



Tlaxcala, el Carnaval y su historia

Ignacio Pérez Barragán (ed)



Este proyecto es apoyado con recursos federales, a través del Programa de Apoyos a la Cultura en su vertiente Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura 2024 de la Secretaría de Cultura.

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

Lorena Cuéllar Cisneros

Gobernadora del estado de Tlaxcala

Claudia Curiel de Icaza

Secretaria de Cultura Federal

Karen Álvarez Villeda

Secretaria de Cultura de Tlaxcala

Esther Hernández Torres

Directora general de Vinculación Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México

Juan Carlos Ramos Mora

Director de Extensión Cultural de la Secretaria de Cultura de Tlaxcala

Tlaxcala, El Carnaval y su historia

Primera edición 2024



DIRECCIÓN GENERAL
VINCULACIÓN CULTURAL





Tlaxcala, el Carnaval y su historia

Ignacio Pérez Barragán (ed)

Tlaxcala, el carnaval y su historia



Autores

Investigación

Ignacio Pérez Barragán

Ana Laura Montero Ocampo

Antonio de Jesús Arellano Ordoñez

Jesús Agustín Sánchez Ruíz

Fotografía

Youalli Pérez Montero

Diego Armando Hernández López

Kevin Erick Gómez Meneses

Gabriela Mendieta Alvarado

Agradecimientos

A las comunidades visitadas, a las camadas, comparsas y pandillas que amablemente nos recibieron para las entrevistas y las sesiones fotográficas. A la Secretaría de Cultura por la publicación de este libro. A Juan Carlos Ramos Mora por la gestión y el acompañamiento en este proyecto. A nuestras familias que son la base de nuestro trabajo.

Este texto cuenta nuestra historia, aquella narrada por sus propios protagonistas y por la voz de quienes son los continuadores de casi cinco siglos de historia de danza tlaxcalteca. Somos tlaxcaltecas y aquí contamos nuestra tradición, somos nosotros mismos y esta es nuestra voz.

In Texkaltekayotl Semikak Yoltoskeh

Índice

Introducción	pág 10
Estudio preliminar	pag 16
Orígenes. Las comparsas	pag 73
Orígenes. Las contradanzas, los cotillones y los sones de costumbre	pag 97
Orígenes. El carnaval de cuadrillas	pag 187
Partituras de las cuadrillas tlaxcaltecas	
<i>Jesús Agustín Sánchez Ruíz</i>	pag 253
Carnaval. Problemáticas conceptuales	
<i>Antonio de Jesús Arellano Ordóñez</i>	pag 286
Reflexiones en torno a la participación de las mujeres en el carnaval	
Tlaxcalteca.	
<i>Ana Laura Montero Ocampo</i>	pag 314
Testimonios	pag 339

Introducción

El carnaval de Tlaxcala tiene en 2024 una historia de 485 años y es una historia llena de procesos donde los grupos de danza actuales, reflejan necesariamente esos siglos de danza.

Por fines estrictamente heurísticos dividimos la historia del carnaval tlaxcalteca en tres períodos que fueron sucediéndose:

El Carnaval de comparsas y batallones que son la corriente principal en los siglos XVI, XVII y XVIII.

El Carnaval de contradanzas, cotillones, rigodones y sones de costumbre que se enraíza en los siglos XIX y parte del XX.

El Carnaval de cuadrillas que llega a Tlaxcala a finales del siglo XIX y es la forma más conocida a la fecha.

Cada proceso histórico dio origen a nuevas formas de danza que siguen practicándose en Tlaxcala, de la primera época tenemos a los batallones y a las comparsas. De ellos nos hablan las múltiples prohibiciones en el siglo XVIII. Los chivarrudos, los pingos, batallones, los casamenteros o del *xochipitsawak*, están entre los grupos que preservan estas formas antiguas de carnaval y están presentes en diversas regiones del estado. Con sus relaciones en verso, sus personajes que pueden o no ser partícipes del ritual del ahorcado continúan con las formas primarias carnavaleras que son o no continuidad y actualizaciones de rituales antiguos pre virreinales como lo son la danza de la culebra o la danza de la muñeca, danzas de petición de lluvia o de veneración a antiguas deidades como *Tlalok*, *Matlalkweye* o *Xilonen*. Otras son sucesoras de nuevas formas de danza que los mismos religiosos católicos inculcaron en los siglos XVI y XVII.

Lo cierto es que continuaron las formas antiguas de organización para la danza pues las prácticas actuales coinciden en lo descrito en el siglo XVI por cronistas como Bernardino de Sahagún y sus informantes o Diego Durán. Se baila al compás del tambor *wewetl* y sobre sus ritmos se toman las calles en algarabía carnavalera recitando versos que incomodan a más de uno.

De la segunda ola surgen las pandillas y se fortalecen figuras como los corraleros y fiscales que van dirigiendo la danza. La música ha tomado otros matices y la línea melódica toma relevancia. Las orquestas se componen de *wewetl*, tarola o *teponastli* y *chirimía* o taragot. Los sones de costumbre que en realidad están en boga, son interpretados por los danzantes junto a cotillones y rigodones. Junto a las Jotas y la danza de las garrocha se implementan coreografías. La contradanza domina con su formación en filas y los rigodones son interpretados en paseos y alemandas. Las escenas de batallones continúan en muchas localidades y los danzantes mejor conocidos como huehues (apócope de *Koyowewe*, Dios de la danza entre los antiguos *texkalteka*) cargan sus machetes que chocarán rítmicamente en sus evoluciones coreográficas.

Se siguen recitando los versos ahora con los sones incorporados, versos pícaros y sarcásticos que siguen molestando a algunos y hacen reír a otros. Los jarabes están de moda y unos les llaman taragotas. Se baila en la calles el jarabe tlaxcalteca compuesto por los sones que más gustan tales como el palomo, el toro, los enanos o el colorín. El son llamado el tlaxcalteco está en auge y sirve para improvisar versos chuscos. El carnaval tlaxcalteca cobra la forma que originará su peculiaridad hasta nuestros días.

La tercera ola da origen a las camadas, ellas bailan cuadrillas y su orquesta se ha transformado: ya no aparece el *wewetl* ni el *teponastli* o la *chirimía*. Las comparsas de chivarrudos y los matachines las mantienen vivas pero las camadas no,

ahora utilizan el bajo, la guitarra y el salterio o violín. Son distintas zonas que hoy día ya no recuerdan, pero sus ancestros danzaron con salterio:

Yauhquemehcan, Panotla, Totolac, Tetla, Huamantla o Cuaxomulco son algunas localidades donde los carnavaleros bailaron al ritmo del salterio ahora solo la comunidad de San Antonio Tecopilco en Alzayanca lo hace.

También esta época que cubre los inicios del siglo XX es marcada porque las mujeres no bailan, lo tienen prohibido. Han sido siglos de persecución: Fray Juan de Zumárraga fue el primero en hacerlo. Siguieron otras prohibiciones en el siglo XVIII y XIX. Poco a poco las mujeres fueron discriminadas pero nunca con tanta fuerza como la primera mitad del siglo XX. En las pandillas, comparsas y camadas los hombres se disfrazaron de mujeres y esto sucedió en toda Tlaxcala, lo que nunca había sucedido en ese nivel.

Las mujeres habían participado en el carnaval desde la época de las comparsas y batallones donde se disfrazaban con máscaras de vaqueta y cartón y tocados de papel en la cabeza. Los primeros trajes aludían a los soldados españoles y la falda o nahuilla era de uso tanto de hombres como por mujeres. no había en la vestimenta o las danzas un rol diferenciado por géneros.

En la vida cotidiana a pesar de la orden de Felipe II dada alrededor de 1580: de vestir a los llamados ingenuos (donde estaban incluidos los nativos americanos) con calzón de manta y camisa, la realidad era otra: en la gran mayoría de comunidades durante el siglo XVI y XVII los naturales siguieron usando taparrabos y faldellines de palma al ser hecho con recursos naturales que tenían a la mano como el ixtle y la palma. El faldellín era una pieza común desde tiempos teotihuacanos y de Cacaxtla y también aparece en la vestimenta de las deidades en el códice Borgia, libro muy cercano a

los tlaxcaltecas.y elaborado probablemente a finales del siglo XVI donde es muy marcado en sus hojas, el culto a *Kamaxtli*, deidad tutelar de los antiguos *texkalteka*.

Por lo mismo las mujeres se confundían con los hombres en los festejos de carnestolendas como se aprecia hasta la fecha en los carnavales de Capulac Tetla y de Lázaro Cárdenas que son sobrevivientes de esa era.

A pesar de las prohibiciones generales del gobierno de Tlaxcala en 1769, las mujeres siguieron danzando en una época donde los huehues que ejecutaban evoluciones coreográficas eran rodeados por los comparseros y charros que bailaban en la forma ancestral: la coreografía de la pasarela en círculo que podemos observar en todos los grupos de huehues charros en Tlaxcala, además de la danza del *Mawiso* o *Xochipitsawak*.

Parece que el puritanismo religioso de la era victoriana definió un mundo machista donde la mujer era excluida de muchos quehaceres como la danza y donde se asumieron estereotipos en la ropa para definir el género. Por lo mismo, la primera mitad del siglo XX fue la época de la discriminación y segregación de las mujeres en el carnaval tlaxcalteca.

Sin embargo en la segunda mitad del siglo XX aparecieron mujeres que desafiaron la norma y salieron a bailar con los grupos de danza de su comunidad: Entre 1956 y 1958 en San Juan Totolac, en 1960 en Tizatlán, en 1962 en San Tadeo Huiloapan, en 1964 en Calapa Yauhquemehcan ocho mujeres conforman la camada con hombres como pareja y organizan el carnaval, en 1965 en Tlacuilocan, en Panotla y Santa Justina Ecatepec. Para 1969 en Amaxac y Contla de Juan Cuamatzi. Camadas jóvenes como la de Santa Ana Chiauhtempan nacieron con parejas conformadas con hombre y mujer ya en los años setenta del siglo XX.

Las orquestas fueron sustituyendo a los salterios, también los músicos tecladistas electrónicos. Los grandes equipos de sonido ocuparon un lugar primordial en los remates de carnaval. Los concursos estatales cobraron paulatinamente importancia central en muchas camadas.

Finalmente llegó la era digital y las pandillas y comparsas que habían estado relegadas en sus comunidades son difundidas con sus siglos de tradición a través de la web y las aplicaciones de los medios sociales. Los carnavaleros se comunican y se muestran a través de las páginas web con fotos, videos y publicaciones. También son galardonados por sus méritos y su historia por la propia comunidad carnavalera.

Este libro habla sobre estas historias, a través de las plumas de Ignacio Pérez Barragán, Ana Laura Montero Ocampo y de Antonio Arellano sabremos sobre Tlaxcala, el carnaval y su historia. El músico Jesús Agustín Sánchez Ruíz ha contribuido con una actualización y corrección a las partituras de las cuadrillas más usuales en Tlaxcala, un trabajo que se perfila a ser útil entre los músicos de carnaval en Tlaxcala.

Para ilustrar la presente publicación los fotógrafos Diego Armando Hernández Sánchez, Youalli Pérez Montero, Kevin Gómez y Gabriela Alvarado han contribuido con su trabajo visual y han registrado a grupos de danza tlaxcalteca representativos cada uno, de las diversas tradiciones tlaxcaltecas de danza continua en 485 años de historia.

Con este propósito recorrimos distintas comunidades en todo el estado y queremos agradecer específicamente a capitanías y comisiones que muy amablemente nos recibieron en sus localidades y no solo nos ayudaron con sus huehues para hacer los debidos registros, sino nos procuraron con los sagrados alimentos haciendo honor a que los tlaxcaltecas son anfitriones por tradición.

Fueron semanas de trabajo arduo y salvamos las distancias y las inclemencias del tiempo y recibimos mucha hospitalidad y grandes aprendizajes sobre la fiesta mayor de los tlaxcaltecas.

Muy en específico reconocemos y agradecemos a la Pandilla de San Antonio Tecopilco y Mesa Redonda y en general a aquellas de Altzayanca que colaboraron con nosotros, a la capitanía de la Camada Monumental Netza, a la Camada Centro de Santa Cruz Tlaxcala, a la Camada Flor de Chiauhtempan,, a la Camada Miraflores de Ocotlán Tlaxcala, a los Chivarrudos de Zacatelco en especial a los del Barrio de Xochicalco, a los Pingos de Tizostoc, a la comisión de la Camada El Rosario Ocotoxco, a las Camadas Centro, Progreso y Malintzi de San Nicolás Panotla. a la Camada del Pueblo de Tepeyanco y la Camada Caritas Felices de Agrícola de Dolores y Camada de Santa María Capulac.

Notas históricas sobre el origen del carnaval europeo

El Carnaval es una fiesta mundial y que de manera general no tiene una fecha específica para su celebración, es decir cada lugar en donde se celebra tiene sus propias fechas, aunque por hablar de fechas aproximadas hablemos de los meses de febrero y marzo, al menos para los países que se encuentran en el hemisferio norte, pues en estas fechas es cuando corresponde el comienzo de la siembra.

Más adelante se verá más a detalle la cuestión de las fechas de comienzo en diferentes regiones.

El lingüista F. Diez sostiene que la palabra “carnaval” deriva de *currus navalis*.

El 5 de marzo de cada año se celebraba por los romanos de la época imperial la fiesta de Isis, y con tal motivo, una procesión, en la que intervenían personas disfrazadas y en la que aparecía un barco, por lo que esta fiesta se llamaba también *Isidis Navigium*. En pinturas decorativas romanas aparece éste sobre un carro: el *currus navalis*. La fiesta tuvo, probablemente, varias significaciones a los ojos de los que la celebraban.

El Carnaval, o sea la fiesta del *currus navalis*, del carro naval, sería en un principio la fiesta del barco de Isis paseando en pompa el mes de marzo. Tanto le satisfizo a Burckhardt esta hipótesis, que en su conocida obra sobre el Renacimiento italiano pretendió robustecerla señalando que en las ciudades italianas esto sucedía.



Sin embargo esta es solo una propuesta porque bien a bien no se tiene una idea exacta de cuál es el origen de la palabra Carnaval aunque existen teorías que cuentan con más aceptación entre el círculo estudioso del tema, pues la del *currus navalis* ha caído en desuso y descrédito. Ahora se toma en cuenta la acepción cristiana de la palabra Carnaval con la llegada del ayuno y de la entrada de la cuaresma y se comprende como “la fiesta de la carne”.

Es así como Carnaval, Carnestolendas y Antruejo, son términos muy antiguos que datan aproximadamente desde los siglos XIV, XV y XVI en castellano forman un grupo en donde las tres significan; “dejar la carne” pues se utilizó la voz “CARNAL” para designar el periodo en donde se realizarían las fiestas previas a la cuaresma.

Tomando en cuenta la época en la cual los españoles invadieron el ahora territorio de la República Mexicana, es decir, durante la Edad Media europea y es precisamente cuando se desata toda ésta discusión en torno al término de Carnaval, Carnestolendas y Antruejo por el uso y predominio del latín todavía y el contacto entre idiomas, como por ejemplo el castellano, el catalán, el portugués, el italiano, etc.

En distintos territorios de la Europa medieval y aún en la actualidad en todo el mundo el Carnaval comienza en distintas fechas y por lo mismo en algunos lugares dura más que en otros, como por ejemplo en Alemania las fiestas de Carnaval iniciaban en noviembre.

El Carnaval en Europa tiene una acepción totalmente distinta a la de los tlaxcaltecas, al menos en la Europa cristiana, fiesta popular que precede a la Cuaresma y se celebra en los países de tradición cristiana. La palabra procede de la expresión latina *carnem levare*, ‘quitar la carne’, aludiendo a la prohibición de comer carne durante los cuarenta días cuaresmales.



Por lo general, se celebra durante los tres días, llamados carnestolendas, que preceden al Miércoles de Ceniza, comienzo de la *Cuaresma* en el calendario cristiano. El primer día de carnaval difiere de un país a otro. En Baviera y Austria, donde se le conoce como *Fasching*, comienza el 6 de enero, día de la Epifanía. En Colonia y otras partes de Alemania, la temporada empieza 11 minutos después de las 11 de la noche del 11 de noviembre.

En algunos lugares de Francia y España se inicia el domingo de Quincuagésima (el domingo anterior al miércoles de ceniza, principio de la Cuaresma) y termina el Martes de Carnaval. En Italia y otros países mediterráneos comienza el jueves anterior, conocido como Jueves Gordo o Lardero, aunque en otros sitios el Jueves Lardero es el siguiente al Miércoles de Ceniza.

Bailes de disfraces, máscaras y comparsas, desfiles de vistosas carrozas por las calles, así como banquetes caracterizan normalmente estas fiestas.

El carnaval tiene posiblemente su origen en fiestas antiguas (que los cristianos llaman paganas), como las del buey Apis e Isis en Egipto, las fiestas dionisiacas griegas y las bacanales, lupercales y saturnales romanas o las fiestas celtas del muérdago.

Esta fiesta renació durante la edad media, al tiempo que se afirmaba la dureza cuaresmal (ayuno y abstinencia). Alcanzó después su máximo valor artístico en Venecia, presidida por el dux y el Senado, y en los bailes de máscaras (como el de la Ópera de París a partir de 1715). Ahora tiene su mayor expresión popular y turística en el Carnaval de Río, Nueva Orleans, Niza y Santa Cruz de Tenerife. Las máscaras (o el antifaz) son quizá el vestigio de las fiestas de Baco y Cibeles aunque en México se le haya otorgado otra acepción a éstos objetos.



La fiesta de Carnaval precede a la cuaresma la cual es el periodo de ayuno y penitencia observado según la tradición por los cristianos como preparación para Pascua.

La duración del ayuno cuaresmal, durante el cual los fieles comen con medida, fue establecida en el siglo IV y alcanzaba una duración de cuarenta días. En las iglesias orientales, donde tanto los sábados como los domingos se consideran días festivos, el periodo de Cuaresma se sitúa en las ocho semanas anteriores a Pascua; en las iglesias occidentales, donde sólo el domingo es considerado como un día festivo, el periodo de la cuarentena empieza el Miércoles de Ceniza y se prolonga, con la omisión de los domingos, hasta la víspera de Pascua.

La observancia del ayuno u otras formas de auto negación durante la Cuaresma varía en las iglesias protestantes y anglicanas. Éstas hacen hincapié en la penitencia. La Iglesia católica ha suavizado en años recientes sus disposiciones acerca del ayuno. Según una constitución apostólica publicada por el papa Pablo VI en febrero de 1966, el ayuno y la abstinencia durante la Cuaresma son sólo obligatorios el miércoles de Ceniza y el Viernes Santo.

Así, entonces el miércoles de ceniza, en las iglesias cristianas, es el primer día del periodo penitencial de Cuaresma, llamado así por la ceremonia de imponer la ceniza en la frente de todos los fieles como signo de penitencia.

Esta costumbre, introducida probablemente por el papa Gregorio I, ha sido universal desde el Sínodo de Benevento (1091). En la Iglesia católica, las cenizas obtenidas después de quemar las ramas de las palmas del Domingo de Ramos se bendicen el Miércoles de Ceniza antes de misa. El sacerdote hace una cruz en la frente de los demás oficiantes y de los fieles con la ceniza, mientras recita sobre cada uno la fórmula: "Recuerda que polvo eres y en polvo te convertirás".

Un día anterior al miércoles de ceniza se celebra el Martes de Carnaval en el calendario cristiano, pues señala el comienzo de la Cuaresma, que es tradicionalmente un periodo de ayuno. Cuando la Cuaresma se observaba con más



rigor que ahora, los dos o tres días previos al Miércoles de Ceniza, conocidos como carnestolendas o Carnaval, se celebraban con juegos, banquetes, bailes y diversiones en general, con el fin de enfrentarse al periodo de penitencia con el cuerpo resarcido.

En Alemania, el Martes de Carnaval se llama *Fastnacht* ('víspera de ayuno'); en Italia y otros países del sur de Europa se llama *carnaval* (de *carnem levare*, 'quitar la carne'); en Estados Unidos, se utiliza la expresión francesa *Mardi Gras*, 'martes graso', equivalente en los países de lengua portuguesa a "Terça-feira gorda".

Ciertas tradiciones sitúan el comienzo del carnaval en el jueves inmediatamente anterior, lo que implica que las celebraciones, en estos casos, se extendían durante seis días. Se trata del Jueves Lardero, adjetivo éste ya en desuso que significa 'graso', y así aparece en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, más conocido como Arcipreste de Hita.

Este autor, por otra parte, ha otorgado cualidad literaria a la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma. Desde el punto de vista pictórico, Pieter Brueghel el Viejo también representó ese combate en 1559.

Con lo anterior se puede observar que el cristianismo alrededor de todo el mundo ha eliminado tradiciones muy antiguas y que ha sobrepuesto fiestas admitidas por la iglesia para que ya no se realicen los cultos antiguos calificados de paganos, en donde se entiende como pagano a *"idólatras y politeístas, así como también a todo infiel no bautizado. Esto porque la gente del medio rural se resistía a ser cristianizado"*. (Diccionario de la Real Academia Española, 2014).

En pocos conceptos como los anteriores se nota la carga semántica con la que cuenta cada palabra, cada una de ellas se utiliza en un sentido totalmente peyorativo, siempre con una visión cristiana del mundo sin dar cabida a otras formas de pensar, tachando de incivilizado al otro con tal de imponer lo propio es decir lo cristiano y esa única visión.



No es casualidad que en todo el mundo hayan existido rituales de fertilidad y que actualmente sean celebradas como fiestas de carnaval, el origen de este se pierde en la memoria de los tiempos y en los dos hemisferios del mundo se celebra.

Como ya hemos mencionado el origen del carnaval también es incierto pues hay quienes piensan que tiene sus raíces en el antiguo Egipto o que son herencia de las fiestas dionisiacas griegas o que proceden de los saturnales romanos, en donde se liberaban algunos esclavos y de ellos se escogía al que sería su rey por un día.

Mientras duraba la fiesta, se invertían los papeles y el esclavo se convertía en amo y a su vez este el esclavo, la mujer era el hombre y viceversa, para estos fines se disfrazaban y daban rienda suelta a la imaginación. Se piensa también que este tipo de celebraciones se realizaban para dar un respiro a la sociedad y no mantenerla tan reprimida evitando las revueltas.

Al parecer este es un factor común en todos los carnavales de todos los países aunque no explícitamente, pues el ser humano sale de su rutina diaria para divertirse sin ataduras y sin complejos, para atreverse a adoptar otra personalidad y así burlarse sin decoro de la cruel realidad, así como burlarse de sí mismo y de su propia situación.

El carnaval de Europa al igual que los invasores llegó a América, no se sabe exactamente la fecha, sin embargo se piensa que desde la época colonial ya existía el Carnaval en algunas regiones de este continente.

Por ejemplo en el siglo XVII la ciudad española de Cádiz tenía el monopolio comercial con el continente americano, lo que la convertía en una ciudad importante y cosmopolita por lo tanto era visitada por mucha gente de otros países que iban transmitiendo sus tradiciones y costumbres así como las modas de sus lugares de origen.



Además de que los comerciantes españoles llevaban a Europa y sobre todo a Cádiz algunos usos caribeños como la música por ejemplo la guaracha y la guajira. El Carnaval en Cádiz es muy peculiar y muy diferente a como se desarrolla en Tlaxcala, sin embargo aun así cuenta con términos parecidos aunque el desarrollo es distinto.

En Cádiz se agrupan en comparsas y el carnaval se desarrolla a través del teatro y del canto, forman coros, chirigotas y cuartetos; el coro se agrupa a partir de más de cuarenta personas que reúnen sus voces de bajos, tenores o segundas al sonido de las guitarras, laúdes y bandurrias para entonar tangos y cuplés.

La comparsa, por otro lado tiene alrededor de catorce integrantes, cuenta con tenores, contraltos y segundas voces, los instrumentos que utilizan son las guitarras, la caja y el bombo que los acompañan en la ejecución de paso doble, éstas son un poco más serias que los coros sin embargo no dejan de ser irónicos.

Las chirigotas son los más chuscos pues eligen una canción o un tema musical que se encuentre de moda o que sea de los que más hacen reír al público, las chirigotas son el grupo más cómico pues siempre hablan con doble intención y bajo esa dinámica sigue la secuencia de su relato, trata acontecimientos políticos, eróticos, temas de actualidad local y nacional, hasta internacional.

Utilizan una diversidad de ritmos, dando prioridad al cuplé y se acompañan de los instrumentos musicales, como son guitarras, cajas y bombos. Los cuartetos solo utilizan una pareja de palos como instrumento musical y a través de tres, cuatro o hasta cinco personas deben de contar una historia a través del canto y arrancar la carcajada del público.

Se dice que las mejores actuaciones se pueden encontrar reunidas en el teatro Falla, sin embargo de viva voz de una participante en la chirigotas cuenta que grupos que se encuentran bien relacionados con el gobierno son quienes cuentan con un espacio en el teatro y que los demás se presentan en el pueblo, su dicho es que los más duros y radicales críticos



contra las autoridades no encuentran cabida en este espacio y que eligen las calles para llevar a cabo su representación “las agrupaciones legales son las que se presentan en el teatro y las ilegales solo tienen la calle como lugar de expresión y así demuestran lo que valen”.

En el carnaval en Tlaxcala ejecuta una serie de piezas musicales que recibe el nombre de taragotas y solo se parece en el nombre al de chirigotas de la ciudad de Cádiz. Su ejecución es totalmente distinta pues las chirigotas es una puesta en escena orientada a la declamación de versos y a la representación teatral totalmente ajena a la danza.

Para continuar hablando de España, ahora se hablará de la provincia de Galicia al suroeste de Ourense en donde se encuentran tres localidades Laza, Xinzo y Verín, en donde celebran el entroido gallego que se conoce como una de las fiestas más antiguas de su cultura agraria. La celebración se puede alargar hasta a cinco domingos, en donde por ejemplo en Xinzo la fiesta empieza tres domingos antes de la celebración de carnaval se realizan bromas a los niños, se realiza la harinada que consiste en una batalla blanca.

También se realiza un juego con una olla que se llena de agua o de harina y se va pasando alrededor de un círculo de persona y ésta en cualquier momento se puede llegar a caer, lo más llamativo de la celebración es el domingo cuando se realiza la persecución de las pantallas, es decir caretas artesanales hechas a base de papel, de cartón o fieltro pegadas con agua y harina decoradas con pinturas para dar aspecto de demonios también utilizan un gorro frigio con símbolos astrales otra parte importante de su atuendo es un cinturón de campanillas, cascabeles y una vejiga de vaca inflada para hacer ruido.

El espectáculo es para las mujeres y los niños principalmente porque les bailan y les hacen ruido, sin embargo para los hombres sin disfraz que van encontrando a lo largo del camino los persiguen y les hacen pagar una ronda como sanción



por no participar en el carnaval. El martes se realiza el entierro de la sardina y por último el domingo de piñata se quiebran piñatas rellenas de caramelos, harina y confeti.

En Laza que es la localidad más pequeña de las tres se han conservado las más antiguas tradiciones porque es ahí donde se hace la representación del Peliqueiro, que es una máscara que representa el poder y por lo tanto no se puede tocar.

Es una careta de madera con un pellejo de gato o cordero que se cuelgan en la espalda, llevan puesta una chaquetilla, pantalón con borlas y flecos de colores y un cinto con seis chocos que hacen bastante ruido cuando salta. El peliqueiro lleva en la mano la zamarra o un báculo de autoridad con el que saluda o castiga a los vecinos.

Durante el viernes de carnaval se celebra el gran foli3n o procesi3n nocturna en donde se realiza muchísimo ruido con la intenci3n de espantar los malos espíritus y purificar las tierras.

Realizan una crítica a la autoridad el domingo de entroido porque salen los peliqueiros a esperar a los vecinos en la salida de la misa, nadie los toca pero son insultados por los mozos y corren delante de ellos como retándolos y realizando así una crítica a la autoridad.

El martes de carnaval los peliqueiros veteranos salen por la tarde y se celebra el testamento del burro que es una composici3n literaria poética, que cuenta lo que ha ocurrido durante ese ańo en la aldea. Finalmente por la noche se realiza el entierro del entroido.



tercera localidad es Verín en donde también se realiza la harinada que se conoce como fariñadas o cigarrones que son personajes semejantes a los peliqueiros que también llevan su careta de cartón así mismo llevan sus chocas en el cinturón para realizar mucho ruido.

Las tres comunidades mencionadas anteriormente cuentan con personajes disfrazados de diversas maneras que tal parece que el propósito es hacer mucho ruido para espantar a los espíritus es curioso como los Peliqueiros de España se parecen a los chivarrudos de Tlaxcala sobre todo en la vestimenta, pues también llevan cencerros para provocar mucho ruido, además de que recitan coplas parodiando a las autoridades locales.

Siguiendo con el pequeño esbozo de la festividad del carnaval por el mundo, contamos con el que se conoce como el mayor que es el de Venecia que cuenta con una celebración de siglos de antigüedad.

No existe tampoco una fecha exacta para ubicar cuando se realizó la primera celebración del carnaval en Venecia pues algunos sitúan su inicio en 1662, sin embargo algunos otros estudiosos mencionan que fue en 1094, otros dicen que se declaró como festividad pública anual en el año de 1296 cuando esta ciudad era una importante potencia en el Mediterráneo.

Aunque hay un acuerdo, sin embargo sus celebraciones han sido muy diversas, por ejemplo en el año de 1572 se celebraba la caza del oso y representaciones de hechos históricos como por ejemplo la conmemoración de la victoria sobre los turcos.

No es sino hasta el siglo XVIII que el carnaval se lleva a cabo con los trajes y máscaras que se utilizan en la actualidad. Posteriormente la aristocracia se adueñó de ellas y las puso de moda.



Para este carnaval existen diversos tipos de disfraces y que parten de una historia teatral como por ejemplo: La Bauta, el Arlequín, Pierrot, Pantaleon, Briguella, Il Dottore, etc. El elemento central de la celebración es el acto del Ángel, una de las más antiguas ceremonias, en donde se causa el efecto visual de que un ángel vuela desde una de las torres de la catedral hasta el suelo.

Los mimos y los músicos abren el carnaval, este culmina con una representación teatral y cantos barrocos para posteriormente dar paso a un baile más popular para marcar la culminación de la festividad y con la última campanada del reloj todo mundo se retira las máscaras y terminar así con el misterio que envolvió esta fiesta.

El carnaval de Río de Janeiro que puede parecer que no cuenta con ningún tipo de ritual y tal vez sea así pues tan solo es un desfile de las escuelas de samba, este carnaval es relativamente joven en el mundo pues surge en Brasil en el año de 1723 y es herencia del “entrudo” o “entroido” portugués que comparte tradición con Galicia en España.

Las primeras celebraciones se limitaban a juegos de calle, sin ningún tipo de organización y eran abusivos y agresivos.

Fue hasta el año de 1834 que empezaron a utilizarse las máscaras hechas a base de papel “carta pessta” y con las máscaras empezaron a utilizarse los disfraces.

El primer baile del que se tiene memoria ocurrió en el año de 1840 en un hotel lujoso llamado Italia los dueños eran una familia italiana que inspirados por el éxito que tenían este tipo de fiestas en Europa y enseguida otros hoteles empezaron a copiar la idea, sin embargo el costo no está al alcance de toda la población y en las calles el pueblo empezó a llevar a cabo su propia fiesta en donde casi todo está permitido.



El Carnaval de Mazatlán, Sinaloa o el del Puerto de Veracruz, son muy parecidos al carnaval de Río de Janeiro, en donde se realiza un desfile con carros alegóricos y se cometen todos los excesos que son tan comunes en carnaval. En el resto de la República Mexicana en los estados en donde existe una mayor tradición y donde persisten culturas milenarias, como por ejemplo Oaxaca, Guerrero, Puebla, Chiapas, etc. Se llevan a cabo celebraciones de carnaval que al igual que Tlaxcala conllevan un ritual más allá de los disfraces, de la fiesta y de los excesos.

Preámbulo al carnaval tlaxcalteca

El hablar de Tlaxcala significa que es un pueblo donde las tradiciones más antiguas persisten hasta nuestros días. Esto fue un privilegio en México donde las culturas antiguas fueron arrasadas por los españoles invasores del siglo XVI. Es elemental decir que no todos los pueblos antiguos de México pudieron conservar sus tradiciones ya que eran condenados a la pena de muerte a manos de los religiosos.

En Tlaxcala, la práctica de la danza persistió y se transformó a contextos religiosos y así se proyectaron al futuro: cambiaron de contexto religioso a otro sacro.

Las danzas se colocaron como danzas de atrio y los cantos a los dioses antiguos se transformaron en alabanzas o sones dedicados al nuevo dios. Se cambió su propósito; ya no se bailaba a Tláloc o al dios de la lluvia sino al santo protector del pueblo, que igualmente se le sustituía a la deidad autóctona de acuerdo a sus propiedades por un santo o santa que tuviera cualidades parecidas, por ejemplo a *Tlalok* el dios de la lluvia se le sustituye generalmente por San Juan o a Centeotl el señor del maíz por San Isidro Labrador, etc.

De esta manera, *Tonantsin Koatlikwe* (“nuestra madre la de la falda de serpientes”) fue sustituida por la Guadalupana y el primigenio árbol del *Tamoanchan*, el *Tonakakwawitl* por “la santa cruz”.



Los antiguos tlaxcaltecas impusieron su danza en las regiones que invadían en nombre de la corona española y de la iglesia, estas fueron llamadas “danzas de conquista” en el occidente y el norte del actual México.

En cada lugar conquistado, se imponía la danza para alabar al dios de los españoles. De esta manera las formas tlaxcaltecas de danza se conservaron bajo el nombre de “danza tlaxcalteca” o “danza chichimeca” en lo general y fue costumbre a finales del siglo XIX que cada vez que se creaba un nuevo círculo de danza de inspiración ancestral (como se observa en cantos que se hacen hasta nuestra época, que van desde Nayarit hasta Texcoco) se debía pedir permiso a Tlaxcala para que se contara con la protección necesaria.

Con el tiempo las danzas fueron adquiriendo en mayor o menor medida, las formas musicales españolas, sobre todo a partir del siglo XVIII cuando se pusieron de moda los jarabes y los sones a partir del trabajo de Santiago de Murcia y de la penetración de ritmos como la zarabanda, de probable origen panameño en el siglo XVI, llevada a Europa en esa época.

En diversas partes estas formas musicales sustituyeron casi completamente a las ancestrales. En otros aún quedaron resabios de lo antiguo.

En Tlaxcala, la forma musical antigua basada en el *wewetl* o tambor ritual se conservó sobre todo como música de atrio en las festividades y en algunas danzas que serían conocidas en el siglo XX como “danza de matachines” y la otra como “danza de chivarrudos”.

La danza de matachines tomaría su nombre según Cervantes Salazar, de la forma cómo nombraban los españoles a las danza autóctonas americanas por recordarles una puesta en escena llamada “matachín” que se sostenía en el lenguaje no verbal, el matachín estaba muy difundido en la Europa del siglo XVI.



Por lo mismo existen matachines a lo largo del continente americano y sus formas son muy diversas y en términos coreográficos son totalmente ajenas entre sí, salvo por el nombre.

Actualmente, los matachines tlaxcaltecas bailan en círculo alrededor del fuego al ritmo del huehuetl y salen disfrazados con botargas, muy a la usanza teatral popular española. Durante el siglo XX fueron parte de una danza propia de las festividades a los santos patronos de diversos pueblos.

La danza de chivarrudos se realiza en el siglo XX con el huehuetl y los danzantes van recitando unos versos en frío. Cuando acaban se ejecuta un toque de huehuetl que a su vez, se detiene cuando otro danzante vuelve a recitar. A decir de Ángel María Garibay, ésta era la forma musical antigua que sostenía en gran parte, la danza mesoamericana.

Los chivarrudos se hacen acompañar de un toro hecho con varas y cohetes y es el palimpsesto de Tlalok. En los versos de los chivarrudos se hace referencia que el toro bajó del monte y se apareció en el pueblo. El monte como ya expusimos, es el hogar de *Tlalok*.

Sin embargo, los chivarrudos fueron excepcionales porque en Tlaxcala las danzas ancestrales fueron abandonadas y las llamadas danzas del pueblo o "*masewal mihtotilistli*" fueron conformadas por los sones y los jarabes.

Hasta mediados del siglo XIX las danzas de carnaval y de todas las festividades se nutren de los sones que conforman el actual jarabe tlaxcalteca y lo que llaman en Contla "Las Taragotas". Sones llegados de España como los enanos o la petenera se vuelven populares. El palomo, el jorobado son tocados junto a otros con letra en náhuatl como el tlaxcalteco y el conjunto de cantos llamados *Xochipitsawak* o *Mawisotsintli* (algunos presumiblemente compuestos en el siglo XV).



Estos sones actualmente siguen arraigados en múltiples zonas de Tlaxcala como Contla, Chiuauhtempan, Acuitlapilco, Papalotla, Panotla y Totolac.

Sin embargo la caída del imperio español a manos de Napoleón Bonaparte, tuvo como consecuencia el afrancesamiento de la América que algún día fuese colonia de España.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX las formas de baile francesas inspiradas sobretodo en la Country Dance inglesa hispanizada como “Contradanza”. La Country Dance se institucionalizaría en la Francia del siglo XVII gracias a la creación de la Real Escuela de Música de París a cargo de Luis XIV. Para el siglo XIX la Country Dance evolucionaría a las Cuadrillas que incorporarían a la Country Dance movimientos de la Tarantela, el Saltarelo y el naciente Vals ganando así, dinamismo.

El siglo XIX sería la época de creación de diferentes tipos de cuadrilla, originalmente bailadas por cuatro parejas dispuestas cada una en cada punto cardinal. Surgirían la Cuadrilla Francesa, la Lucasiana, La Imperial, La Rusa (donde se incorporaba el ritmo llamado “Mazurca”) y Los Lanceros entre otros.

Todas estas llegarían a México y serían ejecutadas en los salones de baile tanto de abolengo como los populares, sobre todo en el tiempo del positivismo porfirista, cuando se pensaba que ilustrar era convertir a la gente al gusto francés.

Después de la caída del régimen de Porfirio Díaz, sus contrarios políticos denostaron ese afrancesamiento y justificaron que el pueblo bailaba las cuadrillas burlándose de los ricos y de los opresores.



En Tlaxcala, la realidad era otra: la danza del pueblo o *masewal mihtotilistli* nunca perdió continuidad desde la época de los antiguos *texkalteka*. Más allá de los ritmos en boga, la danza del pueblo era ejecutada en un sentido ritual que con el transcurso del tiempo se fue concentrando en los tiempos del carnaval debido a la opresión o a la guerra.

El carnaval se convirtió así, en el tiempo consensado para hacer una pausa y trasgredir la cotidianidad. El carnaval era el tiempo del *Koyowewe*, apocopado en simplemente “huehue” porque así eran llamados los danzantes en honor al dios antiguo de la danza.

La versión de que la danza del huehue era un ritual de burla tardó en ser aceptado y en la actualidad, en lugares como Papalotla hay resistencia a la versión que el nacionalismo del siglo XX, difundió pues en la zona sur del estado, el huehue es antes que nada, un danzante ritual profertilidad.

Koyowewe el dios de la danza

El danzante tiene un nombre metafórico y es “*Wewekoyotl*”. Aquí se debe aclarar que la traducción no debe hacerse de manera literal pues se incurre en un error hermenéutico. *Wewekoyotl* también tiene la palabra “*huehue*” que significa “viejo”.

Wewekoyotl es el coyote viejo porque es un danzante al cual, la edad le dota de mayor energía sexual que proyecta precisamente al bailar. Es un danzante experto que es ágil, rápido y que ya sabe calcular sus pasos tanto que las cuentas de las coreografías de las danzas ya las tiene interiorizadas. Un *Wewekoyotl* es la unión de todos los elementos



del espacio y tiempo unidos en lo más precioso que es la flor y el canto para la cultura mesoamericana, es decir, la danza y la música.

El *Wewekoyotl* necesita de la energía sexual porque su danza es para celebrar el tiempo de la fertilidad y el tiempo de la alegría. Su danza es la cura a la tristeza del ser humano al saberse mortal.

En el sur del actual estado de Tlaxcala, cuando iniciaba la época de la fertilidad cuentan que salían los danzantes con sus chicotes o látigos y bailaban por la calles para hacer una escenificación de la lluvia que llegaba con la primera luna del año (por lo general la luna de marzo) tlaxcalteca, lluvia que regaba los campos y hacía brotar las flores.

En pueblos como Amaxac de Guerrero, por esas fechas, los ritualistas solían enterrar varas con formas serpentinadas, adornadas con listones y flores. Las varas representaban el rayo que fecundaba la tierra a través de la lluvia. Este ritual es al antecedente directo de los chicotes que truenan los chivarrudos y los actuales charros carnavalescos.

Cada chicotazo o latigazo, simbolizaba el caer del rayo por la forma en la que truenan los látigos cuando se sacuden con fuerza. Esta danza era específica de los *wewekoyotl* pues danzas había muchas, sin embargo ésta era un ritual específico, además esta danza no está registrada en ninguna de las fuentes históricas salvo en dos edictos de las autoridades españolas, uno del siglo XVI y otro del XVII. En ambos se prohibía la práctica de esta danza porque se hacían burlas y remedos a los españoles.

La danza del *Koyowewe* se vincula con el coyote porque al ser un baile de fertilidad al inicio del año agrícola coincide con la época de apareamiento de este animal, el cual es durante los tres primeros meses del año, es decir, de enero a marzo, era el tiempo de la fertilidad era el tiempo del *wewekoyotl*.



Con el tiempo, el nombre del danzante se apocopó en “wewe” y en su reverencial “wewetsin” quizá para ocultar el nombre de lo que las autoridades españolas suponían era el dios de la música y por lo mismo, se iniciara una feroz persecución por considerársele un culto al demonio. Pronto la palabra se castellanizó en “huehue” o en “huehuenche”. Pese a las prohibiciones de las autoridades la danza no menguó, por la misma necesidad tlaxcalteca de conservar los rituales de la fertilidad en el baile.

Como ya se vio en Europa también había fiestas por el inicio de la época fértil, en poblaciones que aún no habían sido contaminadas por el catolicismo o en poblaciones donde ya existía pero aún guardaban sus propias tradiciones o fiestas que el catolicismo no pudo abolir, la fiesta que era el disfraz católico de esas celebraciones, es decir, el carnaval europeo coincidía con la danza del *Wewekoyotl* mesoamericano o de la fertilidad para algunos pueblos europeos.

Sin embargo, no hay coincidencias fortuitas entre los rituales precristianos europeos y las prácticas culturales mesoamericanas en torno a los pedimentos de lluvias porque

- 1 Se trataban de pueblos agrícolas

- 2 El clima y los periodos de lluvia son exactamente iguales al estar ubicado México a en la misma latitud del planeta. Las observaciones originaron cálculos semejantes para predecir el inicio del periodo de lluvias.

- 3 Las religiones precristianas eran animistas en cualquier parte del mundo. En Europa y Mesoamérica se coincidió con el culto a la lluvia porque de ella dependía su sobrevivencia. Por lo mismo le ofrendaban.



Ya en el siglo XX la danza del huehue comprendía un complejo de danzas europeas que incluían también el jarabe inglés, polkas y la jota llamada “La madre del cordero” que en Tlaxcala fue y es bailada a la manera de una pavana, ejecutada –probablemente junto a la danza de las cintas que se enraizó en Europa a partir de esa época- en 1528 por probables danzantes autóctonos americanos ante la corte de los reyes católicos de Aragón y Castilla, llevados por Hernán Cortés, a quien se le atribuye comúnmente la invención de la pavana. Ésta consiste en reproducir un cortejo de aves o pavos y de ahí su nombre.

La presencia y popularización de ritmos como la zarabanda, la pavana y el baile de las cintas –realizada con un mástil donde se atan múltiples listones) dan la idea que España también importó danzas en América y las introdujo a Europa.

El *wewekoyotl* seguía siendo muy sexual pero según la región adoptaba diferentes personalidades: era vestido como bufón, como papa u obispo, como francés con todo y levita, como charro hacendado esclavista español o bien, como persona autóctona, campesina o mal llamado indito, es decir, mexicano humillado y forzado a vestirse como campesino español.

En apariencia el baile era europeo, también la faceta de cada uno de los danzantes que utilizaban máscaras con rostros españoles, en el fondo era el baile como un rito a la fertilidad, como una celebración

En el sur de Tlaxcala se desarrollaría la danza de charros que evolucionaría junto a la danza de chivarrudos que a su vez, originaría la danza del torito, todas dedicadas abiertamente a los antiguos dioses tolteca chololteca: *Tlalok* y la *Matlalkweye*.

Su vestimenta tiene dos sentidos interpretativos. El primero, evidente, es el que se vincula a la memoria histórica. El charro se burla de la gente que lo ve (la gente del pueblo, los *masewaltin* “*macehuales*”) y es quien golpea con el látigo



para castigar. El charro es quien desparrama lujo, es el dueño de la riqueza por eso porta una vestimenta muy elegante y ostentosa. Es el español que se burla y castiga.

El segundo sentido habla de un danzante que baila a la fertilidad. Se cuenta de una mujer muy bella que enamoró a todos los muchachos del pueblo sin hacerle caso a alguien.

Los muchachos desconsolados dejaron de trabajar la tierra. Los ancianos al darse cuenta visitaron al anciano de terrible poder y sabiduría para que pusiera un remedio a la situación. Este anciano, un ritualista *Tlakatekolotl* (hombre búho) transformó en serpiente a la muchacha y los muchachos ya sólo sintieron horror por ella.

Sin embargo, ella seguía molestando a los muchachos asustándolos. Para calmarla inventaron el baile de la culebra y de esa manera la mujer se calmó y los muchachos volvieron a trabajar el campo.

En esta leyenda la culebra es la fertilidad simbolizada ya sea como mujer o como víbora; aquí cabe recordar a las diosas-madre. Para el pensamiento náhuatl, la víbora es la lluvia y los rayos son el ente que controla al animal. Como lluvia provoca la vida en la tierra se le llama “Quetzalcóatl” o “serpiente preciosa”, según la tradición oral de Tepeyanco.

Por tal motivo el *wewe* charro le baila a la culebra simbolizada con su chicote o látigo. Le presenta reverencias y acto seguido proceda a latigear a su compañero en los tubos de las botas que porta. La bota simboliza la choza del campesino que lo cubre de los rayos y el chasquido del látigo el sonido del rayo. La danza de la culebra es un sinónimo de la danza de la fertilidad o danza del *Koyowewe* en honor a *Tlalok*, *Matlalkweye* y *Xilonen*. Estas danzas como dedicadas a la fertilidad, son danzas de fuerte carga erótica.



La presencia del danzante en la puesta en escena llega a ser tal que si bien la danza de huehues es una danza colectiva hecha por danzantes del pueblo para que el pueblo mismo la consuma, el danzante acostumbra jalar a las espectadoras para que dancen con él.

De esta manera lo que es un círculo hecho por cincuenta charros se convierte en un círculo de hasta ochenta o más personas por las mujeres que bailan con los charros. Los charros son vistos como danzantes de presencia marcadamente sexual. Ellos son el símbolo de virilidad tal y como eran sus antepasados *Koyowewe*.

La mayoría de las danzas al estar orientadas hacia lo corporal pueden llegar a ser eróticas, sobre todo si están encaminadas a poner en escena los ciclos de la fertilidad. Por tal motivo el *Koyowewe* como sinónimo de danzante consumado es sexual.

Si bien durante mucho tiempo las mujeres no podían bailar con los huehues, la situación cambió y volvió a tiempos antiguos donde las mujeres conocían a sus parejas en el baile debido a la proyección sexual que ambos tienen durante la danza, además del roce corporal, las miradas y el olor de los sudores, se debe recordar que la atracción es totalmente olfativa.

Del baile de huehues en la actualidad han salido muchos matrimonios y noviazgos. También es el momento y esto se ha practicado ininterrumpidamente desde tiempos inmemoriales, en que el hombre se viste de mujer y exagera el comportamiento de las muchachas para generar risa en los espectadores.

Es frecuente que simule movimientos chuscos de copulación con otro hombre. Esto ha valido múltiples prohibiciones a la danza de huehues de quinientos años a la fecha pues atenta contra el espíritu religioso católico.



Sin embargo Diego Durán manifiesta la existencia de una forma de danza marcadamente sexual donde los hombres se vestían de mujeres y las imitaban. Estas danzas eran engalanadas por los cantos conocidos como *kwekwechkwikatl* o “cantos de la comezón” denotando la intención sexual en el nombre.

Para el siglo XX viejas formas dancísticas que parecían olvidadas volvieron a gestarse en el entorno cultural que antaño los habían gestado: la pavana y los *kwekwechkwikatl*. La cultura tlaxcalteca estaba viviendo un renacimiento.

Sin embargo su alta proyección sexual es muy semejante a la de los huehues charros, solo que uno desemboca en la risa y otro en la proyección orientada al deseo. En los huehues la risa y el deseo son consecuencia de lo sexual pero lo sexual está supeditado con la fertilidad.

La danza en resumen es fertilidad, fecundidad, alegría, salud, amor, todo esto simbolizado en la figura de la flor, de aquello que significa la vida, que es justamente el principio de la muerte y la muerte principio de la vida, dualidad que es la danza y que es *Koyowewe*.

¿Qué son los *huehues*?

Significado de la palabra y antecedentes históricos

Como ya se mencionó anteriormente, la palabra “huehue” es un apócope de la palabra “*Koyowewe*” o “*Wewekoyotl*” que significa “Coyote viejo” y refiere al antiguo dios de la danza y la fertilidad y por antonomasia, al danzante que baila en el sentido ritual propiciatorio de lluvias.

Hasta el momento ya se han cuestionado dos creencias arraigadas: uno, el significado de la palabra “huehue”. Dos, el origen del baile. Como se podrá apreciar va más allá de una mofa a los bailes de salón europeos. Sin embargo este



trabajo va más allá de la simple polémica de la palabra “huehue”. Pues ya se ha hablado de la creencia oficial de los bailes de carnaval como burla a los bailes de salón.

Los *huehue* respondieron a una forma de expresión permitida en la época de la colonia, es decir el carnaval con todas sus prácticas y que en la actualidad responde a una necesidad de memoria histórica, pero también fue una forma de conservar antiguas danzas, aquellas que permitieron los frailes por no entenderlas, y aun la antigua costumbre de danzar para llamar las lluvias en el momento de cambio de estación.

El carnaval sucede con la llegada de los primeros vientos, es decir mediados de febrero y principios de marzo y también con el inicio del año agrícola en el calendario antiguo tlaxcalteca, que arrancaba con la tercera luna llena después del solsticio de invierno, en la fiesta de *Xilomanilistli*, a decir de *Diego Muñoz Camargo*.

Todo se podía perder pero no el llamado colectivo de lluvias pues de ello dependía la alimentación de todo el pueblo. Debido a que en el siglo XVI el reino de España prohibió las danzas autóctonas en la Nueva España, se aprovechó la época de carnaval, la época en que todo era permitido para concentrar las danzas más importantes, que se realizaban en distintas épocas del año, en tres días de carnestolendas.

Si bien en España las carnestolendas eran la época en que las personas se hartaban de carne para entrar al ayuno de la cuaresma, en Tlaxcala, hartarse de carne eran palabras conocidas sólo por los españoles, el pueblo sólo podía hartarse de danzas y burlas como un medio de escape social. El gobierno debió permitir estas prácticas pues de lo contrario el pueblo podía rebelarse al no darle un sólo instante de diversión, aunque en el fondo el gobierno español no podía evitar esas danzas en tiempo de carnaval pues el pueblo no permitiría esa prohibición porque de ahí dependía su cosecha, su vida misma, según sus propias creencias.

En la actualidad esto sigue funcionando así. Por un lado el gobierno presenta al baile de los huehues como los bailes del carnaval tlaxcalteca, aunque la tradición oral en algunos pueblos (Tetlanohcan, Papalotla, Quilehtla) se diga que el



verdadero propósito es llamar las lluvias por medio de la danza. La pregunta es ¿Cómo se llamarían las lluvias con danzas de salón diseñadas para ser mero espectáculo?

Hay figuras que los danzantes realizan que se escapan de la formación de cuadrillas y que son parecidas al tradicional baile de *Xochipitsawak* –o a los matlachines del norte del país, también conocida su danza como “tlaxcalteca”- que igualmente se baila con la formación de dos columnas que caminan al mismo tiempo a veces en sentido contrario encontrándose y formando un círculo mostrando diferentes elementos de cocina, como son cazuelas de barro, jarros, cucharas, palas con los que se realiza el mole, la cabeza de cochino, la bebida, etc.

Otra danza que no es europea es la danza de los listones o bien danza de la garrocha, danza que los españoles del siglo XVI exportaron para España, probablemente a partir de 1528 arraigándose hasta el punto que la burguesía francesa del siglo XVIII llegó a bailar la sin entender su simbolismo, esto es anotado para que se entienda que los españoles no sólo importaron elementos materiales de Mesoamérica, también mucha de la cultura que no ofendía en apariencia sus dogmas religiosos.

A continuación se describirán algunas costumbres que se realizan durante la preparación del baile. Para empezar cada grupo de baile, llamado “camada de huehues” nombra a un capitán que los guiará y aconsejará durante toda la fiesta.

Actualmente el capitán suele estar acompañado de una capitana (a raíz de la nueva inclusión de las mujeres en el baile hablando de la época contemporánea, pues recuérdese que en el siglo XVII hay muestra de que participaban). Este



capitán es elegido de acuerdo a los méritos que haya hecho a lo largo de muchos años en la camada y es elegido por los más experimentados danzantes.

El capitán lleva su cargo (en algunos pueblos como Amaxac de Guerrero) simbolizado con un bastón, este bastón denuncia su mando. Este bastón indica que es el que va enfrente, el que guía a su camada con el consejo y es él quien decide dónde se bailará, es quien conduce el ánimo y el camino. Esta función de quien carga el bastón está dibujada en el códice Fejérvary Mayer donde está dibujado *Yekatecohtli*, es decir, “el que es nariz, el que es guía”.

Cada camada es en sí un conjunto de familias que integran un barrio (“*kalpoll*” en náhuatl). No es difícil que la gente de otro barrio baile en la camada de un barrio vecino, aunque la costumbre es bailar con la camada del barrio que corresponde y es factible que una camada invite a la otra para su festival de despedida de carnaval, es decir el remate y los danzantes de las comunidades se mezclen.

Esta costumbre es antigua, por ejemplo las guerras floridas, en donde diferentes pueblos se ponían de acuerdo, para entrenar para sus guerras, también se invitaban a los pueblos para los festejos y danzas. Una vez que se ha invitado a una camada a bailar se debe corresponder la visita con una ida al pueblo de la camada invitada. Estas costumbres no pueden señalarse como propias de Europa: no pertenece a los bailes de salón ni a la celebración de carnaval.

Para comprender las raíces autóctonas de los bailes de los *wewe* es decir, de los antiguos *texkalteka*, que después fueron trasladados al carnaval es necesario estudiar pueblos de origen mesoamericano que preservan danzas con poca influencia de las danzas europeas.



Una clave ha sido la nombrada “diáspora tlaxcalteca” en que se obligó a los tlaxcaltecas a poblar el territorio de la *Weyi Chichimekatl* (la Gran Chichimeca). Justo ahí se encuentran dos pueblos conocidos como “Mexicaneros” y “Coras”, pueblos que últimamente ha sufrido el avance de la urbanización al grado de que la antigua cultura ha sido gradualmente devorada.

Los mexicaneros realizan el “*Xurave*”, ceremonia comunitaria orientada a la fertilidad y los *cora* la ceremonia que ellos llaman “las pachitas”, en ambas ceremonias se realiza el baile de la costumbre o bien, mitote (igual como se recuerda en Tlaxcala que era el antiguo nombre de la danza de los huehues) primeramente del dos de febrero al miércoles de ceniza y el otro en el mes de abril, aunque los Tepehuanes (pueblo ubicado igualmente en la denominada “Gran Chichimeca”) hacen un mitote donde utilizan una vestimenta similar al utilizado en las pachitas en la semana santa o ceremonia de cambio de mayordomos.

La vestimenta conque realizan el baile es igual a la que se utilizaba en el carnaval de Tlaxcala hasta mediados del siglo XX: una corona hecha de ramas (en Tlaxcala se hacían del arbusto llamado “huihuilán”) que contiene en su forro pinole o *wawtli* (amaranto) y miel y que es rematado con cintas multicolores que nacen de la coronilla del gorro y pueden o no caer hasta la espalda, estas tiras representan el cabello largo de los ancestros nativos.

También portan un bastón igual donde se amarran plumas de águila (el mismo tipo de bastón que aún podemos observar en Amaxac, Tlaxcala, aunque aquí no se amarran plumas sino cintas multicolor y una bolsa con piciete, es decir tabaco). Esta vestimenta cambió en Contla y Amaxac al sombrero de catrín en lugar de la corona de pinole rematado en la parte trasera con cintas multicolores y el bastón fue mudado a un paraguas (el bastón sólo es portado por el capitán en



Amaxac), cabe aclarar que en la etnia cora no existe la mofa, el mitote es una ceremonia donde se pasea una muchacha que simboliza a la *Matlalkweye*, que por cierto llaman “la malinchita” mientras se van cantando versos, así lo refiere Fernando Benitez en su estudio a los cora en su obra “Los Indios de México”.

Los frailes prohibieron en Tlaxcala el paseo de la personificación de la Diosa *Matlalkweye* porque pensaron era idolatría y la suplantaron por todo un panteón de vírgenes. Por tal motivo es fácil deducir que la montaña era paseada para llamar las lluvias porque las lluvias provenían de la *Matlalkweye* (por lo menos parte de las lluvias). Esta ceremonia se hacía en los días correspondientes al mes de mayo y actualmente se pasea por las calles de la capital tlaxcalteca, la imagen de la virgen de Ocotlán, el doble católico de la diosa de la montaña llamada “*Matlalkweye*”. Esta costumbre se observa en Xícoras y esto indica que el culto a *Matlalkweye* no se reducía a Tlaxcala.

Es en Xícoras y en los pueblos del Nayar donde se estima que son las danzas lo que llama la lluvia, se piensa que si se deja de danzar, las lluvias no caerán produciendo hambre en el pueblo. Pueblos como los Cora mantienen esta costumbre: danzar para pedir por las lluvias. Las costumbres y algunos conocimientos propios de los antiguos tlaxcaltecas se preservan en otros pueblos como la llamada “danza tlaxcalteca de matlachines” en el norte del país.

Es cierto que hubo destrucción cultural perpetrada por los religiosos españoles en el siglo XVI y transformación del medio ambiente por la ganadería que transformaría al medio ambiente: erosión de tierras y extinción de flora y fauna.

Se puede concluir entonces que el baile de los huehues no se remonta solo a los bailes de salón europeos, que no se reduce a las cuadrillas, que hubo bailes que fueron inventados en la época antigua por el propio pueblo tlaxcalteca y otros que se crearon durante los quinientos años de resistencia cultural que no por el hecho de no ser de origen “prehispánico”, no significa que fueron inventados con toda la creatividad propia de un pueblo autóctono americano.



Como ya se mencionó anteriormente a pesar de la cultura va cambiando para sobrevivir a imposiciones existen rasgos que permanecen y que con esa raíz es que dan vida a nuevas manifestaciones culturales, pues son bailes que no pertenecen al pensamiento religioso impuesto por los españoles.

De hecho, no son danzas religiosas, al menos no de la religión cristiana, por ejemplo la danza de la muñeca, típicas en pueblos como Tetlanohcan o Quilehtla donde una muñeca es paseada a la par que se cantan versos navideños. Esta ceremonia es realizada casi por la misma época (hablamos del carnaval y el mes de febrero) que el baile de las Pachitas donde una muchacha, la malinchita, es paseada a la par que se cantan versos que aluden a la natividad.

Todo parece indicar que se trata del mismo ritual: el paseo de la personificación de la *Matlalkweye* y en Tlaxacala también de *Xilonen* (la pequeña jilote, Diosa del maíz tierno) en una ceremonia de propiciación de las lluvias, ceremonia que tuvo que disfrazarse para evitar la represión católica, de ceremonia navideña en tiempos de purificación previa a semana santa (aunque no se pasee a un niño dios sino a una muñeca o bien a una malinche, que fácilmente puede confundirse como la personificación de la amante de Hernán Cortés).

El arrullo de una niña en lugar de un niño en pleno mes de febrero o marzo y sobre todo por la entonación de cantos alusivos a la navidad son falsos señuelos que sirvieron en el pasado para disfrazar rituales no católicos y el problema es que muchos estudiosos del tema, siguen estos señuelos y hacen descripciones superficiales de las danzas tlaxcaltecas.

Por otro lado en Quilehtla existe la danza de los listones en donde 10 chicas de 10 a 15 años de edad van elaborando figuras con listones al tiempo que van bailando y ellas mismas mencionan que significa el tejido de la tierra es decir la preparación de ella para realizar el arado y la siembra.

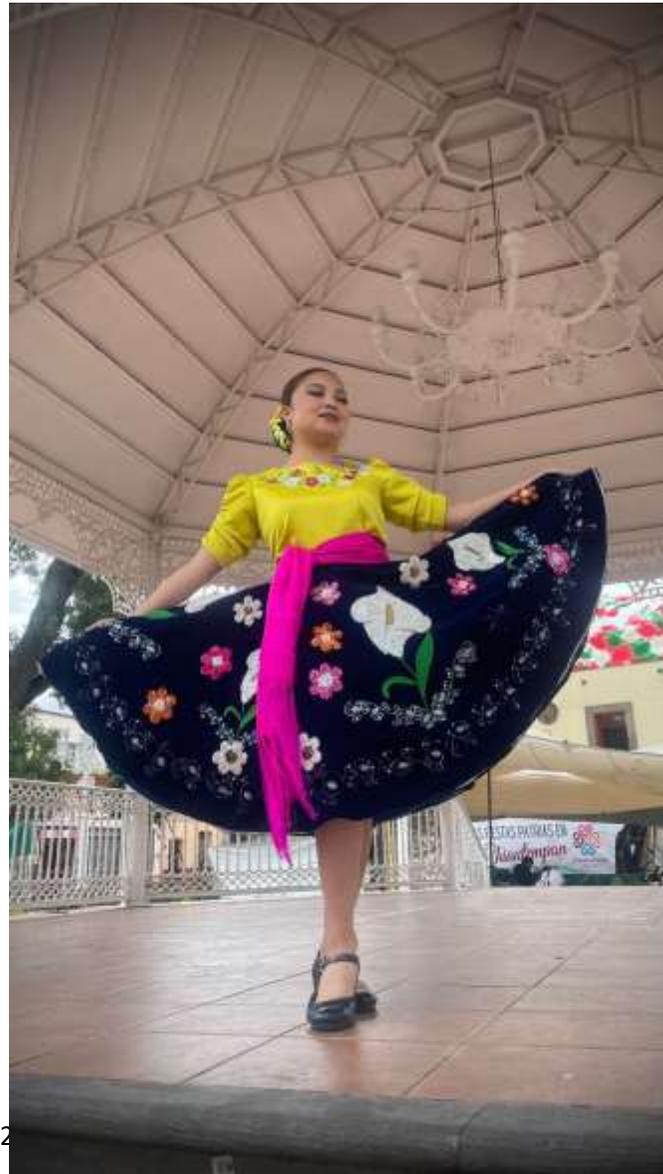


¿Qué es una camada de huehues?

Es un grupo de danzantes que se organizan para bailar en un pueblo determinado en la época de carnaval. Camada es como se les denomina en la mayoría de pueblos tlaxcaltecas a los grupos que salen a bailar a las calles en las comunidades que cuentan con la celebración del carnaval.

Orígenes

Las Comparsas



Sabemos por Toribio de Benavente Motolinía que la primera vez que el pueblo tlaxcalteca celebró por sí mismo la Pascua y la consabida cuaresma fue en 1539. Este es el año en que podemos fijar que con la puesta en escena de la pasión de Cristo, se empezó a festejar el carnaval y el miércoles de ceniza.

También reporta Motolinía que en ese mismo año se escenificó la batalla de la conquista de Jerusalem. En esa puesta en escena acudieron contingentes que hicieron de diversos batallones en lucha como los de tlaxcaltecas, españoles, moros, huastecas, cempoaltecas, mixtecas y *kolwakeh* entre otros. Al final hicieron prisioneros a muchos del batallón de los moros, lo que nos indica que esta fecha es el precedente inmediato de la puesta en escena de la danza de moros y cristianos porque Motolinía narra que según el fray Antonio de Ciudad Rodrigo, testigo presencial del evento, se actuaron parlamentos de los protagonistas de la batalla según un libreto y la batalla desembocó en una procesión general.

Esto es importante remarcarlo porque son los antecedentes de las nuevas danzas populares que harían historia desde entonces. Gracias a Motolinía sabemos el origen de la puesta en escena de desfiles de batallones y la escenificación de estos de acuerdo a la procedencia étnica.

Si en Europa se escenificaban las peleas de moros, danzas conocidas bajo diferentes nombres como “*Morris dance*” o bien “*Mataccine*” o “Matamoros” desde un inicio en la Nueva España se escenificaron batallones nativos.

La danza de Moros, la de Moros contra Cristianos (donde se recitaban parlamentos largos) el desfile de batallones y el desfile de comparsas fueron formas festivas que inauguraron nuevas formas de danza nativa en la Nueva España y que fueron inculcadas por los religiosos a los nativos y a su vez, los nativos que conformaban el ejército de la corona española en América, impusieron ello en los pueblos sometidos y los pueblos que fundaron, por lo mismo esto ha sido conocido como “danzas de conquista”.



Los siglos XVI, XVII y XVIII fueron de conquista y expansión de España en América pero también de sometimiento e imposición de formas culturales que o sustituyeron o bien se fusionaron con las antiguas, en caso se encontrar resistencia al dominio cultural.

El carnaval conocido en la España del siglo XVI en el área de la Extremadura y sus alrededores donde procedían Cortés y gran parte de su ejército era dominado por las comparsas que en desfiles bailaban en calidad de contingentes. Sin temor a equivocarnos podemos asegurar que ésta es la forma más antigua de baile de carnaval en la Nueva España y que tuvo su pilar a partir de 1539. Las mismas descripciones del carnaval en las prohibiciones como la del gobernador de Tlaxcala, Conde San Román de 1699 nos llevan a concluir que el carnaval tlaxcalteca en el año de la prohibición era de comparsas y que bailaban al son del *wewetl* o tambor de un solo parche sobre todo en las comunidades apartadas de las urbes.

A la manera europea las comparsas hacían barullo y desmanes por donde pasaban porque escenificaban con el permiso de los religiosos, la fiesta de la carne y el exceso como era costumbre en la Europa medieval. El carnaval le daba sentido a la cuaresma, época de arrepentimiento y abstinencia. Cuaresma y carnaval iban de la mano de acuerdo a las costumbres europeas de la época. Los integrantes de las comparsas se disfrazaban al gusto y caracterizaban múltiples personajes, tantos como la imaginación diera. En algunas regiones de España, sobre todo al norte y al sur por las periferias ibéricas los carnavales colgaban cencerros que sonaban al caminar. Estos cencerros eran utilizados como parte de un ritual de purificación y llamado a la fertilidad.

Lo cierto es que había rituales y personajes establecidos de acuerdo a costumbres muy populares en la mayor parte de la España medieval y del renacimiento.



Por Julio Caro Baroja y en consonancia con la continuidad de esas antiguas costumbres hasta el día de hoy en muchos pueblos españoles, sabemos que el carnaval desde tiempos antiguos celebraba el desfile de comparsas y el juicio sumario a Juan Carnaval y era el personaje responsable de los excesos del carnaval y los desmanes, el carnaval iniciaba con el ritual de la quema del mal humor y seguido al desfile Juan Carnaval era perseguido y apresado por gente que representaba a los guardianes del orden.

Enseguida era llevado a un tribunal donde se le haría un juicio y Juan Carnaval debería defenderse de las acusaciones en su contra. A su lado lloraba desconsolada su esposa. También aparecía una anciana que simbolizaba la cuaresma, la vejez era la antonomasia de la escasez de la carne al contrario del carnaval que era el exceso de ésta.

Finalmente se le dictaba sentencia condenatoria. Juan Carnaval debía pagar sus culpas con la muerte por horca. La esposa lloraba entonces sin encontrar consuelo. Entonces el sentenciado repartía su herencia a los habitantes de la comunidad. Si bien la sátira acompañaba a todo el proceso, en estos momentos alcanzaba su cúspide porque en medio de la ironía, se exhibían conductas cuestionables en los habitantes del pueblo o personajes populares. El carnaval se trataba del exceso sexual, de la gula y de la embriaguez pero también de la risa motivada por la burla y la ironía. El carnaval era visto como el mundo al revés. Los juegos lingüísticos se hacía patentes en frases que decían lo contrario en los hechos: ir a comer excremento significaba como alimento, no invitar a alguien a beber era invitarlo, por ejemplo.

El carnaval como la pasión de Cristo culminaban con el mismo ritual: el ahorcamiento en uno de Juan Carnaval por parte de los guardianes de la justicia y en otro como un suicidio de Judas Iscariote.

Estos rituales fueron escenificados en Tlaxcala desde el siglo XVI a la fecha donde diversas comunidades lo mantienen vivo, aunque la gran mayoría ya no lo preservan.



Comunidades como Ixtacuixtla, San Pablo Citlaltepec o San Cosme Xaloztoc conservan la forma de las comparsas, que se reúnen en el centro de sus comunidades para el baile nocturno del carnaval.

En otras los grupos de danza cambiaron a otras formas pero conservan el ritual del ahorcado. Es importante señalar que a largo de los siglos, cada comunidad transformó a su modo, el ritual del ahorcado aunque en esencia se mantiene en los elementos primordiales, Juan Carnaval toma otros nombres como el negro mayor o el huehue mayor entre otros motes, sin embargo cumplen el mismo papel.

En la zona sur de Tlaxcala las comparsas mantuvieron su forma de danza pero aparecieron personajes específicos que definen a los grupos de danza de carnaval. En Zacatelco se popularizó el danzante conocido como “chivarrudo” aunque también son denominados como “caballeros” y en tono de mofa como “*kwakomatl*” (cabeza de comal) esto debido a la forma del sombrero que utilizan.

Las chivarras son parte del atuendo que llevaban los hacendados en el siglo XIX en Tlaxcala y otras regiones del país y la máscara de estos danzantes apela al rostro de los españoles quienes también portaban un caballo y un látigo, parte del atuendo del Chivarrudo.

Los Chivarrudos van recitando versos satíricos por las calles y cuando callan se escucha el toque del *wewetl*, instrumento con que se acompañan. Es gracias a los Chivarrudos y su variante ya extinta conocida como Mamertos, como sabemos la instrumentación musical de las primeras comparsas tlaxcaltecas y sus formas de baile.

Estas comparsas antiguas también fueron conocidas como “Matachines” mote conque genéricamente nombraban los españoles a los danzantes nativos y a la fecha hay personas que aún nombran así al danzante en lo general.



Los Matachines actuales solo danzan cuando es fiesta patronal y están desligados del carnaval aunque los toques de *wewetl* son los mismos. Mientras las comparsas de Chivarrudos bailan de manera aleatoria a cualquier hora del día, los Matachines lo hacen de noche pues bailan ataviados con una botarga alrededor del fuego. Ambas formas tienen un origen español y las botargas son de costumbre muy arraigada en España y algunos pueblos que en el pasado este reino conquistó.

Siguiendo a Motolinia la puesta en escena de los desfiles de batallones y su vinculación con la danza religiosa, aparecieron desde 1539. Esto no debe extrañar puesto que en España la danza de Moros donde estos batallan entre sí chocando palos que simulaban ser espadas es popular en el siglo XVI y también la danza de Moros y Cristianos que parece ser la original, donde se escenifica un combate entre moros y cristianos en tiempos de Carlomagno. Esta danza celebra la victoria del cristianismo sobre el Islam (y más allá, sobre cualquier religión del mundo) y la expulsión definitiva de los árabes en España.

En la historia que cuenta hay una reescritura de una batalla donde los acontecimientos históricos verídicos, Carlomagno es derrotado por los moros, sin embargo este hecho es presentado como una victoria final del cristianismo donde se exhibe a Mahoma como un mentiroso al portar una nariz larga y al islam como una religión sustentada en lo falso. En síntesis tanto la danza de Moros como la de Moros y Cristianos tienen un origen en común y se escenifican poniendo a los batallones en dos filas contrarias que combaten. Esto define hasta la actualidad a estas danzas y aquellas que se originaron a partir de ellas. Los bandos fueron cambiados a través de los tiempos. Los moros fueron sustituidos por chichimecas y aztecas en lo general. La lucha de bandos contrarios ha sido escenificada a través de los siglos a través de diversos batallones que en Tlaxcala suelen llamar “encuentros” que es cuando dos grupos de danza coinciden en la calle y entonces se acuerda una escenificación de batalla.



Entre los chichimeca jonaz la costumbre es una danza donde un batallón de franceses y otro de mexicanos danzan en confrontación. En Veracruz está la danza de la Malinche donde aztecas pelean contra españoles en una puesta en escena dramatizada. En Hidalgo los otomíes se confrontan con los chichimecas. En Huexotzinco los batallones son de Zacapoaxtla, zuavos y nativos que se tiñen el cuerpo.

Los batallones pueden ir en desfile como sucede en los carnavales o fiestas patronales de Huexotzinco y la Ciudad de México. Suelen usar pólvora y hacer disparos al aire. Probablemente es la forma que se practicó en Tlaxcala desde 1539 con la escenificación de la batalla de la toma de Jerusalén.

En las comunidades las comparsas bailaban de casa en casa como tal al ritmo del wewetl. Cuando coincidían en la calle se concertaba una batalla y al estilo de la danza de Moros europea, blandían palos o machetes los cuales chocaban por arriba. En estos encuentros podía haber un ganador y un perdedor. El bando derrotado podía ser castigado de diferentes maneras. Esta costumbre se halla vigente en Alzayanca y es el testimonio vivo de la persistencia a través de los siglos de la danza de batallones en Tlaxcala.

El testimonio de Motolinia es importante porque ayuda a comprender la importancia de Tlaxcala como cuna de la danza de batallones mejor conocida como danza de conquista. Existen cantos donde se habla de Tlaxcala como la “palabra general” donde los grupos de danza de danza de conquista iban a pedir permiso para fundarse o bailar.

Por palabra general se entiende como el lugar donde inició la costumbre de la danza de conquista.

Históricamente estos registros existen en el Ayuntamiento de Tlaxcala hasta la mitad del siglo XX cuando un grupo de Querétaro acudió a pedir permiso a Tlaxcala.



Es factible que durante los siglos XVI y XVII la danza de batallones fuese propagada por los tlaxcaltecas en las diferentes campañas militares y de fundación de pueblos. Como testimonio hay en Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas grupos de danza que llaman a su baile “danza tlaxcalteca” y ejecutan la danza de Matlachines.

Los Matlachines ejecutan una danza de batallón conformado por dos filas que solían chocar sus armas aunque muchos grupos solo portan una especie de arco y flecha en una mano y en la otra una sonaja y danzan al ritmo del tambor.

Debido a que la danza se coloca en lo militar, los cargos de los danzantes se organizan por rangos castrenses y por lo mismo, se establecen capitanías que son la cabeza de los danzantes, costumbre que existe aún en Tlaxcala. Estos capitanes también son llamados representantes, primeros, comisionados, etc.

Algunos de estos grupos de Matlachines residen en lugares que fundaron tlaxcaltecas a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII como Saltillo y Bustamante y han preservado esta danza a través de los siglos,

Actualmente en Tlaxcala hay vestigios de la danza de batallones en Altzayanca donde los danzantes portan machetes y en Nativitas donde a en las últimas décadas han vuelto costumbre el carnaval donde representan la batalla del 5 de mayo con batallones de Zuavos, Zacapoaxtlas entre otros contingentes y en el baile disparan salvas. Las formaciones en dos filas encontradas con dos puntas conformadas por los capitanes de danza se ha preservado en regiones como Totolac y Panotla.

Las danzas de conquista del siglo XVI fueron realizadas en su origen con *wewetl* y *teponastli*, instrumentación que cambió con el paso de los siglos de una u otra forma pero en danzas como la de los chivarrudos se ha preservado el baile al ritmo del tambor.



Gracias a los vestigios que encontramos en regiones diversas de Tlaxcala podemos inferir cómo era la danza que los tlaxcaltecas de los siglos XVI y XVII llevaron a diversas regiones de la Nueva España, la Nueva Vizcaya, Nuevo León y Texas. Era una danza con formación en dos filas que escenificaban batallas al ritmo del *wewetl* y el *teponastli* como se observa en lugares como Saltillo o Bustamante. Esto empezó desde el siglo XVI a partir de 1539 y sucesos como la diáspora tlaxcalteca son claves para entender esta expansión de la danza. Se ignora en qué momento de la historia la danza de batallones fue incorporada a las fiestas de carnestolendas. Lo más probable es que fue en el siglo XVI en el momento en que el pueblo tlaxcalteca empezó a celebrar el carnaval con la cuaresma y la semana santa pues sabemos con Motolinia que la costumbre de los desfiles de batallones empezaron junto a la celebración de la Pascua por iniciativa de los nativos.

Es factible que en los años consecuentes en el desfile de comparsas, los batallones estuvieran presentes como parte de la diversidad de disfraces carnavaleros. Carnavales como los de Huexotzinco o los de la Ciudad de México son la muestra tangente de la incorporación de la danza de batallones en carnestolendas

En Xaloztoc la parte musical de las comparsas aún ejecutan sones de danza de batallón: Partida de plaza, Las embajadas, Batallas largas y cortas, los Lamentos entre otras. Los trajes de los carnavaleros conservan detalles que aluden al soldado español del siglo XVI como el pantaloncillo a la rodilla, calceta blanca, zapatos y boina. De ese traje de batallón esencial se desprendieron varios modelos que aluden a los moros y a los cruzados como es el caso de los trajes de Buenavista, Tlaxco.



Versos de los Chivarrudos

(comunes en Tlaxcala)

Verso 1

Oh san Antonio bendito

No vengas a espantar a mi animalito

Con tu cordón bendito

Y ahora yo le pido a mi tambolerito

Que nos toque un jarabito

Para que lo bailen todos mis chivarruditos.

Verso 2

San Pedro y san Pablo

Santa rosa de María

Aquí traigo una vaca pinta

Con su valiente cuadrilla

Que viene bajando cerros y no serros

Desde la punta de la viborilla

Ahora este toro lo voy a quemar

En el barrio de la capilla

Ustedes dicen compañeros

Digo bien o digo mal

Si por si acaso sea buen toro

Que me chichine mi cuahcomal

(autoría del Pablo el Pavo Garzón

Verso 3

Juaniquito, Juanicote

Por qué vienes tan descolorido mortal?

Es que yo no soy de aquí

Tampoco soy de allá

Yo vengo de Tierra Adentro

Dónde me han querido matar

Con un cuchillito de oro

Y su cacha de cristal

Cuatro o cinco puñaladas

Tengo en la punta de mi carcañal

Todo por quererme llevar

A la hija de mi general

Es por eso que vengo hasta acá

Al bonito pueblo de Zacatelco

Para venir a celebrar

Este bonito carnaval

Que repique mi campana

Que repiquen en la catedral

Huíschale torito pinto

Que ya te vamos a quemar



Verso 4

Zacatelco tiene la fama

Por sus muchachas bonitas

Santo Toribio también las tiene

Aunque ya no son señoritas

Verso 5

Las muchachas de mi tierra

Son como el azomiate

No' más se van pa' Puebla

Y ya regresan con el miate.

Verso 6

Las muchachas de mi tierra

Con como las arañas

No más me ven pasar

Y hasta se arremangan las pestañas

Verso 7

Dicen que en la inmensidad del mar

Se juntan aguas de diferentes ríos

Pero lo que yo quiero que se junten

Son tus labios con los míos

Verso 8

Ante noche pase por tu casa

Me brinqué por el corral

Yo pensé que era tu hermana

Y que me beso al nahual

Verso 9

Que bonito reloj tienes

Ha de ser de marca cara

Pero por ahí andan diciendo

Que a ti ya no se te para

Verso 10

Mi abuelita y mi abuelito

Jugaban al reguilete

Mi abuelita que se apendeja

Y mi abuelito que se lo mete

Verso 11

Con las barbas de mi amigo

Voy a hacer un estropajo

Para bañar a su novia

De la cintura para abajo

Verso 12

Este gordo y este flaco

Hace un bonito diez

Al gordo le apesta a la boca

Y al flaco le rugen sus pies

Los Chivarrudos

Portan una chivarras de vaqueta, usadas antiguamente para las actividades del campo. De ahí el nombre de chivarrudo porque en primer lugar representan al caporal que iba en su caballo. En segundo lugar llevan un saco y pañuelos y entre los versos chuscos propios del carnaval, recitan versos para echar piropos pues también representan al foráneo que llega a enamorar a las chicas, ante lo cual se les nombra caballeros. En tercer lugar la máscara de cartón suele representar el rostro de un guerrillero de tiempos de la revolución mexicana y con ello también hacen un homenaje al revolucionario Domingo Arenas que habitó en Xochicalco, Zacatelco.

La danza de chivarrudos conserva la danza al ritmo de *wewetl* o tambor vertical de un solo parche. Esto era muy común en Tlaxcala, Estado de México, Ciudad de México y Puebla en los siglos previos al XX. Los chivarrudos preservan el carnaval de comparsas que bailaban desde el siglo XVI con la llamada orquesta azteca que consiste en *wewetl*, tambor y chirimía. Antiguamente estos danzantes eran conocidos como “matachines” que aunque existen hasta nuestros días, hoy entendemos en Tlaxcala por matachines a una danza similar y sin embargo, diferente.

Pingos de San Antonio Tizostoc

¿Cuándo empezaron los pingos de San Antonio Tizostoc a bailar en el carnaval tlaxcalteca?

No se tiene un dato exacto. Lo que es cierto es que es una danza antigua, del tiempo de cuando en Tlaxcala abundaban las comparsas del carnaval.

Estas comparsas salían a bailar a las calles en los festejos de carnestolendas y danzaban al son del huehuetl, el teponaztle y la chirimía. Bailaban sones de costumbre con un estilo libre.

Sin embargo los Pingos de Tizostoc tienen una peculiaridad: ellos danzan pero van persiguiendo a la gente para ajusticiarla por festejar el carnaval. Encadenan y cargan a las personas y las tiran en los huitzcolotes, en los organillos, en las nopaleras. Ya en el suelo se posesionan de ella haciendo el gesto que les chupan la sangre.

Dicen que el primer Pingo salió de una cueva por el centro de Tizostoc y es que el nombre de esta comunidad se llama “En la Cueva de Tiza” y la cueva da identidad a este pueblo. El Pingo se embija el cuerpo, se tiñe de negro, antiguamente lo hacía con carbón y cenizas.

Profundizando el Pingo es la figura que sucede a *Ostoteotl*, otro nombre de *Yayawki Teskatlipoka*, la deidad de cuerpo oscuro justiciera que ejecuta el veredicto que da el juez *Ixkimilli*, el del rostro cubierto que es *Ketsalkoatl*, el planeta Venus como lucero del amanecer llamado también *Istak Kamaxtli*. Se cuenta que el Pingo puede estar danzando pero solo hasta las siete de la noche, de lo contrario, no podrá quitarse la máscara que lo vuelve Pingo. Cuando es el tiempo de carnaval se reúnen hasta 60 pingos en el centro de la comunidad. No hay un sistema de cargos, simplemente se anuncia a través de unas bocinas que es la hora de reunión. Entonces los Pingos se juntan para vivir el carnaval.





Orígenes

Las Contradanzas, cotillones y los
sones de costumbre



La música nativa pre virreinal fue cayendo en desuso a partir del fin de la segunda campaña de conquista. En su afán civilizador extinguieron las formas musicales propias de la ahora Nueva España y enseñaron las maneras europeas. Con el paso del tiempo las orquestas nativas fueron adquiriendo nuevos instrumentos más allá del *wewetl* y el *teponaztli*. La música sacra antigua fue suprimida en pro de la música coral y órgano. La música para las fiestas y las danzas siguió teniendo el mismo soporte percusivo aunque las trompetas de calabazo, las flautas de barro y carrizo y las ocarinas fueron sustituidas por instrumentos como las chirimías muy en boga en la España del renacimiento gracias a la influencia árabe.

Con la inclusión de instrumentos de viento y ya en el siglo XVIII, de cuerda, la música en la Nueva España y en lo específico en Tlaxcala, pasa del soporte estrictamente percusivo a los motivos musicales melódicos sobre todo por la introducción en estos territorios del manual de Santiago de Murcia. Murcia era una provincia española donde confluían diversas culturas y esto originó que el quehacer musical recogiera diversas influencias tanto del norte de África como árabes y nativas españolas.

A partir del siglo XVIII la música y el baile se transformarían en la Nueva España y Tlaxcala. La música de sonos pulularía y se convertiría en una nueva tradición en los convites, tertulias y bailes populares. Con el tiempo estas formas musicales novedosas en la en el siglo XVII fueron conocidas como “sones de costumbre”.

Esta música europea de nueva ola entraría a la Nueva España vía el manual de Santiago de Murcia, ahora también conocido como Códice Saldívar. Santiago de Murcia fue guitarrista de la corte española en tiempos de la reina María Luisa de Saboya a inicios del siglo XVIII cuando en 1704 es contratado como laudero de la reina.



En su obra El Passacalles, Obras para guitarra y su continuación conocida actualmente como Códice Saldívar Número 4, Santiago de Murcia ofrece un repertorio que recoge influencias de Francia e Italia. Además de que Murcia está situada en una región cerca del mar colindante con África del Norte y recibía mucha influencia de la música árabe. En el Passacalles ofrece tablaturas para guitarra y aparecen piezas como la zarabanda, marchas y minuet. Las Alemandas y aparecen en esta obra, lo que nos indica que en la Nueva España se practicaron en los bailes festivos desde el siglo XVIII.

Murcia recoge en su manual cotillones y alemandas que son populares en el Renacimiento como bailes de las cortes y son la evolución de las danzas populares o *country dance* (vocablo que al ser castellanizado pasó a “contradanza”) que son comunes en la Europa medieval de finales del siglo XV.

En el Códice Saldívar Número 4 encontramos piezas como el Rigodón y el Cotillón. La historia del baile en Europa y América y en lo específico en México y Tlaxcala, se unen a partir de la introducción a América de piezas musicales como las que conforman el Códice Saldívar que van a impactar tanto en México que causará el desarrollo de lo que conocemos como el son en sus diferentes regiones: la Huasteca, el de Tierra Caliente, el jarocho, el Istmeño, el de Balsas, etc.

Es el son jarocho el que actualmente conserva mejor la forma el estilo típico en partituras como las de Santiago de Murcia por el manejo de la técnica del punteado en la ejecución de los instrumentos de cuerda, aunque en Tlaxcala el salterio sería el instrumento que se popularizará en los siguientes siglos y su ejecución consiste básicamente en rasgados y punteados siguiendo las escuelas barrocas y renacentistas de las que formó parte Santiago de Murcia.

Gracias al Códice Saldívar sabemos que la popularidad de las contradanzas, cotillones y rigodones en México no es una casualidad o una moda que aparece de manera repentina. La presencia en el carnaval tlaxcalteca de estas formas de danza es la prueba fehaciente de que en el siglo XVIII y XIX ya se bailaban estos géneros, que eran populares y que



estaban enraizados. El baile de cuadrillas actual es el resultado de la evolución dancística en México a través de tres siglos y llegamos a esta afirmación gracias a las piezas que presenta el Códice Saldívar, llamado así porque el investigador Gabriel Saldívar encuentra este documento en la casa de un anticuario de León, Guanajuato en 1943.

Saldívar es quien anota que este documento fue popularizado en la Nueva España y otras colonias de la región y que fue muy usado por diferentes músicos que tomaron como base las composiciones contenidas en él para crear canciones al agregar letras a las melodías que se vulgarizarían como “sones”.

El siglo XVIII sería el escenario donde se daría el auge de estos nuevos géneros de música y se popularizarían varias melodías con verso que llegaban de España como la Petenera, los Cielito Lindo o la Malagueña y se fusionarían con los nuevos ritmos que iban surgiendo con la evolución del son.

Es en esta época cuando algunos sones fueron prohibidos debido a que hacían mofa de los personajes y las creencias de la iglesia católica como el Chuchumbé

Formas coreográficas como cadenas, puentes, alabandús, grandes círculos, cadenas inglesas, molinetes entre otras van de la mano con el cotillón. Con las alemandas se introdujeron a la Nueva España y Tlaxcala los paseos en círculo y las vueltas en pareja, base esencial para los bailes de salón que inician en esta época.

Para la primera mitad del siglo XIX se ponen de moda los jarabes que no son sino popurrís de los sones más bailados en una región determinada, Por ejemplo, el más famoso de todos, el jarabe tapatío se compone del son del Atole, el son del Palomo, la Jarana y la Diana. De acuerdo al contexto, este jarabe, como muchos otros se compuso necesariamente a finales del siglo XVIII o bien a inicios del siglo XIX. Esto habla de que la popularidad que ya tenía el son en esta época.



El propósito de los jarabes era el baile continuo para las reuniones, convites y tertulias. En Europa el baile de salón estaba entrando en auge desde la segunda mitad del siglo XVIII con las contradanzas y los cotillones. Se hacían bailes como forma de promoción social y así el cotillón fue el baile con que se celebraban la presentación en sociedad de las adolescentes y los adolescentes acomodados económicamente. El rigodón servía como un baile para desplegar honor social y era muy bailado en España.

El baile de salón finalmente se consolidó en Inglaterra en la época de la regencia alrededor de 1810 y en el México independiente sería muy bien recibido. El Teatro Nacional albergaría al baile de salón a través de las mascaradas de carnaval. Se bailarían jarabes, sones y peteneras en un principio.

Sones como el Cuchumbé recibieron denuncias ante la Inquisición y hubo una fechada el 26 de enero de 1767 contra un cocinero porque no solo se mofaba de los clérigos sino llamaba a la guerra para defender a España de Inglaterra.

Otros más como el Son de los Panaderos o la San Marqueña fueron censurados por contenido picaresco sexual.

El 13 de marzo de 1779 la Inquisición procedería con las denuncias al Son de los Panaderos donde una mujer venida de Valladolid, es acusada de enseñar un baile inmoral donde por pareja hombre y mujer, van cantando pareja por pareja coplas que aluden a los símbolos católicos como artefactos de placer sexual y en lo general, al coito.

Estos sones se arraigaron en Tlaxcala y actualmente el son de los Panaderos sigue bailándose en la comunidad de Totolac (ya sin el espíritu picaresco) una de las que siguen manteniendo la tradición de bailar sones de costumbre con formaciones de cotillones, rigodones y contradanzas.



Ignoramos el año que fue compuesto el jarabe tlaxcalteca aunque hay evidencias que fue bailado ya desde el siglo XIX y por las circunstancias, es probable que haya sido compilado en la misma época que el jarabe tapatío.

Las piezas que conforman el jarabe tlaxcalteca son las siguientes: El Capulín, El Palomo, el Tlaxcalteco o *Makwilxochitl*, el Durazno, el Borracho, la Petenera, el Toro, el Cojo, el Jorobado, los Enanos, la Sarna, los Panaderos y el Colorín Colorado que es una pieza instrumental que marca el fin del jarabe.

Por su importancia incluimos las letras de estos sones.

El Palomo

Cuatro pa, cuatro palomitas blancas

Sentadas, sentadas en un romero

Una le, una le dice a la otra

No hay amor como el primer

Da la vuelta y lo verás

Palomi, palomita enlutadita

Dime quién, dime quién se te murió

Si se te, si se te murió tu amante

Ya no llores, que aquí estoy yo

Da la vuelta y vámonos

El Tlaxcalteco o el *Makwilxochitl*

Parte 1

Tlatsilini in Belén

Tlatsilini in San Matías

Melawak ton ichpokatl

Tleika amo ton mihtotia?

Parte 2

Tlaxkalteka nonantsiné

Tlaxkalteka sowapilé

Tleika amo nimotenewas

In tla ik Tlaxcala niwalewa

In Tlaxcala niwalewa

In Tlaxcala waliknika

Onikihtotiko in Tlaxkalteka

Kemin ihtotia ikonpa

El Capulín

Cuando el capulín florece ay, ay, ay

Da sus flores capulinas

El Durazno

Me he de comer ese durazno

Desde la raíz hasta el hueso

No le hace que sea trigueña

Será mi gusto y por eso

Ay dígame que sí, ay dígame que no

Dígame que cuando se bañe

que se corte las uñas

Porque de noche me araña

El Borracho

Parte 1

Dice la gente que soy borracho

Que me emborracho con aguardiente

Si me emborracho a nadie le importa

Cuide su vida y deje la mía

Parte 2

Ven bella flor, cortada al amanecer

Yo te idolatro, con delicias y placeres

Tú eres rosa, entre flores y laureles,

Juanita mía eres dueña de mi amor

La Petenera

Soledad ay soledad

Soledad de junto al cerro

Todos tienen sus amores

Y a mí que me muerda un perro.

Soledad, ay soledad

Soledad de junto al pozo

Yo soy como el espinazo

Pelado pero sabroso

El Toro

Abran las puertas señores

Para empezar a torear

Los toros están puntales

No los vayan a agujerar

Y lázalo, lázalo

Lázalo que se te va

Y abre los brazos m alma

Si me tienes voluntad

El Cojo

Estaba el cojo en una banqueta

Sacando sones con su muleta

Cojito sí, cojito no

Tú serás cojo pero yo

Estaba el cojo en una viñeta

Sacando vino para su chata

El cojo sí, el cojo no

Que baile el cojo pero yo no

El Jorobado

Qué bonitos jorobantes

La joroba por atrás y por delante

Qué bonitos, qué bonitos jorobantes

La joroba por atrás y por delante

Los Enanos (versos originales de la época de la intervención francesa)

Estos franchutes ya se enojaron

Porque a su nana la pellizcaron

Estos franchutes ya se enojaron

Porque sus glorias las eclipsaron

Se hacen chiquitos, se hacen grandotes

Y nunca pasan de monigotes

Saltan y brincan los enanitos

Saltan y brincan los enanitos

Estos enanos no son de aquí

Son de la sierra de Potosí

Ya los enanos ya se enojaron

Porque a la enana la pellizcaron

Se hacen chiquitos, se hacen grandotes

Y hacen la rueda del guajolote

La Sarna

Son que son que son

Que se me quita la comezón

Que son que son

Con agua de Celidonia mamá

Tilín, tilón, se quita la comezón

Que son, que son, con agua de Celidonia

Los Panaderos

Ésta sí que es panadera

que no se sabe chiquear

que salga su compañero

y la venga a acompañar

Hombre

Éste sí que es panadero

que no se sabe chiquear

y si usted le da un besito

comenzará a trabajar.



A la par que se cantaba y bailaba el jarabe tlaxcalteca también se bailaba el Mawiso, un jarabe compuesto en lengua náhuatl en la variante tlaxcalteca. Es muy probable que algunos sones de este jarabe tengan un origen previrreinal y constituyan de los pocos remanentes de la música de aquella época. El Mawiso contiene piezas donde el ritmo del tresillo domina y éste ha sido identificado como propio de la música autóctona previrreinal. El Mawiso que en sí significa honra o dignidad, contiene los siguientes sones: *Mawiso*, el Tlaxcalteco o *Makwilxochitl*, *Xochipitsawak*, *Kweyopolli*, y *In Metlatl*.

Incluiremos las letras de estos sones porque forman parte de la época en que los sones de costumbre fueron bailados como parte de las danzas de carnaval y además que ésta es la época en que el estilo libre de las comparsas sucumbió en muchas comunidades y se empezaron a ejecutar las coreografías propias de las contradanzas, cotillones, rigodones y alemandas.

En la actualidad aún existen comunidades donde satiriza la boda tlaxcalteca como Mazatecochco donde la figura de la Nana cobra gran importancia y otras comunidades sobre todo del poniente como Ixtacuixtla, Tepetitla y Nativitas.

Memetlatsin

Axan kema nonanatsin

Nechonkowi nomemetlatsin

Nimotlasas pan in textli

Ikhon manilis motlatlaxkaltsin

Tototsintli in witsikitsin

Nechtlaneti mokakamatsin

Yo nenpentse in tetl

Ika niktewis nomemetlatsin.

Metate

Ahora si madrecita/Cómpreme mi metatito/Me apuré con la masa/Haciéndote tu tortillita/Pajarito chuparosita/Préstame hoy tu piquito/Se alisó mucho tu piedra/Y con él picaré mi metatito.

Mawiso

Oniwalkis nochantsinko

se tonalli wan ik nikan

mokatsinko ni tlatlantiwits

kox timopakiltitika

la,la,la,la,la,la,la,la,la,

mokatsinko ni tlatlantiwits

kox timopakiltitika.

Nikontlatlani moyekyotsin

itechkopan in mosetilia

ihkon teteotsin kimonekiltia

tiwalmojepan yolalia

la,la,la,la,la,la,la,la,

ihkon in teotl kimonekiltia

tiwalmojepan yolalia.

Respeto

Yo salí de mi casita/hice un día para acá/por usted preguntando vengo/si se encuentra contentita/Yo pido su permiso/en compañía de los desposados/porque así los dioses lo quieren/en unión de todos alégrense/la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,la/porque así los dioses lo quieren/en unión de todos alegraos.

Tlaxkalteka

Tlaxkaltekatl nonantsiné

tlaxcaltekatl sowapilé

tleika amo nimotenewas

tla ik Tlaxkallan ni walewa
la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,
Tleika amo nimotenewas
Tla ik Tlaxkallan ni walewa.
Ik Tlaxkallan ni walewa
ik Tlaxkala wan ik nikan
onik ihtotiko in tlaxkalteka
kemin mihtotia ikonpa
la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,
onikihtotiko in tlaxkalteka
kemin mihtotia ikonpa.

El tlaxcalteco

Tlaxcalteca soy madrecita/tlaxcalteca soy señora/Por qué no ha de surgir mi nombre/si de Tlaxcala vengo ahora/Si de Tlaxcala vengo ahora/de Tlaxcala para acá/a bailar el Tlaxcalteco/como se usa por allá/la,la,la,la,la,la,la,la/a bailar el Tlaxcalteco/como se usa por allá.

Kweyopoli

Nikan xochitl nepan xochitl

nikan nepan xotlatinemi

itechkopan notlasohtsin

techantsinko niyawtinemi.

Onikitak sekin xochitl

sekin xotla wan seki waki

onikitak in towewepotsin

keman choka wan keman paki

xochitl ik nikan xochitl ik nepan

xochitepewi nokweyopoltsin

onikitak in towewepotsin

keman choka wan keman paki.

Alhelí

Aquí flor allí flor/aquí y allí floreciendo/por causa de mi amorcito/en casa ajena ando yendo/flor de aquí flor de allí/flor se deshoja de Alhelí/por causa de mi amorcito/en casa ajena ando yendo/Yo ví unas flores/unas florecen

Xochipitsawak

Xochipitsawak kimihtotia

tlalli meoktli mah ye mania

ihkwak wiltis monantsin

ye nitlakoni wan niyawnia

Onikitak se sitlalli

tepetsalan walkistiwiits

onikitak in notlasohtsin

tlakatsalan wetskatiwiits

la,la,la,la,la,la,la,la,la,

onikitak in notlasohtsin

tlakatsalan wetskatiwits.

Flor esbelta

Xochipitzahuac lo bailas/Ya se entibia el pulque en el suelo/y antes que venga tu mami/lo beberé y me iré/Yo vi una estrella/enmedio de los cerros saliendo/ya vi a mi amorcito/enmedio de la gente riendo/la,la,la,la,la,la,la/ya ví a mi amorcito/en medio de la gente riendo.

Senkawalli

Ne ye niyaw wan nimitson kawa

mah san teotl monawak motewatsin

tlen kema nimitsontlatlahtia

in notoka amo xikonilkawa

la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,

tlen kema nimitsontlatlahtia

in notoka amo xikonilkawa.

Despedida

Ya me voy y le voy a abandonar/que los dioses queden con usted/lo que si le voy a encarecer/de mi nombre no se vayan a olvidar/la,la,la,la,la,la,la,la,la,la,la/lo que si os voy a encarecer /de mi nombre no se vayan a olvidar.



En algunas comunidades siguieron organizándose en comparsas pero en otras, llevaron el baile de cotillones, contradanzas y sones de costumbre al carnaval. En algunas parodiaban el baile de bodas como sucede actualmente en Mazatecohc.

Los personajes básicos de esta parodia son el novio, la novia, los padres de ambos, los testigos, los invitados y el cura. Van bailando primero en la casa del novio, luego en la de la novia y finalmente llegan a un punto donde se realiza el simulacro de boda religiosa. En todo ese recorrido van bailando por las calles.

En esta parodia hay una evolución de la comparsa porque los sones de boda exigen una coreografía: *Mawiso* se baila en dos filas llevando enseres de cocina a cuestas, chiquihuites, guajolotes y la cabeza del marrano que ha sido sacrificado para la elaboración del banquete.

El baile de bodas recibe diferentes nombres genéricos en Tlaxcala como el Baile del Guajolote, el Tlaxcalteco, *Mawiso*, *Xochipitsawak* y *Pitsotoro* (en la región poniente del estado).

En la ejecución del son llamado El Durazno los bailarines hacen dos filas y ejecutan peines. Tradicionalmente el último son es el llamado Colorín Colorado o simplemente Colorín, y marca el inicio de la formación de gran círculo donde los danzantes bailan unos seguido de otro de izquierda a derecha.

Luego de ello, la banda de música ejecuta sones variados donde el estilo de baile es libre, muy al estilo de las comparsas.

Esta parodia solo es una evidencia de que en varias comunidades se estaban adoptando nuevas formas de baile, algunas mezclándolas con la formación y lucha de batallones como sucedió en Alzayanca.



En este municipio los danzantes forman dos filas encontradas y simulan un combate al final de su danza. Cuando en las calles llegan a encontrarse con otro grupo (pandillas como se llaman a sí mismos) organizan un encuentro. Esto implica duelos de baile chocando los machetes. La pandilla perdedora recibe golpes con el chicote o látigo.

Esto es una reminiscencia de la época de los batallones aunque en sus piezas de baile ya se encuentra el rigodón, la contradanza y los sones de costumbre.

Los números que se bailaban variaban en las comunidades y también las evoluciones. Lo cierto es que con la contradanza se impone la coreografía base de dos columnas típica en la danza de batallones.

La danza de batallones fue muy popular en Tlaxcala sobre todo en la danza de moros.

La contradanza en aquella época era un baile inglés caracterizado por dos columnas largas cuya popularidad empieza desde 1591 cuando la reina Elizabeth I presencia una demostración de contradanzas inglesas y queda maravillada y las instaure como baile de la corte. En ese tiempo las contradanzas eran básicamente rondas y evoluciones en columnas dispuestas en cuadro.

Para 1651 se publica la primera edición de English Dance Master donde ya se habla de la formación de la contradanza en dos columnas largas y así se le empieza a llamar “contradanza inglesa”. Las contradanzas se caracterizan por la presentación progresiva de figuras en dos columnas largas de bailarines dispuestos cara a cara y se intercambian de lugares para la realización de tales figuras.



La forma de contradanza es común en muchas regiones de Tlaxcala. Para que los carnavaleros hicieran su entrada de baile, se formaban en dos columnas. Se solía interpretar una marcha, seguida de un son alegre mientras las columnas se formaban.

En Mazatecochco en la danza del Torito, se observan estas dos filas que ejecutan diversos pasos con la coreografía de dos columnas al compás de los siguientes sones:

1 Marcha

2 Zapateado

3 Tlakametsolli

4 Espueleado

5 Kotoksin

6 Muerte del toro

7 Xopachtli

8 Colorín Colorado

Como se verá, la danza sigue el esquema descrito y es común en el siglo XIX: Marcha+sones+Colorín Colorado. Lo mismo se observa en Buenavista, Tlaxco.



En Tepeyanco los sones de costumbre, los cotillones y el rigodón se aglutinaron en forma de cuadrillas y conviven con las que propiamente son cuadrillas. También se inventaron cuadrillas de manera local:

Cuadrillas de Tepeyanco (cada una tiene cuatro sones o números)

Ad Diavilitum (de origen desconocido)

Las Griegas. Cuadrilla popular en los salones de baile en el siglo XIX).

Las Francesas. Cuadrilla del siglo XIX compuesta por Hullin y publicada por Payne.

Motsokolli, moscolín. Compuesta con cuatro sones de costumbre).

Trovador. Esta cuadrilla es original de Eusebio Delgado y fue compuesta tomando como base la obra homónima de Giuseppe Verdi quien musicalizó en 1853 la obra teatral del mismo nombre escrita por Antonio García Gutiérrez en 1836. El trovador es una obra de esencia romántica.

Cinco de mayo. Es otra cuadrilla compuesta por Eusebio Delgado quien el 22 de febrero de 1863 presenta en el Teatro Nacional las siguientes cuadrillas de su autoría: El Clarín de la victoria El Cinco de Mayo, La Constancia, Felicita, Margarita, Traviata y Trovador. Para esta época ya era común bailar en las fiestas los scotish, los valeses, las polkas y las cuadrillas.

Las húngaras o aragonesas.

Flor de mayo.



La marcha para entrada y salida compuesta por cuatro números.

Alacur. Cuadrilla de Cinco números.

Las Glorias. Cuadrilla de cinco números.

Velázquez.

Tres de Febrero.

Las Taragotas. Cuadrilla compuesta de sones de costumbre.

Los Lanceros. Cuadrilla inventa en 1917 por Alphonse Duval.

También se ejecuta la jota “La madre del cordero” y pasos dobles.

El carnaval de Tepeyanco conserva la forma de organización de danzas propia del siglo XIX y por lo mismo es apreciado en Tlaxcala, gran parte de la información que estamos presentando al respecto, fue compilada en la revista Topoyanco.

Uno de las piezas que distinguen a Tepeyanco es el Jarabito donde intercalan versos de sones de costumbre como el tlaxcalteco o el Palomo y otros de estilo libre propios de la época de las comparsas y que se enraizaron en diversas regiones tlaxcaltecas, aquí un ejemplo de verso antiguo que ya no se escucha actualmente:

In Tlaxcala niwalewa

Yeyi tonalli nikan mokatsinko



Nitlahtlantiwits

Kox timopakititika

La, la, la , la

Mokatsinko nitlahtlantiwits

Koxtimopakititika

(de Tlaxcala vengo, tres días aquí junto a usted, vengo preguntando si acaso está feliz).

Verso que lo traducían de manera libre:

De Tlaxcala he venido

De Tlaxcala para acá

A bailar carnestolendas

Como se usa por allá

Las Taragotas son una evolución del Jarabe Tlaxcalteca, baile propio de los carnavales tlaxcaltecas de aquel siglo.



Por Taragotas entendemos compilados de sonos típicos y la palabra deriva de Taragot que es un instrumento de viento cercano al clarinete, usado en las bandas de música en Tlaxcala hace dos siglos y todavía en el siglo XX. Solía sustituir a la chirimía.

Las Taragotas fueron muy bailadas en Tlaxcala y poco a poco perdieron terreno ante las cuadrillas. No son propiamente cuadrillas aunque en la actualidad se bailan como tal y son entendidas así.

En los años sesenta, alrededor de 1965, Filemón Netzahuatl, maestro de música en Contla de Juan Cuamatzi, acordó solo cinco sonos para Taragotas y así se estila en Contla y en Chiauhtempan:

El Pantalón o Primera de Francesas.

El Palomo

Las Sombrillas (antiguamente era el Cojito)

Los Enanos

El Jorobado o el Jorobante.

En comunidades como Guadalupe Tlachco llegó el maestro Isaías Bello, gran conocedor de la lengua náhuatl y de las tradiciones tlaxcaltecas e impuso unas Taragotas de doce números, en Santa Cruz Tlaxcala también ejecutan la misma cantidad de sonos. En San Miguel Contla llegan a ser hasta 17 números.

Llegan a existir confusiones, por ejemplo en Santa cruz llaman al Palomo “La roña” y se van rascando el cuerpo como parte de la puesta en escena.



En San Juan Totolac refieren que taragotean los sones y van intercalando sones de costumbre con números de la cuadrilla de Lanceros:

La marcha

Cuadrilla Colonesa

La Dorceta o 1ra de Lanceros

Tecolote

La Lodoiska o 2da de Lanceros

El Palomo

La Nativa o 3ra de Lanceros

El Borracho

Las Gracias o 4ta de Lanceros

El Cojito

Los Lanceros o 5ta de Lanceros/5ta de Francesas (estilo libre musical)



Son de la despedida

Entre los sones más socorridos de las Taragotas encontramos a varios de diversa procedencia, unos son sones famosos en la música vernácula y otros incluso de la música comercial:

La Primera de Francesas, el Palomo, el Cojito, las Sombrillas, el Jorobado, los Enanos, la Roña, el Violín, la Raspa, el Piojo, el Borracho, el Torito, el Durazno, la Valentina, son de la Comezón, los Panaderos, el Capulín florece entre otros.

Para esta época los sones de entrada y salida de carnaval forman parte de la marcha en muchas regiones y esto es una herencia de la época de la danza de batallones. En Alzayanca tienen como salida una coreografía donde escenifican una batalla con machetes lo que viene a confirmar el sentido militar de las marchas en el carnaval.

En Buenavista, Tlaxco también mezclan una cuadrilla con sones de costumbre. Como en otras comunidades algunos nombres de sones fueron sustituidos por la coreografía que se hace en ellos.

Los números que bailan en esa comunidad son los siguientes:

Entrada

Décimas (con ejecución coreográfica de peines y versos similares a los chivarrudos y a los de Tepeyanco).

Cuadrilla de Lanceros números 1 al 4

La Garlopa



La Rueda

La Sostenida

Los Codos

El Molinete

Danza de Cintas o Garrocha (Pieza para tejer y pieza para destejer)

El atole

Nuevo 1, 2 y 3

El caracol

El machucón

El rápido

La vuelta

Los calambres

El Colorín Colorado



El ahorcado

En lugares como Huiloapan, Huexoyucan, Tezoquipan, Panotla, Santa Justina Ecatepec o Huamantla las camadas siguen bailando los sones de costumbre, los cotillones y el rigodón muchas veces en forma de cuadrilla o mezclado con ellas.

En otros como San Juan Totolac o Tezoquipan mantienen la formación de contradanza que consiste en dos puntas en los extremos que lideran a dos columnas largas de danzantes.

Varios sones de costumbre fueron agrupados con el nombre de las Castillas o como les llaman en Huiloapan, las Astillas donde se encuentra el rigodón.

De acuerdo a las evidencias los sones de costumbre, cotillones, jarabes, peteneras, jotas y el rigodón fueron ejecutados en diversas partes de Tlaxcala en el siglo XIX y a diferencia de las comparsas, estos danzantes conocidos con los nombres genéricos de huehue, carnavaleros o bien matachines se organizaban con tangos del tipo militar en plena consonancia a la época en que pululaban los batallones.

Así el líder regularmente era llamado Capitán (hasta nuestros días) o bien, el Primero o Mayor (también llega a entenderse por “mayor” al líder moral del grupo de baile). Para sacar adelante los compromisos del carnaval, lo auxiliaban otras personas que constituían “la comisión”.



Rituales del Carnaval tlaxcalteca

Ritual de reclutamiento de danzantes

Este ritual es heredado de tiempos pre virreinales como se ven en los textos de Bernardino de Sahagún y sus informantes.

Consiste en que el capitán y la comisión van a las casas de los danzantes a solicitar permiso a los padres en caso de los jóvenes o participación en los mayores para ir a los ensayos de la danza y para participar en el carnaval.

Cuando los danzantes son jóvenes los padres de familia dicen las condiciones para que el hijo o la hija baile. Regularmente es que los recojan y los vayan a dejar. De esta manera los danzantes jóvenes quedan bajo la responsabilidad del Capitán.

Ritual de primera reunión

Los capitanes ofrecen una comida para acordar las fechas de ensayo y también para comunicar quién o quiénes ejecutarán la música y el costo. En algunas regiones el costo de las fiestas de carnaval lo asume completamente la comisión y la capitania, en otros se acuerda con los danzantes el monto de la cooperación por huehue. En este caso o se omite la cooperación para las mujeres o bien, el monto de cooperación para ellas es menor al de los hombres.

También se acostumbra que en esta reunión se acuerde en su caso, el traje que se portará para la danza del carnaval.



Se acuerdan los recorridos que se harán por la comunidad y en otras, los compromisos de bailadas que se tenga de antemano y se nombran a los voluntarios que ofrecerán el desayuno o la comida y la cena es sus hogares, a los danzantes y se acuerdan los días para tal efecto.

En las comparsas estos rituales no se daban. Solo se reunían para bailar y regularmente se avisaba que el baile empezaba tiñendo las campanas de la iglesia. Tampoco tenían sistema de cargos. Sin embargo los batallones si debían ensayar porque la danza iban acompañadas de parlamentos y a diferencia de las comparsas contaban con sistema de cargos.

Rituales de la danza

Hasta el siglo XXI, lo común es que las fiestas de carnaval solo duraran a lo mucho cuatro días. El primer día era de los anuncios y se realizaba una semana antes de que empezara carnaval, Pasaban a las casas de los danzantes a avisar que ya faltaba poco para el carnaval. En el centro de la comunidad hacían una fogata y quemaban diversos objetos y llamaban a esta ceremonia “la quema del mal humor”. La hacían para que todo fluyera bien en los ánimos de los danzantes y también con esa ceremonia incitaban al compañerismo.

El día de carnaval que es un martes antes del miércoles de ceniza se establece de la siguiente manera:

A partir del solsticio de invierno se cuenta la segunda luna nueva que dará paso a la tercera luna llena. El martes cercano a esa luna nueva, es martes de carnaval.



Al ser el carnaval de carácter lunar, en Tlaxcala se entendió desde su imposición en el siglo XVI como un ritual ligado a la lluvia porque la luna era para los antiguos tlaxcaltecas, la que influía en las precipitaciones pluviales.

Debemos aclarar que en Tlaxcala hay dos tipos de carnaval: el llamado carnaval de carnestolendas y el carnaval de pascua.

No sabemos qué tan antigua es esta costumbre en Tlaxcala pero en Europa es común que haya carnavales en diferentes épocas del año.

Es precisamente en las comunidades alejadas del centro de Tlaxcala y por lo mismo, han preservado las formas más antiguas del carnaval y el carnaval de pascua es una práctica común entre ellas. Comunidades como Alzayanca o Huiloapan festejan los dos carnavales y es probable que esta costumbre se remonte a siglos anteriores al XX.

La diferencia entre uno y otro carnaval es que en carnestolendas solo salen a bailar y en el carnaval de pascua suelen hacer el ritual del ahorcado o bien otras actividades.

Tanto en carnestolendas como en el carnaval de pascua se usan varios días para bailar en las comunidades.

En las carnestolendas los danzantes se juntaban el domingo previo al martes de carnaval y bailaban tres días seguidos toda la jornada desde la madrugada hasta entrada la noche por la comunidad en las casas donde fueran invitados.

Desayunaban, comían y cenaban en comunidad en las casas señaladas previamente. También se les daba de comer a los músicos y a la gente que seguía a los danzantes por las calles. Al término de cada danza se anunciaba el lugar donde



sería la próxima bailada. Era y es costumbre que los dueños de las casas ofrendan comida y bebidas a los carnavaleros después de ejecutado el baile.

Antiguamente se tenía la creencia que con la danza se purificaba a las casas y por eso en algunas comunidades, los danzantes se embijaban el cuerpo con carbón para indicar que recogían lo malo y llamaban a estos personajes “los negros” siendo el Capitán, el Negro Mayor.

Así llegaba el martes de carnaval que era llamado “el remate”. En la noche de ese martes se ejecutaba el ritual del ahorcado.

Un personaje llamado genéricamente Juan Carnaval que solía ser el Capitán era detenido por quienes hacían el papel de alguaciles, antes de llegar al lugar del baile final de la jornada del martes. Su esposa llamada genéricamente “maringuilla” lloraba desconsolada por el hecho. Se le llevaba ante un jurado y se le declaraba culpable por los desmanes ocurridos en el carnaval.

El carnaval era la fiesta de la carne, por eso durante el baile aparecía una persona disfrazada de anciana, que representaba a la cuaresma, así se anunciaba el fin del carnaval. Era el aviso de que se debería de gozar de los días de carnaval antes de que llegara la cuaresma con el miércoles de ceniza y empezara así, el tiempo de abstinencia.

La cuaresma precedía a los días santos y la pascua y por lo mismo eran días de ayuno y meditación, el carnaval era lo contrario: el mundo al revés, el exceso representado por la carne, de ahí el nombre de carnestolendas.



El carnaval finalizaba con la ejecución de la sentencia final a Juan Carnaval: debería ser ahorcado en pago a los excesos cometidos en el carnaval.

Juan Carnaval procedía a repartir su herencia y para eso llamaba a los danzantes para avisarles qué les dejaba ante versos burlescos que eran verdaderas denuncias a diversos personajes de la comunidad que actuaban de manera reprobable. Todo esto lo hacían enmascarados y si el danzante no lograba responder adecuadamente a Juan carnaval cuando repartía la herencia, era castigado por el mismo.

Una vez repartidas las herencias se realizaba el ahorcamiento a Juan Carnaval representando por un monigote que se mandaba a hacer ex profeso. La viuda se retiraba desconsolada.

En la danza también aparecía el personaje con látigo que era llamado de diversas maneras y su labor era imponer disciplina en los danzantes durante las bailadas, en caso contrario les pegaba con el látigo hacia las piernas. Este personaje es conocido como el Fiscal, el huehue mayor o bien el caporal entre otros mote. Ejercía este papel por lo regular un danzante o huehue consumado.

Este huehue era acompañado por otros danzantes que podían portar o no látigo o chicote y bailaban alrededor de los danzantes haciendo un círculo que los rodeaba. Eran también los encargados de interactuar con el público y hacerle bromas. Estos personajes son llamados en la danza de Matlachines como “los viejos” siendo este mote una hispanización de la palabra en náhuatl, *wewe* y es muy probable que cuando los tlaxcaltecas fundaron pueblos en los siglos XVII y XVIII llevarán las danzas de batallones con todas las costumbres en occidente y el norte de la actual República Mexicana.



Ritual de la conformación de la nueva comisión

Una vez concluido el ritual del ahorcamiento, los carnavaleros se juntan y nombran en su caso, a la nueva comisión que deberá sacar adelante los festejos de carnaval del año siguiente. En algunas comunidades, esto se hace no anualmente sino cuando alguien se anima a hacer una nueva comisión y se comprometa a sacar adelante los festejos.

La comisión y la capitanía son asumidas de manera voluntaria y deben estar conscientes que el compromiso implica solvencia económica.



Las prohibiciones y los permisos a las fiestas de carnestolendas

Las prohibiciones

A lo largo de la historia del carnaval en Tlaxcala, han existido diversas prohibiciones para que esta fiesta se realice. El motivo siempre ha sido de carácter moral y se acusa a los carnavaleros de ser gente irrespetuosa que genera desmanes.

La prohibición más antigua de la que se tiene noticia es la de 1699 del conde San Román, entonces gobernador de Tlaxcala que publica un bando para tal efecto.

A lo largo del siglo XVIII hay más bandos similares pero no eran acatados por los carnavaleros.

Las descripciones de estos bandos corresponden a las comparsas que iban por las comunidades bailando y recitando versos. que no eran del agrado se aquellos que eran apelados de manera sarcástica. También era común que los danzantes se alcoholizaran y esto generaba descontento en algunos.

Sin embargo la celebración de la pascua y la cuaresma necesitaban de su parte contraria que era el carnaval para tener razón de ser de acuerdo a lo establecido desde el medievo por la misma iglesia católica.

El carnaval había nacido para sustituir a los rituales de fertilidad de las religiones antiguas que incluían bacanales y danza. Debido a que desde el inicio del poder de la iglesia católica muchas comunidades seguían celebrando los antiguos rituales, el papa Gregorio implementó el carnaval en el año de 590.



De esta forma si la gente seguía con los rituales antiguos, se harían en un contexto católico.

Bandos similares hubo en el virreinato para otras prácticas como los baños de temazcal mixtos desde el siglo XVI que tampoco fueron acatados.

A finales del siglo XIX la iglesia difundió un relato del origen del carnaval para modificar el carácter lúdico o festivo y convertirlo en una danza completamente religiosa, de esta manera podrían cesar los desmanes con que era vinculado el carnaval.

En una versión de este relato dijo que los fariseos perseguían al niño Jesús para desaparecerlo por orden de Herodes el Grande y que José y María encontraron refugio en una casa reguardada por soldados romanos, que lo protegieron pues se convirtieron a él. Cuando los fariseos pasaron por el lugar, los soldados romanos se pusieron a bailar festejando el carnaval y de esa manera los fariseos pasaron por delante de esta casa y la ignoraron y así salvó la vida del niño Jesús.

Con este tipo de anécdotas los curas intentaron meter a los carnavaleros a la iglesia. Hubo pueblos que lo hicieron e iban a bendecirse para bailar en carnestolendas y así se impuso una versión religiosa del carnaval. Sin embargo en la gran mayoría de los pueblos ese esfuerzo no fue suficiente y siguieron desvinculando el carnaval de la iglesia ya que para muchos, la fiesta de la carne no era propia de la iglesia que más bien, cuidaba del alma y lo puro. El carnaval era la carne y la cuaresma y la pascua era el espíritu pues eso había pregonado la iglesia por siglos.

Hasta la fecha la versión de Jesús y los fariseos sigue presente en Tlaxcala cuando varias personas explican el origen del carnaval.



Probablemente la prohibición que ejerció más influencia fue la del año de 1896 perpetrada por el Ayuntamiento de Tlaxcala. Alegando una actitud díscola que incitaba sexualmente al hombre, se prohibió la participación de las mujeres en los festejos de carnaval.

Hubo una prohibición semejante en 1768 del gobernador de Tlaxcala Antonio López Matosso (quien también prohibió en 1761 el uso mixto -hombres y mujeres- del temazcal) que prescribía que las mujeres se disfrazaran de huehue y consideraba este hecho un acto delictivo que se podía castigar con prisión.

La prohibición de 1896 nos dice que poco le duró el gusto al gobernador Antonio López Matosso y que era normal que las mujeres bailaran en el carnaval en el siglo XIX, sin embargo, las prescripciones de finales del siglo XIX y XX fueron más efectivas, por lo menos en 50 años.

Esto nos ilustra que efectivamente las mujeres tenían participación activa durante los festejos del carnaval en Tlaxcala y prohibiciones de este tipo nos explican por qué en la primera mitad del siglo XX las mujeres se encontraban ausentes tomando su lugar hombres revestidos.

Es muy probable que esto suceda en la época en que los sones de costumbre ya son bailados en pareja en el carnaval, de ahí la necesidad que los hombres se disfracen de mujer para carnestolendas, esto no era necesario en la época en que reinaban las comparsas puesto que el disfraz era libre y también la forma de bailar. En la danza de batallones la mujer podía ser excluida para evitar accidentes en la escenificación de los duelos y los encuentros que eran combates donde todos chocaban los machetes contra todos al compás de la música.

Sin embargo, estas escenificaciones podían alternarse por lo que no era estrictamente necesaria la exclusión.



En la danza en las calles era común que los huehues bailaran con las mujeres que salían a verlos.

Para la mujer bailar era un delito y había gente de la época que creía que la mujer bailaba para el hombre y lo hacía para provocarlo sexualmente, sobre todo si se alcoholizaba, esto era señal de una conducta reprobable.

Sin embargo el carnaval en Tlaxcala se hacía en las andadas casa por casa. Allí las mujeres bailaban con los huehues que eran sus mismos familiares. Era un secreto a voces que las prohibiciones al respecto no se ejecutaban, aunque es ciertos que ellas no podían formar parte de la camada de bailarines.

Para 1956 y 1958 (según Amparo Sevilla) hay registro en Totolac que las mujeres ya son incluidas por primera vez en una camada, también en Huiloapan en la misma época. En 1964 en Calapa, Yauhquemehcan un grupo de 8 mujeres se adhieren a la camada del lugar. O las incluyen o forman su propia camada fue el reclamo. Los vestidos que usaron fueron de corte A de una sola pieza estilo a gogó. Por lo mismo se quedó esa costumbre en esa región y las mujeres utilizan vestidos semejantes a la fecha. No fue fácil. Hubo que educar a los hombres de que una mujer bailaba por mero gusto, para dejar que su cuerpo fuese uno con la música alegre de las cuadrillas, ya estaba cansada de bailar en casa solo viendo cómo los hombres bailaban en las calles viviendo el carnaval. Las mujeres vistieron y bailaron para sí y de esta forma la mujer se incluyó en las fiestas del carnaval. Las primeras veces que se bailó en Yauhquemehcan con mujeres, las familias hacían vallas para que los borrachos e impertinentes no fueran a violentar a las danzantes.

Con ese apoyo arrancaba una nueva tradición que le daría vida y nuevos aires a la danza tlaxcalteca.

Para 1965 Calapa era la primera camada en Tlaxcala donde los hombres bailaban con mujeres en equidad.



En otros lugares como San Mateo Huexoyucan atacaron a las mujeres carnavales y les llamaban putas. Fue mal visto que se incluyeran en las camadas. Solo la persistencia y el hecho que en la gran mayoría de las comunidades las mujeres ya eran parte del carnaval, hizo que en este tipo de comunidades, se normalizara el hecho y dejara de ser mal visto.

En San Nicolás Panotla en algunas camadas las mujeres optaron por llevar un velo para ocultarse por lo mismo, sin embargo el velo cayó en franco desuso en la segunda década del siglo XX. En otros lugares optaron por usar una máscara de madera para ocultar el rostro y usar vestidos hampones para ocultar las formas femeninas reales. Para el siglo XXI la persecución a la mujer como danzante ya era parte de la historia. Hoy día es normal que baile, se embriague, grite y ría con la misma libertad que los hombres. Es el tiempo que bailar ya no es un crimen.

En el siglo XX cesaron las prohibiciones y otras prácticas como el derecho a piso para que los carnavales bailaran. Este derecho lo cobraba el mismo municipio y era la herencia del tiempo en que se debía pedir permiso para ejecutar la danza tlaxcalteca.

En municipios como Alzayanca es hasta la segunda década del siglo XXI cuando la prohibición cayó y las mujeres empezaron a formar parte de las pandillas de huehues. En su caso el velo en la cara es un distintivo de ellas. Lo mismo sucede en Capulac, Tetla donde las mujeres bailan enmascaradas.



Los permisos y el legado de la danza tlaxcalteca

El legado tlaxcalteca en la danza de batallones virreinal y en la post independencia es innegable y una veta de investigación que está por explorar. Esta tradición la mantuvieron los tlaxcaltecas y hasta la fecha en pueblos como Capulac, Tetla, Lázaro Cárdenas o Alzayanca se ven estas puestas en escena y también en la danza de moros en pueblos como Totolac o Nopalucan entre otros. Fueron los tlaxcaltecas quienes difundieron esta danza a otros lugares de la Nueva España, Nueva Vizcaya y Nuevo León y establecían grupos de danzas que llamaron comúnmente mesas y corporaciones a través de las cofradías católicas.

Tlaxcala se promulgó como el cuartel general de estas danzas que por ser de batallón, mantenían grados militares.

La obligación de las corporaciones y mesas de Querétaro era pedir permiso al ayuntamiento de Tlaxcala para conformar estos grupos. El ayuntamiento facultaba sobre todo en Ocotlán ya que ahí se veneraba a la Virgen de Ocotlán cuyo culto está muy extendido en el país.

En el contexto tlaxcalteca se estableció que los ayuntamientos cobraran derecho de piso para que los grupos de danza pudieran bailar en las calles. Estas prácticas se perdieron hasta la segunda mitad del siglo XX. Solo queda el recuerdo de algunos cantos de carnaval y de las mesas concheras.

Hay registro en Ocotlán de que un jefe de danza conchera en 1872 visitó Tlaxcala para pedir permiso para fundar su Mesa de danza. La hizo llamar Mesa Central Chichimeca (que en 2022 celebró sus 150 años de existencia).



Atiliano comprobó su devoción hacia la virgen de Ocotlán ante el Ayuntamiento de Tlaxcala pues visitó por años Ocotlán en la tercera semana de mayo para venerar a esta virgen en la llamada “bajada” y procesión de la misma.

Por lo mismo el Ayuntamiento de Tlaxcala le otorgó a Atiliano el título de

“cacique de las danzas del estado de Querétaro”. Al llegar a Querétaro con su nombramiento y distinción de aquel estado, la prefectura de Querétaro avaló y certificó su nombramiento en Tlaxcala.

Otra historia semejante y que confirma la importancia de Tlaxcala como cuna en el virreinato de la danza de batallones que actualmente se concentra en nuestra entidad en el carnaval y la danza de moros y cristianos es la siguiente.

Manuel Rodríguez Campos, originario de Querétaro y jefe de una mesa conchera fue en 1949 a pedir permiso a Tlaxcala, reconociendo como otros jefes de danza tradicional a lo largo y ancho del país a Tlaxcala como el origen de sus danzas o bien, la “palabra general” y el documento entregado por el ayuntamiento de la Ciudad de Tlaxcala, siendo presidente municipal Cándido Zamora Xochihua dice: “Como según versión que corre de generación en generación de esta tribu, es la entidad de Tlaxcala la que reconocen como matriz de las tribus danzantes, la presidencia municipal a mi cargo, no tiene inconveniente en reconocer su jerarquía, para solo el efecto de la práctica de las danzas autóctonas”.

Se ignora desde qué época en Tlaxcala empezó a conceder permisos de danza. Lo que es claro es que proviene de una época donde lo religioso y lo civil iban de la mano y a pesar que la constitución de 1917 había establecido la separación de la iglesia con el estado, había prácticas como la danza donde los ayuntamientos facultaban a los grupos de danza para efectuar sus actividades.



En Yauhquemehcan Tlaxcala durante el siglo XX y hasta los años setenta se cobró el derecho de piso a los huehues durante las fiestas de carnestolendas. Sin este permiso no podían bailar.

Actualmente con la urbanización las camadas llegan a ser mal vistas por algunos habitantes, sobre todo ajenos a las costumbres tlaxcaltecas debido a que cierran las calles para danzar afuera de una casa o negocio específico. Aunque ya no se cobra derecho de piso, los danzantes deben acudir a las presidencias de comunidad para solicitar apoyo sobre todo en el remate de carnaval.

Debido a que la gran mayoría de huehues trabaja o estudia los lunes y martes de carnaval, se rompe por ese solo hecho la continuidad de danza los tres días seguidos. Por lo mismo, se implementó la octava de carnaval, que es el remate diferido ya sea ocho días, quince o más de un mes. Esto varía según el contexto pues las fechas se calculan para no coincidir con los remates de otras camadas de la región que sea cercana. También el carnaval mismo se ha recorrido hasta alcanzar el carnaval de pascua en algunos sitios.

Herencia de la danza tlaxcalteca: Los Matlachines

Existe toda una bibliografía para el estudio de esta danza clasificada como “danza de conquista”. Se han propuesto diferentes orígenes algunos muy mezclados con la ideología del mestizaje sobre la que estamos en franco desacuerdo. Las danzas son practicadas y apropiadas por los habitantes de una región determinada y su origen extranjero solo es una muestra de que las culturas tienden a mezclarse y que ello, no define a danza alguna porque, como ya he sostenido en otras partes, el mestizaje es no solo un hecho común sino necesario para la existencia de las culturas.



El mestizaje no es un hecho extraordinario sino del tipo *sine qua non* en lo cultural. Todo hecho cultural es mestizo por naturaleza y usar el mestizaje para definir una práctica cultural no tiene sentido porque por implícito, tal práctica es mestiza. No existen prácticas culturales puras, siempre contienen elementos de otras culturas que con el tiempo se han ido incorporando. Esto es resultado de las migraciones. Ningún grupo humano ha estado aislado históricamente. En algún momento existió la mezcla y la interacción con otros grupos humanos. Aun los grupos en el Amazonas que enamoraron a los estructuralistas franceses, son resultado de migraciones pues pensar que son puros, es sostener que allí existieron siempre y que surgieron por generación espontánea. Si están en la Amazonia es porque en algún momento de la historia, migraron allí y se aislaron. Si bien hay culturas y lenguas indígenas es insostenible pensar que haya personas o grupos humanos indígenas. Nadie pertenece a linajes nativos de origen puro respecto a un lugar determinado.

La historia nos demuestra que todos los grupos humanos en algún momento migraron y habitaron tal o cual parte. El término “indígena” relacionado con la pureza de las personas o grupos humanos es un error conceptual y también el término “mestizo”.

Más interesante que definir a los Matlachines como una danza mestiza, es buscar su origen histórico.

Hay grupos de Matlachines que se autodenominan “danza tlaxcalteca” en comunidades de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Estas comunidades como Saltillo o San Esteban de la Nueva Tlaxcala corresponden a fundaciones hechas por tlaxcaltecas en el siglo XVII.

Habría que distinguir tres sucesos históricos en la guerra de conquista respecto a Tlaxcala.



Primero hay una guerra de conquista que empieza en septiembre de 1519 cuando el señor teochichimeca chololteca, Maxixcatzin señor de Ocotelolco realiza la alianza con Hernán Cortés una vez que Maxixcatzin toma el poder de la confederación texcalteca. En esta campaña derrotan a los mesihtin tenochca el 13 de agosto de 1521 en la cuenta juliana.

Segundo fue la guerra de conquista a occidente comandada por Nuño de Guzmán y Cristóbal de Oñate. Luego fueron hacia el sur acompañando a Pedro de Alvarado. Esto sucede en los años 30. Probablemente fue la guerra más sangrienta donde hubo más despojo e invasiones. Los tlaxcaltecas y otros pueblos desolaban comunidades enteras incendiándolas, violando, asesinando y despojando al punto en que los capitanes no tenían control sobre ello.

Tercero fue la llamada diáspora tlaxcalteca realizada en junio de 1591 a petición del virrey Luis de Velasco. Esta migración masiva se organizó con los cuatro señoríos tlaxcaltecas, producto ya del virreinato. Para San Luis Potosí fueron los de Tepeticpac, para Xalisco los de Quiahuixtlan, para Coahuila y Nuevo León los de Tizatlan y para Zacatecas los de Ocotelolco. Esto significó una expansión tlaxcalteca a Occidente y Norte, amén que en el pasado habían fundado en el sur en San Cristóbal de las Casas y Chiapa de Corzo y en diversas poblaciones Guatemala y Honduras como Comayahua, Gracias a Dios y Camasca, San Miguel de la Frontera o Almolonga.

Un 14 de marzo de 1591 Luis de Velasco II firmó capitulaciones donde otorgaba privilegios a quienes fuesen a esta diáspora. Repartirían tierras y otorgarían el título de "Don" para ser hidalgos, título que en realidad significaba nada. También el privilegio montar a caballo y usar espada que también a la larga significó nada. No se pagarían tributos a la corona a perpetuidad. Las tierras repartidas serían respetadas en sus límites lo que tampoco se cumplió a la larga y provocó que los tlaxcaltecas se unieran con los naturales de la gran Chichimeca para hacer frente a los españoles y sus descendientes.



Las capitulaciones respondieron a las solicitudes que los tlaxcaltecas hicieron para responder afirmativamente a la solicitud de colonización hecha por el virrey.

Se llamaba a la “colonización” pero en realidad lo que se leía entre líneas era que se mandaba a hacer la guerra a los pueblos chichimeca para despojarlos de sus tierras, las mismas que serían repartidas. En suma, se trataba de una invasión. Por lo mismo, pocos accedieron a ir aunque Luis de Velasco solicitaba 400 familias.

La única manera de juntar tal número fue obligar a la gente a ir. De hecho el 6 de junio de 1591 salieron numerosas familias pero los de Quiahuixtlan no lo hicieron porque no se completaban. Para esto se reclutaron deudores y personas presas. Se les prometió el perdón de lo que debían y los beneficios de las capitulaciones si iban a la diáspora.

Entre las poblaciones donde se asentaron los tlaxcaltecas de esa diáspora que se realizó desde 1591 y que tuvo diversas olas migratorias están en la Nueva Galicia: Chalchihuites, San Andrés del Teúl, Charcas, Venado, y Colotlan.

En la Nueva España Tlaxcalilla, Mexquitic y la Hedionda (todo ello en el actual San Luis Potosí).

En la Nueva Vizcaya San Francisco de la Nueva Tlaxcala, Victoria de Casafuerte, San Miguel Aguayo, Santo Nombre de Dios, San Andrés de Nava y San Bernardo Candela.

En Nuevo León San Antonio de la Nueva Tlaxcala, San Miguel de Aguayo, San Juan de Carrizal, Guadalupe, San Juan de Tlaxcala, Concepción Purificación, San Cristóbal Gualahuises y San Antonio de los Llanos (hoy Hidalgo, Tamaulipas).

Una vez establecidos los tlaxcaltecas en el norte se expandieron hacia los estados actuales de Texas, California, Nuevo México y UTAH donde hay vestigios de las técnicas de construcción y labranza usados por los tlaxcaltecas, además de la



siembra de maíz, frijol, calabaza, chilacayote, maguey y capulín. Los tlaxcaltecas también fueron apreciados como jinetes y lanceros en la caza del bisonte. Lo cierto es que de esta expansión no hay fundaciones de pueblos formales excepto en Santa Fe, Nuevo México.

Con el tiempo hubo diferentes sublevaciones de los tlaxcaltecas contra los llamados criollos ya que estos no respetaban los límites de las tierras. En Saltillo los tlaxcaltecas hicieron un frente común con los nativos para que los criollos respetaran los acuerdos. De esta forma los tlaxcaltecas se fueron mezclando con los pueblos chichimecas del norte, en locaciones que los antepasados teochichimecas habían estado y vivido como el caso del Teúl..

En los pueblos y áreas donde hubo fundación los tlaxcaltecas reprodujeron sus prácticas culturales como técnicas de construcción, de agricultura, de arte culinario y danzas y técnicas musicales para la celebración de rituales y prácticas religiosas. Para 1591 la conquista era en los tlaxcaltecas no solo una cuestión bélica sino también espiritual. En ese tiempo ya la mayor parte de la gente se había convertido al cristianismo y se consideraban soldados de la iglesia católica, tal y como en su tiempo, se llamaban así mismos los venidos de España.

La conquista debía de darse no solo para ampliar la soberanía del rey en cuanto territorio y población, también servía para ampliar la soberanía del mundo católico.

A eso le llamaban conquista y las danzas de conquista deben entenderse en ese contexto. Por lo mismo cuando un grupo de danza de conquista se formaba, se escogía un santo patrón que los nombrase y los danzantes formaban parte del ejército católico. Las danzas de conquista eran el resultado de la conversión espiritual.



La danza de conquista tlaxcalteca difundió formas de la danza de moros y cristianos por toda la zona donde llegó la diáspora. Se integraron batallones que simulaban una batalla. Por lo mismo llevaban arcos y a veces palos que chocaban a la manera de espadas en la puesta en escena de la batalla.

Se hacían dos columnas que se enfrentaban durante la danza y siempre estaba al centro en una de las cabeceras de las filas, un estandarte religioso.

Estos batallones siempre representaron a tlaxcaltecas en la guerra, por lo mismo vestían con taparrabos o una nahuilla hecha de palma. Como hijos de Camaxtli vestían un chaleco y portaban un penacho lateral, con ello demostraban su origen teochichimeca. Los danzantes portaban sonajas que movían al ritmo del huehuetl, sustituido en nuestros días con tambores. En el siglo XVII se utilizaban chirimías y flautas para acompañar al *wewetl*, sin embargo con el tiempo fueron sustituidas por el violín. Pero la fuerza de esta danza siempre fue la percusión.

Si bien en algunas comunidades esta danza se llama “danza tlaxcalteca” sobre todo donde los tlaxcaltecas fundaron, en la gran mayoría de las poblaciones donde se practica actualmente se le llama “danza de Matlachines”. El origen de esta palabra pareciera perderse en la bruma temporal.

Matachín es una palabra de origen italiano y refiere a un danzante de farsa, uno relacionado con Momo, Pierrot y Arlequín, aquellos que dan vida al carnaval en Venecia.

Los españoles del siglo XVI, a decir de Cervantes de Salazar así denominaban de manera general a los danzantes naturales en Mesoamérica ya que les recordaban a los matachines muy extendidos en la Europa de ese tiempo. Estos matachines efectuaban la danza de moros organizados en batallones que simulaban pelear una batalla en dos filas. Esta



manera dancística fue enseñada por los religiosos. En Europa la danza de Moros se practica en diferentes países, en Inglaterra es conocida como Morris Dance.

Estas mismas evoluciones se observan en diferentes grupos de danza en Guanajuato donde simulan una batalla con palos o machetes, estos grupos les llaman según la tradición respectiva “paloteros”, “indios broncos” o “indios brutos”.

En Tlaxcala en el municipio de Alzayanca y el de Lázaro Cárdenas hacen evoluciones de combate en filas encontradas con machetes, también en Capulac, localidad de Tela de la Solidaridad. En estos grupos de danza encontramos las evidencias suficientes de una danza que se pregona como “tlaxcalteca” y efectivamente, en Tlaxcala se sigue conservando.

Orígenes

El Carnaval de Cuadrillas



El carnaval de Cuadrillas

Las cuadrillas son un baile de origen europeo. Su antepasado más remoto son las contradanzas y alemandas del medievo y el renacimiento, mismas que evolucionaron a cotillones y a rigodones.

Mientras las contradanzas eran danzas con coreografías en dos filas, los cotillones eran mucho más elaborados. Partían de un gran círculo donde giraban y continuaban intercalándose con cadenas de manos y finalizaban con otro gran círculo después de realizar varias coreografías que contenían alabandús, jaulas, cadenas inglesas o molinetes entre otras figuras.

El cotillón aparece probablemente en 1705 pues de esa fecha es el más antiguo que se ha registrado y pertenece a Louis Pécour y es un refrán que deriva en seis coplas distintas bailadas de n formación de cuadro por cuatro parejas cara a cara, , sin embargo los cotillones se popularizan a la mitad del siglo XVIII en Francia y así se propone el baile de cuatro parejas que forman un cuadro, por lo mismo años después serán llamados cuadrillas.

Musicalmente y coreográficamente se divide en dos partes: Las figuras y los cambios marcados por el refrán.

Un 15 de agosto de 1797 Hullin estrena en París, Francia el set de cinco cotillones en el Hotel St. Valentine que se convertirían años después en la Cuadrilla Francesa. Eran un popurrí de cotillones ya consolidados y en ese espíritu nacerían las primeras cuadrillas muy a la manera del jarabe mexicano. La diferencia es que cinco sones conforman una cuadrilla según el canon naciente en el siglo XIX.

Hullin presentaría los siguientes números en su set de cotillones o contradanzas francesas como también le llamaron:



El Pantalón

El verano

La gallina

La pastorcilla

El final.

Este set de cotillones llegaría al Club Almack's, un club londinense de baile muy reservado en su clientela. El Almack's fue fundado en 1857 por William Almack y en la época inglesa de la regencia tuvo sus años dorados, esto es la década de los 10 y parte de los 20 del siglo XIX.

Ahí este set de cotillones sería renombrado como Cuadrilla Francesa por el músico y coreógrafo James Payne a petición de la noble bailarina Lady Jersey.

El año en que se baila en el Almack's es 1815 y se publica con el nombre de Cuadrilla Francesa en 1816 y se añadió el número llamado Le Trenisse en honor a un bailarín de ese nombre.



En 1817 Alphonse Duval a través de James Payne publicaría la cuadrilla inglesa más famosa de todos los tiempos: Los Lanceros que sería compuesta a manera de popurrí de sones famosos en esa época, incluida una pieza de la ópera La Lodoiska.

Los números que serían estrenados en el Almack's.y que conforman el primer set de cuadrillas de Payne son los siguientes:

La Dorceta

La Lodöiska

La Nativa

Las Gracias

Los Lanceros.

De la era de la regencia hasta la era victoriana a mediados del siglo XIX se habían compuesto decenas de cuadrillas en Europa.

Para 1832 empezaron a difundirse en la Ciudad de México en diferentes eventos como tertulias, las cuadrillas.



En aquel entonces se bailaban cotillones, rigodones, contradanzas, peteneras y jotas. Sin embargo bailarines prestigiados como Juan Gamboa y Salvador Bartre quienes viajaban frecuentemente a Europa difundieron las cuadrillas en las fiestas y tertulias de Ciudad de México.

En 1847 se inaugura el Teatro Nacional y muchos personajes ilustres de la época se dan cita en este lugar en múltiples eventos de baile donde acuden un Antonio López de Santa Anna o bien, un Benito Juárez. Ante grandes orquestas de la época comandadas por músicos prominentes, se presentan la Cuadrilla Francesa y los Lanceros. Con el tiempo se integran otras más al repertorio conocidas como la Cuadrilla Rusa, la Cuadrilla Griega, el Cinco de Mayo entre otras. También se introdujeron el Scottish y los valeses y estos ritmos se agregaron al repertorio de las orquestas que tocaban en diferentes lugares como Oaxaca, Veracruz y Puebla desplazándose en tren.

Las cuadrillas fueron muy practicadas durante el siglo XIX en la Ciudad de México. Si la fiebre había empezado en las tertulias de gente acomodada y el teatro nacional, pronto se incorporaron al baile de mascaradas del carnaval en las colonias populares. En este contexto, el baile de moda agarró tintes de mofa porque el carnaval y la burla van de la mano. Con la llegada de Maximiliano a quien apodaban “catrín” porque gustaba de viajar por toda la república en su carruaje y dormía en un catre, empezó la mofa en los años sesenta del siglo XIX hacia su persona y entre la costumbre en los huehues de la Ciudad de México -que también llaman así a los danzantes de carnaval o bien “huehuenches” como castellanización del vocablo náhuatl *wewentsin*) de disfrazarse como vestía Maximiliano: Con sorbete, levita, camisa, faja y pantalón de sastre. Caracterizaron su rostro utilizando una máscara barbada de ixtle con cera. Tal fue el origen de la máscara en las comparsas actuales de charros en zonas como Chimalhuacán y de los Chinelos en Morelos.



El Teatro Nacional se incendió y luego se demolió en 1904. Cuando esto sucedió las cuadrillas ya eran muy populares y formaban parte del repertorio de los bailes en las fiestas al lado de los sones de costumbre como lo eran las polkas y las virginias, éste último un nuevo baile que en aquella época estaba en boga en los Estados Unidos de América donde le llamaban Virginias reel y este mote era porque fiel heredera de las contradanzas, se ejecutaban con dos filas de bailarines que parecían las dos vías del ferrocarril.

Las cuadrillas llegan a Tlaxcala gracias a que las orquestas viajaban en ferrocarril y en las paradas bajaban a comer en los pueblos tlaxcaltecas. Ahí les pedían piezas para bailar. Fue en Santa Cruz Tlaxcala donde a petición de ingleses, franceses e italianos que trabajaban en las fábricas de La Trinidad y Santa Elena, los músicos interpretaban las cuadrillas que estaban tan de moda en Europa. Estos mismos europeos enseñaron a la gente a bailar las cuadrillas y a vestir como un catrín, es decir, a la usanza europea citadina. Por lo mismo importaron bonetes de Francia e Inglaterra para tener un conjunto de ropa ideal y también usaron la sombrilla. A forma de mofa exageraron el ancho del ceñidor que les cubría de la cintura hasta el pecho.

Según testimonios de Soledad Meza oriunda de Santa Cruz, fue Joseph Skerley, capacitador francés en la fábrica de la Trinidad en Santa Cruz, quien enseñó a los huehues a vestir como catrín y quien montó las cuadrillas en la forma como ahora las conocemos. Antiguamente se bailaban los sones de costumbre pero las cuadrillas Francesa y los Lanceros ahora ocuparon un lugar central. En Amaxac la camada Mexicaltzinco documenta que se fundó en 1892 bailando cuadrillas. En Santa Cruz existe un contrato para que una banda de música toque las cuadrillas en 1882.

Estos relatos son conerentes con la versión de que las cuadrillas llegaron a Tlaxcala con los músicos que llegaban de paso en tren porque el ferrocarril se inaugura en Tlaxcala en 1869 con el gobierno de Benito Juárez quien en persona



inaugura el ramal Apizaco Puebla. Los músicos también tocaban en la zona de Papalotla pues ahí también había estación del tren pero el baile de cuadrillas no se transmitió de manera estricta porque no había europeos que lo hicieran a diferencia de Santa Cruz. Esto se nota no solo en el baile, también en la ejecución musical. Los músicos locales empezaron a tocar las cuadrillas y en Santa Cruz hubo un cuidado especial gracias a los europeos residentes pero en Papalotla y otras regiones aledañas las cuadrillas se fueron reinterpremando en sus notas creando variaciones musicales de ellas.

En 1904 en Santa Cruz se estrena la cuadrilla “Las Cuatro Estaciones” que es una mezcla entre los cotillones “Las Cuatro Estaciones” y “La Rosa” de Gallini, él publica en 1765 su Nueva Colección de Cuadrillas e incluye a la Rosa y a las Cuatro estaciones. En Tlaxcala se agregaron tres piezas más que estaban en boga en la época. Así esta cuadrilla se compuso de los siguientes números:

Las Cuatro Estaciones

El Mundo

El engaño (las alemandas)

La agonía

La razón (la Rosa).



Las Cuatro Estaciones que tiene un gran parecido con la Cuadrilla Victoria presentada en Inglaterra en 1850 en honor a la Reina Victoria, cumplió 100 años en 2024 y fue la primera cuadrilla que se compuso en Tlaxcala y es la única que cumple con el canon musical de una cuadrilla: cada número se divide en dos partes: la figura y la variación.

Las cuadrillas se fueron integrando con los sones de costumbre, las contradanzas, los rigodones y los cotillones amén de los valeses, las Virginias y las jotas. Se volvieron parte básica de la música del carnaval tlaxcalteca, gusto que compartió muchas décadas con la Ciudad de México y el Estado de México en la región de Texcoco y Atenco. Siendo consecuencia de los cotillones y rigodones, en Europa misma las cuadrillas contenían piezas de cotillones y rigodones como es el número cuatro de la Cuadrilla Francesa, La Pastorcilla que es en sí musicalmente, un rigodón.

En Tlaxcala las cuadrillas se mezclaron musical y coreográficamente con los cotillones y rigodones al igual que Europa.

De la época de las contradanzas se había introducido la danza de la Garrocha o las Cintas y para ello cargaban una vara de tres metros de alto aproximadamente y en la parte de arriba pegaban unas cintas de diversos colores. Esta danza tiene registros de ser bailada desde el siglo XVII y está enraizada en Tlaxcala en las poblaciones donde las contradanzas y sones de costumbre tienen un papel central. Se encuentra actualmente en la zona de Alzayanca, Capulac Tetla, Huamantla, San Simón Tlatlahuquitepec, Buenavista Tlaxco, Lázaro Cárdenas y San Juan Totolac.

En la primera mitad del siglo XX las cintas ya estaban muy extendidas en Tlaxcala pero fue desplazada por las cuadrillas, lo mismo sufrió la danza de batallones y comparsas en muchas comunidades, sobre todo en la región centro de Tlaxcala donde las cuadrillas tomaron el papel central. Comparsas como la de los Mamertos desaparecieron, también las *Siwameh* en Ocotoxco Yauhquemehcan que vestían con faldellín, calcetas, botines, camisa y chaleco o bien, casaca y



cubrían la cabeza con máscara de vaqueta y una corona de huihuilán adornada con tiras de papel china. Los Siwameh (“mujeres” en náhuatl y les llamaban así por usar nahuillas) eran el testimonio de que en la región de Yauhquemecan y Xaltocan se bailaron los sones de costumbre como el Atole o bien la Guirnalda de Rosas. Para 1932 las Siwameh fueron sustituidas por disfraces al estilo libre en Ocotoxco aunque así se estaba introduciendo el traje de soldado zuavo francés que tenía mucho parecido al traje de las *Siwameh*. Éste se modificó en esa época y abajo de la nahuilla los danzantes usaron pantalones cortos adornados y confeccionados al estilo de la casaca. La nahuilla fue acortada e incorporada a la casaca y también se le unió la pechera que se acostumbraba en el traje de la *Siwameh* que en realidad era una derivación del traje del soldado español del siglo XVI pero con las nahuillas que utilizaban los otomíes en el virreinato. Esto muy a la manera de un guerrero nativo en la época virreinal. El traje de estilo Yauhquemecan se agregó al de catrín y son propios de la época de las cuadrillas en Tlaxcala.

Las cuadrillas se extendieron por la región tlaxcalteca. Amaxac pertenecía a inicios del siglo XX a Santa Cruz y de la fábrica Santa Elena ubicada en Amaxac que compartía capacitadores europeos con la Trinidad las cuadrillas pasaron a Yauhquemecan en los años 30 del siglo XX. De Santa Cruz a Teacalco, Tzompantepec y Contla de Juan Cuamatzi y de ahí a Chiauhtempan en las comunidades de Tepatlaxco y Guadalupe Ixcotla. También fueron enseñadas en Apetatitlan y en la zona de Tlatempan nacería en los años treinta del siglo XX el arte de la máscara moderna de huehue a cargo del tallador de imágenes sacras en madera, Carlos Sánchez. Los carnavaleros de Apetatitlan le propusieron que tallara en madera las máscaras de carnaval ya que se usaban de cartón que se deshacía con el sudor, de vaqueta que era muy olorosa y la de cera que dejaba la cara pegajosa. Carlos Sánchez tomó el trabajo advirtiéndole que lo suyo eran las imágenes religiosas y que era el arte que él conocía y practicaba. El “Santo” como le apodaban a Carlos, talló las

primeras máscaras con madera de ayacahuite y les hizo el terminado con yeso y estuco y procedió a pintarlas y les agregó ojos de vidrio. Las máscaras tenían un rostro liso y eso complació a los carnavaleros de Apetatitlan y su uso se



extendió rápidamente a otras regiones y se estandarizó como la máscara tlaxcalteca del carnaval de cuadrillas. Otras regiones no solo mantuvieron las costumbres de bailar al estilo de las comparsas o de los sones de costumbre, también conservaron las formas antiguas de bailar el carnaval, Las comparsas de Zacatelco y Quilehtla adoptarían una variación del traje de charro que sería común en los bailes del carnaval en el siglo XIX y en algunas regiones como Tlaxco, Tetla y sobre todo en el sur de Tlaxcala, sustituiría al capataz, fiscal o corralero, personajes típicos de las comparsas. Esta variación fue la figura del caporal que portaba chivarras para proteger las piernas. A inicios del siglo XX los vestidos a manera de charro en Papalotla y Teolocholco bailaban alrededor de los bailarines que ejecutaban los sones de costumbre, los cotillones y las cuadrillas. Representaban a los hacendados que vigilaban a la cuadrilla de peones que no eran sino los danzantes que elaboraban coreografías.

Estos huehues charros incorporaron plumas circularmente a su sombrero por la forma de éste. Se vistieron con un mantón de manila y adquirieron la costumbre de cubrir el sombrero con un paño, típico de siglos atrás y que es la continuidad del uso del hupil de cabeza, costumbre extendida en Tlaxcala desde tiempos pre virreinales. Adornaron con un espejo al sombrero y le pusieron cintas. Para 1960 este traje ya tenía la forma moderna.

En San Juan Totolac deciden romper con el traje de catrín que estaba estandarizado en esa región. Totolac y Panotla conformaban un mismo municipio y en Panotla la costumbre era el traje de catrín. Por lo mismo vistieron como el fiscal que hacía de capataz y jefe de danza en diversas regiones y adoptaron el sombrero con pocas plumas de avestruz a la sien izquierda típico de los bailarines europeos y las remataron con un espejo con cintas colgando a manera de rosetón, costumbre muy antigua entre los pueblos nativos.



En la camisa llevaban una banda y colgaba un huaje. Usaban un pantaloncillo corto. A la mitad del siglo XX el traje de San Juan ya se había consolidado y se sumaba un nuevo estilo más.

En Tepeyanco los huehues vestían de manera semejante a Totolac con camisa, saco, botines, pantalón corto a las rodillas y el sombrero con pocas plumas de avestruz en el ala izquierda. Aquí el modelo era el traje típico de Alemania y la región de los Alpes Suizos muy usado por militares tanto en ese país como en Francia en el siglo XVIII y que lo liga a la época en que se representaban batallones en el carnaval tlaxcalteca. Usaban un pantaloncillo corto llamado en Europa el *culotte* o culote y que fue propio de la moda europea masculina en el renacimiento y el siglo XVIII.

El *culotte* es la prenda que se utiliza en varias regiones del carnaval tlaxcalteca: Yauhquemehcan, San Juan Totolac y Tepeyanco son los más evidentes. En Yauhquemehcan el diseño del *culotte* se empalma con el de la casaca aunque su origen está en el *culotte* de los soldados españoles del renacimiento, en Totolac, reproduce el calzón de manta del fiscal y en Tepeyanco al *culotte* del traje militar europeo en la Alemania del siglo XVIII y que ahora forma parte del traje típico en ese país..

En el barrio chiauhtenpeca de Chalma en 1956 surgió una nueva propuesta de traje de huehue: el sombrero andaluz con pluma con torera y pantalones acampanados. En suma, el traje de chinaco de tiempos de la independencia y que usaron personajes como Morelos y Guerrero. Este traje se usó un par de años, reapareció en 1969 en el barrio de Texcacoac para volverse a perder y fue hasta 1987 cuando la camada Lucero lo estandariza en Chiauhtempan y luego este traje pasó a Ocotlán y el centro de Tlaxcala ya en el siglo XXI.



Sobra decir que el traje de chinaco es el traje de insurgente por excelencia y una vez más estamos en el caso de la representación de elementos de guerra, una de las raíces del carnaval tlaxcalteca, por lo mismo es costumbre entrar con una marcha como si se dispusiera de un batallón.

En la región de Huiloapan el traje de fiscal fue modificado a finales del siglo XX y llenaron el sombrero con plumas de colores en ambas alas y agregaron un rosetón tejido con cintas como era ya costumbre en los huehues charros del sur. Utilizaron un chaleco y pantalón largo. Suelen pegar un espejo con rosetón de cintas en cada ala del chaleco y colocaron moños a lo largo de los costados del pantalón simbolizando gotas de lluvia.

A inicios del siglo XX se entendía por taragotear en la danza, a mezclar sones de diversa índole y mezclarlos. Fue una manera local de llamar a los jarabes. En Tepeyanco bailaban el jarabe tlaxcalteca y el jarabito donde recitaban versos pícaros, esto es una herencia de la época del dominio de las comparsas en el carnaval tlaxcalteca. Los versos recogidos por Amaparo Sevilla y su equipo son comunes en varias zonas de Tlaxcala como Huamantla, Buenavista Tlaxco, Zacatelco y en este caso, Tepeyanco. Uno de los sones típicos de las camadas de Charros, caballeros o vasallos y doncellas se compuso sobre el siguiente verso:

Comencemos compañeros

Comencemos a bailar

Estos tres días señalados

Que se llaman carnaval



Que deriva en este tipo de improvisaciones:

Comencemos tlachiqueros

Comencemos a raspar

Los magueyes ya están viejos

Aguamiel no quieren dar

También se recitan o cantan según la zona versos del tipo “las muchas de mi tierra”:

Las muchachas de mi tierra

Son como la flor del haba

Apenas ven los solteros

Mamacita voy a traer agua

Las muchachas de mi tierra

Son como el oro molido

Todavía no pueden moler

Y ya quieren tomar marido

Un grupo típico más son los versos de Don Alejo:

El viejo de Don Alejo

Ya pasa de los cincuentas

Se acostaba muy temprano

Su mujer le tenía cuentas

Al viejo de Don Alejo

Lo trataban ya muy mal

Le echan tres memelas gordas

Y un plato de nextamal.



En la región su acostumbran el Baile de la Muñeca a manera de burla de los rituales de XV años. Muy probablemente sea una continuación de antiguos rituales a la Diosa *Xilonen*, venerada antiguamente en la zona en las poblaciones Santa Inés Zacatelco y Santa Inés Acuexcomac. También en San Vicente Xiloxochitla. *Xilonen* (la pequeña jilote traducido del náhuatl de Tlaxcala) es la deidad protectora de las milpas tiernas, del maíz con barbas rubias cuando apenas va brotando en su fruto. Santa Inés es un personaje rubio e infante y sería la manera católica de sustituir el culto antiguo en la región donde el apellido Xilotl es común. Probablemente los cabellos del elote estén representados en las máscaras de los huehues en forma de fleco en la antigüedad, colocado en la frente y esto es muy típico en esa zona.

El baile de la muñeca era cantado hace más de ochenta años en náhuatl y reproduciremos aquí esos versos a manera de homenaje y preservación de los mismos, aunque ya no se canten:

1. Ave María Purísima,
Ye otiwalasketsinko

17. Onpa momawitletika
ihtic mowel in xalkalko.

2. San wehka otikatka
Axan ye nican ticate

18. Maye xiwalmokalaki
mah mosewilitsin.

3. Dios techmokiliskeh
tlasokamachilistsin itonaltsin

19. Oncan titlatlaniskeh
mah masewalitsin

4. In ilwikak tesoro
In tlamana yelistli

20. Mach san tlen momakilia
san nin nawi tomintsin



5. San san kanin otikatka
San ok sitlaltonalo

6. San ok wehka nokan teka
san ok kwalmachiaya

7. San otikwalyestokeh
In sitlaltlanexko

8. Wehka otlanextiaya
Wehka mokweponia

9. Xikonittakan noikniwan,
Xonwalmomamanakan,

10. Telpochkameh Solimeh
San namositlalmania

11. Maye xiwalmokixtih
In toxochimalintsin monantzin

21. Onpa in tlakwalan kochiya
in nepanpa yoyolimeh

22. Tlakwalan tonkochiya
tlakwalan tonnemiya

23. Wel wehca tonkate
titepeyewalokeh

24. Ok wehka otonkate
inin hora timani

25. Wel ik onpa tonyawi
ye kalakiiyan in tonalli

26. Xochitl nepanpa totomeh
San owalasetekatika

27. San okakawantekatika
san witsitsilintekatika



12. Techontoskipalewis
techontoski kawanis

13. Tik sepankawaniskeh
tikmotenewiliskeh

14. Wel ok onpa walakeh
Yeyi ixtikeh Tlalokeh.

15. Orientales chanekeh
Gaspar, Melchor wan Baltazar

16. San san kanin timani,
In azucena Antilla.

28. In axan waan in se xiwitl
kox ok tewan noso ye okmo

29. Dios ki momachitia
akin yesque kihtoskeh

30. Akiin nemis kikakis
Aquin nemiski matis

31. Mah san tlalli tekwin
mah san tlalli moloni.

Esta versión es tomada del trabajo de Amparo Sevilla “Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala” y su informante fue Ignacio Sánchez de San Pablo del Monte quien a su vez refiere que en 1925 Santiago Lara de Papalotla, tradujo este texto al español. Sin embargo, al ser transcrita de una manera muy literal a como se pronuncia y al no ejercer una ortografía de la lengua náhuatl, la versión original es poco comprensible al lector nahuahablante, por lo que nos tomamos la tarea de reconstruirla siguiendo una ortografía y una gramática moderna propia de este idioma.



Las Taragotas, que se llaman así porque en el siglo XIX era costumbre que la música popular se tocara con el tambor *wewetl*, una tarola y una chirimía o bien un taragot -una especie de clarinete-, fueron muy populares en el carnaval de Tlaxcala y se llegaban a bailar hasta más de treinta sones.

El baile de cuadrillas se extendió a diversas partes de Tlaxcala gracias a diversos danzantes que se las aprendían viéndolas y así las llevaban a sus regiones. En la primera década del siglo XX llegaron a San Nicolás Panotla y así aprendieron a bailar Lanceros y Francesas, uniéndolas con la marcha y las polkas que después fueron sustituidas por corridas y canciones de moda. Por esa época en 1906 se fundó la camada de Atzinco en San Juan Totolac y ya incorporaban cuadrillas. Para 1914 las cuadrillas llegan a San Tadeo Huiloapan y se fundan las primeras camadas en ese tiempo, a saber Tzotzonistala y Cantorespa.

En 1919 llegan las cuadrillas a San Rafael Tepatlaxco y se van diseminando por toda la zona de la montaña como Tetlanohcan y Tlaltelulco. De San Pablo Apetatitlan pasan a San Esteban Tizatlan y ahí Macario Sánchez de Santa Anita Huiloac, las aprende y las lleva su pueblo que aún estaba unido a Yauhquemehcan. Macario Sánchez las lleva a Yuahquemehcan a la región centro y a Ocotoxco donde en 1930 empiezan a bailarlas. En ese tiempo en esa región las cuadrillas que se bailan son los Lanceros, la Francesa, las Cuatro Estaciones y el Cinco de mayo. Poco a poco se pierden cotillones como la Guirnalda de Flores y la danza de la Garrocha que se sigue conservando hasta nuestros días en San Simón Tlatlauquitepec.

Por vía de las fábricas Santa Elena y la Trinidad de Amaxac y Santa Cruz, las cuadrillas de una forma u otra se expanden hasta Xaltocan y Tetla de la Solidaridad. Las cuadrillas sustituyen en la mayoría de las comunidades a las danzas de carnaval antiguas. Altlangatepec, Tetla, Huamantla, Atzayanca, Lázaro Cárdenas, Terrenate, Ixtacuixtla, Nativitas y



Zacatelco, son municipios donde las cuadrillas tuvieron poca o nula influencia y siguieron con sus danzas de carnaval acostumbrados.

En los años sesenta, alrededor de 1965, Filemón Netzahuatl, maestro de música en Contla de Juan Cuamatzi, acordó solo cinco sones para Taragotas y así se estila en Contla y en Chiauhtempan:

El Pantalón o Primera de Francesas.

El Palomo

Las Sombrillas (antiguamente era el Cojito)

Los Enanos

El Jorobado o el Jorobante.

Todos los sones son de origen europeo, pero aluden a la fertilidad como argumentamos en nuestro libro “El Carnaval Tlaxcalteca. Un antiguo ritual de petición de lluvias”.

En comunidades como Guadalupe Tlachco llegó el maestro Isaías Bello, gran conocedor de la lengua náhuatl y de las tradiciones tlaxcaltecas e impuso unas Taragotas de doce números, en Santa Cruz Tlaxcala también ejecutan la misma cantidad de sones. En San Miguel Contla llegan a ser hasta 17 números.

Llegan a existir confusiones, por ejemplo en Santa cruz llaman al Palomo “La roña” y se van rascando el cuerpo como parte de la puesta en escena.



En San Juan Totolac propiamente bailan Taragotas y taragotean a los sones de la cuadrilla de los Lanceros.

Entre los sones más socorridos de las Taragotas encontramos a varios de diversa procedencia, unos son sones famosos en la música vernácula y otros incluso de la música comercial:

La Primera de Francesas, el Palomo, el Cojito, las Sombrillas, el Jorobado, los Enanos, la Roña, el Violín, la Raspa, el Piojo, el Borracho, el Torito, el Durazno, la Valentina, son de la Comezón, los Panaderos, Cuando el capulín florece entre otros.

En los años setenta las Taragotas ya eran parte del repertorio de cuadrillas y así en la región centro de Tlaxcala se estandarizaron a cuatro: Los Lanceros, La Francesa, las Cuatro Estaciones y las Taragotas. En la región de Yauhquemehcan, Xaltocan, Tetla y Tecopilco se bailan alternadas la Francesa y los Lanceros y les llaman “cuadrillas dobles”, en Totolac llaman así a las Taragotas alternadas con los Lanceros.

El carnaval tlaxcalteca en tiempos digitales

Actualmente existen comparsas, batallones y camadas que bailan contradanzas, cotillones, rigodones, la jota Madre del Cordero, la Garrocha, jarabes, sones de costumbre y las cuadrillas.

Hay camadas de hombres y mujeres que es el estándar y como reminiscencia de la época de la prohibición de que las mujeres bailaran, las camadas de hombres revestidos de mujeres que bailan con hombres huehues.



Todas conviven y son en diferentes regiones y ejercen de una manera u otra los casi 500 años de danza de cuando los *texkalteka* fueron llamados tlaxcaltecas y así se identificaron. La regla es que a partir del siglo XXI las camadas se inviten unas a otras para engalanar sus remates u octavas, sus festivales y concursos. Muy difícilmente las camadas han seguido en el ostracismo.

El gobierno a la vez, ha promovido a las camadas como un bien cultural y es común ver a las camadas teniendo presentaciones todo el año más allá de la época de los carnavales. También cuentan que las fechas de los remates por camadas se extienden hasta por tres meses a la fecha del martes de carnestolendas, antes de miércoles de ceniza. Por lo mismo, estas carnestolendas se tocan con el carnaval de pascuas y se extienden con ello un mes más. En suma, en la actualidad el carnaval empieza en febrero y acaba hasta finales de mayo y a veces según el año, hasta principios de junio.

Debido a estas invitaciones y a los concursos, las camadas y pandillas salen a otras comunidades donde por lo regular, les limitan el tiempo de baile a una hora.

Esto provoca que recorten sus cuadrillas a una hora y vayan modificando sus coreografías con el fin de entretener a públicos ajenos a su región.

En tiempos digitales del *prouser*, mucho del carnaval ya es registrado y publicado en los medios sociales. Este hecho empezó a inicios del siglo XXI con la venta de los DVD donde aparecían las camadas filmadas en sus presentaciones en concursos y en el encuentro estatal de huehues en el centro de Tlaxcala.

En la segunda década con la popularización de medios sociales como YouTube y Facebook, diversas páginas publicaban y hacían transmisiones en vivo de las presentaciones de los huehues ya también en las comunidades.



La influencia entre camadas se acrecentó y empezaron a adoptar evoluciones coreográficas que les parecían novedosas.

También el diseño gráfico en los vestuarios se especializó junto con el diseño coreográfico.

En la tercera década se ven coreografías cada vez más complejas y con más dificultad en las camadas de creación más reciente. Las de tradición tienden a perfeccionar e innovar sobre su costumbre.

A través de los medios sociales las camadas suelen intercambiar comentarios y puntos de vista a voces polémicos. Es un hecho que los huehues es un tema que apasiona a muchos tlaxcaltecas y eso deriva en encuentros y desencuentros.

En décadas anteriores los concursos eran dejados a suerte de los organizadores Y el veredicto de los jurados no solía ser cuestionado. Actualmente esto está cambiando en sobremanera y los concursos son vigilados no solo por las camadas concursante sino por los mismos espectadores que los siguen ni solo en forma presencial sino por transmisiones en vivo.

Las camadas son filmadas desde sus ensayos y en sus presentaciones. Hay camadas que cada presentación que han tenido, ha sido registrada por sus seguidores.

Esto hace que el carnaval tlaxcalteca sea muy difundido y sea conocido en diferentes territorios más allá de Tlaxcala gracias a los medios sociales. La danza tlaxcalteca ha tenido dos *boom* en los últimos 50 años.

El primero fue la participación de las mujeres en el siglo XX que revitalizó el carnaval tlaxcalteca que en varias zonas agonizaba al tener escasos participantes huehues.



A partir de los años ochenta esto se revirtió y la participación de las mujeres orilló a que las camadas pulieran las cuadrillas y el vestuario en pro de la espectacularidad.

El segundo *boom* es el de los medios sociales. La publicación de las presentaciones de las camadas ha generado interés en las nuevas generaciones en las danzas del carnaval. En municipios como Contla de Juan Cuamatzi el estándar paso de 36 parejas por camada a casi el doble.

Lo mismo pasa en San Ana Chiauhtempan. En otras zonas han surgido nuevas camadas y se censan actualmente más de 300 camadas, pandillas y comparsas.

Los medios digitales han modificado también algunos rituales que habían permanecido inalterados por siglos. Aplicaciones de mensajería instantánea como Whats app facilitan la comunicación y se organizan ahí mismo grupos de conversación donde los danzantes se ponen de acuerdo sobre sus actividades. También el aumento visible de parque vehicular y el mayor número de carreteras hacen que los grupos de danza puedan transportarse más fácilmente para sus presentaciones.

La época digital mejora la conectividad y las camadas se conocen mejor y son más conocidas y para saber de la trayectoria de una basta con ver lo que se ha publicado de ellas en los medios sociales.

En este contexto hay camadas cosmopolitas conformadas por huehues que viven en un sitio alejado de su comunidad como puede ser la Ciudad de México y los EUA y solo llegan a su comunidad a bailar. Otra más se conforman por huehues que son de otras comunidades y mantienen una comunicación efectiva gracias a los medios digitales.



Así los tiempos digitales mejoran la conectividad y posibilitan mejor el intercambio de información. Esto provoca nuevas dinámicas sociales donde el carnaval se vuelve un espacio político de gran interés en muchos tlaxcaltecas. La danza llega a ser una actividad muy importante donde intervienen muchas personas en una comunidad, desde los que venden dulces y huevos con harina hasta quienes elaboran trajes y máscaras. El carnaval no es una fiesta solo de huehues, actualmente es toda una industria cultural, la más importante en Tlaxcala y por ello se llama, la fiesta mayor de los tlaxcaltecas.

Concursos de Camadas

Los concursos de camadas en Tlaxcala se dividen en dos tipos: los locales/regionales y los estatales.

Yauhquemehcan puede preciarse de ser el primer lugar donde se realizó un concurso local. Esto sucedió en el año de 1949. Solo duró siete años y resultaron ganadoras las camadas de Ocotoxco y el Tetel. Por trifulcas propias de desacuerdos con el veredicto de los jurados concluyó la etapa del concurso y empezó la etapa de encuentros que continúa hasta la fecha.

Contla empezó con su concurso local en 1972. Amaxac continuó en 1980 con el suyo. Ambos continúan hasta la fecha.

En Huiloapan establecieron su concurso en los años ochenta y solo participaban la camada Tzotzonistala y Cantorespa y a diferencia de los otros donde se evaluaba la calidad de interpretación de las cuadrillas, en éste ganaba la camada que interpretara más cuadrillas. Esto motivó que se crearan nuevas cuadrillas que eran mezclas de sones ya conocidos. Fue hasta 2003 cuando el músico Cristóbal Briones compusiera cuadrillas nuevas cuando realmente podemos hablar de



novedad. Para 2001 el concurso en Huiloapan ya había cambiado sus reglas y ya concursaban camadas que no eran de la comunidad. En ese año la camada Zeltzin de Chiauhtempan ganó el concurso.

Actualmente el concurso de Huiloapan es híbrido pues primordialmente concursan camadas locales que se van alternando anualmente y cada una nombra a una camada invitada que debe ser exterior a la comunidad. Esta fórmula ha hecho crecer a este concurso y destaca en Tlaxcala debido a que se realiza en Pascua y es en sí, un segundo carnaval, el de Pascua que se realiza en varias regiones.

Como ya no hay bailes de carnaval en varias comunidades, el concurso de Huiloapan significa una extensión de las fiestas de carnestolendas.

Además el concurso de Huiloapan congrega a las camadas más aclamadas en el estado donde miden su arte mano a mano entre ellas y con las de Huiloapan, éstas son consideradas rivales dignas de vencer.

El carnaval pre cuaresma se ha extendido desde inicios del siglo XXI a la Pascua debido a los remates. Los remates son la fiesta principal de cada camada. Es el momento en que todos los huehues de una camada se reúnen para danzar y ofrecen un magno baile a toda su concurrencia.

Debido a que las camadas tratan que sus remates no se empalmen unos con otros en el tiempo, los van emplazando y el resultado es que los remates se suceden semana tras semana y así transcurre toda la cuaresma hasta llegar a Pascua.

En los remates la camada organizadora invita a otras camadas a bailar y a su vez, las camadas invitadas por etiqueta, invitan a la camada anfitriona a danzar en su comunidad para corresponder el gesto. En los remates se presenta un



programa donde hay varias camadas que bailan todo el día hasta la noche en que baila de manera estelar la camada anfitriona.

Concursos como el de san Miguel Contla y el de Guadalupe Ixcotla aparecen en los últimos años. Los jurados suelen ser danzantes carnavales o bien profesores de danza.

Desde 2007 el gobierno estatal instituyó el concurso estatal de camadas en el centro de Tlaxcala del cual la camada Nieves es quien más veces ha ganado el concurso. Sin embargo durante muchos años el concurso no fue tomado con seriedad ya que los jurados a través de los años, fueron seleccionados de manera superflua y aleatoria.

El concurso lo acompaña el encuentro de camadas de todo el estado. Acuden decenas de ellas y es un mosaico de cultura tlaxcalteca.

La lista de las camadas ganadoras de este encuentro es la siguiente:

Camada Nieves 2007

Camada Lucero 2008

Camada Lucero 2009

Camada Nieves 2010

Pandilla de la Mesa Redonda 2011

Camada Tzotzonistala 2012



Camada Tzotzonistala 2013

Camada Sobre la arena 2014

Camada Flor de Chiauhtempan 2015

Camada Cuba Grande 2016

Camada Mazatecochco 2017

Camada Generación 2000 2018

Camada Nieves 2019

Camada Cantorespa 2020

Camada Sobre la Arena 2023

Camada Miraflores 2024

A partir del año 2024, el gobierno municipal de Contla de Juan Cuamatzi organiza el concurso estatal de camadas y hasta el momento estas son las camadas ganadoras del primer lugar:

Camada Centro Santa Cruz 2023

Camada Miraflores/Camada El Rosario Ocotoxco 2024.



Origen de las máscaras modernas del carnaval tlaxcalteca

Carlos Reyes oriundo de Tlatempan, estudió en Puebla el arte del tallado de imágenes religiosas.

Al regresar a su comunidad, ejerció el oficio. En aquella época, los años 30 del siglo XX, los huehues solían todavía disfrazarse a gusto y utilizaban máscaras de cuero, aunque también eran comunes las máscaras hechas con ixtle y cera.

Ambas dejaban la piel o muy sudada o muy sudada y pegajosa. Una alternativa era la máscara de cartón que se deshacía con el sudor y dejaba un olor no muy agradable. Un huehue le pidió a Don Carlos que le hiciera una máscara de madera que fuese más funcional a las existentes.

Don Carlos aplicó su conocimiento al encargo y así se elaboró la primera máscara de huehue inspirada en los rostros de los santos y niño dios de las iglesias.

Obviamente no fue su propósito la burla sino fue su manera de expresión artística en un encargo para carnaval.

Curiosamente las primeras máscaras fueron lampiñas porque sus primeros modelos estaban inspirados en el niño Jesús.

Las máscaras barbadas, que tenían como herencia a las máscaras barbonas de ixtle y cera del siglo XIX, que en contextos carnavalescos eran burla directa al emperador Maximiliano, se elaboraron una década después.

Maximiliano de Habsburgo puso de moda en 1862 el traje de catrín en México y en aquella época después de su fusilamiento, el mismo pueblo indígena que fue defendido y respetado por un Maximiliano enamorado de las



comunidades indígenas, ese pueblo inspirado por el odio de liberales y conservadores tomó el traje de catrín y confeccionó la careta con la cual se burlaban del último emperador de México.

Sin embargo, en Tlaxcala esta historia fue poco relevante y ya en el siglo XX los disfraces de carnaval remitían a cualquier personaje elegido al gusto del huehue.

A mitad del siglo XX, dado el fervor del nacionalismo en México, se popularizaría la idea de que la careta simbolizaba la burla a los españoles.

Alrededor de los años cuarenta se empezaron a tallar máscaras de rostros de mujer para carnaval inspiradas en la imagen de la virgen María, ya que en aquel tiempo los hombres se disfrazaban de mujeres en el carnaval.

Con el regreso de las mujeres en el carnaval a partir de los años setenta, las máscaras con rostro femenino quedó relegado a los personajes conocidos como Maringuillas (una forma de decir "Marías" que son los huehues disfrazados de mujer) que si bien antiguamente se refería a todo huehue revestido de mujer, actualmente se refiere comúnmente a la mujer de Juan Carnaval que llora porque será enjuiciado y ahorcado. Esto se estila en la región sur de Tlaxcala que ha influido enormemente a la zona contigua de la ciudad de Puebla, sobre todo en barrios como Xonaca o El Alto. También allá se pueden observar en la actualidad este tipo de máscaras.

A la máscara barbada siguieron más modelos como la máscara con patilluda, con dientes de oro, con barba blanca, con rostro moreno, con ojos de diferentes colores, etc. Esto empezó a ponerse de moda entre los carnavaleros a partir de los años ochenta. En esa época también fueron comunes las máscaras con sistemas internas que permitían abrir y cerrar los ojos de la máscara. Actualmente se esculpen y detallan máscaras con rostros de todo tipo como de payasos, rostros



escarificados, calaveras e incluso con ojos que tienen lámparas led, etc. Si bien Carlos Reyes empezó tallando máscaras de madera de ayacahuite, una especie de pino muy común en Tlaxcala, con el tiempo se usaron distintos tipos de madera siendo el más común el cedro ya que es más ligero.

Sin embargo el costo de una máscara de madera es muy elevado para algunos bolsillos, por lo mismo hay máscaras elaboradas con fibra de vidrio, mucho más ligeras y económicas. Incluso se utilizan de plástico, sobre todo se compran para los niños que danzan en las camadas infantiles.

En camadas donde el disfraz es libre se utilizan máscaras de todo tipo y en camadas de disfraz de payaso es común que el maquillaje sustituya a la máscara.

El proceso de elaboración de una máscara de estilo tlaxcalteca tiene los siguientes pasos:

Tallado o esculpido sobre madera

Entelado

Cobertura con yeso sobre la madera ya esculpida y con blanco España.

Pulida con lija

Pintado y acabados como colocación de ojos, pestañas y mecanismos para los ojos.



Este proceso lleva un par de semanas y se hace mediante encargo. Actualmente hay varios talleres dedicados a la elaboración de máscaras de carnaval. En todo el siglo XX la descendencia de Carlos Reyes dominó el negocio de las máscaras. Para el siglo XXI otros artistas tomaron el relevo con nuevos diseños y materiales.

Lo ideal para un carnavalero es que el escultor tome las medidas del rostro del danzante en cuestión y de ahí haga un molde. Sin embargo resulta más económico comprar máscaras ya hechas o de segunda mano. Actualmente las máscaras de resina son muy vendidas debido a su precio bajo, al poco tiempo de elaboración, la resistencia golpes y el poco peso que significa mayor libertad de la cabeza para el baile.

Las máscaras con el uso necesitan ser retocadas y los talleres de los escultores también cubren ese servicio. El retoque puede ser con yeso, estuco y pintura.

El tipo de modelo de máscara varía por regiones. En la zona de Santa Cruz Tlaxcala, Amaxac y Contla de Juan Cuamatzi domina el rostro lampiño con lunar y diente de oro. En Yauhquemehcan y Panotla domina la máscara barbada. En Santa Ana Chiauhtempan es común la máscara patilluda y también en San Tadeo Huiloapan, aunque en Santa Ana utilizan rostros con barba de candado y varias veces con grecas. En San Juan Totolac domina el rostro lampiño. En la zona oriente de Tlaxcala y Zacatelco continúan con la máscara de cartón y vaqueta. En Cuauhtenco, Capulac y Lázaro Cárdenas es común la máscara de plástico.

En la zona sur acostumbran una máscara lampiña cubierta con un fleco de hilo color dorado.

Para utilizar la máscara el huehue debe proteger su rostro. Regularmente se utilizan dos paliacates, uno que cubre la parte de la mollera y la frente y otro la nariz, las mejillas y la boca. A la máscara se suelen agregar esponjas y algodones



para que no lastimen. Una alternativa es comprar una “monja” que es una especie de pasamontañas delgado. La ventaja de la monja es que es una sola pieza y no necesita anudarse como los paliacates, además que cubre el cuello. La desventaja es que se humecta mucho con el sudor y eso percute mucho la tela y tiene un ciclo muy corto de utilidad respecto a los paliacates.

Concurso de la Reina Estatal del Carnaval de Tlaxcala

Aunque hay evidencias fotográficas de la presencia de reinas en el carnaval tlaxcalteca durante la primera mitad del siglo XX, esto se hizo común con la participación de las mujeres como parte de los grupos de danza.

Las reinas estatales de carnaval fueron elegidas con el encuentro de camadas en el centro histórico de la Ciudad de Tlaxcala. Esto empezó a inicios del siglo XXI y eran seleccionadas a discreción del gobierno y eran personajes de la farándula.

A partir del gobierno de Mariano González Zarur las reinas fueron elegidas de las camadas, comparsas y pandillas tlaxcaltecas y el año es 2012.

La relación es la siguiente:

Zahira Itzel Peña García (Camada Xaltocan) 2024

María Guadalupe Carmona Gallegos (Camada El Rosario Ocotoxco) 2023

Lizeth Totomoch Hernández (Camada Tlacuilocan) 2022



248



2021: No hubo por motivo de pandemia.

Rubí Itzel Hernández Pérez (Camada Tlacuilocan) 2020

Sinaí Flores Cuatecontzi (Camada Mexicatzinco, Amaxac) 2019

Ana Victoria Padilla Jiménez (Camada Xicohtencatl de Tizatlan) 2018

María Reneé Salvatierra Hernández (Camada Tlacuilocan) 2017

Viridiana Flores Sánchez (Camada Lucero) 2016

Katia Juárez Hernández (Camada Tlacuilocan) 2015

Mariana Barrientos Zárate (Camada Nativitas) 2014

Dulce María Cuatepitz Cortes (Camada Acuamanala) 2013

Alejandra Anguiano Ramírez (Camada Tlacuilocan) (2012)

Para elegir a la reina estatal el gobierno publica una convocatoria con las bases y es abierta a todos los grupos de danza del carnaval. Se pacta un día de concurso donde las candidatas modelan y contestan preguntas. Este acto es público y es deliberado por un jurado elegido por los comisionados para la realización de este evento ex profeso.



Ese

mismo día se dice el nombre de la ganadora quien es coronada en el desfile de carnaval que se realiza unos días después, previos al encuentro estatal de camadas. Recibe como premio una corona y un monto en efectivo.

Con la celebración de este concurso, arrancan oficialmente los festejos del carnaval organizados por el gobierno que concluyen el martes de carnaval.



Partituras de las Cuadrillas

Tlaxcaltecas

Jesús Agustín Sánchez Ruíz



Cuadrilla de Lanceros

No. 1 - La Dorceta

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

6

12

18

24

30

36

§

1. 2.

1. 2. D.S.

"Visita de Pareja" - Ejecutar al terminar la figura de cabecera o costado.

D.S.

Instrucciones coreográficas

*** Ignacio Pérez Barragán**

Reverencia a la pareja.

Sale hombre y sale mujer de la pareja de enfrente. Llegan en medio y se dan la mano derecha y giran alrededor de sí (cadena).

Salen con su pareja y pueden o no hacer un puente para que la pareja del lado contrario tomada de la mano pase en medio y se intercambien lugares. De regreso se invierte y ahora se pasa en medio tomados de la mano y la otra pareja se abre.

En su lugar, cada quien con el bailarín que está al lado se hace un pase manos y así se queda uno en su lugar.

Se repite todo el proceso con las demás parejas

*Las instrucciones coreográficas son el resultado de la investigación de Ignacio Pérez Barragán

Cuadrilla de Lanceros

No. 2 - La Lodoiska

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

8

15

22

S

1. 2.

1. 2. *D.S.*

Ejecutar sólo en Canasta

D.S.

Instrucciones coreográficas

Comentario

El segundo número de Lanceros es llamado la Lodöiska. La pieza fue tomada de una ópera homónima compuesta en 1792 por Luigi Cherubini. Dentro de la cuadrilla de los Lanceros conforma el segundo número que también es conocido como Las Líneas debido a la coreografía que desarrolla. En Tlaxcala sufrió muchas modificaciones ya que se le agregó una canastilla, un intercambio de lugares y unos alabandús.

Instrucciones

Reverencia o adorno

Sale la pareja principal y visita de frente a la pareja contraria y se regresa. Sale de nuevo y el hombre deja a la mujer frente a la pareja del lado contrario. Hacen pasos a sus laterales frente a frente, la toma de las manos, giran en pase de manos y regresan a su lugar. Todos se toman de las manos y forman dos líneas paralelas tomando a la pareja que sale y que es visitada como eje, los de la derecha hacen fila a la derecha y los de la izquierda, a la izquierda. Las dos líneas avanzan hacia el frente y así se encuentran, luego retroceden y repiten el movimiento. Se repite el mismo proceso con las parejas de los costados y del lado opuesto.

Cuadrilla de Lanceros

No. 3 - La Nativa

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

Musical score for Cuadrilla de Lanceros No. 3 - La Nativa, arranged by Jesús Agustín Sánchez Ruiz. The score is written in treble clef and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a blue 'S' symbol. The second staff contains measures 6 through 11, with first and second endings marked above the staff. The third staff contains measures 12 through 17. The fourth staff contains measures 18 through 20, with first and second endings marked above the staff and a 'D.S.' marking at the end.

Instrucciones coreográficas

Comentario

La Nativa también es conocida como Los Molinetes. En Tlaxcala la reverencia que lleva la figura fue suprimida y en la zona centro se optó por paseos circulares ya sea de mujeres y hombres separados o en pareja, dando el hombre vueltas a la mujer.

Instrucciones

Sale mujer de la primera pareja y sale hombre del lado contrario. Encuentro de frente y se regresan. Se repite el encuentro y se hace una reverencia, regresan a su lugar. Salen todas las mujeres y extienden el brazo derecho y se empalman las manos en el centro y giran en conjunto a la derecha formando la figura llamada “molinete”. Al llegar con la pareja hombre del lado contrario van a su encuentro, hacen vuelta de manos, regresan a formar el molinete, giran y cuando llegan a su lugar, retornan con su pareja. Se repite la figura con las demás parejas.

Cuadrilla de Lanceros

No. 4 - Las Gracias

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a blue 'S' symbol. The first staff contains the initial melody. The second staff continues the melody. The third staff includes a first ending bracket. The fourth staff includes a second ending bracket. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and a 'D.S.' marking.

Instrucciones coreográficas

Comentario

Revisemos el número llamado “Las Gracias” o “Las Visitas”. Esta figura originalmente forma parte de las Cuadrillas Parisinas y es la única de la Cuadrilla de Lanceros que no fue diseñada por Duval. Su autoría o por lo menos su incorporación a la Cuadrilla de Lanceros se atribuye a Payne y su versión de esta cuadrilla. Suele ser sustituida por otra conocida como Las Visitas. Se tratan de dos figuras distintas. Las Visitas provienen de las contradanzas.

En Tlaxcala se conocieron ambas formas y en la región de Contla incorporó Las Visitas y en la región de Yauhquemehcan, las Gracias, aunque en ambas modificaron la figura a gusto.

Las Gracias

Instrucciones

Sale la primera pareja y la mujer del costado se incorpora al otro lado del hombre. Los tres visitan al frente a la pareja del lado contrario. Regresan y repiten la figura. En su lugar las mujeres dan una vuelta y luego los tres tomados de los brazos, hacen una vuelta girando a la izquierda 180 grados y regresan con otra vuelta igual y se incorporan a su lugar. Se repite la figura entera en las demás parejas.

Las Visitas

Comentario

Se entiende por “cadena inglesa” cuando una pareja se encuentra de frente con la del lado contrario. La mujer y el hombre hacen un pase de manos con hombre y mujer respectivos del lado contrario y pasan al otro lugar donde realizan una vuelta de manos. Acto seguido regresan a su lugar volviendo a dar la mano a su contrario y se colocan en su lugar con otra vuelta de manos.

Instrucciones

Sale la primera pareja y va al lado derecho con la pareja lateral y le hace reverencia. Avanza a su derecha para visitar a la siguiente pareja. Realizan reverencia y retornan a sus lugares. Sale la primera pareja y la pareja del lado contrario, Realizan cadena inglesa y así retornan a su lugar. Repiten la figura completa las demás parejas.

Cuadrilla de Lanceros

No. 5 - Los Lanceros

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

7

14

21 Ejecutar sólo en los Peines

27

Instrucciones coreográficas

Comentario El último número de la cuadrilla de Lanceros es el que le da el nombre a la cuadrilla completa, obra de Duval publicada en 1817 en Dublín, Irlanda con la coreografía y notación musical respectivas. En Tlaxcala la notación se alteró aunque en esencia en partes como Huiloac, Yauhquemehcan y Santa Cruz se conserva medianamente la coreografía original.

Instrucciones

Se hace una gran rueda y las mujeres avanzan al contrario de los hombres, en sentido de las manecillas del reloj. Hacen cadenas intercaladas hasta llegar a su lugar.

La primera pareja avanza hacia la pareja contraria haciendo un paseo y se regresa a su lugar viendo hacia el frente de la pareja contraria y se le une la pareja del costado derecho, luego la pareja del lado contrario y al final, la del costado izquierdo, así se forman dos columnas, una de hombres y otra de mujeres. Realizan dos pasos para intercalarse con los hombres y pasar al lado contrario haciendo así, la figura que se llama “El Peine”.

Repiten esta figura. Regresan a sus lugares y realizan un paseo cada fila. Las mujeres giran hacia la derecha y los hombres a la izquierda y vuelven al punto de partida. Forman líneas de hombres y mujeres y se encuentran dos veces y retornan a sus lugares. Repiten todas las secuencias las demás parejas en su orden, costado izquierdo, pareja de enfrente y costado derecho.

4 Estaciones o 4 Rosas

No. 1 - 4 Estaciones

Arreglista

Jesús Agustín Sánchez Ruiz

7

14

21

28

D.S.

Instrucciones coreográficas

Instrucciones

Entran los hombres de las cabeceras con dos visitas al frente. Luego hacen dos visitas con paseo de espaldas. Vuelven a cruzarse para quedar de frente y hacer la vuelta de espaldas a la derecha y a la izquierda en el centro (así se dibuja una figura de cuatro pétalos). Regresan a sus lugares. Vuelta de espaldas todos y paseo alrededor.

Repiten los costados en su orden.

4 Estaciones o 4 Rosas

No. 2 - El Mundo

Arreglista

Jesús Agustín Sánchez Ruiz

8

7

13

24

1. 2.

D.S.

Instrucciones coreográficas

Entra la primer cabecera con su pareja haciendo dos engaños y luego en medio de la otra cabecera y así van viboreando (intercalando) con las parejas de los costados, dos veces hasta quedar en su lugar. Salen hombres y en su turno, las mujeres, y bailan en medio de los demás haciendo una gran rueda pausadamente hasta llegar a sus lugares. El paseo se repite en su orden para hacer el cambio de partes.

Se repiten las figuras en su orden.

4 Estaciones o 4 Rosas

No. 3 - El Engaño / Las Alemandas

Arreglista

Jesús Agustín Sánchez Ruiz

Musical score for 'El Engaño / Las Alemandas' in G major, 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes with triplet markings. A blue 'S' symbol is placed above the first measure. The second staff continues the melody with triplet markings and includes first and second endings. The third staff continues the melody with triplet markings and includes first and second endings. The fourth staff continues the melody with triplet markings and includes a first ending. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and the marking 'D.S.' (Da Capo).

Instrucciones coreográficas

Instrucciones

Todos, alemanda de media vuelta de codos a derecha e izquierda en el mismo lugar. Luego las cabeceras hacen paseo dando vuelta a la pareja por la espalda del caballero dos veces para los cortes y a su lugar. Alemanda de vuelta de codos. Se repite en el orden, paseo y cambio de partes.

4 Estaciones o 4 Rosas

No. 4 - La Agonia

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

8

5 Ejecutar sólo en Agonia

17

26

23.8

The image shows a musical score for a piece titled "No. 4 - La Agonia" from the collection "4 Estaciones o 4 Rosas". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a blue "8" above the first measure. The second staff starts with a measure rest and is annotated with "Ejecutar sólo en Agonia" above it. The third staff features a triplet of eighth notes starting at measure 17. The fourth staff begins at measure 26 and ends with a double bar line and the number "23.8" above it. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Instrucciones coreográficas

Comentario En el cuarto número conocido como La Agonía, los danzantes simulan que caminan desfalleciendo, dando pasos inseguros, trastabillando. Esto ha generado confusión y en algunas camadas actúan a un borracho y en otras a un cojo. Incluso el autor del manual de cuadrillas en Huiloac, Macario Sánchez le llama "El cojo" a este número aunque en San Miguel Contla guardan la memoria del nombre original y la confusión que se desató al respecto.

La música se divide en dos ambientes: uno de agonía y otro de alegría. Los dos deben ser escenificados por los huehues.

Instrucciones

Sale la primera cabecera y va terciando su pareja atrás y adelante hasta dejarla en su lugar y el hombre se intercambia al otro lado incorporándose con la pareja de enfrente. En seguida los dos hombres caminan cojeando dando vuelta alrededor de la pareja. Se encuentra en medio con la otra pareja, hacen dos engaños (alabandús).

Luego se toman de las manos y hacen canastilla (rueda de manos) y toman a su pareja e intercambian lugares tomándose de las manos (rigodón). Hacen dos engaños de frente (alabandús) e intercambian lugares para quedar en su lugar de origen. Se repite con los costados en su forma y orden.

4 Estaciones o 4 Rosas

No. 5 - La Razón

Arreglista

Jesús Agustín Sánchez Ruiz

SC

1. 2.

1. 2.

1. 2. D.S.

Instrucciones coreográficas

Comentario

Lo anterior nos indica que Los Lanceros de Yauhquemehcan tuvieron la influencia de Las Cuatro Rosas y la cuadrilla fue modificada y la otra suprimida.

En Santa Cruz, Amaxac y Contla de Juan Cuamatzi se realizan intercambios de lugares primero de todos los hombres de las cabeceras y luego de las mujeres y repiten los intercambios para regresar a sus lugares. Esta coreografía está entre las cadenas y la rueda con o sin canasta que marca el final del número.

Instrucciones

Forma antigua de ejecución:

Gran rueda. Cadena de dos vueltas. Rueda. Cadena de una vuelta. Rueda. Cadena de media vuelta. Rueda. Arcos. Canastilla. Vuelta de codos, paseo y fin.

Cuadrillas Francesas

No. 1 - El Pantalón

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

Musical score for 'Cuadrillas Francesas No. 1 - El Pantalón'. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves of music. The first staff begins with a key signature change from B-flat major to E-flat major. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some triplets and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Instrucciones coreográficas

Sale la primera pareja y realiza cadena inglesa con la pareja que está en el lado contrario. Vuelta de manos con su pareja. Salen mujeres y realizan cadena de ida y vuelta y concluyen en sus lugares. Vuelta de manos. Paseo de parejas frontales. Regresan a su lugar con media cadena inglesa. Inmediatamente salen los costados y realizan las mismas secuencias.

Cuadrillas Francesas

No. 2 - El Verano

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest followed by a quarter note G, then a repeat sign with a blue asterisk symbol. The melody continues with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 4 and includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. It features first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff. The third staff starts at measure 12 and continues the melodic line with various rhythmic patterns. The fourth staff starts at measure 20 and includes first and second endings, with the first ending marked '1.' and the second ending marked '2.' and 'D.S.' (Da Capo) at the end.

Instrucciones coreográficas

Comentario

El segundo número de la Cuadrilla Francesa es titulado el estío o en francés “ l’eté”. Musicalmente en Tlaxcala hay dos piezas musicales predominantes para este número. Una que predomina en la región de Santa Cruz y Amaxac y una más en Yauhquemehcan. Musicalmente la parecida a la versión original de Hullin, es la de Santa Cruz, Tlaxcala.

Instrucciones

Sale hombre de la primera pareja y va hacia enfrente. Sale mujer de la pareja de enfrente y se encuentran en medio. Reverencia y retornan a su lugar. Hacen paseo a la derecha intercambiando de lugares y regresan a su lugar. Vuelta de dos manos con su pareja. Repiten todo el proceso las demás parejas en su orden.

Cuadrillas Francesas

No. 3 - La Gallina

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

Musical score for 'La Gallina' in G major, 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff starts at measure 5, the third at measure 11, the fourth at measure 17, and the fifth at measure 23. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Instrucciones coreográficas

El tercer número de la Cuadrilla Francesa es llamado “La gallina” (“*La poule*” en francés). En este número tampoco hay una correspondencia con el son original aunque la zona de Yauhquemehcan y Tizatlan parecen ser, las que mejor han conservado la coreografía original. La figura principal en este número es la llamada “Cola de gato” que consiste en que la mujer se coloca a su izquierda viendo de frente y el hombre a la derecha. Se toman de las manos y la mujer se coloca hacia fuera del cuadro y el hombre hacia dentro. Se incorpora la pareja de enfrente y la mujer toma de la mano al hombre de la pareja contraria y se coloca viendo de la misma manera que la otra mujer y el hombre hace lo mismo viendo hacia donde el otro hombre. Hacen dos pasos adelante y dos hacia atrás. Recordemos que en 1815 James Payne había hecho su primer set de cuadrillas que serían popularizadas como “Las Francesas”. De aquí salen las instrucciones para este número.

Instrucciones

Sale hombre de la pareja primera y mujer de la pareja de enfrente. Intercambian de lugares chocando la mano derecha en alto. Regresan por su pareja y realizan la cola de gato. Intercambian de lugares. Vuelve a salir hombre de la primera pareja y mujer de enfrente, se encuentran en medio, regresan a su lugar, encuentro en medio otra vez y hacen un pase de espaldas y retornan con su pareja, Con sus parejas van al frente, encuentro con la otra pareja en medio, retornan a su lugar, otra vez hacen otro encuentro y las mujeres hacen media cadena con el hombre del lado contrario en medio y todos se pasan derecho regresando a su lugar de origen.

Cuadrillas Francesas

No. 4 - La Pastorcilla

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

The musical score is written in a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of four lines of music. The first line begins with a blue double bar line and a blue treble clef. The second line starts with a measure number '7' and includes a triplet of eighth notes. The third line starts with a measure number '11' and contains the instruction 'Ejecutar sólo en Canasta' above the staff. The fourth line starts with a measure number '21' and ends with a blue double bar line and the initials 'D.S.' above the staff.

Instrucciones coreográficas

Revisemos el cuarto número de francesas, originalmente correspondía al número conocido como “La Trenza” en el set de cuadrillas con seis números que James Payne publica en 1816 para el Club de Baile Almack’s situado en Londres.

La Pastorcilla ocupaba el quinto número de ese set, aunque en el primer set original publicado por él mismo en 1815 no figuraba “La pastorcilla”. Para 1829 ya se ha estandarizado La Pastorcilla como el cuarto número y así en 1930 Juan Gamboa las presenta con esta forma en México. La pastorcilla tiene su variante en Yauhquemehcan y ya parece una inversión del segundo número de lanceros y es la mujer quien deja al hombre con la mujer del otro lado para hacer encuentros. En realidad corresponde a la primera versión que se bailó en México. En Contla, Amaxac y Santa Cruz bailan acorde a la segunda versión de La Pastorcilla.

Instrucciones

Sale la primera pareja avanza al frente para visitar a la pareja del lado contrario y retrocede. Vuelven a salir y esta vez, la mujer se agrega a la pareja de enfrente a la izquierda del hombre. Su compañero regresa a su lugar. Sale el hombre con las dos mujeres tomados de la mano y visitan al hombre de la primera pareja y regresan. Repiten la operación. El hombre de la primera pareja, realiza un solo de baile avanzando hacia el frente y realizan una rueda tomados de las manos. Intercambian lugares las parejas y retornan a su lugar original con medio paseo. Se repiten las figuras en orden con las otras parejas.

Cuadrillas Francesas

No. 5 - El Final

Arreglista
Jesús Agustín Sánchez Ruiz

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a blue treble clef and a blue key signature. It contains six measures of music, with the first measure being a whole rest. The second measure has a blue double bar line with repeat dots. The following five measures consist of eighth-note triplets. The second staff starts at measure 7 and contains six measures, including first and second endings. The third staff starts at measure 14 and contains six measures, also including first and second endings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Instrucciones coreográficas

Comentario

El número final tiene distintas coreografías que se apartan incluso en Europa, de la coreografía original diseñada por Payne. Incluso ha sido sustituida por un vals llamado Sainth Simmoiene esto es debido a la fiebre por el vals que se dio en la época de regencia sobre todo en el Club de Baile Almack's gracias a la fuerza que le dio a este género la Condesa de Lieven. Así nacieron cuadrillas como La Beseda. Probablemente a esto, en México se acostumbra acabar las cuadrillas no con un vals, sino con cualquier ritmo basado en un compás binario de 2/4.

A México llega una forma algo modificada a la original pero en esencia no difiere mucho en ella y es la que presento a continuación.

Instrucciones

Gran rueda de todos los integrantes. Paso de manos de hombres con mujeres hasta llegar a su lugar. Sale hombre de la primera pareja y la mujer de enfrente, se encuentran, regresan a su lugar, van al frente otra vez e intercambian lugares y retornan a su lugar de frente. Vuelta de manos con su pareja. Las mujeres hacen un molinete al centro y regresan a su lugar. Se repite la operación en los costados en el mismo orden de figuras

Carnaval

Problemáticas

conceptuales

Antonio de Jesús

Arellano Ordoñez



Carnaval: problemáticas conceptuales y sugerencias de la historia-ciencia

A través del tiempo, se ha abordado al *carnaval* para explicar toda una diversidad cultural manifestada en danzas, rituales y tradiciones que el ser humano ha desarrollado dentro y fuera del tiempo *litúrgico* del carnaval en la tradición cristiana. Me atrevo a señalar que el *carnaval* es un tiempo litúrgico que encriptó, en su momento, tradiciones y prácticas subalternas al cristianismo que éste denominó *paganas*. Mónica Rector señala que “Los griegos ya lo celebraban en el año 1100 a. C., de modo que es una de las festividades paganas más antiguas. El carnaval suele relacionarse [...] con las Bacanalia [...] eran festividades que los griegos y los romanos celebraban para rendir homenaje a Baco y a Dionisos” p. 50

Rector, al igual que los recortes de Ana Laura Montero Ocampo e Ignacio Pérez Barragán, en su intento por hilar o explicar el origen del carnaval en la antigüedad solo fuerzan el concepto y, como en muchas investigaciones sobre el carnaval, caen en los advertidos *anacronismos* que Georges Duby nos advierte: Constantemente tengo que hacer esfuerzos para restituir la diferencia, para no aplastar, entre mi objeto y yo, el milenio que me separa de él, esa densidad temporal que debo aceptar que cubre de opacidad insondable casi todo lo que yo querría ver. (p. 22) Rector y Montero-Pérez al tratar de buscar el devenir histórico del carnaval, *trivialmente* ajustaron el concepto a prácticas de las culturas antiguas a las cuales dicho concepto no encaja, pues su contexto de desarrollo y concepción es sumamente distinta a las fiestas de Isis o *Isisdis Navigium* y del *currus navalis* romano con las que ellos ligan el “origen” del carnaval. Hay que distinguir que sus estudios se desarrollan en momentos distintos, la de Rector se publica en 1990 y la de Montero-Pérez en 2017, pero me extraña que ninguno haya tomado en cuenta las advertencias teórico-metodológicas de Georges Duby para la historia de las mentalidades y, a su vez, de la historia cultural que, magistralmente aplica para su análisis de matrimonio y que bien aplica igual para el *carnaval*.



Duby advierte que existen dos peligros que amenazan las empresas de *elucidación*, peligros sujetos por la naturaleza de las fuentes y que el historiador estaría propenso a caer, interpretando (de esta manera) erróneamente a la fuente. Primero, Duby acusa a *los errores de perspectiva* y, en segundo, a *la adopción de puntos de vista*. Hay que detenernos un poco para no ser tan estrictos con Rector y Montero-Pérez para exigirles en sus trabajos la integración de la metodología y de la teoría que demanda la historia-ciencia, pues Rector es lingüista, Montero socióloga y Pérez comunicólogo social; pero es importante retomar sus trabajos y perspectivas ya desde la objetividad del historiador para unirnos a la empresa de elucidación de la que Duby habla para la progresiva construcción del conocimiento. ¿Y por qué retomar esto? Pues, porque Rector nos ofrece un muy sencillo pasaje “del carnaval en la antigüedad”, bastante extraño para su formación, pues yo esperaba que nos presentara una investigación lingüística profunda del carnaval, quizás sujeta a su perspectiva del mismo. Por otra parte, también la investigación de Montero-Pérez presenta síntomas de errores de perspectiva y adopción de puntos de vista, se retoma muchas veces a las fuentes como la realidad implícita sin interpretar a las mismas tal y como sucede en una de sus primeras citas en su trabajo con Julio Caro Baroja.

Baroja plantea que “durante el Renacimiento, el deseo de revivir la Antigüedad hizo que el carnaval fuera una especie de reconstrucción de lo que los cristianos denominaban paganismo” y, entonces, Montero-Pérez lo retoma para decir que “En la anterior cita textual Julio Caro Baroja se hace mención del origen del Carnaval y el porqué de esta palabra, es decir, proviene de *currus navalis*”. Lo anterior es un claro ejemplo de *anacronismo*. Ni el carnaval está ligado a los carros navales ni Baroja se refiere a que la construcción de estos navíos en la Italia renacentista es el o parte del origen del carnaval; es un claro ejemplo de malinterpretación del planteamiento de Baroja, o bien, de esta fuente secundaria.

Sin embargo, las advertencias de Duby si las podemos ver aplicadas en la investigación de Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Camara titulada “Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala”, la cual, en primer



momento, retoma que “Una de las etimologías más difundidas de la palabra *carnaval* es la que descende de "currus navalis" que algunos lingüistas derivaron de la fiesta en honor a Isis, llamada "Isidis Navigium" entre los romanos, ocasión en que salía una nave o barco, el que era paseado por las calles. Esta expresión: "currus navalis" o "el carro naval" derivó posteriormente en "carnavale" y carnaval.”, esto sin señalar a esta práctica como el origen del carnaval y, más adelante retoma a Baroja de la siguiente manera:

Según el historiador Julio Caro Baroja en su libro *El Carna-vel*, de donde se ha tomado gran parte de la presente información, considera que se trata de una etimología a la que no puede dársele gran crédito pues está basada en reconstrucciones históricas demasiado simplistas que antropólogos e historiadores realizaron al tratar de fundamentar el origen pagano del carnaval; en este afán se remontaron no sólo a las fiestas griegas y romanas, sino hasta las egipcias. Pero este significado, según apunta Baroja, ha sido desacreditado en estudios más recientes por dicha etimología aplicada en función de la idea cristiana de los días de preparación física y psíquica, anteriores a la llegada de la cuaresma

En esta cita es posible observar que Sevilla, *et. al.*, no está cambiando el enfoque de la investigación de Baroja en cuanto a la etimología de la palabra *carnaval*, en este sentido, de la historia del concepto y retoma atinadamente la crítica que Baroja hace a los estudios previos sobre el carnaval a los que llama *simplistas* para fundamentar el origen “p-a-g-a-n-o” del carnaval. He retomado esta parte de la investigación de Sevilla pues me parece interesante observar cómo se apropia de la perspectiva metodológica según el análisis histórico-cultural que propone Baroja en 1965 y, que bien compagina con propuestas como las de Duby de 1988 e incluso de Fernad Braudel, Jaques Le Goff, Peter Burke y Jean Delumeau. De esta manera, tenemos la obligación de retomar la investigación de Baroja para nuestras investigaciones sobre el carnaval; Baroja nos sugiere entonces desligar el concepto de *carnaval* de la idea cristiana, pues más adelante veremos como no siempre se sujeta a esta perspectiva ideológica del cristianismo. Duby señala que la ideología “no es un reflejo de lo real vivido, sino un proyecto de actuar sobre él”. Hasta este momento hemos visto las grandes diferencias



que hay entre las investigaciones de Rector y Montero-Pérez y, la de Baroja y Sevilla. La última fue desarrollada desde la metodología de la antropología con los aportes de la historia, o bien, de la historia antropológica.

Es importante no perder de vista la investigación de Baroja y la de Sevilla, pues serán útiles para entender como en el *tiempo litúrgico del carnaval* las sociedades tuvieron el libertinaje de desarrollar costumbres o tradiciones subalternas a la cultura cristiana dominante en occidente y en nuestro espacio de interés en la presente investigación: Tlaxcala; de esta manera también es posible notar que las prácticas durante el carnaval estaban desligadas a la ideología que la perspectiva cristiana implantaba sobre *lo pagano, lo profano*, pues era la oportunidad para muchos de *volver al pasado* o de retomar sus orígenes, practicar sus prácticas que habían sido suprimidas por el cristianismo católico y que les eran lícitas durante *el carnaval*, más allá que una temporada litúrgica, un sistema de regulación, oficialización, control, codificación, tal como Duby lo identifica en el matrimonio.

De su concepto a sistema de control: *el carne-lavare*

Fuera de buscar ajustar al *carnaval* en un contexto de la Edad Antigua en el que no se percibía ni se concebía desde la perspectiva del Medievo, del Renacimiento, de la Tlaxcala virreinal, o del México decimonónico, deberíamos entender al concepto *carnaval* desde su etimología, de lo contrario caeremos en las deficiencias de las investigaciones de Rector y de Montero-Pérez que se asemejan a una investigación histórica empírica o *amateur* a la usanza de los grupos religiosos católicos y neoprotestantes como los pentecostales, los adventistas, los sabatistas y otras sectas cristianas que satanizan las tradiciones de los pueblos originarios en nuestro país, dotándoles de la categoría de *paganas*, de la misma manera que Duby critica al obispo Bouchard, quien juzga en su concepción del matrimonio, tal como ocurrió en el



feudalismo, relegar a la ilegalidad, es decir, juzgar. Estas investigaciones carecen de un marco teórico que la historia-ciencia demanda, omitiendo las precauciones de Duby:

Al interpretar estas huellas vagas, debo cuidar de no transportar al pasado, llenando con la imaginación los vacíos, lo que el tiempo presente me enseña. Porque esos hombres cuyas costumbres estudio son mis antepasados, y los modelos de comportamiento cuyo montaje trato de seguir han pervivido hasta mí. El matrimonio de que hablo es el mío, y no estoy completamente seguro de desligarme del sistema ideológico que tendría que desmitificar. Me concierne. ¿Soy, pues, desapasionado? Constantemente tengo que hacer esfuerzos para restituir la diferencia, para no aplastar, entre mi objeto y yo, el milenio que me separa de él, esa densidad temporal que debo aceptar que cubre de opacidad insondable casi todo lo que yo querría ver.

No trasportar al pasado lo que el tiempo presente enseña, esa es la puntual advertencia de Duby, pues se ha pensado que *el carnaval* ha sido pensado a través del tiempo sujeto a la misma perspectiva cristiano-católica que tenemos hoy en día que incluso, la perspectiva del carnaval que trajeron los frailes franciscanos a Tlaxcala se ha ido disolviendo ya desde hace mucho, ha cambiado o bien, no se consolidó en la mentalidad indígena como ellos lo esperaban. Un adoctrinamiento radicalmente *puro* es imposible, pues ni neoprotestantes más disciplinados como los metodistas lo han logrado; actualmente el metodismo se diluye por su ambiguo concepto de tolerancia, condenado a ser un *luteranismo romántico* como advirtió E. P. Thompsom si no reacciona a tiempo. En fin, son otros temas de interés.

El Diccionario de la Real Academia Española desglosa el concepto de *carnaval* como *carne* y *levare*, que quiere decir, *quitar la carne*. A diferencia de las investigaciones antes ya criticadas, la composición etimológica de *carnaval* nos da toda una pista de su origen: acusa a ser un sistema de control. *Lavar la carne* nos obliga a hacer una analogía con la investigación de Duby sobre el matrimonio, que nos aporta identificar que el *carnaval* durante la Edad Media también fue utilizado como un *dispositivo de purificación*. Es necesario retomar el contexto del *carnaval* dentro de la ideología cristiano-católica: el carnaval es un tiempo litúrgico que se lleva a cabo tres días previos al miércoles de ceniza que



anuncia la llegada de la cuaresma; recordemos el significado de la ceniza, empleada a modo de reflexión pero también como otro dispositivo de purificación, pues la carne, el cuerpo, ha sido lavado durante el carnaval, ha sido liberado de los deseos pasionales y carnales para llevar a cabo un verdadero sentido de memoria litúrgica, un servicio del memorial de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Por ello es necesario el *carnaval* para cumplir este propósito, aunque no se lleve a cabo como su concepto original lo halla así buscado, por ello retomábamos el planteamiento de que la práctica (del carnaval) no siempre ha estado sujeta a la ideología dominante: *del dicho al hecho hay mucho trecho*.

La tradición cristiana habría vislumbrado al tiempo de *carnaval* como esos tres días de liberación de la carne del cristiano de sus pasiones, de un compromiso, de la negación de sus deseos, de sí mismo por la causa de Cristo, así como él lo hizo por su pueblo, negó su privilegio divino por buscar y salvar lo que se había perdido. Sin embargo, en Occidente más bien habría sido un tiempo en el que se volvía lícito por tres días lo que era ilícito por el resto del año. En el denominador común, tal como ocurre en el siglo XV y en el Renacimiento, se retoman prácticas de la Edad Antigua, no olvidemos que es en este proceso histórico en el que hay una búsqueda y romanticismo de la Antigüedad, dando apertura a las colonias y virreinos de hacer un ejercicio similar en el siglo XVIII, de practicar lícitamente sus costumbres culticas del periodo prehispánico, como lo fue en el caso de la Nueva España. ¿Podemos observar entonces como el *carnaval* lejos de su objetivo *purificador* se convirtió y acusa a la definición de un *sistema de control*?

Baroja coincide en que *el carnaval* es producto del cristianismo y afirma que, sin la idea de cuaresma, esta fiesta "...no existiría en la forma completa en que ha existido desde fechas oscuras de la Edad Media europea". Más adelante Sevilla apunta la observación de que Baroja:

[...] no descarta que exista la posibilidad de que algunas fiestas de origen pagano fueran incluidas el ritual de la religión cristiana, dado que ésta, en definitiva, no pudo destruir por completo algunas costumbres anteriores muy



arraigadas en el gusto popular que, con el transcurso del tiempo, perdieron su sentido original, persistiendo su práctica despojada del sentido religioso inicial.

Lo anterior es riquísimo si se compagina con los elementos teóricos que hemos rescatado de Duby. Si bien, conceptualmente *el carnaval* nace con la intención de controlar, regular, y codificar según el régimen cristiano-católico, en algún momento tenemos que desprender de esta ideología cristiana ya al *carnaval* en la práctica popular, pues en el caso de nuestro objeto de interés de estudio de la presente investigación, será una oportunidad para los grupos de la estructura social tlaxcalteca para retomar sus prácticas prehispánicas ligadas a su cosmovisión, a su calendario, a su *tradición*, más que la práctica de un “paganismo” para liberar su carne del mismo, de lo “impuro”. Más adelante observaremos como los planteamientos de Baroja aplican muy bien para el estudio de las prácticas ejecutadas durante *el carnaval* en Tlaxcala, sincretizándose, perdiendo su sentido original, pero persistiendo su práctica despojada del sentido religioso (cristiano-católico) original; esto sucederá en otros rincones de México y el mundo hasta nuestros tiempos. Sin embargo, habrá pequeños grupos que sí conservarán un sustrato de su esencia.

Todos lo elementos y referentes teórico-metodológicos antes ya ubicados de Baroja, Duby y los retomados por Sevilla nos serán sumamente útiles en la presente investigación para someter a un análisis global (histórico) del *carnaval*, las danzas originarias o etno-tlaxcaltecas, sus ritmos, su aporte y su alimentación de otras culturas, sus rupturas y permanencias, e incluso sus propios enigmas.

Ipan cuicatl yn mitotilli

Simultáneamente a la revisión conceptual y cultural del *carnaval*, es necesario identificar, revisar y analizar las danzas prehispánicas que desarrollaron los grupos nahuas del altiplano central del actual territorio de México, no antes sin



exponer que en la cosmovisión nahua, la palabra *cuicatl* no solo hace referencia al canto o al verbo de cantar, sino que, según Patrick Johansson: el vocablo *cuicatl* cubría entre los aztecas una síntesis trinitaria que integraba el verbo, la danza y la música en una totalidad expresiva y no desprendía de ningún modo el texto de su conjunto músico/coreográfico.¹ Existe otro vocablo náhuatl que hace referencia a la danza, que es *mihtotilli*; pero gracias a las láminas del Códice Durán y a las especificaciones de la investigación de Johansson, es posible identificar al *cuicatl* para señalar la danza de manera singular, es decir, ejecutada por un danzante, solo y, al *mihtotilli* como una danza en grupo, de manera plural.

El *mihtotilli* tiene una función ceremonial, de ritual, de acuerdo con el código Durán, posiblemente ligada a la recreación de combates, pues no olvidemos que la concepción de la guerra (*yaoyotl*) no es bélica-sanguinaria como la occidental, como la hebrea, como la de las culturas de la Edad Antigua de Occidente, sino que ésta es de tipo ritual, simplemente revisemos antropológicamente las batallas del ejército nahua-tlaxcalteca durante la llegada de Cortés el 2 de septiembre de 1519 a Tecuactzinco, un altépetl sujeto a Tzompantepec, hoy cerro de Tehuizco, el cual se encuentra actualmente dentro del territorio de Guadalupe Texcalac, municipio de Apizaco. La crónica que registra Bernal Díaz del Castillo de aquel día señala una gran pista para entender la cosmovisión nahua de la guerra “Una cosa tenían los tascaltecas en esta batalla y en todas las demás: que en hiriéndoles cualquiera indio, luego los llevaban, y no podíamos ver los muertos.”² Lo anterior nos permite entender su costumbre de la guerra del pueblo tlaxcalteca, incluso, me atrevo a señalar, que ellos traen desde las guerras floridas, incluso de tiempo atrás.

¹ Patrick Johansson, *El cuecuechcuicatl: canto travieso de los aztecas*. [En línea]: [78270-Texto del trabajo-230945-1-10-20220926.pdf](https://www.repositorio.cebsi.org/bitstream/handle/20.500.11967/478270-Texto%20del%20trabajo-230945-1-10-20220926.pdf).

² Bernal Díaz del Castillo, Cap. LXIII. De las guerras y batallas muy peligrosas que tuvimos con los tascaltecas y de lo que más pasó, en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.



La guerra nahua no pretende someter sanguinariamente como occidentalmente pensaríamos o como las películas *yankis* nos hacen imaginarlo, recordemos las palabras de Duby "...debo cuidar de no transportar al pasado, llenando con la imaginación los vacíos, lo que el tiempo presente me enseña." De acuerdo con Díaz del Castillo, podemos confirmar que la guerra nahua es de tipo ritual, que no pretende masacrar al ejército enemigo, sino capturar capital humano para sacrificio a sus deidades, ya sea por favores o peticiones; es por ello que, en el primer enfrentamiento entre los tlaxcaltecas y Cortés, los primeros no dejaron ni un muerto de los suyos en el campo de batalla.

Pese a que el *mihtotilli* poco se mencione en las fuentes, pero si tengamos valiosos registros icnográficos de éste, podemos percatarnos que se celebra en cuadro círculo, alrededor del *huehuetl* y el *teponaztle*, al sonar de algunos instrumentos de viento, conchas a manera de sonaja y acompañados de algunos guerreros, con o sin arma. Destacamos la famosa fiesta de *Toxcatl*, muy polémica dentro de las fuentes del siglo XVI por la masacre dirigida por Pedro de Alvarado y, finalmente la fiesta de Xochiquetzalli, representada por D.H. Xochitiotzin.



Ilustración 1. Códice Durán. [En línea]: <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/duran/duran.html> .



Por otra parte y volviendo a las danzas individuales como el *cuicatl*, Johansson hace un interesante estudio de una danza de este tipo en particular: el *cuecuehcuicatl*. Se advierte que:

Las traducciones añaden a esta entropía expresiva inevitable del texto náhuatl escrito, "la traición" de su transposición interlingüística, pues las sonoridades de las lenguas receptoras eventuales, despojan el canto de un sentido que yace en el cuerpo verbal náhuatl donde una verdadera efusión significativa brota de las afinidades sonoras de los vocablos en presencia.

Teóricamente, Johansson nos está advirtiéndolo que los nombres de las danzas indígenas, de pronto en las fuentes, los habremos de encontrar con vocablos nahuas que han sufrido un proceso de *corrupción del lenguaje* y que, difícilmente les encontremos con el nombre original, a menos que así lo enuncie el documento más remoto, por ejemplo, algún manuscrito en náhuatl del siglo XVI.

Esto es particularmente notorio en los famosos *cuecuechcuicatl* o "cantos traviesos", que deberían distinguirse por su lubricidad según lo aseveran los cronistas españoles: También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle *cuecuechcuicatl*, que quiere decir baile cosquilloso o de comezón". En algunos pueblos lo he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado, por ser tan deshonesto.

El texto de estos cantos se integra generalmente a un conjunto cinético muy sugestivo sobre todo en lo que concierne a la danza que aparece entonces como una verdadera mímica generalmente obscena. Sin embargo si la



expresión gestual debe haber sido de una indudable lubricidad, el texto mismo es generalmente mucho más discreto y esconde el tenor sexual de los cantos entre las mallas de la hermenéutica náhuatl.

El *cuecuechcuicatl* también está relacionado con el cortejo, con el erotismo, con la fertilidad, con la reproducción y, de esta manera, muy seguramente, entonces, con la época ideal para el cortejo y la fecundidad, es decir, la primavera, Johansson añade lo siguiente: una danza muy sugestiva de carácter lúbrico, en la cual está insertado un texto cuya ambigüedad esconde difícilmente su carácter erótico. Al estar estrechamente relacionada con la fertilidad y la época de la primavera, no sería arriesgado ubicar la ejecución de estas danzas dentro del calendario lunar tlaxcalteca durante o después del periodo *Izcalli*, que quiere decir resurrección, cerca del 5 al 24 de febrero, o el periodo *nemontemi* del 25 de febrero al 1 de marzo cuyos días o, bien, durante el periodo *xilomaniliztli*, del 2 de marzo al 21 de marzo, con la fiesta de las ofrendas de panes y mieses y, el *cohualhuatl*, que alude al tiempo del 22 de marzo al día 10 de abril. Tanto el *cuecuechcuicatl* como los ciclos antes presentados, seguramente tienen una relación con la fertilidad y, de esta manera, con la temporada de lluvias, así como del tiempo de cosecha.

Ahora bien, con respecto a nuestro “carnaval” ¿no parecen ya muchas coincidencias? Desde los días de celebración del carnaval con la temporada de los *cuecuechcuicatl* que bien compagina con el tiempo litúrgico del “carnaval” de Tlaxcala, así como el nombre que ya no está alertando demasiado: *cuecuechcuicatl*.



Ilustración 2. Diego Muñoz Camargo. [En línea]: <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/tlaxcalteca/imagenes/09.jpg>

Los *matachines*: entre *moros* y *cristianos*

Hasta el momento, gran parte (si no es que todas) de las investigaciones e historiografía del carnaval han pasado por alto al estrecho vínculo que guardan la danza de *los moros y cristianos* con el tiempo litúrgico del *carnaval*, su choque, aporte y fusión para la cultura popular, para la cultura subalterna. Siempre, de una cultura dominante surge la contra parte, *la otra cara de la moneda*, la crítica y *los moros y cristianos* no se quedaron exentos de ello; hablemos del origen de esta festividad o recreación. Según Arturo Warman:

La danza de los moros y cristianos es un producto de la época medieval. Su origen puede precisarse, temporal y geográficamente, alrededor del siglo XII en alguna parte del oriente de España, posiblemente Aragón, ya libre de la dominación sarracena. Esta suposición se basa en la primera referencia documental a la danza: cuando en ocasión de la boda de Ramón Berenguer IV, conde de Cataluña, con Petronila, reina de Aragón, celebrada en la catedral de Lérida en el año 1150, se fingió un combate entre moros y cristianos.

El combate fingido, antecedente formal de la danza de moros y cristianos, es uno de los temas más antiguos de la historia de la danza en Occidente. [...] Gaspar Melchor de Jovellanos, refiriéndose a la danza de las espadas, afirma en 1790 que ésta era muy popular en España del siglo XII, y agrega: "...los

que saben la fórmula de la elevación de los reyes visigodos, poco trabajo tendrán en atinar con el origen o, por lo menos, con el tipo de esta danza. Igual proceso debieron seguir las demás culturas “bárbaras”, como lo sugiere el hecho de que dos posibles derivaciones de estos juegos: los torneos caballerescos y las danzas de espadas o de sus menos refinados y peligrosos sustitutos, los garrotes, hayan gozado de muy antiguo arraigo. [...]

[...] o bien, bajo el influjo de la danza de moros y cristianos, como los *dances* coreográficos de Aragón, y las numerosas variantes de las danzas moriscas esparcidas por Europa, como las *morris dances* de Inglaterra, las *moriskentazen*, de Alemania o la *moreska* de Dalmacia.

La festividad de *Corpus Christi*, que se celebró en España antes que en ningún otro sitio, se convirtió en símbolo supremo del catolicismo español en la cruzada contra los moros durante los siglos XIV y XV, y después del concilio de Trento, a mediados del XVI, en expresión pública de resistencia contra el protestantismo.³

La danza incluye también todos los símbolos de la cruzada ibérica: a Santiago lo utiliza como uno de sus personajes predilectos, la Santa Cruz aparece como elemento dramático para vencer a los moros y, finalmente, el día de *Corupus* es una de las ocasiones predilectas para su celebración.⁴

Maya Ramos, en su obra *La danza en México durante la época colonial*, hace referencia a que esta danza de los moros y cristianos fue traída a la Nueva España como recurso evangelizador en 1593, y cita al *mattacino* como sinónimo de moro: “La forma que llegó de España es una especie de epopeya danzada y rimada, a veces también actuada, que narra las hazañas de los cristianos en sus guerras

³ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, SEPSETENTAS, 1972, n. 46, pp. 17-21.

⁴ *Ibidem*, p. 23.



contra los infieles, y en cuyo clímax el moro, *mattacino*, árabe o turco es invariablemente vencido.”⁵ Por su parte, Warman señala que *matachín* es un vocablo al que la Academia da origen árabe, de *matauchihin*: enmascarados.⁶

¿Y por qué traer al análisis a los *matachines* para hablar del *carnaval* de Tlaxcala? Es un pilar, pues gracias a este personaje, dará pie a la caracterización de los indígenas a través de una máscara, del disfraz de una identidad a la que el indígena no acostumbraba a llevar a sus danzas colectivas o individuales, que también se antepone con su cosmovisión de la danza, pues esta es de tipo cultica, ritual, festival, en cambio, con la llegada de los ibéricos, la danza indígena se tornará de recreación de combates a la usanza de *los moros y cristianos* pero ya con escenas de la Conquista de México-Tenochtitlan, e incluso, de tipo recreativa. Para el caso de Tlaxcala, el *matachín* no será un personaje ajeno, pues sus semejanzas al matlachin, es decir, el de las faldas o redes, característica de ambos, permitirá una asimilación del personaje fácil de apropiarse y que, incluso, será de aporte para las danzas étnicas distintivas de La Gran Chichimeca, hoy el norte de México, el sur de los Estados Unidos de América y, las conquistas tlaxcaltecas del sur como Guatemala, Perú, entre otras.

Permanencias y apropiaciones en la cultura tlaxcalteca

Expuestas las necesidades de analizar las danzas étnico-tlaxcaltecas en su respectivo contexto, de manera global, con objetividad que la historia-ciencia demanda, así como habiendo identificado la necesidad de revisar lingüísticamente las transformaciones y/o corrupciones de los conceptos y vocablos que estos van teniendo a través del tiempo, ya nos es posible entender los planteamientos que a continuación se presentan.

⁵ Maya Ramos, *La danza en México durante la época colonial, México*, Alianza Editorial Mexicana, 1979, p. 26, citado por Alma Gabriela Valdez Martínez en Los guerreros cósmicos de la Gran Chichimeca. Danza de matlachines de “El Visitador”,

⁶ *Op. cit.*, Warman, p. 48.

Durante las batallas contra los ibéricos, los tlaxcaltecas afrontaron uno de los primeros efectos de apropiación cultural: la guerra sanguinaria de occidente. Del 2 de septiembre al 5 de septiembre, los tlaxcaltecas lograron entender, aprender y adaptarse al sistema de guerra que traía Cortés y sus soldados, que bien ya habían adoptado los mayas, cempoaltecas y nahuas de Zocotlan e Ixtacamaxtitlan; es uno de los primeros efectos de la Conquista, pues los tlaxcaltecas comienzan a romper sus tradiciones y comienzan a atacar a Cortés en su Real por las noches, algo atípico dentro de los *canones* de la guerra nahua.



**Reflexiones en torno
a la participación de
las mujeres en el
carnaval tlaxcalteca**

Ana Laura Montero

Ocampo



REFLEXIONES ENTORNO A LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CARNAVAL TLAXCALTECA

¿Por qué las mujeres no se “disfrazan” de hombres en el carnaval?

Tal vez parezca una pregunta un tanto rara para las personas que nos encontramos implicadas de alguna manera en el carnaval porque estamos muy acostumbrad@s a que los hombres sean quienes se “disfracen” de mujeres y entonces la pregunta que sigue puede ser un tanto ontológica ¿qué es ser mujer? ¿Qué significa o qué implica disfrazarse de mujer? Y si continuamos con cuestionamientos en esta dirección vamos aterrizando directamente a temas de género, los cuales son importantes tratar.

Regresando al tema de lo que significa “disfrazarse” de mujer es común y aceptable que eso implique ponerse una peluca con cabello largo o teñido, usar maquillaje, tacones y lo principal y fundamental es que se usen vestidos o faldas y entonces aquí cabe la pregunta ¿por qué la falda se asocia directamente al ser mujer?

Es una cuestión que está muy normalizada y de manera inconsciente se hace esa vinculación y se hace la referencia: mujer es igual a falda, mujer es igual a vestido, mujer es igual a tacones, mujer es igual a maquillaje, así sucesivamente y esta normalización parte de ideas sexistas. Si nos remontamos a la antigua Grecia y a Roma tanto hombres como mujeres vestían diferentes túnicas o togas prendas que ahora mismo veríamos como si fueran vestidos y en consecuencia “ropa de mujer” el uniforme de las legiones romanas incluía unas túnicas muy cortas que ahora veríamos como minifaldas, en la edad Media pasaba lo mismo tanto hombres como mujeres llevaban faldas, era más común que los hombres usaran faldas más cortas. Posteriormente ya en el siglo XVII seguía esta tendencia y la muestra es que en pinturas con retratos de Luis XIV puede observarse que está usando falda y tacones, peluca y maquillaje, es



interesante cuestionarse cuándo es que cambia esto realmente, es decir, cuando estas formas o protocolos de vestimenta se tornan exclusivos para mujeres, veamos que en la actualidad, en estos tiempos contemporáneos, la realidad es muy distinta y a raíz del uso de estas prendas se han creado estereotipos de género. Con la llegada de la Ilustración y la caída del antiguo régimen la moda se fue tornando más sencilla y austera y también había una variable de clase y en las clases altas los hombres llevaban muchos ornamentos y entre esos ornamentos se encontraban faldas y vestidos mientras que en las clases bajas no pasaba esto la idea de fondo de la Ilustración y sobre todo cuando acaba la revolución industrial es decir, hace menos de 200 años era hacer que los hombres prescindieran de los ornamentos faldas incluidas y a partir de ahí adoptaron los trajes esta lógica no pasó a las mujeres, la falda se convierte a ser exclusiva de las mujeres, la falda se vincula directamente a las mujeres porque se vincula con una función ornamental y también aparece el corsé una prenda profundamente asfixiante por lo tanto aquí empieza el vínculo falda-mujer, esto hace apenas 200 años. Ya en años más recientes, 1984, Jean Paul Gaultier sacó a la pasarela hombres vestidos con faldas pensando que muchas personas se inclinarían por esta opción de vestido y que en consecuencia los hombres del futuro se vestirían con falda independientemente de su orientación sexual y él mismo dijo “hombres y mujeres pueden llevar la misma ropa y seguir siendo hombres y mujeres” trataba de terminar con algunos estereotipos de género pero ya hemos visto que no fue así. El mundo tal y como lo conocemos ahora no ha sido siempre así es importante reflexionar sobre nuestra historia y saber de dónde venimos para que no reproduzcamos patrones referenciados como el vincular cualquier indumentaria o pieza de ropa a un sexo ya que es una conducta sexista y limitante tengamos sensibilidad y capacidad de crítica para no caer en estas conductas o marcos mentales establecidos.



Luis XIV (imagen tomada de la web)



Falda Romana (imagen tomada de internet)



Faldellín de Mictlantecuhtli en el códice Borgia (imagen tomada de la web)



Faldellín en el mural de Cacaxtla, Tlaxcala



Propuesta de Jean Paul Gaultier 1984 (Imagen tomada del Facebook Jean Paul Gaultier)



Pasarela de Jean Paul Gaultier 1984 (Imagen tomada del Facebook Jean Paul Gaultier)



Kilt (imagen tomada de la web)



Túnica romana (imagen tomada de la web)

Lo tratado anteriormente corresponde a una historia que nos llegó porque el reino de Aragón nos invade y con ellos traen una serie de ideologías y de historia que posteriormente afectarán a la nuestra, hablando del caso concreto de la vestimenta podemos decir que el uso de faldas tampoco era exclusivo de las mujeres en territorios llamados mesoamericanos sino que existían prendas que podríamos llamar faldas y que eran parte de la vestimenta masculina y no sabemos bien a bien cómo fue la transformación en cuanto al uso de las prendas tanto en hombres como en mujeres ya que se fue transformando de distintas formas en distintos tiempos en la amplia diversidad de estos territorios lo que sí se sabe bien es que en tiempos nacionalistas se impuso el uso del pantalón para los hombres y se les castigaba si usaban el *maxtle* o “taparrabos” y si traían el cabello largo.

La temática del presente trabajo no es hablar de estos hombres que se “disfrazan de mujer” el tema principal es la reflexión sobre la participación de las mujeres en el carnaval tlaxcalteca y sin duda da para una discusión amplia sin embargo ha sido abordado muy poco y tratar el tema de la vestimenta es muy importante ya que tiene que ver con estos roles de género que se han impuesto en esta sociedad patriarcal-industrial.

Prohibiciones para bailar

Si hablamos de pruebas documentales sobre las prohibiciones para participar en el carnaval la más antigua que se conoce es la de 1699 emitida por el Conde de San Román y bandos municipales de los años 1741 y 1768 en este último Antonio López Matoso quien era gobernador de la Ciudad y provincia de Tlaxcala explícitamente prohibió a las mujeres participar de “wewe en las carnestolendas no importando su casta o condición social”, en 1896 es cuando se lanzó la última prohibición que continuó hasta mediados del siglo XX.



A las mujeres que participaban en estas festividades se les veía como mujeres de “poco recato” y esas conductas provienen de la moral judeocristiana, antes de estas prohibiciones algunas mujeres participaban en el carnaval vestidas de huehues, es decir con máscaras e imitando la vestimenta que los demás danzantes utilizaban pero dejaron de bailar cuando se ponían penas monetarias o con cárcel.

En el carnaval tlaxcalteca hay una figura que se conoce como “la nana” y era un hombre que utilizaba una falda larga, blusa bordada, rebozo y máscara con rasgos de anciana así como también un bastón y era como la “presencia femenina” en las comparsas ya que como se menciona anteriormente no había distinción de género en el vestuario de las personas carnavaleras así participaran tanto hombres como mujeres, posteriormente cuando empezaron a cambiar a bailar estilo cuadrillas con la alta persecución hacia las mujeres fue un momento álgido, ya que por un lado la coreografía estaba cambiando para bailar en pareja y por el otro la mujer dejaba de participar por las prohibiciones fue entonces cuando los hombres comenzaron a utilizar ropa estereotipada como “de mujer” para bailar como tal.

Dando un gran salto en el tiempo ya en tiempos contemporáneos a mediados del siglo pasado es que comienzan a regresar a bailar las mujeres en el carnaval tanto en Totolac como en Yauhquemehcan 1956 y 1964 respectivamente y comentan que la situación no fue fácil ya que los hombres se mostraban groseros, acosadores de manera sexual e irrespetuosos y entonces ellas tuvieron que imponerse y mostrarles a sus compañeros y a la comunidad que ellas sentían gusto por bailar y querían hacerlo a pesar de que estuvieran en contra. Las mujeres querían participar ¡por mero gusto! Como ellas decían y sus familias las apoyaron haciendo vallas para que pudieran bailar sin que los hombres del público intentaran tocarlas, en San Mateo Huexoyucan cuando comenzaron a bailar las mujeres el grupo les gritaba “*putas*”. Las mujeres danzantes fueron persistentes e insistieron en bailar y ahora son parte fundamental de las camadas o grupos de *huehues* y no por eso quiere decir que los estereotipos de género no sigan reproduciéndose, hay prácticas que si la mujer



las realiza y son muy mal vistas socialmente, por ejemplo gritar y expresar su emoción en el carnaval o participar en camadas que socialmente están permitidas que sean de hombres como por ejemplo participar como charras, chivarrudas, en las comparsas o disfrazadas de monstruos.



Ma. Trinidad Cabrera Cadena (imagen tomada de internet)



Chivarruda Silvia Romero (Fotografía tomada del Facebook de Israel Muñoz)

En distintas camadas de la región sur del estado de Tlaxcala se han integrado a las camadas de charros mujeres que se visten de charras utilizando pantalón y máscaras como los hombres las usan y también portan el chicote. De igual manera en la región sur en el pueblo de Xicohtzinco se conformó una camada de mujeres chivarrudas y en la camada de chivarrudos de Xochicalco también baila Paola con 16 años de edad cargando sus chivarras, en Quileta también hay mujeres chivarrudas y en la Pandilla de San Antonio Tecopilco en Alzayanca es hasta apenas el año 2018 que las mujeres participan y ellas cuentan que querían bailar pero que no las dejaban bajo pretexto de que no aguantarían el ritmo para andar brincando. En carnavales en otros estados de este país ahora llamado México aún no hay participación de las mujeres no porque sea un decreto del virrey o del gobernador sino porque la misma comunidad tiene normalizada la exclusión femenina de muchas y diversas actividades por los roles de género establecidos.

Regresando un poco y que tiene que ver un poco con lo que se menciona en el párrafo que antecede llama mucho la atención ver a hombres heterosexuales que en el carnaval como es que se “disfrazan de mujer” poniéndose una peluca, maquillaje, tacones y dos enormes senos y/o nalgas, esa idea de “mujer” no somos nosotras, es una representación extrema y bizarra de la feminidad, las mujeres ni somos eso, ni somos un disfraz pero la fetichización de la feminidad cala tanto que los hombres quieren “disfrazarse de mujer” y lo más curioso es que las mujeres también nos queremos “disfrazar” de mujer, siempre se añade un componente sexy, para ellos en el carnaval es una oportunidad para escapar de la jaula de la masculinidad y durante ese tiempo exploran lo que llevan todo el año fetichizando mientras que en nosotras no ocurre eso, seguimos en la dinámica de vernos guapas, atractivas y sexys. Y no es que se piense que no es adecuado que los hombres utilicen tacones sino que lo que realmente sería transgresor es que los hombres usaran tacones sin que esto esté directamente relacionado con que es algo “de mujer” o que socialmente se entienda como “algo de mujer” y sin que ellos mismos performasen hablándose en femenino y haciendo toda una caricatura, seguir vinculando las minifaldas, los vestidos, los escotes y el maquillaje con la mujer, son actitudes misóginas y tal vez puede parecer algo



sin importancia, pero se resaltan dos cosas: primero la jerarquía feminidad-masculinidad, en donde la feminidad es un objeto de disfraz, la masculinidad no, nuestra jaula del “ser mujer” hace gracia y es motivo de mofa, la de ellos no y en segundo lugar resalta el sinsentido de los roles de género, ver a un grupo de hombres heterosexuales deseando que llegue el carnaval para ponerse unos tacones sin que genere una represalia social debería hacernos reflexionar sobre lo absurdo que es el género o mujeres deseando poder expresarse como lo hacen los hombres en el carnaval pero no pueden hacerlo porque a veces desde sus misma camadas o grupos de danza sufren represión.

Ellas

Prohibiciones históricas, prejuicios sociales, roles y estereotipos de género han influido para la exclusión femenina en el carnaval, sin embargo a pesar de estas restricciones, las mujeres de alguna u otra forma han estado presentes en los carnavales aunque de manera clandestina, discreta, omitidas y en determinadas camadas. Esta gran lucha por el derecho a participar se ha llevado a cabo de manera continua por mujeres que van ganando espacios y van teniendo reconocimiento del que antes ni los nombres se mencionaban ya sea como danzantes, organizadoras, capitanas, lideresas, talladoras de máscaras, costureras, etc. Siempre es que han participado pero ahora se está tratando que ya no de manera anónima.

La creciente participación de las mujeres en los carnavales es un reflejo del empoderamiento femenino y de la lucha por la igualdad de género, participan activamente en fortalecer la identidad cultural de las comunidades y fortalecer los lazos comunales así como enriquecer el goce comunal a partir de la realización de esta fiesta, la participación de ellas ha sido un indicador de los cambios sociales y culturales que van surgiendo al interior de pequeñas comunidades pero



que es producto de discusiones organizadas en la comunidad generadas por ellas y que aún continúan realizándose. Aún existen muchos desafíos por enfrentar contra los estereotipos de género y la búsqueda de equidad en la participación en diversos espacios pero esos se van ocupando poco a poco porque la participación de las mujeres en el Carnaval de Tlaxcala es una historia de lucha, resistencia y empoderamiento. Hoy en día, las mujeres son un elemento fundamental de esta tradición, enriqueciendo y transformando esta celebración ancestral.

Es importante señalar que no hay registros detallados sobre la participación de las mujeres en el carnaval a lo largo de la historia y no es el propósito de este trabajo pero si sabemos de mujeres que han dejado huella significativa, por ejemplo: mujeres lideresas para ser capitanas de sus camadas y llevarlas a ser campeonas en concursos estatales, reinas de camadas que han buscado espacios para que sus camadas se den a conocer, mujeres organizadoras que son lideresas de páginas en medios sociales para abrir foros de discusión respecto al carnaval, mujeres que son parte de comités de mismos danzantes que se premian entre las mismas personas danzantes, mujeres que son danzantes y dejan un legado a las nuevas generaciones o que innovan con sus participaciones proponiendo nuevas coreografías, pasos, etc. Las mujeres en el carnaval son portavoces en la transmisión de conocimientos en la práctica carnavalesca.

Mujeres participantes activas de movimiento feminista han impactado en la celebración de esta tradición ya que ahora es importante visibilizar la participación femenina en donde se van reconociendo las contribuciones y se desafían los estereotipos de género desafiando normas tradicionales que limitaban y hasta prohibían la participación femenina y las mujeres se han ido abriendo espacios y ocupándolos para romper barreras y hacer presencia expresándose artísticamente. El movimiento feminista ha empoderado a las mujeres otorgando confianza para poder atreverse a participar activamente en actividades que les eran prohibidas además denigrándolas haciendo alusión a una inferioridad física.



En este momento de la discusión es fundamental tener mucho cuidado y hacer una reflexión desde el feminismo comunitario ya que muchas de las comunidades en donde se lleva a cabo el carnaval son Texkalteka, es decir son lo que algunos llamarían indígenas aunque no estén en el catálogo del INI pero no se autodenominan indígenas ya que políticamente no convergen con estas ideas. Regresando al feminismo comunitario toca solo a las mujeres que pertenezcan a ciertas camadas de ciertas comunidades hacer una discusión, una reflexión y decidir el papel de ellas en las camadas de su comunidad, tanto en vestimenta, comportamientos, actividades, participaciones de las que serán responsables, etc. Y esto lo traigo a colación porque existe un pasado histórico antes de la llegada de los invasores castellanos que se ve reflejado fuertemente en la tradición de carnaval, tanto en sus bordados, textiles, simbolismos, uso de plumas, representaciones que marcan una conexión de sus comunidades con la naturaleza, existen deidades relacionadas con la agricultura, la fertilidad, la montaña Matlalcueye como un ser vivo a quien se le danza en realidad pero con todo esto no quiere decir que hablemos de una sociedad ideal ya que son comunidades en las cuales se necesita seguir realizando una constante reflexión sobre que quieren las mujeres en su comunidad.

Se vislumbran grandes desafíos que aún se deben ir sorteando al respecto de la participación de las mujeres en el carnaval de Tlaxcala, ya que es importante mencionar que participar en estas fiestas implica invertir dinero y dada la desigualdad de oportunidades que enfrentamos las mujeres hay grandes obstáculos para poder acceder a recursos financieros ya que no contamos con las mismas oportunidades que los hombres y esto limita expectativas y posibilidades para las mujeres. Por lo anterior es importante visibilizar las actividades de las mujeres en el carnaval libre de prejuicios y destacar que cada vez más mujeres están asumiendo roles de liderazgo.

Para continuar con el trabajo se necesita crear estrategias para promover la igualdad de género en los carnavales abordando las desigualdades existentes y que siga fortaleciéndose el papel de las mujeres. Es importante incorporar la



perspectiva de género en todas las etapas de la organización y realización de los carnavales, desde la planificación hasta la evaluación, buscar el empoderamiento económico implementando actividades que permitan a las mujeres generar ingresos y acceso a financiamiento, la visibilización de las mujeres es necesaria y la sensibilización para combatir los estereotipos de género y promover la igualdad entre hombres y mujeres y fundamental es garantizar la participación equitativa de las mujeres en la toma de decisiones relacionadas con la organización y gestión de los carnavales.

La importancia de documentar y preservar la historia de las mujeres en los carnavales

Documentar y preservar la historia de las mujeres en los carnavales es fundamental para poder visibilizar su contribución ya que permite reconocer y valorar el papel que las mujeres han desempeñado a lo largo de la historia en la preservación y transmisión de las tradiciones carnavalescas de esta forma se combate la invisibilidad histórica de las mujeres y a construir una narrativa más inclusiva y equitativa, al fomentar la investigación se logran nuevos conocimientos y perspectivas y sirve como evidencia de la participación activa de las mujeres en la vida cultural y social fortaleciendo derechos y reclamos. Al documentar y preservar la historia de las mujeres en los carnavales, estamos construyendo un legado que inspira a las futuras generaciones y garantiza la continuidad de estas tradiciones creando redes de apoyo entre mujeres que participan en los carnavales para fortalecer sus vínculos y compartir experiencias.



Testimonios



Homenaje a un maestro de las máscaras: Víctor Hugo Pérez Castillo

Testimonio de Argelia Vargas

En la comunidad de Amaxac, Tlaxcala, la pasión por el carnaval corre por las venas, y Víctor Hugo Pérez Castillo fue uno de los grandes artistas que contribuyó a mantener viva esta tradición. Víctor, desde joven, sintió una inquietud por el baile y las máscaras. Fue a los 20 años cuando se unió a la camada Castillotla, un grupo carnavalero con larga trayectoria en su pueblo. Durante una de sus primeras participaciones, usó una máscara prestada que le resultó incómoda para bailar, lo que despertó en él el deseo de crear su propia máscara, aprovechando su talento natural en el arte y las artesanías.

Con el tiempo, Víctor perfeccionó su habilidad. Aunque ya era talentoso, decidió realizar un diplomado en artes plásticas, donde comenzó a experimentar con diferentes materiales, creando su primera máscara de fibra de vidrio y, más adelante, una de madera de cedro.

Entre las máscaras más emblemáticas que creó destaca “El Morillón”, famosa por su barba de candado, que se volvió muy popular en diversos municipios de Tlaxcala. También está “La Bigorra”, una máscara de barba corta que inspiró a Víctor a jugar con colores como el morado, el verde y el azul. Estas creaciones coloridas fueron bautizadas como "Kalen", en honor a su sobrina, conocida por su estilo llamativo de teñirse el cabello. Algunas de sus piezas más exclusivas, conocidas como “Las VIP”, se encuentran en el pueblo de San Francisco Tlacuilohcan. Estas máscaras, elaboradas con madera tallada y detalles de oro, se distinguían por su extravagancia y la minuciosidad de su técnica.

Tras el fallecimiento de Víctor Hugo Pérez Castillo, la comunidad carnavalera le rindió un emotivo homenaje. No solo fue un creador de máscaras, sino un amigo cercano para muchos huehues. Camadas enteras acudieron a bailar en su honor, y el sonido de las castañuelas resonó en su memoria hasta el último momento. Víctor dejó un legado imborrable en el carnaval de Tlaxcala, y sus creaciones seguirán siendo parte de esta celebración por generaciones



La primera mujer carnavalera que organizó una camada: María Trinidad Cabrera y su revolución en Calapa, Yauhquemehcan.

En el barrio de Guadalupe Xalapa, Yauhquemehcan, nació María Trinidad Cabrera Cadena, una mujer que transformó el carnaval local al abrir las puertas a la participación femenina en un ámbito tradicionalmente dominado por hombres. Desde niña, Trinidad sentía una conexión con la música y las cuadrillas del carnaval, pero al crecer, se percató de que las mujeres no participaban en el baile.

Impulsada por su curiosidad y pasión, propuso que las mujeres también fueran parte de las cuadrillas. En 1963, pese a la resistencia inicial de algunos padres, preocupados por la capacidad de las mujeres para aguantar el esfuerzo físico del baile, las mujeres sorprendieron a todos. No solo resistieron, sino que brillaron, mostrando que podían igualar e incluso superar a los hombres en resistencia y dedicación.

La primera participación femenina fue un éxito. Las mujeres, vestidas con sus mejores trajes, salieron a bailar en las calles durante los días propios del carnaval: domingo, lunes y martes. Pronto, la comunidad las aceptó con orgullo, y comenzaron a ser invitadas a bailar en casas locales, donde en lugar de dinero, muchas veces recibían tamales, atole y otras bebidas para hidratarse.

Aunque María Trinidad no recibió ningún reconocimiento oficial durante años, en 2024 su legado fue finalmente celebrado con un premio que reconoce su invaluable contribución al carnaval de Yauhquemehcan. Este galardón es un testimonio de la importancia de su valentía y determinación, que abrió camino para la participación femenina en esta importante tradición.

Su historia es un ejemplo de cómo la perseverancia puede transformar una comunidad y dejar una huella imborrable en su cultura. Hoy, el carnaval de Yauhquemehcan y del estado de Tlaxcala no se entiende sin la presencia de las mujeres, gracias a la iniciativa de personajes como Trinidad y su amor por la tradición.



Ascensión Gregorio Paredes: Un legado musical que resuena en el carnaval de Tlaxcala

Don Ascensión Gregorio Paredes Flores, nacido en 1942 en Altzayanca, ha dedicado su vida a preservar una tradición musical que ha pasado por tres generaciones en su familia: el arte de tocar el salterio. Desde que comenzó a tocar este singular instrumento alrededor de 1965, su música ha acompañado las festividades del carnaval en diversas comunidades de Tlaxcala.

El aprendizaje del salterio fue una herencia familiar. Su maestro fue su propio papá, Trinidad Paredes de la Rosa, quien a su vez había aprendido de su padre. Así, con Don Ascensión, se suman tres generaciones de salteristas. El instrumento que él toca tiene un valor especial, pues fue construido hace más de 100 años y su abuelo Calixto Paredes se lo heredó. Hecho de madera de cedro y ayacahuite, este salterio ha pasado por tres reparaciones a lo largo del tiempo, pero conserva su esencia, resonando con cuerdas de acero sujetas por clavos y un diseño tradicional que refleja su larga historia.

A lo largo de su carrera, Don Ascensión ha tocado en comunidades de Atltzayanca como San Felipe Carrillo, Tecopilco y La Garita, donde es común que las pandillas lo inviten a tocar en carnavales y eventos festivos. Su repertorio incluye piezas clásicas como polcas, valeses y sones, destacando entre sus favoritas melodías como “Solamente mío” y “Dulce Julia”.

En 2024, su incansable labor como músico carnavalero ha sido reconocida con una nominación que ganó en la categoría de Legado Musical en los premios Entre Huehues, un merecido homenaje a su papel como guardián de esta tradición. Su dedicación ha mantenido viva una parte esencial de la identidad cultural de Tlaxcala, un legado que resuena en cada acorde de su salterio centenario.



Tomás Sánchez Mora: El Guardián del Legado Carnavalero de Tlaxcala

La historia del carnaval en Tlaxcala tiene raíces profundas, y una figura clave en su preservación es Tomás Sánchez Mora, hijo de Macario Sánchez Vázquez, quien fue pionero en llevar la tradición de las cuadrillas al pueblo de Santa Anita Huiloac en 1912. Macario, nacido en 1893, fue testigo de las danzas en la capital de Tlaxcala, lo que lo inspiró a montar la primera cuadrilla en Apizaco. Con la ayuda de su hermano Joaquín, quien era músico, investigaron las piezas musicales de la camada de Tizatlán para adaptarlas al baile de las cuadrillas.

En la primera cuadrilla que bailaron, los integrantes se disfrazaron de personajes como brujas, diablos y calaveras. Con el tiempo, la tradición creció con cuadrillas emblemáticas como "Los Lanceros", originaria de España, y "Las Francesas", que llegó en 1915. En 1925, Tlaxcala creó su propia cuadrilla, "Las Cuatro Estaciones", específicamente en Tlatempan, marcando una evolución en las danzas tlaxcaltecas.

Macario y Joaquín rescataron un manual coreográfico en 1930 que detallaba los pasos y nombres de cada número de las cuadrillas, contribuyendo a la formalización de esta tradición. A partir de entonces, las cuadrillas de Apizaco comenzaron a diseñar sus propios trajes, incluyendo máscaras de cuero y vaqueta pintadas con colores característicos, como rosa y el negro que simulaban los ojos. En 1942, los trajes evolucionaron hacia el estilo que hoy conocemos, incorporando el chaquetín. En 1966 llegó esta innovación del vestuario en el municipio de Yauhquemehcan, que más adelante implementarían plumas, un cambio impulsado por figuras como Juan Cabrera y Jaime Jiménez.

Tomás Sánchez Mora asumió el liderazgo de la camada en 1961, exigiendo la preservación de las cuadrillas y sus trajes tradicionales. Su compromiso fue tan grande que en el mismo año participó en un concurso vestido de mujer para apoyar

a su padre, quien enseñó las cuadrillas a la comunidad de San José Tetel. Bajo su dirección, esta camada ganó cinco años consecutivos el primer lugar en el concurso de camadas de Yauhquemehcan.

Tomás continuó el legado de su padre con la Camada Xicohténcatl de Santa Anita Huiloac, acercando el baile de las cuadrillas del siglo XX a la actualidad. En 2019, fue galardonado por su contribución al carnaval de Tlaxcala, un homenaje a él y a su padre por preservar y enriquecer esta tradición centenaria. Gracias a su labor, el carnaval de Tlaxcala sigue siendo una expresión de cultura y herencia.



Apéndice

Criterios para calificar camadas y pandillas en los concursos

La siguiente tabla se elaboró en conjunto con Jesús Agustín Sánchez, Johnathan Ramirez e Ignacio Pérez Barragán. El criterio principal que tomaron fue la ejecución de coreografías en la danza tlaxcalteca. Se agruparon las coreografías existentes y se dejaron espacios para incluir movimientos novedosos. Las coreografías se van puntuando según el nivel de dificultad de las mismas. La dificultad se aprecia por la destreza de los danzantes para realizar coreografías que van desde simples a muy complicadas que exigen ensayos repetidos antes de presentarlas en un concurso.

También se califica el número de coreografías y su ejecución correcta. Por lo mismo hay un glosario de figuras que unifica el tipo y nombre de evoluciones que se aprecian. La danza se divide en tres momentos: La entrada, la ejecución de danzas y la salida. Es en estos momentos donde se presentan las figuras coreográficas. Éstas pueden ser propias de cotillones, rigodones, contradanzas, las virginias, la jota, danza de cintas y sones de costumbre que son las raíces de la danza tlaxcalteca de la segunda y tercera ola pero no de la primera donde reinaban las comparsas y batallones.

La siguiente tabla fue elaborada por la preocupación de que en los concursos no existen criterios estandarizados que califiquen la danza de las camadas y pandillas. Lo que se aplica regularmente son parámetros propios de concursos de baile de los ballet folclóricos.

Con puntuaciones que van del 0 al 10, la calificación final de la camada a evaluar es la sumatoria de lo ejecutado en pista.

	Evolución	Dificultad	Calificacion	Total
Entradas	Entrada solo formación de cuadro	0.3		0.00
	Entrada para repartir lugares de parejas	0.5		0.00
	Entrada con media canasta	0.7		0.00
	Entrada con canasta completa	0.9		0.00
	Entrada con formación de figura coreográfica	0.7		0.00
	Entrada con media canasta y figura coreográfica	0.8		0.00
	Entrada con canasta completa y figura coreográfica	1		0.00
Cuadrilla				
	Molinetes	0.4		0.00
	Gran rueda	0.4		0.00
	Cadenas inglesas sencilla	1		0.00
	Cadena Inglesa con Vuelta	8		
	1/2 Cadena Inglesa	5		
	Paseos en círculo	0.2		0.00
	Visitas de engaño	0.2		0.00
	Cadena de manos en gran rueda			
	Sencilla	0.8		0.00
	Doble	0.9		0.00
	Vuelta completa	1		0.00
	Trenza & Peine	0.5		0.00
	Puentes	0.3		0.00
	Líneas	0.2		0.00
	Jaulas	0.6		0.00
	Canastillas	0.4		0.00
	Pasacalles	0.2		0.00
	Estrellas	0.2		0.00
	Visita con intercambio de pareja	0.2		0.00

Entrada
Valor de cuadrilla
Salida
Penalizaciones
Puntos extra
Súper Total

	Cruz de huehues	0.4		0.00
	Caracol	0.3		0.00
	Caracol de espaldas	0.5		0.00
	La vibora	0.2		0.00
	Paseos viboreados	0.2		0.00
	Moños			
	De 4	0.6		0.00
	De 2	0.4		0.00
	Cola de gato	0.4		0.00
	Estrellas esquinadas	1		0.00
	Gran Rueda intercalada sin manos	0.8		0.00
	Visitas de espaldas		0.5	0.00
	Cuatro rosas (de espalda)		0.5	0.00
	Puente parejas colectivo		0.2	0.00
	Puente intercalado		0.4	0.00
Salida				
	Salida solo formación de cuadro	0.3		0
	Salida para repartir lugares de parejas	0.5		0
	Salida con media canasta	0.7		0
	Salda con canasta completa	0.9		0
	Salida coreográfica	0.7		0
	Salida coreográfica	0.8		0
	Salida coreográfica	1		0

Bibliografía General

Albores, B., Broda J. (2003) Graniceros. Cosmovisión y metereología indígenas en Mesoamérica, El colegio mexiquense AC/UNAM.

Alonso Bolaños, M. (2019) La Invención de la música indígena en México, INAH.

Anaya, F. (1965) La toponimia indígena en la historia y la cultura de Tlaxcala, UNAM

Anders, f, m. Jansen y L. Reyes García (1998) Los templos del cielo y de la oscuridad, FCE

Balsalobre, Gonzalo de (2022) Relación auténtica de las idolatrías, España, Reed Ediciones

Benítez, F. (1989) Los indios de México. Antología Tomo III, Ediciones Era

Broda, J., Carrasco P. (1976) Estratificación social en la Mesoamérica Prehispánica, INAH

----- (2003) El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros, en Beatriz Albores/Johanna Broda (coord): Graniceros, El Colegio Mexiquense AC/UNAM

Buenaventura, Zapata y Mendoza, Juan (1995) Historia cronológica de la noble ciudad de Tlaxcala, México, CIESAS

Caro, Baroja Julio (2006) El Carnaval. Antropología Alianza Editorial. España, Alianza Editorial.

Clavijero, F. X. (2009) Historia Antigua de México, Porrúa.

De Alva Ixtlixóchitl, F. (1891) Obras Históricas.

De la Peña Martínez, F. (2002) Hijos del Sexto Sol, INAH.

Díaz del Castillo, Bernal (2021) Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Porrúa

Domínguez E. A. (2008) Tradición y globalización ¿Consumismo en el Carnaval de Chiautempan, Tlaxcala? En Expresiones regionales de la globalización en Tlaxcala, Grupo Editorial Gudiño Cicero.

Durán Diego (1984) Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme, Porrúa.

Ibarra, Domingo (1862) Colección de bailes de sala (2da edición)

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2000) Tlaxcala perfil sociodemográfico, INEGI

Garibay, Ángel María (1983) Teogonía o historia de los mexicanos por sus pinturas, Porrúa.

_____ (2000) Historia de la Literatura Náhuatl, Porrúa.

Gibson, Charles (1991) Tlaxcala en el siglo XVI, Gobierno del Estado de Tlaxcala, FCE.

González Torres, Y. (2005) Danza tu palabra: la danza de los concheros. Plaza y Valdés.

Goodman, Nelson (1993) Maneras de hacer mundos, Visor

Lammel, A., Goloubinoff M., Katz E. (2008) Aires y llluvias. Antropología del clima en México, Publicaciones de la casa chata.

Lotman, I., M (1998) La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Frónesis cátedra Universitat de València, Frónesis, Cátedra

López Austin, A. (1990) Los mitos del tlacuache, UNAM

------(1994) Tamoanchan y Tlalocan, FCE

Luna, J. (2005) Nahuas de Tlaxcala. CDI.

Lyotard, F. (1987) La condición posmoderna, Cátedra

Martínez S. T. (2004): Anales de los pueblos de la Nueva Tlaxcala, Gobierno del estado de Tlaxcala. Colegio de Tlaxcala

Martínez, R. (2011): El nahualismo, UNAM-IIH

Mendoza, V. (1947): La danza de las cintas o de la trenza, Imprenta universitaria

Moedano, Gabriel (1972) Los hermanos de la Santa Cuenta, México, Sociedad Mexicana de Antropología.

Motolinia, T. (2001): Historia de los indios de la Nueva España, Porrúa

Muñoz, Camargo D. (1981): Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala, UNAM

----- (1998) Historia de Tlaxcala. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Nutini, H., Barry L. I. (1989) Los pueblos de habla náhuatl de la región de Tlaxcala y Puebla, Instituto Nacional Indigenista. Consejo para la Cultura y las Artes

Pérez Barragán, I (2017) Diccionario del náhuatl tlaxcalteca, CDI

Pérez Barragán, I (2021) El Carnaval de Cuadrillas, Amazon

Pérez Barragán, I (2014) Reflexiones en torno a tres conceptos vacíos: indígena, mestizo y raza. En Ana Goutman (Coordinadora), Diversidad Cultural, algunos aspectos, Edit. ITACA.

Pérez Barragán I. Ana Laura Montero (2017) El Carnaval Tlaxcalteca. Un antiguo ritual de petición de lluvias, Ce Acatl

Prieto, Guillermo (1906) Memorias de mis tiempos, Librería de la Viuda

Ramos Galicia Yolanda, Jaime Sánchez y Armando Díaz de la Mora. (2015) Los colonizadores Tlaxcaltecas siglo XVI al XIX, . Gobierno del Estado.

Ramos, I. (1992) Danzas de carnaval en Tlaxcala, H. Ayuntamiento de Tlaxcala

Robelo, C. (2001) Diccionario de Mitología nahoa, Porrúa, México

Robichaux, D. (2008) Lluvia, granizo y rayos en VA "Aires y Lluvias. Antropología del clima en México", Publicaciones de la Casa Chata

Sahagún, B. (2005) Historia general de las cosas de la Nueva España, Porrúa

Saldívar, Gabriel (1934) Historia de la música en México, Departamento de Bellas Artes.

Serrano J.F (2013) La danza de la Culebra de Tlaxcala, ITC.

Sempat, A, Martínez C. (1991) Tlaxcala. Textos de su historia. Siglos XVII y XVIII. Vol. 8 Tlax.

Sevilla, A. et al (1983) Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala, Premia editora

Simeon, Remi (2001) Diccionario de la lengua náhuatl, Siglo XXI

Toulet, L. (2010) Tlaxcala en la conquista de México. El mito de la traición, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Villarruel, Velasco (2017) El Carnaval en la Capital, Editorial Terracota-UAM,

Hemerografía

Broda, J. (1971) Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia en Revista Española de Antropología Americana, vol 6:245-327, Madrid

_____ (2009), las fiestas del Posclásico a los dioses de la lluvia. En *Arqueología Mexicana* Vol. 16 (96) p.63

Contel, J., Taube, K. Broda, J. (2009) Los dioses de la lluvia en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*. Vol. XVI. Num. 96. pp.20-25

Taube, K. (2009). El dios de la lluvia olmeca. *Arqueología mexicana*. Vol.XVI Num. 96 pp.26-29

VA Topoyanco. *Revista de investigación etnográfica y sociocultural*.

Enlaces web

Regency dances consultada última vez el 1 de noviembre de 2024 <https://www.regencydances.org>

Archive. Org consultada por última vez el 2 de noviembre de 2024

<https://archive.org/web>

Collections Library UTAH consultada por última vez el 4 de noviembre de 2024

<https://collections.lib.utah.edu>

Códices consultados

Anales de Cuauhtitlan (Códice Chimalpopoca). Versión disponible en https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/000_04_01_AnalesCuauhtitlan.pdf (consultado por última vez el 31 de enero de 2022)

Códice Azcatitlan. Versión disponible en <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/azcatitlan/azcatitlan.html> (consultado por última vez el 31 de enero de 2022)

Códice Borgia (versión de Alan Rodgers y Giselle Díaz): Días, G y A. Rodgers (1993) The Codex Borgia, USA, Dover Publications

Códice Fejervary Mayer. Versión disponible en <https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/borgia/fejervary/fejervary.html> (consultado por última vez el 31 de enero de 2022).



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
VINCULACIÓN CULTURAL



TLAXCALA
UNA NUEVA HISTORIA
2021 - 2027



SC
SECRETARÍA DE
CULTURA

Este proyecto es apoyado con recursos federales, a través del Programa de Apoyos a la Cultura en su vertiente Apoyo a Instituciones Estatales de Cultura 2024 de la Secretaría de Cultura.

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

El Carnaval, Tlaxcala y su historia

Ignacio Pérez Barragán (ed)

Yauhquemehcan, Tlaxcala

Noviembre 2024

