



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PROPUESTA DE RESCATE LITERARIO PARA LA OBRA *EL  
RETO DE LA SANTIAGUERÍA DE LOS HERMANOS FLORES  
DE SAN BARTOLO CUAUTLALPAN, ESTADO DE MÉXICO***

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS**



**PRESENTA :  
EMMANUEL FLORES LEDESMA**

**ASESORA :  
DRA. MARÍA DE LOS DOLORES JOSEFINA  
BRAVO ARRIAGA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **Agradecimientos**

Este logro va dedicado a mi familia. Especialmente a mis padres, Antonia Ledesma Gutiérrez y Gustavo Flores Ortiz, porque siempre han tenido confianza en mí. A mis hermanos, Gustavo y María Elena, porque siempre me han protegido y alentado a seguir adelante. A mis sobrinos, Aryam, Saúl y Alonso, porque ellos seguirán esta herencia que mis padres nos han dejado. Y a mi cuñada Mayra, porque ha estado con nosotros en las buenas y las malas. Sé que la confianza y apoyo de todos ustedes me seguirán para siempre. De corazón, muchas gracias por todo.

A mis tíos, Alfredo Flores y Rosalba Sánchez, porque de ellos nunca recibí una respuesta negativa y, al contrario, me ofrecieron toda la ayuda posible. A mis hermanitos, Carlos y Miguel, con quienes comparto la pasión de ser santiaguero y la emoción de hablar de ello.

En mi pueblo, San Bartolo Cuautlalpan, también hay mucha familia y amigos a los cuales debo agradecerles, en especial a: Don Odilón Cruz, a mi tío Arturo Flores Rodríguez, Abraham Reyes, Pedro y Ricardo Clímaco, Carlos y Ulises Flores, al Sr. Alberto e Iván Cruz, entre otros. Y a todas las personas que componen la Santiagería de los Hermanos Flores, tengo fe en que esta tesis sea un complemento para nuestra tradición y que la ayude a ser mejor cada día.

Por último, quiero agradecer a la Dra. Dolores Bravo por creer en mí y en mi trabajo.



## Índice

<b>Introducción</b> .....	8
<b>Capítulo I: Somero acercamiento a los orígenes peninsulares de las representaciones de moros y cristianos: del siglo XII al XIX.</b> .....	12
1.1.- Lugares, acciones y personajes. ....	17
1.2.- Núcleos temáticos y funciones básicas. ....	18
1.3.- Variantes en Andalucía, Levante y Aragón. ....	19
<b>Capítulo II: Antecedentes novohispanos de las obras de moros y cristianos: El teatro evangelizador.</b> .....	23
2.1.- Las primeras celebraciones, combates simulados y <i>La Toma de Jerusalén</i> . ....	26
2.2.- Santiago, la construcción de un santo guerrero y su llegada a la Nueva España. ....	29
2.3.- Templos, atrios y plazas, antiguos espacios de representación.....	35
2.4.- Breve acercamiento a la evangelización de San Bartolo Cuautlalpan Edo. de México. .....	37
<b>Capítulo III: Obtención del <i>corpus</i> de estudio: problemas de transmisión y copiado de la obra.</b> .....	39
3.1.- Texto rescatado. ....	44
3.2.-Análisis del texto, teatralidad y su relación con otras obras. ....	57
<b>Capítulo IV: La Santiaguera de los Hermanos Flores.</b> .....	69
4.1.- Descripción de la compañía: organización y dirigencia actual. ....	71
4.2.- Vestimenta y personajes.....	72
4.3.- Danza.....	76
4.4.- Obras que la Santiaguera Flores representa: <i>El Reto</i> y la <i>Relación General</i> . ....	82
<b>Conclusiones</b> .....	88
<b>Bibliografía</b> .....	92

## Introducción

Los dramas de moros y cristianos son en la actualidad una de las tradiciones más vistosas e interesantes que tenemos en nuestro país, donde encontramos una amplia gama de variantes sobre el mismo tema. Si bien su escenificación se trasladó de las ciudades al ámbito rural donde se volvieron totalmente regionales, siguen gozando de una considerable participación popular. En nuestro país estas danzas reciben muchos nombres, como: Morismas, Danza de Los Concheros, Matachines, Los Doce Pares y Santiagos.<sup>1</sup> La mayoría de estas representaciones se compone de una parte verbal y otra dancística, que en conjunto pretenden ser edificantes y enseñar algunos de los dogmas más importantes de la religión católica. Existen estudios históricos y antropológicos que se centran en detallar la organización de este tipo de manifestaciones culturales; pero no se ha puesto especial interés en los textos, los cuales pueden llevarnos a obtener nuevas líneas de investigación que aporten valiosos datos a las letras mexicanas y a la cultura popular. Por esta razón creo que aún falta hacer un enorme trabajo en la recopilación y fijación de estas obras que siguen vivas en distintos poblados del país, pues debido a su poca difusión, corren peligro de desaparecer con el paso del tiempo, y que las generaciones futuras no conozcan su belleza y su valor. Esta tesis pretende proponer un camino para que la historia, la antropología y otras disciplinas de humanidades puedan trabajar junto a los estudios literarios, filológicos y lingüísticos para realizar investigaciones más completas.

Las danzas de moros y cristianos se mantienen vivas gracias a su flexibilidad para aceptar innovaciones, característica que heredaron de las primeras obras de la Colonia. Los diálogos de estas escenificaciones –muchas veces basados en otros más antiguos– están expuestos a cambios que le restan belleza a su contenido y dificultan su comprensión al momento de ser actuados. Se podría creer que estas modificaciones contribuyen al espectáculo pero, como demostraremos en este trabajo, sus aportaciones no son tratadas de la mejor forma posible. No se asegura que todos los dramas de este tipo sufran el mismo problema, pero sí creo que un considerable número de ellos se encuentra en este predicamento.

El presente trabajo es una propuesta de rescate literario e histórico para las obras de moros y cristianos. Para tal empresa utilizaré como ejemplo y objeto de estudio una

---

<sup>1</sup> María del Socorro Caballero, *Danzas regionales*, p. 15.

representación llamada *El Reto*, perteneciente a la Santiaguería de los Hermanos Flores, o sólo Santiaguería Flores, de San Bartolo Cuautlalpan, Estado de México. Con la exposición del panorama actual de esta tradición, trataré de explicar al lector mi percepción del estado en que se encuentran los dramas de este tipo.

La metodología de trabajo se divide en dos etapas. En la primera –que abarca los capítulos uno y dos– se presentará una perspectiva general de la formación de las danzas de moros y cristianos, desde su creación y desarrollo en España, hasta su inserción en América por parte de los misioneros y conquistadores. Explicaré la utilidad que tuvieron como instrumento de expansión del cristianismo en nuestro territorio, y las particulares características que adquirieron al tener contacto con las tradiciones teatrales prehispánicas. También expondremos la importancia que Santiago Apóstol tiene como personaje principal de los dramas estudiados.

Las generalidades de las danzas de conquista que se detallarán en la primera etapa buscan demostrar que conservan muchos aspectos antiguos, los cuales aún siguen determinando su presente.

La segunda etapa se centrará en un ámbito más local. En el capítulo tres explicaremos el proceso de rescate literario de los fragmentos más importantes de *El Reto*. El resultado es una versión con acotaciones y notas que favorecen la comprensión de su contenido didáctico y religioso. El criterio que se usó para hacer la edición que aquí mostraré es empírico, debido a que esta es una manifestación teatral sujeta a cambios e interpretaciones contantes; su carácter dinámico hace que presente mi percepción de cómo debe ser fijado un texto de este tipo. Los diálogos recuperados son mi hipótesis de trabajo, y la ofrezco como una propuesta para investigaciones futuras. Durante esta tesis se mantendrá un apego al análisis literario y se tomarán de apoyo disciplinas como historia, sociología y etnografía para complementar mis aseveraciones.

En el capítulo cuatro me daré a la tarea de relatar los orígenes de la compañía de danza, Santiaguería Flores, ya que su historia está estrechamente ligada a los diálogos de *El Reto*. Detallaremos la representación que sin interrupción se presenta desde hace ciento veintiún años. En esta etapa de la investigación fueron importantes los testimonios orales de algunos “danzantes-actores”, que esclarecieron muchos aspectos de esta llamativa

tradición. Por último describiré las características del baile, vestimenta, ritos, música y teatralidad de la Santiaguera, así como la importancia de sus lugares de escenificación.

Por el momento en San Bartolo no se tiene el riesgo de que desaparezcan los santiagueros, como son llamados popularmente. En la actualidad existen alrededor de trece grupos de danza que participan en la fiesta en honor a la Purísima Concepción. La mayoría de estas compañías copiaron el texto de la Santiaguera Flores, pero en un intento de hacer diferente su representación, deformaron en gran medida el contenido de la obra y la hicieron confusa, lo que provocó que su público disminuyera progresivamente. En los inicios del siglo XXI había diez grupos de santiagueros; para 2005 se disolvió aproximadamente la mitad. En los años siguientes se crearon otras seis compañías, cada una con su propia versión de *El Reto*. Lo preocupante de este panorama es la constante deformación a la que es sometida la obra estudiada. La Santiaguera Flores es la que cuenta con más espectadores debido a la disciplina y solemnidad con que presenta su trabajo. Pero no está exenta de los problemas en la relación entre emisores, director, santiagueros, músicos y coreógrafo, y el público receptor. En el presente se han detectado cambios en *El Reto* que hacen difícil su comprensión. Las personas responsables de resguardar la obra no mantienen un buen cuidado al reproducir los diálogos; su falta de preparación, de la cual no podemos culparlos, ha hecho que se deformen palabras, que resultan incomprensibles para actores y espectadores. Todo lo anterior ha provocado que los diálogos sufran alteraciones que les restan claridad al momento de ser actuados. De continuar este problema, pronto no se podrá contar con una buena versión de los textos y su estudio será más difícil.

Uno de los motivos más importantes de esta investigación es el deseo particular de aportar elementos que ayuden al mejoramiento de la Santiaguera Flores. Como integrante activo de la Compañía, hice el compromiso personal de ayudar a la supervivencia de esta valiosa manifestación escénica. También busco crear conciencia acerca de la importancia de estas tradiciones en una colectividad, ya que son expresiones de identidad y cohesión social.

En resumen, esta propuesta no sólo busca beneficiar a la Compañía Flores, sino que también intenta poner al alcance de los nuevos grupos de San Bartolo una obra de moros y cristianos bien cuidada, comprensible y amena para todo público. De igual forma pretendo

que los grupos más antiguos mejoren sus interpretaciones para crear una sana competencia que mantenga vigente la danza de los santiagueros en esta región del país.

Deseo que esta tesis sea apoyada en un futuro para su publicación, ya que ayudaría a que estas tradiciones se difundan y no se vean en peligro de caer en desuso y olvido. Con este trabajo podríamos sentar las bases de un amplio catálogo que describa las danzas y las variantes de este tipo de obras, con especial atención en el análisis de sus diálogos. De esta forma se tendrá un soporte con el que se podrá recuperar alguna de estas representaciones desaparecida por cualquier motivo.

## **Capítulo I: Somero acercamiento a los orígenes peninsulares de las representaciones de moros y cristianos: del siglo XII al XIX.**

Este capítulo es una breve historia apoyada en las etapas de desarrollo de las representaciones en cuestión, desde que surgieron durante la Reconquista en España hasta tiempos más recientes. El estudio de estas tradiciones nos lleva a hacer un recuento general de sus fuentes históricas y literarias; además de costumbres y tradiciones que sirvieron de inspiración para formar tan importante festividad. Sabemos que la Reconquista no sólo influyó en aspectos económicos, sociales, religiosos y militares, sino también fue una fuente significativa de materia para el teatro, la poesía, la novela y los romances; manifestaciones en donde se quería demostrar la gallardía del caballero cristiano ante el arrojo del digno contrincante musulmán; de esta manera se construyó una singular riqueza literaria que ha sobrevivido al paso del tiempo y las vicisitudes que esto significa.

Estas escenificaciones fueron bien recibidas en la Nueva España; aquí lograron empaparse de otro tipo de folklore<sup>2</sup> y enriquecerse con el sincretismo que México pudo darle. En palabras de Demetrio Brisset:

Una primera constatación es que un fenómeno cultural de tal complejidad no puede ser abarcado de manera unidimensional, sino que exige varias vías complementarias que iluminen sus diversas facetas, simultaneando [sic] las descripciones etnográficas actuales con los documentos históricos, y procediendo al análisis comparativo.<sup>3</sup>

Para comenzar con el estudio, debemos ver el panorama bajo el que los dramas tomaron forma. Citaremos el siguiente esquema de Demetrio Brisset<sup>4</sup> quien separa el desarrollo de las fiestas en seis momentos o etapas histórico-sociales de formación:

*Etapas* 1) Abarca del siglo XII al XVII, cuando se festejaban ampliamente los logros militares con la simulación de combates, donde los españoles fingían luchar contra moros. También se celebraba la toma de una ciudad o territorios recuperados por

---

<sup>2</sup>Folklore: Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular. *DRAE*, Real Academia de la Lengua [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=19k9xD7>>. Consultado el 15 de diciembre del 2015.

<sup>3</sup> Cf. Demetrio E Brisset Martín, “Fiestas hispanas de moros y cristianos: historia y significados”, en *Gazeta de antropología*. Consultado: el 15 de octubre del 2015.

<sup>4</sup>Véase, *Ibid.*, pp. 5-7.

algún noble. La conquista de Granada y la batalla naval de Lepanto tuvieron un inmenso eco festivo en esta época.

*Etapa 2)* Entre los siglos XIV y XVII se comenzó a instaurar este tipo de nacientes obras en las procesiones de *Corpus Christi* en varias ciudades de España y; gracias a que desde su origen se incorporaron elementos teatrales para ilustrar las creencias del catolicismo, la gente comenzó a participar de forma más activa en su difusión.

Según Arturo Warman, para este momento las obras de moros y cristianos ya comenzaban a sintetizar gran parte de las manifestaciones populares:

El ideal caballeresco de los simulacros de lucha y de combate, los romances en su tema, las representaciones teatrales en su estructura dramática, la pompa de las procesiones, así como su significación de muestra de poder y unidad de todo el pueblo frente al común enemigo, el moro [...].<sup>5</sup>

En un principio las obras de moros y cristianos fueron llamadas “entremés”, palabra que aún no tenía significado teatral de “pieza corta”.<sup>6</sup> En estas pequeñas obras a menudo los nobles simulaban un enfrentamiento armado contra moros.

*Etapa 3)* Sucede entre los siglos XV y XX, cuando se propagaron los festejos populares, lo que hizo que éstos comenzaran a ser más vigilados por las autoridades eclesiásticas y civiles, para así guardar el orden y que no se salieran de control estas actividades ya consideradas lúdicas, carácter que no han perdido y es parte importantísima en su expansión.

Las danzas de moros y cristianos, como nos dice Warman, son producto de la época medieval; el autor señala precisamente sus inicios en el siglo XII y las sitúa geográficamente en el oriente de España, posiblemente Aragón.<sup>7</sup> Las etapas uno, dos y tres consisten en lo que podríamos llamar *auge cruzado* o de la Reconquista, en lugares que ya

---

<sup>5</sup> Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, p. 20.

<sup>6</sup> *Idem.*, p. 21.

<sup>7</sup> *Cf.*, *Idem.*, p. 15.

estaban liberados de la dominación islámica; en un principio esta iniciativa fue recibida por la nobleza que después la transmitió al pueblo en un proceso de popularización; “curiosa encrucijada de ciertas maneras de juego, festejo y drama que permanecen incrustadas en la tradición popular y predominantemente campesina de las fiestas patronales”.<sup>8</sup> En mi opinión, los primeros dos periodos son medulares para que estas representaciones se hayan arraigado; primero en gran parte del territorio reconquistado y después en el resto de la Península; posteriormente llegaron a América gracias a los conquistadores. Recordemos que el mismo año que se descubre América, 1492, es el año en que cae el último reino musulmán ante los Reyes Católicos.

*Etapa 4)* Entre los siglos XVI y XX tenemos a *las soldadescas*, que fueron grupos militares organizados por el Rey Felipe II para conservar los territorios recuperados:

Preocupado por el alzamiento de los moriscos y los desembarcos de turcos y berberiscos, este monarca insistió en que la nobleza formase cofradías o compañías de gente de armas que se ejercitasen en ellas, para aficionar así a los plebeyos. Con el transcurso del tiempo, las milicias fueron adoptando la forma de hermandades o cofradías religiosas, bajo la supervisión eclesiástica.<sup>9</sup>

La influencia cultural que Granada y las taifas<sup>10</sup> tuvieron en la convivencia con los reinos cristianos propició el cultivo de los romances fronterizos, cuyo carácter noticioso aportó tópicos y temas a la creación de la literatura morisca de los Siglos de Oro. Todo lo anterior, sumado a la relación y posible derivación que las danzas de moros y cristianos tienen con los cantares de gesta y los ya mencionados romances, “formaron una vasta amalgama cultural que se transmitiría muy posiblemente hasta las novelas caballerescas”.<sup>11</sup>

El género en cuestión logró crear dramatizaciones basadas tanto en hechos históricos como en leyendas y romances, que dieron pie al cultivo del género que estudiamos. Otro tipo de historias que lograron esparcirse por el territorio hispano fueron fantasiosas y

---

<sup>8</sup> María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo*, p. 25.

<sup>9</sup> Brisset, *op. cit.*, p. 6.

<sup>10</sup> Taifas: Cada uno de los reinos en que se dividió la España musulmana al disolverse el califato cordobés. *DRAE*, Real Academia de la Lengua [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=YxCqmpS>>. Consultado el 15 de diciembre del 2015.

<sup>11</sup> *Cfr.*, Warman, *op. cit.*, p. 27.

“milagreras”<sup>12</sup> en donde los cristianos salían vencedores gracias a la intervención de la ayuda divina. Santiago el Mayor comenzó a tomar un papel protagónico en algunas de estas intervenciones. Los juglares y la tradición oral ayudaron para que estas historias se “incorporarán al pensamiento casi místico que se creó durante la reconquista en España”.<sup>13</sup>

Las siguientes etapas, cinco y seis, podemos llamarlas de institucionalización y arraigo, al contrario de las anteriores, uno a cuatro, que fueron de origen y cimentación. Advertimos nuevas prácticas como la importante inclusión de rituales y la unión con la liturgia católica; como lo vimos en la etapa tercera cuando la vigilancia eclesiástica le dio al naciente género los temas religiosos que siempre habría de conservar.

*Etapa 5) Siglo XVII.* Las obras se unen a rituales litúrgicos, se presentan en beatificaciones y canonizaciones de santos españoles organizadas por las órdenes religiosas a las que éstos pertenecían (jesuitas, franciscanos, dominicos, entre otros); las cuales se “esmeraban en organizar espectaculares demostraciones de alegría”.<sup>14</sup> La participación de un estrato más educado le otorgó orden a la composición de los dramas. María del Socorro Carrasco menciona: “Es muy posible que en un principio los autores de estas obras hayan sido curas ilustrados o maestros poetas, aunque su trabajo se limite a versificar escenas que se repiten en la región, los textos pertenecen a los pobladores pero su cuidado fue de otros [sic]”.<sup>15</sup> Esto nos reafirma el carácter popular y de tradición oral que los textos siempre han tenido y mantienen hasta la fecha.

*Etapa 6)* Comprende del siglo XVII al XX. Corresponde a las fiestas patronales:

La paulatina transferencia de los espectáculos festivos de la procesión del *Corpus*, y por otra [sic], el gusto popular por el teatro, que en poblaciones sin corral de comedias sólo se podía satisfacer por las esporádicas giras de las compañías de actores ambulantes o las representaciones a cargo de aficionados locales, contribuyeron a implantar las comedias dentro de los

---

<sup>12</sup> *Idem., op. cit.*, p. 16.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 17.

<sup>14</sup> Brisset, *loc. cit.*

<sup>15</sup> Carrasco, *op. cit.*, p. 28.

actos de las fiestas patronales. Y al no estar bien vistos los temas profanos por las autoridades, tenían que centrarse en argumentos religiosos o épico-religiosos.<sup>16</sup>

Las compañías itinerantes pudieron ser un vehículo por el que las obras llegaron a lugares apartados donde fueron muy bien acogidas. Es muy factible que con el tiempo los pobladores hicieran sus propias versiones en las que agregaban elementos correspondientes a su época, por ejemplo los poetas, “que lo hacían conforme a la moda literaria del momento”.<sup>17</sup> A lo anterior le debemos la riqueza de variantes que se esparcieron por España, práctica que se conservó cuando estas representaciones se implementaron en América.

El avance de la Reconquista influyó enormemente en las etapas que acabamos de enumerar; el fervor por Santiago y la Santa Cruz ayudaron a que los ejércitos cristianos replegaran al invasor hacia el sur; sus victorias eran celebradas con demostraciones de poder militar que demostraban su superioridad ante el enemigo. Los populares cantares de gesta y los romances proporcionaron la materia y los personajes; la guerra proveyó situaciones y espacios que se complementaron con estructuras dramáticas heredadas de los autos sacramentales para crear pequeñas obras de moros y cristianos en el naciente teatro español. Estos dramas adquieren su esplendor en el siglo XVI, y ya no sólo son privilegio de los altos nobles; las capas más bajas de la sociedad española comienzan a tener una gran participación. Dejaron de ser fastuosos ejercicios militares reservados para los hombres de armas, ahora también son usadas como medio de esparcimiento y distracción para el pueblo llano.

---

<sup>16</sup> Brisset, *op. cit.*, p. 7.

<sup>17</sup> Carrasco, *loc. cit.*

### **1.1.- Lugares, acciones y personajes.**

Entre los lugares en donde la acción puede ocurrir tenemos que los más populares son Jerusalén y Granada; este último bastión musulmán en la Península tuvo importancia histórica y social, y su conquista fue motivo de gran celebración. Otra situación muy recurrente es la captura de San Luis de Francia en Túnez, pero al parecer sólo se representa en España. En el caso de México se tienen personajes como Hernán Cortés y sus encuentros con Moctezuma, actuando en lugares como la toma de México-Tenochtitlán y hasta en la misma caída de Jerusalén. Cuando describamos el desarrollo del teatro misionero en la Nueva España trataremos este tema más a fondo.

En la composición de las obras pueden estar insertados pasajes de la vida de un santo, que algunas veces coincide con el patrón del pueblo en donde se lleva a cabo la fiesta; por ejemplo, tenemos que en España hay celebraciones de este tipo en honor de la Virgen de la Cabeza, San Sebastián, San Antonio de Padua, la Virgen del Rosario, San Roque, la Santa Cruz, Santa Ana y al Apóstol Santiago el Mayor.

Al tener un carácter militar y de simulación de combates, los personajes tienen que estar relacionados con la gradación castrense, por lo que es muy común ver a un general, capitanes y un almirante; además de un rey, que es la cabeza del bando, ya sea moro o cristiano, esto conforme a los personajes genéricos. Por otro lado tenemos a los individualizados donde pueden estar Carlomagno y Santiago por parte de los cristianos. Los moros tienen de su lado a Mahoma y a Pilatos. Podemos notar el anacronismo tan sólo en las figuras de Pilatos y Carlomagno, dos personajes cuyas épocas no son coincidentes con el tiempo y espacio de los hechos y lugares narrados en una obra; aun así ambos son personajes muy importantes dentro de su construcción dramática.

## 1.2.- Núcleos temáticos y funciones básicas.

Demetrio Brisset<sup>18</sup> se basó en la morfología del cuento de Propp, para identificar cuatro funciones primordiales que se pueden utilizar para el estudio de las obras de moros y cristianos: situación inicial, detonantes, lucha y desenlace. En el siguiente esquema se mencionan las partes de cada función.

*R*: Reto o desafío

Aquí Brisset une la situación inicial con la introducción y señala que existen:

- 1.- La llegada del enemigo con intención de hacer fechorías.
- 2.- Oraciones o arengas de los héroes en el campo.

*S*: Súplicas o invocaciones.

*P*: Prisión o cautiverio de uno o varios personajes.

*B*: Batalla o momento culminante (de gran interés significativo) que puede terminar en:

- 1.- Triunfo del enemigo
- 2.- Triunfo de los cristianos

*O*: El objetivo expreso u objeto de la batalla también se incluye en esta función y se desdobra en cuatro objetos diferentes.

1.- Lucha por el castillo:

- a) Para su captura por los héroes (Troya, Jerusalén, Granada, una plaza o castillo locales)
- b) Defensa de una ciudad (Rodas, Malta o Viena)

2.- Apoderarse de la imagen del milagroso santo patrono:

- a) Inspirado en tópicos muy antiguos como la Estatua de *Marduk* o el Arca de la Alianza.

---

<sup>18</sup> Véase, Demetrio E Brisset, *Fiestas de moros y cristianos. Historia y significado*, pp. 3-6. El esquema fue resumido de la obra citada del autor y corresponde a las páginas mencionadas. Consultado el 15 de octubre del 2015.

- b) Tradiciones griegas: El robo del fuego por Prometeo, del vellocino de oro por Jasón o el rapto de Helena de Troya.

3.- Exigir el pago de un tributo: Normalmente en dinero.

4. Tierras y bienes: El territorio (suponemos que se juega simbólicamente la tierra donde se lleva a cabo la obra).

El autor antes citado considera que este esquema se puede aplicar a las obras de este tipo,<sup>19</sup> por lo menos a las que se representan en España. Para poder comprobarlo describiremos tres variantes hispanas que se encuentran en un trabajo –igual ya aludido– de María Soledad Carrasco.

### **1.3.- Variantes en Andalucía, Levante y Aragón.**

Las tres variantes que detallaremos a continuación tienen diferencias bastante marcadas en sus argumentos y organización, pero sin dejar de ceñirse a un esquema central de funciones, personajes y lugares, como el que ya citamos de Brisset. Las descripciones siguientes son el compendio de los elementos más comunes de las representaciones que existen en los lugares que María Soledad Carrasco<sup>20</sup> narra; además de ser fiestas que siguen vigentes, pero que sin duda pasaron por todo el proceso mencionado en el inicio de este capítulo.

Las primeras que Carrasco describe son las fiestas de Andalucía, las cuales consisten en una representación modesta en cuanto a vestuario; su organización es responsabilidad de las autoridades civiles y eclesiásticas que también piden una “recuperación” (lo más seguro es que sea una cooperación monetaria al pueblo). No se celebran cada año sino que se deja pasar un lapso más amplio (no especificado) para que se vuelvan a efectuar. Sus vestuarios son muy sencillos en comparación con otras regiones que los hacen más vistosos y coloridos; en las zonas serranas y los pueblos pequeños se puede identificar a un moro por

---

<sup>19</sup> Brisset, *op. cit.*, p. 3.

<sup>20</sup> Cf., María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro retador y el moro amigo*, pp. 35-37 La descripción de las variantes del Andalucía, Levante y Aragón es extraída de la obra antes mencionada.

los lienzos blancos que viste y a los soldados cristianos por llevar una “guerrera” (camisola militar así llamada en España) que pretende imitar una cota de malla.

El argumento de las obras andaluzas consiste en la interrupción de una procesión cristiana por parte de los moros, correría en la que logran hurtar la imagen del santo patrono del pueblo; los asaltantes la llevan a esconder y los cristianos deben ir a recuperarla a una ermita. Hay retos, argumentos en cada enfrentamiento, largas invocaciones y arengas; intercambios de cautivos a cambio de la imagen robada y traición de los moros al convenio del trueque. En esta variante existe la comicidad en el papel del “morillo”, personaje que también podemos notar en otros dramas como el “*Triunfo del Ave María*, la más ajustada al gusto del pueblo Español”.<sup>21</sup>

En el Levante se encuentra la segunda variante. Carrasco la subdivide en tres tipos de representaciones. Al primer subtipo consiste en la entrega de un reto por parte de un embajador jactancioso y arrogante a un jefe contrario; la autora citada no explica si es moro o cristiano, pero al parecer puede que ambos provoquen este tipo de desafío, en donde el mensaje se rompe a manera de desplante frente al oponente. Estas obras no tienen argumentos, son “mudas”, y también se les pueden llamar “estafeta”.<sup>22</sup>

El segundo subtipo es más elaborado: consiste en la formación de comparsas, mejor conocidas como “filas”, que son acompañadas por músicos en su desfile por la calles de la comunidad donde se llevan a cabo. La participación de amplios sectores de la población refleja la colectividad en la organización de las fiestas, además de las amplias cualidades artísticas de los habitantes en la elaboración de ricas y diferentes vestimentas para cada una de las compañías que participan en los desfiles. Las filas pueden ser de “labradores”, “Cides”, “Guzmanes” y “Abencerrajes”; clara influencia de la literatura castellana. Es importante mencionar que cada comparsa tiene su manera de marchar; la fila cristiana debe ser ordenada y marcial, mientras que la de los moros es lánguida y acompasada. Algunas comparsas juveniles efectúan saltos y piruetas. Al parecer las variantes levantinas son las

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Cf., Ibid.*, Carrasco nos menciona que la entrega del reto, por parte de un embajador, es tal vez la tradición más vieja en la composición de este tipo de dramas debido a que es una posible influencia del “Juego de cañas” en donde era necesaria la pantomima de la entrega del mensaje y el desplante para comenzar el juego. El juego de cañas es de origen árabe y se practicó en España entre los siglos XVI y XVIII, consiste en formar hileras de hombres a caballo que se arrojan cañas (simulación de lanzas) que son detenidas con el escudo de algún rival. También efectúan cargas de combate siempre conservando el orden en filas y círculos. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Juego\\_de\\_ca%C3%B1as](https://es.wikipedia.org/wiki/Juego_de_ca%C3%B1as)>. Consultado el 3 de marzo del 2016.

que más innovaciones tienen; incluso hay lugares en donde se escenifican batallas navales; otros en las que los cristianos forman una fila de campesinos que muestran los frutos de la tierra o hasta una de “contrabandistas” cristianos.

En el tercer subtipo levantino consiste en lo siguiente. Para la representación se construye en la plaza del pueblo un castillo en donde se llevan a cabo todos los ardides; la acción se divide en dos días. El argumento de la primera jornada consiste en que la plaza principal se encuentra en manos de los cristianos; después llega un embajador moro para pedir la rendición de los ocupantes. Éstos no aceptan y comienzan a organizar sus ejércitos; de igual manera lo hacen los moros. Después se anuncia la batalla con disparos (al parecer de pirotecnia o salvas); ésta se lleva a cabo en la plaza y las calles del pueblo con gran ruido y pantomimas. Al final los cristianos son vencidos y abandonan el castillo; los moros festejan a lo largo del pueblo y ocupan finalmente su premio. El segundo día se lleva a cabo un proceso análogo en donde esta vez los cristianos mandan sus embajadas a los invasores; los enfrentamientos se dan entre contrarios del mismo grado: capitanes, embajadores y generales. La victoria cristiana llega con la aparición de una figura sobrenatural. A estas variantes se les suele llamar popularmente “Embajadas”.<sup>23</sup>

En el Alto Aragón se encuentra la tercera variante descrita por María Soledad Carrasco. Estas representaciones son las únicas que cuentan con una danza, pieza popular típica de aquella región que integra bailes tradicionales como la de espadas, de los palos, y varios debates o coloquios.<sup>24</sup> A diferencia de la alicantina y andaluza, esta variante es menos numerosa en integrantes (pocos personajes importantes y unos cuantos secundarios). Puede existir el papel de una reina que es la primera que se convierte al cristianismo. Su argumento contiene mucha materia histórica, cuyos ejemplos no nos proporciona Carrasco; lo que sí nos narra es que también existen las embajadas, largos parlamentos, cruce de diálogos amenazantes y jactanciosos entre los personajes.

Las tres regiones que María Soledad Carrasco nos describe están aproximadamente en la parte sur y sureste de España; la que está más al norte se encuentra en Aragón; cada una es muy distinta en su composición, tienen algunas cosas en común pero también muchas diferentes que confirman la riqueza de maneras de interpretar las obras de moros y

---

<sup>23</sup> Se llaman “Embajadas” debido a que en las obras es medular el envío de emisarios con mensajes. Este elemento es muy importante para desenvolver la trama de la contienda.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.

cristianos. El territorio hispano se divide entonces de esta manera según el tipo de celebración que llevan a cabo:

Norte: Mascaradas territoriales.

Zona central: Danzas verbales.

Zona intermedia (entre el centro, el este y el sur): La toma del castillo.

Sur: Rapto del santo.

El desarrollo en España de las fiestas de moros y cristianos tardó cerca de tres siglos para conformarse en una tradición que conmemoraba la reconquista de sus territorios; así como una fiesta patronal para honrar a los santos cuyo favor había sido invocado para tal empresa. El carácter popular de la literatura que sirvió de materia para el propósito de estas celebraciones continuó vigente en la Península Ibérica; gracias al descubrimiento de América y a la inserción de estas obras en dicho continente es que obtuvieron su propio proceso de aceptación entre la población de arraigo.

De este modo, tenemos un panorama general de la historia, acciones, argumentos y variantes de las representaciones que estamos analizando, pero sólo se ubican en España. Ahora es más que pertinente hacer lo mismo con el trabajo de los misioneros franciscanos a quienes les debemos en gran parte el fomento del teatro evangelizador en la Nueva España.

Para el siglo XVI la práctica de estas danzas era más usual en “el Levante y sur de la península, así como en las más importantes ciudades del centro”.<sup>25</sup> Para este mismo periodo la danza de moros y cristianos se convirtió en un producto más de exportación hacia el Nuevo Mundo; en México se adaptaron a sus costumbres y proporcionaron una riqueza que en definitiva las hace igual o hasta inclusive más interesantes que las de su lugar de procedencia.

---

<sup>25</sup> Warman, *op. cit.*, p. 35.

## Capítulo II: Antecedentes novohispanos de las obras de moros y cristianos: El teatro evangelizador.

El papel de los franciscanos en la catequización de la Nueva España fue muy importante; con su fuerte arraigo en el humanismo renacentista y el fomento de la enseñanza, se ganaron el respeto de muchos pueblos de todo el Nuevo Continente. El teatro fue una de las mayores armas de evangelización para ambas órdenes religiosas; con él lograron enseñar a los indígenas variados temas religiosos y morales.

Algunos de los frailes que introdujeron el drama cristiano en México habían estudiado en colegios y universidades donde seguramente asistieron a representaciones novedosas –cortesanas y renacentistas–. Pero no serían estas las que trasplantarían a la Nueva España, habrían de traer un teatro que, en esencia, es popular, religioso y medieval.<sup>26</sup>

Fernando Horcasitas llama “drama medieval tardío”<sup>27</sup> al traído por los misioneros españoles, el cual sirvió como influencia para la creación de dramas escritos en náhuatl. Es interesante señalar que “los frailes conservaron y dieron otro significado a características como las danzas, el mitote, el carácter litúrgico y la participación de grandes masas de gente en el teatro indígena”.<sup>28</sup> Horcasitas<sup>29</sup> divide en cinco categorías el drama antes dicho:

- 1) Drama litúrgico.
- 2) El misterio, o representación tomada de la historia sagrada.
- 3) El drama alegórico.
- 4) El drama moral o didáctico.
- 5) El drama profano.

Luis Weckmann menciona que los religiosos utilizaron los viejos moldes del teatro náhuatl para vincularlos “con la enseñanza cristiana y moralista, a su vez, los naturales impusieron su ritmo, vestimenta y adornos a varios géneros de danza y bailes de origen

---

<sup>26</sup> Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna, Tomo I*. México, p. 74.

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

<sup>28</sup> Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*. 2ª ed., p. 517.

<sup>29</sup> Horcasitas, *op. cit.*, pp. 74-75.

meramente europeo y medieval”.<sup>30</sup> Lo anterior provocó un sincretismo que sin duda le dio más valor a las nacientes dramatizaciones novohispanas, y conservó el carácter festivo de las que ya se representaban desde antes de la llegada de los españoles.”Los aztecas contaban con “representaciones rituales” pero que nada tenían que ver con teatralidad o teatro”.<sup>31</sup> Armando Partida llega a la conclusión de que “los aztecas contaban con espacios y formas teatrales, al igual que con “actores profesionales” en un “estado primario”.<sup>32</sup>

Entre varios ejemplos del sincretismo en la composición del teatro náhuatl que podemos citar está el de Pedro de Gante, quien tuvo la idea de convertir bailes paganos en representaciones cristianas.<sup>33</sup> Desde un principio se pretendía que las obras teatrales fueran ejemplares, por lo que los misioneros buscaron vocablos dentro del idioma y tradiciones indígenas que se refirieran a dar una enseñanza –dar un ejemplo o ser edificantes– para que así fueran mejor adoptadas por su nuevo público. Los religiosos encontraron tres definiciones para referirse a su propósito didáctico:

- 1) Nexcuitilli: la enseñanza que aprendemos de otro.
- 2) Temachiotiliztli: el ejemplo que damos a otro.
- 3) Nexcuitillimáchiotl: modelo que tomamos de un dechado de perfección para conducir nuestras vidas.<sup>34</sup>

Pero el género más importante para nosotros es el teatro de evangelización, el cual ya mostraba la participación más activa de indígenas. Othón Arróniz afirma que *El juicio final*, representado entre 1531 y 1533 en *Tlatelolco*, fue la primera obra del teatro misionero en nuestro territorio,<sup>35</sup> se atribuye su composición a fray Andrés de Olmos, y tenía como fin combatir principalmente la idolatría, la poligamia y poliandria entre la población indígena.

*El juicio final* cumple con las características de este teatro misionero, ejemplar y didáctico que corresponde, según Arróniz, a la necesidad de contener las manifestaciones

---

<sup>30</sup> Weckmann, *op. cit.*, p. 517.

<sup>31</sup> Armando Partida, *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia. Tomo II, Teatro de evangelización en náhuatl*, p. 24.

<sup>32</sup> Partida, *loc. cit.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>35</sup> Othón Arróniz, “Teatro misionero del siglo XVI”, en *Historia de la Literatura Mexicana*. Garza Cuarón, Beatriz y Georges Baudot, coordinadores, p. 390.

idolátricas; para ello utilizaron textos religiosos y se pusieron en práctica los recursos de la tramoya medieval, que llenó de estupor a los indios, ajenos a este arte cercano al surrealismo.<sup>36</sup> En cuanto a las características literarias de *El juicio final*, tenemos:

- 1) “Los personajes carecen de manejo psicológico, que denota la carencia de la inexistencia de un modelo dramático previo”.
- 2) “Proviene de un texto religioso. En muchas maneras es un sermón dialogado”.
- 3) “Es ejemplar y moral”.<sup>37</sup>

La evolución natural de las representaciones tuvo un importante avance con la participación del pueblo indígena en ellas. Su colaboración, como Fray Bartolomé de las Casas afirma: “fue primero agrupada, en coreutas que representaban a un personaje y que cantaban los diálogos de un personaje colectivo y sólo uno de ellos representaba a todo el grupo”.<sup>38</sup> Se puede decir que con el tiempo los naturales fueron más participativos; no sólo se involucraron como actores; sino también recayó sobre ellos la organización, composición de las obras y música. Al pasar de los años estas tareas les fueron paulatinamente encomendadas a ellos por las autoridades eclesiásticas, depositarias en un principio de todo el trabajo de hacer una representación y una fiesta. La conquista de América se llevó a cabo entre los siglos XV y XVI, y corresponde cronológicamente a las etapas tres y cuatro del esquema de Brisset mencionado en el capítulo anterior. Podemos decir que las representaciones se hicieron más populares gracias a la influencia de este período, por el sentido de la numerosa participación de los indígenas y la vigilancia de sus temas por la Iglesia; así se logró la aceptación del teatro misionero por parte de los indígenas.

Ya establecimos bajo qué lineamientos se instauró el teatro en nuestro continente y sus primeras características. Sabemos que los frailes fueron hombres cultos que utilizaron su preparación para poder adaptar sus herramientas a las necesidades de sus nuevos feligreses. Creo que el desarrollo del drama en náhuatl fue análogo al escrito en España, debido a que

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 393. Arróniz toma al *juicio final* como modelo de los primeros dramas del teatro náhuatl, y detecta estas tres características que estuvieron posiblemente presentes en otras obras de la época o posteriores.

<sup>38</sup> *Cf.*, *Ibid.*, Arróniz cita la crónica de Fray Bartolomé de las Casas en donde narra las primeras obras que el religioso tuvo oportunidad de presenciar. p. 396.

ambos pasaron por un proceso de inclusión popular en la organización de las representaciones.

### **2.1.- Las primeras celebraciones, combates simulados y *La Toma de Jerusalén*.**

Los primeros informes acerca de las representaciones de moros y cristianos nos afirman que en un principio fueron exclusivas de los propios conquistadores. La primera obra de este tipo se llevó a cabo en la Nueva España en 1538 y fue organizada por europeos para europeos.<sup>39</sup> Esta información que nos proporciona Robert Ricard nos lleva a plantear una hipótesis. Pudo ser que la primera representación de este tipo en suelo novohispano hubiera cumplido con lo estipulado en la primera etapa que, según el esquema de Brisset, consiste en el festejo por una victoria militar o la conquista de un territorio. En ella hubo seguramente un combate simulado y la efigie de algún santo se hizo presente para ayudar a los cristianos; es posible que también hayan incluido algún rito litúrgico como una misa o el bautizo multitudinario de los indígenas vencidos. Es importante resaltar que los conquistadores hispanos aún venían contagiados del fervor cruzado de sus tierras, en gran parte fomentado por los romances y las novelas de caballerías; entusiasmo que en América tomó un nuevo significado con la lucha contra el infiel indio.

Los dramas españoles impresionaron a los habitantes mexicanos por su esmerada elaboración y recursos nuevos como la tramoya, el uso del fuego y la pólvora; como ejemplo tenemos la obra *La conquista de Jerusalén*, escenificada en el siglo XVI en la naciente ciudad de Tlaxcala gracias a los esfuerzos franciscanos de evangelización en esas tierras. Othón Arróniz describe ampliamente este drama misionero porque lo considera un ejemplo importante de lo que él llama la *ciudad-teatro*,<sup>40</sup> a continuación en un breve resumen sabremos por qué lo llama así.

Arróniz extrae de la obra de Motolinía cómo los tlaxcaltecas prepararon con gran esmero la representación de esta obra en el centro de su ciudad, en 1539; en ese entonces se

---

<sup>39</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, p. 294.

<sup>40</sup> Véase, Othón Arróniz, *op. cit.*, pp. 397-399.

En esta investigación hacemos una breve reseña de la descripción que Arróniz hace de esta fastuosa representación en Tlaxcala, ciudad donde los pobladores indígenas construyeron una réplica de Jerusalén; por este motivo el autor citado acuña el término *ciudad-teatro*.

encontraban en construcción los edificios que albergarían al gobierno. Los indios, se dice, lograron construir una fortaleza con cinco torres que representaría a la Ciudad Santa junto con varios lugares donde se aposentaría el ejército libertador, la Audiencia y el Santísimo Sacramento custodiado por religiosos. El tema de la obra está basado en los hechos de la toma de Jerusalén por Godofredo de Boullón y compañía en el año 1099. Sin embargo no se respetaron los héroes históricos; en su lugar fueron agregados personajes de ese momento como el emperador Carlos V, don Antonio Pimentel, el conde de Benavente y el mismo virrey don Antonio de Mendoza en el bando cristiano. El desarrollo de la obra a grandes rasgos es el siguiente:

La Ciudad Santa es cercada por las huestes españolas compuestas por cristianos de Damasco, Galilea y de la Nueva España (indios); todos están capitaneados por don Antonio Pimentel. En una primera batalla logran vencer a los turcos, cuyo líder es Hernán Cortes,<sup>41</sup> pero éstos se refugian en la ciudad y logran resistir el sitio. Pimentel pide ayuda al Emperador Carlos V que responde con aliento para sus tropas y la promesa de acudir él mismo con ayuda al cerco. Después de otras escaramuzas en las que los cristianos son vencidos, por fin el Emperador acude acompañado de los reyes de Francia y Hungría, pero de poco sirve su empuje y son vencidos también. Debido al fracaso, Carlos V pide ayuda al papa, quien manda en su apoyo a obispos y cardenales. Todo el bando cristiano clama auxilio al Santísimo Sacramento y, en respuesta, aparece un ángel que anuncia la llegada de Santiago Apóstol montado en un caballo blanco, lo cual obliga a los infieles a replegarse. Los indios reciben también ayuda divina y San Hipólito hace su aparición. Los moros son presa del temor por la presencia de los patronos, y en el momento más importante de la batalla, un ángel aparece ante los infieles y les promete misericordia si hacen penitencia. Una carta que contiene el deseo del sultán de Jerusalén de bautizarse es recibida por el emperador español; el mismo soberano se dirige en ese momento a las puertas de la ciudad donde es homenajeado por el sultán mismo, en seguida se acercan turcos e indios para ser bautizados por el papa, cuyo papel es representado por un sacerdote verdadero.

---

<sup>41</sup> *Vid.*, nota 35. Othón Arróniz cree que Hernán Cortés fue nombrado como líder de los moros debido al desprestigio que en aquellos tiempos sufría su figura.

*La toma de Jerusalén* tiene varios de los elementos que definen las representaciones de moros y cristianos que sobreviven hasta nuestra época, como son las embajadas y la aparición de personajes sobrenaturales que ayudan en la resolución final del conflicto.

Sobre el desarrollo de estos dramas en México podemos inferir que la rigurosa vigilancia por parte de la Iglesia en todo aspecto de la vida novohispana no impidió que los misioneros se vieran imposibilitados de incluir elementos del teatro y celebraciones indígenas en su estrategia evangelizadora, es decir, el sincretismo se creó gracias a la ayuda de los misioneros e hizo que las representaciones tomaran su propio desarrollo que siempre mantuvo la influencia religiosa, popular y lúdica que le ayudó a construir su propia identidad dentro de las tradiciones en México.

El tema de moros y cristianos fue el de mayor incidencia en la conformación de los primeros modelos novohispanos, pero desde el inicio estuvo enriquecido por otras manifestaciones de confrontación ritual, como el juego de cañas y las corridas de toros, así como por la incorporación de elementos y personajes indígenas.<sup>42</sup>

La participación de los tlaxcaltecas, el pueblo que más ayudó al invasor para derrotar a los mexicas, no fue una improvisación. Ya que el hacerlos partícipes de un acontecimiento tan importante como la toma de la Ciudad Santa pudo haber tenido como fin atraerlos definitivamente al bando conquistador, además de poner en práctica el bautismo por aspersión, muy usado por los franciscanos. Armando Partida considera que las aseveraciones de los estudiosos como Garibay y León Portilla acerca de que los misioneros encontraron un “terreno fértil” para el drama que ellos traían, es un poco exagerada, ya que el simple fin de los religiosos era catequizar, y sin querer crearon un “género dramático”.<sup>43</sup>

Podríamos decir que el teatro misionero triunfó entonces; su propósito principal: el adoctrinamiento en temas religiosos logró acabar con algunas prácticas idólatras, además de enseñar nuevos valores morales a los habitantes recién cristianizados.<sup>44</sup> La conversión al cristianismo fue su primer objetivo logrado. La enseñanza de valores, hasta nuestros días, como Horcasitas nos dice, “se han transmitido de generación en generación y se han

---

<sup>42</sup>Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México Contemporáneo*, pp. 11-12.

<sup>43</sup>Partida, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>44</sup>Horcasitas, *op. cit.*, p. 193

reforzado los aspectos culturales que sobresalen de los espirituales”.<sup>45</sup> El anterior estudioso parte de la premisa de que a la humanidad siempre le han gustado las novedades, y es por esto que el teatro prosperó por ser fascinante, nuevo y de amplio gusto de la población.

A esta altura del desarrollo de las danzas en nuestro país, no sería descabellado pensar que los pueblos indígenas ya convertidos comenzaron a producir sus propias variantes bajo la supervisión de alguna autoridad religiosa. Para Arturo Warman la danza de moros y cristianos, en sus primeros siglos en la Nueva España, es un “patrimonio compartido”<sup>46</sup> que fue parte de los elementos donados por parte de la “cultura de conquista” de los españoles a una “cultura receptora” aquí en la Nueva España. Aunque después este tipo de danzas fueron hasta cierto punto olvidadas por sectores más altos de la sociedad, otrora practicantes de ellas y responsables de su auge entre los indígenas; lograron sobrevivir gracias a la evolución de la cultura de conquista en la “cultura colonial”,<sup>47</sup> mucho más rica en manifestaciones de todo tipo.

## **2.2.- Santiago, la construcción de un santo guerrero y su llegada a la Nueva España.**

La figura mítica de Santiago Apóstol está rodeada de una tradición militar, protectora y de resistencia que nació en la España atribulada por la invasión islámica. En la conquista de América se le atribuyó el papel de defensor de la causa cristiana contra los indígenas. Su figura es parte importante de las obras de moros y cristianos, ya que en algunas versiones, por lo menos en nuestro país, es el protagonista; por lo que es más que pertinente mencionar en nuestro trabajo algunas de las leyendas, tradiciones y obras que han construido su culto.

Según la tradición bíblica, Jacobo –nombre original del santo en cuestión– y su hermano Juan, ambos hijos de Zebedeo, dejaron su oficio de pescadores para seguir a Jesús. A la muerte de su maestro ambos se dedicaron a esparcir su palabra por todo el mundo conocido. Las leyendas que versan sobre su presencia en España y las razones por las que

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Cf.*, Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, p. 86. Warman se basa en los conceptos de George M. Foster, “cultura de conquista” y “cultura receptora”. En este caso la cultura española es la donante de ciertos elementos en una cultura receptora en América.

<sup>47</sup> Warman, *loc. cit.*

el culto a este santo se esparció en dicho país, dependieron de diversas fuentes escritas en la Edad Media. A continuación haré un recuento de las más importantes.

El *Breviarium Apostolorum* es un texto del siglo VII que contiene la primera referencia a Santiago El Mayor evangelizando Hispania;<sup>48</sup> de este escrito se desprende una obra datada entre los años 776 a 778 d. C. llamada *Los comentarios del Apocalipsis* de Beato de Liébana.<sup>49</sup> Javier Domínguez, un estudioso de la leyenda jacobea, nos dice que este último fue un texto ampliamente difundido en el norte de la Península,<sup>50</sup> lugar en donde sabemos comenzó la campaña de la Reconquista. La leyenda de Santiago Apóstol se compone de dos partes, la *Translatio* y la *Inventio*, cada una mencionada en distintos textos medievales que mencionaré más adelante. Primero hay que definir cada uno de estos términos.

Tenemos que *translatio* forma parte del concepto de metáfora, esta última se define etimológicamente como transportar o trasladar. También tenemos que la metáfora es la comparación de dos términos que comparten algún rasgo.<sup>51</sup> La palabra latina *translatio* se traduce literalmente como *traslación*; según la RAE significa: “Acción y efecto de trasladar de un lugar a alguien o algo”.<sup>52</sup> Con relación a la leyenda del traslado del santo, podemos decir que el significado de la palabra *traslación* se toma literalmente.

*Inventio* es, según Helena Beristáin:

“Es la primera de las partes de la retórica, que corresponde a la primera fase preparatoria del discurso oratorio: la concepción de su contenido, que abarca la selección de argumentos y las ideas sobre las que después habrá de implantarse un orden considerado. La “*inventio*” no pertenece pues a la creación sino a la preparación del proceso discursivo, pues consiste en los compartimientos de la *memoria* (“*loci*”) lo temas, asuntos, pensamientos, nociones generales ahí clasificados y almacenados mediante constantes ejercicios.”<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Javier Domínguez García, *Memorias del futuro, ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*, p. 49.

<sup>49</sup> Véase, Carlos García Costoya, *El Misterio del Apóstol Santiago, Mito y realidad del enigma jacobeo*, p. 264.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Cf., Helena Beristáin, *Diccionario de retórica poética*, pp. 273-277.

<sup>52</sup> *DRAE*, Real Academia de la Lengua [en línea]. <<http://dle.rae.es/?id=aRdg4Wq>>. Consultado el 17 de septiembre del 2016.

<sup>53</sup> Cf., *Idem.*, p. 266.

En la *Translatio* se dice que Santiago atravesó el Mediterráneo y llegó a Hispania. Algunos sitúan el lugar de sus primeras predicaciones en *Gallaecia*; otros hacen mención que llegó a *Tarraco* y a su viaje por la cordillera Cantábrica hasta alcanzar Galicia. *La leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine (siglo XIII) donde se reúne la leyenda de la *Traslatio*,<sup>54</sup> relata que su predicación no contó con el éxito esperado ya que sólo pudo reclutar a nueve discípulos, de los cuales dejó a dos en tierras españolas para que continuaran su misión y él regresó a Judea con los otros siete. Herodes Agripa I ordenó su aprehensión y posterior muerte entre los años 41 y 44 d. C. Sus discípulos condujeron su cuerpo en secreto con destino a la Península Ibérica en una barca que se guió milagrosamente sola durante el trayecto, hasta llegar a *Iria Flavia* (Galicia). Los relatos mencionan que sus seguidores pidieron permiso a la reina *Lupa* para sepultar a su maestro en el monte *Liberum Donum*, territorio gallego donde había toros salvajes; la reina se convirtió al cristianismo cuando vio que un par de estos animales tiraban del carro en que el cuerpo era transportado. Se podría decir que la *Traslatio* es la parte más antigua de la tradición jacobea.

Existe un texto fechado en 1077 llamado *La Concordia de Antealtares* el cual contiene la *Inventio*. En dicho documento se narra con detalles precisos los orígenes de la iglesia de Compostela, la muerte de Santiago, el traslado de su cuerpo a la Península y su posterior enterramiento en Galicia.<sup>55</sup> La *Inventio* se remonta hasta el siglo IX cuando el obispo Teodomiro, guiado por un ermitaño llamado Pelayo, descubrió un sepulcro al que identificó gracias a las reliquias que encontró en él— como el del Apóstol Santiago. Otra versión relata que el sitio de la tumba se reveló cuando una lluvia de estrellas alumbró todo un campo, de ahí el nombre castellanizado de Compostela, proveniente del latín *Campus Stellae*; en lo que sí coinciden ambas interpretaciones es en el personaje de Teodomiro y el monarca que recibió la noticia del hallazgo, Alfonso II el Casto. La *Historia Silense*, ubicada entre los años 1109 a 1118, es el primer escrito medieval en donde se menciona la representación militar de Santiago Matamoros en España; esta crónica se le atribuye al obispo don Pedro de León quien supuestamente la escribió en el monasterio de Santo Domingo de Silos, de ahí toma su nombre.

---

<sup>54</sup> Javier Domínguez García, *Memorias del futuro, ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*, p. 75.

<sup>55</sup> Javier Domínguez García. *op. cit.*, p. 53.

Dentro de la *Inventio* es medular la inclusión de la mítica Batalla de Clavijo, que supuestamente enfrentó al rey Ramiro I de Asturias con Abderramán II; en este combate se menciona lo que podría ser la primera intervención de Santiago en una batalla. Se dice que Ramiro I, cansado por la lucha y al borde de la derrota, soñó que Santiago bajaba del cielo montando un corcel blanco, espada en mano y con una cruz roja en su capa; el santo le ordenó al soberano preparar sus tropas porque a la mañana siguiente tendría la victoria contra los moros, ya que por designio divino lucharía a su lado.

Tenemos que la *Inventio* podría ser la iniciadora del culto a Santiago en España, debido a que se ubica poco antes del comienzo de la invasión sarracena a la Península y cobra mayor auge durante la Reconquista. Creo que los ya citados estudiosos de este tema tomaron esta palabra por las siguientes dos acepciones de su significado. La traducción literal es de “invención”, que la RAE define como: “Acción y efecto de inventar”<sup>56</sup> y “Parte de la retórica que se ocupa de cómo encontrar las ideas y los argumentos necesarios para desarrollar un asunto”.<sup>57</sup> En nuestro caso la *Inventio* es la parte de la selección de todas las leyendas, tradiciones y argumentos que sustentarían el discurso religioso de la predicación de Santiago en tierras españolas, y la elaboración del culto a esta figura religiosa.

La Conquista de América fue otro escenario bélico donde Santiago hizo su aparición para ayudar a los conquistadores españoles en la lucha contra los indios. Gracias a referencias que existen en crónicas como *El conquistador anónimo*, podemos aventurarnos a decir que los soldados españoles consideraban muy similar su lucha contra los nativos con la que se emprendió contra los moros. Entre los elementos que compararon estaban sus costumbres y templos con los del mahometano, debido a que era el único referente cultural que tenían.

*XXI. De los templos y mezquitas que tenían.  
Solía haber en esta gran ciudad muy grandes mezquitas o templos en que honraban y ofrecían sacrificios humanos a sus ídolos; pero la mezquita mayor era cosa maravillosa de ver, pues era tan grande como la ciudad.*<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> *DRAE*, Real Academia de la Lengua [en línea]. < <http://dle.rae.es/?id=M2d9ZYo>>. Consultado el 17 de septiembre del 2016.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> *El conquistador anónimo*, p. 11.

*XXIII. De los matrimonios.*  
*Toman muchas mujeres, y tantas cuantas pueden mantener, como los Moros, aunque como se ha dicho, una es la principal y señora; los hijos de ésta heredan y los de las otras no...*<sup>59</sup>

Otra manera con que podemos relacionar ambos periodos antes mencionados es por la participación de los santos y la Virgen María en ellos. Luis Weckmann en *La herencia medieval de México*, los relaciona mediante las apariciones de Santiago Apóstol y varias advocaciones de la Madre de Cristo, en combates difíciles para los cristianos en uno y otro lado del Atlántico. Estas visiones pertenecen al ideario colectivo del pueblo español durante el periodo de la Reconquista. Weckmann cita a Américo Castro al afirmar que Santiago se apareció en treinta y ocho batallas durante la reconquista en España,<sup>60</sup> número no muy alejado de sus supuestas “intervenciones” milagrosas en momentos cuando los conquistadores se encontraron en aprietos en el Nuevo Mundo.

En algunas crónicas podemos encontrar menciones de cómo los indios eran dignos rivales y la dificultad para enfrentarlos. Weckmann hace un recuento de varios autores, algunos de ellos fueron soldados a las órdenes del mismo Cortés o contemporáneos de sus hazañas, cuyos relatos sirven como “prueba” de la presencia de Santiago en la Nueva España. Entre los mencionados por el autor están Juan Troyano, Fray Pablo Beaumont, Fray Vicente Palantino, entre otros. Pero lo que escribió Francisco López de Gómara, aparentemente bajo el dictado del mismo Cortés, es bastante interesante. “Gómara informa repetidamente del auxilio que personalmente dio el Apóstol a los españoles, e invoca incluso el testimonio de los indios”.<sup>61</sup> La importancia de mencionar a los indígenas radica en que ahora son incluidos también como testigos de sucesos sobrenaturales, tal vez en un intento por hacerles creer que fueron vencidos por la fe, un poder más alto que el de los humanos. Más tarde incluso los pondrían bajo la protección de los santos al llamar a sus poblados con sus nombres.

---

<sup>59</sup> *Conquistador Anónimo, Relación de algunas cosas de la Nueva España, y de la gran ciudad de Temestitán; escrita por un compañero de Hernán Cortés.* (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154048.pdf>). Consultado el 15 de enero del 2016.

<sup>60</sup> Luis Weckmann, *La herencia Medieval de México*. 2ª. Ed., p. 163.

<sup>61</sup> *Ibid.*

Sabemos que la evangelización de la Nueva España fue también un proceso de “sustitución”<sup>62</sup> entre sus deidades y los santos cristianos. Luis Miguel Morayta pone de ejemplo a san Miguel Arcángel y a Santiago. El mismo autor nos plantea la hipótesis de que las deidades guerreras prehispánicas adoradas en ciertos lugares fueron sustituidas por santos de igual culto guerrero.<sup>63</sup> San Miguel Arcángel y Santiago tienen rasgos militares muy marcados en el culto a sus imágenes. Es por eso que varios poblados llevan sus nombres antepuestos a la toponimia en lengua indígena. En la Ciudad de México y sus alrededores tenemos ejemplos como Santiago Tlatelolco y Santiago Tianguistenco, entre otros.

Sabemos que el papel de los santos católicos fue ayudar a someter a los indios, para después convertirse en sus protectores;<sup>64</sup> de esta manera pudieron comenzar muchísimos cultos alrededor de la Nueva España, entre ellos el mismo santiaguino,<sup>65</sup> extendido ampliamente en el centro, Bajío y sur de lo que ahora es la República Mexicana. Incluso hoy en día podemos presenciar, no tan lejos de la Ciudad de México diferentes representaciones y danzas en honor al Señor Santiago y a la Virgen de la Purísima Concepción, amén de los templos y capillas consagrados a estas figuras cristianas.

---

<sup>62</sup>Luis Miguel Morayta Mendoza, “Los doce pares de Francia. Una obra popular de evangelización, recreación y valores tradicionales”, en *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches. Reproducción facsímil de un libreto popular*. Hernández García, Leonor y Ma. Constanza García Colome, transcriptoras, p. 46.

<sup>63</sup> Véase, Luis Miguel Morayta Mendoza, *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>65</sup> Weckmann. *op. cit.*, p. 164.

### 2.3.- Templos, atrios y plazas, antiguos espacios de representación.

En su cultura los pueblos prehispánicos ya contaban con un amplio gusto por los bailes y representaciones. Fernando Horcasitas nos dice: “sus danzas ya eran cómicas, sagradas, y se renovaban para que no cayeran en la impopularidad y el desuso”.<sup>66</sup> Sus templos y espacios estaban al aire libre y eran enormes; según relatos de Bernardino de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo,<sup>67</sup> cabían en ellos cómodamente miles de personas. La llegada del teatro misionero no significó la desaparición del total de sus costumbres o tradiciones teatrales y dancísticas; como ya lo hemos reiterado, los religiosos conservaron algunos de esos elementos que consideraron inofensivos para la evangelización.

La aceptación del teatro misionero, según Concha Ventura Crespo: “se puede corroborar gracias a los amplios espacios así como los lugares tan importantes en donde se representaron”.<sup>68</sup> Ella misma divide en dos los lugares de escenificación:

- 1.- Espacios sagrados: conventos, iglesias y catedrales.
- 2.- Lugares públicos: plazas, calles, castillos y palacios.<sup>69</sup>

Debido al carácter popular que las obras de moros y cristianos tuvieron desde sus inicios, no les fue difícil a las órdenes religiosas fusionarlas con los elementos teatrales indígenas, gracias a que estos últimos ya contaban con la misma característica multitudinaria en sus representaciones. Las representaciones, de moros y cristianos, en espacios sagrados coinciden con el calendario litúrgico: “también eran usadas para celebrar el nombramiento de un alto jerarca de la Iglesia”.<sup>70</sup> Entre los espacios abiertos más populares estaban los atrios, capillas al aire libre e incluso claustros.

Los templos que se construyeron durante el periodo colonial contaban con enormes lugares, que más tarde llamarían atrios; estos espacios se rodeaban por un muro que, en algunas ocasiones, todavía se extiende desde la entrada del templo hasta la puerta que da a

---

<sup>66</sup> Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl. Tomo II, selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, p. 442.

<sup>67</sup> Cfr. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pp. 986-987.

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Tomo 1, pp. 135-295.

<sup>68</sup> Concha Ventura Crespo, “El teatro español y novohispano a través de las fuentes documentales (1530-1810)”, en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencia y diferencias*. Citado por: Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, p. 36.

<sup>69</sup> Cfr., *Ibid.*, pp. 256-260.

<sup>70</sup> Dalmacio Rodríguez Hernández. *op. cit.*, p. 37.

la plaza principal. Por lo general está colocado en un nivel más alto y a él se tiene acceso por unos cuantos escalones.<sup>71</sup> La extensión de los monasterios e iglesias respondió a la necesidad de evangelizar a más indígenas en menos tiempo; en muchos lugares de la Nueva España los atrios, “junto a una invención misionera, la capilla abierta, se convirtieron en lugares de evangelización y enseñanza”.<sup>72</sup> No es descabellado pensar que los propios misioneros hicieron a sus nuevos feligreses aficionados a los dramas didácticos que les presentaban como forma de enseñanza religiosa; esto provocó que “los recintos educativos se convirtieran en espacios idóneos para el desarrollo del teatro”.<sup>73</sup>

Como ya se dijo, el teatro fue un medio de evangelización y enseñanza, y es muy probable que, en un principio, sus escenarios hayan sido las enormes plazas centrales de los pueblos. Más tarde las funciones pudieron trasladarse a la intimidad de los atrios.

Debido a que ya describimos de una forma general todo lo relativo a las danzas de moros y cristianos, sus inicios en España, su llegada al Nuevo Mundo, sus primeras representaciones y características literarias y teatrales, consideramos que en este momento es pertinente entrar completamente a un ámbito más local en donde describiremos al grupo de danza en cuestión y todo lo que la compone. Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli nos dicen: “El estudio de una danza se debe iniciar por la descripción y la ubicación de ésta en un ámbito cultural”;<sup>74</sup> a esta idea agregaríamos también un marco geográfico e histórico del lugar en donde la danza de los Santiagueros y *El Reto* se presentan. Más adelante abordaremos el texto que contiene los diálogos de sus personajes.

Para efectos de este trabajo recalamos la relevancia de los atrios y plazas públicas como los espacios más importantes para la Santiaguera Flores, pues este apartado es el preámbulo para entrar en pleno a la descripción de todo lo que integra esta compañía teatral. También iniciaremos la descripción de algunos aspectos del pueblo de San Bartolo Cuautlalpan.

---

<sup>71</sup> Véase, Robert Ricard. *op. cit.*, p. 267.

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

<sup>73</sup> Dalmacio Rodríguez Hernández, *op. cit.*, p. 39.

<sup>74</sup> Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, Coordinadores, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, p. 27.

## **2.4.- Breve acercamiento a la evangelización de San Bartolo Cuautlalpan Edo. de México.**

Al principio de este trabajo ya habíamos resaltado el papel de la orden seráfica en la utilización del teatro para la evangelización de la Nueva España, así como su flexibilidad al incluir elementos indígenas en sus obras. Muchos lugares de la actual República Mexicana fueron hogar de estos religiosos, por lo que es común encontrar conventos e iglesias construidos por ellos. Debido al carácter local de esta investigación, debemos hacer una somera semblanza de la evangelización del territorio comprendido por lo que en la actualidad es Zumpango y parte de Cuautitlán Izcalli, donde el clero regular estuvo presente gracias a las encomiendas. No sería exagerado pensar que la obra que estudiamos haya tenido influencia de esta orden.

La Asociación Mexiquense de Cronistas Municipales A.C. (AMECROM) y otros institutos de cultura pertenecientes al gobierno del Estado de México, elaboraron una serie de monografías dedicadas a cada uno de los municipios que componen dicha entidad. El tomo centrado en Zumpango, actual cabecera municipal de la que depende San Bartolo, nos proporcionó importantes datos sobre la evangelización de esa zona durante la época novohispana y las actividades culturales que se han convertido en parte de la identidad de la región.

El nombre original de esas tierras, según el cronista Alejandro Ramírez Curiel, es *Tzompanco*, que significa lugar del “tzompantli” (hilera de calaveras). Su evangelización “inició en 1526 gracias a una misión de 12 franciscanos que se establecieron en Cuautitlán y de este lugar pasaron a los pueblos de la triple encomienda: Cuautitlán, Zumpango y Xaltocan”.<sup>75</sup> La construcción de templos fue una obra prominente de los seráficos; iglesias con atrios abiertos en donde se impartía la enseñanza cristiana fueron sus edificaciones más comunes. Uno de los barrios de Zumpango, específicamente el de Santa María, cuenta con un templo en cuyo costado sur se construyó una capilla abierta con características de “foro” para obras de teatro.<sup>76</sup> Con la anterior afirmación podemos inferir que la actividad teatral en ese lugar se volvió muy importante y pronto se arraigó en las comunidades cercanas, influenciando más tarde a las danzas indígenas que aún sobrevivían en la región.

---

<sup>75</sup> Alejandro Ramírez Curiel, *Zumpango, monografía municipal*, p. 66.

<sup>76</sup> Cf., *Idem*.

La monografía sobre Zumpango contiene un apartado sobre las tradiciones que abundaban en la zona; indica que hubo danzas de “Concheros”, “Aztecas”, “Arrieros”, “Contradanza”, “Moros y Cristianos”, “Los Negritos” y “Los Panaderos”, entre otras tradiciones católicas como el Vía Crucis y las celebraciones en honor a San Isidro Labrador, que el autor contempla dentro su semblanza de las manifestaciones culturales de la región.<sup>77</sup>

Ramírez Curiel también menciona las razones por las que fueron desapareciendo las danzas antes enumeradas:

Después de la Revolución prosiguieron los acontecimientos tradicionales de los zumpanguenses [sic], pero ya no con la sencillez, pureza y sincretismo de antes. El clero católico empleó bastantes argucias para eliminarlas o denigrarlas y así, poco a poco caducaron las danzas.<sup>78</sup>

De igual forma el autor lamenta que en la actualidad sean pocos los pueblos que lograron conservar sus tradiciones, y puntualiza mucho el caso de San Bartolo Cuautlalpan debido a que sus “santiagos” o “santiagueros” son bastante famosos en todo el municipio. En Los Reyes Acozac, comunidad cercana a la que estudiamos, existen grupos teatrales similares pero debido a las limitaciones metodológicas de esta investigación no se reunieron datos de esta representación. Más adelante se puede proyectar un catálogo que englobe todas estas tradiciones, por lo menos de la región ya mencionada. La desaparición de las danzas y representaciones es uno de los principales problemas que fue puntal para la realización de este estudio que, como ya se dijo, se centra en el rescate del texto y la historia de una obra de moros y cristianos para conservarla.

---

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> *Idem.*, p. 77.

### **Capítulo III: Obtención del *corpus* de estudio: problemas de transmisión y copiado de la obra.**

En el presente trabajo sólo se incluirán cuarenta fragmentos de *El Reto* de San Bartolo, RS de ahora en adelante, debido a la negativa de algunos miembros y dirigentes de la Compañía Flores a permitirme reproducirlos en su totalidad. Se logró llegar al acuerdo de utilizar únicamente las partes necesarias, siempre y cuando se respetara su composición y estructura originales. Calculo que en este trabajo incluyo poco más del 60% de la obra. Como dije en la introducción de este trabajo, en todo momento respeté las reglas de la Santiaguería Flores. Debido a lo anterior me vi en la necesidad de apoyarme en la Ley Federal de Derechos de Autor,<sup>79</sup> para amparar esta investigación y demostrar que no se quiere hacer un mal uso de sus textos y tradiciones.

El estado de las copias del RS y los papeles<sup>80</sup> individuales a los que tuve acceso nos presentó un problema: el paso del tiempo y las reproducciones que se han hecho provocaron un importante deterioro en ellos. Hay ausencia de signos ortográficos, los cuales son muy necesarios para una buena comprensión del contenido. La carencia de didascálicas o indicaciones que muestren lo que cada personaje debe hacer en escena, representa complicaciones para un óptimo análisis y una presentación digna de su calidad. Por lo que, para efectos de este estudio, me vi obligado a revisar y hacer las correcciones ortográficas necesarias a los fragmentos tomados de las copias y los papeles, e incluir las acotaciones que creí pertinentes para que el texto adquiriera realce y pudiera interpretarse mejor. Es importante mencionar que aunque ciertas partes son muy difíciles de entender, no intervine sintácticamente ningún segmento por respeto a la tradición y al acuerdo con la Compañía.

---

<sup>79</sup> **“Artículo 160.-** *En toda fijación, representación, publicación, comunicación o utilización en cualquier forma, de una obra literaria, artística, de arte popular o artesanal; protegida conforme al presente capítulo, deberá mencionarse la comunidad o etnia, o en su caso la región de la República Mexicana de la que es propia.*”

En todo momento se respetó lo estipulado en el “Capítulo III. De las culturas populares”, correspondiente a la Ley Federal de Derechos de autor. <[http://www.indautor.gob.mx/documentos\\_normas/leyfederal.pdf](http://www.indautor.gob.mx/documentos_normas/leyfederal.pdf)>. Consultado el 20 de abril del 2016.

<sup>80</sup> A los diálogos que se entregan a los actores se les llama “papeles”, éstos son hojas sueltas de cuaderno que contienen una parte de la obra; sólo el maestro del libro puede tener la pieza entera. Los “papeles” son guardados por la gente como un recuerdo valioso de su participación en la Santiaguería; algunos se conservan en buen estado, otros ya están incompletos e ininteligibles.

El primer libro que contenía *El Reto* perteneció al señor Juan Casasola, (lo llamaremos *S1* de ahora en adelante, “S” por Santiaguería y el número por ser el primero del que se tiene conocimiento). Este documento data de antes de 1895, según nos afirma el Sr. Arturo Flores. La copia de *S1* (que denominaré como *S2*) fue hecha por Fortino Flores, y está fechada en 1917; esta última es la que persiste hasta nuestros días, pero desafortunadamente no tuve acceso a ella.

Para reunir los fragmentos de estudio nos basamos en una de las copias de *S1* elaborada en 1988 (*S88*) y en pliegos sueltos fechados entre 1980 y 2014. Las dudas sobre el léxico y partes que discrepaban entre reproducciones se corroboraron finalmente con *S88*.

Durante el cotejo entre “papeles” y la versión *S88*, pudimos notar que las divergencias en contenido se estabilizan en reproducciones hechas poco antes del año 2000; es decir, se detectó en menor grado falta de palabras o cambios en el orden de las frases. La versión *S88* es la más estable y completa a la que pudimos tener acceso, ya que lamentablemente se nos negó poder ver la *S2*. Esto nos dio como resultado la versión que presentaré más adelante. Los “papeles”, creo, son un método de seguridad que impide el acceso de toda la obra a una sola persona, pero tienen la desventaja de provocar todas las complicaciones ya mencionadas. El problema principal al que se enfrentan las compañías es la deformación del contenido de sus obras, lo que causó que se perdieran valiosas características en su estilo de escritura. Creo que *El Reto* se conserva afortunadamente casi intacto, por eso lo elegimos como nuestro objeto de trabajo.

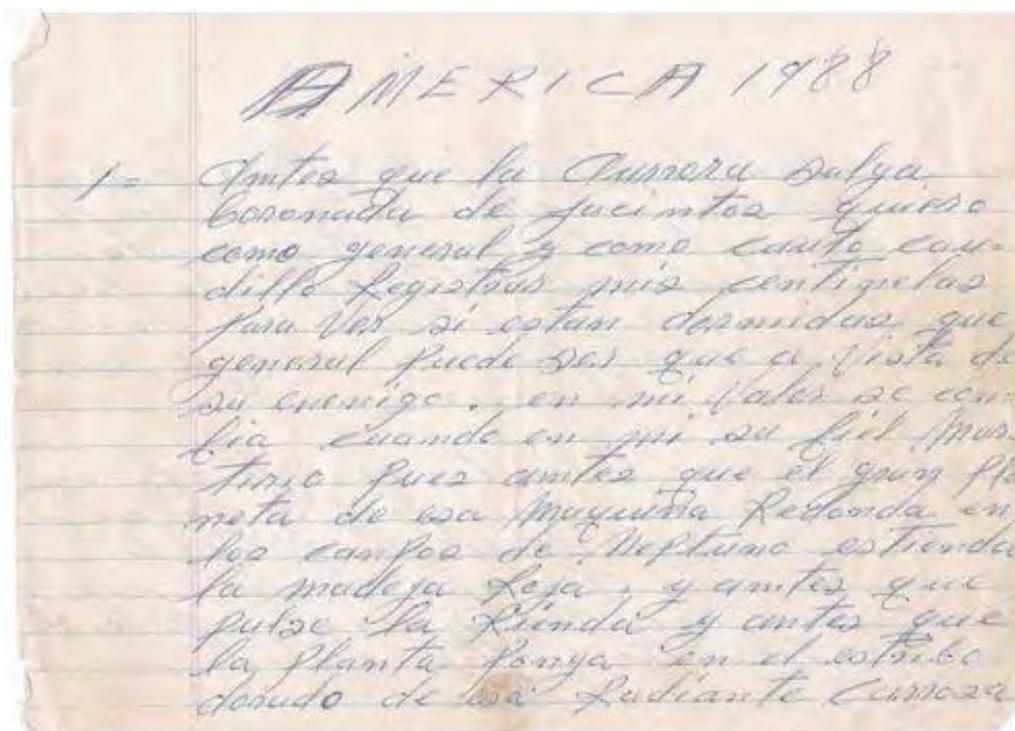
El criterio usado para el tratamiento de esta obra es empírico; como señalamos en la introducción, es una hipótesis que contiene mi percepción de cómo debería ser presentado un texto de este tipo. Laurette Godinas propone que en el rescate de textos novohispanos se respete su forma original y que se tenga plena conciencia de que “las intervenciones, reconstrucciones, graffias, acentuación, separación de palabras, etc., que suelen tender a la modernización, tienen como consecuencia la pérdida de rasgos distintivos del texto antiguo”.<sup>81</sup> Por esta razón el proceso que tuvieron los fragmentos de la obra, reiteramos, fue lo menos invasivo posible y sólo se recurrió a las correcciones más elementales para que la

---

<sup>81</sup>Laurette Godinas, “La edición crítica de textos dramáticos novohispanos en México”, en *Estudios del teatro aureo. Texto, espacio y representación*. Aurelio González, Serafín González, et al, editores, p. 190.

comprensión de los diálogos fuera más accesible. Se podría decir que se trató de trasladar el texto, pero sólo para que pudiera ser más claro. En esta propuesta no se pretende modernizar los diálogos, debido a que esto puede provocar más alteraciones. “La modernización de los elementos precitados (reconstrucción, acentuación, etc.) no resuelve, en muchos casos, los problemas de comprensión causados por la caída en desuso de algunas formas sintácticas típicas de la época”.<sup>82</sup> En la obra encontramos frases que perdieron parte de su sintaxis original por el cambio y mutilación de palabras, por lo que en la corrección buscamos poder recuperar parte de esa construcción primigenia.

La imagen uno corresponde a un facsímil de la S88, precisamente a la parte inicial del papel del personaje cristiano América. Podemos notar que su lectura es difícil y resaltan inmediatamente sus deficiencias y grado de conservación.



**Imagen 1.-** Este facsímil fue tomado de S88 y corresponde precisamente a los diálogos iniciales de América, podemos corroborar la fecha en la parte superior. A continuación reproducimos el texto, sin corrección alguna para que se pueda apreciar mejor.

<sup>82</sup> *Idem.*, pp. 190 – 191.

## AMERICA 1988

*I= antes que la aurora salga / coronada de jacintos quiero / como general y como cauto  
cau / dillo Registrar mis centinelas / para ver si estan dormidas que / general puede ser  
que a vista de / su enemigo . en mi valor se con / fia cuando en mi su fiel mar / tirio pues  
antes que el gran pla / neta de esa maquina Redonda en / los campos de Neptuno  
estienda / la madeja Roja . y antes que / pulse la Rienda y antes que / la planta ponga en  
el estribo / dorado de esa radiante carrosa [...]*

El anterior fragmento es una de las partes más claras que logramos encontrar, y son notorias las condiciones que opacan su belleza y contenido. En el proceso de corrección se agregaron las acotaciones necesarias para que se comprendieran las acciones de los personajes. También se añadieron explicaciones que complementan la falta del resto del texto, y así el lector logrará entender el desarrollo de la representación; éstas se señalan en cursivas.

Se buscó el significado de palabras arcaicas y difíciles de entender, y se eligió la acepción más correcta que se ajustara al contexto de la frase en donde aparece; para esto se recurrió al Corpus Diacrónico del Español (CORDE) y al diccionario de la Real Academia Española (RAE) en línea. Para complementar la explicación de otros conceptos se requirió el uso de diccionarios de religión, simbología e iconografía cristiana y mesoamericana. Todo lo anterior se encuentra en notas al pie de la obra rescatada.

Se encerró en corchetes las frases cuya sintaxis era difícil de entender pero que no se podían omitir. Estas partes se conservaron en el texto por el criterio que seguimos y gracias la influencia del trabajo de Laurette Godinas. Los corchetes que encierran puntos indican que se recortó parte del párrafo.

Se numeraron los fragmentos de cada personaje de forma continua. Como ejemplo presentamos los fragmentos 31 y 32 de América que pertenecen a una intervención bastante larga del personaje, pero como no pudimos reproducirla enteramente se optó por numerarlos de esta forma.

### 31.- AMÉRICA

En fin de vuestra belleza, que con plumas pueden decirlo, quedando por el evangelio sagrado, [quisiera contarlo, es mi intento] la maravilla que hiciste de venir a esta pueblo como madre de tus hijos. Postrados estamos todos ante tu digna presencia [...]

32.- [...] Sacra Princesa, Purísima Concepción, divina aurora que iluminas con tu presencia este pequeño pueblo, que es un pedazo de nuestra patria mexicana, que iluminas y socorres a los que te alaban y aclaman [...]

Siempre se colocará en la parte inicial el número de la pieza y después el nombre del personaje a la que pertenece. Los personajes de *El Reto* son los siguientes:

#### **Cristianos**

América (cristiano principal)

Asia

#### **Moros**

África (moro principal)

Europa

A continuación presento el texto rescatado.

### 3.1.- Texto rescatado.

#### RETO DE LA SANTIAGUERÍA DE LOS HERMANOS FLORES. SAN BARTOLO CUAUTLALPAN EDO. DE MEXICO.

*Al principio de la obra se entona un canto interpretado por un coro de hombres. La composición contiene alabanzas a la Virgen María y una referencia indirecta al Nuevo Testamento. África, con semblante amenazador, se mantiene caminando a lo largo de su fila de soldados. El moro lanza el reto hacia América.*

#### *Canto de apertura.*

Con esmero sea aplaudido el misterio verdadero de María virgen y madre, limpia pura esclarecida<sup>83</sup>.

### 1.- ÁFRICA

[...] Has de saber quién soy yo, blasfemo insolente, quien mi valor estafas, quien mi valor suspendes. Adviértete que mis grandezas y mis altivos poderes te han de arrojar a mis plantas para que conozcas la muerte. Y así cristiano atrevido, la procesión detén o que apaguen esas luces que arden en fogosas llamas en obsequios de María, que a mí me da tanta rabia. O si no, juro a mí ser, que es el poder que me ampara; en prodigios he de hacer a esa Virgen toda raja; para que experimenten todos de este brazo la pujanza. El bronceado tambor suene y que las trompetas digan: “viva Mahoma, sus soldados y sus armas”.<sup>84</sup>

### 2.- AMÉRICA

Antes que la aurora salga coronada de jacintos,<sup>85</sup> quiero como general y como cauto caudillo, registrar mis centinelas para ver si no están dormidas.<sup>86</sup> (*Recorre la fila cristiana*)

---

<sup>83</sup> Aquí se señala el dogma católico de la virginidad de María una vez nacido Jesús.

<sup>84</sup> En esta primera parte podemos notar el contexto de la obra, el moro llega a interrumpir una celebración o procesión que se lleva a cabo de madrugada, la afirmación de la hora la tenemos con la contestación del cristiano.

<sup>85</sup> La flor de Jacinto ha sido utilizada por el cristianismo como símbolo de la prudencia o la nostalgia del Paraíso. “A partir del S. XV abundan las imágenes marianas con el manto de color Jacinto (más o menos azul o purpura).” Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. José Antonio Bravo, p. 229. La Purísima

¿Qué general puede ser, que en vista de su enemigo, en mi poder se confía cuando es claro su fiel martirio? [...] O antes que el gran planeta de esa máquina redonda, en los campos de Neptuno extienda la madeja roja<sup>87</sup> [...] antes de que la planta ponga en el estribo dorado de esta radiante carroza<sup>88</sup> para dar vida a las flores desde el oriente al ocaso [...] <sup>89</sup>

*Simulan un combate en donde ambos personajes se cruzan de lado a lado del campo de batalla chocando sus espadas.*

### 3.- ÁFRICA

[...] cuando abraze y taladre los corazones de Europa, o sea del mundo entero. Que me queda gloria de vencerlos con las rabiosas tropas africanas.

### 4.- AMÉRICA

Seré Vesubio<sup>90</sup> armado que te deje en cenizas sepultado.

### 5.- ÁFRICA

Con valor y sin temor haré que con mi voz tiemblen las cuatro partes del mundo.<sup>91</sup>

---

Concepción tiene su manto color azul claro. En el Pueblo de San Bartolo se le suele cambiar constantemente de vestido y entre esos colores se encuentran tonalidades azuladas y púrpuras.

<sup>86</sup> Los participantes codifican la palabra “centinela” como femenino, y por eso la hacen concordar en género con el adjetivo “dormidas”. Hay casos en que algunos participantes exclaman bien la frase: “...quiero como general y como cauto caudillo registrar mis centinelas para ver si no están dormidos...”

<sup>87</sup> Toda la frase es una metáfora del amanecer rojizo. El gran planeta podría ser el sol, la máquina redonda es la tierra; “los campos de Neptuno” son sin duda los mares que se tornan rojos por el reflejo del sol sobre ellos. Neptuno es el dios regente del mar.

<sup>88</sup> La frase hace alusión al dios Apolo y su carro solar con el que surcaba el cielo para que amaneciera en el mundo. “*El eje era dorado, también de oro el timón y las llantas de la rueda, y de plata toda la serie de los radios...*” Publio Ovidio Nasón. *Las Metamorfosis*, p. 25.

<sup>89</sup> El oriente es el punto cardinal de las divinidades solares paganas. “El cristianismo ya no adora al astro como una deidad, pero si es símbolo de la divinidad del Salvador. El oriente es la fuente de la luz y también la dirección de Jerusalén y de la Meca, punto al que se dirigen las plegarias”. Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, p.88.

<sup>90</sup> Volcán situado en la actual Nápoles, Italia. Su erupción más famosa se dio el 24 de agosto del 79 d. C., cuando sepultó las ciudades romanas de Pompeya y Herculano. La frase busca emular la fiereza en el combate de América con la fuerza destructiva del famoso volcán napolitano.

<sup>91</sup> Hace mención del mundo conocido hasta el momento. También tiene que ver con los nombres de los personajes, América, África, Asia y Europa.

*América*: Es la personificación del Nuevo Mundo conquistado por el Imperio Español; la fe Católica lo ha tomado como nuevo bastión en la defensa del cristianismo.

*África*: Sabemos que este continente es uno de los lugares de procedencia del invasor de España. El dominio islámico en la Península se extendió por casi ocho siglos. Las campañas para expulsarlo

## 6.- ÁFRICA

[...] detén esas blasfemias de aquel señor Mahoma que tanto le adoran; a quien en tantas conquistas le sacrifican aromas de la redondez del orbe; de las más dilatadas tropas, a quien le tributan obsequios del mundo la mejor copia.<sup>92</sup> Viva Alá que de aceros manifiesto [el que hoy prorrumpe tu boca], violar a esa mujer<sup>93</sup> a quien amas, que tocan elogios que me ofenden [las primicias heroicas] que sólo a Dios se deben como ahora claramente entonas diciendo: ¡Que viva María! A pesar del sacra<sup>94</sup> Mahoma. Viva el cielo y viva yo, que antes que pase una hora te tengo que castigar, a pesar de aqueste<sup>95</sup> pueblo ha de decir: ¡Que viva Mahoma! Si no quiere ser destrozado por mi cólera rabiosa. Suene el parche<sup>96</sup> en aplausos de Mahoma [...]

## 7.- AMÉRICA

[...] esa sacrílega lengua te la he de arrancar de la boca si no tributas elogios a esta Divina Señora, Reina de cielo y tierra, a esta Princesa que supo con su ser vencer al mundo y la original mancha.<sup>97</sup>

---

proporcionaron la materia para crear este tipo de obras de moros y cristianos. Podemos decir que el personaje de África es la representación del enemigo de España y del cristianismo en Europa.

*Europa:* El viejo continente se vio amenazado por los musulmanes por dos frentes; como ya lo dijimos, España fue ocupada casi en su totalidad por los bereberes; Carlos Martel logró detenerlos en Poitiers, Francia. Europa del Este estuvo bajo dominio otomano entre los siglos XI – XV; Turquía, Bulgaria, Hungría, Grecia, países balcánicos y partes de Polonia, estuvieron bajo su dominio aproximadamente hasta el siglo XIX. El papel de Europa puede representar la parte islámica del continente y que amenazaba el resto de los estados cristianos.

*Asia:* Este papel puede hacer referencia a las conquistas del Imperio Español en el Pacífico, donde se hizo de las Filipinas, Palaos, Islas Marianas, Isla Formosa, Brunei, entre otras. La Compañía de Jesús fue parte importante en la evangelización de Asia.

<sup>92</sup>Proviene del Latín *copia* que significa muchedumbre o abundancia de algo. Esta acepción concuerda con el contexto de la frase, "...del mundo la mejor abundancia..." *DRAE* [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=AknZilz>>.

<sup>93</sup> Virgen María, en este caso la advocación de la Purísima Concepción. Consultado el 25 de abril del 2016.

<sup>94</sup> Al parecer los copistas confundieron el género de "Mahoma", tal vez por la última vocal "a" relacionada generalmente al género femenino. Hicieron concordar el adjetivo "sacra" al creer femenino el nombre propio.

<sup>95</sup> Adjetivo demostrativo muy usado en la literatura de los Siglos de Oro y Novohispano. Proviene del Latín: *eccum iste*. Durante la obra lo podemos encontrar en femenino y masculino "aquesto, aquesta". Fuentes: RAE, DLE. <<http://dle.rae.es/?id=3MckQqi>>. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> Consultado el 17 de mayo del 2016.

<sup>96</sup> Parche: cada una de las dos pieles del tambor. Durante la obra se hacen varias menciones al "toque del parche", una de ellas es la que definimos ahora como alabanza al dios islámico; en otro momento aparece como un "toque" o señal claramente bélica. *DRAE*. <<http://dle.rae.es/?id=RtkOjzs>>. Real Academia Española [en línea] Consultado el 20 de mayo del 2016.

<sup>97</sup> La Inmaculada Concepción, una de las advocaciones de María, es la vencedora del Pecado Original. Es una de las más difundidas y afortunadas de imágenes marianas, tema planteado por los franciscanos en el siglo XV. Stefano Zuffi. *Episodios y personajes del evangelio*. Trad. Juana Bignozzi, p. 35.

*América y África regresan a su lugar, y aparece en escena Asia para enfrentar a Europa. Por el contexto de sus diálogos el cristiano sale en defensa de América por una posible derrota de este último.*

## 8.- ASIA

Pensarás africano que porque Mahoma, persuadido y vano, ayuda a tus proyectos tan cobardes como imperfectos. Habéis de haber vencido a la América hermosa y tan temible y a mis *cleopes*<sup>98</sup> tan valientes y tan temibles. Con el cristiano hermoso y diligente te engañas. ¡Vive Dios que sólo el Asia tu orgullo vencerá con eficacia!

*La participación de Europa no es del todo significativa, sólo responde al reto con escuetas frases que realzan la valentía de Asia.*

*Cuando termina esta breve intervención, continúan América y África en lo que podemos llamar el duelo principal. Aparece África que de nuevo encara a su rival.*

## 9.- ÁFRICA

En vano es la osadía, que de los dos<sup>99</sup> pues es fantasía, piensan que aquesta copia<sup>100</sup> es de María imagen propia, ha de dar el vencimiento a tan limitado atrevimiento [...]

## 10.- AMÉRICA

Ni las lunas<sup>101</sup> del África triunfante ni las del Asia las armas arrogantes; no del cristiano ilustre los blasones ni las del todo el orbe entero competirán con el poder

---

<sup>98</sup> No logré encontrar el significado de esta palabra. Por el contexto de los diálogos se presume que los “cleopes” sean soldados o vigías.

<sup>99</sup> Dirigiéndose a América y Asia.

<sup>100</sup> Copia: cuenta con dos acepciones que se ciñen al contexto de la frase. El primero de ellos es: Obra de arte que reproduce fielmente a la original. El otro sentido se encuentra en desuso: Pintura o efigie que representa a alguien. *DRAE*. Real Academia Española [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=AknZilz>>. Consultado el 20 de mayo del 2016. En repetidas ocasiones durante la obra, la imagen de la Virgen es mencionada como “copia bella”.

<sup>101</sup> La luna creciente o media luna, símbolo del Islam.

centroamericano.<sup>102</sup> Dejad las generaciones cuidaremos, [con tus armas mientras los ilustres caballeros tiran], que a su nombre hoy las armas he tomado.<sup>103</sup>

*De nuevo Asia toma parte en el duelo enfrentando a Europa, esta vez haciendo alarde de su valor frente a América y África.*

## 11.- ASIA

¡Oh, qué gallardo brío que en el momento me ha quedado en el oído!, lo que al América le falta a ver si te opones al mío. Decidle a vuestro rey con eficacia, se multiplican los triunfos en toda el Asia.<sup>104</sup>

*Europa se siente relegado ante sus contrincantes y propone a los cristianos unirse a su causa.*

## 12.- EUROPA

Parece que los tres<sup>105</sup> en [nada] intento atrás queréis dejar mi lucimiento. Si el aprecio es tan mío, que igualar no podréis mi bizarría,<sup>106</sup> porque el duelo queréis tomar por vuestra cuenta, sin ver que me causa mayor afrenta el voltearme las espaldas tan villanos. ¡Venid, mahometanos, a mis amorosos brazos!, venid *cleopes* fieras, América, venid sin ofenderos. ¡Puedo yo solo y fuera la cobardía! [...]

*América responde negativamente a la proposición de Europa y se proclama como único defensor a pesar del otro caballero cristiano involucrado en el reto, Asia.*

---

<sup>102</sup> El Imperio Español se extendió desde algunas partes de América del Norte, México, Centro América y América del Sur. La frase claramente alude a la importancia que la Nueva España tuvo durante el Imperio Español.

<sup>103</sup> Los diálogos de los personajes nos hacen formular la hipótesis de que cada personaje pelea por su cuenta. América y Asia, a pesar de ser cristianos, reclaman su derecho de defender al cristianismo y la imagen de la Purísima Concepción. África y Europa, ambos mahometanos, no parecen ser tampoco aliados.

<sup>104</sup> De nuevo hace referencia a las posesiones españolas en Asia.

<sup>105</sup> Dirigiéndose a América, África y Asia.

<sup>106</sup> Bizarría: Gallardía, valor, generosidad, lucimiento, esplendor. *DRAE*. Real Academia Española [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=5dBn6mT>> Consultado el 27 de mayo del 2016.

### 13.- AMÉRICA

Cuando América es mayor, que de águilas<sup>107</sup> se corona, [si de valientes blasones como podrá aquesta vez], aunque sean contrarios tres no defenderé su persona<sup>108</sup> (*América señala a los otros tres personajes*). Y así vuestro atrevimiento, para que el triunfo se lleve quien más pueda el vencimiento. Preguntas del argumento [...] ya se veía, que si el objeto<sup>109</sup> es María, eso le toca a América.

*A continuación Asia y América caminan juntos y sostienen un diálogo muy rico en referencias a la Anunciación de la Virgen y al nacimiento de Cristo, entre otros importantes dogmas católicos.*

*En este coloquio se muestra la superioridad discursiva de América, su sabiduría en temas teológicos; al final del diálogo, América demanda su derecho a ser el defensor de la Purísima Concepción. Asia reconoce la grandeza de América y se une definitivamente a su causa.*

### 14.- ASIA

Cuando el Alto *Consistano*<sup>110</sup> para indemnizar dice esto: El señor de aquesta divina aurora que fue escogida del Eterno para refugio bien nuestro. Y así esta Divina Reina que en los cantares ha puesto, es María pura y hermosa, ha de ser blanco y negro;<sup>111</sup> defende la

---

<sup>107</sup> Para la religión cristiana el águila representa el bautismo, la Ascensión y, por último, el Juicio Final. Su nido es la imagen de la Iglesia. “También es el símbolo de Juan y el emblema de Cristo. El ave también pertenece a la fauna real; atributo de Zeus, rey de los dioses”. Louis Réau. Op. Cit. Pp. 105 – 106. Se pueden encontrar Águilas en la heráldica de toda Europa; el águila bicéfala, símbolo del Imperio Bizantino, representaba la influencia oriental y occidental del imperio Romano. Los Habsburgo tenían esta ave en su escudo de armas durante la unión de varios reinos; Sacro Imperio Romano Germánico, Aragón Castilla, Nápoles, Sicilia, entre otros, bajo el mando de Carlos I de España, V de Alemania. Debido al tamaño de sus dominios se decía que “en su imperio no se ponía el sol”, gracias a sus posesiones en Europa, América y Asia.

<sup>108</sup> Esta línea corrobora nuestra hipótesis formulada anteriormente; los personajes cristianos se disputan el derecho a defender la fe católica. El propósito de los moros está más claro con África que desea destronar la creencia en la madre de Cristo y de hacerse simbólicamente con el lugar donde se lleva a cabo la obra.

<sup>109</sup> El objeto de la lucha es, para los cristianos, defender a María. El propósito de los moros es destronar su adoración en el “pueblo” ficticio donde se lleva a cabo la obra.

<sup>110</sup> La palabra “consistano” no se logró encontrar en CORDE, CREA, el Nuevo Diccionario Histórico de la RAE ni en el de autoridades. Podemos inferir que su raíz es la palabra consistencia: Trabazón, coherencia entre las partículas de una masa o los elementos de un conjunto. *DRAE*. Real Academia Española [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=AQFhNI2>> Consultado el 22 de mayo del 2017. En una interpretación libre que hacemos de la frase “alto consistano” creemos que Asia se refiere a Dios Padre, el integrante más importante de la Santísima Trinidad y por lo tanto es el regidor que le da coherencia al dogma de la Trinidad. Se puede confirmar cuando más adelante el personaje menciona al “eterno” que creemos, no puede ser otro que Dios Padre.

<sup>111</sup> “El blanco, el rojo, el verde y el azul son colores benéficos que despiertan la alegría; no así el negro, el amarillo y el violeta, colores tristes y nefastos que evocan el duelo y la penitencia”. Stefano Zuffi. Op. Cit. p.

candidez de su gracia con empeño. Y más cuando en el portal, a los giros de una estrella,<sup>112</sup> llegó un negro<sup>113</sup> a tributarle homenaje a Jesús infante y tierno; la mirra<sup>114</sup> que le prodigó<sup>115</sup> de su pasión los tormentos. Y así excusando periodos,<sup>116</sup> que no son del argumento de la copia bella<sup>117</sup> de este sagrado portentoso, el mejor la ha de llevar aunque pese el mundo entero.<sup>118</sup>

## 15.- AMÉRICA

(*Respondiendo a Asia*) Que si en el portal también llegué a ofrecer<sup>119</sup> el incienso, que es de la gracia de aquel Príncipe Soberano<sup>120</sup> que denota la oración. [Puedo realzar a lo perfecto la santidad de lo alto], con suave aroma subiendo así por toda la América a la luz del evangelio,<sup>121</sup> la devoción se ha extendido de este simulacro<sup>122</sup> bello. De modo que no olvide provincia, ciudad, lugar, villa ni pueblo del distrito americano que no le tribute obsequios. Y que siendo imagen propia que en su *apocalis*,<sup>123</sup> [cuando vio la luz de mil

---

36. El color blanco significa en el cristianismo la pureza, santidad, rectitud y luz. El blanco en la iconografía de la Purísima Concepción “remite a la absoluta pureza de María”. *idem*. El significado de la frase puede hacer alusión a dos episodios de la vida de María; el blanco a su virginidad y el negro al luto que le causa la crucifixión de su hijo.

<sup>112</sup> La Estrella de Belén.

<sup>113</sup> El evangelio de Mateo se refiere a la visita de “magos de oriente” (Mateo 2, 1-2 / 2, 11). La tradición católica posterior menciona la llegada de tres Reyes Magos de oriente, que entregaron regalos a Jesús recién nacido; entre ellos Baltasar, que se dice era de tez oscura debido a su posible origen africano u oriental, es quien obsequió la mirra.

<sup>114</sup> La mirra fue usada como anestésico durante el imperio romano.

<sup>115</sup> Prodigar: Dispensar profusa y repetidamente elogios, favores, dádivas. También significa disipar. *DRAE*. Real Academia Española [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=UGjdtzY>> Consultado el 22 de mayo del 2016.

<sup>116</sup> Asia no menciona los tormentos sufridos por Jesús en una clara muestra de respeto hacia su madre.

<sup>117</sup> *Vid* nota 100.

<sup>118</sup> Pasajes bíblicos utilizados probablemente para enseñar el evangelio. La referencia al nacimiento de Jesús puede ser una pista para saber el tipo de celebración que el moro interrumpe al inicio de la obra.

<sup>119</sup> Otra posible referencia a los tres Reyes Magos, en específico a Melchor quien portaba el incienso, símbolo de la divinidad de Jesús y de la virtud de la oración, de la que también hace mención el personaje.

<sup>120</sup> Jesús recién nacido.

<sup>121</sup> [...] *con suave aroma subiendo así por toda la América a la luz el evangelio, la devoción se ha extendido de este simulacro bello* [...] Esta alegoría utiliza al incienso y la rápida propagación de su fragancia como símil para comparar la rápida extensión que el catolicismo y el culto a la Madre de Cristo tuvieron en América. El nuevo continente se encuentra alumbrada por el evangelio y ahora es totalmente devota de la cristiandad.

<sup>122</sup> Simulacro: Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada. *DRAE*. Real Academia Española [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=Xw03fj4>> Consultado el 28 de mayo del 2016.

<sup>123</sup> Encontramos referencia a esta palabra en el CORDE, se encuentra en *Vocabulario eclesiástico*, obra de Rodrigo Fernández de Santaella, datada en 1499. El fragmento se refiere a la explicación del color de cierta piedra llamada *Chrysopassus*, crisopacio o crisoprasa: ágata de color verde; *apocalis* sería una variante en la tonalidad verduzca que tiene dicha roca. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> Consultado el 17 de mayo del 2016. Debido a que

reflejos, con que puedo decir con elegante texto], que María es la obra mayor de la sabiduría eterna, y por lo mismo me toca elogiarla como Reina.

*Así, sigue caminando junto a América, reafirma finalmente su inclinación a favor de este último y acepta su superioridad.*

## 16.- ASIA

Gustoso América infinito,<sup>124</sup> al escuchar tus proyectos aunque el Asia te suturase<sup>125</sup> se ha de dar en ti su derecho.

*Europa, al escuchar que se ha llevado a cabo esta alianza, se lanza furioso contra ambos pero es Asia quien le hace frente, sin duda para defender a América.*

## 17.- EUROPA

Ah, qué adición<sup>126</sup> tan discreta, el español en su imperio<sup>127</sup> las más divinas aclaraciones rindan dándonos por satisfechos.

*El enfrentamiento entre Asia y Europa termina cuando África los interrumpe para, en una aparente intención pacífica, interrogar a América.*

---

esta piedra preciosa es verde, su significado puede residir en dicho color; el verde representa esperanza. Cabe decir que “la crisoprasa es la piedra del apóstol San Judas Tadeo”. José Antonio Pérez-Rioja. *Diccionario de Símbolos y Mitos*, p. 143. Otra posible interpretación es que debido al mal estado de conservación del documento original de *El Reto*, se copió de forma equivocada la palabra apocalipsis y se cambió por *apocalis*. Apocalipsis: Nombre que refiere la revelación de los escritos divinos. Ramón Andrés. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, p. 873.

<sup>124</sup> En algunos pliegos sueltos y videgrabaciones consultados la palabra que aparece es “invicto”, pero “infinito” se presentó en más casos revisados tanto en textos como en vídeos.

<sup>125</sup> En los pliegos aparece como “suture”, pero tal expresión no existe; se decidió cambiar por el copretérito de “suturar”, “suturase” debido a su parecido y al no haber otra opción. Suturar: Coser una herida. *DRAE*. Real Academia Española [en línea]. <<http://dle.rae.es/?id=Yqf0HEU>> Consultado el 29 de mayo del 2016.

<sup>126</sup> La palabra que parece en los textos originales es “adición”, pero su significado real no corresponde con el contexto de la frase y la obra. De nuevo se atribuye a un mal entendido en su copiado, por lo que se substituyó por “adición”, cuyo significado encaja mejor en el sentido de la frase. Adición: Acción y efecto de añadir. *DRAE*. Real Academia Española [en línea]. Consultado el 30 de mayo del 2016.

<sup>127</sup> *Vid* nota 102.

*La parte siguiente es una discusión dogmática que se desarrolla entre América y África; el moro expresa a su contrincante sus dudas acerca de las creencias cristianas, América responde con paciencia y de forma explicativa.*

## **18.- ÁFRICA**

¿Di quién esa señora a quien amas con esmero?

## **19.- AMÉRICA**

Es María llena de gracia que goza en su ser primero.<sup>128</sup>

*Las siguientes preguntas de África propician aun más el diálogo debido a que se centran más en tres dogmas muy importantes: La Santísima Trinidad, la Anunciación de María y la divinidad de Jesús.*

## **20.- ÁFRICA**

Y aquesta señora ¿Cómo entenderla no puedo? ¿Qué se necesita tenerla? Es lo que saber yo quiero [...]

**21.-** [...] Ese Señor que dices, dime ¿Cómo Puedo verlo? Pues dices que hizo a María, hizo todo el universo.

## **22.- AMÉRICA<sup>129</sup>**

Con tan sola su palabra y su poder infinito diciendo: Hágase la luz, y la luz se hizo al momento,<sup>130</sup> y así todas las demás cosas: el sol, la luna y estrellas y cuanto hay en el

---

<sup>128</sup> La escena de la Asunción de la Virgen, “especialmente importante para el mundo católico, se da cuando en su sepulcro aparece Dios Padre para juntar el cuerpo y el alma de María y hacerla ascender al cielo junto a él”. Stefano Zuffi. Op. Cit., p. 366. Dicho evento se celebra el 15 de agosto en el calendario litúrgico católico.

<sup>129</sup> María Soledad Carrasco y Demetrio Brisset concuerdan en que la discusión dogmática, dentro de sus esquemas y núcleos temáticos de obras de moros y cristianos, es importante para demostrar la superioridad del catolicismo. Existe una especie de sermón dialogado que podemos notar en el coloquio entre África y América.

<sup>130</sup> Génesis 1, 3. Todas las referencias a las sagradas escrituras son tomadas de *La Biblia de América* incluida en la bibliografía.

firmamento.<sup>131</sup> Y esta Señora María concibió en su entendimiento, tan pura y hermosa llena de gracia que nuestra gloria ensalza, [las muestras de su poder], por madre de un único hijo [...]

**23.-** [...] Aunque no es capaz mi lengua yo te explicaré el misterio. Pues en Dios hay tres personas y un sólo Dios verdadero.<sup>132</sup> El Padre a María concibió el Hijo verbo humanado;<sup>133</sup> en María carne tomó, humana como sabemos, y eso fue por obra y gracia del Espíritu Santo supremo.<sup>134</sup> Y así María es hija de Dios Padre y madre del Hijo Divino y esposa soberana del Espíritu Santo supremo.

**24.-** (*América sigue hablando con África sobre María.*) En el cielo cuerpo y alma<sup>135</sup> gozando de su gloria sagrada rogando a Dios por nosotros.

*El sermón de América pone furioso al mahometano, ya que éste no logra entender los misterios, por lo que arremete violentamente contra su rival al que hiere de muerte.*

## **25.- ÁFRICA**

Muere infame atrevido hasta no acabar con tu aliento.

## **26.- AMÉRICA**

Válgame sacra María, válgame el señor eterno, que de muerte estoy creado (*Simulando su herida, se pone de rodillas ante la imagen de la Virgen aún cubierta*), [motivo que pronuncio]. Si ya siento en mí el esfuerzo que de antes he gozado. (*América es milagrosamente sanado; se pone de pie, toma su espada y la cruz*) ¡Ah, sacra virgen! ¡Ah, María lo que te debo! (*De pie frente a la imagen en gesto de agradecimiento.*)

---

<sup>131</sup> Gn. 1, 14 – 16.

<sup>132</sup> Existen en el Nuevo Testamento varias referencias al Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo y a su unión hipostática. Juan. 14, 9 – 11. Mateo 28, 19.

<sup>133</sup> Juan 1, 1.

<sup>134</sup> Anunciación de María. Lucas 1, 26-37.

<sup>135</sup> *Vid.*, nota 128.

*En esta parte sucede el milagro que propicia el desenlace de la obra. América es sanado de una mortal herida gracias a la intervención de la Virgen, frente a los ojos de su riva. El moro sorprendido pide ver la imagen que se encuentra cubierta con una cortina; el cristiano ordena que se revele la efigie ante la cual el personaje de África cae rendido.*

## **27.- AMÉRICA**

Y será luego al momento. Ea vasallos míos, descubrid ese divino espejo.<sup>136</sup>

## **28.- ÁFRICA**

¡Válgame el poder del cielo! América, estoy rendido, ya de Mahoma reniego, y a ti emperatriz divina, te suplico que me perdones y me admitas en tu reino por tu esclavo verdadero.

*Los mahometanos se rinden ante la imagen, reniegan de su fe y piden ser bautizados de inmediato por América. Las siguientes son palabras de África pidiendo el sacramento.*

## **29.- ÁFRICA**

[...] Sí, dejaré mi ley hoy de mi falso embeleso<sup>137</sup> y me encomiendo al bautismo porque ser cristiano quiero.

*África, Europa y Asia se arrodillan ante la imagen; América toma su cruz con ambas manos y persigna a los moros simbolizando el bautismo; también hace lo mismo sobre Asia aunque éste sea cristiano también.*

## **30.- AMÉRICA**

En tanto yo te echo el agua en nombre de Dios y de María obtienes ya el deseo, y así entre tanto las gracias a María demos.

---

<sup>136</sup> El espejo es símbolo del conocimiento, la conciencia, la verdad y la claridad; también lo es de la creación, ya que ésta es “reflejo” de la inteligencias divina. En la Edad Media se usó como símbolo de la virginidad de María, “ya que ésta fue el espejo en que Dios se “reflejó” a sí mismo dando la persona del hijo”. Udo Becker, *op. cit.*, pp. 165 – 166.

<sup>137</sup> Embelesar: Arrebatar o cautivar los sentidos. *DRAE*, Real Academia de la Lengua [en línea]. <<http://dle.rae.es/?id=EcqA4PB>>. Consultado el 1 de junio del 2016.

*El resto de los diálogos consisten en alabanzas y agradecimientos hacia la Purísima Concepción, además de peticiones de protección para los habitantes del pueblo.*

### **31.- AMÉRICA**

En fin de vuestra belleza, que con plumas<sup>138</sup> pueden decirlo, quedando por el evangelio sagrado, [quisiera contarlo, es mi intento] la maravilla que hiciste de venir a esta pueblo como madre de tus hijos. Postrados estamos todos ante tu digna presencia.

**32.-** [...] Sacra Princesa, Purísima Concepción, divina aurora que iluminas con tu presencia este pequeño pueblo, que es un pedazo de nuestra patria mexicana, que iluminas y socorres a los que te alaban y aclaman [...]

### **33.- EUROPA**

Pura limpia esclarecida, salve arca de David. Más que matutina estrella, triunfe arca de la paz [...] salve virgen más que pura, purísima más que bella, prodigiosa más de gracia en quien todo el mundo confía.

### **34.- ÁFRICA**

Sólo me resta señora rendirme en esta ocasión para alabarte y pedirte perdón [...] fiel y protectora recibe esta devoción.

**35.-** [...] hoy en gracia y perfección, y así por esta razón, el mundo y su redondez aplauden a María Sacro Portento.

---

<sup>138</sup> Podemos notar que la frase puede tener varios sentidos. El primero, y tal vez más claro, es la prosopopeya que recae sobre la pluma al darle la cualidad de poder hablar sobre la belleza de la Virgen. Uno más nos refiere a la pluma como instrumento de escritura y expresión. También podemos agregar el importante peso simbólico que este objeto tenía para las culturas prehispánicas, las relacionaban con diferentes deidades dependiendo del ave de la que procedía y el color; por ejemplo tenemos las plumas de águila que adornaban a las divinidades guerreras y las plumas verdes eran destinadas a los dioses acuáticos. No debemos olvidar el arte plumario de los *amantecas*, muy popular en la época novohispana. Yolotl Gonzáles Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, p. 140.

### **36.- ASIA**

Te pido que nos bendigas en toda la ocasión. Adiós, virgen purísima y por siempre échanos tu bendición.

### **37.- EUROPA**

Pura limpia esclarecida, salve arca de David.<sup>139</sup> Más que matutina estrella,<sup>140</sup> triunfe arca de la paz [...] salve virgen más que pura, purísima más que bella, prodigiosa más de gracia, en quien todo el mundo confía.

### **38.- ÁFRICA**

Solo me resta señora rendirme en esta ocasión para alabarte y pedirte perdón [...] fiel y protectora recibe esta devoción.

**39.-** [...] hoy en gracia y perfección, y así por esta razón, el mundo y su redondez aplauden a María Sacro Portento.

### **40.- ASIA**

Te pido que nos bendigas en toda la ocasión. Adiós, virgen purísima y por siempre échanos tu bendición.

*Al finalizar la obra, los cuatro personajes principales deben regresar la imagen de la Virgen al interior del templo.*

**FIN**

---

<sup>139</sup> La frase nos remite a los evangelios de Lucas y Mateo que hablan sobre el linaje real de Cristo, rastreado según los predicadores hasta el Rey David. Udo Becker cita a Carl G. Jung, este último “considera el arca como símbolo del seno materno”; el mismo Becker nos dice que la Madre de Cristo es también llamada “arca” pues es la mediadora de la salvación. Udo Becker, *op. cit.*, p. 32.

<sup>140</sup> La estrella matutina es identificada como Venus. La estrella de la mañana “es heraldo del nuevo día y símbolo de la renovación permanente o del eterno retorno: de la victoria de luz contra la oscuridad nocturna y por tanto, en el cristianismo, imagen de Cristo o de María.” Udo Becker, *op. cit.*, p. 131.

### 3.2.-Análisis del texto, teatralidad y su relación con otras obras.

Los cuatro personajes de *El Reto*: América, África, Asia y Europa son alegóricos y representan las partes del mundo, o continentes conocidos hasta entonces. La aparición de este número en la obra tiene un importante peso simbólico y religioso.

Cuatro es el número al que corresponden los elementos, las estaciones, los ríos del Paraíso, los temperamentos o complejiones del hombre, así como los evangelistas, los profetas mayores, los Padres de la Iglesia, las virtudes cardinales y, después del descubrimiento de América, las partes del mundo.<sup>141</sup>

En las notas a pie señalamos que los roles representaban los territorios donde el cristianismo y el islam tenían influencia, ya sea en la época medieval o posterior. África es el enemigo de la Península Ibérica ya que de ahí venían los invasores que la ocuparon. No sólo una parte de España fue posesión musulmana, porciones de Europa del Este también estuvieron bajo su influencia durante mucho tiempo. América toma un papel preponderante en la obra por varios motivos. El primero de ellos es su importancia histórica, política y religiosa entre las colonias españolas que, al igual que Asia, hacían de sus territorios un campo fértil para la propagación de la religión cristiana. Otro de estos elementos se encuentra en la colocación de los personajes en el atrio, como veremos a continuación.

En la siguiente ilustración (número 1), en la cual explicamos el acomodo de la Compañía en el simbólico campo de batalla, donde se puede observar la posición de América en el lado derecho de la imagen de la Virgen. “El lado derecho ocupa, en todas las civilizaciones, el lugar de honor, la excelencia o preeminencia atribuida a la mano derecha”.<sup>142</sup> El personaje estaría recibiendo la preferencia como defensor de la fe católica ante todos. El significado de la posición del protagonista, es sin duda un símbolo ignorado por la mayoría en la Compañía, pero aun así captan el mensaje implícito gracias al lenguaje teatral. Los moros, Europa y África, se colocan del lado izquierdo, símbolo de mal augurio<sup>143</sup> y tal vez de su derrota.

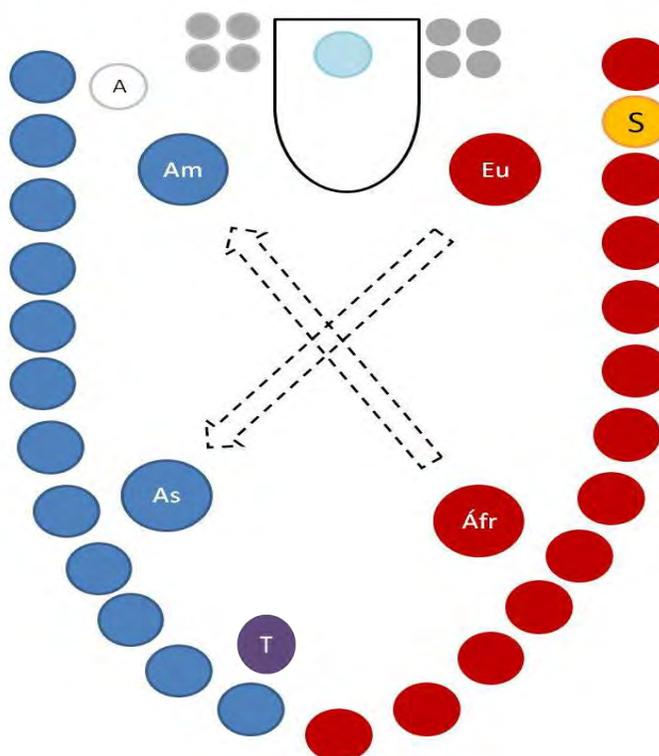
---

<sup>141</sup> Stefano Zuffi. *op. cit.*, pp. 86-87. Zuffi cita un trabajo de A. W. Buckland llamado, *Four, as a sacred number*, en el que el autor explica que en la Edad Media sólo se conocían tres partes del mundo y que éstas se representaron con los tres Reyes Magos. El número cuatro se utilizó después de los descubrimientos de Cristóbal Colón.

<sup>142</sup> *Idem. op. cit.*, p. 88.

<sup>143</sup> *Idem. loc. cit.*

## Ilustración 1



En el diagrama podemos ver la formación que adopta la Compañía en el atrio de la iglesia al presentar *El Reto*. Se nota la división simbólica de los bandos en el campo de batalla. El círculo azul claro representa a la Virgen colocada en el umbral de la puerta de la iglesia. El código de colores es el siguiente, azul para los personajes cristianos y rojo para los moros. Como podemos ver América (Am) y Asia (As) están a la derecha de la imagen; África (Áfr) y Europa (Eu) se encuentran a la izquierda. Esta disposición de los personajes significa el enfrentamiento entre religiones. También se nota el equilibrio de fuerzas que esta orden simboliza; pero la colocación del personaje América le otorga ventaja ante su adversario, ya que la diestra es un lugar favorecido.

Las flechas ejemplifican los cruzamientos que se dan cuando los personajes se están enfrentando entre iguales, es decir, América sólo puede pelear contra África, y Asia hace frente a Europa. Los círculos grises simbolizan al coro que entona el canto de apertura. El Titibi (T) puede estar en cualquier lado dentro del campo. El Ángel (A) y el Sabario (S) están sólo presentes como parte de la Compañía y no tienen participación alguna en la obra.

La posición de la Virgen en la puerta de la iglesia, creemos, también tiene su explicación basada en el simbolismo de los puntos cardinales. Como bien sabemos, la colocación de la cabecera de los templos católicos es hacia el oriente;<sup>144</sup> la imagen de la Purísima Concepción le está dando la espalda al ábside de la iglesia, y cuando es descubierta por indicaciones del personaje América podemos decir que se representa una especie de iluminación, sustentando en el texto cuando llaman a la Virgen “esclarecida”, “espejo”, “matutina estrella”, palabras que pueden relacionarse con la luz, la iluminación y la verdad. *El Reto* se escenifica en la noche y los diálogos de los personajes nos dicen que el combate se lleva a cabo poco antes del amanecer, como lo podemos demostrar en el fragmento dos de América: “*Antes que la aurora salga...*”. Nos encontramos entonces con que los signos teatrales de la escenificación y el texto nos transmiten, en conjunto, significados más allá de la simple lucha entre un moro y un cristiano; nos están tratando de mostrar la importancia que el continente americano tomaba durante la época novohispana, y la personificaron en el papel de un caballero cristiano que defiende y enseña conceptos religiosos.

El bautismo fue parte medular de la evangelización, por eso lo vemos incluido casi siempre en el final de muchas obras del teatro catequizador de corte bélico como *La toma de Jerusalén*; con esto se pretendía incorporar a los indígenas al cristianismo. De igual forma *El Reto* y la *Relación*, otra obra de moros y cristianos del cual hablaremos más adelante, contienen este desenlace: el sacramento es suministrado por personificaciones de la santidad, alto conocimiento de la religión y la moral, como el personaje América lo demuestra. Tenemos entonces que la teatralidad de *El Reto* juega un papel importantísimo en la transmisión de mensajes al espectador.

La teatralidad de *El Reto* es inherente en todos los preparativos antes y durante su representación, tenemos que el acomodo de la compañía (descrita en la pasada ilustración 1) y la disposición de los personajes principales en el campo de batalla imaginario es el elemento más demostrativo del lenguaje teatral no textual. La expresión visual que despliega la Compañía, tanto en el atrio como en la plaza, tiene un peso casi igual de importante que sus diálogos, podemos decir que las enseñanzas de los textos se complementan con las acciones en la actuación de la obra. En ningún texto que se revisó,

---

<sup>144</sup> Vid, nota 89.

ya sea el *S88* o papeles sueltos, se encuentra la explicación de cómo debe acomodarse la compañía en *El Reto*, estos elementos se aprenden durante los ensayos de la Compañía. La mayoría de los participantes ya conoce la disposición de los personajes; por lo que creemos que existe una especie de “código” teatral perteneciente a las compañías de danza de San Bartolo, que se aprende en la práctica y se hace algo cotidiano a pesar de que sólo se lleva a cabo una vez al año. Este “código” también se transmite al público mediante todos los rituales que las santiaguerías llevan a cabo. El “código” que planteamos está constituido entonces por el carácter lúdico de este tipo de obras y los ritos que todos los participantes, ya sean activos o sólo espectadores conocen, lo que lo vuelve un código de consenso al que es un poco difícil acceder si no se tiene suficiente contacto con las prácticas de alguna compañía del pueblo.

En la anterior presentación del rescate de *El Reto* se respetó la forma en prosa de los diálogos. En algunas partes se puede notar que el texto alguna vez estuvo en verso. Para comprobarlo tomaremos los fragmentos ocho y once pertenecientes al personaje Asia y trataremos de reconstruirlos en forma de versos.

### **Prosa**

- 8.- Habéis de haber vencido a la América hermosa y tan temible, y a mis *cleopes* tan valientes y tan temibles. Con el cristiano hermoso y diligente te engañas. ¡Vive Dios que sólo el Asia tu orgullo vencerá con eficacia!
- 11.- ¡Oh, qué gallardo brío que en el momento me ha quedado en el oído!, lo que al América le falta a ver si te opones al mío. Decidle a vuestro rey con eficacia, se multiplican los triunfos en toda el Asia.

### **Verso**

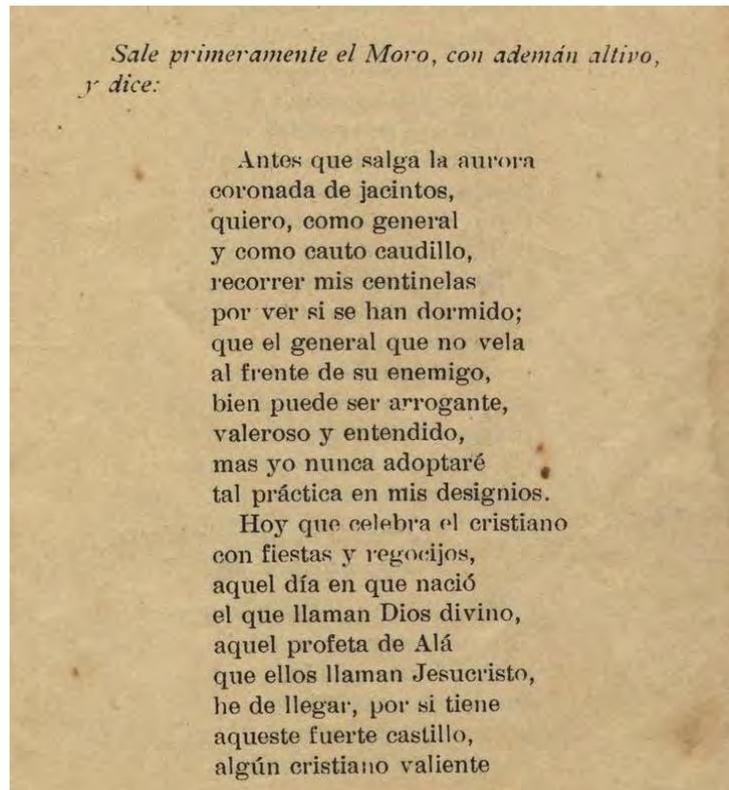
- 8.- Habéis de haber vencido a la América hermosa y tan temible  
y a mis *cleopes* tan valientes y tan temibles.  
Con el cristiano hermoso y diligente te engañas.  
¡Vive Dios que sólo el Asia tu orgullo vencerá con eficacia!
- 11.- ¡Oh, qué gallardo brío que en el momento me ha quedado en el oído!,  
lo que al América le falta a ver si te opones al mío.  
Decidle a vuestro rey con eficacia,  
se multiplican los triunfos en toda el Asia.

En los segmentos podemos notar algunos versos con rima consonante y tendencia a los octosílabos y endecasílabos; creemos que su forma original sufrió modificaciones debido a la adición de palabras y al retiro de otras que pudieron alterar el conteo de las sílabas. En los trabajos de Horcasitas, Jáuregui y Bonfiglioli, y la edición facsimilar de los Doce Pares, citados en este trabajo, podemos observar que los textos contenidos en sus investigaciones están versificados; algunas veces en octosílabos, decasílabos y endecasílabos, lo que ayuda a su fácil memorización por parte de los actores. No podemos asegurar si los textos recopilados por los autores anteriores hayan sufrido modificaciones por parte de ellos o si en verdad esa sea la forma en que los dueños de las obras los conservan, sólo la comparación entre textos similares podría contestar esa cuestión.

*El Reto*, como ya mencionamos, pudo tener una forma versificada; esta aseveración la hacemos no sólo por la reconstrucción anterior, sino por el hallazgo en internet de una obra llamada *La conversión del moro al cristianismo* (o *Moro de Villena*) que guarda sorprendentes similitudes con la obra que analizamos. *El moro de Villena*<sup>145</sup> (*MV*, de ahora en adelante), como su nombre lo dice, se representa en esa comunidad perteneciente a Valencia, España; consta de sólo dos personajes y su argumento consiste en el enfrentamiento que sostienen un caballero moro contra uno cristiano en vísperas de la celebración de la Navidad. El moro lanza un reto que es respondido por un caballero cristiano cuyo nombre, al igual que el de su contrincante, no es mencionado en la representación. La lucha acaba cuando el cristiano le perdona la vida a su enemigo en nombre de la Madre de Cristo. Como podemos notar, existe una considerable similitud argumental con el *RS*, aunque este rasgo no es el único que comparten. A continuación presentamos algunas imágenes del texto del *MV* en donde podemos observar más semejanzas.

---

<sup>145</sup> La obra del *Moro de Villena* puede consultarse en: <http://www.villenacuentame.com/2015/01/1915-conversion-del-moro-al.html>. En la página se puede tener acceso a ocho imágenes facsimiles del texto editado en 1915; no se explica si pertenecen al que, aseguran los propietarios del sitio de internet, se encuentra en la Biblioteca de Madrid. En este trabajo incluiremos sólo tres imágenes que consideramos útiles y suficientes para nuestra investigación. Consultado el 7 de marzo del 2016.



Los seis primeros versos del *Moro de Villena* son casi idénticos al fragmento dos de América de *El Reto*. A continuación volvemos a transcribir las partes para que su similitud pueda ser mejor apreciada.

(MV)

*Sale primeramente el moro con  
ademán altivo,*

*Y dice:*

*Antes que salga la aurora  
coronada de jacintos,  
quiero, como general  
y como cauto caudillo,  
recorrer mis centinelas  
por ver si se han dormido;  
que el general que no vela  
al frente de su enemigo,  
bien puede ser arrogante,  
valeroso y entendido,  
mas yo nunca adoptaré  
tal practica en mis designios.*

(RS)

*América:*

*Antes que la aurora salga coronada de  
jacintos, quiero como general y como cauto caudillo  
registrar mis centinelas para ver si no están  
dormidas. ¿Qué general puede ser que a vista de su  
enemigo en mi poder se confía cuando es claro su  
fiel martirio? [...]*

Para saber más sobre el texto y su representación busqué la ayuda de “Villena Cuéntame”, la página en donde se encuentra la obra. Este sitio se dedica a recopilar y difundir la historia y costumbres de esa comunidad alicantina. El propietario de la página, Santiago Hernández Reig, amablemente me autorizó copiar partes de los facsímiles del texto del *MV* de su página; además me puso en contacto con el Dr. José Fernando Domene Verdú, doctor en Lingüística por la Universidad del País Vasco y Licenciado en Geografía e Historia. El doctor Domene me facilitó la siguiente información: El texto fue editado en 1915 por un participante de la obra llamado Juan Martínez Navarro, y se basa en una comedia de moros y cristianos que fue firmada por un tal Diego de Ornedillo, del cual no se sabe nada. El texto del *Moro de Villena*, aseguran tanto el Dr. Domene como Santiago Hernández, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

El texto del *MV* puede tener su origen entre los siglos XVII y XVIII; aunque el doctor no pudo asegurar esas fechas, este tipo de obras llevan representándose en esa región desde el siglo XVI. *El Reto* puede no ser tan antiguo, aunque tiene sin duda una clara influencia del *Moro de Villena*; creo que su adaptación en nuestro país pudo darse a final del siglo XVIII o ya entrado el XIX. El hallazgo del drama alicantino sin duda es una demostración más del nexo que hay entre las obras de moros y cristianos en España y las creadas en México. Creo que muchos dramas de este tipo sirvieron de modelo para escritores tanto peninsulares como novohispanos y más tarde para autores mexicanos que se interesaron en componerlas. Como Mariana Masera menciona, “La literatura popular que circulaba y que se produjo en la Nueva España proviene en su mayor parte de la literatura española tanto oral como escrita que trajeron los conquistadores y misioneros”.<sup>146</sup> *El moro de Villena* pudo introducirse en la Nueva España de forma oral y posteriormente se modificó conforme a las necesidades de alguna comunidad, en este caso a las pertenecientes de la Triple Encomienda, Cuautitlán, Zumpango y Xaltocan.

No sólo las similitudes son estructurales, también podemos advertir referencias bíblicas y clásicas en la construcción de sus discursos. La primera referencia religiosa la podemos encontrar en el *MV*, precisamente en los versos trece a dieciocho de la imagen tres, donde se hace mención del nacimiento de Jesucristo y que en ese momento los cristianos se encuentran celebrando. En el *RS* esa misma alusión la tenemos más extensa en

---

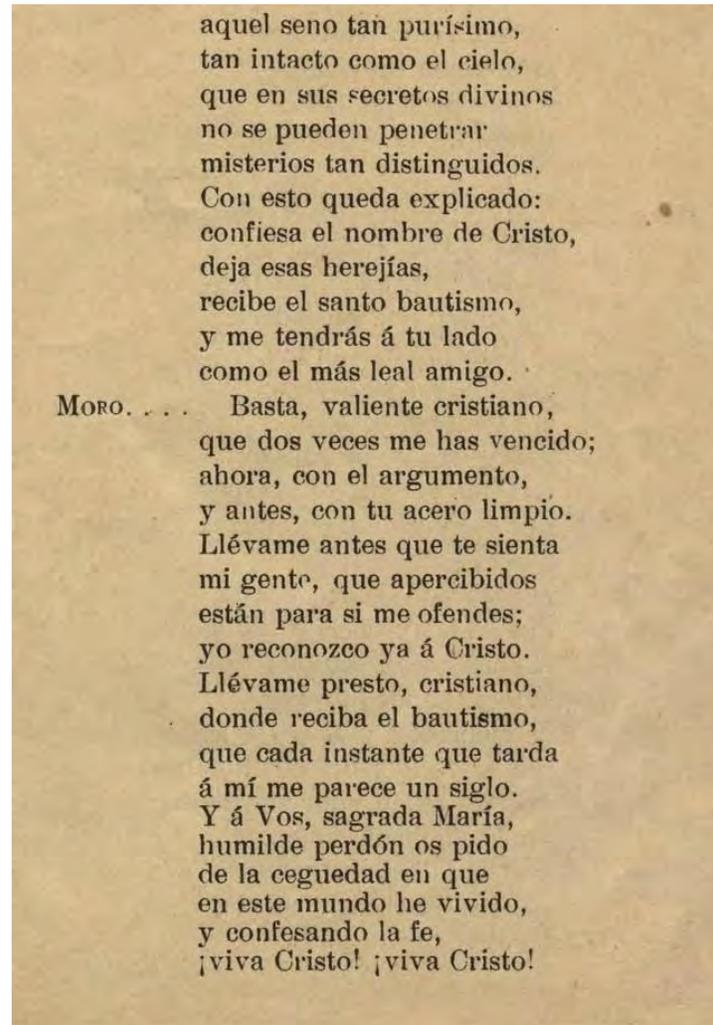
<sup>146</sup> Mariana Masera, ed. *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, p. 93.

los fragmentos catorce de Asia y quince de América, donde mencionan el episodio de la Natividad con más elementos como la Estrella de Belén, los Reyes Magos y sus regalos; además del simbolismo de la mirra y el incienso, este último utilizado en el *RS* para ejemplificar la santidad y la expansión del cristianismo en América.

La virginidad de María es explicada en ambas obras mediante un coloquio en donde el moro cuestiona esa creencia; de igual forma podemos encontrar coincidencias tanto léxicas como estilísticas en ambos textos. En el *RS* corresponde a los fragmentos dieciocho a veinticuatro de la conversación que sostienen América y África. En el *MV* aparece el mismo recurso retórico del cuestionamiento para expresar las dudas del infiel ante los misterios cristianos. En las siguientes imágenes tres y cuatro se puede apreciar con más detenimiento.

MORO. . . . Digo que no puede ser  
que de una doncella intacta  
naciera ese Dios y hombre  
quedando ella inmaculada.  
Esta es la dificultad  
que me confunde y me pasma:  
parir y quedar doncella,  
parece cosa de fábula.

CRISTIANO. No tienes que poner duda,  
que en esto no cupo mancha.  
¿No has visto en un cristal,  
allá en tus falsos ritos,  
de que el sol hermoso entra  
y pasa sin romper el vidrio?  
Pues así entró el Sol divino  
de Jesucristo en María,  
quedando aquel cristal fino  
de pulcritud tan perfecto  
cual era recién nacido;  
porque usando el Sumo Bien  
de su poder infinito  
y sutilidad, salió  
de aquel cristal tan divino  
de María, sin que hubiese  
de menester el Altísimo  
romper los raudales bellos  
de aquel cristal puro y limpio,  
la virginidad dejando



La pureza de María es comparada con un cristal que es atravesado por el sol y que queda puro y transparente; el cristiano también manifiesta que sólo así es posible explicar esos misterios, ya que no se puede acceder a esos secretos divinos. En *El Reto*, el personaje América, a pesar de considerarse indigno, expone varios misterios a su contrincante, pero éste no queda del todo convencido. En la siguiente cita, que corresponde al segmento veintitrés de América, demostraremos lo antes dicho.

### América

23.- [...] Aunque no es capaz mi lengua yo te explicaré el misterio. Pues en Dios hay tres personas y un sólo Dios verdadero. El Padre a María concibió el Hijo verbo humanado [sic]; en María carne tomó, humana como sabemos, y eso fue por obra y gracia del Espíritu Santo supremo. Y así María es hija de Dios Padre y madre del Hijo Divino y esposa soberana del Espíritu Santo supremo.

Aunque las semejanzas son impresionantes en argumento y temas tratados, el desenlace se da de formas diferentes. En el *Moro de Villena*, el moro es derrotado cuando éste comete un error y tropieza ante el cristiano quedando indefenso y a su merced, pero su enemigo le perdona la vida en un claro gesto de compasión y piedad, valores que son atribuidos a Cristo y a su Madre. La obra, pienso, pretende que el público se identifique con el ejemplo del personaje cristiano dechado de virtudes católicas que lo hacen superior al infiel, y por consiguiente, depositario de la verdadera fe.

En *El Reto* de San Bartolo tenemos un final más común para este tipo de obras con la intervención sobrenatural de la Virgen María. En este caso la superioridad de América se representa mediante el milagro de su sanación, lo que provoca que África se rinda ante él y pida el bautismo.

Como podemos ver, *El Reto* de San Bartolo se ciñe en gran medida a las funciones que Brisset propone para este tipo de obras, y que ya citamos al inicio de este trabajo.<sup>147</sup> Existe el desafío como una situación inicial, el desarrollo de la trama se compone de discusiones dogmáticas entre los credos beligerantes y los contrincantes se muestran en igualdad de fuerzas. El único punto que no coincide es el desenlace, ya que para Brisset, éste puede darse con el pago de un tributo o la liberación de un cautivo. Como podemos notar, el *RS* no comparte esta característica, ya que culmina con un milagro que causa la conversión de los moros. María Soledad Carrasco<sup>148</sup> propone la siguiente estructura, la cual es más acertada en cuanto a las situaciones que podemos ver en el drama que analizamos.

1. Provocación y/o desquite.
2. Tema de conquista o reconquista de una plaza.
3. Glorificación del bando cristiano.

---

<sup>147</sup>Vid., pág. 14 y 15.

<sup>148</sup>Véase, María Soledad Carrasco Urgoiti. *El moro de Granada en la literatura*, p. 27.

4. Enfrentamiento en igualdad numérica, valentía o fuerza.
5. Diálogos entre moros y cristianos para desacreditar al infiel.
6. La conversión del moro, la cual se da gracias al desengaño que éste tiene de su fe y la autentificación de la religión cristiana ante él como la verdad absoluta.

La autentificación puede ser:

- A. Al ocurrir un milagro o prodigio ante los ojos del moro.
- B. La llegada de un mensajero celestial.
- C. El moro falla en su misión.

Este esquema se basa en las representaciones de moros y cristianos más populares en Andalucía, Aragón y Levante. Podemos notar que en *El Reto* de San Bartolo están presentes todas las funciones que Carrasco plantea, por lo que no es para nada descabellado pensar que esta obra pueda tener sus raíces en alguno de estos lugares. Si bien la ayuda celestial y la conversión del enemigo no son elementos que sólo existen en México, creo que son los más comunes en las obras que se expandieron gracias a la evangelización y que cobraron mucho sentido debido a la conversión de los indios.

Creo que el *RS* es en algunos rasgos literarios superior al *MV*, las alegorías que utiliza para explicar la virginidad y la expansión de la fe son muy bellas; de igual forma su contenido culto es más extenso gracias a las referencias al dios Apolo, Neptuno y todo el simbolismo de los colores, rocas y animales que se encontraron en la obra de San Bartolo.

Cabe la posibilidad que el autor de *El Reto* haya tomado sólo la estructura y algunos versos del *MV* para componer su obra, y en el proceso haya añadido su propio estilo para enriquecerla. Sin duda por todas las razones antes explicadas, *El Reto* de San Bartolo merece ser preservado en su totalidad para la posteridad, como muestra de la rica herencia prehispánica y novohispana que aún conserva la sociedad mexicana.

En el siguiente capítulo describiremos detalladamente todo lo concerniente a la Santiaguera Flores, lo que es importante para demostrar su importancia como iniciadora de la tradición de los Santiagueros y el fomento que le ha procurado al pasar de los años.

#### **Capítulo IV: La Santiaguera de los Hermanos Flores.**

El trabajo de campo de esta investigación consistió en reunir el testimonio oral de algunos miembros de más edad y experiencia en la Santiaguera Flores, *SF* desde ahora. También se buscó la ayuda de los actuales dirigentes; sus aportaciones nos ayudaron a obtener datos que esclarecen la forma en que la danza de los Santiagueros llegó a San Bartolo Cuautlalpan. Las personas cuyas valiosas colaboraciones enriquecieron este trabajo fueron los señores Arturo Flores Rodríguez, Odilón Cruz, Gustavo Flores Ortiz, Alfredo Flores Ortiz, entre otros.

Los entrevistados afirman que los santiagueros provienen originalmente de Zumpango y que había gente de su pueblo que iba a participar en la danza durante la fiesta a la Purísima Concepción el 8 de diciembre. Se cuenta que entre años 1895 y 1900, las autoridades eclesiásticas y civiles optaron por recorrer hasta el mes de enero esta misma celebración en San Bartolo para que ambos pueblos pudieran contar con amplia participación ciudadana.

En los Reyes Acozac, un pueblo cercano a San Bartolo y Zumpango, se presentan compañías de danza en honor de los Reyes Magos, cuya fiesta en el calendario católico es los días cinco y seis de enero; su representación está más apegada al ciclo Carolingio o de los Doce Pares y es muy diferente a la de San Bartolo. No sería desatinado pensar que a finales del siglo XIX, Zumpango haya sido una especie de foco irradiador de estas manifestaciones, y que lugares cercanos, como los Reyes Acozac y el mismo San Bartolo, recibieron su influencia para comenzar a organizar sus compañías dancísticas y escribir sus propios textos teatrales.

La danza de los Santiagueros llegó a San Bartolo entre 1916 y 1917, gracias a la intervención de los hermanos Fortino y Enrique Flores González, ayudados por familiares y amigos; se dice que ellos participaban activamente en la danza de Zumpango y que al notar su decadencia, comenzaron a idear la forma de llevarla a su lugar de origen. El encargado de la organización de la santiaguera de Zumpango fue el señor Juan Casasola Flores; a él pertenecían los libros que contenían los diálogos de *El Reto*, nuestro objeto de estudio, y *La Relación General*, de esta última obra hablaremos más adelante. La historia dice que los hermanos Flores copiaron estos textos sin que su propietario se diera cuenta, pues temían que éste fuera a tomar represalias.

El grupo de Fortino reunió las obras en dos cuadernillos, posiblemente de los llamados actualmente de forma “francesa”; a estas libretas por respeto se les llama “libros” y están actualmente a resguardo de un “maestro del libro”, cuyas funciones en la Compañía explicaremos más adelante. La Santiaguería no tuvo un inicio fácil, ya que existía mucha reserva por parte de los pobladores, debido a la carga económica que representaba cooperar con la danza. El Sr. Arturo Flores comentó: “sólo las personas con suficientes recursos podrían participar en la danza”. Por el anterior motivo se optó por tener “propietarios” de los papeles principales tanto de la *Relación General* como del *Reto*. A continuación se proporciona una lista con algunos de los dueños originales.

Fortino Flores – Rey Moro (Pilatos)  
Enrique Flores – Rey Cristiano (Santiago)  
Alberto Cruz – General Sabario  
Luis Ramírez – Embajador moro

Ellos fueron los titulares durante mucho tiempo y podían acceder a prestar sus papeles a otras personas que tuvieran el deseo y la disposición de hacerse cargo de esta responsabilidad. Si no había nadie dispuesto a desempeñarlo, el rol retornaba a manos de sus propietarios. La designación de los demás participantes se daba gracias a una especie de sistema de “cuotas”: es decir, los encargados de desempeñar los papeles principales tenían la misión de buscar más personas que quisieran formar parte de la danza; el encargado de personificar al Sabario tenía como misión buscar jóvenes que aceptaran ser soldados moros; Santiago debía reunir a sus soldados o “caines cristianos”.

En un principio el encargado de organizar casi todo en la Santiaguería Flores era Fortino Flores: la administración y el trato con las autoridades civiles y eclesiásticas recaían sobre él. El primer responsable de los libros fue Enrique Flores; él tenía la tarea de reproducir los pliegos sueltos que se entregaban a los participantes para que memorizaran sus diálogos. En un principio el director del baile era el Sabario, pero esto duró relativamente poco tiempo debido a la carga de trabajo para el actor-danzante que desempeñaba el papel en ese momento. El primer maestro de baile fue el Sr. Rutilo Rodríguez y fue nombrado con ese puesto debido a la necesidad de mejorar la ejecución, disciplina y el orden en la danza.

Cuando fue tiempo para legar sus responsabilidades y previo consentimiento de la Compañía, Fortino Flores heredó a su hijo Alfredo la dirigencia, ya que éste contaba con la devoción y capacidades para tal responsabilidad. De igual manera lo hizo su hermano Enrique, quien le confió sus tareas a su vástago Roberto Flores Vázquez. A su tiempo ellos también heredarían sus puestos a otros familiares.

#### **4.1.- Descripción de la compañía: organización y dirigencia actual.**

A través del tiempo la organización de la Santiaguera Flores en gran medida no ha cambiado; las funciones de sus dirigentes siguen siendo prácticamente las mismas. El Sr. Sergio Flores Ortiz ostenta el cargo de administrador general. La responsabilidad de los libros recae sobre el Sr. Arnulfo Flores Vega. El Sr. Ramón Vázquez es el dirigente y maestro de la danza, él coordina el baile durante los ensayos y guarda la disciplina en la compañía durante la fiesta. En la Santiaguera es también llamado “Titibi” o “Tibi”, onomatopeya que proviene del sonido que él hace con un silbato al momento de dirigir a los danzantes. Estas tres personas observan siempre el desempeño de los integrantes de la Compañía, ya que de esto depende que puedan obtener más papeles a futuro. En todo momento se trata de tomar en cuenta la voz del numeroso grupo, por lo que todos los asuntos importantes se discuten en juntas donde se busca darles una solución lo más democrática posible. La elección de los integrantes que desempeñarán los papeles, cooperación para las necesidades de la compañía y los problemas inherentes a toda fiesta patronal son los puntos que se tratan en cada reunión del grupo.

Los personajes, para cualquiera de las dos obras de la Santiaguera Flores, sólo pueden ser otorgados por mérito, es decir, por un lado que el integrante tenga la suficiente edad y experiencia en la compañía, y por el otro, que haya cooperado a menudo con las necesidades de ésta, así se hace merecedor de un rol que representará sólo por un año; al finalizar la fiesta debe entregar el personaje y la responsabilidad a la siguiente persona designada por la junta. A los roles principales se le llama “coronas” porque cuando un actor es elegido para representarla se le “corona simbólicamente”. El acto consiste en que el maestro del libro llama al altar de la iglesia al elemento que se coronará; éste se arrodilla frente a la imagen de la Purísima Concepción, se le persigna y se le entrega un vestido que

debe colocarse en el momento; después toma su puesto en la compañía según la jerarquía de la “corona” que recibió. Es importante mencionar que la Compañía no acepta que participen mujeres tanto en la danza como en las obras. Los dirigentes lo explican diciendo que al no haber papeles femeninos en la obra, sería una incoherencia incluir mujeres en ella. Otras compañías de teatro en el pueblo sí aceptan la participación activa de mujeres en sus representaciones.

#### **4.2.- Vestimenta y personajes.**

La indumentaria del santiaguero está elaborada en terciopelo de colores oscuros con forro de raso americano, y consta de cuatro piezas: una capa amplia que cubre hasta las pantorrillas, con cuello o sobrecapa que llega hasta los hombros; peto con mangas, enagua o “nagüilla” (como le llaman los integrantes), y polainas. Los bordados en capa, peto y enagua cambian según el bando; los cristianos portan cruces, la hostia con el cáliz, el Sagrado Corazón y ángeles; algunas veces suelen completar los adornos con tréboles y flores. Los vestidos moros se adornan con medias lunas, soles, estrellas, espadas (especie de cimitarra oriental) y planetas; las grecas de diferentes diseños son un detalle presente en el adorno de ambos grupos. Los colores son importantes para diferenciar a cada facción, en el caso de los cristianos las capas y enaguas deben ser azules, el peto, sobrecapa y polainas son rojos. Otro distintivo para los cristianos es un sombrero doblado del costado derecho, en donde se cose un moño formado por listones azul, blanco y rojo, junto con tres plumas de los mismos colores mencionados. Los moros usan el color morado en capa y enagua, de igual forma el rojo en peto, sobrecapa y polainas; además llevan en la cabeza un turbante que también es rojo y está bordado con franjas diagonales a lo largo de la parte que rodea la cabeza. Todos los danzantes llevan espadas o machetes, lo que hace bastante realistas sus enfrentamientos.

El grado en la jerarquía de cada bando se distingue ya sea al portar una bandera, casco (morrión) o sólo por su colocación en la fila. Santiago, también llamado “Rey cristiano”, porta una cruz que le sirve de asta a un estandarte que tiene bordado un símbolo parecido al monograma de la Virgen María. En su vestido no suele llevar otro detalle, ya que algunas veces se plasma en la capa el mismo emblema mariano del estandarte. En el atuendo de

Santiago y sus detalles podemos notar que está basado en la iconografía popular del apóstol de Cristo. La indumentaria de Pilatos, mejor conocido como “Rey moro”, es más detallada ya que el corte de su capa es recto y en ella está siempre bordada una “M” (alusiva a Mahoma y a los moros), acompañada con espadas o alguna de las otras figuras ya mencionadas; lo único que le cubre los hombros es una sobrecapa hecha de tela afelpada color blanco; como rey, debe portar un cetro en la mano izquierda y una corona dorada de latón unida a un turbante similar al de los demás moros. Santiago y Pilatos siempre se colocan al frente de sus respectivas filas.

El General Sabario porta un casco o morrión hecho de latón dorado que lleva en la parte superior tres o cuatro plumas de colores indistintos. Cuando la compañía se encuentra de luto debe usar una pluma o las tres de color negro. En cuanto a su vestimenta sólo se distingue por tener bordado en la capa el escudo heráldico de la familia Flores. La colocación del General depende de qué esté haciendo la compañía; si se encuentra en procesión por todo el pueblo, se sitúa en medio de moros y cristianos; pero si está bailando, se une a la fila detrás del Rey Moro.



**Imagen 5.-** En la foto podemos apreciar a detalle el atuendo de los personajes principales de la Santiaguera. Al costado izquierdo se encuentra Santiago con su característico estandarte. Al centro el Sabario con su morrión dorado; a su lado el Ángel, que siempre debe estar cerca del Rey Cristiano. En el extremo derecho está Pilatos empuñando su cetro. En el extremo izquierdo y al fondo, se logra observar al “Titibi” dirigiendo los pasos de la Compañía.

El Ángel siempre debe ser un niño de aproximadamente seis a siete años de edad, usa una camisola azul cielo o tono similar con un símbolo cristiano (cualquiera de los indicados anteriormente) bordado en el pecho y que queda a criterio de los padres del menor; en la cabeza porta un velo sostenido por una corona de latón o pedrería. Debe usar guantes, zapatos y pantalones blancos, además de alas. El Ángel se coloca siempre a la derecha del Rey Cristiano. En cuanto a los embajadores, capitanes, cónsules y tenientes de ambos bandos sólo se distinguen por el lugar que ocupan en la fila.

Los personajes que portan bandera son dos por cada facción. Los pendones de los moros son morados; en el caso del Teniente, tiene bordado un escudo con tres lunas plateadas en su interior y una corona dorada en la parte superior. El Soldado Primero, también moro, lleva un cometa en su blasón. La bandera del Teniente Cristiano es blanca y tiene plasmada una cruz azul en medio. Italia,<sup>149</sup> que por razones obvias es cristiano, porta el lábaro tricolor que todos conocemos de ese país europeo, y es el único que no se elabora en terciopelo.

Los embajadores siempre van detrás de su respectivo rey, con excepción del moro que a veces es sustituido por el Sabario por razones que ya explicamos. Los capitanes siempre siguen a los embajadores y detrás de ellos se colocan los tenientes y cónsules. El Soldado Primero tiene su lugar detrás del Cónsul moro; Italia se coloca en seguida del Cónsul cristiano.

El “Titibi” viste una camisola y pantalones de terciopelo; los colores pueden variar entre verde, rojo y azul en cada pieza. Los detalles que se bordan en su atuendo son sólo adornos. Algunas veces también maquilla su rostro, lo que le da un aspecto de payaso, mimo o arlequín. Podríamos decir que el propósito de tales adornos es sólo añadir comicidad a su desempeño; la vestimenta se complementa con un sombrero de media copa con algunos adornos de lentejuela.

---

<sup>149</sup> Según mi hipótesis, el peso simbólico de Italia radica en ser la representación del país donde se encuentra la sede del Vaticano, debido a esto, el personaje porta la bandera de ese país europeo.



**Imagen 6.-** En esta imagen podemos observar con mayor detalle la indumentaria de los moros. En sus vestidos se encuentran bordadas lunas, clara referencia al Islam. El turbante también es una pieza importante para la identificación de este grupo.



**Imagen 7.-** Aquí se logran observar algunos de los símbolos que portan los cristianos. Se aprecia la cruz en el peto y lo que podría ser una forma estilizada del Sagrado Corazón en la “nagüilla”. El sombrero con plumas es una prenda característica de esta facción.

En la imagen se muestra al personaje Teniente Cristiano con su bandera blanca.

### 4.3.- Danza.

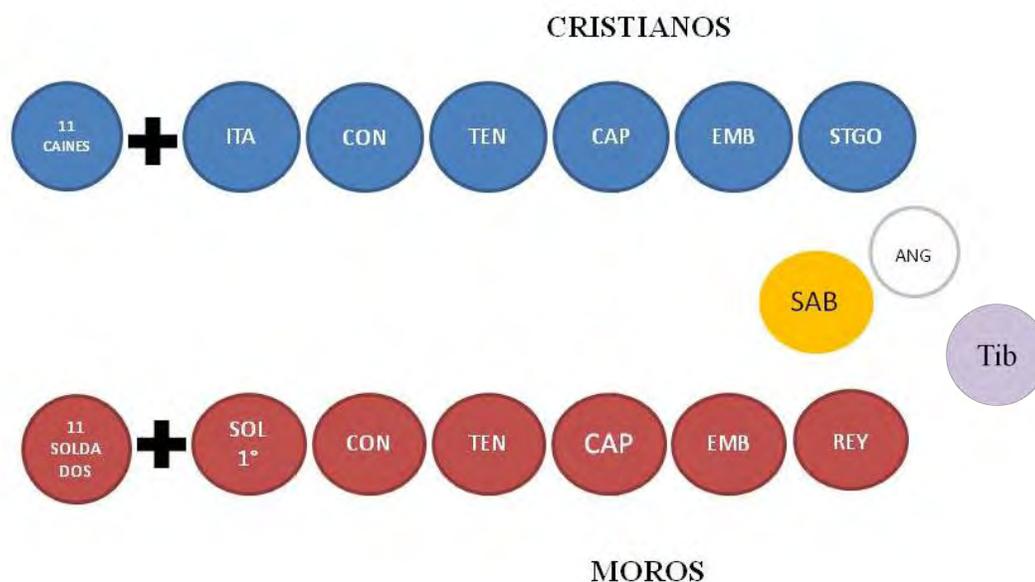
Para detallar la danza nos apoyaremos en láminas para ilustrar los elaborados movimientos que la compañía efectúa. En cada fila, ya sean moros o cristianos, puede llegar a haber de 25 a 30 danzantes, entre hombres maduros, jóvenes y niños.

A continuación presentaremos un código de colores y abreviaturas para hacer más fácil la explicación de las ilustraciones.

**Tabla 1**

<b>MOROS</b>		<b>CRISTIANOS</b>	
Rey Moro "Pilatos" (REY)		Rey Cristiano "Santiago" (STGO)	
Sabario (SAB)		Ángel (ANG)	
Embajador (EMB)		Embajador (EMB)	
Capitán (CAP)		Capitán (CAP)	
Teniente (TEN)		Teniente (TEN)	
Cónsul (CON)		Cónsul (CON)	
Soldado Primero (SOL 1°)		Italia (ITA)	
		"Titibi" (Tibi)	

El código de colores servirá para describir la formación y jerarquía en la compañía, y ayudará a identificar a los personajes. Los cristianos serán representados por los círculos azules y los moros por los rojos; los círculos llevarán abreviado el nombre de los personajes.



En esta ilustración podemos ver la formación principal de la compañía, con su respectivo Rey al frente y la singular gradación militar que manejan. El Titibi se coloca al frente de toda la columna para dirigir el baile. Este orden es el que se adopta para recorrer el pueblo durante la visita a las casas de los integrantes y en camino a la plaza para representar *La Relación General* y *El Reto*.

Los pasos de la danza son de dos tipos: el primero de ellos es con el que se comienza el baile y consta de contonearse de derecha a izquierda arrastrando los pies, en una especie de movimiento tranquilo de marcha; se hacen dos tiempos por lado. En el segundo paso se salta cruzando los pies, primero se brinca sobre el pie izquierdo y se cruza el derecho en un movimiento de la extremidad de afuera hacia adentro; después se cambia al pie derecho y se hace el mismo movimiento. La velocidad de este paso es considerablemente superior al primero.<sup>150</sup>

Las marchas que se utilizan para acompañar el baile son “Palacio Nacional”, “Roberto Fierro”, “Viva México”, “Marcha Mariel”, “Marcha Marineros Mexicanos”, entre otras.

<sup>150</sup> En la imagen cinco se intentó capturar el momento en que la Compañía ejecuta el segundo paso, el de saltar.

Tienen que ser estas piezas marciales porque el ritmo es óptimo para ejecutar los pasos de la danza. Se cree que debido al orden militar de la compañía se optó por ejecutar este tipo de melodías al momento del baile, pero es una hipótesis que no está comprobada ya que no hay registros que lo corroboren.



**Imagen 8.-** En la imagen se observa el orden de la Compañía cuando se encuentra bailado. Cada bando tiene a la cabeza a su respectivo Rey. A la derecha se encuentran Pilatos y detrás de él se sitúa el Sabario. Santiago acompañado del Ángel está a la izquierda. El Titibi está al centro dirigiendo el baile. Más atrás se alcanza a distinguir las banderas de Italia y Soldado Primero.

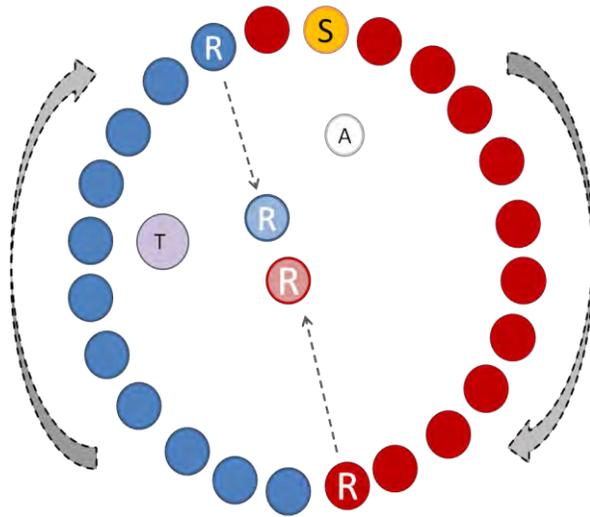
Como ya habíamos mencionado, los ensayos son pieza medular para el éxito de la Compañía. El maestro de baile los utiliza para idear las figuras que harán los danzantes al momento de la presentación principal en la plaza del pueblo. Entre las evoluciones más llamativas tenemos “el circulo”, el cual consiste en que los santiagueros se toman de las

manos y forman una gran rueda mientras bailan cualquiera de los pasos antes explicados. Después entran al círculo los reyes y simulan tener una batalla; el Ángel debe intervenir en el combate y expulsar al Rey Moro del círculo; esto se repite con todos los papeles principales y con algunos soldados (ilustración 3). Otra figura interesante es una gran cruz que gira sobre su propio eje y, que de igual manera, mantiene unida a la compañía (ilustración 4). En la siguiente tabla incluimos un nuevo código de abreviaturas y colores para la explicación de las ilustraciones dos y tres.

**Tabla 2**

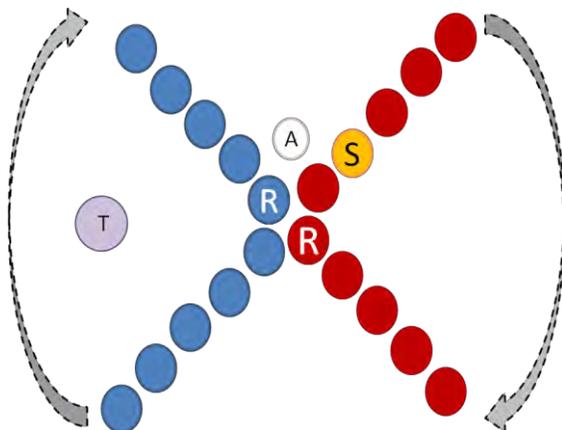
	Rey Cristiano		Ángel
	Rey Moro		Sabario
	Titibi		

### Ilustración 3



El círculo es una delimitación del campo de batalla donde los bandos se enfrentan simbólicamente. Cada uno de los papeles principales tiene que entrar a combatir con su contraparte; los moros siempre son vencidos cuando el Ángel entra en ayuda de los cristianos. En la ilustración se ejemplifica el enfrentamiento entre Santiago y Pilatos. Las flechas indican el movimiento de la rueda que puede cambiar de dirección a capricho del Titibi.

### Ilustración 4



La cruz se forma a menudo cuando la presentación principal está a punto de terminar. Creemos que significa unión, ya que podemos ver como los reyes son el centro que mantiene ensamblada la formación; no hay rasgos de enfrentamiento.

La cruz es parte de la iconografía de Santiago y el símbolo más importante de cristianismo.

Las anteriores evoluciones son parte del “baile principal”, el cual se lleva a cabo en la plaza del pueblo y en el atrio de la iglesia. Creo que la presentación del baile antes descrito, es un ritual de preparación de los lugares públicos que albergarán al día siguiente la representación principal de las compañías de santiagueros, por lo que debe ser convertido en un terreno especial. “Los espacios ordinarios seculares pueden transformarse en especiales mediante una acción ritual”.<sup>151</sup> Durante el baile de la Santiaguera Flores o de cualquier otra compañía se debe guardar un comportamiento ejemplar tanto de los danzantes como de los espectadores; esta conducta continúa hasta el siguiente día que se representan *La Relación General* y *El Reto*. La conducta es parte significativa en las representaciones, “por el mismo hecho de que los rituales se llevan a cabo en lugares especiales, con frecuencia reclusos, el propio acto de entrar en el “sitio sagrado” tiene una repercusión en los participantes”.<sup>152</sup> La plaza del pueblo y el atrio de la iglesia se convierten en lugares sagrados gracias al efecto del ritual del baile de las santiagueras; en estos lugares la danza suele ser particularmente extensa y vistosa; la gente se comporta con respeto y solemnidad al observar todas las actividades.

---

<sup>151</sup> Richard Schechner, *Estudios de la representación, una introducción*. Trad. Rafael Albán. 1ª Ed., p. 123.

<sup>152</sup> Richard Schechner, *op. cit.*, p. 122.

#### **4.4.- Obras que la Santiaguera Flores representa: *El Reto* y la *Relación General*.**

Antes de la escenificación de *El Reto* se requieren preparativos con cierto peso significativo. Primero se debe colocar la imagen de la Purísima Concepción en el umbral de la puerta de la iglesia, y cubrirla con una cortina traslúcida que sólo deja ver su silueta. La compañía debe entrar bailando y colocarse frente a la efigie; los cristianos se sitúan a su lado derecho y los moros al izquierdo. Las filas se toman de las espadas y forman un cerco que define simbólicamente el campo de batalla; los espectadores y la banda de música quedan fuera de este límite. Los personajes principales, como ya dijimos, son cuatro y a continuación los describimos mejor:

##### **Cristianos**

América: lleva el vestido de Santiago y su estandarte.

Asia: su atuendo es cristiano y porta la bandera de Italia.

##### **Moros**

África: viste igual que Pilatos; corona, cetro y capa recta.

Europa: con indumentaria de moro y la bandera del Soldado Primero.

Podemos notar que los nombres de cada personaje son muy significativos así como su posición al momento de la obra. América se coloca a la derecha de la imagen y Asia se ubica a unos pasos frente a él. Europa toma su sitio a la izquierda de la Virgen; África se camina a lo largo de la fila de moros, pero su posición siempre es en contra esquina de América.<sup>153</sup>

Dentro de la Compañía Flores se considera que el papel de Santiago de la *Relación General* continúa con el personaje de América de *El Reto*, como si fuera un solo personaje. Más adelante trataremos este punto.

Una vez que la compañía ha tomado su lugar, un coro compuesto sólo por hombres entona el “canto de apertura”, el cual contiene alabanzas a la Madre de Cristo. Al término de la música, África comienza las hostilidades y lanza un desafío hacia los cristianos que es respondido por América. Los protagonistas tienen un duelo verbal muy interesante y vasto, donde las referencias a las Sagradas Escrituras y a la cultura clásica son la base del discurso

---

<sup>153</sup> En la ilustración 1 (pág. 58) se explica la colocación de la compañía en el atrio. Se usa el mismo código de colores de las láminas anteriores.

crisiano en la defensa de sus dogmas. El moro se muestra muy agresivo, lanza soeces amenazas a la efigie de la Virgen. El enfrentamiento entre África y América se ve interrumpido por la intervención de los dos personajes menores, Asia y Europa; ellos también se enfrascan en un breve combate que es también significativo para el desenlace de la obra.

Al parecer cada personaje pelea por cuenta propia; podemos notar en algunos diálogos que existe una especie de competencia entre América y Asia por obtener el don de ser favorecido por la Purísima Concepción, recompensa que recae finalmente en América. No se distingue el mismo elemento con África y Europa, este último es relegado del combate, circunstancia que se percibe en varias ocasiones.

En medio de la contienda, América y Asia discuten sus diferencias mediante una especie de sermón. Ambos cristianos se muestran doctos en cuanto a su religión, pero América se proclama vencedor de este coloquio gracias a sus conocimientos superiores, y logra convencer finalmente a Asia para que luche a su lado.

El clímax de la obra se da cuando África hiere mortalmente a América, este último, en su agonía, implora el favor de la Virgen. De forma milagrosa sus heridas sanan y regresa a confrontar a su adversario; el moro, sorprendido, pregunta cómo es que logró salvarse, América responde que fue gracias a la intervención de la Reina del Cielo. En este momento el cristiano ordena descubrir la imagen que se encuentra detrás de él. La belleza y majestuosidad de la efigie sorprende a los moros, que se arrodillan frente a ella rendidos y piden ser bautizados.

A la Santiaguera Flores le pertenecen *El Reto*, y la *Relación General*, *RG* de ahora en adelante. Para el presente trabajo se eligió *El Reto* por ser la pieza más breve pero no menos bella de las dos. *La Relación General* es una puesta en escena que cuenta con más de treinta personajes, y tiene una duración de tres a cuatro horas, por lo que su análisis se haría más extenso. La *RG* se representa por la tarde en la plaza principal del pueblo; *El Reto* se lleva a cabo entre ocho y nueve de la noche en el atrio de la iglesia de San Bartolo. En el siguiente apartado haré una breve sinopsis del *RG* para que pueda apreciarse un poco de su valor.



**Imagen 9.-** Aquí se observa al personaje América listo para enfrentar al moro África. Detrás, en el umbral de la puerta se encuentra la imagen de la Purísima Concepción cubierta por una cortina.



**Imagen 10.-** La foto corresponde al momento en que los personajes América y Asia discuten su derecho como defensores del cristianismo. Se puede observar el cerco que delimita el campo. Al fondo se encuentra África.

### ***La Relación General***

La obra comienza con Santiago, o Rey Cristiano, lanzando una plegaria en dirección al templo, pide a Cristo y la Purísima Concepción que lo ayuden a derrotar y convertir a los moros. En seguida el General Sabario, que estaba dormido durante la arenga de Santiago, despierta como si la invocación del rey lo hubiese provocado; enfurecido relata su sueño en el que, como una especie de presagio, los cristianos le infligen una dolorosa derrota. Santiago envía a un embajador con un mensaje para Pilatos, o Rey Moro, que contiene el ofrecimiento de evitar una larga guerra si los moros se convierten al cristianismo, lo que naturalmente es rechazado por los enemigos. Sucesivos mensajes son remitidos entre los bandos con la misma propuesta: “conviértanse a nuestra religión o perezcan en la batalla”.

Los primeros en entrar en acción son los soldados moros que se enfrentan (doce en total incluyendo al Soldado Primero) contra Santiago; el santo guerrero los vence a cada uno y les perdona la vida. El General Sabario, enfurecido por la derrota de sus tropas por un solo hombre, se lanza contra el Rey Cristiano, pero es vencido y capturado por éste. La prisión del General es un episodio muy triste, en que el personaje lamenta su derrota e

incluso se considera abandonado por Alá. Pilatos acude a rescatar a su vasallo, pero en un sorprendente, giro el Sabario se convierte gracias a que Santiago le perdonó la vida.

Aunque la obra no está dividida en actos o escenas, podríamos decir que con esta conversión termina el “primer acto”, con una victoria parcial para los cristianos. Podemos notar que la piedad y la misericordia se presentan como las principales enseñanzas de esta primera parte.

El “segundo acto” presenta diálogos más largos y con alto contenido religioso. Las embajadas y los enfrentamientos entre los roles principales continúan; entre estos resalta el diálogo que Santiago tiene con su embajador y capitán. El Rey Cristiano expresa su preocupación ante la condena de los periclitados en la guerra, ya que violan uno de los Diez Mandamientos, “No Matarás”. El coloquio se convierte en un sermón que contiene preceptos religiosos, éticos y morales, muy marcados, que sin duda están dirigidos a la audiencia representada por el embajador y capitán.

La última embajada enviada por los cristianos contiene la declaración formal de guerra; Pilatos acepta los términos y acuerda con el mensajero cristiano el lugar de la batalla final. Antes que el encuentro se lleve a cabo ocurren enfrentamientos cuya función, creemos, es demostrar la igualdad de fuerzas entre moros y cristianos. En el campo se desafían los cónsules y tenientes de ambos bandos, los cuales alegan tener una causa justa y que será un honor perecer por su respectivo dios en la batalla.

El encuentro final se da entre Santiago y Pilatos, ambos acompañados de su respectivo embajador y capitán. La pelea está equilibrada pero sorprendentemente los cristianos son desarmados; en un gesto de aparente honor, los moros dejan a sus enemigos levantar las espadas para continuar la lucha, pero terminan atacándolos con alevosía. Tanto moros y cristianos entran a una batalla campal de la que sólo quedan vivos Santiago y su séquito, los cuales son capturados al final.

Pilatos propone a los presos perdonarles la vida si se convierten al Islam; oferta que los cristianos rechazan rotundamente. El Rey Moro ordena finalmente a su embajador y capitán la ejecución de los cautivos. Una vez que los cristianos ya están tendidos en tierra simulando su muerte, la banda toca “La Marcha Zacatecas” que es la señal para que el Ángel, escoltado por dos “caines” (soldados cristianos), se aproxime a Pilatos. El Ángel enfrenta al Rey Moro y para demostrarle que es un enviado de Cristo, revive frente a sus

ojos a Santiago. Gracias a este milagro, Pilatos se arrepiente de sus crímenes y se convierte al cristianismo pidiendo ser bautizado junto a sus seguidores.

Al final el Rey Cristiano, acompañado por el mensajero de Dios, hace un llamado a todos los participantes a unirse al festejo de la vida y la religión. La compañía encabezada por el Ángel, recorre la plaza reviviendo simbólicamente tanto a moros y cristianos que murieron en la batalla. Para terminar se realiza un baile de una hora aproximadamente que representa el gozo y la alegría de la victoria. El final de la representación es sumamente emotivo.

*La Relación General* es una representación emparentada con las “embajadas”<sup>154</sup> en España, y a las que Arturo Warman llama “Moros y cristianos propiamente dichos” y “Santiagos”<sup>155</sup> que se escenifican sólo en México. De igual forma encaja a la perfección en el esquema ya planteado de Carrasco. Tenemos entonces dos escenificaciones que aún cuentan con rasgos muy marcados de sus antecesoras españolas y novohispanas.

---

<sup>154</sup> *Vid*, apartado 1.3.- Variantes en Andalucía, Levante y Aragón, de esta misma tesis. Donde se habla de las distintas formas de representaciones de moros y cristianos en España.

<sup>155</sup> Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, p.116.

## Conclusiones

*El Reto* es una obra de una singular belleza y un indudable valor literario. A pesar de que su forma versificada está claramente afectada, aún se puede detectar parte de su métrica y rima. Debo resaltar que los mensajes evangelizadores están intactos, y creo que adquirieron realce con las notas y explicaciones que añadí.

El hallazgo del *moro de Villena* nos podría acercar más a su claro origen hispano, e inclusive a un posible autor de *El Reto*, pero es una aseveración muy aventurada porque no podemos afirmar que la obra haya sufrido los cambios antes de salir de España o al momento de llegar a México. El tiempo es otro factor que tenemos en contra, ya que no contamos con una fecha fidedigna de creación o llegada a nuestro país. Podemos aventurarnos a decir que un autor anónimo se basó en la estructura del *Moro de Villena*, del cual también tomó algunos versos, para escribir *El Reto*, obra que tiene su propia identidad gracias a los aportes de este escritor desconocido.

No sólo el tiempo y el descuido han hecho mella en la conservación de estos dramas, existieron otros factores determinantes para que este teatro se preservara en las regiones campesinas y fuera, en algunos casos, casi desconocida su existencia.

La principal podría situarse a mediados del siglo XIX cuando fue expropiada la propiedad eclesiástica en México. Es bien sabido que se dispersaron o destruyeron cantidades considerables de manuscritos que habían pertenecido a los conventos. Por otra parte es posible que muchos de los dramas nunca hayan sido escritos, sino solamente memorizados.<sup>156</sup>

Aunque ambas obras tengan el mismo propósito, la defensa de la fe ante un enemigo incrédulo, creo que *El Reto* va más allá en su contenido e intenta enseñar más dogmas, como la Santísima Trinidad, la virginidad de María, su Anunciación, el Nacimiento y Pasión de Jesucristo; también son tratados el sufrimiento de María por la crucifixión de su hijo y finalmente la Asunción de la Virgen. La inclusión de estas referencias bíblicas cumple el propósito evangelizador de la obra y nos habla del público al que estuvo dirigido en un principio. En México sus primeros espectadores tal vez no estaban totalmente familiarizados con esos temas, al contrario de España donde su público ya era totalmente cristiano. Dentro de *El Reto* se puede detectar también la intención de realzar en el texto

---

<sup>156</sup> Fernando Horcasitas, *Teatro Nahuatl, épocas novohispana y moderna*. México, p. 99.

mismo la importancia de México y de América misma. La referencia al nombre actual de nuestro país nos hace pensar que la obra ha tenido diferentes modificaciones a lo largo de su existencia, y que son estos cambios lo que la han mantenido vigente.

La comparación entre estas obras nos corrobora lo estipulado, primero, en las etapas de desarrollo de las de moros y cristianos en España, y después el enriquecimiento que tuvieron al fusionarse con tradiciones indígenas gracias a su flexibilidad heredada de su lugar de procedencia.

Creo que las etapas de desarrollo aún siguen marcando la difusión y creación de estas obras; un claro ejemplo es el mismo pueblo de San Bartolo. En la actualidad existen cerca de trece grupos de santiagueros que conviven en el pequeño poblado. Varios de sus textos son copia casi fiel de los de la Santiaguera Flores. Las otras compañías le han añadido personajes, situaciones y diálogos en un intento de diferenciarse entre ellas, provocando así que se creen muchas variantes en una pequeña región; todas dignas de estudio. Algunos de los dirigentes de esos grupos afirman que copiaron (o compraron) sus libros a personas del mismo San Bartolo, o que venían de otros estados de la República Mexicana. Estos testimonios nos hacen pensar que tal vez haya obras similares en otros lugares. La creación de nuevas compañías ayuda a que la tradición no sufra decaimiento y olvido; la variedad es indispensable para la vigencia de la tradición, y para que el público tenga a bien elegir cuál compañía quiere observar y seguir.

Reiteramos de nuevo el cuidado de las obras ya que esto es muy importante para la supervivencia de los santiagueros. Existe una arista negativa en la creación de nuevos grupos: ésta consiste en que debido al afán de representar cosas diferentes y ser más vistosos, han hecho textos muy alterados que contienen inconsistencias argumentales e incongruencias que, sumadas a la poca claridad de sus interpretaciones, provocan el alejamiento de su público y, por consiguiente, de nuevos integrantes. El periodo de vida de las santiagueras creadas aproximadamente entre el 2000 y 2010 fue de cinco años; comparado con los grupos más antiguos que son de ciento veintiuno y cincuenta años, su aportación fue muy poca y fugaz. Esta situación hace que la idea de proporcionar al pueblo una edición cuidada de las obras originales sea viable, puesto que ayudaría a que las nuevas compañías de danza tengan un texto en donde puedan basarse y acrecentar la calidad de sus representaciones.

Tenemos entonces que en el rescate literario de gran parte de la obra que estudiamos, dimos un paso muy importante para que estos textos puedan ser apreciados por las generaciones venideras. También recopilamos parte de su historia y desarrollo, que creemos muy valiosas para complementar investigaciones futuras.

Reiteramos que no se pretende beneficiar sólo a un grupo teatral. Desde el principio nuestro propósito siempre fue llegar a todas las santiaguerías de San Bartolo, y en un anhelo más ambicioso, a otras regiones del Estado de México donde haya una representación similar.

Por lo consiguiente se pondrá a consideración de los grupos escénicos de San Bartolo Cuautlalpan los siguientes puntos.

1. Esta propuesta de rescate pretende proporcionar una versión lo más clara posible de *El Reto*, lo cual ayudaría a que sus presentaciones sean más atractivas y comprensibles.
2. Se propone a los grupos que antes de hacer alguna modificación a sus textos, éstas no trasgredan del todo el estilo original de las piezas. Si bien sabemos que estos cambios mantienen viva la tradición, creemos que mientras más apegados estén a un estilo será más valioso el aporte.
3. Deseamos que la *Relación General* también sea objeto de un análisis detallado en el futuro. Siempre procurando respetar las tradiciones del pueblo, y sin transgredir sus usos y costumbres.

Los anteriores puntos son muy simples, creemos que ayudarán a mejorar la situación de los textos de la danza de los Santiagueros.

El trabajo de recopilación para obras de este tipo puede ser una tarea muy ardua y larga, ya que las variantes de las danzas de moros y cristianos se extienden por casi todo el territorio de la actual República Mexicana, abarcando desde el Bajío, hasta la misma frontera con Centroamérica y aun más allá. El presente trabajo busca ser una punta de lanza para proyectos de rescate y difusión que cuenten con un *corpus* de obras más amplio y variado, que arroje resultados que apoyen investigaciones no sólo sociales o históricas, sino

también se pretende principalmente aportar datos para disciplinas como la lingüística y la literatura.

Con la presentación del texto rescatado a la Santiaguera Flores, se busca que la compañía acepte proporcionar las piezas completas de *El Reto* y la *Relación General* para posteriores investigaciones, y se muestre más flexible ante proyectos que buscan el mejoramiento de su tradición. La innovación, como ya lo vimos, fue puntal para que estas representaciones se mantuvieran vivas durante cinco siglos.

Como miembro activo de la Santiaguera Flores, me comprometí con esta investigación a proporcionar elementos que sirvan a sus integrantes para que le den más importancia a su tradición, pongan más atención en el desempeño de sus papeles, valoren sus diálogos y no los alteren. El resultado del rescate no se verá hasta que la Compañía tenga acceso a los fragmentos recopilados; sin duda apreciarán las notas explicativas sobre el léxico que no entendían enteramente, y los nuevos actores se incorporarán más rápidamente a las prácticas de la Santiaguera gracias a las didascálicas que se añadieron.

El resultado del rescate busca que los integrantes de la Compañía se apoyen en las notas y acotaciones para comprender en mayor grado sus diálogos, ya que al ser *El Reto* una obra didáctica, quienes la representan deben tener un manejo suficiente de las ideas que intenta expresar y enseñar. La Santiaguera Flores tiene, entre muchas de sus compromisos sociales, el deber de ser una institución que enseñe valores y cultura general a quien se acerque a ella, ya sea como participante o espectador. De igual forma se buscará que las otras compañías tomen conciencia de esta carga social y acojan el proyecto; de esta manera alcanzará una amplitud más importante. La protección de estos dramas tan valiosos ayudará, no sólo en el ámbito cultural y académico, sino también a la preservación de lazos comunitarios y familiares tan castigados por la situación actual del país.

Deseamos que este proyecto tenga un seguimiento más adelante con su aplicación a *La Relación General* y otros dramas a los que se puedan tener acceso. Por ahora tenemos parte de uno de los textos de la Santiaguera Flores rescatado para la posteridad, pero el trabajo de conservar enteramente sus obras aún no termina, ya que, si el drama de Villena se encuentra resguardado en una biblioteca tan importante como la de Madrid, en San Bartolo y en México aún se tiene trabajo que hacer sobre la preservación de su acervo. Si bien *El Reto* sigue presentándose sin interrupciones, creemos que si el problema de la falta de

cuidado sigue, cada vez será menos comprensible para el auditorio, lo que provocará que se pierda interés en ella, más tarde caiga en el desuso y olvido.

## Bibliografía:

- Arróniz, Othón. "Teatro misionero del siglo XVI". En *Historia de la Literatura mexicana*. Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, coordinadores. Siglo XXI, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. México. 1996. pp. 526.
- Azar, Héctor, coordinador. *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia. Tomo II, Teatro de evangelización en náhuatl*. Armando Partida, estudio introductorio, selección y notas. CONACULTA, México. pp. 161.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. trad. José Antonio Bravo. Swing, Barcelona, España. 2008. pp. 446.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica poética*. Porrúa. México. 8ª Edición, 2003. pp. 520
- Brisset Martín, Demetrio E. "Fiestas hispanas de moros y cristianos: historia y significados". *Gazeta de Antropología*, ISSN 0214-7564, ISSN-e 2340-2792, N°. 17, 2001. PDF. ([http://www.ugr.es/~pwlac/G17\\_03DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G17_03DemetrioE_Brisset_Martin.html)).
- Caballero, María del Socorro. *Danzas regionales*. SEP, México, 1985. pp. 422.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro de Granada en la literatura*. España, Universidad de Granada, 1984. pp. 449.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro retador y el moro amigo*. Universidad de Granada, España, 1996. pp. 320.
- Conquistador Anónimo, Relación de algunas cosas de la Nueva España, y de la gran ciudad de Temestitán; escrita por un compañero de Hernán Cortés*. (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154048.pdf>) Biblioteca Virtual Universal.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Academia Española, Volumen 36. Edición, estudio y notas de Guillermo Serés. Madrid, España. Real Academia Española. 2011. pp. 1530.
- Domínguez García, Javier, *Memorias del futuro, ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*. Madrid, Iberoamericana, 2008. pp. 144.

- García Costoya, Carlos. *El Misterio del Apóstol Santiago, Mito y realidad del enigma jacobeo*. España, Plaza-Janés, 2004. pp. 264.
- González Torres, Yolotl. Juan Carlos Ruiz Guadalajara (col.), *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. Larousse, México, 2003. pp. 228.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl. Tomo I. Épocas novohispana y moderna*. UNAM, México, 2ª ed. 2004. pp. 792.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl. Tomo II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*. María Sten, Germán Viveros, coordinadores. México. UNAM, 2004. pp. 442.
- Jáuregui, Jesús; Carlo Bonfiglioli, coordinadores. *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. CONACULTA – FCE. México, 1996. pp. 456.
- La Santa Biblia: *Biblia de América*. (1997). La casa de la Biblia, Madrid, España. pp. 1423.
- Ley Federal de Derechos de Autor. Instituto Nacional del Derecho de Autor. [www.indautor.gob.mx/documentos\\_normas/leyfederal.pdf](http://www.indautor.gob.mx/documentos_normas/leyfederal.pdf).
- Masera, Mariana. “La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)”. En *Literatura y cultura popular de la Nueva España*. Mariana Masera, ed. UNAM – Azul Editorial, España, 2004. pp. 91 – 112.
- Morayta Mendoza, Luis Miguel. “Los doce pares de Francia. Una obra popular de evangelización, recreación y valores tradicionales”. En *Los doce pares de Francia. Historia para teatro campesino en tres noches. Reproducción facsímil de un libreto popular*. Leonor Hernández García y Ma. Constanza García Colome, transcriptoras. Gob. Del Estado de Morelos, Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial. México, 1994. pp. 53 – 59.
- Ovidio Nasón, Publio. *Las Metamorfosis*. Porrúa, 12ª Ed. México, 2010. pp. 312.
- Ramírez Curiel, Alejandro. *Zumpango, monografía municipal*. Instituto mexiquense de cultura – Gob. Del Edo. De México – AMECROM. Edo de México. 1999. pp. 100.
- Réau, Lous. *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal, España, 2003. pp. 590.
- Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. FCE. México, 2004. Trad. de Ángel María Garibay. 8va. Reimpresión. pp. 491.

- Rodríguez Hernández, Dalmacio. *Texto y Fiesta en la Literatura Novohispana*. UNAM - Instituto de Investigaciones Bibliográficas. México, 1998. pp. 280.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de la cosas de la Nueva España. Tomo 1*. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, introducción, paleografía, glosario y notas. México, CONACULTA. 2000. pp. 471.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación, una introducción*. Trad. Rafael Albán. 1ª Ed. en español. FCE, México, 2012. pp. 529.
- Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. INAH, México, 1985. pp. 143.
- Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. 2ª ed. FCE, COLMEX. México, 1999. pp. 680.
- Zuffi, Stefano. *Episodios y personajes del Evangelio*. Trad. Juana Bignozzi. Electa, Barcelona, España, 2003. pp. 385.