

CON EL DIVINO ROSTRO NO SE JUEGA:
PERSONIFICACIÓN DE UN SANTO EN LA DANZA
DE SANTIAGOS DE TEXCOCO Y TEOTIHUACAN
WITH THE DIVINE FACE DO NOT PLAY:
PERSONIFICATION OF A SAINT IN THE DANCE
OF SANTIAGOS OF TEXCOCO AND TEOTIHUACAN

José Manuel Moreno Carvalho*

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2022 • Fecha de aprobación: 10 de julio de 2023.

Resumen: Este trabajo trata sobre el Divino Rostro, un objeto ritual utilizado en la danza de Santiagos de las regiones de Texcoco y Teotihuacan, México central, al que los pobladores consideran como un santo o imagen viva. Debido a esta característica, el danzante que porta la imagen, la cual representa una mezcla entre Jesucristo y Santiago apóstol, tiene que cumplir con una serie de requisitos, ya que al momento en que la utiliza «le presta su cuerpo al santo». Esto significa que no es solo el danzante quien baila y participa en la festividad, sino también la imagen. Contrario a esta idea, los especialistas han abordado a los Santiagos como una especie de danza-teatro donde solo las fuerzas humanas participan. La discusión que se presenta recoge una reflexión sobre los vínculos entre la ficción y la vida cotidiana que se establecen en una danza donde las personas se convierten en santos.

Palabras clave: Santiagos; Divino Rostro; Texcoco; danza; personificación.

Abstract: This paper deals with the Divine Face, a ritual object used in the dance of Santiagos in the regions of Texcoco and Teotihuacan, central Mexico, which the villagers consider as a saint or living image. Due to this characteristic, the dancer who carries the image, which represents a combination between Jesus Christ and Santiago Apostle, has to

* Université Paris Nanterre, Francia, mm_8212@hotmail.com.

comply with a series of requirements since at the moment he uses it «he lends his body to the saint». This means that it is not only the dancer who dances and participates in the feast, but also the image. Contrary to this idea, specialists have approached the Santiagos as a kind of dance-theater where only human forces participate. The discussion presented here is a reflection on the links between fiction and daily life that are established in a dance where people become saints.

Keywords: Santiagos; Divine Face; Texcoco; dance; personification.

Resumé: Cet article aborde le Visage Divin, un objet rituel utilisé dans la danse des Santiagos dans les régions de Texcoco et Teotihuacan, Mexique central, qui est considéré par les villageois comme un saint ou une image vivante. En raison de cette caractéristique, le danseur qui porte l'image, qui représente une combinaison entre Jésus-Christ et l'apôtre Santiago, doit remplir une série d'exigences car au moment où il l'utilise, il «prête son corps au saint». Cela signifie que ce n'est pas seulement le danseur qui danse et participe à la fête, mais aussi l'image. Contrairement à cette idée, les spécialistes ont abordé les Santiagos comme une sorte de danse-théâtre où seules les forces humaines participent. La discussion présentée ici est une réflexion sur les liens entre la fiction et la vie quotidienne qui s'établissent dans une danse où les gens deviennent des saints.

Mots-clés : Santiagos; Visage Divin; Texcoco; danse; personification.

Introducción

El Divino Rostro es un mascarón utilizado en la danza de los Santiagos, el cual es considerado por los pobladores de la región de Texcoco y Teotihuacan, Estado de México, como un «santito» o imagen como la que se encuentran en las iglesias¹ (véanse figs. 1 y 2). Representando una mezcla entre Santiago apóstol y Jesucristo, al Divino Rostro se le considera como una imagen viva muy milagrosa, pero también muy castigadora. Debido a ello, el danzante que lo porta, conocido como el «primer Santiago», tiene que cumplir con una serie de requisitos antes de entrar en contacto con el santito, ya que al momento de colocárselo «le presta su cuerpo al santo» (Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez 2017; Robichaux y Moreno Carvallo 2018).

La expresión local «prestar el cuerpo al santo» explica con claridad el hecho de que el Divino Rostro no puede participar por sí mismo en las festividades, ya que tiene un cuerpo incompleto, por ello necesita de la intervención humana para poder moverse y así bailar y arrojar sus bendiciones. Por su parte, el danzante necesita del Divino Rostro para poder representar al santo no solo en la danza, sino también en procesiones, misas, recorridos a las iglesias de los pueblos vecinos y visitas a las casas de familiares y conocidos. Esto significa que el danzante no solo interpreta al personaje de una escenificación, sino que en verdad personifica, o *presentifica* (Vernant 1990, 339), a un santo al que las personas pueden acercarse para pedir su bendición.

Esta personificación está basada en una relación de agencia donde lo que uno hace se resiente en el otro. Si el danzante cumple los requisitos que demanda la imagen con «corazón» y «gusto», el santo le otorga fuerzas especiales al primer Santiago durante la representación. Por el contrario, si la persona no toma las cosas con seriedad, es decir, no cree en verdad que está personificando algo sagrado, la imagen puede provocarle daños físicos, como dejarlo ciego o hacerle sentir que unas espinas se clavan en su mentón y cráneo.

La presencia del Divino Rostro ha sido un fenómeno prácticamente desapercibido por los antropólogos que han estudiado el oriente del Estado de México. Ni en la obra que coordinó Manuel Gamio ([1922] 1979) sobre la población del valle de Teotihuacan ni en los trabajos que realizó Fernando Horcasitas (1975, 1985) sobre danzas en los pueblos de Chimalpa, municipio de Chiautla y Tepetlaoxtoc, existe mención alguna sobre la presencia de este objeto. Estos materiales proporcionan información importante sobre los diálogos, vestuarios, y música de los Santiagos, pero ningún dato sobre el uso tan particular de un objeto ritual



Figura 1. El Divino Rostro es un mascarón que puede ser fabricado con diferentes materiales, como fibra de vidrio, resina, maderas nobles, cartón comprimido o una combinación de ambas. Fotografía de Manuel Moreno Carvalho, Papalotla, Estado de México, 22 de diciembre de 2016.



Figura 2. El Divino Rostro cuenta con dos ranuras debajo de las cejas que le permiten al danzante poder ver. Fotografía de Manuel Moreno Carvalho, Papalotla, Estado de México, 29 de diciembre de 2016.

dentro de la danza. Lo único con lo que se cuenta es un grabado con clara similitud al Divino Rostro que aparece al final del apartado de «Folk-lore» (Gamio [1922] 1979, 5:417) y el relato de un habitante de Atlatongo en el que se describe una aparición milagrosa de Santiago apóstol en la comunidad (Gamio [1922] 1979, 4:318).

La primera mención que hay del Divino Rostro es en 1996, en el trabajo del antropólogo mexicano Jesús Jáuregui (1996) sobre los Santiagos del pueblo de San Pablo Ixáyotl, municipio de Texcoco. Jáuregui, al igual que sus antecesores, se interesó en el aspecto teatral de la danza, algo que él llamó la «secuencia dancístico-teatral» (173), y fue el primero en describir las cualidades sagradas de dicho objeto. No obstante, su eje de análisis basado en una idea de danza-teatro resultó insuficiente para explicar los efectos que el Divino Rostro puede producir tanto en la representación como fuera de ella.

El interés de estos especialistas en los aspectos teatrales de la danza se ubica en una corriente de estudios donde distintas variantes de moros y cristianos, incluyendo a los Santiagos, fueron catalogadas como «dramas», «sainetes», «autos sacramentales», «loas», «danzas dialogadas», «teatro popular en náhuatl» o «teatro-danzas» (Starr 1896; Elfego 1910; Gamio 1979 [1922]; Ricard 1932, 1933; Gillmor 1943; Kurath 1967; Horcasitas 1975, 1985, 2004; Jáuregui 1996). El uso de estas categorías representa serias limitaciones para abordar la participación activa que tienen fuerzas no humanas, como el Divino Rostro, dentro de las danzas, así como en otros momentos de las festividades. El énfasis de estos estudios en lo que las fuerzas humanas producían a nivel escénico no permitió tomar en cuenta lo que el aspecto religioso, elemento central de las danzas, podía producir en la ficción y en la vida cotidiana. A diferencia de estos estudios, otros especialistas, desde un enfoque distinto a la idea de teatro, han puesto su atención en el poder que elementos no humanos tienen dentro de las danzas rituales, como máscaras, plantas, instrumentos musicales y utensilios de madera que simulan caballos (Ichon 1973; Jurado Barranco 2001; Jurado Barranco y Camacho Jurado 2011; Neurath 2015).

En trabajos recientes sobre los Santiagos de Texcoco y Teotihuacan, Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez (2017) han explorado la asociación entre las prácticas rituales alrededor del Divino Rostro y el concepto de *ixiptla* que tenían los mexicanos del siglo xvi para referirse a la personificación de dioses (véase también Robichaux y Moreno Carvallo 2019). La acción de personificar a actores sagrados en las festividades no solo sobrevivió a la conquista española,

sino que fue una práctica que se pudo adaptar a un nuevo tipo de representaciones que llegó de la mano de los evangelizadores.

En las siguientes páginas voy a centrarme en los efectos que la relación danzante y el Divino Rostro producen tanto en la danza como en otros momentos de la celebración. Mi objetivo es mostrar que el primer Santiago, al prestarle el cuerpo a una fuerza sagrada, no solo interpreta a un personaje, sino que personifica a un santo. Por este motivo, la presencia del danzante en la festividad es de gran importancia, ya que, al portar la imagen, le da movimiento al santito para que baile y realice sus bendiciones a la comunidad.

Los Santiagos

Los Santiagos es una de las tantas variantes de moros y cristianos, también conocidos como «morismas», que se bailan a lo largo del continente americano (Warman 1985; Ricard 1932). De acuerdo con Fernando Horcasitas (1975), este baile pertenece a un género de danzas dialogadas calificadas como «drama de la conquista»² en el que con distintas variantes se narra «la venida del apóstol Santiago de Roma a Jerusalén a vengar la muerte de Jesucristo en la persona de Pilatos» (3).

Las primeras representaciones de batallas entre musulmanes y cristianos que se realizaron en el territorio mexicano ocurrieron en el siglo XVI, algunos años después de la caída de la ciudad mexicana de Tenochtitlan. En 1538, en la Ciudad de México se realizó «La conquista de Rodas» y, al año siguiente, se presentó en Tlaxcala «La conquista de Jerusalén» (Ricard 1932, 61-63). En este último lugar se simuló una batalla en la que ejércitos de españoles e indígenas pelearon en conjunto para derrotar a las fuerzas turcas (Ricard 1932, 61-63; Horcasitas 2004, 87). Lo interesante de esta escenificación es que en un momento donde españoles e indígenas eran vencidos por los moros, Santiago apóstol y san Hipólito aparecieron milagrosamente para ayudar a derrotar al ejército turco (Ricard 1932, 64). La presencia milagrosa de Santiago apóstol no fue exclusiva en este tipo de representaciones, su aparición también fue descrita por los soldados españoles que participaron en la conquista, quienes afirmaron haber visto al apóstol en el campo de batalla montando su caballo blanco y combatiendo contra los «naturales» (Durán 1880, 63-64).

Las órdenes religiosas que llegaron a las tierras de la Nueva España en el siglo XVI encontraron, en lo que se ha definido como el «teatro evangelizador», un

medio para difundir la doctrina católica. La idea de celebrar las festividades con escenificaciones no era ajena para las poblaciones locales, que estaban acostumbradas a complejas representaciones rituales en donde los dioses eran personificados por humanos (Horcasitas 2004, 82; Campos y Cadillac 2007, 47). Dentro de estas prácticas, las danzas jugaban un papel determinante, como lo señalaron fray Jerónimo de Mendieta y fray Toribio de Benavente Motolinia, al decir que los bailes y cantos eran la principal forma de oración de los antiguos mexicanos (Mendieta 1993, 99; Motolinia 1903, 344). Los pueblos indígenas, lejos de permanecer pasivos ante el «teatro evangelizador», lograron incorporar los resabios de su mundo colapsado a estas prácticas, dando a las danzas un papel central y a la representación de santos una presencia real que iba más allá de la mera escenificación (Campos y Cadillac 2007, 65-66).

Una prueba de ello son los «dramas vividos» a los que Fernando Horcasitas (2004) se refirió como representaciones rituales del México prehispánico, colonial y contemporáneo, donde las acciones eran ejecutadas con un gran realismo (89-97). En el caso del periodo colonial, Horcasitas (96-97) citó las descripciones de principios del siglo XVII que realizó el dominico inglés Thomas Gage en su viaje al continente americano. En su recorrido por las poblaciones indígenas de Guatemala, el viajero menciona que una de las danzas que más atraía a los pobladores era la «tragedia representada a modo de danza» de la muerte de san Pedro y la decapitación de san Juan Bautista (Gage 2017, 454). En su descripción, el religioso inglés menciona que «los indios que bailaban eran supersticiosos en cuanto a lo que hacían, juzgando como si realmente se actuara y realizara lo que solo se representa a modo de danza».³ Dice el viajero que las personas que iban a representar a san Pedro o a Juan Bautista tenían que confesarse primero, «diciendo que tenían que ser santos y puros como el santo a quien representaban».⁴ De la misma manera, señala que aquel que interpretaba el papel de Herodes o alguno de los soldados que acusaban a los santos en la danza tenían que confesarse después de ese pecado, «deseando la absolución como si fueran culpables de sangre».⁵

En náhuatl, la lengua del Imperio mexica, el término que se utilizó para referirse al teatro evangelizador fue *neixcuitilli*, palabra que en el diccionario de fray Alonso de Molina (1571) aparece traducida como ‘dechado’ o ‘ejemplo’ (66). El uso del término *neixcuitilli*, como sugiere Louise Burkhart (1996), pareciera no haber sido utilizado para referirse a las representaciones dramáticas prehispánicas, sino que fue aplicado en el sentido de un cuento o anécdota ejemplar utilizado por los religiosos católicos durante sus discursos teológicos (46). Sin embargo, dicho término también fue usado para referirse a los dramas evangelizadores que

se habían traducido al náhuatl, por lo que hacia la mitad del siglo xvii, *neixcuitilli* y *ejemplo* hacían referencia a una representación dramática (46). Como señala Burkhart (1996), mientras que los religiosos veían al teatro evangelizador como una manera de difundir la palabra de Dios, de atraer a los pobladores a la fe católica y enseñarles sus deberes como católicos, para los indígenas era algo distinto. Lo que la audiencia veía, dice Burkhart, eran otros nahuas interpretando a seres que ellos reconocían como sagrado: «given the close identification the Nahuas had been accustomed to make between sacred beings and ritual impersonators, it may have seemed to the observers as though Christian personae had entered their presence and taken on Nahua identities» (47).

Las primeras representaciones de moros y cristianos ocurrieron a escasos kilómetros de las regiones de Texcoco y Teotihuacan, lugares donde franciscanos, dominicos y agustinos levantaron conventos a partir de 1524. Desde estos lugares —en especial del convento franciscano de san Antonio de Padua en la ciudad de Texcoco, lugar donde se estableció por un tiempo fray Pedro de Gante—, se emprendió una tarea evangelizadora en la que seguramente las representaciones dramáticas y la devoción a Santiago apóstol tuvieron un papel central.

Los Santiagos en la región de Texcoco: Una danza religiosa que «no es un juego»⁶

Los datos de campo recabados en más de veinte pueblos desde 2011 por Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez, muestran que los Santiagos es una de las danzas⁷ que goza de más popularidad en las regiones de Texcoco y Teotihuacan. A lo largo del año, tanto en comunidades ubicadas en la sierra, como en la parte media y en los pueblos cercanos a lo que fue el exlago de Texcoco, se representa con diversas variantes el conflicto entre cristianos y moros.

La palabra *teatro* vinculada a los Santiagos no es ajena para los danzantes. Es un término que los propios pobladores utilizan para decir que los Santiagos son una especie de «danza con teatro». Este fue el término que utilizó en 2013 un ensayador de Santiagos del municipio de Papalotla, quien comentó a Robichaux y Moreno Carvallo que la danza es una obra de teatro adaptada por los pobladores para representar la «conversión al cristianismo de los moros». Sin embargo, como el mismo ensayador refirió, no se trata de una actuación cualquiera, sino de una danza que es ofrendada a santo Toribio de Astorga, patrón de la comunidad. Debido a ello, las personas que participan dentro de la danza deben conducirse

con sumo respeto, ya que se trata de un baile religioso y no de un simple espectáculo. En la perspectiva del ensayador, no aprenderse los diálogos de memoria, no cumplir con el vestuario y estar bajando y subiendo del escenario cuando la danza ha comenzado son muestras de lo que significa actuar en la danza sin respeto. Como el mismo ensayador señaló durante la conversación: «Imagínate que estás en un teatro y los actores se bajan a tomar agua. ¡Es una falta de respeto! Si estamos hablando de un respeto para el público, imagina nuestro respeto para el santo patrón» (ensayador, Papalotla, 2013, datos inéditos).

Un ejemplo sobre la diferencia entre danza religiosa y espectáculo ocurrió el 18 de octubre de 2020, en plena crisis por la pandemia, cuando una cuadrilla de «Santigos» de Papalotla fue invitada a bailar en el municipio de Metepec, Estado de México, en el festival Quimera 2020. XXX Años de Arte y Cultura en Metepec. Debido a las medidas sanitarias establecidas, el festival se realizó de manera virtual y la presentación de los Santiagos se transmitió en Facebook Live el 25 de octubre. De acuerdo con uno de los danzantes que asistió a este evento, el cronista del pueblo que era el enlace entre los danzantes y los organizadores le comentó al personal del festival que no podían bailar en el suelo porque no eran un *ballet* folklórico o compañía coreográfica, sino una danza religiosa tradicional que se lleva a cabo en una tarima. Los organizadores colocaron una tarima, sin embargo, la cuadrilla fue anunciada en el cartel del evento como originaria del «pueblo mágico» de Papalotla, una categoría⁸ que es otorgada por el gobierno federal, vía la Secretaría de Turismo, en reconocimiento del aporte cultural o natural que brinda alguna comunidad a la vida nacional. A diferencia de esta perspectiva, los danzantes de Papalotla entendieron su participación en el festival de otra manera. Como señaló uno de los participantes a Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez, el festival permitió a los danzantes la oportunidad de bailarle a santo Toribio de Astorga, debido a que en 2020 su festividad (16 de abril) fue cancelada por las medidas sanitarias que estableció el gobierno mexicano para el control de la pandemia de covid-19. De acuerdo con este danzante, para reafirmar el carácter religioso del baile, el día del evento, antes de salir de Papalotla con dirección a Metepec, la cuadrilla se dirigió a la parroquia, como se hace tradicionalmente durante la fiesta antes de iniciar la danza, para pedirle permiso a santo Toribio de llevar a cabo el baile y de trasladarlo a otro lugar. Además, llevaron al evento tanto la imagen del santo patrón que fue colocada a un lado de la tarima como la del Divino Rostro.

Esta perspectiva de los Santiagos como una danza religiosa quedó también en evidencia cuando un ensayador de San Juan Tezontla, que había sido contratado

en 2013 por un grupo de Santiagos del pueblo de la Resurrección, tuvo diferencias con el primer Santiago debido a su comportamiento. En la «coronación» de la cuadrilla, ritual donde el grupo responsable de organizar la danza cede su lugar a un nuevo equipo a cargo de la festividad del año siguiente, el ensayador tomó el micrófono y dijo enérgicamente a los asistentes: «[A] aquellos que reciban corona [el cargo] les advierto que cumplan como se debe hacer porque esto no es un juego» (ensayador, La Resurrección, 2013, datos inéditos). Su molestia se debía a que el primer Santiago se había ausentado el último día de tres de baile, por lo que uno de sus compañeros lo tuvo que suplir. No obstante su ausencia, el primer Santiago tampoco cumplió con la cuota que le correspondía para cubrir los costos de la banda, razón por la cual los músicos se negaban a tocar el último día. Para solucionar esta situación, un familiar de uno de los danzantes cubrió el faltante y solo así la danza se pudo realizar, aunque con la gran ausencia del personaje principal. Para el ensayador de Tezontla, como señaló durante una entrevista a Moreno Carvallo y Robichaux en 2013, este tipo de comportamientos son muy graves, ya que el primer Santiago y sus familiares pueden ser víctimas de accidentes, enfermedades o, incluso, la muerte.

En el apartado «Apuntes etnográficos» de la obra sobre el valle de Teotihuacan, se encuentran palabras similares a las utilizadas por el ensayador de San Juan Tezontla. En el texto se menciona la existencia de actas firmadas por los danzantes frente a jueces auxiliares que los obligaban a cumplir sus compromisos so pena de ser castigados (Noriega Hope 1979 [1922], 216-18; véase también Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez 2021). En uno de estos documentos, fechado en 1911, se menciona que la «promesa de bailar» como alchileos no es un «juguete[,] sino que es una devoción que vamos [a hacer] de nuestra propia voluntad» (Noriega Hope 1979 [1922], 217). Como ejemplo de que la danza no es un juguete, en la obra se detallan algunos casos de milagros y castigos alrededor de las danzas. Uno de estos señala que un grupo de niñas murieron a causa de que la danza de alchileos que tradicionalmente se bailaba para San Francisco de Asís fue sustituida por una contradanza en la que participan hombres y mujeres menores de edad (216). Como señala el texto, el que los alchileos fueran sustituidos por una danza donde participaban personas de uno y otro sexo no fue del agrado de San Francisco, por lo que las pequeñas niñas que habían bailado fueron falleciendo.

El Divino Rostro

El carácter religioso de los Santiagos se refuerza por la presencia del Divino Rostro, un objeto al que se le considera como un santo muy milagroso, pero también muy castigador. Para una persona que no tiene conocimientos de la danza, el Divino Rostro podría ser visto como una máscara utilizada por un danzante para interpretar un personaje (véanse figuras 1 y 2). Sin embargo, como mencionó en 2013 un ensayador de San Juan Tezontla a Robichaux y Moreno Carvalho, el Divino Rostro no es una máscara como las que se utilizan en carnaval, sino «una imagen sagrada». Las máscaras de látex con forma de políticos, monstruos, viejos y personas de cine y televisión que aparecen en el carnaval y en las danzas de sembradores, segadores, chareos y Santiagos locos no son vistos como objetos vivos, sino como un utensilio que ayuda a interpretar un personaje. En cambio, al Divino Rostro se le da un tratamiento especial porque se le considera como una imagen viva que tiene su «corazoncito», lo que significa que puede producir efectos positivos o negativos tanto en la representación como en la vida cotidiana.

No obstante de tener su «corazoncito» y otros órganos —como ojos, boca y nariz— el Divino Rostro carece de un cuerpo completo. Por este motivo, el santito necesita de la ayuda humana para poder moverse y así participar en las festividades. Este hecho quedó en evidencia cuando una habitante de Santa María Tecuanulco, municipio de Texcoco, quien es propietaria de un Divino Rostro, comentó en una entrevista a Robichaux y Moreno Carvalho en 2011 que cuando prestaba su imagen para ser bailada, en el momento en que el primer Santiago llegaba a su casa a recoger al santito, ella le decía al rostro: *«Este es el cuerpo que vas a utilizar»* (propietaria de Divino Rostro, Tecuanulco, 2011, datos inéditos).

Debido a que el danzante le «presta su cuerpo al santo», antes de portar el Divino Rostro, el primer Santiago debe cumplir con una serie de requisitos que van variando entre las localidades. Entre las medidas que se realizan, se encuentran periodos de abstinencia sexual, confesiones con sacerdotes, estar casado por la iglesia o no vivir en concubinato, evitar el consumo de alcohol y de ciertos tipos de alimentos —como mole, carne de puerco y picante— y mantener una buena relación con familiares y danzantes. Además, el danzante debe tener ciertos cuidados con la imagen, por ejemplo, llevarla a escuchar misa, ponerle su altar con flores y veladoras, darle de comer tanto a ella como al caballo de madera que la acompaña, no decir groserías en su presencia y no dejarla sola durante el tiempo en que el danzante la tiene en su casa (véase fig. 3).



Figura 3. Altar dedicado al Divino Rostro y su caballo que lo acompaña, el cual puede estar fabricado de madera, yeso o plástico.
Fotografía de Manuel Moreno Carvalho, Tequexquihuac, Estado de México, 24 de septiembre de 2015.

Esto significa que el primer Santiago, lejos de interpretar al personaje de un santo en la danza, está preparando su cuerpo para entrar en contacto con el Divino Rostro y poder personificar realmente a una presencia sagrada (véanse figs. 4 y 5). Esta unión de danzante-santo está basada en un vínculo que, como señaló un ensayador de Tezontla, «lo que uno hace se refleja en el otro». Por ello, la importancia de cumplir los requisitos que demanda la imagen con «gusto» y «corazón», significa que el primer Santiago debe comportarse realmente de una manera distinta y no como lo haría en su vida cotidiana. El no cumplir las cosas con devoción implica poner en grave riesgo la salud del danzante, así como la de sus familiares y compañeros de cuadrilla; por eso, los pobladores insisten en

la importancia de tomar las cosas con seriedad y no como un juego. Cuando el santito se amolda perfectamente al rostro del danzante y, además, se ve con las mejillas coloradas, piel rosada y un semblante alegre, se dice que el Divino Rostro está contento con la manera en la que el primer Santiago se ha comportado. En estos casos, algunos danzantes relatan haber sentido una fuerza especial que les da mayor vigor a sus movimientos durante la representación, así como una sensación de no estar portando ningún objeto. De manera contraria, cuando la imagen no se ajusta al rostro del danzante, se pone pálida, con rasgos tristes y con manchas; los pobladores afirman que esto se debe a que el primer Santiago ha fallado en su papel. Sobre esto hay algunos testimonios de danzantes que mencionan haber perdido la vista momentáneamente o haber sentido que una espina se incrustaba en medio de su cráneo o en su mentón. También hay pobladores que señalan que la imagen se vuelve muy pesada, al grado de que el danzante tiene muchas dificultades para realizar sus movimientos.

Lograr una adecuada personificación del santo no solo es fundamental para la danza, sino también por las actividades que realiza el primer Santiago en la festividad, tales como procesiones, misas, recorridos a los pueblos vecinos y visitas a las casas de compañeros. La importancia de participar en estas acciones con el Divino Rostro se debe a que el santito adquiere movimientos para abrazar a sus feligreses y bendecirlos mediante la señal de la cruz.



Figura 4. El danzante-santo rumbo a la iglesia.
Fotografía de Manuel Moreno Carvalho, Xocotlán, Estado de México,
4 de junio de 2015.



Figura 5. Hablando con el Divino Rostro.
Fotografía de Manuel Moreno Carvalho, Xocotlán, Estado de México,
4 de junio de 2015.

Los efectos del Divino Rostro en la danza

Dentro de la danza, el bailar con el Divino Rostro sin amarrarlo a la cabeza del danzante, como normalmente se hace con mascaradas o paliacates para evitar accidentes, es visto como un acto de devoción. Algunos testimonios de danzantes que han bailado de esta forma describen la presencia de una fuerza ajena que los hacía bailar con más intensidad o más naturalidad cuando portaban el Divino Rostro. Un ejemplo sobre esto es el de un habitante de la localidad de San Jerónimo, municipio de Texcoco, que portó el Divino Rostro hace más de treinta años. En 2011, este danzante comentó en una entrevista a Moreno Carvalho y Robichaux que cuando bailó como primer Santiago era tanto su «gusto» por bailar con la imagen que les pidió a sus compañeros que no se la amarraran. Bajo este riesgo, no solo bailó con la imagen la pieza introductoria de la danza, «La marcha», cuyos movimientos son pausados y suaves, sino también el baile siguiente, conocido como «baile» o «polka», donde jamás es utilizado el santito, ya que los pasos y giros son más bruscos. De acuerdo con el danzante, los propietarios del Divino Rostro que le habían prestado la imagen, los cuales venían de la comunidad de San Diego y se encontraban observando la danza, se quedaron asombrados de lo que había sucedido. Al finalizar el baile, los propietarios de la imagen felicitaron al primer Santiago y le dijeron: «¿Cuál será tu gusto o qué

grande será tu promesa que hasta bailaste una polka» (danzante, Amanalco 2011, datos inéditos). De acuerdo con el danzante, al momento de escuchar las primeras notas de la música, el sonido se amplificó de una manera tan intensa que le daban ganas de bailar de manera automática, como si no tuviera control de su cuerpo.

Un caso similar al anterior es el de un vecino de La Resurrección, municipio de Texcoco, que también tuvo el «gusto» de bailar con el Divino Rostro sin amarrarlo durante la fiesta de Pentecostés de 2014. En conversación con Robichaux, Moreno Carvallo y Martínez, el danzante comentó que cuando le colocaron el rostro por primera vez sentía que se le movía mucho y le daba miedo que le fuera a pasar un accidente, sin embargo, después de un rato percibió que el santito se había pegado a su rostro. Para el danzante fue algo muy sorprendente bailar con la imagen sin estar amarrada, ya que lejos de sentirse con miedo o inseguridad tenía mucha confianza de moverse libremente. Este hecho fue aplaudido por sus compañeros, quienes le dijeron que había bailado como si no estuviera portando nada y que, a diferencia de los ensayos, donde sus movimientos eran muy rígidos, en la danza lo había hecho con bastante naturalidad. También le comentaron que el Divino Rostro se veía sudado y con las mejillas enrojecidas, una muestra de que estaba disfrutando el baile. Otro aspecto que le llamó la atención fue que cuando portó al santito no tenía necesidad de utilizar sus anteojos, ya que podía ver perfectamente, algo que atribuía a la fuerza de la imagen.

En una perspectiva diferente, a un vecino de Santa María Tecuanulco le tocó sentir los efectos negativos del Divino Rostro por haber discutido con sus compañeros danzantes. En 1981, cuando bailó como primer Santiago, tuvo problemas con el ensayador y con miembros de su cuadrilla debido a que al terminar el segundo día de su participación en la festividad ingirieron bebidas alcohólicas. Al ver esto, el primer Santiago se enojó y les pidió a sus compañeros que no lo hicieran y que esperaran al último día de baile. No obstante, los danzantes y el maestro no le hicieron caso y continuaron bebiendo. Debido a que el enojo es un sentimiento que el primer Santiago debe evitar, al día siguiente, cuando le pusieron el Divino Rostro, el danzante sintió como si unas espinas se le encajaron en la barbilla y en medio del cráneo. La molestia era tan grande que durante la danza tuvo que pedirle a sus compañeros que le retiraran la imagen porque ya no soportaba más tenerla puesta.

Algo similar vivió un danzante de la localidad de Xocotlán, municipio de Texcoco, a quien la imagen lo castigó dejándolo ciego momentáneamente. De acuerdo con información brindada por el danzante en 2013 a Robichaux,

Moreno Carvallo y Martínez, su falta se debió a que no le gustaba físicamente el Divino Rostro con el que iba a bailar, ya que sus rasgos eran similares a los de su propietario, un vecino de San Miguel Tlaixpan, municipio de Texcoco. El día en que fue a bailar a San Miguel Tlaixpan, en agradecimiento por el préstamo de la imagen, al entrar a la iglesia, el primer Santiago perdió la vista. Con muchas dificultades logró caminar hasta el altar y ahí, con el rostro puesto, se arrodilló para pedirle disculpas por no haber querido bailar con él. Después de terminar sus oraciones, sus compañeros le ajustaron el santito y lentamente recobró la visión, por lo que pudo continuar con la danza. Además de su caso, el danzante relató que otros de sus familiares tuvieron problemas por utilizar la imagen sin haberse confesado. A su abuelo, cuando terminó la «marcha», no pudieron retirarle la imagen para continuar con el siguiente número hasta que se confesó con el sacerdote, y a su papá, el Divino Rostro lo tiró del templete con todo y la imagen puesta por tampoco haberse confesado. Su hermano vivió también una situación parecida, ya que, al momento en que entraba a la iglesia con la imagen puesta, el santito lo tiró, dejándolo de rodillas frente al altar y, aunque intentaba incorporarse, no podía, por lo que se puso hablar con la imagen para pedirle que le permitiera continuar.

El santo presente en la vida cotidiana

El uso del Divino Rostro no se limita a la danza. En otros momentos de las festividades —como en las procesiones, los recorridos a las iglesias de los pueblos vecinos y las visitas a las casas de familiares y conocidos—, el primer Santiago utiliza la imagen para hacer presente al santo entre los pobladores y así poder acercarse a sus feligreses para escuchar sus peticiones de ayuda y darles sus bendiciones.

De acuerdo con un danzante de la municipalidad de Atenco, las personas que portan el Divino Rostro no solo personifican al apóstol, sino también a Jesucristo. Acerca de esta asociación, el danzante señaló que una vez, en una misa, escuchó a un obispo decir que la persona que representa a Jesús tiene derecho a todo, por lo que al portar la imagen se puede hacer bendiciones, bautizos y confesiones. Para ejemplificar esto, el danzante comentó en una entrevista a Moreno Carvallo y Robichaux, en 2014, que, cuando bailó como primer Santiago en la festividad de San Salvador de ese año, una mujer se le acercó cuando portaba la imagen para pedirle que orara por su esposo, quien injustamente se encontraba en la cárcel.

El danzante así lo hizo y, de acuerdo con él, a los pocos días de haber terminado la festividad, la pareja de la mujer suplicante salió de prisión.

Debido a este poder de la imagen para dar bendiciones, en San Juan Tezontla, antes de iniciar la danza, el primer Santiago debe subir al escenario portando el Divino Rostro para bendecir el lugar donde se realizará la representación. En palabras del ensayador de esta comunidad, se debe hacer la señal de la cruz en las cuatro direcciones para evitar que ocurran accidentes, ya que en años pasados se han dado casos de danzantes que se han lastimado con las espadas. En esta misma comunidad, Moreno Carvallo observó, en la festividad de San Juan Bautista de 2014, que, al inicio del ritual de la «coronación», el primer Santiago, utilizando al Divino Rostro, arrojaba agua bendita desde la entrada de la iglesia a los danzantes moros que se encontraban en el atrio esperando entrar al recinto sagrado. Una acción similar a esta ocurrió en el pueblo de Xocotlán, en la fiesta de Corpus Christi de 2013. Durante la «coronación», portando la imagen, el primer Santiago arrojaba confeti como si fuera agua bendita para bendecir a los danzantes cristianos y moros que entraban a la iglesia para realizar el ritual. En tanto, en el pueblo de La Resurrección, en la fiesta del Señor de la Resurrección de 2013, fue pan lo que durante la «coronación» repartió el primer Santiago a los asistentes, como símbolo de bendición.

En esta localidad y misma festividad, fuera de la danza, el danzante realiza múltiples bendiciones durante las procesiones y recorridos por los pueblos vecinos, así como en las visitas a casas de familiares y compañeros de cuadrilla. En 2014, en el primer día de la danza, el danzante-santo comenzó su jornada bendiciendo en su casa a veintiuna personas, entre las que se encontraban sus padres, hermanas, abuela materna, tíos, primos, padrinos y danzantes junto con sus familiares. Posteriormente, el primer Santiago se trasladó, junto con la comitiva que había bendecido y la banda de viento, a la casa de su abuela paterna, donde fueron bendecidas otras dieciocho personas (abuela paterna, tíos, primos y amigos de la familia). Algunas de las personas bendecidas aprovecharon el momento para pedirle al Divino Rostro por el bienestar del danzante, como su abuela, quien después de recibir la señal de la cruz, con lágrimas, le dijo a la imagen: «Gracias padre mío, señor [inaudible]. Dale muchas fuerzas a mi niño. Entra en su cabeza, padre bendito del cielo, para que le eche ganas a la escuela [inaudible]. Gracias señor, padre bendito del cielo, que tú lo guíes por un camino bueno. Retírale todos los malos amigos que lo llevan por un mal camino. En tus manos preciosas yo te lo pongo, mi señor. Cuídamelo, protégelo. Cúbrela con esa sangre preciosa que tú derramaste por nosotros». Otra de sus familiares le dijo al santito: «Que sea un

buen hijo». A diferencia de estas dos personas, su tío paterno no se dirigió al Divino Rostro, sino al danzante, a quien le dijo: «Échale ganas [inaudible], dile que te deje bailarlo [la imagen] y lo bailas».

Después de esas acciones, ese mismo día, antes de empezar el baile, el primer Santiago, portando el Divino Rostro, subió al escenario para bendecir el lugar con agua bendita. Auxiliado por el «segundo embajador» y el «embajador cristiano», el danzante recorrió los extremos del escenario y la parte de enmedio, donde se llevan a cabo las peleas, para hacer la señal de la cruz y bendecir el sitio. Al terminar, se acercó a las escaleras para bendecir a los danzantes, quienes subían al escenario para empezar la danza.

El segundo día —durante las visitas a las iglesias de los pueblos vecinos de San Simón, Los Reyes, Pentecostés y San José Texopa—, la cuadrilla de Santiagos hizo una parada en esta última localidad para visitar la casa del embajador cristiano, donde el danzante-santo bendijo a diecisiete personas. Para el tercer día, el primer Santiago y la imagen del Señor de la Resurrección encabezaron la procesión que se realiza por las calles del pueblo. Para este recorrido, que dura más de seis horas, el primer Santiago cambió el pantalón oscuro de botonaduras a los costados, camisa de vestir blanca y corbata, vestimenta que utiliza normalmente en la danza, por ropas que eran similares a las del Señor de la Resurrección.⁹ En la procesión, tanto el Divino Rostro como la imagen del Señor de la Resurrección eran requeridos constantemente por los vecinos de la comunidad para persignarse frente a ellos y besar las ropas de la imagen del Cristo resucitado o la mejilla del señor Santiago. De manera especial, los ancianos o personas que padecían alguna enfermedad eran asistidos por sus familiares para acercarse a las imágenes y recibir sus bendiciones.

Discusión final

Hasta estos días, la representación de Santiago apóstol en batallas de moros y cristianos continúa jugando un papel determinante en las comunidades del valle de México, en especial en los pueblos de las regiones de Texcoco y Teotihuacan, los cuales entraron en contacto muy rápido con las órdenes religiosas que llegaron al territorio mexicano en el siglo xvi. De la mano de estos evangelizadores, se propagó el llamado «teatro evangelizador» para hacer llegar a las poblaciones locales los preceptos de la fe católica; sin embargo, los grupos indígenas no

permanecieron pasivos ante estas nuevas prácticas, sino que incorporaron las danzas, así como la personificación de fuerzas sagradas en las celebraciones.

La idea de teatro asociada a las danzas de moros y cristianos fue una vía de análisis que algunos especialistas exploraron para estudiar los diálogos, coreografías, vestuario y música; sin embargo, tal enfoque los hizo perder de vista el motor principal de la danza, su carácter religioso. Dicha perspectiva fue la que se adoptó en los estudios que se hicieron sobre los Santiagos en las regiones de Texcoco y Teotihuacan, en donde la preocupación por el componente escénico se privilegió sobre la dimensión religiosa de la danza. Al no tomar en cuenta esta variable, no se pudo analizar lo que fuerzas no humanas, como el Divino Rostro, podían provocar dentro y fuera de la danza.

Contraria a la perspectiva de una danza-teatro, los pobladores comprenden a los Santiagos como una danza religiosa donde el «baile con teatro» debe realizarse seriamente y no como un juego, debido a que involucran a los santos. La persona que porta el Divino Rostro, al prestarle su cuerpo al santo, está entrando en contacto con una fuerza sagrada que necesita del danzante para tener movimiento. De cierta forma, aunque el Divino Rostro tiene su «corazoncito», no tiene un cuerpo completo, por ello necesita de la colaboración de un humano para poder bailar y poder acercarse a las personas. Por su parte, el primer Santiago, al no contar con el santito, está incompleto también, y no puede manifestarse frente a los otros como una entidad sagrada que participa dentro y fuera de la danza. Para poder unirse con el santo, el humano debe preparar su cuerpo mediante el cumplimiento de una serie de requisitos que demandan todo respeto y seriedad porque no están interpretando a un personaje, como podría pensarse desde un enfoque de la teatralidad, sino que ellos mismos realmente presentifican al santo.

Si el danzante continúa llevando su vida de forma habitual y no toma en serio los requisitos que exige el Divino Rostro, la presentificación no se realiza, por lo que la imagen le puede provocar cegueras momentáneas y sensaciones de espigas que se incrustan en el cráneo y la barbilla. También la falla queda reflejada en el rostro de la imagen, la cual se pone pálida y con rasgos tristes, además de que se vuelve pesada. Por el contrario, si el humano toma con absoluta seriedad el hecho de que él personifica a una persona santa y cumple adecuadamente con los requisitos, la imagen trabajará de forma positiva dándole mayor fuerza, vigor y naturalidad en los movimientos. El semblante del Divino Rostro reflejará también estas condiciones al ponerse rosado y con las mejillas coloradas, así como disminuyendo su peso hasta el grado de sentir como si entre danzante e imagen no hubiera nada.

En conclusión, se podría decir que la importancia de realizar las acciones en los Santiagos con gran realismo, como en los «dramas vividos» a los que se refería Horcasitas, se debe a que los danzantes no solo interpretan a un personaje, sino que, en realidad, le dan movilidad a un cuerpo sagrado que está incompleto para que así pueda bailar, actuar y arrojar sus bendiciones.

Referencias

- Burkhart, Louis. 1996. *Holy Wednesday: A Nahuatl drama from early colonial Mexico*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Campos, Araceli, y Louis Cardillac. 2007. *Indios y cristianos: Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: El Colegio de Jalisco / Universidad Autónoma de México / Editorial Ítaca.
- Durán, Diego. 1880. *Historia de las indias de la Nueva España y islas de tierra firme*. T. 2. México: Imprenta de Ignacio Escalante.
- Elfego, Adán. 1910. «Las danzas de Coatetelco». *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología* 3 (2): 133-94. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6659>.
- Gage, Thomas. 2017. *The english-american, his travail by sea and land: Or, a new survey of the west india's*. S. l.: Anboco. <https://es.scribd.com/book/351613952/The-English-American-Travel-by-Sea-and-Land-or-A-New-Survey-of-the-West-India-s>.
- Gamio, Manuel. 1979 [1922]. *La población del valle de Teotihuacan*. Vols. 4-5. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Gillmor, Frances. 1942. «Spanish texts from three dance dramas from Mexican villages». *University of Arizona Bulletin* 13 (4): 1-83.
- . 1943. «Dance dramas of Mexican villages». *University of Arizona Bulletin* 14 (2): 5-28.
- Horcasitas, Fernando. 1975. «El teatro popular en náhuatl y una danza de Santiago». *Revista de la Universidad de México*, 5: 1-9.
- . 1985. «Los santiagueros de Tepetlaoztoc: Diálogo de una danza». En *De la Historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*, 445-78. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas.
- . 2004. *Teatro náhuatl I: Épocas novohispana y moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ichon, Alain. 1973. *La religión de los totonacos de la sierra*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, Jesús. 1996. «Santiago contra Pilatos: ¿La reconquista de España?». En *Las danzas de conquista I: México contemporáneo*, editado por Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, 165-204. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.
- Jurado Barranco, María Eugenia. 2001. *Xantolo, el retorno de los muertos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Jaiser Editores.
- Jurado Barranco, María Eugenia y Camilo Raxá Camacho Jurado, eds. 2011. *Arpas de la Huasteca en los rituales de costumbre: Teenek, nabuas y totonacos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Colegio de San Luis / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Kurath, Gertrude Prokosch. 1967. «Drame, dance and music». En *Handbook of Middle American Indians*, vol 6, editado por Manning Nash, 158-90. Austin: University of Texas Press.
- Mendieta, Gerónimo. 1993. *Historia eclesiástica indiana*. México: Editorial Porrúa.
- Molina, Alonso. 1571. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México: Casa de Antonio Espinosa.
- Motolinia, Toribio de Benavente. 1903. *Memoriales*. México: Luis García Pimentel.
- Neurath, Johannes. 2015. «Shifting ontologies in Huichol ritual and art». *Anthropology and Humanism* 40 (1): 58-71.
- Noriega Hope, Carlos. 1979 [1922]. «Apuntes etnográficos». En *La población del valle de Teotihuacan*, vol. 4, editado por Manuel Gamio, 207-81. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Ricard, Robert. 1932. «Contribution à l'étude des fêtes de "moros y cristianos" au Mexique». *Journal de la Société des Américanistes* 24 (1): 51-84.
- . 1933. *La «conquête spirituelle» du Mexique: Essai sur l'apostolat et les méthodes missionnaires des ordres mendiants en Nouvelle-Espagne de 1523-24 à 1572*. París: Institut d'Éthnologie.
- Robichaux, David, y José Manuel Moreno Carvallo. 2018. «El Divino Rostro y la danza de Santiagos en el Acolhuacan Septentrional: ¿Ixiptla en el siglo XXI?». *TRACE*, 79: 41-47. doi:10.22134/trace.76.2019.162.
- Robichaux, David, José Manuel Moreno Carvallo y Jorge Martínez. 2017. «Divino Rostro. Tráiler». Video de YouTube, 6:42. Publicado el 14 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=2W75fMkFBiE&t=8s>.

- _____. 2021. «Las danzas como “exvotos corporales”: Promesas individuales y sus dimensiones colectivas en las regiones de Texcoco y Teotihuacan». En *L'èx-voto ou les métamorphoses du don / El exvoto o las metamorfosis del don*, editado por Caroline Perrée, 221-53. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Starr, Frederik. 1896. «Popular celebrations in Mexico». *The Journal of American Folk-lore* 9 (34): 161-69.
- Vernant, Jean-Pierre. 1990. *Mythe et pensée chez les grecs*. París: Éditions la Découverte.
- Warman, Arturo. 1985. *La danza de moros y cristianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Notas

- ¹ El material etnográfico que se presenta en este trabajo fue recolectado de 2011 a 2022 por Manuel Moreno Carvallo, David Robichaux y Jorge Martínez. Los datos están basados en entrevistas con danzantes —activos y retirados—, músicos, ensayadores y familiares de bailadores ya fallecidos, así como en el registro de fiestas, danzas y ensayos en más de veinte comunidades de la región de Texcoco y el valle de Teotihuacan.
- ² De acuerdo con Horcasitas, a este género pertenecen también «La conquista de México», «Carlomagno y los doce pares de Francia» y las distintas variantes de «moros y cristianos».
- ³ «The Indians that dance this dance most of them are superstitious for what they do, judging as if it were indeed really acted and performed what only is by way of dance represented».
- ⁴ «When I lived amongst them, it was an ordinary thing for him who in the dance was to act St. Peter or John the Baptist, to come first to Confession, saying they must be holy and pure like that Saint, whom they represent, and must prepare themselves to die».
- ⁵ «So likewise he that acted Herod or Herodias, and some of the Soldiers that in the dance were to speak and to accuse the Saints, would afterwards come to confesse of that sinne, and desire absolution as from bloodguiltiness».
- ⁶ «No es un juego» es una expresión que utilizan los propios pobladores —no el autor— para señalar que la danza no es un baile cualquiera, sino uno religioso, por lo que el danzante debe tener cuidado en la manera en cómo cumple su compromiso, ya que los santos pueden actuar positiva o negativamente. En este sentido, es un término que no solo hace énfasis en el comportamiento que se debe tener en la acción dancística, sino en todo el proceso de organización de una cuadrilla.
- ⁷ En estas regiones se bailan distintas variantes de danzas de «Carlomagno y los doce pares de Francia», «Santigos locos», «alchileos», «chareos», «vaqueros», «sembradores», «segadores», «arrieros», «serranos» y «dancitas».
- ⁸ Véase <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-206528>.
- ⁹ El danzante portaba alba, pantalón y camisa blanca, guantes del mismo color, cíngulo dorado, zapatos oscuros y una capa blanca decorada con lentejuela y chaquiras con imágenes de la virgen de Guadalupe, la virgen de San Juan de los Lagos y el Cristo resucitado. En cuanto al Señor de la Resurrección, este vestía una alba de color blanca adornada con motivos florales en los puños, cuello y parte baja, una estola del mismo color y adornos, y un cíngulo dorado.