



**HAL**  
open science

# Reminiscencias prehispánicas en escenarios contemporáneos. La danza de los doce pares de Francia en el México actual

Raphaèle Dumont

► **To cite this version:**

Raphaèle Dumont. Reminiscencias prehispánicas en escenarios contemporáneos. La danza de los doce pares de Francia en el México actual. Raphaèle Dumont, Pilar Máynez y Julio A. Pérez Luna. De la conquista de México a la descolonización. Nuevas perspectivas, Editorial Grupo Destiempo, p. 141-161, 2022, 978-607-9130-56-5. hal-04608407

**HAL Id: hal-04608407**

**<https://hal.science/hal-04608407>**

Submitted on 11 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Raphaèle Dumont - Pilar Máynez - Julio A. Pérez Luna  
Editores



# DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN

Nuevas perspectivas



Raphaële Dumont, Pilar Máynez y Julio A. Pérez Luna  
Editores

# DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN

*Nuevas perspectivas*

2022





©DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN  
**Nuevas perspectivas**  
Raphaële Dumont, Pilar Máynez y Julio A. Pérez Luna  
(editores)

Primera edición digital:  
Junio de 2022  
ISBN: 978-607-9130-56-5  
© 2021 Editorial Grupo Destiempos  
Grupo Destiempos S. R. L. de C.V.  
[www.grupodestiempos.com](http://www.grupodestiempos.com)  
CDMX, México



Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por medio alguno sin permiso de los autores y de la editorial

# ÍNDICE

## **PALABRAS PRELIMINARES 7**

### **PRIMERA PARTE** CONQUISTA Y EVANGELIZACIÓN EL ENTRAMADO LINGÜÍSTICO DE LA CONFRONTACIÓN ENTRE DOS MUNDOS

Antonio HUERTA SOTO, *A MANERA DE PROLEGÓMENO. EL LENGUAJE COMO INSTRUMENTO DE EVANGELIZACIÓN. EL DESAFÍO DE EXPRESAR CONCEPTOS EN UNA LENGUA DISTINTA* **9**

Luis Manuel VÁZQUEZ MORALES, *UNA VERSIÓN TLAXCALTECA DE LA CONQUISTA: TIZATLAN* **13**

Francisco MORALES, *LA VISIÓN FRANCISCANA DEL MUNDO INDÍGENA* **22**

Sara LELIS DE OLIVEIRA, *TRADUCCIÓN DE LOS CANTARES MEXICANOS: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE CANTOS NAHUAS* **37**

Citlalli BAYARDI, *IN NIMONAN IN NIMOTTA, YO TU MADRE YO TU PADRE, ERAN UNO Y ERAN NUESTRO* **51**

Pilar MÁYNEZ, *FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, PRECURSOR DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL EN LA NUEVA ESPAÑA* **60**

Juan Carlos TORRES LÓPEZ, *ASTROS, CONSTELACIONES Y RITUALES: EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN DE BERNARDINO DE SAHAGÚN DEL LIBRO SÉPTIMO DEL CÓDICE FLORENTINO* **72**

Lucero PACHECO ÁVILA, *LAS EXPERIENCIAS DE LA LABOR RELIGIOSA DEL AGUSTINO MANUEL PÉREZ, A PARTIR DE SU FAROL INDIANO Y GUÍA DE CURAS DE INDIOS (1713)* **96**

Michael H. KNAPP, *REFLEXIONES EN TORNO A LA HISTORIA DE LA LENGUA MAZAHUA* **105**

### **SEGUNDA PARTE** REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS Y COLONIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PRESENTE

*ARTES Y CONQUISTA. REELABORACIONES SIMBÓLICAS*

Laurence LE BOUHELLEC, *EXTENSIÓN AMERICANA DEL ATLAS MNEMOSYNE. SOMBRAS Y LUCES DE LAS IMÁGENES DE ARTE SACRO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVI* **126**

Raphaële DUMONT, *REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN ESCENARIOS CONTEMPORÁNEOS. LA DANZA DE LOS DOCE PARES DE FRANCIA EN EL MÉXICO ACTUAL* **141**

Alejandro FLORES SOLÍS y Blanca Lilia HERNÁNDEZ REYES, *TEATRALIDAD EN LAS DANZAS DE CONQUISTA* **162**

Eduardo MERLO, *DANZAS DE “MOROS Y CRISTIANOS” EN LA REGIÓN POBLANA Y SUS REMEMBRANZAS* **181**

Eloy CRUZ, *LA MÚSICA BARROCA HISPANA Y SU SIGNIFICACIÓN EN LOS LENGUAJES MUSICALES MEXICANOS TRADICIONALES DE HOY* **195**

Emmanuelle RIMBOT, *RELECTURAS CINEMATOGRAFICAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO: ENTRE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y PROYECCIÓN* **212**

*CAMINO A LA DESCOLONIZACIÓN*

Mario Alberto CASTILLO HERNÁNDEZ, *LA ABEJA NATIVA DURANTE EL PERIODO COLONIAL: UNA MIRADA HISTÓRICA DESDE EL SIGLO XXI* **236**

Rafael PÉREZ-TAYLOR y Jonatan CERROS CHÁVEZ, *CONQUISTA Y DESTRUCCIÓN DE LA CULTURA: ¿QUÉ SUCEDIÓ CON LOS DOCUMENTOS PREHISPÁNICOS?* **248**

Jesús Joel PEÑA ESPINOSA, *ADOPCIÓN, RESISTENCIA Y CONTINUIDAD DE LA PRAXIS RELIGIOSA EN LA DIÓCESIS DE TLAXCALA-PUEBLA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL* **264**

Gabriel Luis BOURDIN, *APROPIACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL EN CONDICIONES COLONIALES Y NEOCOLONIALES* **278**

José Luis MOCTEZUMA ZAMARRÓN, *COLONIZACIÓN Y DESCOLONIZACIÓN DE LAS LENGUAS MEXICANAS. REPENSANDO SU HISTORIA* **297**

## **PALABRAS PRELIMINARES**

1521 fue un año significativo pues termina un periodo de intensas luchas, libradas entre españoles e indígenas durante dos años, con la caída del imperio azteca. Los acontecimientos subsiguientes revistieron una enorme importancia en numerosos aspectos ya que comienza la etapa de la Colonia, cuyo propósito principal estuvo centrado en la imposición de un credo diferente y de prácticas socioculturales propias de los conquistadores a la población sojuzgada, que se rebeló por la vía de las armas o mediante una resistencia pacífica manteniendo, durante siglos, sus formas específicas de concebir el mundo. En años recientes, se ha propuesto una nueva aproximación a tales acontecimientos que consiste en ampliar el espectro, incorporando todos los saberes y cosmovisiones que integran el intrincado fenómeno generado desde hace cinco siglos entre muy diversos grupos humanos en lo que actualmente es México.

Este volumen reúne veinte capítulos sobre los acontecimientos suscitados a principios del siglo XVI en México y las repercusiones derivadas de ellos a lo largo de cinco siglos. Sus autores, especialistas en diferentes campos del saber y adscritos a diversas instituciones de México, pero también del extranjero, reflexionan, así, sobre los intercambios iniciales entre tlaxcaltecas y europeos, y las estrategias lingüísticas que tuvieron que articular los religiosos en su tarea proselitista hasta las reminiscencias indígenas advertidas en expresiones artísticas y culturales de variada índole y su lectura a través de las actuales propuestas descolonizadoras. El lector encontrará, en las siguientes páginas, nuevos acercamientos desde las perspectivas histórica, teológica, lingüística, antropológica, literaria, dancística y etnomusicológica sobre un hecho meollar de la historia de la humanidad.

*Los editores*

# REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN ESCENARIOS CONTEMPORÁNEOS LA DANZA DE LOS *DOCE PARES DE FRANCIA* EN EL MÉXICO ACTUAL



**Raphaèle Dumont**

*ECLLA – Université Jean Monnet, Saint-Étienne (Francia)*

## **RESUMEN**

En diferentes barrios y comunidades rurales del municipio de Izúcar de Matamoros, Puebla, se sigue representando una obra medieval en versos que cuenta la historia de Carlomagno y de los doce pares de Francia. Esa danza se integra en el del vasto repertorio de obras que llegaron al continente americano a principios del siglo XVI y que se utilizaron en el contexto de la evangelización a la población nativa. Pese a la dimensión catequizadora de la obra, este drama-danza tiene, en realidad, muchos rasgos prehispánicos que hacen de ella una obra híbrida y profundamente idiosincrática; su supervivencia, en pleno siglo XXI, suscita una serie de interrogantes acerca de los vínculos de las comunidades que la siguen representando con una serie de tradiciones antiguas que moldearon su identidad a lo largo de los siglos.

## **PALABRAS CLAVE**

Danza de conquista, *Doce pares de Francia*, sincretismo, religiosidad popular, México contemporáneo.

Este proyecto de investigación tiene como objetivo realizar un recuento de las obras y un análisis tanto textual como escenográfico de la danza de los *Doce pares de Francia* en la región suroeste del Estado de Puebla, más precisamente en el municipio de Izúcar de Matamoros y sus alrededores. La danza de los *Doce pares* cabe dentro de la tipología de danzas de conquista, heredadas —en parte<sup>1</sup>— de las piezas de moros y cristianos que florecieron

---

<sup>1</sup> “Lo que fue transferido desde Europa y divulgado en América, en el marco de la “cultura de conquista” (Foster, 1962) no fue sólo la danza de moros y cristianos, o un conjunto de

en el continente americano durante la época colonial y que, en contacto con los “entramados semióticos” prehispánicos (Sabido, *Teatro Sagrado*, 32), dieron lugar a una obra sincrética. Esa “danza dialogada” (Horcasitas, *Teatro Náhuatl*, 89), “danza-drama” (Morayta, *Los doce pares de Francia*) “etnoteatro o etnodanza” (Massip, “Los doce pares”, 19) integra un conjunto de tradiciones propios de los barrios y comunidades rurales a lo largo de todo el México central y más allá. Debe entenderse esta danza como parte de lo que Domingo Adame Hernández denomina “teatro indio” o “teatro comunitario” (Adame Hernández, “Teatralidad india”, 19)<sup>2</sup>, que supone un conjunto de manifestaciones teatrales o ceremoniales colectivas con una fuerte dimensión identitaria.

Nuestro proyecto se inició en 2018, diez años después de presentar una tesis doctoral sobre teatro franciscano de evangelización en la Nueva España. El interés por investigar los avatares de esas obras coloniales en el México contemporáneo fue un proceso que se desarrolló en varias etapas y que se concretó finalmente a través de un trabajo de campo realizado entre marzo y mayo del 2019 en la región de Izúcar de Matamoros. Delimitamos esta investigación al territorio izucarenses, todavía poco estudiado, por la diversidad y fertilidad de la tradición de los *Doce pares* en esa región ubicada en un lugar estratégico del México central y que fue el escenario de intercambios culturales fructuosos desde la época de los olmecas.

Las llamadas “danzas de conquista” y su vigencia en el México contemporáneo son aspectos que han sido ampliamente investigados por los especialistas y el subgrupo que constituye, dentro de este género, la danza de los *Doce pares de Francia* también ha sido objeto de numerosos trabajos<sup>3</sup> que nos permiten entender mejor el origen y el significado de la danza.

Expondremos aquí, a grandes rasgos, los primeros elementos que pudimos sacar de nuestro primer trabajo de campo. Nos interesaremos, en un principio, en el origen del texto, tratando de entender cómo y cuándo esta historia en versos pudo cruzar el Atlántico para enraizarse en territorio novohispano, adquiriendo allí su forma dramatizada. Enfocándonos en la

---

danzas, sino un *corpus* entero de fiestas, que entró en contacto con el *corpus* aborígen” (Jesús Jáuregui, Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de conquista*, 12).

<sup>2</sup> “El *teatro indio y comunitario tradicional* corresponde a aquel que, con un sentido de preservación cultural, practican grupos étnicos y campesinos marginados, oprimidos y dominados, localizados en rancherías, poblaciones rurales, barrios y colonias urbanas o sectores subalternos. Entre sus formas se incluyen: ceremonias, danzas-drama, danzas, comedias, farsas, sainetes, loas, églogas, autos, entremeses, pastorelas, etcétera. Dentro de sus características están las siguientes: 1) Poseen un contenido y esencia de identidad, 2) tienen como función principal la legitimación de la cohesión grupal y 3) conservan series de complejos socioculturales, estructurados en especie de “esquemas” o “sistemas” que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con la cosmogonía y la cosmovisión cuyas partes esenciales permanecen ocultas en la memoria colectiva y sólo reaparecen cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso y, siempre, en actitud solemne” (Domingo Adame Hernández, “Teatralidad india y comunitaria en México”, 19).

<sup>3</sup> Consultar bibliografía al final del artículo.

actualidad, haremos, en un segundo momento, un retrato de la situación en la región sur de Puebla, más precisamente en el municipio de Izúcar de Matamoros y sus alrededores, una zona particularmente fértil en representaciones en la cual varias cuadrillas representan, cada año, en ocasión de la fiesta patronal de su pueblo o barrio, su propia versión de la obra. Por último, dedicaremos la parte final de nuestra ponencia a delinear la dimensión híbrida de esta pieza que, mucho más allá de su raigambre medieval y europea, adquirió, al entrar en contacto con la ritualidad indígena, su toque sincrético tan singular; más allá de su denominación, que la vincula fuertemente con la tradición occidental, esa obra posee, a nuestro parecer, muchos rasgos prehispánicos.

### ORIGEN Y ANDANZAS DEL TEXTO

La historia de los Doce Pares o doce vasallos de Carlomagno proviene de una época muy remota. Uno de los manuscritos más antiguos que remite a aquellas hazañas es la llamada *Chanson de Fierabras*<sup>4</sup>, un cantar de gesta de finales del siglo XII que tuvo mucho éxito tanto en Francia como en España<sup>5</sup> y del cual se hicieron muchas reediciones hasta el siglo XIX<sup>6</sup>. Sea de manera oral o por medio de pliegos sueltos, lo cierto es que esos relatos tuvieron una amplia difusión en la Europa medieval por circular activamente a lo largo del camino de Santiago en un momento en que se intensificaron las peregrinaciones a Compostela<sup>7</sup>. Si la transmisión oral de

---

<sup>4</sup> Dos versiones de ese texto se encuentran actualmente en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia: *La chanson de Fierabras*, ms: BnF Paris (Fr. 12603, début XIV<sup>e</sup> s, picard; Fr. 1499, 2<sup>de</sup> moitié du XV<sup>e</sup> s).

<sup>5</sup> André de Mandach, “La geste de ‘Fierabras’ ou le jeu du réel et de l’invraisemblable”, 1987. Según Mandach, “La geste de Fierabras est une œuvre caméléon. A travers les âges et les pays, elle s’est adaptée au milieu, à l’idéologie régnante [...]; elle devient mystère au Pays Basque avec un grand nombre de diableries effrayantes. Après le Concile de Trente, elle est élaguée d’éléments non catholiques et utilisée comme élément de conversion et d’inquisition. Calderón en tire même le symbole scénique de la forteresse de la foi. En tant que “romance”, elle connaît un succès retentissant en Espagne. Ces romances sont diffusés sur des feuilles détachées imprimées, les “pliegos sueltos” ou racontés par des ménestrels souvent aveugles. La *Geste de Fierabras* parcourt les océans. On la retrouve en Amérique latine où elle est chantée sous forme de “décimas” ou dizains de Porto Rico au sud du Chili [...]. La conquête du royaume islamique de Grenade incite les Espagnols à trouver des instruments propres à accélérer la conversion des musulmans disséminés un peu partout en Espagne. D’abord on publie la légende de Juan de Montemayor puis dès 1521 le Fierabras en prose espagnole de Nicolas de Piamonte” (*ibid.*, 1-2).

<sup>6</sup> Sobre este punto, ver Martín de Riquer, *Los cantares de gesta franceses*, 1952. Según Riquer, la traducción de Piamonte “se reimprimió constantemente hasta finales del siglo XIX como libro de cordel. De esta traducción derivan siete tardíos romances vulgares escritos por Juan José López, que se editaban en pliegos titulados *Carlo-magno*” (*ibid.*, 342-343).

<sup>7</sup> “Las ediciones y derivados de la Historia de Carlomagno gozan de una popularidad extraordinaria que la mantiene viva a lo largo de los siglos a través de reimpresiones ininterrumpidas y versiones en pliegos de cordel tanto en la Península como en América” (Jesús

la cultura literaria fue un fenómeno común en la época medieval, el paso de la Edad Media al Renacimiento supuso la difusión de una cultura escrita por medio de los manuscritos y más adelante, de los libros impresos; sea cual sea el medio de difusión de tales relatos, esas obras han seguido teniendo éxito en la península ibérica hasta la época actual<sup>8</sup>.

De España a América, sólo había un paso que se dio en la época de la conquista: de hecho, una narración inspirada en *Le Roman de Fierabras* (una adaptación en prosa del antiguo cantar, hecha por Jean Bagnyon en 1478) titulada *Historia del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, redactada por Nicolás de Piamonte fue impresa por Jacob Cromberger en Sevilla en 1521, en el mismo momento en que Cortés protagonizaba la conquista del imperio *mexica*. Por lo demás, esa obra integra el género más amplio de piezas que llegaron al continente americano en general y a la Nueva España en particular bajo el auspicio de los misioneros franciscanos que utilizaron el teatro a gran escala en su misión evangelizadora<sup>9</sup>; sabemos que los simulacros de batallas o guerras fingidas tuvieron mucho éxito también entre las autoridades españolas que las organizaron en fechas muy tempranas como fue el caso en Tlaxcala en 1539, por ejemplo (pensemos, por ejemplo, en obras como la *Conquista de Jerusalén* que escenifican la lucha de moros contra cristianos, la victoria de éstos al final de la batalla y la conversión de los primeros al cristianismo). Las piezas de moros y cristianos fueron retomadas también en parte, aunque en fechas más tardías, por los jesuitas, lo cual ayudó a una difusión a mayor escala<sup>10</sup>.

#### DEL TEATRO AL DRAMA DANZADO

Aunque la tradición de los juglares y de los cantares de gesta (pensemos en el *Cantar de Roldán*, directamente relacionado con la historia de Carlomagno) nos inducen a pensar que tales historias pudieron, en la Europa medieval, ser acompañadas de instrumentos musicales y haber tenido una dimensión teatral, hemos encontrado muy pocos testimonios acerca de la existencia de una forma dramatizada de la historia de Carlomagno en Europa: en un volumen de *Histoire littéraire de la France* publicado en 1835, se evoca la existencia de un drama teatral titulado *Los doce pares de*

---

David Jérez Gómez, “Carlomagno y Cervantes: representación del romancero carolingio en el Quijote y su marco cultural mediterráneo”, 470).

<sup>8</sup> De hecho, encontramos la huella de un romance titulado “Los doce pares de Francia. Fierabrás de Alejandría” en un inventario que se hizo en la región andaluza a principios del siglo XX, prueba de la vigencia de ese tema en España hasta la actualidad. Ver Jesús Antonio Cid, “El romancero tradicional de Andalucía”, 48.

<sup>9</sup> *Destrucción de Jerusalén* se relaciona directamente con las actuales danzas de conquista y, en particular, con la de moros contra cristianos.

<sup>10</sup> “Entre otras actividades, los jesuitas llevaron la práctica de las danzas populares moriscas, tan en boga en Europa desde el siglo XIV, y que siguen representándose en prácticamente toda América Latina y en las ciudades andaluzas de Granada y Almería” (Miguel Olmos Aguilera, “La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México”, 210).

*Francia*<sup>11</sup> representado en 1833, en un pueblo del Pirineo francés; otra versión danzada parece haber tenido lugar hasta la época contemporánea en la provincia de León (España)<sup>12</sup>; sabemos, por fin, que la historia de Carlomagno se pone en escena en la región de Viana do Castelo (Portugal) en la actualidad. Éstas son, sin embargo, las únicas huellas de puestas en escena de la historia de los doce pares de Francia que hemos encontrado hasta la fecha en el ámbito europeo.

Lo más probable es que la forma danzada y/o dramatizada fuera muy escasa en la Europa medieval y que la danza de los *Doce pares* se haya inventado en Latinoamérica en general<sup>13</sup> y en México en particular al ser adoptada por grupos sociales muy versados en el baile y la música. Aunque todavía no tenemos ninguna certeza acerca del momento preciso en el que se empezó a danzar sobre este texto en México ni cuándo se hizo, de la historia de Carlomagno, un “diálogo dramatizado”, lo cierto es que tal forma encajaba perfectamente con la ritualidad y el ceremonial indígena. Así que, lejos de desaparecer, la tradición musical y dancística autóctona se adaptó y se reinventó con la llegada de los españoles y de la conquista espiritual, pasando así a la posteridad bajo otros esquemas; la existencia de un sustrato ceremonial prehispánico fue lo que favoreció el advenimiento de una nueva cultura híbrida que se estuvo gestando a partir de la época colonial.

De hecho, donde más se enraizaron esas tradiciones teatrales y dancísticas fue entre los grupos indígenas. Arturo Warman ha puesto énfasis en la paradoja que supone que “el grupo que más resabios conserva

---

<sup>11</sup> “En 1833, M. Jomard de l’Académie des Inscriptions et Belles-lettres pendant son voyage dans les Pyrénées, s’était arrêté dans un petit village du département des Basses-Pyrénées dont la situation lui paraissait remarquable. Ce village, dont le nom est Castet, s’élève sur la rive droite du Gave d’Ossau, dans le canton d’Arudy et contient 438 habitants. Là, certes, notre voyageur ne devait pas s’attendre à jouir des plaisirs du théâtre, et pourtant il fut invité, dès le lendemain de son arrivée, à la représentation d’une espèce de tragédie ou drame intitulé: *Les douze Pairs de France*. La pièce fut jouée par des villageois, à midi et en plein air. La scène était en planches, bordées de grandes draperies blanches, et recouvertes par d’autres qui servaient à intercepter les rayons du soleil et les regards des curieux du dehors. L’orchestre était composé d’un tambour, de deux violons, d’un galoubet et d’un tambourin (c’est le nom que l’on donne, dans le pays, à une espèce de caisse longue à 6 et 7 cordes, que l’on frappe à l’aide d’une baguette en bois). C’est au bruit de cette musique que s’effectuaient les marches (et il y avait nombre d’évolutions militaires dans la pièce) ainsi que les chants, car on y chantait une longue ballade... » (*Histoire littéraire de la France*, 720).

<sup>12</sup> “Se sabe, por ejemplo, que una llamada *Danza de Carlomagno*, en la que, lógicamente, tenía un papel destacado el esforzado Roldán, fue representada en el pueblo leonés de La Baña hasta el año 1948. Se ha podido determinar que era una especie de auto dramatizado de un poema caballeresco que se difundió, al menos desde el siglo XVIII, en pliegos de cordel que llevaban el título de *Historia de Carlo-Magno y de los Doce Pares de Francia*. En ella se refieren las grandes proezas y hazañas de estos muy nobles y esforzados caballeros” (José Manuel Pedrosa, “Roldán en las leyendas ibéricas y occidentales”, 170).

<sup>13</sup> Tenemos constancia de que la *Danza de Moros y cristianos* en general, y la de los *Doce Pares* en particular existe en Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Perú y Brasil, entre otros lugares.

de la cultura de conquista no sea su creador sino el receptor” (Warman, *La danza de moros y cristianos*, 117); en efecto, del ámbito urbano de los españoles, la danza se trasladó a las zonas periféricas y con mayor población indígena, pasando a “convertirse en propia y tradicional, sustentada por instituciones que operan paralelamente a la iglesia y, a veces, incluso al margen y en contra de ésta” (*ibid.*, 123). Al ser adoptadas por grupos autóctonos, las danzas experimentarán una transformación sensible, amoldándose a la manera de pensar, de actuar y de relacionarse con el universo muy propio de una cosmovisión antigua, como lo veremos más adelante. Fue a lo largo de este proceso cuando la danza adquirió sus rasgos tan singulares, particulares de la idiosincrasia mexicana.

#### LA AUSENCIA DE MANUSCRITO

La casi ausencia de fuentes escritas antiguas que nos permitirían rastrear la obra de los *Doce pares* en México a lo largo de los siglos es una de las dificultades a las cuales se enfrenta el investigador. La prohibición de los “mitotes” y la marginación de las obras teatrales después de la primera etapa de la evangelización podría explicar en parte la ausencia de manuscritos. Sin embargo, a pesar de las posibles rupturas y discontinuidades en la historia de la danza, ésta atravesó los siglos hasta llegar a la época actual. María del Carmen Díaz de Chamorro proporciona datos interesantes acerca del acontecer de esas danzas durante el periodo de transición de la Colonia al México independiente al afirmar que, en el ámbito rural, “las autoridades religiosas coordinaban las actividades teatrales, facilitando los atrios de las iglesias a grupos organizados por la gente del pueblo, para que ensayaran y dirigieran la obra por su propia cuenta. Algunas haciendas de sustitución desempeñaron un papel de suma importancia en la preservación de las actividades dramáticas” (Díaz de Chamorro, “Antecedentes históricos”, 87). Pero ¿qué pasó con esas representaciones y con los libros de coloquio en el momento de la independencia, en la época de la revolución o de la guerra cristera? Si podemos suponer cierta continuidad en esas representaciones, algunos períodos turbios de la historia mexicana tuvieron consecuencias en la supervivencia de estas tradiciones:

la inestabilidad política originada por las luchas armadas altera la secuencia histórica del teatro religioso. Los cambios sociales repercuten en la permanencia de este género, sobre todo en el medio rural donde la pobreza y el desamparo reinan en un territorio que ha perdido sangre joven y adulta. La persecución del clero y del culto religioso durante la época de Calles afecta directamente las representaciones teatrales, se suspenden las ceremonias litúrgicas, se esconden los libretos, se dispersan los actores y por consecuencia lógica se dejan de representar los coloquios, las pastorelas” (Díaz de Chamorro, “Antecedentes históricos”, 87-88).

En la región de Izúcar de Matamoros, pudimos consultar un libro de coloquio de 1913 —el más antiguo al que tuvimos acceso— pero ninguno de nuestros interlocutores (apuntadores o danzantes) pudo revelarnos el origen de esos manuscritos más allá de una o dos generaciones. La mayoría de las veces, los maestros lo heredaron de un familiar suyo que no dejó constancia de donde lo había copiado. A pesar de ello, esas obras, integradas a una serie de ritos y de creencias populares transmitidos oralmente, se siguieron representando al margen de la religión hegemónica para pasar a la posteridad. Por lo demás, el hecho de que los manuscritos más antiguos que encontramos fueran de mediados o finales del siglo XX no significa que su origen no fuera más antiguo: el proceso de degradación natural que padecen esos libretos (que sirven al maestro de coloquio no sólo durante los ensayos sino también el día de la representación) es tal que sus hojas se desgastan rápidamente. En ese sentido, es evidente que se habrán tenido que copiar nuevas versiones del texto en diferentes ocasiones. Por lo demás y como lo veremos más adelante, la transmisión oral no sólo del texto, sino de los pasos de la danza y de la música que la acompaña nos induce a pensar que pudo haber discontinuidad en la transmisión escrita del texto, lo que explicaría también las diferencias que existen en la historia y en el desarrollo de la danza, entre las diferentes comunidades. Es muy probable que se haya transmitido el texto de manera oral, en más de una ocasión. Si no, ¿cómo explicar que ciertos actores, que nunca aprendieron a leer ni a escribir puedan conocer sus réplicas a la perfección?

### **LA DANZA EN LA ACTUALIDAD**

La escasez de fuentes escritas antiguas no impide la vigencia de la danza de *Los doce pares* en el México actual, una obra con una dinámica comunitaria, que se sigue representando en los barrios y las comunidades rurales, que dura tradicionalmente de ocho a doce horas, se representa de noche y suele involucrar a más de veinte actores. Durante nuestro trabajo de campo, tuvimos la oportunidad de entrevistar a los principales maestros de la danza, así como a varios integrantes de las cuadrillas del municipio de Izúcar de Matamoros y pertenecientes a localidades vecinas<sup>14</sup>. También pudimos compilar diferentes manuscritos de esta danza dialogada, siempre escrita en versos. Bajo la denominación genérica de *Doce pares* se esconden en realidad argumentos distintos; en total, son seis textos diferentes los que tuvimos la oportunidad de consultar:

*La primera noche – Historia de Fernando y Alamar*  
*La segunda noche – Historia de Gonzalo y Aymar*  
*Carlomagno y los Doce Pares de Francia*

---

<sup>14</sup> En Izúcar de Matamoros, sólo una cuadrilla, la del barrio de Santiago Mihuacán, sigue representando una versión de la obra.

*Gran Serán y Benjamín*  
*Tito y Sultán*  
*Aureliano y Magdalín*

Estas versiones pertenecen en realidad a tres categorías diferentes, ya delineadas por Fernando Horcasitas en su momento y que retomó Gisela Beutler en un artículo dedicado a las fiestas de moros y cristianos en México (Beutler, "Algunas observaciones"): 1) El primer ciclo tiene como trasfondo histórico la destrucción de Jerusalén por Tito en el año 70. Esa historia fue popularizada por los misioneros franciscanos desde el momento de la primitiva evangelización novohispana<sup>15</sup>. A este ciclo pertenecen las tres últimas obras de la lista (*Gran Serán y Benjamín*, *Tito y Sultán*, *Aureliano y Magdalín*). En el Municipio de Izúcar de Matamoros, sólo una cuadrilla<sup>16</sup> representa actualmente una de estas versiones (*Gran Serán y Benjamín*) aunque tuvimos la oportunidad de ver el manuscrito de ese texto en varias ocasiones en otras localidades<sup>17</sup>. Encontramos también la huella de una danza titulada *Destrucción de Jerusalén* fuera del municipio de Izúcar, en un pueblo de la región de Acatlán de Osorio donde la obra se sigue representando a caballo. Es probable, de hecho, que exista un manuscrito antiguo de esa danza, aunque todavía no hemos podido consultarlo. 2) El segundo ciclo es el carolingio, el de *Carlomagno y los Doce Pares de Francia* (que dio el nombre genérico a la danza). En la región de Izúcar de Matamoros y otras localidades del Estado de Puebla, varias cuadrillas poseen el manuscrito<sup>18</sup> pero sólo la de Cuexpala (en el municipio de Tilapa) sigue representando esa versión del texto. Esta obra es sin duda la más larga de todas (doce horas de representación en total), lo que pudiera explicar que, con el paso del tiempo, haya tenido menos éxito entre los actores y el público. De hecho, la versión que representan los actores de Cuexpala es una versión "corta" del texto (en la cual no sale la princesa Floripes). 3) En cuanto al último ciclo, remite a la historia de la Reconquista española sobre los moros. A ese ciclo pertenecen *La primera y La segunda noche*, siendo ésta la más popular en el Municipio de Izúcar de Matamoros<sup>19</sup>. El éxito de esta versión se debe sin duda a que se trata de una representación más corta y que llama particularmente la atención del público por la presencia, en ella,

---

<sup>15</sup> Ver *Destrucción de Jerusalén*, una pieza de teatro en náhuatl de origen franciscano. Para consultar el texto de la pieza, ver Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl*, 561-610.

<sup>16</sup> La de La Galarza Cristorrey. Allí, esa danza se representó de nuevo (tras un período de interrupción de varios años) la noche del 9 de diciembre del 2020.

<sup>17</sup> Como en San Juan Raboso, Agua Escondida o Xuchapa.

<sup>18</sup> Es el caso en San Juan Raboso o Agua Escondida. En el sur del Estado de Puebla, en Amatitlán de Azueta, encontramos también un manuscrito de la historia de Carlomagno. Por fin, en San Baltazar Campeche, uno de los antiguos pueblos que pertenecen ahora a la ciudad de Puebla, también se representa esa versión del texto.

<sup>19</sup> Las cuadrillas de Santiago Mihuacán y Agua Escondida representan esa versión del texto. Ésa fue también la versión que presenciábamos en Teopantlán. El manuscrito de 1913 que encontramos en La Galarza también tiene que ver con ese ciclo de la Reconquista (*Historia de Gonzalo y Aymar*).

de muchos elementos pirotécnicos (entre otros, el episodio de la quema del barco).

Una de las cuadrillas de la región (la de Xuchapa) tenía la particularidad de representar cada año una versión diferente del texto (*Gran Serán y Benjamín*, *Carlomagno* y *La Segunda noche*) pero tradicionalmente, cada cuadrilla se ha especializado en la representación de una sola obra. La trama es común a todos esos textos: la lucha de moros contra cristianos y la victoria de éstos al final de la contienda como demostración de la superioridad del cristianismo sobre los infieles. Es importante señalar que la derrota de los moros, que se superpone, históricamente, a la derrota de los indígenas en el momento de la conquista de la Nueva España y el consiguiente triunfo de la fe católica “se justifican por la intervención de algún santo, más que por la inferioridad de los combatientes aborígenes. De esta manera, queda salvaguardada “la valentía de la raíz autóctona” elemento muy importante del legado popular mexicano” (Jáuregui, Bonfiglioli, *Las Danzas de conquista*, 17).

#### **ALGUNOS ASPECTOS RELEVANTES DE LA DANZA**

La dimensión prehispánica que se puede apreciar en la representación en particular, así como en los festejos y su organización en general, nos parece ser un rasgo muy valioso para quienes se interesan en los procesos de hibridación que se dieron a partir de la época colonial en la nueva sociedad en gestación. La obra, que fue una de las herramientas utilizadas para extirpar la idolatría e imponer la nueva religión a raíz de la conquista, resultó ser, en realidad, un espacio de supervivencia para las antiguas prácticas<sup>20</sup>. La política de sustitución utilizada por los misioneros para imponer la fe católica a los nativos en el momento de la conquista espiritual supuso un hábil proceso de inculturación: para que la nueva religión pudiera implantarse en la mente y el corazón de los vencidos, se tuvo que adaptar al sustrato indígena preexistente; desplazando las antiguas creencias, se iba a dar espacio a unas nuevas. Así fue como la danza se fue reinventando y transformando con el paso de los años para adquirir sus rasgos idiosincráticos tan singulares. Evocaremos, en adelante, algunos de los aspectos más relevantes nacidos de esos complejos procesos de adaptación.

---

<sup>20</sup> De hecho, es interesante señalar que, en las entrevistas que hicimos a los danzantes o a los apuntadores, ellos, muchas veces, se identifican automáticamente con su genealogía indígena, utilizando el colectivo “nosotros” para evocar a los nativos que tuvieron que convertirse a la nueva fe en el momento de la conquista (“A nosotros, nos evangelizaron”, “nos bautizaron”, “así fue como nos convirtieron” son expresiones que escuchamos muy a menudo en las diferentes entrevistas que realizamos).

#### LAS HABILIDADES HEREDADAS DE UNA CULTURA DE LA ORALIDAD

La existencia y permanencia de una tradición oral inscrita en la cultura autóctona fue sin duda una de las condiciones que permitió la supervivencia de la representación a lo largo de los siglos. La transmisión, de una generación a otra, de los conocimientos relacionados con la danza (pasos, desplazamiento en el escenario, decorado y aspectos de la escenografía) no pudiera haberse dado en el contexto de una cultura exclusivamente escrita. Los periodos mas turbios de la historia de México provocaron sin duda la destrucción de los libros de coloquio, pero nunca se perdió el conocimiento de la danza que se siguió transmitiendo oralmente de una generación a otra. Además, el texto propiamente dicho, que constituye el soporte escrito de la danza, sólo representa, en realidad, una pequeña parte de los festejos; el resto forma parte de una sabiduría ancestral que se ha transmitido oralmente a través del maestro de la danza: “en los cuadernos de coloquio se reproduce solamente el diálogo que tienen que decir los participantes. El resto: danza, movimientos, músicos, cantos, comida, adornos, organización de la procesión o “desfile” inicial, forma parte de la tradición y casi siempre es el personaje del ensayador o mandón [...] el que conoce las crípticas mecánicas para hacerlo” (Sabido, *Teatro sagrado*, 290-291). Así, además de la capacidad asombrosa de unos actores no profesionales por aprenderse de memoria unos diálogos a veces muy largos y complicados, es relevante el protagonismo del “maestro de coloquio” o “apuntador” que es quien sabe y transmite el conocimiento del conjunto de la danza. Los libros de coloquio tienen escasas acotaciones escénicas: el apuntador es quien sabe cómo debe desenvolverse la obra, quien dirige a los actores durante los ensayos y el día de la representación, quien tiene, en fin, la memoria de la danza.

#### EL ACTOR/PERSONAJE

De la misma manera que no existe una separación nítida entre los actores y el público durante la representación, la distancia actoral no parece existir en la danza, a imagen de lo que se daba en los rituales antiguos: “Un aspecto importante de la participación del pueblo e integración del drama con la vida real es la identificación del actor con su papel [...]. Esta condición psicológica data de la época precolombina. En los espectáculos prehispánicos [...] los protagonistas se poseían a tal grado de sus papeles que no sólo llegaban a creerse dioses, sino que los fieles los consideraban divinos. Esta identificación del actor con su papel parece haberse prolongado fuertemente a lo largo de la época colonial” (Horcasitas, *Teatro náhuatl*, 96). Durante las entrevistas que realizamos, pudimos abordar la cuestión de la actuación: los sentimientos y emociones que provocan en los danzantes el hecho de participar en la danza nos parece ir mucho más allá del mero hecho de desempeñar un papel o de bailar en un espacio/tiempo predeterminado. La presencia de los danzantes en el escenario es más devocional que puramente teatral; habitados por su personaje, los actores sienten y comunican una emoción fuera de lo común al hablar de su papel y a la hora de actuar. Ese

aspecto nos parece íntimamente relacionado con lo que pudo representar, para los antiguos mexicanos, el hecho de declamar un canto o de participar en un ritual; recordemos aquí lo que afirma Johansson acerca de la oralidad de los antiguos nahuas: “se trata no sólo de comunicar algunos contenidos o de compartir ideas abstractas sino de “conmover”, en el sentido etimológico de la palabra, al receptor de un mensaje para lograr una adhesión participativa a lo que se transmite. En este contexto, la esfera específica de recepción y procesamiento del texto no será únicamente el intelecto sino la totalidad del ser sensible” (Johansson, “El sentido y los sentidos”, 522-523). A partir del momento en que los danzantes revisten su traje, cambian de piel para “encarnar” a su personaje, dejan de llamarse por sus propios nombres y penetran en un nuevo espacio/tiempo; si tal “comunidad” existe necesariamente en el caso de un comediante entregado a su papel, la fusión que parece darse en la danza nos hace pensar en los testimonios que nos llegaron de la época prehispánica. Recordemos que el concepto de “imitación” era ajeno a los *mexicas*, que hacían “a la manera de”, no “reproduciendo” sino realizando un gesto ritual que los unía a lo divino: “antes bien, parece que, lejos de jugar con esos registros, indiferente a la separación de lo auténtico y de lo ficticio, al diálogo del ser y de la apariencia, el “realismo” indígena pretendía, durante el tiempo de un ritual y el espacio de una fiesta, alcanzar, captar y manifestar la esencia cósmica de las cosas” (Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, 95). La manera de los actores de “meterse en el pellejo” de su personaje, de vivir, literalmente la representación, nos parece, en ese sentido, propio de una cosmovisión singular, heredada de una cultura antigua muy arraigada, aunque tal vez de manera inconsciente, en la manera que tienen los individuos de ser y de vivir los acontecimientos, así como de relacionarse con el universo.

#### MÁS QUE UNA DANZA, ¿UN RITUAL?

Se puede hablar, en el caso de la danza-drama que nos interesa, de un espectáculo total, capaz de abarcar todos los sentidos, con una dimensión ritual semejante a lo que describe Johansson al evocar los antiguos cantos nahuas, “fusión sinestésica de sonidos, de colores, de ritmos, de música, de fragancias, de gestos y de palabras” que permitían al indígena no sólo “comunicar, sino comulgar con lo divino en la fragua festiva de un ritual” (Johansson, “El sentido y los sentidos”, 532-533). El sentido de la danza reside en esa relación de trascendencia del ser con lo que lo rodea; más que “representar” una historia determinada, es decir, “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”<sup>21</sup>, la danza de los *Doce pares* es actualización, en un espacio/tiempo determinado, de una confrontación ritual primitiva, esencial, cuya función primera no es deleitar al público sino revitalizar los lazos esenciales de la comunidad con el entorno social y natural. En el acto de bailar está en juego, en realidad, mucho más que una

---

<sup>21</sup> Definición del *Diccionario de la Real Academia Española*.

mera actuación; estamos mucho más cerca de la dimensión ritual que de la teatralidad<sup>22</sup>. De la misma manera que el actor es literalmente, a lo largo de la danza, el personaje que encarna, el combate que se presencia allí es oposición de fuerzas cósmicas, dualidad vital, confrontación original. Bailar se transforma en un acto que tiene un sentido devocional único, sinónimo de entrega en cuerpo y alma.

#### UN ESPACIO/TIEMPO SAGRADO

El espacio/tiempo de la representación también nos parece heredado de una época muy remota: la danza se desenvuelve de noche, al aire libre. Recordemos que si ese tipo de actuación, heredada de los rituales paganos, existía en la Europa medieval, tendió a desaparecer a partir del siglo XV, reemplazada por festejos cristianos sometidos a un control más riguroso<sup>23</sup>. Al contrario, las celebraciones o rituales nocturnos se daban con frecuencia en la tradición prehispánica donde “muchas ceremonias se efectuaban durante la noche, a la luz relumbrante de antorchas y grandes fuegos, o a la hora del amanecer, antes de la salida del Sol” (Broda, “Ciclos de fiestas”). Si los focos eléctricos han reemplazado hoy las antiguas fogatas, el desarrollo de la fiesta desde la puesta del sol hasta el amanecer sigue siendo una práctica común en el México actual. Además de darle una mayor dimensión dramática, el desarrollo nocturno de la obra permite realzar los efectos pirotécnicos que puntúan la danza. El brillo y color de los trajes también adquieren más intensidad en contraste con la oscuridad que rodea el escenario: “La riqueza de los atavíos de los participantes, con el abundante uso de oro, plumas y tejidos lujosos [...] debe de haber tenido un efecto irresistible sobre el espectador” (*Idem.*): esa cita, referente a la época prehispánica, sigue válida en las fiestas actuales en las cuales rivalizan los actores por su creatividad y su imaginación a la hora de preparar y adornar su traje.

---

<sup>22</sup> Ver Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo*, 2011.

<sup>23</sup> María Asenjo González: “El panorama de transformación de la fiesta en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media muestra una adaptación a los usos sociales y políticos de la celebración. La memoria de la fiesta arcaica de larga duración, trasgresora, mágica y vivificante ya sólo perduraba en algunas ciudades, asociada a la celebración astral y a usos agropecuarios, y se refugiaba en acciones esporádicas confundidas con la delincuencia y el mal proceder. En su lugar, habían aparecido numerosas fiestas menores de carácter religioso, que también reforzaban la convivencia y recomponían el orden interno, a diferente escala. De ellas, la fiesta cívica por antonomasia sería la del Corpus Christi, que se impuso en todas las ciudades, con la mediación de la Iglesia, y así se mantenía a fines del siglo XV” (“Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media”, 60).

### TRAJES Y ADORNOS

Uno de los aspectos impactantes relacionados con la danza es la atención y el cuidado puestos en la confección del vestuario, que llega a adquirir protagonismo en sí mismo; el traje es la piel que van a revestir los actores para encarnar a su personaje<sup>24</sup>. Nos ha llamado la atención, en este sentido, el hecho de que a los danzantes se les llega a enterrar con su propio traje, un aspecto probablemente heredado de una cosmovisión antigua: en efecto, en la tradición nahua prehispánica y en particular en lo que concierne a los guerreros, “La ropa y las armas que se ofrecen y con parte de la cual se amortajará al cadáver constituye un verdadero cuerpo espiritual. Reviste al difunto y envuelve en algo que representa lo que fue su razón de ser” (Johansson, “Días de muertos”, 178). Es tan importante el papel desempeñado por los danzantes en la fiesta que algunos llevan consigo, en su último viaje, los atuendos propios del personaje que representaron en vida. Ese aspecto nos enseña el significado profundo de la danza a nivel individual y colectivo, lo trascendental que supone tener un papel en la danza, lo vital y profundo de formar parte de un “ritual dancístico” que rompe los límites de lo que conocemos como “teatralidad”.

Los trajes de los danzantes destacan por sus colores vivos, por lo brillante del satín o del terciopelo utilizado para las capas y las túnicas, por lo atractivo de sus bordados, que difieren de un personaje a otro, por los reflejos creados por los espejitos bordados en la tela y por la diversidad de figuras y emblemas que en ellos aparecen. Se puede apreciar, en los trajes, la dimensión sincrética de la danza, que reúne símbolos y emblemas pertenecientes a diferentes tradiciones. En las capas, los casquetes y las coronas aparecen elementos particulares de los moros y de los cristianos (la media luna del islam, la cruz del catolicismo, etc.) pero también otros símbolos, propios de la idiosincrasia mexicana: pensemos, por ejemplo, en las plumas y las perlas que adornan las coronas, en la figura de la Virgen de Guadalupe que siempre acompaña la cuadrilla (bajo la forma de un estandarte o de un cuadro que lleva el ángel a lo largo del recorrido previo a la representación) o en los motivos del sol y de la luna que adornan las capas, cuando no aparece en ellas la figura de un Cuauhtémoc vencido.

Las capas que revisten los representantes de ambos bandos en la danza tienen un gran parecido con las antiguas tilmas indígenas: la manta o tilma (*tilmatli* en náhuatl) era una pieza de tela rectangular que vestían los hombres y que iba adornada conforme a la ocasión en la cual se vestía. La descripción que hace Suárez de Peralta de esas tilmas nos da indicios sobre el tipo de adornos que llevaban y que se asemejan a lo que podemos ver en las capas de los danzantes:

---

<sup>24</sup> Sobre la cuestión de cómo se lograba “encarnar” o “personificar” a los dioses revistiendo sus trajes y atributos durante ciertos actos rituales mexicas, ver Danièle Dehouve, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de ‘personificación’”.

Con estas mantas se cubren, atándolas al lado con un nudo de la misma manta, y quanto es más delgada tanto mejor: estas les sirven como á nosotros las capas y herreruelos. Algunos traen por braveza y gala dos, y muy labradas de pájaros y flores de lana tiñida y la labor de pluma; y los que son principales hazen labrar en las mantas unas águilas grandes, ques ynsinisa de ques principal. (Suárez de Peralta, *Tratado*, 30).

La parte de la espalda y del pecho era la más adornada por ser las partes más importantes que proteger.

En el caso de la danza de la región de Izúcar de Matamoros, no se hace uso de las máscaras como en otras regiones; sin embargo, llama la atención que los cascos de los moros lleven flecos que cubren la frente y a veces los ojos. Esta característica del traje de los moros no tiene nada que ver con una posible reinterpretación de la iconografía medieval, sino que viene probablemente de la época prehispánica y colonial: como lo sugiere Eduardo Merlo Juárez<sup>25</sup>, esos flecos podrían figurar el cabello largo, símbolo de virilidad en el México antiguo y que aparece en la danza como una característica de los vencidos. Siendo los moros de la danza de los *Doce pares* la imagen de los nativos que se convirtieron a la nueva fe, el atributo del pelo en la danza adquiere entonces todo su sentido. Recordemos que tener el pelo largo era un rasgo físico tan valioso para los hombres nahuas que los misioneros decidieron raparlos para hacer visible la ruptura con las antiguas creencias en el momento de la conquista espiritual. El cabello tenía efectivamente en la época prehispánica una “importancia vital porque el *tonalli*, una de las tres almas que posee el hombre, según los antiguos mexicanos, es una especie de vínculo con el mundo de los dioses. Esta alma está ubicada en la cima de la cabeza y en el cabello que crece en esta parte. Para resumir, la cabellera era considerada como una capa protectora que impedía que saliera el *tonalli*”<sup>26</sup> (Stresser Péan, *Des vêtements et des hommes*, 136).

Otro aspecto relevante de los trajes de los danzantes reside en lo brillante y colorida que resultan ser no sólo las capas sino también las túnicas de los guerreros. Tal característica podría entroncar otra vez con la tradición de los trajes de los guerreros en la época precortesiana si consideramos que, de forma general y tradicionalmente “los pueblos del México prehispánico vivían en un mundo de colores” (Dupey García, “Lenguaje y color, 20) y que la riqueza y el brillo de los trajes cobraban sentido, en particular en un contexto bélico:

---

<sup>25</sup> En ocasión de un intercambio que tuvo lugar durante el *Congreso Conquista, colonización y descolonización. Una visión multidisciplinaria desde el siglo XXI*.

<sup>26</sup> La traducción es mía (“Les cheveux ont dans tout le Mexique pré et post cortésien une importance vitale car le *tonalli*, l’une des trois âmes que possède l’homme selon les anciens Mexicains, est une sorte de liaison avec le monde des dieux. Cette âme est localisée au sommet de la tête et dans les cheveux qui poussent à cet endroit. En résumé la chevelure était considérée comme une couche protectrice qui empêchait la sortie du *tonalli*”).

El término náhuatl referente a los trajes y divisas guerreras era *tlahuiztli*, que designaba a la vez atuendos, armas e insignias militares [...]. El campo semántico de esta palabra se asocia con *tlahuilli* (“claridad, luz de candelas, *tlahuillotl* (“lumbreira o claridad”) o *tlahuizcalli* (“resplandor de alúa”) (Molina, 2001: 145), todos derivados del verbo *tlahuia* que [...] probablemente comunicaba un significado más general como “brillar, relucir”. De esta manera, el sentido de *tlahuiztli* parece asociarse con las cualidades de coloridas insignias guerreras, frecuentemente decoradas con elementos de oro, cuyo objetivo era no sólo expresar el estatus de sus portadores, sino también impresionar e intimidar al enemigo. La apariencia relumbrante de los trajes militares parece haber sido de una importancia particular. (Olko, “Traje y atributos”, 80).

Otro elemento que queda por analizar son los espejos que encontramos a menudo en los trajes de los danzantes. Ubicados, la mayoría de las veces, en la parte trasera de los cascos, funcionan a modo de un “segundo” ojo que estaría viendo al enemigo, dándole una simbólica visión periférica al guerrero durante el combate. En el ámbito prehispánico, el espejo y en particular el *tlachieloni* (Vesque, “«El instrumento para ver» o *tlachieloni*”) “adquirió una importancia significativa en el contexto bélico. En efecto, además de ser “metáfora del guión, del modelo, de la ejemplaridad, símbolo tanto del conocimiento como de los ancestros y de los dirigentes” (*ibid.*, 126-127), el espejo, “emblema del poder por su dimensión solar y oculta, también aparecía en el contexto guerrero, bajo la forma de un espejo dorsal *cuitlatezcatl* o *tezcacuitlapilli* [...]”; en tal contexto, “el “aparato óptico” fortalece la idea de agudeza visual, aislando el blanco o el objetivo. *Tlachiyaltia* significa “instruir, alumbrar espiritualmente, enseñar el camino”, *tlachiyaltilo*, “estar orientado, llevado en la buena dirección, firme y recta, pero también sermonear” (Wimmer): el instrumento permite, pues, acceder a todo el conjunto simbólico asociado a la visión” (*ibid.*, 132). El *tlachieloni*, además de agudeza visual, les otorgaba a los guerreros fuerza, firmeza y ejemplaridad en el combate. No es de extrañar que encontremos este accesorio en los trajes de los moros y cristianos en el combate.

#### DANZA Y SANTOS PATRONOS

La danza de los *Doce pares* se organiza en ocasión de las fiestas patronales; en Izúcar de Matamoros se relaciona la danza con el culto a Santiago Apóstol. Recordemos que Santiago Matamoros se había convertido, al llegar a la Nueva España, en Santiago Mataindios y no es de extrañar que se relacione el santo patrón con la danza de moros y cristianos si consideramos que esos festejos irrumpieron en territorio americano en una época en que la figura de Santiago había adquirido ya una importancia mayor en esa área<sup>27</sup>. El origen de tales fiestas y el significado que adquirieron en la época

---

<sup>27</sup> Para más detalles, ver Javier Domínguez García, “Santiago mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España”, 33-56.

colonial es relevante si consideramos que las fiestas patronales sustituyeron a las existentes en la época prehispánica, llenando así el vacío dejado por el derrumbe de las creencias ancestrales y el supuesto abandono de los antiguos dioses. Las sociedades autóctonas, donde la religión llenaba todos los ámbitos de la vida y de la organización social, encontraron en la nueva fe una respuesta al vacío que había dejado la desaparición de las antiguas prácticas y creencias. En este sentido, podemos pensar que

Los misioneros, en su estrategia evangelizadora, toleraron el culto de los santos patronos en correspondencia con el culto de los dioses tutelares indígenas. También apoyaron las fiestas patronales que organizaban los gremios, las cofradías y las mayordomías, agrupaciones que fácilmente aceptaron los indígenas, acostumbrados a tener sus propias organizaciones sociales. (Campos, Cardaillac, *Indios y cristianos*, 429).

La celebración de los santos patronos perduró, aunque con un significado y un simbolismo diferente, de las antiguas fiestas y danzas rituales que regían el calendario prehispánico. Todo aquello puede explicar el éxito de tales representaciones en el contexto colonial y poscolonial; la tradicional oposición de fuerzas, el combate dual que escenifica la danza también adquiriría un eco particular en las creencias autóctonas, lo cual podría explicar la adopción muy rápida de esas obras y su inclusión en el nuevo calendario de fiestas; en el caso de los *doce pares de Francia*,

estos personajes y situaciones propios de la canción de gesta medieval mantienen su vigencia en el contexto festivo indígena, puesto que representan la genérica lucha entre el bien y el mal, entre la muerte y la vida que escancia el ciclo agrícola todavía tan importante en la economía básica de las poblaciones que perseveran en su celebración, y puesto que en el fondo sincretizan una red de rituales de origen religioso y campesino. (Massip, “Los doce pares”, 29).

Un ejemplo interesante al respecto es la manera en que se desarrollan los festejos en la Inspectoría general de Agua Escondida: en la madrugada del 3 de mayo, el día que sigue la representación de la danza de *Los doce pares*, los actores y el público suelen subir al cerro que domina el pueblo, como en una peregrinación con objeto de “vestir las cruces”, una tradición que entronca directamente con el ciclo agrícola prehispánico y con los antiguos rituales de petición de lluvias. La fecha en la que se da la danza se superpone, de esta manera, con las antiguas creencias y prácticas.

#### LA DIMENSIÓN COMUNITARIA

La organización de los festejos involucra, durante al menos dos o tres días, según los lugares, al conjunto de la comunidad: no sólo los danzantes se ilustran en tal ocasión sino también otros actores muy importantes para el funcionamiento de la colectividad. Es importante, en ese sentido, el papel

de los mayordomos, encargados de pagar los gastos de la fiesta. No evocaremos aquí el modo de designación de los mayordomos, que cambia de una comunidad a otra; lo que queremos resaltar es que tales festividades se inscriben dentro de un orden social antiguo cuya cohesión descansa en la reciprocidad y la solidaridad, unos aspectos muy propios de la antigua organización social prehispánica y que fueron reutilizados por los misioneros a partir de la conquista espiritual:

En el sistema de mayordomías y los Consejos de Ancianos, encontramos el “mestizaje” de tradiciones prehispánicas y coloniales: el trabajo colectivo (tequio), las celebraciones religiosas anuales relacionadas con los ciclos agrícolas y el ciclo de imágenes [...]. La mayordomía es el mecanismo institucional más importante para restaurar el equilibrio comunitario, puesto que implica una forma de redistribución de la riqueza acumulada individualmente. El mayordomo patrocina la mayor parte de los gastos de la fiesta patronal: fuegos pirotécnicos, bandas de música, misas, adornos para las calles y la iglesia, alimentación y hospedaje de los invitados, etcétera” (Correa Villanueva, “Credibilidad, comunidad y política”, 73-74).

Por lo demás, en los casos que nos ha tocado investigar y presenciar, la danza empieza siempre con una promesa que los actores de la cuadrilla, vestidos de sus trajes y acompañados por la gente del lugar, llevan a la iglesia del pueblo o barrio en el cual se celebra la fiesta. Esas “promesas” o “mandas”, que consisten muchas veces en ofrendas de flores y velas, constituyen la primera parte de una fiesta de carácter sagrado que va involucrando durante varios días al conjunto de la comunidad, renovando sus vínculos y afianzando su identidad.

## **CONCLUSIÓN**

Estos son algunos de los elementos que llamaron nuestra atención en esa representación y que son ejemplos de reelaboración de un material de origen europeo, transformado y adaptado a una nueva realidad, con un resultado que tiene mucho más que ver con los “núcleos mítico-rituales” de los antiguos indígenas que con el teatro medieval occidental. Todavía quedan muchos aspectos por analizar, en particular la cuestión del calendario de las representaciones, de la elaboración del decorado, de los trajes y el simbolismo de sus colores, del movimiento de los actores, o de la música, entre otros. El rescate y análisis de los manuscritos es otra de las tareas esenciales que quedan por realizar para entender mejor el significado y el alcance de esta danza que logró sobrevivir, entre otros, a los efectos de la globalización.

Dar a conocer la obra es, antes que nada, dejar constancia de una tradición muy antigua y a veces poco valorada que es, en realidad, uno de los numerosos ejemplos de la diversidad, creatividad y vitalidad de los hombres y mujeres de México que lograron imponer su visión singular del

mundo a través de una obra idiosincrática, propia y original que logró reinventarse con el paso de los años.



Danzantes de la cuadrilla de *Doce Pares de Francia* de Agua Escondida  
(Izúcar de Matamoros, Puebla)  
Créditos fotográficos: Carlos AS



*Danza de los Doce Pares de Francia* de Agua Escondida (Izúcar de Matamoros, Puebla)  
Créditos fotográficos: Francisco JASSO R.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAME HERNÁNDEZ, DOMINGO, “Teatralidad india y comunitaria en México. Un acercamiento desde la complejidad”, *América sin nombre*, 8, *Fiesta y teatralidad popular en México*, diciembre de 2006, 18-26.
- ARIAS, PATRICIA, “La fiesta patronal en transformación: significados y tensiones en las regiones migratorias”, *Migración y desarrollo*, vol. 9, 16, 2011, 147-180.
- ASENJO GONZÁLEZ, MARÍA, “Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media”, *Edad Media. Revista Histórica*, 14, 2013, 35- 61.
- BEUTLER, GISELA, “Floripes, la princesa pagana en los bailes de ‘Moros y cristianos’ de México: algunas observaciones sobre las fuentes literarias”, *Anuario de Historia de América Latina*, 20, 1983, 257-298.
- \_\_\_\_\_, *Historia de Fernando y Alamar: contribución al estudio de las danzas de Moros y cristianos en Puebla (México)*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, 1984.
- \_\_\_\_\_, “Algunas observaciones sobre los textos de Moros y cristianos en México y Centroamérica”, *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Vol I, 1986, 221-233.
- BRISSET MARTIN, DEMETRIO E., “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”, *Gaceta de antropología*, 17, 2001.  
<http://hdl.handle.net/10481/7433>
- BRODA, JOHANNA, “Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana”, *Arqueología Mexicana*, 41, febrero-enero 2000, 48-55.  
<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/ciclos-de-fiestas-y-calendario-solar-mexica>
- CAMPOS, ARACELI, CARDAILLAC, LOUIS, *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*, México: El Colegio de Jalisco, UNAM, Editorial Itaca, 2007.
- CID, JESÚS ANTONIO, “El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz, 1916)”, *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Madrid: Fundación Machado, 1999, 23-61.
- CORREA VILLANUEVA, YOLANDA MARGARITA, “Credibilidad, comunidad y política: el mañana que se cosecha en el ayer”, *Credibilidad, instituciones y vida pública*, Hector Zamitiz (comp.), México: UNAM, Facultad de Ciencias políticas y sociales, 1998, 49-81.
- DEHOUE, DANIELE, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de «personificación»”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, Publicado el 14 junio 2016, consultado el 24 agosto 2021.  
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>
- DÍAZ DE CHAMORRO, MARÍA DEL CARMEN, “Antecedentes históricos del teatro popular tradicional mexicano”, *Relaciones*, v. 4, 14, primavera 1983, 81-89.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, JAVIER, “Santiago mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54 (1), 2006, 33-56.
- DUPEY GARCÍA, ÉLODIE, “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”, *Ciencias*, abril-junio 2004, 74, México: UNAM, 20-31.
- Fiesta religiosa y teatralidad popular en México: tradición, identidad, presencia indígena*, Beatriz Aracil Varón, Mónica Ruiz Bañuls (coords.), Monográfico de *América sin nombre*, núm. 8, Alicante: Universidad de Alicante, 2006.

- FLORES SOLÍS, ALEJANDRO, *Las danzas de conquista. Un encuentro con la teatralidad*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.
- GRUZINSKI, SERGE, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner". 1492-2019*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Histoire littéraire de la France*, Volume 18, Académie des inscriptions & Belles-lettres (France), Maurists Éditeur, Imprimerie nationale, 1835.
- Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, y de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del grande almirante Baán*, trad. de Nicolás de Piemonte, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1521.
- HORCASITAS, FERNANDO, *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, Tomo I, México: UNAM, 2004.
- JÁUREGUI, JESÚS, BONFIGLIOLI, CARLO, *Las Danzas de conquista. México contemporáneo*, México: CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- JÉREZ GÓMEZ, JESÚS DAVID, "Carlomagno y Cervantes: representación del romancero carolingio en el Quijote y su marco cultural mediterráneo", *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de oro"*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2013, 469-475.
- JOHANSSON, PATRICK, "En el principio era la danza", *Universidad de México*, México: UNAM, v. 532, mayo 1995, 39-42.
- \_\_\_\_\_, "Días de muertos en el mundo náhuatl prehispánico", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34, 2003, 167-203.
- \_\_\_\_\_, "El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica", *Acta poética*, vol. 26, 1-2, Ciudad de México abr./nov. 2005, 515-546.
- MANDACH, ANDRÉ DE, "La geste de 'Fierabras' ou le jeu du réel et de l'invraisemblable", *Au carrefour des routes d'Europe. La chanson de geste*, Tome II, Genève: Droz, 1987, 843-857.
- MASSIP, FRANCESC, "Los doce pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea", in *América latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), Madrid: Visor Libros, 2015, 19-53.
- MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO, "Las danzas de moros y cristianos y de la conquista", *Arqueología Mexicana*, XVI/94, 2008, 60-65.
- MORAYTA MENDOZA, MIGUEL, *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches*, Morelos: Gobierno del Estado de Morelos, México: Editorial Porrúa, 1994.
- OLKO, JUSTYNA, "Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales", *Anales del Museo de América*, 14, 2006, 61-88.
- OLMOS AGUILERA, MIGUEL, "La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México", *Frontera norte* vol. 14, 27, México ene./jun. 2002, 201-239.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, "Roldán en las leyendas ibéricas y occidentales", *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 1, 2001, 165-190.
- RICARD, ROBERT, "Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristianos' au Mexique", Paris: *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 24, 1, 1932, 51-84.
- RIQUER, MARTÍN DE, *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1952.

DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN  
NUEVAS PERSPECTIVAS

- SABIDO, MIGUEL, *Teatro sagrado. Los "coloquios" de México*, México: Siglo XXI Editores, 2014.
- STRESSER-PÉAN, CLAUDE, *Des vêtements et des hommes. Une perspective historique du vêtement indigène au Mexique. Le vêtement précortésien*, Paris: Riveneuve, 2011.
- SUÁREZ DE PERALTA, JUAN, *Tratado del descubrimiento de las Indias. Noticias históricas de la Nueva España*, Madrid: Edición de don Justo Zaragoza, Imprenta de G. Fernández, 1878.
- TORIZ PROENZA, MARTHA JULIA, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.
- VESQUE, MARTINE, "«El instrumento para ver» o *tlachielon*", *Trace* 71, CEMCA, enero 2017, 111-137.
- WARMAN, ARTURO, *La danza de moros y cristianos*, México: SEP/Setentas, 1972.