

EL DRAGÓN EN LAS EXPRESIONES CULTURALES DEL VIRREINATO

*Marlene Mirtha Ordoñez Avalos**

Resumen

El contacto con otros lugares, como el Viejo Mundo y el Extremo Oriente, aportan nuevas figuras y conceptos que fueron difíciles de incorporar a la cosmovisión del poblador peruano. Una de estas incorporaciones es la imagen del dragón, que para el nativo, fue asociada con la serpiente, figura preexistente y muy utilizada por las antiguas culturas de este territorio. Vemos cómo esta figura se emparenta con el dragón, que fue tomado por los religiosos en su catequización de los indios, siendo representada y mencionada en numerosas expresiones culturales en el Virreinato, tales como en pinturas, teatro y danzas, dándole un significado maléfico.

Palabras clave

Dragón, serpiente, maléfico.

Abstract

The contact with other places, like the old world and the Far East, brought new figures and concepts that were difficult to incorporate into the worldview of the Peruvian population. The dragon was one of these images that for the native, was associated with the serpent, a pre-existing and widely used by ancient cultures of this land. We see how this figure is akin to the dragon, which was used by the religious in their indoctrination of the Indians, being represented and mentioned in many cultural expressions in the Viceroyalty, as in painting, theater and dance, giving a meaning evil.

Keywords

Dragon, snake, evil.

* Historiadora del arte, UNMSM. Correo electrónico: solenemar@yahoo.es

INTRODUCCIÓN

Los diversos estudios realizados por historiadores han constatado que desde antes de la llegada de los primeros libros del oriente al Perú, ya existía conciencia sobre ella, y algunos habitantes de aquel país se encontraban en el Perú. 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. 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 término al tráfico de culíes; y la última etapa, de 1900 hasta el presente, un siglo de la llegada de varios millares de inmigrantes chinos, en su mayoría comerciantes e industriales (Chang-Rodríguez 2000: 251).

Así, vemos que desde el Virreinato hay presencia asiática. La imagen del dragón hace su aparición en las expresiones culturales en esta etapa. El desarrollo de la danza, va muy unido al teatro de la época, y las nuevas formas y conceptos van integrándose a la cosmovisión del indígena.

Los chinos que inmigraron al Perú virreinal fueron mayoritariamente de la región de Guangdong y de Fujian, ambas zona costeras que contaban con puertos donde llegaban barcos comerciales con mercancía y nuevas mercancías 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 comienza antes que los españoles llegaran al lugar. Luego, este comercio siguió 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.

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. Chang-Rodríguez menciona que en 1603, en la construcción de Puente de Piedra de la ciudad de Lima, residían más de 38 *indios de la China* según el *Padrón de los indios que se hallaron en la Cuidad de los Reyes del Perú*.

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 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.

Fernando Iwasaki Cauti, en su libro *Extremo Oriente y el Perú en el siglo XV*, 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 es-

tas personas habían arribado al Perú en fecha de 1580, otros 1590 a 1610. Estos datos constatan la presencia de asiáticos en el Perú.

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.

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 China, pudieron insertarse en nuestro medio.

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 chinoscos 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, de este modo la imagen del dragón se va incorpora y asociando con otros animales que eran parte del mundo indígena.

EL DRAGÓN EN LAS EXPRESIONES CULTURALES DEL VIRREINATO

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. (Ramos 1988: 153)

Así se observa una diferenciación de clases, ocupaciones que forman signos visibles de identidad de cada grupo, expresados en la danza, las cuales algunas se preservan hasta ahora y otras han sufrido influencias del folclore 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 Farsas¹ medievales practicadas en la lejana península. La investigadora boliviana, Julia Elena Fortún en su libro *La Danza de los Diablos* 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,” dato que toma de Juan Amadés, quien ha realizado la investigación sobre *El Ball des Diabls* (“El baile de los Diablos”) (Figs. 1, 2) bailado en España. Menciona también la coronación de la reina Sibilla de Fortiá, donde se representan los llamados *intermets* en Catalán, que

1 Farsa Comedia de género bufo. En *Diccionario Pequeño Larousse*. 1992:461



Figura 1. El baile de los diablos de la Patum Berga. San Miguel vence a los diablos.
En <<http://usuarios.lycos.es/diablesriera/balldediablos.htm>>



Figura 2. Personajes del “ball de diables”, de Vilafranca del Penedés: ángel, lucifer y arcángel San Miguel. (Biblioteca del Museo Balaguer). En Julia Elena Fortún “La danza de los diablos”. La Paz- Bolivia, 1961

fue el origen de los entremeses², 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 (Fortún 1961: 5).

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, según dato de Lockhart, James había en Lima más de seis maestros de danzas que se ocupaban de la organización de los bailes para las festividades (Estensoro1992:379). Los bailes tenían gran importancia en los ritos y ceremonias indígenas, y fueron aprovechados por muchos religiosos que los reutilizaron en su evangeliza-

2 Entremés: pieza dramática jocosa de un solo acto que solía servir de entreacto. En: *Diccionario Op. Cit.*:410

ción, como los agustinos que utilizan los bailes en las ceremonias religiosas establecidas, como un modo de eliminar las antiguas tradiciones de los indios (Estensoro1992:372-379).

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. (Estensoro1992:361)

Estos bailes se ofrecían en ocasiones religiosas y de homenaje, como la entrada a Lima en 1548, del clérigo pacificador Pedro de la Gasca.³ 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, historiadas en las que cada personaje recitaba su parte (Lohmann 1945:9).

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 limeño en el año 1549; 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 y la catedral eran los promotores. El costo y la reali-

zación de la fiesta estaba a cargo de los gremios y oficios, 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” (Ramos Sosa 1992:206), 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. (Estensoro1992:361-362)

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.” (Estensoro1992:362) 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”, aumentándose en posteriores años y en 1560 los “juegos e ynbenciones” debían de observar el módulo sevillano (Lohmann 1994: 17).

3 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.

En 1562, se siguieron presentando danzas e invenciones, a cargo de los gremios y oficios. El mejor auto e invención eran premiados, esto sigue por un tiempo. 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; (Lohmann 1994:17) 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.” (Ramos Sosa 1992:208-209).

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” (Lohmann 1945:22). 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. (Lohmann 1945:17) 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.

El 26 de noviembre de 1569 el Virrey don Francisco de Toledo, toma posesión del virreinato del Perú y entre las ordenanzas que da “en la fiesta del Corpus, se lee la introducción, los bailes hispanos” (Otero 1951:239), 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 (Lohmann 1945:25). 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 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 (Estensoro 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., 3), para las escenas de los “misterios” o coloquios piadosos que se interpretaban. 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,” (Lohmann 1994: 19-20) 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 com-



Figura 3. 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.

paras de negros (...). La Tarasca, (Fig. 4) 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 (Lohmann 1994:25).

Este personaje fue muy popular en dichas procesiones, y provenía de la tradición medieval. En el siglo XVI y XVII era representado como un dragón o sierpe de varias cabezas, que representaba el mal y el pecado, a mediados del s. XVI encabezaba las procesiones limeñas como escapando del Santo Sacramento. (Ramos 1992:210) 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 los albores de la siguiente centuria (Lohmann 1994: 25). 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 (Lohmann 1994:26).

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



Figura 4. 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.

serpiente, y otras figuras más de remembranza Sevillana (Lohmann 1994: 27).

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" (Núñez 1984:18). 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 (Lohmann 1994: 28). El uso de fuegos artificiales, que formaban figuras en el cielo, estaban a cargo de maestros algunos de ellos chinos o de descendencia china, como el 'polvorista chino' que se hizo cargo de los fuegos artificiales en la torre de la Compañía (Ramos Sosa 1992: 224).

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

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 como etíopes, chinos, japoneses en otros, que los indígenas no habían visto anteriormente. Para las inauguraciones de templos se hacían fiestas de bendición e inauguración, donde algunas ordenes religiosas decoraban las calles, utilizaban objetos chinos, 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, 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.” (Ramos Sosa 1992: 248). 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” (Ramos Sosa 1992: 249). 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 (Ramos Sosa 1992: 250).

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 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 Queros, 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 queros podemos observar la figura de esta sierpe o dragón, muy utilizado en la época, como en el Quero Inca-colonial, que Federico Kauffmann Doig lo describe como un “ser fantástico volador, de aspecto draconiano y europeizante” (Kauffmann 1991: 5) (Fig. 5, 6). Otros dos queros que llevan imágenes de aspecto de dragones o sierpes son los pertenecientes al Museo Inka (Fig. 7, 8). Los



Figuras 5 y 6. Quero 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 Xesspe. Museo Nacional de Arqueología y Antropología, Lima.



Figuras 7 y 8. Dos queros, 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.
Colección del Museo Inka.

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, que significaba la maldad, fue utilizado también en los dibujos de Guamán Poma, donde la sierpe representa al corregidor y es uno de los seis animales que el indio teme “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]; (...)” (Poma 1980: 120) (Fig. 9). Esta analogía hecha por el autor es cada vez más usada en este tiempo. La sierpe 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”, 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.



Figura 9. Ilustración que usa la imagen de un dragón o sierpe, representado lo malo. En Felipe Guamán Poma de Ayala. “Nueva crónica y buen gobierno”.

Los trajes de dichas danzas van sufriendo modificaciones, al igual que sus adornos y figuras colocadas en los trajes (Figs. 10, 11 y 12). 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.” (Estensoro1992:360) 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 más tarde están presentes en los trajes de danzas puneñas.



Figura 10. Confección de la capa. Bordados “Elisban” de Elisban López, puneño. Fotografía de Marlene Ordoñez, 2006



Figura 11. Capa y sobrecapa de los caporales. Fotografía de Marlene Ordoñez, 2006



Figura 12. Capa con decoración con dos alas y cuatro garras. De la hija del artesano Edwin Loza. Fotografía de Marlene Ordoñez, 2006

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento es a Dios y a mi profesora Adela Pino por su amistad y paciencia que siempre ha tenido conmigo.

BIBLIOGRAFÍA

- Chang-Rodríguez, Eugenio
2000 "De la tierra del dragón a las regiones del cóndor: la identidad cultural de los sino-peruanos". En *Homenaje a Félix Denegri*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Estensoro Fuchs, Juan Carlos
1992 "Los bailes de los indios y el proyecto Colonial". *Revista Andina*, Año 10, N° 2.
- Fortún de Ponce, Julia Elena
1961 *La danza de los diablos*. La Paz: Imprenta El Progreso.
1992 *Festividad del gran poder*. La Paz: Ediciones Casa de la Cultura.
- Kauffmann Doig, Federico
1991 "El mito de Qoa y la divinidad universal andina". En Ziolkowski, Mariusz (Ed.), *El culto estatal del Imperio Inca*. Varsovia: Universidad de Varsovia-Centro de Estudios Latinoamericanos.
- Lohmann Villena, Guillermo
1945 *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de estudios Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, Serie 2 Monografías N° 3.
1994 *La fiesta en el arte*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Iwasaki Cauti, Fernando
2005 *Extremo Oriente y el Perú en el siglo XVI*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Millones, Luis
1973 "Los chinos en el Perú: cuatro siglos de migración y adaptación en el área andina". *Minorías étnicas en el Perú*. Lima: PUCP.
- Núñez, Estuardo.
1984 "Huellas e impactos del Japón, China e India en la cultura peruana de los siglos XVI y XVII". En *Cielo Abierto*. Vol. IX N° 27. Enero-marzo. Lima.
- Núñez Mendiguri, Mario
2006 "Entre el ayer y hoy de la Candelaria". *Los Andes*, 12 de febrero. Puno.
- Otero, Gustavo Adolfo
1951 *La piedra mágica. Vida costumbres de los indios callahuayas de Bolivia*. México D. F.: Ediciones especiales del Instituto Indigenista Interamericano.
- Huamán Poma de Ayala, Felipe
1980 *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Transcripción, prólogo, notas y cronología Franklin Pease.
- Ramos Gavilán, Alonso.
1988 *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Edición facsimilar de 1621. Edición Ignacio Prado. Diciembre. Lima.
- Ramos Sosa, Rafael
1992 *Arte festivo en Lima Virreynal* (s. XVI y XVII). Sevilla: Editorial Junta de Andalucía.
- Shouyi, Bai
1984 *Breve historia de China*. Beijing: Ediciones de Lenguas Extranjeras.
- William, H.
1986 *The Indiana Companion to Tradition Chinese Literature*. Bloomington: Indiana University Press.