

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 13, Núm. 22**

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Diversiones prehispánicas de las culturas mexicana y maya: sus huellas en el tiempo

Socorro Merlín\*

\* Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Teatral Rodolfo Usigli, México.

*e-mail:* socorromerlin@hotmail.com

*ORCID:* <https://orcid.org/0000-0001-9104-5375>

**Recibido:** 13 de octubre de 2021

**Aceptado:** 08 de agosto de 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2719>

## **Diversiones prehispánicas de las culturas mexica y maya: sus huellas en el tiempo**

### *Resumen*

Este texto registra las huellas que dejaron las diversiones de dos de las más importantes culturas mesoamericanas, la mexica y la maya, en las manifestaciones festivas y populares en varias épocas y hasta el siglo XXI. Con el método de las semiosferas de Iury Lotman, se traducen las diversiones en cada etapa histórica, para distinguir los cambios sociales y con ellos la transformación en la forma de percibir y ejecutar las danzas, danzas-drama y escenificaciones por parte de los pueblos originarios de México.

*Palabras clave:* Mesoamérica; ritual; fiesta; danza; teatro; semiosfera.

## **Prehispanic Amusements from the Mexica and Maya Cultures and their Traces in Time**

### *Abstract*

Two of the most important Mesoamerican cultures –the Mexica and the Mayan– practiced diverse forms of popular amusements, which left traces found up to the present century. The article discusses the historical iterations of these performances with aid of Iury Lotman’s semiosphere theory, to understand how they change over the years in relation to shifting social circumstances. Until today, these social changes have been accompanied by continuous transformations in the ways in which Mexican indigenous people perceive and perform their dances, dance-dramas and stagings.

*Keywords:* Mesoamerica; ritual; festivities, dance; theatre; semiosphere.



## Diversiones prehispánicas de las culturas mexica y maya: sus huellas en el tiempo

**E**n el presente trabajo abordo las huellas de las diversiones de dos de las grandes culturas prehispánicas porque la diversión es un tema poco estudiado por considerársele menor o poco serio; también, porque la palabra *diversión* lleva implícita la connotación de lo gracioso y animado. Divertir es “apartar o distraer de una cosa la atención de algo. Se aplica a personas y a cosas que animan, a lo gracioso que divierte, o al gracioso que divierte a los que están con él” (Moliner 71). Huella de esta diversión, divertido, animado, es señal, pista, rastro, traza, vestigio o marca dejada en el terreno se pasa o en el sitio por donde se posa. Por eso seguir la huella es seguir los pasos, seguir su ejemplo o imitarle; es seguir “cualquier cosa que queda, de una cosa en otra, por efecto de una acción” (*Ídem* 71). Eso que queda de una acción puede ser visto desde el pasado hasta el presente siguiendo sus pasos por el tiempo. Porque la diversión, en su oposición a lo serio, se convierte en la otra faceta necesaria de la vida y da ocasión para la espontaneidad fuera de cualquier ritual severo. Se entra así en el terreno festivo, en el de la diversión, en el divertimento, en donde apartamos la atención de lo grave para entrar en el espectáculo alegre y animado de los pueblos prehispánicos. Para el teatro clásico, forma parte de las dos caras principales: tragedia y comedia.

Apreciamos las culturas prehispánicas a través de los testimonios que sobrevivieron al choque entre las poblaciones primigenias y la española en el siglo XVI, así como a la luz de los hallazgos de los investigadores especialistas en arqueología, historia o paleoantropología, cuyos descubrimientos de sitios y objetos contribuyen a la comprensión de esas culturas, como también lo hacen los estudios sobre artes plásticas, música, danza y teatro. El acervo se incrementa cada vez más y nos permite entender a ese complejo mundo que con-

tiene a otros. La expresión festiva de los pueblos prehispánicos estaba ligada a los rituales de sacrificio y penitencia con fines religiosos, a su vez que consolidaba el poder de los gobernantes, como lo explica Martha Toriz a lo largo de su libro *Teatralidad y poder en el México antiguo: La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas* (73-100). El mundo de lo cómico se aleja del sacrificio, la muerte y la guerra con manifestaciones de alegría, distracción y diversión; con cantos, bailes, pantomimas, juegos y representaciones. Su presencia nos llega de varias fuentes: las narraciones de los frailes misioneros y soldados españoles, así como de los descubrimientos y escritos de especialistas de siglos posteriores a la conquista española. La fiesta, con sus celebraciones, es un eje de acción marcado por el *ethos* cultural en cada uno de los tiempos. Es decir, el hilo conductor entre el pasado y el presente de las diversiones prehispánicas se produce en cada etapa histórica, pues en esos espacios ocurren procesos de comunicación propios y se incorpora nueva información residual o resignificada.

Para el análisis del tema propuesto, he adoptado la metodología de las semiosferas de Iury Lotman utilizada en diversos campos lingüísticos. En este caso es un auxiliar metodológico para la comprensión del proceso de traducción, variación e interpretación de las formas antiguas a las contemporáneas. El concepto de semiosfera no es unívoco, preciso, ni aislado, y está dentro del *continuum* semiótico de los diversos niveles de organización de las culturas, en este caso, prehispánicas, más tarde llamadas populares. La cuestión social y los contextos se tocan a lo largo del texto de acuerdo con el tiempo histórico de manera general. El enfoque cultural está basado en la noción de cultura de Gilberto Giménez, quien destaca, entre la larga descripción del término, su importancia “como instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder” (*Teoría y análisis tomo 1* 71), así como su encarnación en el territorio y la región. Por la dificultad de espacio para abarcar otros enfoques sociales, el presente texto aborda las formas objetivadas de la cultura “[...] más accesibles a la observación etnográfica, a la descripción de fiestas, rituales, danzas y costumbres” (Bourdieu 401-402).

Para situar la semiosfera de las diversiones de los pueblos *náhuatl* y maya, es necesario traducir sus fronteras, es decir, advertir cómo pasan de un tiempo a otro, por una serie de “filtros” culturales que se empalman en el transcurso de la historia, e interpretarlas. Por este medio, se traducen al lenguaje propio de las diversiones populares los cambios entre un tiempo y otro en cada etapa histórica. Las interpretaciones están ligadas a las huellas que dejan las culturas originarias en los cambios históricos. Se accede a ellas por medio de los testimonios, escritos y algunos casos orales de sus primeros observadores, realizando una interpretación en cada una de ellas. Así se va del centro a la periferia de la semiosfera, o, lo que es lo mismo, del pasado al presente. Este tema es complejo, pero se puede penetrar en su colosal mundo por medio del lenguaje. “Pasado y presente no resultan lejanos y poseen significados comunes, de modo que un nuevo texto es el resultado de los choques y yuxtaposiciones de ambos” (Lotman 14).

Los contextos rituales y festivos de las culturas náhuatl y maya, dedicados a sus dioses, han llegado a nosotros a través de las narraciones de los cronistas antiguos, frailes catequizadores y soldados. En ellas hablan extensamente de cómo percibieron las costumbres, la religión y la política; estas referencias son de incalculable valor. En la fricción entre los polos del ritual serio y de las diversiones se advierte su interacción. “La población prehispánica iba seria al ritual solemne de los dioses y regresaban bailando al son de instrumentos musicales” (Martí, *Canto, danza* 73-74). Los rituales serios son las “[...] creencias y prácticas religiosas que versan sobre la creación, aparición o restauración del mundo, los cuerpos celestes, los seres humanos, los animales, las plantas y aquello que en particular constituye el sustento de hombres y mujeres” (León Portilla 21), fuerzas del bien y del mal. Las fiestas y diversiones ensalzaban a los dioses dadores del amor, las bodas, el nacimiento, la alegría, el amanecer (Martí, *Canto, danza* 58) y el comercio, con sus númenes ligados a la vida cotidiana.

En la cultura náhuatl, las representaciones festivas se realizaban en plataformas ubicadas delante de un gran templo, en un espacio llamado *momoztli*, o *mumuztli*,<sup>1</sup> que el *Códice florentino* define como “lugar de visión” (Olivier 310-311). Los mayas les llamaron *Pepem che*, edificación de construcción de mampostería o de madera en forma de andamios y tablados, que también servían como altares para celebrar a los dioses y realizar ofrendas. Se ubicaban en los patios de los templos y en diversos lugares como cruces de camino o montañas (Benavente 618). En una primera traducción, los cronistas nombraron, a las plataformas de representación festiva, *teatro*. La traducción de este término por los frailes es afín a la cultura europea. Desde los griegos, el teatro era “el lugar donde uno ve” (Souriau 1344). Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, también les llama teatro, y dice lo siguiente respecto a estas construcciones:

Tenía este edificio (el principal) otros muchos y tiene hoy día a la redonda de sí, bien hechos y grandes y todo el suelo que va de él a ellos bien encalado y aún hay en partes, restos del encalado, tan fuerte es la argamasa de que los hacen. Tenía delante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantera pequeños, de cuatro escaleras,

<sup>1</sup> En algunos documentos aparece la palabra *momoztli* y en otros *mumuztli*; este último se encuentra en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún (1227), y en el *Diccionario Náhuatl-Español*. Guilhem Olivier afirma que los *momoztly* eran altares dedicados a Tezcatlipoca (312). Horcasitas anota teatro y que cambiar la “o” por “u” es cuestión de las lenguas náhuatl y nahua (*El teatro, épocas novohispana y moderna*, 45). Durán traduce “*momoztly* que en nuestro romance quiere decir lugar ordinario el cual vocablo se compone de *mooztlaye* que quiere decir cada día” (210) y dedica una página para describir el espacio como teatro.

enlosados por arriba, en que dicen representaban, las farsas y comedias para solaz del pueblo (141).

Fray Diego Durán, en su *Historia de las Indias de Nueva España* (tomo II), describe con prolijidad esta plataforma que él llama teatro. Espacio también mencionado por el padre Acosta y Francisco Javier Clavijero. En la traducción de fray Bernardino de Sahagún, en su versión sobre la huida de los españoles, en lo que se ha llamado la “Noche triste”, menciona esta plataforma: “Como los indios mexicanos todos estaban recogidos en un barrio que se llama *Amáxac* y no se podían entrar, ordenaron de hacer un trabuco<sup>2</sup> y armáronle encima de un cu que estaba en el *tianquis*, que llaman *mumuztli*” (1227). Fernando Horcasitas cita a Cortés para enlazar la definición de *momoztli* con los espacios que existían todavía en el siglo XX, como el de Teotihuacán y la plaza de Tula, y los relaciona con la acústica y aforo de las capillas abiertas ya en los tiempos coloniales. La cita del historiador se relaciona también con la importancia del teatro como lugar para ver o ser visto, descrito más arriba:

[...] y llevóse (el trabuco) a la plaza del mercado (de Tlatelolco) para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía [...] (Cortés, cit. en Horcasitas, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna* 101-102).<sup>3</sup>

En las fiestas, areitos decían los españoles, o *Netotiliztli* en náhuatl, no faltaban las danzas, los cantos y las farsas, como en la gran fiesta de *Atamalqualiztli*<sup>4</sup> en la que tomaba parte toda la población. Se disfrazaban de cuánto la imaginación les aportaba: de dioses con máscaras, de personajes de la comunidad y de la naturaleza, de una variedad de animales y de viejitos. Las fiestas dedicadas a los dioses tenían varios momentos de realización: la preparación con acciones sacrificiales personales o comunales; la ejecución del ritual formal, serio, antecedido o acompañado con cantos y danzas rituales, que culminaban con el sacrificio humano y más danzas, o bien, se combinaban éstas con escenificaciones, chistes

---

<sup>2</sup> Trabuco, especie de resortera grande para disparar grandes piedras, que en esta ocasión no les funcionó a los españoles.

<sup>3</sup> Esta nota la obtuvo Fernando Horcasitas al consultar las *Cartas de relación* publicadas en 1852, por la Biblioteca de Autores Españoles XXII, Rivadeneyra, Madrid.

<sup>4</sup> Sahagún describe esta fiesta (230-231).

y farsas divertidas, seguidas de la ingestión de pulque, que provocaba riñas transitorias. En este tiempo de fiesta había un roce y una interacción entre las dos semiosferas de lo serio y lo cómico, produciendo una buena cantidad de irritaciones dentro de un proceso de equilibrio entre ambas. La interacción activa entre los dos niveles, núcleo y periferia es fuente de los procesos dinámicos de la semiosfera.

Otras veces las diversiones se llevaban a cabo sin tener antecedente sacrificial, como, por ejemplo, a través de hechos sociales como un nacimiento, una boda, el bautizo de un niño o niña y los ofrecidos por los *pochtecas* (“comerciantes”) antes de emprender un viaje. Estas festividades estaban siempre acompañadas de la ingestión de pulque, bajo la tutela de sus númenes: Tochtli y Ometoxhtli (“2 conejo”). El conejo solía hacer muchas travesuras, aun durante el curso de actividades serias, lo cual lo convierte en un ejemplo de interacción de semiosferas. Ixtlilton, el mono, a quien se le atribuían la travesura y el pecado, era el dios de las tinajas del pulque, nombrado Negro o Negrillo. Esta figura cómica, cuyo color dominante es negro, ha atravesado el tiempo con diversos disfraces y ha sido traducida en el personaje llamado el Negro, delantero de danzas actuales, como en las de Cazadores de la Costa Chica oaxaqueña. El mono era un animal apreciado y, en el curso del tiempo, acompañante de juglares y cómicos. Otro numen del pulque era el tlacuache, respetado por los mayas; aparece en los códices *Dresde* y *Nuttall*. El tlacuache era también el *Bacab*, sostén del firmamento.

En la traducción del actuar de las festividades se advierte la variedad de danzas, que iban desde las acompasadas, muy estudiadas con coreografías complejas, hasta los brincos jubilosos y actuaciones improvisadas. Así también la diversidad de la versificación se extendía tanto en versos floridos como en farsas eróticas y obscenas. Todas estas expresiones prehispánicas tenían el arraigo de la tradición y del *habitus* de los pueblos, mismas que han llegado a nuestros días. Las huellas se pueden encontrar en las fiestas comunales o religiosas, donde se realizan danzas con diferentes temas y con escenificaciones dentro o fuera de ellas, así como cantos y coplas en huapangos, fandangos, corridos y bombas yucatecas, a lo largo del país.

Las fiestas, o areitos en la traducción española, comenzaban con desfiles, música y banderas o banderolas de papel amate, como se puede apreciar en algunos códices. Hoy todavía se acostumbran los estandartes y las banderolas de plástico; el papel o los faroles chicos o grandes hechos con vejigas de animales; otros muy grandes (marmotas) constituidos por telas preparadas, así como las coronas forradas de palomitas, el maíz reventado y las figuras de amaranto, así como se hacen en la procesión de San Felipe del Progreso, Estado de México. De esta semilla hacían los prehispánicos sus imágenes de dioses. Una huella de esta acción es la imagen de la Virgen de Zapopan, hecha de maíz, venerada no sólo en Guadalajara, sino en otras partes del país.

También había muchos actores que hacían comicidad o magia; entre los más antiguos están los gemelos mayas del *Popol Vuh*, Unahpú e Ixbalanké. Los hermanos tocaban ins-

trumentos, cantaban y ejecutaban los bailes de la lechuza o *tecolotl*, el de la comadreja, el armadillo, el ciempiés, o el de los zancos llamado *Chitic*. Con sus cualidades artísticas y su magia, ambos vencieron a sus enemigos. El padre de los gemelos, en su lucha contra la oscuridad y el mal de los señores de Xibalbá, perdió la batalla y le cortaron la cabeza. Al ser arrojada a la tierra, floreció el árbol de jícara.<sup>5</sup> Los gemelos, al crecer, tomaron la revancha de la muerte de su padre. A sus hermanos los volvieron monos, porque querían ser los herederos; fueron a la región del inframundo y vencieron a los señores de Xibalbá (*Popol Vuh*, 136-165). Respecto a la magia de Unahpú e Ixbalanké, se encuentran huellas dominantes en los propios actores de las culturas prehispánicas. Había magos que reventaban maíz en sus manos sin tener fuego, sacaban de un costal personajes pequeños que bailaban y luego los volvían al costal cuando terminaban de bailar, y muchos otros actos de magia reseñados por Durán. Los magos han animado al público desde tiempos antiguos hasta la actualidad.

La magia en los tiempos coloniales era rechazada por los frailes y por los gobernantes novohispanos, pero era aceptada para provecho de sus objetivos. En este sentido la lechuza o tecolote era sinónimo de noche, oscuridad y mal agüero; era la *Tona* o *Nahual*. “En las ánimas y los albaceas” se nombra en ocasiones al demonio como Tlacatecolotl (“Señor Búho”), vocablo que se refiere a los señores de la vida nocturna (Ortiz Bullé-Goyri 194). Las huellas de oscuridad y magia las encontramos hoy en los fandangos, como en los versos de *La bruja*: “Ay, qué bonito es bailar / a las dos de la mañana / a las dos de la mañana / ay, qué bonito es bailar. / Me lleva la bruja / me lleva al cerrito / me vuelve maceta y un calabacito”. Como quedó anotado más arriba, los señores de Xibalbá convirtieron la cabeza del padre de los gemelos en árbol de calabaza, fruto que sirve hasta ahora para hacer instrumentos resonadores como las sonajas y acompañar la música y la danza. Los bailadores de la danza de los Matachines de Aguascalientes usan unas sonajas grandes como de 20 cm o más de diámetro, del tamaño de una cabeza. Los Matachines de Caporachi, Sonora, en cambio, las usan pequeñas.

Las fiestas principales de los pueblos originarios estaban ligadas a las actividades del campo y de la pesca: tiempo de siembra y de cosecha, que luego coincidieron con las fiestas católicas de principio y fin de año después de la conquista española. En el *Códice Dresde*, documento maya probablemente del periodo posclásico tardío e interpretado por investigadores especializados como Erik Velásquez García, aparecen unas láminas con personajes disfrazados para las fiestas de año nuevo; estos personajes son llamados *Bacab*, o actores, por los intérpretes del *códice* (ver Imagen 1).

---

<sup>5</sup> Los gemelos son héroes primigenios mayas. Su historia se encuentra en el *Popol Vuh*.

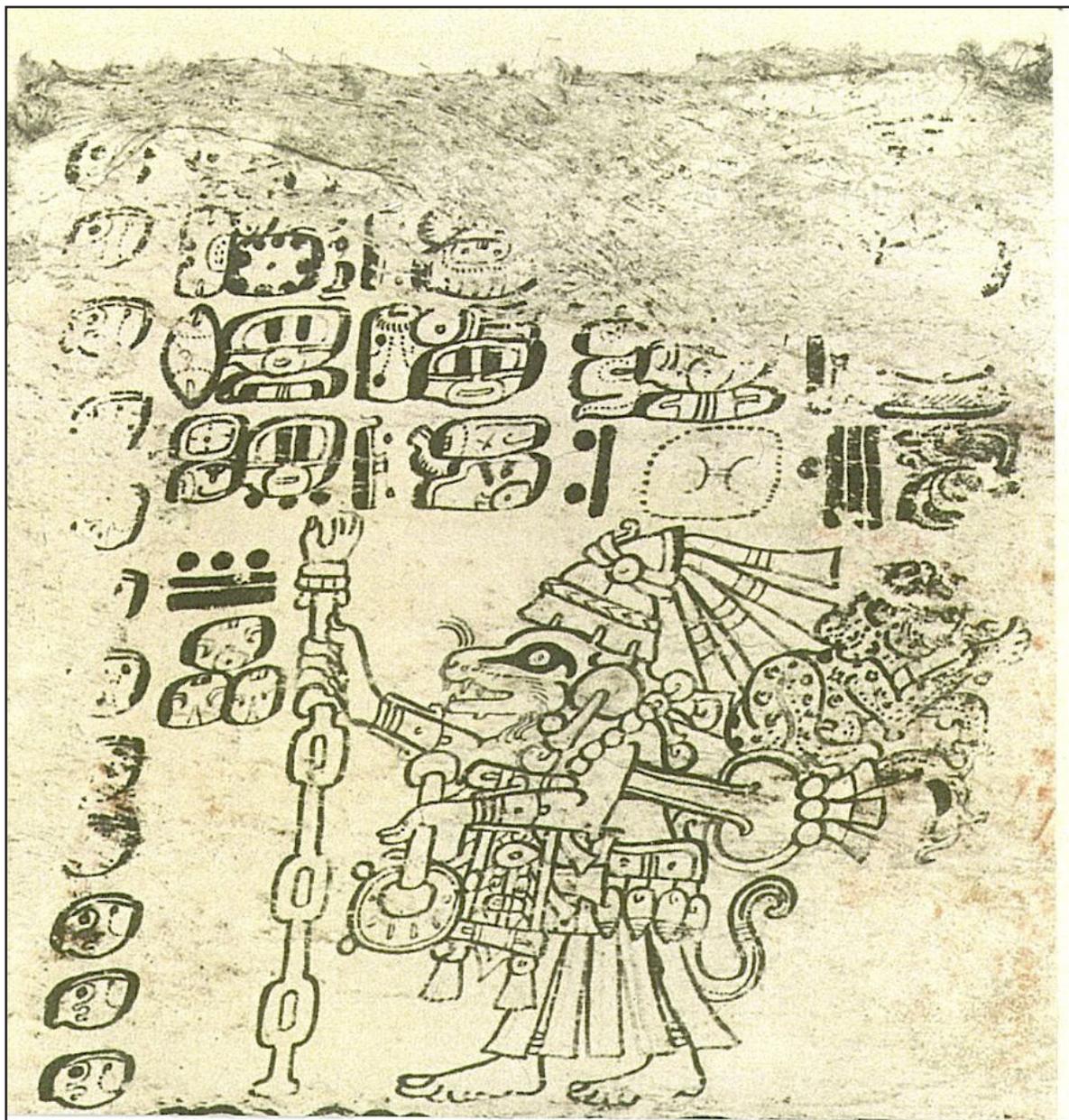


Imagen 1. Fragmento del *Códice Dresde*, lámina 26, en el que se aprecia un *Bacab*, sacerdote disfrazado como tlacuache o zarigüeya (*ooch* o *uch*) de nombre *chac* rojo. El original se encuentra en el Departamento de Manuscritos, Sächsische Landesbibliothek, en Dresde, Alemania, y su versión digitalizada se puede consultar en la página oficial de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (FAMSI, por sus siglas en inglés): <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/dresden.html>

En la lámina 26, un sacerdote está caracterizado como tlacuache o zarigüeya (*ooch o uch*); sostiene con la mano izquierda un abanico y con la derecha un gran cetro-maraca, palo de lluvia o *chicahuaxtle*. En su análisis iconográfico, el investigador Velásquez explica sus vestiduras y adornos y agrega que el especialista Thompson “[...] tenía razón al pensar que se trataba de actores zarigüeyas o encarnaciones de los *Bacab*, [...] la palabra *Bacab* significaba actor, comediante o representante” (46); además, eran los cuatro sostenes del firmamento. Éstos, disfrazados comúnmente de sacerdotes, usaban máscaras de los dioses. En la cultura mexica, a los representantes de los dioses que actuaban como ellos, preparados para el sacrificio, les llamaban imagen de los *Tlaloques*. En una traducción actual se puede interpretar que eran actores. En la religión católica, los santos son representados por actores en las pastorelas y la pasión de Cristo en diversos pueblos.

La zarigüeya o tlacuache es una figura importante para los pueblos prehispánicos; se le tenía como señor de la región inferior, era un signo sólido de representación. El tlacuache se encuentra también en una estela de Edzná, en donde está grabada la figura de un personaje importante con penacho de plumas; sentado, sostiene en su mano derecha un muñeco de guante con cabeza de tlacuache.<sup>6</sup> La huella del tlacuache se encuentra en los danzantes actuales que se pintan un cerco alrededor de los ojos como lo hacían en la cultura mexica los cazadores destacados, quienes, con honores, desfilaban con los ojos pintados de tizne. El tlacuache se ha deslizado por la historia con variantes en el uso del disfraz. En danzas-drama con el tema de la conquista, los danzantes llevan anteojos oscuros, en vez del cerco negro en los ojos; en otras, usan máscaras negras. El calendario de las fiestas populares describe danzas bailadas en los carnavales, como la de los danzantes zoques en la fiesta del carnaval de Ocozocoautla, Chiapas. La máscara que usan tiene rasgos europeos y un cerco negro alrededor de los ojos como los de un tlacuache. El cetro-maraca o *chicahuaxtle* del personaje del códice es casi igual al que usan los danzantes de los Sonajeros de Ciudad Guzmán, Jalisco. El *chicahuaxtle*, sonaja prehispánica, es alargado, diferente a otros usados en las danzas. En la cultura huichol actual los sacerdotes portan un cetro o *chicahuaxtle*.<sup>7</sup>

Con la conquista española las diversiones pasaron a las ceremonias civiles que tenían como principal atracción lo que hacían los farsantes o actores cómicos. Diego de Landa reseña:

Que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo

<sup>6</sup> La imagen del muñeco de guante es idéntica a la del títere guiñol actual.

<sup>7</sup> Samuel Martí, en su libro *Instrumentos musicales precortesianos*, publica una fotografía de un jefe huichol portando el *chicahuaxtle*.

los chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios, sobre el buen o mal servir, lo representen después con tato artificio como curiosidad (67).

El propio fray Diego de Landa anota que, en la fiesta llamada *Chickabán*, dedicada a Cukulcán, “[...] andaban los farsantes por las casas principales haciendo farsas y recogían los presentes que les daban y todo lo llevaban al templo, donde acabados de pasar cinco días, repartían los dones entre los señores, sacerdotes y bailadores” (128). La costumbre de repartir dones ha pasado a través del tiempo a manera de cooperación grupal de dádivas; por ejemplo, cuando se realizan eventos como bodas, bautizos o duelos en muchas comunidades, sobre todo en los pueblos de usos y costumbres. Los parientes de los agasajados danzan cargando las ofrendas y llegan en procesión a la casa donde depositan los regalos y dicen versos.

Fray Diego Durán dice que había bailes reposados para las solemnidades y otros más agudos que eran cantos de placer. Existían también aquéllos con tantos meneos, visajes y monerías que fácilmente se diría que eran de mujeres y hombres livianos, traducidos como bailes cosquillosos o de comezón, en los que se introducen indios vestidos de mujeres. En maya los llamados *Nikté Kay* y *Max Ocot*, *Kay Man*, *Boyal che* eran bailes deshonestos que fueron vedados por la Iglesia católica.

Los hombres disfrazados de mujeres en las culturas antiguas tenían relación con la deidad primigenia de la creación del mundo. Entre los mexicas era Ometéotl, Señor dual - Señora dual; entre los mayas, Ixchel-Itzamná. León Portilla dice en “Mitos de los orígenes en Mesoamérica” que era “principio dual, origen de cuanto existe” (22). La huella de los hombres disfrazados de mujeres la encontramos en el presente dentro de muchas danzas como en *El toro de petate*, bailada en la fiesta del carnaval de Chamula. “Esta danza está formada por dos tipos de intérpretes: el mi-chum y los mamales o mayordomos” (Olivera 33). Los mamales portan una máscara negra, traducción de lo negro en los ojos, o del negro travieso. Llevan un bastón largo y una sonaja de plumas. El mi-chum baila sin máscara. El mi-chum es un hombre vestido de mujer. Todos danzan, y los mamales ejecutan evoluciones alrededor del mi-chum, juegan a penetrar su bastón entre las piernas del mi-chum hasta tumbarlo al final de la danza. Aquí aparecen huellas claras: el danzante empuñando un varal, símbolo erótico, y la máscara negra de la travesura. La sonaja con plumas que portan los mamales en la mano derecha es una huella prehispánica de la sonaja, abanico, espejo o instrumento musical. Es de notar que el calzado de los mamales es idéntico al que usan los personajes de los códices. En el siglo pasado se seguían portando y se les llamaba cacles, y aún hoy los usan algunos danzantes. Los hombres vestidos de mujer se traducen en las danzas actuales como diablos, personajes con cuernos o enmascarados, como en “los diablos y los Tejorones de Pinotepa de don Luis en la costa oaxaqueña, en las diferentes

versiones de los Paixtlis de Jalisco” (León Portilla 81-93). Así también en la danza-teatro de los Tastuanes con el personaje de la perra Ajocoyoya del sur de Jalisco,<sup>8</sup> y las Maringuillas en la danza-drama los Negritos de Capulhuac.<sup>9</sup>

Entre los bailes traviesos, está el baile de viejos realizado en la fiesta de *Macuilxochitl*. “Era un baile con máscaras de viejos corcovados, muy donoso y chistoso” (Durán 231). El viejo era la caracterización del dios del fuego Huehueteotl-Xihutecuhli, un viejo desdentado sonriente con un brasero sobre la cabeza, aunque en el caso de una escultura ubicada en el Museo de Antropología de Xalapa se muestra con un sombrero plano y redondo con un adorno pequeño en su ala, parecido a los actuales.

El dios del fuego representaba la regeneración de la vida. “Esta figura se encuentra en el centro de la república” (Matos 58-63). En esculturas y pinturas de códices siempre se le muestra sonriendo. De todos es conocida la danza de los viejitos, que se baila en Michoacán con traje típico de manta y un sombrero con listones como los sombreros tzeltales. En esta combinación de culturas se aprecia la interacción de pasado y presente. La huella erótica del viejo en el presente es la sonrisa y el baile con meneos, apoyándose en un bastón. Así están representados en las esculturas descubiertas en el norte de Veracruz como “viejitos libidinosos” (Beverido 68).

Entre los mayas se representaban muchas farsas y bailes eróticos, cuya noticia nos ha llegado por medio de estudiosos mayistas y a través de los escritos de investigadores de la música y el teatro, como René Acuña, Samuel Martí y Fernando Muñoz. Ellos dan nombres de farsas y versos, de bailes eróticos y de comezón y de ciertos textos sobre los mismos. Algunos nombres de farsas son: *Hortelano*, *El que lleva o ha de llevar alguna carga*, *Culebras* y algunos más con su respectivo nombre en maya que René Acuña describe en su glosario. Fernando Muñoz Castillo enumera nueve farsas que aparecen en el *Diccionario de Motul: El cascabel del cielo, El vendedor de pavos silvestres, El vendedor de ollas, El que vende enredos, El que carga, La guacamaya de la boca blanca, El chico de la cabeza blanca y El cultivador de cacao* (45-46). Los textos teatrales de la comicidad son válidos y tienen su interpretación en el aquí y ahora de la escena; relatados o escritos carecen del mismo valor cómico, como sucede en las carpas del siglo XIX y XX. Entre estos nombres de *sketches* de

---

<sup>8</sup> El doctor Francisco Sánchez Flores, en *Danzas fundamentales de Jalisco*, describe estas danzas.

<sup>9</sup> La *danza-drama* está descrita por Jauregui y Bonfiglioli, citados más adelante, como una danza con estructura dramática complicada: “Son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimiento rítmico que se interrelaciona con otras dimensiones semióticas” (19). La *danza-teatro* es aquella que utiliza elementos teatrales en una danza. Dice Josefina Lavalle en su prólogo al libro citado de Francisco Sánchez: “Entre la anécdota sabrosa la descripción concisa, el paisaje dibujado netamente, apenas con dos trazos oportunos, el diálogo eficaz” (citada en Sánchez s/p).

las carpas están: *Me caí de la cama, El embudo, Las tres preguntas, Se murió la abuelita, La bailarina, Los dos pesos, La vendedora de besos, Los dos muertos* (Montúfar 93-98.) El producto de los cuentos populares en ambos tiempos históricos era transformado en la escena por actores y receptores.

En la época prehispánica no había una escuela para el aprendizaje de estos juegos y farsas, pero había muchos lugares donde se enseñaba a los farsantes. Bernal Díaz asienta que “[...] un barrio entero estaba ocupado por tales truhanes que no entendían otra cosa” (170). Los historiadores de este tiempo narran cómo eran las farsas y qué hacían los actores:

Otras veces hacían estos unos bailes en los que se embijaban de negro, otras veces de blanco, otras veces de verde, emplumándose la cabeza y los pies llevando entre medias algunas mujeres fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas como que iban bebiendo, todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento (Durán 232).

Los pintados de rojo, negro o blanco se encuentran todavía en danzas del país como en los Matachines de Huachochi, Chihuahua, pintados de blanco con puntos negros,<sup>10</sup> los Cazadores de la Costa Chica pintados de rojo y los Borrados pintados de negro de Rosarito, Nayarit; en otra versión, los pintados de Santa Teresa del Nayar y muchos más. La ingestión de pulque escénica o real era parte de las fiestas prehispánicas. Las bebidas se ingieren, se comparten; se obsequia mezcal, tequila, bacanora, sotol, moscos y todo tipo de preparaciones de acuerdo con cada región.

En las fiestas era natural la participación de los niños. “En el día *macuilli ozomatli* nacían los que daban contento a los demás, inclinados a placeres, regocijos, chocarrería y con sus donaires y truhanerías darían contento a los que los oyesen” (Sahagún 327). Los que nacían bajo el signo del mono eran los chocarreros. Los que nacían en *Ce Xochitl* eran bailarines e ingeniosos, inclinados a la música y los placeres. En la traducción de Sahagún, a los que se expresaban con palabras finas les llamaba juglares. Motolinía describe la actuación de los niños en el día de Pascua:

Luego el día de Pascua antes que amanezca hacen su procesión muy solemne. En este día salieron unos niños con una danza, y por ser tan chiquitos, que otros mayores que

---

<sup>10</sup> En el *Calendario de fiestas populares* publicado por la Dirección General de Culturas Populares, coordinado por Imelda de León, se pueden apreciar fotos de estas danzas y se dice cuándo se presentan en las fiestas de las distintas regiones del país.

ellos aún no han dejado la teta, hacían tantas y tan buenas vueltas, que los españoles no se podían valer de risa y de alegría [...]” (Benavente 127).

Los niños siempre han estado presentes en las fiestas populares, en los bailes y escenificaciones, como en las danzas de Conquista que los investigadores Jáuregui y Bonfiglioli clasifican en varias categorías: las danzas-drama de la Pluma, la de Chichimecas y de Conquista, las de influencia mediterránea de la danza de Moros y Cristianos (83-115). Las fugas mexicanas con los Concheros, Caballito blanco, Fariseos y Matachines. Los niños y niñas participan en las danzas de Pastoras que se bailan en Xalitla, Guerrero, o en Yahuitlalpan, Puebla, y en Las Moras de San Juan Totolac, Tlaxcala. En carros alegóricos de fiestas patronales o patrióticas; en desfiles, danzas y danzas dialogadas. Los padres danzantes los visten igual a ellos y participan con los adultos en las fiestas de carnaval y Semana Santa; en danzas de Concheros, Jardineros, Venado, Pascola, los Negros, Guaguas, Quetzalines, Pluma; en la danza de los listones o granada o en las danzas de caza y pesca, donde visten disfraces de animales o llevan animales disecados, como ardillas o pájaros (Caballero 114), y en las que se pueden advertir huellas de las antiguas danzas-drama.

Los primeros testigos que auxiliaron a los frailes en la redacción de sus historias dan testimonio de los cantantes, danzantes y farsantes mexicas llamados *teaahuiliani*, que quiere decir en la traducción al español: “atrae a los demás con bromas” (Siméon 439). En lengua maya el farsante o actor era llamado *koh bilan*, y el hecho de representar farsas o comedias, *ta tah Baldzamil* (Acuña 19). Los frailes Duran y Sahagún, así como Hernán Cortés en las cartas de relación, apuntan que estos actores estaban considerados como servidores comunitarios oficiales, y los vecinos tenían la obligación de mantenerlos. Los actores prehispánicos formaban escuelas en cada barrio y a veces en casas adjuntas a los templos. El oficio lo aprendían de sus padres. Los farsantes y los chocarreros tenían su barrio, su dios y su día. Actualmente no existe calendario que califique el natalicio de quienes se dedican al arte. La vocación de actores o bailarines se califica al iniciar la escuela profesional. Patrono espiritual, solamente los músicos tienen una, Santa Cecilia. Los artistas, hoy, tienen días civiles de conmemoración como el Día del Actor-Actriz, el Día del Teatro o el Día de la Danza y los farsantes populares se llaman cómicos, payasos o maromeros y se forman en escuelas, talleres o cursos.

Los *teaahuiliani*, farsantes, truhanes, jugadores de palo y equilibristas en maromas transitaban por la Nueva España integrándose a la cultura por la mediación del teatro catequístico. En el teatro, los frailes ponían todo su entusiasmo y conocimientos de obras y escenografía. Había música, diálogos, danza y gran colorido escenográfico, traduciendo así al español el impulso festivo del gusto de los naturales. Estas obras escritas en náhuatl y español tuvieron éxito, como *El auto del juicio final*, de fray Andrés de Olmos,

representado en 1533 en náhuatl. Margarita Mendoza López afirma que tomaron parte “ochocientos actores improvisados” (9-11). Por supuesto que el auto traducía la lengua y la actuación prehispánicas a las necesidades de los misioneros, impartiendo a los indios la doctrina y dominación de la Iglesia católica. Olmos aprovechó la capacidad escénica de los naturales y supo montar un gran espectáculo para adoctrinar y regocijar al pueblo. De la misma manera los diferentes géneros teatrales como “autos, loas, ejemplos, tragedias, comedias, eran puestos en escena por los jesuitas” (Rojas *Autos y coloquios xvii*), procurando desterrar costumbres y rituales originarios. A pesar de estos intentos, Sahagún apunta que, no obstante, aún pasado tiempo desde la catequización, el pueblo continuaba con sus costumbres:

De esta manera ellos cantan cuando quieren y se emborrachan cuando quieren, y hacen sus fiestas como quieren, y cantan los cantares que se usaban en el tiempo de su idolatría, no todos sino muchos y nadie entiende lo que dicen por ser sus cantares muy cerrados [...] y aun en sus bailes y areitos se hacen muchas cosas de sus supersticiones antiguas y ritos idolátricos, especialmente donde no reside quien los entienda; y entre los mercaderes más comúnmente pasa esto, cuando hacen sus fiestas, convites y banquetes (164).

Decía el fraile que esta conducta era porque tenían memoria de sus tradiciones por los libros con pinturas. Cuando menciona que algunos receptores no entendían lo que decían los actores, Horcasitas, estudioso de la lengua náhuatl, comenta que los españoles o los hablantes de esta lengua a veces no entendían lo que se decía en las escenificaciones o danzas dialogadas de estos tiempos, “porque los naturales hablaban en algunas variantes del náhuatl o usaban otra lengua como el otomí, mixe o huasteco” (*El teatro náhuatl, épocas* 45). Horcasitas tiene la hipótesis de que el *náhuatl* era como una lengua franca. Percepción atinada puesto que los mexicas fueron conquistadores y sometían a los pueblos con reglas suyas y, por qué no, su lengua. Es muy posible que hicieran esto también para que los clérigos no los entendieran.

Durante el periodo colonial surgió la censura para castigar bailes y escenificaciones populares que tuvieran un contenido ritual antiguo. Las huellas prehispánicas quedaron asimiladas al castellano y se adoptaron categorías españolas para teatro y danza. Maya Ramos Smith, en su libro *Censura y teatro novohispano* (1998), ofrece archivos valiosos al respecto. En el Documento 2 de 1544-1545, fray Juan de Zumárraga denuncia:

Y cosa de desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos

deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del Dios del Amor tan deshonesto y aún a las personas no honestas tan vergonzoso de mirar (cit. en Ramos 241).

Lo gracioso, la risa y la comedia estaban prohibidos aun para los clérigos que seguramente se habían contagiado de las chocarrerías de los naturales porque, en 1585, dentro del Documento 6, en las resoluciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano sobre representaciones, canto y danzas, el *Libro III Título x* indicaba: “No canten [los clérigos] cancioncillas deshonestas o profanas, ni bailen para celebrar una misa nueva, alguna boda o cualquier otra fiesta: no profieran chocarrerías ni refieran romances ni prediquen de una manera jocosa en las visitas o en las conversaciones” (Ramos 248). Y un poco más adelante en el *Título XVIII* se determinan las prohibiciones y sus castigos de acuerdo con la calidad de la culpa: “Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas. No se permitan danza, bailes o cantos profanos en la iglesia” (249). En una fiesta del señor Nazareno en el pueblo de Sombrerete, en abril de 1680, caracterizaron a un muchacho de Cristo Nazareno y lo integraron a la procesión. Los concurrentes indígenas lo reverenciaron como si fuera el verdadero Cristo (366-367). Este asunto alarmó a los clérigos y lo denunciaron a la autoridad eclesiástica. Es importante recordar que esta actitud iba de acuerdo con sus costumbres y ritos. En las fiestas dedicadas a sus dioses como Huitzilopochtli, Quetzalcóatl o Tezcatlipoca, caracterizaban a un varón joven para representar al dios. Al *ixiptla* se le agasajaba, veneraba y el día de la fiesta era sacrificado. La huella de representar a personajes divinos está presente en la religión católica como se ha dicho.

Pasado el periodo de catequización y ya entrados en los siglos XVIII y XIX, la comicidad, la sátira y el erotismo conservaron huellas antiguas de la sátira, la crítica, el ridículo y la burla, pero se integraron en gran medida a otras formas de realización. Las fronteras de la semiosfera van del pasado al presente, de la cultura oral a la escrita y de ésta a la oral en recursión, y están objetivadas en las publicaciones y desplegados llamados “papeles” realizados por los poetas llamados “de baratillo” que se pegaban en las paredes, se vendían o se regalaban. Era una forma popular de entablar un diálogo festivo entre los poetas anónimos y la población. En los diálogos populares se notan las huellas de las travesuras de Ixtlilton o del conejo Tochtli, transformados en otros personajes. La *Sátira anónima del siglo XVIII* (1953), de Miranda y González Casanova, ofrece una producción extensa de estos papeles. También Margo Glantz y su equipo recopilaron muchos de ellos en la *Guía de forasteros* (1984). A través de estas publicaciones se advierte cómo el teatro cómico va ganando terreno como género creativo. Se transforma en cada representación, en tanto que las tradiciones rituales se conservan más en las danzas, aunque con traducciones importantes modeladas por la tecnología y el *habitus*.

Al llegar la guerra de Independencia de 1810, los papeles giraron sobre la situación política. Las bromas, los chistes y la puesta en ridículo de gobernantes españoles o independientes se manifestó en diálogos y versos, sobre todo en los epítetos aplicados a los funcionarios españoles. Uno de los que sobresalían en estas sátiras era el virrey Calleja con las derivaciones de su apellido “callejero”, “callejear” y otras metáforas de perro (Van Young 554-556). Pablo González Casanova anota que, en este tiempo, “los mexicanos produjeron una literatura contraria al mundo antiguo, que tiene todas las gamas de la conciencia. Esta literatura surgía de entre los criados, los clérigos, los médicos, soldados y gente del pueblo” (3). Además, abogados y literatos también escribieron “papeles”. Es muy conocido el diálogo de *La loca independiente*, *El padre nuestro de los gachupines*, *Los remendones* y *El duende de México*. Existen muchos otros de tono satírico, político y amoroso que reflejan la cotidianidad y sus múltiples sucesos ridículos y graciosos, que lograron la interacción de los escritores con el pueblo.

Durante los siglos XIX, XX y XXI la caricatura ha sido un recurso para la comicidad y la crítica sobre temas de interés cotidiano. Los artistas despliegan toda su creatividad logrando la risa o sonrisa del receptor y su reflexión. Después de los primeros tiempos coloniales, la población afroamericana y de otros países se integró a la población mexicana con sus costumbres y expresiones propias. Los cantos, versos, personajes y diálogos enriquecieron el acervo cómico popular. En la época de la revolución de 1910, el espacio de los corridos fue bueno para el gracejo. “El trovador es un *campesino lírico*, poeta y músico, quien plasma, rima y articula la vida cotidiana cantando las vivencias y los acontecimientos de su comunidad” (Héau 95). El trovador es un actor. Hoy el corrido se ha introducido en los ambientes de la violencia.

En el siglo XVIII el lugar más propicio para la práctica de lo festivo y la comicidad fue el circo. Allí se reunieron las tradiciones y se produjeron nuevas traducciones. El circo se ubicaba en los atrios de las iglesias, en las plazas o en el patio de las casas grandes o en los jardines públicos (Maria y Campos, “El circo mexicano”). Se les llamaba circos, aunque todavía no funcionaran como un circo moderno. Estos primeros funcionaron en carpas de lona o madera; después, en grandes carpas de dos o más pistas, con un programa de números de equilibristas en maromas, escaleras o volteadores y volatineros; había en el programa bailes, jarabes, balonas y versos. En estos números se unían las dos tradiciones: la prehispánica y la española. Los actores eran españoles y mexicanos.

El circo tuvo su apogeo a fines del siglo XIX y XX, hasta quedar prohibida la exhibición de animales amaestrados y personas con discapacidad en el siglo XXI. También los escenarios variaron; del patio, pasaron a las carpas trashumantes, y después éstas siguieron su propio camino con sus programas de variedad. Allí también se representaban revistas, género chico venido de España, posteriormente mexicanizado, en el que

los cómicos interpretaban tipos populares en situaciones ridículas: el policía, el cantinero, el borracho y la borracha, el bobo, el jorobado, el fifí, la vecina chismosa, la coqueta, la vieja alcahueta y otros muchos, como en los tiempos prehispánicos. Hoy esta comicidad ha cambiado; una gran parte de los graciosos que trabajaban en los teatros y el cabaret lo hacen en las redes sociales y en programas de televisión por la restricción de espacios presenciales.

En los primeros años del siglo xx se crearon varios grupos de ballet moderno que adoptaron la palabra *folklor* para designar lo regional o indígena, “fácil barbarismo” como le llama Ángel María Garibay K. (813); fueron ellos quienes tomaron temas de la tradición popular cómica o dramática para sus obras como fandango, sones mariachis, zapateado veracruzano, la muerte o animales como los gallos. Por su parte, el teatro adoptó personajes y circunstancias para sus obras inclinándose por las grandes epopeyas y los personajes relevantes de la antigüedad como la Malinche, Cuauhtémoc y Moctezuma, o recreando el *Rabinal Achí*. Nuevas traducciones se dan en esta semiosfera con parámetros estéticos europeos y mexicanos, para satisfacer las necesidades de comunicación y educación de acuerdo con los tiempos actuales, la tecnología y los avances de las ciencias y las artes.

Un recorrido por la historia de cinco siglos de las expresiones festivas es un mundo de información, una semiosfera entre el pasado y el presente de dimensiones inconmensurables, pero que nos permite ver los cambios por medio de las traducciones en cada etapa y recoger las huellas que dejaron las culturas primigenias hasta el presente. La diversión y el regocijo prehispánicos cambiaron de escenarios, pasaron del *momoztli* a los teatros de arquitectura compleja; las plumas, colores y música de flautas y tambores pasaron a la complicación de aparatos electrónicos, y los vestuarios se modernizaron, diseñaron y confeccionaron para cada obra. Sin embargo, todavía es posible entrar en contacto con expresiones residuales de las formas antiguas en las innumerables fiestas cívicas o patronales y expandir el estudio de la semiosfera de la comicidad, el baile y el regocijo con nuevas investigaciones.

## Fuentes consultadas

- Acuña, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Benavente, Toribio de, fray. *Historia de los indios de Nueva España*. Madrid: Dastin, 2001.
- Beverido Duhalt, Maliyel. “Viejitos”. *Arqueología Mexicana: Museo de Antropología de Xalapa*, edición especial, núm. 22, 2007, 68-69 pp.

- Bourdieu, Pierre. "Habitus, Ethos, Hexis..." *Teoría y análisis de la cultura, Problema teóricos y metodológicos*, traducido por Gilberto Giménez, vol. 1. México, consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005, pp. 402-405.
- Caballero, María del Socorro. *Danzas regionales del Estado de México*. México, D. F. Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 22.<sup>a</sup> ed., México: Porrúa, 2005.
- Durán, Diego, fray. *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme, escrita en el siglo XVI*. México: Editora Nacional, 1967.
- Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2.<sup>a</sup> ed., México: Porrúa, 2000.
- Giménez, Gilberto, coordinador. *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005. 2 vols.
- González Casanova, Pablo. "Poetas de los gremios y poetas de baratillo". *Estanquillo Literario*: año 1, número 6, 3 p.
- Glantz, Margo, editora responsable. *Guía de forasteros Estanquillo Literario*. Vol I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Héau, Catherine. "Cultura popular y política: el liberalismo popular en México: Siglo XIX". *El retorno de la cultura popular*, 83-100 pp.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl: Selección y estudios críticos de los materiales inéditos*. Coordinación de María Sten y Germán Viveros, vol. II, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- Jáuregui, Jesús, y Carlo Bonfiglioli, coordinadores. *Las danzas de conquista I: México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Landa, Diego de, fray. *Relación de las cosas de Yucatán*. 10.<sup>a</sup> reimpresión, México: Monclém Ediciones, 2017.
- Lavalle, Josefina. "Prólogo". s/p *Danzas fundamentales de Jalisco*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana / Unidad Artística y Cultural del Bosque, [ca. 1976].
- León Portilla, Miguel. "Mitos de los orígenes en Mesoamérica". *Arqueología mexicana: Mitos de la creación*, núm. 56, 2002, 20-27 pp.
- Lotman, Iury. *La semiosfera: Semiótica de la cultura y el texto*. Traducido por Desiderio Navarro, vol. I, Valencia, Cátedra, 1996.

- Maria y Campos, Armando de. "El circo mexicano en el patio". *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 1953, 4 p.
- Martí, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
- Martí, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Martínez, José Luis. *Hernán Cortés*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Matos Moctezuma, Eduardo. "Huehuetéotl-Xiuhtecuhtli en el centro de México". *Arqueología Mexicana: Mitos de la creación*, núm. 56, vol. x, 2002, 58-63 pp.
- Mendoza López, Margarita. Presentación. *Auto del juicio final de fray Andrés de Olmos*, edición conmemorativa con motivo del 450 aniversario de su primera puesta en escena, México: Dirección de Teatro / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, 9-11 pp.
- Miranda, José, y Pablo González Casanova, editores. *Sátira anónima del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1988.
- Montúfar Sánchez, Roberto. Entrevistado por Socorro Merlín. *Vida y milagros de las carpas, La carpa en México*, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli, Centro Nacional de las Artes 1995, 93-98 pp.
- Muñoz Castillo, Fernando. *Teatro maya peninsular, precolombino y evangelizador*. México: Capital Americana de la Cultura, 2000.
- Olivera B., Mercedes. *Catálogo Nacional de Danzas: Las danzas y fiestas de Chiapas*, vol. I, México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana / Unidad Artística y Cultural del Bosque, 1974.
- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca, burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. Presentación. *Teatro náhuatl: Selección*, 179-201 pp.
- Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Traducción, introducción y notas de Adrián Resinos, México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1947.
- Ramos Smith, Maya, directora. *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos*. México: Escenología / CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Rojas Garcidueñas, José, y Juan Arrom, editores. *Tres piezas teatrales del Virreinato*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

- 
- Rojas Garcidueñas, José. Prólogo y notas. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, v-xxiv. pp.
- Sahagún, Bernardino, fray. *Historia general de las cosas de la Nueva España: Fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*. 4.<sup>a</sup> ed., tomos I-III, México, Porrúa, 1981.
- Sánchez Flores, Francisco. *Danzas fundamentales de Jalisco*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana/ Unidad Artística y Cultural del Bosque, [ca. 1976].
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1977.
- Soriau, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid, Quadriga/PUF, 2004.
- Toriz Proenza, Martha Julia. *Teatralidad y poder en el México antiguo: La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2011.
- Van Young, Eric. *La otra rebelión: La lucha por la independencia de México, 1810-1821*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Velásquez García, Erik. "Interpretación de láminas en *Códice de Dresde*". *Arqueología Mexicana: Códice de Dresde*. Parte I y II, núm. 67 y 72, México, 2017, 42-51 pp.