

La Danza de la Conquista en México; análisis estructural y comparación con el Perú

The Dance of the Conquest in Mexico; structural analysis and comparison with Peru

@ Jean-Philippe Husson de la Universidad de Poitiers
(jean-philippe.husson@univ-poitiers.fr) (<https://orcid.org/0000-0002-1608-0186>)

RESUMEN

La presente investigación examina la interpretación mexicana de la denominada Danza de la Conquista, contrastando sus avatares con el drama andino análogo (Muerte de Atahualpa), ambas representaciones teatrales populares que se presentan en ocasiones festivas y que en su transmisión tradicional pueden encontrarse en tres regiones de hispanoamérica muy distantes entre sí, y por tanto con denominaciones diferentes: en México y Centroamérica el relato sigue los acontecimientos del fin del imperio azteca, mientras que en los Andes centrales el foco es la mencionada caída del inca. Estando centradas temáticamente en los sucesos del contacto inicial, representan las actitudes cristalizadas tras ese proceso fundamental y muestran una reinención histórica de cada sociedad. Comparativamente, se analiza sus textos norteños y sudamericanos, las distintas versiones del relato de la muerte de Atahualpa, el equivalente cultural del Perú, para revelar así la inexistencia de una conexión entre las versiones de ambos países.

ABSTRACT

The present investigation examines the Mexican interpretation of the so-called Dance of the Conquest, contrasting its avatars with the analogous Andean drama (The death of Atahualpa), both popular theatrical performances that are presented on festive occasions and that in their traditional transmission can be found in three regions of Spanish America very distant from each other, and therefore with different denominations: in Mexico and Central America the story follows the events of the end of the Aztec empire, while in the central Andes the focus is the aforementioned fall of the Inca. Being thematically centered on the events of the initial contact, they represent the crystallized attitudes behind that fundamental process and show a historical reinvention of each society. Comparatively, its northern and South American texts are analyzed, the different versions of the story of the death of Atahualpa, the cultural equivalent of Peru, to reveal the inexistence of a connection between the versions of both countries.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Danza de la Conquista, indio-español, resistencia, mito, Atahualpa.
Dance of the Conquest, Indian-Spanish, resistance, myth, Atahualpa.

Recibido: 20-06-2017 Revisado: 15-07-2017 Aceptado: 01-10-2017 Publicado: 15-11-2017
DOI: <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.16.2017-03> | Páginas: 71-91

1. Introducción

Para designar los espectáculos centrados en el enfrentamiento que opuso a los españoles e indios en la época que siguió al descubrimiento de América, se suele recurrir a la denominación genérica de Danza de la Conquista. Los rasgos esenciales de tales espectáculos son su carácter tradicional, su perpetuación en el seno de comunidades autóctonas, su escenificación por actores/danzantes locales en la ocasión de las fiestas patronales y por fin la asociación en proporciones variables de componentes diversos, especialmente musical, coreográfico y dramático.

En Hispanoamérica, la Danza de la Conquista está presente en tres regiones. Su versión andina es el drama de la prisión y muerte del Inca Atahualpa, representado hasta hoy en el Perú y Bolivia y cuyos protagonistas principales son Pizarro y Atahualpa. Según las variantes, también pueden aparecer el padre Valverde, el intérprete Felipillo, Almagro y varios dignatarios incaicos.

Los acontecimientos de la Conquista también se escenifican en Guatemala, donde el espectáculo, conocido con el nombre de Baile de la Conquista, pretende reflejar el conflicto que opuso al conquistador Pedro de Alvarado y el príncipe maya Tecum Uman.

Finalmente, en México, la Danza de la Conquista está dominada por las figuras de Cortés y el emperador azteca Moctezuma. Los demás personajes importantes son Alvarado, la Malinche quien, curiosamente, está presentada como la esposa del emperador, y, a veces, Cuauhtémoc, sobrino de Moctezuma, quien dirigió la defensa de Tenochtitlán, capital imperial, después de la muerte de su tío.

Tras haber dedicado largos años al análisis de los dramas de la muerte del Inca, decidimos emprender un estudio de las danzas mexicanas de la Conquista. Nos empujaba a realizar este proyecto la curiosidad por saber si los resultados conseguidos para el área andina podrían aplicarse a tradiciones afines pero establecidas en otras áreas culturales. Ahorabi en, dichos resultados, tales como van expuestos en varios trabajos nuestros¹, pueden resumirse de la forma siguiente: primero, notamos que las versiones de la muerte de Atahualpa presentaban características dramáticas y estilísticas irreductibles al teatro europeo y concluimos que fueron elaboradas según las pautas de un arte dramático de origen prehispánico. Tal origen es coherente con una serie de indicios sacados de las fuentes históricas, pero también de los mismos textos de los dramas, los cuales están situados en la génesis de la tradición en el reino inca de Vilcabamba. Cuando nació, dicha tradición era pues una reminiscencia del teatro incaico, cultivado, entre otros rasgos culturales heredados de los Incas, por los dirigentes del reino insumiso. Luego se difundió, a partir de su foco vilcabambino, en una extensa zona que, a juzgar por varios testimonios históricos, tendió a reducirse con el tiempo hasta coincidir con sus dos ubicaciones actuales, o sea la sierra central peruana y el suroeste de Bolivia. A pesar de diferencias a veces notables, los dos grupos de versiones comparten características de diversas índoles –dramáticas, escénicas, estilísticas, lingüísticas– y hasta manifiestan varias concordancias literales que delatan un origen común.

1 Esto trabajo consiste esencialmente en una tesis inédita de doctorado de Estado (Unesurvivanceduthéâtre des Incas: le cycle dramatique de la mort d'Atahualpa, París, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1997) y una edición crítica trilingüe de la versión recogida y publicada por Jesús Lara que posee la triple característica de ser la más antigua (1871), la más fiel a la tradición original y la más lograda estéticamente (La mort d'Atahualpa ou la fin de l'Empire des Incas. Tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVI^e siècle; édition critique trilingue (quechua-espagnol-français), prólogo de Nathan Wachtel, Ginebra: Ediciones Patiño (colección Littérature set cultures latino-américaines, 2001). En castellano, se puede consultar el resumen metodológico titulado "Opciones metodológicas y resultados de un estudio comparativo de las versiones del ciclo de Atahualpa", que fue publicado en dos revistas universitarias limeñas: *Histórica* (Vol. 21, N° 1, julio 1997, pp. 53-91) de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y *Nuevos comentarios* (N° 8, diciembre 1999, pp. 68-98) de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.



Foto 1:
Danza de la
Pluma en
México

¿Tienen también un origen común las danzas mexicanas de la Conquista? Y este origen, en caso de respuesta positiva, o el origen de cada componente, si se contestó por la negativa, ¿es indígena o español? Tales son las preguntas a las que intentamos contestar en el libro que estamos preparando sobre el tema². A este efecto recurrimos sucesivamente a dos análisis distintos: uno de tipo estructural, con el fin de destacar el sentido de las danzas, otro basado en la crítica textual, con el objetivo de remontarnos en el pasado de la tradición hasta descubrir su origen. En el presente trabajamos centraremos en el análisis estructural. Expondremos primero el método adoptado y luego los resultados conseguidos, antes de concluir con una comparación con los dramas andinos de la muerte de Inca.

1.1 El componente textual y su importancia

Una opción fundamental de nuestro estudio consistió en otorgar la primacía al aspecto textual. Esta elección remite primero a las circunstancias prácticas de la perpetuación de la tradición, las cuales resultan muy parecidas en México y los Andes. En ambas regiones desempeña un papel de primer plano un personaje comúnmente designado como ensayador en el Perú y Bolivia, maestro en México, quien dirige los ensayos –los danzantes, cabe recordarlo, no son actores profesionales– durante las semanas que preceden a la escenificación. Para cumplir esta función, el ensayador o maestro recurre al auxilio de un cuaderno de ensayos generalmente manuscrito cuya guardia le incumbe. Tanto nuestros trabajos anteriores sobre los dramas de la muerte del Inca como el actual sobre las danzas mexicanas de la Conquista se basan esencialmente en los cuadernos que, tras haber sido recogidos por estudiosos, dieron lugar a una publicación.

² El punto de partida de la investigación que dedico a las danzas mexicanas de la Conquista fue el tesis de D.E.A. ("diploma de estudios profundos") de una de nuestras estudiantes de la Universidad de Cergy-Pontoise, hoy profesora de enseñanza primaria: Laëtitia Mathis, *Fêtes et traditions indiennes dans le monde contemporain. Le cas des "danses de la Conquête" au Mexique*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2004.

La ventaja principal de la elección de los cuadernos como objeto de estudio reside en la facultad de acceder al pasado de la tradición. En efecto, sometidos cada año a manipulaciones repetidas, los cuadernos se vuelven fuera de uso al cabo de unos pocos decenios y tienen que ser sustituidos por otros, copiados de los primeros. Cuando varios cuadernos tienen un origen común, estas copias periódicas los involucran en un proceso de divergencia progresiva que es posible reconstituir al menos en parte mediante una crítica textual. Ésta atiende a los casos de discordancia entre versiones, especialmente los que permiten clasificar los textos cronológicamente; por ejemplo, los errores o la intrusión de anacronismos. De ahí la posibilidad –que no se aprovechará aquí, pero que podrá constituir el tema de un artículo ulterior– de acercarse al origen de la tradición cuando trabajos de tipo antropológico basados en la observación de las danzas solo darían acceso a su significación presente.

Además, en el caso mexicano particularmente, una aproximación antropológica tropezaría con una dificultad de la que tomamos conciencia en agosto de 2006 en la ocasión de una estancia en la región de Oaxaca. En aquella circunstancia pudimos constatar el empobrecimiento manifiesto de la tradición. Provistos de un calendario de fiestas, íbamos en pos de las representaciones de la Danza de la Pluma, variante oaxaqueña de la Danza de la Conquista, así denominada por el majestuoso penacho de plumas llevado por los danzantes (foto 1). Solo nos fue dado ver una de ellas. No pudimos asistir a las otras, sea porque correspondían a fiestas móviles,³ sea porque habían sido anuladas por varios motivos, como el alto costo del espectáculo⁴. Y en cuanto a la fiesta que pudimos presenciar,⁵ nos constó que había perdido su calidad de drama, reduciéndose a su componente meramente coreográfico (figura 2 a 4). La única reminiscencia de la antigua obra dramática era la presencia, al lado de los danzantes masculinos, de dos jóvenes protagonistas femeninos, llamados respectivamente Malinche y Sehuapila⁶ (figura 5), que ilustraban el desdoblamiento del personaje de Malinche, rasgo específico del ramo oaxaqueño de la tradición. Años atrás, al investigar las escenificaciones de la muerte del Inca en los Andes, pudimos observar un fenómeno de la misma naturaleza aunque menos avanzado: en México, según las informaciones que pudimos recoger, la gran mayoría de las danzas de la Conquista han dejado de poseer un carácter dramático.

1.2 Composición del corpus estudiado

Hemos dado más arriba una definición implícita de nuestro corpus –el conjunto de los cuadernos ya publicados de variantes mexicanas de la danza de la Conquista– que requiere una aclaración. Las “variantes mexicanas” en cuestión son las que escenifican la conquista de México por Cortés, no necesariamente las que fueron recogidas en localidades situadas en el territorio mexicano. La precisión no es superflua, ya que la tradición conoció una

3 Casode Santa Anadel Valle, cuya fiesta, anunciada para los 13 a 15 de agosto, se celebró en realidad los días 7 a 9 para que cayera, según nos fue explicado, en la segunda semana de dicho mes.

4 Casode Zimatlán, que posee dos fiestas patronales distintas: la de San Lorenzomártir, ala que asistimos el 10 de agosto, y la del Dulce Nombre de María, en enero. Si bien los actos propiamente religiosos siguieron siendo celebrados en ambas circunstancias, en cambio, por razones financieras, se decidió reservar las festividades profanas, como la Danza de la Pluma, para la fiesta de enero.

5 Santa María Atzompa (15 de agosto).

6 Sehuapila: de sehuapilli, voz náhuatl que designa a una mujer de la nobleza.

difusión que la llevó a veces muy lejos de su cuna. Citando un testimonio histórico, Pedro Enríquez Ureña señala que la conquista de México fue representada hasta 1900 en Santo Domingo.⁷ Más sorprendente es otro testimonio según el cual la misma tradición fue observada en 1819 en las islas Marianas⁸; sorprendente y sin embargo resulta lógico si consideramos que los barcos que transitaban entre el virreinato de Nueva España y las islas Filipinas –éstas últimas administrativamente dependientes del primero– no podían prescindir de una escala en Guam. Claro está, en ausencia de todo vestigio textual, no podía plantearse el problema de la integración en el corpus de estas danzas de las Antillas y de los territorios españoles del Pacífico. En cambio, si se planteaba para tres textos recogidos, el uno en El Salvador (“Historia de Montizuma, indio mejicano, y Hernán Cortés, español”), los otros dos en Panamá (“Danza de los Montezumas” y “Danza de la Montezuma española”). Las evidentes afinidades temáticas que unen estas versiones con las de origen propiamente mexicano nos llevaron a incluirlas en el corpus.

En lo que al territorio mexicano respecta, las diez versiones disponibles son oriundas de los cinco Estados siguientes: Jalisco, Puebla, Veracruz, Guerrero y Oaxaca. Desde luego, solo representan una pequeña fracción de los dramas efectivamente escenificados.

En definitiva, nuestro corpus consta de trece versiones:

- Diez danzas son oriundas de México.
 - Estado de Jalisco: tres danzas.
 - Estado de Puebla: una danza.
 - Estado de Veracruz: una danza.
 - Estado de Guerrero: dos danzas.
 - Estado de Oaxaca: tres danzas.
- Una danza es oriunda de El Salvador.
- Dos danzas son oriundas de Panamá.

En adelante, para referirnos a determinada versión, recurriremos a un código formado por el nombre del Estado (ora soberano ora parte constitutiva de la federación mexicana) donde fue recogida y su orden cronológico de publicación entre las del mismo Estado. Ejemplos: Jalisco 3, Veracruz, Oaxaca 1, Panamá 2.

Finalmente, cabe señalar que la diversidad de las danzas mexicanas de la Conquista no es únicamente geográfica sino también lingüística: si bien la gran mayoría de ellas (once) está compuesta en castellano, Puebla y Guerrero 1 están escritas en lengua náhuatl.

1.3 Determinación de los criterios de clasificación

Partiremos de una simple constatación: todas las danzas tienen rasgos comunes. Las asemejan primero los hechos representados (los españoles se dirigen hacia Tenochtitlán

7 “En la ciudad de Santo Domingo sobrevivió hasta 1900 una danza tradicional sobre la conquista de México, la Danza de los Moctezumas (Pedro Enríquez Ureña, *Obras críticas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

8 Santiago Arago, *Recuerdos de un ciego; viaje al rededor del mundo; enriquecido con notas científicas por Mr. Francisco Arago y precedido de una introducción por Mr. Jules Janin*, Madrid: Gaspary Roig Editores, 1851, pp. 154-155. Junto con la descripción de la danza, el lector encontrará el dibujo, subtítulo en francés y castellano (Danza del emperador Montezuma), del actor que encarna al soberano azteca.

donde procuran imponer la fe católica y la autoridad de la Corona); luego, la presencia constante de algunos personajes –Moctezuma y Cortés– y la, frecuente aunque no sistemática, de algunos otros, así Malinche o Alvarado; también ciertos ingredientes dramáticos tales como el envío por cada bando de embajadores al bando opuesto, o los desafíos, llamados “valentías”, que los adversarios se lanzan periódicamente; finalmente, varias características formales como la versificación o, en muchos casos, las huellas de una antigua versificación.

Cada versión, empero, es única. Aunque todas están construidas en torno al mismo acontecimiento histórico, éste da lugar a interpretaciones diversas. Cada danza incluye elementos que permiten distinguirla de las demás: las actitudes de Moctezuma frente a las exigencias españolas, el comportamiento de Cortés, la identidad de los protagonistas, el desenlace...

Estas múltiples relaciones de similitud y oposición nos parecen constituir un terreno propicio para un análisis de tipo estructural, esto es, basado en la asimilación del objeto de estudio (el corpus) a un sistema cerrado –estructura– cuyos elementos (las danzas) se asemejan en ciertos aspectos y contrastan en otros. Dicho método fue empleado con éxito por Nathan Wachtel en *La visión de los vencidos* para evidenciar las oposiciones pertinentes entre cuatro Danzas de la Conquista, una oriunda de Bolivia, otra de Guatemala y las otras dos de México, y de esta forma destacar el sentido profundo de cada una de ellas⁹. Sin embargo, el corpus que seleccionamos difiere notoriamente del que en su tiempo escogió el referido antropólogo francés, razón por la cual no podemos prescindir de una reflexión sobre los contrastes susceptibles de ordenar el nuestro.

Un primer criterio nace de la siguiente realidad: no hay versión que presente a los dos bandos en un estricto pie de igualdad. Siempre se presta más atención a uno de ellos, o se emplea un tono que lo valora en mayor grado que el otro. Esta diferencia no coincide en absoluto con la que separa a los vencedores y vencidos. Un mismo desenlace, como la derrota de los aztecas frente a Cortés –por muy sorprendente que parezca, veremos que existen opciones alternativas– puede dar lugar a presentaciones muy distintas, privilegiando las unas a los españoles y las otras a los indios, cuyo heroico sacrificio se exalta.

Con esto tomamos conciencia de la necesidad de distinguir dos elementos dramáticos que es corriente confundir: por una parte, los acontecimientos escenificados y, por otra parte, el punto de vista que se expresa sobre ellos. Recurriendo a este último criterio, dividiremos nuestro corpus en dos grupos de danzas: las que reflejan el punto de vista español y las que reflejan el punto de vista indio.

En lo que concierne a los hechos representados, hemos juzgado procedente centrar nuestra atención en dos episodios claves. El primero es la elección por los indios de una estrategia.

Según las versiones, la actitud que éstos adoptan frente a los españoles puede ser sea belicosa, sea conciliadora. Es de notar que este criterio no se superpone al punto de vista: tanto la búsqueda de un compromiso como la resistencia al enemigo son conciliables

9 Nathan Wachtel, *La visión de los vencidos. Los indios del Perú de la conquista española, 1530-1570*, París: Gallimard (colección Bibliothèque des Histoires), 1971, pp. [65]-98 (capítulo: “La Danza de la Conquête”).

con un punto de vista indio. A este respecto, es conocido que las dos posturas fueron adoptadas sucesivamente por los dirigentes aztecas. Es más, mientras que la historiografía tradicional de la conquista de México opone a un Moctezuma timorato, proclive a pactar a toda costa con los invasores, y un Cuauhtémoc inflexible defensor de Tenochtitlán asediada, las fuentes históricas los muestran a veces atormentados por las mismas dudas en el momento crucial de optar por la paz o la guerra. Así, antes de acoger a los españoles en su capital, Moctezuma reunió numerosos consejos, despertando debates encendidos entre los partidarios de una y otra solución:

Moctezuma entró muchas veces en consejo, si sería bien recibir a los cristianos. Cuitlahuasuhermanoy otros señores fueron de parecer, que por ningunaviano convenía, Cacama fue de muy contrarioparecer, diciendo que era bajeza de príncipes, no recibirlo embajadores de otros (...), y así otro día salió Moctezuma (...) a recibir a Cortés".¹⁰

Asimismo, durante el sitio de Tenochtitlán, cuando la presión militar creciente de los españoles puso a los defensores de la ciudad en una posición precaria, Cuauhtémoc reunió a los dignatarios aztecas. Pues bien, en un momento en que todo llevaba a juzgar irreversible la guerra a ultranza, la opción pacífica todavía tenía muchos adeptos:

Viendo el Rei Quauhtemoc, que sus Enemigos se le iban acercando, y que se apretaban de veras las cosas de la Guerra, determinó de juntar a los Señores, y Capitanes, que avia en Mexico; y despues de averles representado el estado en que se hallaban (...) propuso que le dies en su parecer; sobre mantenerla [la guerra], ó hacer la Paz, porque entendia, que Fernando Cortés la deseaba; muchos la persuadian. Los Mancebos, y Gente gallarda, queria la Guerra; otros decian, que quatro Castellanos, y muchos Indios, que tenian presos, se detuviesen en no sacrificarlos, para consumirlos, algunos Dias despues, si se viesesen en aprieto, hacer la Paz, y que no se apresurasen en ella; otros, en ningun manera querian, sino que con muchos Sacrificios, y Oraciones, se encomendasen a los Dioses, cui causa se trataba, confiando en su bondad, que no los desampararian; y prevaleciendo esta opinion, se mandó luego sacrificar los quatro Castellanos, y quatro mil Indios, segun la comun opinion (...). Y mostrandose Quauhtemoc muy alegre, mandó fortificar muchas partes de la Ciudad, alçar las Puentes, armar cincomil Canoas, y meter Bastimentos.¹¹

En definitiva, en pro de la inclusión, entre nuestros criterios taxonómicos, de la actitud de los indios frente a los españoles, podemos aducir, no solo el contenido de las danzas, sino también la caución de la historia.

El segundo episodio clave de las danzas de la Conquista es el desenlace, el cual sanciona el éxito o el fracaso de la estrategia adoptada por los aztecas. Sabemos que éstos, en la realidad, fallaron en sus intentos tanto diplomáticos como militares de rechazar a los invasores. Pero no todas las versiones se conforman con la verdad histórica. Una de

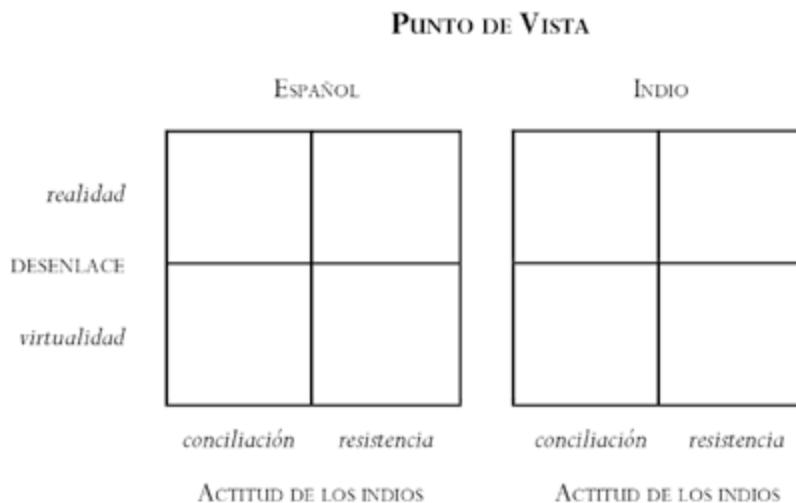
10 Fernand de Alvalxtlilxóchitl, *Obras históricas*, edición, estudio preliminar y documentos anejos de Edmundo O'Gorman, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, t. 1, p. 451.

11 Juan de Torquemada, *Monarquía indiana* [Sevilla: 1615], introducción de Miguel León Portilla, México: Ed. Porrúa, 1969, t. 1, libro 4, cap. 90, p. 541.

ellas, Oaxaca 1, muestra a los españoles vencidos por el emperador Moctezuma quien, magnánimo, libera a Cortés. Por consiguiente, la actitud de resistencia da lugar a dos desenlaces opuestos: la derrota, o sea la realidad, y la victoria, vale decir la virtualidad. La misma oposición entre el respeto de la verdad histórica y un final lisonjero pero ficticio se desprende de las danzas que presentan a los indios empeñados en una política de conciliación. El primer caso está encarnado por Guerrero 1, escrita en lengua náhuatl. En ella, Moctezuma procura ablandar a Cortés mandándole emisarios cargados de presentes, pero esta estrategia fracasa a causa de la imposibilidad de establecer un auténtico diálogo entre los dos campos. El segundo caso está representado por la versión de Puebla, también en náhuatl, que escenifica una entrevista de Cortés y Moctezuma. Este último se adhiere inmediatamente y con entusiasmo al cristianismo, lo que le vale el reconocimiento por el conquistador de la plenitud de su poder.

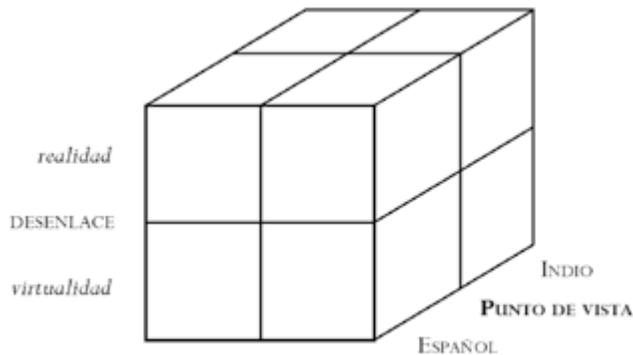
Al final de cuentas, la combinación de los tres criterios escogidos, los tres susceptibles de dar lugar a dos respuestas opuestas, define ocho casos que pueden ser representados por una estructura cúbica compuesta de ocho cubos elementales:

Esta representación espacial puede ser sustituida por otra plana, más propia de una obra impresa, si disociamos uno de los criterios de los otros dos. Tomaremos para estos últimos la actitud de los indios y el desenlace, que competen a los acontecimientos escenificados. Las ocho combinaciones se inscriben en dos cuadros de cuatro casillas que corresponden, el uno al punto de vista español, el otro al punto de vista indio:



1.4 Intento de clasificación de las danzas en la tipología propuesta

Antes de clasificar las versiones del corpus en las categorías que acabamos de definir, haremos una observación previa: dichas categorías, conforme a la esencia del método estructural, son binarias y, por consiguiente, no se adecúan a la expresión de situaciones intermedias. Ahora bien, no escasean tales situaciones, especialmente en lo que se refiere a la conducta de los aztecas frente a los invasores. Esta conducta suele manifestar un



cambio radical –pero que concuerda, a grandes rasgos, con la realidad histórica– cuando el agotamiento de los recursos pacíficos no deja al bando autóctono otra salida que la acción bélica. Puestos en la imposibilidad de traducir este tipo de matiz, consideraremos como representativa de la categoría de la resistencia toda danza que escenifique una confrontación armada, sean los que fueren los esfuerzos diplomáticos que la hayan precedido, y como representativa de la conciliación toda danza que muestre a los indios empeñándose hasta el final en evitar la guerra.

En nuestro intento de clasificación, encontramos tres casos particulares que abordaremos primero. El más sencillo es sin duda el de Oaxaca 1 que, sin la menor consideración por la verdad histórica, atribuye la victoria militar a los aztecas. Esta singularidad sitúa dicha versión en las categorías de la resistencia y de la virtualidad. En cuanto al punto de vista, la respuesta es inmediata: so pena de caer en el absurdo, tenemos que definirlo como indio.

Apenas más complejo es el caso de Guerrero 1 que corresponde a las siguientes categorías:

1) La conciliación, ya que toda la acción gira en torno a los esfuerzos de los aztecas por convencer a Cortés, mediante reiteradas embajadas, que renuncie su proyecto de conquista; 2) La realidad, puesto que el drama termina con el anuncio de la llegada de los conquistadores a Tenochtitlán, la cual sanciona el fracaso de la política seguida; 3) El punto de vista indio, si se tiene en cuenta que, excepción hecha de las embajadas, toda la acción se concentra en el campo autóctono y que no se emite pensamiento, intención, iniciativa ... que no salga de dicho campo.

La única versión de dudosa interpretación es la de Puebla cuya originalidad reside en un desdoblamiento del bando azteca en dos partidos: el de la paz, personificado por Moctezuma, y el de la guerra encarnado por Cuauhtémoc. Este, reprochando ásperamente al emperador su cobardía, encabeza una rebelión contra Cortés. En tales circunstancias, ¿cuál de los dos jefes indígenas es representativo del significado general de la obra? La respuesta nos está suministrada por el desenlace marcado por la derrota y muerte de Cuauhtémoc. Forzoso es admitir, pues, que la postura elogiada es la de Moctezuma, lo que ratifica la elección, más arriba, de la categoría de la conciliación. Asimismo se ve confirmada la ubicación de la danza en la casilla de la virtualidad que traduce el escape hacia un mundo fantaseado. Finalmente, el punto de vista es innegablemente indio: aunque Moctezuma

y Cuauhtémoc defienden posiciones radicalmente opuestas, el debate que los opone es propio de la sociedad autóctona. Ambos actúan como dirigentes aztecas, animados por la misma preocupación por el porvenir de su pueblo.

Lógicamente, las otras diez danzas, o sea la gran mayoría, escenifican una confrontación militar que desemboca en la derrota de los indios, lo que equivale a la combinación resistencia + realidad. No obstante, estas danzas se reparten en dos grupos distintos en cuanto al punto de vista, que se revela español en seis de ellas e indio en las cuatro restantes. Ahora estamos en condiciones de colocar cada una de las versiones en la casilla que le corresponde.

	ESPAÑOL		INDIO	
<i>realidad</i>	Indio	<ul style="list-style-type: none"> • Jalisco 1 • Oaxaca 2 • Oaxaca 3 • Veracruz • Panamá 1 • Panamá 2 	• Guerrero 1	<ul style="list-style-type: none"> • Guerrero 2 • Jalisco 2 • Jalisco 3 • Salvador
DESENLACE				
<i>virtualidad</i>			• Puebla	• Oaxaca 1
	<i>conciliación</i>	<i>resistencia</i>	<i>conciliación</i>	<i>resistencia</i>

1.5 Un conjunto muy heterogéneo

La primera impresión que se desprende del cuadro es su notable diversidad. Las danzas del corpus difieren primero por los hechos escenificados, inclusive los más relevantes de ellos como el enfrentamiento de los dos campos, susceptible, según las versiones, de concluirse con la victoria, ora de los españoles, ora de los indios. Pero también divergen, y con consecuencias aún mayores sobre el sentido, por el punto de vista que expresan sobre los acontecimientos. En definitiva, atribuyen a la Conquista significados muy disímiles por no decir opuestos.

En esta etapa de la reflexión, por cierto, sería aventurado formular conclusiones definitivas. Pero sí podemos enunciar una intuición: no nos parece plausible que todas las versiones procedan de una tradición única. La de Puebla nos llama especialmente la atención: cuando la cotejamos con las seis versiones representativas del punto de vista español, les resulta ajena según los tres criterios escogidos. Siendo tan diferente de ellas, ¿cómo podría tener el mismo origen? Si prescindimos de este caso-límite, abundan las comparaciones que evidencian la discordancia de dos categorías: Guerrero 1 con Oaxaca 1, Puebla con las cuatro danzas representativas de la combinación resistencia + realidad + punto de vista indio, Guerrero 1 con las seis danzas que reflejan el punto de vista español, Oaxaca 1 con las mismas. En total, son diecisiete los pares de versiones cuyos elementos discrepan según dos de los tres criterios.

1.6 Las casillas vacías: dos causas posibles

Interesémonos ahora por las casillas que, en el cuadro de las danzas, permanecen vacías. Son tres, las tres ubicadas en el cuadrado que corresponde al punto de vista español. La única casilla ocupada de este cuadrado representa la combinación resistencia + realidad. Deducimos de ello que las categorías de la conciliación y la virtualidad competen específicamente al punto de vista indio. En el caso de la conciliación, esta relación exclusiva es coherente con la particularidad lingüística –la composición en lengua náhuatl– de las dos versiones correspondientes.

Para ir más allá de este primer resultado y destacar el significado de la ausencia de danza en tres de las ocho casillas del cuadro, proponemos distinguir dos causas posibles de desocupación de una casilla. La una consiste en una imposibilidad por naturaleza. En efecto, los tres criterios utilizados para clasificar las danzas no son totalmente independientes. De ello resulta que ciertas combinaciones pueden atentar contra la lógica. Pero también puede haber combinaciones cuya existencia, aunque no ratificada por la composición del corpus, sea concebible. A este caso corresponde una segunda causa de ausencia, la única realmente significativa, que reside en la libre voluntad de los autores.

El examen de las tres combinaciones inexistentes revela que para dos de ellas, la ausencia responde a un imperativo lógico.

En primer lugar, si los indios adoptan una postura de resistencia, la asociación de la virtualidad y de un punto de vista español es absurda ya que la realidad fue favorable a los invasores. Para éstos, el consuelo de un final ameno pero virtual no tiene sentido, lo cual elimina la combinación resistencia + virtualidad + punto de vista español.

En segundo lugar, en la hipótesis de una actitud inversa de los indios, esto es, la conciliación, la asociación de un punto de vista español y de la realidad es apenas menos absurda pues colocaría a los españoles en la posición moralmente incómoda de agresores frente a poblaciones que los acogían pacíficamente. Se nos podría reargüir que semejante caso está profusamente atestiguado en la historia de la Conquista en general y de México en particular, a juzgar por los ejemplos elocuentes de la carnicería de Cholula, ordenada por Cortés, o de la matanza de la nobleza azteca en el templo mayor de Tenochtitlán, perpetrada por su lugarteniente Alvarado. Pero no olvidemos que no estamos atendiendo a obras históricas sino de ficción, regidas por su lógica propia. En el presente caso, el punto de vista español confiere a dichas obras un carácter apologético incompatible con la combinación conciliación + realidad + punto de vista español.

Presentamos a continuación un nuevo cuadro en el que aparecen en gris las casillas que corresponden a las dos combinaciones excluidas por defecto de lógica.

1.7 El significado de una ausencia

Queda una casilla cuya desocupación no podemos explicar, como en los dos casos anteriores, por consideraciones de lógica. En efecto, la combinación conciliación + virtualidad + punto de vista español no es nada absurda. De haber existido, las danzas concebidas en semejante perspectiva habrían escenificado sucesos poco distintos de los que enseña la versión de Puebla –la implantación de los españoles en América habría seguido principios altruistas, privilegiado la vía diplomática y respetado los poderes existentes– pero haciéndoles expresar un punto de vista español. Así, los indios no se

Cuadro sintético
de las Danzas de la
Conquista

habrían convertido espontáneamente sino habrían sido evangelizados paulatinamente, con grandes dificultades pero sin el recurso de la fuerza, gracias al celo misionero basado en el ejemplo y la persuasión. Por muy irreal que parezca la evocación de este “teatro-ficción”, tales obras dramáticas no habrían sido anacrónicas si pensamos por ejemplo en los proyectos de colonización pacífica encabezados por Bartolomé de Las Casas, primero en la región de Cumaná en Venezuela (1521) y más tarde (1544-1547) en la Vera Paz (Guatemala). Volviendo a México, podríamos citar en la misma óptica los falansterios llamados “ciudades hospicios” que fueron creados hacia mediados del siglo XVI por Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán, para las poblaciones tarascas. Visiblemente inspirada en la Utopía de Tomás More, esta experiencia, basada en una estricta organización del trabajo y la prohibición de la propiedad privada, aseguraba a los indios la satisfacción de sus necesidades materiales, pero también el beneficio de una asistencia médica y una instrucción obligatoria. El carácter efímero de estos proyectos –los de Las Casas fracasaron a corto plazo, el de Vasco de Quiroga, aunque más duradero, no le sobrevivió– confiere una existencia meramente conceptual a la categoría de danzas cuyos rasgos intentamos precisar. Con todo, el hecho mismo de que fueron emprendidos demuestra que se respaldaban en una fracción de la población española, por minoritaria que fuera.

En sí, la ausencia de este tipo de danza en nuestro corpus no es sorprendente. Sin embargo, no deja de ser significativa de una realidad que podría modificar nuestra percepción general de las versiones representativas del punto de vista español: éstas, entre la conquista militar y la de las almas, siempre tienden a privilegiar la primera. Pues bien, las dos son difícilmente conciliables: quien se vanagloria de sus hazañas guerreras rebaja al mismo tiempo la parte contraria y, por consiguiente, no se sitúa en las condiciones ideales para incitarla a compartir su fe. Tal objetivo implicaba la escenificación, no de una conquista, sino de una implantación española pacífica y desinteresada, lo que habría podido enseñar una danza que respondiera a la combinación conciliación + virtualidad + punto de vista español, si hubiera existido. Por lo visto, los autores prefirieron celebrar, mediante interminables “valentías”, las proezas de los campeones de su propio campo. En estas circunstancias, ¿es legítimo clasificar sus producciones en lo que se suele llamar el “teatro de la evangelización”? Las consideraciones que acabamos de exponer nos dan serios motivos de dudar.

Ello no significa que las danzas representativas del punto de vista español carezcan de una dimensión religiosa. Reducida a su más simple expresión en las dos versiones de Panamá, esta dimensión es preponderante en las otras que forman la mayoría. Pero, aun en las danzas que le dan la mayor importancia, como Jalisco 1, el discurso religioso da la sensación de responder a una función interna que apunta a mantener la cohesión del grupo de los vencedores, mucho más que una función externa relacionada con el grupo de los vencidos. En lo que se refiere a este último, supuestamente beneficiario de la evangelización, mal se ve qué incentivo podría encontrar en las danzas para anhelar esta perspectiva, aparte de los obstáculos evidentes constituidos por la lengua y el estilo. En esto, el componente español de la Danza de la Conquista se conformaría con otra tradición de origen hispano, la fiesta de Moros y Cristianos, que a menudo fue presentada –abusivamente, en nuestra opinión, pero eso podría ser el tema de otro trabajo– como su antepasado. Es sabido que los espectáculos de Moros y Cristianos suelen terminar, después de la victoria de los

		ESPAÑOL	INDIO
<i>realidad</i>		<ul style="list-style-type: none"> • Jalisco 1 • Oaxaca 2 • Oaxaca 3 • Veracruz • Panamá 1 • Panamá 2 	<ul style="list-style-type: none"> • Guerrero 1 • Guerrero 2 • Jalisco 2 • Jalisco 3 • Salvador
DESENLACE			
<i>virtualidad</i>			<ul style="list-style-type: none"> • Puebla • Oaxaca 1
		<i>conciliación</i>	<i>resistencia</i>
		ACTITUD DE LOS INDIOS	ACTITUD DE LOS INDIOS

últimos, con la conversión de los primeros al cristianismo. ¿Cómo dicha tradición, al menos en su versión peninsular, habría podido proponerse el objetivo de suscitar verdaderas conversiones, si tanto los actores como los espectadores eran exclusivamente cristianos?

1.8 A modo de conclusión: danzas mexicanas de la conquista y dramas de la muerte del Inca

Quisiéramos concluir este trabajo con una comparación de las danzas mexicanas de la Conquista y los dramas andinos de la muerte de Atahualpa. La diferencia, a través de las consideraciones desarrolladas a lo largo del artículo, es patente. Ninguno de los últimos es representativo de un punto de vista español. Tampoco está presente entre ellos el caso de la virtualidad, encarnado en México por Puebla y Oaxaca I. Por fin, si se tiene en cuenta que la escenificación de un conflicto es sistemática en las versiones andinas, no podríamos clasificarlas en otra categoría que la de la resistencia. Resultaría, en una clasificación basada en los criterios seleccionados para el presente estudio, que todos los dramas de la muerte del Inca se ajustarían a una combinación única caracterizada por una postura de resistencia del bando autóctono, un desenlace conforme con la realidad y un punto de vista indio, cuando el análisis de las danzas mexicanas de la Conquista establece la existencia de cinco combinaciones distintas.

Es verdad que las versiones andinas tampoco son uniformes. El contraste más visible, en nuestra opinión, es el que opone los componentes peruano y boliviano de la tradición sobre la cuestión de la conducta de Atahualpa frente a los españoles. De manera general –la regla admite varias excepciones¹²–, las variantes oriundas del Perú lo representan deseoso de evitar el combate cuando el mismo personaje, en Bolivia, demuestra mucho más firmeza. Con todo, sería muy abusivo asimilar las versiones peruanas de la Muerte del Inca con las danzas mexicanas representativas de la categoría de la conciliación, especialmente la de

12 Por ejemplo, en la versión boliviana de Chayanta, que indiscutiblemente es la que atribuye el papel más heroico a Atahualpa, éste manifiesta una sorprendente humildad frente a Pizarro después de su captura por el conquistador (Jean-Philippe Husson, *La mort d'Ataw Wallpa...*, op. cit., pp. 224-226, 326-327 y nota 81).

Puebla. En efecto, una diferencia abismal separa la actitud de Atahualpa, dictada por la esperanza de librarse de los españoles, y la sumisión voluntaria y entusiasta de Moctezuma a Cortés en la danza de Puebla. Con Guerrero 1, cabe admitirlo, hay más puntos comunes, en particular el indefectible apego del soberano autóctono, pese a sus continuos reveses, a la política de búsqueda del compromiso. Pero también surgen notables diferencias. Una de ellas atañe al enfrentamiento, sistemáticamente escenificado en las versiones peruanas mientras que la referida danza mexicana lo silencia por completo. En ésta, además, no se pone en tela de juicio la estrategia de Moctezuma: se sugiere que si fracasó fue porque resultó imposible establecer una verdadera comunicación entre los dos campos; en otros términos, porque así lo quiso el destino. En los dramas peruanos, en cambio, la propensión del Inca a concluir pactos con el invasor le vale las críticas implícitas de dignatarios imperiales partidarios de la opción militar. Es más, dicha conducta se revela catastrófica a la luz de los sucesos ulteriores y, lejos de ser valorada, aparece nítidamente como el factor principal de la derrota.

En resumidas cuentas, la exuberante diversidad de las danzas mexicanas de la Conquista contrasta con la notable unidad de las versiones de la Muerte de Atahualpa. Esta oposición nos parece tanto más digna de ser subrayada cuanto que concuerda con una de las conclusiones que sacó Nathan Wachtel de su estudio comparativo al que aludimos más arriba. Cotejando la versión andina que había seleccionado¹³ con las tres danzas mesoamericanas que completaban el corpus –dos mexicanas y una guatemalteca–, el mentado autor advirtió que éstas finalizaban con el acercamiento de los vencedores y vencidos mientras aquélla rechazaba cualquier forma de acercamiento.¹⁴ Dos circunstancias confieren a este resultado un alcance significativo: primero, la ausencia de reconciliación de los exadversarios no es propia de una sola versión sino del conjunto de los dramas andinos de la Muerte del Inca por oposición a la totalidad de las danzas de la Conquista mesoamericanas; segundo, si nos percatamos de que la singularidad de las versiones andinas no es sino una expresión particular del pensamiento mesiánico, más precisamente de la creencia ampliamente difundida en el retorno del Inca, que imposibilita toda reconciliación, es posible afirmar que los dos grupos de danzas traducen dos mentalidades fundamentalmente distintas.

En definitiva, si prescindimos del caso de Guatemala para centrarnos en las danzas mexicanas y andinas de la Conquista, la afinidad de nuestras conclusiones y las de Wachtel es innegable. Y si advertimos que dichas conclusiones se derivan de dos razonamientos totalmente independientes, su convergencia tiene aún más peso.

Estas consideraciones nos facultan para postular la inexistencia de toda relación entre los componentes mexicano y andino de la Danza de la Conquista. Visiblemente, estamos frente a tradiciones dispares, dos (si todas las versiones mexicanas proceden de un origen único), pero más si el origen es múltiple, lo que sería la consecuencia lógica de nuestra clasificación de las danzas tal como la sintetiza el cuadro presentado más arriba.

13 Setrata de la versión por la que nos interesamos en nuestra edición crítica (cf. supra, nota 1). Es oriunda de Chayanta (Bolivia) y fue recogida por el escritor boliviano Jesús Lara, quien la publicó en 1957 (Jesús Lara (ed.), *Tragedia del fin de Atawallpa*, Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957).

14 Nathan Wachtel, op. cit., pp. 92-95.

Terminaremos con un resultado práctico: no es legítimo aducir las características de las danzas mexicanas de la Conquista para sostener su extensión a las versiones de la Muerte de Atahualpa y viceversa. Ahora bien, tal argumento fue utilizado hace unos quince años por la etnohistoriadora española Berta Ares Queija para propugnar la tesis del origen hispano de los dramas del Inca. Notando que dicha tesis, cuando se aplicaba al caso mexicano y guatemalteco, recogía el asentimiento unánime de los estudiosos, la referida investigadora se declaró sorprendida por la escasez de sus adeptos en el caso andino:

Pero esta relación [que, según la autora, vincula las Danzas de la Conquista con la tradición hispánica de las fiestas de Moros y Cristianos], que desde hace tiempo ha sido puesta de relieve en los estudios sobre México y Guatemala –entre los que cabe mencionar especialmente los trabajos de Robert Ricard y Arturo Warman– y, hasta donde yo sé, aceptada en estos países sin reservas, parece despertar ciertas renuencias entre los estudiosos del área andina, donde –sobre todo a partir del libro de Nathan Wachtel acerca de la visión de los vencidos– se ha querido ver este tipo de representaciones como una creación propia de los grupos indígenas, en las que no solo se pondría de manifiesto cómo vivieron los vencidos el trauma de la conquista, sino que serían además una expresión clara de su resistencia político-cultural frente a los vencedores.¹⁵

Aparte de que la unanimidad no confiere a una tesis ningún valor científico adicional, la sorpresa de la autora carece de fundamento: si las dos familias de danzas no tienen relación de parentesco alguna, ¿no es natural que den lugar a opiniones distintas?



Foto 2:
Variedad
oaxaqueña
de la
Danza

15 Berta Ares Queija, "Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente", *Revista de Indias*: (Madrid) 52 (195-196), mayo-diciembre de 1992, pp. [231]-232.



Foto 3:
Celebración
festiva de la
Danza el 15
de agosto.
Registro año
2006



Foto 4:
Danza de
la Pluma,
que
recrea la
conquista
española



Foto 5:
Enfrentamiento
ritual en la
Danza de la
Conquista. Santa
María Atzompa



Foto 6: Como todo proceso de conquista, su asociación a lo religioso es manifiesta



Foto 7: La representación histórica está asociada a otros elementos festivos



Foto 8: La Virgen de la Asunción es el motivo religioso que sustenta la recreación histórica



Foto 9: Santa María Atzompa, centro de representación fastuosa cerca de Oaxaca

Bibliografía

1. Versiones de la Danza de la Conquista

El Salvador

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. 1981. “Notas de folklore: la historia de Montizuma, indio mejicano, y Hernán Cortés, español”, pp. 35-53, en *Estudios de cultura popular*. México: Instituto Nacional Indigenista (colección Inves-tigaciones Sociales, 9).

Guerrero 1

BARLOW, R. H. y Byron MCAFFEE. 1947. “Un ‘cuaderno de marqueses’”, *El México Antiguo*: 6 (9-12), pp. 392-404.

Guerrero 2

Textos tradicionales de la danza de “La Conquista” que se escenifica en las festividades patronales de algunos pueblos de la “costa chica” del Estado de Guerrero. Versión correspondiente a los pueblos amuzgos de Xochistlahuaca y Cozoyoapan, G[uerre]ro (fotocopia de un manuscrito conservado en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México).

Jalisco 1

CORNEJO FRANCO, José. 1943. “La danza de la conquista”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*: 4, pp. 155-186.

Jalisco 2

TALAVERA S., Francisco. 1976. “Cuaderno de la danza de la Conquista”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*: 5, 54, pp. 149-178 (México).

Jalisco 3

JÁUREGUI, Jesús. 1996. “Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres”, pp. 33-68, en Jesús Jáuregui, Carlo Bonfiglioli (coord.), *Las Danzas de la Conquista*, t. 1, México contemporáneo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.

Oaxaca 1

LOUBAT, J[oseph] F.[lorimond]. 1900. “Letra de la “Danza de Pluma” de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México”, pp. 221-261, en *Actes du XIIIe Congrès International des Américanistes*: t. 1, París: Ernest Leroux, 1902.

Oaxaca 2

GILLMOR, Frances. 1942. “La conquista de México”, *University of Arizona Bulletin*: 13, 4, octubre, pp. 41-65.

Oaxaca 3

ARROYO, Esteban y Jesús MARTÍNEZ VIGIL. 1970. *El códice Gracida dominicano sobre la danza de Ya Ha Zucu hoy Cuilapan (la danza de la pluma)*. Oaxaca: Impr. Mayven.

Panamá 1

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. 1981. “La danza de ‘Los Montezumas’”, pp. 7-34, en *Estudios de cultura popular*. México: Instituto Nacional Indigenista (colección “Investigaciones Sociales”, 9).

Panamá 2

AROSEMENA MORENO, Julio. 1977. *Danzas folklóricas en La Villa de Los Santos*. San Salvador, El Salvador: Ministerio de Educación.

Puebla

MACCAFFEE, Byron. 1952. “Danza de la Gran Conquista”, *Tlalocan*: 3 (3), pp. 246-273 (México).

Veracruz

ANGUIANO, Marina y Guido MÜNCH. [s. f.]. *La danza de Malinche*. México: SEP.

2. Estudios

ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de. 1975. *Obras históricas*. México: Edición, estudio preliminar y documentos anexos de Edmundo O'Gorman. Universidad Nacional Autónoma de México: IIH.

ARAGO, Santiago. 1851. *Recuerdos de un ciego; viaje alrededor del mundo; enriquecido con notas científicas por Mr. Francisco Arago y precedido de una introducción por Mr. Jules Janin*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.

ARES QUEIJA, Berta. 1992. "Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente", *Revista de Indias*: 52, pp. 195-196, may-dic., pp. [231]-250 (Madrid).

BODE, Barbara. 1961. *The Dance of the Conquest of Guatemala*. Nueva Orleans: Tulane University Press.

BRISSET MARTÍN, Demetrio E. 1988. Representaciones rituales hispánicas de conquista. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DÍAZ ROIG, Mercedes. 1983. "La danza de la Conquista", *Nueva Revista de Filología Hispánica*: 32 (1), pp. 176-195 (México).

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1960. *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

HUSSON, Jean-Philippe. 2001. *La mort d'AtawWallpa ou La fin de l'Empire des Incas; tragédie anonyme en langue quechua du milieu du XVIe siècle, édition critique trilingue (quechua-espagnol-français)*. Prólogo de Nathan Wachtel. Ginebra: Ediciones Patiño (colección Littératures et cultures latino-américaines).

---. 1997. Une survivance du théâtre des Incas: la cycle dramatique de la mort d'Atawallpa. Tesis de doctorado de Estado. París: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 3 tomos.

JAUREGUI, Jesús y Carlo BONFIGLIOLI (coord.). 1996. *Las Danzas de la Conquista*, t. 1, México contemporáneo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.

LARA, Jesús (ed.). 1957. *Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Imprenta Universitaria.

MATHIS, Laëtitia. 2004. Fêtes et traditions indiennes dans le monde contemporain. Le cas des "dances de la Conquête" au Mexique. Tesina de DEA. Cergy-Pontoise: Université de Cergy-Pontoise.

TORQUEMADA, Juan de. [Sevilla 1915] 1969. *Monarquía indiana. Introducción de Miguel León Portilla*. México: Ed. Porrúa.

VAL JULIÁN, Carmen. 1991. "Dances de la Conquête: une 'mémoire indienne de l'histoire'?", pp. [253]-266, en Alain Breton, Jean-Pierre Berthe, Sylvie Lecoin (eds.), *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala réunies à la mémoire de Nicole Percheron*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (colección Hespérides).

---. 1986. Vies posthumes de Moctezuma II. Tesis de doctorado. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

WACHTEL, Nathan. 1971. *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530-1570*. París: Gallimard (colección Bibliothèque des Histoires).

WARMAN GRJ, Arturo. 1972. *La danza de moros y cristianos*. México: Secretaría de Educación Pública (colección Sep-Setentas, 46).