ISSN 0716-1840 impresa
ISSN 0718-0462 en línea
https://doi.org/10.29393/AT531-2CTCD30002

EL CAUTIVO DE LA TIRANA. TEATRALIDADES EN EL DESIERTO*

THE CAPTIVE OF LA TIRANA. THEATER IN THE DESERT

ALBERTO DÍAZ ARAYA, CAROLINA DÍAZ ARAYA***, JEAN FRANCO DAPONTE******

Resumen: En este trabajo se realiza un análisis dramatúrgico y etnohistórico de la obra *El Cautivo*, escenificada por danzantes de bailes *morenos*, *chunchos* y *diablos* en la fiesta de La Tirana. El guion y la puesta escénica responden a las composiciones dialécticas teológicas de *auto sacramental* y a las estructuras dramáticas de los combates de *moros y cristianos*. Se observa esta expresión teatral en contextos festivos religiosos donde las identidades indígenas y afrodescendientes se autorrepresentan metafóricamente enarbolando su conversión y redención.

Palabras clave: *El Cautivo*, La Tirana, teatro, auto sacramental

Abstract: A dramaturgical and ethnohistorical analysis is made of the work *El Cautivo*, performed by dancers of Moreno, chunchos, and diablo dances at the La Tirana festival. The screenplay and staging reflect the theological dialectic compositions of the auto-sacramental and the dramatic structures of the battles between the Moors and Christians. These theatrical expressions are observed in festive religious contexts where indigenous and Afro-descendant identities metaphorically represent themselves by proclaiming their conversion and redemption.

Keywords: *El Cautivo*, La Tirana, theater, auto sacramental

Recibido: 14.08.24. Aceptado: 10.01.25.

* Este trabajo es resultado de los proyectos FONDECYT Nº 1221368 y UTA Mayor 5823-23.

** Doctor en Antropología. Académico de la Universidad de Tarapacá, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Arica, Chile. Correo electrónico: albertodiaz@academicos.uta.cl. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5080-1672

*** Magíster en Docencia para la Educación Superior. Doctoranda del Programa Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades, Valparaíso, Chile. Programa de Becas ANID. Correo electrónico: carolina.diaz.a@alumnos.upla.cl Orcid: https://orcid.org/0009-0003-7470-5011

**** Doctor en Musicología. Investigador de la Universidad de Tarapacá, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Chile, Arica, Chile. Correo electrónico: jdapontea@academicos.uta.cl. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8196-6453

INTRODUCCIÓN

El Cautivo corresponde a una antigua escenificación que se realizaba durante el mes de julio en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, santuario ubicado en la pampa del Tamarugal del norte de Chile, siendo personificada por los danzantes de bailes, *chunchos*, *morenos* y *diablos sueltos*, quienes teatralizaban las escenas en la explanada del templo, resguardando celosamente los vetustos libretos. Los antecedentes de que disponemos acerca de esta obra, la cual hoy ya no se ejecuta, son el registro documental audiovisual denominado *La Tirana* (1944), el libro *Fiesta de la Tirana de Tarapacá* de Juan Uribe Echeverría (1976) y algunas notas de prensa. Asimismo, hemos localizado reportes archivísticos que mencionan que en 1968 y 1969 *El Cautivo* formó parte de la programación de las celebraciones del santuario. Posterior a esa fecha no se han hallado referencias ni testimonios sobre su representación en la festividad.

Ahora bien ¿cuál era el propósito de esta teatralidad en una fiesta religiosa tradicional?, ¿a qué contexto histórico respondía?, ¿por qué dejó de realizarse? Primeramente, advertimos en las fuentes que la estructura dramatúrgica y la estética del montaje respondían a los formatos de los *auto sacramentales* y a las dramatizaciones que escenificaban los enfrentamientos de *moros y cristianos,* cuya intención era instalar el dogma católico en la sociedad colonial. Así, sería fácil pensar en un instrumento del proyecto evangelizador, instancia en la cual los *autos* actuaban como dispositivos catequéticos entre los indígenas mediante soportes alternos a los generados por la parafernalia clerical. Sin embargo, aunque la trama contextual responde en gran parte a esta composición teológica, observamos la existencia de elementos que lo vinculan también a la cultura de los pueblos andinos.

Sabemos que el teatro colonial permitía que mujeres y hombres de procedencia indígena, afrodescendiente y/o mestiza participaran del repertorio celebrativo y, aunque la autoridad eclesiástica regimentaba los bordes de la teatralidad como vehículo de la pastoral, fueron las comunidades las que asumieron diversos roles, caracterizando en el entablado las ambivalencias del orden social. A través de la dramatización popular, la población esbozó, a su vez, situaciones distintivas de la coyuntura sociopolítica en la cual se encontraba.

Considerando de esta forma la problemática del estilo y la trama festiva, analizamos las representaciones contenidas en los libretos históricos y registros audiovisuales de *El Cautivo* de la fiesta de La Tirana del árido

desierto chileno, discutiendo las estructuras de los géneros dramáticos religiosos y populares, como los textos, dramaturgia y estéticas circulantes en las festividades andinas.

TEATRO Y FIESTA

La devoción a la Virgen del Carmen de La Tirana en el norte de Chile se vincula a la época colonial cuando fueron consagradas las vetas de los yacimientos de plata de las minas de Huantajaya y Santa Rosa a la protección de la Virgen (Núñez, 2004). De acuerdo al santoral católico, las advocaciones dinamizaron las celebraciones religiosas a partir del siglo XVIII, con un sistema de cargos que organizaba las festividades como la participación de bailes y sonoridades que —entre otras manifestaciones— expresaban el fervor mariano a nivel local, con ritos y el despliegue de prácticas cúlticas, músicas y danzas con contenidos del mundo indígena andino, afrodescendiente y mestizo, expresado en símbolos, atuendos, vestimentas y coreografías (Díaz, 2011).

Por otro lado, el posterior desarrollo económico derivado de la industria salitrera en la pampa del Tamarugal contribuyó a que la festividad de La Tirana adquiriera notoriedad desde fines del siglo XIX (González, 2006; Daponte et al., 2020). Al respecto, el entorno geográfico donde se emplazaban las oficinas salitreras lo constituían sitios inhóspitos del desierto en el cual residían trabajadores junto a sus familias. Este paisaje pampino dio paso a la organización mutualista de sindicatos obreros, agrupaciones políticas, filarmónicas y cofradías de bailes, instancias donde los pampinos mediatizaron el trabajo como obreros y la devoción a La Tirana (González, 2006). Con el advenimiento del siglo XX, la presentación de espectáculos teatrales en las oficinas fue un medio de entretención e instrucción de la clase obrera; incubando y difundiendo ideologías en dichos lugares, como también proclamas y requerimientos a la autoridad. La emergente práctica del rol de espectador motivó la formación de grupos aficionados a la actuación, produciendo obras al margen de la élite, como fueron las compañías teatrales ligadas al movimiento del proletariado y al teatro popular (Correa, 2005). Este último tipo —en contextos festivos— provenía de la tradición medieval del disfrute de los espectáculos desarrollados por agrupaciones itinerantes, suscitando el deseo de auto-producir actividad escénica (Brisset, 2001; Rozik, 2002/2014). Consecuentemente, en los espacios religiosos,

como la fiesta de la Virgen, era el momento ideal para presentarse frente al público, toda vez que debían mantener temáticas católicas, evitando así el veto eclesiástico (Brisset, 2001).

Por ejemplo, en 1899, los integrantes de los bailes *chunchos* y *morenos* de la oficina Constancia se ubicaron en medio de la plaza de La Tirana, rodeados de peregrinos, para representar una de las versiones que el diario El Nacional identificó como "*Recautivo*". Para 1911 la revista *Caras y Caretas* incluyó una fotografía del personaje del Rey junto al elenco del *Cautivo* (ver fig. 1), agregando que las comparsas ostentaban vestimentas alusivas al carnaval, danzando al sonido de pitos y tamboriles. En 1929 se registró en la revista *Zig-Zag* la escenificación del *Cautivo* en la explanada del santuario (ver fig. 2). En el documental *La Tirana* (1944) por vez primera se filmó dicha representación, que se realizó en la pampa adyacente al poblado. Entre 1920 y 1933, en Iquique el montaje se presentó en la plaza Arica y, en 1934, afuera de la Catedral como parte de la celebración de la denominada "Tirana chica" (Daponte et al., 2020).

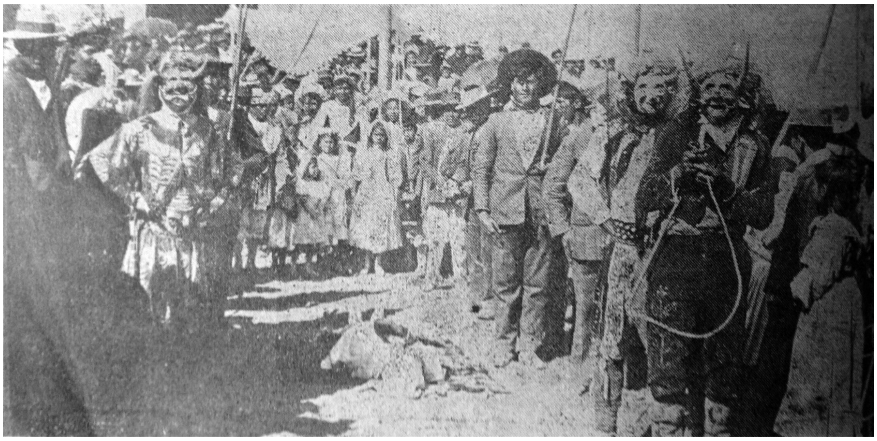

Figura 1. El "baile de San José", representando al Cautivo. Fuente: *Revista Caras y Caretas*, 1911, s.p.

Figura 2. El Rey durante la representación de *El Cautivo* en La Tirana. Fuente: Revista *Zig-Zag*, 1929, s.p.

En la mañana del 16 de julio de 1953, el folclorista y profesor de literatura, Juan Uribe Echeverría, presenció la obra *El Cautivo* en el sector de la Cruz del Calvario a la entrada del pueblo. Veinte años después publicó su célebre libro *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*, transcribiendo el guion con las acotaciones respecto de la actuación, la planta de movimiento, la vestimenta y la utilería. La obra fue dirigida por Serapio Cartagena, caporal del baile *chunchos* e interpretada por los danzantes de la agrupación. Adicionalmente, Uribe comentó haber accedido a libretos con otras versiones

y a un guion incompleto cuyo argumento era diferente, el cual estaba en manos del caporal Alfredo Rodríguez. Es decir, para mediados del siglo XX, se contaba con al menos cuatro versiones escritas de la obra y, en base a ellas, se realizaban las adaptaciones para ser representadas en la festividad.

A partir del guion publicado por Uribe (1976), podemos sintetizar la trama de *El Cautivo*: un príncipe cristiano lideró una batalla en territorio turco y fue capturado por sus enemigos. El rey moro le ofrece un reino a cambio de renegar contra su fe; el Cautivo se niega y es asesinado por el rey. En medio de cantos a ritmo de cajas y bombos, los ángeles obran el milagro de la resurrección del príncipe cristiano. El moro es bautizado por el príncipe cristiano, de ese modo deja sus antiguas creencias y ofrece a Turquía la religión cristiana.

La trama está ambientada en la pugna ibérica medieval de *moros y cristianos*; no obstante, las súplicas y plegarias transcritas en el libreto fueron dedicadas a la Virgen de La Tirana. ¿Cómo entonces llega un texto con esta temática a manos de las cofradías tiraneñas? Al respecto consignemos que, para el medioevo, durante las procesiones del Corpus Christi, los clérigos recorrían las calles pueblerinas portando el ostensorio, seguido por los feligreses que cargaban la imagen de la Virgen, acompañados por cofradías identificadas con estandartes (Díaz, 2011). Por entonces, la Iglesia se resistía a cualquier manifestación teatral, pues no toleraba su vínculo con las fiestas paganas, siendo aquellas catalogadas como creación del Diablo (Rozik, 2002/2014). Pese a las normativas para erradicar la tradición teatral, los aldeanos mantuvieron diversos lenguajes escénicos que circulaban por Europa. A partir del siglo X, se adoptó al teatro para las festividades religiosas, siendo controladas las puestas en escena (Huningher y Chambers, como se citó en Rozik, 2002/2014).

El teatro religioso poseía diversos motivos, como *moralidad*, *misterios*, *coloquios, comedias de santos*, *farsas y entremeses,* repertorios incorporados en las celebraciones litúrgicas para transmitir las enseñanzas bíblicas y las normas eclesiásticas (Aracil, 2016). Uno de los formatos del teatro religioso fue el *auto sacramental*, en el cual convergen los elementos de las formas precedentes y la pomposidad barroca (Arellano, 2006). Los *autos* se presentaban sobre carros, mezclando elementos de la farsa con danzas y cantos, en cuya producción participaban las cofradías en torno al Corpus Christi (de los Reyes, 1999). Así como en el teatro palaciego, la escenografía, el vestuario y la música exhibían fastuosidad, imitando a sus referentes del estilo religioso ibérico (Arellano, 2006).

En el Virreinato del Perú, los frailes de las órdenes religiosas adoctrinaron a los indígenas con metodologías que incluían variadas formas de escenificación, utilizando al teatro como un instrumento catequético, al incorporar a los indígenas como actores de las obras, algunas escritas incluso en idioma *quechua* (Aracil, 2016; Díaz, 2011).

Desde 1568, los jesuitas integraron el teatro en sus escuelas como una herramienta pedagógica. Programaban espectáculos en virtud del calendario litúrgico o para la recepción de virreyes u oidores. Durante el siglo XVI, hubo una extensa producción de *coloquios*, *entremeses*, *autos sacramentales* y *comedias de santos*, cuya dramaturgia era de los mismos religiosos. Los textos circulaban entre los frailes, siendo los indígenas andinos y esclavos afros quienes interpretaban los roles acompañados de músicos, escenografía y vestuario opulento, todo un conjunto de elementos efectistas cuya finalidad era conmover al público (Guibovich, 2008).

El culto a la Virgen y al Niño Dios fue promovido por los evangelizadores durante el siglo XVII, propagando la devoción al Corpus, Natividad y Epifanía (Palmiero, 2014). Paulatinamente, algunas figuras o personajes que incluían coreografías fueron independizándose para asumir como grupo de baile (Virgili, 1995). Lo mismo ocurrió con los diálogos y cantos que dieron paso a expresiones teatrales breves, tipo entremeses (Brisset, 2001). Si bien destacan varios títulos representativos, es *La lucha de San Sebastián contra el castillo del Gran Turco* la obra que se relaciona directamente con la temática de *moros* y *cristianos*.

La escritura en verso y en lengua mixta *español-quechua* fue ganando lugar hacia el siglo XVII, recreando tragedias de los *incas* al enfrentarse a los españoles y los milagros de la Virgen para la redención de los infieles; por ejemplo: la *Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros*, escrita y dirigida por fray Diego de Ocaña en 1601, y los *autos El Antiguo Patriarca José* y *El Triunfo de San Eustaquio* (Brisset, 2001; Iglesias, 2014). Adicionalmente, la escena teatral virreinal se alimentaba de la producción ibérica al escenificar los libretos traídos de Europa, adaptándolos a realidades locales (Guibovich, 2008).

En la precordillera y los oasis del norte de Chile, el personaje más recurrente en el discurso de la conversión fue el "negro" y/o "moreno", figura que integraba al unísono los atributos de "turco" y, por lo tanto, lo herético y salvaje (Daponte, 2019). A diferencia de la visión de su época, Guamán Poma (1615) consideraba a los afrodescendientes como iguales ante los ojos de Dios, reconociendo un rey y una patria llamada Guinea, ubicada

junto a los musulmanes. En esta línea, podríamos estimar que la visión de lo afrocolonial y del mundo herético formaba parte de las expresiones simbólicas presentes en las danzas de morenos y en sus dramatizaciones religiosas (Daponte, 2019).

En Arequipa algunas de estas expresiones subsistieron hasta la primera mitad del siglo XX (Vega, 2011). La pervivencia de *autos* y bailes religiosos originados en tiempos coloniales permitió la participación de *chunchos*, *diablos*, *pallas* y *morenos* en cuya narrativa —teatralizada o danzada— se finalizaba con una catarsis de la piedad religiosa alcanzada por medio de la conversión (Daponte et al. 2020).

GENEALOGÍA DE *EL CAUTIVO*

El género de *moros y cristianos* o *morismas* es una estructura dramática de teatro popular medieval, que se constituye como complemento al ritual litúrgico (Brisset, 2001). Recrea hechos legendarios de la reconquista de los territorios ocupados por los *moros*, agregando un carácter milagroso que favorecía el triunfo de los cristianos sobre sus adversarios (Brisset, 2001; Carrasco, 1996). Surgió en la península ibérica y tuvo especial realce en la frontera con el reino de Granada, donde la figura del *moro* representaba no solamente al adversario sino también al *otro* que, aunque tuviera lujos y comportamiento señorial, seguía siendo el infiel con quien mantenían una constante relación de conflictos (Carrasco, 1996). Su mayor popularidad fue entre los siglos XVI y XVII a través de romanceros, novelas y teatro religioso, solidificándose en el siglo XVII con los modos del *auto sacramental* (Carrasco, 1996; Gómez, 2008).

Los protagonistas de las obras orientaban sus oraciones para la intercesión milagrosa de San Santiago y, en la España de las Asturias y en algunas fiestas de la provincia de Granada, la Virgen pasó a ser el emblema de la victoria (Carrasco, 1996; Brisset, 1988). Los protagonistas de cada obra orientaban sus oraciones a la Virgen en búsqueda del milagro, tal como en las obras del desierto chileno que hemos mencionado.

Registros etnográficos en Huamantanga, departamento de Lima, informan que, en años pares, se representaron *El Cerco de Roma* y, en los impares, *El Ave María del Rosario* (Ramírez, 2001; Cáceres, 2006). Los danzantes actores testimoniaban que sus padres, abuelos y bisabuelos seguían esta tradición desde 1850 (Ramírez, 2001). A su vez, aseguraban que la obra *El Ave*

María del Rosario se basaba en un libro traído durante la Colonia (Cáceres, 2005, 2006). En 1981, la representación *El Ave María del Rosario* incluía arpa, violín, un coro de mujeres llamado *Pallas*[1] y un conjunto de percusión y vientos (trompeta, saxo, clarinete). Los personajes varones de ambos bandos eran representados por los danzantes, y la reina Isabel, que simbolizaba a la Virgen, era interpretada por dos niñas (Cáceres, 2005, 2006).

El Ave María del Rosario, cimentado en los hechos históricos de la rendición de Granada, plantea el conflicto de cuando el personaje Pulgar[2] clava un cartel con la oración del Ave María en las puertas de la mezquita de Granada, conduciendo a una batalla entre ambos bandos, que finaliza con el triunfo del cristianismo (Cáceres, 2005). Las raíces literarias del texto estarían en los versos romanceros de la obra *El cerco de Santa Fe* (escrita por Lope de Vega entre 1596 y 1598) y en relatos tradicionales de los pueblos peruanos (Cáceres, 2005, 2006). Por nuestra parte, observamos semejanza argumental con la dramatización a la Virgen del Rosario, realizada en la localidad española de Aldeire, Granada, y que, según Brisset (1988), habría sido escrita por Terrón en 1906. Ambas se asemejan al cuento de Nicolás Castor de Caunedo, publicado en 1845 en el Semanario Pintoresco Español, basado en los hechos acontecidos en 1491[3].

[1] Pallas: grupos femeninos que representan a la mujer de sangre real incaica. Aparecen en los autos relacionadas con la muerte de Atahualpa; realizan los cantos y danzas devocionales en las fiestas patronales desde fines del siglo XVIII (Palmiero, 2014). En este territorio suele ubicárselas junto a los chunchos (Cánepa, 1998) y su presencia en el espacio público simboliza el retorno del orden incaico: la llamada Utopía Andina (Palmiero, 2014).

[2] Hernando de Pulgar fue el cronista oficial de la reina Isabel Católica. Escribió un relato donde narra su propia hazaña que publicó en un compendio sobre la guerra de Granada, en 1493. Se transformó en un personaje que figura en romanceros, cuentos y crónicas relacionadas con las batallas de Granada (Cáceres, 2005).

[3] Barjau (2016) proporciona el argumento del cuento El triunfo del Ave María de Caunedo: "El 8 de diciembre de 1491 el valeroso moro Tarfe se adentra en el real cristiano y clava una lanza con una prenda de su dama, la bella Zaida, en la tienda de la Reina. Muchos caballeros cristianos tratan de alcanzarlo, entre ellos Hernando del Pulgar, pero no lo consiguen. Para vengar el agravio del moro, una noche de tormenta, un grupo de caballeros cristianos, con el valeroso Hernando del Pulgar a la cabeza, burlan al centinela de Granada, clavan en la puerta de la mezquita un pergamino con las palabras del Ave María e incendian los edificios colindantes. Poco después, amanece en Sierra Nevada cuando Tarfe irrumpe en el real de Santa Fe y arroja su manopla de hierro en señal de desafío. El joven paje Garcilaso de la Vega, todavía adolescente, pide permiso al rey Fernando para enfrentarse al moro. El rey no se lo otorga, pero Garcilaso se salta la prohibición, vence a Tarfe en combate singular y muestra la cabeza del infiel a los cristianos. Por su valor, el rey lo arma caballero y le da por divisa el Ave María" (p. 106).

En Paucartambo, Cusco, Perú, cada 16 de julio se celebra a la *Mamacha* Carmen o Virgen del Carmen de Paucartambo, ahí se observan características simbólicas, estéticas y músico-coreográficas similares a la fiesta de La Tirana (Díaz, 2011). El clímax del festejo es la interpretación de una guerrilla que enfrenta a *qhapac ch'unchu* contra *qapaq qulla*. La dramatización finaliza cuando el pueblo recupera a la Virgen, acto en el cual reanuda la reciprocidad hacia ella, y que Cánepa (1998) interpreta en un sentido transformador que condensa el significado de pertenencia. Dicha guerrilla puede asemejarse a las imágenes contenidas en los *queros* que relatan el enfrentamiento entre *incas* y *chunchos* (Daponte et al., 2020). Asimismo, este acto podemos relacionarlo con un antiguo baile *chuncho* del oasis de Pica que participaba en la fiesta de la Virgen de La Tirana, en cuya coreografía se raptaba a una joven denominada "la cautiva", interpretada por una adolescente vestida con traje de danzante "llamera". Sus captores la ubicaban a los pies de una vara, donde pendían entre ocho y doce cintas de colores; luego bailaban a su alrededor trenzando las cintas, al igual que el actual baile *cuyacas*.

En las recopilaciones de *morismas* recogidas por Brisset (1988)[4] constatamos algunas coincidencias argumentales y/o de personajes con *El Cautivo* de La Tirana: en *Cautiverio y rescate* (Zujar, Granada), en honor a la Virgen de la Cabeza, están las mismas figuras y acciones, diferenciándose solo en el protagonista que intenta suicidarse. En la fiesta mexicana de San Lucas en Atoyatempan, Puebla, se escenificaba *Historias de Fernando y Alamar,* derivada de tradiciones hispanas y *nahuátl* (Giselle Beutler, en Brisset, 1998). También esta trama carece de personajes femeninos y el Ángel es quien bautiza a los moros. Aunque el rey moro muere, su heredero colabora en la conversión de su pueblo al catolicismo, al igual que su homólogo en La Tirana. Por su parte, la obra *La Relación*, dedicada a San Santiago de Boaco, Nicaragua, se presentaba cada 25 de julio (Peña, 1968 en Brisset, 1998), con las mismas similitudes.

Apuntemos ahora al cronista Amadeo Frezier (1717/1982) el cual, en 1713 en su viaje por el sur del Perú, describe la obra *El príncipe poderoso*, observando que era interpretada por mulatos y morenos durante la cele-

[4] En su recopilación de morismas, Brisset (1988) menciona El Cautivo de La Tirana, pero no entrega detalles. Además, alude a otra variante en la isla de Quenac, archipiélago de Chiloé, que habría dejado de escenificarse a mediados de los años cincuenta, de la cual no tenemos otros antecedentes.

bración a la Virgen del Carmen. La obra referida es el auto *El príncipe prodigioso defensor de la fe,* escrita por Juan de Matos Fragoso y Agustín de Moreto en el siglo XVII. Al leerla encontramos personajes análogos a los de *El Cautivo*, como Mahometo, el rey moro; los soldados moros y cristianos; y los "*cautivos*", cuyas peripecias sustentadas en la fe cristiana contribuyeron al triunfo sobre la herejía musulmana (de Matos y de Moreto, s.f.).

Para mediados del siglo XX, existía en La Tirana una versión incompleta de *El Cautivo*, guardada por el caporal Alfredo Rodríguez. El relato señala:

> el Príncipe Cristiano es condenado a la horca y aparece la Princesa Floripes, hija del Rey Moro, pidiendo perdón para el Cautivo. El Rey rechaza a la Princesa y confirma la sentencia. El Príncipe es ahorcado. El Rey Moro llama a Lucifer y le dice que tiene una presa extraordinaria para él. Satanás se presenta acompañado de diablos menores. Los músicos ejecutan la marcha de los diablos. Estos rodean el cadáver del Príncipe Cristiano y hacen preparativos para llevárselos al infierno. La Princesa Floripes parte en busca de los soldados cristianos. Estos llegan al lugar del suceso y derrotan al ejército del Rey Moro. Aparecen tres ángeles a cuya vista huyen Lucifer y su comitiva. Resucita el Cautivo, quien perdona la vida al Rey Moro, a cambio de su bautismo. (Uribe, 1976, p. 43)

La figura de Lucifer como actor dialogante es un elemento diferenciador, así como el personaje femenino, la princesa mora, Floripes, quien ostenta un rol conciliador y presta ayuda a los cristianos. Es llamativo que aquel argumento posea el mismo título que la versión de 1944 y 1953, pese a que los acontecimientos y personajes son disímiles. ¿Por qué tienen el mismo título? Al parecer, la denominación *Cautivo* habría sido un genérico dramatúrgico que reproducía la temática de las *morismas* en la festividad de La Tirana, donde no importaba la trama representada, sino la hazaña del cautivo cristiano.

A partir de los momentos claves de la estructura de *morismas* identificadas por Brisset (1988) y Carrasco (1996) hemos elaborado una tabla comparativa donde aplicamos las versiones peruanas y tiraneñas a fin de visualizar las semejanzas y diferencias entre ellas (ver Tabla 1).

Tabla 1. Tabla estructural comparativa.

Estructura moros y cristianos	El Cautivo (La Tirana)	El Cautivo (incompleta, La Tirana)	La Guerrilla (Paucartambo)	El Ave María del Rosario o Garcilaso, (Huamantanga)
Parte I				
Usurpación o ataque de imagen sagrada			Los ch'unchu intentan raptar a la imilla	Un soldado cristiano enarbola, entre los soldados moros, la bandera peruana con la leyenda: "Ave María del Rosario". Un soldado moro se la quita.
Alarde y avance militar			Avance a la guerrilla	Pulgar clava en las puertas de la mezquita un cartel con la oración del Ave María.
Parte II				
Premonición y Reto del bando moro	Rey moro presiente y confirma que los cristianos atacan su imperio. Rey moro ordena embestir a los invasores.	El Príncipe Cristiano es condenado a la horca. La princesa mora Floripes interviene a favor del Cautivo, pero su solicitud es rechazada. El cristiano es ahorcado.		Rey moro narra su sueño premonitorio en donde es doblegado por cristianos. Afrenta del moro Tarfe al cristiano Garcilaso de la Vega.
La batalla o torneo	Se produce la batalla. El líder cristiano es tomado cautivo y condenado a muerte.	Lucifer aparece invocado por el rey moro junto a diablillos. Floripes consigue la ayuda de los soldados cristianos. Los cristianos vencen a los moros.	Se desarrolla la batalla. Triunfan los ch'unchu, quedándose con la imilla (simbolizando a la Virgen del Carmen).	Batalla entre Tarfe y Garcilaso. Enfrentamiento entre el rey Chico y el rey Fernando. Vencen los cristianos.
El milagro	Plegarias del Cautivo a la Virgen del Carmen de La Tirana. Luego de ser asesinado, es resucitado por los ángeles.	Ángeles espantan a Lucifer y secuaces. Resurrección del Cautivo.		
La conversión	Conversión y bautismo del moro y súbditos.	Rey moro es bautizado		Bautizo de los moros. Fiesta por la paz recobrada.

Constatamos que las variantes peruanas contienen momentos de las partes I y II; en cambio, las tiraneñas comienzan en lo que sería la parte II. Existen sucesos similares en todas las variantes comparadas, desde la parte II, salvo en la versión incompleta, que sitúa "la batalla" casi al final. En la parte II de la guerrilla de Paucartambo solo ocurre el torneo. En las dos variantes peruanas "el milagro" no es evidente, más bien pareciera que esos momentos se amalgaman en el triunfo de la batalla y, en el caso de Huamantanga, con la paz recobrada. Como aditamento, podríamos considerar que el guion de La Tirana estaría incompleto, faltándole la parte I de las estructuras *morismas*, la que pudo extraviarse o fue perentoriamente eliminada por quienes realizaban las adaptaciones.

Sintetizando, es probable que tanto las variantes chilenas como las peruanas formaran parte de un dosier escrito que circulaba entre los habitantes de la sierra andina y la pampa nortina. De este modo, habrían sido difundidas, en un comienzo, desde las parroquias y/o cofradías, siendo los indígenas, mestizos y afrodescendientes los receptores, quienes las hicieron circular en ese radio andino en libretas o cuartillas como recurso mnemotécnico custodiado por los líderes (caporales) y/o integrantes de las agrupaciones que la escenificaban (Díaz, 2011; Núñez, 2004). Ellos tenían la posibilidad de adaptarlas según sus tradiciones festivas. Esta hipótesis es plausible de acuerdo con un documento en el cual se registra que en el pueblo de Huaviña (2.800 m.n.s.m.) localizado en la precordillera de Tarapacá, durante la festividad de San Juan el 24 de junio de 1901, se representó el Cautivo, lugar donde:

> se abrieron paso por entre la multitud los incansables morenos tocando en aire guerrero. Los precedía un rei moro vestido a la edad media a la cabeza de un piquete de soldados, llevando á cada lado dos niñitas de Ánjeles… Entonces llegan los diablos i al son de una música alegre, comienzan a saltar llenos de gozo en derredor del cuerpo, ya se lo llevan cuando aparecen los ánjeles con sus espadas desnudas á cuya vista los diablos huyen despavoridos. (*El Tarapacá*, 30 de julio de 1901, p. 3)

El baile moreno participante disponía de una cuartilla con los formatos escénicos, materiales que respondían a los contextos celebratorios o a cada poblado.

Probablemente, el énfasis catequético colonial que ubicó la malevolencia en las idolatrías andinas, haya perdurado mediante esta dramatización, junto a grupos de bailes y ángeles, endosando el rol y significado del diablo

y de los "infieles" a las "barbaries andinas", las cuales se redimen ante la imagen de los ángeles o santos (Díaz, 2011).

En la Tabla 2, a partir de las anotaciones de Brisset (2001), identificamos personajes "fijos" y "variables" para las dos versiones de *El Cautivo* de La Tirana (ver Tabla 2).

Tabla 2. Identificación de personajes en estructura de moros y cristianos.

Personajes	El Cautivo	El Cautivo (incompleta)
Fijos: Príncipe cristiano cautivo Rey moro Soldados moros Soldados cristianos	Príncipe cristiano cautivo Rey moro Soldados moros Soldados cristianos	Príncipe cristiano cautivo Rey moro Soldados moros Soldados cristianos
Variables: Reina mora Princesa mora Diablo / Lucifer Ángeles Rey católico Reina católica Grupo de diablos	Sargento moro 3 ángeles de la guarda Diablitos	Princesa Mora Floripes Lucifer 3 ángeles de la guarda

En ambas versiones hallamos a los personajes "fijos", pero, entre los "variables" solo coinciden los ángeles. El soldado moro y los diablitos en la obra principal cumplen la función que Mckee (1997/2019) denomina "personajes de soporte" y que en este caso contribuyen a los objetivos del antagonista; mientras que en la versión incompleta ese rol lo encarnan Lucifer para el antagonista y la princesa mora Floripes para el protagonista. La participación de esas figuras en el guion incompleto modifica tangencialmente la línea argumental, connotando la diferencia entre ambas versiones.

ESTÉTICAS DEL MONTAJE

En el audiovisual "La Tirana" (Garrido y Rojas, 1944) se realiza un resumen de tres minutos de "*El Cautivo*" (minuto 10:56 a 13:15) A diferencia de la teatralización de 1953 (Uribe 1976), en este documental los actores no leen sus diálogos, pudiéndose inferir que los han memorizado. En esta puesta en escena, resalta la marcha sincronizada de los soldados, la lucha coreografiada, el desplazamiento de los *diablitos* y el movimiento de los músicos ejecutando una caja, un bombo y una quena (minuto 14:50 a 15:00).

Respecto del montaje, a fines del siglo XIX, el escenario era la plaza frente al templo. Ahí se formaba "una rueda de tres ó cuatro mil personas, en cuyo centro los chunchos o morenos de la oficina Constancia representaron con sus bailes al antiguo y tradicional drama del Recautivo" (*El Nacional*, 1899, p. 32). Al parecer, el montaje estaba pensado para una visualización circular desde el público, tal como fue representada en la plaza del poblado Huaviña en 1901.

Hay antecedentes de actos afuera de la catedral de Iquique en 1920, 1933, y en la plaza Arica en 1934, se actuaron a ras de piso; sin escenario ni escenografía (Daponte et al., 2020). En 1944 y 1953 se actuó en las afueras del pueblo con una disposición frontal a los espectadores; se utilizó la colina como escenario y escenografía natural para el territorio del monarca, mientras que las batallas se realizaron cerca del público. Siempre el montaje se adecuaba al lugar, estableciendo límites espaciales imaginarios o tácitamente consensuados con los asistentes.

En términos estéticos, la altura de la loma pampina permitía que el soberano se viera imponente y, en términos prácticos, facilitaba la visión de los espectadores. El uso de la topografía endémica de la pampa permite localizar el argumento del texto y la trama, acercándolo a esa realidad, matizando lo alegórico de los personajes con el paisaje del desierto.

El espectáculo se nutría con tópicos rítmico-melódicos que favorecen la rápida asociación con un personaje, una situación, el estado anímico y ambiental que atraviesa la historia (Aristóteles, 1798/1948). Por ejemplo, la escena de apertura inicia con el sonido de una corneta situando un ambiente bélico. En los *autos* la música sirve de conexión entre la fiesta y la representación (Arellano, 2006), en este caso los músicos ejecutan *lacas* y cajas de percusión, remitiendo a las fiestas barrocas americanas.

En los *autos* era característico el uso de banderas y emblemas para identificar y resaltar a la organización (Arellano, 2001); en el montaje tiraneño, los soldados se ubicaron detrás del rey a modo de séquito, teniendo la pampa y los tamarugos como telón de fondo.

Al comparar las imágenes de las fuentes estudiadas observamos que tanto la vestimenta como los atuendos son muy similares. Esta semejanza se extiende a los usados en las fiestas de Huamantanga, Paucartambo y en la península ibérica; estéticas que, según Brisset (1988), serían heredadas de los trajes cortesanos de los *autos* y bailes del Siglo de Oro español. Percibimos que el uso del dorado en los *moros* y el plateado en los cristianos es un recurso simbólico; en aquellos atributos, argüimos, el oro se identifica con los paganos, *incas* y negros, mientras la plata con españoles y mineros.

En el documental de 1944, el traje base del Rey pertenece al baile *chuncho*, que consiste en una camisa blanca, corbata negra, faja, pantalón blanco bombacho a la rodilla con una cinta bordeando a lo largo de cada pierna. Para caracterizar su jerarquía, usa una capa roja doble con ribete dorado: la parte larga llega hasta la pantorrilla y la más corta cubre toda su espalda; además, porta una corona de cartón dorado con un tul que cae hacia atrás de la cabeza cubriendo el cuello y una espada dorada. Por su parte, el sargento tiene el mismo traje base, con una capa simple y carece de corona.

Los soldados *moros* llevan penachos con plumas largas y adornos brillantes con espejuelos en la zona frontal. Unos usan camisa blanca con pantalón y corbata oscuros, y otros, colores alternos. Todos los pantalones llevan cinta brillante en el borde externo de las piernas, con flecos o plumas y faja en la cintura. Algunos usan una cinta que cubre el torso en diagonal. Cada uno porta una lanza adornada con flecos y plumas, también atribuible el atuendo al baile *chuncho*.

Figura 3. Rey moro en representación de *El Cautivo*. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 4. Rey moro dando órdenes de captura al Príncipe Cristiano en representación de *El Cautivo*. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 5. Captura del Príncipe Cristiano (El Cautivo) en la pampa del Tamarugal. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 6. Captura del personaje el Cautivo en la pampa del Tamarugal. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 7. Rey moro enjuicia al Cristiano Cautivo. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 8. Rey moro invocando una legión de diablos para que se lleven al Cautivo. Fuente: Extracto del documental "La Tirana", 1944. Colección Fondo Pablo Garrido. Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El príncipe cristiano tiene una capa corta hasta la cintura, de tono oscuro y con ribete brillante. Su traje base es de los bailes *morenos*, caracterizado por camisa y pantalón bombacho ceñido debajo de la rodilla, ambos de color blanco. En el documental lleva sombrero largo que cae hacia un costado de la cabeza; en cambio Uribe (1976) señala que usa un "kepí" (gorra) estilo francés con penacho de plumas.

Los diablitos utilizaban máscaras con cuernos a los costados de la frente y peluca hasta debajo de los hombros. Pantalones bombachos hasta debajo de la rodilla, una faja con espejuelos en la cintura, botas con adornos en todo el costado externo y pequeñas espadas doradas. El traje de los ángeles se parece al *chuncho*, pero en lugar de pantalón, es una túnica que le cubre hasta la rodilla, con flecos en el borde de abajo, una camisa oscura, cinta en diagonal abarcando el torso, muñequeras brillantes y un penacho igual al de los soldados moros. El libreto señala que tienen alas y espadas plateadas.

DRAMATURGIA

La dramaturgia se rige bajo las formas aristotélicas de presentación-nudo-desenlace que, entre la Edad Media y la Edad de Oro española, fueron adoptadas por los textos teatrales religiosos desde las prácticas escénicas tradicionales (Rozik, 2014).

La obra se inicia con el momento identificado como de *premonición* o *presagio* del rey moro, instancia que también está en la narrativa de Huamantanga. En la Tabla 3 comparamos los dichos de este personaje en ambos guiones (ver Tabla 3).

Tabla 3. Comparación de textos de premonición del rey moro

Rey Moro en *Ave María del Rosario* de Huamantanga	Rey Moro en *El Cautivo*
65 No se qué sombra o fantasma Aborto de la Ilusión Aspecto triste del miedo Mortifica mi valor Entre el aplauso efectivo 70 De mi rica exclamación Melancólicas ideas Me amarga el corazón no me conozco en si mismo Ni dejo de ser quien soy 75 Así me permite Oh me ocupe De esa lisonjera Pasión No se atrevieran a asaltarme 79 Temiendo a mi cruel rigor 80 Aparta Monstruo que intentas contra mi ruina el ruido 82 No me juras no me hieras alevesa de tanto infame no me rindo (Cáceres, 2005, p. 77)	¡Cielos!... No sé lo que siento, pero el corazón me late fuertemente… hay traición, no lo dudo… Esto no lo puedo tolerar… Han de ser esos mancebos cristianos que se dirigen a mi palacio para apoderarse de la santa religión que guardo en mi poder… ¡Oh, mi rey Mahoma, el más poderoso de la Turquía! No permitáis que ningún mancebo cristiano se apodere de nuestro reino (Uribe, 1976, p. 35).

Aunque un monólogo está en verso y el otro en prosa, su contenido básicamente es el mismo. Cáceres (2005) traduce "alevesa" por "alevosa", destacando que el monarca se siente atacado por la Virgen. En la versión del pueblo de Huaviña se expresa como "Alevoso pagano". Existe la posibilidad de que este episodio esté emparentado con la premonición que tuvo Atahualpa acerca de unos extranjeros barbudos que invadirían su imperio, escena dramatizada en variantes calificadas como de *moros y cristianos* (Cáceres, 2005).

La invocación a Mahoma corresponde al momento del *conjuro* en los *autos,* momento ritual donde el representante del mal convoca a sus seguidores para que asistan a cumplir su designio (Arellano, 2001). Este Rey simboliza a Satanás, es la tentación que trata de desviar al héroe del camino del bien, ofreciendo todo aquello que el cielo no puede dar (Díaz, 2011). Encarna al mal, al "otro"; simboliza la agresión, la violencia y lo salvaje; por lo tanto, su bautismo representa la victoria del cristianismo por sobre el mal (Carrasco, 1996). Tal como en variadas versiones, la personificación de Mahoma y del rey Pilatos (Brisset, 1988), podría relacionarse con la figura del *inca*, al invocar al Sol como deidad. Nótese que el culto al Sol es uno de los temas recurrentes en los *autos,* donde su eliminación constituye la victoria sobre la idolatría (Weber, 1965).

Por su parte, al monarca turco se le vinculaba con el mundo afrocolonial. Al personaje identificado como el sargento lo llaman "sacarial majestad", sustantivo asignado al personaje genérico del rey en los cuentos tradicionales de las poblaciones afro de la costa ecuatoriana y norperuana.

Los bailes *morenos* de la festividad de La Tirana integran el mundo imaginario musulmán mediante su vestuario; mientras que su afrodescendencia, es la representación *coréutica* amplificada en el sonido de las matracas, sonoridad que evoca los grilletes y cadenas de los esclavos africanos (Daponte 2019). Dicho esto, resulta natural que la obra descrita por Frezier (1717/1982) fuera asumida por afrodescendientes. Subrayemos que El Cautivo, al igual que los morenos, es engrillado y en esta condición desfavorable, vence al turco hereje. En aquella coyuntura del acto, se "moreniza" el personaje y provoca que aquella "casta morena" (Núñez, 2004) empatice con él y experimente la catarsis de la redención del "cautivo pampino y moreno".

Seguidamente, el sargento señala que el príncipe: "quedó solo, luchando de a pie, entre tantos turcos, como perro rabioso… sin esperanza de vivir combatía entre ellos, matando y derribando caballeros y peones … es tan noble caballero y de tanto valor y capacidad" (Uribe, 1976, p. 36). Este recurso dramatúrgico informa la condición de héroe del protagonista, dato que sirve tanto para el antagonista como para los espectadores (Mckee, 1997/2019). En su carácter de héroe, los cristianos cautivos protagonistas de las obras de *moros y cristianos* simbolizaban la virtud, sorteando todas las pruebas a su fidelidad cristiana (Iglesias, 2014), siendo comparables con San Santiago (Brisset, 1988).

El primer encuentro sostenido entre protagonista y antagonista posee correspondencia con los *juicios, pleitos y sus derivaciones* en los *autos*, remi-

tiendo a los antiguos debates medievales (Arellano, 2001). Al mismo tiempo sirve para ilustrar la fe del prisionero, designar a la Virgen del Carmen como "Virgen de La Tirana" y competir por cuál deidad es más poderosa. Lo anterior, en sincronía con los paradigmas catequéticos dentro de la estructura de los *autos,* y su función pedagógica a través de los diálogos (Arellano, 2001).

En el registro audiovisual se sostiene en la acción de engrillar al cristiano, la cual es similar a la realizada por los soldados indígenas de la *ñusta Tirana* al prender al extranjero Vasco de Almeyda (Núñez, 2004). Según esta interpretación, los *moros* serían los súbditos de la *ñusta*, mientras que el minero se vincula a la "casta morena" —homologando al príncipe cautivo— portador del símbolo afrocolonial de la redención por medio del combate a la herejía del rey turco; esto estaría simbolizado en el sonido de las matracas.

En el montaje en la pampa, los *moros* rodean al príncipe en un gesto escénico que representa una prisión. En aquel momento como en la muerte misma, se utiliza el recurso del verso. Se trata de una métrica popular de coplas octosílabas simples (con rima en los versos pares) y en redondilla (con rima entre los versos 1 y 4, y entre el 2 y 3), aplicada como técnica dramatúrgica para instalar el mensaje, siguiendo una estrategia mnemotécnica[5].

En la escena siguiente en la pampa tiraneña, el príncipe cautivo es asesinado bajo una loma, momento en el cual los diablos descienden corriendo y bailan con saltos alrededor del cuerpo, evidenciando su carácter salvaje, al igual que los *chunchos,* que también bailan con saltos (Daponte et al., 2020). Apegada a las formas efectistas de las teatralizaciones barrocas, el cuerpo inerte invoca a tres ángeles que llegarán con sus espadas de plata a rescatarlo de ese acecho (en el documental de 1944 es un ángel), provocando la huida de los diablillos.

El milagro de la resurrección cristaliza la imagen de la lucha entre el bien (el cristianismo, lo civilizado) y el mal (los moros, los salvajes). El *clímax*

[5] La tradición oral entre los bailarines de La Tirana ilustra diferentes variantes y fragmentos de El Cautivo aprendidos/memorizados durante las escenificaciones y coreografías que en ciclos anuales se materializaban. Al respecto, la antigua caporala del baile Cuyacas, la sra. Rogelia Pérez, recordaba "cuando bailaba con los Chunchos [aprox. 1927] hacíamos la representación de moros y cristianos, le llamábamos el "Cautivo", el baile de morenos representaba a los moros y los chunchos a los cristianos… del baile de morenos había uno que era el rey moro, además habían figurines como el Diablo, osos y monos ... nos poníamos frente a frente… los chunchos trataban de agarrar al rey moro, lo pescaban junto con tres ángeles y los llevaban presos… las figuras el diablo, el mono y el oso trataban de agarrar a los cristianos, mientras que los ángeles trataban de espantar a los figurines… era como un teatro, bien bonito, lo hacíamos en la calle y se llenaba de gentío" (registros de testimonios en el texto de Campos et al, 2009, p. 87).

de la escena final se sintetiza en un acto de piedad religiosa, a saber: "Por la bendita señal de la santísima Cruz, yo te mando aquí que te conviertas a la doctrina cristiana. Adorarás al Dios que has despreciado y olvidarás a los dioses que adoraste" (Uribe, 1976, p. 42). Se advierte que el cristiano alcanza su propósito al convertir al hereje a través del bautismo, cumpliendo así con las formas de los *autos*, produciéndose la ansiada transformación. Es un "otro" que representaría a quienes fueron marginados por las clases hegemónicas en la construcción del Estado nacional. Es en este tipo de representaciones cuando las clases trabajadoras, afrodescendientes e indígenas se sienten partícipes de la nación, engalanando las ceremonias populares y las imágenes religiosas con símbolos nacionales como las banderas (Abercrombie, 1992) o mediante el uso de accesorios de vestuario, tal como ocurre con esta obra. Por ejemplo, el "kepí" de estilo francés, personifica al soldado chileno de la Guerra del Pacífico. Al respecto, en la versión de Uribe lo utiliza el protagonista, actualizando el sentido moral de la otrora escenificación religiosa. En un plano semántico, el héroe pasa a ser ahora el pampino redimido ante la Virgen del Carmen, patrona del Ejército chileno.

Finalmente, el protagonista invita a la comunidad a dejarse bendecir por la Virgen del Carmen de La Tirana, dando paso al cuadro final donde músicos, danzantes y espectadores expresan el júbilo que reedita las "mojigangas" barrocas hispanoamericanas. Esta acción corresponde al *banquete o convite* (Arellano, 2001), instancia donde todos los participantes retornan a la fiesta en procesión.

En el mundo salitrero era importante que los actores antagónicos (obreros, afrodescendientes, indígenas, mestizos) se implicaran en la catarsis de la redención disciplinados por la pastoral. De esta forma, es plausible argüir que también sería un llamado al orden social en un contexto de chilenización, anticlericalismo y movimientos obreros (González, 2006).

CONCLUSIONES

El teatro en contextos festivos fue una práctica que, aunque enraizada en las estrategias catequizadoras impulsadas por la administración colonial, se nutrió de elementos culturales andino que favorecieron la integración simbólica de indígenas, afrodescendientes y mestizos al orden social impuesto en los Andes. Esta forma de representación escénica se sustentaba en textos que circularon extensamente por los virreinatos, cuyas múltiples versiones y adaptaciones conformaban un repertorio que fue representado en cen-

tros urbanos, poblados rurales y santuarios periféricos. Dicho fenómeno ha sido ampliamente abordado por investigadores como Núñez (2004), Guibovich (2008), Palmiero (2014) y Díaz (2011), quienes han puesto de relieve la diversidad de soportes y contextos en que estas representaciones cobraban vida.

Particularmente en el caso de *El Cautivo*, su difusión se realizó a través de cartillas o cuadernillos que facilitaron el acceso a los contenidos dramáticos, incluso en regiones precordilleranas de difícil acceso, como Huaviña. En dichos materiales se recogían no solo el argumento central —la confrontación entre el bien y el mal—, sino también escenas adaptadas a contextos locales, instrucciones para la actuación, recomendaciones sobre la indumentaria, esquemas de desplazamiento escénico y lineamientos musicales que guiaban los montajes teatrales en distintas comunidades.

La inserción de esta forma teatral en la festividad de La Tirana se enmarca en tradiciones de larga data y en la capacidad de agencia ejercida por la "*casta morena*", quienes integraron activamente las cofradías de bailes devocionales en los espacios laborales de las salitreras. Este fenómeno permite establecer una línea de continuidad con las celebraciones rituales serranas del sur peruano, ámbito en el cual perviven expresiones danzadas de chunchos que, en el marco de las llamadas *morismas*, encarnan personajes moros como parte de complejos sistemas de representación (Daponte et al., 2020). En tales contextos festivos, la performance —tanto danzada como escenificada— constituye un componente estructural esencial en la arquitectura simbólica y dramática de las fiestas religiosas andinas (Díaz, 2011; Arellano, 2006; Cánepa, 1998).

La obra *El Cautivo* se configura como un texto teatral que incorpora elementos característicos de los autos sacramentales, al tiempo que se articula con las formas escénicas de las representaciones de *moros y cristianos*, lo que permite situarla en un espacio liminar entre ambas categorías dramáticas. La pieza sintetiza, además, principios fundamentales de la poética aristotélica, particularmente en lo relativo a la unidad de acción, el conflicto central entre fuerzas opuestas y la mímesis, los cuales orientaron gran parte del teatro religioso popular durante el Siglo de Oro en el ámbito hispanoamericano. En el contexto pampino, esta obra ha logrado mantener no solo su estructura dramática original, sino también la propuesta sonora que la acompaña, adaptándose a las condiciones locales sin perder sus componentes narrativos y estéticos esenciales.

El montaje revela componentes de una otredad subsumida que se reconoce en el argumento de esta teatralización y, a través de ella, vehiculiza

su comparecencia en los territorios pampinos y andinos. Es un teatro que podemos considerar tanto religioso como popular, caracterizándose por la representación de sujetos subalternos, con la presencia de sus formas de apropiación y con una lectura de orden comunitario, pugnando con la Iglesia por los protagonismos.

En la pampa salitrera donde se emplaza el santuario de La Tirana, *aymaras*, *quechuas*, afrodescendientes y mestizos, utilizaron como agencias sus antiguas instituciones coloniales, como las cofradías devocionales y los dramas religiosos que pervivían en las celebraciones, para manifestar sus demandas de inclusión. De esta manera, adaptaron el paradigma colonial de la lucha entre el bien y el mal en la coyuntura del Estado chilenizador post Guerra del Pacífico (González, 2006). *El Cautivo* permitía catalizar a través de un medio expresivo y funcional la demanda de legitimidad de los históricos actores subalternos regionales. En la fiesta tiraneña, no se pretendió hacer un teatro artístico o para el divertimento; tampoco fue representado en un recinto convencional de la época. Se articulaba dinámicamente en una escenificación que se apropió de los espacios públicos; de la explanada, de los montes; siempre en contextos ceremoniales, revestida por un viejo drama reeditado en un paisaje árido y agreste como el desierto nortino.

La teatralización pasó a ser la representación de un acto de liberación, apropiándose esta vez de los roles que ocupaban los personajes en el entramado social; algo propio del viejo arte popular. En un entablado como la pampa del Tamarugal, bajo la imagen de la Virgen de La Tirana, *El Cautivo* fue el catalizador de legendarias memorias tarapaqueñas y señeras luchas sociales, en un anfiteatro infinito, como lo es el inhóspito desierto de Atacama.

REFERENCIAS

Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Revista Andina*, *10*(2), 279-352. https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/anthropology/documents/Carnaval_andino%20(1).pdf

Aracil, B. (2016). La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo XVI. En M. Zugasti (coord.), *América Sin Nombre*, 21, 39-48. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/61331/3/ASN_21_03.pdf

Arellano, I. (2001). *Autos sacramentales completos de Calderón: Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Edition Reichenberguer; Universidad de Navarra.

Arellano, I. (2006). Auto sacramental. En C. Alvar (ed.), *Gran enciclopedia cervantina* (pp. 958-962). Castalia.

Aristóteles. (1948). *El Arte Poética* (Trad. J. Goya y Muniain). Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1798).

Barjau, T. (2016). Cuentos españoles. En M. Amores y M.J. Amores (eds.), *La narrativa breve en el "Semanario Pintoresco Español" (1836-1857)* (pp. 106-107). GICES XIX.

Brisset, D. (1988). Representaciones Rituales Hispánicas de Conquista [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Colección tesis doctorales. https://hdl.handle.net/20.500.14352/47741

Brisset, D. (2001). Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significado. *Gazeta de Antropología,* 17, 1-12. http://hdl.handle.net/10481/7433

Cáceres, M. (2005). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Cáceres, M. (2006). Moros y cristianos en los Andes. En M. Palma (ed.), *Coloquio 2006. Escritores de América Latina en París* (pp.191-198). ÍNDIGO/ Coté femmes éditions.

Campos, L., Jiménez, R., Millar, J., Pavez, V., Ramírez, F., Tellez, T. (2009). *Cuyacas. Música, cultura en una sociedad religiosa en la Fiesta de La Tirana.* Salesianos.

Cánepa, G. (1998). *Máscara, Transformación e Identidad en Los Andes: La Fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carrasco, M. (22-27 de julio de 1996). Variantes de las comedias de Moros. En C. de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Vol. 1, pp. 363-370). Universidad de Alcalá.

Correa, M. (2005). La pampa sobre las tablas. Dramaturgia obrera bajo el salitre 1900-1920. *Revista Contextos, Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales,* 14, 73-80. https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/570

Daponte, J. F. (2019). *Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos y a la música tradicional del Norte Grande de Chile*. [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental Universidad de Valladolid.

Daponte, J. F., Díaz, A., Cortés, N. (2020). Los chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno. *Revista Interciencia, 45*(8), 361–369. https://www.interciencia.net/wp-content/uploads/2020/09/01_6728_A_Diaz_v45n8_9.pdf

de los Reyes, M. (1999). El drama sacramental en el "Códice de Autos Viejos". *Revista Cuadernos de Historia Moderna, 23*(V), 17-46. https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO9999220017A

de Matos, J. y de Moreto, A. (2024). *El príncipe prodigioso, y defensor de la fe.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1777).

Díaz, A. (2011). En la pampa los diablos andan sueltos: Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. Revista Musical Chilena, 65(216), 58-97. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/18583

El Nacional, 28 de julio de 1899.

El Tarapacá, Iquique, 30 de julio de 1901.

Frezier, A. (1982). *Relación del viaje por el mar del sur (*Trad. M. A. Guerín.). Fundación Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1717).

Garrido, P. y Rojas, A. (dirs.), (1944). *La Tirana* [archivo audiovisual]. Cineteca Universidad de Chile.

Gómez, P. (2008). Religión y política desde las fiestas de moros y cristianos de la Andalucía Barroca. En A. J. Morales Martínez (coord.), *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. IV. Ciencia, filosofía y religiosidad* (Vol. 4, pp. 97-103). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

González, S. (2006). La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana. *Chungara*, *38*(1), 35-49. https://www.scielo.cl/pdf/chungara/v38n1/art05.pdf

Guibovich, P. (2008). A mayor gloria de Dios y de los hombres. Teatro escolar jesuita en el virreinato del Perú. En I. Arellano y J. Rodríguez (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial* (pp. 35-50). Universidad de Navarra.

Iglesias, L. (2014). Moros en la costa (del pacífico). Imágenes e ideas sobre el musulmán en el Virreinato del Perú. *Revista Diálogo Andino*, 45, 5-15. http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812014000300002

Mckee, R. (2019). *El guion story. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones* (Jessica Lockhart, trad.). Alba Editorial. (Obra original publicada en 1997).

Núñez, L. (2004). *La Tirana del Tamarugal*. Universidad Católica del Norte.

Palmiero, T. (2014). Las láminas musicales del Códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85: espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis. [Tesis de doctorado, Universidad de Chile].

Poma de Ayala, G. (2008). *Nueva crónica y Buen Gobierno.* En F. Pease (ed.), Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1615).

Ramírez, B. (2001). Danza de moros y cristianos en Huamantanga (Canta). Tradición y teatro popular en la sierra de Lima. *Anthropologica*, *19*(19), 195-210. https://doi.org/10.18800/anthropologica.200101.009

Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen* (Trad. R. Dubatti y N.L. Sormani.). Colihue. (Obra original publicada en 2002).

Uribe, J. (1976). *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.

Vega, Z. (2011). *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881. Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Ediciones de la Universidad Católica San Pablo.

Virgili, M. (1995). Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, 15-26. https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10811

Weber de Kurlat, F. (2016). *El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación* [Ponencia presentada en el II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Nimega, 20 al 25 de agosto de 1965]. En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 695-704). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tipo-del-negro-en-el-teatro-de-lope-de-vega-tradicion-y-creacion/