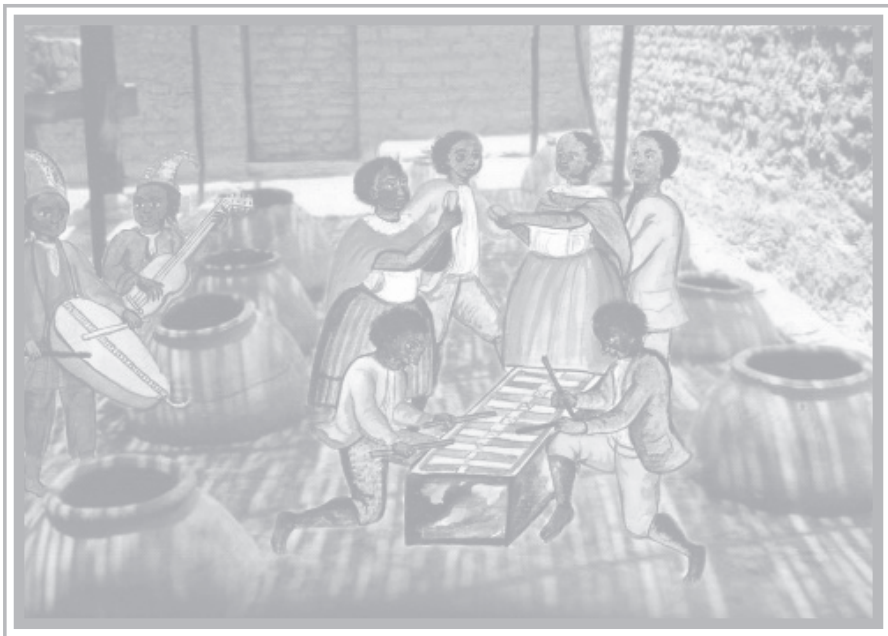




# El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá



Jean Franco Daponte



CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES  
FONDO PARA EL FOMENTO DE LA MÚSICA NACIONAL

*creando chile*



Universidad de Chile  
Facultad de Artes



## INDICE

Dedicatoria .....	5
Agradecimientos .....	7
Nota del autor .....	9
Introducción .....	11
CAPITULO I	
Antecedentes históricos .....	13
1. Primeros asentamientos humanos .....	13
2. Perfil administrativo sociopolítico durante la colonia en la Región de Tarapacá .....	13
3. Poblamiento Español y su desarrollo económico .....	17
4. Poblamiento Africano .....	21
CAPITULO II	
Presencia y aporte de los Negros en la religiosidad Popular. La pascua de los Negros .....	32
1. Música y evangelización en Tarapacá .....	32
2. Las Cofradías dedicadas al Niño Dios .....	35
3. La Pascua de los Negros en Pica Matilla y Tarapacá .....	39
3.1. Los Versos .....	46
3.2. La música .....	48
4. El Zapateo .....	51
CAPITULO III	
Presencia y aporte de los Negros a la música de trabajo y fiestas comunitarias de Pica Matilla y Tarapacá. La vendimia y el cachimbo .....	55
1. La Fiesta de la Vendimia en los oasis de Pica y Matilla .....	56
1.1. Descripción del lagar .....	57
1.2. La faena .....	60
1.2.1. Primera parte de la pisa .....	60
1.2.2. Segunda parte de la pisa .....	61
1.3. Los versos .....	62
1.3.1. Primera parte .....	63
1.3.2. Segunda parte .....	63
1.4. La melodía .....	65
1.4.1. Primera parte .....	67
1.4.2. Segunda parte .....	68
2. El Cachimbo .....	69
CAPITULO IV	
La herencia Africana en los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá .....	82
BIBLIOGRAFIA .....	86



*A mis padres, Andrés y Deisy, y a mis abuelos Irlanda y René (Q.E.P.D.), quienes con su esfuerzo y apoyo hicieron posible mi formación de investigador.*

*A mi amada Tiziana Palmiero, que sin su ayuda este proyecto jamás se hubiese materializado y en especial a mi hijo Lorenzo, quien con su llegada llenó de alegría mi alma y que a través de este trabajo reconocerá parte de su historia familiar cuando le hablen de su bisabuela, la reconocida pianista piqueña “La Sambita” Rogaciana.*



## *Agradecimientos*

A los profesores del Departamento de Musicología de la Universidad de Chile y, en especial, al maestro Fernando García, quien apoyó este proyecto desde el principio.

A don Enrique Luza Cáceres (Q.E.P.D.), último maestro de capilla de la iglesia San Andrés de Pica, y a Roberto Gómez Huarcaya; profundos conocedores de la cultura tarapaqueña.

A todos los pobladores de Pica y Matilla entrevistados, quienes con sus recuerdos han ayudado a construir esta investigación.

A mis hermanos Gino y Enzo, quienes desinteresadamente apoyaron el lanzamiento de esta investigación.

A Marina Martínez por haber realizado con mucho cariño la portada.





## *Nota del autor*

Este trabajo nace de una investigación de campo que se inicia formalmente en 1994 y cuyo tema principal era la vendimia en los Oasis de Pica y Matilla, trabajo fundamentado en mis experiencias y en los recuerdos conservados por los lugareños. Posteriormente la investigación abarcó las fiestas de epifanía, las fiestas patronales y los bailes de salón. A lo largo de la investigación apareció una cantidad interesante de datos relativos a la presencia de esclavos negros y de sus descendientes en las diferentes actividades culturales de la región, especialmente aquellas referidas a la música. Considerando que no existen trabajos musicológicos que den cuenta de este hecho, me pareció interesante proponer al Fondo de la música un estudio que dé cuenta del aporte de los negros a la vida cultural de la provincia del Tamarugal.



## *Introducción*

La actual Región de Tarapacá ha sido testigo a lo largo de su historia de una serie de eventos económicos que han producido profundos cambios en el tejido social, los más importantes son los producidos por el desarrollo de la minería argentífera colonial mediante la explotación del mineral de Huantajaya continuando con el Guano y Salitre en el siglo XIX y con el cobre en la actualidad. Esta situación ha provocado constantes migraciones de todo tipo por más de cuatro siglos.

Los oasis precordilleranos se presentan como un fenómeno especial en el contexto de la región tarapaqueña; de hecho, conservan hasta hoy una economía de tipo agrario basada en patrones socioculturales propios del periodo colonial. Este tipo de economía se inició con el cultivo de la vid a fines del siglo XVI y conservó por más de trescientos años sus patrones culturales, los que se reflejan hasta el día de hoy en las fiestas comunitarias.

Un ejemplo es la fiesta de Pascua de Negros y la celebración comunitaria en el Parabién del pueblo después de la fiesta del Santo o Carnaval. En éstas se mantienen un carácter netamente familiar-local y en ellas perviven elementos de la cultura colonial: la cachua y el “baile y tierra”; la cofradía de pastorcitos; los textos que hacen alusión a las distintas “castas sociales”, como fueron los esclavos negros, los criollos, los indios y los españoles; las comidas y los rituales más antiguos.

El constante asedio de las empresas mineras que amenazan el sistema agrario y la política “chilenizadora” de los siglos XIX-XX que debilitó en su momento la práctica musical tradicional han generado, en estas comunidades, un profundo respeto por lo tradicional y un deseo de rescatar las manifestaciones musicales, junto a las tradiciones que las acompañan. Como respuesta a este sentimiento se ha revitalizado la cofradía de “*Pastorcitos*” y se han creado dos “*Clubes de Cachimbo*”. Estas manifestaciones, nombradas y descritas en “*crónicas coloniales*”, con una importante influencia afroamericana en su música y danza, siguen siendo hoy un importante punto de referencia cultural para toda la comunidad.

Los estudios existentes referentes a la Región de Tarapacá se centran generalmente en el ciclo salitrero, pero especialmente en el período chileno (1884 en adelante) o en la cultura aymará del altiplano. En relación a los temas anteriores, son muy pocos los estudios referidos a la historia y vida de los oasis precordilleranos. Contenidos en dos libros históricos de Pica y algunos artículos publicados en

revistas especializadas, estos estudios son de carácter históricos y sociológicos<sup>1</sup>, donde los temas de la esclavitud negra y el desarrollo musical en la zona han sido tocados solamente de manera transversal y funcional.

Este trabajo pretende presentar un estudio que contribuya a la construcción de una identidad local basada en un relato histórico-cultural que tome en cuenta además del aporte de todos sus protagonistas, los aportes que hicieron los esclavos negros y sus descendientes a los aspectos musicales más significativos de los Oasis de Pica Matilla y Tarapacá.

<sup>1</sup> Para éste propósito contamos con los libros de Advis (1995) y el de Bermúdez Miral (1986). Este último, quizás el más completo. También artículos como los de Jorge Hidalgo (2006), entre otros, que tratan sobre cacicazgos y otros tema andinos.

# *Capítulo I*

## *Antecedentes Históricos*

### 1. PRIMEROS ASENTAMIENTOS HUMANOS

Los Oasis de Pica, Matilla y Tarapacá, ubicados en la precordillera de la Región de Tarapacá en el norte de Chile, son antiguos poblados agrícolas preincaicos de gran importancia para una zona desértica (ver Imagen N° 1).

Debido a condiciones tectónicas y a la capilaridad del terreno, el agua emerge en algunos sectores hacia la superficie de los arenales, manifestándose a veces por hundimiento del suelo y, otras veces, por afloramientos puntuales de vertientes termales.....". (Patricio Advis 1995: 14).

De esta manera, en estos hermosos oasis se hizo posible la ocupación tanto de animales como de seres humanos.

"...600 años a.C. Fue habitada por cazadores recolectores que atraídos por los animales y frutos silvestres del valle, construyeron campamentos móviles y utensilios de piedra. En los primeros siglos después de Cristo el hombre se asentó en la zona dándose menos énfasis a la caza preocupándose mayormente de la recolección. Comienzan a experimentarse las primeras prácticas agrícolas con el cultivo de maíz, porotos y calabazas, formando una sociedad agrícola. Más tarde, ya en el periodo agrícola, construyeron viviendas de material liviano, dividieron sus tierras y crearon complejos sistemas de regadío..." (Margot Loyola 1994: 22).

La mayoría de los restos arqueológicos encontrados que denotan una gran ocupación corresponden al periodo agroalfarero (1.000 a 1.500 años d.C.), para esta época, los grupos Aymaras, Licanantay y Collas que la habitaron divididos en pequeños grupos distribuidos en distintos afloramientos de agua.

El período incaico comienza a mediados del siglo XV d.C., respetaron sus instituciones tradicionales pero les impusieron el impuesto al guano, la sal y el pescado seco y trajeron consigo nuevos conocimientos técnicos que enriquecieron a los poblados como los tallados en madera, la textilera y la metalurgia, entre otros.

### 2. PERFIL ADMINISTRATIVO SOCIOPOLÍTICO DURANTE LA COLONIA EN LA REGIÓN DE TARAPACÁ

Entre 1532 y 1580 del XVI fue para todo el virreinato del Perú el periodo de formación y estructuración de un complejo sistema administrativo, el que fue

estructurándose bajo la experiencia misma del coloniaje (Patricio Advis 1994: 83). En la Región de Tarapacá esta organización administrativa ha dependido de la explotación Minera, pues el principal recurso económico de la región, siempre ha sido y es la minería. Es así que desde el Incanato se conociera y explotara el mineral de plata llamado Huantajaya.

La política de la “encomienda de indios” o “repartimiento de indios” fue el principal medio organizador de mano de obra para la explotación de los recursos naturales a gran escala en América, la que además permitió cumplir con la promesa hecha por los Reyes Católicos al Sumo Pontífice en el tratado de Tordesillas de 1494 de cristianizar las nuevas tierras.

La encomienda de indios consistía en la concesión de un determinado territorio a una persona para que lo administrase civil y económicamente, por lo que esta persona ahora denominada encomendero tenía el derecho del recaudo y distribución del tributo indígena, por el cual, por mérito y merced real, le correspondía una gruesa parte (Patricio Advis 1994: 83). A cambio, el encomendero debía entregar a los indios una doctrina cristiana.

De esta manera se crean los diferentes pueblos de indios, que no debemos confundirlos con los asentamientos indígenas autóctonos. Estos pueblos podían organizarse en un asentamiento existente o en uno planificado y construido específicamente con ese fin. Así se reducía y concentraba a la población indígena y se le segregaba de las otras etnias, facilitando de esta forma el adoctrinamiento y el pago del tributo real (Patricio Advis 1994: 90).

En la región la encomienda empezó el 22 de enero de 1540, cuando el gobernador de Perú, don Francisco Pizarro, concedió la primera encomienda de Indios en la provincia de Tarapacá a Lucas Martínez Begazo, llamada “encomienda de Tarapacá” que abarcaba el sector norte de la provincia. Este período de encomienda (1560-48) fue de gran prosperidad para don Lucas Martínez, el que se dedicó a explotar el mineral de Huantajaya, abriendo el camino al coloniaje (María Concepción Gaviria Márquez 2005). Sustentando la demanda agropecuaria del mineral con la explotación de la pesca en la costa, forraje y frutales en los oasis precordilleranos.

La otra encomienda de la región, concedida durante el mismo periodo que la anterior, es la llamada “Pica/Loa”, la que abarcaba los territorios del sur de la provincia, y que durante el periodo que duró, entre 1540-1560, no fue suficientemente atendida por los diferentes encomenderos que la tuvieron a cargo como: Andrés Jiménez, Pérez Lazcano, Ana Gutiérrez y Juan de Castro. (Patricio Advis 1994: 84).

No es sino hasta abril de 1557 cuando el encomendero Juan de Castro hizo efectivo sus derechos a la encomienda de Pica/Loa<sup>2</sup>. En 1559 de Castro permuta

<sup>2</sup> “...Encomiendo en el dicho Juan de Castro por vía de la nueva encomienda en los términos de la dicha ciudad de Arequipa el Cacique Chui con los principales indios y pueblos con ellos visitados por Martín López y Miguel Rodríguez Cantalapiedra en onze de julio de 1549 y asimismo los demás indios del repartimiento de Pica que Andrés Jiménez antecesor de dicho Martín Pérez de Lezcano tuvo encomendados, que están por visitar y tazar, con que tanto que visitan y tasan no (se) les lleve mas tributos que buenamente pudieran dar... Para que los tenga y posea en encomienda como los tuvieron y poseyeron los dichos Martín Pérez de Lezcano y Andrés Jiménez, sus antecesores al tiempo que murieron...” (Óscar Bermúdez 1986: 15).

esta encomienda cediendo sus derechos de cobranza de los tributos a Lucas Martínez, quien nuevamente se hará cargo de la encomienda aprovechando el desarrollo de la explotación argentífera del cerro rico de Potosí en el alto Perú. De esta manera, el repartimiento de Pica/Loa queda en manos de Lucas Martínez, quien aseguraría el sustento del capital humano y animal para el trabajo en el mineral de Huantajaya hasta 1565, año en que finalizó en la zona la política de la encomienda (Patricio Advis 1994: 84).

La organización de los pueblos de indios requirió de un jefe o gobernador que resguardara de abusos por parte de encomenderos. Este jefe era un nativo que se le dio el nombre y título de Cacique<sup>3</sup>. El nombramiento del Cacique, a comienzos del coloniaje, se hacía o renovaba anualmente y debía ser ratificado por las autoridades virreinales. Con el correr del tiempo en la Región de Tarapacá, el Cacique heredaba el título por linaje familiar y debía encargarse de: recaudar el real tributo, la buena educación, doctrina y defensa de los Indios (Jorge Hidalgo 2004: 393).

La estructura eclesiástica estaba conformada primero por el arzobispado que concentraba todo el poder eclesiástico en el virreinato. A éste pertenecían los obispados cuyo campo de acción era denominado “doctrina”. Cada obispado estaba dividido en curatos cuya cabeza eran las villas españolas y/o pueblos de indios a falta de algún asentamiento español importante. Al finalizar la política de la encomienda, la responsabilidad evangelizadora pasó a depender directamente del obispado del Cuzco, por lo que se puso en práctica el mandato del primer concilio de Lima que determinó que los indígenas tuvieran “curas propios”. Para facilitar las labores de administración eclesiástica el territorio se dividió en dos Doctrinas: la doctrina del Cuzco y la Doctrina de Arequipa, esta última con el Curato de Tarapacá al que pertenecían los Pueblos de Tarapacá y Pica, los que fueron asistidos por dos doctrineros dominicos de los que se hablará más adelante. Aún así, la asistencia religiosa a los pueblos de indios fue escasa, por lo que el curato de Tarapacá se divide en dos entre 1571-1575; el de “Santo Tomás de Camiña”, por la parte norte, y el de “San Lorenzo de Tarapacá”, por el sur, al que pertenecía la zona de Pica/Loa.

---

La posesión de la encomienda es tomada pacíficamente en una ceremonia de entrega, con la participación del cacique de los indios quien debía dar la “posesión de por sí y en nombre de los demás caciques y principales indios”, poniendo como testigo al capitán Alonso de Cáceres y Diego Hernández de la Cuba, además del escribano García Muñoz y del Corregidor que lo firmó de su nombre.

“... El dicho Juan de Castro tomó por la mano al dicho indio Ynato le quitó la manta que tenía en señal de posición, y se la torno a poner e hizo otros autos de posición...”. (Óscar Bermúdez 1986: 14-15).

<sup>3</sup> La palabra cacique es un vocablo de origen taíno (lengua de filiación arawak hablada en las Antillas para el momento del contacto europeo) que se incorporó al caudal léxico español para designar al individuo que representaba la autoridad en una comunidad indígena. Cada “pueblo de indios” o “reducción” pasó a tener legalmente su cacique o capitán, también llamado gobernador. En las *Leyes de Indias* se previó que, entre otras cosas, a los caciques se les diera trato preferencial; que hubiera colegios especiales para sus hijos; que los caciques pagaran los servicios que les prestaran otros indígenas y que no los explotasen; que las autoridades españolas reconocieran los derechos de los caciques y que asimismo velaran porque éstos no cometieran excesos de autoridad; que a los caciques se les diera el título de Don; que no fueran enjuiciados por los tribunales ordinarios, etc. Además, a los caciques se les imponían costumbres sancionadas por la moral cristiana, como la prohibición de la poligamia. Entre las funciones del cacique estaba la de nombrar a los alcaldes y regidores de los pueblos de indios o sugerir su nombramiento a las autoridades españolas.

([www.fpolar.org.ve/nosotros/educacional/economia/cacique.html](http://www.fpolar.org.ve/nosotros/educacional/economia/cacique.html))

El descubrimiento y desarrollo del gran mineral de Plata de Potosí en el alto Perú (hoy día el departamento del mismo nombre en Bolivia), en las últimas décadas del siglo XVI trajo como consecuencia el decaimiento de Huantajaya y por ende la disminución productiva y un paulatino abandono de Camiña y Tarapacá que dependían de la demanda argentífera de Huantajaya. Los pueblos de Indios al sur del curato Tarapacá como Pica y sus anexos, que debido a sus ventajas naturales hídricas y agrícolas presentaban un mejor proyecto agropecuario, especialmente vitivinícola, para Potosí. Para cumplir mejor con la acción evangelizadora, la Iglesia reorganizó el campo de acción doctrinal dividiendo el Obispado del Cuzco en dos entre 1609 y 1614, quedando la zona sur administrada por el nuevo obispado de Arequipa, cuya administración doctrinal funcionó con los mismos curatos. El crecimiento demográfico de Pica, en especial el de la población española y sus esclavos que en un principio se asentaron en los alrededores del pueblo de Indios de Pica<sup>4</sup>, dando origen a las haciendas de Matilla y Quisma que durante el siglo XVII se transformaron en pueblos, hizo que fuese necesario que en 1620 el obispo de Arequipa dividiera el curato de Tarapacá en dos, dando origen al nuevo Curato de Pica/Loa. Este formato Administrativo eclesiástico organizado en los curatos de Tarapacá y Pica/Loa que dependían de la “doctrina de Arequipa”, cuya cabeza estaba en la misma ciudad de Arequipa y esta a su vez pertenecía al arzobispado de Lima, continuó hasta fines de la colonia.

La administración Política virreinal en la zona toma forma bajo la experiencia misma del coloniaje. Comienza, al igual que la administración eclesiástica, a forjarse durante la segunda mitad del siglo XVI con la explotación del mineral de Huantajaya, organizándose primero en los repartimientos<sup>5</sup> de Tarapacá y Pica/Loa que también dependían directamente del encomendero. El posterior descubrimiento, explotación y desarrollo del mineral de Potosí llevó a las autoridades virreinales a cambiar la estructura administrativa del territorio para obtener un mejor control de los recursos mineros y agropecuarios. Vale decir que el objetivo de las autoridades políticas virreinales era administrar estos recursos para la corona española y no de facilitar la acción evangelizadora. Por esta razón la división territorial, postencomendera no coincide con la división eclesiástica.

La base de la administración territorial se organizó con el concepto de “Pueblo” o “Villa”, referente a un área territorial más basta que su mero límite construido o comarca inmediata; dicha área también era llamada “territorio y término” del pueblo. El concepto de Corregimiento también denominado “Ciudad”, implicaba un territorio mayor todavía, en el que quedaban incluidos los varios pueblos o villas junto con sus territorios menores llamados “Lugares”, que en el caso de ser indígenas, podían ser denominados “Anexos” y en el caso de ser españoles “Asientos”. Así, por ejemplo, el “asiento” de San Antonio de Matilla perteneció a los términos del Pueblo o la Villa de Pica. Asimismo, el asiento de San José

<sup>4</sup> Puesto que según el III concilio de Lima prohibía que Españoles y Negros se mezclaran con los Indios.

<sup>5</sup> Vale decir al respecto que las denominaciones de “repartimiento” y “encomienda” son dos nombres para designar una misma división territorial. Se utiliza la primera para la administración política y la segunda para la eclesiástica.



de Guaracña perteneció a los términos del Pueblo o la Villa de Tarapacá. Los establecimientos Agropecuarios, mineros y pesqueros más pequeños y dispersos dentro del territorio o términos del pueblo o villa, se denominaban “Estancias” (Patricio Advis 1994: 86).

Entonces los pueblos o villas de San Lorenzo de Tarapacá y San Andrés de Pica, ambos con sus respectivos lugares, anexos y estancias, conformaban el tenientazgo de Tarapacá, el que a su vez estaba ubicado en los términos de la Ciudad San Marcos de Arica. Esta estructura territorial era reconocida por la administración virreinal como el corregimiento de Arica<sup>6</sup>, cuya sede principal era la gobernación del virreinato del Perú constituida por la Real Audiencia de Lima.

Esta configuración administrativa estuvo completamente estructurada desde 1565, momento en el que se nombra el primer corregidor de Arica, Francisco Rodríguez Almeyda, que regió la política de la región hasta fines de la colonia.

### 3. POBLAMIENTO ESPAÑOL Y SU DESARROLLO ECONÓMICO

No se sabe con certeza cuándo se instaló definitivamente un asentamiento español en la zona, pero sí los varios datos dan cuenta de que los primeros asientos de españoles se realizaron en la zona de Pica, Matilla y posteriormente en Tarapacá.

Según Patricio Advis, la tradición oral cuenta:

“...algunos españoles rezagados de la expedición de Almagro, pertenecientes quizás a unas de las últimas fracciones que partieron desde Copiapó, llegaron poco después al oasis (Pica) y atraídos por el clima y la buena fruta del lugar decidieron establecerse en Pica en forma permanente...”. (Patricio Advis 1981).

Sin embargo no sabemos si estos soldados rezagados se quedaron en el Oasis o no, pues durante la segunda mitad del siglo XVI se publicaba acerca de esta zona.

“Como se haya despoblada y sin auxilio para los cultivos la miraron despreciable...”. (Óscar Bermúdez 1986: 118-119).

En 1804 el sacerdote de origen piqueño Dean Echeverría y Morales afirma en la “Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa” que el oasis de Pica fue el primer lugar de la provincia donde se asentaron colonos y, aunque no dice cuándo, sí se sabe que el poblamiento se realizó paulatinamente en estos oasis para experimentar en el trabajo agropecuario que demandaba el mineral de Huantajaya, especialmente en la quebrada de Tarapacá más cercana al mineral.

La apertura y posterior desarrollo del mineral de Potosí, durante la segunda mitad del siglo XVI, requirió de una gran demanda de vinos, por lo que el gobierno virreinal de Andrés Hurtado de Mendoza (1556-1561) “...dio oportunidad a don Francisco Carabantes para que se enviase a España por vides, oriundas de las islas Canarias...” fomentando luego experimentos agrícolas y el cultivo de las viñas. En 1579,

<sup>6</sup> Por ordenanza del rey Felipe II en 1570 Arica adquiere título de ciudad provista de su propio Cabildo. En 1574, el virrey Toledo confirmó su condición de bisagra entre Potosí e importantes secciones del espacio peruano (José Casassas 1974, cit. a Dagnino 1909).

según el Dean Echeverría y Morales las haciendas de Arequipa empezaban a dar los primeros frutos de vendimia. (Óscar Bermúdez 1986: 18-20).

Sin embargo, el continuo desarrollo y expansión demográfica de Potosí a finales del siglo XVI hacía urgente la demanda de vinos. Entonces el gobierno virreinal promueve la inmigración más al sur de Arequipa, con la real orden expedida en octubre de 1591 y dirigida al Virrey García Hurtado de Mendoza dice que:

“...Anime a la gente que reside en la tierra sin vecindad propia, tratos ni granjerías para que vayan a poblar Charcas y Atacama, pues en ciento ochenta leguas no hay pueblo de españoles..., y además de aquellas tierras es buena para el cultivo de viñas y las gentes las podrá y vivirá allí de buena gana...”. (Óscar Bermúdez 1986: 18).

De esta manera comienzan los primeros cultivos de viñas en la zona, como dan cuenta los escritos por el Arcediano Echeverría y Morales:

“...D. Demian de Morales Uzábal, natural de Ecija, y su mujer Da. Francisca Reynoso, con D. Pedro Fontaner fueron los enviados por el superior gobierno a esta provincia, y éstos fueron los que plantaron las viñas...”. (Patricio Advis 1993: 35).

Entre 1560 y 1620 (aprox.), paulatinamente la villa de Pica se consolida y estructura como pueblo; las construcciones aumentan y se intensifica la actividad social basada en la economía de haciendas y la producción vitivinícola. (Óscar Bermúdez 1986: 118-119).

Esta importancia productiva convirtió a la Villa de Pica y a Tarapacá en cabezas administrativas política y eclesiástica tanto del corregimiento de Arica así como de la doctrina de Arequipa.

Esta bonanza económica atrajo a los “*de pura estirpe española*” a asentarse alrededor del entonces declarado por la iglesia, “*pueblo de Yndios*” de Pica, donde por una cédula real emitida a mediados del siglo XVIII, no podían habitar españoles ni sus esclavos. Haciendo crecer la hacienda de Matilla.

“... Ensanchando mediante sucesivas adquisiciones de tierras labrantías y puquios, las propiedades que su noble esposa poseyó en aquél partido, el dicho Gaspar de Loayza fundó una hacienda de viso, que así fue de pan llevar como de viña, a la que aplicó el nombre de Matilla en recuerdo de la Dehesa de la Umbría de España y la dotó de casa habitación lujosa y cómoda y de múltiples dependencias, en que vivieron vida cristiana y holgada su descendencia, relaciones dependientes y esclavos, poco a poco al subdividirse la dicha propiedad del fundador y sus herederos, se constituyó alrededor de la casa solariega y de la iglesia mandada a construir por Don Gaspar, un verdadero pueblo; el de San Antonio de Matilla de nuestros días...” (Patricio Advis 1995: 35, cit. a Cuneo Vidal 1978: 285).

Durante el siglo XVII se acrecienta el poblamiento español producto del desarrollo y emprendimiento de la Hacienda de San Antonio de Matilla, cuyas viñas se extienden hacia el oeste por el valle de Quisma vecino a Matilla. El historiador Óscar Bermúdez, afirma que D. Demián de Morales Uzábal fue el primer Español que poseyó tierras en Quisma (vecino a Matilla) en 1589...”. (Óscar Bermúdez 1986: 118-119).

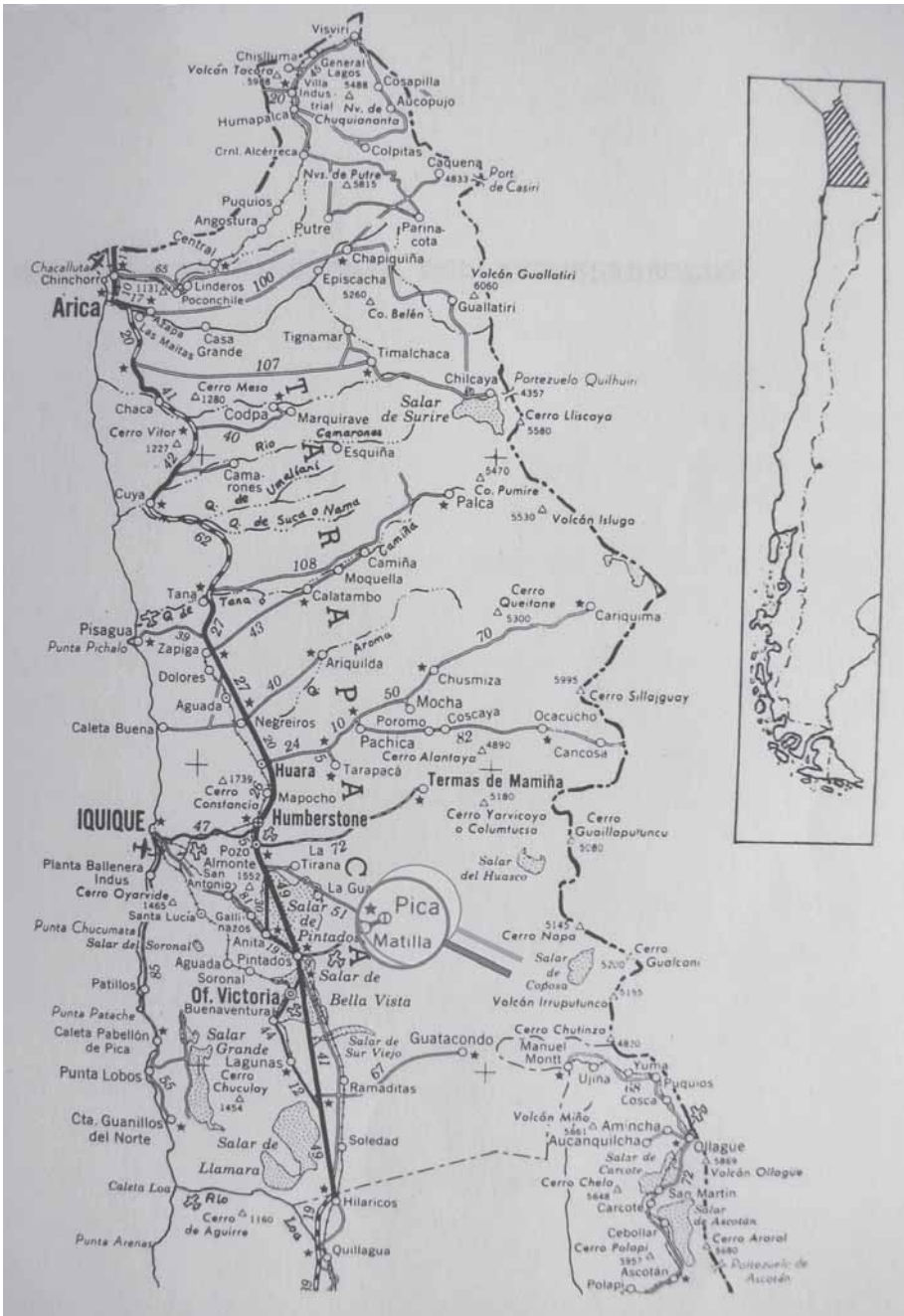


Imagen N° 1. Mapa de la Primera Región de Chile. (Arquitecto Gino Daponte Araya: 2009).

En 1618, el corregidor de Arica otorga títulos de dominio de tierras a los propietarios agrícolas del tenientazgo de Tarapacá. Con esto Matilla y Quisma adquirieron mayor autonomía e independencia para venta de propiedades. De esta manera la población quedó segregada étnicamente, pues la mayoría de propietarios en Quisma eran indígenas. En Matilla estaban los de “*pura estirpe española*”, mientras que Pica y Tarapacá eran “*Pueblos de Yndios*” destinados a la evangelización”.

Durante el siglo XVIII la zona tendrá una muy buena bonanza económica propiciada por la demanda agropecuaria de Potosí. El valle de Quisma se transforma en una pequeña aldea debido a su crecimiento. Su población llamada vallesteros se aboca a la nueva santa “Santa Rosa de Lima”.

En la segunda mitad siglo XVIII la sociedad de Pica, Matilla y el valle de Quisma vivía mayoritariamente del cultivo de la vid, mientras que Tarapacá reactivaba la explotación argentífera de Huantajaya, desarrollándose como el principal asentamiento de los dueños de las minas. Los cultivos de la quebrada de Tarapacá estaban destinados principalmente al forraje para los animales de carga como la alfalfa, yuyo y otros frutales para el consumo local.

Unos de los mayores problemas que enfrentaron los colonos con respecto a los cultivos de viñas fue la escasez de agua, pues para poder extender los cultivos debieron hacer varias galerías subterráneas en las cuales tenían que encontrar la napa, para de allí hacerla salir y almacenarla en estanques llamados con el vocablo quechua de cochas:

“...Viñas cortas son las que cultivan según lo permiten sus pocas aguas e manantiales en medio de arenales desmedidos. Son también sostenidos en medio de socavones o zanjas en lugares de algún declive y ellas filtran las aguas que son recogidas en estanques para el riego de ellas...”. (Óscar Bermúdez 1986: 23).

No sabemos a ciencia cierta qué familias trajeron la idea de la construcción de estos socavones, pues hay distintas opiniones al respecto<sup>7</sup>, pero, a través de la tradición oral, sí se sabe que los que trabajaron en su construcción fueron los esclavos negros.

Desde el siglo XVIII en adelante aparecen los datos cuantitativos de la producción vitivinícola de la zona, autores como Billingurst, Echeverría y Morales afirman que la cantidad de botijas producidas al año para el siglo XVIII en toda la zona de Pica fue de 15.000, lo que equivaldría a 350.000 litros de vino aproximadamente y que fue disminuyendo paulatinamente, hasta la primera mitad del siglo XX.

<sup>7</sup> William Bollaert, viajero radicado durante largos años en Huantajaya, atribuye su construcción a los indígenas, antes de la llegada de los hispanos; en cambio, Guillermo Billinghurst afirma que fueron los españoles, mineros de Potosí, que poseían tierras de descanso y solar en la zona de Pica. Sin embargo, es interesante hacer notar que esta técnica de construcción era conocida antes de la era cristiana por pueblos orientales y africanos como: Persia, Balakistán, Turkeistán. (Óscar Bermúdez 1986: 23).

Conocimiento que los árabes utilizan en algunas regiones del Sahara, especialmente en Marruecos, donde abastecen los jardines de Marrakech desde los siglos XII y XIII. Estos últimos al parecer lo introducen en España, y son los españoles quienes utilizaron este sistema en México (California y Nuevo México) y en Perú en la zona de Nazca y Tarapacá (actual Chile).

Basados en esta información tendríamos la siguiente escala de producción:

Producción Anual	
Siglo XVIII hasta 1860	375.000 l
1875/1892	252.000 l
1918	5.500 l

Para 1918 se producían en Pica:

Pica	25,5 hectolitros de vino 36,2 quintales de uva de mesa
Matilla	19,0 hectolitros de vino 25,0 quintales uva de mesa
Quisma	10,8 hectolitros de vino 27,0 quintales de uva

La producción total de las tres comunidades, 55,3 hectolitros de vino en 1918. (Óscar Bermúdez 1986: 102).

Después de la década de 1930-1940 hasta nuestros días, la actividad vitivinícola decayó, cambiando drásticamente hacia la producción frutícola (naranjas, mangos, guayabas y el limón, entre otras), abasteciendo en un principio a las últimas oficinas salitreras y últimamente a las ciudades de Iquique, Calama y Antofagasta. Desde fines del siglo XX se ha desarrollado y fortalecido la actividad turística aprovechando las riquezas del clima, historia y lugares naturales.

El vino de Pica, desde sus inicios, fue catalogado por diferentes autores como el vino más generoso de todo el virreinato de Perú. Para su elaboración, que va desde la construcción de monumentales socavones para la extracción de agua, pasando por el plantío, poda, abono, cuidado y cosecha de la uva hasta la vendimia en el lagar y conservación de los vinos, se necesitó la presencia de mano de obra esclava.

#### 4. POBLAMIENTO AFRICANO

Puesto que los indios de Pica se fueron adaptando paulatinamente al modelo impuesto por los colonizadores logrando convertirse en tributarios mediante la posesión de tierras muy tempranamente durante el siglo XVII<sup>8</sup>, se necesitó de

<sup>8</sup> "...La población indígena parece haber tenido su mayor densidad en el lado oriental de la aldea española de San Andrés de Pica, ya en las lomas altas y cerca de las vertientes de Concha y Resbaladero y probablemente también en el lado sur, hacia el lugar denominado la Banda. En San Antonio de Matilla existió una agrupación de agricultores indígenas en los terrenos de cultivo denominado los Indios, al Sur Este. de los caballeros, sector agrícola de los españoles, y probablemente más al sur de Matilla, cerca de la quebrada de Quisma al acercarse a su desembocadura..." .... "...En la Botijería, al sur del pueblo de Matilla, indios a los que se trataba con mucha estima, se ocupaban en los trabajos de elaboración y conservación de los vinos generosos y del aguardiente..." (Óscar Bermúdez 1986: 45).

otra mano de obra que cumpliera las labores más duras que demandó la colonización, especialmente para las faenas más duras como la construcción de socavones para la extracción de agua<sup>9</sup>, las construcciones habitacionales como Iglesias y Haciendas, para las labores doméstica, pero principalmente para las faenas de la vendimia (preparación y abono de la tierra, poda de parras, cosecha en las viñas, pisa en el lagar, etc. (Daponte 2000: 29-31). Comenzó entonces el poblamiento africano, que se hizo presente junto con la radicación de los primeros colonos en los oasis<sup>10</sup>.

Según las actas de bautismo, matrimonio y defunción de los archivos parroquiales, la procedencia de los esclavos nacidos en África era mayoritariamente de las zonas bantúes y eran clasificados de acuerdo a su lugar de nacimiento; Angola y Congo, etc. Vale decir al respecto que debido a sus condiciones físicas, los españoles preferían al bantú para las labores agrícolas y los yorubas para las faenas mineras (Roger Bastide 1967: 160).

La jerarquización social de los esclavos se realizaba de acuerdo al grado de mestizaje, si bien es cierto en toda la América hispana existía una gran gama de clasificación jerárquica para los negros y sus mestizajes, las más usadas en Pica y Tarapacá durante el período colonial y republicano fueron:

**a) Los Negros Bozal:** Eran los nacidos en África, llegados desde muy jóvenes a América, se les daba este apelativo porque en los barcos negreros donde venían se les colocaba un bozal, para que no pudieran comunicarse y así evitar algún tipo de rebelión. Guamán Poma de Ayala, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, nos entrega las primeras impresiones que se tenían de los negros en la época en que arribaron a estos oasis. Los bozales eran los menos “transculturados” y por lo tanto no eran muy bien cotizados para trabajos que requirieran eficiencia; sin embargo, para efectos de la evangelización eran los más dóciles.

<sup>9</sup> Pues éstos en suma miden más de 12 kilómetros, cavados a “puro chuzo”.

<sup>10</sup> El poblamiento de negros en América se hizo sentir desde muy temprano en la conquista. Según Pablo Garrido, en un documento publicado en el diario “LAS NOTICIAS DE ULTIMA HORA, en la sección RAICES”, septiembre 1970, dice que: “...El 3 de septiembre de 1501, nombraron los Reyes Católicos como gobernador de la española, indias y tierra firme a Nicolás de Ovando, y en las instrucciones que se le dieron, se le mandó a que no consintiese ir ni estar en las indias judíos ni moros, ni nuevos convertidos; pero que dejase introducir en ellas negros esclavos con tal de que fueren nacidos en poder de los cristianos. Además el mismo autor continúa diciendo que la demanda de faeneros se hizo sentir desde la primera década del descubrimiento y el concepto de que “El trabajo de un negro era más útil que el de cuatro indios” dio paso primero a la creación imperial de la Casa de la Contratación de Indias (Sevilla 20/I/1503), luego a la instalación oficial del primer asiento de esclavos negros (convenio de previsión de individuos privados de libertad), para coronar la trabazón sociopolítica y económico-religiosa con la creación del Consejo Supremo de Indias en 1524...”.

“...En este proceso tuvo parte eminente Fray Bartolomé de las Casas, quien, como es sabido, horrorizado por la violencia y el exterminio con que se hacía víctimas a los naturales estimó que la piedad cristiana indicaba buscar otro espécimen bípedo con quien entregarse a las artes de conquista, catequización y colonización en las Antillas. *La ya citada casa de contratación de Sevilla estimó prudente enviarles unos 4.000 negros, para lo cual se le otorgó “asiento” al mayordomo del rey, Lorenzo de Gomenot (Barón de Montinay) por ocho años. El citado mayordomo ni tonto ni perezoso, y quien se conocía mejor por Garrebod, negoció de inmediato el privilegio, vendiéndolo a un consorcio de Genoveses...*”.

“...Dizen los Españoles negros bozalen no uale nada. No sabe lo que dizen. Lo que a de tener enseñalle con amor y crianza y doctrina. Uale déstos por dos negros criollos un bozal; de bozal salen santos... “. (Guamán Poma 1980: 664).

**b) Los Negros Criollos:** Eran los negros nacidos en América, hijos de padre y madre negros; además entre los españoles se le tenía predilección, porque eran educados bajo régimen político y cristiano. Sin embargo no eran muy bien cotizados, pues también adquirirían las malas costumbres de los españoles, en especial en el hurto, el juego, el alcohol y el tabaco. Según Guamán Poma de Ayala:

“...Cómo se hazen malos negros y negras y se hazen famosos ladrones y salteadores y malos cristianos. Unos por que no son dados a menester y otros porque no son dados y castigados y doctrinados y otros porque la causa de sus amos que le maltrayta cin rrazón y no le da alimento y piden mucha plata y les haga trauajar cin comer. desde por la mañana a las doza llama almorzar y les da de comer una ues al día. Quien trauaja bien a, menester almorzar y comer y senar. Y no le dan algún rregalo ni carne. Tambien son ellos de carne y güeso y cristianos que desean comer apititus y rregalos. Y anci es causa de que se huyan y hurten y se deue castigarse a sus amos de ello por la justicia de los pobres...” (Guamán Poma 1980: 667).

**c) Los Zambos:** Son los mestizos entre negro (sea bozal o criollo) e indio, son los más numerosos en América, ya que los hispanos mezclaban sus esclavas con los Indios con el fin de acrecentar más rápidamente el número de esclavos, pues hijo de madre esclava, es esclavo. Los zambos, no sólo son cruzamientos entre indio, negra o viceversa, sino hay una variada mezcla a excepción del español, cada una de ellas con sus respectivos nombres.

**d) Los Mulatos:** Son los mestizos entre español y negro; sólo una parte de ellos eran esclavos. Al igual que los zambos sólo se priva de libertad al que tiene madre esclava. Interesante es destacar que al revisar los archivos parroquiales, en las actas de nacimiento, “*los mulatos*” aparecen como de madre negra y padre “no conocido”.

**e) Los Cuarterones:** Definidos como los más españoles de todos, pues poseen sólo un cuarto de sangre negra, independiente del tipo de mezcla que tengan. Poseían una mejor posición social y da las primeras luces del mestizaje entre el negro y otras astas libres. Guamán Poma nos dice al respecto:

“...Cómo las dichas mulatas que paren mulato cuarterón o zambahigo cuarterón que ya aquel tiene todo de español, sólo una orexa tiene de casta negro. que por la ley del derecho de justícia estan libre el cauallero como cauallero...” (Guamán Poma 1980: 667).

Tengamos en cuenta que en Matilla se radicaron las familias hispanas más pudientes, por lo tanto, eran las que estaban en condiciones de comprar esclavos, los que además eran caros<sup>11</sup>, por lo que se supone que a comienzos del siglo XVII el poblamiento de africanos en la zona se inició en la hacienda de

<sup>11</sup> Por ejemplo en 1713 según el viajero Amadeo Frezier, un esclavo costaba entre 200 y 400 pesos de 8 reales y el sueldo anual de un carpintero del ejército del virreynato del Perú era de 1.000 pesos.

Matilla con la radicación de los primeros colonos. Además recordemos que Pica fue declarado “*pueblo de Yndios*” en donde no podían habitar españoles ni esclavos negros.

Los esclavos estaban destinados para las faenas más duras, especialmente para la construcción de los monumentales socavones, los cuales habrían requerido de una cantidad de mano de obra inmensa, pues éstos en suma miden más de 12 kilómetros, cavados a “*puro chuzo*”. También trabajaban en las faenas de la vendimia (preparación y abono de la tierra, poda de parras, cosecha en las viñas, pisa en el lagar, etc.); otros también a faenas domésticas de menos esfuerzo.

Al no ser bautizados en América, arribaban hasta el lugar de trabajo, en este caso las haciendas de Pica, con un nombre cristiano dado por un sacerdote al subir al barco esclavista y como apellido su lugar de origen. Por ejemplo, en los documentos parroquiales de la zona ubicados en el Obispado de Iquique se encuentra: *Bernarda Cuba, Francisco Angola, Manuel Congo, Pascuala Guinea, etc...*”. (Patricio Advis 1995: 20). Luego eran bautizados adoptando el apellido de sus patrones. Esta práctica fue común durante el siglo XVII.

Son numerosos los casos de transferencias de apellidos de amos a esclavos durante el periodo 1651-1683. Algunos ejemplos extraídos de los archivos parroquiales destacan:

“...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, etc...”.

Significativa en este sentido resulta la partida de matrimonio efectuada en la iglesia de Pica con fecha 03/09/1681, puesto que queda evidenciando la reciente adopción de un apellido español por parte de un esclavo criollo; allí figura:

“... Lorenzo Seballos esclavo, hijo de Manuel Angola y María Congo...”. (Patricio Advis 1995: 20).

Por lo tanto existían en la zona esclavos sin ningún parentesco sanguíneo, e incluso para el caso de los bozales, de tribus muy distantes unas de otras en África, pero con el mismo apellido, el apellido de la familia dueña, por ejemplo:

“...El Dr. Matías de Soto, que estaba casado con doña María Antonia de Loayza, tenía a su servicio al terminar el s. XVIII, seis negros esclavos, de ellos tres hombres y tres mujeres, que llevaban el apellido Soto y que constituían matrimonio, formado por don Manuel Domingo Soto y Margarita Soto, José Soto y María Soto / y Pedro Soto y Rosa Soto...”. (Óscar Bermúdez 1986: 42).

De las 36 familias (radicadas en los oasis de Pica y Matilla), 20 de ellas poseían esclavos negros, destacándose en el periodo 1651-83, como propietarias mayoritarias, unas 6 ó 7 familias: los Morales Usábal, los Esquivel y Jirón, los Fernández de Córdoba, los Riveros y Sotomayor, los Loayza y Valdés, los Soto y Loayza (Patricio Advis 1995: 20), los De la Fuente y Har. Estos últimos los más pudientes hacia fines del siglo XVII:



“...La familia de la Fuente, poseedora de propiedades agrícolas y residencias en Pica, Guarasiña y pueblo de Tarapacá, la más acaudalada hasta las décadas 70 y 80, ha tenido numerosos esclavos...”. (Óscar Bermúdez 1986: 42)

También aparecen las siguientes familias poseedoras de esclavos:

“...Teresa, negra esclava de Don Joaquín de los Ríos y Doña Petrona de Olazábal...”  
“... Josefa, Negra esclava de Doña Agustina Loayza...” “... Agustín esclava de Don Francisco Baltierra...” . (Óscar Bermúdez 1986: 42)

Los sacerdotes del oasis también eran propietarios de esclavos negros, como fue el caso de García de Vera y Pedro López de Aller, que figuran poseyendo una esclava negra cada uno.

Desde mediados del siglo XVII, los esclavos negros se fueron instalando en el Oasis de Pica junto a españoles pobres y otras castas mestizas no respetando la cédula real, mencionada anteriormente, que protegía a los indios de alma inocente, reducidos en los “pueblos de Yndios”, al cual Pica y Tarapacá pertenecían. A más de un siglo de la puesta en vigencia de esta ley segregante, esta práctica “ilegal” fue ganando espacio (Advis 1995: 85) en los lugares periféricos alejados de los centros fiscalizadores eclesiásticos y administrativos”. Esto significó que durante este periodo se dieran frecuentemente matrimonios entre mulato y mulata/zamba, entre zambo e india, entre negro criollo y mestiza, entre negro criollo y negra criolla, entre negro y negra. (Patricio Advis 1995: 20) Aumentando considerablemente la población esclava, en especial en la categoría de los zambos, lo que nos hace suponer que minoría blanca aprovechaba a los indios de estos oasis, que tenían la mayor densidad poblacional de la zona, para mezclarlos con las esclavas, pues la ley de la época imponía que “hijo de madre esclava nace esclavo”, aumentando de esta manera más rápidamente la población esclava sin costo alguno, por lo que en su mayoría los esclavos son zambos con apellidos indígenas, por ejemplo, en los archivos parroquiales de Pica estudiados por Ossandón entre 1700 y 1749 dice:

“...Pedro Guanca, zambo de 10 años”... murió con la extremaunción por lo arrebatado de la muerte que le cogió estando en su trabajo.(F.1548) ...”. (Osvaldo Ossandón 1962: 99).

Ahora bien, si en los archivos parroquiales estudiados por Advis entre 1651-1683 (fecha del libro parroquial) ya se encuentran zambos y mulatos, se supone una “casta” africana con un maduro tiempo de existencia en el oasis, de hecho la del “mulato/zambo” nos retrocede tres generaciones, o sea, hasta comienzos del siglo XVII para llegar a sus componentes originarios: al español, al indígena y al negro...” (Patricio Advis 1995: 20). Esta situación nos dice que esta práctica de “mestizaje esclavista” había comenzado a realizarse a comienzos del poblamiento africano.

Hacia el siglo XVIII ya los esclavos se encuentran instalados en los pueblos de indios de Pica y posteriormente algunos en Tarapacá. Se recuerda que muchos vivían en la ladera sur del Oasis de Pica, en el sector que hoy día se conoce como

“La Banda”. La tradición oral piqueña dice que este lugar albergó en aquellos tiempos tal cantidad de esclavos pertenecientes a la familia Palacios, que los habitantes de Pica le denominaron la “tribu” de los Palacios (Daponte 2000: 27). También se habla hasta de 40 esclavos negros perteneciente a una familia de apellido Granadinos durante el siglo XVIII...” (Patricio Advis 1995: 20).

El músico y último maestro de capilla piqueño, Enrique Luza Cáceres (Q.E.P.D.), en una entrevista realizada en febrero de 1993 recuerda:

“...Los Matillanos los compraban en Arica (llegados desde Locumba vía río de la Plata), específicamente en el valle de Azapa, además los vendían por kilo. Hoy los viejos matillanos les dicen a los piqueños “piqueños romaneaos”, pues los pesaban en balanzas romanas; también dicen “piqueños marcaos”, “la marca no se las quita nadie, porque los marcaban en brazos o las nalgas. También les cortaban los dedos de un pie y para que no se desangraran se los metían al aceite hirviendo, pues así no se podían arrancar...”.

De acuerdo a la aseveración del maestro Luza, los matillanos compraban y poseían los negros, pero estos negros vivían en el pueblo de indios de San Andrés de Pica.

El historiador Osvaldo Ossandón presenta un importantísimo estudio de los archivos parroquiales de Pica,<sup>12</sup> entre 1700-1749.

Sus estudios con respecto a los bautizados por condición étnica entre este período dicen:

Entre 1700-1749, de un total de 2.762 bautizados existen:

<b>Grupo</b>	<b>N°</b>	<b>Porcentaje</b>
Indios	1.214	58,33
Mestizos	332	15,95
Cuarterones	3	0
Negros	31	1,48
Zambos	412	19,76
Mulatos	580	2,48

Y el lugar de procedencia de los bautizados.

Pica - 2.070  
Otros - 676  
África - 12

Concluimos que durante esta época aún se seguían importando esclavos africanos y vivían conjuntamente con los negros criollos y sus descendientes (zambos

<sup>12</sup>Ossandón Estay Osvaldo, “*Estudio de los libros parroquiales de San Andrés de Pica 1700-1749*”, Memoria para optar al título de profesor del estado en la asignatura de Historia, Geografía y Ciencias Sociales. 1962. pp. 57-58.

y mulatos). Además, que los españoles cuidaban bastante de no mezclarse con los negros, por lo menos en imagen, pues los únicos mulatos que presumiblemente son hijos de español figuran como:

“...padre no conocido por la Iglesia...”. (Oswaldo Ossandón 1962: 65).

Cabe decir además que el autor menciona a algunos nacidos en otras latitudes no bantú entre éstos:

“...12 negros africanos que aparecen como nacidos en Guinea; Malacusa y Sacabala en tierras de Etiopía...”. (Oswaldo Ossandón 1962: 65).

Con respecto a los MATRIMONIOS por condición étnica, el autor dice que entre 1700-1749, de un total de 575 matrimonios existen:

<b>Grupo</b>	<b>N°</b>	<b>Porcentaje</b>
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 mulatos y mujer de otras razas	7	1,21
Entre negros	3	0,52
Entre negros y mujer de otras razas	11	1,91
Entre español y una mestiza	1	0,17

La mezcla del zambo con la india es bien notoria, así como la del indio con la zamba, a razón de esto, podemos suponer que la población de los oasis para la segunda mitad del siglo XVIII tendría una gran parte de esclavos zambos, manejados étnicamente por sus amos, asegurando así la futura mano de obra.

Caso curioso es el negro varón, que se casa con mujeres de dos grupos étnicos, mestiza e india. También es curioso que zambos y mulatos, que poseen sangre negra, no se casen con negras. Importante el alcance que nos hace el propio historiador al respecto:

“...No hay que olvidar que de negros, mulatos y zambos, es propia la condición jurídica de esclavitud, y que en lo que respecta a los matrimonios entre jóvenes de tal condición, tiene que haber significado una barrera, que se sorteaba sólo con permiso de sus amos que los tienen bajo su potestad...”. (Oswaldo Ossandón 1962: 77-78).

Y en el caso de las de funciones el autor dice que:

Entre 1.700-1.749, de un total de 1.713 DEFUNCIONES existen:

Grupo	N°	Porcentaje
Mestizos	212	12,38
Zambos	206	12,02
Mulatos	32	1,86
Negros	64	3,43
Indios	809	50,09

“...De un total de 1.713 defunciones 1.404 son de indios negros, mestizos y mulatos. Y 206 españoles más 1 francés.

Así entre 1749, mueren 212 mestizos siendo que en ese mismo periodo de bautizan 249. Y si bien es cierto mientras **se bautizan 31 negros mueren 64**, y de los 1614 indios que reciben el primer sacramento, mueren 873; tenemos que **los zambos son los que aparecen con un 100% a favor de lo que respecta al paralelo de bautizos y defunciones**, 412 por 206 son las cifras, a simple vista los zambos son los que sobreviven en mayor número que los demás; pero los indios son los que predominan por mayor densidad de población en el oasis.

Es interesante hacer notar que, en ciertos años hay un mayor número de defunciones para algunos grupos raciales, por ejemplo en 1706, fallecen 11 de los 64 negros que mueren en 50 años. La gran mortandad de zambos es en el año 1735, fallecen 16 (superiores en muertes de ese año)...” (Osvaldo Ossandón 1962: 77-78).

De lo expuesto por Osvaldo Ossandón, en el caso de las defunciones por condición étnica podemos inferir que la mortandad de 11 negros sufrida en 1706, contribuyó a la importación de los 12 negros bozal (expuesto anteriormente). Además notamos que durante este siglo existen menos defunciones y más bautizados en la población esclava. Lo curioso de este caso, es que la estirpe negra, sea bozal o criollo, fue disminuyendo, pues los matrimonios entre negros es inferior a la de negros con otras razas; asimismo el número de bautizados. Por lo que suponemos que los españoles continuaron promoviendo los matrimonios de negros con indios, zambos y mulatos, para así aumentar la población esclava a menos costo. Esta situación viene a explicar la razón de por qué los pueblos de indios estaban habitados por personas no clasificadas dentro del rango de indios.

“...Diego negro... Año del señor de 1772 en 21 de Julio Diego de la Fuente hija legítima de Tomás de la Fuente y María Cuerpo de la Fuente, esclavas de Don Joseph. Basilio de la Fuente, volvió su espíritu al señor... cuyo cuerpo sepulté en este templo parroquial...” “...En otro libro parroquial encontramos; Victoria, esclava que fue de Don Alonso Casal y Bermúdez y Doña María de Soto, Ambos Españoles. Año 1775...” (Óscar Bermúdez 1986: 42).

Para la segunda mitad del siglo XVIII se ha producido en estos Oasis una gran cantidad de mezclas entre la población de esclavos, cuya poca definición étnica llevará a un nuevo tipo de clasificación en todo el virreinato: el de “otras

castas”<sup>13</sup> (Juan Carlos Estensoro: 1992: 76) y traerá como consecuencia una reformulación de las estructuras urbanas; desaparece, por ejemplo la diferenciación entre “pueblo de indios” y “asiento español” (Luis Advis 1994: 85). Conviviendo todos juntos en el pueblo de San Andrés de Pica y en las haciendas de Quisma y Matilla, este último ya empezaba a estructurarse como pueblo. Además, muchos esclavos piqueños son enviados a servir a las haciendas de Tarapacá debido a su resurgimiento por la explotación del mineral de Huantajaya, donde Tarapacá se posesiona como centro administrativo.

Al parecer en la zona se empezaba a trabajar muy tempranamente en las haciendas, especialmente la población esclava. La cita expuesta anteriormente también da cuenta de esa situación:

“...Pedro Guanca, zambo **de 10 años**”... murió con la extremaunción por lo arrebatado de la muerte que le cogió estando en su trabajo.(F.1548)...”. (Osvaldo Ossandón 1962: 99).

No sabemos con exactitud hasta qué edad promedio trabajaban los esclavos en las haciendas. Es probable que hasta muy entrados en edad, debido a su promedio de vida en estos oasis que fue bastante alto, por ejemplo:

“...La mayor longevidad la encontramos en Domingo Palacios Flores, español natural de la Paz que muere el 7/marzo/1728 a la edad de 120 años (F.1025). Tenemos también 3 indios, 2 españoles y una negra libre “...cuyos padres eran Etíopes...” que mueren a los 100 años...”. (Osvaldo Ossandón 1962: 99).

Creemos que la mayoría de los “*negros puros*” que quedaron durante el siglo XVIII eran destinados a la servidumbre doméstica, pues según la tradición oral de Pica y Matilla a los hacendados les gustaba jactarse de poseer “esclavos negros”.

A fines del siglo XVIII aparecen los primeros censos y descripciones de población en la zona de Tarapacá, que corroboran lo dicho anteriormente con respecto a la declinación y sincretización de la población “*negra pura*”. Además empieza a aparecer libre la gente de color.

#### Censo de 1762 en la Región de Tarapacá.

	N°	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	

<sup>13</sup> Vale decir que según Juan Carlos Estensoro, el término de “castas” en plural llegó a significar un término reductor y homogeneizador, que tiende a convertirse en etiqueta única de los pobres de la ciudad, infima plebe o “gente de Baxa esfera” y que una y otra vez aparecerá, al menos desde el siglo XVIII en edictos y ordenanzas, casi como un etcétera para cerrar una larga enumeración de personas que tienen un comportamiento indeseable: mestizos, mulatos, zambos y demás castas.

La Descripción del ingeniero O'Brian, quien fuera enviado a la zona a realizar un reconocimiento de la zona (descripciones, mapas, etc.), orientado hacia la producción del mineral de Huantajaya, describe varios pueblos de Tarapacá y Pica debido a la relación que estos tenían con dicho mineral. En esta descripción destacan la gran cantidad de “negros” que habitaban estos pueblos.

“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 cuarttos tienen mill se/senta, y ocho Yndios tributarios, y **muchos Zambos, Mulatos, Negros** y Chlos, con pocos Españoles”. (cit. en Jorge Hidalgo 2009: 22).

Según esta observación realizada en 1765, O'Brian da cuenta de la gran cantidad de esclavos y gente de color libre que cohabita la zona<sup>14</sup>. Especialmente en Pica donde, a diferencia de Tarapacá que sólo “*ay Zambos, Mulatos, cholos y mestizos y muy pocos españoles*” (Jorge Hidalgo 2009: 30); en el oasis piqueño “*ay bastante Gente Española, muchos negros, y mulatos, cholos y mestizos, entre os cuales ay muchos Esclavos [...]*” (Jorge Hidalgo 2009: 32).

A fines del siglo XVIII aparece otro censo del partido de Tarapacá, el que nos abre un panorama al entrante siglo XIX.

Y en 1791

	N°
Espanoles	536
Indio	5.456
Mestizos	1.200
Gente de color libre	528
Esclavos	253
Total	7.963

Al comparar este censo con el anterior, podemos ver que en un lapso de 39 años aumentó la población indígena, junto con la de los mestizos, lo que explica que a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX comienza a romperse la estirpe puramente española que perduró por casi dos siglos. Se inicia además el mestizaje entre españoles y las otras etnias, corroborando lo expuesto anteriormente con respecto a la degradación de la estirpe negra.

“...Un hijo de este último matrimonio casó en 1801, anotando el cura Clemente Henríquez a “Silvestre Soto, Hijos legítimos de Pedro y Rosa, negros de la partida de esclavos de Matías de Soto..., con Georgiana Choque, india serrana hija de padres no conocidos por la iglesia...”. (Óscar Bermúdez 1986: 42).

<sup>14</sup>Vale decir al respecto que en la descripción detallada que hace de Tarapacá y Pica no especifica si los zambos, mulatos o negros son esclavos o libre; en cambio, cuando describe el Mineral de Guantajaya especifica que son gente de color libre.

No se sabe con exactitud hasta cuándo duró la esclavitud negra en Pica, oficialmente fue abolida por el tarapaqueño mariscal Ramón Castilla en diciembre de 1854, en toda esa nación peruana, incluida la zona de Tarapacá. Pero, los esclavos y sus descendientes, pese a ser hombres libres, al no poseer tierras ni tener dónde ir, continuaron con su comportamiento de servidumbre hasta el siglo XX. Incluso muchos habitantes antiguos del pueblo recuerdan que hasta la década de 1920-1930, aproximadamente, aún existían personas que reconocían a sus patrones.

En estos oasis, el decrecimiento de la población negra a fines del siglo XIX y principios del XX se debió primero la guerra del Pacífico, que en la zona implicó un enlistamiento de los peones más pobres, o sea negros recientemente libres y, en algunos casos, como se ha dicho anteriormente, todavía viviendo con sus patrones. Según el Maestro Enrique Luza, en Pica los enlistaron para defender la patria (Perú) y principalmente sus hogares, “...*porque el ejército chileno podía llegar en cualquier momento...*” y que “...*por ser los primeros de la fila...*”, muchos no volvieron después de las Batallas de Tarapacá, Tacna y Arica.

Ya bajo la administración chilena, la población descendiente africana terminó ocultándose en sus mestizajes debido a las ligas patrióticas realizadas entre 1919 y 1922 (Sergio Gonzales Miranda: 2004). Según la tradición oral, el ejército chileno asoció al negro con el ser peruano, por lo tanto, a los negros que no los mataron, desaparecieron misteriosamente en la “Chata”<sup>15</sup> o simplemente huyeron hasta la república del Perú (Sergio Gonzales Miranda: 2004).

A través de rasgos físicos podemos descubrir a descendientes de los primeros esclavos, que hoy son respetables vecinos dueños de chacras y comerciantes.

<sup>15</sup> Lugar donde el ejército Chileno se llevaba a los considerados peruanos en donde desaparecían para no volver más. Algunos concuerdan que se trataba de un barco desde donde los tiraban al mar y otros dicen que se trataba de un hoyo en la Pampa donde los enterraban.

## *Capítulo II*

### *Presencia y aporte de los Negros en la religiosidad Popular.*

#### *La pascua de los Negros*

#### 1. MÚSICA Y EVANGELIZACIÓN EN TARAPACÁ

Es sabido que la principal herramienta de evangelización durante los primeros años de conquista fue la música, y la Región de Tarapacá no escapó a ello. La evangelización se realizó indistintamente en cada zona de la región, dependiendo de la necesidad “eclesiástica” que demandaban las poblaciones y dependencias.

Los primeros doctrineros de Tarapacá fueron dos evangelizadores de la real orden mercedaria llamados Fray Antonio Rendon (También Rondón) Sarmiento y Fray Francisco Ruiz Castellano, quienes pasaron por la zona, al parecer con destino a Chile<sup>16</sup>. Aunque no se sabe cuánto tiempo estuvieron en la zona, sí se sabe que fray Antonio de Rondón (Rendón) levantó el primer templo en la zona.

“Entre 1540 y 1550, fray Antonio Rondón, de la Real Orden Mercedaria, evangelizador de Tarapacá y Pica, llegó al Tamarugal para levantar en todas partes el estandarte de Cristo. Un día vio un arcoiris y siguió su haz de luz hasta un bosque de tamarugo, donde encontró una cruz cristiana. Vio en ello una especie de indicio del cielo, una llamada de recuerdo a la Princesa Tirana del Tamarugal. En el lugar edificó una ermita que con el correr del tiempo se convirtió en iglesia”. (Juan Uribe Echeverría 1973: 15-16).

Debido al fracaso evangelizador del sistema de encomienda, el segundo concilio limense celebrado en 1567-1568 intentó poner en práctica el que los indios debían tener “*curas propios*”; o sea promovidos, nominados y supervisados por el Obispado correspondiente<sup>17</sup>. En el caso de Tarapacá sería el obispado del Cuzco. Sin embargo, en tenientazgo de Tarapacá donde se encontraban las doctrinas de

<sup>16</sup> En el siglo Fray Antonio Sarmiento Rendón, en Nueva Imperial, fue el primero que celebró los oficios divinos en canto llano y canto de órgano. (Alejandro Vera 2004: 36).

<sup>17</sup> Vale decir que esta medida ya había sido propuesta en el primer concilio limense celebrado en 1552, pero fueron poco asistidas por los curas debido a la escasez de sacerdotes y la lejanía de estas provincias, entre las que se encuentra Tarapacá, situación que además fue aprovechada por los encomenderos para no pagar a sacerdotes.



Tarapacá y Pica/Loa la asistencia religiosa fue bastante esporádica, pues toda la doctrina quedó a cargo sólo de dos sacerdotes Dominicos que entre 1565- 1571<sup>18</sup> se turnaron sucesivamente en la asistencia religiosa: Churro de Aguilar<sup>19</sup> y Marcos de Valdelomar<sup>20</sup>. La sede principal estaba en Tarapacá viejo. Aunque la evangelización resultó dificultosa debido a lo extensa de la provincia, estos doctrineros recorrieron los “*pueblos de Yndios*”<sup>21</sup>, enseñando la doctrina cristiana en las leguas de los naturales (Patricio Advis 1994: 88).

El arcediano piqueño Francisco Xavier Echeverría y Morales, en su “Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa” escrita en 1804, dice que alrededor de 1570 al 1572 se introduce el evangelio en Tarapacá y que los antiguos recuerdan a un misionero dominico como el primer sacerdote que se estableció en Pica. Probablemente los antiguos recuerdan a Francisco Churro de Aguilar.

Recordemos que el 20 de julio de 1609 la provincia de Arequipa fue segregada del obispado del Cuzco, pasando a constituir un obispado independiente con Catedral principal en la ciudad de Arequipa. En 1620 el obispo de Arequipa, don Pedro de Perea, dividió el curato de Tarapacá, creando el curato de Pica e instaló en el un **sacerdote estable** encargado de cristianizar al “*Pueblo de indios San Andrés de Pica*” (Patricio Advis: 1995: 16) y sus anexos y lugares entre ellos Matilla<sup>22</sup>.

Para una buena atención de los “Naturales”, los “curas propios”, según la política indiana escrita por de Sorlozano, disponían de un fiscal (de edad de cincuenta a sesenta años) para la convocación a la doctrina, de un sacristán para el

<sup>18</sup> Estos doctrineros fueron servidores sucesivos de la doctrina de Tarapacá Primero Marcos de Valdelomar, luego Francisco Churro de Aguilar, después otra vez Valdelomar y luego nuevamente Churro de Aguilar.

<sup>19</sup> Respecto al padre Churro de Aguilar, conocemos que había nacido en España y que se había ordenado en Guatemala, que dominaba las lenguas Quechua y Aymará en las cuales predicaba, que tenía parientes connotados en Arequipa, que con fecha anterior al Autoepiscopal, en julio de 1670, había sido destinado al oasis de Pica y sus anexos habría sido su primer evangelizador. En el oasis de Pica recibía de doña María Dávalos (viuda y heredera de la encomienda de Pica/Loa por muerte de Lucas Martínez) en calidad de sueldo quinientos pesos anuales, más el vino y cera acostumbrado. En 1571-75 participó como clérigo en la visita general del virrey Toledo, acompañando a don Pedro de Valdez a las provincias de Majes, Condesuyu, Ubina y Pomabamba y en 1579 fue enviado como cura propio a repartimientos de Ilabaya y San Anton de Ite. (Patricio Advis 1994: 89).

<sup>20</sup> Respecto al padre Marcos de Valdelomar conocemos que llegó al Perú alrededor de 1562 y sirvió inicialmente en el arzobispado de los Reyes (Lima). En 1565 era doctrinero de Carumas, contratado por Lucas Martínez y posteriormente en 1570-1571 llega a Tarapacá ejerciendo el cargo de Vicario de la doctrina. En 1573, todavía pertenecía a la diócesis del Cuzco y que residía una doctrina de la costa (del corregimiento) de Arica” (probablemente en Tarapacá), doctrina en la cual seguía ejerciendo el Cargo de vicario, y que allí estaba muy ocupado en la conversión de sus indios: predicándoles la doctrina así en la lengua suya general como en otras particulares”. (Patricio Advis 1994: 88).

<sup>21</sup> En un documento oficial fechado en noviembre de 1578, los indios del repartimiento de Tarapacá figuran ya reducidos en los pueblos de indios de San Lorenzo de Tarapacá, San Antonio de Mocha, de santa María de Huaviña y de Santo Tomás de Camiña. Y los indígenas del repartimiento de Pica/Loa agrupados en “San Andrés de Pica”.

<sup>22</sup> Durante este siglo el curato de Pica atendió los asentamientos de Matilla, Quisma, Pica, Guatacondo, Quillagua y a los pescadores de Puerto del Loa (en la desembocadura del río Loa) y Tocopilla un poco más al sur del río.

cuidado y limpieza de la iglesia y sus ornamentos y de dos o tres cantores para el realce de los oficios religiosos (Patricio Advis 1994: 90).

Son innumerables las anotaciones que hicieron los misioneros sobre los buenos resultados que tuvieron las cantorías en los virreinos de México y Perú de mediados del siglo XVI. Esta forma –a través del canto– de enseñar la doctrina constituyó, a fines del siglo XVI, una ocupación que no se consideraba de orden menor, sino uno de los principales oficios (Lourdes Tourrent 1996: 156).

La cantoría se convirtió en el medio para que muchos indígenas plebeyos y jóvenes adquirieran un lugar en la comunidad. Al finalizar el siglo XVI y al comenzar el siglo XVII, las cantorías crecieron y se institucionalizaron en capillas musicales, las que se hicieron presentes hasta en los pueblos más alejados de los centros urbanos del virreinato del Perú, al que pertenecía Pica.

“Las iglesias se hacen conforme a los pueblos, y algunas son tan grandes y suntuosas que pueden competir con las catedrales. Son a lo más ordinario servidas con mucha decencia y cuidado, porque tienen sus sacristanes y sus cantores, con maestro de Capilla y de escuela, indios que enseñan y cantan y tocan chirimías y flautas y cornetas y bajones. Hay entre ellos muy buenas voces y por este servicio que hace a la iglesia son reservados de pagar tributo y acudir a las minas y a otros servicios personales. Así el culto divino se va celebrando con más devoción, piedad y reverencia”. (Lourdes Tourrent 1996: cit. a Martín Murúa 1987: 496).

Un documento publicado por Óscar Bermúdez Miral dice que en el año 1747 el cura y vicario de Tarapacá, Bernardo Pedro de Rueto, demandó a don José Basilio de la Fuente, el más grande e influyente minero-agricultor de Pica y Tarapacá, por censos anuales que éste no había pagado. Entre las declaraciones que se vertieron con ese motivo, es interesante la realizada por **Matías Quispe**, quien figura como “**Maestro de Capilla**” de la Iglesia de Pica. Esta declaración denunciaba al minero-agricultor que los indios de Pica (seguramente cantores de la capilla) habían impuesto 300 pesos a favor de los indios de Tarapacá, como trabajo de Mita (lo cual estaba prohibido por ley para los cantores de la capilla) (Óscar Bermúdez 1986: 47).

El párrafo anterior da cuenta de la existencia de una capilla musical en Pica y que trascendía hasta el siglo XVIII, conservando después de casi doscientos años un maestro de capilla indígena.

La capilla musical de la Iglesia en el oasis de Pica perduró hasta 1994, con la muerte del último maestro de capilla, Enrique Luza Cáceres.

Existen otros pueblos de importancia en Tarapacá, que aunque no constituyeron cabezas de curatos, sí eran “pueblos de visita”, en los que el sacerdote dejaba indios sacristanes y cantores a cargo de la vida religiosa (Lourdes Tourrent 1996: 155). De hecho, muchas de las iglesias de estos pueblos, las cuales datan del siglo XVII, presentan características de haber tenido capillas musicales como, por ejemplo, las iglesias de Mamiña, Laonzana, Parinacota, y Cariquima, que poseen un amplio coro con un órgano y arpa coloniales (Palmiero Tiziana 2006).

Otras como la de Camiña dan cuenta de la importancia de la música en la evangelización, pues tienen tallado en la piedra un ángeles músicos en sus portales o frescos con arpistas.

Ahora bien, la intención de los misioneros en la evangelización era llevar la doctrina a la totalidad de los indios, y debido a que la escuela de cantores era selectiva, los religiosos implantaron en los pueblos un instrumento de influencia social más amplio que la simple celebración de ceremonias con los cantores: las cofradías.

## 2. LAS COFRADÍAS DEDICADAS AL NIÑO DIOS

Las cofradías surgieron en el norte de Europa como asociaciones gremiales de obreros con un con oficio o interés común, con el tiempo se tornó de carácter obligatorio. En la edad media llegaron a constituir una institución poderosa, que incluso tenían el poder de intervenir en los municipios. Se agrupaban para honrar un santo, como sociedades de mutuo socorro o para estrechar lazos de compañerismo organizando fiestas y banquetes.

En la España del siglo XVI las cofradías ya se habían asentado en la cultura de la organización social hispana, por lo que las autoridades nunca pudieron limitarlas ni menos reprimirlas. Esta forma de organización social fue tomada por los misioneros franciscanos para organizar y controlar a la población indígena de América, principalmente la adulta. En América fueron utilizadas con un fin principalmente homogeneizador religioso y no, como en España, un fin de previsión social. (Lourdes Tourrent 1996: 171).

A mediados de 1539, la Corona española inició una reglamentación con el objetivo de salvaguardar la religión cristiana en las colonias americanas. Ésta estaba dirigida a los negros y en la que se mandaba a que los negros, sean esclavos o libres, debían recibir doctrina cristiana y ser bautizado en la fe de Cristo. Además indicaba que después de ser bautizados sean organizados en cofradías<sup>23</sup>, según sea su respectiva nacionalidad o tribu (Luis Cajavilca 1995: 163).

Las primeras cofradías en el virreinato del Perú, al igual que en el de la nueva España (México), estuvieron dedicadas a la figura de Cristo, en especial al “Corpus Cristi” y al “Santísimo sacramento”. A esta última fue dedicada la primera cofradía que se organizó en América.

“...que antes que hubiera Obispo con bula de su santidad a petición de V.P. Fray Pedro de Gante, se fundó la cofradía, en la capilla de San José de los Naturales y de ahí se trasladó a la iglesia mayor para los Españoles quedando en esa iglesia para los indios...”. (Lourdes Tourrent 1996: 171).

<sup>23</sup> En el caso de las cofradías de negros se puede decir que se encontraban ya en España antes de la conquista de América. La hermandad de la Semana Santa en Sevilla, llamada desde el siglo XVIII “Los Negritos” fue fundada por el Arzobispo Gonzalo de Mena a finales del siglo XIV y tenía como principal objetivo socorrer a los negros pobres que abundaban en la periferia de la ciudad. Era una sociedad cerrada, cuyo acceso estaba permitido solamente a los negros libres y a los esclavos con licencia de sus amos, quedando excluidos los mulatos (Isidoro Moreno 1997).

Como filial de ésta nació la primera cofradía de negros en 1540, la que tenía capítulos subalternos para las diferentes clases de la sociedad afrocolonial (Luis Cajavilca 1996: 163). El funcionamiento de esta cofradía y las otras afroamericanas fue garantizado mediante una cédula emitida por la iglesia en 1544 al designarse por primera vez un día de descanso, disponiendo que era muy justo que los negros supieran distinguir un día de otro, ya que trabajaban sin hacer distinciones entre los días corrientes y un día de fiesta (Cedulario indiano T.IV.392, recopilado por Diego de Encinas, Madrid 1945).

Una bula papal extendida en 1558 por Paulo VI que insta a los evangelizadores a superponer las divinidades, fomentó no sólo el culto al Santísimo sacramento sino que también propone el realce del culto a María:

“que los días, que los indios por sus antiguos ritos dedicaban al sol y a sus deidades se reduzcan en honor al verdadero sol que es Jesucristo y de su Santa Madre y demás santos en los que la iglesia celebra sus festividades [...]” (Gabriel Guarda 1975:14)

Debido a que no todos los indígenas formados a la sombra de los monasterios tenían la posibilidad de integrar las cantorías y capilla de música, por lo tanto muchos se integraron a las cofradías para dar lucimiento a las fiestas fuera de la iglesia. Por ejemplo acompañando las procesiones por las calles del pueblo o esperándolas en cada parada. El pertenecer a una cofradía se convirtió, con el correr del tiempo, en el mejoramiento del estatus social y económico para los indígenas y para las autoridades, en el principal medio de control de los indígenas adultos, pues funcionaban en base a ordenanzas que especificaban las obligaciones de sus miembros. El cofrade tenía que cumplir a plenitud los deberes y mandamientos estipulados en el contrato y a cambio obtenía la salvación del alma suya y de lo demás. En cada acción el cofrade iba acumulando indulgencias en una especie de “ahorro espiritual” (Palmiero Tiziana 2006: 2) al que los negros libres también comenzaron a acceder. Lo favorable de esta situación trajo como consecuencia una proliferación de las cofradías. Incluso comenzaron a nacer espontáneamente e integradas por individuos de distintas etnias, convirtiéndose en un núcleo generador de identidad y un espacio para el mestizaje de creencias y costumbres que fortificaba el sentimiento de pertenencia a un grupo heterogéneo, lo que fue visto con peligrosidad por las autoridades eclesiásticas, ya que escapaban al proyecto colonial de dominación cultural que consistía en mantener segregados, controlados y homogeneizados a indios, negros y españoles, proyecto que inculcó en el pensamiento social de los siglos XVI y XVII un estigma y poca aceptación del mestizaje (Estenssoro 2003: 67-74).

Por esta razón, el tema de las cofradías fue un punto a tratar en el III Concilio limense celebrado en 1583, en el que se puede leer, en el capítulo 44 de la tercera acción, una normativa a la formación de cofradías:

“Las cofradías se visiten por los ordinarios y en cuanto sea posible se reduzcan a menor número, y no den licencia para ordenarse otras de nuevo sin causa de mucha importancia, ni para las ya ordenadas permitan que se pida limosna por el pueblo sino

en domingo y fiestas, y eso pedida primero licencia y alcanzada del prelado. Tampoco se consientan hazer con título de cofradías juntas y conventículos de morenos y esclavos, si no fuere juntándose en alguna iglesia o lugar pío, y teniendo entonces algún sacerdote presente que los rija y encamine las cosas que tratan al servicio de Dios y bien de sus almas” (III concilio Limense 1982: 105).

Sin embargo, y a pesar de las disposiciones mandadas en el concilio, se hicieron cada vez más numerosas, especialmente en los centros rurales, donde cumplían una importantísima labor en las festividades religiosas y que, al parecer, no recibían o hacían caso omiso a la fiscalización.

Así dan cuenta numerosos escritos coloniales que describen esta situación:

“Estos festejos revivían en América la vida bullanguera de las ciudades españolas. Vida en donde se mezclaban todas las expresiones musicales de la península, a las que se agregaron las costumbres y usos indígenas”. (Lourdes Tourrent 1993: 175).

Durante el siglo XVII los evangelizadores dan énfasis, y por ende las cofradías también, al culto de la virgen y el Niño Dios.

Entre la población negra en América se desarrolló el culto a San Baltasar y la cofradías de negros acudieron a festejar la natividad de Jesús, en especial en el día de los reyes, que se convirtió en el día de descanso para los negros. De hecho, esta fiesta se denomina en algunas localidades de hispanoamérica como Pascua de negros<sup>24</sup>. Al parecer habría una relación entre estatus social y devoción, ya que los negros libres eran devotos de la Virgen o San Damián, y los negros esclavos de San Benito y San Baltasar, ambos negros.

La mayoría de los villancicos coloniales de Navidad y Epifanía hacen referencia a las cofradías de negritos que adoran al niño Dios. Estos eran conocidos como: “villancicos de negros”, guineos o “negrillas”. Cantados en un castellano “contaminado” por el lenguaje de los esclavos, como se puede apreciar en este ejemplo del Archivo de la Catedral de Sucre, del Maestro Juan de Araujo (1646-1712):

**“Los Coflades de la estleya”:**

“Los coflades de la estleya  
vamo turus a beleya  
y velemo a ziola beya  
conciolo en lo potal

vamo vamo curriendo aya”.

Otro de los muchos ejemplos es este villancico anónimo encontrado en el archivo de Moxos:

<sup>24</sup> “En este día los dueños de las haciendas *“Regalaban”* un día de libertad a sus esclavos para que fuesen a adorar al niño Dios. Estos bailaban y cantaban frente a los pesebres armados en el salón principal de la casa de cada residente o hacendado a cambio de alimentos” (Franco Daponte 2006: 55).

### ***Frasiquilla de Busanga***

“Frasiquilla de Busanga despierta despierta  
que cantemo la ye ye ye por vira de busance  
ye ye ye susu Cristo ya nace

Esa noche yo baila (solo)  
ha ha ha (coro)  
Con María Lucume (solo)  
He he he (coro)...”

Donde se puede apreciar la alternancia de solo y coro típico de la práctica musical de los africanos, este mismo rasgo se puede encontrar en el andamiento de la melodía. Parte de este villancico también se encuentra en el archivo del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba y en Moxos existen tres versiones levemente diferentes del mismo. Es evidente que se trata de una melodía muy difundida en el período colonial.

Durante el “siglo de oro” de la literatura hispánica<sup>25</sup> son muchos los ejemplos del empleo de un castellano deformado por el lenguaje de los africanos; esta práctica se puede apreciar por ejemplo en las comedias de Lope de Vega, Lope de Rueda y Quevedo donde incluso se dan fórmulas para la pronunciación al estilo Bozal como, por ejemplo, Quevedo decía:

“Si escribes comedias y eres poeta sabrás Guineo envolviendo la RRLL, y al contrario como Francisco, *Flancisco*. Primo *Plimo*”. (Samuel Claro 1974: LXXI: Cit: Stivenson 1968: 486).

Los misioneros y curas propios fomentaron la formación de cofradías en los asentamientos más alejados de las grandes urbes, como en los poblados de Tarapacá y Pica, donde no se podía sostener un control social sistemático de segregación étnica, se mezclaron indios negros, zambos, mulatos y españoles pobres. Esta situación trajo como consecuencia un entrelazamiento de las músicas nativa y europea que llevó incluso a repensar el rol evangelizador separatista. Un ejemplo de esta afirmación la propone el Padre Acosta:

“Los nuestros que andan entre ellos, han probado ponerles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto, y es cosa grande de provecho que se haga, porque con el gusto del canto y la tonada, están días enteros repitiendo y sin cansarse. También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones de romances, de redondillas, y es maravilla cuan bien las toman los indios, y cuanto gustan. Es cierto cuan medio este y muy necesario para esta gente”. (cit. Acosta: en Enrique Martínez 2004: 247).

<sup>25</sup> “El tipo del negro, que se da por primera vez a comienzo del siglo XVI en diálogos pre-dramáticos, primero en Portugal, e inmediatamente, con vena aún más realista en la España de lengua castellana [...] y en villancicos anónimos a imitación de los que cantarían las cofradías de negros en las festividades religiosas”. (Frida Weber de Kurlat 1967: 695).

Las cofradías fueron entonces una manifestación de la religiosidad popular colonial; un mecanismo de evangelización destinado al control político y religioso de la población, sea esclava o libre, pero esta evangelización rural no tuvo los efectos esperados de “*erradicación de Idolatrías*” (Domingo Llanque: 1997: 11), sino resultó en un complejo mestizaje de las manifestaciones sociales (música, danza, gastronomía, vestuario, etc.) que se harán presentes en todas las fiestas religiosas rurales del virreinato del Perú.

Después de la conformación de los curatos de Tarapacá y Pica en 1620 y las instalación de curas estables en los pueblos, comienza un proceso de evangelización localizada que acercaba a los nativos y esclavos (negros, zambos, mulatos y cholos) al oficio religioso siguiendo la tendencia de imposición de las fiestas cristianas por sobre las nativas (Domingo Llanque: 1997: 10). Esta evangelización se realizó indistintamente en cada zona de la región, dependiendo de la necesidad “eclesiástica” que demandaban las poblaciones y dependencias curatos.

En el caso de la “*Villa de Pica*” nacieron cofradías de “naturales y esclavos” cuyas adoraciones destacan por poseer un corpus de cantos provenientes de una tradición musical traída por los evangelizadores que poblaron la zona.

El historiador René Peri Fageström, citando al Padre Cobo señala:

“... Según el Padre cobo, 1630 en Lima existían diecinueve cofradías de negros y mulatos, trece de indios y veinticinco de españoles. En otras ciudades o villas también funcionaban cofradías, como en el puerto del Callao, donde hubo veinte, **en la villa de Pica 11**, en la ciudad de Guanuco diez.....”. (René Perí: 1999: 66).

Los cofrades aprendían cantos que los sacerdotes y encargados eclesiásticos importaban, transcribían o componían para cada ocasión. Estos cantos estaban basados en estructuras y técnicas de tradición europea y con el tiempo se incorporaron elementos locales. Estas cofradías fueron un motor importante del calendario religioso tarapaqueño además estuvieron y de alguna manera están presentes aún en las festividades más importantes como la fiesta patronal de San Lorenzo de Tarapacá y de San Andrés. Sin embargo dentro de todo el sistema festivo destaca la fiesta de Epifanía, Pascua de Reyes o **Pascua de los Negros** como se llama popularmente, ya que “...*antes venían a adorar todos los que tenían piel oscura...*” (Nelly Cayo: 1997)<sup>26</sup>, pues estas cofradías mantienen una tradición muy antigua con ritos y formas sociales atávicas en cuya única adoración se encuentran presentes, pero en su estructura claramente segregada españoles, indios y **negros** (Franco Daponte: 2006).

### 3. LA PASCUA DE LOS NEGROS EN PICA MATILLA Y TARAPACÁ

En los países sudamericanos el 6 de enero era de asueto para los esclavos negros que salían a las calles a bailar al ritmo de sus tamboras a cambio de alimentos. Esto origina el nombre de *Pascua de los Negros*. En el Virreinato del Perú esta fiesta es más

<sup>26</sup> Última encargada de la cofradía navideña de pastorcitos, su pesebre era uno de los importantes. Fue entrevistada en su casa de Pica en 1997, falleció el 2000).

conocida como “Pascua de Reyes”, sin embargo en algunas localidades rurales, como en la Región de Tarapacá, aún se usa el nombre de Pascua de los negros, a pesar de que los celebrantes e integrantes de las cofradías ya no son negros. Según los datos que proporcionara Enrique Luza (Oasis de Pica: 1994), en esta fiesta los dueños de las haciendas “*Regalaban*” un día a sus esclavos y trabajadores para que fuesen a adorar al niño Dios a cambio de alimentos o el aguinaldo (Franco Daponte 2006: 55). Esta costumbre hispanoamericana es descrita también en variados documentos y “*partituras*” coloniales, que como ya hemos dicho en el punto anterior, los maestros de Capilla componían estos villancicos que describen y narran hechos de negros en la Navidad y Epifanía. Estas fueron llamadas genéricamente como “villancicos de Negros”, “Guineos” o “Negrillas”. Las más antiguas datan de comienzos del siglo XVI como el villancico “*San sabella gugurmbe*” compuesto por Mateo Flecha (1481-1553), lo que nos hace suponer que esta práctica comenzó a realizarse a comienzos de la colonización americana, ya que en la España del siglo XIV y XV, específicamente en Sevilla, las cofradías de negros estaban avocadas a la veneración del Santo sepulcro. (Isidoro Moreno 1997).

Otro documento que describe y da fe de que esta fiesta se celebrara en el Virreinato del Perú con cofradías de negros, fue escrito por el Padre Alonso de Ovalle en la Histórica relación del reino de Chile publicado en 1646:

“La procesión que hacen los morenos el día de la Epifanía y Pascua de los Santos reyes magos, no es nada inferior a la de los indios, en el cual fuera de los pendones, suelen hacer en trece pares de andas todo el nacimiento de nuestro redentor. Va en unas el pesebre con la gloria, en otras el ángel que da la nueva a los pastores, y en otras varios pasos de devoción, y por remate los tres santos magos, que siguen la luz de una estrella, que va delante, de mucho lucimiento (...)”. (Alonso de Ovalle 1974: 85-86).

Este mismo documento escrito por el padre Alonso de Ovalle en Chile también da cuenta que estos bailes de adoración de esclavos o quizás cofradías, representan a través de las vestimentas las castas principales: españoles, indios y negros.

“...para mayor solemnidad de esta fiesta (Epifanía) eligen los morenos cada año por votos un rey de su misma nación, cuya corona dura sólo ese día, y así para lograrla mejor, no es decible la majestad que representa con un cortejo de otros muchos, que se juntan e varias partes para la fiesta, a la cual vienen algunos vestidos a la española muy galanos y lucidos, otros a la usanza de su tierra con arco y flecha, formando varias cuadrillas en forma de pelea, haciendo sus acometimientos, entradas y salidas, como si lo tomaran de veras; llegan ha hacer reverencia a su rey atropados, corriendo a gran prisa, híncale la rodilla y luego levantan una vocería que pone espanto. (...). No contentos con esto suelen hacer sus oraciones y representaciones, en que hay tanto más que ver y que admirar, cuanto es menos el lugar y comodidad que tienen, por ser esclavos y no saben leer, para atender a sus ensayos, y así suele ser grande el concurso que se junta en estos actos...”. (...). (Alonso de Ovalle 1974: 85-86).

Los curatos de Tarapacá y Pica, junto con los pueblos de su alrededor no eran ajenos a estos hechos, lo que ve reflejado en algunos de los versos que todavía se cantan en los distintos pueblos durante esta fiesta y que se transmiten por medio de “libretas” que se transcriben de generación en generación.



Estas libretas contienen los versos de 12 cantos, la melodía se transmite de modo oral, todos dedicados al nacimiento y son interpretados frente a los pesebres por los concurrentes. Los cantos, con algunas pequeñas variaciones en la melodía, son comunes a todos los pueblos que conformaban antiguamente el curato de Pica, ya que en los otros pueblos que pertenecían a los otros curatos como el de Tarapacá se cantan otros versos con otras melodías, respetándose hasta el día de hoy los límites eclesiásticos coloniales. Esta fiesta ha perdido vigencia en Tarapacá desde que pasó a ser la cabeza administrativa regional de la minería con la explotación argentífera de “San Agustín de Huantajaya” en el siglo XVIII (María Gaviria 2005) y durante el siglo XIX con el Salitre. En cambio, en Pica por poseer un sistema socioeconómico agrario destinado desde su nacimiento hasta el día de hoy a abastecer las demandas de la minería, esta tradición es más atávica y tradicional.

El siglo XVIII cambió totalmente el panorama en la región. El redescubrimiento y explotación del mineral de Plata San Agustín de Huantajaya atrajo el capital de los principales viñateros quedando sus haciendas bajo la administración de sus esposas (Óscar Bermúdez 1986: 41). Durante este siglo la región vivió la época de mayor bonanza económica, puesto que los hombres explotaban Huantajaya y las mujeres comercializaban el vino de Pica en este mismo mineral y Potosí. Esta división de género influyó rápidamente en la religiosidad popular, la opulencia argentífera del jefe de familia se reflejaba en la festividad más importante del pueblo; la fiesta Patronal de San Andrés, que durante este período se transformó en una festividad con todas las características de las grandes fiestas mineras al estilo Potosino; un “opulento” alférez que ofrece comidas para todo el pueblo con juegos de artificio, bebidas y un peregrinaje asociado a una intensa actividad comercial. En cambio las mujeres mantuvieron la intimidad hogareña propia del sistema social de la economía de hacienda, encargándose de la administración económica y humana. Desde este punto de vista, la mujer piqueña organizaba las festividades netamente agrarias como la Vendimia (Daponte 2000: 43), fiesta de la cruces en mayo, pero principalmente la pascua de los negros donde participaban, sin jerarquización, todas las etnias que constituían el oasis.

Esta fiesta se realiza entre adviento y la “octava de reyes” (13 de enero). Mantiene características similares en todos los pueblos de la zona que pertenecieron al antiguo curato de Pica y las mujeres continúan ejerciendo su rol protagónico en la organización. De hecho, tradicionalmente se dice: “el nacimiento de doña Concha” o “el nacimiento de doña Sarita”, etc.

En cada ocasión se reúnen varias vecinas y preparan dulces, panecillos, refrescos y el ponche caliente para los asistentes. Se realiza una adoración por día mediante acuerdo comunitario previo. Las adoraciones consisten en el canto coral, muchas veces a capella de doce cantos que los asistentes entonan de pie mirando al pesebre y siguiendo un patrón preciso en el orden de las piezas:

1- Los Negros; 2- Los Tamborcillos; 3- Las Ambrunas (Zambrunas o Zambombas en algunos otros pueblos); 4- El Arruru; 5- Las Pascuas; 6- Pues con Alma; 7- Las Abricias; 8- El Arre-rru; 9- Las Indias; 10- La Cachua (bailada y cantada); 11- Los Reyes; 12- Cacharpaya.

Se realizan intermedios cada tres cantos para descansar, recibir los dulces y el ponche.

Las adoraciones comienzan a la *“entrada de sol”* (entre 19:00 y 20:00 horas) y terminan en las primeras horas de la madrugada, concurren los más amigos o los vecinos más cercanos quienes son recibidos ceremoniosamente en la puerta por la dueña de casa. Junto con ellos los cantores religiosos más reconocidos del pueblo y la mayoría de las veces asiste la “Cofradía de Pastorcitos” quienes visten a la usanza de los pastores Aymaras, los que además de cantar, son los que realizan las mudanzas zapateadas y bailan la cachua.

Las señoras dueñas de los otros pesebres traen a sus niños Dios para que también le sean cantados. Estos “niños” son depositados junto al Niño Dios principal de la casa que por ese día se le llama “el festejado”.

Al toque de la campanilla todos los asistentes se reúnen en torno al pesebre, sólo la cofradía se ordena en el centro del salón formando dos columnas mixtas, una de hombres y otra de mujeres y por orden de antigüedad de adelante hacia atrás.

La estructura general de esta fiesta refleja una forma sociocolonial que se manifiesta no sólo en la organización de los elementos que componen la adoración como los cantos y tipos de relaciones sociales, sino fundamentalmente en la división étnica que se refleja en los doce cantos<sup>27</sup>.

En la primera parte de la adoración se alude directamente a los “Los Negros”, luego a los españoles y terminan los indios, estos últimos además bailan la Cachua.

Los cantos de adoración de Pica se encuentran, con algunas variaciones en el texto y en la melodía, en todos los pueblos que se encuentran en la zona perteneciente al antiguo curato de Pica: Matilla; Quisma; el sector de Canchones: La Hayca y La Tirana. En las otras quebradas se cantan melodías y textos diferentes. Las palabras de los cantos están contenidas en unas libretas que vienen reescritas cuando son demasiado viejas. En este momento hay muchas circulando, la transcripción usada en este trabajo proviene de una antigua libreta que me obsequiara Nelly Cayo el siete de enero de 1997, escrita por su propia mano y es una transcripción de otra libreta más antigua. Por la forma gramatical utilizada en algunas palabras, que incluso hoy día están en desuso, podemos intuir lo antiguo de los versos cantados como, por ejemplo: “recibid en vuestros pechos”; “recordad nuestro sentido”. “Venid mortales venid”; “llegad llegad con respeto”; “que vais a ver a tres reyes”, etc.

Es importante considerar al respecto el estudio realizado por la musicóloga Tiziana Palmiero titulado: *“Los doce cantos de adoración al Niño Dios del oasis de Pica”*; en el que compara la “modalidad” en el que están cantados, realizando un análisis melódico de éstos, donde finalmente termina asociándolos directamente con la

<sup>27</sup> Esta adoración que está basada en la política eclesiástica colonial de segregación étnica para mantener, por parte de la iglesia, un mayor control social de la población. Esta política perduró hasta finales del siglo XVIII.

teoría de los afectos propuesta por Pablo Nassarre<sup>28</sup>, cuyo tratado fue uno de los más difundidos entre los creadores de música religiosa en América (Tiziana Palmiero: 2007), demostrando la antigüedad y uso de estos cantos desde la época colonial, concluyendo que evidentemente de los ocho tonos posibles propuestos por Nassarre, los tres que corresponden a la estructura de los doce cantos, tono quinto, primero y sexto, tienen relación con situaciones semánticas de felicidad, devoción, amistad y gratitud, situaciones todas que se expresan plenamente en el acto de la adoración al Niño Dios.

Las adoraciones empiezan entonces siguiendo el orden de la libreta con un descanso cada tres cantos, más el baile de la cachua que corresponde al canto 10. Una campanita que ejecuta “el capitán” de la cofradía o “cantor principal” advierte cuando, después del descanso, con comidas y refrescos, llega el momento de retomar el canto; la campana marca también los “zapateos” que se realizan entre cada estrofa-coro. Cuando está presente la cofradía, ésta realiza las mudanzas del baile, la mayoría de las veces, cuando no está presente la cofradía, los asistentes realizan unos pequeños “zapateos” en el lugar, o sea sin desplazarse, acompañados por un tamborcito cuya intervención musical es solamente para este momento.

Durante las adoraciones pueden estar presentes los músicos del pueblo, que siempre son bienvenidos con la mandolina o el acordeón. Antiguamente se recuerda al violín y la quena, cuyo acompañamiento se realiza al unísono con la melodía de los cantos. En ocasiones se improvisaban melodías para acompañar al tambor en el ritmo de los zapateos; estas melodías eran muy sencillas, generalmente de tres a cuatro notas solamente. Si no acuden músicos, los cantos se realizan igualmente a *capella*.

A continuación y para el propósito de este trabajo, se desarrollará sólo la primera parte de los cantos dedicada a los negros. Ésta posee tres cantos: Los Negros, Los Tamborcillos y las Ambrunas (Zambrunas o Zambombas en otros pueblos), donde el primer y tercer canto, escritos en coplas o cuartetos octosílabos, con rima en los versos pares, hablan de los negros que vienen a adorar al Niño Dios.

<sup>28</sup> Unos de los tratados que circuló en América desde el siglo XVIII en adelante es el tratado de Pablo Nassarre. Teórico y organista ciego, nacido posiblemente en 1664 y muerto en Zaragoza en 1730, pronunció los votos en el convento de San Francisco en Zaragoza en el año 1685. Publicó, entre otras cosas, un tratado de Canto Llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición en 1683; y otro tratado, la “Escuela Música”, dividido en primera y segunda parte con un total de nuevos libros sobre la teoría y práctica de la música, en 1724. La Escuela Música es un compendio que, junto con los de Pedro Cerone y Andrés Lorente, sirvió seguramente de base para la composición y el tratamiento del continuo en los instrumentos de teclado, clavecín y órgano y de las cuerdas punteadas.

En este extenso tratado hay una parte dedicada a los “Afectos y la Teoría Musical”, la teoría que allí se plantea es heredera de una larga tradición que desde la teoría griega sobre la música llega, con algunas alteraciones e interrupciones, hasta comienzo del siglo XVIII. Se trata de la atribución de ciertas características a los modos musicales y sus efectos sobre el alma y el espíritu humano.

## LOS NEGROS

*Buenas noches Manuelito  
buenas noches su merced  
ya llegan tus negritos<sup>29</sup>  
de rodillas a tus pies*

*Camina Francisco breve  
Media media noche son  
Que si no andas ligero  
Cantarás cocorocó*

*Ya tocan la campanilla  
Ya nos llaman a rezar  
Con la susto con la miedo  
No me puedo persignar*

*Vamos a comer pan blanco  
De Belén a la portal  
Que dice el señor vicario  
Se llama casa de pan*

*Vamos pues de buena gana  
a adorar a este señor  
que aunque somos negritillos  
también somos hijos de Dios*

*Llegamos tus negritos<sup>30</sup>  
el gallo nos anunció  
que el Mesías ha nacido  
cantando cocorocó*

*Todos los negros cantando  
venimos a festejar  
a su niño tan poderoso  
que nos viene a libertar*

*Aquí están todos tus hijos  
contentos con devoción  
festejando a este niño  
que nos da su protección*

<sup>29</sup> Vale decir que en otras libretas y por razones que se desconocen, se cambia la palabra negritos por indiecitos quedando: ya llegan tus indiecitos.

<sup>30</sup> Al igual que en la primera estrofa, en otras libretas y por razones que se desconocen, se cambia la palabra negritos por indiecitos, quedando: llegamos tus indiecitos.

*Pidámosle muy rendidos  
con humilde devoción  
que nos conceda su gracia  
y su santa bendición.*

**Otros<sup>31</sup>**

*Una negrita de Angola  
huyéndose de la casa  
viene a ver a este niño  
nacido entre las pajas.*

*Todos los negros de Arica  
a todos nos quieren pegar  
por un plato de atamoya  
que nos dieran a guardar.*

**LAS AMBRUNAS**

*Chichiro mío gigante  
chichiro mío gigante  
sea el chiquillo Manuelito  
con su patrón san José fue*

*Las ambrunas trolipia  
clarín que el viento rompe  
los negritos con violín  
y las negras con violón*

*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*

<sup>31</sup> Estas dos últimas estrofas aparecen, hasta ahora, sólo en la libreta de Rosa Bustos de Olcay (Q.E.P.D.), quien dirigiera por tradición familiar una cofradía de pastores en los poblados del Tamarugal. Al parecer estas coplas se perdieron en el oasis de Pica.

*También dicen que su madre  
es la virgen soberana  
que antes y después del parto  
siempre fue pura y casta*

*Dicen que es muy poderoso  
que a los negritos rescata  
y a los soberbios castiga  
y a los humildes levanta*

*Todos los negros en tropa  
hoy venimos a Belén  
festejando a María  
con su chiquillo Manuel*

*Pidámosle muy rendido  
con humilde devoción  
que nos conceda su gracia  
y su santa bendición*

### 3.1. Los Versos

El primer canto, **Los Negros**, está conformado de ocho coplas. Entre cada copla se realiza el zapateo.

Estos versos dan cuenta de los hechos vividos por los esclavos de la zona. En primer lugar denota el lugar de procedencia de los negros llegados a la zona; *Una negrita de Angola, Todos los negros de Arica*.

El tema en general es parecido a los textos de muchas negrillas o villancicos de negros coloniales, por ejemplo:

Se habla de la libertad que podían gozar los negros en esta fecha: *Vamos a comer pan blanco, Que aunque somos negrititos también somos hijos de Dios; a su niño poderoso que nos viene a libertar*.

Se personaliza a los negros con el nombre de **Francisco**, de uso común en estas negrillas; *Camina Francisco breve*.

También es interesante destacar el lenguaje en que están escritos algunos de estos versos, que han trascendido al arreglo de la transcripción castellana y que al igual que en las negrillas coloniales nos recuerdan el hablar vulgar de los negros congos bozalones que muchos dramaturgos y maestros de capilla hispanoamericanos trataron de imitar; *Con la susto y con la miedo no me puedo persignar; de Belén a la portal*. Según los estudios de Fernando Ortiz, cuando los negros bosales rompían a hablar en castellano, solían usar un solo artículo singular a la manera de prefijo, como hacían en sus lenguajes bantús, y ese artículo era el femenino *la* que por terminación vocal les era más fácil y concordante que el masculino *el*. (Cirio y Rey: 2002: 73).

En el verso; *Buenas noches su merced*, se encuentra la antigua terminología *merced*; ésta fue utilizada como símbolo lingüístico de una estructura social estamental de la monarquía. En las áreas caribeñas, peruanas e incluso rioplatenses fue manejada por los esclavos negros (Granda, Germán 2005 <http://www.articlearchives.com/1019940-1.html>).

Como se ha dicho antes, los esclavos de la zona, a pesar de haber sido liberados en 1854, continuaron viviendo con sus patrones hasta 1920. Eso se refleja en la siguiente copla; *Todos los negros de Arica, a todos nos quieren pegar, por un plato de Atamoya, que nos dieran a guardar*. La “atamoya” es un fruto artificial parecido a la chirimoya que fue creado en 1908, por lo que posiblemente este verso fue creado o cambiado a comienzos del siglo XX, además denota la práctica del maltrato que los negros, a pesar de ser libres, siguieron soportando en aquella época.

En el tercer canto –**Las Ambrunas**– que en algunas libretas aparece como Zambrunas o Zambombas<sup>32</sup> es muy interesante la copla que dice: *Las ambrunas trolipia, clarín que el viento rompe, Los negritos con violín y las negras con violón*, pues en esta copla se hace referencia claramente al mundo afrocolonial. Por ejemplo, la zambomba es un instrumento usado en todo el Mediterráneo, de clara procedencia africana y, en este contexto, utilizado simbólicamente para las festividades de Navidad; además que el violín y en especial el violón<sup>33</sup>, son instrumentos coloniales.

En este canto, al igual que en el primero –Los negros–, los textos hablan de Libertad; *Dicen que es muy poderoso, que a los negritos rescata*. Además en los versos; *Todos los negros en tropa, hoy venimos a Belén*, se da a entender que existían varios negros integrando la cofradía.

La primera copla escrita y que corresponde, en lo musical, al coro, contiene onomatopeyas cuyo significado se pierde, aunque se da a entender que; *Chichiro mio gigante, chichiro mio gigante*, es para hacer dormir al niño Dios. La creación de onomatopeyas entre versos musicales en América es una característica común de la música afroamericana, que desciende de la música religiosa del continente negro. En América traspasa a la religiosidad y se hace presente en los cantos de trabajo. En este caso, es posible que sea una característica heredada de las formas afroamericanas, pues al establecer el significado y estructura de los versos que vienen; *sea el chiquillo Manuelito, con su patrón san José fue*, en el que llama *patrón* a San José y además termina con el verbo ir en pasado *fue*, se asemeja a los versos de las negrillas coloniales cuando querían imitar el hablar de los bozales, terminando la frase con el verbo cuando éste termina en vocal y con acento agudo.

<sup>32</sup> La zambomba es un instrumento membranófono, o tambor de fricción. El sonido se produce frotando una varilla que sobresale del instrumento. En España es un instrumento popular navideño. En el caso del nombre del canto tres podría ser éste el nombre original y los otros unas deformaciones del original.

<sup>33</sup> El violón es el bajo de la “viola da braccio”, este instrumento fue sustituido por el cello alrededor del siglo XIX.

### 3.2. La música

Aunque no sabemos cuándo ni quiénes compusieron estos cantos, sí suponemos por lo datos expresados anteriormente que éstos pertenecen al repertorio religioso popular colonial; por lo tanto, creemos que sus componentes musicales están compuestos bajo cánones europeos que sencillamente aluden de alguna manera a las músicas afroamericanas, sea imitando su andar sincopado, metros musicales u otras características o acompañamientos.

Edición Crítica: Franco Daponte

**CORO Y COPLA**

**FRASE A**

1

Canto

Bue - nas no - che Ma - nue - li - to Bue - nas

**FRASE B**

4

no - ches su - u mer - ced Bue - nas ced Ya lle

7

- ga - an tus ne - gri - tos de ro - di - llas a tus

**FRASE A**

10

pies Ya lle ga - an tus ne - gri - tos de ro

**Zapateo y repetición**

13

- di - llas a tus pies

Figura N° 1. Canto Los Negros.



**COPLA**

Edición Crítica: Franco Daponte

1 *Frase A* *Semifrase a*

Canto Las Am - bru - nas tro - o - li - pí - í - an

4 *Semifrase b* *Frase B* *Semifrase a*

Cla - rín que al vien - to ro - om pe Los Ne - gri - tos

7 *Semifrase b*

co - on vio - lí - ín Los Ne - gri - tos

10 *Semifrase C*

co - on vio - lí - ín y las ne - gras con vio - ló -

13 *Semifrase C*

y las ne - gras con vio - ló - on

**CORO**

16 *Frase A* *Semifrase a* *Semifrase a*

chi - chi - ro mi - o gi - gan - ta chi - chi - ro mi - o gi

19 *Semifrase b*

gan - ta se - rá chi - qui - llo Ma - a - nue - li - i -

22 *Semifrase C* *Semifrase C*

t con su pa - trón San Jo - sé fue con su pa -

25 *Zapateo y Repetición*

trón San Jo - sé fue

Figura N° 2. Canto Las Ambrunas.

Estos Cantos contienen las características principales de los villancicos populares españoles. El primero –Los Negros– posee dos frases A y B, organizada en dos grandes secciones A A y B A. En la primera sección se cantan los dos primeros versos de la copla en A, repitiéndolos con otro A y en la segunda los otros dos versos en B, repitiéndolos con la melodía de A. El segundo –las Ambrunas–, a diferencia del anterior, posee un coro además de la copla. Este coro está compuesto por una Frase A, la que a su vez contiene tres semifrases organizadas a, a, b, c, c. La Copla está compuesta por dos Frases A y B, donde A contiene dos semifrases a y b que se repiten y B contiene tres semifrases organizadas a, b, c, c. Vale decir que en ambas secciones, coro y copla, la semifrase c es la misma.

Pero a pesar de ser cantos asociados a los cantos de navidad hispanos, éstos poseen, en especial el primero, características que lo asocian al repertorio afrocolonial americano. La principal característica se encuentra al empezar cada frase, pues comienza al azar dejando el primer tiempo inhibido; esta frase “acéfala” produce una sensación sincopada que se encuentra tanto en las danzas populares hispanoamericanas como el “Cumbés”, “Zarambeques”, etc., así como también en las negrillas coloniales interpretadas entre adviento y Epifanía.

Es interesante mencionar que algunos antiguos lugareños del poblado de la Tirana, que se encuentra dentro de los límites del antiguo curato de Pica, recuerdan que este canto –“Los negros”– era el único que poseía acompañamiento de tamborcito durante el “canto”, aunque no recuerdan cuál específicamente. Sin embargo, don Alejandro Rivera Díaz, antiguo maestro y profesor de música de la zona de Tarapacá y Pica, quien de niño acompañara estos cantos con mandolina y/o violín, manifestó en una entrevista a la folclorista Margot Loyola, que el acompañamiento del tambor para el canto “los negros” se realizaba, marcando cuatro corcheas y una negra indistintamente en sesquíaltero, ocupando el centro y borde del parche, produciendo dos tonos, uno en seis octavos y otro en tres cuartos (ver figura N° 3).

Edición crítica: Franco Daponte

♩ = 100

Centro: Mano derecha  
Borde: Mano Izquierda

Figura N° 3. Tamborcito para acompañar El Canto de Los Negros.

Este ritmo, ejecutado por sobre la melodía del canto, produce un efecto sincopado en proporción sesquíaltera<sup>34</sup>. Este tipo de metro –sesquíaltero–, es común a la música tradicional de varios países del Mediterráneo, en especial los del norte de África y España. El folclorista y compositor español Eduardo Torner Martínez lo establece con una tradicionalidad que se remonta al siglo XV, época en que proliferan las cofradías de negros en Sevilla, siendo muy frecuente su influencia, justamente en la región sureña de Andalucía.

<sup>34</sup> O sea, escuchándose la alternancia de metros de acentuación ternario (tres cuartos) y binario (seis octavos) indistintamente entre la melodía y el tambor.

Durante el barroco, esta proporción fue asociada a las danzas populares provenientes del sur de España y que poseían un marcado acento o influencia africana, convirtiéndose durante los siglos XVII y XVIII en característica principal de las composiciones de Hispanoamérica que aludían al mundo afroamericano<sup>35</sup>. Según el musicólogo Aurelio Tello, citando a Allan M. Jones<sup>36</sup> dice que “el paso fácil del compás 3/4 al de 6/8 es completamente familiar al africano y es un factor definitorio de su música.

Es importante considerar que según las indicaciones que dieran Jerónimo de Oré y Juan Pérez Boca Negra en sus manuales escritos en 1607 y 1631, respectivamente, referidos a la forma de utilizar la música para la evangelización: habría que usar en los “nuevos” cantos para la evangelización, que contemplen el uso de versos octosílabos y endecasílabos, melodías cortas, fáciles de entonar, que sirvan a cantos estróficos compuestos de hasta ochenta y cuatro coplas, poniendo, a fuerza de repetición, en valor exclusivamente el texto (Juan Carlos Estenssoro 2003: 300). En este sentido, los doce cantos de adoración al niño y por ende los dos que presentamos en este trabajo, son un perfecto ejemplo de esta norma. Además si tomamos estos cantos e intentamos analizarlos usando el sistema modal de Pablo Nassarre, resultaría que ambos estarían contruidos en el quinto tono, con mediación a la quinta intensa en el compás diez en el caso de **Los Negros** y con una mediación a la cuarta natural en los compases tres y once y a la quinta intensa en los compases 5 y 17 en **Las Ambrunas**. (Tiziana Palmiero 2007).

De esta manera el canto “Los Negritos” ha mantenido hasta nuestros días las características de los villancicos hispanoamericanos que aludían al mundo afroamericano y, en este caso, considerando los textos, afrotarapaqueño.

#### 4. EL ZAPATEO

Sobre el origen del zapateo en las cofradías afroamericanas, no tenemos datos concretos. Sí se sabe que ha sido practicado con mayor intensidad en tiempos pasados, debido a que con ellos se podría expresar una rítmica contrapuntística, propia de los pueblos de África quienes la usaban para comunicarse, especialmente a través de los tambores.

Así el zapateo de negros se puede encontrar en Centroamérica, por ejemplo en República Dominicana existe una danza de ascendencia afro llamada con este nombre: El Zapateo, bailado por una sola pareja, posee variantes que toman distintos nombres como sarambo, callao, guarapocibaño<sup>37</sup>. En el sur de México en

<sup>35</sup> Estuvo presente en danzas de corte popular españolas como el Fandango, Boleras, Zarambeques, etc. E incluso en las que descendieron de éstas y que se bailan hasta nuestros días y que conforman la gran rama de los “*Sones de la tierra*” en los países centroamericanos, entre los que se encuentra los joropos, sones jarochos y huastecos, etc. Y los “*Bailes de tierra*” del Cono Sur entre los que se encuentran la gran zamacueca, zambas, chacareras y en la zona de Tarapacá el Cachimbo del que hablaremos más adelante.

<sup>36</sup> Allan M Jones, *Studies in African music*, London Oxford University Press, p. 23.

<sup>37</sup> [http://www.dominicanaonline.org/Portal/espanol/cpo\\_folklorica.asp](http://www.dominicanaonline.org/Portal/espanol/cpo_folklorica.asp)

la provincia de Yatzachi, en el sector llamado el bajo, existen danzas de negros zapateadas bailadas al santo Patrón que es San Baltasar.

En el sur del Perú se asocia también a los negros desde épocas coloniales, por ejemplo, en 1713, en los escritos de Amadeo Frezier, se puede leer:

“Llegué a Pisco (localidad ubicada en el actual sur del Perú) 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”. (Rosa Elena Vázquez 1982: 79).

Las cofradías de negros en las que se practica el zapateo en el sur del Perú participan generalmente en la época de Navidad. Se pasean de casa en casa saludando a los nacimientos a cambio de chocolate, panetón o cualquier cosa que los dueños de las casas les puedan ofrecer. Esta danza coreográfica está al mando de un Caporal. Se canta y baila con acompañamiento de violín, y campanillas que llevan los bailarines en las manos. La estructura musical revela la síntesis de elementos provenientes de las tres culturas que forman la identidad costeña: la indígena con claras escalas pentatónicas, la africana con el zapateo en contrapunto con rítmica sincopada, y el violín y los versos de origen español. La coreografía de estas cofradías evoca movimientos del trabajo agrario y las letras aluden a la esclavitud en varios momentos, aunque en su mayoría son villancicos españoles correspondientes a la Navidad.

El zapateo fue incorporado a la danza por la población de ascendencia africana y, en general, se zapatea de dos maneras: colectivamente (luego de cantar cada estrofa de la canción) o individualmente (en contrapunto o competencia), aunque no existen datos concretos de quiénes introdujeron el zapateo a las cofradías. Ahora bien, en el zapateo se encuentran patrones rítmicos derivados de la música que solía hacerse con tambores. La prohibición que en un primer momento, hacia el siglo XVII, realizara la Iglesia Católica por considerar que el tambor de uso de los esclavos contribuía a las danzas “idolátricas” y, por lo tanto, no podía utilizarse en actividades religiosas, seguido al edicto que tiempo después promulgara el gobierno virreinal que prohibía el uso de tambores, para evitar la comunicación entre los esclavos de distintas haciendas y mantener un mayor control sobre ellos y sumado a la aridez de la costa peruana, donde era difícil conseguir árboles cilíndricos y buenos cueros de animal, provocó la pérdida de muchos instrumentos musicales como tambores y marimbas. (Rosa Elena Vázquez 1982). De ese modo, es probable que la rítmica que se ejecutaba en esos instrumentos se reproduzca corporalmente. De hecho, en las cofradías actuales de negros en el sur del Perú se puede considerar el zapateo más como un instrumento musical que como una parte del baile.

Las cofradías de la zona de Tarapacá, como es de suponer, no son ajenas ni muy distintas a las del sur del Perú. Estas cofradías practican cinco zapateos que se ejecutan en todos los cantos después de cada copla y con acompañamiento del tamborcito que es el que entrega la base rítmica de los zapateos.

Dentro de la adoración no tienen un orden específico y se pueden insertar en cualquier canto, excepto el primer zapateo, “Los Negros” que es propio del canto

Zapateo N°1  $\text{♩} = 110$  Edición Crítica: Franco Daponte

Con pie Alternado

Figura N° 4. Zapateo “Los negros”

Zapateo N°2  $\text{♩} = 87$  Edición Crítica: Franco Daponte

Con pie alternado

Figura N° 5. Zapateo “Tamborcitos”

Zapateo N° 3  $\text{♩} = 90$  Edición Crítica: Franco Daponte

Con pie Alternado excepto las dos últimas corcheas

izq. izq.      izq. izq      izq. izq

Redoble como variante

Figura N° 6. Zapateo “El doble, arrurrú”

Zapateo N°4  $\text{♩} = 90$  Edición Crítica: Franco Daponte

Con pie alternado

Figura N° 7. Zapateo “Abricias II Arrurrú”

Zapateo N° 5  $\text{♩} = 100$  Edición Crítica: Franco Daponte

Con pie alternado

Figura N° 8. Zapateo “Corrió, Pascuas y segundo arrurrú y Cachua”

del mismo nombre (ver figura N° 4). Según la información que nos da Lionel Oxa conocido como “*El Ronquito*”, quien fuera “capitán” (guía) de la cofradía de pastorcitos en la década de los 70, este zapateo adquiere una jerarquía mayor, pues es el que se utiliza para los pasacalles u adoraciones de ceremonias cortas.

En los últimos años, las cofradías de la zona, espontáneamente han ido asociando e identificando los distintos zapateos con cantos específicos, dándole a cada zapateo el nombre del canto al cual fue asociado. Por ejemplo, el “*Ronquito*” señala que el zapateo N° 2 es el que generalmente se utiliza en el canto “Los Tamborcitos” (ver figura N° 5); El N° 3 recibía el nombre de “*el doble*” y hoy día lo utilizan para el primer Arrurrú<sup>38</sup> (ver figura N° 6); El N° 4 es el que utilizan para las Abricias y el segundo Arrurrú (ver figura N° 7); el N° 5 es uno de los más usados dentro de la adoración, le llamaban el “*corrio*”, es propio de la Cachua y también se mete casi siempre en cualquier canto, pero últimamente es utilizado para Las Pascuas (ver figura N° 8) y al igual que el N° 4 para el segundo Arrurrú.

Para concluir este capítulo sobre la Pascua de los negros, quisiera resumir brevemente su estructura: Una vez terminada la primera parte, que según se ha dicho está dedicada a los negros, suena la campanilla y todos los asistentes se disponen al descanso, se reparte el chocolate y todo tipo de dulces, pastelillos y las “rosas de Navidad”. Los más ancianos quedan en el salón principal, mientras que jóvenes y adultos se dirigen detrás del salón, donde se encuentra el espacio intermedio de solaz, el que posee la cocina, una pérgola sombreada y los cultivos domésticos. Espacio que para cada festividad comunitaria o familiar sirve para compartir e intercambiar ideas laborales y hacer negocios.

Después de aproximadamente media hora suena la campanilla y todo se vuelve nuevamente hacia el salón principal y comienzan los tres cantos de la segunda parte de la adoración, dedicados a criollos y españoles con los cantos EL ARRURÚ – LAS PASCUAS – PUES CON ALMA. Para continuar luego de otro descanso a la tercera parte con los tres cantos que siguen; LAS ABRICIAS, EL ARRURRÚ Y LAS INDIAS, dedicado a los indios. Nuevamente suena la campanilla y todo el ambiente se dispone para bailar, entre risas y carcajadas, la Danza denominada “Cachua”. Al sonar la campanilla, el recogimiento se adueña del ambiente con dos últimos cantos que siguen LOS REYES y la CACHARPAYA, que en quechua significa despedida. Éste, según mi experiencia y el sentir de los asistentes, es el más sobrecogedor de los cantos, sin zapateos y en un ambiente conmovido, especialmente por los más ancianos, pues en estos cantos se pide la vida hasta el otro año, donde más de alguno quizás no pueda asistir más.

<sup>38</sup> Según el Ronquito: “*hay dos arrurrú, uno bajo y otro alto*” [el canto] - “*Las abricias es el más alto de todos... Un buen cantante sabe diferenciar el tono, porque las letras eran diferentes.*” (Entrevista realizada en enero del 2005).

*Capítulo III*  
*Presencia y aporte de los Negros a la música*  
*de trabajo y fiestas comunitarias de Pica,*  
*Matilla y Tarapacá.*  
*La vendimia y el cachimbo*

Como se ha expresado anteriormente, desde fines del siglo XVI comienzan a notarse los primeros mestizajes étnicos entre negros y “*otras razas*”, en su mayoría con indios cuyo resultado “*zambo*” resulta ser el más numeroso, especialmente en las haciendas. Por lo tanto, se puede decir que en esta región muy temprano durante el coloniaje comenzó a conformarse un nuevo tipo “étnico”, dado que la homogeneización y segregación étnica español, indio y negro, no se pudo llevar efectivamente a cabo, debido a la lejanía que esta región tenía de los centros administrativos políticos y religiosos. Y aunque, desde el punto de vista religioso, se intentó establecer el proyecto colonial de segregación étnica a través de las cofradías, como vimos antes, no fue efectivo en las manifestaciones tradicionales donde se conjugan todos los elementos culturales traídos por las culturas que poblaron, por voluntad propia o forzados, estos oasis. De esta manera, todas las expresiones artísticas están teñidas de elementos aportados por los distintos grupos étnicos que las practicaron, algunos en mayor medida que otros, pero de igual manera siempre están presentes.

En el caso de la música, es muy interesante hacer notar que la presencia de los elementos afrotarapaqueños se hacen presentes en las actividades más significativas e identitarias de la región. Por ejemplo, en el canto de faena de la fiesta de la vendimia que se realizaba en Pica y Matilla, que, como se verá más adelante, coronaba la actividad económica más importante de estos oasis. También en el Cachimbo, considerada hoy día, por los mismos habitantes de estos oasis como la danza más importante. De hecho, se baila ceremoniosamente en cada festividad comunitaria que se realice.

Aunque estas expresiones tradicionales no suenan tan “africanas” como uno esperaría teniendo como referencia la música y las danzas de los países de la costa Atlántica, sí es posible reconocer, en sus componentes musicales, el aporte que los africanos y sus descendientes hicieron a estas expresiones tradicionales.

“...En Arica el esclavo negro se transformó en pieza clave para la explotación del aceite de oliva y la aceituna, y acá (**Pica**), en el lagar, serían los negros los que están trabajando. Los cantos populares en los lagares es esencialmente negro “lajayajaya” por ejemplo, y una serie de palabras de cultura africana...”<sup>39</sup>.

## 1. FIESTA DE LA VENDIMIA EN LOS OASIS DE PICA Y MATILLA

La actividad vitivinícola era la más importante en Pica y Matilla, ya que por más de 350 años fue la principal actividad económica. Constaba de un calendario anual que comenzaba con la poda de las parras en los meses de julio y agosto; el cuidado, regadío y abono de éstas entre septiembre y noviembre; el tapado<sup>40</sup> de los racimos de uva durante el mes de diciembre; la cosecha y faena de vinos entre febrero y marzo, y el destape de las tinajas en junio. Estas últimas eran las actividades más importantes y celebradas de este ciclo. Ambas duraban varios días; sin embargo, es la faena de cosecha y pisa de la uva en la que participaban los distintos actores sociales de la comunidad y era celebrada no sólo con la “danza” de faena en la pisa, sino también con una gran fiesta en chacras y salones donde se comía y bailaba ceremoniosamente el Cachimbo, del que hablaremos más adelante, junto a otras danzas.

La faena de la pisa de uva en el lagar es la que desarrollaremos para el propósito de este trabajo<sup>41</sup>. Ésta estaba marcada por cantos y formas de desplazamiento denominados por algunos habitantes del pueblo como “*danza*”, y en ciertos casos algunos le agregan “*de los esclavos africanos*”.

Las últimas vendimias se realizaron entre 1930 y 1935, quedando hoy día viejos lagares abandonados y algunas tinajas que adornan los hogares de los piqueños y matillanos, como mudos testigos del pasado vitivinícola que se vivió por casi tres siglos y medio.

En las memorias de los vecinos “más antiguos” de Pica y Matilla quedan los recuerdos de las últimas faenas de vendimia; algunos la recuerdan como un duro trabajo y otros como una hermosa fiesta en la cual participa gran parte de la comunidad donde peones y amigos de las familias, que heredando el trabajo cansador y el doloroso canto de los esclavos, pisan la uva.

La vendimia tenía una duración de uno a dos días, dependiendo de la cantidad de uva cosechada. La faena comenzaba a las ocho de la mañana aproximadamente, y continuaba hasta el atardecer o la “*entrada de sol*”, con un descanso para almorzar.

Antiguamente, según la tradición oral, el trabajo de los pisadores los realizaban negros esclavos, bajo la mano “implacable” del *Huairuro*<sup>42</sup>, quien era un capa-

<sup>39</sup> Lautaro Núñez, en una “*Charla sobre el origen histórico de los oasis de Pica y Matilla*”, presentada en Pica el 20 de febrero de 1998.

<sup>40</sup> En estos oasis se hace necesario envolver con papel cada racimo de uva para que las aves no las “*picoteen*”.

<sup>41</sup> Para una información completa sobre esta fiesta de la vendimia, consultar: Jean Franco Daponte 2000.

<sup>42</sup> Palabra quechua cuyo significado aparece en los diccionarios como: “Planta papilionácea de semilla roja con negro que se emplea en la joyería”. Sin embargo, según los mismos diccionarios quechuas,



taz, que con una varilla de membrillo en la mano estaba encargado de velar y exigir que la pisa de uva se efectuase sin descansos y con mucho vigor, azotando en las canillas a los que rendían poco.

“Guía que ordenaba, era como un guardia que echaba el verso y azotaba con una varilla de granado al que no saltaba...” (Roberto Gómez: Entrevista realizada en Pica, enero de 1997).

Todos los piqueños y matillanos que participaron en las últimas vendimias recuerdan a este personaje, que dirigía la faena en el lagar fustigándolos al son de su canto.

Después de 1854, cuando El Tarapaqueño y presidente del Perú Mariscal Ramón Castilla decretó la libertad de los esclavos negros para toda la nación, esta faena fue tornándose una fiesta más comunitaria, pues los antiguos esclavos y sus descendientes ahora eran trabajadores parte de la sociedad “tributaria”. Sin embargo se conservó la antigua forma de trabajo, con un Huairuro que azota a *“los más flojos”* pero ahora con un significado jocoso, pues en la mayoría de los casos los trabajadores –cortadores y pisadores– eran contratados, por lo que el trato hacia algunos antiguos esclavos y sus descendientes que quedaron viviendo con sus patrones hasta la segunda década del siglo XX, fue menos exigente.

“Se les pagaba 10, 15 hasta 20 centavos por día...” (Roberto Gómez: Entrevista realizada en Pica, enero de 1997).

En otras ocasiones:

“Lo hacían por cooperación, por amistad, porque se les atendía bien...” “...con buen vino el puchero peruano preparado con chuño puti, garbanzo, zapallo, papas, coles, cebollas y carne de llamo con bastante ají molido...” (Nelly Cayo: Entrevista realizada en Pica, enero 1997).

Las faenas de la pisa de uvas y elaboración del vino se realizaba en el Lagar; éstos se iban adaptando de acuerdo a la tecnología de la época, aunque muchos siguieron funcionando con la tecnología del siglo XVIII, lo que permitió la supervivencia de la forma de pisa realizada por los esclavos negros.

### 1.1. Descripción del lagar

Por los datos de las personas más antiguas del pueblo que vivieron la última época vitivinícola del oasis, y por los restos de algunos lagares, sabemos que entre

---

*Way*: expresa **susto** y *K'uru*: Que tiene forma de arco, curva o arqueada. Se puede intuir entonces que el término Huayruro o wayk' ruru, en el contexto de la pisa de uva en Pica, significa **la varilla que da miedo**. La tradición oral dice que en este contexto –pisa de uva en el lagar– el término significa *“duro”*. Enrique Luza, entrevistado en 1994, nos dice al respecto: que este nombre fue dado por los negros durante los años de esclavitud por demostrar dureza y poca piedad con sus demás iguales.

Pica y Matilla hubo aproximadamente quince lagares. Su construcción es de adobe y estucado con una argamasa de tiza (anhidrita), materia prima abundante que caracteriza a todas las construcciones coloniales de la zona.

Entre los pocos lagares existentes hoy día, se han podido estudiar seis de ellos; el de la familia Contreras, el de la Botijeria, el de Jesús María, de la parcela de San Isidro, el lagar del sector de Miraflores y el de la Comunidad y el de Medina Hermanos<sup>43</sup>. Este último data del siglo XVIII y está ubicado en el pueblo de Matilla, perteneciente a Percy Loayza; es el que mejor se conserva y hoy día está protegido por ser monumento nacional. Al tener todos sus elementos se puede reconstruir el funcionamiento de los elementos y accesorios, el proceso y la faena realizada por los esclavos negros y sus descendientes (ver imagen N° 2 y figura N° 9).

1: PIRQUERÍA<sup>44</sup> PRIMARIA. 2: *PIRQUERÍA SECUNDARIA*. 3: PIQUERA. Sobresale entre los componentes del lagar. 4: VIGA, un tronco de árbol de gran envergadura (9.80 m) que funciona como prensa. Completa el sistema un 5: TORNO DE MADERA con sus respectivas roldanas y un soporte de equilibrio. 6: El SECTOR DE LAS TINAJAS refleja la organización del sistema. En él hay



Imagen N° 2. Fotografía del Lagar de Matilla.

<sup>43</sup> Para una información más detallada acerca de los lagares de la zona de Pica, consultar: Jean Franco Daponte 2000: 32-42.

<sup>44</sup> El nombre de pirquería viene de la voz quechua pirca que significa tapia o pequeño muro construido con piedras sin tallar que se levanta para dividir un determinado espacio.

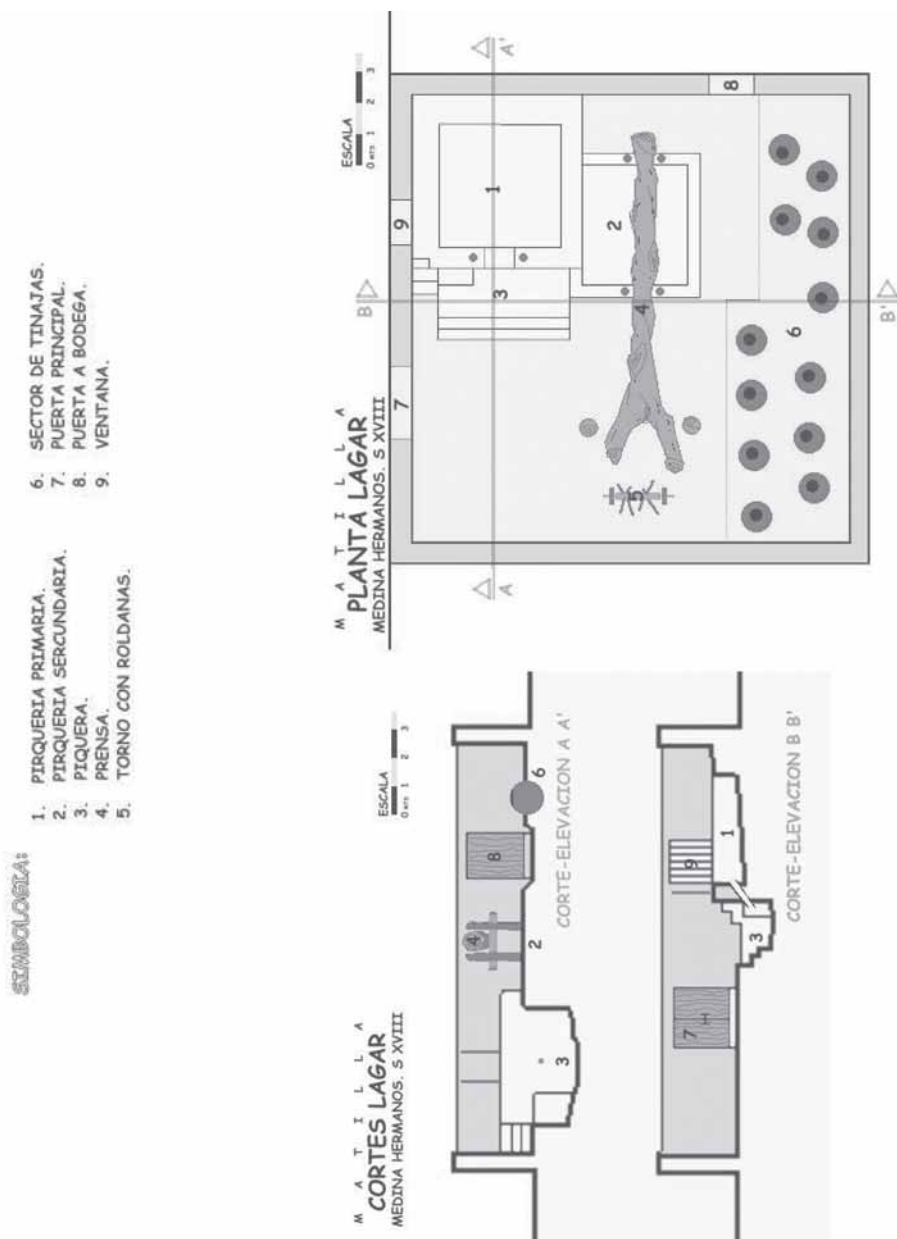


Figura N° 9. Planta y cortes del Laga de Matilla. (Arquitecto Tatiana Jiménez Bustos 2000).

importantes referencias cronológicas, inscripciones que fueron dibujadas sobre la arcilla fresca y que data desde el año 1756, la fecha más temprana, hasta 1767 la más tardía, resumiendo que estas tinajas fueron elaboradas explícitamente para este lagar. 7: se encuentra la puerta de ingreso y 8-9: Ventanas que permitían a los pobladores observar la faena.

## 1.2. La Faena

Para la reconstrucción de la faena se ha realizado un trabajo en terreno donde antiguos vecinos, han aportado sus experiencias. Es el caso de Grimanesa Ceballos, Nelly Cayo (Q.E.P.D.), Elsa Oxa (Q.E.P.D.), Enrique Luza (Q.E.P.D.), Roberto Gómez y Percy Loayza.

Las vendimias no tenían fecha fija, algunas comenzaban en el mes de febrero, mientras que otras se hacían, incluso, hasta en el mes de abril. Por lo general las vendimias en la zona eran tardías, obteniendo mayor grado alcohólico pero menor rendimiento.

La cosecha era ejecutada por hombres, las mujeres sólo recogían el sarmiento.

Una vez cortadas las uvas se dejaban a la intemperie entre 7 y 9 días, durante este período se le esparcía yeso molido. Cuando la uva se encontraba “dormida”, se acarreaban en canastos de totora hasta el lagar.

“... A mediados de febrero y comienzos de marzo, se dejaba madurar la uva en la parra y después la empezaban a cortarla...” “...Después que la cortaban, se limpiaban los racimos y se escogía la mejor... la soleaban tres, cuatro, cinco días... La dejaban bien tapada con hartos sacos... Al otro día la destapaban para que le diera el sol... Ya en la noche la volvían a tapar otra vez para que no la picaran los pájaros y de ahí la metían al lagar... El lagar estaba bien lavado, bien limpio, bien oreado”.

“Se llevaba al lagar en grandes canastos redondos, grandes, fuertes, con dos asas, tejido con caña y varillas de granado... Entre los racimos grandes aparecían racimos con pocos granos y pequeños, que llamábamos “pichilingui” (Roberto Gómez: Entrevista realizada en Pica, enero de 1997).

### 1.2.1. Primera parte de la pisa

En el lagar, la uva se depositaba en la pirquería primaria hasta ocupar todos los espacios, llenaban la pirquería primaria hasta que alcanzara las canillas a los pisadores, para que cada trabajador de la cuadrilla pudiera levantar la pierna y pisar la uva avanzando lentamente. Antes de la pisa se recogía primer caldo denominado lagrimilla, el que se producía por la presión del propio peso de las uvas; con éste se fabricaba un especial vino dulce “*muy tónico*” que era sólo del consumo exclusivo del dueño de la faena.

Luego comenzaba la pisa de uvas, entraban al lagar una cantidad de entre ocho y quince trabajadores, todos descalzos, más el Huairuro. Este personaje además de golpear a los pisadores que rendían poco, debía ser un buen verseador, pues dirigía la pisa dando órdenes en coplas octosílabas. Durante las últimas pi-

sas, toda esta faena estaba revestida de un ambiente de cantos y fiestas, por lo que muchas de las coplas estaban dirigidas a la concurrencia.

De esta forma comienza la primera jornada que debía terminarse antes del almuerzo. Tomándose las manos a la altura del coxis.

“...Iban sin zapatos y con los brazos atrás...” (Grimanesa Ceballos: Entrevista realizada en Matilla, enero 1997).

“... Todos pisaban en conjunto, unos pisaban aquí, otro pisaba allá”. “Iban buscando la uva sin reventar...” “...Todos pisaban caballerosamente y el vino iba cayendo por una cañería a un tiesto grande de cemento (Piquera) que había al lado del lagar, donde unos los recibían con balde...”. (Nelly Cayo: Entrevista realizada en Pica, enero 1997).

Los pisadores se disponían en fila india, desplazándose de derecha a izquierda (en contra de las manecillas del reloj). Una vuelta, llegaban al lugar de partida, giraban quedando el último pisador de guía, y nuevamente daban la vuelta en sentido contrario a la primera, desplazamiento circular de ida y vuelta, siempre avanzando y angostando el ruedo y luego ensanchándolo.

“Todos en rueda, uno detrás de otro, distantes más o menos un metro...”. “...El ruedo era grande e iban achicando, se iba angostando el ruedo, hasta llegar al medio...” “...Se daban vuelta y el de la cola quedaba adelante...”. (Percy Loayza: Entrevista realizada en Matilla, enero 1999).

### 1.2.2. Segunda parte de la Pisa

Cuando la uva (orujo y escobajo) ha bajado a la altura del tobillo, se dividía en cuatro montones agrupados en cada vértice de la pirquería primaria. Un pisador pisaba en cada esquina, mientras el resto de los trabajadores o pisadores tenían la misión de amontonar la uva que el pisador desparramaba al saltar sobre ella. Este amontonamiento se realizaba sólo con los pies. También se *“relevaban los trabajadores...”* para aliviar a los pisadores, que cambiaban su tarea, de pisador a amontonador.

Una vez pisada la uva se separa el escobajo en la *“Zaranda”*; que es una rejilla de madera que, a través del movimiento, separa el orujo del escobajo o sobrantes. Luego se trasladaba la faena a la pirquería secundaria. Con las manos, se le da forma a una masa compacta que era rodeada con la *“cimba”*; que era una trenza de cuero con la cual se formaba un cilindro. Este cilindro era ubicado exactamente bajo un extremo de la viga; que es un gran tronco cuyo funcionamiento se realizaba por medio de una palanca en el otro extremo, y con un sistema de torno y roldanas prensaba la cimba que contenía orujo, terminando de estrujarse, botando hasta el último jugo el cual caía a la pirquería secundaria, para juntarse finalmente con el jugo de la pirquería primaria en la piquera. Obteniendo, de esta manera, un aumento sustancial en los caldos.

Al finalizar la etapa de la prensa, con una pala se disponía a echar el jugo de la uva a las tinajas, *“...Taparlas bien tapadas...”*, y esperar los años suficientes, hasta que el jugo se transforme en vino.

Con el ollejo que quedaba, se fabricaba el aguardiente.

“...El ollejo lo pesaban y después que lo pesaban lo echaban al cántaro y le echaban la cantidad de agua; pongámole para 20 kilos de orujo, le echaban 20 kilos de azúcar, tenían una azúcar media negra, la revolvían bien revuelto, después ponían la piedra arriba, ponían un paño, un trapo grueso, esto estaba bien amarrado y encima lo tapaban con barro. Se contaban por lo general dieciocho días, diecisiete días. La tinaja tenía una llave un escape, primero a los quince días habrían para ver si estaba fermentando. A los diecisiete días, cuando la fermentación estaba lista, entonces ponían la alquitara y echaban a cocer eso, por una cañería iba a un estanque que iba recibiendo (la evaporación de la fermentación) desde los cincuenta grados para arriba...”. (Roberto Gómez: Entrevista realizada en Pica, julio 1996).

La faena en el lagar finalizaba con una fiesta ofrecida por el dueño en su casa. En Matilla se realizaba a la intemperie, en un lugar llamado “el Arenal”. Se iban cantando las Huaras<sup>45</sup> hasta la plaza y luego hacía el espacio donde se iba a realizar la fiesta. En ambos casos no faltaba la buena gastronomía, con platos típicos, generalmente el picante de conejo con arroz y el buen vino de cosechas anteriores. En música se oían y bailaban valeses, cuecas y cachimbos<sup>46</sup>.

“...Yllegaban aquí a la plaza, bailaban su primer pie de cueca, después se iban al morro del cementerio, y ahí seguían las cuecas, cachimbos. Así cerraban una vendimia...”. (Elsa Oxa: Entrevista realizada en Pica, febrero de 1998).

### 1.3. Los versos

El canto utilizado en el lagar tenía dos momentos congruentes con la faena en el lagar donde:

“...El Huayruro hecha el verso y los pisadores responden Ala jaya jaya...”. (Roberto Gómez: Entrevista realizada en Pica, enero de 1997).

Los versos de las melodías “...*Eran sencillos...*” algunos de libreto y otros “...*generalmente improvisados...*” con letras a veces pícaras, graciosas:

*Yo me voy para la plaza  
Yo me vengo de la chacra  
Yo me voy para la cocha.*

(Grimanesa Ceballos: Entrevista realizada en Matilla, enero 1997).

<sup>45</sup> Tipo de canto responsorial muy común en la zona de Tarapacá. Era guiada por un guitarrista encargado de cantar los versos que podían ser de libreto o improvisados. Mientras el resto respondía dos versos de libreto. Las Huaras que se cantaban en Pica y Matilla eran: **El Peral peral** en Pica o **Palalita** en Matilla y el **Cuculí madrugadora**: ambos pueblos compartieron la misma versión de música y texto.

<sup>46</sup> Para una información más detallada acerca de la música de la fiesta en los salones, consultar: Jean Franco Daponte 2000: 43-65.

Pero también quejumbrosas:

*“Para que quiero la vida  
Y la vida para qué”*

*“Allá va la culebrilla<sup>47</sup>  
A enroscarse en las canillas”*

(Percy Loayza: Entrevista realizada en Matilla, enero 1999).

Enrique Luza, decía acerca de los versos:

“Son sin música, cantados a capella...” “...algunos son de libreto y otros son improvisados...”. (Enrique Luza: Entrevista realizada en Pica, enero de 1994).

En la primera parte de la faena el Huayruro es quien canta versos octosílabos generalmente de libreto y la cuadrilla de Pisadores responde entre cada verso y en coro al unísono *“Anda la jaya já”*.

Para la segunda parte de la faena, el Huayruro improvisa y declama versos más cortos; de cinco sílabas, más vivaz y la cuadrilla sólo responde también declamando *“aya”*.

Don Enrique Luza en 1994 recordó los versos que cantaba su madre cada vez que venía de una vendimia:

### *1.3.1. Primera parte*

-	
<i>Ay la... la jaya ja</i>	Llamaba el Huayruro
<i>A ya</i>	Respondía el llamado la Cuadrilla
-	
<i>Vamos dando vuelta al mundo</i>	Cantaba el Huayruro
<i>ay lala jaya ja</i>	Cantaba la Cuadrilla
<i>A pintar un ángel bello</i>	Cantaba el Huayruro
<i>ay lala jaya ja</i>	Cantaba la Cuadrilla
<i>Hasta la punta del cabello</i>	Cantaba el Huayruro
<i>ay lala jaya ja</i>	Cantaba la Cuadrilla
<i>Que animada está mi gente</i>	Cantaba el Huayruro
<i>ay llala jaya já</i>	Cantaba la Cuadrilla
<i>Tomaremos agua ardiente</i>	Cantaba el Huayruro
<i>ay lala jaya já</i>	

### *1.3.2. Segunda parte*

- <i>La mula baya</i>	Declamaba el Huayruro
<i>aya</i>	Respondía la Cuadrilla

<sup>47</sup> Refiriéndose a la varilla de membrillo o granado con que el Huayruro los azotaba.

*Que no se vaya*

*aya*

*Para Sibaya*

*aya*

*Por este lado*

*aya*

*Por aquel otro*

*aya*

*Unos saltitos*

*aya*

*Unos brinquitos*

*aya*

Declamaba el Huayruro

Respondía la Cuadrilla

Declamaba el Huayruro

Respondía la Cuadrilla

Declamaba el Huayruro

Respondía la Cuadrilla

Declamaba el Huayruro

Respondía la Cuadrilla

Declamaba el Huayruro

Respondía la Cuadrilla

Declamaba el Huayruro

En la revista camanchaca n8 de 1987 aparecen los siguientes versos cantados en la faena de la vendimia. Muchos de ellos aún recordados por los lugareños.

*¡Aha, aha, jayajá!*

*vamos dando vuelta al mundo*

*en nombre de Dios comienzo*

*a pintar un ángel bello*

*desde a la punta del pie*

*hasta el último cabello*

*hijo de puta, mañoso*

*ninguno se me adelante*

*ninguno se me quede atrás*

*cantaremos un huaynito*

*un huaynito de Machá*

*para qué quiero la vida*

*ay huaynito de Machá*

*si la vida para qué*

*tonadita Chuquisaca*

*si la vida me ha de ser*

*ay huaynito de Machá*

*causa que padeciendo esté*

*tonadita Chuquisaca*

*yo me fui para mi viña*

*me encontré con una niña*

*agua cali calicito*

*calicanto romerito*

*agua, calio calicito*

*le pregunté dónde iba*

*me dijo que voy perdida*

*la tomé de una mano*

*la llevé para mi viña*

*con el olfato de las uvas*

*se quedó media dormida*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*

*anda a la jayajá*



*agua, cali calicito  
calicanto romerito  
le levanté las polleras  
y le encontré un papagayo  
de plumas no se veía.*

*anda a la jayajá  
anda a la jayajá  
anda a la jayajá  
anda a la jayajá  
anda a la jayajá*

(Luis Castro 1989: pp. 27)

#### 1.4. La melodía

Según lo que se ha podido indagar a través de la tradición oral, la melodía cantada en la pisa en el lagar se ejecutaba en un ambiente festivo y tenía dos partes congruentes con la faena, sin embargo la mayoría de los antiguos vecinos entrevistados recuerdan sólo la melodía de la primera parte. Como corresponde a toda música de tradición oral, existen variaciones en la melodía cantada pero coinciden en su estructura básica:

Era de carácter responsorial y cantada a capella, o sea sin acompañamiento instrumental. Estaba constituida por una frase musical dividida en dos semifrases, la primera cantada por un solista –el Huairuro– y la segunda respondida en coro al unísono por la cuadrilla de pisadores. La primera semifrase denota una línea melódica que se mueve, en la mayoría de los casos, por grados conjuntos abarcando un estrecho ámbito que no excede la quinta y la segunda semifrase está constituida por una exclamación en forma de respuesta en tono grave, con distintos ritmos en cada versión. La velocidad es “...*Como caminando, al paso de la gente...*” (Enrique Luza 1994). Podemos intuir entonces que la velocidad es un andante que va a depender de la cantidad de uva en el lagar y del ánimo de los pisadores. El metro y las alturas, en la mayoría de las versiones, son difíciles de determinar con exactitud, ya que este canto no se oye desde varias décadas, por lo tanto los recuerdos de la melodía no están totalmente frescos. Con respecto a la altura se ha intentado transcribir las leves variaciones de altura indicándolas con una nomenclatura.

#### **Lista de signos utilizados para la escritura de las melodías de vendimia**

- ^ Esta marca sobre la nota, indica que el sonido es más breve que la duración normal de esta.
- Esta marca sobre la nota, indica que el sonido es más largo.
- L Esta marca sobre la nota, indica que la nota puede ser hasta un cuarto de tono más alta.
- T Esta marca sobre la nota, indica que la nota puede ser hasta un cuarto de tono más baja.
- ( ) Esta marca sobre la nota, indica que la nota o las notas son vagas, está desafiada o sobretenida.
- , Una coma entre las figuras indica una respiración o pequeña suspensión o cesura.

Huayruro

a la ven - di mia va - mos lle - gan - do

Cuadrilla

es - te ver - so - lo trai - go a la ven - di mia a la ja ya ja ya

Figura N° 10. Melodía entregada por don Roberto Gómez. Pica, 1997.

Huayruro

la la rai la la la la la an da la ja ya ja an da la ja ya ja

Cuadrilla

Figura N° 11. Melodía entregada por Grimanesa Ceballos. Matilla, 1997.

**Melodía entregada por Nelly Cayo. Pica 1997**

Huayruro

Ma - ña - na me voy - a - la co - cha an da la ja ya ja ya ja ya

Cuadrilla

**Melodía entregada por Nelly Cayo. Pica 1999**

Huayruro

yo me fui pa - ra la cha cri an da la ja ya ja ya ja ya

Cuadrilla

Figura N° 12. Melodías entregadas por Nelly Cayo. Pica 1997-1999.

Huayruro

Paraque quiero la vi - da an da la ja ya ja

y la vida pa - ra que an da la ja ya ja

Cuadrilla

Figura N° 13. Melodía entregada por Percy Loayza. Matila, 1999.

La versión entregada por Enrique Luza es la más completa. Por su condición de músico<sup>48</sup> memorizó y transcribió la melodía que cantaba su madre cada vez que venía de una vendimia. Durante muchos años la ejecutó con el piano en las tertulias saloneras junto a los vecinos invitados al salón de Pica. Por esta razón su versión es la más completa con respecto a la forma y clara con respecto a las alturas, metro y ritmos. Esta versión posee las dos secciones de la música que coinciden con las de la faena, es de metro ternario y posee una velocidad aproximada a negra = 80 (ver figuras N° 14 y 15).

A pesar de que se ha tenido la oportunidad de oír la versión ejecutada en el armonio de su casa en 1994, para el objetivo de este trabajo se ha transcrito sólo la melodía, pues don Enrique Luza siempre recalcó que este canto:

“...Era a capella, sin música (sin acompañamiento instrumental) y los versos podían ser de libreto o improvisados...”. (Enrique Luza: Entrevista realizada en Pica, enero de 1994).

Primera parte

The musical score is presented in three systems, each with a key signature of one flat (Bb) and a treble clef. The first system starts with a 9/4 time signature, followed by a 6/4 time signature, and ends with a 3/4 time signature. The second system begins with a 3/4 time signature and includes a repeat sign with first and second endings. The third system also starts with a 3/4 time signature and includes a repeat sign with first and second endings. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines. The score includes dynamic markings like accents (>) and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

**Huayruro** **Cuadrilla** >

Ay la la ja ya ja ay a

**Huayruro** **Cuadrilla** >

va-mos dan-do vuelta al mun - do Ay la la ja ya ja  
a pin- tar un an- gel be - llo

**Huayruro** **Cuadrilla**

Desde la pun - ta del pié Ay la la ja ya ja **D.C.**   
Hasta el últi - mo ca be - llo Hasta final de la faena

Figura N° 14. Melodía de la Primera Parte entregada por Enrique Luza.

### 1.4.1. Primera Parte

Comienza con una entonación solemne, amensural y a pulso lento, que correspondía al llamado efectuado por el Huairuro para el comienzo de la faena.

<sup>48</sup> Organista y compositor: fue, hasta su muerte, el último maestro de Capilla de la Iglesia de Pica y en las otras parroquias pertenecientes al antiguo curato. También animaba las fiestas en los salones del pueblo y de las oficinas salitreras más cercanas. Es uno de los compositores más recordados en la zona, teniendo registradas más de 280 obras.

Recorre un ámbito de sexta ascendente con un carácter interrogativo. Diciendo: “*ay la la jaya ja*”. Es respondida por la cuadrilla con una trayectoria descendente y conclusiva: “*a ya*”.

El segundo sistema corresponde a una frase tautológica, que abarca un ámbito de quinta y recorre una trayectoria descendente, en el que el Huairuro canta los dos primeros versos de la copla cerrando por el “*anda la jaya ja*” respondida por la cuadrilla.

El tercer sistema corresponde a otra frase tautológica que también abarca un ámbito de quinta, pero ahora con una trayectoria ascendente, en el que el Huairuro canta los dos segundos versos de la copla cerrando, igualmente por el “*anda la jaya ja*” respondida por la cuadrilla.

Estas dos frases se repiten indefinidamente mientras dure la primera parte de la faena en el lagar.

Segunda Parte

Huayruro
>
Cuadrilla
>

La mu la ba ya a ya
pa-ra si ba-ya ay - a

Figura N° 15. Melodía de la Primera Parte entregada por Enrique Luza.

#### 1.4.2. Segunda Parte

Era exclamada por el Huairuro, quien “*improvisaba los versos*” dando órdenes, contando anécdotas ocurridas en el pueblo tanto a presentes como a ausentes. La cuadrilla respondía a viva voz “*aya*”, acelerándose en la medida que iba bajando la cantidad de escobajo. Este canto, en ocasiones, se acompañaba con las palmas de los invitados a observar la faena.

A diferencia de las frases anteriores, estos versos poseen una melodía estacionaria y un metro en proporción sesquiáltera. Este pequeño modelo rítmico es el que posee, tanto en su sonoridad melódica rítmica así como en su *performance*, una connotada característica africana. Esta célula rítmica de cuatro corcheas y negra cantada por el Huairuro, más la respuesta cantada por la cuadrilla, está presente en variadas músicas tradicionales americanas que aluden al mundo africano, por ejemplo, el acompañamiento en guitarra del malambo en argentina o del cajón en el festejo peruano. Además este motivo rítmico se hace presente muy temprano en algunos “villancicos de negros” que escribieron maestros de capilla durante la época colonial. Un claro ejemplo es el villancico titulado “Juguete a 4/” “Convidando esta la noche”, compuesto por el maestro de Capilla de la Catedral de Puebla, Juan García de Zéspedes (1619-1678) (ver figura N° 16). En la parte del coro el compositor escribe sobre la partitura “*Estri° Duo guaracha*”, o sea, sugiere para la interpretación, el estilo de las músicas populares afroamericanas de la época, cuyo nombre, “*Guaracha*”, perdura hasta hoy día para definir música tradicional bailable latinoamericana.

Estriú°  
Duo guaracha

Juan García (de Zéspedes)  
Edición crítica: Franco Daponte

**Versión Original**

Tiple

Bajo

Ay que me a bra so ay Di-vi- no due- ño ay

Ay que me a bra so ay Di-vi- no due- ño ay

**Adaptación a notación moderna**

solo

Bajo

Ay que me a bra so ay Di-vi- no due- ño ay

Ay que me a bra so ay Di-vi- no due- ño ay

Figura N° 16. Juguete A 4. Convidando está la noche.

## 2. EL CACHIMBO

Durante la segunda mitad del siglo XVIII arribó a los teatros de las principales ciudades del virreinato una nueva forma musical –“La tonadilla escénica”– desarrollada en los teatros madrileños entre 1750 y 1790 (Begoña Lolo: 2003). Las danzas populares que se realizaban en los teatros de las ciudades más importantes del virreinato fueron rápidamente adoptadas y popularizadas, extendiéndose hacia los rincones más lejanos del virreinato. Criollos y mestizos adaptan estas danzas dando nueva forma a jotas, fandangos, boleras, etc., mezclando las evoluciones coreográficas españolas con las de *“Samba y Batuque”* bailadas por los esclavos negros congos y también llamadas “Danzas de ombligadas” (Edison Carneiro: 1961: 5-12), así como también con las danzas de los “Luanda” del norte de Angola llamadas lundum, lando lundero, en América, y de los “Cacimbas” o “Casimbas” del centro sur de Angola. Así, por ejemplo, el choque de pelvis que representaba la posesión sexual, característica fundamental de este tipo de danza, fue reemplazado por un sutil encuentro frente a frente entre la pareja, evolución que en este tipo de danza aún llaman *saludo, encuentro o venía* y además se incorporó el uso del pañuelo<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Según los investigadores peruanos Nicomedes de Santa Cruz y Rosa Elena Vázquez, el uso del pañuelo en estas danzas es propiamente africano. Esto porque las danzas de choque pélvico llamadas también de ombligada venidas de Guinea y que eran reproducidas por los esclavos en América, estaban prohibidas, ya que éstas representan el acto sexual. Como una manera de seguir bailando cumpliendo con la función que demandaba la danza se utilizaron los pañuelos para tocar a la pareja, siendo así menos evidente ni escandaloso. En los países del Atlántico como Brasil o Cuba se le llama Vacunao a la danza.

La interpretación musical de las tonadas y tonadillas acompañadas con guitarras, vihuelas, arpas, violín, bandurrias y bandolas<sup>50</sup> (también vandolas) se enriqueció con nuevas formas de “*toquió*” surgidas en América. En la percusión se le agregó a panderetas y castañuelas el acompañamiento de otros idiófonos nacidos en América.

Este nuevo estilo de danza reproducida en América que era parecida a las de las tonadillas escénicas españolas, pero ahora bailada comúnmente fuera de los escenarios (cit. Pablo Garrido en: Margot Loyola: 1986:13) y con características propias de la gente Americana, fueron clasificadas como “*Danzas de la tierra*”. Vale decir al respecto que en variados relatos, crónicas y descripciones coloniales se utiliza la terminología “*de la tierra*” para clasificar una creación, innovación u otra manifestación cultural “mestiza” producida en el nuevo mundo. Para el caso de la música el término más común fue “*al uso de la Tierra*”.

Los maestros de danza, quienes se nutrían de los bailes populares de españoles y criollos comunes, indios, mestizos y esclavos negros fueron los que aprendieron y refinaron las evoluciones coreográficas a un estilo más “galante” e “ilustrado”, para transmitirlo en los ahora modernos salones virreinales, desde donde nuevamente eran imitados por los criollos comunes, indios, mestizos y negros. De esta manera se asentó rápidamente en todos los estratos y castas sociales del Perú colonial, convirtiendo a estas danzas de pareja mixta con pañuelo en una de las danzas más populares del virreinato de fines de la colonia. La gran variedad de formas de los Bailes de (la) Tierra<sup>51</sup> dará origen durante el período independentista a la zamacueca<sup>52</sup>, resbalosa, sombrerito, pequén, sajuriana y jota americana y para este caso particular los pueblos de Tarapacá, Pica y Matilla, en *Baile y Tierra*, aunque no se sabe con certeza si se el “*baile y tierra*” se originó en estos oasis como adaptación de algún baile virreinal o cuándo arribó a la región ni menos quién lo trajo o bailó primero, pero creemos que lo más probable es que haya llegado con los nuevos colonos que arribaron a la zona durante la segunda mitad del siglo XVIII como veremos a continuación.

En 1750 el redescubrimiento y explotación del mineral de plata de San Agustín de Huantajaya por los principales hacendados piqueños trajo como consecuencia un cambio sustancial del sistema económico en la región, pues los antiguos hacendados vitivinícolas se convirtieron en inversionistas argentíferos que se asentaron en el poblado de Tarapacá para estar más cerca del mineral e incentivar el incremento de los cultivos destinados a satisfacer las faenas argentíferas como el forraje para las mulas, convirtiéndose Tarapacá en el centro administrativo y social más importante de la región.

<sup>50</sup> Antecesora de la actual mandolina, de hecho se llamaba “mandora” o “mandola” en el mundo popular del Mediterráneo. En América adquirió distintas formas, cantidad de cuerdas, afinaciones, etc. dependiendo del lugar en el que se adoptó y adaptó de acuerdo a su funcionalidad.

<sup>51</sup> En otros rincones del virreinato con los nombres de Baile de tierra (Chile), Baile tierra, Golpe tierra (Norte de Perú) Bailes de tierra Alta y Baile de tierra Baja (centro norte del Perú).

<sup>52</sup> Es importante mencionar que la Zamacueca fue la más popular de todas, convirtiéndose luego en la danza nacional de las nuevas repúblicas nacidas durante el siglo XIX como Perú (después llamado Marinera en 1879), Argentina (que derivará en Cueca en Cuyo y Zamba en el norte), en Bolivia y Chile (derivará en Cueca).

Los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá por ser los principales centros coloniales productivos y de solaz del sur peruano de fines del siglo XVIII, se nutrían rápidamente de las manifestaciones sociales de moda que los “*vecinos principales*” de las ciudades de Lima, Potosí y Arequipa traían cada vez que venían de visita a las haciendas<sup>53</sup>. Además el pujante campo minero de la plata en la Región de Tarapacá a fines de este siglo<sup>54</sup>, trajo el asentamiento de nuevas familias de hacendados provenientes del centro y norte peruano<sup>55</sup>, con intenciones de invertir en este tipo de economía. Sin embargo, su tradición agrícola hizo que estas familias se instalasen principalmente en la emprendedora y renaciente Tarapacá, por estar más cerca del mineral, y otros en la ya establecida zona de Pica donde también invierten extendiendo los cultivos vitivinícolas para satisfacer la demanda de vinos y frutos a San Agustín de Huantajaya. Estos nuevos colonos incrementan y enriquecen la tertulia en los nuevos salones de las haciendas con manifestaciones populares de moda, como yaravíes, contradanzas y las ya mencionadas tonadas y tonadillas populares españolas y sus derivadas de las otras regiones junto con bailes de tierra del centro norte peruano.

La tradición oral piqueña argumenta que el Baile y Tierra se desarrolla primero a los Salones de los “Señores de las Viñas”, espacio que ocupó hasta la década de 1950-1960 cuando empieza a decaer la tertulia salonera. La memoria oral de los vecinos más antiguos lo remontan a la primera mitad del siglo XIX cuando el tarapaqueño mariscal Ramón Castilla<sup>56</sup>, cada vez que visitaba su pueblo “San Lorenzo de Tarapacá” lo bailaba con “*Donaire*” (Margot Loyola: 1994: 51).

El estilo “elegante” era una de las características fundamentales de la forma de danza; otros piqueños antiguos la recuerdan “*elegante y entallada*”. Don Enrique Luza la recuerda como de una gran coquetería pero “*elegante y salerosa*”.

En la región es imitado y adoptado por negros y todo tipo de trabajadores libres (zambos, mulatos, cholos y negros libres) de las haciendas<sup>57</sup>, cuyas evoluciones coreográficas, el uso del pañuelo, ritmos musicales, etc. no les parecieron ajenas y fue practicada por personas comunes en otros espacios sociales como “*el parabién del pueblo*”<sup>58</sup>. Mantuvo la estructura coreográfica y forma musical del salón, pero adquirió otro estilo y carácter interpretativo, recibiendo desde la segunda mitad del siglo XIX el nombre de Cachimbo.

Es muy probable que en la Región de Tarapacá esta danza fuera realizada o relacionada con las danzas de los negros y sus descendientes traídos de los pue-

<sup>53</sup> Muchos de estos vecinos principales, dueños de las haciendas, residían en Lima, Potosí o Arequipa y visitaban la zona para alguna actividad importante.

<sup>54</sup> Misma época en que ya era popular según las transcripciones y acuarelas de Martínez de Compañón.

<sup>55</sup> Basados en las actas de los archivos parroquiales de la época, donde aparecen nuevos apellidos.

<sup>56</sup> El mariscal Ramón Castilla fue uno de los principales gestores de la independencia del Perú, luchó a las órdenes de San Martín y después, como presidente, una de sus principales obras fue la abolición de la esclavitud.

<sup>57</sup> Aunque no se tienen datos de sus músicas y sus danzas, lo más probable es que hayan practicado, como en todo el virreinato, las danzas africanas de choque pélvico.

<sup>58</sup> Espacio comunitario que sirve para celebrar las fiestas del pueblo.

blos Cacimba o Casimba ubicados en la actual región angoleña de Namibe, especialmente, los que gozaban de un estatus de mayor privilegio frente al resto y podían participar en las celebraciones comunitarias. Aunque no se han encontrado estudios históricos o antropológicos específicos sobre esta población traída a América, sí al parecer fueron muy numerosos, pues dejaron una gran huella en toda Hispanoamérica. Por ejemplo en los diferentes diccionarios españoles se define esta palabra como una Pipa para fumar tabaco, otros completan; de la que fuman los Negros. La enciclopedia Espasa-Calpe. Madrid 1958: 280, la define como “*Negro Arrogante*” (Margot Loyola: 1994: 31). Vale decir con respecto a esta última que algunos antiguos vecinos de Pica como Roberto Gómez o Enrique Luza asocian la palabra también a los esclavos negros orgullosos de elevada estatura que servían de mayordomo en las casas aristocráticas, refiriéndose a ellos como “*negro acachimbao*” o “*negro cachimbo*”, respectivamente. Quizás esta condición de “esclavitud privilegiada” hacía que en algunos lugares de América tuviesen una actitud jactanciosa con respecto a sus pares destinados al duro trabajo de las haciendas o minas. También en crónicas coloniales se mencionan las cofradías de Catimpos, Catimbanos o Catimbados, integradas por negros. Hoy en día esta palabra se sigue utilizando para denominar ceremonias afrobrasileñas (catimbó, catimbozeiro, y carimbó), para designar pozos de agua (pues en Kimbundu cachimba se llama también a los pozos de agua y a la época seca o sin lluvias), para llamar a los trabajadores que hoy realizan el trabajo que antes hacían los esclavos, también designa nombre de poblados en varios países de América y en el Perú esta palabra es utilizada despectivamente para denominar el estatus inferior de otro ser humano, por ejemplo se les llama cachimbo<sup>59</sup> a los músicos “aficionados” de las Bandas de Bronces. Vale decir al respecto que los primeros músicos que conformaron estas bandas fueron negros que integraron los ejércitos independentistas. También a los estudiantes universitarios de primer año en el Perú se les llama cachimbo.

La acepción –Cachimbo– en el contexto de estos oasis, es muy interesante, pues explica el porqué los antiguos vecinos de Pica y Tarapacá diferencian una misma danza aplicándole distinto nombre según el espacio en el que se desarrolla, reconociendo el Baile Tierra como una danza “mestiza” que se desarrolla en el salón por aristócratas y el Cachimbo como una danza de negros y/o sus descendientes que se baila en el Parabién por gente común.

Esta Danza, en su versión de Baile y tierra se bailaba al son de la guitarra, violín, mandolina y/o canto, y desde la segunda mitad del siglo XIX con piano<sup>60</sup>, pero siempre con acompañamiento de bombo, pues este instrumento era consi-

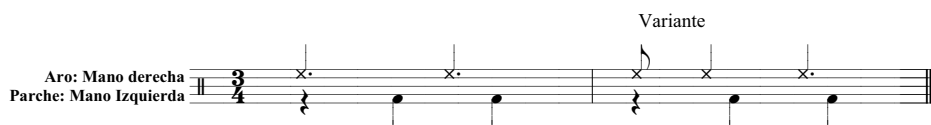
<sup>59</sup> Aunque en el norte de Chile se entiende también Cachimbo como un integrante de una banda de bronce, la palabra no se usa mucho por estar asociada a la danza.

<sup>60</sup> Los primeros pianos llegados a la zona, según don Enrique Luza, arribaron alrededor de 1850 en el lomo de mulas especializadas para esta labor; por las que eran llamadas “mulas pianeras”, llegaban a los oasis y un arequipeño de apellido “Arrieta” los montaba y enseñaba música. (Enrique Luza: Entrevista realizada en febrero de 1994).



derado muy importante y significativo al momento de la interpretación, puesto que según los que lo bailaron, el ritmo del bombo era el que le da el “Aire”, la hace salerosa (Enrique Luza: febrero de 1994) le da “esto” (movimiento de caderas)... “El Bombo es el que compone toda la música” (Margot Loyola 1994: 41-57).

Edición crítica: Franco Daponte



**Nota:** El bombo que acompaña a la banda de bronces ocupa sólo el parche y realiza indistintamente ritmos en 6/8 y 3/4.

Figura N° 17. Bombo del Cachimbo.

Es importante destacar que el bombo lleva la proporción sesquiáltera (ver figura N° 17), ternario en una mano y binario en la otra, propia de las músicas afroamericanas coloniales. Este ritmo base facilita realizar en la melodía cambios de acento y variaciones rítmicas, produciendo el “*aire saleroso*” y permitiendo una mayor prestancia rítmica en la danza dándole una “*mayor coquetería*”. Sobre este ritmo base del bombo se realizan innumerables variantes.

Aunque el cachimbo o su estilo también llegó a bailarse en algunos salones compartiendo el espacio junto al baile y tierra, ambos con acompañamiento de piano, siguió siendo considerado un baile popular, propio de los parabieses o plaza de los pueblos, uso que continúa hasta nuestros días y es ejecutado al son de la banda de bronces integrada por músicos “aficionados”, conociéndose sólo tres melodías instrumentales llamadas: “El cachimbo de Pica” (ver figura N° 18), “El cachimbo de Mamiña” y el “Cachimbo de Tarapacá” (ver figura N° 19); este último es el más conocido y difundido popular y mediáticamente<sup>61</sup>.

Sin embargo el “baile y tierra” es recordado y revivido a menudo por los más viejos habitantes del pueblo de Pica, que aún pueden bailarlo, aunque las melodías cantadas se han casi perdido, quedando sólo tres que registrara y transcribiera la folclorista Margot Loyola en el pueblo de Tarapacá y sus alrededores a fines de la década de 1960 (Margot Loyola: 1994: 110-123).

<sup>61</sup> Vale decir que esta melodía se hizo conocida en todo Chile a través del folclorista Calatambo Albarracín quien le crea un texto para cantarla y presentarla en distintos festivales. Esta melodía adquiere gran difusión durante el movimiento musical del neofolclore en la década de los sesenta, masificándose a través de los medios de comunicación y la industria musical. Fue tan masivo que los compositores más destacados de este movimiento como Raúl de Ramón, Vicente Bianchi, entre otros, toman sus características musicales y componen nuevos cachimbos, ahora con texto y estilizados de acuerdo a los cánones sonoros sugeridos por movimiento musical, convirtiendo al Cachimbo, hasta el día de hoy, en un importante género de raíz folclórica a nivel nacional.

1 **Introducción**

Melodía

I V I

7 **DANZA**  
Primera parte: *hecha - desecha y saludo*

VI III

12 **D.C.**

V V7 I

16 **Segunda Parte: encuentro, venia o desprecio**

VVI III

21

V V7 I

25 **Tercera parte: toreo**

V7 I

Figura N° 18. Cachimbo de Pica.

Resulta interesante, en la estructura musical, así como de la forma danzaria, la similitud entre el Baile y tierra, así como el Cachimbo y los llamados Bailes y danzas de Tierra altos y Bailes de tierra bajos del norte del Perú como el Golpe y tierra y el tondero, este último derivación de lundero (Nicomedes de Santa Cruz 1971). Éstas poseen una forma tripartita llamada glosa, dulce y fuga en Perú. hecha-desecha, venia y toreo en las zonas de Pica y Tarapacá.

Esta forma se encuentra en las transcripciones de *Tonadas y Tonadillas* realizadas entre 1782 y 84 por el Obispo Jaime Baltazar Martínez de Compañón en el norte del Perú: E 181 La Salata; E 182 La Donosa; E 183 El conejo; E 185 El Palomo, todas llevan en el título la especificación “para bailar y cantar”. Desde el

Edición crítica: Franco Daponte

1 **Introducción** Repetición "ad libitum".

Melodía

7 **DANZA**  
**Primer parte: hecha - desecha y saludo**

11

15 **Segunda Parte: encuentro, venia o desprecio**

19

23 **Tercera parte: toreo** Repetición ad libitum

Figura N° 19. Cachimbo de Tarapacá.

siglo XVIII, según las acuarelas de Martínez de Compañón, en las danzas de pareja con pañuelo se denota su influencia africana y ha cumplido la misma función social en Salones, Chicherías y parabienes populares por dos siglos (ver imágenes N° 3 y 4).

En estas tonadas de Martínez de Compañón se percibe la división en tres partes típicas del “baile y tierra” y del Cachimbo, además de una gran similitud en el carácter de las melodías, del uso constante de “ripios”, palabras que rellenan el texto y que se pueden usar aleatoriamente en diferentes partes del baile, pero con mayor énfasis en la parte final del cachimbo, que corresponde al “toreo”. Estos ripios en su mayoría aluden a los negros, ejemplo: “mi negra”, “zamba”, “mulata”, etc. De acuerdo este último ejemplo registrado, creemos que el baile y tierra de



Imagen N° 3. Fotografía de un Cachimbo bailado en el Parabién.

Pica, Matilla y Tarapacá conservó el nombre original – *“baile tierra”*– y mantuvo, en su estructura coreográfica, una compleja combinación de movimientos estructurados en tres partes musicales, como todas las tonadillas mencionadas anteriormente, transcritas por Martínez de Compañón<sup>62</sup>, lo que nos afirmaría la relación de esta danza y sus similares del centro norte del Perú (ver figura N° 24).

Los movimientos coreográficos de estos bailes de tierra, reproducidos en espacios populares como parabienes y plazas de los pueblos y otros como chicherías o chinganas de las ciudades, fueron muy mal vistos y por lo tanto duramente

<sup>62</sup> Especialmente con las de tonalidad menor, ya que los bailes y tierras de esta zona poseen esa característica fundamental.



Imagen N° 4. Danza de Bayla Negritos (Códice Martínez de Compañón), siglo XVIII.

criticados por la sociedad ilustrada y republicana de la época, especialmente las manifestaciones que aluden o están asociadas a las músicas y danzas africanas.

En los rezongos periodísticos hechos por el intelectual ilustrado José Joaquín de Mora en 1829 se incluyeron las críticas a las danzas con características africanas:

“...son escuelas de vicios estas chinganas, y los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a los de los Mozambiques...” (Maximiliano Salinas 2000: 11).

El Cachimbo no escapó a estas críticas y pensamiento de la época, por lo que los movimientos paulatinamente se “asolaron” hasta parecerse y confundirse

**Tonadilla, llamase, el Palomo. del Pueblo de Lambayeque  
para cantar, y bailar**

Martínez Compañón, II, fol. 185

Edición crítica de Franco Daponte

1 **Yntroducción**

Melodia

Bajo

11 **1 Parte GLOSA**

voz

Fragancia de los Jar- dines Sam- ba

21

Reyna de todas las flo- res Reyna de to- das las flo- res - s

29 **2 Parte DULCE**

a- ves pe- ses y a- ni- ma- les Samba ingra- ta te rin- da- n te rindan a- do- ra- cio- nes

37

a- ves pe- ses y a- ni- ma- les Samba ingra- ta te rin- dan te rin- dan a- do- ra- cio- nes Soy del a-

45 **3 Parte FUGA**

ro- mo pa- lomo tien- de- le la- ta pa- lomo Soy del mos- queto pa- lomo no soy su- ge- to pa- lomo.

Figura N° 20. El Palomo. Tonadilla del Códice Martínez de Compañón.  
Con Indicaciones sobre sus Tres Partes.

con el Baile Tierra y así ser aceptado por la alta sociedad tarapaqueña que proponía y controlaba la moral hacia fines del siglo XIX.

Hacia la segunda mitad del siglo pasado el Cachimbo terminó desplazando totalmente al Baile y Tierra en todos los espacios comunitarios, pero aunque sus evoluciones quedaron estilizadas, éstas aún denotan el aporte africano. Por ejemplo, al comparar los giros que realiza el hombre alrededor de la mujer en señal de cortejo en las danzas africanas, el cachimbo las reproduce, claro que más refinadamente en la llamada “hecha y la desecha” de la primera parte de la danza. El choque pélvico, clímax de las danzas africanas, es representado en un elegante y arrogante “saludo” y/o “encuentro” de la segunda parte. Finalmente el mutuo coqueteo donde un demandante persigue a la pareja y esta última lo acepta o no, es representado fiel y finamente en el denominado “toreo” de la última parte. El pañuelo continuó siendo usado como símbolo de la virilidad.

El decaimiento administrativo del poblado de Tarapacá, consecuencia del agotamiento del mineral de plata de San Agustín de Huantajaya y del naciente desarrollo de la industria guanera y salitrera que fijó su administración en el puerto de Iquique. Sumado a la desaceleración de la economía vitivinícola en Pica y Matilla hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, fue debilitando la práctica social del “Baile y tierra” en los salones de las haciendas. Este debilitamiento se hizo sentir más fuerte después de la Guerra del Pacífico, durante el período de las ligas patrióticas entre 1910<sup>63</sup> y 1922, cuando los comisarios chilenos encargados de cuidar los poblados peruanos prohibieron cualquier reunión social o particular “peruana” que pudiera suscitar a la rebelión (Sergio Gonzales M: 2004). Marcando el fin de Tarapacá, Pica y Matilla como asentamientos administrativos principales de la zona y con ello el decaimiento de los bailes de tierra de moda venidos de los salones arequipeños y limeños. El último baile y tierra y recordado hasta nuestros días es el “San Miguelito”<sup>64</sup> (ver figura N° 21), el que algunos vecinos, como se ha dicho antes, pueden cantarlo y bailarlo.

El nuevo escenario político y económico de la zona postguerra del Pacífico, terminó definitivamente con el Baile y tierra, sobreviviendo la versión más popular llamada “Cachimbo” bailada en fiestas comunitarias al son de la banda de bronces del pueblo.

El primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) incentivó en la zona una política de chilenización basada, entre otras cosas, en patrones culturales musicales y danzarios propios del centro de Chile. Esta política tuvo efectos inmediatos de pérdida de identidad durante las décadas del 50 al 60 que fue

<sup>63</sup> La tradición oral del oasis de Pica sitúa el comienzo de las Ligas Patrióticas en 1907. Al parecer los intentos violentos de “Chilenización” comienzan informalmente durante este periodo y se hace política de Estado en 1910.

<sup>64</sup> Cuya melodía y primera copla son una variante de la Marinera San Miguel de Piura, compuesta por la compositora peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales en Homenaje al héroe peruano de la Guerra del Pacífico Miguel Grau. Este significado patriótico peruano hizo que, por el contexto social en el que vivían muchos de los hacendados, se bailara en los salones de Pica. En su letra cantada se denota la realidad vivida por los piqueños durante la Guerra del Pacífico, cuando llegó al pueblo en 1879 el regimiento chileno Carabineros de Yungay.

1

Canto

San - to San Mi - guel de Piu-ra cen-ti - ne la se  
cuando lle - gara ese dí - a cen-ti - ne - la que

5

1. 2.

cre - ta - rio de mis pe - nas a - ler - ta es - ta y  
que yo pi - se tus a re - nas a - ler - ta es ta

9

1. 2.

cen - ti - ne - li - ta cen - ti - ne - la - za za ya

14

se a - cer - can cua - tro ro - tos cen - ti - ne - la le  
ga - mos fue - go de fren - te cen - ti - ne - la y

17

1. 2.

van - tan - do pol - va - de - ra a - ler - ta es - ta y a San Mi  
fue - go a la re - ta - guardia a - ler - ta es - ta

21

1. 2.

guel San Mi - guel San Mi - guel al a - ma - ne - cer San Mi  
guel San Mi - guel San Mi - guel al a - no - che - cer que vi - va y que

26

1. 2.

vi - va mi San Mi - guel San migue - lito al a - ma ne cer que vi - va y que cer

Figura N° 21. San Miguelito.

fomentada aún más y fortalecida por la política de “chilenización” de la dictadura militar de Pinochet (Juan Van Kessel 1989:21-48).

Las principales armas de este movimiento fueron el fomento y masificación de los “clubes de cueca” y la incorporación de este género al estilo centro chileno,



en la enseñanza escolar de todo Chile mediante un decreto firmado en 1979. Sin embargo, los piqueños antiguos se rehusaron a ver desaparecer su danza considerada como símbolo de identidad, revitalizándola espontáneamente durante la última década del siglo XX, fomentando su enseñanza gratuita en “salones particulares” y su práctica en parabienes. Como consecuencia nacieron dos clubes de Cachimbo y la danza es bailada por las nuevas generaciones en fiestas comunitarias, significando para los habitantes del pueblo “La danza Piqueña por excelencia”.

## *Capítulo IV*

### *Herencia africana en los oasis de Pica, Matilla y Tarapacá*

La conformación social de los oasis de la Región de Tarapacá es producto de una serie de mestizajes étnicos que se han venido articulando desde comienzos del coloniaje y que se reflejan en la rica cultura tarapaqueña cuyos componentes se manifiestan en todas las actividades culturales comunitarias como fiestas religiosas y celebraciones laicas.

Sin embargo, todas estas manifestaciones culturales hoy día son vistas como procedentes de un mestizaje Hispanoamericano, mientras que los aportes de los africanos y sus descendientes se han ido degradando paulatinamente desde la época colonial, debido a las disposiciones y prohibiciones político-eclesiásticas coloniales que promovieron la segregación étnica entre españoles, indios y negros y la negación de este mestizaje, especialmente con lo africano, debido a la admiración de los modelos étnico europeo durante el período republicano tanto peruano (1825-1984) como en especial el chileno (1884 en adelante). A esto sumado que en los oasis tarapaqueños el mestizaje era muy frecuente y además fomentado por los hacendados para acrecentar el número de esclavos, étnicamente los negros se fueron ocultando entre los indios y algunos españoles.

Además, la política colonial indiana que recreó y fomentó entre los indios y españoles ciertos valores culturales que les permitieron reconocerse entre sí y por lo tanto organizarse, concertarse y optar a mejorar su estatus dentro de la jerarquía social, no consideraba a los esclavos africanos, aunque incluidos y reconocidos en el sistema de castas, no se les permitía optar a los diferentes organismos que otorgaban estatus social como escuelas, capillas musicales y cantorías, etc.<sup>65</sup> Salvo la organización e integración de cofradías religiosas que es donde

<sup>65</sup> Vale decir al respecto que hacia el siglo XVIII varios “Negros libres” pudieron optar a un mejor estatus social desarrollando oficios como maestros de instrumentos musicales y en especial como maestros de Danza. Se han encontrado datos de esclavos músicos, sin un estatus social privilegiado como la clavecinista y organista María Antonia Palacios (Guillermo Marchant: 1997) y otros cuya plusvalía aumentaba por el hecho de tañer la vihuela y el arpa (Tiziana Palmiero: 1996), pero estos se desarrollaron sólo como músicos que animaban las tertulias y saraos de sus amos en los salones.

recibían instrucción y podían mejorar su calidad de vida. Esta situación hizo que los esclavos africanos no pudieran organizarse libremente entre sí y, en los lugares donde se mezclaron mayormente con las otras etnias, como es el caso de los oasis trapaqueños, se optara por negar su parte cultural africana, aduciendo procedencia hispanoamericana a todas sus manifestaciones. Esta situación se ve reflejada en la mayoría de las músicas y danzas en la que los negros estuvieron presentes, pues “no suenan” como modelos preestablecidos, “afroamericanos” de países como Cuba, Perú, Brasil, Venezuela, Colombia, etc. donde la población negra tuvo otro proceso social, de menos degradación y por lo tanto de rasgos más evidentes de su “afroamericanidad”.

Sin embargo, y a pesar de la degradación “étnico cultural” y el olvido de la procedencia de sus manifestaciones afrotarapaqueñas, aún se ve plasmada su huella en las cofradías dedicadas al niño Dios en que la presencia de los negros se manifiesta en la primera parte de la adoración al pesebre, con los cantos *Los Negros* y *Las Ambrunas* (originalmente *Zambombas*). Estos versos nos hablan de los negritos que van al pesebre e incluso algunos dan cuenta de la vida de los negros tarapaqueños como por ejemplo que comerán pan blanco, o el deseo de libertad que les dará el niño Manuelito. Algunos de estos versos imitan el lenguaje de los negros bozalones para connotar la presencia del afroamericano, y la melodía, con su primer tiempo de la frase acéfalo y en ritmo sesquiáltero, intenta imitar las melodías de danzas populares atribuidas a los negros. Además se encuentran los zapateos, que en el virreinato del Perú fueron incorporados a las cofradías de negros para reemplazar a los tambores.

El caso más interesante, referente a este trabajo musical es la pisa de uva realizada en los lagares de Pica y Matilla, pues por más de 200 años la faena y por ende los cantos fueron realizadas sólo con esclavos. Por esta razón se mantuvo una forma de faena tipo colonial hasta 1935, un claro ejemplo es el Huayruro, quien se valía del duro método del látigo, para cerciorarse de que todo el trabajo fuese desarrollado eficientemente, aunque con el correr del tiempo el látigo de cuero trenzado fue reemplazado por una varilla de membrillo o de granado que cambió la imagen “*de la Huasca*” (al parecer más inofensiva pero no menos dolorosa”), situación que se manifiesta en los versos que cantaban los trabajadores durante la faena.

*A ya va la culebrilla*  
*A enroscarse en las canillas*  
*Para qué quiero la vida*  
*Y la vida para qué*

De la mano de los versos está la melodía, específicamente la de la segunda parte de la pisa, que aunque cantada en español posee un carácter reconociblemente africano. Ésta se expresa en forma de canto generalmente exclamada y con acompañamientos de palmas, cuyo esquema rítmico es posible encontrarlo en varias músicas de procedencia africana en toda América. Esto,

asociado a su forma responsorial cantada entre el Huayruro y la cuadrilla<sup>66</sup>, dan a la música de la vendimia un carácter evidentemente afrotarapaqueño.

Los parabienes de los oasis de Tarapacá han sido espacios comunitarios de producción intercultural en los que se hacen presentes todos los actores sociales durante cualquier fiesta. Los negros y sus descendientes que gozaron de libertad asistieron a estos espacios a aprender y bailar las danzas populares de moda que llegaban desde España a través de las compañías de teatro o de algunos prósperos comerciantes que tenían el privilegio de visitar España u otros centros virreinales. En estos espacios se desarrolla el Cachimbo cuyo nombre nos recuerda su herencia africana y su versión asalonada del siglo XIX denominada “Baile y Tierra”. A pesar que se ha blanqueado su historia dándole una descendencia hispanocriolla a través del “estilo galante” que adquirió en los salones piqueños, matillanos y tarapaqueños de fines de la colonia, esta danza aún contiene ciertas características que nos recuerdan los aportes africanos, como por ejemplo, un claro ritmo en sesquiáltero realizado por el bombo que no puede faltar como acompañamiento de la danza, aunque sea en el salón, y especialmente en el toreo que, como hemos dicho, es el clímax más vivaz de la danza, donde es animado con expresiones como: tumba, zamba, negra, etc. Para el caso de la danza se encuentran las evoluciones coreográficas que refinadamente recuerdan a las danzas “poco decorosas” bailadas por los esclavos durante la colonia, especialmente en los lundum, lundero, tonderos bailados por los esclavos angolese, de la región de cassimbo o cassimba en el que el hombre gira alrededor de la mujer con un pañuelo en mano como símbolo de la virilidad, representada en una elegante “hecha y la desecha” de la primera parte del cachimbo; el choque pélvico representado en un refinado saludo y encuentro de esta danza tarapaqueña y finalmente el mutuo coqueteo propio de estas danzas angolesas donde un integrante de la pareja acepta o no al otro representado finamente en el toreo del Cachimbo.

En este punto es importante recordar el nacimiento los dos clubes de cachimbo como respuesta a los clubes y campeonatos de cueca aparecidos en Pica y Matilla y al decaimiento de este baile entre los jóvenes. Estos clubes no sólo han fomentado la danza en la comunidad sino que también han recreado su versión salonera en el baile y tierra y una variante de éste como el “San Miguelito”, siendo hoy día presentado como símbolo de la identidad de estos oasis.

La identidad musical de los habitantes de los oasis tarapaqueños se ha construido a través de un largo proceso de mestizajes que se reflejan en estas expresiones músico-danzareas donde los negros traídos a esta zona entregaron los mayores aportes a su construcción. Hoy día sus descendientes convertidos en respetables vecinos, algunos dueños de chacras y otros prósperos comerciantes o trabajadores, a pesar del olvido y degradación de su parte cultural africana mantienen en el inconsciente colectivo parte de esta ascendencia y la expresan por ejemplo

<sup>66</sup> Aunque esta forma no es exclusiva de África, si en América se convirtió en una característica propia de la música afroamericana.

en la usanza de distorsionar los nombres: a los Edmundos se les dice Mundinga, a los Carlos, Catanga, a la Amada cariñosamente Negrita, etc.

También en otras fiestas como la Patronal de San Andrés, que dicho sea de paso es la festividad religiosa más grande e importante del pueblo, entre las diez cofradías religiosas que representan y alegorizan distintas expresiones del mundo andino, cuatro son las que aluden a los negros, por ejemplo, “el baile moreno”, que fue la primera en fundarse, y los zambos caporales, que son los únicos que están replicados tres veces.

Por lo expuesto en este trabajo podemos afirmar que los africanos traídos a la zona han hecho un significativo aporte en los cantos de la pascua de negros, la pisa de uva y el cachimbo, todas estas manifestaciones consideradas como importantes punto de referencia para toda la comunidad y por lo tanto como importantes componentes de la identidad musical de la Región de Tarapacá.

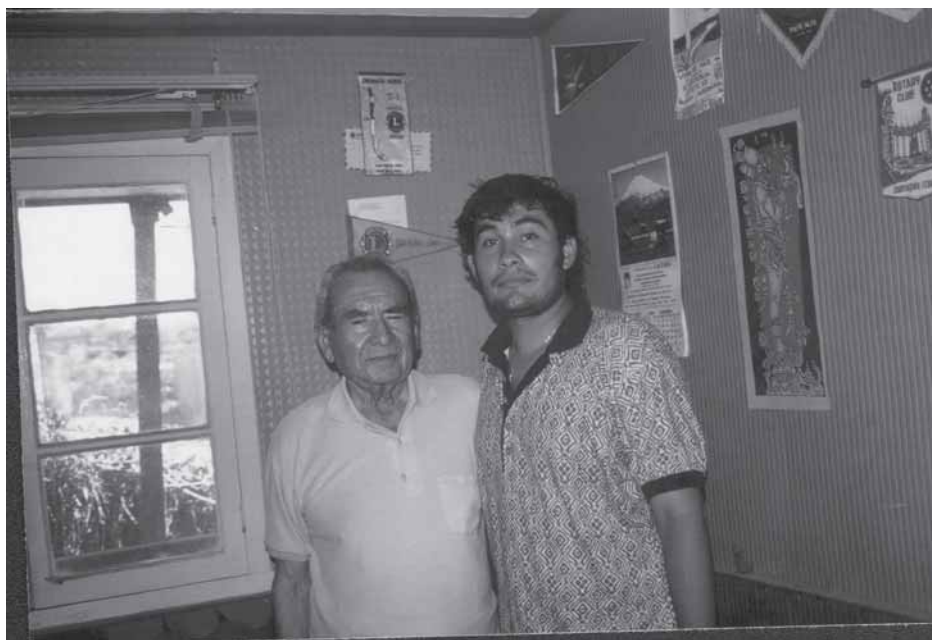


Imagen N° 5. Fotografía de Franco Daponte y Percy Loayza. Matilla, 1997.

## *Bibliografía*

ADVIS PATRICIO

1994. “La doctrina de Tarapacá en el siglo XVI, perfil administrativo y eclesiástico”, Tarapacá una aventura en el tiempo; Selecciones de Revista Camanchaca, Ediciones Camanchaca. Iquique.

1994 La iglesia colonial de Matilla, Iquique: Editorial Casa Titu Yupanqui.

BASTIDE ROGER

1967 Las Américas Negras, Madrid España: Ediciones Castilla.

BERMÚDEZ MIRAL, ÓSCAR

1986. “El oasis de Pica y sus nexos regionales”. Santiago: Ediciones Universidad de Tarapacá.

CAJAVILCA NAVARRO, LUIS

1995 “El sincretismo cultural de los pueblos afromestizos del sur chico (Chincha y Pisco): [citado 12 noviembre 2009], disponible en la World Wide Web: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bivirtualdata/publicaciones/inv\\_sociales/N1\\_1995/a10.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bivirtualdata/publicaciones/inv_sociales/N1_1995/a10.pdf)

CASTRO LUIS

1989 “Identidad y elementos simbólicos en una comunidad agrícola: El caso de Matilla”; Revista Camanchaca, Vol. N° 8, Ediciones Camanchaca. Iquique.

CARNEIRO, EDISON

1961 “Samba de ombligada”. Río de Janeiro: Ministerio de Educação e Cultura.

CIRIO, NORBERTO Y GUSTAVO REY

2002 “Son negros por la fe: Acerca de la Africanidad del culto a San Baltazar en el litoral mesopotámico Argentino”, Revista de investigaciones folclóricas, N° 17/ Diciembre, de Buenos Aires, pp. 69-79.

CLARO, SAMUEL

1974 “Antología de la música colonial en la América del Sur”. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Chile.

CASASSAS, JOSÉ

1974 “Algunas noticias sobre los partidos de Arica y Tarapacá hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX”; Norte Grande, Inst. Geogr., Vol. 1, Univ. Católica de Chile. Santiago de Chile.

DAPONTE, JEAN FRANCO

2000 “La fiesta de la vendimia en los oasis de Pica y Matilla”. Tesis para optar al grado de Licenciatura y pedagogía musical, Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: Valparaíso.

- 2006 La Pervivencia de la “Cachua” y “El baile y tierra” en el oasis de Pica. Identidad de una Sociedad Barroca Americana. En: La Danza en la época colonial Americana, Actas del VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia 2006.

DE SANTA CRUZ, NICOMEDES.

- 1971 Instrumentos negros del Perú. Lima, (Material discográfico).

ESTENSSORO JUAN CARLOS

1992. “Los Bailes de los Indios y el proyecto colonial”, *Revista Andina* X/2 (segundo semestre), Cusco: publicación del centro Bartolomé de las Casas” pp. 353-389.

- 2000 “Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial” En: Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: la representación etnográfica en el Perú colonial Lima: Museo de Arte de Lima. MA, 2000 pp. 67-107.

- 2003 Del paganismo a la santidad. Lima: IFEA.

GAVIRIA MÁRQUEZ, MARÍA CONCEPCIÓN

- 2005 “Producción de platas en el mineral san Agustín de Huantajaya”, *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, Volumen 1, N° 1, pp. 37-57 [citado 19 noviembre 2008], disponible en la World Wide Web: [http://personal.us.es/alporu/histsevilla/cofradias\\_negros\\_sevilla.htm](http://personal.us.es/alporu/histsevilla/cofradias_negros_sevilla.htm)

GONZÁLEZ MIRANDA, SERGIO

- 2004 El Dios Cautivo. Santiago: LOM.

GRUZCZYNSKA ZIONKOWSKA, ANNA

- 1995 El poder del sonido; El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina, Cayambé Ecuador: Colecciones Abya Yala 24, Ediciones Abya-Yala.

GUARDA, GABRIEL

- 1975 “Raíces de la Religiosidad Popular de América Española”. En Religiosidad y fe en América Latina, Santiago: Ediciones Mundo, pp. 11-17.

HIDALGO JORGE

- 2009 La “Descripción de Tarapacá de Antonio O’Brien, 1765”. *Chungara* Vol. 41, N° 1, pp. 5-44.

LARA JESÚS

- 1960 La literatura de los quechuas, Cochabamba: Editorial Canelas.

LOLO BEGOÑA

- 2003 “Música en los teatros de Madrid en el s. XVIII: La tonadilla escénica”. *El Maestro de Baile y otras tonadillas*. Francia: Material discográfico. K617-151.

LOYOLA MARGOT

- 1986 Bailes de tierra en Chile. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- 1994 “El Cachimbo”, danza Tarapaqueña de pueblos y quebradas. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

LLANQUE DOMINGO

- 1994 La Presencia andina en la Iglesia Católica. Cuaderno de investigación y tecnología andina N° 11. Iquique – Puno: Iecta – CIDSa.

**MORENO, ISIDORO**

1997 “La antigua Hermandad de Los Negros de Sevilla etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia” Sevilla: Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía. [citado 12 noviembre 2008], disponible en la World Wide Web: [http://personal.us.es/alporu/histsevilla/cofradias\\_negros\\_sevilla.htm](http://personal.us.es/alporu/histsevilla/cofradias_negros_sevilla.htm)

**OSSANDÓN ESTAY, OSVALDO**

1962 Estudio de los libros parroquiales de San Andrés de Pica 1700-1749, Memoria para optar al título de profesor del estado en la asignatura de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Universidad Católica de Valparaíso: Valparaíso.

**OVALLE, ALONSO DE**

1974 Histórica relación del Reyno de Chile. Roma 1646. Chile. Reeditado por Editorial Universitaria.

**PERI FAGESTROM, RENÉ**

1999 La Raza negra en Chile. Santiago de Chile: Ediciones LOM.

**POMA DE AYALA, GUAMÁN**

1980 Crónica del buen gobierno. México: Ediciones S. XXI.

**TERCER CONCILIO LIMENSE, 1582-1583**

1982. Versión castellana original de los decretos con el sumario de segundo concilio limense. Editor Enrique Bartra, Lima: Centro José de Acosta.

**SALINAS, MAXIMILIANO**

2000 “Toquen Flautas y Tambores”: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. Revista Musical Chilena, Vol. 54 N° 193, Santiago.

**TOURRENT, LOURDES**

1993 La conquista musical de México. México: Fondo de Cultura Económica.

**URIBE ECHEVERRÍA, JUAN**

1973 Fiesta de la Tirana de Tarapacá, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, segunda edición.

**VAN KESSEL, JUAN**

1987 Lucero del desierto. Iquique Chile: Ediciones Crear.

1989 La Iglesia Católica entre los Aymaras. Santiago de Chile: Ediciones Rehue.

**VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, ROSA**

1982 La práctica musical en la población negra en Perú: La Habana Cuba: Ediciones casa de las Américas.

**WEBER DE KURLAT, FRIDA**

1965 El “Tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación” Buenos Aires: [citado 4 enero 2009], disponible en la World Wide Web: [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih\\_02\\_1\\_070.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_070.pdf)

*Documentos inéditos*

**ADVIS, PATRICIO**

14/08/1981 “Origen histórico de Pica”, 1532-1545, Documento entregado por el autor a la Ilustre Municipalidad de Pica.



**PALMIERO, TIZIANA**

2006 “Algunas consideraciones sobre la presencia de un órgano barroco de tipo cuzqueño en la Región de Tarapacá, a finales del siglo XIX”, Documento inédito. Doctorado en estudios Americanos, Universidad de Chile.

2006 “Los doce cantos de adoración al Niño Dios del oasis de Pica”, Documento inédito. Doctorado en estudios americanos, Universidad de Chile.

*Entrevistas a informantes*

**ENRIQUE LUZA**

1994 Último maestro de Capilla del oasis de Pica. Entrevistado en enero y febrero: Pica - Chile.

**NELLY CAYO**

1998 Caporal (encargada) de la cofradía de Pastorcitos hasta 1975. Su *Nacimiento* realizado en el salón principal de su casa fue, hasta su muerte, considerado uno de los más importantes para la adoración del Niño Dios en Pica. También activa participante en las últimas vendimias. Entrevistada en enero Pica-Chile.

**SARA OXA**

2000 Dueña del Nacimiento más popular del oasis de Pica. Entrevistada en julio Pica-Chile.

**ROBERTO GÓMEZ HUARCAYA**

1997-2000 Antiguo Vecino de Pica y Matilla. Estuvo presente como trabajador en la última vendimia realizada en Pica. Actualmente es un socio honorario del club de Cachimbo de Pica, desempeñándose como maestro enseñando la danza a las generaciones más jóvenes. Entrevistado en Pica.

**PERCY LOAYZA**

1997 Antiguo Vecino de Matilla. Descendiente y dueño del Lagar Medina Hermanos de Matilla. Conocedor del procedimiento de la elaboración del vino. Entrevistado en Matilla.

**GRIMANESA CEBALLOS**

1997 Antigua Vecina de Matilla. Estuvo presente en las últimas pisas de uva en Matilla y es conocedora de la elaboración del vino. También eximia bailarina de Cachimbo. Entrevistada en Matilla.

