

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000613709>

167-188

LOS MORENOS DEL DESIERTO TARAPAQUEÑO. BAILE Y MÚSICA EN EL NORTE CHILENO

The morenos of the tarapaqueño desert. Dance and music in the chilean north

JEAN FRANCO DAPONTE

Universidad de Tarapacá (Chile)

<https://orcid.org/0000-0001-8196-6453>

jdapontea@academicos.uta.cl

NICOLE CORTÉS ALIAGA

Universidad de Tarapacá (Chile)

<https://orcid.org/0000-0001-8151-9856>

nicolcortesaliaga@gmail.com

ALBERTO DÍAZ ARAYA

Universidad de Tarapacá (Chile)

<https://orcid.org/0000-0001-5080-1672>

albertodiaz@academicos.uta.cl

Resumen

Los bailes *morenos* que participan en la fiesta religiosa de la Tirana, en el norte de Chile, se presentan en una gran diversidad de tipos y estilos que responden a una antigua tradición. Su presencia documentada data desde fines del siglo XIX y su persistencia en la religiosidad tarapaqueña se debe a que son portadores de un mensaje relacionado con la redención de las castas y clases marginadas. En sus expresiones sonoras, *coréuticas* y coreográficas subyace el drama de la esclavitud colonial, la exclusión social de las clases desfavorecidas durante el periodo republicano y la cultura salitrera. En el presente artículo se develan las diferentes tipologías y expresiones de los bailes *morenos* que participan en las fiestas religiosas de la precordillera tarapaqueña, cómo se han desarrollado históricamente en este territorio y de qué manera se han convertido en una de las expresiones más importantes del norte de Chile.

Palabras clave: Bailes de *morenos*; bailes religiosos; norte de Chile; La Tirana.

Abstract

The dances that participate in the religious festival of la Tirana, in northern Chile, are presented in a great diversity of types and styles that respond to an ancient Andean tradition. Their documented presence dates to the end of the 19th century and their persistence in Tarapacá religiosity is because they are bearers of a message related to the redemption of marginalized castes and classes. Underlying its sound, choreutic and choreographic expressions is the drama of colonial slavery, social exclusion of the underprivileged classes during the Republican period and the saltpeter culture. This article reveals the different typologies and expressions of the *morenos* dances that participate in the religious fest of the Tarapacá foothills, how they have developed historically in this territory and how they have become one of the most important expressions of northern Chile.

Recibido: 22 agosto 2024

Aceptado: 22 enero 2025

Keywords: Dances of *morenos*; religious dances; northern Chile; La Tirana.

INTRODUCCIÓN

En las fiestas religiosas que se realizan en la región de Tarapacá, en el norte de Chile, participa una gran cantidad de bailes religiosos. Entre los más antiguos se encuentran los *morenos*, cuya presencia documentada se remonta a fines del siglo XIX. La mayoría de estas agrupaciones baila en la Fiesta de La Tirana y, a diferencia de otros bailes religiosos, se presentan con una notable diversidad de tipos y estilos. Pese a ello, comparten ciertos elementos sonoros, *coréuticos* y coreográficos que los unifican e identifican como baile de *morenos*¹.

No son numerosas las investigaciones dedicadas a este estilo de danza. La mayoría se limita a describir su participación en la Fiesta de La Tirana (Lavín, 1950; Uribe, 1963 [1973]; Núñez, 2004; García, 2009), otras adoptan un enfoque social (Basaure, 2017; Guerrero y Basaure, 2017) y, en menor medida, los vinculan con la afrodescendencia regional (Díaz et al., 2017; Daponte, 2015, 2019). Aunque estos trabajos han contribuido a ampliar el conocimiento sobre el tema, hasta ahora no se han desarrollado investigaciones que expliquen de manera integral su procedencia, sus características simbólicas, su similitudes y diferencias con otros bailes del área andina -como el *qhapaq negro* en el área del Cuzco o la *Morenada* del altiplano boliviano- ni la gran diversidad que los caracteriza.

En el norte chileno, la mayoría corresponde a los *morenos de salto*, considerados los de mayor antigüedad. Su indumentaria está compuesta por una camisa de seda, pantalón bombacho y un morrión al estilo de los *niños carráncanos* de Sevilla. Bailan al compás de una marcha y un ritmo de “salto”, elemento que les da su denominación². De esta modalidad derivan otros tipos que representan personajes difundidos por la industria del entretenimiento -hindúes, rusos, marinos, entre otros- los cuales proliferaron durante la segunda mitad del siglo XX. También existen los *morenos de paso*, que visten de terno y ejecutan pasos cortos al ritmo de una marcha. Estos son más comunes en santuarios fronterizos de Perú y Chile, como Las Peñas y Locumba; en La Tirana se registra la participación de solo uno de este tipo desde 1961³.

Los *morenos* en la religiosidad tarapaqueña son portadores de un mensaje atávico relacionado con la redención de castas y clases marginadas. En sus expresiones sonoras, *coréuticas* y coreográficas subyace el drama de la esclavitud colonial, la exclusión social

¹ Para este artículo utilizamos el término *coréutico* para referirnos al bailarín, lo que imita o representa.

² El “salto” es una base rítmica compuesta por dos negras, dos corcheas y una negra en un compás de cuatro cuartos. Sobre esta base se ejecutan melodías con flautas o bandas de bronce cuya estructura melódica y armónica identifica a cada baile (Daponte et al., 2022).

³ Este baile se llama Hijos del Carmen y fue fundado en Arica el 11 de septiembre de 1960.

republicana y la cultura pampina del ciclo salitrero. Estos bailes se manifiestan mediante un repertorio poético que se ha ido actualizando conforme a las tramas sociales e históricas de cada época⁴.

A través de una etnografía multisituada, del trabajo en archivos, de una exhaustiva revisión bibliográfica y orientados por el modelo propuesto por Timothy Rice (2008)⁵, el presente artículo busca dilucidar la procedencia de las diferentes tipologías y expresiones que identifican a los bailes *morenos* que participan en las fiestas religiosas de La Tirana y de la precordillera tarapaqueña, así como sus dimensiones simbólicas e histórico-sociales.

1. LOS MORENOS EN EL TERRITORIO ANDINO

Durante la conquista, los africanos esclavizados eran considerados seres imperfectos y portadores de un pecado ancestral que los condenaba a la servidumbre (Plazolles-Guillén, 2000, pp. 46-47). No obstante, se les reconocía la posibilidad de redimirse mediante acciones que los transformaran en “buenos cristianos”, entre las cuales se incluía su participación en fiestas religiosas a través de cofradías, autos sacramentales o bailes que resaltarán su redención cristiana (Virgili, 1995, p. 20).

Estos bailes, también llamados “de cascabel”, se caracterizaban por la fusión de elementos religiosos y profanos, en los que predominaba el uso de trajes de fantasía que satirizaban el vestuario de los rituales palaciegos. Eran frecuentes los encajes, bordados, sombreros con plumas, calzas de seda, pantalones abombados, jubones o chamarras, y sonajas, elementos que remitían de manera poética al grupo étnico representado (Virgili, 1995, pp. 17-18; Álvarez, 2017, p. 220). Un ejemplo elocuente lo constituyen los actuales seises de Sevilla, quienes han conservado este tipo de vestimenta figurativa (ver fig. 1).

Las fiestas religiosas en los Andes coloniales incorporaron este tipo de bailes, aunque –a diferencia de las peninsulares– estuvieron orientadas por los concilios de Lima, que enfatizaban la lucha contra la idolatría de indios y negros. En este contexto, las alegorías y bailes religiosos representaban la redención de los indios y negros, considerados “salvajes” y “herejes”, respectivamente. Así, los negros que recibían una “buena doctrina” podían transformarse simbólicamente en *morenos* (Daponte, 2019, pp. 179-181).

⁴El concepto de poética que utilizamos en este trabajo refiere a los significados implícitos en las expresiones musicales, *coréuticas* y coreográficas.

⁵ Este modelo explica cómo las sociedades producen, conservan colectivamente e interpretan individualmente su música [y danza], teniendo como base una conceptualización que moldea las formas de producirlas.



Figura 1. Izquierda: Negros con traje del ritual palaciego sobre un carro alegórico en la Fiesta del Corpus de Madrid 1693⁶. Fuente: Biblioteca digital memoriademadrid.es. Derecha: Seises sevillanos, 1905. Fuente: Fotos y postales antiguas de Sevilla.⁷

La *Nueva crónica y buen gobierno*, escrita por Guamán Poma de Ayala (2008 [1615]), es uno de los pocos documentos que expresa esta perspectiva. En su obra, el autor denomina genéricamente “*morenos*” a los negros bozales que se han convertido en buenos cristianos. Asimismo, ubica la “*tierra de los negros*” más allá de los territorios de los indios, en regiones situadas allende los dominios de los musulmanes —a quienes denomina “*turcos*”— (Daponte, 2019, como se citó en Wachtel, 1973; Pease, 2008; Adorno, 2014). En este imaginario de coexistencia, Poma establece una relación antagónica entre musulmanes y negros, en la que estos últimos alcanzarían su redención combatiendo al “*gran turco*” (Poma, 2008 [1615], p. 573).

La población afrocolonial, obligada a asumir los prejuicios impuestos por las castas dominantes, realizó grandes esfuerzos para integrarse en las cofradías y desmarcarse del color que los estigmatizaba (Palmiero, 2014, pp. 201-207). La participación de los negros en este tipo de corporaciones comenzó en América tras una cédula de 1544 que les autorizaba organizarse en cofradías (Daponte, 2019, p. 100). Las primeras se consagraron al Corpus Christi y al Santísimo Sacramento; durante el siglo XVII se dio énfasis al culto al Niño Dios (Palmiero, 2014, p. 202), y desde el siglo XVIII a la Virgen del Rosario (Huarag, 2014) y, en el sur del Perú, a la Virgen del Carmen (Baena Reina, 2016).

Al respecto, el viajero Amadeo Frezier (1982 [1713], pp. 167-169) relata:

Yo me encontraba allí cuando los mulatos hicieron una fiesta en honor de Nuestra Señora del Carmen. Esta pobre gente, como todos los demás criollos españoles, están tan obsesionados por mil apariciones, sean éstas reales o imaginarias, que

⁶ Memoria de Madrid (21 de marzo de 2024). Disponible en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=146418&num_id=44&num_total=48

⁷ Postales de Sevilla (21 de marzo de 2024). Disponible en: <https://postalesyfotosantiguasdesevilla.blogspot.com/2012/12/seises.html>

hacen de ellas el principal objeto de su devoción [...] los mulatos comenzaron la solemnidad con la comedia *El príncipe poderoso*, escrita por un poeta español de Europa [...] del fondo del teatro cuyo punto de perspectiva estaba rematado por un altar sobre el cual se veía una imagen de Nuestra Señora del Monte Carmelo rodeada de cirios encendidos y donde todos los actores comenzaron su prólogo de rodillas, dedicando la pieza a la virgen [...] La noche del sábado se hizo una mascarada de gente que corría por las calles a la luz de candelas, como se hace en Francia durante el carnaval [...].

Durante el periodo colonial, las cofradías de *morenos* se estructuraban de forma distinta a la mayoría. “Aparte del mayordomo se nombraba un caporal mayor y varios caporales menores, por cada casta, quienes ocupaban el cargo de caporal mayor por turnos” (Egoavil, 1986, p. 80). La figura del caporal reproducía la relación jerárquica entre capataz y esclavo. En zonas periféricas, las cofradías solían integrar individuos de distintas castas (Estenssoro, 2003, pp. 67-74), lo que permitió la adaptación de sus cargos como la incorporación de la figura del caporal en cofradías no afrodescendientes.

El periodo republicano reconfiguró el orden social en todo el territorio andino: los conceptos de súbdito y casta fueron reemplazados por los de clase y ciudadano. La dicotomía barbarie/civilización se erigió como guía moral de los nuevos Estados, que catalogaron como “bárbaras” a las expresiones coloniales y como “civilizadas” a las ideas del modernismo y el liberalismo. La emergente burguesía consideró a las clases subalternas un obstáculo para el desarrollo y las marginó de la construcción estatal. Esta exclusión reforzó el apego de los sectores populares a sus tradiciones —especialmente las religiosas—, lo que facilitó la continuidad de expresiones coloniales en las fiestas republicanas (Daponte, 2019, pp. 113-122).

En este nuevo escenario, las fiestas religiosas se vincularon estrechamente con ceremonias cívicas, circunscribiendo el Estado-nación al espacio sagrado. La fiesta ritual se impregnó de símbolos y colores patrios. La barbarie fue representada mediante personajes del imaginario colonial —diablos, indios, *morenos* y seres míticos andinos—, mientras que la civilidad se asoció con el Estado-nación (Daponte, 2019, pp. 173-174). Así, las clases populares reafirmaron su identidad nacional a través de la resignificación de los bailes religiosos de origen colonial, cuyas mudanzas pasaron a simbolizar el tránsito de la barbarie del mundo antiguo a la civilización republicana.

En el caso de los *morenos*, se exaltó el drama de la esclavitud y se representaron personajes como el caporal, incorporando además máscaras e idiófonos que evocaban su trasfondo social. Del mismo modo, se reactualizó la sátira a las clases dominantes mediante el uso alegórico de vestimentas propias de la nueva burguesía. La visión que vinculaba al *moro* y al *negro* se expresó en el uso de turbantes, morriones y bombachas, que remitían al mundo musulmán, junto con matracas y pasos de danza que evocaban el universo afrocolonial (Daponte, 2015).

Las descripciones de H. A. Weddell (1853), quien asistió a la Fiesta de Nuestra Señora de La Paz en 1851 (como se citó en Cárdenas, 2019, pp. 215-216), aportan una imagen viva de estas representaciones:

Los artesanos sastres, que pertenecen casi todos a la clase de los mestizos o cholos, visten con elegancia aristocrática [...] una manifestación de morenos vistiendo casacones al estilo español de la época colonial [...] se pasean todo el día con máscaras negras. Bajo esta forma se los llama morenos. Hay algunos que llevan enormes matracas, otros fusiles y pistolas, pero la mayoría no tienen otras armas que instrumentos corrientes de música. [...] Su primera representación de morenos tiene lugar el 5 de agosto, en la Fiesta de Copacabana [...] Vuelven enseguida a La Paz para mostrarse en la Fiesta de la Asunción [...] y no terminan lo que llaman su período de devoción hasta el 8 del mes siguiente, es decir, en la fiesta de Guadalupe, que van a pasar en Chuchulaya, provincia de Larecacha.

Otro testimonio que confirma su presencia en el altiplano corresponde a los apuntes de Max Uhle, quien los observó en la zona de La Paz en 1894 y en la costa sur peruana hacia 1900 (ver fig. 2):

Los morenos [son una] fantasía de tipo colonial, muy común en las fiestas (57). [Integrada por] seis parejas de cholos hombres, guiados por un caporal cabeza de morenos (al mismo tiempo mayor de este baile) con máscara de negro y pelo blanco, representa un negro viejo. Él, como los otros, visten pantalones angostos bordados; sacos o casacas bordados, tienen máscaras de negros y sombreros de paja adornados de plumas. Usan matracas. Los acompañan algunas veces uno disfrazado como león, otro como zorro, otro como diablo, etc. (40). Bailan andando, balanceándose sobre los pies (19) y son acompañados por pinkillus de tres agujeros y bombos, así como por bajo pistón, bombo y redoblante, o flautas, matracas y tambores (Uhle, 1894, pp. 38-40).



Figura 2: Morenos. San Pedro, Mollendo un Rio Chillón, Perú. Fotografía: Max Uhle. 1900⁸

⁸Max Uhle (13 de agosto de 2024): <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/750458224/3/>

En la cita anterior, el autor señala que los *morenos* bailan “*andando y balanceando*”, lo que sugiere el uso de un ritmo de marcha, característico por su cadencia, que permite ejecutar un desplazamiento acompasado. Asimismo, Uhle incorpora en sus apuntes varias transcripciones musicales, entre ellas una marcha, que ofrece una referencia valiosa para comprender las características musicales de este género en aquella época (ver Fig. 3).



Figura 3: Marcha que tocan antes de la *Cacharpaya*. Fuente: Max Uhle 1894.

A grandes rasgos, esta marcha está en tonalidad mayor. Consta de una frase de 12 compases, subdividida en dos semifrases de cuatro compases cada una, que se repiten. Culmina en una *coda* de cuatro compases, la cual conduce a la cadencia final. La melodía avanza mediante saltillos y reposa en notas largas en los compases pares.

Además, Uhle (1894, p. 50) concluye que los bailes provenientes la sierra peruana, “*presentan una orquesta aparte*”, a diferencia de las comparsas de la zona aymara, “*cuyos instrumentistas son los mismos danzantes*”. Estas observaciones también se reflejan en la comparsa de *morenos* del carnaval de Oruro representada en la pintura de Manuel Encarnación Mirones a fines del siglo XIX. En ella se aprecia a los danzantes con trajes que alegorizan la veste colonial, portando matracas y guiados por seres mitológicos. Los acompaña una pareja vestida al estilo de la burguesía contemporánea y son escoltados por una orquesta independiente, compuesta de flautas y bombo (ver Fig. 4).



Figura 4: Detalle. Bailarines del carnaval de Oruro. Fuente: Rossells 1996, 179.

II. LOS BAILES MORENOS EN LA FIESTA DE LA TIRANA

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la región de Tarapacá experimentó un profundo cambio socioeconómico a raíz de la explotación del salitre. Los últimos trabajadores del mineral de plata de Huantajaya –indígenas y afrodescendientes tarapaqueños recientemente libertos (1854)– se desplazaron hacia la pampa salitrera,

conformando así la denominada “casta morena”, que fue sometida a la marginalidad y a procesos de proletarización (Núñez, 2004, pp. 57-66).

Ante el abandono institucional del territorio, estas poblaciones reforzaron sus costumbres atávicas de piedad y devoción en torno a la antigua capilla erigida en 1798 en el sector conocido como “Los Pozos del Carmen de La Tirana”.

La anexión de la región de Tarapacá al Estado chileno trajo consigo un aumento sostenido en la producción de salitre, lo que provocó un significativo crecimiento demográfico en la pampa y, en consecuencia, la proliferación de bailes religiosos en torno a la Capilla del Carmen de La Tirana (Cortés, Díaz y Topete, 2022). El baile más antiguo registrado es el *moreno* del poblado de Usmagama, fundado en 1882, quienes participaban en las diversas festividades religiosas tarapaqueñas (Basaure 2017, pp. 60-61; Daponte 2019, pp.247). La posterior restauración de la capilla en 1886 consolidó el sitio como el principal centro religioso de la región y, hacia fines del siglo XIX, los bailes de *morenos* se erigían ya como protagonistas de la fiesta de La Tirana.

Como a las 4 de la tarde, una larga y selecta comitiva, formada en procesión, se dirigían a hacer la entrega de la cera con que obsequian a la Virgen los feligreses, acompañados de chunchos, morenos, quillacas, cambas y lacas, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas, casi todos los trabajadores de las oficinas, los cuales se compiten unos a otros en elegancia y valor de sus vestidos, con sus correspondientes bandas de músicos y muy distintos aunque parecidos toques [...] Junto a ellos y en su cuadrilla, van otros con caretas, representando diablos; otros vestidos de oso con un muchacho que lo lleva amarrado con cadenas, cuyos osos van cubiertos de pieles de llamas, los cuales desde el alba hasta la noche no cesan de bailar al son de sus matracas [...] El día 7 al amanecer, el repiqueteo de las campanas, con su eco, anunciaban la fiesta y por todas partes aparecían las cuadrillas de morenos, chunchos⁹.

Estos bailes eran dirigidos por un jefe de familia, reconocido por todos como caporal, quien portaba una guasca a modo de símbolo de autoridad. Este elemento no solo representaba su poder dentro del grupo, sino que además evocaba el rol del capataz o mayoral de las antiguas haciendas tarapaqueñas.

Los *morenos*, por su parte, “tienen muchas figuras y son un tanto pintorescos”. Las cuadrillas “compuestas de doce a quince individuos son dirigidas por un *caporal* jefe de los danzantes y a la vez es quien hace el gasto, en cumplimiento a algún voto religioso”¹⁰.

A las siete de la noche del día 15 todos los caporales penetraron al templo para ponerse, según ellos, a disposición de la Virgen. Concluido este acatamiento los

⁹ *El Nacional de Iquique*, 11 de agosto de 1898.

¹⁰ *La Patria*, Iquique, 14 de julio de 1908.

caporales, huasca en mano, ordenaron la prosecución de los bailes que duraron hasta las nueve de la noche, hora que se dio principio a las vísperas [...] ¹¹.

Hacia 1907, la prensa de la época registraba la existencia de cuatro bailes de *morenos* en las oficinas salitreras, junto con los nombres de sus respectivos caporales, cuyos apellidos evidencian una ascendencia tarapaqueña: “Baile Moreno de la Oficina Progreso, Caporal Ramón Leal; Baile Moreno de la Oficina Santa Catalina, Caporal Pascual Cosque; Baile Moreno de la Oficina Carmen Bajo, Caporal Tomás Quiquíncha; Baile Moreno de la Oficina Camiña, Caporal Telésforo Tranca” ¹².

El pampino había construido un ciclo festivo que se iniciaba con la preparación de las comparsas en sus poblados, entre los meses de mayo y julio; continuaba con la celebración de la Fiesta de La Tirana durante la segunda quincena de julio, y culminaba con las octavas en sus propios pueblos hacia finales del mismo mes.

Los *morenos* del poblado de Negreiros no restringían su devoción a las mudanzas en el Santuario [de la Tirana]. Al finalizar la festividad y regresar al pueblo, acostumbraban a desplegar danzas en las calles junto a las comparsas de *llameros* [...] “daban saltos y haciendo cabriolas al compás de una música tocada en unos instrumentos de caña” ¹³.

A pesar de los cambios paradigmáticos introducidos por la chilenización, algunos bailes de *morenos* conservaron el estilo postcolonial serrano-andino, caracterizado por el uso de sombreros de ala ancha adornados con plumas, pantalones bombachos y chaquetones o blusones de tiro largo. Estas comparsas se acompañaban de representaciones mitológicas andino-cristianas, que reforzaban la continuidad de un imaginario híbrido en el espacio festivo (ver fig. 5).



Figura 5. Comparsa de Morenos en la Tirana. Fuente: Catalán i Montenegro (1911, s/p.)

¹¹ *La Patria*, Iquique, 18 de julio de 1907.

¹² *La Patria*, Iquique, 18 de julio de 1907.

¹³ *Las Noticias*, Negreiros, 19 de julio de 1906.

Hay comparsas de *morenos*, *chunchos lacas* y otros, que bailan al compás de música improvisadas de acordeones, quenás y bombos.

En cada comparsa es de rigor que haya un número de demonios, brujas y demás que tratan de tentar á los danzantes y bailan a su vez alrededor de éstos¹⁴.

Estos elementos poscoloniales, que eran compartidos con sus similares de la sierra peruana y el altiplano boliviano, causaron diversas reacciones de carácter nacionalista.

Esa gente es en su mayor parte, si no toda, son peruanos y bolivianos, trabajadores de las oficinas salitreras, [...] pues asisten á la procesión comparsas de *Morenos* y *Llamereros*, que les recuerdan la manera como se celebrán en su país las fiestas religiosas, aún en los lugares más apartados de la sierra¹⁵.

El baile moreno de Usmagama fundado en 1882 es el único que aún mantiene este estilo, pero utiliza los colores y símbolos nacionales chilenos lo que le ha permitido sortear la crítica nacionalista¹⁶.

Según algunos reportes periodísticos de la primera mitad del siglo XX los bailes *morenos* conducían sus mudanzas y pasacalles con pitos, flautas y quenás de cobre o caña, acompañados por tambores y/o bombos.

[...] las comparsas de *morenos*, *lacas* i *chinos*, compuestas por indígenas disfrazados con trajes grotescos que forman parte imprescindible de la celebración. Estos individuos son los que transportan de un lugar á otro á la Virgen i bailan ante élla al són de flautas de caña, pitos, tambores i otros instrumentos¹⁷.

Por los testimonios de los bailarines más ancianos sabemos que el ritmo de marcha era el utilizado por los *morenos* para acompañar sus mudanzas durante la primera mitad del siglo XX. Aunque no se dispone de documentos que permitan identificar con claridad las características musicales de aquellas marchas, ha sido posible recuperar frases melódicas cantadas por cultores que alcanzaron a escucharlas en su juventud (ver fig. 1).

En términos generales, esta frase musical guarda parentesco con la marcha transcrita por Uhle en 1894 (ver fig. 3). Ambas están estructuradas en dos partes y comparten un perfil rítmico caracterizado por un movimiento impulsado por el saltillo, que reposa en figuras de mayor duración en los compases pares.

¹⁴ *El Nacional*, Iquique, 17 de julio de 1905.

¹⁵ *El Nacional*, Iquique, 24 de julio de 1906.

¹⁶ Como se puede observar en: Baile Religioso Morenos de Usmagama (La Tirana 2018) (13 de agosto de 2024) [Archivo de Video] <https://www.youtube.com/watch?v=CqkwUtkNq4k&t=981s>

¹⁷ *El Tarapacá*, Iquique, 16 de julio de 1908.

MARCHA

Cultora: Luisa Arapio
Bajada de Morenos
Pica 1950 aprox.
Edición: Jean Franco Daponte

$\text{♩} = 120$



Figura 6. Melodía baile moreno antigua. Fuente: Arapio, L. Comunicación personal, Pica, 30 de noviembre de 2018.

Otra característica sonora que los *morenos* del área andina comparten es el uso de la matraca, instrumento presente en la religiosidad regional al menos desde fines del siglo XVIII. Así lo evidencia el documento titulado: “Razon de las Obras que Yo Pascual Quiquincha tengo Trabajadas para la Yglesia de Tarapaca, por orden de don Balentin de la Fuente: Por 6 rreales pesos que ymporto mi echura de la matraca. 18 de abril 1791”¹⁸.

Del mismo modo, en el inventario de la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes de Arica, fechado el 20 de enero de 1853, se menciona “una matraca de madera”¹⁹ y, en la misma ciudad, el 22 de junio de 1880, se registran “2 matracas de madera para la Semana Santa”²⁰. La presencia recurrente de este instrumento en documentos coloniales y republicanos explica su pervivencia en los bailes de *morenos*.

La matraca se erige como el instrumento identitario de estos bailes y adquiere un valor simbólico, diferenciando a cada comparsa. Así, por ejemplo, el baile de *morenos* de Pica, devoto de San Andrés, utiliza matracas que simbolizan la cruz del santo (ver fig. 7).



Figura 7: Matracas baile moreno de Pica (izquierda.) Cruz del santo; (derecha.) pescador. Fotografía. Franco Daponte. 2014.

¹⁸ Archivo Arzobispal de Arequipa., serie Tarapacá, Legajo 2, 1780-1792, f.

¹⁹ Archivo Arzobispal de Arequipa., serie Arica, Legajo 12, 1853, f.

²⁰ Archivo Arzobispal de Arequipa., Vicaría de Arica, Legajo 12, 1880, f.

Desde comienzos del siglo XX, la nueva administración organizó el rito tiraneño bajo los ideales de la chilenización, lo que implicó una resignificación del imaginario religioso de los bailes (Díaz y Lanas, 2015, p. 158). Estos cambios separaron a los *morenos* tarapaqueños de sus símiles peruanos y bolivianos, generando un nuevo tipo de *moreno* cuyas expresiones visuales, musicales y coreográficas respondían a las tramas sociales desarrolladas en las salitreras. Los aspectos más significativos fueron de orden nacionalista y comenzaron con el renombramiento y realce de la fiesta de la “*Chinita del Carmen*”, proclamada Patrona de la Patria y del Ejército chileno, cuya celebración única quedaría fijada para el 16 de julio (Núñez, 2004, pp. 91-92).

A partir de 1917, la Iglesia emprendió una reorganización sistemática del ritual en el santuario, siendo una de las primeras acciones el acuerdo entre Monseñor José María Caro y los caporales para ordenar los bailes por número, tipo y zona de procedencia. En este nuevo orden, los bailes *morenos* del Rosario (de Negreiros) y de San Juan (Cala Cala) ocuparon el 3° y 4° lugar respectivamente, después del baile chino y el chuncho²¹.

A pesar de estos esfuerzos chilenizadores por erradicar los imaginarios poscoloniales que vinculaban a los bailes *morenos* con el Perú, su presencia se mantuvo hasta aproximadamente la década de 1930 (ver fig. 8). La prensa de la época describía: “Desde antes de las cuatro de la tarde empezaron a llegar estas comparsas, ataviadas en forma pintoresca y ejecutando la característica música indígena en que predominan las flautas, tambores y bombos”²².



Figura 8: Izquierda. Morenos Bailando en la Tirana. Fotografía: Pablo Garrido 1944.

²¹ *La Luz*, N° 247, Obispado de Iquique, 22 de julio de 1917.

²² *El Tarapacá*, Iquique, 24 de julio de 1933

La transición se hizo particularmente visible a partir de 1940, como lo señaló Lavín (1950). Por un lado, este autor identificó en los *morenos* una veste poscolonial, estableciendo un paralelo con los *seises* sevillanos; por otro, advirtió cambios melódicos que, según su análisis, dejaban atrás el sistema “*incaico*” -de carácter serrano-andino-, que los relacionaba con la pentatonía andina y el mundo religioso peruano²³.

El largo rodaje otorgado a la Danza de los Morenos resulta plausible por su alcance pedagógico [...] Con una veste algo asimilada a la de los “seises” sevillanos, la cohorte de la salitrera Mapocho-que posiblemente ha dado ejemplo a los “morenos” de Arica -da una nota clara en el conjunto [...] “La música que emplean los morenos”, si no ha sido chilénizada como la de los chunchos”, conserva atrayentes novedades que tienden a desvirtuar el sistema pentafónico y su desempeño coreográfico se conquista cada vez mayores admiradores (Lavín, 1950).

La crisis económica provocada por el fin del ciclo del salitre generó una masiva migración hacia las ciudades del norte de Chile entre 1930 y 1960. En estos contextos urbanos surgieron nuevas danzas de *morenos*, que incorporaron personajes tanto del imaginario nacionalista del norte chileno como de la industria del entretenimiento propia de la pampa. De esta síntesis emergió una nueva tipología de bailes, que puede denominarse chileno-pampina, y que marcó una ruptura definitiva con sus homólogos del altiplano andino y la sierra peruana.

Hacia la década de 1950, los *morenos* adoptaron un vestuario estandarizado, más sencillo que el estilo serrano-andino. Este consistía en “una casaca gruesa, bordada con adornos (soles, mariposas); un pantalón bombacho a media pierna; medias y zapatos blancos, de caña” (Uribe, 1963, p. 90) (ver fig. 9).



Figura 9. *Moreno* de la Oficina Mapocho, 2022. Fuente: Archivo *Morenos* de Cavancha.

²³ La asociación que hace Lavín (1950) entre sistema pentafónico y la música indígena peruana era conocido por el ambiente musical “docto” como “música incaica”.

Otros bailes, como los *morenos* de Cavancha, fundado en 1947, realizaron pequeñas variantes en su vestuario, como alargar el pantalón bombacho hasta los tobillos, a la usanza de los árabes de los magazines. El morrión, inspirado en los *niños carráncanos* sevillanos, se consolidó como norma general y desplazó por completo la variedad de sombreros de ala ancha y turbantes propios del estilo serrano-andino²⁴.

Durante el gobierno de Gabriel González Videla (1946-1952) se promovió un nacionalismo juvenil mediante brigadas paramilitares, *boy scouts* y bandas de guerra escolares (Guerrero, 2010). Estas bandas estaban compuestas por percusión (bombo, platillo y redoblante), clarines y pitos traveseros de cobre o bronce. Este último se popularizó en los bailes religiosos, incorporándosele una boquilla de lata para reducir la fatiga producida por las largas horas de ejecución²⁵.

El pito *scout*, asociado a la Armada y afín a las ideas nacionalistas de la época, terminó desplazando de forma definitiva a las quenás de cobre y caña del estilo serrano-andino, otorgando a los *morenos* una nueva identidad, la chileno-pampina. Estas ideas nacionalistas también se reflejaron en el vestuario, que incorporó colores y símbolos patrios, así como trajes de marineros²⁶ (ver fig. 10). En el plano musical, varios bailes adaptaron himnos y marchas militares chilenas a su repertorio ritual.

La Brigada General Bulnes N°10, fundada en la salitrera Humberstone, destacó por su aporte musical. Entre sus planes de formación juvenil incluyó la enseñanza de instrumentos de bronce para acompañar actos cívicos (Díaz *et al.*, 2022), hecho que impactó en las celebraciones religiosas y, desde 1940, comenzó a hacerse sentir en la Fiesta de La Tirana.

Las danzas más antiguas obedecen también a estructuras musicales más o menos fijas de evidente raíz peruano-boliviana, pero en los desfiles y en las presentaciones en la plaza se escucha toda clase de aires militares chilenos y extranjeros como la Marcha de San Lorenzo, El Séptimo de Línea, Erika, el Pasodoble de Las Corsarias (Uribe, 1963, p. 117).

²⁴ Esta transición se puede observar en: Repositorio de documentales (13 de agosto de 2024) [*cortometraje documental*] 1944 - La Tirana (mints. 15:00 y 16:30) [Archivo de Video]

https://www.youtube.com/watch?v=ONkTcABVY7M&ab_channel=RepositorioDocumentalesLaTirana

²⁵ Ejemplos de este tipo de pito se puede ver en: Tarapacá en el mundo (13 de agosto de 2024) *Piteros de La Tirana, una tradición en extinción* [Archivo de Video] https://www.youtube.com/watch?v=Hx-ptBc4PIU&ab_channel=TarapacaenelMundo

²⁶ El marinero representa la exaltación de las glorias navales chilenas.



Figura 10. Baile Morenos Marinos, 1953. Fuente: Uribe, 1973, pp. 104 – 105.

Si bien algunos intérpretes de bronces comenzaron a acompañar a ciertos bailes religiosos durante la década de 1940 (Díaz *et al.*, 2022), no fue sino hasta comienzos de 1950 que los *morenos* de Cavancha asistieron a la fiesta acompañados por músicos del Regimiento Granaderos, hecho que motivó a otras comparsas a incorporar también bandas de bronces (López, 2000). El uso de marchas y melodías militares los legitimó dentro del nuevo contexto chileno-pampino.

Dado que en este período los intérpretes de bronces solían acompañar a más de un baile (Díaz *et al.*, 2022), se produjo un intercambio musical entre las comparsas. El ritmo de “salto”, característico de los bailes chunchos, fue adoptado por los *morenos* (Daponte, Díaz y Cortés, 2022), lo que modificó su coréutica tradicional: pasaron de pasos cortos a movimientos más saltados, lo que les valió el apelativo de *morenos de salto*, nombre con el que se les conoce desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Los primeros *saltos de morenos* escritos para banda de bronces se caracterizaban por estar en tonalidad mayor, asociada en el imaginario local a la “gente recia” afrotarapaqueña (Coca Arapio, D. comunicación personal, Iquique, 16 octubre de 2014). Su estructura formal consistía en una o dos frases musicales de ocho compases cada una, divididas en antecedente y consecuente de cuatro compases cada uno (ver fig. 11).

Exonista 1.º Saltos para Bailes Religiosos

Saltos para Bailes Religiosos 1
manuscrito
Manuel Santiago Mendoza

Trompeta $\text{♩} = 100$ (la indicación de metrónomo no está en el original)

Bajos

Figura 11. Salto para baile moreno de Pica, 1950 aproximadamente. Fuente: Archivo de Jean Franco Daponte.

Cada una de estas frases musicales era interpretada de manera alternada entre trompetas y bajos, lo que confería al género una simetría rítmica que facilitaba la marcación de las evoluciones coreográficas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los bailarines emplearon dos géneros musicales para acompañar sus mudanzas: la marcha y el *salto*, ambos interpretados indistintamente por bandas de bronces y grupos de piteros.

En este mismo periodo surgieron nuevos bailes de *morenos* que evocaban personajes orientales “exóticos”, inspirados en el imaginario popular difundido por la industria del entretenimiento –novelas, historietas, radioteatro y cine–. Así nacieron los *Morenos Indúes* (1953), *Morenos Rusos del Carmen* (1959), *Morenos Ali Babá* (1961), *Sultanes de Jesús* (1979) y *Kalimanes de Jesús* (1981). Estas agrupaciones incorporaron en sus trajes elementos característicos de los personajes representados, como turbantes, botas o matracas con forma de cimitarra (ver fig. 12).

Asimismo, se crearon nuevas mudanzas y movimientos coreográficos que evocaban el carácter del personaje. Dos exbailarinas de los *morenos Indúes* señalan que sus trajes se inspiraron en imágenes de Sandokán que circulaban en revistas e historietas, así como en películas como *Ali Babá* (O’Ryan, R., comunicación personal, La Tirana, 17 de julio de 2013; Rosario Portillo, R., comunicación personal, Iquique, 23 de julio de 2013).



Figura 12. Izquierda: Imagen de Sandokan. Fuente: Salgari, 1950. Medio: Primera insignia del baile *Morenos Indúes*. 1953. Derecha: Bailarín *Morenos Indúes* con matraca en forma de cimitarra. Fotografía: Juan Gálvez.

Algunas mudanzas adquirieron nuevas connotaciones, como la llamada “los ataques de guerreros”, que se ejecuta al final de la presentación ritual. En ella, los bailarines se agrupan de a cuatro junto al caporal, quien se ubica en el centro y levanta su matraca en alto, emulando la cimitarra durante el combate. Este gesto indica el avance en bloque de los danzantes, quienes saltan vivazmente y golpean el piso, imitando la guerra entre moros y cristianos.

Durante la década de 1970, estos imaginarios se reflejaron también en la música, mediante el uso de escalas, armonías y motivos rítmicos que evocaban el mundo sonoro oriental y que fueron incorporados al *salto de moreno*. Uno de los compositores más reconocidos en la creación de estos “saltos árabes”, como se les llama actualmente, fue

182 | ALPHA N° 61 (DICIEMBRE 2025) PÁGS. 167-188. ISSN 07 16-4254

Carlos González “Palapa”, quien compuso melodías basadas en la escala frigia mayor o en la escala húngara²⁷.

La incorporación de melodías patrióticas y sonoridades orientales al repertorio musical de los *morenos* los distanció definitivamente de sus símiles de la sierra peruana y el altiplano andino. Sin embargo, en los poblados precordilleranos con marcada presencia afrodescendiente se mantuvieron los discursos que los vinculaban a la esclavitud. Así lo confirma un documento de uso interno del baile de Pica, que explica el sentido simbólico de cada mudanza:

[El baile de los morenos] Comenzaba cuando dos filas de hombres danzantes al son de tambores y flautas se presentaban en forma desordenada (representa la impotencia de no poder arrancar); luego forman dos filas de danzantes y colocan el talón izquierdo sobre el empeine del pie derecho (significa el momento cuando el herrero está remachando la cadena sobre el tobillo del esclavo). Las matracas están sonando con su trac-trac (representa el sonido que producían las cadenas sobre las piedras y en la cubierta de los barcos). El arrodillarse (representa el bautizo cristiano, y al enfermo le cortaban la cabeza). Otros movimientos representan el trabajo en los parronales y otras actividades domésticas y sus costumbres en los ritos. La danza [mudanza] llamada La Pila se danzó por los años 40 al 46, consistía en un tambor de vino tinto en el cual los morenos danzaban alrededor de él, y al finalizar se repartía el vino, danza típica de los afro-indígenas en sus labores²⁸

En este mismo baile se mantuvo la relación simbólica entre el sonido de la matraca y las cadenas de los esclavos: “Mira [...] esa relación de las cadenas con la matraca yo la venía escuchando desde que entré al baile de niño por allá, por los 70’ [1970]” (Oxa, D., comunicación personal, Pica, 8 de enero de 2017).

En 1961 apareció en la festividad de La Tirana un baile *moreno de paso*, propio de los santuarios vecinos de Locumba (Perú), Las Peñas y Timalchaca (Chile). Estos se caracterizaban por vestir de terno y utilizar exclusivamente la marcha para sus mudanzas, lo que los diferenciaba de los populares y difundidos *morenos de salto*. Así lo notó Uribe (1963, p. 90): “A los morenos de terno los llaman pitucos, no son populares”. La presencia de los *morenos de paso*, empero, enriqueció la diversidad de los bailes en el Tamarugal.

La paralización de las últimas oficinas salitreras en la década de 1970 provocó la desintegración de los cuerpos de baile que permanecían en la pampa y, al mismo tiempo, la

²⁷ Algunos ejemplos disponibles en: MUCAM (13 de agosto de 2024) *Salto Moreno - Palapa - Por La Calle De La Tirana 2015 - Los Dinos* [Archivo de Audio]; <https://soundcloud.com/mucam/02-salto-moreno-palapa-por-la?in=mucam/sets/palapa>

²⁸ *Reseña histórica del Baile Religioso Moreno de San Andrés de Pica*, Parte VI, Nacimiento de las Costumbres (Cantos - Obras Teatrales - Pasacalles - Danzas), p.2. *sf.*

(re)fundación de nuevas agrupaciones en las ciudades. En este proceso, los *morenos* –como reminiscencia simbólica de la pampa salitrera– fueron los que alcanzaron el mayor auge fundacional, fenómeno que se prolongó hasta 1987 (Cortés, Díaz y Topete, 2022, p. 243).

Durante las décadas de 1980 y 1990, la Fiesta de La Tirana fue influida por la adopción de bailes provenientes del carnaval de Oruro (Díaz *et al.*, 2022), lo que redujo el espacio de los *morenos*, quienes en el imaginario local adquirieron el apelativo de “baile antiguo”. En la actualidad, 42 grupos de *morenos* asisten a la Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, los cuales se distinguen en cuatro tipos de acuerdo con su estilo de danza, música e indumentaria (ver tabla 1).

Tabla 1. Fundación de los bailes por tipo. Fuente: Elaboración de los autores.

Periodo fundacional	Identidad				Total
	Morenos de paso	Pampino/chileno	Árabes/Hindúes	Rusos	
1881-1890	0	1*	0	0	0
1891-1900	0	0	0	0	0
1901-1910	0	0	0	0	0
1921-1930	0	0	0	0	0
1931-1940	0	3	0	0	3
1941-1950	0	6	0	0	6
1951-1960	1	3	1	1	6
1961-1970	0	5	1	0	6
1971-1980	0	9	2	0	11
1981-1990	0	5	4	0	9
1991-2000	0	0	0	0	0
2001-2010	0	0	0	0	0
2011-2018	0	0	0	0	0
Total	1	32	8	1	42

Desde el punto de vista social, los *morenos* de la región de Tarapacá constituyen organizaciones con un fuerte vínculo barrial, sostenidas principalmente por lazos familiares asociados al tronco fundador del baile y por redes de amistad cercanas. En las últimas décadas, estas agrupaciones se han convertido en instituciones sociales modernas que, por un lado, mantienen prácticas tradicionales -como la designación del caporal según líneas parentales- y, por otro, integran estructuras organizativas contemporáneas, como la conformación de directivas para administrar los erarios y bienes (Cortés, Díaz y Topete, 2022, p. 243).

Esta sólida estructura social y su apego a la tradición pampina han permitido que los *morenos* resistan influencias externas, evitando la adopción generalizada del estilo orureño. Las excepciones corresponden a decisiones individuales de algunos caporales, quienes incorporan esporádicamente marchas

de *morenada* orureña o *huaynos* bolivianos en el pasacalle de despedida, sin que ello se haya convertido en una norma.

En el contexto del ambiente patrimonializador que en los últimos años se ha impulsado en Chile, los *morenos* han sido reconocidos como patrimonio local digno de protección. Bajo esta premisa, la mayoría de las agrupaciones ha comenzado a desarrollar acciones internas de salvaguarda, orientadas a preservar sus prácticas atávicas y asegurar su transmisión a las futuras generaciones.

CONCLUSIONES

Los actuales bailes *morenos* del norte de Chile se presentan en una notable diversidad de tipos y estilos. Alegóricamente, representan a un sujeto histórico marginado, que a través de la oblación aspira a la redención. Portan una compleja red de componentes simbólicos –visuales, sonoros, *coreúuticos* y coreográficos– que remiten al drama de la esclavitud colonial, la exclusión social republicana, las aspiraciones de integración nacional y la memoria de la cultura popular salitrera.

Sabemos que el mundo serrano-andino poscolonial, que evocaba el satírico vestuario palaciego afrohispano, pervivió hasta la primera mitad del siglo XX. De igual modo, el mundo afrotarapaqueño se mantuvo y sintetizó en la figura del caporal y en su manifestación *coréutica*: la fatigosa marcha de los esclavizados, simbolizada en el sonido de la matraca, que otorga un sentido poético a las mudanzas.

El cambio de paradigma –de serrano/andino a chileno/pampino– fue consecuencia de las políticas de chilenización aplicadas en el territorio, que transformaron los imaginarios religiosos e impactaron directamente en los bailes *morenos* (Díaz y Lanús 2015). Estos incorporaron, por un lado, símbolos chilenos en su vestimenta y, por otro, expresiones musicales de raíz militar; mientras que la cultura salitrera se expresó a través del ritmo de *salto* y de la adopción de personajes “orientales” difundidos por la industria del cine y las revistas. Aunque novedosas, estas personificaciones reproducían el imaginario del personaje exótico del oriente, como el *turco* impío colonial que, mediante la oblación cristiana, podía transfigurarse de *negro* a *moreno* en la esplanada del santuario tiraneño. Así, todos estos imaginarios se han reactualizado a lo largo del tiempo, en diálogo con la complejidad de los contextos sociales y políticos que marcan el devenir de las sociedades del desierto tarapaqueño.

El recuerdo de la industria del salitre, considerado un periodo esplendoroso para la región, integra a los *morenos* como símbolos de identidad del norte chileno y, por ello, como un patrimonio que debe preservarse.

Siguiendo a Rice (2008), puede afirmarse que los *morenos* han sabido producir, conservar colectivamente e interpretar individualmente sus tramas sociales y dramas históricos a través de la personificación danzada, que denuncia su sometimiento, su prolongada marginación y sus aspiraciones de reconocimiento nacional. Esta

representación se sustenta en conceptualizaciones propias, construidas históricamente, que han modelado las distintas formas de producir y expresar su danza con *saltos* y el sonido de sus matracas.

Este artículo es resultado de los proyectos FONDECYT N° 3220406 y N°1221368 UTA N° 5830-23.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Alberto (2017). Los elementos paganos en la procesión del Corpus Cristi en Sevilla durante la Edad Moderna. *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, (10), 207-230. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6036691>
- Baena Reina, Fuensanta (2016). Religiosidad popular y sincretismo: los afroperuanos y la festividad de nuestra señora del Carmen. Peinado Guzmán, J.A. y Rodríguez Miranda, M. (Ed.), *Meditaciones en torno a la devoción* (pp. 48-69). Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”.
- Basaure, María (2017). La Tirana y sus bailes morenos: lo afro, lo pampino y lo chileno. *Revista de Ciencias Sociales* (39) 54 -80.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70854366003>
- Cárdenas, Cleverth (2019). *El cholo danzante. Las formas de interpelación de la nación boliviana en la fiesta del Gran Poder*. [Tesis de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar].
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6829>
- Catalán i Montenegro (1911). Las Grandes fiestas de la Tirana, revista de Iquique. *Caras y caretas*. 1. (52), s/p.
- Cortés Aliaga, Nicole; Díaz Araya, Alberto; y Topete Lara, Hilario (2022). “Vigilar y festejar” institucionalizaron y sistemas de las sociedades y los cuerpos de bailes religiosos en la fiesta de la Virgen de la Tirana. *Diálogo andino*, (68), 236-260. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000200236>
- Daponte, Jean Franco (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 de Musicología, Universidad de Valladolid].
<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/35016>
- (2015). El sonido de la esclavitud: discursividades de los bailes morenos en el norte grande de Chile, En *Saberes para Chile. Memorias de la II Jornada académica de investigadores chilenos en Europa, Sevilla*, (pp. 117-40). Punto rojo libros.

- Daponte, Jean Franco; Díaz Araya, Alberto; y Cortés Aliaga, Nicole. (2022). El salto de La Tirana. El ritmo de chunchos, morenos, gitanos y diablos en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. *Revista Musical Chilena*, 76 (237), 106-139. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902022000100106>.
- Díaz Araya, Alberto; Cortés Aliaga, Nicole; Daponte, Jean Franco; y Antesana, Jaime. (2022). Resonancia de bronces. Organizaciones y maestros de música en La Tirana (1970-2000). *Resonancias*, 26 (51), 171-199. <https://doi.org/10.7764/res.2022.51.8>
- Díaz, Alberto. Daponte, Jean Franco. Corvacho, Oscar. Ponce, Paulina. Arias, Cristian y Diego Yampara (2017). *Investigación Participativa Sobre Morenos De Paso. Legado Afrodescendiente En La Devoción Popular De La Región De Arica y Parinacota.* ", Iquique, Universidad de Tarapacá / Consejo nacional de la Cultura y las artes.
- Díaz Araya, Alberto y Lanús Castillo, Paulo (2015). Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, norte de Chile (siglo XX). *Latin American Music Review* 36 (2), 145-169. <https://doi.org/10.7560/LAMR36201>
- Egoavil, Teresa (1986). *Las cofradías en Lima Ss XVII y XVIII*. Universidad Mayor de San Marcos.
- Estenssoro, Juan Carlos (2003). *Del paganismo a la santidad*. IFEA.
- Frezier, Amedeo (1982 [1717]). *Relación del viaje por el mar del sur*. (Traducción, notas y cronología, Guérin, M. A.) Fundación Biblioteca Ayacucho.
- García, Pablo (2009). Fiesta de La Tirana en el contexto del Centenario de 1910: Mito y consolidación temprana de su origen y prestigio. *Ciencias sociales* (23), 23-57. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70812928002>
- Guerrero, Bernardo (2010). Bandas de guerra. Jóvenes y nacionalismo en Iquique. *Ultima Década*, 18(32), 121-136. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362010000100007>
- Guerrero, Bernardo y Basaure, Francisca (2017). *La victoria de Los Morenos*. Instituto de Estudios Andinos, Isluga.
- Huárag, Eduardo (2014). Los personajes afrodescendientes en la narrativa del Perú republicano. En Huárag, E. (ed). *Los afrodescendientes en el Perú republicano*. (pp. 85-138) Instituto Riva-Agüero. PUCP.
- Lavín, Carlos (1950). La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá, *Revista Musical Chilena*, 6(37), 12-36.
- López, Juan (2000). *Romancero de la Fiesta de La Tirana*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Núñez, Lautaro (2004). *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

- Palmiero, Tiziana (2014). *Las Láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis*. [Tesis en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>
- Plazolles-Guillén, Fabienne (2000). Barcelona a finales de la Edad Media ¿Entre el mestizaje y la conservación biológica?, en Ares, B. y Stella, A. (cords.) *Negros, mulatos, zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*. (pp. 21-57). Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Poma de Ayala, Felipe Guamán (2008 [1615]). *Nueva crónica y buen gobierno*. Pease, F. (Ed.) y Szeminski, J. (vocabulario y traducción). Fondo de Cultura Económica.
- Rice, Timothy (2008). Hacia la remodelación de la etnomusicología. En Cruces Villalobos, F. (coord.) *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, (pp. 155-180). Trotta.
- Salgari, Emilio (1950). *Los Tigres de a malasia*. Editorial Robin Hood.
- Uhle, Max (1894-1895) *Bailes de los Aimaras* (Manuscrito). Preussischer Kulturbesitz. Ibero-Amerikanisches Institut Berlin.
- Uribe Echeverría, Juan (1963). La Tirana de Tarapacá. *Mapocho* 1(2), pp. 83-122.
- Virgili, María Antonia (1995). Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, (26), 15-26. <https://core.ac.uk/download/pdf/230514849.pdf>



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0