

## EL TOCONTÍN COMO FUENTE DE DATOS HISTÓRICOS

**EDITH PADILLA ZIMBRÓN.** Es licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. Maestra en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora Titular “A” de tiempo completo en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Oriente, de la UNAM. Entre sus trabajos se encuentran “El espacio simbólico en *La ilustre fregona*”, publicado por la Universidad de Chapingo y “La investigación en fuentes primarias. Trascendencia de los archivos históricos en el tercer milenio”, publicado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Ha participado como ponente en diversos eventos académicos del ámbito nacional e internacional.

Con motivo de la llegada a nuestro país del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga, en octubre de 1627, se organizaron fiestas que eran de rigor cuando una autoridad nueva aparecía en la escena novohispana.

Como se sabe, entre las actividades que se realizaban estaba la costumbre de ofrecer representaciones teatrales. Los colegios jesuitas se preparaban desde meses antes del acontecimiento para “echar la casa por la ventana” cuando fuera el momento.

En ocasión de festejar al arzobispo Manso y Zúñiga, se tenían preparadas dos comedias: *Vida de San Ignacio. Comedia Primera y Comedia Segunda*, sin embargo, es casi seguro que no se representaron debido a que la celebración de bienvenida se postergó en varias ocasiones por acontecimientos políticos y sociales que afectaron económica y moralmente a la sociedad de la capital novohispana.<sup>1</sup>

Por fortuna, los textos dramáticos se han preservado en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de México.<sup>2</sup>

Ambas comedias son muestra clara de la poesía barroca mexicana escrita por miembros de la Compañía de Jesús durante el siglo XVII, porque responden al esquema predominante de la

<sup>1</sup> “Aunque el arzobispo llegó en la fecha señalada, fue hasta el primero de septiembre de 1628 cuando tomó posesión del nombramiento con bulas. El cabildo eclesiástico solicitó al cabildo civil recorrer hasta noviembre las fiestas. Efectivamente, el 19 de ese mes se consagró en la iglesia de Tacuba, pero las autoridades no se organizaron para realizar la celebración. Se postergó para el 22 y 23 de diciembre. Sin embargo no se realizaron porque hubo una pérdida naval muy fuerte y no se tenía el ánimo ni el dinero para hacerlas. A esto hay que agregar que iniciaba la gran inundación conocida como la inundación de 1629 y que duraría por lo menos cuatro años más. Para estas fechas, el agua ya afectaba el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo”. Edith Padilla Zimbrón. *Teatro jesuita novohispano. Vida de San Ignacio. Comedia segunda* (pp. 118-120).

<sup>2</sup> He realizado la paleografía de la primera comedia y he preparado una edición crítica de la segunda comedia, investigación con la que obtuve el grado de maestría por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

época: profusión y riqueza de imágenes, y, aunque a veces un tanto rígida y acartonada, en otros momentos se advierte una poesía fluida, ornamentada y agradable al oído.

El tocontín que aparece al final de la *Primera Comedia*, y que forma parte de la “Despedida” de la misma, es un buen ejemplo del estilo poético, no sólo en el plano formal, sino también por su contenido. Dicho texto ha sido estudiado por Ignacio Osorio (“Un tocontín inédito del siglo XII”) y Thomas Hanrahan (“El tocontín expresión de identidad”) hace ya más de treinta años. Ambos artículos abordan el tema de manera muy general y no profundizan en su especificidad. Por eso, el objetivo de estas líneas es analizar los versos del tocontín como claro ejemplo en el proceso de búsqueda de identidad nacional en la clase letrada novohispana, específicamente los jesuitas de la primera mitad del siglo XVII. Cabe mencionar que también se harán algunas menciones al tocontín escrito por el bachiller Francisco Bramón y se dejan de lado los escritos por Sor Juana Inés de la Cruz.

El tocontín indígena era una danza festiva con la que “los antiguos mexicanos celebraban a su Emperador Moctezuma y en que también cantaban los más graves caciques sus historias, para que de esta suerte pasasen de padres a hijos los sucesos más notables de sus antiguas tradiciones”. (Osorio 11). La danza y los cantos, acompañados de diversos instrumentos musicales eran los elementos que lo conformaban, sin dejar de lado el vestuario, accesorios como collares, brazaletes, sonajillas, flores y otros objetos con que se ataviaban los participantes. El nombre de la danza se debe probablemente, como lo indican Andrés Pérez de Ribas (*Trinfnos de Nvestra Samta Fee entre gentes las más bárbaras del Nuesto. Orbe*, p. 298) y Alfonso Méndez Plancarte, (*Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Completas*, t. II, p. 364) al sonido que produce el teponaztli.

Poco tiempo después de que llegó la religión católica a tierras mexicanas, esta expresión indígena, al igual que otras manifestaciones rituales o artísticas prehispánicas, se incorporó sin problemas a la incipiente cultura mestiza, porque existía una tradición medieval de danzar dentro de las iglesias. Dice Weckmann, “cuando los primeros misioneros predicaban el cristianismo en la Nueva España, todavía se danzaba ante el Santísimo Sacramento en las iglesias de Sevilla, Toledo, Jerez y Valencia” (199). De ahí que, Fray Pedro de Gante, “el primer gran artífice de las operaciones sincréticas más importantes del México naciente”, (Alberro 43) utilizó la danza y los cantos en el proceso de evangelización, mismos que resultaron un medio eficaz de comunicación entre indígenas y misioneros. Con el paso del tiempo, esta manifestación artística no sólo se utilizó en las fiestas de índole religioso, sino que, en algunas ocasiones, también se realizaron en celebraciones civiles. Esto se sabe gracias a que los cronistas dejaron descripciones—algunas muy detalladas— de la danza, desde los primeros años posteriores a la caída de Tenochtitlan hasta avanzado el siglo XIX.<sup>3</sup>

Es pertinente aclarar que los términos “tocontín”, y “mitote”, han sido utilizados como sinónimos por diversos cronistas e incluso por los mismos poetas y dramaturgos que escribieron

---

<sup>3</sup> Francisco de Salazar, Fray Bartolomé de las Casas, Fray Bernardino de Sahagún, Fray Diego Durán, Fray Jerónimo de Mendieta, Don Francisco Antonio de Lorenzana, Andrés Pérez de Ribas, Calos de Sigüenza y Góngora, José Francisco de Isla y Guillermo Prieto, son algunos de los autores que hacen alguna descripción de los tocontines.

uno. Por ejemplo, en el *Auto de la Virgen y gozo mexicano*, que está insertado en la novela *Los Sirgueros de la virgen sin original pecado* escrita por el bachiller Francisco Bramón en 1620, se dice:

Concertados éstos y otros instrumentos, dieron los siete [danzantes] principio a una vistosa danza, que llaman, los mexicanos, netotiliztle, y en nuestro vulgar, mitote o tocotín (109).

Matías de Bocanegra, por su parte, escribe una nota al final de la *Comedia de San Francisco de Borja*, representada en 1640, que entre otras cosas menciona: “Rematóse toda la fiesta con un mitote o tocotín” (78).

La estructura formal de los versos del tocontín es la siguiente: cuartetos de hexasílabos escritos, ya sea en alguna lengua indígena como el náhuatl o en español, con rima asonante en los versos pares. De hecho, es la forma métrica popular náhuatl (Manrique 439). La extensión de cada uno de ellos es variable. En ocasiones se introducen modismos en el lenguaje y formas coloquiales del habla popular.

Andrés Pérez de Ribas es uno de los autores que hace una minuciosa descripción de la danza del tocontín en el Libro XII, capítulo XI de su obra *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo Orbe*; en sus líneas dice que existe un esquema de versos fijos que pueden fungir como estribillo:

Al tiempo de salir el sarao del palacio interior, lo llaman la música y canto, que al modo español y ya cristiano suena así: *Salid, mexicanos, bailad tocontín, que al rey de la gloria, tenemos aquí* (p. 298).<sup>4</sup>

Si se comparan algunos tocontines que se conocen, efectivamente, guardan cierta similitud con el esquema mencionado por Pérez de Ribas aunque de manera flexible: La primera estrofa del texto escrito por Francisco Bramón dice: *Bailad, mexicanos;/ suene el tocotín/ pues triunfa María/ con dicha feliz*, donde los dos últimos versos fungen como estribillo.

En el tocontín que aparece al final de *La Comedia de San Francisco de Borja* se dice: *Salí, mexicanos,/ bailá el tocotín,/ que al sol de Villena/tenéis en zenit* (p. 78). Estas líneas se repiten al final de la tirada de versos; cabe señalar que únicamente en los dos primeros versos el autor utiliza el modo del habla “negrito”.

Pero en el caso del tocontín de la comedia *Vida de San Ignacio*, el texto comienza: *Gemid mexicanos/ caciques gemid/ debajo las cargas/ que mansos sufrís*. Estrofas más adelante se leen los versos que serán el estribillo: *Tocontín caciques/ hijos tocontín/ que al sol hecho padre/ tenemos aquí*.

El contenido de estas danzas giraban en torno a dos temas principalmente: exaltar la

<sup>4</sup> Las cursivas son mías.

figura de Jesús, de la Virgen a de algún santo y el de elogiar a las autoridades civiles y/o eclesiásticas que presenciaban el espectáculo. En muchas ocasiones ambos temas se fundían. Lo que nunca faltaba era la mención de elementos de la naturaleza como flores, aves, cielo, estrellas y sobre todo la alusión frecuente al mes de abril y al sol, porque de esta manera se perpetuaba la tradición y origen de la danza. Para los indígenas cada elemento del tocontín tenía un significado, así que no era casual la mención a los animales ni el color de los plumajes utilizados, los vestuarios y los ritmos que se utilizaban para la ocasión. Todo armonizaba con lo que se quería proyectar porque todo estaba codificado (Alberro 41). Algunos religiosos del siglo XVI se percataron de ello y buscaron el desaparecer estas danzas sin conseguirlo, de hecho “el virrey Luis de Velasco I estimó necesario promulgar las ordenanzas de Cuauhtinchán, en 1559, para prohibir que en el atuendo de los danzantes quedara algo diabólico «como antiguamente se utilizaba»” (Weckmann 179). En cambio los jesuitas, aprovecharon los símbolos antiguos partiendo de su significado idólatrico y los adoptaron y adaptaron a sus propias necesidades (Alberro 90).

El tocontín que nos ocupa cumple con las generalidades que comparte con los otros dos mencionados, pero tiene su propia especificidad.

Si comparamos la extensión de los textos de Bramón o Bocanegra con el de *Vida de San Ignacio*, nos damos cuenta que el tocontín del bachiller universitario y el del jesuita equivaldrían a la cuarta parte y a poco menos de la mitad del nuestro respectivamente. Esto quiere decir que el de Bramón lo constituyen ocho estrofas; catorce el de Bocanegra y el que nos ocupa treinta y tres.

El tocontín se encuentra en la parte final de la *Primera Comedia* y antecede a la *Segunda*. La danza se hace en dos momentos: al término de la *Primera Comedia*, el personaje Ángel recita la “Despedida”, luego se introduce la danza del tocontín; cuando ésta termina, el personaje continúa con los versos de despedida y por último se ejecuta la segunda parte, con lo que finaliza propiamente el texto dramático. La primera tirada de versos de la danza la conforman ocho estrofas, y la segunda veinticinco.

Antes de que comience la danza, en los versos de “Despedida” el personaje Ángel anuncia el baile de los naturales de esta forma:

Yo como se lo que en el cielo  
estima pobres, humildes,  
y que del mundo las tildes  
son los indios de este suelo,  
quiero inclinar mi alto vuelo  
a su humilde tocontín,  
que por los indios al fin,  
puestas las alas en Cruz,  
eclipsó su hermosa luz  
el divino Serafín.

(vv. 5253-5262)

Se distinguen dos ideas, por un lado se dice que el cielo ve con buenos ojos a los pobres, a los humildes, a los indios, que finalmente son “las tildes del mundo”, entiéndase por *tilde*, según el *Diccionario de Autoridades*, “poca cosa.” La otra idea es el sacrificio de Jesús por salvar a los indios. Los versos intermedios son los que engarzan ambas ideas de manera forzada, mencionando la danza y adjetivándola como los indios: humilde. Cabe hacer notar que el Ángel se humilla ante el tocontín.

Se aprecia un discurso dirigido propiamente a los indígenas para enaltecerlos precisamente por ser pobres, humildes y que tienen que agradecer a Dios el sacrificio que realizó por ellos. Así, de manera velada se torna al motivo del sacrificio que en las primeras décadas de la evangelización sirvió para conjuntar el mundo indígena con el cristiano (Alberro 91).

En seguida, el mismo personaje pronuncia las siguientes estrofas a manera de invitación:

Tocontín, caciques,  
hijos, tocontín  
que el sol, vuestro Padre,  
os espera aquí;

Manso le tenéis,  
y está bien así,  
que es baile de mansos  
vuestro tocontín.

(vv. 5263-5270)

Destaca la forma en que el yo lírico invita a que se ejecute la danza, pues se nombra a los integrantes como “caciques”, esto ya los sitúa en un rango social elevado. Si bien es cierto que en las danzas prehispánicas, efectivamente, las interpretaban señores principales. Además, esa palabra es de origen náhuatl, (*D.A*) con lo cual también se advierte un intento de acercarse a ellos. Existe, además una alteración en la sintaxis de ese verso. También se introduce un elemento retórico de los *huehuetlaltolli*,<sup>5</sup> que es resaltar o mencionar de manera reiterada a la persona a quien va dirigido el mensaje, (joven, padre, hija, esposa, etc.) en este caso, la palabra es “hijos”.

Hay una alusión al sol, que inevitablemente remite al mito mexica de la creación del quinto sol. Pero en este caso, el astro es el arzobispo que es el invitado de honor, aunque, cabe mencionar, que el virrey don Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralbo, también debió de haber estado ahí. Nótese el juego de palabras con el apellido del prelado y el carácter del baile: ambos son mansos.

Se hace la danza y a mitad de ella, recita el Ángel:

Gemid mexicanos,

<sup>5</sup> “La antigua palabra”. Son discursos cuya finalidad era aconsejar, educar. Se transmitían de generación en generación en la cultura mexica. Contenían las normas de conducta, la visión moral y las creencias de ese pueblo.

caciques gemid,  
debajo las cargas  
que mansos sufrís;

Que el cielo cejado  
abre sin dormir  
pestañas de estrellas  
a veros gemir.

Ángeles tenéis  
que miran sin fin  
la cara del Padre  
quitado el viril;

Como a sus pupilas,  
pupilos al fin,  
estos lindos ojos  
os traen sobre sí;

Si dormís, os velan,  
lloran, si gemís.  
¿Oh, qué ojos quiebra?  
¿Quién os carga así?

Si lo que cargáis,  
por Dios lo sufrís,  
bailad vuestras cargas,  
bailad y reíd

que el Ángel envidia  
vuestro tocontín,  
y el sol, vuestro Padre,  
os espera aquí.

Manso le tenemos,  
y está bien así,  
que es baile de mansos  
vuestro tocontín.

(vv. 5271-5302)

El protagonista de estas coplas no es un personaje religioso ni es el arzobispo motivo de la representación, (aunque hay alusiones) sino es el indígena, en relación con Jesús. Es una llamada de atención para que tome conciencia del lugar que le corresponde ante los ojos de Dios.

La interpretación que doy es la siguiente: indios, sabemos que sufren, que abusan de

ustedes, pero Dios no los abandona, pues siempre está atento y mirándolos. Además, si su sufrimiento se lo ofrecen a Dios, entonces, él lo tomará en cuenta y los recompensará, por lo cual no deben de estar tristes, al contrario, hay que estar alegres: Dios los ve con buenos ojos y no los desampara.

Como se sabe, una particularidad de la Compañía de Jesús era persuadir “al otro” a través del manejo de los sentidos. No es gratuito que Alberro mencione que eran los grandes propagandistas de la época —comunicadores diríamos hoy— (92) que a través del manejo de las emociones incidían en la conducta de aquel que los oyera y/o los viera. De tal suerte que si los indios a los que se alude en el tocontín sufren, bueno es parte del proceso para obtener su recompensa. De hecho todavía es común en México la frase “para gozar hay que sufrir”.

Tampoco es casual que el personaje Ángel sea quien ofrezca la Despedida y pronuncie las coplas del tocontín, pues son “seres intermediarios entre Dios y el mundo”, “signos advertidores de lo sagrado”(Chevalier 98) y además “el ángel en tanto que mensajero es siempre es portador de una buena nueva para el alma” (Chevalier 100). Lo que destaca aquí es que él, a pesar de que tenga un lugar allegado al cielo, sea cercano a Dios, envidia a los danzantes del tocontín. Por lo tanto hay una sublimación por lo prehispánico.

En el plano metafórico, es interesante resaltar la imagen del cielo como la cara de Jesús donde las nubes son cejas, las estrellas pestañas y la mención de los ojos que miran a los indios sufrir. En estas estrofas se aprecia el recurso utilizado desde Loyola en los *Ejercicios Espirituales* para impactar en el lector-espectador y que es el manejo de los sentidos: proyectar a través de los sentidos imágenes que impresionaran al espectador. Si en la Edad Media, dice Barthes es el oído el sentido perceptivo por excelencia, el que establece el contacto más próximo con el mundo exterior, en el Barroco, con Loyola y la Contrarreforma, se le dará preponderancia a la imagen visual (81).

Cuando termina la danza se supone que los ejecutantes salen del escenario y el Ángel prosigue la “Despedida”.

La segunda parte del tocontín consta de veinticinco estrofas y no hay alguna acotación que indique la entrada de los danzantes. Hasta este momento, la forma en que Ángel se dirige al público es desde el punto de vista gramatical de la segunda persona del plural, desde un *ustedes*, sin embargo, en la segunda parte la cambia por la tercera persona del plural: *nosotros*. Así, el yo lírico participa de manera activa en el canto de las coplas, forma parte de lo que se dice, es un incluirse, por lo tanto hay un sentido de pertenencia al mundo que va a describir. Ahora la voz (el yo lírico) es un indio, no el Ángel.

Esta parte del tocontín está constituido por tres grandes fragmentos que son separadas por el estribillo ya mencionado. Las tres comparten a su vez una misma estructura; en las primeras estrofas se exalta el pasado indígena, en las estrofas centrales se habla de un presente a veces no muy halagador, y en las últimas se promueve la esperanza de un futuro mejor.

A continuación se reproduce la primera parte del tocontín:

Tocontín, caciques,

hijos, tocontín,  
que al sol hecho padre  
tenemos aquí.

Manso le tenemos,  
querémoslo así,  
que es baile de mansos  
nuestro tocontín.

Nuestros bailes daban,  
cuando yo nací,  
más plumas al aire  
que flores de abril.

Todas se volvieron  
plumas de neblí  
sobre indios pelados  
gavilanes mil.

Vínonos por padre  
un sol que al reír  
dio al águila plumas  
y al nopal carmín.

De hoy más sacaremos  
en el tocontín  
en traje de reyes  
alas de delfín.

Teñiremos mantas  
en escarlatín  
y en nuestros quetzales  
brillará el rubí.

Ya nuestra laguna  
por la juncia vil  
plumas le coronan  
de pavones mil.

Pavonean las olas  
cuando ven salir  
garzas de la espuma  
cisnes del salitre.

(vv. 5388-5422 )

Esta parte comienza con el estribillo el cual nos recuerda que el arzobispo está viendo el espectáculo y que es un personaje importante.

El tema de los versos es el propio tocontín. Él será el eje para visualizar el pasado, el presente y el futuro del yo lírico. Hay una clara exaltación a los tocontines pasados, donde había abundancia, vida; recordemos que “la pluma está asociada a un simbolismo lunar y representa el crecimiento de la vegetación” (Chevalier 845). Está pues, asociada a la fertilidad. Las plumas que se mencionan son azules por la mención del neblí, color atribuido a Huitzilopochtli. Estas plumas descansaron, cayeron sobre los indios pelados, pelones, sin plumas. La función biológica de las plumas es proteger el cuerpo del ave por lo que el adjetivo *pelados* lo interpreto como “la falta de dirección religiosa católica.” Así, los indios estaban desprotegidos. Esa abundancia de plumas azules de poca calidad porque son de gavilanes representa la falsa protección, la de la idolatría.

Pero llegó a estas tierras un sol, que es Cristo, que con sólo sonreír dotó de plumas al águila, ave que puede asociarse con México y que, como sabemos, ya era un símbolo tenochca. Ésta se reúne a otro elemento simbólico identitario de estas tierras: el nopal, que entre los indígenas “era asimilado al árbol de los sacrificios y las tunas que lo cubrían no eran sino los corazones de los sacrificados” (Alberro 90). Aprovechando la connotación de este símbolo prehispánico, el yo lírico yuxtapone el sacrificio idólatrico al sacrificio de Jesucristo.

Los siguientes versos dicen *de hoy más sacaremos*, es decir, de aquí en adelante, ya no utilizaremos el color azul en nuestras danzas, símbolo de la idolatría, ahora teñiremos todo de rojo, símbolo de la religión católica, y se hace mención a objetos valiosos del mundo prehispánico, algunos de ese color como *quetzales, plumas de pavones, garzas*, y del mundo ibero como *traje de reyes, alas de delfín, rubí*.

Con esto se observa como los jesuitas modificaron los símbolos mexica incorporan otros de tradición hispánica y de esa combinación surgen imágenes nuevas que ofrecen una interpretación propia con un nuevo valor social.

Hay una mención a la laguna, pero no es cualquier laguna, es *nuestra laguna*, nótese el sentido de pertenencia al terruño y, que, aunque haya espuma y salitre en ella, siempre saldrán sin mancha las garzas y los cisnes que habitan ahí. Nótese la reiterada mención de las aves: gavilanes, neblí, águila, quetzales, pavones, garzas y cisnes.

Con los elementos mencionados, podemos decir que existe una relación entre el pasado prehispánico que ha sido favorable con un presente que es mejor mismo que se proyectará hacia un futuro aún más prometedor.

Los versos de la siguiente parte del tocontín dicen:

Tocontín, caciques,  
hijos, tocontín,  
que al sol hecho padre  
tenemos aquí.

Cuarenta mil indios  
solían salir  
en México al baile  
hoy no hay cuatro mil.

De hoy en cien años  
oirán decir,  
¿cómo eran los indios?  
no sé, no los vi.

Bailemos, caciques,  
que no será así,  
pues del sol colgada  
nuestra águila vi.

Su calor vital  
hará revivir  
una hermosa fénix  
de un gusano vil.

Si cesan la cuenta  
del medio partir  
multiplicaremos  
como el tule y el juil.

Serán los tiangues  
ferias de París  
y andará sobrado  
el chile y maíz.

(vv. 5423-5450)

Nuevamente se exalta el pasado de la danza del tocontín, pero ya no se toca el tema de la religión prehispánica. Ya está claro que Jesucristo venció a la idolatría. Ahora hay una preocupación social: la cantidad de indios ha disminuido en forma terrible. Antes muchos indios bailaban el tocontín, ahora quedan pocos de ellos. La mención de la cantidad cuatro mil y cuatrocientos, probablemente se debe a que “el número 400 es un número hiperbólico” (Robelo 73) utilizado mucho entre los mexicas. Otra vez hay una mención al presente, que es el parte aguas de la condición de los indios: *De hoy en cien años / oirán decir...* sin embargo, el yo lírico afirma que no debe existir preocupación alguna, pues el sol sostiene a *nuestra* águila que está “colgada”. Esto lo interpreto como que el sol es Jesús y el águila es México.

El calor vital del sol (Jesús) hará revivir al ave fénix del gusano vil de la idolatría y que, seguramente, todo estará mejor de aquí en adelante en todos los aspectos. La imagen de esa ave

fue utilizada constantemente en la literatura novohispana del siglo XVII y XVIII, en algunas ocasiones como metáfora de que “La Nueva España brota de las cenizas de la vieja” (Paz 14), en otras ocasiones con connotaciones religiosas como en este caso y como lo señala Sigüenza y Góngora que “Llama a Santo Tomás/ Quetzálcoatl: el fénix de occidente, es decir, el Fénix americano. El apóstol nace de la pira en que se incendia el dios indio” (Paz 14).

Se hace mención al “medio partir”, es decir el *repartimiento* del trabajo como un elemento que impedía el avance económico. Dice el yo lírico que si se quitara esa forma de organización para el trabajo, los indios se *multiplicarían como el tule y el juil*, y entonces habría prosperidad, tanta, que sobraría el chile y el maíz y nuestros tianguiz serían *ferias de París*.

Nótese la alusión a algunos elementos de la laguna como el tule y juil, el primero sirve para elaborar objetos y el otro como alimento; también se mencionan al chile y al maíz, base de la alimentación mexicana.

El yo lírico proyecta una preocupación en el aspecto socioeconómico y es que no es para menos, pues en esos años, se vivió en la ciudad de México una de las peores sequías de la historia novohispana, seguida por las inundaciones que comenzaron en 1627 y que no acabarían algunos años después; empezaba también una de las epidemias más largas y desastrosas del siglo XVII; la población indígena disminuía cada vez más y el sistema de repartimientos evolucionaba hacia la hacienda afectando cada vez más a esta población. Aunado a estos conflictos, estaban los problemas de índole externa, por ejemplo las pugnas con Holanda (Hanrahan 54 e Israel 35-67).

Esta tirada de versos considero que es la más importante de la danza porque el yo lírico pone ante los ojos y oídos de las autoridades que presenciaban el espectáculo, la problemática por la que pasaba la ciudad de México en esos momentos —por si la desconocían—, y lo más importante es que sutilmente les hace una petición para que arreglaran la situación a la vez que se aprecia que se albergaba toda la esperanza en arzobispo y en el virrey.

El hecho de que se esperara que asistieran al espectáculo las dos autoridades tanto civiles como eclesiásticas era de suma importancia en ese momento porque desde el motín de 1624, las desavenencias entre ambas cabezas de la Nueva España eran mayúsculas. Con la llegada de Manso y Zúñiga a México la sociedad letrada anhelaba que hubiera una reconciliación con la autoridad civil.

Por el tono con que el yo lírico se dirige en estos versos a las autoridades podemos darnos cuenta el peso político y social que los jesuitas ya tenían en esos momentos.

Los últimos versos dicen:

Tocontín, caciques,  
hijos, tocontín,  
que al sol hecho padre  
tenemos aquí.

En tiempo pasados,  
siglos de oro al fin,  
no íbamos al baile  
cargados así.

No había muchas cargas,  
muchos indios sí,  
pocas entre muchos  
se podían sufrir.

Ya el indio es camello,  
carga hasta morir  
y muere bailando  
como el matachín.

No lloréis, caciques,  
bailad y reid  
que un buen rey tenemos  
aunque está en Madrid.

Quizá que nos oiga,  
nos envía aquí,  
una sombra suya  
Como suya, al fin.

Vívanos mil años  
el rey de Madrid  
que nos cría a los pechos  
de una emperatriz.

Y hoy nos da por padre  
a un sol de abril  
que abre en el tunal  
la rosa y jazmín.

Tocontín, caciques,  
hijos, tocontín,  
que al sol hecho padre  
tenemos aquí.

(vv. 5451- 5485)

Esta parte aborda dos temas: el primero es nuevamente la comparación del presente con el pasado, cuyo eje es otra vez, el baile del tocontín; el segundo es una exaltación al rey de España y al virrey de estas tierras americanas.

El yo lírico adjetiviza al tiempo pasado como “siglos de oro”, porque *no había muchas cargas, / muchos indios sí*. Se reitera la disminución de la población indígena y aborda el tema de la explotación hacia este sector. Y es una protesta clara hacia esa situación. De ahí los versos en los

que compara al indio con el camello. Osorio (16) cita al jesuita Francisco Antonio de Navarrete que en su texto *Relación peregrina de el agua corriente que para beber y vivir goza la muy noble, leal y florida ciudad de Santiago de Querétaro* escrita en 1739 también expresa su inconformidad por el abuso que se hace a los naturales:

Los indios siembran los campos,  
 los indios cogen los trigos,  
 los indios hacen el pan,  
 y todo lo hacen los indios.

Y es cierto que si faltaran  
 indios en estos dominios,  
 faltara todo, porque ellos  
 son el elemento quinto.

En los versos en los que se alude a la danza de los matachines resalta la nobleza de los indígenas, pues no importa cuánto carguen, ellos siguen bailando, sufriendo, hasta morir. Se resalta la sumisión y a la vez la fortaleza de los indios. Es interesante resaltar que si los danzantes eran o representaban a los caciques, (personas principales) en la realidad ya no eran “un sector efectivo de la sociedad y eran más un recuerdo nostálgico y a veces patético de las glorias pasadas” (Hanrahan 59).

A partir de la estrofa que comienza *no lloréis, caciques* cambia el tema de las coplas, pues aquí hay una invitación a bailar y reír, porque tenemos un rey en Madrid, y aunque tal vez no oiga nuestras peticiones, están los virreyes, que escuchan y resuelven los problemas de la población. Aquí existe una alusión directa al virrey, situación que no se había dado pues no se le había mencionado, aunque, como ya se dijo, se supone que asistiría al espectáculo. Acaba el tocontín con una alusión al arzobispo el cual tendrá la tarea de conjuntar la pureza (jazmín) y la pasión (rosa) de Cristo y transmitirla a sus feligreses.

El presente tocontín es un ejemplo de la literatura criolla novohispana porque, entre otras características hay una exaltación al pasado indígena. Existe una yuxtaposición de símbolos prehispánicos y españoles con lo cual se pueden establecer nuevas interpretaciones de ellos. La preocupación del yo lírico por problemas sociales, políticos y económicos que atañen a su entorno expresa un sentido de pertenencia al terruño. Esas líneas sólo las pudo haber escrito alguna persona instruida interesada por el quehacer sociopolítico de México y que además tenía ciertos lazos con el poder eclesiástico y civil de la ciudad, es decir, un criollo letrado.

## CONCLUSIONES

El tocontín era una danza festiva prehispánica en las que se cantaban historias de los señores principales con la finalidad de preservar los sucesos y tradiciones más notables a través de las

generaciones. Con la llegada de los franciscanos, esta manifestación se incorporó rápidamente en la labor evangelizadora y posteriormente fue un medio eficaz de comunicación y entretenimiento en la sociedad novohispana.

El tocontín que aparece entre el final de la primera y segunda comedia de *Vida de San Ignacio* cumple con las características generales que tiene un tocontín, sin embargo, tiene sus propias especificidades como la extensión y la organización dentro del texto dramático, pues se realiza en dos momentos.

La primera parte del tocontín tiene una estructura, extensión y tema “tradicional”: la exaltación a personajes religiosos y autoridades civiles y eclesiásticas.

La segunda parte tiene una extensión de más de veinte estrofas. El tema eje es precisamente la danza del tocontín. A través de algunos elementos de la danza como las plumas o los participantes, el yo lírico exalta el pasado indígena y lo confronta con el presente y el futuro. Fue un medio para expresar la preocupación que el autor tenía por los problemas sociales, políticos y económicos por los que pasaba la capital en el primer tercio del siglo XVII, así que fue un llamado a las autoridades para que resolvieran los problemas de la ciudad. Y esto es precisamente lo que hace importante e interesante a este escrito pues se percibe un sentido de pertenencia no sólo a la tierra americana sino a todo lo que puede ser propio de ella. Más allá de las formas poéticas y los símbolos utilizados a través de los versos, está esa apropiación y defensa de lo mexicano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Solange. *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI y XVII*, México: Colegio de México-FCE, 1999.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Alicia Martorell. Teorema. Madrid: Cátedra, 1997.
- Bocanegra, Matías de. *Comedia de San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena, virrey de esta Nueva España. Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Estudio introductorio de Elsa Cecilia Frost. Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia V. México: CONACULTA, 1992.
- Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen*, Pról. y selección de Agustín Yáñez, Biblioteca del Estudiante Universitario 45. México: Imprenta Universitaria, 1944.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 5ª. ed. Barcelona: Herder, 1995.
- Cruz, Juana de (Sor). *Obras completas. Tomo II*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. 4ª reimp., México: Instituto Mexiquense-FCE, 2001.
- Hanrahan, Thomas, S. J. “El Tocoín Expresión de Identidad”. *Revista Iberoamericana* 70 (1970): 51-60.
- Israel, Jonathan I. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*. Tr. de

- Roberto Gómez Ciriza. 3ª reimp. Sección de Obras de Historia. México: FCE, 1999.
- Manrique, Jorge Alberto. “Del Barroco a la Ilustración”. *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2ª reimp., 2001.
- Osorio Romero, Ignacio. “Un tocotín inédito del siglo XVII”. *Revista de Bellas Artes* 21(1975): 9-16.
- Padilla Zimbrón, Edith. *Vida de San Ignacio de Loyola. Comedia Primera*, tesis para obtener el título de Lic. en Letras Hispánicas, México: UAM-Iztapalapa, 1993.
- Paz, Octavio. “Prefacio”, en J. Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe*. tr. de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte. 3ª reimpr., México: FCE, 1991.
- Pérez de Ribas, Andrés. *Triunfos de N. S. Fe entre Gentes las más bárbaras del N. Orbe*. México: Siglo XXI-Difocur, 1992.
- Robelo, Cecilio. *Diccionario de mitología nahoá*. Biblioteca Porrúa 79. México: Porrúa, 1982.
- Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. 2ª. ed. México: COLMEX-FCE, 1994.

