

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO. UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

Alejandro Martínez de la Rosa
Universidad de Guanajuato, Campus León

Resumen:

En el presente estudio revisaremos el desarrollo iconográfico del indio salvaje en Europa al momento del encuentro de los dos mundos, y cómo se ha retomado en algunas variantes importantes de danzas de Conquista en México en los últimos años tanto zonas indígenas como en mestizas. Con ello, revisaremos el posible proceso de construcción del estereotipo identitario y su permanencia, a pesar de representar la derrota alegórica del propio danzante. Así, expondremos cómo los personajes de la “otredad” cultural cambian, se adecuan al contexto y se resignifican. En el caso del salvaje e infiel, su valoración es ahora positiva al esgrimir un bien superior de índole religioso o una resistencia que evoca una vinculación histórica idealizada con el pasado prehispánico.

Palabras clave:

Esteretipos culturales, vestimenta, danza tradicional, iconografía.

Abstract:

In the present study we will review the iconographic development of the wild Indian in Europe at the meeting of the two worlds, and how it has been taken up in some important variants of Conquest dances in Mexico in recent years, both indigenous and mestizo areas. With this, we will review the possible process of construction of the identity stereotype and its permanence, despite representing the allegorical defeat of the dancer himself. Thus, we will expose how the characters of cultural “otherness” change, adapt to the context and resignify themselves. In the case of the savage and unfaithful, their assessment is now positive when they use a superior good of a religious nature or a resistance that evokes a historical connection idealized with the pre-Hispanic past.

Keywords:

Cultural stereotypes, clothing, traditional dance, iconography

Martínez de la Rosa, Alejandro, "Estereotipos del hereje en las Danzas de Conquista: Del salvaje europeo a la representación del indio conquistado. Una historia de larga duración". *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 359-376, 2020, ISSN 1138-857

Una de las manifestaciones culturales más importantes a lo largo y ancho del imperio español durante la época colonial fue la representación dancística de batallas entre cristianos y herejes. En ella se mostraron y definieron ciertas significaciones y procesos de intercambio multicultural entre las colonias y la metrópoli. En un contexto de contactos diversos, indígenas, europeos y africanos se sumaron a tales representaciones para mostrar y satirizar las características reales e imaginadas de estos grupos, que pronto se hicieron presentes en el imaginario colectivo de los tres continentes. En este trabajo emprenderemos un viaje panorámico de larga duración por los estereotipos surgidos desde los siglos XV y XVI que fueron representados en un género de danza llamado de Conquista.

El carácter panorámico es ineludible ante la magnitud de variantes de este género existentes en la actualidad y de las que tenemos alguna noticia del pasado remoto. En la mayoría de los países iberoamericanos se organizó alguna danza o representación que tenía como relato alguna variante de la lucha entre dos bandos antagónicos, uno de los cuales representaba a la cristiandad y el opuesto a los infieles. Por supuesto, la carga satírica se encuentra del lado del oponente, el extraño y exótico. Dentro de las innumerables variantes de este tipo de danzas, y su traslado de la Península hacia América, observamos procesos de cambio paradójicos y sorprendentes, desde el vestuario y parafernalia hasta la propia reelaboración de la trama, lo cual nos lleva a relacionar los factores que intervienen en la lectura de este bando infiel y hereje en todas sus variantes: turcos, moros, matachines, indios brutos o chichimecas.

LA CREACIÓN ICONOGRÁFICA DEL SALVAJE AMERICANO

Las danzas de Conquista se caracterizan por escenificar un conflicto entre dos bandos antagónicos que luchan por obtener la victoria.¹ Entre las muchas variantes que existen en México, hay algunas que pretenden representar al indio "salvaje" --término obsoleto actualmente que utilizaron los europeos para definir al no civilizado-- con el que supuestamente se enfrentaron los conquistadores españoles. Evidentemente, como toda representación, la fidelidad escénica se construye a partir de estereotipos y, en este caso, el

¹ Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 12.

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

prototipo iconográfico del indio se crea e imagina a partir de convencionalismos europeos, pues lo desconocido se representa a partir de lo ya conocido.

En 1493, apenas un año después de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, se realizaron grabados con representaciones de indios americanos. Estas primeras imágenes probablemente se basaron en descripciones escritas. Una de estas imágenes, editada en Florencia, ilustra la carta de Colón en la cual da la noticia de su descubrimiento. En dicho grabado se puede observar claramente el prototipo que el europeo hace del salvaje. La desnudez es fundamental, sólo aminorada por unas ramas en el pubis de las mujeres, a la manera como se ilustraba a Adán y a Eva. Los hombres están barbados y su cabello es largo e hirsuto. Como utensilio, llevan sólo una lanza. Tienen por alojamiento unas palapas sin paredes. La palmera da a entender que se trata de un clima cálido, como el del sureste asiático.²

A esa primera representación plástica, le siguen otras más elaboradas en describir al nativo. La de Augsburgo de 1505-1507 contiene a pie de imagen un párrafo de la obra *Mundus Novus* de Américo Vespucci. En ella se observa un tranquilo banquete canibal con vista al mar, debajo de una palapa de troncos. Además, aparecen prácticas sociales que no describió Vespucci en el referido texto: una pareja se besa, otros conversan, una madre amamanta a un hijo mientras interactúa con otros dos niños. En su vestimenta proliferan las plumas atadas a cintos a manera de pectorales, brazaletes, faldas y tocados, algo llamativo ya que el uso de la falda de plumas entre los habitantes americanos no está documentado; al parecer, tales faldas son una aportación creativa del artista grabador que con ello contribuyó a la construcción de un estereotipo iconográfico longevo. Estos personajes, a pesar de estar departiendo pacíficamente, tienen arcos y flechas, detalle que demuestra su espíritu guerrero.³

Entre ambas imágenes hay una distancia temporal de dos décadas, por lo que se observan características distintivas americanas más claras en la segunda. Sin embargo, se mantiene el arquetipo del salvaje creado por el europeo: desnudo, barbado, de cabello largo y sin más instrumentos que sus armas, las cuales son utilizadas para satisfacer su necesidad más primaria, más animal, la del hambre, que puede ser cubierta a través de la antropofagia. El prototipo americano, descendiente del arquetipo mencionado, ya circuló en el Viejo Continente en las dos primeras décadas del siglo XVI, aún cuando no se conocía más que una mínima parte de América y ni Hernán Cortés ni algún otro europeo habían pisado Tenochtitlán.

Una vez que Hernán Cortés regresó a España y llevó consigo a un grupo de indios mexicanos, el ilustrador alemán Christoph Weiditz pintó a los nativos observándolos

² Bustamante, 2009: 25-28.

³ Bustamante, 2009: 28-33.

directamente en 1529. Sin embargo, las incongruencias son muchas. A decir del historiador Jesús Bustamante, la ilustración tiene como epígrafe la leyenda “*ain Edler auf Irr Manier*”, es decir, “un noble a su manera”, el cual se encuentra sosteniendo un parasol y tiene en un hombro un papagayo, muestra del exotismo tropical. Lo más sorprendente es que este noble estuviera casi desnudo y descalzo, impensable para un noble tenochca. La desnudez sólo es aminorada por una faldita de plumas y por un taparrabos (*maxtlatl* en náhuatl) que el artista mezcla sorprendentemente con la falda de plumas. Respecto a lo anterior, cabría preguntarse si debemos culpar al artista de la poca fidelidad al modelo o si Hernán Cortés vistió a los propios nativos de la forma descrita para que causara un mayor efecto en la corte de Carlos V.⁴

MATACHINES BUFOS

Fue después de la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlán que se representaron en América “emboscadas” de “moros y cristianos” como lo confirma la breve mención de Bernal Díaz del Castillo en 1524:

Pues el gran recebimiento que le hizimos con arcos triunfales, y con ciertas emboscadas de Christianos e Moros, y otros grandes regozijos, e inuenciones de fuegos, y le aposentamos lo mejor q. pudimos, ansi a Cortés, como a todos los que traia en su compañía.⁵

Además de tal comentario, en la misma *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, menciona otros tipos de danza observados a su llegada a Tenochtitlán:

Passemos adelante, y digamos de la gran cantidad de bayladores, que tenia el gran Monteçuma, y dançadores, é otros que traen vn palo con los pies, y de otros que buelan quando baylan por alto: y de otros que parecen como matachines, y estos eran para dalle placer.⁶

¿Cómo serán estos matachines? Puede interpretarse como un tipo de juego circense, un baile o un personaje particular. Como no da más información, es imposible saber las características de los matachines europeos europeos a los que se refiere, como tampoco se puede inferir en qué elementos se parecían a lo que veía interpretado por los mexicas. Otro conquistador, Francisco López de Gómara, parafraseará los datos de Bernal Díaz de la siguiente manera: “Tambié hazian matachines. Case subió tres hóbres vno sobre otro de pies llanos en los hóbros, y el postrero hazia marauillas” (López 1554: 105). Por todo ello, a partir de las descripciones se infiere que son dos tipos de prácticas para “regocijar” y “dar placer”, una a la manera europea, la representación de Moros y Cristianos, y otra los matachines, relacionada con juegos de malabares.

⁴ Bustamante, 2009: 41-42.

⁵ Díaz, 1632: 196.

⁶ Díaz, 1632: 69.

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

Desde Estados Unidos, Max Harris afirma que la primera documentación de la palabra *Mattaccini* se encuentra en una canción italiana de carnaval llamada “Canzona de’ *Mattaccini*”, compuesta por Piero da Volterra entre 1530 y 1550 (*apud.* Harris 2000: 229). Una década después, el término aparece en la *Rappresentazione di Santa Uliva*, que incluye un interludio donde hay “cuatro hombres vestidos de *mattaccini*, con cascabeles en los pies y espadas desenvainadas en las manos” (*apud.* Harris 2000: 229). Ya en Francia, en 1549, Fracois Rabelais usa la palabra *matachin* para definir a unos personajes de batallas simuladas que hacen bromas y “agradan al público al sonido de cornetas, oboes y sacabuches” (*apud.* Harris 2008: 17). En España, el término es mencionado por Francisco de Alcocer en 1559 en su *Tratado del juego* al definir una fiesta donde “los *matachines* hacían puestos y visages tan desvergonzados y sucios“:

en el proceso de su danza se desnudó el maestro [de capilla] Diónico hasta quedar en carnes y vinieron los compañeros [seis cantores] a poner sus bocas, rostros y manos en partes y lugares que por reverencia al sacerdocio de que eran todos señalados no lo quiero dezir.⁷

Todas estas referencias europeas son posteriores a la de Bernal Díaz del Castillo. Describen que los *matachines* realizan torres humanas, o bailan con movimientos torpes y obscenos, o bailan con cascabeles en los pies y espadas desenvainadas en las manos, o bromean con el público en batallas simuladas. Así, es difícil encasillar a estos personajes en un solo tipo de danza desde el mismo siglo XVI. Décadas después, tal diversidad se ampliará con el delineamiento de los personajes de la *Commedia dell’Arte* italiana; incluso, ya en el siglo XVIII será común utilizar la palabra *matachín* como sinónimo de arlequín para aquellos con máscara de diablo y dentro de un marco teatral. Bances Candamo, en el *Teatro de los teatros*, refiere:

Tenemos también vna viua especie de los antiguos Mimos de los bailes de *matachines* qui oi se vsan en España, tan recientes en ella que los passaron aca las compañías de representantes españoles que llevo de Francia para su diversión, [...] y los Franceses lo tomaron de Los Italianos, grandes maestros de gestos y movimientos... Era italiano de nación y se llamó Escaramuche. Tanpoco hacen éstos de oi movimientos deshonestos sino los más ridículos que pueden; ya haciendo que se encuentran dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan estrambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se buelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella, la rebientan, y se fingen muertos al estruendo del estallido. Y de esa suerte otras invenciones entre dos, entre quatro, o entre más, conforme quiere, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula pero no torpe.⁸

⁷ *apud.* Vian, 1999: 38-39.

⁸ *apud.* Navas-Courbon, 2014: 142-144; Doménech, 2007: 170-175, 188-189, 249-254, 304-306, 337; Arellano, 2006: 28.

Acerca del origen del término *matachin*, sólo basta citar la descripción que realiza el francés Thoinot Arbeau en su manual publicado por primera vez en 1589, llamado *Orchesography. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel toctes personnes pevvent facilement & practiquer l'honneste exercice des dances*, para mostrar la fuerte interculturalidad ya presente en prácticas kinéticas como la de los *matachines*. En dicho manual aparecen diversos ejemplos de danzas de aquella época, entre las que se encuentran las de “*les Bouffons ou Mattachins*”, que tendrían su origen en la época romana entre los llamados “*saliens*” o *salios* que celebraban al dios Marte, o en las danzas “*pírricas*” y los *curetes*, quienes custodiaban “al recién nacido Júpiter”.⁹ Lo importante del trabajo de Arbeau es que muestra cómo esta danza realiza juegos de espadas como se observa claramente en las ilustraciones que acompañan a la publicación.

En los diccionarios de época también hay ligeros cambios con el paso del tiempo. En 1611, Sebastián de Covarrubias define que los juegos y danzas de *matachines* consisten en cargar un hombre sólo a cinco o seis personas para dar vuelta al teatro danzando con ellas. En otra entrada menciona, entre las danzas mímicas, las de *matachines*, quienes danzando representan con ademanes una comedia o una tragedia.¹⁰ Pero la más completa es la entrada a la palabra *Matachín*:

La dança de los *matachines* es muy semejante a la que antiguamente vsaron los de tracia : quales armados con celadas, y coseleres, desnudos de braços y piernas con sus escudos y alfanjes al son de las flautas, salian saltando y dáçando: y al compas dellas se dauan tan fieros golpes, que a los que los mirauan ponian miedo, y les hazian dar voces, persuadidos, que auiendo entrado en colera, se tirauan los golpes para herir y matar: y assi de acuerdo cahian algunos en tierra como muertos, y los vencedores los despojauan: y aclamando vitoria se salian triunfando, y todo ello al son de las dichas flautas : y por este estrago aparente de matarse vnos a otros, los podemos llamar *Matachines*.¹¹

Por último, en un diccionario francés–español de 1805, se define *Mattasiner* como “*volatinear*, voltear: danzar y hacer otros juegos los *matachines*“. A su vez, en la entrada *Mattassins* los define de la siguiente manera: “*Matachines* , *volatines*: los que baylan en la maroma, y voltean = También es una especie de danza llamada *paloteo*“.¹²

⁹ En inglés: Arbeau, Thoinot, 1967, *Orchesography: 16th-Century French Dance from Court to Countryside*. Nueva York: Dover Publications. Se puede consultar en francés antiguo en los sitios: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+219\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+219))); y en <http://graner.net/nicolas/arbeau/orcheso24.php>.

¹⁰ Covarrubias, 1611: 298, 418.

¹¹ Covarrubias, 1611: 542.

¹² Capmany, 1805: 492.

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

En tales referencias se puede observar cómo en 1611, la danza es mímica y representa una comedia o tragedia, cargar bailando a cinco o seis personas, o representar una batalla. Dos siglos después se habla de bailes de maroma y de paloteo, a pesar de que en el diccionario de Covarrubias, en la entrada al término danza, este contiene un apartado distinto para las danzas de espadas, por lo cual puede ser que de principios del siglo XVII a principios del siglo XIX haya sucedido un sincretismo de tales danzas.

CRUZADOS CONTRA HEREJES

En cuanto a las danzas de Conquista, la de los Doce pares de Francia forma parte del ciclo carolingio, es decir, su origen proviene de la época medieval en que Carlomagno envió a sus guerreros a reconquistar el sur de Europa ante la invasión de los infieles. Debido a ello, los legendarios enfrentamientos entre creyentes e infieles serán recordados y emulados en las celebraciones más importantes del calendario litúrgico europeo como parte de una reivindicación religiosa, política y militar en una época en que tales ámbitos estaban fuertemente imbricados.¹³

Es así como surgen los cantares de gesta, narraciones épicas donde los personajes más importantes de la nobleza realizan legendarias proezas en el campo de batalla. De las primeras ediciones en castellano sobre la vida y obra de Carlomagno y sus Doce Pares sobrevive la *Historia del Emperador Carlo Magno*, en ediciones de 1525, 1741, 1765 y 1855, entre otras. La primera de estas fue editada en Sevilla, las dos siguientes en Madrid y la última en Catalunya. Todas ellas contienen un prólogo del traductor, Nicolás de Piamonte, y su título completo prosigue: *en la qual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce Pares de Francia, y de como fueron vendidos por el traydor Ganalon; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría*. Traducida del francés al castellano, consigna la narración de los sucesos acaecidos en los años 810 y 811.¹⁴

Si bien el texto afirma que no había ningún libro en castellano que hablase de los Pares de Francia, la representación de batallas entre cristianos y herejes ya era muy común durante los siglos XV y XVI y fueron traídas por los conquistadores a América. Precisamente es a partir del Libro segundo, en el capítulo XIII, donde suelen iniciar las representaciones de los Doce Pares de Francia que se llevan a cabo en México. Es significativo que este Libro segundo sea el que haya estado “en metro Francés, y muy bien trobado”, a decir del propio editor de 1765.¹⁵

¹³ Halphen, 1992: 51-83.

¹⁴ Piamonte, 1765: A2-A3.

¹⁵ Piamonte, 1765: A3-A4.

En el caso de la representación de moros y cristianos, el primer dato sobre su ejecución se remite al año 1150, en la catedral de Lérida, para celebrar la boda de Ramón Berenguer IV, conde de Cataluña, con Petronila, reina de Aragón.¹⁶ Seguramente en aquella época, además de la actuación, se incluyeron “juegos de cañas en los que se enfrentan caballeros vestidos, los unos de cristianos y los otros ‘a lo morisco’“. Hacia el siglo XV, ya figuraban “bailes de espadas o de piezas teatrales, en las fiestas religiosas, y más precisamente en los entremeses del Corpus Christi”.¹⁷

Por lo anterior, deducimos que la danza de Moros y cristianos sobrevive en muchas localidades a lo largo de casi todo el territorio mexicano, donde a veces se mezcla el coloquio de Carlomagno con la vestimenta de españoles y moros, demostrando que no hay una clara conciencia de los eventos históricos y las diferencias geográficas y culturales, ya que la danza se emplea con fines eminentemente religiosos, pero también como un lejano y nebuloso recordatorio de la gesta que representó el triunfo del catolicismo contra las herejías en tierras lejanas.

Otro tanto sucede con los bailes de espadas, ya referidos por Thoinot Arbeau. Sin embargo, según la mención de Bernal Díaz del Castillo, podría ser que los mexicas ya danzaran entrechocando palos, tener pasos de baile parecidos, vestirse de manera similar o tener un papel cercano al que jugaban los matachines en Europa. Es decir, que hubiera ya en el mundo prehispánico danzas parecidas a las de los matachines; seguramente por enfrentarse con “espadas” de madera y/o por vestirse de manera grotesca.

LOS INFIELES CHICHIMECAS

De los dos formatos de danza anteriores, surgió una tercera variante en la época de la evangelización en la cual el papel del bando moro o turco lo representó un grupo de indios bárbaros. Este grupo fue llamado de chichimecas, no refiriéndose a una etnia específica sino englobando en él a cualquiera de los grupos de Aridoamérica que asolaron las poblaciones erigidas por los españoles desde el siglo XVI. Por ejemplo, en la *Crónica* de Alonso de la Rea de 1643 –al hablar del fraile Juan Bautista Mollinedo, quien avanzó en su trabajo misional al norte de Río Verde–, se engloba a un gran número de “naciones” como chichimecas:

Alaquines, machipanicuanes, leemagues, pamies, mascorros, caisanes, coyotes, guachichiles, negritos, guanchenis, guenacapiles, alpañales, pisones, cauciuiles y alacasavis, todos chichimecos, de los cuales muchos hay bautizados y reducidos a vida sociable.¹⁸

¹⁶ Warman, 1972: 17.

¹⁷ Albert-Llorca y González, 2003: 9.

¹⁸ De la Rea, 1996: 241.

Tal generalización aparece desde los años de la Guerra del Mixtón, entre 1541 y 1542, dentro del territorio de la Nueva Galicia, a pesar de que los colonos españoles tenían ya ciertos conocimientos de las diferencias culturales entre las naciones del norte.¹⁹ De entre los chichimecas, los guachichiles fueron los más atemorizantes debido a su fiereza. Ocupaban una amplia región, desde León en el poniente del Bajío, abarcando Lagos y San Felipe, llegando hasta Zacatecas, Saltillo y el Gran Tunal en el altiplano potosino. “Guachichil” significa “cabeza colorada”, ya que se pintaban el cuerpo y el cabello con pigmento rojo y usaban gorros puntiagudos del mismo color. Algunos grupos de guachichiles tenían la reputación de ser caníbales y de practicar la tortura.²⁰

El historiador Philip Powell nos habla acerca de la relativa homogeneidad cultural de los chichimecas a partir de la descripción que de ellos hacían los españoles, siendo la desnudez la principal característica referida por los cronistas españoles: “este aspecto de la vida del indio americano había causado la mayor admiración e interés desde los tiempos de Colón”.²¹ Los hombres a veces llevaban un puñado de hojas en los genitales y las mujeres se cubrían con pieles de la cintura a las rodillas. Esto y los huaraches con suela de cuero, conformaban su indumentaria. Otro aspecto relevante era el cabello largo en hombres y mujeres, que algunos lo trenzaban y otros lo teñían de rojo. Además se pintaban o tatuaban el cuerpo.²² Tal descripción parece haber sido influida por el estereotipo europeo de salvaje, pues varios escritores de la segunda mitad del siglo XVI esperaban con ello buscar fundamentos para que la Corona apoyara el exterminio de los nómadas, en contraposición a las leyes que protegían a los naturales, nacidos en América. En este sentido, se muestra la contradicción entre catequizar a naturales, por desconocer a Dios, y el deseo de ganaderos y agricultores de exterminar a los indios bárbaros, representados como desnudos y nómadas.

LA REPRESENTACIÓN DEL CHICHIMECA EN LAS DANZAS

En las descripciones de viajeros y frailes se puede identificar la existencia de clichés en la manera de vestir de los danzantes y actores durante la escenificación del teatro misional durante la segunda mitad del siglo XVI. Es en esta época cuando se vincula el estereotipo europeo del salvaje con los pueblos chichimecas de la frontera norte de la Nueva España, lo cual aportará al paso de los años los elementos y justificaciones de los mismos que actualmente aparecen en las danzas de conquista.

A la llegada del virrey Manrique de Zúñiga, Marqués de Villamanrique, fue recibido con combates de Moros y cristianos tanto en Tlaxcala como en Puebla, en 1585. Los tlaxcaltecas construyeron “un castillo de madera de dos o tres altos, con muchos aposentos

¹⁹ Powell, 1977: 48.

²⁰ Powell, 1977: 48-51; Santa María, 2003: 115-116.

²¹ Powell, 1977: 54.

²² Powell, 1977: 54.

y retretes para pelear en él en hábito de soldados a su modo y a la española, contra otros indios en traje de chichimecas, cuando el virrey entrase en aquella cibdad”.²³ “Convertidos en chichimecas, los moros eran naturalmente los eternos perdedores ante la fuerza y habilidad de los cristianos.”²⁴

Otra descripción proviene de Patamba[n], Michoacán, un año después, en noviembre de 1586, como recibimiento a Fray Alonso Ponce y a Fray Antonio de Ciudad Real:

Salieron media legua antes de llegar al pueblo más de veinte indios a caballo, medianamente aderezados, vestidos todos como españoles; llevaban muchos dellos unas varas largas a manera de picas, sin hierros, otros llevaban espadas de palo y uno un arcabuz, y otro una espada blanca de un español. Éste llegó a caballo delante del padre comisario, y en lengua castellana le dijo que fuese bien venido a su tierra, y que porque había allí chichimecas, venía él con sus compañeros a aseguralle el paso y guardarle, y que no tuviese miedo, que allí estaba él; luego comenzaron todos a correr a una parte y a otra por entre aquellos pinos, dando voces y diciendo y repitiendo muchas veces 'Santiago, Santiago', y al cabo de un rato salieron de entre las matas de improviso diez o doce indios de a pie, vestidos como chichimecas, con sus arcos y flechas comenzaron a hacer monerías y ademanes, dando gritos y alaridos con que los caballos se alborotaron. Pasando adelante con su fiesta y arremetiendo los unos a los otros, trujo de allí a poco el indio sobredicho de la espada blanca, un chichimeca de aquéllos, con una cadena al cuello como de trailla, diciendo que lo había capturado, y haciendo muestras y ademán de quererlo presentar al padre comisario. El captivo hacia visajes, fuerza y piernas, como que se quería soltar, y al fin el de a caballo le hizo soltadizo y se le huyó corriendo como un gamo, que aunque los de a caballo corrieron tras él, él como de antes quedó libre y los unos y los otros fueron delante del padre comisario, hasta llegar al pueblo; los de a caballo dando carreras por entre los pinos a una parte y a otra, repitiendo muchas veces y diciendo 'Santiago, Santiago', y los de a pie danzando a uso de chichimecas, llevando en medio de todos a uno a caballo con una cabellera blanca. En la entrada y puerta del patio estaba todo el resto de la gente, los indios a una banda, y las indias a otra, los cuales, puestos en procesión y de rodillas, pidieron la bendición al padre comisario; dióselas, y acudieron luego todos a besarle la mano y hábito con una devoción extraña; tenían allí muchas cruces y mangas, y hecho un altar donde había música de chirimías, y estaba un fraile de Tarécuateo vestido con capa, el cual recibió al padre comisario como si fuera en el convento. Los indios se fueron a la plaza que estaba pegada con el patio de la iglesia, y los chichimecas se subieron a un peñol y castillo de madera muy alto que tenían hecho, en el cual bailaban mientras los de a caballo andaban corriendo alrededor, pero viendo que anochecía se apearon los de a caballo, y bajaron los del castillo, y todo juntos hicieron un baile y bailaron a su modo un rato al son de un *teponastle*, hasta que la noche los hizo ir a sus casas.²⁵

Esta descripción aclara cómo podían realizarse estas danzas “a lo chichimeca” en medio de una representación bélica “a lo morisco”. Precisamente las variantes contemporáneas de la

²³ Ciudad Real, 1976, I: 102.

²⁴ *apud.* Weckmann, 1994: 519; Ramos, 2011: 43-44.

²⁵ Ciudad Real, 1976, II: 82-83; *apud.* Ramos, 2002: 78

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

danza de chichimecas y franceses en Guanajuato son la mezcla de danza y enfrentamientos con varas. Otras descripciones similares, aunque más breves, provienen de Charapa[n], Michoacán, y Atoyaque, Xalisco.²⁶

Cincuenta años después, Cristóbal Gutiérrez de Medina narró que nobles indígenas de Tlaxcala presentaron en 1640 algo parecido a lo arriba expuesto de 1585, 1586 y 1587:

Un castillo de chichimecos que desnudos salían a pelear con fieras, haciendo tocotines y mitotes, que son sus saraos antiguos, con muchas galas a su usanza y muchas plumas preciosas, de que forman alas, diademas y águilas, que llevan sobre la cabeza. Y de esta suerte, en tropas, cantando en su idioma, estaban todo el día sin cansarse en su sarao, danzando”.²⁷

Por esta misma época, Fray Alonso de la Rea describe en una crónica publicada en 1643 algo similar en lo que hoy es Querétaro:

A las tres de la tarde marcha el campo a la plaza, donde está un castillo de chichimecos en que tienen a la santa cruz cautiva, con la decencia justa, rodeada de las escoltas y centinelas de los enemigos. A las cuatro entra la milicia marchando por la plaza y da una vuelta haciendo la salva a sus cuarteles, y acabada se planta el campo frontero del castillo y ordena una escaramuza con los chichimecos. Ordenada, salen las hileras contra las de los enemigos disparando muchos tiros con la destreza que pudiera un veterano. Después de sacadas todas las hileras, se da el Santiago y cautivan y vencen a los enemigos, ganando el árbol santo de la cruz. Y de allí se ordena una muy solemne procesión a su iglesia, con sumo aparato, repique de campanas y tiros de arcabuces, llevando a los vencidos por despojo de la victoria. Después de hecha esta procesión, se compone el campo y marcha a la bandera.²⁸

El recuerdo del “castillo” chichimeco que mencionan las narraciones anteriores aún aparece en danzas actuales de chichimecas y franceses. Es representado por una casa de forma cónica, inspirada en los tipi que habitaban los indígenas de las Grandes Llanuras norteamericanas. A finales del siglo XVII, tales representaciones formaban parte del muestrario cultural del Nuevo Mundo porque “festejaban tan varias naciones, como instrumentos, resonando a vn tiempo castañetas de españoles, sonajas de mulatos, bandurrias de mestiços, ayacaxtles de indios y sambra de negros”, incluidas las “danzas a lo romano y otras a lo mexicano” así como “matachines de danzas”.²⁹ Sin embargo, no se dejarán de representar a los moros del viejo mundo, como lo muestra el formato de fiesta, con cuadrillas de jinetes, que se presentó en diciembre de 1803, ante la llegada del virrey José de Iturrigaray, según quedó escrito en la *Gazeta de México*:

²⁶ Ciudad Real, 1976, II: 81-82, 150; *apud.* Aracil, 2008: 230-231.

²⁷ Gutiérrez, 1947: 58-59.

²⁸ De la Rea, 1996: 165-166.

²⁹ *apud.* Ramos, 2011: 56.

A la tarde se presentarán dos cuadrillas de moros y christianos, vestidos con toda propiedad, y montados en buenos caballos, con el respectivo séquito de cautivos y esclavos. Jugarán, correrán y escaramuzarán algunos en potros que no han tenido silla. Sus evoluciones serán caracoles, peynes, parejas, otros círculos y labores de mucha vista y destreza.³⁰

MATACHINES ¿BÁRBAROS Y FIELES?

El incansable folklorista Julio Caro Baroja afirmó en su libro *El estío festivo* que las danzas de espadas, los paloteados y las danzas de moros y cristianos se habían incorporado a las fiestas religiosas, mientras otras, en primer término, con la danza de los matachines no se habían ajustado de modo tan perfecto con aquel tipo de festejos y que en cambio se incorporaron al teatro en los siglos XVI y XVII para prácticamente desaparecer a fines del XVIII.³¹ Ciertamente se refiere a una danza bufonesca, alejada de los ámbitos religiosos y que pasó de moda después de dos siglos dentro del teatro burlesco. Pero en México, los matachines o matlachines son una danza eminentemente religiosa. Caro Baroja apunta tal diferencia al referir que en el sur de Estados Unidos van de pueblo en pueblo enmascarados representando una historia basada en Montezuma.³²

¿Cómo es que se dio este proceso disímil al europeo? Actualmente, podemos distinguir variantes en las danzas llamadas de matachines o matlachines, las cuales están definidas por regiones; una de ellas es la que refiere Caro Baroja que es la del Suroeste de los Estados Unidos, principalmente en Nuevo México, donde aparecen personajes establecidos como La Malinche, El Monarca, Monanga o Abuelo, Perejundía o Abuela y El Toro, y se venera a la Virgen María, siendo una danza religiosa actuada.³³ Otra variante se encuentra en el noroeste de México, entre los rarámuris, yoremes y yoemes. Son nombrados como los soldados de la Virgen, siendo una danza no actuada, aunque mantenga el término de monarca para el capitán o líder de la danza. Su vestimenta es parecida a la de los moros, con un tocado adornado con flores y listones de papel, un paño cubriendo la boca y varios paños cubriendo el cuerpo, además de la sonaja y la palma que llevan en cada mano respectivamente.³⁴ Una tercera variante, llamada matlachines o matarachines, se encuentra en la Huasteca y en algunas zonas de Puebla, donde tienen una organización más de comparsa. Los personajes van cubiertos con máscaras diversas y sombreros, algunas tienen personajes como la muerte y el diablo, también hombres vestidos de mujer, así como viejos o huehues.³⁵ Los huehues son los antepasados que regresan a convivir con los vivos.

³⁰ *apud.* Ramos, 2010: 181.

³¹ Caro, 1984: 139.

³² Caro, 1984: 144.

³³ Romero, 2009: 194-203; Stephenson: 2008.

³⁴ Bonfiglioli, 1995: 159-178; De Velasco 2006: 207-253; Mendoza 1992: 75-100; Acuña 2008: 106-127.

³⁵ Ybarra, 2015: 40-67.

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

Una cuarta variante es la que subsiste con el nombre de matlachines, la cual se encuentra en el Camino de Tierra Adentro colonial, abarcando una ruta de más de seis estados de la República Mexicana, Guanajuato, Jalisco, Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Nuevo León, Coahuila y Chihuahua, los cuales se caracterizan por usar un arco y flecha de madera con el que llevan el ritmo, y su vestimenta tiene canutillos de carrizo, de lámina o de agujeta.³⁶ Tiene variantes que se mezclan con los paloteados, o danzas de palotereros, como se les llama en México, que pueden ser con machetes o palos de madera, con los cuales llevan el ritmo de la música; también los hay con una palma en una de las manos, además de la sonaja. Se les suele llamar también del Indio, de Indios Broncos, de Apaches, de Chichimecas.³⁷

Cabe mencionar que esta vestimenta con laminillas o canutillos es la que representa a los indios chichimecas y se encuentra precisamente donde se llevó a cabo la guerra contra ellos durante la segunda mitad del siglo XVI en la Nueva España, al mismo tiempo que en Europa estaba de moda la Comedia del Arte. En este sentido, las distintas variantes de matachines en México se deben a que el término se trasplantó en diversos géneros de danzas con vestimentas disímiles, las cuales corresponden a las cuatro variantes anteriores, aunque en lo dancístico, tres de ellas se puedan clasificar a grandes rasgos en danzas de paloteo y danzas de Conquista. Para el caso de la Huasteca, no aplicaría a alguno de los dos casos, tal vez porque el término se trasplantó a partir no de algún rasgo dancístico sino sólo del vestuario estafalarío o de una pieza musical específica.

Carlo Bonfiglioli ubica cuatro subgéneros de danzas de Conquista: Moros y cristianos, la Conquista de México, la Conquista de Guatemala y la Conquista del Perú.³⁸ De ellos, los dos primeros subgéneros nos darán luz a nuestro tema. Las variantes del suroeste de Estados Unidos tienen una relación estrecha con la Conquista de México al aparecer la Malinche y el Monarca como personajes específicos, y tendrán su contraparte del lado mexicano con las danzas de pluma de región de La Laguna, por ejemplo. En el caso de las danzas del noroeste mexicano, tienen una vestimenta parecida a la de Moros y cristianos, representando paradójicamente a moros que veneran a la virgen, a pesar de que también tenga a un Malinche como personaje pero que no tiene un papel ni vestimenta claramente diferenciados de los demás.

En el caso de las danzas de matlachines del Camino de Tierra Adentro, principalmente ubicadas entre el norte de Jalisco y los estados de Chihuahua, Coahuila y Nuevo León, su vestimenta tiene algunos rasgos que evidencian su deuda con los elementos moros, sin embargo, las laminillas o canutillos representan más una vestimenta chichimeca. En cambio, las danzas de matachines de la sierra de Puebla tienen una vestimenta más de

³⁶ Ortiz, 2015: 213-230; Ibarra, 2012: 15-54; Rangel, 2012: 347-369; Valdez, 2011: 50-78.

³⁷ Medrano, 2001; Martínez, 2012.

³⁸ Bonfiglioli, 2004: 171-175.

arlequín, relacionada con la Comedia del Arte, y establecerían una relación más estrecha con una danza burlesca de carnaval, sin menoscabo de su papel religioso. Por último, los matlachines de la Huasteca tendrían relación con otras danzas nativas que celebran a los antepasados que regresan en día de muertos y su vestimenta sería de estos viejos antepasados a los cuales se les debe respeto. Estas dos últimas variantes las englobaría en un solo grupo por no contar con los personajes de las batallas de moros y cristianos o de conquista, ni ejecutar paloteados u otra forma de pelea, y tampoco cuentan con un personaje vestido a lo chichimeca. Su característica principal es que se trata de comparsas que deambulan por las calles de un poblado. Por lo anterior, sería la variante más alejada de la discusión aquí expuesta.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Las variantes de danza que hemos revisado retratan de manera fehaciente cómo las prácticas culturales se reapropian de acuerdo a necesidades simbólicas para reafirmar ciertas identificaciones. Desde este punto de vista, las danzas son un espacio donde se representa la interculturalidad, no desprovista de elementos de dominación cultural o control social surgido a partir de la enseñanza de tales manifestaciones, pero la cuestión importante es comprender qué de lo que se identifica como negativo puede resignificarse como positivo desde cierta óptica emergente. Es aquí que el infiel (el moro, el indio, el chichimeca) no es apropiado definitivamente como algo negativo. Más aún, algunas danzas han perdido uno de los bandos, y no es el bando infiel, sino es el bando creyente el que se suprime.³⁹ “Esta supresión permite magnificar características del bando que se queda, el de los mexicanos”, pero son mexicanos “convertidos”, preparados para la adoración de “las nuevas divinidades danzantes como los Matachines o las Malinches”.⁴⁰

Con lo anterior, podemos concluir que la representación del indígena se resignifica desde un punto de vista histórico debido a las necesidades y tensiones entre culturas que entran en contacto. Desde este punto de vista, las danzas son los escenarios donde la interculturalidad muestra sus conflictos, pero detona también expresiones culturales emergentes, veladas o no, como forma de equilibrar los discursos antagónicos.

³⁹ Bonfiglioli, 1996: 113.

⁴⁰ Bonfiglioli, 2004: 174-175.

REFERENCES / REFERENCIAS

ACUÑA DELGADO, Ángel. Bailar matachín entre los rarámuri de la Sierra Tarahumara. Señal de identidad y distinción intracultural. *Nueva antropología*. 2008, vol. XXI, núm. 69, pp. 105-128.

ALBERT-LLORCA, Marlène y GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.). *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo Occidental*. Toulouse: Universidad de Toulouse / Diputación de Granada, 2003.

ARACIL VARÓN, Beatriz. Teatro evangelizador y poder colonial en México. *Destiempos.com*. 2008, año 3, núm. 14, pp. 220-234.

ARELLANO, Ignacio. El gracioso en el teatro de Bances Candamo. En: G. ODETTE y F. SERRALTA, coords., *El siglo de oro en escena*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail / Embajada de España en Francia, 2006, pp. 15-34.

BONFIGLIOLI, Carlo. *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la Pasión de cristo, la transgresión cómico-sexual y las Danzas de Conquista*. México: Instituto Nacional Indigenista / Secretaría de Desarrollo Social, 1995.

BONFIGLIOLI, Carlo. Chichimecas contra franceses: de los ‘salvajes’ y los ‘conquistadores’. En: J. JÁUREGUI y C. BONFIGLIOLI, coords., *Las danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 91-115.

BONFIGLIOLI, Carlo. *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

BUSTAMANTE, Jesús. El indio americano y su imagen. La construcción de un arquetipo: El salvaje emplumado. En: M. SOTO ESTRADA y M. HIDALGO PEGO, coords., *De la barbarie al orgullo nacional, Indígenas, diversidad cultural y exclusión, Siglos XVI al XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 19-73.

CAPMANY, Antonio de. *Nuevo Diccionario Francés – Español*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1805.

CARO BAROJA, Julio. *El estío festivo: Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus, 1984.

CIUDAD REAL, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al*

padre Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey, 1611.

DE LA REA, Alonso. *Crónica de Alonso De la Rea*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Fideicomiso Teixidor, 1996.

DE VELASCO RIVERO, Pedro. *Danzar o morir: Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*. México: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2006.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1632.

DOMÉNECH RICO, Fernando. *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral: (la commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. España: Editorial Fundamentos, 2007.

GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal. *Viaje del virrey Marqués de Villena*. México: Imprenta Universitaria, 1947.

HALPHEN, Louis. *Carlomagno y el imperio carolingio*. Madrid: Ediciones Akal, 1992.

HARRIS, Max. *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain*. Austin: University of Texas press, 2000.

HARRIS, Max. One name, many dances: Differentiating the Danzas de los Matachines. En: C. STEPHENSON, ed., *Matachines; Essays for the 2008 Gathering*. E. U. A.: New Mexico Arts, 2008, pp. 15-18.

IBARRA, Jorge. *Con estos pies que la virgen me dio*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / El árbol ediciones 2012.

JÁUREGUI, Jesús y Carlo BONFIGLIOLI. *Las danzas de Conquista. I. México contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1996.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia de México, con el descubrimiento de Nueva España*. Anuers: Iuan Lacio, 1554.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro. *Indios Broncos del noroeste de Guanajuato*. México: Universidad de Guanajuato / Editorial Las Sibilas, 2012.

ESTEREOTIPOS DEL HEREJE EN LAS DANZAS DE CONQUISTA: DEL SALVAJE EUROPEO
A LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO CONQUISTADO.
UNA HISTORIA DE LARGA DURACIÓN

MEDRANO DE LUNA, Gabriel. *Danza de Indios de Mesillas*. México: El Colegio de Michoacán, 2001.

MENDOZA, Marivel. Los soldados de la virgen. En: M. E. OLAVARRÍA, coord., *Símbolos del desierto*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 75-102.

NAVAS-COURBON, Claudia. Fiesta de los matachines. En: M. GONZÁLEZ PÉREZ, coord., *Carnavales y nación: Estudios sobre Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba y Venezuela*. Bogotá: Intercultura, 2014, pp. 122-153.

ORTIZ ECHÁNIZ, Silvia Martha. El culto guadalupano y la danza de Matachines en la ciudad de Chihuahua. En: F. BÁEZ-JORGE, Félix e I. LAGARRIGA ATTÍAS, coords., *Los rumbos del pensamiento*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, pp. 209-231.

PIAMONTE, Nicolás de (trad.). *Historia del Emperador carlo Magno en la qual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce Pares de Francia, y de como fueron vendidos por el traydor Ganalon; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría*. Madrid: Oficina de don Manuel Martín, 1765.

POWELL, Philip W. *La guerra chichimeca (1550-1600)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

RAMOS SMITH, Maya. *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Escenología, 2002.

RAMOS SMITH, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CITRU / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

RAMOS SMITH, Maya. *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / CITRU / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

RANGEL GUZMÁN, Efraín. *Imágenes e imaginarios. Construcción de la región cultural de Nuestra Señora de Huajicori*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez / El Colegio de Michoacán, 2012.

ROMERO, Brenda. The Matachines Danza as Intercultural Discourse. En: O. NÁJERA-RAMÍREZ, N. E. CANTÚ, y B. M. ROMERO. *Dancing across borders. Danzas y bailes mexicanos*. E. U. A.: University of Illinois Press, 2009, pp. 185-205.

SANTA MARÍA, Guillermo de. *Guerra de los Chichimecas (México 1575-Zirosto 1580)*. 2a. ed., Alberto Carrillo Cázares, ed. Zamora / Colotlán / Lagos de Moreno / San Luis Potosí: El Colegio de Michoacán / Campus Universitario del Norte y Campus Universitario Los Lagos, Universidad de Guadalajara / El Colegio de San Luis, 2003.

STEPHENSON, Claude (ed.). *Matachines; Essays for the 2008 Gathering*. E. U. A.: New Mexico Arts, 2008.

VALDEZ MARTÍNEZ, Alma Gabriela. *Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Registro dancístico de la danza de Matlachines El Visitador*. Tesis de licenciatura en danza folklórica inédita, Escuela Nacional de Danza Folklórica, 2011.

VIAN HERRERO, Ana. Anticlericalismo, reescritura propia y reescritura ajena en El Crotalón: el banquete de la misa nueva (canto XVII). *Criticón*, 1999, núm. 76, pp. 23-52.

WARMAN, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Secretaría de Educación Pública, 1972.

WECKMANN, Luis. *La herencia medieval de México*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1994.

YBARRA CENTENO, Cirenía. *Influencia de la urbanización y ruralización en la transformación de las danzas de Huehues y la danza de Matachines de Hidalgo en la festividad de Xantolo: análisis comparativo*. Tesis de licenciatura en danza folklórica inédita. México: Escuela Nacional de Danza Folklórica, 2015.