁸ Desde comienzos de la república a la actualidad sigue siendo una característica de cantos religiosos y los bailes tradicionales

- que consignaban al mundo afro. Por esta razón, es conocido como sesquiáltero africano, sesquiáltero [afro]español o sesquiáltero afrohispano (Daponte 2019; García 2002; Pérez 1986).
- ⁹ La perfección relacionada con la proclación ternaria y la imperfección con la binaria se debe a la relación entre música y divinidad teorizada durante el Medioevo; en que lo ternario estaba relacionado con la santísima trinidad (perfecta) y lo binario con el mundo terrenal (imperfecta). Esta relación arribó a América mediante los tratados de música renacentistas y barrocos que circularon por todo el territorio colonial (Daponte 2019:158).
- ¹⁰ Disponible en <https://archive.org/details/cedulario-indiano-recopilado-iv/page/n23/mode/2up> (16 febrero 2024).
- ¹¹ Medidas de seguridad y órden en Canchones, Pica, 13 de enero de 1928.
- ¹² Enrique Luza nació en Pica en 1918 y falleció en el mismo pueblo en 1995.
- ¹³ Sin embargo, algunos bailes de La Tirana como el de la familia Choque conservan las melodías que se realizaban durante los zapateos y pasacalles acompañados de mandolina, acordeón y violín y que en los últimos años las han recreado.
- ¹⁴ En otros poblados las libretas conservan menos cantos, alrededor de siete a 10. Sin embargo, en todos se encuentran los tres cantos que aluden al mundo afro. Esto refuerza la idea de un territorio afromestizo en el espacio tarapaqueño.
- ¹⁵ Gorro con orejeras tejido con lanas de varios colores y que simboliza a los pastores andinos.
- ¹⁶ Pequeña bolsa que se lleva por el costado sostenida por un cordón que atraviesa el pecho. Los pastores andinos utilizan este saco para transportar la coca.
- ¹⁷ Tejido parecido a una manta pequeña con una sola abertura en el medio para ingresar la cabeza; el cual una vez puesto se amarra en la cintura y cubre todo el torso.
- ¹⁸ Faja de lana de varios colores decorada con monedas, cascabeles y otros juguetes pequeños.
- ¹⁹ Pañuelo de color verde que se amarra en la cabeza. De esta manera usan el pañuelo las pastoras andinas.
- ²⁰ Vestido típico de las pastoras andinas que consiste en una pieza completa sin mangas, a la que se le colocan adornos de plata en la pechera.
- ²¹ Honda para lanzar piedras, compuesta de un cordel de lana grueso en cuya mitad se encuentra un pequeño paño de 6 x 20 cm hecho con la misma lana, que sirve para depositar la piedra.
- ²² Hemos de señalar que esta pérdida tradicional al mismo tiempo significa la incorporación de otra riqueza sonora, como es la banda de bronces, fenómeno que vale la pena tratar en otro trabajo.
- ²³ Estas dos últimas estrofas aparecen solo en la libreta de Rosa Bustos de Olcay (Q.E.P.D.), quien a mediados del siglo pasado dirigió un baile de pastores que recorría los poblados del Tamarugal (Figura 9).
- ²⁴ “Los matillanos compraban a los esclavos en Arica” (Luza 1993 citado en Daponte 2010:26).
- ²⁵ En algunas libretas, y por razones que desconocemos, se cambia la palabra “negritos” por “indiecitos”.
- ²⁶ La atamoya es un fruto creado en 1908 en el sur de Florida, por el cruce de las plantas de chirimoya y *Annona squamosa*.
- ²⁷ El violón fue un instrumento musical de uso común hasta finales del siglo XVIII.
- ²⁸ Cachimbo hace referencia al pueblo *Cachimbo* originario del sur del Angola, quienes, en su mayoría, eran destinados al servicio doméstico y tenían ciertos privilegios en relación con el resto de esclavizados (Daponte 2010:72).
- ²⁹ Para más información consultar Palmiero y Díaz (2024), quienes realizan un exhaustivo análisis de la *cacharpaya*, que es uno de uno de estos 12 cantos de Epifanía.
- ³⁰ Nelly Cayo Palape, 6 de enero de 1997; Enrique Luza Cáceres, 9 de febrero de 1997 y Margot Loyola, 10 de enero de 1997. Esta última argumentó que la información la obtuvo del músico tarapaqueño Alejandro Rivera Díaz (1918 - 1978), oriundo del pueblo salitrero de Dolores, quien de niño acompañó con mandolino o bombo al Baile de Pastores de su familia.
- ³¹ En las libretas de los pastores de Matilla se utiliza el diminutivo Tamborcito.
- ³² Por su formas y dimensiones, creemos que los tamborcitos tradicionales descienden de los tamboriles españoles.
- ³³ Dionel Oxa, capitán de los pastorcitos de Pica entre 1970 y 2000, comunicación personal, 6 de enero de 2007.
- ³⁴ La melodía del *Pisa Pisa* se puede oír en <https://www.youtube.com/watch?v=f8Qrc81OjRg> (consulta 24/10/2024).
- ³⁵ La faena de vendimia en este territorio -afromestizo - la realizaban los africanos esclavizados (Daponte 2010).
- ³⁶ Dionel Oxa, capitán de los pastorcitos de Pica (1970 y 2000), comunicación personal, 6 de enero de 2007.