

EL DIVINO ROSTRO Y LA DANZA DE SANTIAGOS EN EL ACOLHUACAN SEPTENTRIONAL: ¿IXIPTLA EN EL SIGLO XXI?*

THE DIVINE FACE AND THE DANCE OF SANTIAGOS IN NORTHERN ACOLHUACAN: IXIPTLA IN THE 21ST CENTURY?

David Robichaux**

José Manuel Moreno Carvallo***

Fecha de recepción: 17 de febrero de 2018 • Fecha de aprobación: 30 de junio de 2019.

Resumen: En una danza de Moros y Cristianos de la Región Texcocana, el personaje de Santiago porta una careta realista conocida como el Divino Rostro. La gente rechaza el apelativo de “máscara” para este objeto que consideran milagroso, y cree que quien lo porta se convierte en santo, incluso, en Jesucristo. El presente artículo documenta las prácticas y creencias en torno al Divino Rostro, y las reglas que tienen que observar quienes están en cercano contacto con él para que “esté contento”. Se hace una breve revisión de trabajos sobre personificaciones de dioses, destacando semejanzas entre el material etnográfico y la noción de *ixiptla* de los antiguos mexicanos. Se discute la particularidad del fenómeno descrito y se genera una propuesta de cómo pudo haber persistido este concepto a pesar de la aparente modernización de la región.

Palabras clave: *ixiptla*, personificación, danza de Moros y Cristianos, Santiago, Texcoco.

Abstract: In a dance of Moors and Christians in the region of Texcoco, the character playing the role of St. James wears a realistic mask known as the Divine Face. People reject calling it a “mask” because they consider it a miraculous object, and they believe the person who wears it becomes a saint, or even Jesus Christ. This paper documents the practices and beliefs centered on the Divine Face, and the rules that must be observed by those who are in close contact with him, so he will “be happy”. We briefly review studies

* El trabajo de campo para el presente artículo fue realizado gracias al generoso apoyo de la Dirección de Investigación de la Universidad Iberoamericana.

** Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, davidrobichaux@hotmail.com.

*** Universidad de Picardía-Jules Verne, Amiens, Francia, manuelmoreno_8212@yahoo.com.mx.

concerning the personification of gods, pointing out similarities between the ethnographic material and the concept of *ixiptla* among the ancient Mexicans. We discuss the distinctive features of the described phenomenon, and present a proposal of how this concept has persisted in spite of the apparent modernization of the region.

Keywords: *ixiptla*, personification, dance of Moors and Christians, St. James, Texcoco.

Résumé : Dans le cadre d'une danse de Maures et Chrétiens de la région de Texcoco, le personnage de Saint-Jacques porte un masque réaliste appelé Divino Rostro (Divin visage). La population refuse de donner le nom de « masque » à cet objet auquel elle prête un caractère miraculeux puisqu'il transforme son porteur en Saint-Jacques, voire en Jésus lui-même. Cet article documente les pratiques et les croyances entourant ce Divin Visage ainsi que les règles devant être observées par ceux qui entrent en contact avec lui, afin de ne pas le mécontenter. Nous faisons ici un bref rappel des études sur la personnification des dieux en soulignant les rapprochements possibles entre les données relevées par les ethnologues et la notion d'*ixiptla* des anciens Mexicains. Nous discuterons des particularités du phénomène étudié avant de proposer une explication concernant la persistance de cette notion malgré l'apparente modernisation de la région.

Mots-clés : *ixiptla*, personnification, danse des Maures et Chrétiens, Saint-Jacques, Texcoco.

En el Acolhuacan Septentrional, o Región Texcocana, una región de habla náhuatl a principios del siglo xx, a escasos 30 km al oriente de la ciudad de México, diversas danzas se representan en el marco de las fiestas religiosas. No obstante la modernización por el fácil acceso a la Ciudad de México y el reemplazo de la agricultura por el trabajo asalariado, persisten formas organizativas comunitarias como la prohibición de ventas de terrenos a foráneos y la virtual obligatoriedad de cooperación para las fiestas religiosas, rasgos que hacen de los poblados grupos sociales efectivamente cerrados y que revelan su historia de pueblos de indios. Además, la creciente suntuosidad de las fiestas religiosas, amenizadas por un amplio repertorio de danzas, constituye un desafío a las teorías clásicas de modernización y secularización. Por estas razones, consideramos apto el calificativo de “post-indígena” para los pueblos originarios que componen esta región y, dada la circulación de músicos, ensayadores de danzas y significados compartidos en cuanto a éstas, se puede considerar al Acolhuacan Septentrional como una “región dancística”.

Nuestras observaciones desde 2011 de grupos de danzantes y de las prácticas previas y posteriores a la ejecución de las danzas en más de 20 poblados de esta región y sus colindancias muestran que es imposible disociarlas de la devoción religiosa. A nivel individual, las personas adultas, que frecuentemente son acompañados por sus hijos menores, bailan como parte de una cuadrilla de danzantes u organizan una cuadrilla con el propósito de: 1) agradecer al santo o a Dios por un favor específico pedido y recibido y así cumplir con una promesa o “manda”; 2) pedir un favor por necesidad económica o por problemas de salud personales o de algún familiar, o 3) simplemente como un agradecimiento más difuso por gozar de una buena situación económica o de salud.

Aunque algunos individuos bailen simplemente “por gusto”, como lo expresan algunos de nuestros informantes, el motivo para organizar una cuadrilla para representar una danza es para venerar a un santo como parte de la celebración de su fiesta. En numerosas ocasiones hemos oído expresiones como las siguientes: “la danza es para el patrón” o es una “cuelga o regalo para el patrón”, o “se baila para el patrón y no para lucirse”. El motivo religioso que hemos documentado para todas las danzas coincide con lo que Fernando Horcasitas encontró en las representaciones de los Santiagos en las delegaciones del sur del otrora Distrito Federal, cuando afirmó que realizan las danzas por “mandas, promesas o, sencillamente ‘por devoción’” (Horcasitas, 1976: 217).

Así, al igual que la música ejecutada por orquestas de viento y conjuntos de toda índole, los costosos arreglos florales que adornan los interiores de las iglesias, las

portadas de flores, semillas o dulces que engalanan sus exteriores, y los elaborados castillos pirotécnicos presentes en las fiestas religiosas, las danzas constituyen una dádiva al santo y la “devoción” —para usar las palabras de nuestros informantes— es el motivo de su representación. Dentro del repertorio de más de veinte danzas que hemos documentado en la región, una danza del género de Moros y Cristianos, llamado “Santiagos” localmente, parece ser particular a la Región Texcocana y al Valle de Teotihuacán. En esta danza, uno de los personajes principales es el Señor Santiago que porta lo que cualquier observador exterior llamaría una “máscara”, término que los habitantes de estos lares rechazan en su mayoría y que prefieren designar como el “Divino Rostro”. A pesar de que el nombre evoque a Jesucristo, se trata de la cara de Santiago, que es representada realistamente y considerada como una imagen o un “santito”, tal como otras imágenes religiosas que son veneradas en las iglesias.

Además de ser venerado como otras imágenes, el Divino Rostro es considerado como “milagroso”. Este calificativo se refiere a su poder y, a menudo, es acompañado por la afirmación de que “es muy castigador”. Estos atributos, además de los cuidados que se le deben tener y el comportamiento que debe guardar la persona que lo porta, muestran que, sin lugar a dudas, se trata de un objeto sagrado. Se dice, además, que la imagen “está viva” y que “tiene su corazón”, “su contenido” o “sus requisitos”. Si bien los términos “imagen” y “santito” son los mismos que son empleados para las imágenes religiosas que se veneran en las iglesias, el íntimo contacto implicado en la portación y la manipulación del Divino Rostro lo diferencia de ellas. Además, pareciera que tanto la portación misma, como la manipulación, así como el hecho de hallarse en espacios donde están presentes personas y rezos contribuyen, en parte, a que el Divino Rostro sea “muy milagroso” en el sentido de su poder.

El poder singular del Divino Rostro se manifiesta en el efecto que puede tener sobre quien lo porta y en mutaciones en el objeto mismo cuando no se observan las prescripciones y proscripciones en torno a su cuidado. Nos han relatado que, al ponerse la imagen, los individuos que representan a Santiago en el baile se “transfiguran” y “se vuelven santos” o, incluso, “Nuestro Señor Jesucristo”; también dicen algunos que quien baila no es el danzante sino el Divino Rostro. Este poder, o “lo milagroso” de la imagen, también se manifiesta en correspondencia con las actitudes exhibidas por los allegados a quienes lo portan, sobre todo cuando, como parte de la preparación para la representación de la danza, es trasladada a la casa del danzante.

La designación de este objeto como el “Divino Rostro” surge sin duda porque para muchas de las personas con las que hemos hablado hay una asimilación, o confusión, entre el personaje de Santiago y el de Jesucristo. El hecho de que varios de los Divinos Rostros que conocemos tengan la corona de espinas de Jesucristo parece reflejar esa asimilación. Aunque algunas personas refutan el carácter especial de la imagen y prefieren emplear el término “máscara” o “careta” insistiendo en que se trata de Santiago de Compostela o Santiago de Galicia, consideramos que el conjunto de prácticas y atributos asignados al Divino Rostro que describimos a continuación son generalizados en la Región Texcocana y probablemente en todo el Valle de Teotihuacán.

En el México antiguo las danzas constituían un elemento importante en las celebraciones de las fiestas del calendario ritual. En distintos ritos del ciclo anual, se vestía a las víctimas sacrificiales y/o los sacerdotes como el dios cuya fiesta era celebrada. Estos personificadores eran conocidos como *ixiptla*, término que también fue aplicado a las representaciones o imágenes de los dioses hechas de piedra o barro. Este término fue traducido como representante, sustituto, diputado, embajador e, incluso, imagen, por los españoles, lo que refleja un concepto difícil de asir ya que rebasaba los límites de las categorías occidentales. Además, la distinción poco clara entre representante y representado inquietaba a los evangelizadores, dado el importante uso de imágenes religiosas en el catolicismo.

El objetivo del presente artículo es describir las prácticas y creencias en torno al Divino Rostro, que se desprenden de su calidad de “milagroso”. La información fue recogida por los autores en una investigación sobre las danzas donde la observación participante y el uso de la cámara de video fueron privilegiados. En múltiples visitas desde 2011 a más de 20 poblados en la región asistimos a decenas de representaciones de Santiagos. Entrevistamos a 17 jóvenes y hombres que han portado el Divino Rostro y a 7 propietarios del objeto sagrado, además de ensayadores y conocedores de la danza y allegados de danzantes. En el primer apartado, revisamos algunos trabajos que versan sobre la personificación de especialistas rituales y danzantes en dioses. Destacamos, de manera particular el concepto de *ixiptla* en el México antiguo que daba cuenta de la encarnación de la divinidad en personas y objetos. En el segundo apartado describimos la presencia del Divino Rostro en la región de estudio y las cualidades atribuidas a él. El tercero versa sobre los “requisitos” o las formas correctas de “respetar” la imagen. En el cuarto apartado exponemos las reglas que debe observar tanto quien encarna a Santiago en la danza como los allegados a él, mientras que en

el último apartado presentamos la información que hemos recogido sobre la transformación de quien porta el Divino Rostro. En las consideraciones finales, señalamos las semejanzas del fenómeno presentado con el concepto de *ixiptla*, destacamos la agencia humana en el poder de la imagen y esbozamos una explicación sobre cómo podría haber persistir tal concepto a pesar de la evangelización y la reciente modernización del área.

La fuerza en los objetos y la personificación en dioses

Los “objetos poderosos” y las transformaciones de las personas en divinidades y/o la personificación han sido tratados por diversos autores en sociedades de distintas partes del mundo, entre ellas en el México antiguo. Al hablar del poder del tótem, Émile Durkheim (2008) propuso que hay ciertos tipos de objetos que, más allá de su estructura material, guardan una cierta fuerza o energía difusa, la cual es la razón verdadera de su culto; es una especie de fuerza material que genera efectos físicos y que guarda un carácter moral. Henri Hubert y Marcel Mauss plantearon propuestas sobre el carácter de la fuerza depositada en los objetos (2010: 83) y señalaron que era importante que los especialistas rituales realizaran determinadas acciones que les permitieran entrar en contacto con esa energía. El no hacerlo implicaría poner en riesgo a la colectividad o su persona, ya que se enfrentan a algo más complejo que el objeto mismo. Estos autores señalaron que en ciertas sociedades “el sacrificante está obligado a devenir él mismo un dios” y, para ello, era necesario ser aislado, no tener relaciones con mujeres o con personas de castas impuras para quedar apto para el inicio de las ceremonias (Hubert y Mauss, 2010: 92).

Roger Caillois también ha señalado que en diversas sociedades suelen existir cuidados y requisitos que deben cumplirse previos a la metamorfosis de las personas para poder entrar en contacto con los objetos sagrados. A través de diversas restricciones, incluyendo prácticas como el ayuno y la abstinencia sexual, el cuerpo se prepara para ser receptáculo de las fuerzas divinas y pasar “del mundo profano al dominio de lo sagrado”. Apunta que “las máscaras, los ornamentos que llevan son el signo de su metamorfosis” (Caillois, 1996: 125). Richard Schechner ha hablado de la transformación de personas a través de los rituales que denomina “liminoides” que son causantes de cambios temporales: “uno entra en la experiencia, es ‘conmovido’ o ‘tocado’ para luego ser soltado más o menos en el punto en el que entró [...] [U]na persona puede [...] ‘ponerse alegre’ con el espíritu, o realizar muchas otras

acciones que resultan en una experiencia avasalladora de muy fuertes emociones. Pero por muy fuerte que resulte la experiencia, tarde o temprano la mayoría de la gente regresa a sus personalidades ordinarias” (Schechner, 2012: 123).

Esa acción que se genera a partir del ser “conmovido” o “tocado” se debe a un contacto con cierto tipo de objetos como las máscaras que, debido a su naturaleza sacra, guardan una fuerza que permite desencadenar las transformaciones (Caillois, 1994: 147). Esta capacidad de ver a los envestidos como un proceso real de transformación se debe, en términos de Johan Huizinga, al juego del disfraz. El disfrazado juega a ser otro y “el rito sagrado y la fantasía mística se hallan inseparablemente confundidos en todo lo que lleva el nombre de máscara y disfraz” (Huizinga, 2007: 27). También señala que “los que participan en el culto están convencidos de que la acción realiza una salvación y procuran un orden de las cosas que es superior al orden corriente que viven” (Huizinga, 2007: 28). Por eso destaca que su función de la interpretación no es la simple imitación, sino la de dar participación o la de hacer participar (Huizinga, 2007: 29). Como apunta Caillois, para el público presente, cuando se cumplen todos los elementos que implican llevar a cabo la personificación de una deidad, no cabe la menor duda que aquello que se encuentra frente a sus ojos son en verdad los dioses mismos (Caillois, 1994: 148).

De acuerdo con Alfredo López Austin, en la cosmovisión de los antiguos mexicanos existía una fuerza que permitía a los hombres volverse receptáculo de los dioses. El hombre-dios resultante se enmarcaba en un nexo de representatividad, es decir, en una “relación entre dos personas distintas, una humana y otra divina, de la que la primera es portavoz y representante” (López Austin, 1973: 116). Las fuentes nahuas se refieren a esta capacidad de ser portavoz y representante bajo el término de *ixiptla*, el cual corresponde a la idea de “piel”, “cobertura” y “cáscara” (López Austin, 1973: 119). Destaca que el concepto de *nahuallli* permite entender esta capacidad de representatividad. La traducción de este término sería “lo que es mi vestidura”, “lo que tengo en mi superficie, en mi piel o a mi alrededor” (López Austin, 1973: 118). Este autor destaca la importancia de dicha noción entre los antiguos mexicanos y señala distintos conceptos parecidos al de *ixiptla* en los trabajos de Lehmann, Garibay, Dibble y Anderson; por ejemplo, el verbo *copina* “*ninecopinaliz e huehuentzi e yohualcohuatla*” (“yo, la reproducción del viejo, de la serpiente de la noche”), “*itech quinehua*” (“estar poseído”), un sinónimo de estar poseído es “*ipammoquetza*” “*teutlipan moquetzaya, itech quehua*” (“el que salía como un dios, el que lo representaba”) (López Austin, 1973: 121).

Enrique Florescano señala que *ixiptla* se ha traducido como “imagen”, “delegado”, “sustituto” o “representante”, de modo que “los personajes humanos vestidos con las insignias y rasgos de los dioses, o las efigies del dios hechas en piedra, madera o masa, o sus plasmaciones en la pintura, serían una representación física de los dioses” (Florescano, 1997: 42). Danièle Dehouve (2016: 2) apunta que *ixiptla* “ha sido traducido al alemán por Seler por *Abbild*, al inglés por Dibble y Anderson por *image* o *impersonator*, *deputy* o *representative* (sus sinónimos), al español por ‘imagen’, ‘ semejanza’ y ‘ sustituto’ ”. Destaca la autora que no se trataba “de un simple representante del dios, sino que lo encarna realmente, por lo cual, en español se designa a menudo con la ayuda del neologismo ‘personificador’ ” (Dehouve, 2016: 2). Dehouve hace notar que:

La noción tenía dos campos de aplicación, el primero siendo el ejercicio del poder. En este marco, el rey era *ixiptla* de algunos dioses que personificaba ante sus sujetos, y a su vez tenía sus propios *ixiptla*, hombres que actuaban en calidad de representantes y embajadores suyos. El segundo campo de aplicación de la noción lo conformaban las prácticas religiosas y sacrificiales. En este marco, el *ixiptla* representaba a una divinidad; dicha ‘imagen’ podía ser tanto una estatua, un objeto, un sacerdote, como la víctima sacrificial inmolada en honor y representación del dios. (Dehouve, 2016: 2).

A partir de un análisis etimológico, Dehouve propone una traducción de *ixiptla* que toma en cuenta tanto su capacidad de ser una “envoltura” que permite cubrirse de las vestiduras del dios para personificarlo, como de los órganos que permiten ver, oír y expresarse como un dios. “Por tanto, *ixiptla* se puede traducir como ‘envoltura-órganos de la vista, del oído y de la voz’ y reúne los términos que llevan los dos significados encerrados en la palabra: *cubrirse de los ornamentos de un dios y ver, oír y hablar como él*” (Dehouve, 2016: 2-3). Tanto en el diccionario de Clavijero como en el de Rémi Siméon (2010) encontramos varios términos que nos acercan a la idea de personificar y representar. En Clavijero tenemos *ixiptlatia* (retratar, representar), *ixiptlayohua* (quedar pagada o satisfecha la deuda), *ixiptlayotl* (imagen, retrato), *ixitia* (despertar a otro). En el caso de Siméon aparece *ixiptlayotia* (delegar a alguien, hacerse remplazar), *ixiptlayoua* (ser sustituido, hablando de un objeto), *ixiptlati* (sustituir a alguien, representar un papel, a un personaje) *ixiptlatia* (entregar su cargo a alguien), *ixiptlatl* (representante, delegado).

Encontramos en la obra de Sahagún (2006), Durán (2006) y Motolinia (1903) diversos ejemplos que muestran la capacidad de los *ixiptla*, al ser imagen y semejanza de fuerzas divinas, de dar bendiciones y castigos. Estos autores también describen

los cuidados y requisitos que debían cumplir aquellos que se volvían delegados de los dioses, tales como la prohibición de la ingesta de ciertos alimentos, así como periodos de abstinencia sexual. Por ejemplo, en su *Historia General de las Cosas de Nueva España*, al referirse al dios Nappatecutli, Sahagún dice:

El sacerdote de este dios que ellos llaman *ixiptla*, que quiere decir su imagen, acostumbraba andar por las casas con una jícara con agua en una mano, y un ramo de salce en la otra, y rociaba con el ramo las casas y las personas, bien como quien echa agua bendita, y todos la recibían con gran devoción. (Sahagún, 2006: 62).

Esta acción de ser representante de los dioses, de ver, oír y hablar como ellos, implicaba que el cuerpo de la persona se volvía un vehículo de fuerzas divinas. Por tanto, en cuanto es investido con las ropas e insignias de los dioses, está en posibilidad de transmitir esa energía, ya sea para un bien o para un castigo. Esto lo podemos ver con el dios Ixtliltón o Tlaltetecuin. De acuerdo con Sahagún, si alguna persona quería hacerle su fiesta a este dios llevaban la imagen a su casa, pero esta “imagen” no era de bulto ni pintada; era uno de los sacerdotes que se vestía con los ornamentos de este dios. Llegada la imagen a la casa, comían, bebían, danzaban y cantaban (Sahagún, 2006: 41). En la fiesta de Xipe Totec, al ver pasearse en la calle a los *ixiptla*, vestidos de las pieles de los cautivos desollados por personas que habían hecho promesas de personificar al dios para curarse de enfermedades de los ojos, la gente se acercaba a ellos esperando una bendición (Durán, 2006: 96). A los que se vestían con las pieles de los desollados, “...acudían mujeres, cuando pasaban por la calle, con sus niños en brazos, y les rogaban se los bendijesen” (Durán, 2006: 100-101).

Como ya se ha dicho, de acuerdo con Motolinia, Durán y Sahagún, existían distintas prácticas, observadas por aquellos que fungían como *ixiptla* y por el pueblo, tales como no consumir ciertos alimentos, no tener comportamientos impropios y la abstinencia sexual. Motolinia relata que, en Tlaxcala, tanto señores como macehuales se preparaban para la celebración de la fiesta de Camaxtle, ayunando; no comían ají, no se bañaban, realizaban abstinencia sexual y no se amataba el fuego (Motolinia, 1903: 76). De acuerdo con Durán, ochenta días antes de esta festividad, se elegía a un sacerdote de edad avanzada, el cual tenía que cumplir con un ayuno durante este lapso; sólo podía comer pan y tomar agua una vez al día (Durán, 2006: 74). Después de estos ochenta días de ayuno, en la víspera de la fiesta, pintaban y vestían al sacerdote de la misma manera que el dios y, ataviado de esta manera, era “adorado como el ídolo o como dios” (Durán, 2006: 74).

Sahagún habla de prácticas de penitencia y votos y prometimientos hechos al dios Macuixóchitl para aliviarse de ciertas enfermedades en relación con la fiesta de *Xochihuitl*, la cual se realizaba en su honor (Sahagún, 2006: 38). El franciscano afirma que durante cuatro días antes del día de la fiesta, todos hacían distintos tipos de ayuno y dejaban de comer ciertos alimentos y en el quinto día se envestía a un hombre con las ropas de Macuixóchitl. Aunque no menciona un régimen específico de penitencia para este *ixiptla*, podemos inferir que también se aplicaba a él, ya que destaca que todos ayunaban en el período preparativo (Sahagún, 2006: 39).

Un objeto sagrado y sus cualidades

Como objeto material o máscara, sabemos de la existencia del Divino Rostro desde la publicación en 1922 de *La población del Valle de Teotihuacán*, de Manuel Gamio. Sin embargo, aunque dedica un apartado a la danza de Moros y Cristianos e, incluso, reproduce parte del libreto (1979, Tomo v: 231-351) y, a pesar de que un grabado en madera del Divino Rostro aparece al final del capítulo sobre folklore (Gamio, 1979, Tomo v: 417), este autor no presenta información alguna sobre las cualidades del Divino Rostro que aquí describimos.¹ Ni Robert Ricard que, desde 1932 publicó una serie de artículos sobre las danzas de Moros y Cristianos (ver, por ejemplo, Ricard, 1932a, 1932b y 1937), ni Arturo Warman (1972) en su libro sobre el tema, hacen referencia al fenómeno objeto del presente artículo. Un Divino Rostro, proveniente de Tepetlaoxtoc en nuestra región de estudio fue comprado por el coleccionista de máscaras Donald Cordry en la década de 1930 y, *de pilón*, el maestro de danza le regaló el libreto fechado en 1878 que fue objeto de análisis de Fernando Horcasitas (ver 1985: 446). Sin embargo, ni en dicha publicación, ni en sus otras sobre las danzas de Moros y Cristianos, ni en los archivos y ficheros del especialista de este género de danzas —quien, además, hizo trabajo de campo en nuestra región de estudio—, existe mención alguna de las cualidades particulares del Divino Rostro.² Y a pesar de que Frances Gillmor hace alusión a una máscara de Santiago en un pueblo cuyo nombre no proporciona que era vista con “gran reverencia por los aldeanos” (Gillmor, 1942: 4) y que no le permitieron sacarle fotografías (1943: 14), es hasta el trabajo de Jesús Jáuregui (1996) sobre San Pablo Ixáyoc que encontramos información específica sobre las prácticas y creencias en torno al Divino Rostro.



Imagen 1 - Comida y bebida para tres Divinos Rostros.
Tulantongo, Estado de México, 25 de julio de 2017.
Fotografía: Jorge Martínez Galván.

Por inscripciones al interior de la cabeza o lo que nos han dicho nuestros informantes, los Divinos Rostros que hemos visto fueron hechos por distintos artesanos de Texcoco, Tocuila, Acuexcómec y Papalotla, en la región de Texcoco, y Tultepec, en el Estado de México, al norte de la Ciudad de México. Con base en los pedidos que ha tenido y las restauraciones que ha realizado, uno de los dos fabricantes con quienes hemos hablado indicó que el material puede ser de fibra de vidrio, resina, de pino, de maderas nobles, de cartón comprimido, o de una combinación de éstos. Hemos visto Divinos Rostros cuya cara está hecha de fibra de vidrio, pero con la aureola o “resplandor”, como se le denomina localmente, hecho de madera. Generalmente, si la cara es de madera, es estucada, como la que describe Jáuregui (1996: 168) en San Pablo Ixáyoc. A nivel de las cejas, o debajo de éstas, el Divino Rostro tiene orificios horizontales que le permiten al danzante ver, aunque de manera sumamente limitada.

Este mismo artesano nos relató que antes de empezar a trabajar la madera y darle forma, dice una plegaria. Para él, ya desde el momento en que corta la

madera es una pieza sagrada, aunque cuando entrega la imagen terminada, ésta “va dormida” y las personas que la reciben tienen que aventar tres cohetes para despertarla y después llevarla a misa para ser bendecida. Ahí es cuando se despierta y empieza, según sus palabras, “a labrar su destino”. En este tenor, este artesano y otras personas, al referirse a imágenes del Divino Rostro con las que no se había bailado por mucho tiempo, indicaron que habría que tronarles una gran cantidad de cohetes y hacerles varias misas para despertarlas. En consonancia con esta idea, otro informante nos relató el caso del propietario de un Divino Rostro que pidió permiso para bailar con su imagen junto con la cuadrilla que ejecutaba la danza, porque la suya no había bailado por varios años y se había puesto “triste” y “pálida”.³

¿Cuáles son los motivos por los cuales se llega a fabricar un nuevo Divino Rostro? En los casos que hemos documentado, la razón fue la fundación de una nueva cuadrilla en poblados donde no existía la imagen previamente o porque un hombre o joven quiso cumplir con una promesa que había hecho al “santito” y el cargo o la “corona” estaban ocupados por otros. La vía normal para cumplir con la promesa es “coronarse”, o “agarrar la corona”, es decir, asumir el cargo, durante la ceremonia de relevo de los encargados del baile conocida como la “coronación”, que, según la costumbre de cada pueblo, se celebra en la iglesia al final de las dos o tres representaciones de la danza durante la fiesta. Puede haber una lista de espera para ocupar el cargo ya que en muchas partes se acostumbra “coronarse” por tres años. En otros poblados, los cuatro encargados principales que son quienes desempeñan los papeles de Santiago, el Embajador Cristiano, Pilatos (el rey moro) y Sabario (el general moro) se coronan juntos y durante cuatro años se turnan en este papel.

Al igual que otras danzas, en algunos poblados del Alcohuacan Septentrional es inconcebible celebrar la fiesta patronal u otra fiesta de un santo importante sin la representación de la danza de Santiagos. Por tanto, en algunos pueblos existe un acuerdo con un propietario o con los fiscales o mayordomos de la iglesia donde se alberga la imagen para prestarla. En dos de los casos que documentamos de personas que mandaron hacer un Divino Rostro, no pudieron pedir prestada la imagen porque los dueños se la habían negado o porque ya estaba comprometida para otra cuadrilla. En otro caso, se mandó hacer porque la imagen que solía utilizar la cuadrilla no le quedaba al hombre que iba a bailar en el papel de Santiago. De modo que, al surgir una nueva cuadrilla o si la cuadrilla no tiene donde conseguir el Divino Rostro, hay un incentivo para mandar hacer uno nuevo.

Hemos visto unos cincuenta Divinos Rostros en las representaciones de las danzas⁴ y en casas o iglesias donde son guardadas. Uno de los propietarios que conocemos conserva en su casa el Divino Rostro que se mandó hacer a su medida cuando se formó una nueva cuadrilla en la década de 1980. Después de estar expuesto inicialmente en el altar de la casa, junto con otras imágenes religiosas, fue trasladado a otro cuarto, un poco aislado del movimiento de la casa. Al poco tiempo, se presentaron grietas en la cara del Divino Rostro y en una de las paredes del cuarto. Al volverlo a colocar en el altar familiar desaparecieron las grietas, y el propietario y su esposa consideran que ahora está “contento”, pues se le ve la cara “chapeadita”.

Otra imagen mandada hacer que conocemos y que ahora se resguarda en la iglesia, fue conservada en la casa de su propietario durante su vida. En su velorio, varias personas dijeron que vieron lágrimas en el Divino Rostro y, posteriormente, se notaba que algunos objetos de la casa cambiaban de lugar. Ante esto, la viuda decidió que era mejor que se colocara en la iglesia, donde se le hizo un nicho especial de vidrio y madera al lado de una estatua de Santiago montado en un caballo. Resguardar la imagen en una iglesia parece ser una manera de asegurar el respeto y los cuidados necesarios que, por las actividades cotidianas, pueden resultar difíciles en casa. Pero esto no siempre es posible, puesto que sabemos al menos del caso de un cura que rechazó su presencia en el templo. En esta línea, una propietaria de un Divino Rostro indicó que era de “muchísima responsabilidad” tenerlo en casa. Conservar el Divino Rostro en un ambiente caracterizado por la santidad aparentemente hace que la imagen sea más poderosa, como se puede inferir del relato de un joven que bailó en el papel de Santiago: indicó que él se enojó durante el baile, por lo que no se le pudo colocar la imagen, la cual se conserva en la iglesia. Por esa razón, los miembros de la cuadrilla fueron a pedir otro Divino Rostro que se conservaba en una casa para continuar el baile. El joven consideraba que, por estar en un ambiente de misas y rezos constantes, la imagen de la iglesia era más “delicada”.

La fuerza que radica en el objeto es consistente con una idea generalizada en la Región Texcocana de que la imagen “está viva”. A juzgar por la necesidad de bailar imágenes poco usadas o de tronar cohetes y decir misas para despertar a aquellas imágenes nuevas o marginadas, esta vivacidad parece estar, al menos en parte, en función a los tratos y la atención que se le den. En palabras de un “ensayador”—término que se emplea para quienes dirigen los ensayos y enseñan las danzas en la región—, la imagen tiene su “corazoncito”. En consecuencia, el “santito”

decide quién lo va a bailar y también se encarga de que le cumplan. De acuerdo con este ensayador, en sus sueños le avisa el “santito” cuando alguien lo va a visitar para pedirle que ensaye una cuadrilla. Por su parte, la propietaria de un Divino Rostro nos relató que ella sabe que pronto alguien le va a pedir al “santito” para bailar cuando éste “se pone de lado”. Es decir, cambia su posición normal de frente en el altar de la casa donde se guarda.

La esposa de un propietario de un Divino Rostro nos indicó que cuando vienen a llevar la imagen para el baile, ella y su esposo le dicen al “santito”, señalando a la persona que lo va a portar: “este es el cuerpo que vas a bailar”. Así, parece ser que no es la persona quien baila, sino el Divino Rostro o bien, la fuerza que representa. En consonancia con lo anterior, observamos en Santa Catarina del Monte cómo, cuando vino la cuadrilla a la que le prestó la imagen para el baile, la propietaria de un Divino Rostro le dijo a éste, como dándole instrucciones, no al danzante sino a la imagen: “Bailas bonito”.

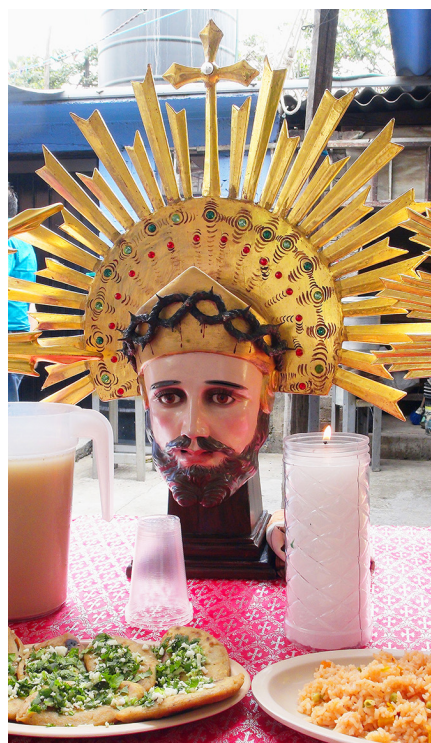


Imagen 2 - Celebración por la bendición de Divino Rostro. Tulantongo, Estado de México, 25 de julio de 2017.

Fotografía: Jorge Martínez Galván.

Los “requisitos” o “contenido” del Divino Rostro

De las cualidades del Divino Rostro esbozadas en el apartado anterior se desprende una serie de reglas para su trato y manejo con el fin de evitar consecuencias indeseables, es decir, para que no “se enoje el santito” y no manifieste su aspecto “muy castigador”. Al igual que las formas específicas de organización y representación del baile, las reglas varían de pueblo en pueblo. Un ensayador y danzante de La Resurrección, conocedor de las distintas prácticas en torno a las danzas en algunos de los poblados de la región expresó: “cada pueblito tiene sus costumbres”. Las “reglas” transmitidas por los ensayadores quedan en la tradición oral local, pero hemos visto que, con el cambio de ensayadores, los miembros de las cuadrillas pueden exigir que un ensayador haga las cosas a la usanza a la que están acostumbrados, lo que produce variaciones. Un ensayador nos relató que la imagen debe ser tratada con un “respeto absoluto” porque representa el rostro de Jesucristo. Expresó que debe tener “cierto manejo”, de modo que cuando se le tiene en casa se le debe hacer su altar con una ofrenda con veladoras, flores y comida.

Uno de nuestros informantes afirmó que la imagen tiene sus “requisitos” con los que hay que cumplir y así evitar los castigos del “santito”. Otro, expresando la misma idea, empleó la frase “tiene su contenido”. Estos términos son una forma de referirse a su calidad de “milagroso” y a los tratos especiales que hay que darle a la imagen y así evitar consecuencias indeseables. Cuando el Divino Rostro es llevado a la casa de uno de los principales de la danza, previo a la representación, es colocado durante su estadía en el altar de la casa y se le ponen flores y veladoras. Es también costumbre generalizada colocar ante la imagen un plato de los alimentos que se comen ese día, los cuales son consumidos posteriormente por la gente de la casa. En La Resurrección, en el municipio de Texcoco, la imagen es conservada en la iglesia en un nicho de madera y vidrio. Cuatro semanas antes de la fiesta, después de la misa del domingo en la tarde, se traslada a la casa de Pilatos, o rey moro, y así sucesivamente, hasta el día de la fiesta, a las casas de los que representan los otros cuatro papeles principales, hasta terminar en la casa de Santiago. Quienes encarnan los papeles del Embajador Cristiano y Ramiro usan guantes y mascaradas, manipulan al “santito” para llevarlo a “oír misa” en la iglesia y desde ahí dirigirse a la casa siguiente.

Hemos observado en múltiples ocasiones que se pone al lado de la imagen un cajete o plato con cebada o un ramo de alfalfa destinados al caballo de Santiago. Aunque este último no siempre esté representado, como en el caso que observó Jesús Jáuregui en Ixáyoc, hemos visto que en algunos lugares la imagen suele ser

acompañada de uno o dos caballos de plástico o yeso. Jáuregui observó que se le puso un vaso de agua al caballo cuyo contenido luego fue ingerido por los cuatro principales del bando cristiano para luego ser vuelto a llenar (Jáuregui, 1996: 168). Observamos algo similar en La Resurrección en 2013 y 2014 cuando las personas que habían acogido al Divino Rostro en casa se disponían a llevar el santo a oír misa, aunque no nos queda claro si el agua era para el caballo o para el "santito". En Tequexquinahuac, pueblo vecino de Ixáyoc, en 2015, observamos cómo al final del rezo de un rosario en la casa del hombre que encarnó a Santiago (al que asistieron varias decenas de personas) se ingirió el agua del vaso a la vez que se repartió la comida que se había dispuesto ante el Divino Rostro, que previamente había sido trasladado a la casa. El danzante que personificó Santiago en la fiesta patronal del 22 de julio de 2014 en La Magdalena Panoaya relató que él y los miembros de la familia ingerían los alimentos que previamente habían puesto al Divino Rostro para el desayuno, comida y cena durante el periodo aproximado de un mes, durante el cual tuvieron al "santito" en su casa. Indicó que consideraba que al habérselos puesto a la imagen se habían bendecido.



Imagen 3 - Llegada del Divino Rostro a casa de un danzante.
San Jerónimo Amanalco, Estado de México, 22 de septiembre de 2013.
Fotografía: David Robichaux.

Aparte del hombre o joven que encarna el papel de Santiago, el Divino Rostro sólo puede ser tocado por la persona que interpreta el papel de Embajador Cristiano, quien debe usar guantes o manipularla con una mascada o un lienzo al cargarlo y al colocarlo o quitárselo de quien representa el papel de Santiago. Sin embargo, en su ausencia, puede realizar esta función otro cristiano o un miembro de su familia. En ocasiones cuando dos o más Divinos Rostros están presentes en calidad de “invitados”, otras personas del ejército cristiano o de la familia asisten para cargar al “santito”, aunque teóricamente esta tarea incumbe al Embajador. Éste, además, tiene la responsabilidad de auxiliar a la persona que porta el Divino Rostro de diferentes maneras: él es quien debe colocar y retirar la careta del señor Santiago y, cuando éste trae la imagen puesta, debe ayudar a caminar a Santiago, es decir, lo va guiando en sus pasos, lo cual es importante pues como ya se dijo los orificios debajo de las cejas sólo permiten un muy limitado campo de visión.

Se cuenta que la imagen, cuando ve que no la tratan con cariño, cuando la dejan sola por mucho tiempo, “se chiquea”, se pone pálida y sus facciones reflejan tristeza. Incluso, puede desarrollar manchas, deformarse o hasta irse cuando no se siente contenta en la casa donde se encuentra. En cambio, cuando “está contento el santito” la imagen se pone “chapeadita”. Frente a la imagen no se puede decir groserías. Tampoco debe haber diferencias entre los miembros de la cuadrilla, ni peleas en la casa donde se está alojando y no se debe dejar la imagen sola. Durante la fiesta del Señor de la Resurrección de 2013 y 2014 nos pidieron transportar en el auto al Divino Rostro durante los trayectos a los pueblos cercanos donde los danzantes habían sido invitados a bailar. La cuadrilla había alquilado un autobús para sus traslados, pero se temía que, ante la posibilidad de que los danzantes “echaran relajo” y dijeran groserías en su presencia, al “santito” no le iba a gustar.

Dos hombres de San Jerónimo Amanalco nos contaron que nunca dejaban al “santito” solo cuando lo tenían en casa durante la semana antes de la representación de la danza, para que no se sintiera “triste”. Un hombre del mismo San Jerónimo Amanalco, que portó la imagen en la fiesta patronal de 2010, contó cómo, por no cumplir con este requisito, el Divino Rostro se había “chiqueado”. En una ocasión él y su esposa tuvieron que salir y dejaron al “santito” solo en casa. Al regresar, se dieron cuenta que la imagen se había puesto “bien pálida”. Además, tenía en la frente una mancha redonda, como si la hubieran pintado con un lapicero, y la cara se había enchuecado, con su labio de lado. Mandaron llamar al hombre que tenía el cargo del Embajador Cristiano, quien lo sacó de su nicho y lo sahumó. También mandaron llamar a un rezandero para ayudar a que dejara de “chiquearse”.

Se tardó una hora para que la imagen recuperara su color, su labio regresara a su forma original y que la mancha se le quitara (ver también Moreno, 2013).

El Divino Rostro puede “chiquearse” hasta el grado de irse de la casa del danzante. Se relata en la región un incidente en que esto sucedió porque quien iba portar la imagen se había peleado con su mujer. La cuadrilla había pedido el Divino Rostro de un propietario que vivía en el pueblo de San Dieguito en el municipio de Texcoco y la imagen ya llevaba varios días en casa. Dos días antes de la fiesta la pareja escuchó un golpe en la puerta y, al salir a ver lo que sucedía, se dieron cuenta que en el suelo había huellas de caballo y el “santito” había desaparecido. Siguieron el rastro y llegaron hasta San Dieguito, a la casa de quien se lo habían prestado. Entendiendo lo que había ocurrido, el dueño de la imagen ya no la quiso prestar porque no la habían cuidado; les dijo que el “santito” no se había sentido contento con ellos y que por eso se había ido (ver también Moreno, 2013).

Las reglas para quienes portan el Divino Rostro

Las prescripciones y prohibiciones que se imponen para la persona que baila el papel de Santiago varían de pueblo a pueblo. Es una práctica generalizada que el personaje de Santiago deba confesarse y comulgar antes que inicie la danza, lo que también fue señalado por Jáuregui para San Pablo Ixáyoc (Jáuregui, 1996: 169). Se impone también la abstinencia sexual cuya duración y características varían de pueblo a pueblo. Hay prohibiciones de ciertos alimentos como carne de puerco y el picante, así como el insumo de alcohol, que pueden limitarse a los días de la danza, pero que en algunos lugares tienen mayor duración. Cuando un hombre o un joven no han cumplido con estos “requisitos”, para usar el término de uno de nuestros informantes, la imagen “no les entra”, o no se la pueden retirar, o se puede volver ciego (ver también Jáuregui, 1996: 169).

El hombre o joven que va a portar la imagen no debe “salir a fiestas” y debe ser “bien casado o bien soltero”, es decir, tiene que estar casado por la Iglesia y no en una unión consensual. Un hombre nos contó que después de vivir varios años en unión libre se casó por la Iglesia antes de bailar con el Divino Rostro. La abstinencia sexual es otro requisito para quienes portan el Divino Rostro y, como en el caso de las prohibiciones alimentarias, varía de pueblo en pueblo. Mientras que en algunos pueblos se habla de una duración de un año, en otros se menciona que el periodo es de unos días, la duración de la danza o hasta la “cuarentena”. Si es casado y tiene una amante, quien encarna a Santiago debe dejar de tener

relaciones con ella y con la esposa y no debe “andar de coscolino”, como expresó un hombre que bailó con la imagen. Esto es congruente con el hecho de que él, al igual al Embajador Cristiano, tiene que confesarse y comulgarse el mismo día del baile o el día antes.

En cuanto a las proscripciones alimentarias, como ya se ha dicho, quien encarna el papel de Santiago no debe comer ciertos alimentos como picantes y carne de puerco, ni ingerir bebidas alcohólicas. Según el pueblo, la duración de la prohibición puede ser de varias semanas o reducirse a los días de la ejecución del baile. Por ejemplo, un joven de La Resurrección, que bailó con el Divino Rostro en la fiesta patronal en abril de 2015, dejó de comer carne desde enero. Observamos durante los días del baile que, mientras que los comensales de los banquetes comían carne de cerdo y barbacoa, a él se le sirvió yogurt y gelatina. En La Magdalena Panoaya, mientras que a los comensales servían platos de mole verde, al que encarnaba al Señor Santiago solamente verduras y caldo de pollo. Con respecto a la razón de estas prohibiciones alimentarias, algunos dicen que la carne de puerco, los irritantes y el mole no deben ser ingeridos porque son muy pesados. En consecuencia, el danzante podría ahogarse cuando trae la imagen puesta, ya que ésta genera mucho calor. Otros argumentan que dichos alimentos son grasosos y pueden provocar un eructo cuando se tiene puesto el Divino Rostro, lo que sería una falta de respeto.⁵

No cumplir con estos requisitos y no mantener una relación armoniosa en la casa y dentro de la cuadrilla o enojarse puede traer consecuencias interpretadas como castigos. Por ejemplo, la imagen puede negarse a entrar sobre la cabeza del danzante o puede pegarse a ella, imposibilitando podérsela quitar. Otros aseveran que cuando traían puesto al “santito” sentían una especie de espina que se iba enterrando en la cabeza o barbilla, o que la imagen los dejó ciegos por un momento. En este mismo tenor, Jáuregui reporta que en Ixáyoc, el no poder ver con la imagen puesta es interpretado como signo de que quien encarna al personaje de Santiago no se confesó bien. Incluso, señala que en San Pablo Ixáyoc hablan del caso de un hombre de un poblado no especificado de la región que, por no cumplir con las prescripciones, se murió con la imagen puesta, la cual no se pudo quitar (Jáuregui, 1996: 169).

Uno de los momentos clave en que se refleja si el comportamiento del danzante ha sido el apropiado es cuando por primera vez se coloca el Divino Rostro a aquel que encarna a Santiago. En al menos diez ocasiones en distintos poblados hemos podido observar este acto, casi siempre caracterizado por el nerviosismo del danzante y la ansiedad de sus allegados. Por ejemplo, en 2013 al filmar la danza por invitación de un hombre que bailó como Santiago, nos percatamos de que no

podían colocarle la imagen. Trataron por lo menos en cuatro ocasiones, pero no quedaba; “el santito” se iba de lado o miraba hacia arriba o abajo. El hombre nos contó posteriormente que tenía muchos problemas con su mujer y que sentía que todo eso había influido en las dificultades que observamos cuando intentaron ponerle la imagen. Otro danzante nos comentó que, cuando bailó en el papel de Santiago, no le gustaba el Divino Rostro por sus facciones, pues el dueño lo había mandado hacer a su propia semejanza. Cuando se lo pusieron y entró a la iglesia, la imagen lo tiró y lo dejó ciego por unos momentos. Comenzó a rezar y le pidió perdón y, paulatinamente, recuperó su vista y pudo bailar.

Se dice que el “santito” está “enojado” si la imagen no le entra, o no puede ser retirada del danzante. A pesar de que hemos documentado al menos un caso en que se mandó a hacer un Divino Rostro porque el que estaba disponible no le quedaba al danzante, se relata también que el rostro del Señor Santiago se adecuaba a las personas. De acuerdo con un ensayador y un danzante, suele suceder que la gente ve al danzante y dice: “no le va entrar” o “está muy gordo de la cara o muy flaco”. Sin embargo, la imagen se le amolda. El buen comportamiento parece aplicarse a otros miembros de la cuadrilla. Un hombre nos contó que cuando, en la década de 1980 bailó como Santiago, sus compañeros de cuadrilla estuvieron tomando. Les pidió que lo dejaran de hacer, pero cuando llegó el último día del baile y le pusieron la imagen, sentía como si unas espinas le entraran por el mentón y la coronilla. Tuvo, en consecuencia, que pedir que le retiraran la imagen porque ya no aguantaba más y, a raíz de ese incidente jamás volvió a portar la imagen, aunque fue él quien la mandó a hacer y la conservó en su casa y la presta.

Transformación del que porta el Divino Rostro

Los requisitos y reglas antes presentadas permiten explicar la afirmación de un hombre de Tepetlaoztoc en el sentido de que la persona que se coloca el Divino Rostro se “transfigura” y se convierte en “Nuestro Señor Jesucristo”. Un ensayador de Santiagos de San Juan Tezontla, quien ha ensayado cuadrillas ahí y en diversos poblados de la región, recalcó que al momento de ponerse la imagen quien personifica al Señor Santiago se convierte en santo. En el mismo tenor, un joven de San Salvador Atenco que ha bailado con el Divino Rostro en tres ocasiones, relató que, en una ocasión en la misa de la fiesta patronal, el obispo en su predicación aseveró que cuando alguien porta el rostro del Señor Santiago, está capacitado para bendecir, bautizar y hasta decir la misa.



Imagen 4 - Primer Santiago entrando a la iglesia.
 Tequexquihuac, Estado de México, 24 de septiembre de 2015.
Fotografía: José Manuel Moreno Carvallo.

La transformación de quien porta la imagen se manifiesta también en el plano sensorial. El hombre que representó a Santiago en la cuadrilla que bailó en la fiesta patronal de San Jerónimo Amanalco en 2011 afirmó que, inicialmente, estaba nervioso cuando le colocaron la imagen, pero ya durante el baile, cuando la traía, sentía la música con mucha intensidad y que el “santito” le daba más fuerza para bailar. Otro danzante de la misma comunidad relató que el rostro del Señor Santiago le dio fortaleza para bailar con la imagen puesta mucho más tiempo de lo habitual en la ejecución. La gente se dio cuenta y, al final, se le acercó a reconocerle la fe y devoción con que había bailado. También hemos observado en algunas representaciones que cuando un hombre porta el Divino Rostro sus movimientos corporales se vuelven sumamente fastuosos y solemnes. En Xocotlán durante las fiestas del “Divino Manuelito”, o Corpus Christi en 2013, el danzante que interpretaba a Santiago, estando parado, ejecutaba unos movimientos como si estuviera observando el terreno de batalla. Al girar la cadera en semicírculos hacia un lado y luego hacia el otro, con la imagen puesta realmente causaba la impresión de que quien bailaba no era él sino otro tipo de fuerza. Claro está, estos movimientos son enseñados por los ensayadores, algunos de los cuales también hacen mucho énfasis durante los “ensayos” en los tonos de voz, gestos y movimientos que deben realizarse.

Hemos observado que, ante el paso por la calle del danzante que porta el Divino Rostro, muchas personas se persignan. Algunas personas, notablemente enfermos o inválidos, se acercan con una actitud que indica un gran respeto y veneración y buscan tocar o besar al “santito”. Durante 2013 y 2014, en el poblado de La Resurrección, las diferentes cuadrillas de danzantes, entre ellas una de “Santiagos”, acompañaban la procesión que se acostumbra realizar por las calles del pueblo. Pudimos observar cómo durante el recorrido, algunas personas se acercaban a la imagen del Cristo Resucitado para besar su túnica, entre ellas ancianos y enfermos, algunas en silla de ruedas, asistidos por sus familiares. Lo mismo sucedía con el hombre que interpretaba a Santiago y que, vestido de una túnica blanca, portó la imagen durante alrededor de seis horas. La gente se acercaba a él, abrazándolo y besando las mejillas del Divino Rostro, como esperando su bendición de la misma manera que de la imagen del Santo Patrón.⁶

En 2013, en la fiesta patronal de Corpus Christi en Xocotlán, vimos cómo, al final del baile, el hombre que encarnó a Santiago, con la imagen puesta y con los músicos tocando, bajo una lluvia de confeti que caía desde el coro, entró a la iglesia de rodillas, con un bebé en brazos, acompañado de su esposa, hijos, madre y hermanos. Una vez en la iglesia echó confeti a sus compañeros de cuadrilla, que se le acercaban uno por uno, y los persignó con la cruz que traía en la mano, como si les echara su bendición. Al final de la fiesta del Señor de la Resurrección en 2013, en el poblado homónimo, el hombre que interpretaba al Señor Santiago, con la imagen puesta, repartía desde la puerta de la iglesia panes a quienes se le acercaban y los bendijo, haciendo la Señal de la Cruz. En Santa Catarina del Monte en junio de 2013, al terminar la presentación de los Santiagos en las festividades de San Antonio de Padua, el hombre que traía puesto el Divino Rostro, con un gesto como si estuviera rociando con agua bendita, lanzaba dulces y paletas de caramelo a los presentes.

Consideraciones finales

Llama la atención la similitud del fenómeno del Divino Rostro con lo que sabemos de *ixiptla* de los antiguos mexicanos. Al igual que a estos últimos, en el Acolhuacan Septentrional, encontramos una confusión entre representado y representante, tanto en lo que se refiere a la imagen, como en lo que al personificador se trata. La información disponible sobre la fuerza de las imágenes es limitada para los mexicas en comparación con lo que sabemos sobre los *ixiptla* en forma

de sacerdotes o víctimas sacrificiales. Las descripciones de Sahagún, Durán y Motolinía sobre quienes personificaban a los dioses resaltan prácticas como ayunos y abstinencia sexual y de ciertos alimentos en preparación para la encarnación, prácticas que se asemejan a las que hoy día observa quien porta el Divino Rostro. La prohibición del alcohol y la abstinencia sexual nos recuerda la importancia de tales prácticas en la época prehispánica y la embriaguez y el pecado carnal de Quetzalcóatl fueron la materialización de su importancia. Desde luego, no son prácticas ajenas al catolicismo que llegó a Mesoamérica en el siglo xvi, pero la coincidencia de los elementos entre los dos periodos es muy sugerente. Hasta la necesidad de quien porta el Divino Rostro de confesarse y comulgarse, aun siendo sacramentos del catolicismo, es congruente con los preparativos para un *ixiptla* de los tiempos prehispánicos. También es notable el hecho de que tanto los antiguos *ixiptla* como quienes encarnan a Santiago tienen la capacidad de dar bendiciones y de reconfortar a los afligidos. Todos estos elementos son congruentes con el planteamiento de Alfredo López Austin en el sentido de que en la cosmovisión de los antiguos mexicanos existía una fuerza que permitía a los hombres volverse receptáculos de los dioses.

Nuestra etnografía muestra que la agencia humana es de suma importancia en la fuerza del Divino Rostro y que el comportamiento humano puede provocar en él reacciones indeseables. Por un lado, para que “se despierte”, la imagen necesita cohetes, la bendición de un sacerdote y misas. Requiere de una atención constante para mantener su potencia: no debe de estar solo, debe estar en un ambiente armonioso, debe tener su comida y agua y, mientras más sea bailado y más tiempo se encuentre en un ambiente sagrado, como una iglesia donde hay misas y rezos, aparentemente tendrá más fuerza. Pero si bien la imagen necesita de la intervención humana, tiene su propio poder y al no recibir los requeridos cuidados el Divino Rostro no se queda callado: “se chiquea” y puede enojarse o ponerse triste, estados anímicos que pueden traducirse en repercusiones sobre el danzante, como la imposibilidad de ponerse o quitarse la imagen, sentir espinas en la cabeza, ser tirado, o quedarse ciego; o sobre quienes lo tienen en casa, produciendo fenómenos tales como cambios de lugar de cosas o repentinos deterioros o alteraciones del objeto mismo. Pero si se cumplen con los requisitos para su portación y se le trata bien y se le respeta, el danzante baila con energía y fuerza y el Divino Rostro se pone “chapeadito”.

La importancia de la agencia humana y la reacción que se manifiesta en el Divino Rostro nos recuerda la noción de interdependencia de Roger Magazine en su estudio sobre la cooperación para las fiestas en Tepetlaoxtoc. Este autor

destaca la importancia de la colaboración en lugar de la jerarquía en la organización de las fiestas a través de los cargos (ver, sobre todo, Magazine, 2012: 49-55). Quizás la afirmación de una de nuestras informantes en el sentido de que el danzante “le presta su cuerpo” a la imagen resume mejor esta interdependencia y el papel de la agencia humana en la fuerza del Divino Rostro. Al tener un cuerpo durante la puesta en escena de la danza, el Divino Rostro se vivifica y llega a la plena manifestación corporal de su animación.

Es bien conocido que, en el catolicismo europeo, a pesar de la doctrina de que las imágenes eran santas por su contenido representativo y no por el objeto en sí, algunos estudios muestran paralelismos con la potencia del Divino Rostro como objeto sagrado. Por ejemplo, Marlène Llorca-Albert, a partir de su etnografía de la Virgen de los Desamparados en Valencia, afirma que los ritos y discursos de origen sugieren que las imágenes no son “simples representaciones sino ‘presentificaciones del invisible’, que en ellas la Virgen nace una segunda vez en el mundo”. Esta autora menciona vírgenes que sangran, que se oscurecen los viernes y que son descritas como “vivas” cuando las visten o las “bailan” en una procesión. Considera que, en los rituales anuales en su honor, pareciera que la Virgen viniera a encarnarse en su imagen, como el Cristo en la Eucaristía (Llorca-Albert, 1994: 34-37).

El término “presentificación”, empleado por Llorca-Albert, fue propuesto por Jean-Pierre Vernant en su tratamiento de la representación figurada en la antigua Grecia. Las representaciones antropomórficas fueron, para este autor, formas de hacer visible lo invisible (“presentificar”), pero la imitación de la realidad eran más que eso. Su intención era establecer, a través de la figura, una “verdadera comunicación, un auténtico contacto” con la potencia sagrada y hacerla presente, “aquí y ahora”, a fin de “ponerla a la disposición de los hombres en las formas ritualmente requeridas”. Este autor señala, además, que toda vez que la imagen establece un puente entre lo humano y lo divino, debe marcar una distancia entre éstos. El mismo acto de establecer un contacto con el más allá y “presentificarlo” y, por ese medio, “participar íntimamente en él”, subraya lo inaccesible y lo misterioso comprendido en lo divino, fundamentalmente diferente y extraño a la esfera humana (Vernant, 1983: 341-342).

Si se admiten fenómenos paralelos en Europa, se podría preguntar entonces, ¿con base en qué autoridad sugerimos que el culto al Divino Rostro sea una forma de *ixiptla*? No hay manera de saber en qué fecha surge el uso de la imagen de Santiago en la danza de Moros y Cristianos que se ejecuta en el Acolhuacan Septentrional. Sabemos que los evangelizadores organizaron obras teatrales edificantes en lengua indígena pero no sabemos con certeza si en éstas se usaban máscaras

que propiciaran personificaciones como los *ixiptla* en la época prehispánica. Pero sí sabemos que la noción de *ixiptla* se extendía no sólo a quienes personificaran a los dioses sino también a objetos que los representaban, nombrados “ídolos” por los españoles, cosa que no parecía suceder en España al momento de contacto. Pero en el México antiguo, el concepto de *ixiptla* se refería a la personificación o representación de los dioses mediante objetos hechos y adornados al igual que a seres humanos ataviados a su semejanza. Al haber reemplazado la nueva religión a estos “ídolos” con las imágenes de los santos, no es difícil imaginar cómo pudo haber persistido la confusión del representado con el representante, dándose lo que Vernant denominó “presentificación” en las imágenes. De ese modo, al tallar un escultor el primer Divino Rostro, objeto que en su uso estaría en contacto prolongado con el danzante, surgiría la idea de la transmisión de su potencia a este último. Puesto que es muy remota la posibilidad del descubrimiento de documentos que pudieran esclarecer el origen del culto y el complejo de creencias en torno a este objeto sagrado, no nos queda más que conformarnos con esta explicación.

Bibliografía

- Caillois, Roger, 1996, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Caillois, Roger, 1994, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dehouve, Danièle, 2016, “El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de ‘personificación’”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Coloquios, disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69305#quotation>.
- Durán, fray Diego, 2006, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa.
- Durkheim, Emile, 2008, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Quadrige-PUF.
- Florescano, Enrique, 1997, “La naturaleza de los dioses de Mesoamérica”, *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 27, 1997, pp. 41-67.
- Gamio, Manuel, 1979 [1922], *La población del valle de Teotihuacán*, vv. IV y V, México, Instituto Nacional Indigenista.
- Gillmor, Frances, 1943, “Dance dramas of Mexican villages”, *University of Arizona Bulletin*, vol. XIV, no. 2, pp. 5-28.
- Gillmor, Frances, 1942, “Spanish texts from three dance dramas from Mexican villages”, *University of Arizona Bulletin*, vol. XIII, no. 4, pp. 1-83.
- Horcasitas, Fernando, 1985, “Los santiagueros de Tepetlaoztoc: dialogo de una danza”, *De la historia. Homenaje a Jorge Gurria Lacroix*, México, UNAM, pp. 445-478.

- Horcasitas, Fernando, 1976, "Problemas de distribución de moros y cristianos en Mesoamérica", *Sociedad Mexicana de Antropología. XIV Mesa Redonda. Tegucigalpa, Honduras 23-28 junio 1975*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 213-233.
- Hubert, Henri y Marcel Mauss, 2010, *El sacrificio: magia, mito y razón*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Huizinga, Johan, 2007, *Homo ludens*, Buenos Aires, Alianza Editorial-Emecé Editores.
- Jáuregui, Jesús, 1996 "Santiago contra Pilatos: ¿la reconquista de España?", en Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista. I México contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, pp. 165-204.
- Llorca-Albert, Marlène, 1994, « La fabrique du sacré. Les 'vierges miraculeuses' du pays valencien », *Genèses*, núm. 17, pp. 33-51.
- López Austin, Alfredo, 1973, *Hombre-dios. Religión y Política en el Mundo Náhuatl*, México, UNAM-IIH.
- Magazine, Roger, 2012, *The village is like a wheel*, Tucson, The University of Arizona Press.
- Moreno Carvallo, José Manuel, 2013, "Los 'santiagos' de Amanalco: una devoción de ofrenda y sacrificio para el 'santito' ", *Antropoformas*, año 3, enero-junio 2013, pp. 32-61.
- Motolonia, fray Toribio, 1903, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Librería de Gabriel Sánchez.
- Ricard, Robert, 1937, « Encore les fêtes des 'moros y cristianos' au Mexique », *Journal de la Sociétés des Américanistes*, vol. 29, no. 1, pp. 220-227.
- Ricard, Robert, 1932a, « Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristianos' au Mexique », *Journal de la Sociétés des Américanistes*, vol. 24, no. 1, pp. 51-84.
- Ricard, Robert, 1932b, « Les fêtes des 'moros y cristianos' (addition) », *Journal de la Sociétés des Américanistes*, vol. 24, no. 2, pp. 287-291.
- Sahagún, fray Bernardino de, 2006, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa.
- Schechner, Richard, 2012, *Estudios de la representación: una introducción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Siméon, Rémi, 2010 [1885], *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI.
- Vernant, Jean-Pierre, 1983, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro.
- Warman, Arturo, 1972, *La danza de moros y cristianos*, México, SepSetentas.

Notas

- ¹ Es cierto que Gamio hace referencia a la máscara de Santiago "de madera y yeso y rodeada de una aureola de lámina" (Gamio, 1979, Tomo iv: 230) y proporciona una foto de Santiago con esa máscara (Gamio, 1979, Tomo iv, lámina 61b entre pp. 230 y 231 y lámina 62a entre pp. 232 y 233). Sin embargo, se trata de la máscara que porta Santiago en la danza de los Alchileos que observamos en 2015 en San Francisco Mazapa. Pudimos observar el trato que dieron el danzante y otros a la máscara y constatamos que ésta no tiene las características "especiales" del Divino Rostro.

- ² En febrero y marzo de 2016, Robichaux fue beneficiario de la Richard E. Greenleaf Fellowship de la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans con el propósito expreso de trabajar el Fondo Fernando Horcasitas. Con base en la revisión exhaustiva de las 24 cajas del Fondo, que incluye libretos de danzas y un fichero sobre danzas, destacándose las danzas de Moros y Cristianos, se hace esta afirmación.
- ³ Es difícil saber qué tan generalizadas sean esa actitud y práctica ya que el otro artesano con quien hemos hablado –y que no es oriundo de la región– no realiza esas prácticas, ni tiene esas creencias, aunque reconoce que para sus clientes se trata de un objeto sagrado. Tampoco sabemos si hay algún rito en especial si el material no fuera de madera, como es el caso de la mayoría de las piezas que conocemos.
- ⁴ En marzo de 2016, Juan Arturo Zepeda Rojas, Jorge Martínez Galván y Rubén C. Díaz Ramírez, estudiantes del Posgrado en Antropología Social de la Universidad Iberoamericana y colaboradores del proyecto, filmaron y fotografiaron una reunión extraordinaria de treinta y tres Divinos Rostros cuyos dueños, o mayordomos o fiscales a su cargo, fueron invitados a participar a la conmemoración de los 50 años de la danza de Santiagos en San Bernardino, municipio de Texcoco.
- ⁵ Aunque no es expresado directamente por los informantes, los alimentos prohibidos coinciden con aquellos agrupados en la categoría “caliente” que Robichaux observó durante años de trabajo de campo en Tlaxcala, como parte de la dicotomía frío/caliente de la cosmovisión mesoamericana. Otro dato que puede apoyar esta hipótesis es nuestra observación de que, en varias ocasiones, después de bailar con la imagen, quien encarna a Santiago se protege con una toalla o es protegido por otros danzantes, incluso por un moro, con su capa, como para evitar el “aire”.
- ⁶ La idea de que el santo dispensaba bendiciones al ser portado también se manifestaba en el pasado en Santa Cruz de Arriba y Xocotlán. Durante los días de fiesta los familiares de los enfermos enviaban sus nombres para que el “santito” los visitara en sus casas para darles su bendición.