

# DANZA Y SIMULACIÓN: LA REAFIRMACIÓN DE UNA IDENTIDAD

Martha TORIZ

Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Teatral “Rodolfo Usigli”, INBA

## Resumen

Con motivo de la conmemoración del Día de la Independencia de México, en San Miguel Ixtlilco el Grande, municipio de Tepalcingo, Morelos, el 16 de septiembre de cada año, se lleva a cabo el *Simulacro de los mecos*. Se trata de una escenificación de la lucha independentista iniciada en 1810, y protagonizada por los indios mexicanos ante la ofensiva de las tropas realistas españolas. Las características de los eventos teatrales y dancísticos que allí se realizan, así como los símbolos empleados en ellos, son tratados en este trabajo bajo un enfoque interdisciplinario que conjuga los estudios de performance, la antropología y los estudios culturales.

**Palabras clave:** Danzas de Conquista, mecos, simulacro, identidad, San Miguel Ixtlilco el Grande.

## Abstract

This paper analyzes the theatrical and dance forms of the *Simulacro de los mecos*, a staging of the 1810 peasant uprising and struggle against the royalist troops that every year, on September 16 – Independence day – is reenacted in the village of San Miguel Ixtlilco el Grande, in the state of Morelos, Mexico. The interdisciplinary approach used to deal with the intervening symbols combines performance studies, anthropology and cultural studies.

**Key words:** Conquest dances, *mecos*, simulacrum, identity, San Miguel Ixtlilco el Grande.

## Introducción

En San Miguel Ixtlilco el Grande,<sup>1</sup> municipio de Tepalcingo, Morelos, el 16 de septiembre de cada año, se lleva a cabo el *Simulacro de los mecos*, un evento escénico que simula la batalla librada entre indios y españoles durante la época de la Independencia de México, iniciada en 1810.<sup>2</sup> Varios simulacros se realizan en diversos municipios del estado de Morelos, como el *Simulacro de la Independencia de México*, también llamado *Simulacro de la toma de la alhóndiga de Granaditas*, en Tetelpa, municipio de Zacatepec; el *Simulacro de Zapata*, en el mismo pueblo de Ixtlilco, y fuera del estado, el *Simulacro de la Independencia*, en Cocula, Tlacoachistlahuaca y Mezcala, Guerrero, y en Malinalco y Tonatico, Estado de México, y el *Simulacro de Pancho Villa* en Parral, Chihuahua. Lo que varía en sus denominaciones son las efemérides conmemoradas; pero coinciden en la simulación de un acontecimiento de la historia de México, sobre todo de hechos que implican el enfrentamiento entre dos grupos adversarios.

En todos estos lugares el evento es ocasión de fiesta; para los habitantes de Ixtlilco es una de las festividades más importantes por su amplia convocatoria de irrestricta participación, de la cual el aspecto lúdico constituye la mayor atracción. Fundado el pueblo en 1860 (Chepetla 2010), es posible que en Ixtlilco se realice el simulacro desde principios del siglo XX —quizá pasado el fragor de la Revolución—, pues don Silvano Ortiz —mi principal informante—, nacido allí hace setenta y ocho años, me relató que su abuelo lo presenció cuando joven. El *Simulacro de los mecos* es organizado actualmente por la Junta de Mejoras de la localidad,<sup>3</sup> una agrupación ciudadana que se encarga de recolectar los fondos aportados por campesinos y agricultores, así como remesas de los fami-

1 Para abreviar, en adelante lo nombraré Ixtlilco.

2 Agradezco a Luz María Robles Dávila, investigadora del CITRU, su invitación a colaborar en su proyecto “¡Vivas a todos en San Miguel Ixtlilco el Grande! Un caso de teatro y teatro-danza en resistencia desde el estado de Morelos”, CITRU-INBA, octubre de 2009. Así como a presenciar el *Simulacro de Zapata* y el *Simulacro de los mecos* en 2010, y el haberme proporcionado el texto de su proyecto, fotografías y un video, donde pude documentarme de forma previa a mi observación directa. Hago extensivo mi agradecimiento a Carlos Contreras de Oteyza por permitirme la exposición de sus fotografías durante las ponencias que sobre este tema presenté en la Jornada Académica del Seminario Permanente de Iconografía (DEAS-INAH), en el Coloquio Teatralidades bi-centenarias: Residuos nacionalistas y re-presentaciones pos-Nación (UIA, CITRU, AMIT), y en el III Coloquio sobre Artes Escénicas, en la Universidad Veracruzana, que tuvieron lugar entre el 2 de septiembre y el 5 de octubre de 2010.

3 Debido a mi incipiente acercamiento a esta festividad, a la cual sólo asistí el 15 y 16 de septiembre de 2010, desconozco datos que arrojaría un trabajo de campo de mayor enver-

liares que han migrado a los Estados Unidos. Además organiza la distribución de insumos y tareas para la producción o adquisición de los recursos necesarios. Cabe agregar que la fiesta se realiza apartada de toda relación religiosa, partidista o gubernamental, si bien los funcionarios de gobierno asisten a la ceremonia cívica — al que llamo prólogo y, por tanto anterior al simulacro.

Cuando a algunos habitantes de Ixtlilco les inquirí el pasado 16 de septiembre: ¿por qué simulacro?, respondieron — palabras más, palabras menos: "porque no es de *adeveras*, porque simulamos una batalla pero es de *amentiritas*, nadie sale herido".<sup>4</sup> Cuando pregunté por qué simulacro *de los mecos*, se me respondió: "porque mecos son los indios". Al insistir en otra explicación la respuesta fue "porque los indios fueron los que lucharon contra los españoles".<sup>5</sup> El vocablo mecos es un apócope de chichimecos o chichimecas (Warman 1985, 101), término que designaba a los pueblos cazadores seminómadas que habitaban al norte de las fronteras del imperio azteca.<sup>6</sup> Así pues, con el nombre de mecos se caracterizan en Ixtlilco quienes representan al contingente de los indios.

En este trabajo se pretende demostrar cómo por la vía corporal, en un ámbito festivo, los pobladores viven, transmiten y revitalizan su identidad como sanmiguelenses — gentilicio que ellos emplean —, como mexicanos, y su pertenencia al continente americano. Con este fin se dará prevalencia a la imagen del indio-meco, su atavío y el uso de su cuerpo como reproduc-

---

gadura, como el que lleva a cabo la titular del proyecto, Luz María Robles. Las personas del pueblo a quienes pregunté por la organización del simulacro en el pasado, únicamente tienen la referencia de lo vivido, y en su recuerdo sólo está la Junta de Mejoras como responsable de su disposición.

4 Cabe señalar que Elsie Clews da a conocer el título *El Simulacro*, usado localmente para nombrar un combate fingido que tenía lugar durante el carnaval de Huejotzingo, Puebla (1932, 323). En el año de publicación del trabajo de Clews también vio la luz uno de los primeros estudios importantes sobre el tema de las danzas de moros y cristianos, donde su autor las designa como "simulacros de batallas" (Ricard 1932, 53 y ss).

5 Testimonio de don Silvino Ortiz con el que concuerdan sus vecinos. En este trabajo usaré el vocablo "indios" en correspondencia al uso que se le da en el poblado; generalmente el término "indígena" se empleará cuando las referencias sean desde la perspectiva antropológica, considerando a ambos como sinónimos.

6 "[...] según lo consigna un texto en lengua náhuatl, [los chichimecas] eran del todo silvestres, rústicos por no decir salvajes. Por eso los llamaban también zaca-chichimecas, es decir hombres que viven en medio de las yerbas silvestres. [En el *Códice Florentino* dice:] 'éstos en ninguna parte tenían casa, siempre andaban vagueando, por todas partes andaban. [...] Llevaban siempre consigo sus arcos y sus flechas. Y también cuando dormían, ponían sus arcos y flechas como cabeceras'." (León-Portilla 1992, 42). Más adelante volveré a referirme a los mecos.

tor, constructor y difusor del conocimiento del grupo y su cultura, en el espacio delimitado del suceso anual. Las características de los eventos teatrales y dancísticos que allí se realizan, así como los símbolos empleados en ellos, serán tratados bajo un enfoque interdisciplinario que conjuga los estudios de performance, la antropología y los estudios culturales.

El *Simulacro de los mecos* consiste, propiamente, en una danza, una serie de escaramuzas, una vuelta a la danza y un desenlace. Sin embargo, dado el acontecimiento conmemorado, estas actividades van precedidas por un desfile y una presentación a manera de prólogo, con un carácter más cívico que festivo.<sup>7</sup> Todo ello forma una jornada teatral-dancística, con una duración de doce horas, aproximadamente (de ocho de la mañana a ocho de la noche).

Tanto en el desfile como en el prólogo intervienen contingentes representativos de todas las organizaciones sociales de la comunidad: club de adultos mayores, población escolar de pre-primaria hasta la de tele-secundaria (máximo grado de estudios en el poblado), la banda de guerra, agrupaciones de campesinos y ganaderos y, para dotar de mayor colorido, movimiento y espectacularidad, participan danzantes chinelos — tradicionales del estado de Morelos —, uno de mojigangas, y grupos que se organizan en torno a carros alegóricos. Entre los que van en la parte delantera se ubica el conjunto de unos dieciséis españoles. En ambos momentos, el contingente de los mecos (alrededor de una treintena) se coloca en penúltimo lugar, y detrás, cerrando el desfile, la banda de música de alientos.

La diferencia entre la cantidad de participantes en los bandos contrincantes se debe a que pocos aceptan personificar a los españoles por varias razones; la principal, porque son los enemigos a quienes hay que vencer para obtener la independencia, las demás se desprenden de ésta. En cambio, constituye un orgullo ser meco, “defender a la patria”, “dar muerte a los gachupines”. Aquella treintena de hombres se alternan para luchar, pero en realidad —salvo los representantes de los españoles, los músicos y los que eligen colocarse sólo como espectadores— cientos de personas se caracterizan como mecos utilizando las diferentes insignias que enseguida se mencionarán.

---

<sup>7</sup> Por razones de espacio y por considerarla irrelevante para el propósito de este trabajo, obvio la descripción detallada del desfile y del que denomino prólogo.

### El simulacro de los mecos

Si bien lo que he considerado el simulacro propiamente dicho, da inicio después del prólogo, la presencia de los mecos y la banda de música es indispensable desde las primeras horas de la mañana, pues son ellos quienes dan inicio al desfile. Durante éste, el grupo de los mecos sólo está constituido por hombres, encabezados por tres jovencitas que alegóricamente representan la Libertad, la Patria, y la América. Ellas van vestidas como indias con reminiscencias prehispánicas estilizadas, con falda corta, pectoral, brazaletes, coronas, rodilleras, y penachos, así como arco y flecha. Al arribar al patio de la Ayudantía Municipal y después de la presentación de los reyes de España — caracterizados lo mejor posible como tales, y ataviados con capa, cetro y corona — y del contingente de los mecos, éstos inician una danza en círculo, a manera de mitote,<sup>8</sup> al que se incorporan otros hombres, mujeres, niños y jóvenes. Algunos están vestidos como apaches y, los más, han caracterizado su atavío común, cortando en tiras los extremos de playeras o pantalones, otros portan su ropa cotidiana; la mayoría porta plumas en la cabeza o algún ornamento alusivo a las fiestas patrias, con los colores del emblema nacional, pero todos han untado a sus ropas o a su cuerpo la arcilla roja conocida como almagre, elemento mínimo para reconocerse como meco.

Tras unas cuatro vueltas alrededor del patio, concluye el mitote en ese espacio y se trasladan al predio donde tiene lugar la comida. Posteriormente todos se dirigen al llamado cerro de Los Mecos, donde se retoma el mitote y se realiza el enfrentamiento de los mecos y los extranjeros.

Los mecos conservan la formación en hileras horizontales, trabados de brazos y hombros, mientras que las personas en hileras mixtas o en las de mujeres, sólo se toman de la mano. La coreografía, a saltos al compás de la música, avanza en círculo en dirección contraria a las manecillas del reloj. Mientras en el centro del terraplén se danza el mitote, hacia un lado se organiza el bando de los mecos que resguarda las banderas mexicanas. Frente a ellos, desde distintos puntos se aproximan los supuestos españoles, armados con escopetas; vestidos con sus ropas cotidianas, se distin-

---

8 En Ixtlilco suelen llamarla danza o baile. La referencia al mitote se debe a Luz María Robles, quien me invitó a participar en su proyecto (citado en las primeras notas) a propósito de este tipo de danza, cuyas características se configuraron entre grupos étnicos del norte de Mesoamérica, y que en la región central se realizaron en conmemoraciones cívicas desde la época virreinal, más adelante se abundará en uno de esos aspectos. Sin embargo, mitote es una palabra de origen náhuatl que en tiempos prehispánicos remitía genéricamente a la danza (Toriz 2002, 305).

guen por portar un sombrero adornado con flores de papel y listones multicolores del mismo material que cuelgan por detrás.<sup>9</sup> En medio de una algarabía entre festiva y belicosa, los mecos defienden el lábaro patrio.

Después de varias embestidas, los españoles se retiran vencidos, y tras ellos va la gente que retorna al patio de la Ayudantía Municipal guiados por los reyes de España. Después de danzar por un rato más, los mecos dan muerte al rey, cuyo cuerpo cargan los españoles retirándolo del lugar. Los mecos y la gente del pueblo permanecen bailando alegremente hasta entrada la noche.

### **Danzas antecesoras**

De acuerdo con Luz María Robles (2009), el *Simulacro de los mecos* de Ixtlilco el Grande constituye una variante de las danzas de Conquista. Éstas se caracterizan por escenificar bajo diferentes formas el tema de la conquista de la población autóctona de México. Las danzas de Conquista más difundidas en el país son las de moros y cristianos, cuyo origen español es evidente y cuya importancia en la península ibérica era muy significativa en la época de la conquista de México.

La danza de reconquista que se desarrolló en España desde la alta Edad Media expresaba la unidad del pueblo frente al enemigo y permitía la convivencia de todos los estratos sociales. La popularidad y la vigencia del tema de la reconquista persistió mucho tiempo después de la expulsión de los musulmanes del territorio ibérico (Peña 2002, 43).

En México, las danzas de moros y cristianos, que conocieron una evolución singular, se convirtieron en uno de los elementos culturales que los conquistadores impusieron conscientemente a los habitantes de este territorio. Su difusión tuvo un auge notable y fue promovida por los evangelizadores desde los primeros años de la colonización de América (Peña 2002, 43).

Arturo Warman (1985, 110) indica que la danza de moros y cristianos experimentó un cambio a fines de la época virreinal en la zona del Ba-

---

9 El tocado es confeccionado especialmente para esta ocasión, lo cual es notorio durante el desfile y antes de la refriega, ya que lucen impecables. Dado el material con que se elaboran, en las escaramuzas paulatinamente salen volando las tiras de papel, deteriorándose el adorno. Según Luz María Robles (comunicación personal, 2010), ese tipo de tocado es el que usan en la escenificación de *Los doce pares de Francia*, que hacen en fechas cercanas a Semana Santa, y a la que en Ixtlilco llaman *El Reto*. Al parecer, para los sanmiguelenses el que lo porta representa a un extranjero que cambia de nacionalidad según la fiesta de que se trate.

jío (principalmente en Querétaro). La danza transformada recibió el nombre de danza de los Mecos, en cuya versión el bando musulmán fue sustituido por el de los chichimecos o mecos (véase fig. 1). Eran considerados salvajes e infieles, y se convirtieron en el sustituto ideal de los moros en muchas de las danzas de Conquista (Peña 2002, 46).

### **La función del performance**

Los pobladores de Ixtlilco el Grande, al convivir en ese simulacro, realizando acciones con su cuerpo, como portar un atuendo, embadurnarse, reunirse, desfilar, bailar, ondear una bandera, aullar, etc., están recreando, creando y transmitiendo su propia cultura. Al mismo tiempo logran una cohesión en torno a una identidad como sanmiguelenses y como mexicanos. El conjunto de acciones que implica esa festividad forma parte de su cultura expresiva, la cual es uno de los focos de atención de los estudios de performance.

En este sentido se puede observar el concepto de performance como praxis corporal y como episteme pues, como afirma Diana Taylor (2003, 17), los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios en los que la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes. Es importante señalar, que la escenificación del *Simulacro de los mecos* carece de un guión escrito; tampoco se recurre a la fotografía o el video como ayuda para su memoria, dispositivos que Taylor conceptualiza como “archivo”. Es una práctica que, al involucrar niños, jóvenes y gente mayor, permite año con año vivir esa cultura corporizada, pues es a través de lo que su cuerpo practica de manera consuetudinaria, como llevan a cabo el ejercicio de su cultura, su conocimiento.

Taylor denomina repertorio a esa memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. El repertorio requiere presencias: gente que participa en la producción y reproducción de conocimiento mediante el “estar ahí”, siendo parte de la transmisión. El proceso de selección, memorización, aprehensión y transmisión toma lugar en sistemas específicos de representación, al tiempo que los constituye. “Múltiples formas de actos corporizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de reiteración. Se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo recuerdos comunitarios, historias y valores de un grupo a otro o de una generación a otra. Los actos corporizados y realizados generan, registran y transmiten conocimiento” (Taylor 2003, 20-21, traducción propia).





Fig. 1. Indios mecos, bárbaros. Cuadro de castas, s. XVIII, en: Museo Franz Mayer (1990, 9)



Fig. 2. El mitote entre los mexicas. Lám. 30 de Durán (1967: 1)

En la época del México independentista, la danza de moros y cristianos, también llamada morisma, tomó varios rumbos al modificarse las estructuras socioeconómicas. Uno de esos derroteros originó la desaparición de las instituciones formales de gobierno de las comunidades indígenas, sustituidas por unas de corte administrativo moderno que no satisfacían las funciones y demandas comunitarias. En algunos casos, se inició un nuevo proceso de adaptación en el que la cultura de los pueblos indígenas adquirió una dinámica propia, al margen de las autoridades civiles y religiosas, haciendo ajustes a la morisma en función de sus necesidades y de las condiciones imperantes (Warman 1985, 106).

Aunado a estos cambios, las acciones del repertorio pueden modificarse, experimentar adecuaciones en su realización, a causa de su misma performatividad. Así, ciertas variantes de estas danzas llegaron a invertir el significado original de la representación, transformando su tema principal, el sometimiento de los pueblos indígenas a la religión de los conquistadores, en la reivindicación de un cristianismo indígena frente a los “extranjeros”. Otras variantes, han integrado acontecimientos históricos



como la intervención francesa o la Independencia de México — como en Ixtlilco el Grande —, que tienen la particularidad de representar al extranjero como el derrotado y no como el vencedor (Warman 1985, 109).

### **Del mitote norteño al mitote sureño**

Las festividades populares que implican expresiones tradicionales con antecedentes en la época prehispánica o con una adopción indígena temprana en la época virreinal, generalmente se vinculan a una función religiosa. Éste ha sido el caso en la mayoría de los grupos sociales que periódicamente ejecutan las danzas de Conquista o los mitotes. Estos últimos, propiamente hablando, son fiestas religiosas que, asociadas a rituales agrícolas, realizan por días enteros grupos étnicos de la región del Gran Nayar: coras, huicholes, mexicaneros y tepehuanes (Reyes 2006, 225). En cambio, el mitote que aquí referimos como parte del *Simulacro de los mecos*, es una danza que carece de la connotación que alberga entre las etnias norteñas, no obstante tener los elementos fundamentales para su denominación y ocupar un lugar dominante en el festejo sanmiguelense.

Los mitotes actuales tienen su antecedente en uno de los tipos de danza prehispánica. Según Johansson, entre los nahuas se denominaba *mitotiliztli* a la danza de éxtasis en la que el gozo y la ebriedad colectiva predominaban. La palabra mitote, utilizada en nuestros días como sinónimo de desorden o caos, remite al aspecto dionisiaco del *mitotiliztli* (1992, 185). La palabra **mitote** se origina en el náhuatl *mitotl* y aparece en el *Diccionario de autoridades* (1734), que la define así:

Especie de baile u danza, que usaban los indios, en que entraba gran cantidad de ellos, adornados vistosamente, y agarrados de las manos, formaban un gran corro, en medio del qual ponían una bandera, y junto a ella el brebaje, que les servía de bebida: y así iban haciendo sus mudanzas al són de un tamboril, y bebiendo de rato en rato, hasta que se embriagaban y privaban de sentido (citado por Grases 1989, 362).

Al hacer una comparación entre el mitote realizado por uno de los grupos septentrionales a los que me he referido, y el de la población del estado de Morelos, podemos localizar varias similitudes. Sin embargo, la semejanza sólo es formal, ya que en Santa María de Ocotán, en Durango, la fiesta se lleva a cabo por indígenas tepehuanos, mientras que en Ixtlilco la po-

blación<sup>10</sup> está constituida únicamente por mestizos. Asimismo, el mitote de Ocotán tiene un carácter religioso y un simbolismo relacionado con el ciclo agrícola, mientras que en Ixtlilco se realiza en un marco de conmemoración cívica, laica, y es inexistente un vínculo explícito con las labores agrícolas, si bien se trata de un poblado de campesinos y ganaderos. Sin embargo, en ambos casos la danza se desarrolla en círculos concéntricos, en dirección contraria a las manecillas del reloj, y en ella toman parte tanto hombres como mujeres.

Los pueblos mesoamericanos tenían una rica vida ritual en la que la danza ocupaba un lugar central junto a otras manifestaciones como la poesía, el canto, las procesiones, los desfiles y los combates fingidos. En el México prehispánico – como en muchas otras sociedades – la danza en círculo era probablemente la más difundida. Era la forma en que los antiguos mexicanos representaban el tiempo originario de las divinidades creadoras con las que buscaban colaborar y mantenerse en armonía (Peña 2002, 42).

La danza en círculo tenía varias finalidades: conquistar el poder de la persona u objeto encerrado en el círculo; proteger a la persona u objeto de las influencias nocivas que se encuentran en el exterior del círculo; o bien transmitir el poder del círculo de danzantes a la persona o el objeto. La dirección que seguía el movimiento circular de estas danzas, de derecha a izquierda (es decir, en contrasentido al movimiento de las manecillas del reloj) representaba el curso del Sol, cuyo trayecto va del Este al Norte, el Oeste y el Sur, y nos revela el vínculo estrecho que existía entre los danzantes y el simbolismo solar (Peña 2002, 42-43). (Véase fig. 2)

La presencia de banderas durante el mitote también es compartida por ambas comunidades. No obstante, dada la celebración cívica en Ixtlilco, se trata de alrededor de una decena de grandes lienzos del lábaro patrio con las que bailan de forma continua el día entero, mientras que en Ocotán se trata de tres banderas con una cruz bordada, que se portan intermitentemente en la danza (Reyes 2006, 115-117, 135).

Otra acción en común en ambas festividades es el sacrificio de una res cuya carne, en el caso de Ixtlilco, se emplea para guisar el platillo tradicional llamado chilate, y forma parte del convite que organiza la Junta

10 De acuerdo con el XII Censo General de Población y Vivienda, en el año 2000 Ixtlilco el Grande contaba con 3515 habitantes, número que fluctúa debido al movimiento migratorio hacia Minneapolis (Minnesota) y a Dallas y Garland (Texas). Cabe mencionar que el *Simulacro de los mecos* se lleva a cabo desde 2008 en Minneapolis. Véanse los diversos videos en línea, en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=n1oEduh1Cp4>.

de Mejoras para alimentar a los participantes a la hora de la comida. En Ocotán tiene el mismo fin, pero se consume por la mañana;<sup>11</sup> además: “Se cuenta que el sacrificio de reses en el Patio Mayor no tiene muchos años, ‘no es de antiguo, pues’, se introdujo después de una muy dura sequía que acabó con mucho ganado. Desde entonces se acostumbra.” (Reyes 2006, 115, 212).

Un elemento empleado tanto entre los sanmiguelenses como entre los tepehuanes en sus mitotes es la bebida. En el caso de Ocotán, se trata de una bebida hecha a base de mezcal fermentado que, aparte de una función ritual, “se bebe para seguir bailando y ‘llevar la lluvia a todo el mundo.’” (Reyes 2006, 224) El carácter del mitote de Ixtlilco, más cercano al convivio y al relajajo — tanto en su acepción de entretenimiento y distracción, como en la de barullo y relajación de un comportamiento cotidiano —, origina el uso de varias clases de bebidas alcohólicas entre las que prevalece la cerveza.

Un elemento característico de uno de los atuendos de los mecos de Ixtlilco, que probablemente tiene sus raíces en la época prehispánica, lo constituye un gorro cónico con un remate de plumas, que se complementa con una túnica cerrada, sin mangas. Ambos están elaborados con “papel de China” y únicamente los usan los hombres. En el mitote de los tepehuanes también se usa un gorro cónico, confeccionado con soyate, y al parecer está reservado para una sola persona del sexo masculino (Reyes 2006, 128).

En el México prehispánico, el tocado cónico era característico del estilo procedente de la región huasteca o cuexteca (López 1996, 10). Entre los mexicas o aztecas, este tocado formaba parte de un traje llamado *cuextecatl* (véase fig. 3), usado por los guerreros que habían capturado a dos enemigos en batalla (Zagoya 2000). Los trajes y gorros eran elaborados con plumas y, en caso de alguna distinción por el desempeño en las incursiones bélicas, podían acompañarse por mantas, probablemente usadas en ocasiones ceremoniales.

El tipo de manta o tilma correspondía al rango obtenido (Broda 1982, 144). El atavío que se observa hoy entre los mecos de Ixtlilco pareciera una adaptación del traje, en el que la tilma aparece cerrada. Una manta similar, pero abierta, se advierte en el dibujo donde un artista europeo plasmó la representación que configuró tras observar a los indios

---

11 A diferencia de Ixtlilco, en Ocotán los primeros trozos de carne preparada se colocan en un altar a manera de ofrenda (Reyes 2006, 115).



Fig. 3. Traje de guerrero en la *Matrícula de tributos* (Corona 1968, lám. 29)

mexicanos llevados por Hernán Cortés a la corte de Carlos V en 1529 (véase fig. 4).

En la serie de dibujos que realizó el artista alemán Weiditz, a partir de la observación directa, hubo al menos dos donde el propósito de hacer un registro fiel se vio “mediatizado y subordinado al vigor de la *idea mental*”<sup>12</sup> que el artista tenía sobre lo que debía ser un *indio* y qué aspecto debía tener” (Bustamante 2009, 42). Por tanto, la reelaboración de los rasgos percibidos conllevaba, las más de las veces, la distorsión de la realidad, así como incongruencias y variaciones. Por ejemplo, en uno de los dibujos referidos, la tilma que porta la india (fig. 4), era una prenda exclusivamente de uso masculino. El investigador Jesús Bustamante (2009, 42) repara en otra anomalía del dibujo: su creador añadió otro elemento varonil a la mujer, el taparrabo o *maxtlatl*, pero anudado como si fuera una banda que adorna y

sujeta su cabello. La importancia de esa imagen — como las muchas que se produjeron en Europa desde que Cristóbal Colón anunció el descubrimiento de América — radica en su contribución a formar un arquetipo del indio, como el “salvaje emplumado”.

Un último elemento de la vestimenta usado en ambos mitotes, está constituido por plumas y flechas, aunque en Ocotán únicamente tienen una función de ofrenda ritual (Reyes 2006, 104-108), mientras que en Ixtlilco son accesorios del atuendo. Aunque en años recientes sólo las jóvenes que personifican las alegorías, portan flechas de utilería, como ele-

12 Las cursivas son del autor, quien explica: “[...] la teoría de la representación moderna — que es común a las ciencias y a las artes — tenía como referente básico un ideal que se formaba en la mente humana y que en la época llamaban *idea mental*. Esa idea, que superaba en belleza y en veracidad lo que se podía encontrar en la naturaleza misma, era el arquetipo que servía para su representación y surgía al seleccionar y reelaborar los rasgos observados que se consideraban más significativos, más bellos y más verdaderos en la naturaleza.” (Bustamante 2009, 23). Agradezco al Dr. Miguel Soto el sugerirme el trabajo de este autor, y el préstamo del libro.

mento característico de su atavío, en años anteriores tanto mecos como apaches solían traer a la espalda su carcaj con flechas que disparaban durante las escaramuzas.<sup>13</sup>

### América, Patria y Libertad

Por otra parte, respecto de las alegorías de la Patria, la Libertad y la América, los mismos relatos y dibujos de los europeos, a que me he referido, crean un imaginario del continente americano, que va a traducirse en representaciones alegóricas. Dicho imaginario se difunde a raíz de la publicación de la *Iconología* de Cesare Ripa en 1593, donde América se describe como una mujer de color oscuro, que lleva un velo jaspeado de diversos colores que le cae por los hombros cruzándole todo el cuerpo, tratando de cubrir su desnudez; en la cabeza y el cuerpo lleva un tocado de plumas de diferentes colores. En su mano izquierda un arco con una flecha y terciado a su espalda un carcaj, bajo sus pies un cráneo humano atravesado por una flecha, y aparece acompañada por un enorme lagarto o caimán (véase fig. 5).

Esta descripción llega a la Nueva España por medio de grabados y estampas, pero los criollos rechazaron la imagen salvaje y violenta que pintaba a América semidesnuda, con arreos de guerra y una cabeza humana bajo su pie. De ahí que comenzaron a fabricar sus propias imágenes, reivindicando “aquello que consideraban sus propios rasgos de identidad” (Florescano 2006, 71).

El atavío indígena de las alegorías de la América, la Libertad y la Patria, pervivió en la era republicana llevando a pensar equivocadamente que la independencia pretendía la reivindicación social de los indíge-

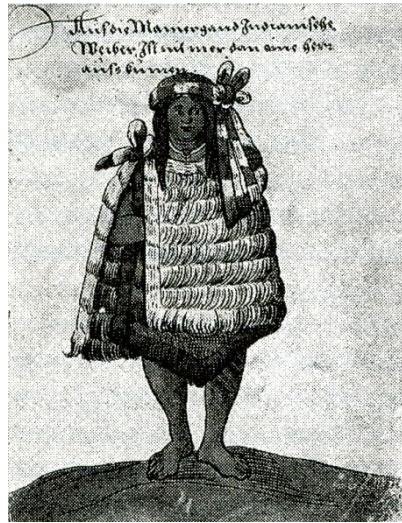


Fig. 4. Imagen de la serie de dibujos de Christoph Weiditz, *Trachtenbuch von seinen Reisen nach Spanien*, 1529, tomada de Bustamante (2009, 40)

13 Don Silvino Ortiz, habitante de Ixtlilco el Grande, de 78 años de edad, me explicó que la planta de la que se obtenían las varas para la confección de las flechas se extinguió en años pasados, y por ello se dejaron de usar. Testimonio recogido el 31 de octubre de 2010, en Cuautla, Morelos.



nas. Lo que quedaba patente era que la legitimidad del proyecto nacional se basaba en el pasado de las civilizaciones prehispánicas. Esa celebración del pasado precolombino pretendía deslegitimar la autoridad española (Chicangana 2009, 40).

Cabe destacarse que este imaginario colocaba al indígena en el pasado; los diseñadores de esos símbolos no veían, en los indígenas de su época, a los mismos portadores de coronas de plumas o arco y flechas que querían representar. Empleaban imágenes de los indígenas de la preconquista y de la época de la conquista, que les llegaban a través de las páginas de libros europeos [...]. Esta iconografía era parte de un proceso por medio del cual las elites separaban a los indígenas actuales de los del pasado (Earle, citado por Chicangana, 41).

Pero la presencia de los indígenas en el proceso de independencia, no fue sólo retórica, se debe recordar que muchos grupos indígenas participaron activamente en la guerra de Independencia. Sin embargo, no se trataba de etnias cuya imagen correspondiera a la del arquetipo ampliamente difundido, que provenía de los siglos XV y XVI.<sup>14</sup>

### **La rebeldía belicosa**

De forma posterior a la Conquista, entre las poblaciones de indígenas y mestizos se produjo un sincretismo cultural que llegó a convertirse en un instrumento de resistencia. Asimismo, el proceso sincrético adecuó tradiciones, reciclando y procesando al infinito los más diversos elementos culturales (Peña 2002, 49, 66).

Dentro de este reciclaje se encuentra la pintura corporal con la arcilla roja del almagre que usan los mecos en Ixtlilco el Grande. Cabe hacer notar que los antiguos pobladores de la región que hoy ocupa el estado de Morelos eran los tlahuica, que en lengua náhuatl significa “personas de Tlahuico” (tierra donde hay almagre), pues la raíz *tlahuatl* significa tierra roja o almagre.

---

14 Como se dijo antes, las primeras representaciones gráficas del nativo americano se produjeron desde que Cristóbal Colón lo describiera en su primera carta a los reyes católicos, publicada en abril de 1493, con once ediciones en ese mismo año, en varios países y traducida a los idiomas más importantes en aquel entonces. Según el especialista Bustamante: “El arquetipo más antiguo y universal sobre el indio americano comenzó a forjarse con la primera representación de América y sus habitantes, aunque en ella todavía se carece de sus atributos más llamativos. Esa primera imagen de lo que entonces se consideraron *indios* en su sentido literal, es un humilde grabado en madera que ilustra varias de las ediciones europeas de la famosa carta de Colón anunciando el descubrimiento (15 de febrero de 1493).” (2009, 25-26)



Sin embargo, el almagre también se hallaba en otras zonas de Mesoamérica, como en la del actual Querétaro.

Gabriel Rincón Frías, analiza el movimiento independentista en la Sierra Gorda queretana, menciona que careció de subordinación hacia los jefes del movimiento y de concierto en su actuación, mostrando así *“el viejo carácter indómito heredado de la época chichimeca”*. Esta última figura no es de extrañarse. Castro Gutiérrez refiere que en tumultos y rebeliones populares en Guanajuato y San Luis Potosí a finales del siglo XVIII, los rebeldes apelaban al parecer a una parte reprimida y guerrera de sí mismos y aullaban *“como mecos”* y se *“embijaban”* (es decir, usaban pintura corporal), pues permanecía cercana la imagen del *“chichimeca”* como símbolo del rebelde indómito que mantenía todo aquello que le era prohibido al indígena: *“las armas, la desnudez, la pintura corporal, el cabello largo, el uso del caballo, las muchas mujeres, la vida nómada y libre”* [Cursivas en el original] (Rincón y Castro citados por Flores y Salinas 2004, 35-36).

Cabe agregar que en esa región abundaba el almagre, el cual era utilizado desde la época prehispánica (Flores y Salinas 2004, 22). Por su parte, Nigel Davies (1992, 196) dice que en ese tiempo *“[entre los mexicas] los nobles que capturaban prisioneros se untaban el cuerpo de ocre rojizo [...]”*.

### **La memoria corporal**

Ixtlilco el Grande se encuentra a cuatro kilómetros de su cabecera municipal, en Tepalcingo, poblado de origen prehispánico donde se ubica uno de los santuarios más concurridos desde la época virreinal por peregrinos procedentes de pueblos y ciudades de los alrededores y, hoy día, de varios estados de la República. Elsie Clews Parsons (1932, 326), a partir del trabajo de campo que realizó en 1929 en el vecino estado de Puebla, nos indica que en la tercera semana de cuaresma, acudieron al santuario de Tepalcingo grupos de peregrinos de Puebla y otros estados, y efectuaron las danzas de Moros, Segadores, Apaches, Pastores y Vaqueros. Otra antropóloga, Gertrude Prokosch (1949, 89), quien tuvo la oportunidad de observar morismas en la sierra de Puebla en 1946, menciona que la danza de moros y cristianos era muy popular en varios pueblos mexicanos, entre ellos Tepalcingo. Ambos testimonios podrían señalar una posible adopción y adaptación formal, que constituiría tanto la coreografía como el atavío y la pintura corporal de los bandos de los mecos y los apaches en Ixtlilco.

Generalmente, el sincretismo que se efectuó entre danzas, rituales y festividades autóctonas y las españolas, produjo una gran cantidad de

variantes que año con año experimentan en México modificaciones por su naturaleza performativa. De hecho se sucede un proceso de cambio y continuidad a lo largo del tiempo, donde las transformaciones tienen lugar en un nivel de mayor o menor espectacularidad, el tipo de material empleado en la elaboración de vestuario y accesorios, y pequeñas adaptaciones al guión escénico.<sup>15</sup>

Anteriormente se asentó que la escenificación del *Simulacro de los mecos* carece de un guión escrito —lo que Taylor denominaría “archivo” —. No obstante, la memoria corporal sigue un guión escénico que marca las distintas fases por las que atraviesa el proceso performativo.<sup>16</sup> Es decir, se conoce por la memoria que guardan los cuerpos al reiterar cada año los movimientos, desplazamientos y ritmos... su “repertorio”. Dentro de los elementos

---

15 En el caso de Ixtlilco el Grande, el trabajo de Luz María Robles es el primero —hasta donde se tiene conocimiento— donde se ha hecho un registro etnográfico del *Simulacro de los mecos* (de 2008 a 2010). Por tanto se imposibilita precisar las transformaciones que de forma particular se han efectuado ahí. La más relevante la he citado antes respecto del uso de arcos y flechas. Sin embargo es posible inferir el cambio y la continuidad de elementos por la inserción del evento en las danzas que involucran combates fingidos en los que figura el arquetipo del “salvaje emplumado”. Los cambios que he podido observar por las fuentes a que he tenido acceso son, por ejemplo, que en 2010 debido a la conmemoración del bicentenario de la Independencia, la festividad cobró mayor espectacularidad reflejada en varios aspectos: En 2009 sólo se ofreció una comida, la anualmente organizada por la Junta de Mejoras. En 2010, los padres de la joven que representó a la reina de España también brindaron una comida. Asimismo, hubo una mayor cantidad de carros alegóricos donde se recreaban varios pasajes independentistas, anteriormente sólo se veían los arreglados para las jóvenes que representaban Abundancia y Justicia, y el de los reyes de España. En 2009 el patio de la Ayudantía Municipal contaba con una especie de trono que ocupaban los reyes de España, y la mesa donde se colocan las autoridades como espectadores. En 2010, además, en la contraesquina del trono se construyó una pequeña escenografía que remitía a la naturaleza, con representaciones de nopales y adornos en verde, donde acomodaron a las alegorías de Patria, Libertad y América. Anteriormente se situaban ahí mismo pero sin objetos de ornato. Por lo demás, se conserva la secuencia de acciones, la coreografía, la música, la personificación de todos los roles, la caracterización, la pintura corporal, los espacios y la duración de la fiesta.

16 Un guión escénico no implica la existencia de diálogos o parlamentos, los cuales se encontrarían en libretos o textos dramáticos. En el caso de la festividad de que trata este trabajo, sólo dos personas hablan una vez concluido el desfile y momentos previos al inicio del mitote en la Ayudantía Municipal: la joven que representa a América recita frente a un micrófono un texto alusivo a la Independencia, y entona la canción *Viva México* del compositor Pedro Galindo. La otra persona es un profesor de tele-secundaria que funge como maestro de ceremonias, el cual hace las presentaciones pertinentes, dirige el canto del *Himno Nacional Mexicano* (de Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra) y del *Toque de bandera* (de Xóchitl Palomino y Juan P. Manzanares), y anuncia los bailes folclóricos. Es decir, la palabra únicamente se ejerce en la parte a la que llamo prólogo, que poco se distingue de las ceremonias cívicas que a mediados de septiembre se realizan en toda la República Mexicana, sobre todo en las instituciones de educación básica y media.

que involucran una continuidad ha prevalecido el arquetipo del “salvaje emplumado”, ampliamente difundido en la República Mexicana.

En Ixtlilco, vemos a los mecos vistiendo pantalones o playeras que usan comúnmente, pero que han sido cortados en tiras en sus extremos, a la manera de los flecos que adornan la vestimenta de los apaches — o de la imagen que se nos ha transmitido. Pero aquellos que personifican a los apaches procuran imitar mejor el atuendo característico, sin adaptar sus ropas diarias, sino adquiriendo o confeccionando los trajes especiales. Éstos recuerdan la descripción que hiciera Higinio Vázquez de los integrantes de la danza de los apaches, de Guanajuato: “Usan trajes de gamuza, que constan de pantalonera, con flecos, una capita, también con fleco y peto, y unos brazaletes.” Además del atuendo, son semejantes las acciones: “Lanzan alaridos, diciendo frases ininteligibles y dando brincos. [...] Algunas veces llevan arcos y flechas. Hay una verdadera guerra y en ella se demuestra el conocimiento de los indígenas en esta clase de entretenimientos, constituyendo verdaderos combates.” (1940, 98-99).

No obstante, la descripción más parecida a los eventos del 16 de septiembre en Ixtlilco, es la que Vázquez hace sobre la danza de Sangremal,<sup>17</sup> en Querétaro:

Todos los años el día de la Invención [de la Santa Cruz, el 3 de mayo] hacían costosas fiestas, vistiéndose al uso militar de los españoles, otros a la usanza de chichimecas; hacían alarde de tener cautiva una cruz y en gentil escaramuza quedaban vencidos de [sic] los que representaban a los chichimecas y los llevaban presos al templo que formaban de juncia y colocaban la rescatada cruz al lado de la original piedra. / Disponían gustosos bailes, adornándose de plumas de vistosos y variados colores. / Solían ser los

17 Esta danza tiene su origen en la batalla que en 1531 libraron chichimecas y españoles, estos últimos comandados por Fernando de Tapia, jefe otomí conocido por Conin, y por Nicolás de San Luis, en el cerro Sangremal. En pleno enfrentamiento apareció el apóstol Santiago, lo cual desconcertó a los chichimecas, y fueron derrotados. Para conmemorar ese hecho se construyó una cruz, alrededor de la cual danzaron un mitote (González 2005, 113-114). Cabe aquí hacer la aclaración de que aunque la batalla de Sangremal constituye, en la mayoría de las interpretaciones, el origen de movimientos como el de la mexicanidad, no es mi propósito establecer una relación entre un evento aislado, el *Simulacro de los mecos* (que no forma parte de una serie de rituales que enaltezcan lo indio o indígena), y un movimiento que, en su vertiente radical, promueve un discurso nacionalista, indianista, aztequista y antioccidental y, en su variante neomexicanista preconiza el renacimiento de la “espiritualidad” india en una era donde lo sagrado y la conciencia cósmica serán dominantes (Peña 2002, 15). Los participantes del simulacro no pertenecen como grupo (desconozco si alguno a nivel individual) a ninguna organización jerárquica que promulgue la ideología de la mexicanidad. Una relación entre el evento aquí abordado y estos movimientos, rebasa los límites de este trabajo.

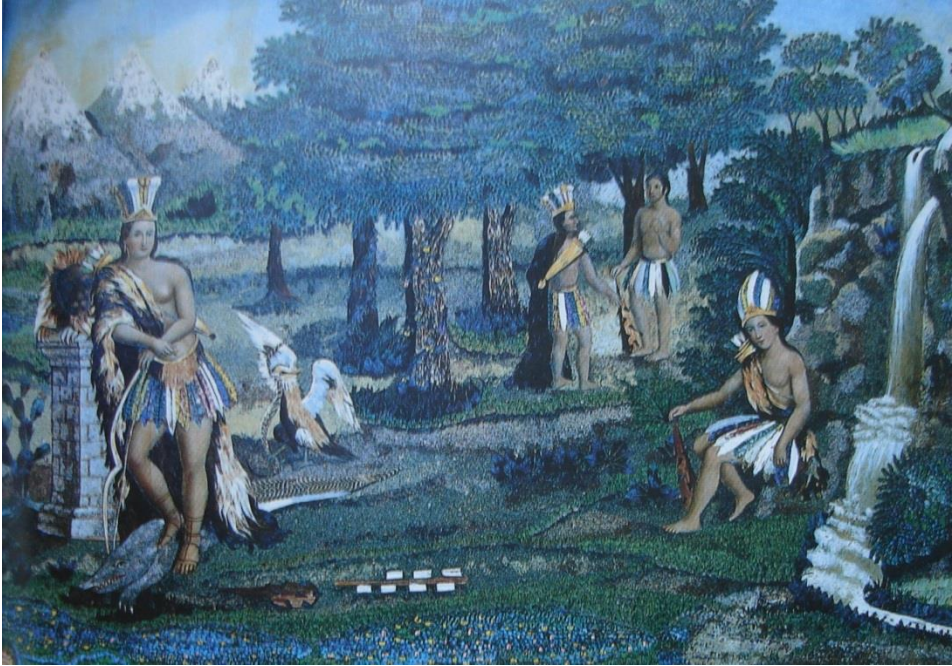


Fig. 5. Alegoría de América por M. Guzmán, s. XVIII. Museo Soumaya.  
Foto: Javier Hinojosa, en Florescano (2006, 125)

danzantes más de trescientos. [...] los que hacían alarde de soldados, disparaban con orden los mosquetes; otros que se disfrazaban de chichimecas daban alaridos [...] (Vázquez 1953, 249-250).

El estudioso de la representación gráfica del indio americano, Jesús Bustamante (2009, 58), afirma que la producción de imágenes de indígenas llevó a sus difusores y a todo su público a caer en un proceso de simplificación progresiva que —en un sorprendente ejercicio de pensamiento circular— terminó por consagrar al “salvaje emplumado” como el único arquetipo posible.

La imagen modelo se hizo hegemónica en Europa y en América, no sólo hasta el siglo XIX, sino que persistió en publicaciones del siglo XX, que “[...] demuestran con toda claridad cómo el arquetipo del *salvaje emplumado* era común a toda América Latina, y cómo todavía en el cambio de siglo seguía recurriéndose a él cuando en estos países se quería representar genéricamente al *indio*”. (Bustamante 2009, 71) Fuera de su expresión gráfica, el poder de la imagen se revirtió a los habitantes naturales del continente

americano, quienes se ajustaron progresivamente a los requisitos del modelo ideal.

Dicho modelo –siguiendo el pensamiento de Enrique Florescano– quizá remite a un tiempo pasado en el cual ocurrieron acontecimientos fundadores de una realidad sagrada cuya revitalización o nueva creación se considera indispensable para la sobrevivencia de la comunidad. Es posible que al hacer uso del arquetipo se quiera revitalizar un pasado mítico idealizado, un retornar al tiempo en que las comunidades indígenas se gobernaban a sí mismas. Tal vez se aspira a crear una comunidad inspirada en esa memoria idealizada del pasado, o se anhela reorganizar o reformar a la comunidad para que prevalezcan en ella sus antiguas tradiciones y valores (Florescano 1987, 240-241). Con Florescano concuerda Max Harris al asentar: “presentarse en el papel de aztecas [...] es recordar un imaginado tiempo de liberación del control de fuerzas extranjeras”. (2000, 17, traducción propia).

### Conclusiones

En Ixtlilco el Grande, el repertorio –según el concepto de Taylor– se pone en juego en la realización del *Simulacro de los mecos*, en el convivio festivo. Así, parafraseando a Warman (1985, 132), la fiesta es el vehículo por el cual un conjunto humano se comunica, como colectividad, consigo mismo y con el exterior. A través de la fiesta el grupo expresa y vive, en primer lugar, su existencia. La conjunción de esfuerzos para la organización de una fiesta, y la participación directa o indirecta de un gran número de individuos, implica necesariamente la existencia de un grupo, que es además solidario en cuanto a reunir sus esfuerzos con un propósito dado. En segundo lugar, el grupo crea, recrea y transmite, a través de la fiesta, su carácter. Al elegir los medios de celebración, y de expresión en consecuencia, está proyectando y configurando su condición, es decir, su cultura.

Si observamos el *Simulacro de los mecos* como una puesta en escena intercultural, de acuerdo con Patrice Pavis (2000, 292) podríamos percibir claramente las diferencias de densidad cultural, si somos sensibles a los materiales de orígenes diversos, especialmente en lo que atañe a su procedencia cultural y a las condiciones adecuadas para abordarlos. Esto me remite a Warman (1985, 112) quien dice que, quienes hoy continúan realizando la danza de moros y cristianos o sus variantes, sustentan tradiciones e instituciones creadas por y para los núcleos indígenas en la cultura colonial; es decir, “[se asimilan] a ellas, aunque por supuesto hayan cam-



biado la expresión y la forma de estas instituciones y tradiciones. Así, la práctica de la danza se relaciona con el grupo indígena [...], aunque sus integrantes, como sucede ahora, no hablen una lengua nativa." Los nuevos significados tienen que ver con su identidad como mexicanos, implican inclusive el ser latinoamericano, y virtualmente América como contenedora, el continente que otorga sentido de pertenencia, identidad.

A partir de estos aspectos convengo con Francisco de la Peña (2002, 16) que con base en este tipo de estudios se puede observar una aproximación diferente a la cultura mestiza y al tema de la identidad nacional en México. Asimismo, se puede abordar la interpretación de las mutaciones históricas y la recomposición de las identidades colectivas en el marco de las transformaciones culturales y políticas del México contemporáneo, y la multiplicación de las demandas identitarias de carácter cultural o racial, en el contexto de la globalización económica y tecnológica actual.

### Bibliografía

- Broda, Johanna. 1982. "El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario mexica." En: *Economía política e ideología en el México prehispánico*. Editado por Pedro Carrasco y Johanna Broda. 3ª ed., pp. 115-146. México: Centro de Investigaciones Sociales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen.
- Bustamante, Jesús. 2009. "El indio americano y su imagen. La construcción de un arquetipo: el salvaje emplumado." En: *De la barbarie al orgullo nacional. Indígenas, diversidad cultural y exclusión. Siglos XVI al XIX*. Coordinado por Miguel Soto Estrada y Mónica Hidalgo Pego, pp. 19-73. México: UNAM.
- Castro Gutiérrez, Felipe. 1996. *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Chepetla Sánchez, Clara Montserrat. 2010. *Historia de Ixtlilco el Grande*. En: [http://www.ixtlilcoelgrande.webege.com/index.php?option=com\\_wrapper&view=wrapper&Itemid=57](http://www.ixtlilcoelgrande.webege.com/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=57). Página consultada el 29 de noviembre de 2010.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. 2009. *La independencia en el arte y el arte en la independencia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional.
- Clews Parsons, Elsie. 1932. "Folklore from Santa Ana Xalmimilulco, Puebla, Mexico". *The journal of American folklore*, vol. 45, núm. 177 (jul.-sep.): 318-362.
- Corona Núñez, José, interpretación y notas. 1968. *Matrícula de tributos*. Palabras preliminares de Antonio Ortiz Mena. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público.



- Davies, Nigel. 1992. *El imperio azteca. El resurgimiento tolteca*. Trad. Guillermina Féher. México: Alianza Editorial.
- Durán, fray Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: Porrúa, tomo I.
- Flores González, Antonio y Santiago Salinas de la Vega. 2004. *Serranos y rebeldes. La Sierra Gorda queretana en la Revolución*. Querétaro: Instituto Electoral de Querétaro.
- Florescano, Enrique. 1987. *Memoria mexicana. Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica - 1821*. México: Joaquín Mortiz, Planeta.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus.
- González Torres, Yólotl. 2005. *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés, Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones.
- Grases, Pedro. 1989. *Escritos selectos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. Consultada el 3 de noviembre de 2009.
- Harris, Max. 1997. "The return of Moctezuma: Oaxaca's *Danza de la pluma* and New Mexico's *Danza de los matachines*". *The drama review (TDR)*. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, vol. 41, No. 1, (Spring): 106-134.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Aztecs, moors and christians: festivals of reconquest in Mexico and Spain*. Austin: University of Texas Press.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. 2010. "Población total con estimación: Ixtlilco el Grande, Tepalcingo, Morelos". *Censo General de Población y Vivienda 2000*. En [http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general\\_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=](http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=). Página consultada el 23 de noviembre de 2010.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. 2010. "Población total por localidad: Ixtlilco el Grande, Tepalcingo, Morelos". *Conteo de Población y Vivienda 2005*. En: <http://www.inegi.org.mx/sistemas/iter2005/consultafiltro.aspx?npag=43&c=10395&s=est>. Página consultada el 23 de noviembre de 2010.
- Johansson, Patrick, estudio introductorio, selección y notas. 1992. *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- León-Portilla, Miguel. 1992. "Imágenes de los otros en Mesoamérica antes del encuentro", en: Miguel León-Portilla, Manuel Gutiérrez Estévez, Gary H. Gossen, J. Jorge Klor de Alva (eds.). *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 1: *Imágenes interétnicas*, Madrid, Siglo XXI, p. 35-56.
- López Austin, Alfredo. 1996. "Los rostros de los dioses mesoamericanos". *Arqueología mexicana*, vol. IV, núm. 20 (julio-agosto): 6-19.

- Museo Franz Mayer. 1990. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Pról. Rogerio Casas Alatríste. México: Museo Franz Mayer.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós.
- Peña, Francisco de la. 2002. *Los hijos del sexto sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. Prefacio de Marc Augé. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Prokosch Kurath, Gertrude. 1949. "Mexican moriscas: A problem in dance acculturation". *The journal of American folklore*, vol. 62, No. 244 (apr.-jun.): 87-106.
- Reyes Valdez, Antonio. 2006. *Los que están benditos. El mitote comunal de los tepahuanes de Santa María de Ocotán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ricard, Robert. 1932. "Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristanos' au Mexique". *Journal de la Société des Américanistes*, tome 24, No. 1: 51-84. En [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1932\\_num\\_24\\_1\\_1844](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1932_num_24_1_1844). doi: 10.3406/jsa.1932.1844. Página consultada el 6 de febrero de 2011.
- Rincón Frías, Gabriel. 1986. "Capítulo I. Los primeros pobladores, culturas y grupos prehispánicos de Querétaro". En: Ma. Isabel Gómez Labardini, Gabriel Rincón Frías y José Rodolfo Anaya Larios. *Breve historia de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, INEA, UAQ.
- Robles Dávila, Luz María. 2009. *¡Vivas a todos en San Miguel Ixtlilco el Grande! Un caso de teatro y teatro-danza en resistencia desde el estado de Morelos*. Anteproyecto individual de investigación. México: CITRU-INBA.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Toriz Proenza, Martha. 2002. "La danza entre los mexicas". En: *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. Dirigido por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang, pp. 305-324. México: Centro Nacional de Investigación de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología.
- Vázquez Santa Ana, Higinio. 1940. *Fiestas y costumbres mexicanas*. México: Ediciones Botas. Tomo I.
- Vázquez Santa Ana, Higinio. 1953. *Fiestas y costumbres mexicanas*. México: Juan Pablos. Tomo II.
- Warman, Arturo. 1985. *La danza de moros y cristianos*. 2ª ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Zagoya Ramos, Laura Bety. 2000. "Análisis de los trajes de guerreros y escudos representados en el Códice mendocino". *Actualidades arqueológicas, revista de estudiantes de arqueología de México*, núm. 24 (octubre-diciembre). En: <http://www.iaa.unam.mx/actualidades/Actualidades/24/textos24/trajes.html>. Página consultada el 29 de noviembre de 2010.