

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

**El Dragón:**

influencia China en los trajes de danzas puneñas actuales

TESIS

para optar el título profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Marlene Mirtha Ordoñez Avalos

**Lima – Perú**

**2010**

Al recuerdo de mis padres Flor y Emilio; con amor a mis hermanos Marco, Miguel, Ángela y a mi sobrino Toni.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
PANORAMA HISTÓRICO DE LA IMAGEN DEL DRAGÓN	12
1.1 El dragón en la cultura china	12
1.1.1 El dragón en el arte chino	17
1.1.2 Significados de la idea dragón	36
1.2 Medios de difusión del dragón en el Occidente	43
1.2.1 El dragón chino en el Occidente	47
CAPÍTULO II	
LOS CHINOS Y SUS VÍNCULOS CON EL PERÚ	54
2.1 Antecedentes	54
2.2 Presencia china en el Virreinato del Perú	59
2.3 El dragón en las expresiones culturales del Virreinato	64
2.4 La colonia china en el Perú Republicano.	80
CAPÍTULO III	
LA COSMOVISIÓN DEL POBLADOR DEL ALTIPLANO.	84
3.1 El Antiguo Poblador del Altiplano	85
3.1.1 Visión Ancestral de las Distintas Edades	91
3.1.1.1 La Edad del Taypi	91
3.1.1.2 La Edad del Puruma	93
3.1.1.3 La Edad del Awqa o Auqapacha o Pachakuti	95

3.2	Los jesuitas en Puno	96
3.2.1	Cosmovisión cristiana-aimara tradicional	99
3.2.1.1	Alax Pacha	105
3.2.1.2	Aka Pacha	105
3.2.1.3	Manqha Pacha	106

## CAPÍTULO IV

	EL DRAGÓN EN LAS DE DANZAS PUNEÑAS ACTUALES	110
4.1	Ubicación geográfica	111
4.2	La gran festividad puneña: La Candelaria	112
4.3	Reseña de las danzas asociadas a la imagen del dragón	118
4.3.1	La danza de La Diablada	118
4.3.1.1	Origen	118
4.3.1.2	Personajes	131
4.3.1.3	Decorado del atuendo.	132
4.3.2	Los Sikuris	137
4.3.3	La Morenada	142
4.3.4	Los Caporales	147
4.4	La imagen del dragón en los trajes de danzas	152
4.4.1	Los artífices de la indumentaria de las danzas puneñas	153
4.4.1.1	Los Mascareros	153
4.4.1.2	Los Bordadores	158
4.4.1.3	Los Zapateros	163
4.4.2	Diseños de dragones en los trajes de danzas.	165
4.4.2.1	Diseños de dragones en las máscaras	165
4.4.2.2	Diseños de dragones en los atuendos	171
4.4.2.3	Diseños de dragones en las botas	173
4.4.3	Influencias en la decoración con imágenes de dragón	177
4.4.4	Comparación entre los dragones asiáticos y puneños	180
4.4.5	Aproximaciones de las formas de dragones presentes en los vestuarios de puneños y sus referentes prehispánicos.	189

CONCLUSIONES	193
BIBLIOGRAFÍA	197
ENTREVISTAS	208
ÍNDICE DE ILUSTRACIÓN	210
ANEXOS	214
I. Cuadro cronológico de la cultura china	215
II. Libro de acta de la junta directiva Diablada Bellavista y su transcripción	218
III. Acta de Fundación de la Diablada Bellavista, nueva Junta Directiva de 15 septiembre 1963 y su transcripción.	220
IV. Modelo de entrevista realizada a bordadores de trajes de danzantes	222
V. Modelo de entrevistas realizadas, caso: Edwin Loza Huarachi	223

## **RESUMEN**

### **EL DRAGÓN: INFLUENCIA CHINA EN LOS TRAJES DE DANZAS PUNEÑAS ACTUALES**

La figura del dragón aparece desde los más remotos tiempos y es una imagen universal de mayor representación en la cultura China, en su arte, filosofía y es tomada como emblema, que se explica en el primer capítulo, esta figura es adorada desde tiempos antiguos con un significado benéfico y se va difundiendo al Occidente a través del comercio entre los pueblos que ayudó al conocimiento y popularización de esta figura, siendo incorporada en otros lugares, tomando características de cada zona. En la Europa medieval es representado con un significado negativo y dibujado con formas más rígidas y severas, al contrario del dragón chino, cuya imagen tiene más movimiento y vida. Este último motivo es el que vemos en las decoraciones de los trajes de danzas puneños.

La inserción de esta imagen en nuestro país se da a través de la presencia directa e indirecta de la cultura China, como se explica en el segundo capítulo donde anotamos el conocimiento del Oriente desde tempranas épocas a través de los datos traídos del viejo continente, en forma oral, escrita y a través de figuras, por aventureros, viajeros, religiosos; que llegaron al Virreinato. Posteriormente, el ingreso de chinos al territorio a consecuencia de la actividad comercial iniciada con el Oriente, llena el mercado del Virreinato del Perú con productos chinescos que son adquiridos por todos los estratos sociales por ser estos productos baratos, como la seda, mantones, cerámicas, etc., decorados con figuras como el dragón; el cual es también utilizado por los evangelizadores en sus fiestas, teatros, fuegos artificiales y otras actividades que sirven para evangelizar a los indios. En la República, la escasez de mano de obra origina la inmigración de asiáticos al territorio peruano para trabajar en la agricultura, guano,

posteriormente en vías ferroviarias, ello trae la reaparición de esta figura en las diversas mercaderías e informes llegados desde el oriente en libros y revista donde aparece casi siempre el emblema característico de China, volviendo al dragón una figura popular.

Estos dos capítulos, dejan entrever cómo la imagen del dragón chino aparece en el territorio peruano. Esta imagen es asociada rápidamente con la serpiente, elemento propio de la iconografía prehispánica, con una connotación distinta a la que posteriormente le atribuyen los evangelizadores, quienes trataron de desaparecer las antiguas creencias e incorporar una nueva cosmovisión en el indio. Este punto ha sido desarrollado en el capítulo tercero, en donde explicamos los nuevos seres que aparecen en el pensamiento mágico-religioso y que hoy forman parte de las creencias del poblador del Altiplano y cuyos personajes son representados en algunas danzas y decorados con sierpes o dragones.

En los capítulos anteriores se explica cómo se ha ido insertando la figura del dragón en las manifestaciones culturales del poblador del Altiplano. En el último capítulo se desarrolla *el dragón en los trajes de danzas puneñas actuales*, específicamente en los denominados ‘trajes de luces’ donde observamos las diversas decoraciones con la figura del dragón; sobre todo en los trajes de la danza como ‘La Diablada’, que vemos brevemente su proceso histórico y su relación en la formación de otras danzas. Esta figura aparece en otras danzas de reciente data, las que referimos con una breve reseña histórica, para una mejor comprensión. La figura del dragón se incorpora en los trajes de danzas y forma parte de la decoración de máscaras, trajes y calzado, siendo los artífices los mascareros, bordadores y zapateros, maestros especializados en la labor; los que confeccionan las prendas de danzas y decoran con dicha imagen que es tomada e incorporada con algunas variantes que dan lugar a un “dragón andino”.

## INTRODUCCIÓN

El Perú es un país pluricultural, multiétnico y de ricas manifestaciones artísticas. Así, sólo en Puno, encontramos una gran variedad de danzas y trajes. El 5 de noviembre de 1985, el Congreso de la República declaró a Puno como la *Capital Folklórica del Perú*, denominación usada desde tiempo atrás por un grupo de artistas e intelectuales, debido a su gran riqueza de manifestaciones culturales que se encuentran presentes en las trece provincias del departamento.

Puno está ubicada en el Altiplano, donde coexisten la tradición quechua y la aimara. Al principio, ambas eran diferentes, pero luego pasaron por un proceso de mestizaje, el cual se acentúa con la llegada de la Cultura Occidental. Ello origina una serie de transformaciones en su cosmovisión. Además durante nuestro proceso histórico se produjeron cambios que se reflejan en sus manifestaciones culturales.

Una de estas manifestaciones es la celebración de la Fiesta de la Candelaria. En esta, se presentan diferentes danzas, que son piezas clave en la comprensión de los elementos que portan en sus trajes. Estos son ricamente decorados, sobre todo, aquellos denominados 'trajes de luces', designación hecha para diferenciar dos concursos de danzas realizados en distintos días. Dichos trajes son los que han ido cambiando progresivamente desde hace algunos años, en tamaño, forma y sobre todo en la decoración. En sus inicios fueron simples y hoy son más elaborados. En la actualidad vemos, en dichas vestimentas, hermosas figuras, sobre todo, el reiterado uso del dragón, un animal fantástico, cuyos orígenes se encuentra en el Oriente Asiático, especialmente en China.

El presente estudio tiene como principio analizar el icono dragón de la cultura china, cómo aparece aquí, se desarrolla, evoluciona y se transforma durante el período de mestizaje cultural en el Altiplano, cómo repercute en las danzas y en la decoración de los trajes actuales.

En los inicios, la figura del dragón aparece en el imaginario del poblador puneño con los atributos de una serpiente vinculada al rayo, el agua y la lluvia, como parte de las fuerzas meteorológicas que influyen fuertemente en su vida cotidiana. En el tiempo de la Colonia surgen nuevas significaciones en las que el dragón es la personificación del diablo, es decir, de lo maligno. En la actualidad, esta imagen tiene otra semántica: adopta un sentido ornamental.

El presente trabajo tiene la intención de contribuir a la ampliación del conocimiento de los trajes de danzas puneñas, los denominados 'trajes de luces', y del reiterado uso de la figura del dragón en su decoración. Este tema que ha sido poco investigado, tiene un valor histórico-artístico, en el que se observa la fuerte influencia no sólo occidental sino también, de la cultura oriental.

El dragón, nombre que hoy toma la figura con forma de reptil o serpiente, es cada vez más utilizado por los bordadores para decorar cierta indumentaria de determinadas danzas y no de otras. Pero ¿Por qué es reiterativo el uso de esta figura en los trajes de danza?, ¿Por qué cambia la decoración en sus atuendos?, En este cambio de decoración ¿Interviene el contexto de la danza?, ¿Cómo se incorpora el dragón al mundo altiplánico? ¿Su procedencia asiática se debe a los contactos comerciales con la China o llegó como versión europea a través de los evangelizadores?, ¿Cómo fue esta figura en la cultura china?, ¿Son estas figuras partes de la vestimenta y alguna de ellas tiene un trasfondo histórico, mítico, o ritual?, ¿Cómo es la figura del dragón en las vestimenta de las danzas del altiplánico?, Los dragones representados en estos trajes ¿Son consecuencia de una evolución o de cambios de significado o simple decoración?, En la actualidad ¿Cómo es el trabajo de los artesanos dedicados a dicha elaboración?

Uno de los objetivos en este trabajo es el de establecer la incorporación del dragón en el vestuario de las danzas como resultado de un sincretismo en el poblador del Altiplano puneño; registrar si los cambios que han sufrido las decoraciones de estos trajes se originan en las diferentes influencias producidas en el tiempo y las causas que las motivaron.

Además, visualizar la originalidad de estos decorados en los trajes de danzas actuales, que año tras año evolucionan rápidamente y verificar la importancia del dragón en los trajes de danzas, la forma en que va tomando un espacio preferencial en el decorado de su vestimenta, cada vez más abundante y complejo como resultado de un proceso de influencia china en un contexto de fusión de elementos andinos, e hispánicos.

El decorado de un traje siempre estuvo ligado al sentido de la danza y del pueblo en el que se origina. Su registro será de gran utilidad para futuros estudios.

Este trabajo ha sido desarrollado en cuatro capítulos. En el primero damos un alcance histórico de la imagen universal del dragón, el origen, presencia y las diversas representaciones de esta imagen en la cultura china, cómo esta imagen se va difundiendo en Occidente. En el segundo capítulo tratamos sobre los ciudadanos chinos y sus vínculos con el Perú, cómo ellos están presentes desde el Virreinato hasta la República. En el tercero, el desarrollo de la cosmovisión del poblador del Altiplano; los diferentes habitantes que poblaron dicha región desde el pasado prehispánico hasta la llegada de los jesuitas, la concepción que se formaron del mundo y la que actualmente integran en su cosmovisión andina, la cual plasman en sus trajes, procedente de su herencia histórica. En el cuarto capítulo desarrollamos el dragón en los trajes de danzas puneñas actuales, específicamente en los denominados 'trajes de luces' donde observamos las diversas decoraciones con la figura del dragón; sobre todo en los trajes de la danza 'La Diablada', a la que veremos brevemente en su proceso histórico y su relación en la formación de otras danzas. La figura del dragón también aparece en otras danzas de reciente data, las que referimos con una breve reseña histórica. Dicha figura se incorpora en los trajes de danzas y forma parte de la decoración de máscaras, trajes y calzado.

Para el presente trabajo hemos utilizado, conforme las necesidades de la investigación, el método histórico-crítico, el formal y el iconográfico que nos permiten seguir una secuencia de la figura del dragón y su influencia china y

cómo ésta pudo llegar al Perú por diferentes vías, naturalizándose y popularizándose en la decoración de las danzas puneñas. Después, hemos realizado un análisis y comparación de las figuras del dragón usadas en los trajes.

Al elaborar el presente trabajo tuvimos diferentes dificultades, pero destacamos entre ellas la falta de imágenes de la indumentaria usada desde comienzos de siglo hasta la actualidad, que nos hubiese ayudado a establecer una cronología relacionada a la decoración de estas piezas. La poca información y estudio sobre esta indumentaria, que es referida e incluida como una descripción dentro del estudio de la danza demuestra la poca importancia dada a su decoración. Cada año, dichos atuendos son modificados y variados, desde los colores, texturas, tamaños, materiales, decorados más llamativos y luminosos. Es la indumentaria de los denominados 'trajes de luces' los que más cambios presentan.

Para el desarrollo de este trabajo recurrimos a diversos textos, revistas, periódicos (tanto puneños como limeños) que encontramos en las diferentes bibliotecas y hemerotecas de las diferentes facultades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de San Agustín, Universidad Nacional del Altiplano; en la Biblioteca Nacional, Archivo de Puno, Archivo de la Revista Oriental y otras instituciones. Recurrimos igualmente a las páginas de Internet. Para la investigación de campo elaboramos cuestionarios para realizar las entrevistas a bordadores, mascareros, danzantes e intelectuales puneños conocedores de las manifestaciones de la cultura andina. También visitamos diferentes estudios fotográficos de la ciudad de Puno en busca de fotografías antiguas, las que lamentablemente no hallamos, pero si la encontramos en abundancia a partir de los años noventa, fecha en que coincidentemente predomina el decorado del dragón.

El presente trabajo no se hubiera concluido, sin el apoyo y ayuda de mi asesora Adela Pino Jordán, quien siempre me ayudó a mantener el interés, alentándome en todo momento. Además de su paciencia, me brindó su guía y

amistad, virtudes que le agradezco. También, a las distintas personas que han contribuido en la realización de ésta investigación, como el profesor Guillermo Dañino; al profesor Joseph Cruz Soriano, conocedor de la cultura china y de las danzas puneñas; al antropólogo Walter Rodríguez Vásquez, al investigador Juan Palao Beranstain, al profesor José Morales perteneciente a la Asociación Nativa Puno; a todos ellos mi agradecimiento por sus alcances.

Además, a los diversos artesanos de Puno, que con su aporte, predisposición, y amabilidad, han permitido que conozca de cerca la realidad de las creaciones artísticas que fueron motivo de investigación de la presente tesis, como los mascareros Edwin Loza Huarachi, Manuel Cortez Quiroga; Flavio Condori, a los bordadores Silvana Nahuinche, Jorge Núñez Reyes, Juan Carlos, Severino Alcos Escarcenas, Quisbert, Elisban López Nawincha, Juan Meléndez Flores, Francisco Condori, Silvia Echevarria. A los diferentes dirigentes y danzantes de las agrupaciones culturales de Puno como Sebastián Paredes, Emiliano Herrera Sánchez, miembros de la Diablada Porteño; Rene Echevarria Tiznado, Ernesto Medina, miembros de la Morenada Orkapata; a Wilfredo Condori Norie, Simón Rodríguez Flores, Augusto Albarracín Herrera, miembros de la Diablada Bellavista; a las instituciones culturales como Instituto Americano de Arte de Puno; Asociación Cultural Brisas del Titicaca.

A todas aquellas personas que me dieron su guía y opiniones como la señora Luz María Acat Koch de la revista Oriental; Rosa Pino J., por su amabilidad y sugerencia, a la sub-oficial Ana Castillo por su hospitalidad, a Elton Honores, a mis amigos Pilar, Rebeca, Francisco por su apoyo y consejos, a la Dra. Nanda Leonardini y a todas ellas quiero expresarles mi profundo agradecimiento y especialmente a la Unidad de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas por apoyo otorgado.

Con la esperanza de que esta tesis sea un aporte más en la investigación de la expresión artística plasmada en los diseños de los trajes de las danzas de Puno y que contribuya a revalorar la identidad cultural de nuestro país.

# CAPÍTULO I

## PANORAMA HISTÓRICO DE LA IMAGEN DEL DRAGÓN

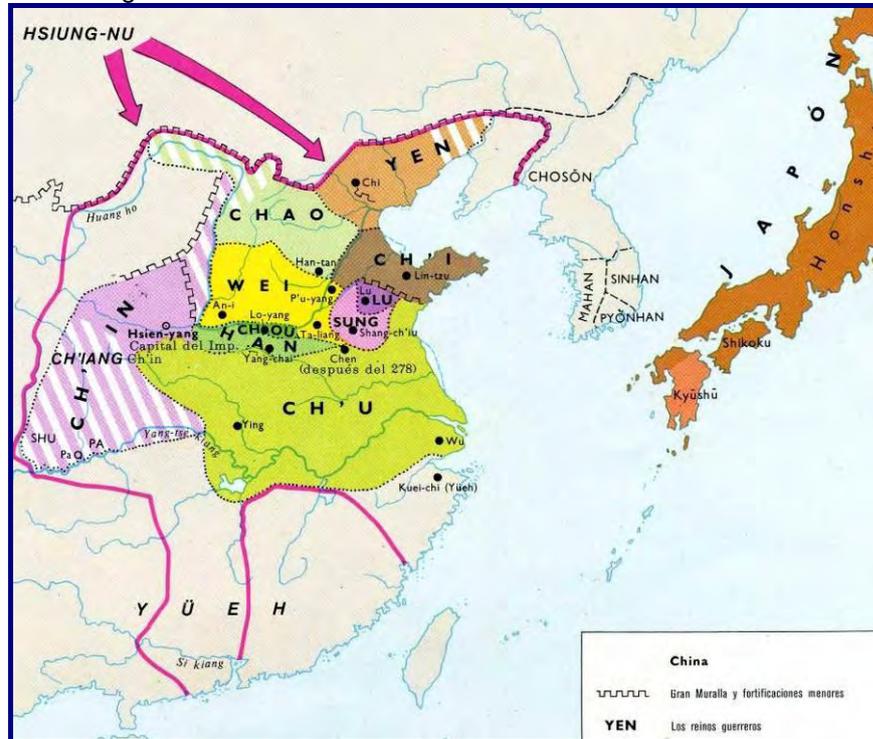
### 1.1 EL DRAGÓN EN LA CULTURA CHINA

La cultura china, con más de cinco mil años de antigüedad, surge entre mitos y leyendas que tratan de explicar acontecimientos del pasado y elementos incomprensibles de la naturaleza. Por ello, la cultura china es una mezcla de verdad y fantasía. Ciertas creencias se transformaron y otras se conservaron para llegar hasta nosotros como una historia de soberanos convertidos en héroes, los que fueron parte del origen de su civilización. Para el pueblo chino, la historia del mundo empieza allí.

Los primeros indicios de la cultura china se hallaron en los valles y llanuras que bordeaban el río Amarillo o *Hoangho* en la región del norte de la China actual y llegan por el sur hasta el río *Yangtze*. Esta es la tierra donde se originan los antiguos mitos que tratan de explicar la creación y ordenación del mundo, y el lugar de los primeros pueblos creados por los dioses descritos en su mitología. Los primeros grupos humanos pre-agrícolas buscaban lugares favorables para desarrollar un tipo de agricultura itinerante. A estos grupos les siguió el establecimiento de reinos que eran gobernados –según las creencias– por los “Hijos del Cielo”, dando inicio a sucesiones dinásticas. Así, cada una de ellas representó un período durante el cual reinaba una determinada familia, lo que dio origen a una sucesión a partir de la conquista del poder, que culmina con el comienzo de otra dinastía. La lucha por el poder y la obtención de mejores tierras, ocasionó conflictos entre etnias locales e invasiones externas, cuyos conquistadores llegaron a estos lugares y fueron absorbidos por la civilización china. La cultura hindú influirá en los chinos a través del budismo, y mantendrá relaciones de carácter comercial y cultural, siempre, de forma pacífica.

## FORMACIÓN DEL IMPERIO CHINO

Fig. 1- Primeras Dinastías. En: *Historia Universal*. T. I



● Residencias de los Príncipes

— Limites del Imperio Qin en la fase de máxima expansión (221-210 a.C.)

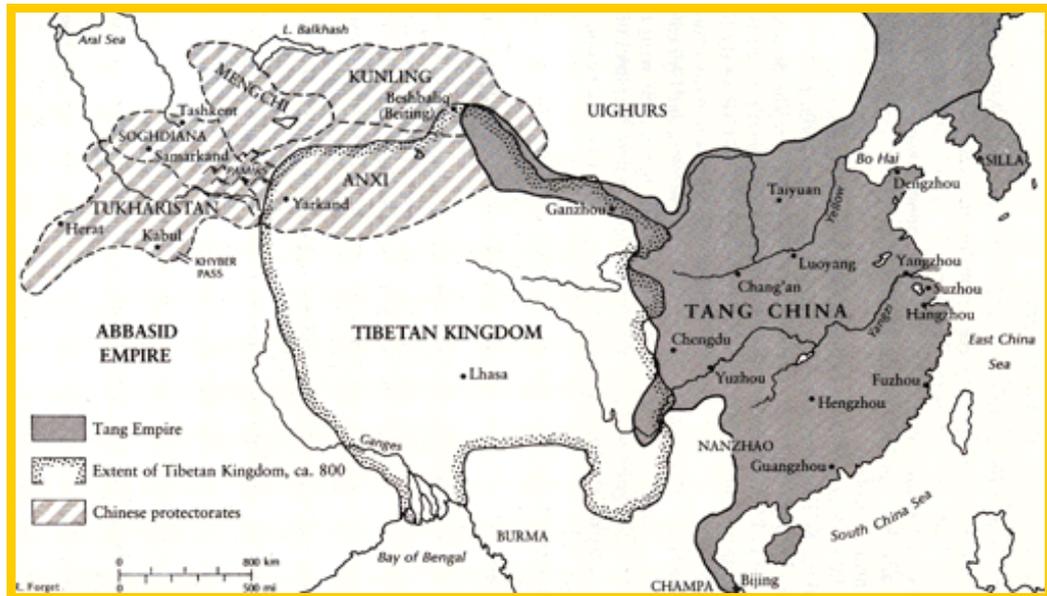


Fig. 2 – Mapa de la Época Temprana de la Dinastía Tang. En:

<http://www.marymount.k12.ny.us/marynet/TeacherResources/bronzesproject/html/history.htm>

El dragón es mencionado –desde los inicios– como un ser fabuloso que se remonta en la mente de los chinos. José Pijoan dice del dragón:

No es invención original de los chinos, pues lo heredaron de los pueblos nómadas y trashumantes del Asia Central. El dragón se ve volar en los torbellinos de polvo y vientos de las estepas. Los ciclones locales del desierto producen espejismo de hacerse y deshacerse en formas de serpiente aladas y enroscadas. Aquellos efectos ópticos estimularon la imaginación de los mongoles a crear el dragón, que después heredó China como emblema nacional.<sup>1</sup>

Asimismo José Marín menciona:

Los antropólogos han tratado de identificar al Dragón con el vago recuerdo conservado en la mente asiática de los saurios pre-históricos que, indudablemente, poblaron las llanuras pantanosas de lo que es hoy China. En las gargantas de I-Chang y Ying-Chang, se han descubierto hace poco algunos restos fósiles de animales antediluvianos gigantescos, y en las famosas “Cuevas de Honan” los etnólogos han encontrado ciertas imágenes en forma de “Huesos de Dragón” recubiertas de inscripciones que se supone, sirvieron para fines adivinatorios en remotos tiempos. Anotemos, al pasar, que en estas inscripciones el carácter caligráfico “YÜ”, que significa lluvia, es el caligrama predominante. El Dragón ha estado siempre asociado con la idea “lluvia” y, por extensión, con la de fecundación.<sup>2</sup>

Entre ambas proposiciones, esta última denota una mayor aproximación a un origen sustentado en hechos del pasado. El dragón mantiene una continuidad en la mitología y es relacionado con los héroes antiguos, o los soberanos que dan comienzo a las primeras dinastías, como la legendaria Xia<sup>3</sup> referida en los mitos, los que trataban de explicar el origen y lo que no entendían del mundo que les rodeaba. Para ellos, su mitología describe el nacimiento de una civilización antes que su creación por un ser extraterreno. Ellos se interesaron por la estructura del mundo, por la relación entre la naturaleza y el hombre, que juntos, formaban una sociedad. Ellos explicaban el

---

<sup>1</sup> PIJOAN. *Historia del Arte*. 1963:175

<sup>2</sup> MARÍN. *El Alma de China; su arte - su literatura - sus ideas*. 1945:286

<sup>3</sup> Xia, Hsia ó Hia, es la primera dinastía referidos en los textos antiguos de la china, que fueron descriptas fantásticamente, por lo que el hombre actual no lo tomo como verdaderas sino como leyendas. Los datos arqueológicos hallados han verificado la existencias de las dinastías y poblados que se creían como parte de legendaria, las excavaciones emprendidas en la primavera del 2001 y terminada en el otoño de 2003, en la cercanía de la aldea Taosi dio logros importantes; después de excavar 20 mil metros cuadros, encontraron barrios con casas, palacios, edificios para ceremonias de sacrificios y toda la configuración de una ciudad Estado. Los expertos después dedujeron que el lugar tenía que haber sido la “capital de un rey”, mencionado en las leyendas y verificando la existencia del reino. Unos de los objetos encontrados fue una jarra plana de cerámica que poseía escritos en rojo con pincel similares inscripciones de los caparazones de tortuga y huesos de animales anteriormente descubiertos, un erudito los descifró como sigue: “Gran ciudad de tierra apisonada en un altozano”. La antigua ciudad de Taosi fue datada de entre 4,200 y 4,500 años antes de nuestra era. CHINA EXPRESS. *Descubrimientos Arqueológicos en China*. 2004:11-12

nacimiento y ordenación del mundo a través de leyendas, que fueron transmitidas en forma oral, y más tarde escritas. En las dinastías posteriores hay muchos de estos que se refieren a la creación, como el “Pan-Kú’ del ‘Génesis’ chino. Este huevo habría sido generado y empollado por una serpiente alada, el Dragón, la serpiente máxima del cielo, aquella que domina a las serpientes menores: las constelaciones de “Hidra” y ‘Serpeus’ ”<sup>4</sup>.

El dragón aparece en estas explicaciones como un ser fantástico, como el enlace con lo que no se puede explicar. Aparece también en otros mitos sobre los orígenes de la humanidad, donde es nombrado de forma indirecta o directa, como en el relato de la diosa madre Nüwa (Fig. 3), creadora y sostenedora del orden, quién habitó el mundo en un tiempo donde no existía la humanidad: sólo habitaban dioses, gigantes y otros seres monstruosos. Una de esas deidades es Nüwa, mitad humana en la parte superior del cuerpo, con rostro y brazos; en la parte inferior era semejante a un dragón o serpiente. Se dice que podía, cambiar de forma y aparecer bajo distintos aspectos.

Nüwa, (...) Un día se acercó al río Amarillo, y de su lecho sacó unos puñados de barro y modeló unos pequeños muñecos; modeló su cabeza y sus brazos como los suyos propios, pero, en lugar de cola de dragón, los formó con piernas, de modo que pudieran andar derechos. Hizo esto con mucho cuidado y se maravilló al verlos saltar y bailar alrededor, gritando de gozo y llamándola madre.

Al principio Nüwa hizo los muñequitos uno a uno, a mano, pero, cuando hubo creado un gran número de este modo lento y cuidadoso, decidió utilizar sus poderes sobrenaturales para lograr un resultado más rápido. Sumergió un junco en el barro del río y luego, al sacudirlo sobre la tierra seca, pequeñas gotas de barro caían y se transformaban inmediatamente en hombres y mujeres. Más adelante, algunas gentes dijeron que aquellos que había formado con sus manos eran los talentosos y afortunados del mundo, y los que se habían formado del junco sacudido eran más pobres y menos afortunados. Cuando Nüwa hubo creado suficientes hombres y mujeres, instituyó entre ellos el matrimonio, de modo que pudieran procrear y continuar la raza humana sin su ayuda.”<sup>5</sup>

Nüwa, aparece con un compañero en las pinturas antiguas, que tiene forma similar a ella, con cabeza y parte superior del cuerpo de hombre, los miembros inferiores de dragón. Este personaje tiene el nombre de Fushi, que también aparece como un gran benefactor de la raza humana, y quien les otorga el fuego. En otras leyendas aparece como hijo o hermano del mismo dios del trueno y por ello pudo transmitir tan apreciable elemento. Fushi, es también

---

<sup>4</sup> MARÍN. *Ibid.*:281

<sup>5</sup> LIU SANDERS. *Dragones dioses y espíritus de la mitología china*. 1984:15

quien enseña los quehaceres manuales, atiende las necesidades espirituales del hombre y les enseña música y el arte místico de adivinar y profetizar el futuro. Sobre los orígenes de Fushi, se menciona que

tuvo un nacimiento milagroso: algunos refieren que su madre lo concibió por el efecto de un bastón flotante; otros (es la versión corriente) que fue puesto en el mundo en una marisma<sup>6</sup> celebre por los Dragones que la frecuentaban. Tenían el aspecto de un Dragón (...)<sup>7</sup>

Los personajes Fushi y Nüwa, son considerados los creadores de la humanidad y los primeros maestros, divinidades relacionadas con el dragón, quien sería su progenitor. Así, existen diferentes mitos, todos ellos vinculados a primeros soberanos, una de esas historias es la de Yu, designado como el fundador de la dinastía de los Xia; y quien controló las aguas:

La labor de Yü no fue fácil, pues el dios del agua, Gonggong, que andaba libre por la tierra, no quería retirarse sin luchar e ignoraba los designios de Yü. Este le desafió y lo derrotó. Luego dio a los hombres pedacitos de la arcilla mágica para que construyeran un nuevo dique para retener las aguas. Pero sabía que esto no era una solución definitiva, así que a continuación ordeno a los hombres que cavaran canales para que el agua pudiera ir a dar al mar sin causar daños. Volviendo a adoptar su forma de dragón enseñó, cavando con la cola, cómo había de hacerse, y las aguas que por este procedimiento se dirigieron hacia el mar constituyen hoy los grandes ríos de China<sup>8</sup>.

Yu, descrito en las crónicas oficiales como el verdadero “Hijo del Cielo”, es el que transmite el trono a su hijo Qi<sup>9</sup>. Establece de este modo, la sucesión hereditaria, que iniciará la primera dinastía, Xia. El dragón en China juega un papel importante en los “mitos de nacimiento”,<sup>10</sup> desde entonces. A muchos de los personajes de la historia de este pueblo, se les ha asociado el atributo de ser hijos del Dragón como:

Liu Pang, el célebre fundador de la Dinastía Han; su madre se encontraba reposando a orillas de un lago, cuando una terrible tormenta oscureció el cielo; la lluvia se desató torrencialmente sobre la tierra, resonaron los truenos y el resplandor de los relámpagos era lo único que iluminaba a trechos las densas tinieblas; el marido, temiendo por la suerte de su esposa, corrió en su busca y al acercarse a ella, “a la luz de un relámpago lívido vio que un enorme Dragón la cubría con su cuerpo”. Fruto de ese contacto fue Liu Pang. El segundo caso es del emperador Yao (357 -255 a.C.), cuya madre, Ching-Tú, fue perseguida por un “Dragón Rojo “a orillas del Río Amarillo; aquel contacto nació el gran “Patriarca”

---

<sup>6</sup>Terreno pantanoso de agua de las costas junto a la desembocadura de un río o playa. Diccionario Larousse 2002:643

<sup>7</sup> GRANET. *El Pensamiento Chino*. 1959:126

<sup>8</sup> LIU SANDERS. *Op. Cit.* 1984:33

<sup>9</sup> En algunos texto este personaje aparece con el nombre Chi o K'i.

<sup>10</sup> MARIN. *Op. Cit.* 1945:299

de China<sup>11</sup>.

Muchos de estos mitos y leyendas han llegado escritos en el *Shan hai king*,<sup>12</sup> que es un libro de relato de muchas leyendas que según Marcel Granet "presentan rasgos que revelan orígenes extranjeros, a veces muy lejanos y, tal vez, muy antiguos también"<sup>13</sup>.

Se puede advertir cómo el dragón –como ser mitológico– ha estado presente en la sociedad y en la cultura China desde tiempos remotos, formó parte de sus mitos, leyendas, religión, doctrinas y creencias y fueron plasmados en su arte, al ser tomados como emblemas. Es símbolo de un valor supremo que se mantiene en el tiempo hasta la actualidad.

### 1.1.1 Dragón en el arte chino

Las primeras referencias y representaciones del dragón en el arte chino, se obtuvieron a través de su ideograma "Long" que significa dragón en chino. Derivados de este, se encontraron unas representaciones hechas en jade, ubicadas en las tumbas junto a los muertos, en las culturas Hongshan en el Liao He; Longshan en el río Amarillo y Lianzhu en el delta del Yang-tse-Kiang<sup>14</sup>. El conjunto de objetos arqueológicos entre los que se encuentra el dragón de forma incipiente, pertenecieron a la cultura Hongshan, datan

(...) de hace más de 4,000 años a.C., y se trata de estatuillas en forma de personas con rostros inquietantes, de máscaras, pájaros o insectos, de objetos rituales y animales extraños que recuerdan algo a los posteriores dragones pero con una inequívoca cola de cerdo<sup>15</sup>.

En las diversas investigaciones y descubrimientos arqueológicos realizados en este lugar, se han encontrado objetos artísticos con decorados de este

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Libro de los Montes y de los Mares*; atlas de las regiones míticas y catalogo de demonios. En la tradicional bibliografía de la literatura china, el Shan Hai King es caracterizada como un trabajo de geomancia, geografía de las épocas de Hsia a Zhou. Es donde se preserva muchos de los antiguos mitos y folklor de China. Perteneciente aproximadamente al siglo IV a.C. WILLIAM. *The Indiana Companion to Tradition Chinese Literatura*. 1988:671

<sup>13</sup> GRANET: *Op. Cit.* 1959:126

<sup>14</sup> FAHR –BECKER. *Arte Asiático*. 2000:277

<sup>15</sup> *Ibid.*



Fig. 3 – Nüwa y Fushi han sido pintados ambos con cuerpo de mujer y Varón con la parte inferior con cola de pez fecha atribuida 3,322 a. C.  
En: <http://www.crystalinks.com/chinadragons.html>



Fig. 4 – Dragón en Jade en forma de anillo, perteneciente a la cultura Hongshan (c. 4700 – 2920 a. C.). Provincia Liaoning del Instituto de Arqueología, Shenyang. En: <http://www.elchinapage.com>

fabuloso animal, donde se desenterraron muchos dragones en jade.<sup>16</sup> El dragón fue considerado en estos tiempos como uno de sus patrones protectores más importantes.

Guo Dashun, es un miembro principal de la Sociedad de la Arqueología de China, quién en el año 2004 hizo investigaciones en el sitio de Niuheiliang, a un lado de la Cultura de Hongshan (Fig.4);

Localizado entre los condados de Jianping y Lingyuan, en las ruinas Niuheiliang que cubren 50 kilómetros del cuadrado y ha producido tales reliquias como la alfarería prehistórica y mercancías del jade. Los descubrimientos de la cabeza de un “la diosa de Hongshan” y unas ruinas de reino antiguo que consistió en altares, templos y de tumbas sorprendieron al mundo en 1984<sup>17</sup>.

En este lugar se hallaron diversos objetos artísticos, siendo los de mayor interés, los motivos de tres dragones en jade fechados entre 5,500 á 6,000 a.C.;

Gou dijo, el dragón parecido igual a los dos dragones del jade desenterrados en la misma área en 1984 y su forma estaba exactamente como el carácter del pictográfico “Long” (dragón) usado en China antigua. (...) Gou dijo los dragones verde jade desenterrados en la región mostraron el dragón adorado por la gente china, que era una combinación de diversos animales, de formas originadas venidas de cerdo, ciervo, oso y pájaro. Entran en la forma final a través del tratamiento artístico, el término long<sup>18</sup>

A esta etapa, le siguió una sociedad ritualista dinástica, Xia, Shang y Zhou inicial (2070 á 221 a. C.). Es en los bronce, en donde observamos los cambios del dragón, cuyas vasijas usadas en sentido mágico religioso, son ofrecidas como ofrenda para obtener beneficios de la naturaleza. Los decorados deben haber tenido una función mágica en el contexto del rito. Hay diversas historias representadas en bronce, como la que alude a Huang Ti, posiblemente el último de los tres soberanos míticos, quien llegó a moldear un caldero trípode, “tras lo cual subió al Cielo montado en un Dragón”<sup>19</sup>. Granet

---

<sup>16</sup>Related Story [En línea]

<sup>17</sup> *Ibid.* Traducción de la autora “Located between the counties of Jianping and Lingyuan, the Niuheiliang ruins cover 50 square kilometres and have yielded such relics as prehistoric pottery and jade ware. Discoveries of the head of a “goddess of Hongshan” and an ancient kingdom ruins which consisted of altars, temples and tombs startled the world in 1984.”

<sup>18</sup> *Ibid.* “Guo said the dragon looked the same as the two jade dragons unearthed at the same and in 1984 and their shape was exactly like the pictographic character “long” (dragon) used in ancient China...Guo said the jade dragons unearthed in the region showed the dragon worshipped by Chinese people something a combination of several animals, with its original shape coming from pig, deer, and bear bird. It comes into the shape through long- term artistic processing”.

<sup>19</sup> GROUSSET. *El Historia del Arte y la Civilización China*. 1961:23

menciona a nueve calderos trípodes, que fueron considerados talismanes dinásticos de la casa Xia. Usaron los vasos de bronce con decoraciones de “figuras de monstruos, dragones y T'ao-t'ieh<sup>20</sup> (sic)”<sup>21</sup>. Las leyendas hablan sobre los mágicos poderes que tienen el fundidor y los bronceístas, que están relacionados con la noción de “Khuei o dragón semidiós (dragón que aparece con una sola garra en las representaciones animalistas de los bronce shang y de los Reinos Combatientes).”<sup>22</sup> Ejemplo: Trípode li – ting de bronce de la dinastía Shang, (Fig. 5) con decoración de la máscara de Thao tieh (Fig. 6).

En esta etapa, los dragones forman parte de la composición de la máscara de Thao Thieh y son conocidos como K'uei<sup>23</sup>, (Fig. 7), que “es una forma primitiva del dragón; es una criatura benéfica, dicho a ejercer una influencia refrenando contra el pecado de codicia, y generalmente ocurre en la forma convencional en los antiguos bronce chinos”;<sup>24</sup> y aparecen con su cuerpo visto de perfil y boquiabierto (Fig. 8), que en un principio fueron hechas de forma muy estilizada.<sup>25</sup>

Los temas shang desaparece [sic] en el ‘Chou medio’ especialmente por lo [sic] respecta a las distintas categorías de dragones. La máscara Thao – Thieh ‘abandona la posición preponderante que ocupaba en los flancos de los vasos, y no aparece sino – y aun en forma poco reconocible – en la base o en los puntos de enlace entre los pies de los mismos. Únicamente en asas subsisten cabezas

---

<sup>20</sup> “El t'ao-t'ieh (*nombre de etimología incierta*) es la máscara, vista de frente y muy achatada, de un monstruo cuyos cuernos, grandes ojos, arista frontal y nasal rectilínea, y poderoso hocico con labios arremangados, y dejando ver los colmillos, causa siempre una impresión sorprendente.” El Shan-Hai-King, menciona al thao-thieh, como “un monstruo antropófago, vivía en una montaña rico en cobre” Esta máscara casi siempre se le representa sin el maxilar inferior, en varios de estos bronce Shang, “el thao-thieh presenta claramente un faz de toro, de morueco, un tigre o un búho (y menos frecuentemente un ciervo). GROUSSET, René. *Op. Cit.*:27. Este monstruo es visto como una cara completa con cuernos, grandes ojos, espinazo de frente y nariz, y hocico, con labios rizados atrás, sin mandíbula y cejas compuesta de dos dragones de cuerpo alargado, que llevan la cola levantada, los dragones también adornan muchas veces parte de las mejillas, la boca de la máscara y forman parte de las orejas. RIVIERE. *Historia General del Arte*.1981:110.

<sup>21</sup> GROUSSET. *Op. Cit.*:26

<sup>22</sup> *Ibid.*:23

<sup>23</sup> *Ibid.*:28. El arqueólogo Jong Keng, estudioso de los bronce ha visualizado quince categorías Kuei o dragón que se representan en estos periodos. “El khuei de dos cabezas, corriente en el periodo Shang; el khuei triangular (“en el se colocan otros dos khuei uno frente al otro”); el khuei de dos colas y cuatro patas, y el khuei de dos colas y sin patas; el dragón con dos cuernos enrollados en un círculo; el dragón cornúpeta (como “en paraguas”, nariz en forma de tridente, o bien cuernos en aspecto de lanza, y nariz retorcidas hacia arriba), etc.”.

<sup>24</sup> C. A. S. *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*. 2000:133. Traducción de la autora. “A primitive form of dragon is known as K'uei. It is a beneficent creature, said to exert a restraining influence against the sin of greed, and it generally occurs in conventional form on ancient Chinese bronzes.”

<sup>25</sup> GROUSSET. *Op Cit.* 1961:27-28



Fig. 5 – Trípole li – ting; compuesto de dos formas de vasos el Li y el Ting redondo de bronce de la dinastía Shang (1600 -1046 a.n.e.). El ting simboliza el sacrificio, la casta de los antepasados de una familia. Vasija decorada con la máscara de Thao Tieh, donde las cejas y otras parte de la cara, están formados por dragones o Kuei, muy parecidos a los de jade, arriba de la máscara llevan dos dragones con una cola hacia arriba en movimiento. En: Anesa, Noguier, Rizzoli, Larousse. *Historia Universal. El Oriente Antiguo. El Asia Oriental*. T. I 1974:76

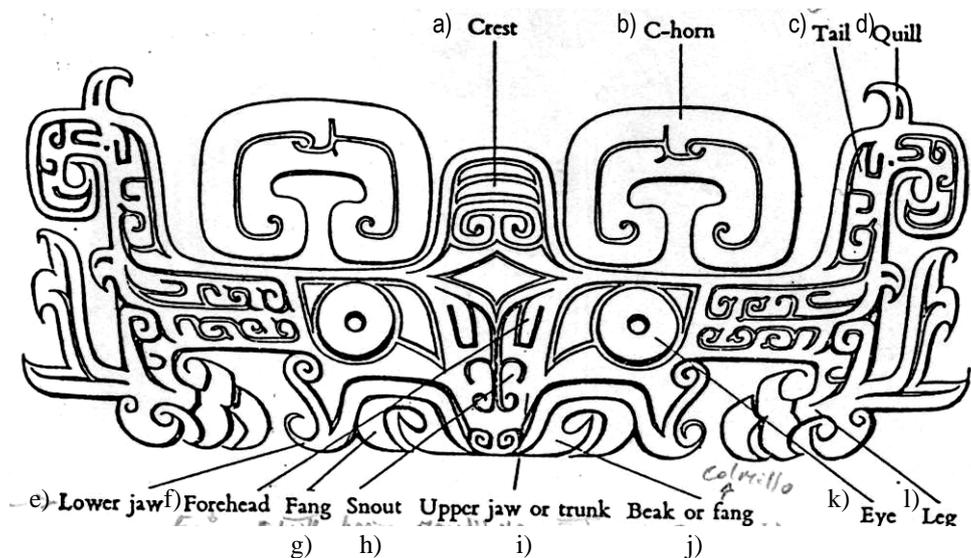


Fig. 6 - Máscara de Thao Tieh primera fase de la vasija de Ting. En: Willetts, *Chinese Art I*  
a) Cresta, b) cuerno o asta en forma de C, c) cola, d) pluma, e) mandíbula inferior, f) frente, g) colmillo, h) hocico, i) mandíbula superior o trompa, j) pico o colmillo, k) ojo, l) pierna.

## DRAGÓN O KUEI

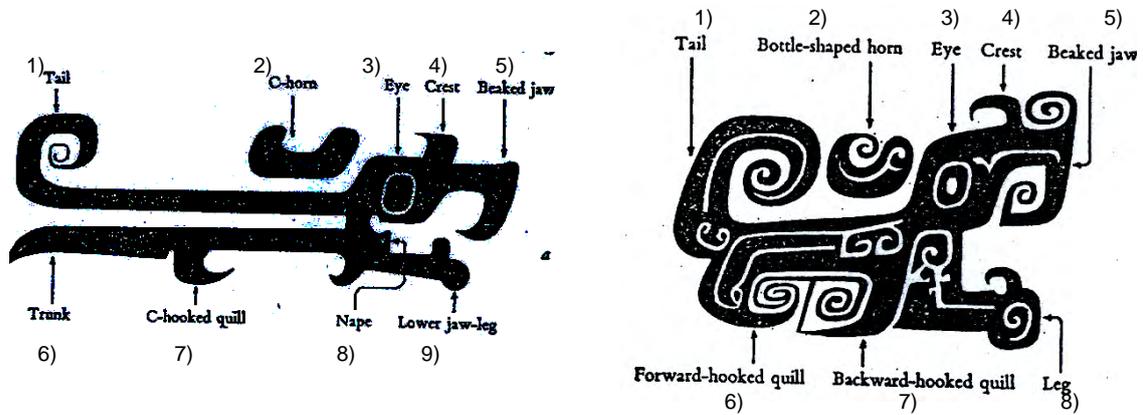


Fig. 7 - Dragón o Kuei; forma de una primera fase:  
A) En vasija cuadrada de Ting. 1) Cola, 2) cuerno en forma de C, 3) ojo, 4) cresta, 5) mandíbula ganchuda, 6) Trompa, 7) pluma ganchuda en forma de C, 8) nuca, 9) mandíbula inferior- muslo.

B) En plato Yu. En: Willetts, Chinese Art I.1) Cola, 2) cuerno en forma de botella, 3) ojo, 4) cresta, 5) mandíbula ganchuda, 6) pluma ganchuda frontal, 7) pluma ganchuda hacia atrás, 8) pierna.



Fig. 8 - Vaso Guang de la Dinastía Shang del s. XVI - XI decorado con el dragón primitivo Kuei. En:

<http://www.marymount.k12.ny.us/marynet/TeacherResources/bronzesproject/html/history.htm>



Fig.8a-Detalle: se observa un Kuei - a.C., de perfil con la boca abierta en la parte derecha del vaso Guang

de monstruos en alto relieve, las cuales, por la desaparición casi total del decorado zoomórfico, alcanzan una fuerza y una expresión acrecentadas<sup>26</sup>.

A finales de la dinastía Chou, los dragones representados en los bronce van sufriendo cambios y modificaciones, tienen más movimiento.

La misma impresión de danza emana de los pequeños dragones o serpientes entrelazados, a veces repetidamente y que parecen girar unos en torno a otros. Es por otra parte, manifiesta la predilección singular no sólo hacia los dragones, sino también hacia los demás animales fantásticos (hidras, etc.) o deformados según un sentido fantástico (serpientes, tigres, pájaros). (...), dragón de faz triangular como la de la serpiente<sup>27</sup>.

En los decorados son frecuentes las superposiciones de distintos motivos como los dragones alados, tigres alados, tigres con crestas, tigres con penachos de plumas, tigres con garras de ave, etc. Son famosos los espejos de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) de la dinastía Zhou, que llevan adornos, sobre todo muchos dragones, formando rondas en una faja circular en el fondo de este (Fig. 9). Otras formas de estos seres fantásticos en los decorados encontrados, son los “dragones - lagartos danzarines, de cuerpo alargadísimo e inverosímil flexibilidad simiesca, de contorsiones felinas, con colas semejantes a ramas o a ganzúas (...)”<sup>28</sup>

En algunos de los mencionados espejos (Museo de Estocolmo y Freer Gallery), los dragones, medio lagartos, medio duendes, bailan desenfrenadamente, con tal libertad y fantasía, saltan por el aire a una velocidad tal, que la mirada a duras penas puede seguirle. A veces el elegante juego de líneas en movimiento que les da vida se pierde en un torbellino de orlas y arabescos, en un juego de aspírales, en juego de arremolinado de curvas donde sólo la intermitente aparición de una fina cabeza de dragón nos permite reconocer el animal fantástico que sirvió de pretexto inicial. Esta decoración, que los chinos llaman phan – chhe (de phan, “entrelazado”, y chhe, “dragón sin cuernos”) característica de los Reinos Combatientes.<sup>29</sup>

En los espejos aparecen variedades de dragones como los caballos-dragones con dos colas.<sup>30</sup> Pertenecen a este período las piezas fragmentarias de seda donde se ha representado la imagen del dragón.

Su inventario es breve. Lo forma un conjunto del s. IV ó III, descubierto en Tchang- Cha, en la región de Hu-nan, que comprende, en particular, la pintura más antigua conocida, hasta la fecha, y realizado sobre seda que representa a

---

<sup>26</sup>*Ibid.*:37

<sup>27</sup>*Ibid.*:39 -40

<sup>28</sup>*Ibid.*:42

<sup>29</sup>*Ibid.*:41

<sup>30</sup>*Ibid.*:49



Fig. 9 - Anverso de un Espejo de la época de los Reinos Combatientes 481 – 221 a. C. los dragones adquieren más movimiento. En: Enciclopedia Universal Sarpe de la Pintura y la Escultura. Madrid España. Editorial SARPE. 1982:502



Fig. 10 – Estandarte hallado en la tumba de la Dama T'ai, siglo I a. C. dinastía Han. Decorados con dragones que muestran movimiento muy al estilo de los bronce y jades de las dinastías pasados. En: Enciclopedia Universal Sarpe de la Pintura y la Escultura Madrid España. Editorial SARPE. 1982:476

una dama noble de perfil, vestida de largo, sobre cuya cabeza vuelan un Fénix y un Dragón; utensilios de pintar, entre ellos el pincel más venerable hallado hasta ahora, hecho de bambú y pelos de conejo, algunos patos y copas, cajitas y estuches de belleza pintados en laca, algunos espejos y vasijas de bronce, así mismo ornamentados en laca.<sup>31</sup>

A través de los diversos hallazgos arqueológicos se observa que la figura del dragón va cambiando su forma paulatinamente en el tiempo. Así tenemos que en la dinastía Qin (221-206 a. C.) unificadora de China –donde el gobernante se convierte en el primer verdadero Emperador, bajo el nombre de Qin Shi Huang Di–, el dragón es tomado como emblema del emperador que media entre el cielo y tierra, y se representa en la vestimenta imperial.

Esta dinastía toma medidas de administración imperial, que afecta el resultado de un modelo de pensamiento sobre la formación del mundo y su posición en la estructura cósmica, repercutiendo en los decorados que “también se encontraban asociados a este sistema los animales que simbolizan los cuatro puntos cardinales: el dragón verde azulado, el Este, el pájaro Rojo (Fénix) el Sur; el tigre blanco, el Oeste y la tortuga negra, el Norte.”<sup>32</sup> Si en las anteriores dinastías Shang y Zhou, el dragón había sido representado con cuernos, nariz, escamas y garras; en esta dinastía se le alargó el cuerpo con una larga cola y una delgada barba bajo el mentón. El dragón es representado en diferentes objetos, con un significado diferente de acuerdo al objeto en el que se representa y la posición que conforma en la composición.

La dinastía Han (206–220 d. C.), incorporó la filosofía confucionista, al lado de la tutela imperial. En ese tiempo se desarrollan otras doctrinas como el taoísmo, que apareció con la dinastía Zhou.

Ninguna inspiración espiritual animó en esta época a los artistas profesionales, organizados según una jerarquía, y formando ya una especie de academia, que iba desde los pintores obreros –artesanos distinguidos, pero de humilde condición– hasta los maestros que ejercían funciones oficiales, encargados de representar en los muros de los palacios y de los edificios funerarios los temas clásicos: la mitología, la historia.<sup>33</sup>

Como puede notarse, a partir de esta dinastía se retomaron los

---

<sup>31</sup>COURTOIS. *Pintura China*. 1969:13

<sup>32</sup>FAHR –BECKER. *Op Cit*. 2000:66

<sup>33</sup>COURTOIS. *Op Cit*.1969:14

conocimientos y pensamientos anteriores a Qin. Los espejos decorados de dragones en esta dinastía, van adquiriendo un valor mágico religioso, por la influencia taoísta. Por ello,

En los espejos de los últimos tiempos Han, se verán aparecer paulatinamente, figuras de personajes taoístas en compañía de dragones, pero tanto unos como los otros, un poco hacinados y aún bastante pesados, con botón central voluminoso y una vez más, el contorno con inscripciones <sup>34</sup>.

Esto demuestra una significación simbólica y cosmológica en ellos. Además, es frecuente la serie de dragones intercalados. La

(...) ronda de dragones estilizados, antiguo tema de los Reinos Combatientes, reducido a almocárabes, ha terminado por ser un motivo puramente ornamental, regido en adelante por una rigurosa simetría, quizás algo pesada y, a pesar de su regularidad, a veces un poco recargado e incluso confusa <sup>35</sup>

La máscara del Thao – Thieh, decoración usada de tiempo de los Shang – donde se le atribuía poderes ocultos–, pasa a ser forma decorativa en la dinastía Han (Fig. 10), y se convierte en un simple mascarón. El dragón va perdiendo la simbología primitiva dada en los tiempos antiguos y va adquiriendo otras. Como vemos, el Taoísmo adopta “el Dragón como un emblema de su mitología”.<sup>36</sup> La técnica del vidriado –que aparece en la dinastía Zhou y continúa en esta dinastía– en la que se hace uso del torno y moldes similares a los bronce, se usó aquí para las ceremonias religiosas, algunas de las cuales tienen decoraciones sobre temas del taoísmo como la *Isla de los Bienaventurados*, los cuales también llevan representaciones de dragones. Las cerámicas son utilizadas también en el comercio, donde son muy apreciadas.

En esta dinastía Han, se desarrolla también la pintura en tumbas, donde aparecen imágenes de dragones en volutas muy al estilo de Reinos Combatientes. La pintura y el relieve escultórico, son característicos en estos recintos. Los relieves funerarios del Shantung y el Honan informan acerca de la antigua mitología china, correspondiente a una época anterior al confucianismo y el taoísmo<sup>37</sup>, en donde se representa dragones alados con aspecto de equinos, cuadrúpedos fantásticos con cola de serpiente, todo ello representado

---

<sup>34</sup>GROUSSET. *Op Cit.* 1961:74

<sup>35</sup>*Ibid*:73

<sup>36</sup>MARÍN. *Op Cit.* 1945:284 -285

<sup>37</sup>GROUSSET *Op Cit.* 1961:76

en nubes. Como señala Grousset “La concepción de la nube como morada del dragón – el cual puede siempre manifestarse en fulgurantes apariciones– se irá dando a lo largo de todo el desarrollo del arte chino, hasta la pintura de los Sung”<sup>38</sup>.

### Otros Usos Decorativos de la Imagen del Dragón

Se observan estas imágenes en la pilastra funeraria de *Fung Huan* del año 121 d.C., y de los *Shen*. Tienen en sus capiteles dos máscaras de Thao -Thieh. En la cara interior interna de la pilastra de la derecha, el relieve representa al Pájaro Rojo = Sur, símbolo de la geomancia en China. Las caras internas contienen al Tigre Blanco=Oeste y el Dragón Verde = Este.<sup>39</sup> Puede notarse que el dragón formó parte de la ornamentación arquitectónica, (figuras 11 a, b, c...). Los decorados en las edificaciones tenían un símbolo de protección, pues

(...) Existía la creencia de que los dragones devorarían el fuego y ayudarían al edificio a resistir el mal tiempo. en las cumbres principales había dawen o chiwei (seres en forma de dragones con cola de penacho) de tamaños diversos, y los cumbres descendientes (aristas) llevaban en los extremos un orden establecidos de abajo arriba, un inmortal montado en un pájaro de aspecto gallináceo, un dragón, un fénix, un león, un unicornio o caballo celeste, un caballo de mar, la morsa suonni, el yayu (ser híbrido entre pez, león y tortuga) el xiezhai (animal fabuloso que extinguía el fuego, en forma de buey) un toro con escamas douniu, un ser alado simiesco xingshen y un ser en forma de dragón con cola de penacho parecido al chiwei de la cumbre principal.<sup>40</sup>

En esta dinastía, se apertura la ruta de la Seda, donde el intercambio comercial gira en torno al producto más requerido, la seda, la que presenta un gran avance en la textura, con hermosos diseños de dragones muy representativos. Esta ruta fue el medio de difusión de esta imagen a otros territorios y al continente europeo. Otro producto artístico comercializado fue la porcelana ricamente decorada con motivos de dragones.

Estas referencias son comprobadas por Stein a comienzos del siglo XX, siendo él quien:

(...) excavó a lo largo del Camino de Seda y ha proporcionado con graficas descripciones del terrible Valle de Tarim (...), Lou Lan (la Ciudad de los Muertos),

---

<sup>38</sup> *Ibid.*:78

<sup>39</sup> *Ibid.*:80

<sup>40</sup> FAHR –BECKER. *Op Cit.* 2000:196

# Fig. 11-LOS HIJOS DEL DRAGÓN<sup>41</sup>

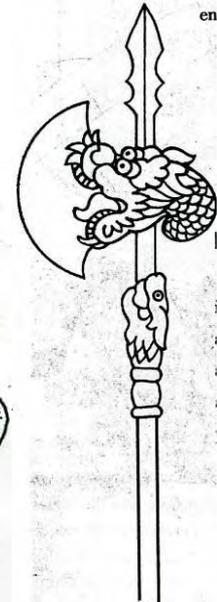
## Parte I



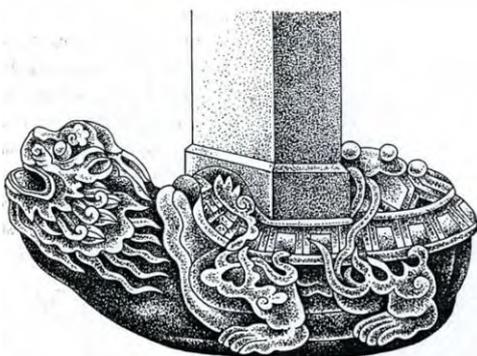
a) Chiwen, aparece como vigilante de los techos



b) Suanni o Jinni decora los incensarios



c) Yazi, tallado en espadas



d) Bixi o Baxia utilizado en base de estelas



e) Jiatu o Pushou se utiliza en los picaportes

<sup>41</sup> YE. *Auspicious Designs of China*. 2002:119-128

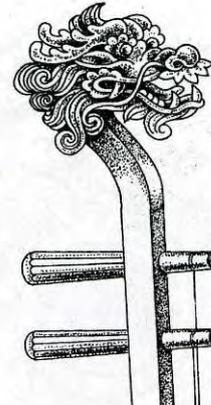
Parte II <sup>42</sup>



f) Pulao aparece en campanas



g) Gongfu decora puentes



h) Qiniu en instrumento de música



i) Bian o Xianzhang se ve en las puertas de las cárceles



j) Xiezhi llevados en las ropas de las dinastía Ming y Qing



k) Wangtianhou, ornamento de columnas



l) Chaofeng, puesto en la cresta de los palacios decoración de la dinastía Ming y Qing

<sup>42</sup> *Ibid.*

y las magníficas sedas labradas y bordadas, tapices y gasas que habían sido hechas a la manera de Roma (...). Algunos de los fortines amurallados, alguna vez tripulados por prisioneros y desterrados de la sociedad china, habían producido una variedad asombrosa de fragmentos del textil. Estos especímenes parecen demostrar que el chino dominó modelos tejidos mucho tiempo antes que en el Oeste<sup>43</sup>.

Los datos arqueológicos sobre este tiempo fueron mayormente proporcionados por el arqueólogo Marc Aurel Stein, en la "(...) excavación de 1968 de la tumba de príncipe de Han y su consorte."<sup>44</sup> Cerca de Pekín [se encontró un] "traje fúnebre fue hecho sobre dos mil lozas del jade bordado junto con alambre de oro"<sup>45</sup>. En él, se pudo verificar lo descrito en libros sobre la dinastía Han, referidos a este arte. Al dragón se le dio un carácter más sereno, de dominio y medida.

En las dinastías del Sur y del Norte 420 – 581 d.C., continúan representando al dragón en los objetos artísticos y en los frescos murales de las tumbas, como Kosai o Yang-wen, en Guken-ri, decorados con animales de las cuatro direcciones; el dragón verde, el tigre blanco, la tortuga negra y el pájaro rojo.

Dragones y tigres (...) se parecen entre sí por sus cuerpos alargadísimos siempre iguales, miembros semejantes a resortes, hombros alados, cuello delgado en forma de S y cabeza grande con cuernos que sobresalen. Todos estos animales tienen algo de ligero y fugaz. Los enlazamientos de la tortuga negra y la serpiente (una tortuga de patas largas, una tortuga – gacela que, en algunos aspectos, es tan serpentina como la misma serpiente)<sup>46</sup>

En la dinastía Tang 618-907 d.C., de gran importancia en la historia de China, como la dinastía Han, registra una gran economía comercial, utiliza la ruta de la Seda, que es la puerta de ingreso de las nuevas ideas y pensamientos. El budismo que ya había hecho su aparición en tiempos de los Han, se propaga

---

<sup>43</sup> WILSON. *A History of Textiles*. 1979:185. Traducción de la autora. "An early twentieth century archaeologist was responsible for the major collections of Han Textiles now found outside China. Stein excavated along the Silk Road and provided vivid descriptions of the terrible Tarim Basin (...), Lou Lan (the City of the Dead), and the magnificent figured silks, embroideries, tapestries, and gauzes that had been on their way to Rome (...). Some of the walled outposts, once manned by prisoners and outcasts from Chinese society, have yielded an amazing variety of textile fragments. These specimens seem to prove that the Chinese mastered pattern weaving long before the West."

<sup>44</sup>*Ibid.* : 168 Traducción de la autora. "The 1968 excavation near Peking of the tomb of a Han prince and his consort"

<sup>45</sup>*Ibid.* Traducción de la autora. "Her funeral suit was made of over two thousand jade tablets stitched together with gold wire"

<sup>46</sup> GROUSSET. *Op. Cit.* 1961:108

por toda China. En esta etapa, la capital es Changan, goza de gran esplendor cultural y comercial, y recibe a una gran cantidad de extranjeros. Los Tang desarrollaron vínculos con numerosos países, principalmente con sus vecinos.

Hay un gran desarrollo artístico (Fig. 12-13). En la cerámica se usa la técnica del vidriado verde pálido a veces opaco, a veces transparente, conocido como cerámica verde, aunque el vidriado se llamo celedón<sup>47</sup>. Su cerámica tiene influencia de los países del Asia central: en ella aparecen decoraciones del dragón. Los espejos en la dinastía Tang tienen decoraciones florales y animalistas. Sus figuras tienen una orientación similar a la de los Reinos Combatientes con dragones y nubes.

La dinastía Sung 960 – 1279 d. C., destaca en su cerámica vitrificada o porcelana translúcida con decorado de vegetación de carácter naturalista con un sentido más espiritual y con motivos de dragón cuyas de formas son de mayor simplicidad, diferentes de las de Tang. La imagen del dragón que se desarrollo hasta este tiempo son los que se retoman hasta nuestros días.

La dinastía Yuan 1206 – 1368 d. C., gobernado por los mongoles –que invadieron y tomaron China y otras territorios tan distantes como Europa Oriental, al mando de Gengis Khan, soberano de Mongolia–, llegó a unir bajo un mismo imperio, a los pueblos conquistados. Fue su nieto Kublai, quien heredó el trono de China y designó a la dinastía con el nombre Yuan con su capital Pekín. Su hermano, gobernó Persia, por lo que predominaron las buenas relaciones. En esta etapa; se adquieren nuevos materiales como el azul de cobalto, llamado “azul de los musulmanes” (Hui-tshing) por haber sido, al parecer, originario del Irán<sup>48</sup>, y es usado en la cerámica como una continuación de la Sung. Se dio un gran desarrollo cultural y económico, lo que fomentó las relaciones internacionales de China. Diversas ciudades se convierten en centros comerciales. Los principales productos de exportación eran textiles, sobretudo la seda, porcelana lacas y otros productos. El transporte por vía marítima, fue muy avanzado, tanto como en la dinastía Song.

---

<sup>47</sup> COOPER. *Historia de la Cerámica*. 1987:49

<sup>48</sup> GROUSSET. *Op. Cit.* 1961:215-223



Fig. 12 – Dos dragones persiguen una bola de fuego en el centro de esta corona de plata dorada. La corona fue presentada por un enviado oficial a la corte china a finales del siglo X época Tang. En: Hibbert Christopher. Grandes Tesoros del Mundo – La China Imperial. Barcelona. Ediciones Folio S. A. volumen IX. 1999.



Fig. 13 – El dragón de bronce dorado de la dinastía de Tang (618 – 906 d. C.)  
En: <http://www.chinapage.com/images/dragon.jpg>

En el transporte terrestre, se reanudó la antigua ruta de la Seda, camino de gran importancia hacia el Oeste. Mucha gente extranjera llegó a China, como los hermanos Polo.

En el tiempo de la dinastía Ming (1368 – 1644), hay una regresión a los estilos de los vasos de bronce arcaicos, que son imitados. El *Thao Thieh* es utilizado como un tema puramente decorativo. Son famosos los bordados de este periodo, con motivos simbólicos, tomados de la dinastía Han. Después, el bordado se combina con pintura. En el bordado se contaban historias, se hicieron telas más sofisticadas en raso.

En esta etapa “se manufactura porcelana blanca pura en la factoría imperial establecida bajo el control gubernamental; se introdujo el color en forma de pintura bajo el vidriado o esmaltado, reemplazándose así el vidriado monocromo”<sup>49</sup> que imperaba anteriormente. Es famosa la cerámica azul y blanca de este periodo. El cobalto que se usaba era traído de Persia, que era más puro que la de China. Sus dibujos eran de motivos de plantas y flores, dispuestas en divisiones geométricas de orlas y paneles. La cerámica de la dinastía Ming representa un dragón más idealizado (Fig. 14-15).

En la dinastía Qing (1616 – 1911) se puso gran énfasis en la sencillez técnica y la perfección de la cerámica, más que en el aspecto lo estético, empleándose dibujos tradicionales chinos. Es el periodo de los manchúes. Las decoraciones reflejaron muchos siglos de simbolismo. En los periodos posteriores, habrá una tendencia a mezclar todas las figuras, sobre todo en las exportaciones. La figura del dragón fue muy usada, las de cinco garras, cuernos, balanzas, y un bigote, al que se le llamaba Lung,<sup>50</sup> que era llevado por el emperador y su familia íntima. Otra clase de dragón era la que se parecía más a una serpiente con cuatro dedos o garras en los pies, llevada por los nobles de línea menor. Había muchas reglas que involucran quién podría llevar qué tipo y cuántos dragones en sus túnicas, hasta la revolución en 1911 (Fig. 16-17).

---

<sup>49</sup> COOPER. *Op. Cit.* 1987:53

<sup>50</sup> WILSON. *Op. Cit.* 1979:187



Fig. 14 – Jarras de Vino de la Dinastía Ming s. XVI. El diseño presenta dos dragones que persiguen la piedra flameante, entre el nublado mar.  
En: <http://www.chinapage.com/djar.gif>

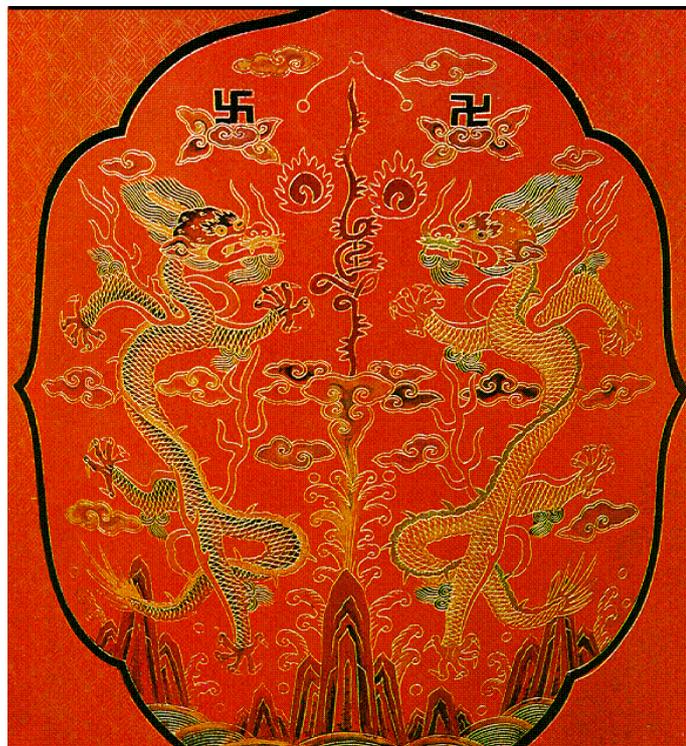


Fig. 15 – Detalle de Frasco de laca donde aparece dos dragones de la Dinastía Ming. En: <http://www.chinapage.com/djar.gif>

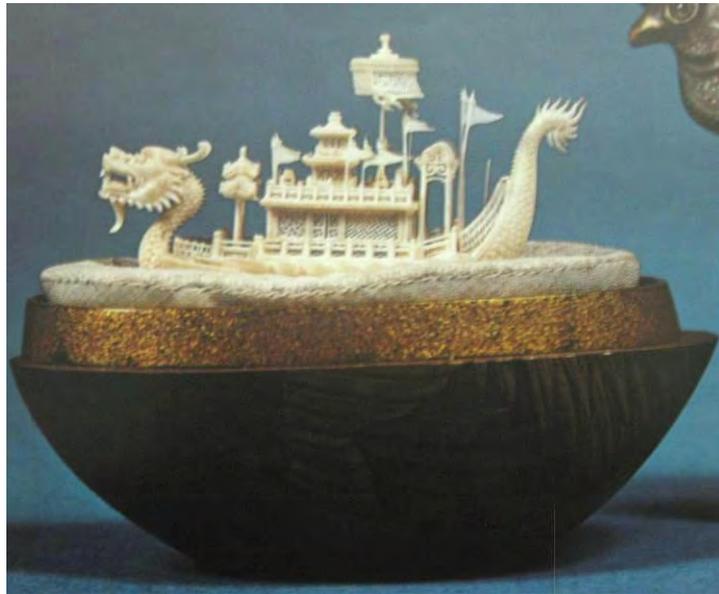


Fig.16 – Barco dragón de marfil de la Dinastía Qing gobierno de Manchú  
En: Hibbert Christopher. *Ibíd.* Volumen 10: 44



Fig. 17 – Túnica de la Dinastía Qing se decoraron con los símbolos de la mitología china tradicional, el más notablemente el dragón; que esta en el centro que simbolizan la autoridad del emperador como un intermediario en el orden universal entre el cielo y tierra. La perla dentro del agarro del dragón es un símbolo de sabiduría. Como un emperador digno, el dragón busca siempre la sabiduría.

En: [http://www.artsmia.org/world-myths/artbyculture/dragon\\_keyideas.html](http://www.artsmia.org/world-myths/artbyculture/dragon_keyideas.html)

### 1.1.2 Significados de la idea dragón

La referencia inicial de este animal fantástico, como hemos visto, está en los mitos del arte chino, en donde las figuras son parte de una magia primitiva, y el dragón, que era representado primero en jade, bronce, cerámica, aparecerá después en todo el arte chino, variando su forma y significado siempre benéfico, adoptado después por el pueblo, como fuerza de la madre naturaleza. Sin embargo, “en la sociedad feudal, la imagen del dragón, es un símbolo único de prestigio, sin igual, fue apropiado por los gobernantes feudales, volviéndose como un signo de los emperadores de ‘virtud’ y la ‘autoridad celestial’”.<sup>51</sup> Considerado como uno de los patrones protectores más importantes, es parte de leyendas antiguas, la cual referimos anteriormente, y que fueron recogidos y escritos en libros como el *Shan-Hai-King*.

En el libro del Geomanta las montañas (y en general todas las tierras altas), son denominadas “Lung” (Dragón), mientras las tierras bajas se llaman ‘Shui’ (Agua). El Dragón habita las más altas montañas y ‘su cuerpo moldea la silueta de las cimas remotas’. El experto tiene que saber distinguir entre la influencia benigna y las que simulan el Dragón pero que son altamente perjudiciales para la habitación, el templo o la tumba<sup>52</sup>

En tiempos neolíticos, el dragón es usado como símbolo de protección de los muertos. Se señala esta significación, por los muchos jades de diferentes formas encontrados cerca de los cadáveres. Si el jade mismo era un elemento muy adorado y venerado en la antigüedad, la forma que éste tenía significaba su ofrenda. Después, según narran las leyendas, cada tribu tenía su tótem. Al juntarse estas tribus y formar la dinastía Xia, tuvieron que tener un nuevo tótem, lo que es representado en los bronce y es la explicación del porqué este animal va teniendo partes de animales diferentes. El diccionario Shuo Wên<sup>53</sup>, lo refiere así: “El cuerpo de dragón parece ser claramente serpentino, su cabeza es hecha de varios o partes aquéllas otros animales, los dientes son

---

<sup>51</sup> YE. *Op. Cit.* 2002:112. Traducción de la autora. “In the feudal society, however, the image of the dragon, a symbol of an unrivaled prestige, was appropriated by the feudal rulers, turning it into a sign of the emperors’ “virtue” and the “heavenly authority.”

<sup>52</sup> MARÍN. *Op. Cit.* 1945:298

<sup>53</sup> Diccionario de finales de la época, del año 200 d.C., o tal vez posterior.

de un carnívoro mamífero, mientras las piernas y esas garras son de pájaro”<sup>54</sup>. El dragón primitivo es denominado Kuei como se indicó anteriormente:

El cual puede haber sido influido por la contaminación entre dos caracteres chinos distintos, aunque de pronunciación parecida: Khuei, relativo al dragón arcaico, y Khuei, concerniente a los “espíritus” y fantasmas. Hay que convenir que las explicaciones que da el diccionario a propósito tanto del Khuei como Thao – thieh son de cronología bastante tardía, sin relación con la ‘mentalidad primitiva’ capaz de darnos la clave del problema<sup>55</sup>.

Si Kuei<sup>56</sup> era termino referido al espíritu, el dragón significaría el espíritu protector. Otro término usado para denominar al dragón es Lung (o Long), que según una compilación de escritos denominado Kuo Yü del siglo III a. C., aproximadamente “Establece la diferencia entre los dos términos Khuei y Lung, que designaban al dragón. El Lung - como el makara indio – sería el dragón acuático; el Khuei, el dragón de los árboles y los peñascos.”<sup>57</sup> Pero otros textos describen al Khuei como un monstruo acuático, mientras que en la pintura medieval China, el Lung aparecerá como el dragón de las nubes tormentosas.

Las compilaciones de poesías antiguas como Canciones de *Chuci*, dan referencia de este ser fabuloso, como indicamos la filosofía religiosa del Taoísmo, que es la religión de la Naturaleza, contemplado desde un punto de vista mágico, el dragón es tomado como emblema. Este ser es identificado con la noción lluvia y aún más con el agua, corriente de agua o caída de agua.

El dragón, también identificado con el viento, es siempre “creador”, nunca destructor. Es el viento que según el Taoísmo

(...) hizo girar y girar los “Kuei” o discos primigenios, anticipaciones de la noción del ‘átomo’ en la China arcaica, (...). Es el mismo que, según Buda, girando y girando en espiral hizo frotar las aguas hasta que éstas quedaron encima de él ‘como la crema sobre la leche’ en el comienzo de los ‘Kalpas’. El mismo que, los Lamas Tibetanos, al hacer vibrar el mágico ‘Kung’ era capaz de producir la vida o la muerte de los mundos. El que, según Confucio, al hacer sonar la nota más baja del ‘Sheng’, hacía “danzar una pareja de faisanes”, es decir producía la

---

<sup>54</sup> C. A. S. *Op. Cit.* 2000:133. Traducción de la autora. “The body of dragon seems to be distinctly serpentine, its head is made up of parts for those or various other animals, the teeth are those of a mammalian carnivore, while the legs and claws are those of bird.”

<sup>55</sup> GROUSSET. *Op. Cit.* 1961:252

<sup>56</sup> “Alma Sensitiva (desencarnada, después de la muerte) manes de los difuntos. Fantasma, espectro.” MATEO. *Diccionario Español de la lengua China*.1977.

<sup>57</sup> GROUSSET. *Op. Cit.* 1961:252

unión del Yin con el Yang, o sea la creación del Universo. El Dragón vendría a ser una 'imago' de alma cósmica, identificada con el viento, fluido, penetrante y siempre cambiante<sup>58</sup>.

El dragón, en el oriente asiático, lo vemos incluido en el pensamiento filosófico religioso del tiempo, tomado como referencia metafórica, o para explicar ciertos eventos, los cuales no conocían, como en el taoísmo, donde se menciona la idea de que los dragones chinos son los encargados de mover los cuerpos de agua, como las cascadas, ríos, o mares; que ellos pueden mostrarse en los picos de agua o tornado. Así, se mencionan cuatro dragones principales, que representan a cada mar. Por ejemplo el Rey de Dragón del Mar Oriental, el Rey de Dragón del Mar Occidental<sup>59</sup>. Recurriendo a él, en tiempo de sequedad o inundación, el señorío local y oficial del gobierno eran los encargados de realizar sacrificios y ritos religiosos para el dragón (Lung), quien era el que producía la lluvia, es decir, era el que mandaba o quitaba dicho beneficio. Relatos recopilados hablan que algunas de las peores inundaciones fueron causadas cuando un mortal había perturbado a un dragón<sup>60</sup>. Este animal fabuloso fue considerado "como el genio semidivino que engendra truenos y tempestades en las altas regiones; al asociarlos a un personaje histórico, quiere decir que su carácter era espiritual, altivo y apasionado".<sup>61</sup>

Fue el reino unificado de la dinastía Qin, que adopta al dragón como emblema y símbolo del emperador, cuya sabiduría y poder divino aseguraron el bienestar de sus asuntos. Muchas leyendas dibujan las conexiones entre el dragón y el emperador:

En la dinastía Han, el dragón divino, dador de vida y bondadoso, se contempló como un símbolo de su propio emperador, que debía ser el padre y la madre del pueblo. Durante los dos mil años en que los emperadores gobernaron en el trono del dragón, el arte se desarrolló en muchos ámbitos hacia la independencia del rito, aunque sin perder nunca del todo la relación con la tradición mitológica y cosmológica<sup>62</sup>.

En las siguientes dinastías, varios de los emperadores y gobernantes, se

---

<sup>58</sup> MARÍN. *Op. Cit.* 1945:302

<sup>59</sup> Chinese Dragons [En línea]

<sup>60</sup> The Chinese Dragon. [En línea]

<sup>61</sup> PIJOAN. *Historia del Arte.* 1963:175.

<sup>62</sup> FAHR –BECKER. *Op. Cit.* 2000:60

proclamaron como descendientes del dragón. Ellos defendieron a este ser que consideraban como el espíritu de las divinidades, el “líder de los cuatro dioses,”<sup>63</sup>. Ellos demostraron lo que defendieron, tallando y pintando los modelos de dragones por todas partes, “en las columnas, vigas y techos de edificios; las pantallas, camas, sillas, y escalones; los artículos de uso diario, incluso las tazas, bandejas, cuencos, y ollas, así como en las coronas de los emperadores, túnicas, y correa de cinturón”<sup>64</sup> (Fig.18, 19). Pero se prohibió que las personas del pueblo usaran la imagen. El que infringía la orden era castigado con severidad. El dragón cinco garras fue el emblema Imperial chino; el dragón de cuatro garras era el común (Fig.20). El dragón de tres garras es el dragón japonés (Fig.21). En la mitología hindú, Indra, el dios del cielo y dador de lluvia, mata a Vitra, Dragón de las Aguas, soltar la lluvia.<sup>65</sup>

Con el derrumbamiento del sistema feudal, los modelos del dragón antes monopolizados por los gobernantes feudales, retornaron al pueblo, retratando la imagen como un símbolo de poder próspero en el folklore chino y arte. Fue visto por el pueblo chino, como el símbolo de protección divina y vigilancia. Se consideró como el Ser Supremo entre todas las criaturas, con la habilidad de vivir en los mares, volar a los cielos, y enrollarse en la tierra en forma de montañas. El Dragón es un animal mítico divino que puede proteger al inocente, de los espíritus malos errantes, dando seguridad con su emblema<sup>66</sup>. La noción del Dragón, en China, es benéfica

Es emblema de la fuerza y del poder vital el principio proteico y creador de la vida. El nutre, con el agua de las lluvias, la tierra fecunda; él regula la vida oculta y misteriosa de los peces y de todos los seres que pueblan los ríos y los 'Cuatro Océanos'. El vela también por el reposo de los muertos de acuerdo con las leyes del 'Feng – Shui'<sup>67</sup>.

El Dragón para los chinos, ha expresado una arcaica intuición sobre el origen del hombre y de la vida, que nace en las aguas.

---

<sup>63</sup> “The leader of the four gods.” YE. *Op. Cit.* 2002:100

<sup>64</sup> *Ibid.* Traducción de la autora personal. “On the columns, beams and ceilings of buildings; screens, beds chairs, and stairs; articles of daily use including cups, trays, bowls, and pots as well as on emperors’ crowns, robes, and waist belts.”

<sup>65</sup> The Chinese Dragon. [En línea]

<sup>66</sup> Chinese Dragons [En línea]

<sup>67</sup> MARÍN *Op. Cit.* 1945:300



Fig. 18 – Ornamentación arquitectónica con diseños de dragones. En: <http://www.monografias.com/trabajos16/kaizen-construccion/kaizen-construccion.shtml#CARATER>



Fig. 19 – Pared de Nueve-Dragones en el Parque de BaiHai -Beijing. La pared se construyó en 1756 de colores, azulejos cerámicos. En: <http://www.chinapage.com/images/qianlong.jpg>



Fig. 20 – Dragón Chino. En : Dragons and. Wizards Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 21 – Dragón Japonés En: Ibíd.



Fig. 22 – En la iconografía Cristiana, algunos Santos han combatido con dragones. El más conocido de ellos, es San Jorge.  
En: [http://www.luiscordero.com/dragones/san\\_jorge](http://www.luiscordero.com/dragones/san_jorge)

Se trata, desde luego, de un ser anfibio que tiene atributos de pez, de reptil, de pájaro y de mamífero. Un ente que desde las tinieblas submarinas asciende hacia el sol para después descender como una fuerza fecundante sobre la tierra. (...) Simboliza también el triunfo de los valores morales, el ascenso, la purificación, el triunfo del Yang sobre la muerte. Es la idea magna del TAO, la 'dynamis' que mueve los mundos y que alimenta el perenne nacer y renacer de los seres<sup>68</sup>.

El dragón adopta diferentes formas como el "Dragón – serpiente", que tiene un significado para los ocultistas el enlace de el alma humana con una serie de apetitos y pasiones con la tierra<sup>69</sup>. Los dragones tomaron un color característico en algunas dinastías. "Las Dinastías adoptaban diferentes colores en los Dragones emblemáticos de ellas: el de los Tsing era blanco, el de los Ming rojo, el de los Manchués amarillo."<sup>70</sup>

El dragón en "las mitologías de China, el Japón y la India, como también las de las razas celtas y germánicas, han hecho de él un ente 'sagrado', es decir, temido y adorado al mismo tiempo."<sup>71</sup> Este ser es considerado en China como el símbolo de buena fortuna; muy contrario del mito occidental,

que representa en el Dragón a una potencia infernal, destructora y maligna, el mito chino hace de él – "Lung" – una especie de superdeidad metamorfofísica. En Europa, héroes y demiurgos luchan contra el Dragón: Marduk, San Jorge, Thor, Sigfrido, Jasón, Apolo, San Silvestre, Arturo, Cadmus, el caballero Beowulf, etc. Perseo arranca de sus garras el cuerpo bienamado de Andrómeda, San Juan, en su "Revelación", ve concretarse en él la proyección de todas las potencias del Mal. Los Profetas del Antiguo Testamento alzan sus manos crispadas y maldicientes contra la bestia apocalíptica que, vomitando llamas, desciende desde el cielo convulso.<sup>72</sup>

El dragón en el Occidente es representado como un ser poderoso, peligroso y maligno, la imagen más difundida es el del dragón vencido por San Jorge, de un libro conocido como *La Leyenda Dorada*, aparecido a fines de la Edad Media, leyenda contada por el dominico Jacopo della Voragine donde presenta la "figura San Jorge como un caballero medieval de Capadocia (región del Asia Menor) que libera a una dama prisionera en un castillo, custodiado por un dragón en Silene, Libia"<sup>73</sup> (Fig.22). En esta etapa medieval, los dragones son

---

<sup>68</sup> *Ibid.*:301-302

<sup>69</sup> *Ibid.*:295

<sup>70</sup> *Ibid.*:298

<sup>71</sup> *Ibid.*:297

<sup>72</sup> *Ibid.*:300

<sup>73</sup> PERIQUET GONZÁLEZ: "Los Dragones de Cómodo". 1983:559

representados como criaturas traicioneras, de odio, y envidia. Generalmente eran presagios de gran calamidad. Si tenían muchas cabezas eran símbolo de decadencia, opresión, incluso herejía. En el cristianismo, se ve varias referencias, como en el *Libro de Job*, capítulo 41, vemos a Leviatán, criatura con características de dragón, y es descrito como el "Rey de las Bestias", refiriéndose al demonio. La religión cristiana tomo a este ser como la bestia apocalíptica.

## 1.2 MEDIOS DE DIFUSIÓN DEL DRAGÓN EN EL OCCIDENTE

El comercio fue un medio de intercambios culturales, una forma de difusión de la imagen del dragón chino en Occidente. Fue el tiempo de la dinastía Han del Oeste, (206 a.n.e–25 n. e.), que Zang Qian<sup>74</sup>, famoso viajero, inicia la comunicación entre China, Asia central, al occidente por vía terrestre. Este personaje llega con un grupo de personas hasta países como Rusia, Irán y la India; después de él, otro grupo de personas viajan a Occidente entre cinco y diez veces cada año, formándose caravanas de hombres. Esta ruta se llamó el camino de la seda hacia el Oeste, realizándose intercambios de mercancías; de Este a Oeste entre el desierto de Gobi al Norte y la Cordillera de los Nanshan al Sur<sup>75</sup>. Otra vía utilizada era marítima comunicándose con Corea, Japón, la costa oriental de la India y al sureste Asiático. El comercio exterior prosperó en la dinastía Han del Este (25–220), pues recibieron a un enviado diplomático del Estado Wo (Japón), al cual Lui Xui –fundador y primer emperador de la dinastía–, le obsequio un sello grabado con su título imperial. Desde entonces, objetos de hierro, de bronce, y tejidos de seda de China fueron exportados al Japón. La seda llega al Occidente, al Imperio Romano.

La seda china fue un artículo importante del comercio de China al exterior. Bai Shouyi menciona que “en el siglo II, andaba de moda incluso en Londres. En [el año] 166, un enviado de Marco Aurelio Antonio, el emperador del Imperio

---

<sup>74</sup> SHOUYI. *Breve Historia de China*. 1984:138

<sup>75</sup> GROUSSET. *Historia del Arte y de la Civilización China*. 1961:66

Romano, llegó por fin a China y ofreció al emperador chino marfil, cuernos de rinocerontes y carey”<sup>76</sup>. El brocado era el tejido que se exportaba al Imperio Romano, gozando de un gran prestigio. La seda y otros enseres como la cerámica poseían dibujos que adornaban el objeto. Una de esas figuras fue el dragón, que era su emblema ya desde la dinastía Qin. En los tiempos de la dinastía Tang (618–907), el emperador casó a su hija con el rey de los tufan;<sup>77</sup> Songzain Cambo, que gozaban de prosperidad. En el traslado, la princesa llevó consigo gran cantidad de sedas y artesanía, fomentándose la comunicación entre las dos naciones. La dinastía Tang desarrollo vínculos con numerosos países y regiones del Asia, incluidos Corea, Japón, India, Pakistán, Afganistán, Irán y Arabia actuales. Estas relaciones entre distintas nacionalidades convierten a Changan, en capital la más importante en el mundo, a donde llegaban comerciantes extranjeros y personalidades religiosas de otros países. En el año 651, llegaron mensajeros árabes a China y los dogmas islámicos comenzaron a aparecer en el país, pero los más numerosos eran los budistas.

Los primeros contactos de China con España, sucedieron a través de los árabes indirectamente, entre los siglos VII y VIII, quienes comerciaron los genuinos productos chinos a Europa.

El comercio fue más próspero en las dinastías de Song y Yuan, en los años 960 a 1368, las ciudades de Song del Norte; Song del Sur y Yuan, eran importantes centros comerciales, donde concurrían clientes, comerciantes y enviados extranjeros de diversos lugares, quienes eran agasajados y en algunas ocasiones eran distinguidos con ciertos cargos. La antigua “ruta de la seda” hacia el oeste se reanudó. Fue sobretodo en la dinastía Yuan, gobierno de mongoles, cuando el transporte se consolidó gracias a la unificación del país, haciendo más accesible el comercio. También hubo comunicación por vía marítima.

El afán expansionista y colonizador de entonces, unido con los primeros viajeros aventureros de la Edad Media –quienes se refirieron a China con

---

<sup>76</sup> SHOUYI. *Op. Cit.* 1984.: 150

<sup>77</sup> Los Tufan, fueron los antecesores de los tibetanos, que vivían desde los tiempos remotos en la Meseta Qinghai – Tibet.

grandezas y riquezas—, origina la entrada al mundo chino. Fueron los primeros cristianos y su afán de captar nuevos seguidores, quienes trataron de conocer su cultura para la inserción de la religión católica. Los nuevos elementos son conocidos y vistos desde un sentido occidental, ocurriendo lo propio con algunas formas de animales mitológicos como el dragón.

En 1245, el Papa Inocencio IV envió al misionero de la orden de San Francisco, Giovanni de Piano Carpini, para una entrevista con Guiyou Khan en Helin. Giovanni de Piano Carpini llegó precisamente en el momento en que Guiyou fue elegido Gran Khan, y fue recibido por éste. Durante la entrevista el misionero le aconsejó a Guiyou Khan convertirse al cristianismo. En su carta de respuesta al Papa, Guiyou Khan pidió que viniera él y otros reyes de los países cristianos a China para la audiencia a la corte imperial de Yuan. En 1253, el rey Luís IX de Francia envió al misionero Guillaume de Rubrujús, también de la orden de San Francisco para entrevistarse con Mongo Khan en Helin (...)<sup>78</sup>.

Estos dos misioneros ya en su país escriben sobre China. Después, arriban a China, más misioneros de la orden franciscana y construyeron dos catedrales en la capital de Yuan. En este tiempo, llega el marroquí Ibn Batuta por la vía marítima, quien describió en su obra, las costumbres, paisajes y todo lo que vio. En este período los barcos, chinos, persas y árabes, iban y venían por los mares. Pero fueron los viajes de Marco Polo, realizados en los años 1271 a 1295, los relatos más difundidos, en donde narra que conoció al gran Kan Kubilai. Su libro, *Los viajes de Marco Polo*, cautiva así, a la Europa del momento. Sus retractores, aducen que “Polo fue acusado en sus tiempos de exagerado, y se le dio el apodo de “Il Misione” a causa de la debilidad que por los ceros sentía; y en fecha tan cercana como al final del siglo XIX, un escritor alemán juzgaba que todo el libro era impostura.”<sup>79</sup> Lo cierto que esta expresión geográfica de Polo, fue incluida en el mapa Catalán del Mundo, de 1375.

En el siglo XIV, el gobierno de los mongoles declinó y es ocupado por la dinastía Ming a partir de 1398, los nuevos contactos entre el Extremo Oriente y el Occidente tuvieron que aguardar hasta que los europeos encontraran una ruta que llegara por barco hasta las costas de la China Meridional.

---

<sup>78</sup> SHOUYI. *Op. Cit.* 1984:314

<sup>79</sup> RAYMOND. *El Camaleón Chino.* 1970:26

En 1498, Vasco de Gama descubre la nueva ruta de navegación hacia Oriente, que es usada por los colonialistas portugueses que llegaron primero a China, siguiéndole los españoles, holandeses, ingleses, franceses y norteamericanos, para el comercio.

Los portugueses conquistaron la península de Malaca en 1513, dos años después estos comenzaron a llegar a China, que era gobernada por la dinastía Ming, quienes expulsaron a los portugueses, que fueron a ocupar otros lugares y en 1553 se asentaron en Macao. Al comienzo pretextaron alquilarlo, posteriormente lo convirtieron en colonia. Macao fue la primera tierra china que los colonialistas occidentales ocuparon por un largo tiempo y arbitrariamente; posteriormente otras naciones occidentales lo harían.

Los contactos oficiales entre las regiones de Asia y España ocurrieron en el siglo XVI “especialmente en Filipinas, a través de galeones y naves chinas. Esa ruta marítima del galeón Manila- Acapulco, que se estableció por la necesidad de los productos chinos (seda, té y porcelana en su mayoría), aumento los contactos bilaterales”<sup>80</sup>.

La expedición y colonización de López de Legazpi en 1565 ocupa las principales islas de Filipinas y se apoderan del lugar en 1571, construyen la ciudad Manila. “En 1575, comerciantes españoles que llegaron a China y posteriormente con el permiso de la corte Ming, tomaron Xiamen (Amoy) como puerto abierto al comercio”<sup>81</sup>.

Los colonos españoles maltrataron a los chinos residentes en las Filipinas, y hubo masacre contra ellos. En 1626, los españoles tomaron por la fuerza Taiwán<sup>82</sup>. Los holandeses atacaron las ciudades de China, y realizaron actividades piratas a lo largo de la costa de Fujian, saqueando materiales, asaltando barcos mercantes y traficando con hombres, se apoderaron de una parte de Taiwán, después se enfrentaron a los españoles que se establecían en el lugar. Una vez que los holandeses se apoderaron de Taiwán utilizaron “la

---

<sup>80</sup> LIN CHOU. “China y Chile: Inmigración y Relaciones Bilaterales (1845 – 1970)”. 2002:4

<sup>81</sup> SHOUYI. *Op. Cit.* 1984:404

<sup>82</sup> Llamado Formosa por los marineros portugueses que pasaron por sus aguas, nombre que queda registrado en la cartografía.

isla como una base de trasbordo en la ruta comercial entre Batavia y Japón”<sup>83</sup>. Taiwán fue liberada en el año 1662 y retomada por los holandeses en 1668.

Los ingleses, en el siglo XVII, obligaron a los chinos abrir sus puertas a Inglaterra. En 1670, los ingleses comenzaron a comerciar con Taiwán. Los británicos compraban a china el té, plantas medicinales y porcelana.

### 1.2.1 El dragón chino en el Occidente

Las comunicaciones de China con el exterior fueron mayores y reiterativas en la dinastía Han, desarrollándose el comercio vía terrestre. La seda toma el camino del Oeste, que históricamente se le conoce como “Ruta de la Seda”. Son los árabes quienes llegaron a ser los intermediarios entre la cultura del Oriente y la del Occidente.

Posteriormente la antigua “ruta de la seda”, es utilizada por los misioneros cristianos. Los Franciscanos fueron los primeros religiosos en ingresar a estas tierras, luego siguieron otros misioneros. Fue en el tiempo que estuvieron gobernados por los mongoles –en la dinastía Yuan–, que habían conquistado China, Asia Central parte de Rusia y Oriente Medio en los siglos XIII y XIV, conectando en forma directa a Europa y Asia Oriental. Con el propósito de aplacar el peligro, el Papa Inocencio IV despachó una misión en 1245, enviando al misionero “Juan de Plano [Piano] Carpini, fraile franciscano de sesenta y cinco años (...). Tras sufrir terribles penalidades tanto de ida como de regreso, (...) [y acompañado por] su único colega Benedicto el Polaco”<sup>84</sup>, éstos llegan en el momento de la ceremonia que se realizó cerca de Karakorum<sup>85</sup>, del nuevo Khan Guiyou, quien envió una carta con los frailes al Papa, donde arguye que sus conquistas fueron gracias al apoyo divino, exigiéndole al Papa que se sometiera. Todos estos sucesos fueron descritos por el fraile Carpini.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> LIN CHOU: *Op. Cit.* 2002:15

<sup>84</sup> RAYMOND. *Op. Cit.* 1984:35

<sup>85</sup> Karakorum, la primera capital mogola

<sup>86</sup> Obra incluida por Vicent de Beauvais en “Speculum Mundi”, una de las obras enciclopédicas más

La noticia de que el “hijo de Batu, el fundador de gran reino de Kypchak”<sup>87</sup>, en China, había abrazado la fe, animaron al rey Luis IX a enviar otra misión. Iba al frente un fraile franciscano flamenco llamado Guillermo de Rubruck. Continuator de su obra es Juan de Montecorvino, que llega en 1292, quien funda una misión permanente en Cambaluc, en donde estuvo después de la muerte del gran Kublai<sup>88</sup> en 1294. Otro misionero de la misma orden que llegó a China en 1325, fue Odorico de Pordenone, quien viajó por la India para llegar a China; Giovanni de Marignolli fue otro misionero de la orden que llegó a la gran capital en 1342.

Los mongoles en la segunda mitad del siglo XIII alcanzaron el predominio en Asia. La importancia de este período es la relación comercial, en las cuales, los productos chinos son requeridos en el exterior: su cultura, arte, la difusión de sus emblemas (que era el dragón), su religión, fueron estudiados por los misioneros, quienes trataron de convertirlos al cristianismo. En el tiempo de la dinastía Yuan existían, como sectas religiosas, el lamaísmo, taoísmo, cristianismo e islamismo, y no se permitieron otras sectas. Éstas se prohibieron por ser organizaciones que iban en contra de los intereses de la dinastía. China fue vista inicialmente en el exterior como un país de gran riqueza, después los cristianos dieron sus primeros comentarios y puntos de vista que diferían de la realidad. Estos fueron los primeros escritos hechos por los cristianos en la Edad Media.

Las impresiones occidentales acerca de China han sido deformadas por el hecho de que, durante las dinastías mogola y manchú, China estuvo dominada por extranjeros, algunas de cuyas idiosincrasias han venido a quedar confundidas con las de los chinos. El relieve que se da al poderío y dotes de Gran Kan debe mucho a las virtudes de tolerancia y amplitud de miras que indudablemente poseía Kubilai (...) <sup>89</sup>

En el siglo XVI; llega a China, el fraile portugués Gaspar da Cruz, de la orden dominica; posteriormente en año 1575 arriba el español de la orden agustina Martín Rada, a la cabeza de una misión, en Fukien. Tanto Martín

---

importantes de la edad Media, obra que antecedió a la de Marco Polo en una generación y es la más antigua descripción de China. En su obra se refiere a los catayanos. RAYMOND: *Op. Cit.* 1984:35

<sup>87</sup> *Ibid.*:38

<sup>88</sup> Kublai o también llamado Shi Zu fue el que gobernó China como territorio unificado poniendo fin el reino Song del Sur, muere en 1294.

<sup>89</sup> RAYMOND. *Op. Cit.*1984: 41

Rada como Gaspar da Cruz comentaron sobre los maltratos de los sacerdotes budistas y fueron más minuciosos, adelantándose a los Jesuitas. Todos estos misioneros escribieron sobre el pueblo de china.

El fraile Mendoza de la orden Agustina de Toledo escribió *La Historia de China de Mendoza*, publicada en 1585, sirviéndose de estas dos fuentes anteriores y de una tercera, que fue del portugués Galeote Pereira –quien formó parte de un grupo contrabandista, que arribó a China y fue preso desde 1549 a 1552. Él describe la ciudad y su gente, “relato que fue un anexo de documentos de los jesuitas en la india. En su obra, publicada en 1561”, anota que los chinos no otorgaban importancia a la religión, se refirió a lugares, costumbres, historia, vestidos; entre otras cosas como la justicia y gobierno.

Fueron los jesuitas los que más se acercaron a los chinos. Su llegada a finales del siglo XVI la hicieron por el sur – oeste, que fue la ruta usada por los budistas, proveniente de la India, por lo que intentaron aliarse al budismo ya que esta era la religión que poseían más creyentes. En esa etapa, usaron vestiduras budistas, pero viendo que no eran mirados con buenos ojos por los altos dignatarios, dejaron de usarla, debido a que en China los religiosos no gozaban del mismo respeto que en los países cristianos, volviendo a la toga académica. Fue Michele Ruggieri el primer jesuita que se estableció en China, en 1582. En ese tiempo escribió una obra de Catecismo llamado Tianzhu, Shilu, o *Verdadero tratado del Señor del Cielo*; publicado en 1584, que fue la primera obra de origen occidental publicada en el idioma chino<sup>90</sup>.

El misionero jesuita italiano Matteo Ricci, logró establecer su residencia duradera en China, vivió allí desde 1583 hasta su muerte en 1610, los últimos nueve años en Pekín, Ricci fue estimado por los eruditos chinos por su habilidad con las matemáticas, astronomía y cartografía, notable arte que le sirvió para hacer un mapamundi, colocando a China en lugar central, se dedicó a estudiar la literatura confuciana cuyo dominio era indispensable para los hombres de letras chinos, y le sirvió para que le aceptaran como un ser letrado

---

<sup>90</sup> CERVERA. “La interpretación Ricciana del Confucianismo”. 2002:213

y civilizado. Utilizó los objetivos e ideales de su orden, entre estos, lograr la conversión de los gobernantes, y mencionaba que primero debía ganar la lealtad, porque este era el camino más corto para conseguir la evangelización de un país. Los jesuitas disfrutaban de especial influencia debido al trabajo de astronomía que realizaron en el departamento imperial, donde, en ocasiones, les encargaban reformar el calendario, tarea importante, ya que si el calendario estuviera errado, el emperador no podría gobernar de acuerdo con el Tao u orden cósmico y de ello vendría el caos y las calamidades.

Mateo Ricci, fue considerado el europeo que conoció mejor la lengua y cultura china en esa época; se avocó a estudiarlas y escribir obras con lo que gana prestigio. Entró en contacto con algunos monjes con un gran conocimiento filosófico budista con lo que nutrió su sabiduría. La Compañía de Jesús adoptó las ideas de Matteo Ricci y su interpretación del confucionismo; respetando las ideas de esta filosofía y las costumbres tradicionales chinas de venerar y conmemorar a los antepasados; cuyas ideas fueron objeto de duras críticas por los misioneros dominicanos y franciscanos, quienes autorizados por la Santa Sede, llegaron en 1630 a China, los cuales no estaban de acuerdo con sus métodos, y otros, poseían escasa preparación.

En 1773, el papa Urbano VIII les dio la razón a los dominicos y franciscanos, desaprobando la estrategia adoptada por los jesuitas y ordenó que retornaran de China. El emperador chino, a su vez prohibió la evangelización católica y expulsó a los misioneros europeos. Esas acciones conflictivas pusieron fin al intercambio cultural chino europeo y también a la obtención de los conocimientos sobre ciencias modernas de Europa en China.<sup>91</sup>

Los libros, al igual que cartas y circulares de los misioneros, fueron el medio para enterarse y permitirse un conocimiento o impresiones sobre este lejano país. Las publicaciones en 1616 de los escritos de Matteo Ricci, fueron de amplia difusión entre todos los que llegaron allí después de él, incluso de aquellos que se opusieron a su forma de evangelizar, formando una concepción de China matizada por Ricci. Fueron los misioneros jesuitas quienes trataron de comprender, mejor a esta cultura, accediendo a sus escritos, impregnados del pensamiento y opiniones de los autores que

---

<sup>91</sup> LIN CHOU. *Op. Cit.* 2002:28

reescribieron los antiguos libros. Muchos de los libros antiguos fueron reescritos, porque en el tiempo de la dinastía Qin muchas obras fueron quemadas, por ir en contra de la política del emperador. La filosofía imperante fue el neoconfucianismo, que estaba imbuido de las nuevas corrientes religiosas como el budismo.

Durante los siglos XVI y XVII, la cultura China, trasciende a Europa, en dos aspectos: uno de carácter religioso, efectuado por misioneros, como vimos; y el otro de carácter comercial, por la marcada preferencia de los productos chinos, que se originó por la comercialización de gran cantidad de artesanía y especias típicas chinas que fueron llevadas al Viejo Continente.

La chinoserie simbolizaba el afán por la moda al estilo chino. En España también se coleccionaban bastantes obras artísticas del citado estilo en el Palacio de Oriente y el Palacio de Aranjuez; este último contaba con la sala chinesca. Además, el estilo Rococó constituyó una etapa de la cultura europea. Los productos de porcelana, laca y seda del estilo chino se convirtió en una moda que perseguía toda Francia<sup>92</sup>.

El comercio, fue el medio de difusión de la cultura china, que al comienzo se realizó entre los pueblos de china y que posteriormente se extendió al mundo, y con ello el conocimiento de su cultura. Los productos que ellos comerciaron, mencionados por el diplomático taiwanés Diego Lin Chou, fueron los tejidos, los más famosos, como la seda, con diseños que muestran una evolución de un zigzag, con animales fantásticos como el ave fénix y el dragón. Otro tipo de artesanía que fue muy difundida, fueron las porcelanas de las dinastía Ming, muy admiradas y de gran acogida, donde se repiten motivos anteriormente usados que tenían un significado en el mundo chino antiguo, y que en estas últimas dinastías, esos mismos motivos sólo gozaron de un fin decorativo, y en la cual, la imagen del dragón, fue muy utilizada.

Los árabes fueron el nexo entre el mundo chino y España. Posteriormente este país tuvo sus primeros contactos directos por la necesidad de sus productos de alta demanda en Europa. Hacia 1575, dos sacerdotes españoles arribaron a la provincia de Fujian junto con una tropa expedicionaria. Las

---

<sup>92</sup> *Ibid.*:29

intenciones de ellos y la iglesia española era la divulgación del evangelio en China; los chinos no permitieron dicha acción, entonces, España utiliza a Taiwán como base para propagar el evangelio a China y Japón. “El misionero jesuita español Alonso Sánchez partió de Manila con rumbo a Macao y a su regreso pasó por Japón, pero el barco en que viajaba se averió, por lo que tuvo que desembarcar en Taiwán. Fue el primer misionero occidental que llegó a Taiwán.”<sup>93</sup> España utiliza las Filipinas como base de comercio.

A partir de la década de 1580 llegaron más comerciantes chinos a Filipinas. Además, entre 1585 y 1590, la autoridad española mandó oficiales a Fujian y Guangdong para reclutar trabajadores. Como consecuencia, miles de artesanos y campesinos chinos fueron introducidos a esas islas. Cierta cantidad de ellos aceptaron ser bautizados allí. Varios se incorporaron más tarde al comercio del galeón y llegaron a la feria de Acapulco (México)<sup>94</sup>.

El Dr. Lin Chou, declara que muchos fujianeses<sup>95</sup> emigraron a las Filipinas, con intereses económicos estableciéndose cerca de los mercados. Las crónicas de los historiadores de la dinastía Ming y en la otra crónica no oficial nombrada “Taiwán Wai Ji” en la que se basa, identifican la existencia de chinos en Filipinas y nombra a Chien Nei o Parían<sup>96</sup> como lugar donde se juntaban y comenta sobre los grupos de chinos del lugar que

los sangleyes fueron a Filipinas por motivos de lucro y que siempre Vivían juntos. Sobre sus oficios, dicen que se les permitía cultivar el campo y trabajar como artesanos, pero poco a poco iban convirtiéndose en comerciantes, dejando el cultivo en manos de asalariados o nativos<sup>97</sup>.

Los sangleyes es el nombre con el que se conoce a una población de chinos que se establecieron en Filipinas<sup>98</sup>, en busca de ganancias, los cuales se dedicaron entre otras cosas al negocio, en diferentes rubros. El comercio de los productos chinos era necesario para los españoles, la colonia no podía prescindir de ellos; quienes poseían el mercado de alimentos. Muchos eran constructores de casas y sastres, los que igualmente eran necesarios para el

---

<sup>93</sup> *Ibid.*:15

<sup>94</sup> *Ibid.*:24

<sup>95</sup> Palabra utilizada para referirse a las personas que nacieron en Fujian, provincia de China que está al frente de Taiwán

<sup>96</sup> Nombre en dialecto filipino.

<sup>97</sup> LIN CHOU. *Op. Cit.*:24

<sup>98</sup> CHANG – RODRÍGUEZ. “De la Tierra del Dragón a las Regiones del Cóndor: la Identidad Cultural de los Sinoperuanos”. 2000: 251.

imperio español. En China, el gobierno de los manchúes<sup>99</sup>, tuvo rebeliones, sofocando las últimas resistencias en Fujian y Guangdong, después de ello muchos chinos huyeron a Filipinas, donde eran víctimas del mal trato y masacre por más de tres siglos y medio, hasta que los ingleses se apoderaron de Manila con la ayuda de ellos, posteriormente, es devuelta a España.

Como vemos, cuando ingresaron los europeos a China, esta era gobernada por extranjeros, como los mongoles y más tarde por los manchúes -dinastías Yuan y Qing- que copiaron ciertas normas de los chinos, y dieron importancia muy remarcada a la cultura confuciana, para tratar de conquistar a la selecta minoría de estudiosos, como prueba de la conservación de la cultura China, además de mantener y administrar una numerosa población del campesinado. Ello concedió una imagen diferente de la China verdadera, la cual fue llevada por los misioneros religiosos a Europa. De otro, lado la artesanía china fue llevada a otros continentes, lo que ayudó en la visualización de este país. Fueron piezas en su mayoría pertenecientes a la dinastía Ming y Qing, Cortes que habían absorbido todo el conocimiento de sus ancestros, pero que eran planteados desde diferentes puntos de vista. Los jarrones, que fueron motivo de admiración en el Occidente, no tenían el sentido espiritual de los anteriores y los diseños que cubrían sus piezas tenían un fin decorativo.

La figura del dragón es una de estas imágenes muy usada en las decoraciones, asociada al poder y al imperio, y tuvo un papel importante en la tradición cultural del pueblo chino. El dragón fue asumido como símbolo de la nación China, por lo que fue y es muy usado en todo tipo de representaciones populares, en cerámicas tejidos, danzas y canciones. Fueron las piezas de cerámica, tejidos como la seda, esculturas, pinturas y otros enseres adornados con esta imagen, productos muy requeridos en esta etapa como hemos visto. Estas piezas fueron las que llegaron a Europa y Perú.

---

<sup>99</sup> Recordemos que era la dinastía Qing.

## Capítulo II

### LOS CHINOS Y SUS VÍNCULOS CON EL PERÚ

#### 2.1 ANTECEDENTES

El Perú y los pueblos del Oriente, sobre todo China, han reflejado similitudes culturales desde época temprana, lo que ha hecho pensar que algunos hombres de esta cultura arribaron tempranamente a nuestro país. Estudiosos del tema, como el investigador Fernando Llosa Porras, quien ha analizado en detalle la iconografía de las piedras grabadas que dejó la cultura pre-inca establecida en Casma, en el departamento de Ancash; señala en su libro *Sechín: Monumento y Mito*, la referencia al *I-Ching* o *Libro de las Mutaciones*. Este libro contiene a los héroes de la mitología China, como Nüwa y Fushi, a quien se atribuye la invención de las “cuerdas anudadas”<sup>100</sup>, que en el Perú llamamos “quipus”, dato mencionado también por el historiador Francisco Loayza, quien observó de cerca los dos pueblos –como peruano conocía nuestro pasado–, peregrinó en los pueblos orientales, y recopiló esta información en su libro *Chinos Llegaron antes que Colón*. Esta tesis estuvo basada en minuciosas investigaciones, que hace preguntarnos ¿Qué hay en esta investigación respecto al dragón? Él autor refiere sobre este punto lo siguiente:

En los pueblos asiáticos cada cual le da al dragón diferentes representaciones; pero, la más generalizada de ésta es con cuerpo y lomo de serpiente, lleno de escamas, ojos de tigre, boca de león, cola de cocodrilo y con alas y garras de águila. Y cuando sale del fondo del mar, en donde mora, echando fuego por la nariz y los ojos, para subir al Cielo, lo escoltan montañas de nubes que desencadenan terribles huracanes y aterradoras tempestades<sup>101</sup>.

Loayza señala al mar, como morada del dragón y que de ahí sube al cielo. Esta relación se hace en la cosmología de las culturas China e India, y se

---

<sup>100</sup> REN – DONG. “Lenguaje de Piedras”. 2000:12

<sup>101</sup> LOAYZA A. *Los Chinos Llegaron antes que Colón*. 1948:183

representan en la arquitectura como eje que une el cielo y la tierra, el cual también es llamado yashti, que es un mástil, parte esencial de la Stupa<sup>102</sup>. Relaciona al dragón con tempestades y fuegos. Habla sobre las genealogías de conquistadores, reyes y fundadores de religiones, en primitivas épocas, que están relacionados con la figura del dragón como elemento principal.

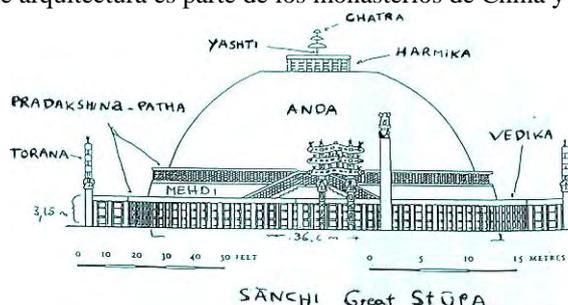
Detalla asimismo un concepto histórico al explicar los cambios de connotación de esta imagen expresados en la siguiente cita:

El dragón no es más que una serpiente, a la cual se le han agregado partes del cuerpo de otros animales temibles, feroces. De allí pasó al Occidente. Entra en la mitología griega; ya muerto por Hércules o ya muerto por Perseo. La iglesia Católica hace morir al dragón traspasado por la lanza de San Jorge, o arrastrado también, como un cordero, por Santa Marta<sup>103</sup>.

El autor no menciona en dónde se origina el mito sobre el dragón, sino que se perfecciona en China y que pasa después, al Occidente, ingresando a la mitología griega y cristiana como una personificación nefasta a la que hay que desaparecer.

Se recoge del mismo autor la versión proveniente de la religión Católica y menciona que los vehículos de difusión de la imagen dragón empezaron a difundirse por las sectas religiosas brahmanistas y budistas, quienes consideraban a este animal fantástico, como símbolo del Poder y con mil atributos divinos.

<sup>102</sup> La Stupa es símbolo del cosmos. Stupa es un túmulo sepulcral hindú, que en el origen conservaba las reliquias de Buda o de cualquier santo budista. Es un relicario de montículos budista. Los estudiosos franceses piensas que fue el basamento de una iglesia transitoria. Monumento especial con símbolos complejos. Este tipo de arquitectura es parte de los monasterios de China y Japón.



El Yashti o eje, es un mástil; parte de esta arquitectura que da relación a la cosmología China e India que refiere dicha cultura la unión del cielo y la tierra, como el dragón que esta en el mar y vuela al cielo. En: WILLETTS, Chinese Art I.

<sup>103</sup> LOAYZA. *Op. Cit.* 1948:183

Refiere que si dicho mito partió de China hacia el Occidente, también partió al Oriente, ya que los pueblos americanos más antiguos rendían culto a la serpiente, por consiguiente, al dragón; coincidiendo principalmente en los atributos de fuerza, de poder y de divinidad. Se basa en la cerámica de las culturas pre-inca como Mochica y otros (Fig., 23, 24, 25, 26, 27), en las que hay dichas representaciones, que él denomina dragón y en las noticias dejadas por los cronista, las cuales tomamos para entender mejor su postura. Una de estas citas, es la del padre Blas Valera, en su obra *Costumbres Antiguas del Perú*:

El templo del signo escorpión era bajo, con ídolo de metal hecho en figura de serpiente o dragón con un escorpión a la boca, y apenas entraba en él nadie sino son los hechiceros. Tenía atrio grande para los sacrificios. Este templo con sus atrios se llamaba Amarucancho, donde tiene la Compañía de Jesús su colegio; y el mismo lugar donde estaba antiguamente el ídolo de la serpiente, está ahora el altar mayor con el tabernáculo del Santísimo Sacramento.<sup>104</sup>

Esta cita no hace ninguna distinción entre serpiente o dragón, de cuyos relatos se observa son iguales, distinguiendo por el contrario, su relación con lo maléfico, y así lo transmite en sus registros.

Otra cita que refiere Loayza es del padre Bernabé Cobo –que al igual que el anterior, perteneció a la compañía de Jesús– de su libro *Historia del Nuevo Mundo*, obra escrita en el año 1653, donde menciona:

También tenían los indios gran cuenta con venerar a otra llamada Machacuay, que pensaban entendía en la conservación de las serpientes, principalmente, porque cuando truena el relámpago parece de aquella figura<sup>105</sup>

Mención que toma el autor para destacar la veneración de la serpiente. La siguiente cita parte de la obra *Relación de Antigüedades del Perú*, escrita por Juan, Santacruz Pachacuti, indio de raza collagua, quien refiere sobre el mito del dragón:

En este tiempo dicen que llegó nueva de cómo en el Cuzco hubo un milagro: que un yahirca o amaro [serpiente], había salido del cerro de Pachatusan, muy fiera bestia, media legua de largo -y gruesa, de 2 brazas y media, de brazas y media de ancho-, y con orejas, colmillos y barbas. Viene por Yuncaipampa y Sinca y de allí entra a la laguna de Quihuipay. Entonces salen de Ausangate 2 sacacas de fuego y pasan a Putina de Arequipa y otro viene para más debajo de Huamanga, que están ahí 3 o 4 cuatro cerros muy altos cubiertos de nieves, los cuales dicen que

---

<sup>104</sup> VALERA. *Las Costumbres Antiguas del Perú*. Véase LOAYZA. *Ibid.*:185.

<sup>105</sup> COBO. *Historia del Nuevo Mundo*. Véase *Ibid.*

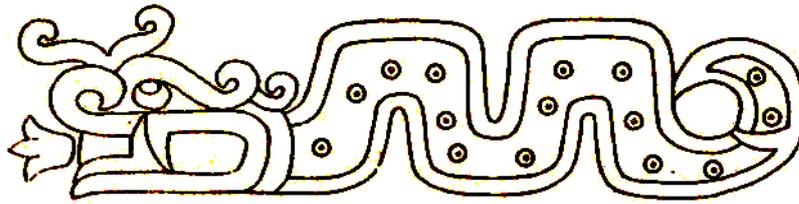


Fig.23- Serpiente grabado en la cornisa del templo de Chavín. La serpiente fue muy representada y venerada en las culturas pre - incas. En: Luis Guillermo Lumbreras *Los Templos de Chavín Proyecto Chavín*.p. 102

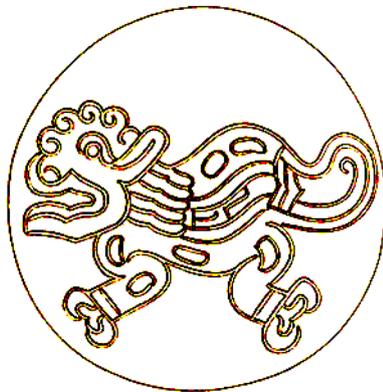


Fig. 24, 25 – Plato Chavín, figura exterior y interior que muestra el diseño de un felino, catalogado como estilo dragoniano o “estilo chavín N” por el arqueólogo A. L. Kroeber. Asociado al culto del dragón con cabeza de cocodrilo. Mencionados como iconos dragonianos - lagartos, serpientes, peces, aves y felinos.- parecen vinculados a este culto en la mitología Andina. Hallado de la Galería de las Ofrendas, en Chavín de Huántar. Foto: Yutaka Yoshii. UNMSM En: <http://wiki.sumaqperu.com/es/Chav%C3%ADn%20de%20Hu%C3%A1ntar#Dragoniano>



Fig. 26 – Cultura Mochica. Fotocopia s/datos.

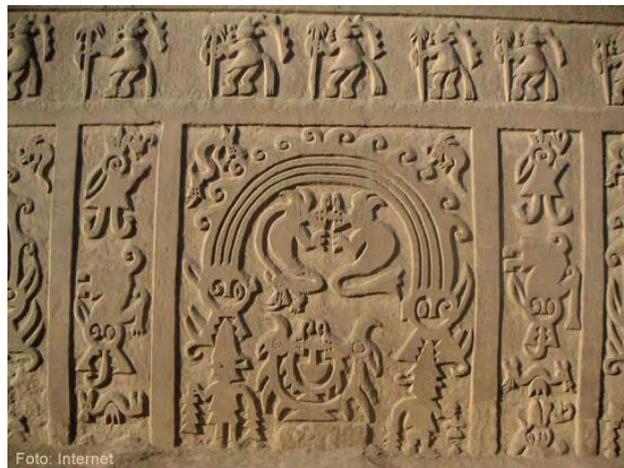


Fig. 27 –Huaca Arco Iris. Representa una serpiente bicéfala con las bocas abiertas adoptando la forma de un arco iris. En: <http://www.naya.org.ar/peru/fotos.htm>

eran animales con alas y orejas y colas y 4 pies y encima de las espaldas muchas espinas como de pescado. Y desde lejos, dicen que les parecían todo de fuego.<sup>106</sup>

De la cita se infiere que la imagen prehispánica de la serpiente va tornándose en la visión del dragón impartida por la fe católica, de la que no es ajeno el cronista Pachacuti, sirviendo así de puente a versiones occidentalizadas.

En otra cita referida por el autor, es la del padre Anello Oliva de la Compañía de Jesús, que escribió en 1631 la obra *Historia del Perú*, en donde recoge lo siguiente sobre el tema:

Y como en todos sus Reinos no hubo alteraciones, Mayta Cápac para ejercitar sus valentías, muchas veces se salía solo del Cuzco y se embarcaba por las montañas de los Andes, a buscar tigres, osos, leones y otras fieras para pelear con ellas, y cuando volvía traía por triunfo, atados con colleras, estos animales. Sucedióle una vez que ejercitándose en ésto, encontró en una montaña con una serpiente tan fiera y terrible, que le causó temor, porque era tan grande como el mayor animal de la tierra, tenía unas alas a manera de los murciélago; los brazos cortos y muy gruesos y con grandes uñas; la cual viendo al Inca se levantó en el aire, inficcionados de fuego y sangre los ojos; vibrando la lengua, de (un) vuelo quiso arrebatarle con las uñas; mas él viéndose en este peligro, cobrando ánimo, no quiso aguardar el primer ímpetu, porque se guareció en la espesura del monte; donde la fiera, con tremendo estrépito y ruido, le iba rodeando, dando tan espantosos silbos que atemorizaba toda la montaña; salió a lo raso animosamente el Inca, y hurtando el cuerpo, le dio un golpe con el champi (porra) por el pecho, como por aquella parte no tenía la piel tan dura como por lo restante del cuerpo que estaba todo cubierto de durísimas escamas, le dió una herida mortal; de ella le comenzó a salir tan grande abundancia de sangre, que con ella manchó el campo; y así más embravecida volvió a levantarse en el aire para descubrirle; y tornando otra vez a batirse sobre él, le aguardó como la primera (vez), y desviando el cuerpo, rodeó con tanta fuerza el champi que hiriéndole en la misma parte le penetró las entrañas, y como las bestia vertía tanta sangre de sí, el Inca andaba bañado de ella y aún resbalando en las hierbas; de manera que cayó la fiera con las ansias de la muerte; daba tan terribles golpes con la cola larga y gruesa, que cuanto topaba echaba por el suelo. En esta ocasión se vió en gran peligro, pues si le alcanzara, sin duda lo despedazara; y así como pudo se levantó y acogió a la montaña, a donde le siguió la fiera; y viendo que lo alcanzaba revolvió contra ella, y le dio otro golpe tan recio y fuerte sobre un ojo que se lo quebró, y como estaba ya muy desangrada y sin aliento cayó muerta, echando fuego y humo por narices, y ojos y boca.<sup>107</sup>

Francisco Loayza cita ha estos autores para aclarar que el culto a la serpiente o dragón –como él lo denomina–, era igual en el Perú antiguo como en la China Antigua. De esta forma, el autor presenta la analogía entre estos dos países.

---

<sup>106</sup> SANTACRUZ. *Relaciones de Antigüedades del Perú*. 1995:65 - 67

<sup>107</sup> OLIVA. *Historia del Perú*. Véase. *Op. Cit.* 1948:186

Estos son algunos alcances que tratan de probar y explicar que pudo haber un contacto temprano del Oriente hacia el Perú. Según estas tesis, a pesar de las enormes distancias geográficas entre China y el Perú, existirían vinculaciones étnicas y culturales cercanas, entre estos países. Los especialistas siguen estudiando este punto, que no he querido dejar de mencionar en esta parte ya que se trata sobre la presencia oriental, específicamente china y como fue influyendo en nuestro país, y si esto repercutió en este mítico animal conocido como “dragón”.

## 2.2 PRESENCIA CHINA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

Los diversos estudios realizados por historiadores han constatado que desde antes que arribaran al Perú los primeros libros sobre Oriente, ya existía conciencia sobre ella, y algunos habitantes de aquel país se encontraban en el Perú. Para ello han dividido esta inmigración por etapas, que va desde la Colonia hasta la República.

Luis Millones, en su estudio *Los Chinos en el Perú: Cuatro Siglos de Migración y Adaptación en el Área Andina*, distingue tres periodos de inmigración China en nuestro país: la primera etapa que va de 1570 a 1849; la segunda etapa, de 1849 a 1879; y la última de 1881 en adelante<sup>108</sup>. Eugenio Chang – Rodríguez, establece cuatro etapas migratorias: la primera, la del periodo virreinal, del siglo XVI hasta el principio del siglo XIX, cuando llegaron al Callao un número indeterminado de chinos residentes en las Filipinas conocidos como sangleyes; la segunda etapa, abarca de 1849 a 1879, tres décadas de importación a la República Peruana, alrededor de 100 mil culíes contratados dolosamente; la tercera etapa, de 1883 a 1899, en donde desembarcaron voluntariamente en el Perú, debido al Tratado de Amistad y Comercio firmado en Tientsin el 26 de junio en 1874 por el Perú y China, que pone termino al tráfico de culíes; y la última etapa, de 1900 hasta el presente,

---

<sup>108</sup>MILLONES. *Los Chinos en el Perú: Cuatro Siglos de Migración...* S/F:8

un siglo de la llegada de varios millares de inmigrantes chinos, en su mayoría comerciantes e industriales<sup>109</sup>.

La periodificación que se tomará como referencia comprende dos etapas que trataba de los chinos en el Virreinato, y en la República. Abordaremos también cómo la imagen del dragón hace su aparición en las expresiones culturales del Virreinato, viendo cómo se va desarrollando la danza, muy unida al teatro de la época virreinal, y cómo las nuevas formas y conceptos van integrándose a la cosmovisión del indígena.

Las primera emigración de los chinos fue a la isla de Taiwán y al archipiélago de pescadores en el siglo VII, la segunda se realizó en el siglo XV, estimulados por las expediciones que Cheng Ho, un eunuco imperial de la dinastía Ming, realizó en sus viajes por el sureste asiático –como menciona Diego Lin Chou–, pero que no fue sólo por un motivo aventurero, sino por las diferentes persecuciones del gobierno, que imponía duros impuestos, cada vez más difíciles de soportar, al poblador en su economía. Las persecuciones se convirtieron en un problema social y político, y originaron que muchos de ellos emigraran a otros lugares.

Los chinos que inmigraron al virreinato del Perú fueron mayormente de la región de Guangdong y de Fujian, ambas en zona costeras que contaban con puertos donde llegaban barcos comerciales con mercancía y nuevas cosas exóticas que motivaron la curiosidad de conocer ese otro lado del mundo. Guangdong, fue un pueblo que se resistió a los manchúes, al igual que Fujian. Ambos estuvieron alejados del centro de la antigua civilización China, en consecuencia, de los preceptos del confucianismo, y considerados como salvajes, por su carácter guerrero. Ellos fueron los mayores inmigrantes de este país.

El comercio que se generó entre China y Filipinas fue realizado antes que los españoles llegaran al lugar. Después de ellos, este comercio siguió

---

<sup>109</sup>CHANG-RODRÍGUEZ. “De la Tierra del Dragón a las Regiones del Cóndor:...” 2000:251

dándose y ampliándose en América Latina a las posesiones españolas como México y Perú. La ruta fue hacia Acapulco y el Callao. La ruta marítima de comercio de seda china se transformó, con el tiempo, por la ruta de la plata de las colonias españolas. Con este comercio también llegaron chinos a estas regiones.

El tráfico comercial con Oriente se establece ya desde 1564 con el anual o bianual viaje de los galeones entre las Filipinas y Acapulco (Galeón de Manila, cuya travesía duraba meses) y de Acapulco a Callao (Galeón de Acapulco con duración de 40 ó 45 días, generalmente con escala en Paíta. A su vez, Manila se conecta regularmente a la China, a través de los puertos de Shangai y de Macao, con los grandes centros productores de Nanking y de Cantón, respectivamente, aunque sin excluir otras rutas de pequeño volumen de transporte<sup>110</sup>.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, se intensifica el comercio con el Oriente, a través de las islas Filipinas. En 1565 el galeón de Manila empezó su función, cuando los españoles habían ocupado las Filipinas.

El comercio y el contrabando a Manila se intensificó en las colonias españolas y pasó al comercio legal, debido a la colaboración de las autoridades coloniales. A fines del siglo XVI varios chinos – filipinos a los que llamaron Sangleyes, residían en el Perú

(...) Participaron en 1603 en la construcción de Puente de Piedra, de Lima, ciudad donde residían más de 38 ‘indios de la China’ según el ‘Padrón de los indios que se hallaron en la Ciudad de los Reyes del Pirú’, censo parcial realizado en 1613 por orden del virrey del Perú, el Marqués de Montesclaros (en Contreras 1968). Estos sangleyes probablemente viajaron por la ruta Manila - Acapulco - Panamá – Guayaquil – Paíta – Callao.<sup>111</sup>

Este censo da como dato que había en Lima 38 chinos. Guillermo Lohmann añade a este dato de este año que también había 20 japoneses<sup>112</sup>. “El censo los sorprende dedicados al zurcido de medias y costurería”<sup>113</sup>. La ruta del Galeón de Manila y del contrabando, pudo haber sido la vía de acceso de la inmigración asiática a esta parte del mundo; por otro lado, el tráfico de productos chinos –que eran más baratos– desplaza el intercambio de bienes locales hispánicos, por lo que se prohíbe dicho tráfico, a fines del XVI, pero que

---

<sup>110</sup> NUÑEZ. “Huellas e Impactos del Japón, China e India en la Cultura peruana de los Siglos XVI y XVII”. 1984:16

<sup>111</sup> CHANG-RODRÍGUEZ. *Op. Cit.* 2000:252

<sup>112</sup> LOHMANN. *Algunas notas documentales sobre la presencia de alemanes en el Perú*. Véase. IWASAKI CAUTI: *Extremo Oriente y el Perú en el siglo XVI*. 2005:289.

<sup>113</sup> MILLONES: *Op. Cit.*

no fue acatado por las autoridades locales. Los gobernadores de Filipinas, de Nueva España y Perú no querían perder los intereses que obtenían por este comercio.

Sobre la presencia de chinos, en el Perú, un judío portugués, Pedro de León Portocarrero (¿1610?) menciona:

En Lima y en todo el Perú biven y andan gentes de todos los mejores lugares, ciudades y villas de España y gentes de la nación portuguesa, gallegos, asturianos, vizcaínos, nabarreses, valencianos, de Murcia, franceses, italianos, alemanes y flamencos, griegos y ragusese, corsos, genoveses, mallorquines, canarios, yngleses, moriscos, gente de la Yndia y de la China y otras muchas mesclas y misturas.<sup>114</sup>

En 1613, había una significativa cantidad de asiáticos en el Perú.

La mayoría de los asiáticos permaneció, como es natural, en México, pero algunos fueron remitidos al Perú, entre la servidumbre de magnates o de alguna otra forma. El patrón de Lima de 1613 señala la presencia en la ciudad de 114 personas de tal origen: 38 eran chinos o filipinos, 20 japoneses, y los 56 restantes de la "India de Portugal", categoría que comprende a varios malayos y un camboyano<sup>115</sup>.

Fernando Iwasaki Cauti, señala que sólo ocho de los 114 asiáticos reconocieron haber ingresado al Perú a través de México, los otros diecisiete eran esclavos. La gran mayoría de ellos, trabajaron en un taller artesanal, mientras que las mujeres lo hicieron en el servicio doméstico. Un grupo de cinco dependían de mercaderes, dos eran esclavos de sacerdotes y cuatro eran propiedad de un mismo dueño. Algunas de estas personas habían arribado al Perú en fecha de 1580, otros 1590 a 1610. Estos datos constatan la presencia de asiáticos en el Perú.

Como se mencionó en apartados anteriores la imagen del dragón fue simbólica y muy popular en el oriente asiático. La presencia de chinos en el país, no sólo motivará el auge de esta figura tal como ellos lo presentaban, también esta figura estará presente en la artesanía que ingresó al Perú y fue intercambiada por la plata, proveniente de Potosí, la que fue popular y muy conocida en el centro de China. Sobre estos detalles de lo importado, el viajero mencionado Pedro de León Portocarrero, nos da una relación de mercancías traídas del Asia al Perú en el siglo XVII y dice:

---

<sup>114</sup> IWASAKI CAUTI: *Op. Cit.* 2005:281

<sup>115</sup> SÁNCHEZ: *La Población de América Latina. Véase Ibid.:293*

(...) de las mercaderías que vienen a México cada dos años de la China, se llevan al Perú grandes partidas de tafetanes y gorbóranes enrollados y otros de librete (plegados), damascos ordinarios y damascos mandarines, que los mandarines son los señores de vasallos de la china, estos damascos le (s) pagan sus vasallos de tributo y otras sedas, y todos los que se llaman mandarines son los mejores que vienen de la China, rasos de muchas suertes, en particular vienen muchos de lustres blancos de Nanking, picotes y azabachados, muy lindos terciopelos llenos y labrados, negros y (de) colores, muchos diversidad de colchas y sobrecamas labradas de muy varios de colores. Grande partidas de cates (piezas medidas o madejas) de seda blanca torcidas de ancho y chaguei (uqueo-ubeo-uibeo?) de Nanking y muchos cates (madejas u ovillos) de seda floja y de matices de colores, tocas de seda para mujeres y toconos (adornos de madera). Llévase almizcle, algalia (perfumes), ámbar negro, muchas y finas porcelanas y otras mil lindezas, y toda es ropa en que todos ganan y se venden bien y se visten de ella, **los pobres**, porque son sedas baratas y se traen muchas mantas de Nanking que son telas de lienzo hechas de algodón, blancos y azules. Lima es ciudad rica y regalada, la mejor ciudad de la América, abastecida de cuantas mercaderías se benefician y labran debajo del cielo.<sup>116</sup>

Como se menciona en la cita, los productos no sólo fueron artículos de adorno o lujo para la clase acomodada, sino también artículos para el consumo popular muy baratos y accesibles a los más pobres, mercadería como telas o mantones de algodón, el celebre “Mantón de Manila”<sup>117</sup>, que venía de china; tallados de madera, porcelana, lozas<sup>118</sup> y otras artesanías con decorados, fueron el medio de difusión de la iconografía usada en la china, como el dragón. Recordemos que las imágenes fueron adoptadas como un medio de facilitar la evangelización de los indios.

La procedencia asiática en la Colonia, se evidencia en los productos llegados de estos lugares, como indumentaria, artesanía, o entretenimiento, que invaden el mercado peruano. En los informes de chinos residentes en el Perú, se menciona esto brevemente –en algunos diarios–, porque sus oficios humildes, no eran de interés en la sociedad. Este breve dato nos refiere que el conocimiento de los motivos iconográficos como el dragón, muy usados en

---

<sup>116</sup> NUÑEZ. *Op. Cit.* 1984:17-18

<sup>117</sup> Los chinos se establecieron en otras ciudades donde llevan y siguen haciendo su arte es así como en Manila capital de Filipinas donde llegan los primeros chinos alrededor de 1575 continúan haciendo sus mantones con diseños chinos de colores suaves y todo la simbología oriental, conociéndose en otros mercados con el nombre de mantón de Manila, en el siglo XVIII en España y América, tuvo gran aceptación en Lima se difundió su gusto, en el siglo XIX llegó a ser la prenda insustituible en el accesorio del vestido francés. A Bolivia llega a través de las mujeres coloniales, fue adoptado primero por las damas mestizas y más tarde las indígenas. Las cholitas paceñas se lo ponen cada vez que tienen que celebrar algún acontecimiento, al igual que las puneñas.

<sup>118</sup> NUÑEZ. *Op. Cit.* 1984:18

China, pudieron insertarse en nuestro medio. Dicha figura debió haberse conocido en Puno a través de los productos de artesanía y del famoso Mantón de Manila.

### **2.3 EL DRAGÓN EN LAS EXPRESIONES CULTURALES DEL VIRREINATO**

El contacto con otros lugares, como el viejo mundo y el Extremo Oriente, traen nuevas figuras y conceptos que fueron difíciles de incorporar a la cosmovisión del poblador peruano, y sobre todo, del Altiplano. Una de estas incorporaciones es la imagen del dragón, que para el nativo, fue asimilado como la serpiente existente y que era muy utilizada por las antiguas culturas. En esta etapa veremos cómo esta figura es emparentada con el dragón, y muy utilizada por los religiosos en su catequización de los indios, siendo representada y mencionada en numerosas expresiones culturales en el Virreinato, como en pinturas, teatro y danzas, dándole un significado maléfico.

La danza es una de las artes de mayor antigüedad, que gozó de cierto carácter mágico, religioso o litúrgico, y había formado parte de nuestro pasado prehispánico, en ritos ceremoniales y fiestas en honor al Inca. Esto es relatado por cronistas como Garcilaso de la Vega y Guamán Poma, quienes describen la forma en que danzaban los indios, las fiestas que se hacían y cómo se desarrollaron. El padre Alonso Ramos refiere que en la época Inca, en el centro ceremonial del Sol en el Titicaca, se celebraba el Inti Raymi, y cada grupo procedente de distintos lugares del imperio, bailaba a su usanza:

Por este tiempo usaban de grandes invenciones, y conforme los oficios en que se ocupaban, así ordenaban sus bayles, que con apariencias, rudas invenciones, a su modo dezían aquellos que ocupaban. Los pastores baylavan de una manera, los guerreros de otra, y los Ingas de otra, y cada nación en sus bayles se diferenciava de las otras.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> RAMOS GAVILÁN. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. 1988:153

Así se observa una diferenciación de clases, ocupaciones que forman signos visibles de identidad de cada grupo, expresados en la danzas, las cuales algunas se preservan hasta ahora y otras han sufrido influencias del folklore hispano. Durante el virreinato, otras danzas españolas fueron asimiladas tan hondamente que terminaron siendo adoptadas y se amalgamaron, defendiéndola como un viejo ancestro.

El arte dramático en esta etapa fue perfilándose a través de la danza. En el virreinato peruano debió estar constituido, al principio, de diálogos con cierta gracia, como se estilaba hacer en las Farsas<sup>120</sup> medievales practicadas en la lejana península. La investigadora boliviana, Julia Elena Fortún comenta cómo se organizaban estas danzas y farsas en España, en el año de 1150 en ocasión de las fiestas nupciales del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con la hija del Rey Ramiro de Aragón. En este festival, la autora anota “la representación de una farsa en que un grupo de diablos capitaneados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica contra otro de ángeles dirigidos por el Arcángel San Miguel,”<sup>121</sup> dato que toma de Juan Amadés, quien ha realizado la investigación sobre “EL BALL DES DIABLES” (“El baile de los Diablos”) (Fig., 28, 29) bailado en España. Menciona también la coronación de la reina Sibilla de Fortiá, donde se representan los llamados “intermets” en Catalán, que fue el origen de los entremeses<sup>122</sup>, completamente establecidos en 1380. Posterior a esta fecha, en 1423, que con el motivo de la llegada de Alfonso V el Mag’nánimo (sic) a Nápoles, se organiza una fiesta, donde

figura en los entremeses el del “Paradis d’ l’ Infern” con personajes ángeles y diablos respectivamente. Un año más tarde en la llegada de este monarca a Barcelona, se encuentra nuevamente en la fiesta del Corpus esta representación, añadiendo Lucifer, San Miguel y un Dragón<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Farsa Comedia de género bufo. En: *Diccionario Pequeño Larousse*.1992:461

<sup>121</sup> AMADÉS. *El Ball de Diables*. Véase FORTÚN *La Danza de los Diablos*. 1961:4

<sup>122</sup> *Entremés*: pieza dramática jocosa de un solo acto que solía servir de entreacto. En: *Diccionario Op. Cit.*:410

<sup>123</sup> FORTÚN *Op. Cit.*1961:5



Fig. 28 – El Baile de los Diablos de la Patum Berga. San Miguel vence a los Diablos.  
En: <http://usuarios.lycos.es/diablesriera/balldediablos.htm>



Fig. 29 – Personajes del “Ball de Diablos”, de Vilafranca del Penedés: Angel, Lucifer y Arcángel San Miguel. (Biblioteca- Museo Balaguer) En. Julia Elena Fortún *La Danza de los Diablos*. La Paz- Bolivia, 1961

Estas primeras formas teatrales llegan al virreinato del Perú, perfilándose en la danza un cierto sentido dramático y se representó en las diversas festividades tal como se acostumbraba en España. En 1540, había en Lima no menos de media docena de maestros de danzas que se ocupaban de la organización de los bailes para las festividades.<sup>124</sup> Los bailes tenían gran importancia en los ritos y ceremonias indígenas, y fueron aprovechados por muchos religiosos que los reutilizaron en su evangelización, tal como lo hicieron los agustinos utilizando los bailes en las ceremonias religiosas establecidas, como un modo de eliminar las antiguas tradiciones de los indios<sup>125</sup>.

Bastaba con cambiar el objeto de culto hacia el cual estaban dirigidas serían perfectamente válidas, manifestación del cristianismo de los indios. [El autor menciona que] Se puede afirmar que con seguridad no vieron en los bailes propiamente dichos ninguna presencia demoníaca, no eran bailes satánicos. La idolatría, si existía, se encontraba no en la ceremonia, sino en el objeto del culto, en aquello a lo cual el baile rendía homenaje.<sup>126</sup>

Estos bailes se ofrecían en ocasiones religiosas y de homenaje, como la entrada a Lima en 1548, del clérigo pacificador Pedro de la Gasca<sup>127</sup>. Para demostrarle la lealtad de las ciudades principales del virreinato, se ofrecieron

ciertas danzas figuradas, en el curso de las cuales los bailarines diseñaron una somera acción dramática, y en sus pintoresca evoluciones, acaso llegaban a desarrollar un pequeño argumento, puesto que no eran meras danzas, sino comparsas, historiadadas en las que cada personaje recitaba su parte.<sup>128</sup>

Estos festejos también se realizaron en homenaje al virrey, añadiendo invenciones, que eran rudimentarias representaciones dramáticas.

Unas de las fiestas más referidas era el Corpus Christi, y sus primeras noticias sobre dicho evento son dadas en las actas capitulares del cabildo

---

<sup>124</sup> LOCKHART. *El mundo hispanoperuano 1532-1560*. Véase ESTENSORO FUCHS: *Los Bailes de los Indios y el Proyecto Colonial*. 1992:379

<sup>125</sup> ESTENSORO. *Ibid.*:372

<sup>126</sup> *Ibid.*:361

<sup>127</sup> Pedro de la Gasca fue rector de la universidad de Salamanca y miembro del consejo de la inquisición. Fue escogido por Carlos V, como presidente de la audiencia de Lima y dotado de extensas facultades gubernativas. Mandado a sofocar los levantamientos de los colonos peruleros, reunidos en torno a Gonzalo Pizarro, que se levantaron en protesta de las Leyes Nuevas.

<sup>128</sup> LOHMANN VILLENA *El Arte Dramático en Lima*. 1945:9

limeño en el año 1549;<sup>129</sup> donde se refiere la organización de dicha fiestas en años anteriores y los gastos que se realizaban para los diferentes aspectos, como contratar danzas, juegos, invenciones, hacer altares, etc. El ayuntamiento era el promotor junto a la catedral. El costo y la realización de la fiesta estaba a cargo de los gremios y oficios,<sup>130</sup> tal como se desarrollaba en la península según la tradición medieval. Se realizaba un desfile que guardaba una jerarquía y donde se observaba que “cada oficio sacaba una ‘invención’ y un ‘auto’, es decir una representación dramática”<sup>131</sup>, otros representaban una danza. Los bailes de Inti Raymi fueron asimilados al Corpus Christi en el Cuzco en 1554, según los datos del cronista Garcilaso de la Vega. De este modo se nota que las manifestaciones eran de por sí percibidas como neutras, y aisladas de su función religiosa anterior.

Juan Carlos Estensoro menciona que la creación de cofradías y el empleo de bailes fue una forma de estimular la religiosidad de los nuevos convertidos, que eran los indios y negros. El autor menciona que los bailes de los indios eran incorporados a las ceremonias católicas en dos formas:

En primer lugar por sustitución, dada la coincidencia de festividades en el calendario se empleaba la antigua ceremonia indígena cambiando el objeto de culto, lo que de hecho dio lugar a superposiciones. El caso más importante es el del Corpus Christi (...) La otra posibilidad era por analogía o afinidad formal con ciertas necesidades de las celebraciones cristianas, (...) Es decir que los bailes empleados en ellos implicaban un recorrido en torno, precediendo, el avance de un personaje cargado en una litera.<sup>132</sup>

El baile tenía que adaptarse al recorrido de las procesiones cristianas y siguieron siendo utilizados para fines religiosos y para las autoridades locales, tanto indígenas como españolas. “Esto hacía que la analogía entre el ceremonial propio de las autoridades prehispánicas –y españolas– y el de la religión católica se volviera evidente para algunos.”<sup>133</sup> En 1557, en actas capitulares, se señala al comisario delegado como el encargado de designar el orden de las distintas agrupaciones profesionales “en sacar ynbenciones”,

---

<sup>129</sup> RAMOS SOSA *Arte Festivo en Lima Virreynal (s. XVI y XVII)*. 1992:206

<sup>130</sup> RAMOS. *Ibid.*:205

<sup>131</sup> *Ibid.*:206

<sup>132</sup> ESTENSORO *Op. Cit.*:361-362

<sup>133</sup> *Ibid.*:362

aumentándose en posteriores años y en 1560 los “juegos e ynbenciones” debían de observar el módulo sevillano.<sup>134</sup>

En 1562, se siguieron presentando danzas e invenciones, como se había referido antes, a cargo de los gremios y oficios. Los mejores eran premiados. Este incentivo seguirá por un tiempo, dándose los premios al mejor auto e invención. En 1563, el cabildo invita a los gremios a que ofrezcan, además de danzas de costumbres, la puesta en escena de un “auto”, es decir una rudimentaria pieza teatral, en honor del Santísimo Sacramento;<sup>135</sup> donde intervenían las cofradías de mulatos, negros e indios de la ciudad de Lima, con sus danzas. “Estos autos o representaciones son los tradicionales misterios medievales, escenificaciones de temas bíblicos con intenciones didácticas y catequéticas (...). Los autos sacramentales se escenificaban en carros de representación.”<sup>136</sup>

Los jesuitas arribaron en 1568. Ellos se habían destacado en el arte de la dramaturgia, en los colegios de España, donde frecuentemente “se presentaban certámenes y justas poéticas, organizados con el propósito de animar los estudios, en forma de diálogos alegóricos o sencillas tragedias, cuyos temas toman las sagradas escrituras”.<sup>137</sup> En el Perú, se siguieron con esta costumbre, representando no sólo asuntos bíblicos, sino también las leyendas hagiográficas, verdaderas historias heroicas de caballeros en Cristo que luchaban con el mal, y cuyas aventuras eran sentidos por los oyentes.<sup>138</sup> En las fiestas religiosas añaden la costumbre de celebrar la octava con el mismo aparato que el día central, proporcionándole mayor dimensión a dicho evento.

El arte dramático, que se realizaba era eminentemente sacro, de tendencia catequista. Intervinieron algunos nativos en estos ensayos realizados en Lima, con

---

<sup>134</sup> LOHMANN VILLENA. *La Fiesta en el Arte*. 1994:17

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> RAMOS SOSA. *Op. Cit.*:208-209

<sup>137</sup> LOHMANN. *Op. Cit.* 1945:22

<sup>138</sup> *Ibid.*:17

(...) un dialogo o coloquio en presencia de la Audiencia y de la nobleza de la ciudad, cuyo argumento se refería al Santísimo Sacramento, redactado, alternativamente, en castellano y en la lengua general del Reino (compuesto, a lo que parece, por un erudito jesuita) <sup>139</sup>

Refiere Guillermo Lohmann que al público le gustó estas representaciones, difundándose y siendo muy popular aun en las más apartadas poblaciones de las serranías, en donde se acentuaba su valor didáctico.

El 26 de noviembre de 1569 el Virrey don Francisco de Toledo, <sup>140</sup> toma posesión del virreinato del Perú y entre las ordenanzas que da “en la fiesta del Corpus, se lee la introducción, los bailes hispanos”, <sup>141</sup> como modo de reducir o anular las costumbres indígenas, sustituirlas o mestizarlas, creándose un nuevo folklore hispano-indígena. Para el gobierno del Cuzco una las ordenanzas de 1572, fue la reglamentación de la fiesta del Corpus Christi, disponiendo que cada oficio debía sacar un auto de fe. En 1574, los autos, en lugar de ser presentados por los gremios, son asumidos por el cabildo que organizará las funciones dramáticas, en ocasión del Corpus Christi como se realizaba en Sevilla, para demostrar su piedad y sentimientos religiosos <sup>142</sup>. Los bailes que son cada vez más utilizados en las fiestas son controlados; por expresa orden del virrey Toledo, quien ordena que los indios sólo pueden bailar en forma pública y de día, con licencia del corregidor o sacerdote, de otra manera serían castigados. Esto era impuesto para que el uso de estas danzas no fueran utilizadas en la adoración de sus dioses a escondidas.

Algo que preocupaba entonces era la práctica de la idolatría encubierta. Para los españoles, la idolatría no sólo se encontraba en el ámbito de los bailes andinos que habían sobrevivido tal cual, sino entre aquellos que los propios evangelizadores habían incorporado a las ceremonias católicas. El problema en este caso, conocido desde temprano, era difícil echarse para atrás. Una cosa podía ser eliminar los takis y otra muy distinta comenzar a prohibir los bailes de origen tradicional que ya formaban parte del rito católico. <sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> *Ibid.*:23

<sup>140</sup> Francisco de Toledo, virrey del Perú 1569- 1581; pone fin a las hostilidades de Túpac Amarú a quien mandan a ejecutarlo; Toledo fue elegido por Felipe II para llevar a cabo el ordenamiento definitivo del Perú; establece un tributo que debían pagar los indios, la Mita o trabajo gratuito de los indios a favor de los encomenderos, obliga a los indios a vivir en ciudades, para tener facilidad del cobro; pone en funcionamiento de la casa de la moneda en Potosí, el que fue el llamado “cerro rico” donde abundaba la plata concitando el interés de españoles e indios. HAMPE MARTÍNEZ. *Compendio Perú Histórico*. 2005:65

<sup>141</sup> OTERO. *La Piedra Mágica*. Vida costumbres de los indios callahuayas de Bolivia. 1951:239

<sup>142</sup> LOHMANN. *Op. Cit.* 1945:25

<sup>143</sup> ESTENSORO. *Op. Cit.* 1992:374

El cabildo en 1585 reitera a los mayordomos de las cofradías de indios, mulatos y negros que siguieran ofreciendo danzas en los festejos. Se ordena también armar carros alegóricos (Fig., 30), para las escenas de los “misterios” o coloquios piadosos que se interpretaban<sup>144</sup>. Guillermo Lohmann menciona que en los festejos, primero se presentaba la función teatral, seguida del cortejo procesional. “La avanzada del cortejo lo formaban como símbolo del pecado en grotescas figuras –las Tarascas, gigantes y cabezudos diablitos...–, detrás de las que desfilaban comparsas de bailarines interpretando danzas típicas,”<sup>145</sup> de indios, negros o mulatos.

En estas festividades, se ve no sólo las manifestaciones dancísticas sino, el ingreso de nuevas figuras que iban a una distancia del cortejo litúrgico. Estas son

los gigantones, la tarasca, los diablitos, y los elencos de bailarines, generalmente comparsas de negros (...). La Tarasca, (Fig. 31) que simbolizaba el demonio que huía de la Eucaristía, era una gomia que asemejaba un dragón u otra bestia quimérica, sobre cuyos lomos un albardán con sus gestos y contorsiones regocijaba a los circunstantes. Desde su interior la gobernaban unos hombres<sup>146</sup>.

Este personaje fue muy popular en dichas procesiones, y provenía de la tradición medieval. Era representado como un dragón o sierpe de varias cabezas. En el siglo XVI y XVII tuvo un significado orientado hacia la representación del mal y del pecado. Encabezaba las procesiones limeñas de mediados del s. XVI como escapando del Santo Sacramento.<sup>147</sup> Guillermo Lohmann refiere que en 1601 Juan de Carmona se comprometió a confeccionar la máscara de cuatro diablillos y pintar una Tarasca para las festividades. En los años de 1648 y 1673, éstas se restauraron, por estar muy deterioradas.

En estas fiestas se hicieron uso de fuegos artificiales: durante la víspera, el día principal y la octava. Se presentaban una variedad de temas inspirados en pasajes bíblicos y mitológicos, levantados en la Plaza Mayor. Ya en el siglo XVI, el espectáculo había atraído a los pobladores, pero el auge comenzó con

---

<sup>144</sup> LOHMANN. *Op. Cit.* 1994:19

<sup>145</sup> ROMERO. “una supervivencia del Incanato durante la Colonia”. Véase LOHMANN: *Ibid.* 1994:20

<sup>146</sup> LOHMANN. *Ibid.*:25

<sup>147</sup> RAMOS. *Op. Cit.* 1988:209



Fig. 30 – Carro alegórico de las Fiestas Inmaculistas de Valencia en 1662. Las imágenes de serpientes y dragones son representadas como símbolo de pecado. En: Ramos Sosa, Rafael. Arte Festivo en Lima Virreinal (s. XVI y XVII). P. 250



Fig.31 – Tarasca de Sevilla en 1747 de la procesión del Corpus Christi. En: Ramos Sosa, Rafael. Arte Festivo. En: Lima Virreinal (s. XVI y XVII). P. 211

los albores de la siguiente centuria.<sup>148</sup> En 1615, asume la preparación de espectáculo pirotécnico don Baillo de Figueroa, para la víspera del Corpus Christi. En 1622 reasume el cargo ahora asociado con otro

'maestro cohetero', Antonio de Araujo (chino de oriundez, lo que explica su peripecia pirotécnica), y ambos se comprometen a presentar, la víspera, una serpiente con bombas, buscapiés y triquitraques, seis 'bombas de repuestas' y 48 voladores; para la fecha central un árbol, para la octava, un elefante 'con todo lo necesario muy vistosos'; 40 bombas de fuego, otros tantos mosquetes y 30 lenguas de fuego<sup>149</sup>.

En 1626 López de Silva, presenta para la víspera de la fiesta, una figura de serpiente con bombas, buscapiés y triquitraques. En 1648, se designa a tres personas para los artificios, de los cuales, Francisco Muñón, presenta una enorme serpiente, y otras figuras más de remembranza Sevillana<sup>150</sup>.

El diario de Lima de Mugaburu, anota que en 1656, la cohetería y la pirotecnia aparecen muy desarrolladas en Lima y forman parte de los festejos de la ciudad. Los fuegos de artificiales presentaban en el cielo "una sierpe de 7 cabezas"<sup>151</sup>. Estuardo Núñez menciona que la cohetería era producto de técnicas avanzadas que se presentaba en el cielo limeño, al dragón chino, por la presencia de chinos, quienes eran los creadores de la pólvora y especialistas en este menester. En 1662, otros tres maestros coheteros presentan temas mitológicos, como: lagartos de fuego, una serpiente, en cuatro esquinas lagartos<sup>152</sup>. El uso de fuegos artificiales, que formaban figuras en el cielo, estaban a cargo de maestros algunos de ellos chinos o de descendencia china. En la torre de la Compañía se hicieron fuegos de artificio a cargo de un 'polvorista chino'. Los colegiales de San Martín participaron en la alegría de la fiesta con una máscara de ciento cincuenta personas.<sup>153</sup>

Las fiestas religiosas, eran una forma de reafirmar los ritos religiosos y catequizar al indígena, con figuras del ambiente religioso traídos del viejo

---

<sup>148</sup> LOHMANN. *Op. Cit.* 1994:25

<sup>149</sup> *Ibid.*:26

<sup>150</sup> *Ibid.*:27

<sup>151</sup> MUGABURU. *Diario de Lima*. Véase NÚÑEZ. *Op. Cit.* 1984:18

<sup>152</sup> LOHMANN: *Op. Cit.*:28

<sup>153</sup> RAMOS: *Op. Cit.*:224

continente, que irán integrándose al poblador andino. La realización de la fiesta del Corpus Christi no era la única fiesta religiosa donde estas representaciones de “invenciones”, “autos”, danzas y decorados efímeros –como arcos altares, carros, etc. – se realizaban. También se efectuaron otros eventos festivos de tipo religioso y civil.

En el siglo XVII, suceden múltiples beatificaciones y canonizaciones de santos. Los festejos son llevados a cabo, como se habían hecho en otras fiestas, adornando las calles por donde la procesión pasaría. Colgaban telas, tapices. Se realizaban invenciones gigantes y danzas, como en ocasión del ingreso en Lima, de la juramentación del Virrey don Juan de Mendoza y Luna, el tercer marqués de Montesclaros, (1607-1615); o la beatificación de Francisco Javier. Se levantaron altares, muy adornados con pinturas de la imagen del beato.

La procesión salió entre música, repiques de campanas y fuegos de artificio. Desfilaron las imágenes de Nuestra Señora de Loreto, beatos Ignacio y Francisco Javier y ocho pares de andas de las cofradías de la ciudad. Por la noche, en el colegio de San Martín hubo cohetes y luminarias. Una de las invenciones fue un árbol de fuegos artificiales que provocó el susto y espanto de la gente, en ese momento salió la máscara de ciento ochenta colegiales distribuidos en diez cuadrillas con hachas encendidas en la mano. Abría el desfile un clarín y ocho atabales. En el cortejo aparecía la Fama con un estandarte y un joven caballero con un estandarte en el que iba una pintura del beato Francisco Javier llegada de Roma. A su paso echaban papelillos impresos con coplas. Las diferentes cuadrillas salían disfrazadas de etíopes, chinos y japoneses entre otros. La acompañaban dos carros, uno con invenciones y otro con músicos<sup>154</sup>.

De este modo vemos que en dichas celebraciones no sólo hicieron uso de “autos” e “invenciones”, de carros muy adornados con formas de figuras, sino el uso de disfraces de personajes, que los indígenas no habían visto anteriormente. Para las inauguraciones de templos se hacían fiestas de bendición e inauguración, como en la desaparecida iglesia de Desamparados, cuya bendición se realizó el 30 de enero, donde asistieron los religiosos de la Compañía de Jesús, los virreyes, oidores y alguaciles, en cuya celebración se dio una nueva canonización, de San Francisco de Borja y de Rosa de Santa María. Para homenajearlos se realizó una procesión para el traslado de las imágenes a su nueva sede. El recorrido se decoró con arcos triunfales, ricos

---

<sup>154</sup>*Ibid.*:224

altares; las portadas se adornaron, se pusieron lienzos de pinturas con personajes de la colonia y de Europa; algunas calles fueron decoradas por las ordenes religiosas. Es así que:

La orden mercedaria compuso un altar a la entrada de la calle Mantas. Tenía tres cuerpos. En el primero se puso un Niño- Dios recién nacido en su cuna, en el segundo una imagen de la Virgen y en el tercero una escultura de San Pedro Nolazco. En el pavimento alfombras chinas y egipcias, blandones de plata con cera encendida, objetos de adorno y estatuas de santos.<sup>155</sup>

Observamos el uso de objetos chinos y como se mencionó anteriormente, se trataba de sus productos artesanales, los que gozaron de una rica decoración, como las imágenes del dragón, característico emblema chino. Estos productos fueron enviados a diferentes lugares, expandiéndose dicha figura.

Entre otras celebraciones figuran las fiestas Inmaculistas, que afirmaron y ensalzaron a la Inmaculada Concepción. Estas fiestas se realizaban con misa, sermón y procesión. En algunas ocasiones la figura de la Virgen aparecía en lo alto del altar y en los decorados. A veces se observaban escenas con “ángeles alumbrando un carro triunfal con la Inmaculada Concepción vestida de azul y blanco, la luna a sus pies y pisando la serpiente.”<sup>156</sup> La noche de la celebración seguía con cohetes e invenciones de fuego; seguido de la procesión y de algunos personajes como el “personaje popular en la Lima del momento, el ‘gran chino’, al que le dieron una pedrada y tuvo que abandonar la máscara ante la risa de todos”<sup>157</sup>. En otras ocasiones

un gran carro triunfal tirado por cuatro mulas disfrazadas de unicornios... En proa del carro un arco coronado... Debajo del arco el árbol con la serpiente enroscada y a sus lados Adán y Eva engañados. En la popa sobre siete gradas había una hidra de siete cabezas pisada por una media luna y una imagen de la Inmaculada resplandeciente.<sup>158</sup>

Se va notando en estas celebraciones, el uso repetido de las imágenes de la serpiente, la hidra y el dragón como seres de engaño, de maldad, seres a los

---

<sup>155</sup> *Ibid.*:245

<sup>156</sup> *Ibid.*:248

<sup>157</sup> *Ibid.*:249

<sup>158</sup> *Ibid.*:250

que hay que destruir. Esto produce confusiones en los indígenas, ya que para ellos la serpiente tenía una connotación diferente. Las imágenes y los conceptos de hidra y dragón no existían en su mundo. Tomadas quizás como una especie de serpiente más evolucionada, se representan en la artesanía bajo el mismo concepto de la serpiente, como lo podemos observar en los Qeros, que son vasos ceremoniales prehispánicos que persiste durante los tiempos coloniales, con representaciones policromadas, y temas simbólicos, que fueron adoptando ciertos modelos europeos. En estos qeros podemos observar la figura de esta sierpe o dragón, muy utilizado en la época, como en el Qero Inca – colonial, que Federico Kauffmann Doig lo describe como un “ser fantástico volador, de aspecto draconiano y europeizante”<sup>159</sup> (Fig. 32,33). Otros dos qeros que llevan imágenes de aspecto de dragones o sierpes son los pertenecientes al Museo Inka (Fig. 34,35). Los artistas indios plasmaron en estos vasos su creatividad. Los temas representados eran crónicas visuales que les recordarían a sus antiguos mitos que aún conservaban; o nuevas figuras que recordaban y sustituían a otras con una misma significación, manteniendo vivas las creencias de sus ancestros, que compartían y que, de alguna forma, preservaban su identidad.

La incorporación de una especie de dragón o sierpe<sup>160</sup>, que significaba la maldad, fue utilizado también en los dibujos de Guamán Poma, donde la serpiente representa al corregidor y es uno de los seis animales que el indio teme. (Fig.36)

Pobre de los indios, de seis animales que comen, que temen los pobres de los indios de este reino: como el corregidor, sierpe; amallapallay que llatana uaycho por amor de Dios rayco [no me hagas, que tengo que dar cosas tan grandes por amor de la causa de Dios]; tigre, españoles del tambo; león, encomendero; zorra, padre de la doctrina; gato, escribano; ratón, cacique principal; estos dichos animales que no temen a Dios desuellan a los pobres indios en este reino, y no hay remedio / pobre de Jesucristo.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> KAUFFMANN DOIG: *El Mito de Qoa y la Divinidad Universal Andina*. 1991:5

<sup>160</sup> F. Poét. Serpiente, culebra. En: *Diccionario Pequeño Larousse*.1992:942

<sup>161</sup> POMA DE AYALA. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.1980:120

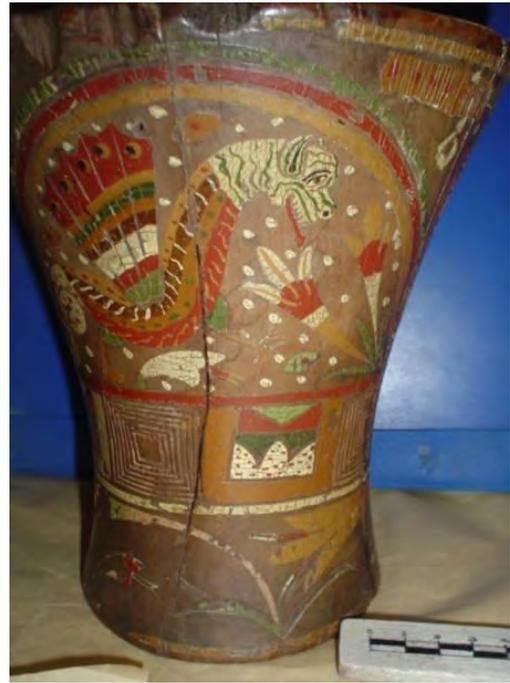
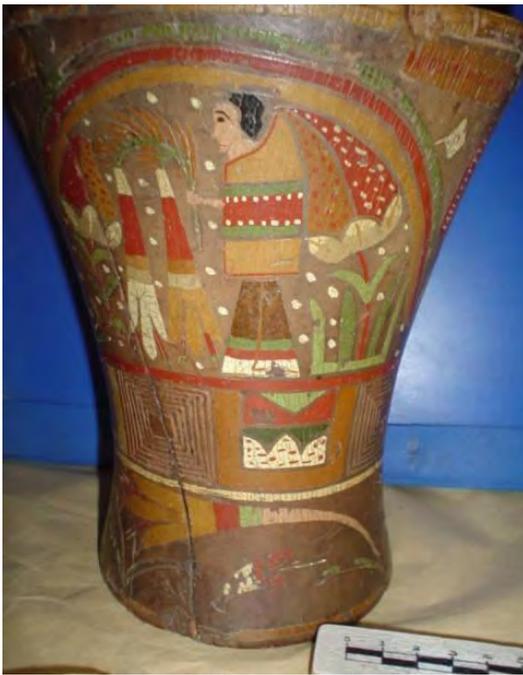


Fig. 32, 33 – Qero Inca-Colonial, vaso de madera que al parecer representa una de las etapas de la agricultura con diseños de mujer, flores, tocapu y un dragón con alas (ser híbrido ave y felino), que toma el lugar de la serpiente, con un significado similar. Perteneciente a la Colección Mejía Xespe. En: Museo Nacional de Arqueología y Antropología, Lima.



Fig. 34, 35 – Dos Qeros, en el izquierdo tiene el diseño de un ser fantástico de tres cabezas de sierpes con alas y garras, en el otro se ve un ave con cabeza de sierpe con alas y cola larga de reptil. En: Colección del Museo Inka



Fig. 36 – Ilustración que usa la imagen de un dragón o sierpe, representado lo malo.  
En: Felipe Guamán Poma de Ayala. Nueva Crónica y Buen Gobierno.

Esta analogía hecha por el autor es cada vez más usada en este tiempo. La serpiente o dragón sirve para referirse a todo lo malo o a un personaje perverso, muy reiterativo en los ámbitos religiosos. La figura de este ser, será presentada en muchos ámbitos artísticos, mediante dibujos, disfraces, carros alegóricos y otras formas de representar al espíritu religioso del tiempo y que será tomado por los catequizadores como ayuda para una mejor concepción de los significados de 'malo' y 'bueno' en el indio, para que se integre al mundo simbólico cristiano y olvide su mundo religioso andino, en donde no existían estos conceptos. Esta nueva creencia religiosa afectó su forma de vivir, y fueron plasmándose en sus mitos, danzas, en su arte y posteriormente en sus decorados de trajes de danzas.

Las danzas fueron aprehendidas y otras modificadas, respecto a la de sus ancestros. Las representaciones de autos e invenciones, jugaron un rol importante en el origen de otras danzas como pudo ser "La Diablada", de origen Catalán y del siglo XII –como lo menciona Elena Fortún–, que tiene un sentido netamente religioso y que se habría utilizado en el Virreinato por los evangelizadores, de forma pedagógica, para hacer notar cómo el bien y el mal están en constante lucha y en donde el bien siempre gana. Vemos así una adaptación de la cultura indígena a una sociedad cristiana de distinto origen, lo que dará lugar a la generación de nuevos temas y figuras en la danza y sus trajes.

Los trajes de dichas danzas van sufriendo modificaciones, al igual que sus adornos y figuras colocadas en los trajes. Estas figuras presentaban los cambios producidos por efecto del tiempo, en el ambiente de cada individuo, como en el proceso de evangelización del indígena, quien era obligado a que abrazara la nueva religión y, paralelamente, debía abandonar a sus dioses y creencias, generando una confusión que no era entendida ni por los indígenas, ni por los doctrineros, "algunos, bastaba que los indios fueran bautizados y tuvieran una moral 'natural' afín a la cristiana. Para otros, la cristiandad sólo estaba garantizada en la medida en que se lograra una verdadera

aculturación.”<sup>162</sup> El problema que tenían los doctrineros fue de si la religión era un elemento aislable de las manifestaciones culturales.

Vemos que en esta etapa, se introducen nuevos conceptos, figuras e imágenes de seres imaginarios, a través de los diversos elementos traídos del exterior. Las celebraciones festivas, fueron las vías propagandísticas de mayor difusión de estos nuevos elementos, donde se utiliza la danza y el teatro para la comprensión de estos conceptos escenificados sobre carrozas alegóricas, representando escenas religiosas, o los llamados “autos”. Iban acompañados de disfraces de seres religiosos, de extraños personajes y de una figura muy representada: el dragón. A veces era de forma europea, otras, de forma china, cuyos pobladores ya estaban entre nosotros, como hemos visto. Todo este conjunto de nuevas ideas y representaciones de seres y danzas pudo ser el referente de nuevos temas de figuras que después estarán presentes en los trajes de danzas puneñas.

## **2.4 LA COLONIA CHINA EN EL PERÚ REPUBLICANO.**

El Perú inicia su etapa republicana en 1821, con una economía que dependía principalmente del tributo del indio y de los aranceles aduaneros. En 1845 los ingresos aumentaron gracias a la exportación del guano. Era el gobierno de Ramón Castilla, época de bonanza del guano y del desarrollo de la agricultura y de la liberación de los esclavos negros, originando una “falta de brazos”<sup>163</sup> en la agricultura, lo que motiva a importar trabajadores, forzando la inmigración de chinos al Perú. Los chinos atravesaban condiciones desfavorables, en su país y una guerra civil al sur de China llamada la Rebelión de Taiping<sup>164</sup>, lo cual origina la emigración de los habitantes.

---

<sup>162</sup> ESTENSORO. *Op. Cit.* 1992:360

<sup>163</sup> Lenguaje utilizado en la época para referirse a la no disponibilidad de esclavos negros para la agricultura.

<sup>164</sup> Guerra civil empezada en 1849 y que en 1864, todavía no se ponía fin.

Los chinos llegaron como “colonos contratados”, llamados culíes<sup>165</sup>. El Dr. Williams menciona “que todos los emigrantes chinos procedían de seis departamentos que bordean las costas de las dos provincias de Kwangtung [Guangdong] y Fukien [Fujian], cuyo centro poblacional es Cantón”.<sup>166</sup> Luis Millones, subdivide en tres etapas este periodo de inmigración: el período de los cultivadores de azúcar y recogedores de guano, que va de 1849 a 1856. El segundo, el período de los cultivadores de algodón y constructores de ferrocarriles, entre 1861 a 1875; y el tercero, el período de los californianos y la Guerra del Pacífico.

Los culíes llegaron y ocuparon zonas costeras, trabajaron en la construcción de ferroviaria entre 1870 y 1874. Se construye el ferrocarril Mataraní- Arequipa- Juliaca- Puno, obras iniciadas en el gobierno de José Balta y concluidas en el gobierno Manuel Pardo. Hay poca información sobre la presencia de chinos en la sierra; una de ella es “el censo de 1876 muestra 238 en el departamento de Ancash y 30 en Apurímac”. Los trabajos en las construcciones de las vías férreas en diferentes puntos del país, fue un medio de dispersión de los chinos, el ferrocarril de Puno, pudo haber permitido que algunos de estos inmigrantes se asentarán en esta zona, pero no hay datos sobre ello. Esto se debió a los cambios de nombres que se les hacían para facilitar su identificación, otros debieron casarse con personas de su entorno, tratando de vivir clandestinamente, porque muchos de ellos huían debido a contratos y el trato abusivo de sus capataces: vivían una condición semi-esclavista.

El sistema de labor forzada, las retenciones de contratos, y los abusos cometidos contra los chinos, originó que los chinos se unieran al ejército chileno. Vicuña Mackenna, refiere que Chile tenía en sus filas 800 chinos, la mayoría liberados de las haciendas del valle del Cañete, en la famosa brigada

---

<sup>165</sup> El Dr. Wells Williams, americano, residente en la China por veinte años, desde 1833, y profesor de chino e historia China en la universidad de Yale. Menciona sobre “el origen de la palabra “culí” es una palabra del dialecto bengalí y originalmente el nombre de una tribu serrana en la India que bajaba a los valles en los tiempos de cosecha; su nombre se extendió luego a todos los jornaleros temporales. En 1835, contrataron a esta gente en Calcuta para ir a la isla Mauricio donde necesitaban trabajadores, de allí que aplicar el término a los trabajadores contratados era fácil sobre todo que ya circulaba en China para domésticos y jornaleros. Dice el Sr. Williams que los chinos creían que la palabra era inglesa y que probablemente con su poco conocimiento del inglés, ellos mismos se llamaban así en San Francisco.” Chinese Immigration p. 9. Véase STEWART. *La Servidumbre China en el Perú*. 1976: 28

<sup>166</sup> STEWART. *Ibid.*:27

Vulcano.<sup>167</sup> Cuando Patricio Lynch estuvo por Cañete se unieron más chinos a su ejército. Él era llamado “Príncipe Rojo”. Una canción popular chilena de título “Los Chinos de Cerro Azul”, letra de Jorge Hinostroza, describe este evento:

Los libró el príncipe rojo a los chinos de Cerro Azul  
los libró el príncipe rojo se acabó la esclavitud,  
y marcharon en legiones tras el gran Patricio Lynch  
dejando las plantaciones los siguieron hasta el fin.  
A coltal cabeza diablo gritaba Liotang Sinchin  
a comel los liñones con palillos de malfil.  
Se cubrieron con mascarones y avanzaron pa’ Lurín  
con banderas de dragones siguiendo a Liotang Sinchin  
y corriendo por las calles entraron a la ciudad  
mucho antes que lo hicieran las tropas del General.  
Con furor vengaron los chinos a los chinos del Cerro Azul  
rompiendo así sus cadenas se acabó la esclavitud.  
Ellos fueron la avanzada para el Patricio Lynch  
y murieron cual valientes siguiendo a Liotang Sinchin.<sup>168</sup>

La participación de chinos en el ejército chileno, originó venganzas contra ellos. Asesinados otros de ellos, trataron de huir hacia el interior, ya que no podían regresar a su país. Se fueron entonces a lugares lejanos de la costa. Transmisiones orales cuentan que en el sur de Puno, gente de origen asiático fueron vistos, y que formaron familia con lugareños del lugar, llevando una vida alejada de los poblados. Seguir los rastros de chinos en esta región es difícil, porque permanecieron ahí en forma clandestina, por temor a las represalias. Seguir los rasgos fisonómicos, no es posible ya que al casarse con otra raza sus rasgos van desapareciendo, muy diferente de los japoneses que conservan sus rasgos después de muchas generaciones.

No es el objetivo de este capítulo tratar sobre la inmigración china o personajes chinos establecidos en la zona del Altiplano, sino el dar cuenta de los asiáticos,<sup>169</sup> que influyen directamente o indirectamente en las sociedades a las que llegaron. Aún antes que el hombre oriental estuviera en estas zonas, ya se tenía referencia de esta civilización, como hemos podido ver, debido a los objetos procedentes del oriente asiático a través del comercio. Los diversos enseres llegados al Virreinato, fueron accesibles a todo estrato social, como las

---

<sup>167</sup> VICUÑA. *Historia de la Campaña de Lima*. Véase MILLONES. *Op. Cit.*:19

<sup>168</sup> BONILLA. *El problema Nacional y Colonial*. 1979:21

<sup>169</sup> Incluimos a los japoneses y toda etnia oriental asiática, donde el dragón es símbolo de buen augurio.

imágenes características de su cultura: el dragón.

En este tiempo, la abundancia del oro en la zona del Altiplano, produce todo un circuito económico, además del establecimiento de misiones evangelizadoras como los jesuitas, que utilizan la imagen del dragón y la serpiente. Estas imágenes que fueron relacionadas con el mismo significado en el antiguo Perú, es cambiado en un sentido negativo por los misioneros, para sus evangelizaciones; siendo retenida la imagen en la mente del poblador que perdura a través del tiempo. En la época republicana ésta debió reaparecer con la inmigración china, quienes fueron traídos como mano de obra para las haciendas costeras. Posteriormente en trabajos de ferrocarriles y en la Guerra con Chile, muchos chinos tomaron parte en los batallones del invasor. Cuando dicha guerra finalizó, ellos huyeron hacia lugares lejanos de la costa, internándose en la selva y el Altiplano, aunque la condición en que se encontraron era incierta. Lo real fue que su presencia y sus objetos culturales ingresaron al Perú, como consta en el poema recogido por Heraclio Bonilla.

## Capítulo III

### LA COSMOVISIÓN DEL POBLADOR DEL ALTIPLANO

Es importante el estudio de la cosmovisión prehispánica, que fue interpretada por los cronistas en base a las creencias y expectativas de sus propios esquemas culturales; quienes tratan de encontrar a un “dios creador” en las sociedades del Nuevo Mundo, estructuras lógicas y míticas que no correspondían al pensamiento andino precolombino, pero sí a las creencias de los evangelizadores. Las nociones occidentales impuestas en los pueblos andinos empezaron a penetrar e injertarse en una visión del mundo precolombino que era totalmente distinta,<sup>170</sup> en donde

la cosmología andina no comprendía una noción de Mal, ni su encarnación en un ser satánico como en las concepciones occidentales. Por el contrario, uno de los principios que moldeaba su filosofía involucraba una visión del universo en la que se percibían fuerzas de oposición que eran recíprocas y complementarias, necesarias ambas para la reproducción de la sociedad<sup>171</sup>.

Esta visión más ancestral del Altiplano, ha llegado a través de la mitología que conocemos por los cronistas españoles, y los primeros indígenas letrados del siglo XVI, que escribieron en sus manuscritos, muchos relatos míticos, fruto de una larga tradición oral, que manifiesta la persistencia de una cultura autóctona.

La imagen del dragón en el Perú, se ha venido utilizando desde tiempos pasados, en diferentes contextos y formas artísticas. Hoy la vemos reiteradamente adornando los trajes de danzas Puneñas, con formas similares al dragón asiático. Pero ¿Cómo esta imagen se integra en este medio? La primera posibilidad es la difusión de lo asiático a otras tierras, que referimos en el capítulo anterior, donde la tipología del dragón asiático llega hasta nuestro medio. La otra posibilidad es que la imagen de la serpiente, muy adorada en el

---

<sup>170</sup> TAUSSIG. *The Genesis of Capitalism Amongst South American Peasantry*. Véase SILVERBLATT *Dioses y Diablos Idolatrías y Evangelización*.1982:39.

<sup>171</sup> SILVERBLATT. *Ibid*.1982:39.

Perú antiguo, fue transformándose debido a las concepciones religiosas, e imágenes foráneas, mezclándose y asimilándose a la visión ancestral del Altiplano, originando un sincretismo en la forma y simbología de esta imagen, y en su concepción del mundo que se ve representada en sus danzas, como veremos.

### **3.1 EL ANTIGUO POBLADOR DEL ALTIPLANO**

El Altiplano fue la cuna de los primeros hombres que poblaron el antiguo Perú según comentarios de los antiguos pobladores del lugar, y lo escribieron luego los cronistas. El investigador polaco Arthur Posnansky (1945), menciona que los primeros signos de civilización en esta región fueron aportados por dos grandes núcleos étnicos: los qolla o colla –etnia matriz de lupacas, collaguas y pacasas– y los aruwak; de quienes se cree que descienden los uros y chipayas.

La aparición de asentamientos poblados, fueron el soporte cultural de poblaciones sucesivas, notándose un desarrollo en dos áreas uno, en la zona del Collao situada en el norte del lago Titicaca, donde se estableció Qaluyu y en el área del sur, comprendida entre Pomata e llave. En esta área se desarrolla la cultura Chiripa en una primera fase, encontrados aproximadamente entre los años 1500 a 600, en el periodo formativo.<sup>172</sup> Después surge la cultura Pucará desarrolla entre los años 250 a. C. y 380 d.C. La cultura Tiahuanaco con fases evolutivas, se desarrolló entre los años 300 d.C. a 1000 d. C., luego, continúan las de Ayita Amaya, Collao, Sillustani, que pertenecen a la época de estados regionales. Ya en el tiempo de los Incas existieron otros grupos como los Lupacas y Collas, que tuvieron sus dioses los que adoraron y representaron. Rómulo Cuneo Vidal, escribe que “en el antiguo Perú no se conoció un culto consagrado a un animal vivo determinado o símbolo del cual fue guardián (...)”<sup>173</sup>. El animal sagrado en Tiahuanaco fue el puma, pero todas estas

---

<sup>172</sup> MÚJICA BARRERA. “Nueva Hipótesis Sobre el Desarrollo Temprano del Altiplano, del Titicaca y de sus Áreas de Interacción”:296

<sup>173</sup> CUNEO VIDAL. *Historia De La Civilización Peruana*. 1910:64

culturas tanto los animales y la naturaleza tenían un rol importante en su vida, a los que representaron y adoraron. El mayor culto fue hecho al sol, que hoy en día se sigue representando en algunos trajes danzas ahora con un diferente contexto.

La cultura Pucará, es una fase del desarrollo altiplánico en donde fue posiblemente el primer asentamiento urbano del Altiplano del Titicaca, asociado a un complejo ceremonial con una arquitectura tan elaborada como Tiahuanaco, que pasa por diferentes fases, distinguidos por los cambios que se dan de sur a norte.

La fase de Pukara I a Pukara II, influyendo esta última de manera notable en el posterior desarrollo del área sur. Es el momento cuando se comienza a desarrollar una sociedad plenamente urbana, cuyo centro más conocido se encuentra en el actual pueblo de Pucará. Sobresalen las esculturas en piedra en las que figuran seres mitológicos, hombres y animales ya sea en forma naturalista o en complejas representaciones simbólicas. La más representativa es un personaje conocido como “el degollador”, sanguinario ser que muestra en la mano izquierda una cabeza humana, la cual ha sido degollada con un hacha que lleva el personaje en la mano derecha.<sup>174</sup>

La cultura Pucará, es quizás la que sirve de nexo entre un estadio Formativo de las primeras culturas agro-alfareras, Chiripa y Qaluyu y otras culturas más desarrolladas y expansivas como Tiahuanaco. Pucará es conocida por sus esculturas en piedra las que se diferencian en dos grupos: las estatuas y las estelas; en las primeras se representan a personajes antropomorfos erguidos. Las estelas son trabajos en plano relieve, que son presentados con diseños de animales, seres antropomorfos o motivos geométricos abstractos, su cerámica es de un magnifico acabado y de gran valor artístico; es fina y vistosa, utilizan múltiples colores, como rojo, negro, marrón, naranja, crema, blanco y otros, con decoración de incisiones, donde resaltan escenas de cacería de venados, presencia de patos, llamas, pez, felino alados, apéndices con cabezas de serpientes, seres humanos y mitológicos en diversas actitudes, y con ellos diseños geométricos, lo cual influye en el arte de Tiahuanaco.

---

<sup>174</sup> MÚJICA. *Op. Cit.*:301-302

La cultura Tiahuanaco, llega a controlar el área circum-lacustre y establece enclaves en varios lugares del territorio andino. Forja una urbe gigantesca, construye grandes templos con las imágenes de sus dioses grabados en piedras. Estos “dioses eran antropomorfos, es decir tenían forma humana, pero con una serie de atributos que eran principalmente los del felino, del halcón y las serpientes; junto a la divinidades aparecen las figuras de los camélidos domésticos y plantas cultivadas”.<sup>175</sup> (Fig.37) Algunas de estas piedras medían de 2 á 7 metros de alto, por lo que los pobladores se refirieron a ellos como gigantes que habitaban en el Altiplano. Tiahuanaco debió albergar a una elite de sacerdotes que se ocuparon del culto religioso, permaneciendo en los templos donde también se congregaban una serie de artesanos especialistas en cerámica, metalurgia y textilería, todos involucrados en la elaboración de objetos que expresaban su creencia religiosa. La escultura en piedra que tiene los motivos iconográficos que aparecerán en Huari, es la Portada del Sol (Fig.38), donde aparece la imagen de una divinidad central que sostiene dos báculos, uno en cada mano, de cuya cabeza salen rayos que terminan en pequeñas cabezas de animales o figuras redondas, imagen que es atribuida al dios “Wiraqocha”, quien salió de las espuma de las aguas. Era muy venerado en el tiempo que llegaron los españoles.

El pueblo de Tiahuanaco, era agricultor y ganadero. Se establecieron en una región dura para el sembrío de productos diversos, lo que los llevó a realizar intercambios de sus productos agrícolas, ganaderos y suntuarios a diversos lugares. “Entre estos productos ‘suntuarios’ se encuentran unas pedrerías raras a las que ahora llamamos ‘turquesas’, pero sobre todo el bronce, un metal obtenido por aleación del cobre con el estaño.”<sup>176</sup> Tiahuanaco, conquistó pueblos pero no con el objeto de someter a los hombres que vivían en dichos pueblos, sino de explotar ellos mismos las tierras para obtener productos que en su medio no se podían producir.

---

<sup>175</sup> LUMBRERAS. *Los Orígenes de la Civilización en el Perú*. 1983:86

<sup>176</sup> *Ibid.*:89



Fig. 37 – Monolito Ponce Tiahuanaco.  
Fotografía de la autora 2007

El monolito tiene como imagen central la representación de una serpiente, como elemento central de culto.



Fig. 38 - Portada del Sol Tiahuanaco. Fotografía de la autora 2007  
Obsérvese que en la portada del Tiahuanaco figuran seres alados asociados de alguna manera a la imagen del dragón.

El imperio Wari toca el Altiplano; la hegemonía de Tiahuanaco no permanece, se desintegra, lo que permite el surgimiento de otros reinos menores rivales que se establecieron alrededor del lago Titicaca o en las cercanías. Los cronistas que visitaron el lugar mencionan muchas tribus o naciones, ocupándose sobre todo de los Colla y los Lupaca, algunos de los Pacajes. Los Collas, se establecieron en el norte del lago y al frente occidental de este, en Chucuito, los Lupacas quienes eran sus vecinos. Los Pacajes, vivieron en torno al río Desaguadero, al sur del lago.

El norte del lago estaba ocupado por los Omasuyus que bien pudieron haber constituido también un reino. Más hacia el norte vivieron los canas y los canchas y hacia el occidente los collaguas y los ubinas, [sobre estos reinos hay poca información]... todos tenían en común la lengua aymara o Haque-Aru, diferente a la “yunga” o del Quechua, lengua de los Incas de gran parte del territorio peruano.<sup>177</sup>

Los Collas y los Lupacas estaban en constante lucha; los objetos cerámicos de la región tienen el predominio de tres colores y son generalmente muy toscos.

Los Collas lucharon fuertemente por su independencia ante los Incas y son de los últimos en someterse al Imperio. En el Collao, habían diversas etnias, dos grandes señoríos rivales, el Hatun Colla cuyo jefe era el cacique Zapana y el de Chucuito con Ccari o Candí a la cabeza, quien pretendía destruir a Zapana y ser el único señor de la región, por lo cual hubo enfrentamientos.

Según el arqueólogo Alberto Bueno Mendoza, mencionan que los Collas no tienen nación y que es un nombre patronímico, es decir, no existe como Lupacas, término impuesto por los Incas.

El lago Titicaca gozó de gran veneración, en la etapa Inca. Así relata el cronista Ramos Gavilán, Alonso que:

La isla Titicaca era la cosa más célebre que avía entre los Indios Collas, uno de los ancianos que desde su niñez se avía criado en el misterio de aquel famoso adoratorio, queriendo ganar gracias con Topa Inga lupanque, que ya se avía declarado por devotísimo al Sol, tomó como pudo su camino, e hizo jornada al Cuzco donde el Inga a la sazón estaba, y presentándose ante él, con los ademanes, y cerimonias, que ellos suelen; tales cosas le supo dezir de su

---

<sup>177</sup> *Ibid.*:115 - 116

adoratorio, y con tan eficaz energía que le persuadió a una más que aficionada devoción del; díxole su principio y antigüedad; encarecióle el puesto y sitio de la isla. Ponderóle las muchas y nunca vistas maravillas que allí gozavan, finalmente quanto pudo le exageró los oráculos, que del Sol tenían, cómo le avían visto salir de aquella peña, en la qual jamás ave assentava el pie, y que pues era ya señor absoluto de la tierra, que no dexasse de tomar possession personalmente la isla.<sup>178</sup>

Este pasaje registra lo contado por los pobladores del lugar hasta ese entonces sobre la venida de Túpac Inca Yupanqui; a ese territorio y como impuso la veneración al sol.

a esta isla Titicaca, a encomendarse a el Sol, a quien tenían por supremo señor, y Dios; y si de los últimos y remotos lugares de la tierra acudían, claro está que no faltarían los más cercanos, y con más frecuencia.<sup>179</sup>

Túpac Inca Yupanqui, realizo ritos y culto al Sol y Luna, pobló el Altiplano con otras naciones y saco a los naturales del lugar. Así lo escribe el padre Alonso Ramos, en su referencia al santuario de Copacabana lugar sagrado para los indígenas y después para los cristianos:

Las quatro están en algún aumento, como son los Ingas, los Lupacas, Chinchaysuyos, y aun también los Aymaras, que son los Collas, y Uros, hazen la población, que al presente está repartida en tres governaciones, Anansayas, Hurinsayas, y Uros, fuera de otros que llaman forasteros, que también hazen su vecindad. La gente que habitava la isla, era natural de Yunguyo, la qual, como ya queda advertido, luego que el Inga entró en ella, la mandó reducir en el pueblo, donde agora están, y en su lugar puso otra, que fue escogida, y de quien tenía satisfación, y crédito, que la seguridad del caso requería.<sup>180</sup>

Estos son los pobladores del Altiplano, antes de la venida de los españoles sus creencias y forma de vida, donde la naturaleza era venerada de forma diferente a los occidentales y en donde la sierpe o serpiente monocéfala y la bicéfala son muy representadas en las culturas prehispánicas, cuyo significado es agua, río, lluvia, relámpago o arco iris, muy diferente a la concepción religiosa impuesta posteriormente a los indígenas, a cargo de los misioneros, sobretodo los jesuitas.

---

<sup>178</sup> RAMOS. *Op. Cit.*1988:39

<sup>179</sup> *Ibid.*:41

<sup>180</sup> *Ibid.*:85

### 3.1.1 Visión ancestral de las distintas edades

Parte de la historia de un grupo es incorporada en los mitos, que constituyen un marco de espacio y tiempo, donde distintos eventos aparecen y se relacionan en diferentes formas. Según la mitología que se conoce por los cronistas, aquellos señalaban que cada división temporal o pacha estaba ligada a un espacio particular que comprendieron en tres edades.

El vocablo Pacha en quechua y aymara del s. XVI es referido a la luz del día. Ludovico Bertonio, señala en su *Vocabulario de la Lengua Aymará*, la noción “Pacha” con el tiempo. En la actualidad este término, se designa a la tierra, y a otros significados como totalidad y abundancia. Los aymaras conceptualizan el pasado en una serie de edades, llamadas también Pacha<sup>181</sup>. Estas edades son: la edad del Taypi; edad del Puruma; edad del Awqa.

#### La edad del Taypi

Llamada también Taypipacha es la primera edad, Bernabé Cobo, menciona el significado de Taypi Qala, como “piedra central”; nombre aymara de Tiahuanaco, o la isla del Titicaca, hoy la isla del Sol como el lugar primitivo designado por los cronistas Cobo, Sarmiento, Molina, Cieza, como el lugar de creación. Cobo, se refiere a esta edad como principio de la multiplicidad y diversidad en las culturas.

El criador formo del barro de Tiguanao las naciones todas que hay en esta tierra pintado a tanto a cada una traje y vestido que había de tener y que asimismo dio a cada nación la lengua que había de cantar, y las comidas semillas con que había de sustentarse y que hecho esto, les mando se sumiese debajo de tierra, cada nación por si, para que de allí fuesen a salir a las partes y lugares que el les mandase, y que unos salieron de suelos, otros de cerros; otros de fuentes de lagunas de troncos de árboles y otros lugares.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> BOUYSSSE. *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino*. 1987:19

<sup>182</sup> BERNABÉ. *Historia del Nuevo Mundo*. Véase BOUYSSSE *Ibid.*:20

El cronista menciona una serie de atributos simbólicos que constituyen la identidad de cada grupo, como los vestidos; el idioma en el que canta; las comidas y plantas que utilizan; el culto, que son simbolizados con las huacas o templos antiguos (que eran objeto de veneración al antepasado fundador del que provenían), que al mismo tiempo desempeñaban funciones astrológicas y astronómicas, que servían al funcionamiento del calendario agrícola. El taypi esta relacionado con la aparición de los hombres que tiene rasgo característico respectivo con sus lugares de orígenes, llamados pacarinas o paqarinas<sup>183</sup>.

Thérèse Bouysse Cassagne, menciona que en esta etapa la figura predominante es la del dios de Tunupa, donde “tanto para Ramos Gavilán como Santa Cruz Pachacuti, las andanzas de esta divinidad se vinculan con el eje acuático del Collao (río Azángaro, lago Titicaca, Desaguadero, lago Poopó), y mayormente con la zona del lago y con Tiwanaku.”<sup>184</sup> El recorrido hecho por Tunupa vendría a ser la dirección de las aguas que fluyen del Lago Titicaca al lago Poopó (Bolivia), razón que algunos relacionan con mitos que explican los orígenes del agua, como lo menciona Jeanette Sherbondy en su trabajo *El Regadío, los Lagos y los Mitos de Origen*.

Ha llegado a estas provincias y reinos de Tahuantinsuyo un hombre barbudo, mediano de cuerpo y con cabellos largos, con camisa algo larga. Dicen que era ya hombre más que pasado de mozo, que traía canas y era flaco, el cual andaba con su Borbón. Y que enseñaba a los naturales con gran amor (...). A este varón le llamaban y nombraban Tonapa o Tarapaca Huiracochan pacha yachi cachan o pacchacan y huícchhai camáyoc cunácuy camáyoc (...). Dicen que Tonapa, después de haberse ya librado de las manos de aquellos bárbaros, estuvo buen rato encima de una peña llamada Titicaca y después de allí dicen que paso por Tiquina hacia Chacamarca, en donde vio un pueblo llamado Tiahuanaco (...). Dicen que Tonapa pasó siguiendo al río de Chacamarca hasta topar el mar...<sup>185</sup>

Para Teresa Gisbert, “tunupa es un dios aimara, celeste purificador, relacionado con el fuego y con el rayo”,<sup>186</sup> el cual es seducido en Copacabana por las mujeres peces. Menciona que en las orillas del lago Poopó, hay un volcán que lleva el nombre de Tunupa ubicado en la zona de Carangas en el departamento de Oruro, que dicho fuego se relacionaría con las erupciones

---

<sup>183</sup> Lugares de orígenes de cada ayllu, hombre y animales.

<sup>184</sup> BOUYASSE. *La Identidad Aymara*. 1987:174

<sup>185</sup> SANTACRUZ. *Op. Cit.*:1995:9-13

<sup>186</sup> GISBERT. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. 1980:35

volcánicas, que también se extendería al rayo.

Entonces notamos que la edad del Taypi está asociada a los orígenes y se relaciona con lo acuático, es principio, la diversidad y multiplicidad. El centro del espacio, es un estado de concentración y un estado de difusión espacial (pacarinas, huacas), que permite la reunión o seducción de dos elementos que normalmente son antagónicos como la de Tunupa seducido por las mujeres peces. Taypi es la unión, el balance, lo que de alguna manera estará relacionado a la representación de la sierpe como símbolo asociado al agua.

### **La edad del Puruma**

Llamado también purumpacha, por el cronista Santa Cruz Pachacuti:

Dicen que el tiempo de purumpacha todas las naciones de Tahuantinsuyo vinieron de hacia arriba de Potosí 3 o 4 ejércitos en forma de guerra. Así vinieron poblando; tomando los lugares, que dándose cada una de las compañías en los lugares baldíos. A este tiempo llaman cállacpacha o tutayachacha. Y como cada uno cogió lugares baldíos para su vivienda y moradas llaman purumpacha raccaptin a este tiempo.<sup>187</sup>

Refiriéndose cuando la gente del Altiplano se va extendiendo como ejército y tomando lugares baldíos, no cultivados, agrestes, desérticos y salvajes, como las plantas y animales salvajes. Thérèse Bouysse Cassagne, menciona que puruma en ciertas acepciones “es sinónimo de chuqila y larilari o sea gente ‘cimarrona que vive en la puna sustentándose con la caza’ ”<sup>188</sup>. Prosigue mencionando que hay un sistema de correspondencia entre el espacio -oscuro, el desierto, y lo salvaje- y la sociedad sin estado, el mundo de los cazadores. Etapa de la penumbra que no se conocía la agricultura. Se menciona como parte de esta edad, al señorío lacustre de los Lupaca, que habitaban esta región a 4,500 metros, donde las tierras eran desérticas, no existía la agricultura, y la actividad económica era la recolección y la caza de vicuñas. En estos poblados, en la puna alta, estaban situados los monumentos funerarios (chullpas), sobre estos lugares el cronista Ramos Gavilán relata que:

---

<sup>187</sup> SANTA CRUZ. *Op. Cit.* 1995:7

<sup>188</sup> BOUYASSE *Op. Cit.* 1987:182

Los Indios Collas, enterraban sus defuntos fuera del pueblo, en los campos, usando de unas sepulturas en forma de torresillas, donde juntamente con el defunto, encerraban alguna comida, y bebida, y el vestuario que tenía.<sup>189</sup>

Esta edad puruma, es el momento de una difusa luz u oscuridad, que corresponde al anochecer, cuando oscurece el cielo y no hay seguridad de andar, cuando los hapiñuños andaban como lo menciona Santa Cruz Pachacuti:

Dicen que el tiempo de purumpacha (...) después haber estado ya poblados, habían falta de tierras y lugares. Como no había tierras cada día había guerras y discordia (...). Por entonces, a media noche oyeron que los hapiñuños se desaparecieron dando temerarias quejas, diciendo; “¡Vencidos somos, vencidos somos! ¡Ay, que pierdo mis tierras!” (...). porque antiguamente en tiempo de purumpacha dicen que los hapiñuños andaban visiblemente en toda esta tierra, que no había seguridad de andar anocheciendo porque a los hombres, mujeres, muchachos y criaturas los llevaban arrebatándolos, como tiranos infernales y enemigos capitales del género humano.<sup>190</sup>

Bouysse relaciona la figura de chuqila con el culto a los muertos, con el anochecer y los desiertos. Algunos cronistas lo relacionan con el trueno o rayo al cual se le dan tres nombres: chuquilla, que significa resplandor de oro, el segundo catuilla y el tercero intillapa. El rayo es un fenómeno meteorológico, cuyos efectos se hacen sentir más en las cumbres, zona de frontera entre el cielo y la tierra.

Gary Urton, en su libro *En la encrucijada del cielo y la tierra*, refiere que en la época incaica, la serpiente representa a la vez al arco iris y una de las constelaciones que forma una de las nubes negras de la Vía Láctea.<sup>191</sup> Para el cronista Bernabé Cobo, refiere que esta constelación serpiente estaba encargada de proteger a las serpientes terrestres, a causa de su parecido con el rayo.

Según Bouysse Cassagne:

La serpiente esta ligada a las manifestaciones volcánicas, las precede y las anuncia. Por la aparición de una monstruosa serpiente, que anunciaba la inminencia de la catástrofe, los indios dicen haber previsto la mayor erupción volcánica de la historia de los Andes, la del Huayna Putina, en el año 1600.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> RAMOS. *Op. Cit.*1988:139

<sup>190</sup> SANTA CRUZ. *Op. Cit.*1995:7-8

<sup>191</sup> URTON. *At the Crossroads of the Earth and the Sky*. Véase BOUYSSSE. *Op. Cit.*1995:186.

<sup>192</sup> BOUYSSSE-CASSAGNE. *Ibid.*:187

El autor refiere la analogía del chuquila, rayo, arco iris y serpiente como fuerza peligrosa que está en los límites manifestándose en la tierra. Menciona que el puruma, que es frontera, borde, es también el contacto con la profundidad del mar, del lago sin fondo. Escribe que “los grandes sapos que viven abajo en las profundidades del lago Titicaca también se denomina chuquila”<sup>193</sup>. Se sabe que estos animales han sido objetos de culto a la lluvia desde la antigüedad así lo refiere Ramos Gavilán:

Octubre llamaban Omarayme punchayqui, (...) por este tiempo no lluvia, acudían a los más empinados cerros, a los cuales también adoraban, invocándolos, y con gran sumisiones les pedían las aguas, (...). También usaban poner sobre unas peñas unos ydolillos de sapos, y otros animales inmundos, creyendo que con esta cerimonia alcançan la agua que tanto deseavan <sup>194</sup>

El puruma, también está relacionado con los achachila, que son los antepasados, los abuelos, las cumbres de los cerros, que conservan los poderes de los ancestros y ponen en contacto a nuestro mundo con un universo de fuerzas extrañas venidas de un tiempo pasado. Entonces, podemos observar que si la edad del taypi es el centro, donde las fuerzas interactúan en su máxima concentración, donde se produce la unión de entidades opuestas, el puruma es la edad en la cual las fuerzas se disipan, las entidades opuestas se rechazan, y en donde hay una situación dominada por el límite, el borde, en donde se produce una división.

### **La edad del Awqa o Auqapacha o Pachakuti**

Es la tercera edad que de vez en cuando llega, es el tiempo de vuelco o tiempos de las guerras, como lo define Ludovico Bertonio, en su obra ya mencionada. El tiempo de guerra como en el intermedio tardío aymara, donde los múltiples señoríos collas guerreaban entre un grupo y otro. La palabra auca o awqa, refiere Ludovico Bertonio, significa enemigo, pero también auqapacha significa la relación de dos elementos a veces opuestos, a veces asociados, que son expresados en los conceptos de tinku y kuti.

---

<sup>193</sup> BOUYSSSE-CASSAGNE, y otros. *Op. Cit.* :26

<sup>194</sup> RAMOS. *Op. Cit.* 1988:156

Tinku, es el encuentro de los opuestos; es el nombre de las peleas rituales entre dos bandos opuestos que miden sus fuerzas e intentan emparejarse. Mediante la pelea se pretende establecer un intercambio de fuerzas, necesario al equilibrio social y la armonía de las dos mitades. En cambio ayni, es la alternancia de contrarios, el kuti es el vuelco total alternado. El pachakuti es el fin de una etapa y el comienzo de otra.

La mitología antigua aymara nos refiere tres edades, donde el tiempo está ligado a un espacio. Estas distintas edades se refieren más a un tiempo que al espacio, porque los ancestros pertenecen a una pacha distinta a la de los vivos; a la edad del Puruma, que es el borde. En cambio el taypi, es el centro, la vida; muy distinta es la edad del Awqa, que es el término del tiempo, como el fin del imperio Inca. Esta clasificación integra un contexto diferente a la división actual y no se puede superponer a esta, pero fragmentos de esta concepción sobrevive en poblados o comunidades que muestran rezagos de este pensamiento antiguo.

### **3.2 LOS JESUITAS EN PUNO**

Los jesuitas llegan al Perú en el s. XVI y fue la última de las cinco órdenes religiosas que arribaron al Virreinato del Perú, después de los franciscanos, los mercedarios, los dominicos, y los agustinos (1551). Los primeros jesuitas ingresaron a Lima el 1º de Abril de 1568,<sup>195</sup> y se asentaron en la misión de Juli, a finales del s. XVI, hasta su expulsión en 1767.

En Puno, la zona de Chucuito al comienzo fue otorgada a la orden de Santo Domingo para adoctrinar sus pueblos. “Durante la visita<sup>196</sup> de Gutiérrez Flores en 1572, Copacabana aparece como doctrina dominica”,<sup>197</sup> también Pomata. El

---

<sup>195</sup> BARTRA T. “Los Primeros Jesuitas en el Perú Virreinal”. 1955 – 1956:185

<sup>196</sup> Cada parroquia estaba sometido a vigilancia y control del obispo, quien ejercía su derecho mediante la visita pastoral. El visitador era el que informaba a la Corona sobre como se cumplía la obligación de cristianizar a los indígenas.

<sup>197</sup> CASTELLI. “Copacabana: Un Ejemplo de Simbolismo Religiosos en el Altiplano”. 1990:360

virrey Toledo es quien dispone la visita de Gutiérrez Flores, por razones de abusos indiscriminados que los religiosos ejercían sobre los indios de la región y debido al poder excesivo que los dominicos habían desarrollado. Copacabana quedará después a cargo de los Agustinos, que aumentarán la devoción en dicho lugar.

Juli, era un poblado de indios, que está situada en la parte sud-este del Altiplano, en el Collao, a la orilla oeste del lago Titicaca, en el centro de la provincia de Chucuito. En 1567 la provincia de Chucuito, era el más rico repartimiento de la Corona real y el más poblado. Se hablaba tres lenguas, el aymara por los Lupacas; el puquina hablado por los Urus, considerados los más antiguos pobladores que vivían en la isla del lago; y el quechua hablado por ciento cincuenta mitimaes originarios de Chachapoyas que fueron trasladados por el Inca.<sup>198</sup>

Antes de la llegada de los Jesuitas en 1576, los indios de Juli fueron evangelizados por los dominicos, cuya “vida parroquial consistía en bailar y cantar bajo la dirección de un maestro de música en la procesión de Corpus Christi.”<sup>199</sup> Muy pocos religiosos hablaban el quechua y no hablaban aymara ni puquina, por lo que no se predicaba y ni cumplía totalmente con la labor evangelizadora. Acabada la visita de García Díaz de San Miguel escribió a Felipe II en 1568 para sugerirle mandar a los jesuitas a Juli, y el Virrey Francisco Toledo quitó el adoctrinamiento de Juli a los dominicos.<sup>200</sup>

La tarea evangelizadora de los jesuitas contribuyó a la aparición y conservación de formas dancísticas, que hoy día existen, y es el poblado de Juli que Marie Helmer y algunos historiadores refieren como la misión – piloto de donde “salió el germen de las famosas reducciones tanto del Paraguay, como las menos estudiadas Moxos y Chiquitos”<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> HELMER: *Juli, un Experimento Misionero de los Jesuitas en el Altiplano Andino...* 1982-1983:202

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> *Ibid.*:203

<sup>201</sup> *Ibid.*:200

Los jesuitas se instalaron en la comunidad, siguiendo las reglas del régimen de colegios, con sus horarios establecidos para cada función religiosa. Su forma de trabajo se caracterizaba por ser una orden más militante que contemplativa. El General –cargo superior de la orden– que en ese tiempo era San Francisco de Borja, fue el que los envió a esta parte del continente. Establecidas sus obligaciones, añadieron las clases de aymara. Como se ha mencionado líneas arriba, la población no era homogénea, así que se interesaron en el estudio de las lenguas nativas y se dedicaron a estudiar el pasado incaico y preincaico. Para re-utilizar estos elementos prehispánicos y poder fascinar mejor la mente de los indígenas, erigieron sus templos sobre los cimientos de los viejos centros ceremoniales, usaron manifestaciones primitivas religiosas y artísticas, para una mejor comprensión de su religión.

Según los informe del padre Diego de Torres, “de 1547 (...) Cada semana el cura pasa inspección a la escuela, donde un padre enseña teatro y baile “indicando con las manos lo que deben hacer los pies,”<sup>202</sup> para lograr la comprensión de conceptos religiosos usaron las diversas manifestaciones como la danzas, el teatro. Según referencias de Moisés Aguilar:

El estudioso puneño Ricardo Arbulú Vargas sostiene que la diablada tiene su nacimiento en la Juli – Perú allá por el siglo XVI, según fuente contenida en las obras “Arte de la lengua aymara” y “Vocabulario General del Perú” del padre Diego Gonzáles Holguín, quien diera cuenta a los misioneros hispanos residentes en Juli, informando a las autoridades eclesiásticas provinciales sobre el aprovechamiento de la afición de los indígenas aymaras por la danza y el canto, para enseñarles una danza que representa a los siete pecados capitales de la Doctrina Católica y la presencia triunfal de un Ángel frente a los demonios, con el fin de catequizarlos.<sup>203</sup>

La danza y el teatro, fue el material que ayudó en el proceso evangélico, en donde pudo tener su nacimiento la Danza de la Diablada de Puno, la cual hoy en día es representada con hermosas imágenes de dragones, producto acaso de la capacidad de los Jesuitas en rescatar elementos del arte prehispánico, en donde era muy recurrente la serpiente, que fue tomada por ellos con un significado maligno, y usada en contextos para influir temor con formas más ampulosas como las que algunos de ellos pudieron haber visto en el arte de la China. Las imágenes utilizadas por los catequizadores fueron después

---

<sup>202</sup> *Ibid.*:209

<sup>203</sup> AGUILAR VILLANUEVA. *La Diablada Puneña*. 1998:30

reutilizadas por los indígenas, como en el caso del artesano indígena Simón Astos quien decoró la portada- retablo de la catedral de Puno (Fig.39)

Como referimos en capítulos anteriores los Jesuitas como otras órdenes religiosas fueron a evangelizar China. Las cartas, documentación y otros materiales que informaban sobre este reino circularon entre ellos y los mismos religiosos viajaron por diversos lugares con una tarea evangelizadora. Muchos se encontraban y hablaban sobre sus misiones e intercambiaban informaciones como ocurrió con el padre Alonso Sánchez, misionero de las Filipinas, que estuvo de paso por México en 1586 a 1587 y conoció al Padre José Acosta, a quien dio “los datos de primera mano que incluyó en la *Historia Natural y Moral de las Indias* acerca de los chino y de los japoneses.”<sup>204</sup> Este intercambio de información y los diversos productos orientales fueron el nexo de una posible inclusión de la imagen del dragón en temas religiosos cristianos representados ya en Europa y hoy representado en nuestro folklore.

### **3.2.1 Cosmovisión cristiana - aimara tradicional**

En la percepción de Occidente y la religión católica, predomina la imagen de la trinidad en un sólo dios, lo que era buscado por los cronistas en el pasado andino. Así, observamos que algunos cronistas encuentran a los tres personajes en una sola deidad, en donde sólo se hallaban dos, como lo señala Garcilaso de la Vega. Las investigaciones realizadas posteriormente dieron como resultado que la percepción del pueblo andino fue binario y no trinarío, y algunos cronistas advirtieron ello: “Parece que en el pasado prehispánico, el mundo se organiza en base a dos para estimular el desarrollo, la superación. Eso nos muestra la competencia de las panacas, hanan y hurín, de los pueblos de anansaya y urinsaya, etc.”<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> ACOSTA. *Historia Natural y Moral de las Indias*. 1962:LIX

<sup>205</sup> CUTIPA. “Cosmovisión del Hombre Andino”. 1991:10

**Fig. 39 – Catedral de Puno**



a)

**Detalles de la Decoración de la Catedral**



b) San Miguel Arcángel, tiene sometido bajo sus pies al demonio.



c)



d)



e) Sirena con charango, obra de Simón Asto 1757.

c) y d) aves mitológicas; a, b, c, d, e. Foto de la autora, 2006

Observamos que estas interpretaciones del pasado prehispánico, difieren de una fuente a otra, pero no las deidades que estos pueblos adoraban. La importancia de un “dios creador” y la clasificación de ellos correspondía a estructuras evangelizadoras de los primeros españoles y misioneros llegados al Perú, y no al pensamiento andino precolombino indígena. Los mestizos tenían más claro dicho pensamiento, pero no el verdadero. La imposición de nociones occidentales en la interpretación de las creencias religiosas andinas imperaba.

En el siglo XVI, llegan personas del viejo mundo, y con ellos, los religiosos – como los jesuitas–, que eran portavoces de la contrarreforma europea, que encabezaban la persecución de los “brujos”, proceso que en el Perú se conoce como la “extirpación de idolatrías” consideradas como producto del diablo. Fue la gente del viejo mundo que en el siglo XVI y XVII, veía repugnantes y pestilentes las formas de animales como gato, cabra o serpiente, vinculadas al Diablo, en figuras a asociadas con ritos perversos de índole sexual.

¿Cómo acusar a los indígenas de herejía sino no conocían la palabra de Dios? Ellos adoraban a los cerros, los árboles, las piedras, el sol, la luna, los ríos y los puquios, y a pesar de todos los esfuerzos de los catequizadores, siguieron venerándose, como en

las montañas [en donde] se sube para ofrecer los sacrificios de bendición para la cosecha, la siembra, la fertilidad. La montaña es la personificación de los dioses tutelares de las comunidades y de toda la nación aymara. Unido a este simbolismo de la montaña, está el culto de la piedra.”<sup>206</sup>

El cronista Juan Santa Cruz Pachacuti, narra que en el tiempo de Sinchi Roca, mandó a hacer edificaciones y llevar piedras a sus hombres de cada quebrada, para hacer dichas fortalezas:

En este tiempo dicen que un indio encantador se entrometió con uno de los oficiales de guerra, el cual había dicho que las llamasen apachitas. Y les puso un rito: que cada pasajero pasase con piedras grandes, para dejar para el efecto necesario ya declarado. Además, le había dicho el encantador al capitán del inca que todos los soldados echasen cocahachos (cocas mascadas) al cerro por donde pasaren, diciendo: “Say coiñiicay pitacqui pariyon coiñiipas hinátac”. Desde entonces comenzaron a llevar piedras y echar cocas, porque aquel encantador públicamente lo hacía así ordinariamente. Y muchas veces aconteció que los

---

<sup>206</sup> ROJAS. “Religión Aymara”.1991:17

apachitas o cerros (y dentro de ellas) les respondían: “¡En hora buena!”.<sup>207</sup>

Este pudo ser el inicio de un rito y veneración de los cerros y piedras, pero fue en el tiempo de Mayta Cápac, cuando se pronosticó la venida del evangelio y de otros sucesos, siendo un gran enemigo de los ídolos, según refiere Santa Cruz Pachacutí. Fue este personaje quien renovó la plancha que su bisabuelo mando hacer. Posteriormente; esta plancha, es modificada por el Inca Huáscar, menciona el autor. Dicha plancha fue interpretada por diferentes estudiosos, como Luis E. Valcárcel, que descifra el grabado como “la división del universo en alto y bajo (arriba los luminares, y abajo la madre tierra, madre laguna, hombre y mujer, etc. Y también la interrelación de alto y tierra con la presencia más cercana a la tierra del rayo y granizo) (...)”<sup>208</sup>.

Santa Cruz Pachacutí describe a la “plancha de oro fino, que dicen que fue la imagen del hacedor, del verdadero sol, del sol llamado Hiracochan pacha yacháchii”<sup>209</sup>, que estaba en la parte superior, la quilla referida a la luna; el rayo, la pachamama, el arco iris, el granizado, otros fenómenos atmosféricos, y cosas de la naturaleza, los cuales eran importantes en la vida del imperio. Santa Cruz Pachacutí refiriere que fue Cápac Yupanqui quien permite que cada pueblo adorase a sus huacas, pues “en este tiempo dicen que acordó ir en busca del lugar adonde el varón Tonapa había llegado, llamado Titicaca.”<sup>210</sup> De allí trajo agua para ungir en ella a su hijo Inca Roca, cuyo sentido del rito era traer el agua del lugar de donde estuvo Tonopa, que lo refieren algunos cronistas como un enviado de Wiracocha, dios creador. Para otros es un hombre santo que llegó al Titicaca.

En este tiempo dicen que los curacas de Asillo y Oruro le contaron al inca cómo antiguamente había llegado un pobre viejo flaco, barbudo, con cabellos como mujer y camisa larga y gran aconsejador en acto público a toda la república. Y le decían que el hombre se llamaba Tonapa huihinqira, el que había desterrado a todos los ídolos imágenes de los demonios hapiñuños a los cerros nevados, donde jamás los hombres llegaban (que son lloquem quenamaris).

Tras de esto dicen que todos los curacas y los historiadores de los orejones le dijeron lo mismo: que había desterrado ese mismo Tonapa a todos los huacas e

---

<sup>207</sup> SANTACRUZ. *Op. Cit.*1995:23

<sup>208</sup> VALCÁRCEL. *Historia del Perú Antiguo*. Véase JORDÁ. “Cultura Aymara y Simbólica”. 1988:60

<sup>209</sup> SANTACRUZ. *Op. Cit.*1995:41

<sup>210</sup> *Ibid.*1995:47

ídolos a los cerros de Ausangate, Quiyancata, Salcantay y Pitusíray.<sup>211</sup>

Algunos cronistas identificaron a Tunupa con santo o profeta de la religión cristiana que estuvo según narran, en estas tierras andinas. Para ello crearon diversas leyendas, una de ellas vendría a ser la de este personaje, como santo, al que deberían adorar; pero con ello, los indígenas no olvidaron sus diferentes deidades del pasado prehispánico, sino siguieron adorando a sus dioses. A pesar de las estrictas prohibiciones, lo hicieron en forma oculta. Los dioses andinos venerados eran seres animados e inanimados como el sapo y la serpiente, el sol, la luna, estrellas, truenos, rayos y las aguas, que para ellos tenían poder sobre la naturaleza, que entendían, como “lo bueno es aquello que está acorde con la naturaleza, por ejemplo el sapo es bueno y representa la riqueza (...) mientras para la religión católica el sapo es malo al igual que la culebra son aliadas del demonio o su representación simbólica.”<sup>212</sup>. Estas eran nociones que los evangelizadores trataban de que el indígena comprendiera y diferenciara de acuerdo a su concepción, para lo cual utilizaron los medios de expresión gráfica y oral como la pintura, el canto, teatro, danzas, y todo arte que pudiera ser utilizado, con el fin evangelizador y enseñanza de la doctrina cristiana.

Como se observa, la cosmovisión del hombre andino en la región del Altiplano estuvo ligada a su medio natural, quienes veneraron los “cerros, piedras, peñasco, árboles, manantiales, lagunas, y cualquiera cosa notable, que en los caminos encontraban, y a cada cosa desta ofrecían sacrificio”<sup>213</sup>. La naturaleza era venerada por ellos. Vemos que hay un choque de concepciones sobre el mundo, los europeos llegan a este nuevo mundo y se enfrentan con una tierra desconocida y con una concepción del mundo ajena y nueva. Los españoles procuran destruir las creencias del vencido para sustituirlas por su propia religión y la forma de pensar: “Este proceso afectó las categorías mentales del conjunto de la sociedad, tanto en sus versiones colectivas y casi inconscientes como en las resonancias más individuales que cada persona

---

<sup>211</sup> *Ibid.*:47

<sup>212</sup> CUTIPA L. *Op. Cit.* 1991:5

<sup>213</sup> RAMOS. *Op. Cit.*:130

siente como propiamente suyas”<sup>214</sup>.

El proceso genera un sincretismo de creencias, originada por los misioneros, que en su afán evangelizador, creyeron hallar muchas semejanzas entre las creencias andinas y las que ellos trajeron. Este pensamiento ira influyendo en su trabajo evangelizador. Los antiguos pueblos andinos no habían conocido una escritura, como la que se ha visto en otros pueblos, que pueda darnos una idea directa de sus creencias y religión, pero han llegado hasta nuestros días los conocimientos empíricos como son: ritos, mitologías, que siguen existiendo. La forma en cómo este conocimiento llega y es recogido por los cronista de la época, es por la memorización que poseían estos antiguos hombres. Ellos usaron distintas formas para recordar ciertas cosas como, el Khipu –quechua- o chinu – aymara, que son las conocidas cuerdas anudadas. Los qillqa, que son los vasos o cantaros dibujados, los tejidos andinos, que contiene una gama de información de diversos aspectos, y otros contextos visuales.

Los evangelizadores hablaron de la posibilidad de que en los diversos pueblos andinos tuvieran conceptos similares a los suyos. Los pueblos del Altiplano, aceptaron el mensaje cristiano insertándolo en sus propios esquemas metafísicos, que fueron establecidos por la mitología antigua. Así, las traducciones que entonces se dieron fue en forma de una trilogía: cielo, tierra, infierno, clasificación espacial en una dimensión temporal, que no existe antes de los españoles. Esta trilogía mencionada, quedó nombrada en conceptos aymaras como Aka pacha, la tierra en la que vivimos; Alax pacha, el cielo, Manqha pacha, el infierno, que vienen a ser tres espacios del mundo, que hoy permanecen en la cosmovisión cristiana- aymara tradicional. Muchos cronistas trataron de explicar estos conceptos que hoy han quedado en la traducción aymara. Sobre ello diversos estudiosos, han tratado el tema como Luis E. Valcárcel, Luis Soria Lens, Víctor Ochoa, Thérèse Bouysse, Enrique Jordá, y otros; partieron de las crónicas y trataron de comprender el espacio del mundo

---

<sup>214</sup> BOUYSSSE. *Op. Cit.* 1987:11

altiplánico, denominado por ellos aymara<sup>215</sup>, donde todos coinciden en un mismo punto de vista, con un centro, geográfico – ritual, que para algunos se inició con los Tiahuanaco. En este centro refieren que se entabla una lucha entre dos mitades o dualidades, donde conviven los opuestos y las áreas independientes. Se refieren al lago Titicaca como la zona intermedia o taypi como se denominó en el pasado, lo que hoy se puede observar en el pensamiento del hombre del altiplano, y que se explicará a continuación.

### **Alax Pacha**

Es denominado como el mundo de arriba. Ludovico Bertonio lo designa como “morada de los santos”, en otra palabra el cielo que denominan los cristianos. Es la luz el orden, lo exterior, nítido y ordenador; equinoccios y solsticios; ciclo eterno del día y la noche, verano e invierno, ordenados y seguidos.

Es Dios, identificado con todo lo bueno que antes se aplicaba al Sol; el padre que lo da todo, sabe todo y ordena todo. Cuidador del mundo del orden social, la agricultura, la luz protectora. Los seres que pertenecen son el creador, el sol, la luna, las estrellas, los fenómenos atmosféricos, son considerados, por Valcárcel y Soria, quienes hablan también de los astros, seres celestes, animales idealizados, espíritus protectores de todos los seres vivientes de la creación.

### **Aka Pacha**

Es el centro donde se conjugan y armoniza los contrarios, donde vive el hombre, la mujer la pachamama, las imágenes. Es el Taypi, el mundo de aquí, donde están las huacas, los animales divinizados, los lugares de cruce o altura,

---

<sup>215</sup> En este trabajo he referido como altiplánico, porque en el lugar de estudio, convergen distintas etnias, con diferentes lenguas en ese tiempo y ahora, predominando el aymara, seguido por el quechua.

señalados con piedras, las apachetas, nos refiere Luis E. Valcárcel. Soria menciona el aka pacha, como el que cuida del ser humano y lo favorece o castiga medicinalmente, según él actué y dé homenaje; y establece aquí los grandes elementos como el agua, los vientos huracanados, el fuego voraz, la madre tierra, representativas rocas de veneración, vegetales como la coca y otros, animales, humanos. Se sitúan también a los achachilas, los uywiris, que son espíritus protectores cercanos. Las almas de las personas buenas fallecidas, las wak'as o huacca, que son los espíritus de los lugares, Thérèse Bouysse, lo establece en manqha Pacha.

### **Manqha Pacha**

Para la concepción cristiana europea, era el infierno, que era poblado por los diablos, los antiguos peruanos, en cambio, no comprendían el sentido de infierno, diablo, maldad. Más tarde, bajo el influjo foráneo utilizaron ciertos vocablos para designarlo, pero estos tenían una concepción ambigua como el término andino wak'a que es traducido como diablo, y también como sagrado. Ludovico Bertonio define, huaccas como: "Ídolo en forma de hombre, carnero, etc. y los cerros que adoraban en su gentilidad"<sup>216</sup>, que hoy se conserva de alguna forma. El vocablo más usado para designar al diablo es supay en quechua, supaya en aymara. Thérèse Bouysse menciona lo dicho por el estudioso lingüista Gerald Taylor, quien "propone que el supay en las antiguas culturas andinas era el alma de los muertos, objeto de culto que los primeros evangelizadores identificaron como nefasto y diabólico."<sup>217</sup>, entonces los muertos están en este lugar: manqha pacha. En los centros mineros del Altiplano supaya, no es identificado con los muertos, sino como un ser poderoso del subsuelo, con características del diablo europeo, que lleva cuernos y una mirada aterradora. Este diablo minero también es denominado "tío" o dueño de las vetas de mineral en las entrañas de la tierra, en los mitos el Tío de la mina se le representa a veces como un gringo, rubio, con bigotes y

---

<sup>216</sup> BERTONIO. *Vocabulario de la Lengua Aimara*. Véase BOUYSSSE: *Op. Cit.* 1987:36

<sup>217</sup> BOUYSSSE *Ibid.*:36

botas altas, similar apariencia que se le da a los cerros en los mitos. Otra forma de designar al diablo es con el término Sacra, que es aludido al carácter de secreto, traducido como malo, incluye a la vez la connotación de clandestino.

El manqha pacha, representa una esfera que no está separada de nuestro mundo. Es lo clandestino y secreto, diferente al infierno que alude el cristianismo. Los pobladores de manqha pacha, son los achachila o gentiles, los llamados abuelos, que “pueden impedir la lluvia, o también mandar que llueva excesivamente en el caso de que los antiguos sepulcros no sean tratados de forma debida”,<sup>218</sup> gente de edad peligrosa que ejerce una influencia especial sobre la fertilidad del suelo, que vendrían a ser los aymaras de un tiempo pre-cristiano, como las chullpa junto a la Pucara, o cualquier sitio arqueológico que señale una etapa anterior a la de ahora. Otros seres son los anchachu y lari lari, que son considerados como seres de maldad, algunas veces considerados como supaya (diablo), en la zona de “Chucuito el anchanchu habita el subsuelo y es el mismo dueño del ‘tesoro’ y de las vetas de oro y plata que hay allí”<sup>219</sup>, confundándose con el Tío. Teobaldo Loayza menciona que “en la región Puno los anchanchu son los representantes de gente antigua”<sup>220</sup>, como los gentiles, chullpa jaqi. Entonces el diablo resulta ser parte del manqha pacha y una síntesis de personajes, que se relacionan con los objetos de culto de los antiguos pobladores que veneraron a sus antepasados y fueron considerados como productos del mal. Bouysse menciona a Oblitas Poblete quien hace un estudio sobre la cultura Kallawayaya de Charazani donde anchanchu, al igual que lari lari, se refieren a los que en vida fueron delincuentes. Notamos que en los relatos sobre el diablo en el altiplano, están relacionados con la gente antigua, con los condenados, que actúa para el buen éxito o para la desgracia de la agricultura y también se le identifica con el dueño de la mina.

El manqha pacha, también pertenece a la morada de lo incierto, lo desconocido y lo vital. Los lugares salvajes y riquezas desmesuradas, donde

---

<sup>218</sup> *Ibid.*:37

<sup>219</sup> HARRY. *The Aymara*. Véase BOUYSSSE: *Ibid.* :42

<sup>220</sup> LOAYZA: *El Mito en el Departamento de Puno*. Véase *Ibid.* :43

las cumbres de los cerros son los más sobresalientes. Son ellos el origen de las fuerzas meteorológicas, como el granizo, la lluvia y el rayo. Los lugares sagrados que tienen un carácter a la vez fiero y fecundador, es a veces tratado como diabólico, referidos como “achachila o antepasado / abuelo, alude a este poder genésico no solo por haber engendrado a los pobladores actuales, sino también por el poder generador de los muertos en general y su intervención imprescindible en la agricultura.”<sup>221</sup>

El rayo es una fuerza meteorológica perteneciente a los cerros. Según el pensamiento de los habitantes de la región, creen en su poder engendrador, porque si este choca en un lugar, doblará el fruto, multiplicará el ganado, pero también puede matar, su naturaleza como poder fronterizo entre el cielo y la tierra le da ambigüedad, lo que le impide plenamente la identificación en el universo del diablo.

Así vemos que el manqha pacha se refiere a las fuerzas diabólicas, por sus acepciones figuradas de lo profundo, interior y clandestino y por una relación de contraste con el mundo de arriba, oscuridad, confusión. Soria menciona que este lugar trabaja contra el hombre para perderlo. Manqha pacha, viene a ser el mundo de adentro.

Estos son espacios de tiempos enmarcados en conceptos andinos que hoy perduran, y que el antiguo poblador lo basó en la naturaleza. La religión occidental y la religión andina sobre la actitud del hombre con la naturaleza, ha derivado dos posturas diferentes. Uno es el sometimiento a ella y el otro es el respeto a ella, en esta última se ha divinizado:

La deificación a la naturaleza en sus diferentes formas (el sol, la luna, la tierra, el rayo, la serpiente, etc.) ha sido identificada por los conquistadores españoles y principalmente por los evangelizadores como rito al demonio, esta creencia perdura hasta la actualidad<sup>222</sup>

La naturaleza forma parte de un orden, está enmarcado dentro de dos principios que son lo masculino y lo femenino. Todo tiene su pareja donde

---

<sup>221</sup> BOUYSSSE *Ibid.*:44

<sup>222</sup> CUTIPA. *Op. Cit.*1991:14

también influye la concepción del espacio por ejemplo, la luna, que es oscuridad, viene a ser lo femenino; el sol, la luz, lo masculino. La Tierra, es lo femenino y es venerada porque es madre que alimenta. Una cultura que se basa en la agricultura, siempre venerará su tierra, porque está unida a la vida del hombre de la comunidad del pueblo.

En este capítulo se ha presentado brevemente el desarrollo cultural que el poblador del Altiplano ha tenido, los conceptos manejados por los antiguos pobladores y la concepción religiosa de su mundo. Posteriormente, la imposición de una religión y creencias occidentales, produjo un sincretismo que hoy el poblador sigue utilizando, adorando y representado en su arte folklórico; dancístico, llevados en sus bellos trajes y máscaras, como decorados preciosos y que debíamos explicar para entender el porqué de la interpretación y uso de ciertos personajes e imágenes que decoran en sus vestimentas, sobretudo la imagen del dragón o serpiente que tiene una misma connotación en el pensamiento del poblador del altiplano puneño.

## Capítulo IV

### EL DRAGÓN EN LOS TRAJES DE DANZAS PUNEÑAS ACTUALES

En el primer capítulo hemos visto como la figura del dragón es tomada como emblema en la cultura china; representada desde los inicios de esta civilización, en su arte, el cual fue y es muy admirado por otras culturas. El comercio entre los pueblos ayudó al conocimiento y popularización de esta figura, siendo incorporada en otros lugares, tomando características de cada zona. En la Europa medieval es representado con un significado negativo y dibujado con formas más rígidas y severas, al contrario del dragón chino, cuya imagen tiene más movimiento y vida. Este último motivo es el que vemos en las decoraciones de los trajes de danzas puneños.

La inserción de esta imagen en nuestro país se da a través de la presencia directa e indirecta de la cultura china, como se explica en el segundo capítulo donde anotamos el conocimiento del Oriente desde tempranas épocas a través de los datos traídos del viejo continente, en forma oral, escrita y a través de figuras, por aventureros, viajeros, religiosos; que llegaron al Virreinato. Posteriormente, el ingreso de chinos al territorio a consecuencia de la actividad comercial iniciada con el Oriente, llena el mercado del Virreinato del Perú con productos chinescos que son adquiridos por todos los estratos sociales por ser estos productos baratos, como la seda, mantones, cerámicas, etc., decorados con figuras como el dragón; el cual es también utilizado por los evangelizadores en sus fiestas, teatros, fuegos artificiales y otras actividades que sirven para evangelizar a los indígenas. En la República, la escasez de mano de obra origina la inmigración de asiáticos al territorio peruano para trabajar en la agricultura, guano, posteriormente en vías ferroviarias, ello trae la reaparición de esta figura en las diversas mercaderías e informes llegados

desde el oriente en libros y revista donde aparece casi siempre el emblema característico de China, volviendo al dragón una figura popular.

Estos dos capítulos, dejan entrever cómo la imagen del dragón chino aparece en el territorio peruano. Esta imagen es asociada rápidamente con la serpiente, elemento propio de la iconografía prehispánica, con una connotación distinta a la que posteriormente le atribuyen los evangelizadores, quienes trataron de desaparecer las antiguas creencias e incorporar una nueva cosmovisión en el nativo. Este punto ha sido desarrollado en el capítulo tercero, en donde explicamos los nuevos seres que aparecen en el pensamiento mágico-religioso y que hoy forman parte de las creencias del poblador del Altiplano y cuyos personajes son representados en algunas danzas y decorados con sierpes o dragones.

Hasta aquí hemos explicado cómo se ha ido insertando dicha figura en las manifestaciones culturales del poblador del Altiplano. En este capítulo veremos cómo esta figura del dragón aparece en los trajes de danzas representadas en el Altiplano puneño y boliviano.

#### **4.1 UBICACIÓN GEOGRÁFICA**

Puno se ubica en la Meseta altiplánica del Collao meseta que se extiende hasta el corazón mismo del territorio de la República de Bolivia, y donde se localiza el Lago Titicaca, a unos 3,800 m.s.n.m., y forma en conjunto, una sola unidad geográfica, física, hidrográfica, social, racial, costumbrista e idiomática. En esta región coexisten pueblos peruanos y bolivianos que comparten desde tiempos remotos un origen histórico común y que han sido separados artificialmente en los inicios de la vida republicana, obedeciendo a causas políticas; por lo cual, es comprensible ver manifestaciones folklóricas similares o iguales en dicha región altiplánica (Perú – Bolivia). Estas expresiones no tienen fronteras ni líneas demarcatorias, ni mucho menos denominarlas con origen boliviano o peruano, sino de un origen altiplánico, en el cual se han

desarrollado muchas danzas, en cuyos trajes muestran hermosas decoraciones como la Diablada, la Morenada y los Caporales, danzas que forman parte de nuestro folklore y contienen imágenes de dragones.

#### **4.2 LA GRAN FESTIVIDAD PUNEÑA: LA CANDELARIA**

El departamento de Puno es poseedor de una rica y variada manifestación cultural, conservada en sus diversos pueblos; destacando las manifestaciones dancísticas y musicales que son muy diversas, ejecutadas en las fiestas tradicionales de cada pueblo y sobre todo en la más grande celebración que es *La Fiesta de la Virgen de la Candelaria*, realizada en la capital de la ciudad, donde los diferentes poblados bajan a rendir su homenaje a la mamacha Candelaria a quien le danzan con fervor.

Este homenaje y culto a la Virgen, se inicia con la prédica de los misioneros católicos en la región del antiguo Collao –hoy Puno–, que formó parte de la evangelización, para integrar al nativo a la foránea religión católica. Fue en la época de la Colonia donde sufre un sincretismo como resultado de creencias de los nativos, quienes veneran a divinidades como los auquis, apus, o achachilas que eran los espíritus de los cerros, creencias que no desaparecen con la prédica de los misioneros dominicos y jesuitas que enseñaban el culto católico en forma didáctica. De este modo se va dando un proceso sustitutivo de estas divinidades nativas que se infiltraron en las divinidades católicas, incorporándose a éstas; como ocurre con la identificación de la Virgen María y la Pacha Mama. La “Pacha Mama es la “gran madre” en las comunidades andinas y representa el fundamento mismo de la vida, el mundo animado en su totalidad”.<sup>223</sup> No se conoce con exactitud la fecha desde cuando se rinde el culto a la Virgen de la Candelaria de Puno, pero su devoción y consideración como Patrona de ese lugar está enlazada con un hecho considerado milagroso ocurrido en:

---

<sup>223</sup> CUENTAS ORMACHEA. “La Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno”. 1984:10

1781, cuando las huestes de los lugartenientes del caudillo aymara Túpac Catari al lado de las del rebelde azangarino Vilcapaza, continuador de la lucha de Túpac Amarú II... pusieron sitio a la ciudad de Puno –que entonces era Villa- para reducir ese bastión del Virreynato y concentrar, luego, su ataque sobre La Paz. Los sitiadores en número superior a los 12 mil hombres ocupaban los cerros que rodean Puno...Los defensores en número muy inferior, se defendieron...Los puneños recurrieron, ante tal situación a la Virgen de la Candelaria cuya imagen se veneraba en el templo de San Juan, y luego de implorarle su protección la sacaron en procesión. Al amanecer al día siguiente notaron, con gran sorpresa, que los sitiadores se habían retirado de las cumbres que rodeaban la ciudad y ya no se oían sus gritos desafiantes ni pututos. Consideran este hecho como un milagro de la Virgen de la Candelaria a la que desde entonces veneraron como Patrona de Puno.<sup>224</sup>

Este hecho fue transmitido oralmente y el culto se fue incrementado con celebraciones de misas y otras manifestaciones como la música y danzas, para agradecer a la Virgen, a quien se le pide protección y beneficios; aumentándose y enriqueciendo sus atuendos y coreografías de las danzas. Esta festividad es la más importante en la ciudad y según referencia de Bravo Enrique, “se inicia cada 24 de enero de todos los años, con sus novenas, que duran ocho días, luego prosigue con el día de la Fiesta que se realiza cada Dos de febrero, y después continuar con su carnavalesca OCTAVA de ocho días de baile y jarana”<sup>225</sup>. Esta devoción estaba acompañada en sus comienzos por comparsas de sikuris que retomaron figuras de danzas que se iba perdiendo, como era la Diablada; y era celebrada al comienzo sólo por gente del pueblo, quienes participaban en forma desordenada y luego son organizados por una institución puneña, para su mejor presentación en dicha festividad, que se realizaba en el centro de la ciudad. Los participantes debían pagar para entrar a la ciudad. Posteriormente se suman los pueblos aledaños que vinieron con sus danzas y trajes autóctonos, muchos de la parte sur de Puno, quienes tuvieron mayor contacto con las ferias y fiestas celebradas en Bolivia e incorporaron en sus festividades los diversos cambios que se hacían en la música y danza como en sus trajes, que eran traídos de este país, quienes los confeccionaban. La ciudad de Puno, en ese entonces, no contaba con bordadores.

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> BRAVO M. *Devoción y Danza Andina*. 1995:12

En 1954 el gobernador de la ciudad dirige un oficio al inspector de la Policía del Municipio de Puno donde refiere que:

Debiendo realizarse la festividad de nuestra Señora de la Candelaria, Patrona de esta ciudad, se ha dispuesto como costumbre, concurren las comparsas de zampoñas y otros bailes típicos de la región, para dar mayor realce a la mencionada fiesta; por lo que me permito sugerirle a Ud., disponer se exonere del pago de licencias ya que con la concurrencia de dichos bailes la fiesta toma mayor prestancia, siempre conservando las buenas costumbres de antaño.<sup>226</sup>

Esta petición era hecha porque se le prohibía al indio la entrada a la ciudad, por lo que dejaban de participar en dicho evento. Entre las primeras danzas que acompañaban a la Virgen de la Candelaria, se encontraban los bailes típicos de la región, que año a año fueron incorporándose, al igual que otras danzas como la diablada, motivando el primer concurso de danza; que se organizó en 1956 por el Instituto Americano de Arte, institución formada “en 1941 [por] un grupo de artistas e intelectuales puneños... para desarrollar organizadamente sus actividades de motivación cultural entre la población urbana, con cierta prolongación del “indigenismo” de entonces.”<sup>227</sup>, quienes observaron la presencia de varios conjuntos de danzas y convocan al “(...) ‘I Concurso de Baile y Música Indígena’ teniendo como escenario el atrio de la Catedral de Puno; antes de ésta fecha NUNCA [sic] se escuchó, ni escribió la ‘denominación’ (...)”, refiere el periodista Walter Rodríguez.

Este concurso se siguió efectuando años después, pero a partir de esta fecha y gracias a la intervención de personajes ilustres como el Dr. Enrique Cuentas Ormachea, que tenía por segundo año el cargo de presidente del Instituto Americano de Arte, había observado que año a año participaban menos danzarines, por motivo de la licencia municipal que debía recabar cada grupo de baile, añadiendo que los días domingos y festivos no eran permitidos los campesinos “con trajes típicos de fiestas porque se consideraba una manifestación de incultura, por lo que se les obligaba a usar terno o traje análogo al de los asistentes”<sup>228</sup>. Trataron que se derogue esta disposición y se hizo la institucionalización de los concursos.

---

<sup>226</sup> NÚÑEZ. “Entre el Ayer y Hoy de la Candelaria”. *Los Andes* 2006

<sup>227</sup> RODRÍGUEZ V. “Puno, Capital del Folklore Peruano”. 2005:17.

<sup>228</sup> NÚÑEZ. *Op. Cit.* 2006:2

Se legitimaron los conjuntos urbanos, a través de sus juntas directivas, y se organizaron grupos de las diabladas de los barrios *Porteño* y *Bellavista*, en el año 1963, surgiendo más grupos participantes de danzarines y la denominación de *Trajes de Luces* para las danzas con disfraces. En la versión del danzante, profesor y artesano Edwin Loza Huarachi, sobre dichos acontecimientos y concurso nos refiere literalmente que:

En esa época esta de presidente del Instituto Americano de Arte el doctor Cuentas Ormachea y estaba como alcalde, el Canónigo Cegarra un cura, quien pertenecía también a dicha Institución; quienes entraron en conversación con otros señores como; Cosío y el señor Deza, los que comentaban que estaban a punto de perderse estas danzas y la entrada de Ccapos<sup>229</sup>; todo estas cosas debido a esta prohibición. El alcalde Cegarra, decía que si dejan entrar a los campesinos, ellos comenzarían a tomar. Pero ellos pidieron dicha eliminación del orden municipal, donde los campesinos se les prohibía ingresar al centro; organizando dicha fiesta. [Sic]

Como lo referido anteriormente y comentado por el profesor Edwin Loza, para dicha celebración debía recabarse una licencia municipal para que los campesinos entraran con sus trajes al centro de la ciudad, previo pago. Nos sigue contando que después de solucionar dicho obstáculo el Instituto Americano de Arte, realiza la festividad:

Entonces en el concurso los participantes eran cada año más y más grupos que se presentaban en el atrio de la Catedral. En esa época no se diferenciaban las danzas autóctonas, ni danzas aborígenes, ni campesinas, ni de luces. Pero llegó un momento que había tal número de danzas, que hacerlo en un sólo espectáculo era maratónico, para lo cual utilizaron el estadio pero este no tenía instalación eléctrica, ni reflectores y se alquilaba. Un año hubo tal número de conjunto que se salía a la calle, entonces clasificaron en dos fechas: el día 2 donde vienen todos los conjuntos de las comunidades después de la entrada de ccapos; ese día se

---

<sup>229</sup> Ccapo es un tipo de leña que se explota en las alturas; la Entrada de los Ccapos; es una tradicional actividad ancestral que lo hacían los Jatun Ayllus de Puno; los Huerta Huaraya al norte que son los quechuas; y los Ichu de la parte aymará al sur de Puno. (NÚÑEZ: *Ibid.* ). La Entrada de los Ccapos; se inicia por la tarde, cuando “campesinos indígenas de diversas comunidades hacen su entrada a la ciudad,... cargando atados de K’apo (ccapo)...para encender...fogatas en el parque el Pino, que esta frente la entrada del santuario (de la Candelaria). Ello representa la purificación a través del fuego. Esto recuerda el ingreso bullicioso de las caballerías republicanas a la ciudad en el día de fiesta. El mundo indígena celebra. Las autoridades de Puno hacen una serie de invocaciones...Lo mismo hacen los “yatiris” sacerdotes andinos del mundo aymará y quechua, quienes preparan una mesa, extienden sus hojas de coca y hacen sus invocaciones en su lengua originas. Se hace el pago a la Pachamama...Las fogatas de K’apo siguen ardiendo alrededor de la plaza en medio de cánticos y danzas autóctonas.” ORTIZ BUSTAMANTE: *Entre el Cielo y el Infierno*. Grupo Huajsapata, Cultura e Identidad. Boletín N° 1 febrero 2006:1. “El Ccapo es una ruidosa cuadrilla de comuneros, con sus respectivas autoridades, que llevan mular y llamas cargadas de leña con la que hacen humeantes hogueras que prenden a su paso. El gesto es una ofrenda al *apu* (el espíritu del cerro) para pedir que las heladas no malogren los cultivos por cosechar.” CORNEJO: *Mamita Candelaria*. Revista *el Dorado*, abril- junio 1997:78

realizaría la presentación del concurso de las Danzas Autóctonas y el día octavo [la semana siguiente] que sería el de los Trajes de Luces, que es cuando el misti [ciudadano] comienza a participar en las danzas de baile.<sup>230</sup>

La anulación de la prohibición del ingreso de los indios al centro de Puno, da paso a que más personas participen en dicha festividad con sus trajes típicos y que año a año fueran mejorando la cantidad y la calidad del desfile que pasaba por la iglesia de San Juan, situado en el parque Pino y se alargara hasta el atrio de la Catedral. Como los conjuntos participantes aumentaron, ello originó el traslado del espectáculo al estadio Enrique Torres Belón<sup>231</sup>, y después la clasificación de este concurso en dos etapas.

El mascarero Edwin Loza, no menciona fecha, pero según los datos alcanzado por él, y la fecha que da el antropólogo Walter Rodríguez; del 24 de enero de 1965 como fecha de la fundación de

la “Federación Folklórica Departamental de Puno”, cuyo primer Presidente (...) el Sr. Pablo Aquize Mestas, entonces directivo de la Llamerada “Azoguini”; con sus nuevos directivos, los concursos de danzas se trasladaron a otro escenario, al campo deportivo del nuevo Estadio<sup>232</sup>.

Otro dato del antropólogo Mario Núñez Mendiguri reafirma lo antes mencionado “En 1965 se institucionaliza el Instituto Folklórica Departamental, el 5 de febrero de ese año, tres días después se da la denominación del evento de *Trajes de Luces*”<sup>233</sup>.

Estos dos concursos que se realizaron ininterrumpidamente en el estadio Torres Belón, la primera denominada Trajes Autóctonos y la otra, Trajes de Luces<sup>234</sup>, desde la fundación de la Federación Folklórica departamental de Puno hasta hoy.

Algunos estudiosos mencionan que dicha denominación de Trajes de Luces esta mal atribuida:

---

<sup>230</sup> LOZA HUARACHI. Entrevista realizada en Puno. 2006

<sup>231</sup> Lugar, hasta ahora utilizado para cursos de danzas.

<sup>232</sup> RODRÍGUEZ *Op. Cit.* 2005

<sup>233</sup> NÚÑEZ MENDIGURI. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>234</sup> Clasificación hecha para denominar dos eventos en días diferentes, partiendo de una división inexacta. La primera parte de su origen y raíz; la segunda de las características del traje.

Aparece en la década de los 60 esta denominación de Trajes de Luces no es la correcta. La clasificación que se hace es primera de Danzas Autóctonas, donde predomina el origen, y la raíz, la segunda es de Danzas de Trajes de Luces, que se toma por las características del traje. Debería ser mejor Danzas de Trajes Nativos y Danzas de Trajes de Luces.<sup>235</sup>

En estos concursos participan diversas danzas que según los estudios realizados en la región altiplánica existen más de 300 danza autóctonas, de las cuales sólo 140 han sido registradas por el Instituto Nacional de Cultura. Danzas, canciones, vestidos y máscaras presentan fabulosos personajes surgidos de leyendas y mitos que han sido transmitidos de generación en generación y han enriquecido el folklore puneño haciéndolo uno de los más ricos del Continente.

Son los concursos y festivales los que generan, cambios y modificaciones de las danzas sobre todo de sus vestuarios como en los “trajes de luces”. El profesor y estudioso de la cultura puneña José Patrón Manrique menciona que en

Puno hay dos tipos de folklore coreográfico; el llamado danzas autóctonas, que conservan aún su autenticidad y “pureza” y el llamado de “trajes de luces”, que evolucionan aceleradamente, optando cada vez más innovaciones captadas por los danzarines y aceptadas por cada pueblo<sup>236</sup>

Son las “danzas de trajes de luces”, como la Diablada, la Morenada y los Caporales de la Tuntuna, las que presentan cada año mayores cambios y en donde se observa una fantástica decoración profusa con imágenes de fastuosos dragones y otras formas, que realzan el decorado de los trajes, figuras que año tras año ocupan un mayor espacio en la decoración, y en donde el dragón ha sido reiteradamente representado como parte del atuendo, variando de un traje a otro en colores y formas, pero siempre presentados como si fuera parte de la danza y por ende del pueblo.

---

<sup>235</sup> RODRÍGUEZ VÁSQUEZ. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>236</sup> PATRÓN MANRIQUE. *Trajes Típicos de Puno*. 1999:190.

## **4.3 RESEÑA DE LAS DANZAS ASOCIADAS A LA IMAGEN DEL DRAGÓN**

### **4.3.1 La danza de la Diablada**

La diablada es una danza presentada en toda la zona del Altiplano, de gran belleza coreográfica, musical, y de una fastuosa vestimenta, con hermosos decorados de figuras fantásticas, cuyo significado representa para el danzante y el bordador, parte de su cosmovisión aymara, asociado a la sierpe prehispánica y los cambios que se producen en el tiempo; donde el dragón se ha incorporado en este contexto evolutivo y transformador. Decorada con más fastuosidad que en tiempos anteriores, explicaremos, su evolución, personajes y la decoración de la vestimenta de esta danza.

#### **4.3.1.1 Origen**

El posible origen de la danza de la Diablada ha sido estudiado tanto por investigadores nacionales como por extranjeros, en especial, por los bolivianos, quienes se atribuyen dicho origen, aún discutido y debatido. Los pueblos, boliviano y peruano han tenido un origen cultural, geográfico, lexicográfico común que los une, lo que puede generar ciertas confusiones al observador común, como ocurre con la danza de la Diablada, que es bailada en Bolivia y Perú, con mínimas diferencias.

Los estudios de esta danza, no sólo han tratado del origen, sino también de su música, sus trajes, su evolución en el contexto social y otros puntos de sumo interés, pero uno de los más completos estudios es hecho por la investigadora boliviana Julia Elena Fortún, que desglosa la danza en cinco puntos:

- a) La diablada como farsa dialogada
- b) La diablada como esquema coreográfico
- c) La diablada como música

- d) La diablada como mito y,
- e) La diablada como disfraz y vestimenta extraordinaria,

De los mencionados anteriormente, nos referiremos en este trabajo sólo a dos puntos (a) y (e). La estudiosa ha desarrollado el tema desde un punto funcional, tomando los determinados aspectos de la danza, llegando a una conclusión para cada aspecto. En *La Diablada como Farsa Dialogada*, la autora denomina que la Diablada tiene su origen en los entremeses catalanes del siglo XII. Llega a esta conclusión luego de encontrar referencia en danzas y farsas realizadas en fiestas en honor a la nobleza, que ya hemos descrito en el segundo capítulo, como los entremeses realizados en 1424 con motivo de la llegada de Alfonso V a Barcelona y la fiesta del Corpus, “Paradis d’ l’ Infern” en este entremés se presenta las figuras de Lucifer, San Miguel y un Dragón. La autora resalta la fiesta en ocasión a la llegada de un nuevo arzobispo en Tarragona en 1612, donde según los documentos encontrados por Amadés, intervienen en un dialogo San Miguel con su cortejo de cuatro ángeles y un grupo de diablos con una diablesa; este personaje último es nombrado por primera vez, y refiere la autora que pervive en este lugar, en el baile de los diablos. La autora refiere a Milá y Fontanals, quien relaciona el “Ball des Diables” de Tarragona, con la antigua danza de los “Siete Pecados Capitales”, en las que los vicios luchan en dialogo con una dama que es la Virtud<sup>237</sup>.

Esta versión es corroborada por la socióloga puneña, Martha Giraldo; quien menciona que aproximadamente desde 1962, la danza de la diablada, que entonces no lucían las máscaras actuales sino pasamontañas, se representaba como la lucha entre el ángel y el diablo durante el baile y finaliza con el triunfo del ángel que al inicio de la danza esta ubicado al fondo, y al final adelante, luego de haber vencido al diablo.

Elena Fortún, en su libro, cita a Aurelio Campmany, acerca de la popularidad del baile de los Diablos desde tiempos remotos en España, cómo esta era representada en cada localidad, formando cuadrillas de hombres

---

<sup>237</sup>MILÁ Y FONTANALS. *De Algunas Representaciones Catalanas Antiguas y Vulgares*. Véase FORTÚN. *Op. Cit.* 1961:5-6

disfrazados, diciendo diálogos en versos. Los personajes de la danza eran “San Miguel, un Ángel, Lucifer, la Diabla y los diablos de distintas categorías,”<sup>238</sup> personajes hoy presentados en la Diablada bailada en Bolivia, no siendo distinta en Puno. Fortún refiere que la danza bailada en América; es “el ‘relato’ del baile de los diablos [que] demuestra claramente ser una reminiscencia de los entremeses catalanes: EL BALL DES DIABLES y el de los SIETE PECADOS CAPITALES, convertido este último sólo en folklore histórico en España.”<sup>239</sup>

Fortún, discrepa con las opiniones de otros estudiosos que denominan a la Diablada como derivación de un auto sacramental peninsular; ya que los más antiguos autos sacramentales de la península –que pudo consultar en su trabajo–, no contemplan la temática del diablo, en sus relatos. En este punto el Dr. Enrique Cuentas Ormachea declara y concuerda con la autora, que se trata de una farsa dialogada y no un auto sacramental, sino reminiscencia de la región de Cataluña, y sería conocida por los padres Jesuitas que se establecieron en Juli, quienes la utilizaron para la catequización de los aborígenes y para hacerles conocer los elementos relacionados con los siete pecados capitales, utilizando los elementos de la farsa dialogada y la pantomima de la lucha entre bien y el mal para dicho fin; hecho que vendría a ser la razón de la confusión que se trate de un auto sacramental.

De modo contrario, Thomas Abercrombie, en su trabajo, *La Fiesta del Carnaval Postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismos en la danza folklórica*<sup>240</sup> manifiesta que la danza de la Diablada procede de los “autos sacramentales del siglo XVI español, en los cuales las narrativas dramatizadas representan la conquista y conversión de los paganos y la subordinación de los demonios a la fe cristiana.”<sup>241</sup> Además, hace referencia a la introducción hecha por los españoles de las fiestas rituales cívicas de la corte renacentista, en la

---

<sup>238</sup> FORTÚN *Ibid.*:4

<sup>239</sup> *Ibid.* :7

<sup>240</sup> ABERCROMBIE, Thomas; miembro del departamento de historia de la universidad de Miami; en su estudio trata de interpretar una serie de rasgo culturales y conflictos postcoloniales, ligados a los sectores dominantes, expresados a través de festivales como el carnaval de Oruro, abarcando una gran gama de actividades y con ella manifestaciones dancística como la danza de la Diablada.

<sup>241</sup> ABERCROMBIE.” *La Fiesta del Carnaval Postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismos en la danza folklórica*”. 1992:280

que el súbdito demostraba la fidelidad a los soberanos y señala como elemento característico a la procesión del Corpus Christi, donde simbólicamente se unían Cristo y el Rey. En estas festividades danzaban todas las clases sociales:

Desde muy temprano en el siglo XVI la legislación de los cabildos urbanos obligó explícitamente a los gremios a participar con bailes en las fiestas del Corpus, sin embargo la legislación paralela también obligaba a los indios que habitaban en los pueblos del entorno urbano a bailar en esas ocasiones<sup>242</sup>

Así anota la participación de todas las clases sociales ocupando un lugar de acuerdo a su jerarquía social, Abercrombie, mencionando que “Fue en el contexto de tales procesiones totalizantes que las autoridades introdujeron el teatro de la evangelización, los muy conocidos autos sacramentales de los que se derivan el teatro del Siglo de Oro, y la danza del carnaval de Oruro.”<sup>243</sup> Sobre la documentación a la que accede, dice que los informes no dan muchos detalles al respecto. Una de las fuentes que nombra, es el cronista que perteneció a la orden Agustina, Fray Alonso Ramos Gavilán, autor de la *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, de 1621, en la que se refiere y “Describe un desfile militar de ‘Incas’ durante las celebraciones que, en 1614, honraban la inauguración de un nuevo templo para la Virgen de Copacabana en el pueblo que lleva su nombre”<sup>244</sup>. Continúa con los datos tomados de Bartolomé, Arzáns de Orzua y Vela, de *Historia de la Villa de Potosí*; de 1965, quien “describe una procesión de ‘Incas’ durante las Pascua de 1555, incluyendo la producción de ocho ‘comedias’ cuatro de las cuales representaban la historia el Inca desde sus orígenes hasta su ‘ruina’ [contado además otras representaciones] de ‘Incas’ entre 1590 y 1642.”<sup>245</sup> Estas fuentes coloniales tempranas son las que refieren la presencia del indio participando en los desfiles, agrupándose según sus procedencias, desde las afuera de la ciudad a la iglesia principal.

La presentación de escenas de dramas procesionales, eran expuestas en carros o en escenarios temporales, las cuales requerían de la memorización de

---

<sup>242</sup> ESTENSSORO. *Op. Cit.* 1992:338

<sup>243</sup> ABERCROMBIE. *Op. Cit.* 1992:296

<sup>244</sup> RAMOS. *Op. Cit.* Véase ABERCROMBIE *Ibid.* :296

<sup>245</sup> ARZÁNS DE ORZUA. *Historia de la Villa de Potosí* Véase *Ibid.* :296

guiones, que tomaron de los mismos patrones europeos, como hemos anotado en el capítulo segundo. Estos pudieron ser los antecedentes de la danza de la Diablada, según refiere Thomas Abercrombie, quien menciona que estas procesiones fueron motivo de preocupación para las fuerzas del orden, a mediados del siglo XVIII.

En la Lima de 1750, una danza procesional [que]- muy posiblemente la de los Siete Pecados Capitales o el drama de Moros y Cristianos, ya que iba a tener lugar en la fiesta de San Miguel - iba a ser el caballo de Troya a través del cual los indios y mestizos (probablemente organizados en gremios) trataban de introducir un ejército insurreccional en el centro de la ciudad <sup>246</sup>

Thomas Abercrombie, refiere que estas rebeliones ocurrieron, y causaron temor en la élite de la ciudad, obligando a que las autoridades eclesiásticas prohibieran a los indios y plebeyos el acceso a las imágenes religiosas, las que fueron guardadas, entonces estas actividades de rituales religiosos de mestizos y cholos pasaran a la clandestinidad, realizándose en interiores de socavones, y la periferia de la ciudad o en los carnavales, que el autor refiere, eran considerados como 'rituales de rebelión', donde desarrollaron sus propias alegorías, dentro del espacio que se les había determinado, que eran las pugnas entre el Dios y el diablo, floreciendo estas prácticas. Las referencias del autor nos invitan a pensar, sobre cómo pudieron comenzar las diferentes versiones de leyendas que relatan al culto de la Virgen, de la diablada y otras danzas posteriores.

Como hemos visto al principio, en las fiestas religiosas como el Corpus Christi, intervinieron todas las personas de la ciudad de acuerdo a su jerarquía social, entre ellos, los indios y la clase mestiza. Posteriormente, estos últimos fueron prohibidos de participar debido a las temibles rebeliones que ellos originaron, buscando un mejor trato. Pese a las prohibiciones ellos siguieron sus rituales, combinando lo aprendido con lo propio, preservando esta devoción y adoptando lo nuevo haciéndolo parte de ellos, como sucede en el siglo XIX e inicios del XX donde los cambios que comenta Thomas Abercrombie, refieren que:

---

<sup>246</sup> SPALDING. *Huarochirí: An Andean Society Under Inca and Spanish Rule*. Véase. *Ibid.*:296

Cuando el estaño reinaba en Oruro y el ferrocarril que une esta ciudad con La Paz y la costa había renovado tanto a la 'clase obrera' como a una elite dominada cada vez más por un sector extranjero, existían dos desfiles de carnaval en Oruro: uno pertenecía a la elite, que el sábado de carnaval realizaba una pequeña procesión, adornada con una variedad de visiones orientalistas (tales como personajes vestidos como jeques y doncellas de harén), la que terminaba en bailes de gala; y la otra perteneciente a las 'vulgares masas indígenas' que en la procesión del domingo de carnaval (que sucesivas ordenanzas municipales buscaron prohibir), representan los viejos temas del teatro colonial<sup>247</sup>

El ferrocarril fue un medio de transporte que jugó un papel importante en un tiempo, en esta área, une la costa con la ciudad de la Paz, permitiendo mayor información y novedades del exterior a dicha ciudad. Junto a ellos observamos que la élite acoge estas nuevas formas incorporándolo en sus fiestas, como el carnaval. En cambio, la masa indígena sigue presentando lo colonial, que en este tiempo era prohibido y desvalorado por el otro grupo. Los nuevos temas y figuras se iban incorporando. Una nueva forma de representación de seres que estaban en la mente del poblador y que tiempo atrás se había dejado de representar,<sup>248</sup> se retoman desde esa fecha con nuevos diseños, formando parte del decorado del vestuario de la danza. Posiblemente esto fue lo que ocurrió con el dragón, como lo anota la autora. El desarrollo de las comunicaciones fue factor importante, al igual que la llegada de un sector extranjero a dicho lugar.

Thomas Abercrombie, refiere entonces que la representación de dramas dancísticos pudo haberse llevado a cabo en Oruro en el periodo colonial pese a la poca o ninguna información que hay de ellas en este tiempo, pero observa una amplia distribución de las danzas en los centros mineros, reconociendo que las danzas de la Diablada, surgieron o fueron retomadas en sectores populares, al menos desde los años de 1920, en el cual, estos sectores han relacionado los seres imaginarios de las minas, los "Tíos" con los diablos, donde lo diabólico es a la vez beneficioso; y los términos coloniales que eran expuestos como manifestación de la sumisión hacia el dominio de Dios.

---

<sup>247</sup> *Ibid.* :298

<sup>248</sup> Se tiene la referencia de la socióloga Martha Giraldo, puneña que hasta aproximadamente 1960 las máscaras que usaban en la danza de la diablada eran relativamente pequeñas y las imágenes en ellas representadas eran sierpes (motivos prehispánicos).

Con respecto a la primera representación, de la Diablada en Oruro, Julia Elena Fortún sólo cuenta con el dato del presbítero Eleuterio Villarroel, quien consigna la fecha de 1789 como año de la organización de un baile de diablos en honor a la “Novena de la Virgen del Socavón”, dato que ha sido tomado por muchos de los estudiosos de este tema. Otro dato es el que ella obtiene en forma directa y oral del señor Zenón Goitia en 1953 –quien fue el más viejo bailarín de este tiempo– que refiere lo siguiente:

Indica haber nacido en 1890 y haber bailado desde 1904, cuando era alférez don Facundo Jiménez. Aprendió el baile bajo la dirección del anciano Felipe Montealegre que manejaba a látigo a los bailarines. Este anciano era pariente del cura párroco Ladislao Montealegre, quien según Goitia, sería el autor del relato actual habiéndolo escrito en 1818. Fuera de esta referencia oral, no existe ningún otro dato sobre fecha y autor de la farsa dialogada.<sup>249</sup>

Como indica la autora no encuentra otra información sobre la esta representación; salvo:

Algunos datos señalado por el Sr. Goitia. Indica él que su maestro de baile el citado Felipe Montealegre, le informó que el baile de los diablos en la ciudad de Oruro, estaba en decadencia en 1896, habiéndose reorganizado en 1904, volviendo a desaparecer 6 años más tarde. Cuando la primera guerra Mundial, llegó a la ciudad una comparsa de diablos organizada en Caracollo y a partir de esta fecha volvió el baile a adquirir el auge que a través de los años ha ido en franco crecimiento.<sup>250</sup>

La autora, trata de presentar un posible origen de la Danza de la Diablada, donde se admite “el transplante ibérico de la farsa dialogada”<sup>251</sup> expuesto en los documentos que menciona en su primer capítulo; como las ciertas transformaciones que tuvo las reparaciones posteriores, de esta danza actualmente bailada en la Fiesta de Oruro.

Sobre lo dicho por Elena Fortún (que la danza de la diablada es un recuerdo de entremeses catalanes del baile de los diablos y los Siete Pecados Capitales de España) y lo referido por Thomas Abercrombie (que esta danza procede de los “autos sacramentales del siglo XVI español); refiero que el antecedente, espacio temporal de esta danza sigue siendo controvertido y su punto de partida es indudablemente España como lo confirman ambos estudiosos y sus

---

<sup>249</sup> FORTÚN: *Op. Cit.* 1961:8

<sup>250</sup> *Ibid.*:9

<sup>251</sup> *Ibid.*:40

inicios se encuentran en el teatro, utilizado por los religiosos en la catequización de los indígenas.

No es el propósito de este trabajo esclarecer el origen de esta danza, pero si debíamos comentar algunos de estos estudios sobre ello. En tanto en el Perú esta Danza de los Diablos es conocida como la Diablada Puneña.

Según versión del Dr. Ricardo Arbúlu, los antecedentes de esta danza se remonta al siglo XVI, estando relacionada a la tarea de catequización que los Jesuitas realizaran desde Juli, ciudad tan importante en esta labor que fue denominada la “Roma de las Indias.”<sup>252</sup>

Como puede verse los Jesuitas en Puno, realizaron una labor evangelizadora aprovechando la afición de los indígenas aymaras por la danza y el canto, según los informes y libros de los padres jesuitas como el padre Diego Gonzáles de Holguín en sus obras mencionadas, donde da cuenta de la labor desarrollada por los misioneros de esta orden en Juli, y cómo ellos aprovecharon sus aficiones enseñándoles ellos mismo una danza que representaba a los Siete Pecados Capitales y el triunfo de los ángeles sobre los demonios, con el fin de catequizarlos. El autor Dr. Enrique Cuentas Ormachea, menciona este dato. Si este fuera verdadero, el origen de la danza se hallaría en Perú y no en Bolivia.

El Dr. Enrique Cuentas Ormachea, en sus artículos y libros dedicados a la danza, menciona una coexistencia de culturas en las expresiones dancísticas y musicales, donde en algunas predominan lo nativo, otras con un carácter mestizo y en otras con notoria influencia occidental como en el caso de las danzas de Trajes de Luces, a la que pertenece “La Diablada, anteriormente conocida como Danza de los Diablos, una de cuyas expresiones es la Diablada Puneña.”<sup>253</sup>

Es importante la deducción a la que llega el trabajo del Dr. Enrique Cuentas sobre esta danza, la que es abordada en la relación con sus raíces culturales, su origen y antigüedad, el ámbito en que se presenta, característica,

---

<sup>252</sup> CUENTAS. “La Diablada: una Expresión de Coreografía Mestiza del Altiplano del Collao”. 1986:35

<sup>253</sup> *Ibid.* 1986:31-32

significado, personajes, leyendas, y establece las diferencias y semejanzas de la Diablada de Oruro con la de Puno, como su desenvolvimiento coreográfico y su música; llegando a la conclusión de que “la Diablada es una danza con predominio de elementos foráneos (europeos y asiáticos) sobre los autóctonos, tanto en la coreografía como en el traje.”<sup>254</sup> Esta amalgama de elementos que refiere el autor, son europeos y asiáticos, sobre todo en la vestimenta, donde no se nota el predominio de elementos autóctonos, sino por el contrario son atuendos con telas brillosas decoradas como las máscaras que según menciona, tienen más influencia asiática, con gran parecido con las máscaras tibetanas y con algunas de las culturas prehispánicas, como Sechín, Chavín, Nazca, Mochica.

Sobre la reaparición de esta danza, en Puno el autor refiere:

La Diablada se presentó en Puno el 2 de febrero de 1918, en la festividad de la Virgen de la Candelaria. Bajo el nombre de “Los Vaporinos” se formó un grupo de trabajadores de los barcos de la Peruvian Corp., que surcaban las aguas del Lago Titicaca. Ellos alquilaron los trajes de la danza y una banda de músicos al bailarín boliviano Pedro Pablo Corrales, quien era reconocido como maestro de “Diablada”.<sup>255</sup> (Sic)

El autor resalta la crónica de Víctor Villar Nolazco, quien escribe bajo el seudónimo de “Nolazco Nozco” que publicara en el periódico *Los Andes* de Puno, donde se refirió a este evento y dijo:

A la puneñísima fiesta de La Candelaria, de 1918, trajo por primera vez una comparsa de diablos don Lorenzo Rojas, quien era uno de los más importantes y connotados miembros de la sociedad mestiza y del comercio popular de la localidad. Fue todo un acontecimiento extraordinario, porque el mencionado conjunto constituía, además un grupo de danzarines con suntuoso atuendo del averno, un grupo teatral que representaba al aire libre, en los atrios de los templos y en las plazas públicas, algunos melodramas religiosos como los “Siete pecados Capitales” o sainetes burlescos en los que rutilantes figuras demoníacas dialogaban entre ellas y con el público circundante.<sup>256</sup>

A estos datos que se toma de diarios debemos añadir otros que no menciona el autor pero que dan referencia de la reincorporación y ejecución de esta danza, la cual esta muy unida a la celebración y veneración de la fiesta de la Candelaria, venerada en los poblados de Puno, y celebrada en la ciudad

---

<sup>254</sup> *Ibid.*:47

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*

capital bajo la organización de los pobladores, en donde participaban la comunidad de Mañazo, quienes forman un grupo de sikuris y acompañan a la virgen, junto con figuras de la diablada. Sobre la danza se “dice que su creación es una consecuencia de las disputas muchas veces sangrientas entre ‘vicuñas’ y ‘vascongados’ que prolongaron los escenarios de sus querellas a Laycacota, Atuncolla, Lampa y otros poblados que se pierden en el recuerdo”.<sup>257</sup> En este periodo la decoración de dragones a un no se manifiesta en los trajes de la danza.

Otros autores que escriben sobre esta danza, como el músico don Manuel Acosta Ojeda, quien nos dice que:

La Diablada Puneña que es muy diferente a la famosa Diablada de Oruro, Bolivia su único parecido está en la ropa. Cuenta la leyenda, que en los yacimientos mineros, juntos con el oro y la plata y otros metales preciosos, descansan feroces guardianes con forma de demonio. Los hay hembras y machos, y cuando los mineros se van acercando a la veta más rica, aparecen en el socavón y exigen, para calmarse, un sacrificio. En Puno los principales mineros españoles eran los “andaluces” o “vicuñas”, los mismos que, se supone crean la famosa “Diablada”. Seguramente para aplacar la ira de “los diabólicos”, los que causan derrumbes en los túneles.<sup>258</sup>

Este último dato puede ser más que una reinterpretación personal, que no refiere una fuente de investigación, o quizás podría ser una recopilación de fuentes orales que llegó al autor. Pero coincide con la cita anterior donde se mencionan las disputas que se daban entre dos personajes dueños de minas y que son posiblemente los que retomaron esta danza, por las leyendas y creencias que tenían sobre las minas, los trabajadores. El Dr. Enrique Cuentas, en su trabajo ya referido menciona esta versión de Manuel Ojeda y también la transcribe junto a la del Dr. Carlos Roselló Cornejo, quien fue director de la “Agrupación Puno de Arte Folklórico y teatro” que dice de la diablada tenía una “presentación clásica por los habitantes del barrio Mañazo, en la fiesta de la Candelaria, es tradicional que desde la pelea que éstos tuvieron con el barrio Orcopata quienes a partir de esa fecha se separaron para presentar la ‘Morenada’.”<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> “La Diablada, de Origen Sangriento es Danza en Honor a la Virgen”. *Los Andes* 1975

<sup>258</sup> ACOSTA OJEDA. “Puno: una Diablada de Música y Danza”. 1982:26

<sup>259</sup> CUENTAS. *Op. Cit.*:46

Thomas Abercrombie, anota que en Oruro en 1940, “unos pocos indigenista miembros de la elite expresaron por primera vez su solidaridad con la clase trabajadora ‘indígena’ uniéndose a la danza de la Diablada organizada cada año por el gremio de carniceros”<sup>260</sup>. Esta unión duró poco. En 1944, estos danzantes se separaron del grupo de los carniceros, formando la elite, su propio grupo y siendo este grupo los que más han viajado al extranjero representando la herencia nacional boliviana; el grupo de los carniceros después de esta separación tomaron el nombre de la “Gran tradicional y Auténtica Diablada”<sup>261</sup>.

Samuel Frisancho Pineda, que fuera abogado y director de el diario *Los Andes* de Puno consignó a la diablada como de origen aymará y

que ha venido evolucionando, desde aquellas pequeñas comparsas de antaño en Mañazo y de la Juventud Obrera, hasta las diabladas de los barrios Porteños y Laycacota, con los lujosos atavíos y múltiples figuras, notándose la influencia marcada de la diablada de Oruro.<sup>262</sup>

Referencia que destaca por la vestimenta y música que provenía de la zona de Bolivia.

La gran participación del barrio El Mañazo –quien aperturaba la festividad con sus sikuris, además de ser el conjunto en el que participaron figuras que después formaran parte de la diablada–, fue de gran importancia en la reaparición de la Diablada Puneña y formación de grupos como la Diablada Porteño y la Diablada Bellavista, que toman el nombre de la danza que ejecutan y al barrio al que pertenece. Estos dos grupos fueron presentándose año a año, con músicos de bandas, y atuendos cada vez más decorados.

El grupo de la Diablada Porteño (Fig.40) se funda según dato del antropólogo y profesor universitario, Mario Núñez Mendiguri, el 24 de febrero de 1963<sup>263</sup>. Para Emiliano Herrera Sánchez, uno de los más antiguos integrantes bailarines menciona que este grupo se fundó en octubre de 1962<sup>264</sup>: “Esta agrupación participó en el evento organizado por el Ministerio de

---

<sup>260</sup> ABERCROMBIE. *Op. Cit.* :301

<sup>261</sup> *Ibid.* :301

<sup>262</sup> AGUILAR VILLANUEVA. *La Diablada Puneña*.1986:23

<sup>263</sup> NÚÑEZ. *Op. Cit* 2006

<sup>264</sup> HERRERA SÁNCHEZ. Entrevista realizada en Puno. 2006.

Cultura, en esa época, cuando estaba de presidente el arquitecto Fernando Belaúnde Terry. Eso fue en Huancayo.”<sup>265</sup> El Ingeniero, Sebastián Paredes, quien baila en la agrupación desde hace 20 años menciona que:

En las fechas de 1962 ó 1965 hubo concursos nacionales de danzas que promovió el Estado, invitaron a diferentes conjuntos, entre ellos la Diablada Porteño, Sikuris Mañazo. En ese concurso ganó la tradicional Diablada del Porteño el premio presidencia de la República, nunca más se volvió a organizar este evento por eso mantiene el título de Campeón Nacional de Pallas de Porongo.<sup>266</sup>

Los trajes eran traídos de Bolivia, cuya decoración y bordados eran de hilos de oro, y plata y piedras preciosas. En Puno

uno de los pocos bordadores en ese instante era el señor Quisbert con su bordados que por esa fecha trajo de Yunguyo y el Desaguadero, los bordados eran de oro, plata y de verdaderas piedras preciosas. Cada traje pesaba más o menos 23 ó 24 kilos o quizás más con diseños, parecidos al actual, mejorando en algunas cosas”<sup>267</sup>.

El señor Emiliano comenta que ellos generalmente usaban los colores patrios. Los diablos usaban en una fila rojo y en la otra fila blanco y las señoritas danzarinas, las llamadas chinas diablas, usaban los colores de Puno, el color azul y blanco. Esta agrupación fue una gestora de otros grupos, así nos informa el Sr. Sebastián Paredes cuando en un tiempo “le toco cargo a un miembro de la Policía, quien después saca un grupo de la “Diablada de la Policía”, se llevan chinas, caporales, la coreografía, la institución se quedo sin gente pero después de esto resurgió la Diablada de Porteño.”<sup>268</sup>

Otro grupo que surgió ese año fue la Diablada del Barrio Bellavista (Fig.41), que según dato de Mario Núñez Mendiguri, fue fundada el 15 de septiembre de 1963<sup>269</sup>, siendo presidente el señor Simón Rodríguez Flores. El Porteño y Bellavista; son las dos agrupaciones más antiguas que ejecutan la Danza de la Diablada, con los cambios que hasta ahora se conservan y presentan en Puno. Uno de ellos es bailar con el sonido de las bandas de músicas, que al principio eran de Bolivia; y hoy tenemos muy buenas bandas en el Perú.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> PAREDES. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>267</sup> HERRERA: *Op. Cit.* 2006.

<sup>268</sup> PAREDES: *Op. Cit.*

<sup>269</sup> NÚÑEZ Mario *Op. Cit.*



Fig. 40 –Diabla Porteño. Foto estudio Sandycolor. Puno 2000.



Fig.41 –Diabla Bellavista. Fotografía propiedad de Simón Rodríguez Flores. Puno 1964

Es importante conocer los posibles orígenes sobre esta danza y cómo se fue difundiendo, para que nos ayude a entender porqué prevalece el uso de algunas figuras y otras desaparezcan o queden solo como un motivo en sus vestuarios. Como hemos visto en Julia Elena Fortún, la figura del diablo, el ángel y posteriormente, la aparición de la diablesa, siguen conservándose, pero no la figura del dragón como personaje, pero que en la actualidad, reaparece como parte de su decorado.

#### 4.3.1.2 Personajes

La Diablada –danza mestiza bailada en el Altiplano–, en un comienzo, tuvo como personajes a: el ángel, un diablo principal, una cantidad “n” de diablitos, cantidad “n” de diablesas, según comenta Juan Palao Beranstain.

Entonces solamente había un Diablo Principal y los diablos, por eso decían ‘Estás bailando tú de pobre diablo’, que eran a los diablitos la manera de molestar, a los que bailaban en la Diablada, que no bailan con caretas, porque solamente había uno con careta, todos los demás no llevaban nada; empezaron a usar unos gorritos con cachitos, no usaban la capa, ni careta, solamente la ropa simple y sus botas y cargaban sus pañuelos. Las Diablesas también bailan con sus blusas, polleritas y sus dos pañuelos, nada más, eso era una Diablada. Con el tiempo resulta que en los conjuntos habían varios que querían ya bailar con careta y con capa; pero todos los diablitos estos bailaban con capitas y sus pañolones, no bailan con caretas, no bailaban con esta capa, entonces sugirieron que en vez de que sólo uno bailara, fueran tres, y siempre con sus diablos y diablesas. Después de esto se introduce, esos señores que bailan con su capa y con careta, a ese señor se le llamaba Los Caporales, los otros son diablos, entonces empieza aumentarse los caporales, entonces al charro le llaman Rey caporal.

Toda las danzas, las bailan como caporales, como todo son caporales y uno bailaba como Rey Caporal, con corona. Resulta, que todos querían usar la careta igual que el otro, hacer una democratización, entonces ya salen todos con sus capas y todos usan coronas. Entonces ya le pone La Diablada del Rey Caporal.<sup>270</sup>

Los personajes de la Diablada Puneña que hoy integran dicha danza son: *Los Diablos Mayores o Caporales*, son los nombres de los personajes de la Diablada Puneña, denominados *Diablos Reyes* en Bolivia. Representan a Lucifer, Satanás o a Supay de la Trilogía Incaica. Otro personaje es el *Arcángel San Miguel* que representa lo bueno y se viste de acuerdo a la representación

---

<sup>270</sup> PALAO BERANSTAIN. Entrevista realizada en Puno. 2006.

religiosa. La *China Supay* como se le dice a la *Mujer Diabla*, en Bolivia y llamada *Qachú Diabla* en Puno <sup>271</sup>, que viene del vocablo aymara, donde “Qachú” significa hembra. Según Patrón Manrique es un personaje que encarna a la diablesa madura en edad, graceja y lasciva; son varones los que se disfrazan de este personaje cuyo aspecto es totalmente desgarbado. Otro personaje que se introduce en la danza a partir de 1960 es la *China Diabla* o simplemente “China” palabra que significa en quechua hembra. Y personaje de la última década es la *Diabla* o *Diablilla*, que tiene un atuendo semejante a los diablos usados por mujeres; se une a estos personajes diversas figuras el viejito, osos y otros animales de la fauna y diversos personajes del espectáculo. (Fig.42 a, b, c, d, e, f)

#### 4.3.1.3 Decorado del atuendo

Julia Elena Fortún cuando menciona el origen de la danza, refiere una breve descripción del atuendo que ha caracterizado al personaje Diablo de las análogas danzas españolas, como su horrible máscara con cuerno, los cascabeles en los pies, cola y que generalmente vestían de rojo, dato que recopila Juan Amadés de la obra ya citada, pero no menciona el decorado, y según observamos los dibujos que presenta en su libro, sólo en la primera figura llevan en los trajes ciertos dibujos, como los vemos representadas en la figura N° 43, en los que se puede notar un sol, murciélago y caras. Los otros dibujos de estos trajes no tienen decorado.

Pero estos personajes, ya referidos como el Dragón, Lucifer y San Miguel son característicos en la fiesta del Corpus realizado en Barcelona –fiesta que se celebrara también en el Virreinato– en donde, al parecer, es retomada la imagen del dragón, animal fabuloso que es combatido por San Miguel, representado en muchas pinturas. ¿Acaso fue también ésta la idea de la representación de este animal en la Diablada?; ¿Por qué luego dejó de ser representado? No lo sabemos, pero esta concepción del mal ligado al dragón, aparece en la danza y será retomado por los misioneros.

---

<sup>271</sup> PATRÓN *Op. Cit.* 1999

**Fig. 42 – PERSONAJES DE LA DIABLADA PUNEÑA**



a) Diablo Mayores o Caporales  
De: Foto Andino 2004.



b) Diablo Menores  
Fotografía de la autora. 2006.



c) Ángel Fotografía de la autora. 2006



d) China Supay. De: Macedo Juárez, Ángel Francisco. *Historia del Conjunto de Sikuris del Barrio Mañazo*. Puno 2006:28



e) Chinas *Ibíd.* :63



f) Diabla *Ibíd.* :79

Sobre los trajes que son usados por la Diablada posteriormente en Bolivia, Elena Fortún menciona la decoración de bordados en las pecheras, atuendo que cubre desde el cuello hasta la cintura, y que es utilizada encima de la camisa de los diablos. En la máscara de la diablesa, de sencilla confección, se lleva una víbora enroscada (sierpe), no menciona dragones. Las máscaras actuales, en cambio, llevan exuberante decoración y colorido. No menciona la fecha, pero por la edición del libro, suponemos que deben ser de finales de los años cincuenta. En lo referente al origen del traje ella está de acuerdo con otros investigadores, como Augusto Beltrán Heredia, en su libro *Carnaval de Oruro* donde califica a “la Diablada como ‘de un origen indio’ (...) sólo en el orden relativo del disfraz, previos los procesos de endoculturización y aculturación”<sup>272</sup>, y no el conjunto funcional de la danza al cual se refiere la autora.

Sobre la ornamentación de los trajes menciona una conexión con el ámbito asiático más que con los patrones traídos desde Europa en la época colonial. Ignacio Frisancho Pineda concuerda con ella, en que la decoración y sobre todo la figura de dragones, como parte de los adornos de las máscaras de los trajes, es de influencia de las culturas china y japonesa; y que su aparición es recién en la primera mitad del siglo XX. Los vestuarios llevaban al comienzo poca decoración (Fig. 44). Estos decorados van en aumento con figuras sencillas, después diseños geométricos (Fig.45). En la actualidad está profusamente decorado con dragones de diferentes características.

El contacto del pueblo puneño con el pueblo boliviano a través de sus fiestas y sus ferias –que abastecían de insumos y novedades al poblador puneño–, hace que se utilicen dichas novedades en las danzas, música y otros elementos que fueron empleándose como parte de la indumentaria, como los famosos pañolones que según los conocedores, fueron de seda, con hermosos decorados de dragones, que provenían de China.

---

<sup>272</sup> FORTÚN. *Op. Cit.* 1961:65

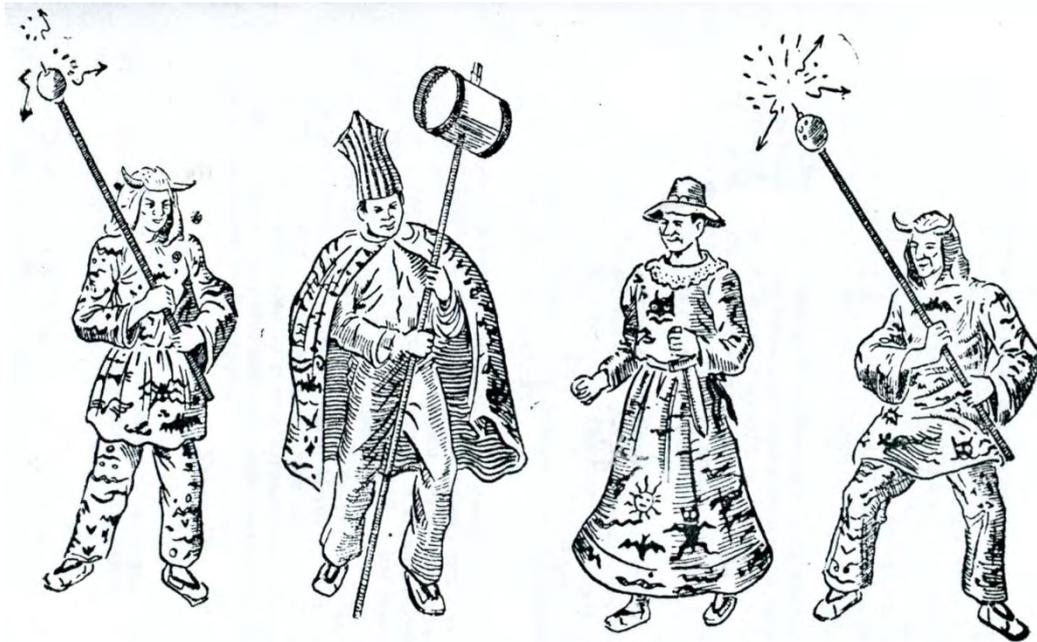


Fig.43 – Personaje del “Ball de Diablos”, de Sant Quintí de Mediano: Lucifer, Diabla y dos diablos. Los Trajes, presentan decorados con figuras de sol, murciélagos, caras y otros. (Biblioteca – Museo Balaguer). En: Julia Elena Fortún *La Danza de los Diablos*. La Paz- Bolivia, 1961



Fig.44 – Diabla con máscara de hojalata Puno de 1925, foto de Martín Chambi Jiménez.



Fig.45 – El Diabla, una figura de la Diablada En: Diario “Los Andes” 1956

El dragón aparece gracias al comercio que se apertura de China hacia esta zona, hace tiempo ya, llegaban unos hermosos pañolones de seda con grabados de hermosos dragones, generalmente las usan las señoritas, como eran hermosos y vistosos, la gente acá que baila siempre trata de poner algo vistoso para llamar la atención, agarraron y colocan sobre la sobrecapa, para que se pueda ver el dragón, y entonces como era bonito lo adoptan.<sup>273</sup>

Estos elementos fueron usado primero en las festividades de Bolivia, y después en Puno. Los cambios hechos en algunas danzas de algunos pueblos se iban presentando en la festividad de la Candelaria, en las que fueron incorporándose más comparsas de danza las cuales acompañaban el recorrido de la virgen haciéndose cada vez más vistosos, y fueron organizándose, y tomando parte de ella, la gente de nivel económico alto, los llamados “mistis”. Después, todo el pueblo se unió en esta festividad apareciendo diversos barrios organizados en grupos dancísticos que iban integrándose en dicha festividad como los mencionados en líneas arriba.

La danza de la Diablada ha sido denominada dentro del grupo de Trajes de Luces, “porque la vestimenta de seda y riquísimas telas, con pedrería multicolor irradia esplendor y mil luces”<sup>274</sup>. Debido a la vistosidad del vestuario y el uso de Pedrería –antes originales, hoy pedrería de fantasía–, los trajes eran más pesados. Hoy son más livianos. Es este grupo de trajes de Luces el que tiene año a año más cambios y donde la figura del dragón se presenta reiteradamente.

Como se nota, el desarrollo de las festividad religiosa, va acompañada al comienzo de sikuris, seguidos de otras danzas como la diablada, cuyos trajes y variaciones son continuaciones de los trajes usados en las fiesta de Bolivia, sobre todo la de Oruro, y producto de los diversos cambios que se van dando en la moda, comenzándose a usar trajes con más colorido y telas brillosas, las cuales influyen posteriormente en la denominación categorización que realiza la Federación Folklórica Departamental de Puno, y en las variaciones que se dan de la Danzas de la Diablada y los Caporales, donde la imagen del dragón aparece.

---

<sup>273</sup> LOZA *Op. Cit.* 2006

<sup>274c</sup> “Mañana Arranca Concurso Folklórico de Danzas”. 1975

La variación de la vestimenta de la Diablada origina o se mezcla con otras danzas como la Morenada, Rey Caporal y otras. Otra danza mestiza es la de los ‘Caporales’, que ha venido registrando variaciones, y que al igual que la Morenada, tiene un origen negro más acentuado que religioso, pero donde podemos observar decoraciones en sus trajes, los cuales son modificados año a año, pero que en algunos grupos se ve todavía el uso reiterado de la figura del dragón.

Como se ha visto, la presencia de la figura del dragón es constante desde los orígenes de esta danza, ya que –como parece– se utilizó como un modo de enseñanza de la nueva religión, y es reactualizada como una amalgama de supervivencia que es representada en la danza.

#### **4.3.2. Los Sikuris**

Los sicu o “Sucuphusa” que significa zampoña en aymara, “es un instrumento aerófono autóctono, parecido a la flauta de Pan, a la siringa de los griegos o a la arunda o fístula de los romanos que existió en algunas zonas de la costa, de la sierra y de la selva del Perú”<sup>275</sup>. De origen prehispánico, fueron encontrados en la cultura Nazca, Vicús y en la iconografía Mochica. Era un instrumento hecho de caña especial. Los sikuris son los que tañen zampoñas formando comparsas. Es ejecutado en ocasiones festivas, como en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, cuya agrupación con más antigüedad es la de Mañazo.

Mañazo es “el barrio más antiguo de Puno, podría decirse que con él nació Puno (reconocido por resolución municipal numero 106 – 1992) y su comparsa constituye el representativo de Puno tradicional, que pervive incólume por el esfuerzo de sus moradores.”<sup>276</sup> La fiesta era con los Sicuris de Mañazo que oficialmente se crea el 2 de febrero de 1892, pero existía anteriormente según algunos cronistas. Son ellos los que tradicionalmente bajaban de su barrio en

---

<sup>275</sup> CUENTAS ORMACHEA. *Presencia de Puno en la Cultura Popular del Altiplano*. 1995:170

<sup>276</sup> “Evocando la Festividad Virgen de la Candelaria”. 2006.

comparsa, para asistir en las vísperas de la fiesta de la Candelaria realizada en el templo de San Juan. Fueron ellos los primeros en retomar este ritmo de la diablada, que acompañaban “con figuras como el diablo, la China Supay, que era un hombre con gestos de mujer”<sup>277</sup> o el arcángel. Son estos personajes y otros que irán incorporándose posteriormente que acompañaban a los sikuris. (Fig. 46,47, 48)

El Señorial Mañazo el danzante con su rica vestimenta bordada con hilos de oro y plata su careta de Caré sus botas repletos de cascabeles, que pesaban varios kilos, danzaban al son de un pequeño pinkillo y tamborcito que ejecutaban un sólo hombre, sus acompañantes eran de todas las comarcas del populoso barrio el Mañazo (Orkopata).<sup>278</sup>

Más tarde en 1909 se organiza el grupo de Sicuris Juventud Obrera, quien junto a los de Mañazo hicieron historia musical: ellos se colocaban en ambos lados de la virgen, en las procesiones. Años después otros grupos de sikuris como los Panificadores, Pampeños y Cchecas les seguían.

Los sikuris de Yunguyo, Pomata, Juli e llave a cual mejor desempeñaban el papel de visitantes venían desde esas tierras de la región Aymara a rendir el homenaje a la Santa patrona Candelaria con sus vestidos completamente de luces. También no faltaron de Acora y Chucuito. Animados los marineros de los Vapores del muelle estuvieron con su aparición de Sicuris. Luego los de Ccheca Manto, posteriormente se presentaron los de Huerta Huaraya, en 1918. Don N. Corrales carnicero esta ciudad Orureño (Bolivia) Organizó la Comparsa de la Diablada por vez primera con elementos de la juventud puneña. La indumentaria la fabricaron en Puno a cargo del Maestro Machaca Romero de nacionalidad Boliviana. La comparsa se organizó en la casa de los hermanos Montalvo frente al Camal Municipal hoy la Avenida Los Incas, en 1927<sup>279</sup>

Estos grupos de sikuris eran especialmente músicos que a la vez danzaban acompañados de figuras, como personajes de la diablada, llamados por el nombre del instrumento que tocaban. El profesor José Patrón, lo menciona como “Sicu Moreno”<sup>280</sup>. En la actualidad, esta clase de grupo se diferencia del Sicuri, por el acompañamiento de personajes de la diablada<sup>281</sup>, que después se retomaría en una danza separada de los sikuris, acompañada de bandas. José Portugal Catacora, autor del libro *Danzas y bailes del Altiplano*, se refiere a la

---

<sup>277</sup> PALAO BERANSTAIN. Entrevista 2006.

<sup>278</sup> ALCÓN. “No Hay Que Olvidar a las Almas” *Los Andes* 1975.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> “El Sicu Moreno, es un grupo esencialmente de músicos que a la vez danzan, acompañados de otros danzarines que lucen disfraces semejantes a los de la Diablada. Otro grupo, con trajes habituales del lugar los que acompaña tocando bombo, tambor, platillo y a veces el triangulo.” PATRÓN. *Op. Cit.* 1999 :158

<sup>281</sup> PATRÓN. *Ibid.*

## PERSONAJES DE SICURIS



Fig.46 – Conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo, fueron los primeros en retomar este ritmo de la diablada y acompañados con figuras de esta danza. Aquí el traje del Antiguo y moderno de los músicos de esta agrupación. En: Macedo Juárez,... *Op. Cit.*: 41



Fig.47 – China Diabla y el Negrito Arriero del Conjunto Sikuris del Barrio Mañazo 1956. Foto Martín Chambi



Fig. 48 – Conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo 2002  
En: Macedo Juárez, Ángel... *Op. Cit.*: 82

danza de la diablada como sicuri y dice:

La denominación más generalizada de esta danza es la de sicuri, pero suele llamársele indiscriminadamente Sicu, zampoña, moreno, morenada, diablada, según los lugares. Aunque existen perceptibles diferencias coreográficas entre unas y otras, en el fondo es la misma danza que toma diversos nombres.<sup>282</sup>

Son sikuris los primeros instrumentos que acompañaron a la diablada. Tiempo después la diablada es acompañada con otros instrumentos y hoy con bandas de música. Dicha danza sufrió ciertos cambios, que también se dieron en los trajes, que fueron al principio atuendos sencillos y tornándose después en fastuosos y elegantes. Esto se explica por razones de la devoción a la Virgen de la Candelaria; festividad celebrada primero por los indios, cholos, placeras, carniceros y gente de nivel económico bajo. La llamada clase alta no eran partícipe de esta fiesta, que fue celebrada y mantenida en pueblos alejados. Luego se restableció su festividad en dicha ciudad capital, donde posteriormente.

los bailarines y danzantes que acudían a estas festividades eran procedentes de ayllus aledaños, como P'axa, Chejoña, Che'qa, Manto, Pirhua – Pirhuani, Huaraya, Waq'he, Ch'ulluni, Yanamayo, Ichu, Hapuchuru, Q'achiña, Berenguela, Q'ollacachi cada uno con sus vistosos trajes típicos e instrumentos antiguos de su tradicional expresión<sup>283</sup>

Ellos venían a la ciudad de Puno a rendir homenaje, danzando para la virgen con sus atuendos autóctonos. Lucían como los que tocaban los sicuri, que siempre estuvieron en esta festividad. Esta danza, de raíces autóctona, era ejecutada en los pueblos de las provincias de Chucuito, Huancané y Puno, donde la vestimenta de los sicuri, según refiere José Portugal, era a lo español o como toreros emplumados, como lo describen Moisés Aguilar Villanueva, que estaban distribuidos en comparsas. Los atuendos eran traídos según él, del lado boliviano; donde el sicuri “integraba su conjunto con algunos personajes como el “achachi” caracterizando al corregidor español,”<sup>284</sup> describe al personaje “achachi” y otros integrantes de la danza:

Llevando un vestido bordado y chicote, máscaras con ojos azules, dentadura de oro, grandes lunares, peluca y portando en otra mano un pañuelo de color. Junto a él [achachi] danzaba el diablo o los diablos, obviamente con máscara diabólica.

---

<sup>282</sup> PORTUGAL CATAFORA. *Danzas y bailes del Altiplano*. 1981:153

<sup>283</sup>“Evocando la festividad Virgen de la Candelaria”. 2006.

<sup>284</sup>AGUILAR VILLANUEVA. *La Diablada Puneña*. 1998:19

Un trinche cabellera rubia abundante, tul de seda a la espalda, pechera bordada, falda como tablillas bordadas con espejuelos y piedras preciosas falsas. Los bordados eran con hilos dorados y plateados. Botas de color rojo, y espuelas. También tenía en otra mano un pañuelo de seda de color. Según procedencia de la comparsa de sicuri, los diablos y achachis, podían tener mayor número, sobre todo el grupo de los diablos. Otra figura típica era San Miguel Arcángel. El disfraz consistía, en la cabeza un casco de acero brillante, generalmente procedente del antiguo ejército boliviano, cabellera rubia, larga y abundante. Una máscara de mujer angelical. Alas de metal deslumbrante, enaguas bordadas de colores rosado, azul y blanco, llevando empuñando una espada ondulada, dorada o plateada, bailada de modo cadencioso y candoroso, amenazando al público y al diablo en cada encuentro.<sup>285</sup>

Notamos que esta descripción de personajes hecha por Moisés Aguilar, más se parece a la danza Diablada ejecutada con sicuri, pues como hemos anotados en cierto momento, estas dos eran una. La vestimenta fue cambiando cada vez más según el autor, por el mayor intercambio comercial que se intensifica en el tiempo de los presidentes Manuel Pardo y Augusto Leguía:

En las provincias de Chucuito y Huancané el peso boliviano, “warcu” era moneda corriente. El tráfico comercial era intenso en acémilas y a pie. La feria de Copacabana era un polo de atracción internacional. Los visitantes puneños, traían frutas, pasankalla, tojito, romero, ojotas decoradas, sombreros tonguito, mantones bordados, botas de color, etc., que cotidianamente estaban en uso. Ni que decir de la música y danza.<sup>286</sup>

El autor anota que estos disfraces eran hechos por bordadores generalmente de Chuquiago: “Refiero que esos bordados contenían colores nacionales de Bolivia; verde, amarillo y rojo. A la capital boliviana se le denominaba con el nombre aymara, que estaba generalizado, todos decíamos Chuquiago y no La Paz.”<sup>287</sup> En Puno, no habían bordadores, así que los trajes eran traídos de esta zona. Moisés Aguilar Villanueva escribe que:

En el gobierno del Mariscal Oscar R. Benavides, se convocó a nivel nacional un concurso de folklore de danzas, vino a Lima, en representación de Puno, el conjunto Orcopata con Inocencio Mamani a la cabeza y obtuvo el premio nacional. Trajeron un conjunto de sicuris y con él la figura del “achachi” que personificó don Melquíades Monroy que era juez de paz del distrito de Acora. En la comparsa vino también el diablo uno o más, como integrante del sicuri, de aquel entonces, trajeron un arcángel, un cóndor disecado sobre la cabeza del tamborero...la comparsa de sicu achachis, bailó íntegro en el estadio nacional de aquella época, don Melquíades Monroy con disfraz de “achachi” y con tan delicada filigrana que cautivó e hizo delirar de admiración y aplauso al público del año treinticuatro.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibid.*:20

<sup>286</sup> *Ibid.*:19

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> *Ibid.*:21

Como hemos anotado, es el Sicuri que reaparece a la Diablada, hoy como una danza que es acompañada con bandas de música, diferenciándose del Sicuri, donde sus ejecutantes llevan atuendos unas veces con chullos y atados en llijllas de vistosos colores, que contrasta con pantalones negros de lana y otras veces vestidos con trajes de luces integrados con personajes de la diablada, los que muchas veces llevan los decorados de dragones y serpientes.

### 4.3.3 La Morenada

También conocida como la “*Danza de los Morenos*” sus primeras presentaciones refieren en poblados alejados del departamento de Puno (Fig. 49), es de origen aymara. José Paniagua Loza la denomina como una danza solemne de negros,

satírica a los negros pisadores de uvas, de origen colonial, en cuya vestimenta llevan un sombrero de metal con plumas, peluca rizada, máscara con labio inferior completamente pronunciado, chaqueta y pollerín artísticamente bordados con figuras geométricas, zoomórficas y fitomórficas con pedrerías; en la mano llevan una matraca con formas de animales<sup>289</sup>.

Se baila al son de bandas, en todas las fiestas patronales del departamento.

A la presencia remota de los negros en el Altiplano se agrega la llegada de otros negros trayendo productos propios de la costa para comercializar los con sus "patrones", tales como frutas, vino y licor. La tarea principal de los esclavos era la de "pisar" la uva para la elaboración de aquellos licores; por ello la danza de la Morenada en su coreografía simula, en el baile, la acción de pisar la uva en el lugar. Se supone que por contraste con la pobreza de los esclavos negros, en esta danza se atavía regiamente, tal vez con velada protesta a esta situación.<sup>290</sup>

La danza de la Morenada, es una de las danzas que en los últimos años crece en popularidad. Thomas Abercrombie menciona que su origen es colonial, procedente de los autos sacramentales del siglo XVI español<sup>291</sup>. Resalta la representación de un único grupo creado 1913, que se presentó en el barrio de la clase trabajadora conocido como la ranchería, la vieja parroquia india, en Oruro. La Dra. Julia Fortún menciona que la morenada tiene su origen en las danzas españolas, que nace de la imitación realizada por las cofradías

---

<sup>289</sup> PANIAGUA LOZA. “Glosas de danzas del Altiplano Peruano”. 1981:31

<sup>290</sup> ARCHIVO [En Línea]

<sup>291</sup> ABERCROMBIE. *Op. Cit.*:280

de negros, reunidos en corralones que satirizan a los señores que bailaban el Minué, y refiere que los trajes y ornamentación son de la época de Felipe III y adicionan la matraca propia de las culturas negroides, los que usaban en los festejos religiosos<sup>292</sup>.

Manuel Acosta Ojeda, menciona que en Puno los principales centros mineros españoles eran los “andaluces” o “vicuñas”, y los vascongados. Estos últimos son los que crean la Morenada.

En oposición a la Diablada y con clara intención de humillar a los “vicuñas” los mineros “vascongados” crean la “Morenada” con un traje más lujoso y recargado, y hacen bailar por sus esclavos negros con un paso de danza que imita el movimiento de los pies al pisar la uva para preparar el vino. Hubo una gran pelea entre los andaluces (Vicuñas) y vascongados, que vivían en los barrios de Orkapata y Mañazo respectivamente; el conde de Lemos ordenó que se ajusticiara a don Gaspar Salcedo, el máximo líder “vicuña” y la ejecución se llevó a cabo en el Barrio de Orcopata. Desde entonces en las fiestas de la Virgen de la Candelaria Mañazo presentan la Diablada y Orkapata la Morenada, y estas danzas constituyen el núcleo alrededor de las cuales giran las demás danzas, la comunidad y la fiesta.<sup>293</sup>

Ignacio Frisancho Pineda refiere sobre esta danza:

De inspiración negroide es “la Morenada” que es una especie de parodia o sátira fina, elegante y llena de color. Y, aunque su ritmo no es propiamente negroide y si más bien de factura india, altiplánica, las máscaras de los danzarines son de negros, en cuyas facciones se han exagerado terriblemente los labios, simulándose los dientes con espejuelos; mostrando pómulos prominentes y enormes narices chatas. El atuendo del bailarín es de lo más elegante y costoso, bordado íntegramente con hilos de oro y plata. ‘Los componentes del conjunto llevan una matraca con la que producen un sonido sordo lo que contribuye a darle brillantez a la danza. Éstos en una mano y en la otra un chicote de hermosas empuñadura.<sup>294</sup>

El investigador Juan Palao, menciona a la Morena de Orkapata (Fig. 50) como la más tradicional y antigua fundada el 7 de diciembre de 1955, por un grupo de amigos que se dividen de la agrupación de sikuris del barrio Mañazo, pues ven que podían fundar un conjunto, que se llamará la Confraternidad Morenada de Orkapata. Desde esa fecha ininterrumpidamente, la agrupación ha estado danzando esta danza<sup>295</sup>. René Echevarría menciona que la danza nace en las minas de Potosí en Bolivia, donde había morenos, gente negra<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> FORTÚN. *Festividad del Gran Poder*. 1992

<sup>293</sup> ACOSTA OJEDA. “Puno: una Diablada de Música y Danza” 1982: 26

<sup>294</sup> FRISANCHO PINEDA. *Negros en el Altiplano Puneño*. 1983: 61

<sup>295</sup> ECHEVARRIA TIZNADO. Entrevista realizada en Puno. 2006

<sup>296</sup> *Ibid.*

## MORENADA



Fig.49 – Morenos, chinas, tías en la Morenada en Ichu  
Fotografía propiedad de Rosa Acero 1995



Fig.50 – Morenada de Orkopata 2003 – Caporales-  
Foto estudio Laycacota-Puno

Ernesto Medina, miembro de la Morenada Orkapata menciona que la danza es vista, bailada en Copacabana en peregrinación, por ese entonces acompañada con zampoña, y es la representación de negros que eran esclavos de las minas, bailaron para la virgen de la Candelaria que también es patrona de los negros. Sus primeros trajes eran bordados de hilo de oro y plata, pero hasta ahora se sigue viendo con esa misma forma, con la diferencia que antes tenían más peso; una ropa, pesaba tres arrobas; ahora ya no lleva el mismo peso, porque no usan la misma pedrería; (su peso es mediano), unos cuantos están bordados, el cual desaparece, con un modelo idéntico. Los personajes son: primer *Pusa Morenos*<sup>297</sup> segundo son los Caporales, terceras las Chinas, luego vienen señoras o llamadas las tías y las figuras, antes sólo había los morenos unos cuantos caporales las chinas.<sup>298</sup> (Fig. 51 a, b, c, d, e)

Los trajes de la Morenada eran pesados porque eran adornados de pedrería, bordados, razón por la cual, los caballeros de edad bailaban con un paso lento. El Sr. Medina menciona que los trajes tenían diseños alusivos a la esclavitud y maltrato. Ahora son más modernizados, antes aparecía un ave que era pavo real, ahora se pone en la careta del moreno la chullpa de Tiahuanaco, de Sillustani, u otras figuras.

La Morenada fue bailada primero por morenos, se integro después como figura un diablo, y después aumentan más diablos con capas a los que se llamaban Caporal de Diablo, pero bailando Morenada ya no Diablada. El señor Juan Palao menciona a La Morenada como una variación de la Diablada, que lleva ropa parecida a dicha danza por el personaje del diablo, que sucede a partir de los setenta, y que las innovaciones son muy rápidas, de los 70 al 80 donde todo esta cambiando.<sup>299</sup> La morenada tiene un acompañamiento musical diferente.

Estas introducciones de personajes de la Diablada a otras danzas, como la Morenada refieren porqué el común decorado y uso de la imagen de dragón.

---

<sup>297</sup> Se llama Pusa Moreno porque se baila con la Pusa o la Zampoña. Mencionado por PALAO BERANSTAIN.

<sup>298</sup> MEDINA. Entrevista realizada en Puno. 2006

<sup>299</sup> PALAO. *Op. Cit.* 2006

**Fig. 51 – PERSONAJES DE LA MORENADA**



a) Rey Moreno En: [www.boliviacorazon.com.ar/bolivia/fiestas/oruro/fiestaoruro.htm](http://www.boliviacorazon.com.ar/bolivia/fiestas/oruro/fiestaoruro.htm)



b) Moreno. En: Rv. del Comercio



c) China Morena En: <http://www.punored.com>



d) Galanes. Fotografía de la autora 2006.



e) Achachi. Fotografía de la autora 2006.

#### 4.3.4 Los Caporales

Danza denominada como “Caporales” o “Caporales de la Tuntuna”, que es afín a las otras dos danzas llamadas Tundique, Tuntuna. (Fig. 52 a, b, c, d)

Tundique es una de las danzas que explica la presencia del negro en la región del Altiplano. El estudioso de esta región Ignacio Frisancho Pineda, menciona que los primeros negros que pisaron tierra collavina fueron aquellos que, en 1535, estuvieron en la expedición de Almagro, quien los organizó para conquistar la futura capitanía de Chile. Se cree que en esta expedición hubo más de cien negros, de los cuales muchos no resistieron la altura de 4,000 metros sobre el nivel del mar, ni el clima de estos lugares. En 1544 se fue descubriendo minas como la de Potosí, donde la figura y presencia del negro, causó impactó y después fue familiarizándose en el paisaje andino. Los primeros españoles después de haber obtenido una notoria riqueza, comenzaron a abastecerse de cierto lujo. El poseer un esclavo negro, daba cierto estatus en la sociedad de ese tiempo, reflejando prosperidad.<sup>300</sup> Ignacio Frisancho Pineda define a los Tundiques como:

Una danza netamente negroide y se baila al compás de bongós, cencerros y panderetas y cuya coreografía es completamente mestiza con atuendos tropicales, para los “músicos- danzantes” y personajes como “la negra pispireta”, el “jilakata yunguyueño” con su vara de mando y el militar de la época de independencia, así como uno que otro esclavo negro.

Hay pueblos del Altiplano donde esta danza de los “Tundiques”, figura como danza propia, ya que en la época colonial, esos pueblos eran “pascanas”, es decir lugares obligados de descanso para las caravanas y viajeros que subían de los Yungas, tal como lo fue Yunguyo, cuyo nombre deriva.<sup>301</sup>

La danza según José Patrón, es de inspiración negra, que se establecieron en el Altiplano en el tiempo de la Colonia y primeros años de la República: “El nombre de esta danza según él deriva de la voz castellana ‘tundir’ que significa castigar con golpes de palo o azotes, o de la expresión onomatopéyica: ‘tun tun’”<sup>302</sup> En el comienzo sólo era bailada por danzarines varones, que iban encadenados. Posteriormente también mujeres, y variedad de personajes como caporal, capataz o mayoral, esclavo y una negrita esclava.

<sup>300</sup> FRISANCHO PINEDA. *Negros en el Altiplano Puneño*. 1983: 60 – 61

<sup>301</sup> FRISANCHO. *Ibid.*: 60–61

<sup>302</sup> PATRÓN. *Op. Cit.* 1999:168

Fig. 52 – LOS CAPORALES



a) Caporales  
En: [www.boliviacorazon.com.ar](http://www.boliviacorazon.com.ar)



b) Saya en: [www.bolivianisima.com/danzas/morenada.htm](http://www.bolivianisima.com/danzas/morenada.htm)



c) y d) Caporales de la Tuntuna Fotografía de la autora 2006.

Félix Paniagua, clasifica esta danza como danza satírica,

de origen republicano, en homenaje a la acción libertaria del Mariscal Don Ramón Castilla. Los campesinos del Altiplano Peruano, expresan su euforia libertaria, con vigorosos movimientos atléticos, satirizando la agilidad de la raza negra, danza que se va difundiendo en todos los estratos sociales<sup>303</sup>.

Para Leonidas Cuentas:

esta danza es ejecutada por una pandilla que representa a los negros esclavos de la colonia que se internaron en la región selvática de Bolivia. Se ejecuta a los compases de pequeños tamboriles y poros<sup>304</sup> que tocan cada bailarín con intervalos de canto. (...), actualmente esta danza ha sido objeto de estilización por parte de conjuntos folklóricos bolivianos<sup>305</sup>.

De acuerdo con estos autores la danza de tundique es de inspiración negra, nace de la satirización de este personaje, presenta en su coreografía el sufrimiento, la libertad de los negros esclavos y la alegría que estos provocó. El sociólogo Alfonso Canahuiré Ccama, refiriéndose a las costumbres del pueblo de Ichu escribe, que después de las ceremonias de techumbre, en las madrugadas suelen hacerse fogatas y con las cenizas se pintan de negro. Luego bailan y cantan de forma burlona al compás de una lata vieja que sirve como tambor. Refiere una tradición oral, donde se dice que estando de tránsito hacia Bolivia, los negros, en su descanso –que coincidía con la fiesta de Rosario de Ichu–, al son de la fiesta y la alegría, empezaron a danzar con sus cánticos.

Los licos negros, para la fiesta del Rosario eran traídos de Tunuhiri chico a cargo del Hilacata. Entre lisuras conocidas es:

Tengo una negrita con su guagua zambita,  
que la quiero mucho.

La mujer del Hilacata es mi mujer.

Danza con pasos hacia la derecha e izquierda con un movimiento rítmico al compás de tambores. Después de una pausa gritan levantando la mano hacia arriba ¡Gua! ¡Gua! Wijru...La vestimenta, en su mayoría bailan varones con figuras de negritas. Llevan un pantalón blanco, una chaqueta corta de color negro jaspado (sic) con adorno de flores, un chullo rojo en la cabeza, con careta de yeso negro con un lazo coloreado en el cuello que agarra ambas manos al danzar.<sup>306</sup>

El autor menciona que esta danza fue desapareciendo por el año 1956, con la aparición de trajes de luces, los Tundiques, hoy son modernas Tuntunas. A

---

<sup>303</sup> PANIAGUA LOZA. “Glosas del Altiplano Peruano” 1981.

<sup>304</sup> Calabacilla para el mate. En: *Diccionario Pequeño Larousse*. 1992. Op. Cit.: 823

<sup>305</sup> CUENTAS GAMARRA *Apuntes Antropológico Sociales de las Zonas Aymaras del Dpto. de Puno*.

Véase FOLKUNI. *Caporales S/F:6*

<sup>306</sup> CANAHUIRÉ CCAMA. *La Historia Social de Ichu...* 1993:55

esto debo discrepar con el autor. Al parecer, lo que describe es la danza del Tundique, pues muestra sus trajes que usan. Por referencia y videos que hemos visto, el pantalón y camisa blancos, con cadenas; y los trajes de luces, involucraba a las posteriores danzas.

La danza que proviene de la anterior es la Tuntuna. Según José Patrón y personajes ligados a la danza, es de origen boliviano del sector del Altiplano contiguo al de Puno. La historia que mencionan sobre el origen y nombre de la danza por los miembros de Folkuni<sup>307</sup> está relacionada con

(...) el capataz (que) era un hombre sin piedad, normalmente era un blanco, pero también podía ser un indio o un negro cuya misión era la de comandar todos los trabajos tantos agrícolas, mineros o de los cargadores u otros oficios.

Los aymaras llamaron tuntuneros a un grupo de peones que siempre andaban en cuadrillas, eran de raza mulata y para ganarse su sustento o para invocar a sus dioses, bailaban tocando tambores. Se dice mulatos al cruce entre indios y negros.

Se cuenta que en Puno, en el campo, en la época de Navidad, los terratenientes españoles acostumbraban dar libertades a los peones y toda la servidumbre en general. Esto quiere decir que en esta época ellos podían disponer de su tiempo a su gusto y costumbres. Axial, bailaban, comían, etc. Con sus patrones y se aprovechaba la ocasión para satirizar en sus danzas a sus amos y la vida que llevaban.

Es así como las cuadrillas demostrando su alegría, bailaban, y el capataz también se unía a ellos, pues el capataz continuaba su papel dirigente enseñando y dirigiendo el baile. El únicamente comandaba a los varones. De estas manifestaciones nacieron diversas danzas, entre ellas la tuntuna.<sup>308</sup>

La Tuntuna es una danza que se baila en conmemoración de la virgen de la Candelaria, que al parecer se deriva del Tundique, y que cuya vestimenta, refieren, es por influencia del mambo, que estuvo en boga en los años 50. Otros estudiosos y danzantes refieren que es porque algunos esclavos negros venían de la zona del caribe, Cuba, y es por eso la indumentaria de blusas y camisas con bobos, es una danza acrobática que sólo era bailada por varones en los años 70. En los años 81 y 82 intervienen mujeres en Cochabamba. La tuntuna se origina en la región altiplánica boliviana, que llega al departamento de Puno hace más de tres décadas<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup>FOLKUNI *Op. Cit*

<sup>308</sup>*Ibid.*:8

<sup>309</sup>PATRÓN *Op. Cit.*:170

Los Caporales de la Tuntuna es denominado así por algunos elencos de danza, y el nombre más difundido, donde intervienen varones y mujeres, semejante a la tuntuna. La estudiosa boliviana Nelly Teresa Cortez Flores, menciona en su ensayo sobre “Los Caporales”, que los defensores de esta danza, no han dado una explicación sobre el origen, significado y repercusión de la misma, que no existe en las danzas mencionadas por ella (Negro, Negrito, Tundiques o Mururatas, Sayas), un personaje llamado Caporal o capataz, y menciona como fuente al:

Contacto con el Señor Carlos Estrada, uno de los componentes de la primera fraternidad que presentó esta danza con el nombre de Caporales, como una innovación de los Negritos de Villa Victoria, en la Entrada del Gran Poder del año 1974.

¿En qué consiste esta innovación? Pues bien, la banda Pagador había adecuado la música de San Benito en banda, con ese incentivo, ellos acomodan los pasos y la vestimenta a esta nueva modalidad, mantienen al caporal con la careta de moreno, con labios gruesos, como en los Negritos de Villa Victoria, las blusas con volados en las mangas para todos los componentes (vestimenta que corresponde a la zona yungueña), finalmente le dan mayor agilidad a la danza mediante saltos y giros (La fraternidad que hizo esta presentación fue Urus del Gran Poder).

Posteriormente, continuando con las innovaciones, surge con fuerza inusitada en el Carnaval de Oruro (1977) más o menos con las características actuales, se anulan las blusas con volados y la careta del caporal, se sube la altura de la polleras, se le da más brillos y colorido a la vestimenta, los pasos se vuelven más ágiles y acrobáticos, razón por la cual va convirtiéndose en una danza juvenil por excelencia. Año tras año se sigue reduciendo la altura de la pollera y los modelos de la blusa, especialmente, están sobrecargados de adornos con motivos no precisamente tomados de nuestro folklore sino de las influencia de la moda actual, la vestimenta de las figuras es la que utiliza la mayor cantidad de adornos.<sup>310</sup>

La estudiosa Nelly Cortez, refiere sobre el atuendo femenino toman como base a la cholita paceña, la que modifican haciendo más corta las faldas; blusas con hombreras, con mangas anchas y hombros descubiertos, usan colores fuertes, los zapatos son planos en un principio y después de medio taco del color de los adornos del sombrero. Los varones utilizan una blusa de mangas anchas con muchos adornos en el pecho cuello y hombros; llevan una faja ancha del color de los adornos; sus pantalones son anchos, adornados de víboras en un principio y actualmente con dragones. Menciona además, que las botas de color de los adornos con influencia tejana, y llevan abundante cascabeles, llevan sombrero de ala ancha del color de las botas, y un látigo en la mano como adorno.

---

<sup>310</sup>CORTEZ FLORES *Ensayo Sobre Los Caporales*. 1995.

José Patrón menciona a la danza de originaria de la región altiplánica de Bolivia que fue traída a Puno hace tres décadas, por lo que refiere que está “en vía de naturalizarse puneña y peruana, adquiriendo gradualmente personalidad distinta con características propias.”<sup>311</sup>

Esta danza es bailada por jóvenes, que año tras año han ido formando su propia coreografía. La diferencia de esta danza con la Tuntuna, explican los danzantes Caporales, está en que aquella es una danza menos acrobática y de saltos, los pies no deben despegar del suelo. En cambio, la Tuntuna, tiene más saltos y vueltas. Ellos encuentran una diferencia con la Saya, la cual es una danza ejecutada con instrumentos nativos como zampoñas y es más lenta y delicada, nos refieren. Para José Salas Ávila<sup>312</sup>, la saya proviene de Potosí, Beni, lugar donde viven negros.

Como muchos bailarines, lugareños, entre ellos, el profesor José Patrón, refieren que es de la danza del Tundique que se deriva las danzas de la Tuntuna, Caporal y Sayas, por lo que vendría a ser el Tundique el padre y estas danzas sus hijas, y son estas danzas, denominadas así en los trajes de luces. Es la danza de la Tuntuna y los Caporales de la Tuntuna como refiere la boliviana Nelly Cortez, que llevan adornos de dragones, que al principio fueron serpientes.

#### **4.4 LA IMAGEN DEL DRAGÓN EN LOS TRAJES DE DANZAS**

En el punto anterior hemos mencionado brevemente reseñas sobre el origen de algunas de las danzas catalogadas como traje de luces y que ahora llevan hermosos decorados y el reiterado uso de la imagen del dragón. En este apartado se verá al artífice y a su obra, en especial a su diseño reiteradamente usado: el dragón.

---

<sup>311</sup> PATRÓN *Op. Cit.*:86

<sup>312</sup> Profesor del Instituto José María Arguedas.

#### **4.4.1 Los Artífices de la Indumentaria de las Danzas Puneñas.**

Los artífices de los hermosos y ricamente decorados trajes de danzas denominados de Luces, son los mascareros, bordadores y zapateros, maestros especializados en la labor; los que confeccionan las prendas de danzas y decoran, que hoy día tiene la ciudad de Puno y en todo su departamento y otros en el Perú.

##### **4.4.1.1 Los Mascareros**

Enrique Cuentas refiere que las primeras máscaras de Diablada procedían del taller del mascarero boliviano Antonio Vizcarra. En estas danzas algunas comparsas, introducen unas mascarillas de fina tela, que cubre la cabeza, como pasamontañas; dejando aberturas solo para los ojos; la mascarilla es usada del mismo color del traje y se coloca debajo de la careta o en reemplazo de ésta, mientras se acompaña a la procesión.

El investigador Juan Palao Beranstain, menciona que hasta los años 50, la careta era de latón con dos cachos rectos (Fig. 53), nada de torcidos, sin figuras tradicionales; después, esta careta o máscara se recarga; observándose primero caretas con cachos más grandes y con ojos más salidos, que normalmente eran de focos grandes. Empiezan a hacer las caretas de yeso con cachos retorcidos, y los fauces con colmillo, se ven ya con dientes, los que empiezan a tener aditamentos, se colocan caritas de calavera, ángel, estas son tres, cuatro, seis, ocho, caritas, etc. Posteriormente en la careta se ve la figura del dragón rizada.

Los materiales usados en la elaboración de la careta son: para la masilla, harina y estuco; para el cráneo base, paño o fuste de sombrero; para el fuste de los cuernos, tela tocuyo; cartón para las alas del dragón; bombilla eléctrica para los ojos; cola para el encolado de los fustes; espejuelos para los dientes. El pintado se realiza con esmaltín.<sup>313</sup> Dichos materiales se van modificando, se

---

<sup>313</sup> LA PAZ. *Gran Poder*.1993

**Fig. 53 – MÁSCARAS DE DIABLO**



a) Diablos de Fila, careta era de latón con dos cachos rectos Utilizada más o menos en las primeras décadas del siglo XX (1910- 1920) Fotografía de la autora 2007



b)



c) Careta de yeso, con cachos rectos característico de las primeras décadas. Fotografía de la autora 2007



d) Caporal del Diablo con cachos retorcidos. Aparecen más o menos en 1940. Fotografía de la autora 1995



e)



f)

e y f) Caretas de yeso. Fotografía de la autora 2006



g)



h)



i)

Máscaras de latón cromadas. Fotografía de la autora 2006

inician con yeso y también de “papier maché” en base a una mezcla de papel periódico y cola disuelta; otras de hojalata incorporándose materiales plásticos que aligeran el peso de la careta.<sup>314</sup>

El profesor y antropólogo; Núñez Mendiguri menciona que los primeros mascareros en la ciudad de Puno aparecen a comienzos del siglo XX. El primero de ellos fue el famoso Kjar-Kjar,<sup>315</sup> seudónimo de José Velásquez, más tarde le siguen sus hijos Alberto y Mariano Melquíades Velásquez, en la producción de máscaras de yeso para grupos, como Mañazo.<sup>316</sup>

El continuador de esta escuela que hasta hoy trabaja en yeso, es Edwin Loza Huarachi<sup>317</sup>; mascarero puneño; nacido en Moho, provincia de Huancané, refiere que en esa zona, él hacía mascaritas pequeñas que se ponían a las “guaguas”,<sup>318</sup> para la fiesta de Todos los Santos. Esta tecnología la usaba también el famoso Kjar-Kjar; pero más complicada. Por esos años estudiaba secundaria en la ciudad de Puno; lo que le permitió entrar a trabajar en dicho taller, aprendiendo a hacer máscaras más grandes y desarrollando su propia tecnología. Ahora realiza máscaras tradicionales, y otras con una técnica híbrida, utilizada en el teatro a base del algodón, gasa, papel maché, uso de cartón, etc.<sup>319</sup>

Las máscaras tradicionales, que produce Edwin Loza, empiezan primero con un “molde calato” (Fig. 54 a, b), que es medido en la cabeza del cliente, luego “en un molde redondo de cemento coloca pedazos cortados de sombrero viejo. Le pasa por encima una brocha empapada de yeso y cola, espera que seque y ya está el armazón”<sup>320</sup>. En el segundo paso se le agrega los adornos, como dragones y serpientes que los realiza primero como una escultura en arcilla, encima de la cual vacía su mezcla de yeso y papa amarga; de donde salen los moldes. Los cuernos se realizan cosiendo una tela en forma de cono, rellena

---

<sup>314</sup> CUENTAS. *Op. Cit.*:101

<sup>315</sup> El seudónimo de Kjar-Kjar, es por el sapito que hace ruido. LOZA HUARACHI. *Op. Cit.*:2006

<sup>316</sup> NÚÑEZ. *Op. Cit.*

<sup>317</sup> Edwin Loza Huarachi, referido en el punto 4.2; es danzante, profesor y mascarero de Puno.

<sup>318</sup> Guagua, pan o bizcocho que lleva una carita de nene; y se prepara para la fiesta de Todos los Santos.

<sup>319</sup> LOZA. *Op. Cit.*:2006

<sup>320</sup> QUIROZ “El Nacimiento del Diablo”.1987.

**Fig. 54 – ARTÍFICES DE LA MÁSCARA**



a) Mascarero puneño Edwin Loza Huarachi  
"molde calato." Fotografía de la autora 2006.



b) Máscara del Rey Caporal  
Fotografía de la autora 2006



c) Mascarero puneño Manuel Cortez Quiroga.  
Fotografía propiedad del artista.



d) Diablo Caporal. Ibíd.

de arena que luego enrolla en una palo y le pasa una brocha de la mezcla inventada,<sup>321</sup> dejando que se seque, luego pone los ojos, que son focos de 500 watts; los que corta y pinta, una vez con todos los adornos, de la máscara con colores, como el verde, rojo y amarillo. Estas máscaras pesan entre 4 y 5 kilos y sólo se hace a pedido; son hechas íntegramente a mano.

Después se introduce una nueva técnica con el uso del latón en la producción de máscara, que hoy en día es muy usada; por los artesanos. Núñez Mendiguri menciona a Luis Trujillo Blackut del barrio de Bellavista, quien a partir de la década del 80 introduce nuevas las técnicas que se han visto enriquecidas por el uso de materiales cromados, esmaltados, mixtos, papel molido procesado con acabados de latón.<sup>322</sup> Enrique Cuentas menciona un famoso taller de máscaras de esta década, la del maestro Percy Camacho. Manuel Cortés Quiroga (Fig. 54 c, d), es otro mascarero que fue pionero de la difusión y promoción de la mascarería puneña, cuyo arte fue llevado a diferentes exposiciones en el extranjero.

Otros famosos mascareros nombrados en la ciudad, son los grupos familiares de los Parrillo, Zúñiga, Saraza, Choque, Ramos, Vilca,<sup>323</sup> y el mascarero René conocido con el apelativo de “Caballo” que refiere el bordador David Riamache Ramos.

En los últimos años la máscara, está sufriendo una evolución tanto en la forma como en el empleo de insumos en su confección acordes con el progreso de la industria. Las máscaras o caretas, tanto en la Paz como en Puno, ya no son matizadas sino de un sólo color, debido a su gran demanda, a la poca oferta. Como nos menciona Edwin Loza, ahora abunda la máscara de latón, generalmente los que la trabajan, lo hacen mañana, tarde y noche, hay pocos artesanos y mano de obra y les falta tiempo para pintar dichas máscaras que requieren de mucho trabajo, que debe ser muy meticuloso y requiere un tiempo muy especial. Esta máscara al pintarla, por lo menos muchos detalles,

---

<sup>321</sup> Refiere que dicha mezcla es de yeso y papa amarga, una invención de él. QUIROZ. *Ibid.*

<sup>322</sup> NÚÑEZ. *Op. Cit.*:

<sup>323</sup> *Ibid.*

observamos máscaras cromadas, se dice color metálico, hechas de negro, rojo, monocromo, sí combinaciones cromáticas de la misma lata con algunos detalles.

Sobre los decorados con dragones, también se observa en la máscara de la diablesa, lleva dragón en la parte de arriba y a veces en la espalda, también se puede ver caritas de dragón, como en todos los trajes estos personajes, refiere el bordador Luis Nahuinche de *Bordados Asunción*. Estas máscaras tienen el dragón encima como significado satánico, se trata de un dragón lagarto, dice Elisban López Nawincha de *Bordados Elisban*.

#### **4.4.1.2 Los Bordadores**

Como referimos anteriormente los atuendos eran traídos desde Bolivia, donde la vestimenta de la Diablada llevaba un manto, trinche y máscara pequeña. Pablo Quisbert Apaza a partir de los 18 años (1934) participó en dicha danza en La Paz. En esos años se presentaron con capas como imitando a los romanos. Los bordados fueron hechos con hilos plateados, vidrios cortados a colores perlas chinas, casco metálico, media máscara, con su respectiva capa. En 1950 la diablada modifica el disfraz incluyendo bordados en las pañoletas; espaldares pintados con diablos y dragones, en la mano derecha una víbora hecha de tocuyo; cola y estuco. Los disfraces eran realizados con materia prima hecho por los mismos bordadores, como el encadenado; que se hacía con hilo de plata era de esmalte, sobre el hilo a mano torselado. Las piedras se hacían con vidrios catedral cortados en forma de cuadritos, y redondos forrados con hojalata. Las perlas se realizaban de yeso con masilla especialmente preparada, luego secada y pintada con pintura plateada y dorada. Todo este material era para todas las danzas del momento como son la Diablada, Llamerada, Kullaguada con espejos de forma triangular para darle forma de estrellas, todo esto se realizaba por imaginación del

bordador; en ese entonces no había importación del extranjero como hoy<sup>324</sup>.

En Puno aparecen bordadores, los más antiguos refieren que eran los bordados “Luminar” de las familias Quisbert, los Valencia y los Núñez,<sup>325</sup> que aparecieron más o menos en 1963 a 1970. Así, surgen en Puno, los llamados “Talleres de traje de Luces”<sup>326</sup> apareciendo más de 50 de estos talleres, muchos de ellos situados en la av. Laycacota, como: bordados “Asunción” de la familia Nawincha, bordados “Rey Imperial,” cuyo maestro bordador es David Riamache Ramos, bordados “Sillustani,” de Juan Meléndez Flores, bordados “Elisban” de Elisban López, y en otras calles de Puno como; bordados de la “Virgen del Rosario” de Jorge Núñez y familia, hijo de Ernesto Núñez, su maestro, quien formó el grupo “Perú Andino”, agrupación dancística que elaboraba sus propios trajes, desde 1960.<sup>327</sup>

El profesor e investigador Enrique Bravo Mamani, en su obra *Devoción y Danza Andina*, refiere que en 1994 existía una Asociación Departamental de Artistas Bordadores, fundado el 20 de febrero de 1976 en la ciudad de Puno, inscrita y reconocida en los Registros Públicos. Pero que hasta esa fecha no se unieron todos los bordadores, y nombra a los integrantes y a otros bordadores que existían en ese tiempo:

El taller de bordados Luminar “El Internacional”. Espectacular de Javier Quisbert Vilca, bordados “Luminar”. Producciones artísticas de Teodora Vilca de Quisbert, Arte en Bordados “Luminar” de Néstor Quisbert Ribera, bordados “Perú Andino” de Ernesto Núñez Reyes, taller de bordados “Gran Poder” de Rosa Arce Vda. de Valencia, bordados “San Antonio” de Simón Nawincha, bordados “Imperial” de Daniel Jamachi, taller de bordados “Flor de Oro” de Juan Loza y Honorata Arce de Loza, taller de bordados “Uros del Gran Poder” de Lucila Valencia, taller de bordados “Inmaculada Concepción” de Valeriano Valdez, bordados “El Chasqui” de Luís Nawincha, taller de bordados “San Francisco de Emigio Valencia, taller de bordados “Inti Raymi” de Arturo Nina Coarita y Asunta Saraza de Nina, taller de bordados “Poder Regional” de Eduardo Tarqui y Eudocia Hermosa de Tarqui, taller de bordados “Diamante del Lago” de Juan Chambi y Victoria de Nina de Chambi, taller de bordados “Universo” de Máximo Quispe Vilca, taller de bordados de Jorge Núñez.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> YANA. *Historia del Bordado*. 1993

<sup>325</sup> QUISBERT. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>326</sup> CUENTAS. *Óp. Cit.*:35

<sup>327</sup> NÚÑEZ REYES. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>328</sup> BRAVO MAMANI. *Devoción y Danza Andina*. 1995.

En la actualidad según los talleres de bordadores entrevistados, refieren que no hay gremios, algunos son conformados por familiares, el bordador Elisban López, menciona que pertenece a la agrupación de bordadores “Virgen del Rosario”, que se encarga de la función de coordinar, tramitar, y hacer juntas para pedir al Gobierno un capital con intereses bajos. Los bordadores mencionan que no hay una asociación en la actualidad, que les ayude y vele por sus intereses. Hemos nombrado sólo algunos talleres de bordados de Puno que atiende en la localidad y fuera de la ciudad a nivel nacional e internacional.

Sobre la elaboración del atuendo los bordadores coordinan con los grupos de las comparsas y directivos de cada conjunto folklórico, con mucha anticipación, al concurso de trajes de luces; esmerándose en su presentación, colorido, sobriedad, majestuosidad y otros aspectos, para causar una mayor impresión y poder clasificar en los concursos. La comparsa o el directivo del conjunto proponen muchas veces el tipo de tela y los colores que quieren que predomine, el bordador sugiere los diseños y estos son a veces modificados por el cliente que pide algunas variaciones. Severino Alcos Escarcenas, bordador y profesor en el CEO de Arte y Folklore de Puno; nos comenta que la posición de los diseños es cómo parte del sello personal de cada bordador, que distingue rasgos peculiares por cada taller. Para la confección del diseño se usan reglas de dibujo técnico, para hacer el molde. El diseño es la parte más laboriosa del traje. Si dicho diseño es nuevo, demora mucho más en su confección, después se usa ese diseño como un material de trabajo en una producción en serie. Si el bordador quiere producir en menor tiempo y a menor costo, emplea un diseño más simple y que tenga en el momento. El maestro recomienda a sus alumnos no tergiversar los diseños de los trajes, como otros que modifican y varían demasiado perdiendo originalidad de su cosmovisión. Los diseños más utilizados, nos menciona, son: cangrejos, serpientes, dragones. No se utilizan, por ejemplo, pumas o flores, porque deben utilizarse los símbolos que se tienen, refiere. Sobre el dragón comenta que es chino o japonés, pero el de acá es la evolución del lagarto o de las culebras; simbolizando a Satanás que han querido representar los primeros bordadores.

Uno de los hijos del famoso Quisbert que tiene el taller de *Bordados Producciones Artísticas Luminar*, menciona que el dragón es conocido y usado desde 1963; y su forma era más como serpiente. Ese año su padre se inicia en esta labor en Yunguyo, después se vino a Puno, dedicándose toda la familia a esta labor, recuerda que la ropa de antes era más pesada, con más brillo por las piedras, ahora son de caucho encadenado [sic] no tiene brillo.

El artesano Severino Alcos; nos sigue relatando que los trajes de Luces que dieron mayor prestancia en Bolivia, eran confeccionados con hilo torcido de oro y plata, ahora usan materiales sofisticados a base de plástico, antes decorados con metal, el cual, se oxidaba; son de brillosos colores que impactan al público. Comenta que la mayor dificultad de un bordador es el material y las telas, pues

cuando un conjunto viene y quiere una tela específica, a veces tenemos solo unos metros, hay que ir a la Paz a buscarlo allá llega en unos 15 días, otras veces no llega, hay que ir a Lima, o trabajar con una tela parecida a la escogida...la tela piel de mono un tiempo era abundante ahora no, las telas primero aparecen en Río de Janeiro, y después en la Paz y Santa Cruz y de ahí vienen a Puno, los materiales primero vemos si hay en la Paz, si no hay lo vemos en Lima después <sup>329</sup>.

Indica que los trajes se elaboraban para el público en un mes del año y ahora todos los meses del año lo cual denota su gran demanda.

David Riamache Ramos de bordados *Rey Imperial* menciona los cambio de los materiales, los bordados que eran encadenados como alambre, ahora son hilos; las piedras nacionales son de fantasía, antes eran verdaderas. Jorge Nuñez Reyes de bordados *Virgen del Rosario* comenta que ahora no bordan sólo se envuelve, por lo que se deberían llamarse envolvedores.

El artesano Elisbán López, refiere que una capa del diablo mayor le toma 15 días (Fig. 55, 56), y cuando tiene mucho trabajo contrata operarios. Los materiales que se utiliza son: tela, tocuyo, cartón, hilo encadenado, perlas, piedras, lentejuelas, cintas; los instrumentos usados son: agujas rectas y curvas de distintos tamaños, bastidor. El trabajo es hecho a pulso. La capa de este personaje, menciona Alfonsina Barrionuevo, era bordada en terciopelo con hilos de oro y plata y adornada con una refulgente pedrería. Luciendo un

---

<sup>329</sup> ALCOS ESCARCENAS. Entrevista realizada en Puno. 2006.

## ARTÍFICES DE LA INDUMENTARIA

### BORDADORES



Fig.55, 56 – Confección de la Capa. Bordados “Elisban” de Elisban López, puneño.  
Fotografía de la autora 2006



Fig.57 – Capa y Sobre Capa del Caporal  
Fotografía de la autora 2006

pectoral cuajado con gemas y un faldellín adornados, hoy esos adornos son generalmente dragones.

Los artesanos que confeccionan los fastuosos trajes de luces, por lo general son miembros de la misma familia, los que trabajan intensamente en dichos talleres, quienes tienen a su cargo la artística tarea de una perfecta sincronización de matices y hermosos bordados que elevará el prestigio del bordador. Estas hábiles manos colocan con singular maestría diminutas piedras multicolores y lentejuelas de brillo. Las telas son adornadas con fantásticos dibujos como el dragón y otros.

#### **4.4.1.3 Los Zapateros**

Son los encargados de confeccionar zapatos o hermosas botas que son una parte importante en las vestimentas de las danzas que llevan también algunas veces decorados, lo mismo que llevan los trajes, como dragones. Estas botas son trabajadas por especialistas en este ramo. Nos cuentan que en el comienzo no había un especialista en zapatos en esta ciudad y que poco a poco fueron incorporándose. Son los zapateros del mercado Laycacota muy nombrados y requeridos. Otro zapatero al que se refieren es a Tomás Arias<sup>330</sup> y confecciones “Hercoles”<sup>331</sup>.

El reiterado decorado de dragones en los trajes es –a veces–, porque cuenta con un diseño ya elaborado, siendo más rápidas para la fabricación, nos comentan algunos bordadores. El Señor Flavio Condori, presidente de la sociedad de artesanos de Puno en 2006, menciona al dragón, como un lagarto andino que representa la Pachamama, y que no tiene una posición exclusiva. Los colores que toman son del lugar, como el amarillo, rojo, blanco, verde, negro de acuerdo a la psicología de cada medio.<sup>332</sup> Jorge Núñez, refiere que el dragón, no es puneño es asiático, se toma la culebra como símbolo del diablo,

---

<sup>330</sup>Se ha respetado el léxico empleado por los entrevistados QUISBERT. *Op. Cit.*:2006.

<sup>331</sup>JUAN CARLOS. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>332</sup>CONDORI. Entrevista realizada en Puno. 2006.

ahora modificada la culebra de dos o tres cabezas.<sup>333</sup> Juan Meléndez, dice que el dragón es una influencia foránea.<sup>334</sup> Elisbán López menciona que el dragón en las caretas tiene un significado satánico, que es un dragón lagarto, y que antes eran pequeños, y no grandes como ahora<sup>335</sup>. El mascarero Edwin Loza, como hemos referido arriba, menciona que el diseño del dragón llega en los pañolones de seda venido de la China, que eran colocados en los trajes y el cual es adoptado con características propias, es un dragón andino que no es igual al dragón chino: es la influencia del dragón chino que ha sufrido una evolución. Es la víbora, el lagarto que ha evolucionado a dragón que tiene arraigo andino. Para el señor Loza sí hay una influencia China, que se transmitió a partir del comercio entre ambas naciones. El manto usado por las señoritas de ese entonces tenía dibujos de dragones las señoritas lo usaban en la espalda, como una especie de chal, de un modo de llamar la atención.<sup>336</sup> José Morales; profesor del Pedagógico de Puno; nos dice que el dragón fue implantado de la cultura china. Es una moda que se inicia en Bolivia e influencia en Puno; cuya imagen del dragón llega a través de los sobres de té Hornimans, el cual era, y es una figura china. Para él, esta lagartija o dragón de tres cabezas, que mira al oriente y al poniente con cuatro patas, tiene el significa las estaciones.

Los mascareros, bordadores, zapateros; son los artífices detrás de otros artistas, que decoran en sus hermosos trabajos diseños de su imaginación y al gusto de la agrupación que los encarga. Las creaciones se nutren de sus propias fuentes, como su historia, tradición, mitos y las últimas novedades llegadas del exterior. Los artífices de estos trajes puneños para hacerlos más aterradores, sugestionar, e impresionar al espectador, decoran sus prendas con figuras que pertenecen a la cosmovisión del hombre aymara, donde la culebra el sapo, los reptiles, han sido representados desde épocas pre incas, y en la época virreinal fueron vinculados con lo malo, siendo característicos algunos personajes como el diablo. La serpiente y el lagarto para algunos han

---

<sup>333</sup> NÚÑEZ REYES. *Op. Cit.* 2006.

<sup>334</sup> MELÉNDEZ FLORES Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>335</sup> LÓPEZ NAWINCHA. Entrevista realizada en Puno. 2006.

<sup>336</sup> LOZA. *Op. Cit.*:2006.

evolucionado en dragones, incorporando este ser mitológico a su ambiente haciéndolo propio, por lo que han declarado que es un lagarto andino, representación más parecida al oriental, debido a que usan el modelo de este lugar con ligeras variantes y colocándolas en diversas partes de los trajes a manera de una firma de los artesanos.

#### **4.4.2 Diseños de dragones en los trajes de danzas.**

El estudio de la ornamentación del disfraz de las danzas, decoradas con esta imagen interesa por los procesos de recepción de una cultura o de un pueblo por contacto con otra; cómo se advierten ciertos elementos, que se van integrando. Aquí veremos el decorado de estos atuendos, principalmente cómo es representada la imagen del dragón en sus diversas formas que hemos podido observar.

##### **4.4.2.1 Diseños de dragones en las máscaras**

Existen muchas danzas que usan máscaras; pero donde observamos principalmente la figura de dragones, es en las máscaras de los personajes que integran la Diablada y participan en otras danzas como figuras como en el caso de la Morenada, estas máscaras son suntuosas obras artísticas.

Las máscaras son llevadas por los *Diablos mayores* o *Caporales*. En la diablada se observan diseños de dragones; pero antes describiremos primero, la máscara de yeso que llevan pequeñas caritas (Fig. 58, a, b), distribuidas, que simbolizan los pecados capitales de la doctrina católica; o los siete oficios del diablo, más, estos oficios se han multiplicado porque ahora vemos doce o más caritas, que significaría mayor número de pecados capitales que incurre en la sociedad moderna, comenta el mascarero Martín Mendoza.<sup>337</sup> Estas

---

<sup>337</sup> PATRÓN *Op. Cit.*:39

## DISEÑOS DE DRAGÓN EN LAS MÁSCARAS CAPORAL



Fig. 58, 58 a, 58 b – Primera figura es una Máscara de yeso que llevan pequeñas caritas y en los otros detalles de las caritas, la del medio tiene una carita con tres dragones en la cabeza, en las otras tres caritas, calavera, diablito, loro y otros. Fotografía de la autora 2007



Fig.59 – Máscara de Diabolo con dragones alados en la Del: Artesano, Edwin Loza Carachi. Fotografía de la autora 2006.



Fig. 60 – Máscara con Dragón de cabeza 4 patas. Instituto Americano de Arte en Puno. Foto de la autora 2006



Fig.61, 62– En la máscara se observa un dragón con cuatro patas y tres cabezas, sin alas, como se observa en el detalle. Fotografía de la autora 2007

caritas tienen colores diferentes. En la parte superior llevan coronas, que para Enrique Cuentas es la influencia occidental; estas coronas son por lo general doradas o plateadas y de formas variadas. La máscara posee ojos enormes, nariz bífida, grandes dientes superiores, colmillos, dos cuernos retorcidos, pintados de colores brillantes. Llevan, en forma distribuida, decorados de la fauna regional, como sapos, culebras, lagartos, que según los mascareros, da paso a su evolución a dragones, combinados estos con los anteriores –sapos y serpientes– en dicha decoración. Estas máscaras son también llevadas por los *Diablos Menores*, pero sin corona, ni caras secundarias, pobladas de batracios, culebras, en ambos llevan sobre la cabeza un dragón alado (Fig. 59). Enrique Cuentas describe a los dragones representados sobre estas máscaras con patas (Fig. 60).

Lizandro Luna, hace referencia del dragón, como componente primero de las máscaras bolivianas del Diablo en el año 1953; en la que describe estas máscaras con

cabezas de dragones mitológicos. Unas tienen cuernos retorcidos en los que esbrilleen todos los colores del espectro solar. Otras solo los tres colores de la bandera boliviana... En el centro de los cuernos alzándose como un penacho un hipogrifo mitológico. O un lagarto monstruoso parado sobre sus patas traseras. O también una serpiente enroscada, con la cabeza erguida... la particularidad de estas máscaras son los ojos. Resaltan sobre sus órbitas... ojos hipnóticos de ofidio, en algunas máscaras son movibles así como también sus mandíbulas. Esto da a las máscaras una expresión patética. La boca y la nariz son de dragón. Aquella está erizada de afilados colmillos hechos de cristal decorado o de espejos.”<sup>338</sup>

Otra descripción de este ser es la de Marie-France Souffez, que describe a estos reptiles -dragones- como lagarto o serpiente. En mi opinión no son más que dichos dragones representados en las máscaras de la Diablada:

- Un lagarto alado, verde y rojo, con orejas (¿crestas? ¿Plumas?) en cada lado de la cabeza, dientes afilados, lengua ofídea, alas como de murciélago, patas con extremidades de pato; dispuesto encima de una corona dorada.

- Una serpiente de tres cabezas con plumaje en las tres cabezas (o ¿las tres puntas de la cola del lagarto que manda al rayo, puntas representadas como cabezas emplumadas?) ¿Orejas?, ojos saltones, dientes grandes y lengua de lagarto en la cabeza central...<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> LUNA. “Máscaras del Altiplano.” 1953:64-65

<sup>339</sup> SOUFFEZ. “Lagarto – O Serpiente- Emplumado y Pene Dentado. Símbolo en las máscaras de la

Souffez menciona a un “lagarto verde de Pluma” –para nosotros el dragón– que sería la figura representada en la máscara de la diablada que tiene poder sobre los rayos según los aymaras; se basa en los artículos de la revista del Instituto de Estudios Aymaras, que los rayos causan algunas enfermedades.

(...) El rayo es provocado por el “tiquitiqui” (pajarito de campo) y el lagarto verde con plumaje. Cuando se nubla el cielo estos seres forman un jinete, el pajarito sirve de caballo y el lagarto se convierte en un oficial que posee armas potentes y así vuela por el cielo o por encima de nubes. Los lugares donde ha caído el rayo son considerados como sitios maléficos y pueden causar muchos daños...<sup>340</sup>.

Menciona también que esta relacionado con los ritos hechos por los hechiceros:

(...) Los aymaras dicen que el lagarto con plumaje es representante de uno de los oficiales de mankha pacha; el búho es representante de uno de los jefes que tiene que ver con las almas; el tiquitiqui (pájaro silvestre) y el lagarto verde tienen poder sobre los rayos; etc. (...)<sup>341</sup>

Refiere una conversación de la autora con el señor Mamani, jardinero, oriundo de Vilquechico, provincia de Huancané – Puno, quien relata el lugar que habita esta criatura:

El lagarto verde de tres colas vive en lugares como hoyos...y cuando hay lluvia, tormenta y relámpagos salta en el aire. La persona que pasa por allí y les ve puede morir alcanzada por el rayo. Son ellos que mandan al rayo a matar a uno. Tiene tres puntas en la cola, tres colas. Es delgado, largo y verde. Es macho. Las mantecas y amarillas son hembras. Ponen huevos<sup>342</sup>.

La autora se refiere a ciertas personas de los pueblos altiplánicos, que han vistos lagartos y culebras cubiertos de pluma:

Un lagarto con cuatro cabezas

La persona que había visto a ese animal, se relata. Que tenía cuatro cabezas y en su cuerpo tenía plumas era color dorado. En Jechucunca, lugar así llamado, en 1945. (ACCOCOLLA. Visto por Dionicio Hanco de 33 años recogido por Angelino Pino, Director de la Escuela de N° 37-H)

Una culebra con dos cabezas

La persona que ha visto ese animal se relata en esta forma: el animal que tenía dos cabezas y tenía dos alas y su cuerpo estaba cubierto de plumas plateadas. En “Pucara Pata” así llamado el lugar. (ACCOCOLLA. Referente: Nicolás Valencia de 41 años. Recogido por un alumno: Francisco Sucasaire de 26 años de edad)<sup>343</sup>

---

danza La Diablada de Puno.” 1994:338

<sup>340</sup> MAMANI G. “Conceptos de los Aymaras sobre las enfermedades y sus causas”. Véase. SOUFFEZ: *Ibid.* :335

<sup>341</sup> OCHOA VILLANUEVA. “Medicina Popular en la Cultura Aymara”. Véase SOUFFEZ, *Ibid.*:336

<sup>342</sup> SOUFFEZ: *Ibid.*:337

<sup>343</sup> Archivos de José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere. Véase. *Ibid.*:337-338

Como indicamos, esta serpiente o lagarto con plumas no es otro que el dragón representado en las máscaras y que el pueblo del altiplano ha integrado a su medio. Observamos en estas máscaras que los dragones tienen cuatro patas, como los lagartos; con una, dos o tres cabezas; con o sin alas; terminados en una cola de una o tres puntas (Fig.61, 62,). En las máscaras actuales este dragón es más parecido a una serpiente con una o varias cabezas con alas, y tiene el movimiento característico del dragón asiático.

Otro personaje que lleva máscara es la *Diablesa o Diablilla* (Fig. 63...), compuesta con cuernos retorcidos, orejas en forma de hojas, ojos grandes y azules. Detrás posee una cabellera rubia o de otro color, en la parte alta de la cabeza dos dragones.

La máscara del personaje *Qachú Diabla en Puno*; o *China Supay* en Bolivia (Fig. 66); que es la mujer que acompaña a los caporales. Representa a una diablesa en edad madura que tienta a los hombres<sup>344</sup>, este personaje lleva en la máscara dos pequeños cuernos que emergen de su frente, una nariz partida en dos, cabellera larga y blanca, ojos azules con largas pestañas, orejas en punta, en la testa lleva corona, y una o dos serpientes que reptan por sus mejillas, a veces dragones.

*China Diabla*, personaje que aparece en la danza en los años 60, constituye un grupo numeroso y juvenil, no usan propiamente máscaras, sino antifaz de diversos diseños, adornados con grecas de colores y lentejuelas brillantes y a veces decoradas con figuras de dragones.

Las figuras representadas en dichas máscaras de personajes femeninas, son hermosas escultóricas formas de dragones con alas serpentina, muchas de ellas en la parte superior, que hacen referencia más a la imagen del dragón asiático que al europeo. Dicha imagen ha sufrido ciertos cambios de acuerdo con cada artífice.

---

<sup>344</sup> Generalmente son los hombres que visten este personaje.

## MÁSCARAS DE DIABLESA



Fig. 63, 64, 65 – Diablasas que llevan en las máscaras dragón con alas, parado y dos patas, una versión actual del dragón del dragón chino hoy andinizado. Fotografía de la autora 2006

## MÁSCARAS DE QACHÚ DIABLA

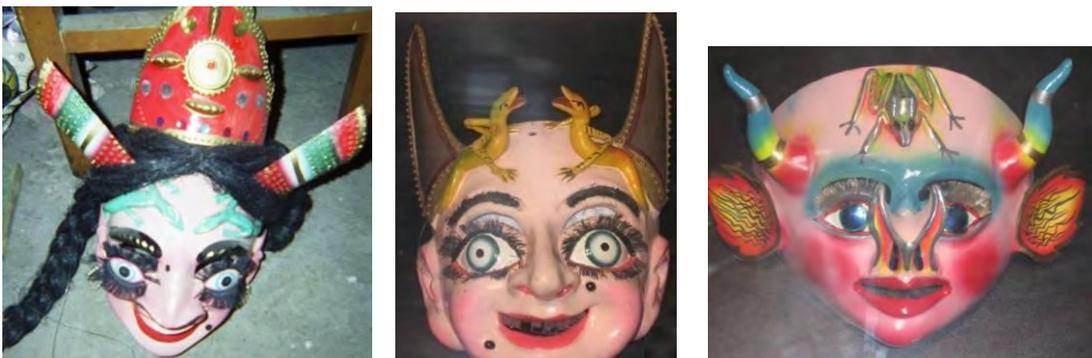


Fig. 66 – del Instituto Americano de Arte Puno. Fotografía de la autora 2006. Tiene en su frente dos lagartos o dragones color verde

Fig. 67, 68 – Qachú Diabla. Fotografía de la autora 2007. La primera lleva en su frente dos lagartos dorados o dragones andinos, la segunda lleva un sapo en la frente y cuernos de dragón.

#### 4.4.2.2 Diseños de dragones en los atuendos

En los trajes, las decoraciones con dragones son más profusas. Observamos cómo esta figura ha ido tomando cada vez mayor espacio, sobre todo en la danza de la Diablada, cuyo atuendo tradicional, menciona Juan Palao Beranstain, consistía en una careta, capa, camisa, pantalón y botas. La capa primero era de color rojo, de tela simple, después es de seda de procedencia china donde aparecen dragones, empezándose a bailar con eso. Al popularizarse esa figura, cambia la capa se empieza a usar pecheras. La capa se usa con pedrería bordada con figuras estilizadas con flores, que cada vez son más grandes, se empieza a decorar con figuras de dragones, que son influencias de estos pañolones de seda<sup>345</sup> que llevaban estos motivos. La introducción de ello es más o menos en la década del 50, porque en la década del 60 ya eran bastante difundidos estos pañuelos; que también lo usan los sikuris de Taquile que son pañolones de seda de 1.10 por 1.20.

La figura del dragón y los temas chinos se difunden por estos pañolones. Refiere Juan Palao, que hacen su ingreso por Bolivia, pues no eran encontrados en el Perú. Se usaban para bailar en la fiesta de Oruro y después llegan acá. El gran pañolón con figuras de dragones llega vía Bolivia, donde se va popularizando la figura del dragón.

El vestuario de los Diablos Mayores o Caporales (Fig. 69, a, b, c, d) es una larga y pesada capa que cubre toda la espalda (c), bordados con hilos plateados y adornados con pedrería que presentan diseños como dragones; al igual que la sobrecapa (b) que cubre los hombros, que lleva flecos; la pechera o pectoral (a) que va encima de la camisa. Los Faldellines o especie de pollerines (d) divididos en tres partes semejantes a hojas lobuladas, muchas veces bordados con dicha figura, en cada parte. Dicho faldellín, que cuelga a partir de la cintura hasta la rodilla encima del pantalón, es una especie de buzo bombacho decorado muchas veces también con dragones; como en los pañuelos. Los Diablos Menores, llevan similar atuendo con cierta diferencia en

---

<sup>345</sup> Mencionado por el artesano Edwin Loza Huarachi.

**Fig. 69 – DISEÑOS DE DRAGONES EN LOS ATUENDOS  
CAPORAL**



a) Partes del Trajes del Diablo Mayor  
Fotografía de la autora 2006



b) Sobrecapa con diseños de caras de dragones  
Fotografía de la autora 2007



c) Capa con decoración de dragones en  
ambos lados de la capa con cuatro  
garras



d) Pollerín con decoración de dragón votando fuego  
Fotografía de la autora 2007

el faldellín que tiene de 4 ó 5 apéndices colgantes, igualmente adornados con esta figura, no llevan capa sino un gran pañolón de tela brillante, con estas figuras.

La Diablesa, lleva el decorado de dragones en el pectoral, faldellín y pañolón que cubre toda su espalda y los hombros (Fig. 70 a, b, c, d).

En la Morenada<sup>346</sup>, el Moreno (Fig.71) usa un chaleco y una especie de pollera con forma de torta cilíndrica, donde se observan bordados de diversas figuras, como dragones, los mismos que se ven en los Achachis. Hay otros personajes que hoy integran esta danza los cuales también bailan en La Diablada. Rey Caporal,<sup>347</sup> el Rey Moreno,<sup>348</sup>

En el atuendo que usan en los Caporales de la Tuntuna (Fig.74, 75), tanto las damas como los varones sufren una serie de variaciones año a año; pero sobre las telas de terciopelo llevan bordados en hilos de oro y plata, figuras del gusto variado como dragones.

#### 4.4.2.3 Diseños de dragones en las botas

Los disfraces de algunas de danzas como la Diablada llevan botas que les llegan hasta unos diez cms. más de los tobillos y son decorados algunas veces con diversas figuras como el dragón. Las botas de los Diablos mayores o Caporales y Diablos Menores, generalmente, son adornadas con dragones. La Diablesa, a veces lleva botas decoradas con este ser (Fig. 77, 78).

---

<sup>346</sup>El varón lleva un sombrero plateado de material sólido o de metal, copa redonda, de la que sale la peluca, con máscara que representa la cara de negro, con ojos azules, boca grande, donde destacan abultados labios inferiores.

<sup>347</sup> El Rey Caporal, es otra danza. Fue creada en el Barrio Independencia, por los miembros fundadores del conjunto del mismo nombre, quienes mencionan que no se había practicado con anterioridad en ningún lugar del Altiplano. En sus inicios, 1973, estaba conformado por Reyes Caporales, Reinas y algunas figuras. CHARAJA FLORES: *Origen de la Danza Rey Caporal Independencia*. 1995:7

<sup>348</sup> Rey Moreno, es una danza, representada desde 1967, según refiere ARGUEDAS. "Puno Otra Capital del Perú". 1967:27

**Fig. 70 – DIABLESA**



a) Partes del Trajes de la Diabla  
Fotografía de la autora 2006



b) Pechera con dos dragones en el centro y dos en la parte superior  
Fotografía de la autora 2006



c) Capa con decoración de dos dragones con dos alas y 4 garras De la hija del artesano; Edwin Loza.  
Fotografía de la autora 2006



d) Hojas del Pollerín con decorado de dragón sin alas con boca abierta y lengua salida, de serpentiforme y cola en punta. De: Edwin Loza.  
Fotografía de la autora 2006

## MORENADA



Fig.71 – Moreno  
Fotografías de la autora 2006



Fig.72 – Pollera cilíndrica



Fig. 73– Enorme Charretera con formas y diseños de dragón

## CAPORALES



Fig. 74 – Caporales de la Tuntuna  
[WWW.TITICACAALMUNDO.COM](http://WWW.TITICACAALMUNDO.COM)



Fig. 75, 76 – Diseños de dragones en la camiseta y los pantalones del caporal, en la dama lo lleva en la falda y las hombreras tienen de formas de dragones. Foto estudio Sandycolor. Puno 2000

## DISEÑOS DE DRAGONES EN LOS ZAPATOS



Fig.77 – Botas de Diablos con diseños de dragón, que parece mucho a un hipocampo, formas que tienen algunos dragones del altiplano, uno termina en una cola de tres puntas y el otro en una cola triangular.  
Fotografías de la autora 2006



Fig. 78 – Botas de Diablesa con diseños de dragón.  
Fotografías de la autora 2006

Los Caporales de la Tuntuna llevan botas más arriba de los tobillos muy adornados, los varones a veces las mujeres ostentan botas bellas de diferentes matices de acuerdo al color del atuendo, con hermosos adornos que decoran sus trajes. Muchas veces este decorado es la figura del dragón.

#### **4.4.3 Influencias en la decoración con imágenes del dragón.**

El dragón, parte principal de este trabajo, nos refiere la influencia oriental que se ha dado en nuestros pueblos y lo vemos hoy en el contexto decorativo de los trajes de danza puneños. Este ser ha sido representado universalmente. La más antigua representación y concepción, la vemos en China, como explicamos en el capítulo primero, donde las primeras representaciones se encuentra en objetos de jade, que pertenecen a la cultura Hongshan, cuyas formas tiene el carácter pictográfico *Long* que en chino significa dragón. Este ser fabuloso de un origen incierto concebido quizás dentro de miles de transmisiones orales entre pueblos nómadas en territorios agrestes y peligrosas faunas; se populariza luego, en las diversas culturas alrededor del mundo, los que lo han percibido de forma y significado diferente; donde los dragones chinos y orientales son considerados benévolos, mientras que los dragones europeos suelen ser malévolos.

La forma representada de estos seres ha sido variada. Así vemos que el dragón románico; aunque conceptualmente es un tipo de serpiente, es mostrado artísticamente, más bien como una especie de ave bípeda con cabeza perruna de grandes ojos y cuencas profundas, con orejas puntiagudas y alargadas fauces amenazantes. Su cola es de serpiente y en ocasiones en lugar de patas de ave muestra pezuñas. El tipo Occidental de dragón se ha descrito diversamente, y los dragones individuales tenían sus propias únicas formas. Ellos parecían ser creados de las partes de varias criaturas, con el resultado general, que en ellos se describieron, como tener los pies de águila y alas, los miembros y cabeza de león, escamas de peces, los cuernos de

antílope y una forma de tronco serpentino que va detrás ocasionalmente extendido a la cabeza.

Con el descubrimiento de nuevas tierras, nuevas e insólitas historias aparecen sobre fantásticos animales y acrecentando las historias sobre este ser en América, poseedora de una variada fauna. Dichas historias se vieron mezcladas con lo aborigen y fueron utilizadas por los frailes con el propósito de producir miedo a los concupiscentes y adoctrinar a los indios. Los cronistas lo utilizaron en sus relatos y describen a los caimanes como si fuera este ser; exagerando características como en la iguana del Caribe que la identifican también con el Dragón o Sierpe mencionada en la Biblia, el mismo que había lidiado con San Jorge, cuya imagen se hallaba profusamente registrada en tapices, iglesias y claustros. El historiador español Gonzalo Fernández de Oviedo,<sup>349</sup> describe a la iguana como “una serpiente o dragón o tal animal terrestre o de agua que para quien no lo conoce es de fea y espantosa vista y extraño lagarto”.<sup>350</sup> Estas descripciones van afectando las imágenes tradicionalmente conocidas como la grecorromana, germánica, judía o árabe, identificando lo nuevo con lo conocido; así vemos que la anfisbena, reptil de América parecido a la culebra, es descrita por eruditos medievales, como una “serpiente de dos cabezas, una en su lugar y otra en la cola; y con las dos puede morder; y corre con ligereza y sus ojos brillan como candelas”<sup>351</sup>. A esto se agrega las diversas formas de representación de la imagen de dragón chino, la más usual es de forma alargada, similar a la de una serpiente, y cuenta con habilidades propias de otros animales, como las garras. La mayoría de las veces aparece representada sin alas. Este animal fabuloso fue, durante muchos años, emblema de emperadores, y apareció dibujado en la bandera nacional de la última dinastía de Qing. Después ven al dragón como un símbolo de la autoridad imperial, siendo muy representada en todos sus objetos, escritos que también llegaron a estas tierras.

---

<sup>349</sup> Gonzalo Fernández de Oviedo nacido en 1478 y fallecido en 1557, escribió *Historia General y Natural de las Indias*, obra necesaria para el conocimiento de América. Consta de cincuenta tomos; sólo aparecieron veinte en vida del escritor. *Diccionario Pequeño Larousse*. 1992:1293

<sup>350</sup> A.E.C.S.A. *La Gran Historia de Latinoamérica. La otra historia*. 1972: 92

<sup>351</sup> A.E.C.S.A. *Ibid.*:94

Así observamos en la última dinastía – Qing- gobierno Manchú, decoraron las túnicas con los símbolos de la mitología china tradicional, el más notablemente entre ellos el dragón, aparece con una cabeza ancha, llana con cuernos en la parte superior, en el rostro flanqueado por pelos de tiesos bigotes. Las escamas y las espinas afiladas cubren su cuerpo encorvando. Cinco piernas cortas con las garras poderosas surgen del torso serpentiforme del dragón, las llamas chispean afuera de sus junturas. El dragón echa una perla encendida entre sus garras, descripción de la Túnica de Dragón de la Emperatriz de China (Fig. 17).

La figura de lo que hoy referimos como dragón ha tomado diversas formas, la más recurrente la forma serpentizada, con varias cabezas que termina en una cola enroscada, otras antiguas en una o varias puntas de forma triangular, otras terminan en penachos, como los dragones representados en las cerámicas de la dinastía Ming de China. Algunos de estos dragones presentan cuatro patas chicas o grandes con cuatro o cinco garras, llevan alas en su cuerpo estas pueden ser pequeñas o grandes, una especie de orejas que se observan más como alas en la cabezas.

Entonces decimos que hay una influencia china no solo observada en este animal, de marcadas características iconográficas de esta cultura, que al ser incorporada como parte decorativa de la danza puneña adquiere un alto valor expresivo que se manifiesta en su movimiento, la forma de representar las garras, los penachos que salen por todo el cuerpo, sino que como ellos, el dragón es un ser anfibio que tiene atributos de pez, de reptil, de pájaro y porque no, de mamífero, que prevalecen en algunos de los trajes de las danza. La influencia es vista también en la prenda como el pañolón hoy usado como capa. (Fig. 43)

#### 4.4.4 Comparación entre los dragones asiáticos y de Puno

A manera de ejemplificación se presenta una propuesta comparativa entre los dragones de referencia asiática –chinos– y los representados en los trajes de danzas de Puno, que poseen grandes similitudes, en sus diseños actuales que apreciamos a continuación en las siguientes figuras:

En las imágenes comparadas 79 y 80, ambas presentan dos dragones en un eje axial simétrico frente a frente y en medio una esfera<sup>352</sup> en los dos casos, se encuentran envueltas con un diseño bastante parecido; los dragones tienen la boca abierta con bigotes largos y barbas, que son más clara en la imagen china que la puneña. Ambas tienen cuatro garras delanteras se tocan entre sí. Estos dragones tienen formas parecidas a los lagartos, poseen crestas en la parte superior y en el dorso la cual tiene especie de escamas, su cola termina en penachos los cuales ostentan movimiento, tanto en la figura china como el decorado de la capa del Rey Moreno.

En la figuras 81 y 82; ambos dragones poseen un cuerpo serpenteado escamosos, terminados en una cola con penachos en punta, sus cabezas son de reptiles como el lagarto, en la figura 81 le sale una especie de cuernos; en la segunda, estos más parecen pelos erizados. En ambos salen de la nariz bigotes y debajo de la boca les cuelgan penachos como barbas, tienen garras en las patas y tienen una posición dinámica.

Las imágenes 83 y 84, son dragones más parecidos a los lagartos, tanto en los cuerpos como en sus cabezas, los que son muy parecidos con la anterior descripción: en ambos se nota los torsos arrastrándose y ayudándose con las patas, que terminan en garras.

---

<sup>352</sup> Los chinos representan a los dragones entre las nubes y jugando con una esfera que representa al Mundo.

## DISEÑOS DE DRAGONES ASIÁTICO Y DE PUNO

### Dragones Asiáticos

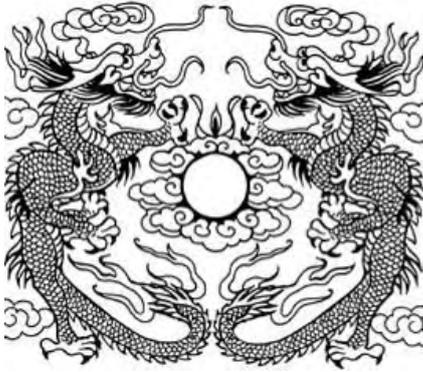


Fig.79 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 81 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 83 – Dragón chino. En : YE Yingsui, YE Shuqin and YE Duyi. *Auspicious Designs of China*. Beijing- China. 2002:117

### Dragones Puneños



Fig.80 - Decorado en la capa del Rey Moreno. Foto de la autora Puno 2006



Fig. 82 – Decorado en la capa del Diablo Caporal. Foto de la autora Puno 2006



Fig. 84 - Decorado en la capa del Diablo. Foto de la autora Puno 2006

Los dragones representados en las figuras 85 y 86, tienen expresivas cabezas anchas con melenas sobre ellas levantadas, la boca abierta, las patas hacia las cabezas y sus cuerpos están divididos en dos apéndices que forman otros reptiles.

Las imágenes 87 y 88, presentan a dragones con cabezas más parecidos a equinos, con sus melenas erizadas, dorsos anchos y cortos que terminan en colas emplumadas, rodeados con una especie de marco que centra la figura.

El dragón de la capa del diablo de la figura 90 tiene similitud con la imagen china de la figura 89; por su movimiento ondulado cuerpo serpentiforme, penachos alrededor del dorso y cabeza como mostacho debajo de la boca, fuerte influencia del prototipo chino.

La figuras 91 es un dragón japonés tiene similar diseño y composición a la capa del caporal de la figura 92; ambos están parados de perfil con cuerpos arqueados de donde salen penachos al igual que en sus cabezas y tiene la boca abierta y sus colas terminan en extensiones flamíferas.

Aunque la figura 94 de la capa del Diablo Caporal se diferencia de la figura 93 por tener dos cabezas; las similitudes la notamos en su movimiento ondulante, cuerpos serpenteados, escamosos, barbas y bigotes salientes de la nariz, poseen especies de penachos alrededor del cuerpo y en sus patas tienen garras en ambas figuras.

El dragón de la figura 95 pertenece al tiempo de la dinastía Han imagen estilizada que tiene igual forma y posición del dragón que decora la capa del caporal de la figura 96.

El dragón de la palca que llega en vestuario del Diablo (figura 98) y el dragón que es diseñado comúnmente en los vestuarios chinos (figura 97), poseen cabezas con crestas paradas, boca abierta expeliendo fuego, tienen cuerpo alargado termina en una cola con penachos, sus patas tienen garras, y la imagen muestra movimiento.



Fig.85 – Dragón del Tíbet En: Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig.86 - Decorado en la capa del Diablo. Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 87- Dragón chino. En : Dragons and del Wizards. Dover Publications, Inc. 2003 China



Fig. 88- Decorado en la capa Diablo Foto de la autora. Puno 2006



Fig.89 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 90 – Decorado en la capa del Diablo Foto de la autora Puno 2006



Fig.91 – Dragón de Japón En: Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig.92 – Decorado en la capa del Diablo. Foto de la autora. Puno 2006



Fig.93 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards Dover Publications, Inc. 2003



Fig.94 – Decorado en la capa del Diablo Foto de la autora. Puno 2006



Fig.95 – Dragón de la dinastía Han- China En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig.96 – Decorado en la capa del Caporal Foto de la autora. Puno 2006



Fig.97– Dragón chino. En : YE Yingsui, YE Shuqin and YE Duyi. *Auspicious Designs of China*. Beijing- China. 2002:103



Fig. 98 – Decorado en la Palca Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 99 – Dragón chino. En : *Dragons and Wizards*. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 100 – Decorado en el pantalón del Diablo. Foto de la autora. Puno 2006



Fig.101 – Dragón chino. En : *Dragons and Wizards*. Dover Publications, Inc. 2003



Fig.102 – Decorado en la Palca Foto de la autora. Puno 2006

El decorado de dragón del pantalón del diablo (Fig. 100) y la imagen China (Fig. 99) presentan dragones estilizadas con formas onduladas en movimiento.

Las imágenes de dragones 101 y 102, tienen crestas en las cabezas, bocas amplias, de dorsos delgados y onduladas que terminado en colas en forma de espiral.

Las imágenes 103 y 104, presentan dragones estilizados que tienden ondularse como una S con crestas en las cabezas y boca abierta y penachos en el dorso.

Los dragones de las imágenes 105 y 106, están de pie y tienen formas onduladas de dorsos alargados que terminan en cola de forma triangular.

La imagen de dragón del saco del Galán de la danza de la Morenada (Fig. 108) y la representada por los chinos (Fig. 107), muestran dragones con cabezas de equino con melenas alzadas, cuerpos anchos patas cortas y cola largas.

Los dragones de la capa del diablo de la danza de la diablada (Fig. 110) y la imagen china de la figura 109, presentan en ambas figuras; crestas en las cabezas ojos saltones, bigotes en la parte superior de la boca que la tienen abierta, y barbas debajo de ella. Sus dorsos son ondulantes y serpenteados con penachos erizados y poseen movimiento.

Los dragones presentados en la capa del Rey Moreno (Fig. 112) y la imagen china (Fig. 111), muestran dragones de formas serpenteadas, que llevan escamas y penachos en su dorso, y están en movimiento.

El decorado de la capa del diablo menor de la danza de la Diablada (Fig. 114) se diferencia de la imagen china (Fig. 113) por tener dos cabezas, pero a la vez se asemejan por su formas serpenteadas, ondulantes, especies de cresta sobre la cabeza y mostachos en la nariz y debajo de la boca, la que es grande y dentado, parecidos a los lagartos, tienen penachos alrededor de sus cuerpos y en sus colas.



Fig. 103 – Dragón chino. En: YE Yingsui, YE Shuqin and YE Duyi. *Auspicious Designs of China*. Beijing- China. 2002:105



Fig. 104 – Decorado en la Palca Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 105 – Dragón chino. En : *Dragons and Wizards*. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 106 – Decorado en la Capa del Diablo. Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 107 – Dragón chino. En : *Dragons and Wizards*. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 108 – Decorado en el traje del Galante. Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 109 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 110 – Decorado en la Capa del Diablo  
Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 111 – Dragón chino. YE Yingsui, YE Shuqin and YE Duyi. *Auspicious Designs of China*. Beijing-China. 2002:101



Fig. 112 – Decorado en la Capa del Rey Moreno. Foto de la autora. Puno 2006



Fig. 113 – Dragón chino. En : Dragons and Wizards. Dover Publications, Inc. 2003



Fig. 114 – Decorado en la Capa del Diablo Foto de la autora. Puno 2006

Como hemos referido, las diversas figuras de dragones puneños tienen características similares a los dragones chinos, esto se observa sobre todo en su movimiento y ondulación de sus formas de amplias cabeza con bigotes y barbas, grandes hocicos dentados, algunas veces expelen fuego, llevan penachos en todo el dorso y su cola, muchos de ellos tienen partes tomadas de otros animales que van formando la imagen del dragón; estas características han sido tomadas por los artesanos y posteriormente mezcladas con lo local, dejando de lado lo traído por el Occidente y consiguiendo una imagen con más características locales.

#### **4.4.5 Aproximaciones de las formas de dragones presentes en los vestuarios de puneños y sus referentes prehispánicos.**

En la presente sección se hace referencia a algunas similitudes entre las formas de dragones del vestuario puneño y las figuras prehispánicas tales como:

La figura 116 de una máscara de diablo, lleva en la parte superior la figura de un dragón andino (sic) de cuatro patas con garras, cabeza con boca ancha y manchas circulares en el cuerpo, detalles que se encuentran en la imagen de felino de la cerámica Chavín (115).

Los dragones bordados en la sobrecapa del vestuario del Diablo Caporal (Fig. 118), presentan una cabeza ancha con volutas, con cuerpos anchos característica que aparece también en la cabeza de felino de la cornisa del templo Chavín.

En la máscara de la figura 120, se observa un dragón cuyo cuerpo conformado con distintas partes de otros animales (muy propio de la simbología del dragón chino), se parece a ciertos detalles del dibujo de la alfarería mochica, como la presencia de crestería en el lomo y la superposición de otro animal en la parte media de la figura 119.

## DISEÑOS DE DRAGONES PREHISPANICO Y DE LOS TRAJES DE PUNO

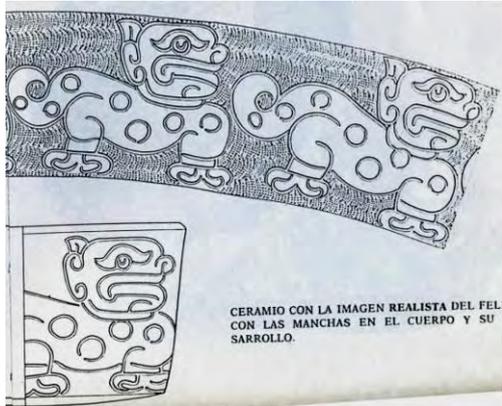


Fig. 115 – Ceramio con decoración de un felino con manchas de aspecto similar al dragón. Cultura Chavín  
En: Luís Guillermo Lumbreras, Los Templos de Chavín  
Publicación Proyecto Chavín. Lima 1970:149



Fig. 116 – Máscara de Diablo con decoración de dragón sobre la cabeza en el Instituto Americano de Arte de Puno. Fotografía de la autora 2006

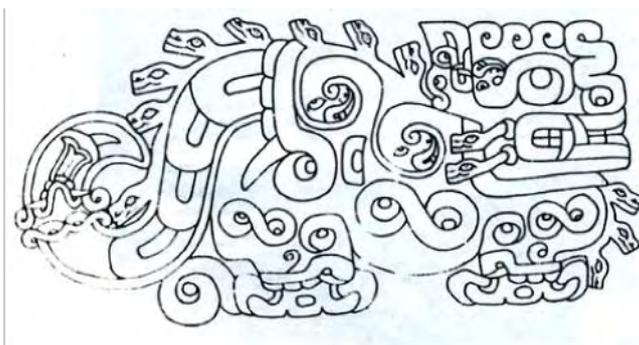


Fig. 117 – Serpiente y Felino, grabados en la cornisa del Templo de Chavín. En: Luís Guillermo Lumbreras, *Ibid.*:102



Fig. 118 –Diablo Caporal con decoración de dragones en la sobrecapa. Foto de afiche 2006

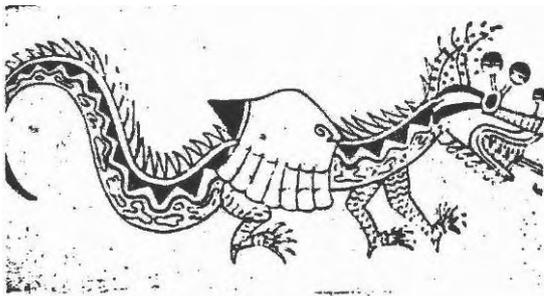


Fig. 119 – Dibujo de la alfarería Mochica, conformados por dos animales caracol e iguana. Fotocopia s/datos



Fig. 120 –Máscara de la China Supay, decorado con dragón con alas y cuatro patas. Fotografía de la autora. 2007



Fig. 121 – Dibujo de la alfarería Mochica. Donde Notamos la representación de la serpiente.  
En: [http://www.taringa.net/posts/info/803773/Cultura-Mochica-\(pre-inca\).html](http://www.taringa.net/posts/info/803773/Cultura-Mochica-(pre-inca).html)



Fig. 122 – Careta de yeso lleva en la cabeza decoración de dragón sin alas. Foto de la autora



Fig. 123 – Ceramio Mochica decorado con un animal con dos patas. Fotocopia s/datos



Fig. 124 – Detalle de la capa del Diablo que lleva decorado de un dragón. Foto de postal

La serpiente bicéfala de la alfarería mochica (Fig. 121) presenta su cabeza con un hocico largo y dentado muy parecido, a la serpiente-dragón representada en la parte superior de la cabeza de una máscara de yeso de Diablada. (Fig. 122)

El dragón representado en la capa del Diablo (Fig. 123), posee un hocico grande con boca abierta, lengua afuera, cuerpo delgado de perfil, patas y colas onduladas, muy parecido al animal visto en la cerámica mochica, (Fig. 124)

Como puede observarse hay algunas similitudes o aproximaciones a las características decorativas asociadas a las formas prehispánicas, por lo cual las figuras de dragones usadas por los artesanos en el vestuario de sus danzas, incorporan configuraciones del contexto andino y asiático con una gran riqueza inventiva.

## CONCLUSIONES

1. De lo expuesto en el presente trabajo sobre los primeros datos del dragón, tenemos que estos se encuentran en los restos de los saurios prehistóricos, nombrados de este modo. Los antiguos pueblos mencionan a este ser en incontables mitos, donde lo describen y asocian con las bestias más comunes de su alrededor. Es en los agrestes ambientes donde creen ver su imagen. En China, las representaciones y características del dragón se van transformando y va siendo incluido en sus mitos de origen y plasmados en sus artes, adquiriendo así un sentido simbólico, emblemático, y deificado, es considerado benévolo y es tomado como símbolo de prosperidad.
2. De acuerdo el concepto de la línea de tiempo: el dragón, en sus orígenes dinásticos (2070 a 221 a. n. e.) fue un tótem único representado como una síntesis formal constituida de varias partes de animales como: el cuerpo y lomo de serpiente con escamas, ojos de tigre, boca de león, cola de cocodrilo y con alas y garras de águila; *a partir del cual va transformándose en una imagen semejante a la actual*. Durante la dinastía Han se inicia los contactos comerciales con el Occidente, surgiendo el comercio. Con posterioridad la religión cristiana, difundió la imagen del dragón cambiando su sentido benéfico a un significado maligno de personificación demoníaca, la que ingresa a América a través de la evangelización, en el siglo XVI.
3. La influencia del dragón en América, durante el virreinato se produjo a través de dos vertientes; una por negociantes de productos chinos traídos directamente desde el Oriente a América, principalmente a México y al Perú. La otra, por la influencia evangelizadora de la religión cristiana convertido en demonio.

Pero el más claro conocimiento sobre los chinos y el dragón se da en el Virreinato, donde los personajes orientales habían sido anteceditos por sus libros y el comercio, con productos, y por ende, con diseños de dragones. Las celebraciones religiosas y civiles fueron las vías de propagación y difusión de muchos elementos visuales, como el dragón, que de alguna manera se va integrando a la mentalidad del poblador peruano. Paralelamente, a través del clero español, la imagen del dragón occidentalizado como personificación del demonio, es utilizado en un contexto religioso como símbolo del diablo y por ende del infierno. Sirve como vehículo de la evangelización usado a través de representaciones como en la danza de los diablos, expresión de lucha entre el bien y el mal (ángeles y demonios). Así el mundo religioso andino de naturaleza sincrética, se asimila al cristianismo y sus divinidades ancestrales como la “Pacha Mama” tienen su equivalencia en la Virgen de la Candelaria y la sierpe “Amaru” equivalente al dragón.

4. Respecto al intercambio directo entre China y el Perú, pudo haberse dado desde los tiempos antiguos. Así tratan de probar y explicar, los estudiosos de este tema, que advierten la semejanzas que hay en ambos países, como el culto a los objetos de piedra, la similitud en la ornamentación de sus enseres con formas semejantes; además de la representación y descripciones que refieren a la serpiente o dragón con alas, dos o más cabezas en un cuerpo serpentiforme.
5. Durante el periodo republicano la difusión del dragón chino fue reiterativo, primero, a través de la presencia de chino –culíes- traídos como mano de obra barata al Perú, quienes hicieron contacto, y difundieron esta imagen; segundo, el comercio de productos y revista chinas en el siglo XX llegados a nuestro territorio especialmente por el área del Altiplano, donde se recrea al dragón, imagen tomada en las decoración de los trajes de danzas puneñas, con algunas variantes que justifican el nombre dado por los bordadores de “dragón andino”.

6. La presencia de esta figura no es un simple decorado, sino el nexo de un pasado religioso colonial, la reminiscencia de su antiguo pasado asociado a la serpiente Amaru, y el encuentro con una cultura lejana como la China que influye en la cultura de un modo indirecto o directo a través de estos decorados. Cabe destacar que la presencia de chinos en nuestro país es permanente como hemos mencionado en este trabajo y aunque no hay datos escritos de personajes chinos en la ciudad de Puno, existen testimonios orales que han pasado de una generación a otra, que refieren que ellos se establecieron en este lugar en los poblados más lejanos y se mantuvieron en forma anónima; debido a las represalias de orden social habido en el siglo XIX a raíz de la guerra con Chile. Es *vox populi* que el acceso de productos e información china tuvo y tiene su ingreso por Bolivia, como revistas llegadas con un alto contenido de imágenes de este tipo, que influye de un modo más directo en las decoraciones que los bordadores puneños emplean en la confección de dichos trajes, los que son cada vez de mayor vistosidad, hechos a pedido de los danzantes como La Diablada, Morenada y los Caporales en la fiesta de homenaje a la Virgen de la Candelaria.
7. Respecto a la presencia del dragón en la decoración de los trajes danzas, los artesanos puneños han incorporado esta imagen en forma de lagarto o sierpe con algunas variantes que han dado lugar a la caracterización del “dragón andino”; y mantiene una similitud formal con el dragón asiático en sus recargados movimientos y rico colorido lo que se han mantenido vigente, con un fuerte carácter ornamental, como observamos también en sus máscaras, trajes y botas que llevan muchos penachos semejantes a los dragones, no así, en el aspecto simbólico que se sintetiza en un sincretismo religioso, por ejemplo en la danza de la Diablada.
8. El complejo desarrollo de la elaboración de los trajes de danza ha dado lugar a la existencia de toda una industria donde los artesanos tienen que organizarse para seleccionar sus materiales que compra en La Paz- Bolivia o en Lima.

Se da lugar a un trabajo especializado para confeccionar las prendas como son máscaras, trajes y botas. La decoración de los dragones exige un modelo, que se convierte en plantilla para las siguientes confecciones; en ella importa mucho lo que desea el grupo y la idea que presenta el artesano, coordinando la forma y los colores. Se procede entonces a elaborar el traje, al igual que las demás piezas.

9. Es importante recoger y analizar el motivo dragón para indicar que dicha figura no sólo es un elemento decorativo sino una forma de expresión religiosa de origen mítico, con una prolongada trayectoria en el tiempo, que se mezcla con la concepción religiosa del poblador puneño, formando así un sincretismo. El dragón, al ser incorporado en los trajes de danzas puneñas, proporciona una riqueza y originalidad.

10. Igualmente, es de gran importancia reconocer y saber sobre estos ornamentos como expresiones artísticas que connotan un significado en la cosmovisión del poblador del Altiplano. Estos forman parte de su propia identidad, no sólo presente en la danza sino en los ornamentos de los trajes, los que son parte de nuestro pasado y presente; y que otorgan autenticidad a nuestro folclor. Los artesanos cumplen un rol fundamental al confeccionar dichos trajes; son también los encargados de preservar la originalidad en los decorados.

Por lo expresado, existe una relación entre el dragón chino de trascendencia histórica y el representado en los trajes de danzas puneñas de equivalencias formales con un alto sentido ornamental. Por otra parte el dragón chino ha dado pie a concepciones particulares de esta imagen en las culturas Occidental y Andina. Así se puede afirmar que la ornamentación, del folclor puneño en la Diablada, Morenada y los Caporales es la consecuencia de un rico legado cultural que empieza con el dragón chino y concluye con el dragón andino.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, Thomas. "La Fiesta del Carnaval Postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismos en la danza folklórica". *Revista Andina*, Año 10, N° 2, 1992.
- ACOSTA, Joseph de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962. Edición preparado por Edmundo O’Gorman.
- ACOSTA OJEDA, Manuel. "Puno: una Diablada de Música y Danza". *La República*. Lima, 28 de noviembre de 1982.
- A.E.C.S.A. *La Gran Historia de Latinoamérica. La otra historia*. Buenos Aires-Argentina, Edición de Abril educativa y Cultural S. A. Tomo I, 1973.
- AGUILAR VILLANUEVA, Moisés. *La Diablada Puneña*. Cuadernos de la Cultura Puneña. Lima, Asociación Cultural Brisas del Titicaca, N° 2, 1998.
- ALCÓN, Kollavín. "No Hay Que Olvidar a las Almas". *Los Andes*. Puno, 18 de febrero de 1975.
- ANESA; NOGUER; RIZZOLI; LAROUSSE. *Historia Universal. El Oriente Antiguo. El Asia Oriental*. Coedición Internacional de América Norildis Editores S. A. Editorial Noguer S. A. Librairie Larouss, Rizzoli Editore, T. I, 1974.
- ARGUEDAS, José María. "Puno Otra Capital del Perú". *El Comercio*. Lima, 12 marzo de 1967.
- BARRIONUEVO, Alfonsina. *Los Dioses de la Lluvia*. Lima, Editorial Universo, S/f.
- BARTRA T.; Enrique y EGAÑA, Antonio de. "Los Primeros Jesuitas en el Perú Virreinal". *Revista Histórica*. Tomo XXII, Lima, 1955 – 1956.
- BERTONIO, Ludovico. *Vocabulario de la Lengua Aimara*. (1612) Cochabamba-Bolivia Ediciones CERES, IFEA, MUSEF, agosto 1984.
- BONILLA, Heraclio. "El problema Nacional y Colonial. Perú en el Contexto de la

Guerra del Pacífico". *Revista Histórica*. Vol. III Nº 2 diciembre 1979.

BOUYASSE – CASSAGNE; Thérèse. *La Identidad Aymara. Aproximación Histórica* (s. XV, s. XVI). La Paz – Bolivia. Biblioteca Andina. Serie Histórica. Edición Hisbol – IFEA. 1987.

---

/ Harris, Oliva, y otros. *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino*. La Paz–Bolivia, Biblioteca Andina-Edición Hisbol, 1987.

BRAVO M., Enrique. *Devoción y Danza Andina*. Puno, Editorial Gráficas Camacho, 1995.

CANAHUIRÉ CCAMA, Alfonso J. *La Historia Social de Ichu. Un Pueblo Mitimae en el Altiplano Peruano*. Puno, [s/e], 1993.

CASTELLI, Amalia. *Copacabana: "Un Ejemplo de Simbolismo Religiosos en el Altiplano"*. *Revista Histórica*. Vol. XIV. Nº 2. Diciembre de 1990.

C. A. S. Williams. *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*. Vermont & Tokyo – Japan, Ed. Charles E. Tuttle Company / Rutland, Sydney, 2000.

CHANG RODRÍGUEZ, Eugenio. "De la Tierra del Dragón a las Regiones del Cóndor: la Identidad Cultural de los Sinoperuanos". En: *Félix Denegrí Luna – homenaje* – ED. PUCP, 2000.

CHARAJA FLORES, Flavio. "Origen de la Danza Rey Caporal Independencia". *Revista Rey Caporal Independencia*. Año Nº 1 enero 1995.

CERVERA JIMÉNEZ, José Antonio. "La interpretación Ricciana del Confucianismo". México. En: *Estudios de Asia y África*. Vol. XXXVII. Nº 2, año 2002.

CHINA EXPRESS. *Descubrimientos Arqueológicos en China*. China, Editorial Nueva Estrella, 2004.

COOPER, Emmanuel. *Historia de la Cerámica*. Barcelona, Ediciones Ceac, 1987.

CORNEJO, María Elena. "Mamita Candelaria". *Revista el Dorado*, abril- junio 1997.

COURTOIS, Michel. *Pintura China*. España, Colección Histórica General de la Pintura, T. 24, 1969.

CORTEZ FLORES, Nelly Teresa. "Ensayo Sobre Los Caporales". En: *Segunda Muestra en Baile Folklórico en Pareja*. Lima INC/UIGV, 1995.

CUENTAS ORMACHEA, Enrique A. *Presencia de Puno en la Cultura Popular del Altiplano*. Lima, Empresa Editora Nueva Facultad, 1995.

\_\_\_\_\_. "La Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno". En: *Boletín de Lima* N° 34 Año 6 julio 1984.

\_\_\_\_\_. "La Diablada: una Expresión de Coreografía Mestiza del Altiplano del Collao". En: *Boletín de Lima*. N° 44 Año 8 marzo 1986.

CUNEO VIDAL, Rómulo. *Historia de la Civilización Peruana*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1910.

CUTIPA L., Juan de Dios. "Cosmovisión del Hombre Andino". En: *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras Cosmovisión y Teología Andina*. Serie 2 N° 37. Puno; abril de 1991.

DICCIONARIO LAROUSSE. Santa Fe de Bogotá, D.C, Editorial Printer Colombiana Ltda., 2002.

"El Diablo, una figura de la "Diablada". *Los Andes*. Puno, 19 de septiembre 1956.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL SARPE. *Pintura y la Escultura*. Madrid, Editorial SARPE, 1982.

ESTENSORO FUCHS, Juan Carlos. "Los Bailes de los Indios y el Proyecto Colonial". *Revista Andina*, Año 10, N° 2, 1992.

\_\_\_\_\_. "Comentarios". *Revista Andina*, Año 10, N° 2, 1992.

"Evocando la Festividad Virgen de la Candelaria". *Los Andes*. Puno, 12 de febrero de 2006.

FAHR – BECKER, Gabriela y otros. *Arte Asiático*. España, Edición española, 2000.

FLORES, Flavio. "Origen de la Danza Rey Caporal Independencia." *Revista Rey Caporal Independencia*. Año N° 1, enero 1995.

FRISANCHO PINEDA, Ignacio. *Negros en el Altiplano Puneño*. Puno, Editorial Samuel Frisancho Pineda, 1983.

FOLKUNI. *Caporales* Lima [S/e] S/f.

FORTÚN DE PONCE, Julia Elena *La Danza de los Diablos*. La Paz- Bolivia, Imprenta El Progreso, 1961.

\_\_\_\_\_. *Festividad del Gran Poder*. La Paz- Bolivia, Ediciones Casa de la Cultura, 1992.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz – Bolivia, Editorial Gisbert y Cía, 1980.

GRANET, Marcel. *El Pensamiento Chino*. México, editoriales hispanos Americanos, 1959. Colección La Evolución de la Humanidad.

GROUSSET, René. *El Historia del Arte y la Civilización China*. España, Editorial Noguer S. A., 1961. Título original *La Chine Et Son Art*. Traducción Jorge Benet Aurell, Primera edición.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. *Compendio Perú Histórico*. Perú, Editorial Milla Batres. T. I, 2005, Tercera edición.

HELMER, Marie. “Juli, un Experimento Misionero de los Jesuitas en el Altiplano Andino (siglo XVI)”. En: *Boletín del Instituto Riva – Agüero* N° 12, 1982-1983.

HIBBERT, Christopher. *China Imperial*. Barcelona, Ediciones Folio, S. A., 1999. Colección Grandes Tesoros del Mundo.

IWASAKI CAUTI, Fernando. *Extremo Oriente y el Perú en el siglo XVI*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2005.

JORDÁ, Enrique. “Cultura Aymara y Simbólica”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras*. Serie 2, N° 29. Chucuito–Puno – Perú, agosto 1988.

KAUFFMANN DOIG, Federico. *El Mito de Qoa y la Divinidad Universal Andina*. Varsovia, Universidad de Varsovia - Centro de Estudios Latinoamericanos, 1991.

“La Diablada, de Origen Sangriento es Danza en Honor a la Virgen”. *Los*

*Andes*. Puno, 9 de enero de 1975.

LA PAZ, GOBIERNO MUNICIPAL. *Gran Poder*. La Paz-Bolivia, Municipalidad de La Paz, mayo 1993.

LIN CHOU, Diego. "China y Chile: Inmigración y Relaciones Bilaterales (1845 – 1970)". *Revista Oriental*, N° 853 - 54, diciembre 2002.

LIU SANDERS, Tao Tao. *Dragones Dioses y Espíritus de la Mitología China*. Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1984.

LOAYZA A., Francisco. *Los Chinos Llegaron antes que Colón*. Lima, Colección: Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, Serie I, Tomo XIV, 1948.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *El Arte Dramático en Lima*. Madrid, Publicaciones de la Escuela de estudios Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, Serie 2 Monografías N° 3, 1945.

\_\_\_\_\_ *La Fiesta en el Arte*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1994.

LUMBRERAS, Luis Guillermo. *Los Orígenes de la Civilización en el Perú*. Lima, Editorial Milla Batres, 1983. Biblioteca Peruana del Siglo XX.

\_\_\_\_\_ *Los Templos de Chavín*. Lima, Publicación Proyecto Chavín. 1970.

LUNA, Lizandro. "Máscaras del Altiplano". *Revista del Instituto Americano de Arte*. Comité de Puno, Año II, 1953.

MACEDO JUÁREZ, Ángel Francisco. *Historia del Conjunto de Sikuris del Barrio Mañazo*. Puno, Editorial Universal, 2006.

"Mañana Arranca Concurso Folklórico de Danzas". *Los Andes*. Puno, 7 de febrero de 1975.

MARÍN, José. *El Alma de China; su arte - su literatura - sus ideas*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1945.

MATEO, Fernando y otros. *Diccionario Español de la lengua China*. Madrid, Edición Espasa Calpe, 1977.

- MILLONES; Luis. *Los chinos en el Perú: Cuatro Siglos de Migración y Adaptación en el Área Andina*. [S/e] s/f. Fólder de PUCP. Biblioteca de Sociales.
- MÚJICA BARRERA, Elías. “Nueva Hipótesis Sobre el Desarrollo Temprano del Altiplano, del Titicaca y de sus Áreas de Interacción”. *Revista del Instituto Bolivianos*. Nº 5 – 6.
- NÚÑEZ; Estuardo. “Huellas e Impactos del Japón, China e India en la Cultura peruana de los Siglos XVI y XVII”. En: *Cielo Abierto*. Vol. IX Nº 27. Lima, enero – marzo de 1984.
- NÚÑEZ MENDIGURI, Mario. “Entre el Ayer y Hoy de la Candelaria”. *Los Andes*. Puno, 12 de febrero de 2006.
- ORTIZ BUSTAMANTE, Joaquín. “Entre el Cielo y el Infierno”. Grupo Huajsapata, *Cultura e Identidad*. Boletín Nº 1, febrero 2006.
- OTERO, Gustavo Adolfo. *La Piedra Mágica. Vida costumbres de los indios callahuayas de Bolivia*. México D. F., Ediciones especiales del Instituto Indigenista Interamericano, 1951.
- PANIAGUA LOZA, José. “Glosas de danzas del Altiplano Peruano”. En: *Boletín de Lima*. Nº 16 -17- 18, diciembre 1981.
- PATRÓN MANRIQUE, José. *Trajes Típicos de Puno*. Edición Asociación Cultural Brisas del Titicaca, Colección Biblioteca Puno. Serie II, Vol. I, 1999.
- PERIQUET GONZÁLEZ, Fernando. “Los ‘Dragones’ de Cómodo”. *Revista Geomundo*. Caracas, diciembre, 1983.
- PIJOAN, José. *Historia del Arte*. Barcelona, Edición Salvat, Tomo I séptima edición. 1963.
- POMA de AYALA Huamán, Felipe. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980. Transcripción, prólogo, notas y cronología Franklin Pease.
- PORTUGAL CATAFORA, José. *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima, Editorial Universo, 1981.
- QUIROZ, Roberto. “El Nacimiento del Diablo”. *Revista Caretas*. Abril 6, 1987.

- RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Lima Edición facsimilar de 1621. Edición Ignacio Prado. Diciembre 1988.
- RAMOS SOSA, Rafael. *Arte Festivo en Lima Virreynal (s. XVI y XVII)*. Sevilla, Editorial Junta de Andalucía, 1992.
- RAYMOND, Dawson. *El Camaleón Chino*. El libro de Bolsillo. Madrid, Alianza, 1970.
- REN – DONG, Koc. “Lenguaje de Piedras”. En Sechín: Similitudes Amerindias y Orientales. *Revista Oriental*. N° 817, julio -Agosto 2000.
- RIVIERE, Jean Roger. *Historia General del Arte*. En: *Summa Artis*, T. XX, Madrid 1981.
- RODRÍGUEZ V., Walter. “Puno, Capital del Folklore Peruano”. Cultural. *Crítica Periodística*. Septiembre 2005.
- ROJAS, Julio. “Religión Aymara”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Aymaras*. Serie 2 N° 38. Agosto 1991.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás. “La Población de América Latina”. Desde los tiempos precolombinos al año 2000. En: IWASAKI CAUTI, Fernando. *Extremo Oriente y el Perú en el siglo XVI*.
- SANTACRUZ PACHACUTÍ, Juan. *Relaciones de Antigüedades del Perú*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1995. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar.
- SHOUYI Bai. *Breve Historia de China*. Beijing, Ediciones de Lenguas Extranjeras, 1984.
- SILVERBLATT, Irene. “Dioses y Diablos Idolatrías y Evangelización”. En: *Allpanchis Phuturinga*. Vol. XVI N° 19, 1982.
- SOUFFEZ, Marie- France. “Lagarto – O Serpiente- Emplumado y Pene Dentado. Símbolo en las máscaras de la danza La Diablada de Puno”. *Revista Antropológica* N° 11, enero 1994.
- STEWART, Watt. *Chinese Bondage in Peru*. “A History of the Chinese Coolie in Peru, 1849 - 1874.” Duke University Press. 1951. Trad. Ana María, JUILLAND. *La Servidumbre China en el Perú*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976.

SZYSZLO, Fernando de. "Máscaras Populares Peruanas". Revista *Fanal*. Año VI, Nº 27 abril 1951.

WILLETTS, William. *Chinese Art*. Beijing, [S/e] Vol. I, 1958.

WILLIAM H. Compilador y Editor. *The Indiana Companion to Tradition Chinese Literatura*. Nienhanser Jr. SMC Publishing INC. Taipei 1988.

WILSON, Kax. *A History of Textiles*. In the United States of America by Westview Press, 1979.

YANA, Fortunato. "Historia del Bordado". En: La Paz, Gobierno Municipal. *Gran Poder*. La Paz- Bolivia. Municipalidad de La Paz, mayo 1993.

YE Yingsui, YE Shuqin y YE Duyi. *Auspicious Designs of China*. Beijing- China. English Translation by Zhu Chengyao and others. China Travel & Tourism Press 2002.

## RECURSOS EN INTERNET

### ARCHIVO

<http://www.revistaswanqhari.galeon.com/cvitae1031613.html>

Fecha de Ingreso: 21/10/2005. 18:10

### ARTE CHINO

[http://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_chino](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_chino)

Fecha de Ingreso: 19/ 08/2005. 17:33

### BALLDEDIABLES.ORG.

<http://usuarios.lycos.es/diablesriera/balldediabales.htm>

Fecha de Ingreso: 21/08/2006 18:20

### BOLIVIA

<http://www.bolivianisima.com/danzas/morenada.htm>

Fecha de Ingreso: 26/06/2006 13:30

### BRONCES CHINOS

<http://www.gio.gov.tw/info/nation/sp/culture/19.html>

Fecha de Ingreso: 20/09/2005. 17:33

### BRONCES CHINOS

<http://www.marymount.k12.ny.us/marynet>

Fecha de Ingreso: 05/08/2006. 9:20

### CARNAVAL DE ORURO

<http://www.boliviacorazon.com.ar/bolivia/fiestas/oruro/fiestaoruro.htm>

Fecha de Ingreso: 24/07/2006 17:33

### CHAVÍN de HUÁNTAR

<http://wiki.sumagperu.com/es/Chav%C3%ADndeHu%C3%A1ntar#Dragoniano>

Fecha de Ingreso: 26/07/2007 18:12

### CHINA

<http://www.cnca.gob.mx/china/salas/sala1.html>

Fecha de Ingreso: 01/07/2006. 9:12

### CHINESE DRAGONS

<http://www.crystalinks.com/chinadragons.html>

Fecha de Ingreso: 12/07/2006. 17:40

## CULTURA CHINA

<http://www.monografias.com/trabajos2/culturachina/culturachina.shtml>

Fecha de Ingreso: 01/07/2006. 9:14

## DINASTÍA QIN

<http://www.lapuertadeldragon.com/dinastias%20chinas.htm>

Fecha de Ingreso: 04/10/2005. 17:14

## DRAGON IN ANCIENT CHINA

A:\Dragons in Ancient China.htm

Fecha de Ingreso: 01/07/2005. 18:14

## DRAGON ROBE

[http://www.artsmia.org/world-myths/artbyculture/dragon\\_keyideas.html](http://www.artsmia.org/world-myths/artbyculture/dragon_keyideas.html)

Fecha de Ingreso: 01/07/2006. 10:05

## DRAGONES Y SERPIENTES

<http://mitologiachina.idoneos.com/index.php/>

Fecha de Ingreso: 14/09/2005. 17:14

## EL DRAGÓN

<http://www.china.org.cn/spanish/119468.htm>

Fecha de Ingreso: 30/06/2006. 17:50

## EL ORIGEN DEL MUNDO

[http://www.cervantesvirtual.com/historia/TH/cosmogonia\\_china.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/historia/TH/cosmogonia_china.shtml)

Fecha de Ingreso: 30/06/2006. 17:32

## IMÁGENES DE DRAGONES

<http://www.linkmesh.com/Dragons/dr6.php>

Fecha de Ingreso: 29/7/06 14:32

## HISTORIA CHINA

<http://www.chinaviva.com/cultura/historia.htm>

Fecha de Ingreso: 11/09/2005. 14:12

## PANORÁMICA DE DRAGONES

[http://www.luiscordero.com/dragones/san\\_jorge/](http://www.luiscordero.com/dragones/san_jorge/)

Fecha de Ingreso: 26/06/2006 17:42

## PUNO

<http://geo.ya.com/mirandoelsur32/puno.htm>

Fecha de Ingreso: 30/10/2005 11:10

RELATED STORY

“Archaeologists Find Dragon Artifacts”. En China View  
<http://www.chinaview.cn>

Fecha de Ingreso: 01/11/2005. 11:25

THE CHINESE DRAGON

<http://www.chinapege.com/main2htm>

Fecha de Ingreso: 01/07/2005. 10:42

TITICACA

<http://www.titicacaalmundo.com/es/punofolklore/index.php>

Fecha de Ingreso: 30/10/2005 10:12

## ENTREVISTAS

ALBARRACÍN HERRERA, Augusto. Delegado de la Espectacular Diablada Bellavista. Entrevista realizada en Puno, 12 de enero 2008.

ALCOS ESCARCENAS, Severino. Maestro bordador y profesor del Centro de Estudios Ocupacional de Arte y Folklore de Puno. Entrevista realizada en Puno, 7 de febrero del 2006.

CONDORI, Flavio. Maestro mascarero y presidente de la Sociedad de Artesanos de Puno. Entrevista realizada en Puno, 6 de febrero del 2006.

CONDORI, Francisco. Maestro bordador boliviano; taller en la Paz. Entrevista realizada en Puno, 16 de febrero 2006.

CORTEZ QUIROGA, Manuel Flores. Maestro mascarero. Entrevista realizada en Lima, 14 de octubre 2008.

CRUZ SORIANO, Joseph. Profesor y danzarín del la danza de los dragones y de las danzas puneñas. Entrevista realizada en Lima, 16 de abril 2006.

DAÑINO, Guillermo. Sinólogo, profesor de cultura China. Entrevista realizada en Lima, 24 abril 2006.

ECHEVARRIA TIZNADO, René. Presidente de Orkapata. Entrevista realizada en Puno, 16 de febrero de 2006.

HERRERA, Emiliano. Bailarín antiguo de la Diablada Porteño. Entrevista realizada en Puno, 13 de febrero del 2006.

JUAN CARLOS. Artesano de *Bordados Rey Imperial*. Entrevista realizada en Puno, 18 de febrero del 2006.

LÓPEZ NAWINCHA, Elisban. Maestro bordador. Entrevista realizada en Puno, 5 de febrero del 2006.

LOZA HUARACHI, Edwin. Maestro mascarero. Entrevista realizada en Puno, 6 de febrero del 2006.

MEDINA, Ernesto. Miembro de la Morenada Orkapata. Entrevista realizada en

Puno, 16 de febrero de 2006.

MELÉNDEZ FLORES, Juan. Artesano de *Bordados Sillustani*. Entrevista realizada en Puno, 18 de febrero del 2006.

MORALES, José. Profesor del pedagógico de Puno y perteneciente a la Asociación Nativa Puno. Entrevista realizada en Puno, 6 de febrero de 2006.

NAHUINCHE, Silvana. Artesana de *Bordados Asunción*. Entrevista realizada en Puno, 5 de febrero del 2006.

NÚÑEZ, Jorge. Artesano de *Bordados, Virgen del Rosario*. Entrevista realizada en Puno, 8 de febrero del 2006.

NÚÑEZ MENDIGURI, Mario. Antropólogo y profesor. Entrevista realizada en Puno, 14 de febrero del 2006.

PALAO BERANSTAIN, Juan. Investigador. Entrevista realizada en Puno, 14 de febrero del 2006.

PAREDES, Sebastián. Ingeniero y bailarín. Entrevista realizada en Puno, 13 de febrero del 2006.

QUISBERT. Hijo; artesano. Entrevista realizada en Puno, 19 de febrero del 2006.

RODRÍGUEZ FLORES, Simón. Presidente fundador de la Diablada Bellavista en 1964. Entrevista realizada en Puno, 12 de enero del 2008.

RODRÍGUEZ VÁSQUEZ, Walter. Antropólogo. Entrevista realizada en Puno, 16 de febrero del 2006.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIÓN

1. Mapa de las Primeras Dinastías.	13
2. Mapa de la Época Temprana de la Dinastía Tang.	13
3. Nüwa y Fushi	18
4. Dragón en Jade; Shenyang.	18
5. Trípode li – ting. Dinastía Shang	21
6. Máscara de Thao Tieh.	21
7. Dragón o Kuei. A) En vasija cuadrada de Ting; B) En plato Yu.	22
8. Vaso Guang de la Dinastía Shang del s. XVI- XI a.C. 8 a – Detalle.	22
9. Espejo de la época de los Reinos Combatientes 481 – 221 a. C.	24
10. Estandarte de la tumba de la Dama T'ai, dinastía Han s. I a. C.	24
11. Los Hijos del Dragón-Parte I	28
Los Hijos del Dragón-Parte II	29
12. Corona de plata dorada. Finales del siglo X época Tang.	32
13. El dragón de bronce dorado de la dinastía de Tang	32
14. Jarras de Vino de la Dinastía Ming s. XVI.	34
15. Detalle de Frasco de laca. Dinastía Ming.	34
16. Barco dragón de marfil de la Dinastía Qing gobierno de Manchú.	35
17. Túnica de la Dinastía Qing	35
18. Ornamentación arquitectónica con diseños de dragones.	40
19. Pared de Nueve-Dragones en el Parque de Bai Hai -Beijing.	40
20. Dragón Chino.	41
21. Dragón Japonés	41
22. San Jorge y el dragón.	41
23. Serpiente grabado en la cornisa del templo de Chavín.	57
24. Plato Chavín, figura exterior muestra el diseño de un felino,	57
25. Plato Chavín, figura interior que muestra el diseño de un felino,	57
26. Cultura Mochica. Fotocopia s/datos	57
27. Huaca Arco Iris	57
28. El Baile de los Diablos de la Patum Berga.	66
29. Personajes del “Ball de Diables”.	66

30. Carro Alegórico de las Fiestas Inmaculistas de Valencia en 1662.	72
31. Tarasca de Sevilla en 1747	72
32. Qero Inca-Colonial. Colección Mejía Xespe.	77
33. Qero Inca-Colonial. Colección Mejía Xespe.	77
34. Qero. Colección del Museo Inca	77
35. Qero. Colección del Museo Inca	77
36. Imagen de un dragón o sierpe. Felipe Guamán Poma de Ayala.	78
37. Monolito Ponce Tiahuanaco.	88
38. Portada del Sol Tiahuanaco.	88
39. Catedral de Puno, detalles.	100
40. Diabla Porteño 2000. Foto Sandycolor. Puno	130
41. Diabla Bellavista 1964. Foto Simón Rodríguez. Puno	130
42. Personajes de la Diablada Puneña	133
43. Personaje del “Ball de Diables”, de Sant Quintí	135
44. Diablo con máscara de hojalata, foto de Martín Chambi Jiménez.	135
45. El Diablo, una figura de la Diablada 1956. Diario <i>Los Andes</i>	135
46. Conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo.	139
47. China Diabla y el Negrito Conjunto Sikuris del Barrio Mañazo	139
48. Conjunto de Sicuris del Barrio Mañazo 2002	139
49. Morenada en Ichu 1995. Foto de Rosa Acero. Puno	144
50. Morenada de Orkopata 2003 – Caporales –	144
51. Personajes de la Morenada	146
52. Los Caporales	148
53. Máscaras de Diablo	154
54. Artífices de la Máscara	156
55. Confección de la Capa. Bordados “Elisban” 2006. Puno.	162
56. Confección de la Capa. Bordados “Elisban” 2006. Puno.	162
57. Capa y Sobre Capa del Caporal 2006. Puno	162
58. (a, b) Máscara de yeso con pequeñas caritas	166
59. Máscara de Diablo de Edwin Loza Carachi 2006. Puno	166
60. Máscara con Dragón. Instituto Americano de Arte de Puno	166
61. Máscara con dragón de cuatro patas y tres cabezas	166
62. Detalle Máscara con dragón	166

63. Diablas que llevan en la máscara de dragón con alas.	170
64. Diablas que llevan en la máscara de dragón con alas	170
65. Diablas que llevan en la máscara de dragón con alas	170
66. Máscara Qachú Diabla del Instituto Americano de Arte en Puno	170
67. Máscara Qachú Diabla	170
68. Máscara Qachú Diabla	170
69. Diseños de Dragones en los Atuendos - Caporal	172
70. Diabla	175
71. Moreno	175
72. Pollera cilíndrica del Moreno	175
73. Charretera con formas y diseños de dragón	175
74. Diseños en el traje de Caporales de la Tuntuna	175
75. Diseños de dragones en la camiseta y los pantalones del caporal	175
76. Diseños en la falda y hombreras de formas de dragones.	175
77. Botas de Diablo con diseños de dragón. Puno	176
78. Botas de Diabla con diseños de dragón 2006. Puno	176
79. Diseño de dragón chino.	181
80. Decorado en la capa del Rey Moreno.	181
81. Diseño de dragón chino.	181
82. Decorado en la capa del Diablo Caporal.	181
83. Dragón chino.	181
84. Decorado en la capa del Diablo	181
85. Dragón de Tibet	183
86. Decorado en la capa del Diablo	183
87. Dragón chino.	183
88. Decorado en la capa del Diablo	183
89. Dragón chino.	183
90. Decorado en la capa del Diablo	183
91. Dragón de Japón	184
92. Decorado en la capa del Diablo	184
93. Dragón chino.	184
94. Decorado en la capa del Diablo	184
95. Dragón de la dinastía Han- China.	184

96. Decorado en la capa del Caporal	184
97. Dragón chino.	185
98. Decorado en la Palca	185
99. Dragón chino.	185
100. Decorado en el pantalón del Diablo	185
101. Dragón chino.	185
102. Decorado en la Palca	185
103. Dragón chino	187
104. Decorado en la Palca	187
105. Dragón chino.	187
106. Decorado en la Capa del Diablo.	187
107. Dragón chino.	187
108. Decorado en el traje del Galante.	187
109. Dragón chino.	188
110. Decorado en la Capa del Diablo	188
111. Dragón chino	188
112. Decorado en la Capa del Rey Moreno.	188
113. Dragón chino	188
114. Decorado en la Capa del Diablo	188
115. Ceramio Chavín...	190
116. Máscara de Diablo con decoración de dragón	190
117. Serpiente y Felino, grabados en la cornisa del Templo de Chavín	190
118. Diablo Caporal con decoración de dragones en la sobrecapa	190
119. Dibujo de la alfarería Mochica. Fotocopia sin datos	191
120. Máscara de la China Supay. Fotografía personal	191
121. Dibujo de la alfarería Mochica	191
122. Careta de yeso lleva en la cabeza decoración de dragón sin alas	191
123. Ceramio Mochica decorado con un animal de dos patas.	191
124. Detalle de la capa del Diablo que lleva decorado de dragón	191

## Anexo Nº 1

### CUADRO CRONOLÓGICO DE LA CULTURA CHINA

DINASTÍAS		TIEMPO	TIPOS DE SOCIEDADES	ARTE	COMERCIO	RELIGIÓN Y PENSAMIENTO
DINASTÍA XIA		2070 - 1600 a.n.e.	Sociedad Esclavista. Elección a base de Sistema de Herencia. Gobierno de Reyes	Bronce, cerámica negra		Genio supremo, el poder viene del cielo. Magia Primitiva
DINASTÍA SHANG		1600-1046 a.n.e.		Vasos Rituales de Bronce, cerámica blanca incrustada, Marfil y piedra tallados en Jades.		El Genio Supremo es sólo de ellos creencia y los sacrificios
DINASTÍA ZHOU O CHOU	Zhou del Oeste	1046 – 771 a.n.e.		la escultura en piedra en alto relieve, no aparece		Diferencia es que el genio supremo es de todos. Continúa los sacrificios
	Zhou del Este	770 – 256 a.n.e.	Periodo de transición de la sociedad esclavista a la feudal. Los Reyes se convierten en Terratenientes.	Espejos de Bronces; Vasos de bronce; Lacas; Jades;	Comercio era entre reinos con productos agrícolas, seda, laca, algodón. La sal y la metalurgia producían poca ganancia.	
	Periodo de la Primavera y el Otoño	770 – 476 a.n.e.				
	Periodo de los Estados Combatientes	475 – 221 a.n.e.				
DINASTÍA QIN		221-206 a.n.e	Primer Emperador de china que lo unifica, goza del alto poder político y es el más grande terrateniente, de la sociedad feudal.	Arquitectura de Palacios. El emperador Huang di creador de la gran muralla continuado por otros.		Se quema gran cantidad de libros que están en encontró del régimen, sobre todo confucianos. El emperador profesaba el Taoísmo y la búsqueda de la inmortalidad.
DINASTÍA HAN	Han del Oeste	206 a.n.e – 25 n.e.	Desarrollo de la Sociedad feudal. En esta etapa se prohíben todas las doctrinas salvo la confuciana, ocupando el confucianismo una posición dominante en lo	Pinturas murales. Reaparece la escultura (caballo en tumbas), avance en la textura de seda, aparece el arte de fabricar el papel	Desarrollo del comercio. "Ruta de la Seda". Llegan, por vía terrestre Asia Central y occidental, Dawan (URSS), Persia (Irán) y Shendu (India). Comunicación con Corea y Japón, por	Prevalece las creencias anteriores, Orden moral y conformismo confucionista es oficial. El taoísmo se presenta con un religión de salvación ya que la religión arcaica no
	Han del Este	25 – 220		Trabajo en laca y. Cerámica vidriada		

				ideológico.		vía marítima. China toma contacto con Europa y el imperio Romano, se trae el vidriado al plomo	satisfacía las exigencias vigentes. se traduce los libros del budismo. Se realiza exámenes civiles.	
<b>TRES REINOS</b>	<b>Wei</b>	220 – 265	Dominio de las Fuerzas feudales Locales, guerra entre los reinos.	Aparecen nuevos temas en la Literatura. La novela y el teatro representan gesta heroicas de la historia		Vínculos con otros países, función diplomática (países del mar de China meridional)	La ideología taoísta inspira a los revolucionarios campesinos, el grupo taoísta llamado "Turbantes Amarillos" peregrinos a la India.	
	<b>Shu</b>	221 – 263						
	<b>Wu</b>	222 – 280						
<b>DINASTÍA JIN del OESTE</b>		265 – 317	Reunificación de China	Caligrafía			Neotaoísmo y budismo	
<b>DINASTÍA JIN del ESTE</b>		317 – 420	Toma por los Hunos aparición de 17 reinos. Dan beneficio al Neotaoísmo y el Budismo.					
<b>DINASTÍAS del SUR y el NORTE</b>	<b>Dinastía del Sur</b>	<b>Song</b>	420 – 479	Pugna por el territorio, entre el sur y el norte, enfrentamiento de los reinos y sucesiones de ellos, el sur supera al norte; impera el budismo.			Monjes chinos	
		<b>Qi</b>	479 – 502					
		<b>Liang</b>	502 – 557					
		<b>Chen</b>	557 – 589					
	<b>Dinastía del Norte</b>	<b>Wei del Norte</b>	386 – 534					
		<b>Wei del Este</b>	534 – 550					
		<b>Qi del Norte</b>	550 – 577					
		<b>Wei del Oeste</b>	535 – 556					
		<b>Zhou del Norte</b>	557 – 581					
<b>DINASTÍA SUI</b>		581 – 618	Reunificación de China, sincretismo del confucianismo	Figurillas funerarias			Sistema de Exámenes	
<b>DINASTÍA TANG</b>		618 – 907	Se aplaca las invasiones tibetanas y a los	Cerámica, se importa la frita de plomo para vidriar	s. IX comercio con los árabes, a través de los		Budismo	

			turcos mongoles, Sociedades feudal donde la tierra pertenecía a la familias poderosas era hereditarias	el barro cocido. Aparece la autentica cerámica blanca, porcelana, escultura y pintura con temas budistas	puertos del sur de China		
<b>CINCO DINASTÍA</b>	<b>Liang Posterior</b>	907 – 923	Desarrollo de la Sociedad feudal en medio de lucha por el poder caos político, surgen diez reinos en el sur, aparte de estas cinco dinastías			Impresión de todas las obras canónicas	
	<b>Tang Posterior</b>	923 – 936					
	<b>Jin Posterior</b>	936 – 947					
	<b>Han Posterior</b>	947 – 950					
	<b>Zhou Posterior</b>	951 - 960					
<b>DINASTÍA SONG O SONG</b>	<b>Song del Norte</b>	960 – 1127	Existencia casi paralela de las estas dinastía a la que también se menciona a la dinastías Xia del Oeste, Yuan logra la unificación de China; las relaciones feudales registraron cambios disminuye la apropiación de tierras basados en privilegios hereditarios		El comercio próspera en las ciudades del Norte; y la capital del Song del Sur es un importante centro comerciales	Los musulmanes conquistan la India, por lo que hay un alejamiento y desaparición del budismo	
	<b>Song del Sur</b>	1127 – 1279					
<b>DINASTÍA LIAO</b>		907 – 1125					
<b>DINASTÍA JIIN</b>		1115 – 1234					
<b>DINASTÍA YUAN</b>		1206 – 1368				El comercio interior e internacional fue bastante desarrollado dos de los primeros viajeros de Occidente, el veneciano Marco Polo y el marroquí Ibn Battutah, conocieron China. Llegan los primeros cristianos pertenecientes a la orden franciscana.	Gobernadores mongoles pretendía ser el hijo del cielo para los Chinos
<b>DINASTÍA MING</b>		1368 – 1644	se toma el modelo de la dinastía Tang en el gobierno y siguen doctrinas confucionistas	Arquitectura en Pekín. Antiguo y nuevo estilo de pintura. Porcelana policromada. Barniz azul y esmalte.	Los contactos con el exterior se multiplican. En el siglo XIV, Zheng He, el más famoso navegante. Contacto con Japón y Portugueses quienes se establecen en Macao en el s. XVI	Influencia de los Jesuitas.	
<b>DINASTÍA QING</b>		1616 – 1911	Los Manchués se apoderan del gobierno se origina el ocaso del feudalismo	Influencia europea.			

Anexo N° 2

LIBRO DE ACTA DE LA JUNTA DIRECTIVA  
DIABLADA BELLAVISTA

En Puno sundobas, cinco y media del día  
Catorce de Setiembre de mil novecientos veintidós,  
El Señor Presidente del Compañía Diablada  
del Barrio Bellavista, manifestó; ante el  
Notario que suscribe que el presente libro  
de actas de sesiones, y compromisos se haga  
la apertura correspondiente, por lo que el  
suscrito hizo la apertura legal correspondiente  
y que cuyo conjunto, manifestó  
estar compuesto de más de 40 socios,  
siendo sus principales dirigentes el Señor  
Jose Luis Mamani Apaza, Presidente del  
Compañía. El Señor Simón Rodríguez  
Vice Presidente, y otros que constaron en  
el acta respectiva. En consecuencia: Yo  
el Notario que suscribe Certifico que el  
libro que se le pone a la Vista, consta  
desde folios uno hasta folios cien. Por  
lo que doy fe de que el presente libro  
se halla debidamente cerrado, para  
recibir las actas respectivas de la Sustitución  
a que se refiere la presente acta  
de todo lo que doy fe. Firmando el  
Señor Presidente y el Señor Vice Presidente,  
por ante mí el Notario que doy fe.


**LIBRO DE ACTA DE LA JUNTA DIRECTIVA DE LA  
INSTITUCIÓN DE LA DIABLADA BELLAVISTA  
14 DE SEPTIEMBRE 1963**

En Puno siendo horas cinco y media del día catorce de Setiembre de mil novecientos sesentitres, El Señor Presidente del Conjunto “Diablada” del Barrio Bellavista, manifestó, ante el Notario que suscribe que el presidente Libro de Actas de Secciones y compromisos se haga la apertura correspondiente, por lo que el suscrito hizo la apertura legal correspondiente y cuyo conjunto manifestó estar compuesto de más de 40 socios, siendo sus principales dirigentes el Señor José Luis Mamani Apaza, Presidente del Conjunto. El Señor Simón Rodríguez Vicepresidente, y otros que constaran en el acta respectiva. En consecuencia: Yó el Notario que suscribe Certifico que el libro que se le pone a la vista, consta desde foja uno hasta fojas cinco. Por lo que doy fé de que el presente libro se Halla debidamente dosado, para sentar las actas respectivas de la Institución a que se refiere la presente acta de todo lo que doy fé. Firmando el Señor Presidente y el Señor Vicepresidente, por ante de mi lo que doy fé.

\_\_\_\_\_  
José Luis Mamani  
Presidente

\_\_\_\_\_  
Simón Rodríguez  
Vice Presidente

\_\_\_\_\_  
Feliz Loza  
Notario Público

ACTA DE FUNDACIÓN


2

## Acta de Fundación

En la ciudad de Lima a los 15 días de  
 Setiembre de mil novecientos sesenta y tres a las  
 7:30 P.M. se comienza la sesión en el Barrio Bellavista  
 en la casa del Sr. Juan Gordillo N.º 8 con las  
 personas siguientes

Sesión general ordinaria -

Sr. - Simón Rodríguez, Juan Gordillo, Fernando Acosta,  
 Luis Díaz, Gregorio Flores, Miguel Gordillo, Juan Simpe,  
 Antonio Paz Leuonam Ramos, Guillermo Chigui, Juan Larrea,  
 Mamani, José Luis Mamani, Francisco Paz, Vicente Canani,  
 Valeriano Ramos, Francisco Gómez, Manuel Ramos, Evaristo  
 Villeda, Maximiliano Mamani, Jacinto Colque, María Teresa y  
 Archimiro Cochara.

Sr. - Gregorio Paz Simpe, Luis Díaz de Santander, Francisco  
 Alejandro de Ramos, Gregorio de Ramos, Juan José Gordillo,  
 José de Mamani, María de Gómez, Justina de Ramos,  
 Francisca de Rodríguez, Paulina de Cochara y Elena de Ramos.

A. - Luego se nombra el director de tales a las señoras  
 Juan Gordillo, José Luis Mamani y Simón Rodríguez, y  
 por la mayoría de votos, quien salió electo como  
 presidente del conjunto se hallada en el Barrio Bellavista  
 el Sr. José Luis Mamani.

Vice presidente	Sr. Simón Rodríguez
Secretario	" Mamel Ramos
Pro secretario	" Guillermo Chigui
tesorero	" Juan Gordillo
Pro tesorero	" Francisco Gómez
Auxiliar de tesorero	" Simón Simpe
" de organización	" Luis Díaz

Vocales de las señoras Valeriano Ramos, Pablo Rodríguez  
 y Miguel Gordillo

O. - Señores Honorarios y protectores. - Sr. Juan José

## **ACTA DE FUNDACIÓN DE LA DIABLADA BELLAVISTA, NUEVA JUNTA DIRECTIVA. 15 SEPTIEMBRE 1963**

En la ciudad de Puno a los 15 días de septiembre de mil novecientos sesenta y tres a las 7.30 p. m. se comienza la sesión en el Barrio Bellavista en la casa del Sr. Juan Gordilla nº 8, con las personas asistentes.

Sesión General ordenaría.-

Señores:- Simón Rodríguez, Juan Gordillo, Fernando Cuevas, Luís Díaz, Gregorio Flores, Miguel Gordillo, Juan Quispe, Antonio Parí, Laureano Ramos, Guillermo Choque Ilanos, Francisco Mamani, José Luís Mamani, Francisco Pérez, Vicente Mamani, Valeriano Ramos, Francisco Gómez, Manuel Ramos, Benjamín Valdez, Máximo Mamani, Jacinto Colque, Mario Paredes y Avelino Escobar.

Señoras: Gregoria V. de Quispe, Luisa viuda de Sandoval, Nieves Grados, Alejandra de Ramos, Eugenia de Ramos, Juana F. de Gordillo, Isabel de Mamani, María de Gómez, Justina de Ramos, Francisca de Rodríguez, Paulina de Escobar y Elvira de Mamani.

A.- Luego se nombro el director de debates a los señores Juan Gordilla, José Luís Mamani y Simón Rodríguez y por la mayoría de votos, quién salió electo como presidente del conjunto Diablada del Barrio Bellavista al señor José Luís Mamani.

Vicepresidente Sr. Simón Rodríguez

Secretario Sr. Manuel Ramos

Pro secretario Sr. Guillermo Choque

Tesorero Sr. Juan Gordillo

Pro tesorero Sr. Francisco Gómez

Secretario disciplinario Sr. Benito Quispe

Secretario de Organización Sr. Luís Díaz

Vocales son los señores Valeriano Ramos, Pablo Calisaya y Miguel Gordillo.

B.- Socios Honorios y Protectores.- Sr. Juan Zea.



## Anexo Nº 5

### MODELO DE ENTREVISTAS REALIZADAS

#### CASO: EDWIN LOZA HUARACHI

Lugar: Jr. Carabaya 154, detrás de la unidad de San Carlos  
Artesano mascarero, quien construye máscara para la diablada. Nació en Moho.

1. ¿Desde cuando empezó a trabajar en máscaras, hizo bordados?  
Yo me dedico a hacer máscaras. Más o menos serán 35 a 40 años.
2. ¿Donde aprendió su trabajo?                      ¿De quien?

La tecnología de la mascara tradicional yo la he aprendido en los núcleos escolares campesinos. Mi padre era pintor de los núcleos y se trabajaba en el campo. Yo me acuerdo en la zona de Sachaspata, Moho, etc. para fiesta de Todos los Santos, se les prepara unas mascaritas pequeñas, se pone a las guaguas. Esa tecnología de la mascarita, tiene la forma de un niño. Se recreaba las tecnologías que se usaba. Allí aprendí. Cuando me vine acá a estudiar, el maestro de antes se venia con todo su familia. En el campo, ahí también estudiamos nosotros. En esa época no había colegio secundario. La única secundaria en el departamento de Puno era en la ciudad. Para la secundaria tuve que venir, y participé en algunas danzas, con conservadores, como en Mañazo. Fuimos haber a un caretero, el único caretero, el famoso Kar Kar, llamado Velásquez. Fuimos a visitarlo para que nos haga unas máscaras para mi hermano. Cuando llegamos a su taller, yo descubrí que era la tecnología que yo había aprendido. Yo le dije para trabajar. Poco a poco fui ensayando, hice máscaras grandes y desarrollando mi propia tecnología. Ahora puedo hacer máscaras desde las máscaras tradicionales, hasta ahora que trato de hacer. Son máscaras de una tecnología híbrida, se puede decir, usando la tecnología de la máscara del teatro a base del algodón, gasa, papel mache, uso cartón, etc.

Nota: el tiempo de este mascarero Kar, Kar fue más o menos 1950 nos comenta.

El seudónimo es Kar Kar por el sapito, que hace ese ruido.

3. ¿Desde cuando las máscaras llevan decoraciones y por que el motivo dragón?

El dragón aparece gracias al comercio que se apertura de China hacia esta zona. Hace tiempo ya, llegaban unos hermosos pañolones de seda con grabados de hermosos dragones, generalmente las usaban las señoritas. Como eran hermosos y vistosos, la gente acá que baila, siempre trata de ponerse algo vistoso para llamar la atención. Agarraron y colocan sobre la sobrecapa, para que se pueda ver el dragón, y entonces como era bonito lo adoptan. Al adoptar con características propias, parece un dragón andino que no es igual a dragón chino. Es la influencia del dragón chino que evoluciona, lo adoptamos. Al hijo adoptivo, le podemos el apellido: son diferentes.

4. ¿La imagen es china y el significado es andina?

En otras palabras esa víbora, ese lagarto está en los libros de Luna, evoluciona a dragón. En muchas máscaras ya no vas a ver lagarto ni víbora, solamente dragones.

5. ¿Los colores que les asigna, significa algo, o es solo al gusto de usted o al cliente?

En el mundo andino siempre se juega con los colores del arco iris. Se dice que son agresivas por el gesto, la boca abierta; el color del fondo podría variar, pero ahora último ha habido una tergiversación bien grande en las máscaras y eso es debido a la demanda. Hay demasiada demanda y poca oferta, y a quien se debe la poca oferta. Hay pocos artesanos. Ahora abunda la máscara de latón, generalmente los que la trabajan, lo hacen mañana, tarde y noche, les falta tiempo para pintar, pintar las máscara requiere de mucho trabajo, un trabajo muy meticuloso; un artista plástico le toma mucho tiempo pintar un cuadro, podemos hacer una máscara en blanco. Como te das cuenta es en blanco, para que esta máscara se convierta así toda colorida es toda una obra de arte, requiere un tiempo muy especial, podemos haber fabricado de estas cien, pero en el momento que vamos a empezar a pintar es donde la vamos a ver la negra, esta máscara al pintarla, por lo menos tomará unos tres o cuatro

días, con todos sus detalles.

¿Qué ha pasado, con la máscara del latón a que se tiene? Como es de latón –por que latón tiene ese brillo medio metálico–, ya no se le pinta muchos detalles. Tú vas a ver que hay máscaras cromadas. Se dice color metálico, es la misma lata con algunas cositas para que aparezca mejor.

6. ¿Usted en una entrevista en el diario *Caretas*, dijo: que las imágenes provenían de sus pesadillas, será de sus pesadillas o antiguos mitos que le han contado, hemos vivido nos han dicho cuando éramos niños?

Un artesano siempre sueña, y los sueños siempre lo hace realidad. Sueño una noche que tengo en la mano una máscara con tres dragones, al día siguiente lo hacemos, pero el sueño también puede ser cuando estamos despiertos, ahorita también estamos soñando.

7. ¿Para usted que significaría el dragón ahora?

Para mí el dragón ya no es chino, es la víbora evolucionada o el lagarto evolucionado, es el lagarto fantaseado. En el mundo oriental chino tiene un significado muy especial pero acá, no podría darnos el significado.

8. ¿A partir de 1949, más o menos hay más difusión sobre China en esta zona y Bolivia como revista de su cultura, y otras cosas, usted ha tenido contacto con ello?

Yo no he tenido contacto. Yo he observado. Lo que te estoy diciendo es producto de mi observación, por que la iconografía de los trajes antiguos era a base de figura geométricas, redondos, cuadrados, polígonos, que comenzaban en el centro con color blanco, la siguiente una fila de color, ósea el degrade de colores, de hay era un amarillo anaranjado, un rosado, después un rojo, después venia un granate un color más oscuro, etc. hasta convertirse la escala cromática, por decir, que venia hacer de afuera hacia dentro o dentro hacia fuera. Hablemos por ejemplo de un círculo, la circunferencia de afuera podemos con blanco, y de ahí podemos hacer degrade, degrade, hasta que termine o viceversa, así era antes o un cuadrado o un rombo, eso no mas era.

9. ¿desde cuando comienza usar el dragón? ¿fecha?

Desde cuando se comienza introducirse eso pañolones, no te podría dar razón, yo me acuerdo que estaba en la secundaria, lo recuerdo con mucha claridad

10. ¿Por qué máscaras con siete caras?

Las siete caras son..., no solamente son siete caras son más, esta es una máscara antigua, que esta en proceso de restauración tiene 13 caras, no hay un numero exacto, generalmente se dice son siete, por que son siete los días de la semana, ahora lo que si te puedo decir que son siete las máscaras, que cada una tiene un diferente color, acá hay negro, verde, rojo, amarillo, se juega con eso para que no se vea monótono.

11. ¿Se juega con el color no significa nada?

No significa nada.

12. ¿En la entrevista ya referida de esa revista, usted menciona que su deseo era poner una institución, ahora veo en esta ciudad hay un CEO?

Yo he trabajado ahí en el CEO folklórico de Puno, el año 1988. Yo cesé del magisterio, gracias al profesor Walter Tapia, que era director del departamento de educación de esa época, y algún tiempo fue mi profesor. Él era un antropólogo, ahora vive en Arequipa. Walter Tapia que estaba muy animoso que se constituyera realmente un CEO, por que el CEO que tenemos ahora en Puno, que es CEO folklórico es *sui generis*, es el único CEO en el Perú que enseña el arte para la danza. Entonces lo que yo quería hacer era una institución exclusivamente para desarrollar el arte de la danza, te diré que no he conseguido ningún apoyo, ahora último dicen que hay ONG que están apoyando a la cultura pero toda ONG apoya de acuerdo al deseo de los que financian, porque las ONG se valen de financiación externa, por ejemplo el Banco Mundial, el BID, y estas instituciones financian de acuerdo a sus criterios, rara vez toma intereses por estos temas, cree que el puneño nace con su máscara y muere con su máscara.

13. ¿Hay gremios, pertenece alguno?

Nos hemos organizado hace tiempo atrás la Asociación de Careteros de

Puno, que después quedó en nada, éramos trece los asociados, quedó en nada, por que no hay careteros, la mayor parte son comerciantes, ahora conozco a cuatro que están trabajando conmigo, somos cinco, de los cuales soy el único que trabaja la máscara con yeso materiales afines al yeso, el resto trabaja en latón.

14. ¿En que ayudaría un gremio?

Un gremio nos ayudaría en tratar de conseguir una financiación, por que solo no consigues.

15. ¿Cuándo duro su gremio?

Duro un año o más.

16. ¿El dragón se ha visto representado en dos cabezas?

Siempre ha habido representación de dos, tres cuatro o seis cabezas, al poner en vez las caritas le pones cabezas al dragón.

17. ¿Muchos dicen que el origen de la danza diablada era un auto sacramental?

Siempre ha sido así, los orígenes de la diablada están en Oruro, donde se escribió el primer auto sacramental de América Latina en homenaje de la Virgen del Socavón, por que esta danza es de origen griego, porque esta danza era honor al dios de las dunas, al dios de los minerales. El dios de los minerales en el mundo andino es el Achachi, vive en el socavón, y es el que cuida los minerales, ¿Por qué sobrevivió esta danza? Se sabe que con la extirpación todo lo que era identidad andina debía desaparecer, ¿Por qué sobrevivió la danza? Porque el que no hacia el ritual, el pago de la mina, “pago” no estoy de acuerdo con la palabra pago; por que sobrevivió el ritual, el pago a la mina al anchanchu, por que los que trabajaban en la mina en la extracción de los minerales no eran los españoles. Los españoles trabajaban parte de la metalurgia, los que extraían los minerales la gente de las famosas mitas. Allí moría, mucha gente ha muerto allí, y esa muerte de la gente que moría era sacada después de una semana, los sacaban como cadáver y entonces el ritual del anchanchu acrecentó, porque el campesino atribuía que no estaba cumpliendo con el ritual anchanchu, acrecentando, el campesino no entraba a trabajar lo dejaba, cuando había el momento de demasiada presión. Uno de los sacerdotes en Oruro aprovechó esta danza, para catequizar a los campesinos, les decía que existe un ser superior supremo al anchanchu, que este

anchanchu es muy parecido al demonio de la región católica que es expulsado de los cielos, como se revela el Luzbel contra Dios, y Dios manda un arcángel para que pueda combatir, le crece rabo cachos, y las orejas.

18. ¿La participación de la diablesa, la mujer desde cuando se realiza?

La mujer ha empezado a participar en la danza desde que tiene más participación en la vida. La Diablada neta se bailaba acá en Puno con los sikuris, este baile lo representaba los grupos Mañazo, Obrero, Panificadores, tocan con zampoña, la diablada Bolivia que es la evolución de esta diablada, en la diablada Boliviana bailan solamente siete, como en el auto sacramental, los pecados capitales, son femenino, la gula la codicia, la envidia..., dentro de la cosmovisión andina no puede entrar en la mina, la mujer no puede entrar, no por que fuera un acto discriminatorio... la mujer en el mundo andino es muy poderosa, el mundo andino esta regido por lo femenino. La Pachamama es útero es mujer, en el mundo andino la mujer va detrás del hombre, el hombre va delante la mujer atrás, no porque la mujer sea la discriminada, si no porque la mujer es la que lo protege, es un acto de protección al hombre, no es una acto discriminatorio, por eso que ningún movimiento femenino sea halla enganchado acá, no hay razón. En la danza tampoco entraba la mujer, pero como hay una presión de los españoles y los hacedores, el hombre se disfraza de mujer, La China Supay originalmente era hombre vestido de mujer se pone polleras se pone su mascarita de china, no es un homosexual, esas ideas es muy reciente muy modernas, en el mundo andino no ha habido gay.

19. ¿Por qué se les llama trajes de luces?

Por que se les pone piedras

20. ¿Desde cuando apareció esta denominación de trajes de luces?

Desde el auge de la víspera de la Fiesta, yo me refiero al auge de este concurso, de estas fiestas no tiene mucho tiempo, esta fiesta logra un auge hace 50 años, llega a su esplendor hace 10 a 15 años, el auge de estas fiestas es recién.

El primer concurso habrán participado unas 10 danzas, poco a poco ha ido creciendo. En varios barrios se han organizado. Esta fiesta era netamente rural, el misti de Puno no toma parte, venía las comunidades del alrededor de Puno.

Ellas eran que adoraban a la virgen de la Candelaria, a su la mamita, ni siquiera virgen, ahora se dicen virgen María de la Candelaria, la gente no lo ve tanto como la virgen María de la Candelaria, sino como la pachamama, representado en la forma real, los campesinos venían a hacer su ritual ancestral en el lugar sagrado. Este lugar era la Iglesia San Juan. Antes era prohibido que entre los campesinos que entraran al centro de la ciudad, salvo previ6 pago de una mecnas de un tic. Cuando se hace la primera vez, el doctor Cuentas Ormachea narra muy bien en su art6culo. Lo que estoy contando estaba a punto de desaparecer esta fiesta, con la provisi6n que hab6a de estos bailes en la ciudad como se les cobraba.

Estaba como alcalde el Can6nigo Cegarra un cura el que pertenec6a al Instituto Americano de Arte en esa 6poca esta de presidente de la instituci6n Americano de Arte el doctor Cuentas Ormachea, si mal no recuerdo; que fue a conversaci6n de doctor Cuentas, hab6a otro se6or Cosi6, el se6or Deza, hablaban con Cegarra que estaba a punto de perderse estas danzas, la entrada de capo todo estas cosas por esta prohibici6n, se6or Cegarra, dec6a que si yo hago esto van a entrar los campesinos, que van a comenzar a tomar, si t6 eliminas orden municipal de que los campesinos se les prohib6a ingresar al centro, nosotros organizamos la fiesta.

Entonces el concurso participan cada a6o era m6s y m6s, el concurso era en el atrio de la Catedral. En esa 6poca no se diferenciaban las danzas aut6ctonas, ni danzas abor6genes ni campesinas ni de luces, pero lleg6 un momento que hab6a tal numero de danzas, que hacerlo en un solo espect6culo era marat6nico, primero que el estadio no tiene instalaci6n el6ctrica, no hay reflectores, segundo se alquila. Un a6o hubo tal n6mero de conjunto que se sal6a a la calle, entonces qu6 hacer, ¿Por qu6 no hacemos clasificaciones en dos?; que el d6a 2 sea el d6a que vengan todos los conjuntos de las comunidades del capo danzas aut6ctonas, ese d6a se haga el concurso de estas danzas aut6ctonas y el d6a 8 que sea de trajes de Luces, donde ya aquel misti que comienza a participar en las danzas de baile.

21. ¿Qu6 ha variado en las danzas desde ese entonces?

Para mi manera de ver ha evolucionado, por que se est6 perdiendo el car6cter ritual de la danza. Cada danza es la expresi6n de un que hacer andino, por ejemplo ayer son danzas netamente agr6cola es un ritual, cada

zona cada comunidad tiene su manera de iniciar de acuerdo a su ocupación. La misma coreografía que se hace en el concurso de Trajes de Luces, se hace en este concurso de autóctono, se ha perdido el mensaje, inclusive se ve un remedo a la inauguración de las olimpiadas, de los campeonatos de fútbol; la famosa coreografía se ha falseado. Lo que debemos hacer es todo un programa de reafirmación cultural. Pero con eso no digo que no va evolucionar, va hacerlo pero tiene su propia evolución.

22. ¿Muchos artesanos y personas de Puno dicen que el carnaval de Río de Janeiro influye en la Fiesta?

Acá juega un papel importante el carnaval de Río se baila desnudo, están calatitas las chicas, vamos a llegar a eso, es burdo remedo, ¿Qué es la danza en el mundo andino en especial en esta época de los carnavales? La danza en el mundo andino es el acto de enamorar ¿Cómo te va enamorar, el hombre te ve los piernas, los pechos, ve la cara y quiere ver mucho más? En el carnaval de Río te ve todo.

Para verte tu zona erógena, te debo ver bailar y no te debo hacer bailar yo, si yo estoy enamorado de ti, le digo al amigo que te haga bailar, porque el amigo va te va sacar las polleras, son cortas, y cuando bailas las polleras se van al vuelo y te voy haber todo lo que me interesa.

23. ¿Qué opina, según el reportaje sobre la fiesta de la Candelaria del año pasado en TNP, donde difundieron que la federación había impuesto o sugerido que sean colores peruanos en los trajes de luces?

Como puede decir colores peruanos o colores bolivianos, los colores que se representan son los del arco iris, como tu podrías prohibir a la pachamama que ordene a las cantutas no florezcan, la bandera de Bolivia es la flor de la Cantuta, la combinación que tu hagas siempre te va dar eso tres colores, verde, amarillo, y rojo. Para poder lograr el verde primeramente me paso azul de ahí me paso al amarillo, se va formar automáticamente el verde; agarro un poco de mi color magenta, que es llama ahora fucsia, por que el color rojo no es natural, agarro mi fucsia y acá le empato una bloqueada dejando un pedacito de campo, me da o no verde, amarillo y rojo, tu ves de lejos se ve la bandera boliviana y de cerca no.

Tu no vas ha poner dragones azul con blanco, ni vas poner dragones rojo

con blanco, me parece que es jalado de los cabellos. La Federación está pateando lata como tú no vas ha ir en contra de la naturaleza, como florece los campos. Acá tenemos un complejo de lo peruano con lo boliviano, quiero recordarte que antes no había Perú ni Bolivia, en la época de la colonia los nosotros pertenecíamos a la audiencia de Charca; nuestro centro de actividad económica no es Lima es la Paz. Acá quien define la realidad es el Lago Titicaca, y alrededor del lago hay todo un circuito que va tiene constante vida. Hablemos de la fiesta de Copacabana que se realiza en Agosto en Bolivia, la gente de acá va esa fiesta a bailar como ella viene ha esta fiesta a bailar, no hay de eso de nacionalidad. Por ejemplo no estoy de acuerdo con lo propuesto por Sucre, Bolívar no estaba de acuerdo con que se formara una nueva nación.

A la fiesta de Candelaria le falta difusión.