

El *xicalpextle*. El ritual amoroso y complemento del huipil de las mujeres tehuanas

ÓSCAR RUBELIO RAMOS GÓMEZ*

Poder admirar el estilo y la belleza de una obra en el ámbito del arte popular es extraordinario, pero el hecho de que además se pueda conocer lo que fue en su esencia, es decir, la función social y los cambios experimentados por el objeto a lo largo del tiempo le da un interés todavía mayor. Pocos objetos culturales y antropológicos resultan tan fascinantes —por motivos históricos, sociales y artísticos— como el *xicalpextle*, que da cuenta de un proceso evolutivo; por ejemplo, la manera por la cual un pueblo cambia su arte con el tiempo a través de las formas y de los motivos artísticos.

El *xicalpextle*, que es utilizado en el istmo de Tehuantepec por las mujeres tehuanas, tiene sus inicios de creación artística en Chiapa de Corzo, Chiapas, y a partir de la Conquista española sufrió cambios considerables en su iconografía. Para empezar, recordemos que la palabra *xicalpextle* es un término náhuatl que significa “jícara”. En zapoteco se le conoce como *xhiigagueta*,¹ que quiere decir “jícara para

* Doctorante en Antropología Social, Departamento de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Iberoamericana. Profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

¹ Se hace hincapié en este término, porque en el istmo de Tehuantepec se le conoce de las dos maneras: *xicalpextle* y *xhiigagueta*.

tortillas", y en otros lugares, como en Chiapa de Corzo, se le conoce como "tol".²

El *xicalpextle* proviene de una calabaza cuyo fruto interno amargo se extrae, y cuando está vacía se deja secar para ser utilizada como recipiente de uso común.³ Para decorarlo se ha utilizado tradicionalmente la técnica artística llamada laca,⁴ misma que ha permanecido idéntica desde la época prehispánica hasta la contemporánea. En esta técnica son necesarios los siguientes elementos:

1. El *axe*: una pasta grasosa elaborada a partir de una cochinilla; "[...] esta grasa se extrae de unos insectos a los cuales las artesanas llaman *nin* (*Llaveia axin*), mediante métodos de ebullición, trituración, filtrado y desecado".⁵
2. El caliche y el tizate: "El caliche contiene carbonato de calcio [...] es una tierra caliza de origen dolomítico, la cual se encuentra de forma natural en yacimientos geológicos".⁶ El tizate, por su parte, se extrae del caliche (que es la roca), se pulveriza y queda en forma de tierra, casi como un talco.
3. El colorante.
4. El objeto donde se aplica la grasa y la laca, el cual puede ser un baúl, una mesa o, en este caso, el *xicalpextle*.

La técnica del lacado es simple. Una vez que se tienen los materiales anteriores se pasa a la etapa del pulido del *xicalpextle* con la palma de la mano, por capas de grasa y de tizate. Para el pulido, se coloca una mano de *axe* por tres de tierra de tizate sobre la superficie de la jícara, formando de esta manera una capa en el objeto lacado. Una sola pieza puede llevar de tres a cinco capas.

Posteriormente se colocan tres puños del color que se quiera utilizar en el *xicalpextle* combinados con la tierra; de esta manera conforman una capa en el objeto laqueado; después se alterna con una

² En Chiapa de Corzo, si el tamaño de la jícara es pequeño se le denomina "tol"; si es más grande, también se le llama *xicalpextle*.

³ Las calabazas "son plantas cucurbitáceas dicotiledóneas y rastreras. Existen diferentes clases de calabazas; unas son de corteza suave y otras de corteza dura. Debido a sus cualidades térmicas, estas últimas se aprovechan en México desde épocas prehispánicas como recipientes para diferentes usos domésticos". María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca chiapaneca. Ensayo de una singular aventura*, 2007, p. 95.

⁴ También conocida como maque.

⁵ María de los Ángeles Grillasca Murillo, *op. cit.*, p. 24.

⁶ *Ibidem*, p. 50.

pulida de *axe* hasta crear tres capas. A continuación, con un pedazo grande de algodón se le saca brillo a la pieza. Por último, se pintan en el *xicalpextle* motivos florales con los dedos o con un pincel.

Es preciso agregar que la técnica de la laca desarrollada en los pueblos mesoamericanos en su totalidad es de origen prehispánico, pues antes de que llegaran los conquistadores no existió ninguna influencia asiática, de China o de Japón, pueblos donde la técnica ha tenido un desarrollo paralelo e independiente. Cabe aclarar, además, que “las lacas mexicanas, que pueden ser parte del fenómeno llamado paralelismo o convergencia evolutiva del pensamiento humano, tiene una diferencia básica de las orientales: la materia que sirve de base a este esmalte bruñido es de origen animal, mientras en las lacas orientales es vegetal”.⁷

Vale la pena advertir que la cochinilla de la que se está hablando, es decir, la *Llaveia axin*, es diferente a la grana cochinilla, llamada científicamente *Dactylopius coccus* Costa; esta última es un insecto que se adhiere a los nopales y se alimentan hasta crecer, las personas lo recogen y extraen de su sangre el colorante natural color rojo y sus derivados. La grana cochinilla es utilizada por las grandes empresas para colorear sus alimentos, como salchichas, refrescos, gelatinas, tintes de cabello, entre otros, y es conocido como colorante E-120.

De regreso al caso de los *xicalpextles*, hay diferentes técnicas de lacado, entre las que destacan la de Chiapa de Corzo y las utilizadas en Olinalá, Guerrero, y en Uruapan, Michoacán:

Actualmente en Guerrero, el centro artesanal de la laca se encuentra en Olinalá, identificándose dos técnicas para el decorado final: el rayado y el dorado total. A decir de algunos estudiosos del tema, la técnica del dorado total es la misma que la de Michoacán, con la única diferencia en los motivos ornamentales, ya que Michoacán presenta dibujos temáticos muy depurados en su estilo, y en Guerrero cierta simplicidad decorativa que acusa un fuerte dominio de la forma geométrica [...] En Michoacán existen dos grandes centros artesanales de la laca: uno en Uruapan, y el otro en Pátzcuaro. El decorado final sobre el maqueo de fondo en Uruapan es famoso por sus incrustados

⁷ Graciela Romandía de Cantú, “Supervivencia de un arte”, *Artes de México. El Galeón de Acapulco. 250 años de comercio con Asia*, núm. 3, 1976, p. 41.

y embutidos, técnicas que realzan el dibujo; mientras que en Páztcuaro se trabajan las técnicas del dorado total y la del perfilado en oro.⁸

El *xicalpextle* en la historia

La etapa prehispánica

La técnica del laqueado, los motivos artísticos y los usos rituales tienen su inicio en la época prehispánica, tal y como lo comprueba un hallazgo llevado a cabo por investigadores del INAH en la cueva de la Garrafa en Chiapas, en 1979.⁹ De acuerdo con el informe detallado de María Elena Landa, quien fue la primera persona en saber de dicha cueva y de sus restos prehispánicos: “El sitio donde se localiza la caverna es una formación volcánica, en donde existen otras 5 cuevas con restos óseos, que ya han sido violadas. En la número cuatro se encontraron los siguientes objetos: pedazos de cerámica y dos jícaras mixtecas” (figuras 1 y 2).¹⁰ Las dos jícaras halladas en la cueva fueron catalogadas y estudiadas como objetos maqueados o laqueados y pintados con motivos de dioses. Se utilizó la técnica del *axe*, como se puede observar en una de las jícaras laqueadas descubiertas en la cueva (figura 1).¹¹ La fecha de los objetos de las cuevas de la Garrafa dada por el INAH datan de entre los años 1200 a 1530 d. C.¹²

⁸ María de los Ángeles Grillasca Murillo, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

⁹ El dato preciso del hallazgo, a través de fuentes orales del Museo Regional de Antropología e Historia de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, es que se encontró en 1979 por personal del INAH; se comenzó a estudiar el 15 de enero de 1980. Dicho estudio concluyó el 16 de mayo de 1988.

¹⁰ María Elena Landa A., “Informe rendido a la dirección general de INAH sobre el hallazgo en una cueva de la sierra de Chiapas, consistente en unos textiles, restos óseos humanos y jícaras pintadas”, en María Elena Landa A. *et al.* (eds.), *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, 1988, p. 2.

¹¹ En la figura 2 se muestra la otra jícara encontrada por el INAH en la cueva de la Garrafa.

¹² “Estos objetos especiales —textiles, petates, papel, cestas— se conservaron gracias al ambiente seco del interior de la cueva de la Garrafa, que también favoreció la momificación natural del cuerpo de una niña. El estilo y la forma de estos objetos son ejemplos del intercambio de ideas que los antiguos pobladores de la depresión Central y la sierra Madre de Chiapas mantuvieron con otras regiones de Mesoamérica un poco antes de la Conquista española. Por ejemplo, los diseños de los textiles son similares a los utilizados en los códices mixtecos. Cueva de la Garrafa, Siltepec. Posclásico tardío (1200-1530 d. C.)”. Datos presentados en la exposición permanente del Museo de Antropología e Historia (MAH) de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, INAH.



Figura 1. Jícara. 22.2 cm de diámetro mayor por 10.7 cm de alto; grueso 2.5 mm. Calabazo natural maqueado o pintado. Museo de Antropología e Historia, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Reproducción fotográfica del archivo fotográfico de la BNAH del INAH, fólder REV A. V. 76. Fotos varias, cuevas de la Garrafa, Chiapas.



Figura 2. Tecomate. 22.3 cm de diámetro mayor por 15.5-17 cm de alto; 13 cm de diámetro de boca; grueso 8.5 mm, calabazo natural maqueado o pintado. Museo de Antropología e Historia, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Reproducción fotográfica del archivo fotográfico de la BNAH del INAH, fólder REV A. V. 76, [Fotos Varias, cuevas de la Garrafa, Chiapas].

La técnica en la cual basa y rinde su informe de estudio Eduardo Pareyón Moreno¹³ es que el objeto hace referencia a la laca o maque, y la compara con las técnicas utilizadas en Michoacán y en Guerrero. Debido tanto al año de hallazgo y como al de escritura del informe citado —para ese entonces no existía referencia alguna para el caso de la laca chiapaneca, como la de Chiapa de Corzo—, la obra no se le atribuyó a las comunidades locales, como la referida, pese a que el descubrimiento ocurrió en el estado de Chiapas.

Los colores utilizados en la pieza son verde en su interior, y en la cara externa el fondo es rojo, con las figuras trazadas en colores negro y amarillo. Los motivos artísticos prehispánicos de dicha jícara hacen referencia a un dios en particular; efectivamente, se observa una figura acostada boca arriba y mirando al cielo que, repetida varias veces alrededor de la jícara, se trata de una representación de Tezcatlipoca. Este objeto presenta, debajo del diámetro de la apertura del *xicalpextle*, motivos decorativos como “volutas horizontales divididas en dos o tres secciones, alternadas con haces de canas muy sencillas que recuerdan a los firmamentos de los códices Borgia y Vaticano [...] por lo que puede decirse que se trata de indicaciones celestes”.¹⁴ Entre estas volutas, se halla una banda amarilla entre líneas negras con cuadrados del mismo color, alternando hileras de rayas verticales amarillas.¹⁵

El diseño finaliza con cuatro cabezas de dioses dirigidas hacia el cielo, mostrando todas el ojo izquierdo. Van colocadas horizontalmente e incluyen adornos que llevan en el cuello. Están separadas entre sí por divisiones formadas por tres rectángulos verticales de los que el central es amarillo con adornos en negro, color de la pieza posiblemente tratado con humo. Las deidades muestran parte del rostro amarillo; tres llevan bandas negras horizontales a la altura de la barbilla y de la punta de la nariz; dos tienen adornos de rayas verticales en la mejilla, también negras. La cuarta adorna su sien con un rectángulo negro con líneas rojas, que principia en el ojo y abarca de la banda de la nariz, que incluye una línea roja, hasta el tocado. Lleva como adornos en la meji-

¹³ Eduardo Pareyón Moreno, “Objetos maqueados”, en María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M. et al. (eds.), *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, op. cit.*, pp. 183-209.

¹⁴ *Ibidem*, p. 187.

¹⁵ El *Códice Borgia* y el *Vaticano* son códices prehispánicos pintados y creados antes de la llegada de los españoles. Son originarios de la región Mixteca-Puebla, donde sus contenidos son de tipo ritual y adivinatorio.

lla amarilla medio círculo y rayas horizontales de color negro. Todas las efigies llevan colgando de la nariz un adorno trapezoidal; dos muestran en parte orejeras circulares y dos las sugieren rectangulares. Sus tocados parecen de plumería de adornos que no se pueden identificar por el impreciso dibujo logrado con la técnica del maque incrustado. Por el tratamiento del rostro amarillo con bandas negras, todas las cabezas parecen conectarse con Tezcatlipoca “Espejo que Humea”.¹⁶

Los usos rituales de esta pieza eran de carácter funerario, pues en las pruebas realizadas al *xicalpextle* se encontraron restos de humo entremezclados con la pintura y la laca; esto indica que “esta cueva fue utilizada por los antiguos habitantes de la región para realizar inhumaciones y ritos funerarios”.¹⁷ Por otra parte, es probable que ya desde aquel entonces las jícaras se utilizaran, además, como un medio para llevar la comida y las tortillas, entre otras cosas, es decir, un utensilio de uso diario.

No hay que olvidar que los antiguos habitantes prehispánicos —sobre todo los que se dedicaban al arte— eran verdaderos artistas. Pues su grado de dedicación y la complejidad en sus oficios demuestran un virtuosismo y dominio técnico y estético extraordinarios. Tanto que, por ejemplo, a decir del *Códice florentino*, conocido también como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (ca. 1575-1577):

Fray Bernardino de Sahagún llevó a cabo la *Historia general* junto con un grupo de escritores y pintores de origen nahua, que han permanecido en el anonimato, pero sin cuya activa participación esta magna obra no existiría. [Además] participaron al menos 22 pintores nativos en la creación del *Códice florentino*. Eran expertos en la antigua tradición de consignar el conocimiento mediante pinturas —en náhuatl se les llama *tlacuillo*—, a la vez que conocían bien la iconografía y el estilo pictórico del Renacimiento europeo.¹⁸

Por decir algo, los amantecas eran los artistas dedicados al arte plumario; ellos conocían los significados de los colores, de las plumas, el de las aves y las formas que tenían que plasmar, por ejemplo,

¹⁶ Eduardo Pareyón Moreno, “Objetos maqueados”, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷ María de los Ángeles Grillasca Murillo, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, 2014, p. 2.

en un mosaico. Con ayuda de los *tlacuilos*, quienes se dedicaban a escribir icónicamente los códices prehispánicos, creaban verdaderas obras de arte, como por ejemplo el *Tapacáliz*, que actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología.¹⁹ Este tipo de arte, el arte plumario, fue importante dentro del mundo azteca, pues, como se ha dicho, quienes lo practicaban, los *amantecas*, eran excelentes artistas.

Por lo que hace a los aztecas el empleo de las plumas finas apareció durante el gobierno de Ahuizótl, VIII señor de los aztecas entre 1486 y 1502, siendo éste el periodo en que el comercio cobró gran incremento y llegaron a Tenochtitlán, entre otros productos, gran variedad de plumas y pieles de animales que fueron la materia prima para la facturación de dos clases de obras, las que a continuación se mencionan:

La obra con hilo y bramante, entre los que se encuentran los abanicos, brazaletes, divisas para la espalda, penachos, moscardones, estandartes y todo tipo de accesorios que colgaran, como lo son las motas, borlas, flecos y pelotas de pluma.

La obra de mosaico es una técnica que requiere de una gran habilidad y conocimiento de los colores para lograr combinaciones y tonos apropiados por medio de la superposición de plumas de diferente color. Con esta técnica hacían figuras de aves, de otros animales y de hombres, además de capas o mantas para cubrirse, vestimentas, coronas o mitras, rodela y moscardones.²⁰

De esa misma manera, lo más probable es que debió de haber existido un grupo de artistas —como los *amantecas*— que se dedicaban al oficio artístico de la laca o maque en el ideal tanto azteca como mesoamericano. Estos personajes sabían muy bien lo que pintaban en los *xicalpextles* antiguos, y debieron de haber obedecido las reglas iconográficas que los *tacuilos* tenían para la representación de los dioses y sus detalles iconográficos.

¹⁹ El *tapacáliz* que se muestra en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia es una réplica idéntica del original. El verdadero se encuentra bajo resguardo del mismo Museo.

²⁰ María de Lourdes Navarizo Ornelas, "Plumas... tocados: una vieja historia de identidades perdidas", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, 2001, p. 180.

Nada en el arte prehispánico fue casualidad, ya que este tipo de manifestaciones artísticas tenían un gran valor tanto para los gobernantes como para el pueblo, pero sobre todo para quienes realizaban esas obras artísticas que requerían de un gran conocimiento, ingenio y destreza. A propósito, Joseph Marius Alexis Aubin (1802-1891), recordado por el *Códice Aubin*,²¹ expresa lo siguiente de la cultura y el arte prehispánico:

Además de la impresionante cantidad de ruinas dispersas sobre el suelo de este vasto país, he encontrado ruinas, sólo en las colecciones de su capital, de tres a cuatro mil piezas de escultura antigua: ídolos, estatuas y bustos de divinidades, figuras de animales, urnas, vasijas y utensilios diversos. Varias de estas piezas, comparables en la ejecución a todo aquello que en el Medioevo había producido de más logrado en Europa, contradecían la opinión generalmente admitida sobre el estado estacionario del arte indígena, toda vez que un cúmulo de documentos indígenas pertenecientes a estas colecciones o a distintas particulares, parecían haber revolucionado enteramente nuestras ideas sobre la historia y la geografía de México.²²

La etapa novohispana

A la llegada de los españoles, muchas de las artesanías fueron recopiladas y descritas en los tratados y escritos de los religiosos de esas épocas. Entre ellos se encuentra el *xicalpextle*, al que en español traducían como “jícara”. Fray Bernardino de Sahagún escribió un libro entre 1540 y 1585 titulado *Historia general de las cosas de la Nueva España*, donde en un capítulo describe el mercado de Tlatelolco, y expresa lo siguiente:

El que vende jícaras cómpralas de otro para tornarlas a vender, y para venderlas bien primero las unta con cosas que las hacen pulidas; y algunos las bruñen con algùn betún, con que las hacen relucientes, y algunos las pintan rayendo, o raspando bien lo que no está llano, ni

²¹ Códice colonial que elaborado a partir de en 1576, con la supervisión de Diego de Durán, bajo el nombre de *Historia de la nación mexicana desde la salida de Aztlán hasta la llegada de los conquistadores españoles*.

²² Joseph Marius Alexis Aubin, *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos*, 2002, p. 8.

liso, y para que parezcan galanas úntalas con el *axin*, o con los huesos de los zapotes amarillos molidos, y endurecelas o cúralas al humo, colocándolas en la chimenea; y todas las jícaras véndelas poniendo a parte, o por si, las que traen de *Guatemala*, y las de México, y las de otros pueblos, unas de las cuales son blancas, otras prietas, unas amarillas, otras pardas, unas bruñidas de encima, otras untadas con cosas que les dan lustre, unas son pintadas, otras llanas sin labor; unas son redondas y otras larguillas, o puntiagudas; unas tienen pie, otras asillas, o picos, unas asas grandes, y otras como calderuelas, unas son para beber agua, y otras son para beber *atolli*; fuera de éstas vende también las jícaras como bacines, anchas, y jícaras para lavar las manos, y jícaras grandes y redondas, y los vasos transparentes, y las jícaras agujeradas para colar, estas suélelas comprar de otros para tornarlas a vender fuera de su tierra.²³

Lo enigmático en la mención de este fraile es que nunca explica o describe qué motivos pintorescos contienen las jícaras. Simplemente hace algunos cometarios relativos a la técnica artesanal para elaborarlas y de qué manera los indígenas le sacaban brillo. Fray Bernardino de Sahagún narra muy bien los tamaños y sus usos; este objeto tan característico tiene usos alimenticios, es de uso diario, y forma parte del comercio prehispánico que se desarrolla en la época en la cual el cronista lo descubre.

Más adelante, en 1590, el padre Joseph de Acosta, religioso de la Compañía de Jesús, escribirá un libro llamado *Historia natural y moral de las Indias*, donde explica algunas observaciones acerca de las jícaras:

Las calabazas de Indias es otra monstruosidad de su grandeza y vicio con que se crían, especialmente las que son propias de la tierra que allá llaman capallos, cuya carne sirve para comer, especialmente en Cuaresma, cocida o guisada. Hay de este género de calabazas mil diferencias y algunas con tan disformes de grandes, que dejándolas secar hacen de su corteza cortada por medio y limpia, como canastos, en que ponen todo el aderezo para una comida; de otros pequeños hacen vasos para comer o beber, y lábranos graciosamente para diversos usos.

²³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 1999, pp. 569, 570. En las citas se respeta la ortografía de la época (n. del e.).

Y esto dicho de las plantas menores, pasaremos a las mayores, con que se diga primero del *axi*, que es todavía de este distrito.²⁴

Joseph de Acosta se relaciona mucho con fray Bernardino de Sahagún, ya que de igual manera describe el uso que se da a las calabazas, incluso la técnica de la cochinilla del *axe*.

Tal y como lo explica —y reproduce— Tzvetan Todorov en relación con las estrategias militares, el uso de los signos fue muy importante para Cortés, ya que para construir algo nuevo se necesitaba destruir los signos existentes, como en el caso de los ídolos. La misión, entonces, era conquistar y someter al pueblo que ellos consideraban bárbaros. Para esos años, en 1521, ya se tenían conocimientos sólidos en el estudio de los signos; hay que recordar que “las enseñanzas de san Agustín (354-430) en la Edad Media sentaron las bases en Occidente para la disquisición sobre los signos. San Agustín desarrolló su teoría de los *signa data*, signos convencionales”.²⁵ La disquisición se refiere a un examen riguroso que se hace de algo, es, en suma, un análisis profundo; por ejemplo, si se tiene el caso de un *xicalpextle* con motivos iconográficos de dioses, se toma en cuenta cada una de sus partes, esto es referente al estudio de los signos convencionales, mejor conocidos como símbolos; es decir, lo que crea el hombre y le da un cierto significado de modo que todos lo entiendan.

Un signo²⁶ —como puede ser el símbolo²⁷ de Tezcatlipoca representado en muchas obras de arte— encarna los ideales, la idiosincrasia y el poder del sacrificio; por ello los españoles impusieron a Jesús y los santos a través de las imágenes como un signo que destruyera y sustituyera al antiguo signo de Tezcatlipoca; lo hicieron por medio de los nuevos motivos artísticos y estéticos. El objetivo era “educar” al pueblo, sin dejar rastros de sus artes prehispánicas

²⁴ Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, 1985, p. 176.

²⁵ Paul Copley y Litza Jansz, *Semiótica para principiantes*, 2004, p. 6.

²⁶ Un signo es aquello que está en vez de alguna otra cosa. Es decir, es la presencia de una ausencia. Por ejemplo, el humo es el silogismo hipotético de la presencia de algo que no se ve; se sabe que hay fuego, aunque no se logra observar, porque bajo su ausencia está la presencia del signo del humo. La huella de un caballo es la presencia de la ausencia del mismo caballo. Victorino Zecchetto, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, 2006.

²⁷ Un símbolo es un tipo de signo cuyas propias cualidades definen su significado mediante una relación convencional de su ser. Por ejemplo, un semáforo es un símbolo porque sus colores indican un significado particular para cada color: verde = siga, amarillo = precaución, rojo = alto. En el caso explicado arriba, sobre Tezcatlipoca, la forma y el colorido del dios en cuestión tenían un significado bajo su forma y relación convencional en la época prehispánica, lo cual indicaba bajo su función como un símbolo específico.

en tanto motivos artísticos. Ya se verá que fray Bartolomé de las Casas expresará un cierto sentimiento religioso al respecto:

El sentimiento religioso no se define por un contenido universal y absoluto sino por su orientación, y se mide por su intensidad; de tal manera que incluso si el Dios cristiano es en sí una idea superior a la que se expresa por medio de Tezcatlipoca (eso es lo que cree el cristiano [Fray Bartolomé de] Las Casas), los aztecas pueden ser superiores a los cristianos en materia de religiosidad, y de hecho lo son.²⁸

La intensidad de las creencias hacia Tezcatlipoca suponían una amenaza para las creencias de la religión cristiana, como lo expresó Las Casas en su filosofía. Pero sobre todo, el problema debía ser erradicado tanto en la guerra armada —y someter al pueblo— como mediante la destrucción de todo a su alrededor, desde la alimentación, las creencias y, obviamente al arte. Así mismo, “en sus reflexiones sobre los signos, los pensadores cristianos del Medievo buscaban elementos que manifestaran la verdad de Dios. De ahí su interés en distinguir entre el signo y el referente”.²⁹ Incluso, de la misma manera, los estudios de Tomás de Aquino³⁰ (1225-1274) hacen referencia a la semiótica en tanto que alguien llega a conocer algo de otro por medio de ese vehículo llamado signo.

La importancia que para los europeos tiene el signo es muy relevante; dicho esto, el signo que estará como referente con los indígenas es justamente el de las imágenes, pues funge como vehículo para conocer a ese otro y completar la conquista a través —también— de los cambios en la iconografía de los motivos artísticos mediante la sustitución de los ídolos prehispánicos. Por eso el objetivo era sencillo para los españoles: “Hernán Cortés desplegó una energía asombrosa en cuanto se trataba de destruir las ‘imágenes’ de los indígenas, ya sea que los hubiese vencido o tuviese que poner en peligro su persona y sus hombres”.³¹ Se trataba de imponer algo nuevo —tal y como dice Todorov: comprender, tomar y destruir— es decir, asimilar el mundo que se acaba de descubrir, tomarlo y hacerlo suyo y de esta manera, destruirlo. “Cortés entiende relativamen-

²⁸ Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, 2003, p. 200.

²⁹ Victorino Zecchetto, *op. cit.*, p. 63.

³⁰ *Ibidem*, p. 64.

³¹ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, 1995, p. 41.



Figura 3a. Eusebio Aguilar, *La Adoración de Jesús*, siglo XVII. Retablo principal de la catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez.

te bien el mundo azteca que se descubre ante sus ojos [...] y sin embargo esta comprensión superior no impide que los conquistadores destruyan la civilización y la sociedad mexicanas [...] comprender llevar a tomar y tomar a destruir”.³²

Al proceso de la guerra y las estrategias militares, seguirá el de la evangelización por medio de la palabra y las imágenes. Esencialmente se construirá la realidad europea en la mente de los indígenas. La destrucción y la adaptación del arte indígena fueron y seguirán siendo durante mucho tiempo un modo de irrumpir en la cultura y la visibilidad de los pueblos mesoamericanos. “El proceso evangelizador iniciado por las órdenes mendicantes en la Nueva España en el siglo XVI, se apoyó de manera sustantiva en el arte [...] Los franciscanos y las otras órdenes pronto comprendieron la necesidad de estructurar un proyecto civilizador que permitiera construir sólidamente los cimientos de la nueva Iglesia indiana”.³³

Ahora bien, en una pintura que data del siglo XVII se encuentra un claro ejemplo del sincretismo artístico llevado a cabo por los españoles. Pintada por don Eusebio Aguilar, pintor local de Chiapas, con el tema de *La Adoración de Jesús*³⁴ (figura 3) y ubicada en el retablo principal de la catedral de San Cristóbal de Las Casas.

³² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 137.

³³ Pedro Ángeles Jiménez, “Pintura cristiano-indígena de la Nueva España”, en María Olga Sáenz González (coord.), *Arte popular mexicano. Cinco siglos*, 1996, p. 63.

³⁴ El padre Felipe Ramos, de la catedral de San Cristóbal de Las Casas, quien está más familiarizado con las pinturas y los retablos, da el nombre de *La adoración de Jesús*; se basa en los saberes heredados de sus predecesores, quienes conocían la ordenanza de haber pintado el óleo hace ya cuatro siglos atrás. En la catedral incluso hay pinturas inéditas de Juan Correa que no todo público puede ver.

[El retablo] principal es el de Los Reyes que cubre todo el fondo de la nave central. En España todas las catedrales tienen este retablo en honor de los reyes santos y como homenaje a los reyes vivientes; por eso las catedrales



Figura 3b. Detalle de la misma obra.

americanas tuvieron también su altar de los reyes. El nuestro es plateresco y hermoso, estofado, consta de tres cuerpos y un remate. Fue mandado construir por el obispo. Fr. José Vital de Moctezuma en la segunda mitad del siglo XVIII, cuidó de su ejecución el Arcediano José Nicolás de la Barrera. Como en casi todos los retablos de Chiapas, hallamos aquí mezcladas la columna estípite con la salomónica más abundante, lo mismo en los barrocos que en los platerescos [...] En el centro del primer cuerpo, guarda un nicho la preciosa imagen de la Asunción, comprada al P. Rector del Colegio de la Compañía; a sus lados se ven cuadros de la Inmaculada, la Natividad, la Presentación y los Desposorios de la Virgen con San José. En el segundo cuerpo ocupa el nicho central la estatua del Sagrado Corazón, obra moderna que desentona del resto, y a los lados, hay pintados los episodios de la Anunciación, Nacimiento de Cristo, Visita a Santa Isabel y Presentación de Jesús en el Templo, todos los principales pasajes de la vida de la Sma. Virgen, como que la iglesia, primitivamente estuvo dedicada a la misma Madre de Dios.³⁵

La obra representa una escena de la Adoración del niño Jesús, quien aparece en los brazos de María, con un resplandor en su cabeza y extendiendo sus manos para recibir los obsequios que los Reyes han llevado; el niño está desnudo y medio ataviado con una frazada semitransparente. Detrás de María está José, que mira al rey hincado ante el niño Jesús. A los pies de María puede observarse un *xicalpextle* (figura 3b)³⁶ del cual emanan destellos de luz.

³⁵ Eduardo Flores Ruiz, *La catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*, 1978, p. 31.

³⁶ No es necesario el tratar de comprobar que lo que se encuentra en el piso es la pintura de un *xicalpextle*. Probablemente pueda argumentarse que se trata de un turbante del rey mago que se acaba de arrodillar al ver al niño Jesús; pero el pintor chiapaneco Eusebio Aguilar pinta bajo ese pretexto un *xicalpextle*, del que incluso se ven las orillas, la entrada de la jícara; muy levemente se perciben los picos de la corona del rey, pero el *xicalpextle* es más que claro.

Esta obra plástica es importante porque demuestra un mestizaje artístico, el pintor chiapaneco Eusebio Aguilar elabora una obra que mezcla los motivos bíblicos y la tradición en la técnica de la pintura que en esos años se realizaba en Europa, y la transformación del tradicional turbante hasta convertirse en un *xicalpextle*. Para observar distintos ejemplos visuales de dicha transformación véase el anexo 1. Esto es muy importante, porque se trataría de un hallazgo interesante relativo a objetos de uso prehispánico —como el *xicalpextle* y sus usos rituales funerarios— que se envuelven en las nuevas enseñanzas y tradiciones del arte europeo. No se está hablando de una simple corona que deja uno de los reyes, sino de la visión del pintor chiapaneco que plasma y deja evidencia, bajo el pretexto de un motivo cristiano, de los usos y costumbres propios del lugar.

Es bien cierto que los pintores mexicanos aprendieron las técnicas para pintar óleos y la creación de muchas otras expresiones artísticas en la Nueva España; por ejemplo, habían asimilado de la “Escuela de Artes y Oficios, anexa a la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de México, que posiblemente iniciara sus funciones desde el año de 1526”,³⁷ así como de maestros como Simón Pereyng y Andrés de Concha. Sin embargo, estos pintores, que resultaron de la combinación de las enseñanzas de los españoles con sus tradiciones prehispánicas, resolvieron muy bien el transmitir sus usos y ritos locales a través de un sincretismo particular.

Si los pintores indígenas lograron transmitir la realidad colonial que descubrían y responder a la demanda de los españoles permaneciendo fieles a su arte, es porque supieron modificar su instrumento y desarrollar sus potencialidades [...] aquella plasticidad devela en el campo de la expresión algunos de los procesos que señalaron de manera más general el surgimiento de una cultura híbrida a mediados del siglo XVI.³⁸

Los españoles establecieron ideas como signos, ya que a través de las imágenes hacían entender a los indígenas que sus ídolos eran objeto “del demonio”, de modo que el arte prehispánico era creación artística maligna. Este acto dio por resultado que los antiguos habi-

³⁷ Pedro Ángeles Jiménez, “Pintura cristiano-indígena..”, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, 1995, p. 41.

tantes escondieran esas figuras de adoración en lugares apartados, y con los cuales seguirían sus rituales.

Ante la idoloclastia española, los indígenas organizaron su respuesta, que fue ante todo defensiva. Por todos los medios, trataron de ocultar sus dioses al invasor [...] los dioses siguieron itinerarios complicados y secretos antes de desaparecer en las entrañas de la tierra o en las profundidades de las montañas. En 1529, al llegar los españoles, Moctezuma encargó a su hijo Axayácatl que transportara a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y Topiltzin (Quetzalcóatl) a la gruta de Tencuyoc, en Culhuacán [...] Por doquier, las sierras ofrecían escondrijos a las pesadas estatuas y a las “cosas del demonio”, tambores de oro, trompetas de piedra, espejos adivinatorios, máscaras ceremoniales y objetos rituales de todas clases.³⁹

La destrucción de los objetos que contenían a los ídolos de los pueblos prehispánicos propició la sagacidad de los indígenas en la creación e hibridación con otros medios artísticos. Por eso a través de las imágenes, como en *La Adoración de Jesús*, se mezclan los temas, y aquellos objetos que fuesen representativos —como el *xicalpextle*— eran plasmados para nunca ser olvidados. Sin embargo:

Durante el siglo XVII, ya sin la presencia protectora que brindaban las escuelas de artes y oficios, que igual que los proyectos teocráticos de las órdenes mendicantes habían caído en debacle, los pintores indígenas tuvieron que adaptarse a las condiciones impuestas por los gremios. Las ordenanzas y algunos otros documentos, seguirían recurriendo a la falta de decoro de muchas de sus pinturas, y obstaculizando inclusive que pertenecieran formalmente al gremio.⁴⁰

El proceso de sustitución de las imágenes y de afianzar más los temas de Europa en el mundo americano trajo consigo que en los objetos laqueados en general, y en este caso en los *xicalpextles*, en particular, cambiaran los motivos artísticos, pero conservando la técnica de realización. En efecto, debido a su gran belleza, algunos religiosos querían mantener las tradiciones de los indígenas para que éstas no se perdieran, pero los motivos artísticos de las culturas

³⁹ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁴⁰ Pedro Ángeles Jiménez, “Pintura cristiano-indígena.”, *op. cit.*, p. 63.

prehispánicas sí habrían de sufrir transformaciones iconográficas considerables. Así, por ejemplo, “Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán, quiso que el indígena conservara sus tradiciones y costumbres y sólo modificó sus trabajos introduciendo nuevos temas y dibujos. Impulsó grandemente este arte que produjo maravillosas obras en los siglos XVII y XVIII”.⁴¹

Como resultado de este proceso, tanto los motivos de la cultura española como los motivos de la tradición clásica del arte comenzarían a ser representados en los nuevos *xicalpextles*, algunos de los cuales fueron enviados a España como objetos de colección. Los cambios artísticos y estéticos que se dieron en la Nueva España influyeron tanto en Michoacán como en Chiapas, donde se ha encontrado que: “en la época Colonial se decoraba con motivos del ritual cristiano que introdujeron los españoles, así también con flores y pájaros, el río, la ceiba, la fuente; en la etapa de la Independencia y hasta finales del siglo XIX se utilizaban motivos de guerra: armas, tambores, banderas, escudos, incluido el de Chiapas”.⁴²

Una de las piezas procedente del estado de Guerrero (figura 4), que data del siglo XVIII, ejemplifica ciertos cambios en la estética de las obras laqueadas, pues representa algunos de los elementos descritos en la laca chiapaneca, tales como motivos mitológicos de la antigüedad europea, como el caso de la sirena, así como los colores de los árboles, las ramas y las flores representados. En el interior del *xicalpextle*, en el centro del mismo, está pintada la figura de una sirena que en el brazo derecho sostiene una guitarra y en la mano izquierda tiene una flor de proporciones diferentes a las de su cuerpo. El estilo se podría considerar no tan naturalista, pensando en la desproporción de los tamaños de las figuras, o quizá podría tratarse de una solución del artista como una respuesta intuitiva al manierismo. El motivo de la sirena, hablando de la mitología del mundo europeo, proviene de la antigüedad, incluso tratándose de la *Odisea*, de Homero, o referente a otras culturas de Occidente. En este sentido:

Cuando se recurre a la interpretación que la sirena mantuvo a lo largo del Renacimiento como símbolo de la lascivia, como de ello testimonia un tratado como el de Alciati [...] tanto sirenas como tritones hubiesen perdido ya toda su carga religiosa original, no por ello se tenía que

⁴¹ Graciela Romandía de Cantú, *op. cit.*, p. 43.

⁴² María de los Ángeles Grillasca Murillo, *op. cit.*, p. 22.



Figura 4. *Xicalpextle*, siglo XVIII. Olinalá, Guerrero. Corteza de calabaza laqueada. Fuente: "'Para las manos de D. José Martín Ríos'. Museo de América, Madrid". En María Concepción García Saiz, "Arte colonial mexicano en España", *Artes de México. Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994, pp. 26-38.

renunciar a su contenido simbólico, una vez que se estaba seguro que ningún buen católico, por lo menos en el pueblo llano, llegaría a tener la ocurrencia de rendir un culto religioso a estas figuras de la mitología greco-latina.⁴³

Por ende, la idea de este ser mitológico, la sirena, era fundamento para introducir el tema de los pecados y, sobre todo, para condenar la idea de la lujuria. Muchos otros elementos aparecerán en el *xicalpextle* del siglo XVIII, como el de los pájaros o las flores, también

⁴³ Esteban García Brosseau, "Nagas, naginis y grutescos. La iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII", 2012, pp. 270, 271.

ejemplifican algunos de los rasgos característicos de los cambios iconográficos propios de la época.⁴⁴

Durante los tres siglos de existencia del Virreinato de la Nueva España, el flujo de la metrópoli de obras artísticas realizadas durante ese periodo siguió un proceso lleno de peculiaridades [...] Ya sea en función de su técnica o de su contenido, las obras mexicanas más solicitadas —que no siempre las más enviadas— eran las que incorporaban a su temática, perfectamente reconocible por el peninsular, algún elemento diferenciador.⁴⁵

El artista mexicano era apreciado por los españoles como algo exótico, ya que sus técnicas y medios para plasmar su arte, derivadas de técnicas prehispánicas, resultaban un “fenómeno” sumamente original y digno de atención. Los españoles, al descubrir aquellos estilos artísticos y motivos estéticos plasmados en soportes que nunca habían visto, miraban esos raros objetos de colección que les causaban una gran experiencia estética.

Podemos comprobar cómo los objetos *diferentes* —exóticos— son los que en un principio atraen la atención y el deseo de ser coleccionados y observados como elementos curiosos y extraños a la propia cultura. Por esta razón, durante el siglo XVI serán especialmente atractivos aquellos que muestren esa tan repetida habilidad del indígena para interpretar modelos europeos mediante técnicas de tradición prehispánica.⁴⁶

Las imágenes se entendían mucho más que antes como medios de poder, como formas por las cuales se podía educar o manipular de cierta forma a una población. En el proceso de conquista y evangelización de los pueblos mesoamericanos, el arte cumplió un papel importante, pues muchas veces se mantuvieron las técnicas y los materiales autóctonos, pero deliberadamente se sustituyeron las temáticas tradicionales, en especial cuando éstas tenían una conno-

⁴⁴ Interesante sería en un futuro hacer una iconografía más minuciosa y más completa a partir de este *xicalpextle*, puesto que la misma sirena está vestida con elementos que podrían ser bien analizables.

⁴⁵ María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994, pp. 26, 28.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

tación religiosa, para promover un cambio en la ideología y en las creaciones artísticas.

Queda claro que los españoles tenían una codicia inmensa por los metales como el oro y la plata y las piedras preciosas de las tierras conquistadas. Por el contrario, la riqueza para los indígenas era representada, sin duda, por medio de los colorantes, huipiles, las cochinillas, entre otros productos. Por ejemplo, “En documentos indígenas como el *Códice Mendocino* y *La matrícula de Tributos* aparecen los nombres de los pueblos que pagaban tributo periódico, en jícaras pintadas, al Imperio azteca. Sahagún y otros cronistas describen la técnica de pintura de esta artesanía aborigen”.⁴⁷ Una vez realizadas las piezas artísticas en América, los conquistadores empezaron a llevarse las obras para su colección particular en Europa.

El Museo de América en Madrid guarda cuatro enormes bateas ejecutadas en Michoacán; son extraordinarias en su género, tanto porque proceden del siglo XVIII, periodo del cual quedan poquísimos ejemplares, como por los motivos que las decoran. Una de ellas tiene escenas del Quijote, rodeadas por una cenefa con motivos de flora michoacana, otra lleva temas mitológicos tomados de modelos europeos. La tercera está compuesta por una cenefa de nueve fajas concéntricas con flora indígena tarasca, y la cuarta destaca por sus escenas campesinas y de cacería.⁴⁸

Esas bateas, junto con la jícara conservadas en el Museo de América de Madrid, corroboran la idea del cambio iconográfico del arte prehispánico durante el virreinato. De igual manera, en una relación de objetos coleccionados en España en el siglo XVIII, estudiada por María Concepción García Saiz, se asienta lo siguiente (lo que da cuenta de la cantidad de objetos exóticos y “extraños”, pero bellos en tanto a técnicas prehispánicas con motivos clásicos y europeos):

Juan de Soto Noguerras contó entre sus bienes con “un Baulito de carey y cedro de Campeche, de una tercia de largo”, evidente identificación, y con “tres Bateas de Indias, pintadas, de hechura de palan-gana, de vara de largo”, que podemos nosotros poner en relación sin

⁴⁷ Daniel F. Rubín de la Borbolla, “Arte popular mexicano”, *Artes de México. Arte Popular*, núm. 43, 1962, p. 10.

⁴⁸ Graciela Romandía de Cantú, *op. cit.*, p. 43.

duda con la magnífica producción de bateas lacadas, aunque nos sea imposible localizar el taller. Idéntico tipo de piezas poseyó Petronila de Pineda Páramo y Ávila, pues en su dote figuraban en 1701 “un cofre de Campeche pintado” y “dos Bateas de Indias, una grande y una pequeña”, o Alejandro Carlos de Licht, entre cuyos bienes aparecen en 1702 “tres bateas finas de Indias, dos grandes y una mediana”, más “otra batea chica de maque y pájaros dorados fina”.⁴⁹

El *xicalpextle*: complemento de las mujeres tehuanas

De Chiapa de Corzo al istmo de Tehuantepec

Cuando el *xicalpextle* con sus motivos floreados llega de Chiapa de Corzo a principios del siglo XX,⁵⁰ las mujeres tehuanas toman a este objeto como parte de su uso personal. Primero lo utilizan como un medio de transporte para llevar los víveres y la comida de un lugar a otro, e incluso para la venta de productos como flores y frutas; y segundo, como complemento simbólico de su bello y característico atuendo.

El *xicalpextle* es considerado como un símbolo cultural en el istmo de Tehuantepec: “Las mujeres vestidas de traje bordado (traje tradicional bordado) usando un *bidaani'hro'* (tocado de encaje) y llevando un *xiga gueta* (calabaza pintada), llena de flores, son también un símbolo primordial de Juchitán y en general de la cultura zapoteca del istmo”.⁵¹

“El *jicalpextle* es una jícara grande, artísticamente pintada, que en zapoteco se llama *xhiigaguieh*, o *xhigarosaguieh* (jícara floreada) o *xhiigagueta* (jícara para tortillas)”,⁵² es decir, pese al término distinto que se utiliza, su significado sigue siendo el mismo. Este objeto cultural y artístico surgió en primera instancia en Chiapa de

⁴⁹ En María Concepción García Saiz, “Arte colonial mexicano...”, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰ El uso del *xicalpextle* era un medio por el cual la gente intercambiaba mercancía entre Chiapa de Corzo y el istmo de Tehuantepec desde la época prehispánica.

⁵¹ Dana L. Everts, *Women are Flowers: The Exploration of a Dominant Metaphor in Isthmus Zapotec Expressive Culture*, 1990, p. 438. La traducción al español es mía. El original dice: “The women dressed in *traje bordado* (embroidered traditional dress) wearing *bidaaniro* (lace head-dress) and carrying a *xiga gueta* (painted gourd) full of flowers is also a primary symbol of Juchitán and Isthmus Zapotec culture in general”.

⁵² Gilberto Orozco, “Tradiciones y leyendas del istmo de Tehuantepec”, *Revista Musical Mexicana* 1946, p. 58.

Corzo, por lo que sus modos y usos son originarios de esta comunidad chiapaneca por varias razones: la primera de ellas es por la producción de la materia prima para su elaboración, que en este caso es la calabaza, la cual antiguamente se daba en Chiapa de Corzo, y segundo, porque la técnica artística de la laca y los elementos para desarrollarla, en particular el *axe*, en el estado de Chiapas vive y se encuentran sólo en esa comunidad⁵³ por la temperatura, la distancia y la altura con respecto al nivel del mar.⁵⁴

En una entrevista realizada al doctor Eduardo Alberto Vargas Domínguez, cronista local, se le preguntó cuál era el uso de los *xicalpextles* en la comunidad de Chiapa de Corzo, y afirmó que:

El fondeado que le ponen a los *xicalpextes*, que puede ser rojo o de cualquier otro color, sirve para que el morro que es la materia prima, la cual es una calabaza propiamente, una calabaza muy especial; sirve para protegerlo del agua, del tiempo, de todo. Su uso era para tomar líquidos, para guardar bebidas. Los toles más grandes servían para la venta, para llevar cosas para el comercio. Ellas agarraban un trapo, el cual lo llamaban *yagual*, se lo colocaban en la cabeza y encima el *xicalpextle*. Éste es amplio, es grande. Lo llenaban de cosas, lo que rutinariamente se vendía aquí, sobre todo comestibles, ésa era la utilidad. Su uso se difundió tanto que nuestras artesanas llevaban toda la mercancía de toles hacia el istmo de Tehuantepec, y en sí en toda la zona de Oaxaca, pero más específicamente en Tehuantepec, y ahí lo vendían, y hasta la fecha lo utilizan mucho sobre todo como una pieza de lujo, incluso se toman fotografías con ellos y todo. Pero aquí era para utilizarlo en el comercio general. En la cuestión de los toles y los *xicalpextles*, aquí en Chiapa de Corzo, no se usan para ningún ritual; generalmente es un trabajo completamente de mujeres. Fuera de Chiapa de Corzo no se hace este tipo de trabajo de la laca, porque es un trabajo muy minucioso, pues conseguir el *axe* es muy difícil.⁵⁵

Varios elementos son muy importantes en los datos que otorga el doctor Eduardo Vargas; el primero de ellos es que se trata de una artesanía realizada por mujeres, y que es una artesanía exclusiva de

⁵³ Sin olvidar los otros centros artesanales como Uruapan, Pátzcuaro y Olinalá.

⁵⁴ La cochinilla con la que se prepara el *axe* vive de los 500 a los 1500 msnm.

⁵⁵ Entrevista realizada al cronista de Chiapa de Corzo, el doctor Eduardo Alberto Vargas Domínguez, el 6 de noviembre de 2014.

Chiapa de Corzo, y el segundo de ellos es que este objeto era un medio de transporte de mercancías hacia el istmo de Tehuantepec. Es precisamente en el istmo donde se le da un valor de lujo y belleza, y después se le considerará como un objeto especial —además de su valor artístico— que formará parte de los usos rituales de dicha región. Esta transformación se debió, probablemente, a que las mujeres en Tehuantepec, inmersas en un sistema social matriarcal, se identificaron con las mujeres de Chiapa de Corzo; desde llevarlo en la cabeza hasta utilizarlo como medio de transporte, tal y como dice el doctor Eduardo Vargas; finalmente, comenzaron a agregarle otros valores simbólicos, artísticos y rituales, principalmente utilizándolo como fuente de inspiración decorativa para las flores bordadas de sus trajes.

El cronista de Santo Domingo Tehuantepec, Rómulo Jiménez Celaya, cuando se le preguntó por qué existía una tradición del *xicalpextle* en Tehuantepec contestó lo siguiente:

Lo que es el *xicalpextle* es una cuestión de la misma dinámica y proceso de evolución con todo lo sintético que tenemos en la actualidad, y pues ha caído en desuso. Pero antiguamente se iba al mercado con el *xicalpextle* en la cabeza, y era de calabaza. Era tan rústico el *xicalpextle* que se sacaba todo lo que había en su interior, se ponía a secar y estaba listo para usarse; no se pintaba nada en él; con él iban a mercar, iban a comprar e iban a vender sus productos en el mercado Jesús Carranza; lo que ya viene la dinámica del adorno y la pintura eso ya es más chiapaneco que nos llegó con el tiempo. La misma altivez que tiene, muchos escritores dicen que viene precisamente por portar el *xicalpextle*, porque la mujer tiene que estar bien erguida y con la frente en alto para poder equilibrar lo que es el *xicalpextle*. Ésa es la dinámica del *xicalpextle*.⁵⁶

De esta manera, el *xicalpextle* aparece como un objeto que no solamente forma parte de la vida diaria en el istmo, sino que además se convierte en una pieza importante entre las mujeres tehuanas, contribuyendo a su imagen fuerte, independiente y elegante, propia de su sociedad matriarcal:

⁵⁶ Entrevista realizada al Cronista de Santo Domingo Tehuantepec, Rómulo Jiménez Celaya, el 8 de noviembre de 2014.

El ejercicio del equilibrio es cosa normal en el istmo de Tehuantepec. Todas las mujeres cargan sus *jicalpextles*, llenos de frutas o de flores en la cabeza, con gracia y donaire. Esto es lo mismo en la vida diaria, cuando transitan por las calles, que en fiesta, cuando salen a los convites florales. Al decorativo *jicalpextle* que las mujeres istmeñas llevan casi siempre en la cabeza por costumbre, se debe la atractiva erección del cuerpo que ellas han sabido conservar con orgullo.⁵⁷

Si bien el *xicalpextle* pudo haber estado presente entre estas dos comunidades —del istmo y de Chiapa de Corzo— durante muchos siglos como objeto de intercambio cultural, es hasta principios y mediados del siglo XX que se adopta e influye en el traje de las mujeres tehuanas. “Algo constante en las *velas* en Juchitán es el privilegio de reproducir costumbres tradicionales; objetos como los *jicalpextles*; las famosas *tangoyus*, y todo aquello que tiene sabor propio, desde la gastronomía hasta la música”.⁵⁸

En una entrevista realizada al director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, se le preguntó de dónde venían los *xicalpextles* y cómo llegaban al istmo de Tehuantepec, a lo que expresó lo siguiente:

Hay que saber que el istmo zapoteca por la vecindad con el estado de Chiapas se dio mucho el comercio; y no solamente hacia Chiapas, sino también hasta Guatemala desde siglos pasados. Y en ese ir y venir de nuestra gente traían diferentes piezas de *xicalpextles* ya laqueados, pintados. Es probable que existieran jícaras normales, pero las pintadas venían de allá. Los juchitecos los utilizamos para las ceremonias. Los *xicalpextles* pintados y laqueados es una tradición arraigada de Chiapas, no se da en Juchitán ni en Tehuantepec. En Chiapas es una tradición y de allá se traen y se importan los *xicalpextles*; de la misma manera en que nosotros les llevamos nuestros totopos, el traje istmeño zapoteco de tehuana, la garnacha, entre otras cosas; así es un intercambio que se da entre vecinos, entre una zona cultural.⁵⁹

⁵⁷ Gilberto Orozco, *op. cit.*, 62.

⁵⁸ Margarita Dalton, *Mujeres: género e identidad en el istmo de Tehuantepec, Oaxaca*, 2010, p. 246.

⁵⁹ Entrevista realizada al director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, el 8 de noviembre de 2014.



Figura 5. *Mujeres de Tehuantepec*, 1929.
Fotografía: Tina Modotti.



Figura 6. *Mujer cargando un niño*, 1929.
Fotografía: Tina Modotti.

En las fotografías de Tina Modotti se ve con más precisión esta convergencia de los valores y la estética de las mujeres tehuanas.

Mujeres de Tehuantepec [...] [figura 5], Tina sorprende a dos tehuanas que se dirigen quizá al mercado, portando ambas sus productos en una jícara que llevan con soltura sobre su cabeza, en un ambiente pobre, ventoso y polvoriento que desmiente la exuberancia y la languidez de la vida en el trópico [...] Otras imágenes de la serie, tales como *Mujer cargando un niño* [...] [figura 6], *Escena de mercado* [...] [figura 7] y la famosa obra titulada *Mujer de Tehuantepec cargando una jícara* [...] [figura 8], con lacas en las dos primeras y con el hermoso tazón artesanal en la tercera, aluden a las imágenes arquetípicas de la mujer indígena fuerte, capaz de sostenerlo y aguantarlo todo.⁶⁰

Una de las principales hipótesis de esta investigación es que el huipil floreado de las mujeres tehuanas tiene marcadas influencias

⁶⁰ Dina Comisarenco Mirkin, "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo", *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, núm. 28, 2008, p. 173.



Figura 7. *Escena de mercado*, 1922. Fotografía: Tina Modotti.

del *xicalpextle* debido al intercambio cultural, comercial y artístico entre Chiapa de Corzo y el istmo de Tehuantepec, que se fue dando entre estos dos pueblos desde tiempos prehispánicos. Cabe recalcar que, pese a que siempre se ha creído que los motivos florales del huipil de las mujeres tehuanas fueron principalmente influencias asiáticas, en el presente trabajo de investigación proponemos la posibilidad de una influencia más cercana, precisamente la de los *xicalpextles*. Así, por ejemplo, Dana L. Everts sostiene que:

La forma y el estilo de las propias flores bordadas derivan de los mantones españoles, que a su vez se basan en diseños chinos importados. El origen predominantemente europeo del moderno bordado del traje es evidente en que la mayoría de las flores bordadas en el conjunto no son las especies locales de flores. Rosas, orquídeas, lirios, gladiolas y claveles bordados que cubren el traje zapoteco del istmo, ninguna de estas especies es nativa de la región [...] En resumen, aparte del estilo huipil de la blusa y el tocado, el traje moderno bordado es una adap-



Figura 8. *Mujer tehuana cargando un xicalpextle*, 1928.
Fotografía: Tina Modotti.

tación de fuentes españolas, francesas y chinas. Independientemente del hecho de que la mayoría de las flores bordadas no son especies locales, es significativo que estos diseños se adoptaron tan fácilmente por el zapoteco del istmo.⁶¹

⁶¹ Dana L. Everts, *op. cit.*, p. 70. La traducción al español es mía. El original dice: “The shape and style of the embroidered flowers themselves derive from the Spanish shawls, which in turn were based on imported Chinese designs. The predominantly European origin of the modern *traje bordado* is evident in that most of the flowers embroidered on the outfit are not local species. Roses, orchids, lilies, gladiolas, and carnations cover Isthmus Zapotec *traje bordado*: and none of these species is native to the region [...] In short, aside from the *huipil*



Figura 9. *Xicalpextle*, siglo XVII. Olinalá, Guerrero. Corteza de calabaza laqueada. Fuente: “‘Para las manos de D. José Martín Ríos’. Museo de América, Madrid”. En María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994, pp. 26-38.

Sin embargo, en el presente trabajo se demostrará que dichas flores —que efectivamente no existen o no se dan en el Istmo de Tehuantepec— sí crecen en el estado de Chiapas y que son la inspiración directa de las mujeres que decoraban los *xicalpextles* laqueados en Chiapa de Corzo.

El xicalpextle como inspiración del huipil floreado de las mujeres tehuanas

Desde la llegada de los españoles a América hubo un intercambio cultural intenso. La cultura europea impuso sus tendencias artísticas y tradiciones clásicas por medio de los motivos estéticos y de las técnicas artísticas, tal y como anteriormente se dijo. Del mismo modo, los otros continentes también influyeron artísticamente en la cultura mexicana, principalmente a través de técnicas y motivos chinos y japoneses. Esas tendencias europeas y asiáticas se encuentran en los muebles de la taracea de Villa Alta o de los marcos enconchados, tal y como se documenta en el anexo 1.

Los *xicalpextles* no se quedan atrás, pues sobreviven algunos de los siglos XVII (figura 9) y XVIII (figura 4).⁶² Las tendencias en las flores de dichos *xicalpextles* incluso pueden ser consideradas como parte del arte *namban*, es decir, de técnicas japonesas aplicadas a objetos occidentales (véase anexo 1). Sin embargo, las influencias artísticas asiáticas de flores sumamente estilizadas de las culturas de China y de Japón son muy diferentes a las flores de los *xicalpext-*

style of the blouse and headdress, the modern *traje bordado* is adapted from Spanish, French and Chinese sources. Regardless of the fact that most of the embroidered flowers are not local species, it is significant that these designs were so readily adopted by the Isthmus Zapotec”.

⁶² Para complementar la historia del *xicalpextle*, se pueden revisar las figuras 1 y 2, cuyas jícaras son prehispánicas, con diferentes motivos artísticos y usos culturales.

les retratados en las fotografías de Tina Modotti o en los fotogramas de Sergei Eisenstein o de Miguel Covarrubias a principios del siglo XX, por lo que si bien no se descarta la posibilidad de que haya una influencia artística asiática en el siglo XX, es menester buscar una solución más local que dé cuenta del colorido y del floreado del huipil de las mujeres tehuanas. Después de la Independencia e incluso en la Revolución hubo un renacimiento del arte mexicano, incluso en las artes populares. Dina Comisarenco comenta en este sentido que “el interés estético y simbólico de las bellas mujeres del istmo, con sus vistosos trajes y sus formas de vida más independientes y libres, ya estaba bien establecido en la imaginaria de algunos de los más destacados artistas del renacimiento mexicano”.⁶³

Ahora bien, si las flores de las que habla Dana Everts no son de Tehuantepec, sí lo son de la región de Chiapas; es decir, que todas ellas crecen en este último estado. La inspiración del *xicalpextle* chiapaneco estaba en pintar precisamente orquídeas, rosas, gladiolas, lirios y claveles, y fue porque los chiapanecos tenían a la mano esas flores que la naturaleza les brindaba. Posteriormente, los chiapanecos envían las jícaras al istmo y las mujeres tehuanas son quienes adoptan esas flores en sus trajes y sus huipiles. Así lo confirma el doctor Eduardo Vargas, quien explica las razones de las flores representadas en los *xicalpextles* que se hacen en Chiapa de Corzo: “Lógicamente las flores son las que están más en contacto con uno. Y si usted se fija bien en el decorado, casi son simétricos: un ramo aquí y lo mismo está del otro lado; del lado izquierdo y del lado derecho, y así van haciendo la decoración. Y en el filo del *xicalpextle*, en la boca de la jícara, a veces llevan unos animalitos, por ejemplo, unos patitos”.⁶⁴

Las flores bordadas en el huipil de las mujeres tehuanas son casi las mismas que aparecen en los *xicalpextles* chiapanecos, tanto por los tamaños de las mismas como por el estilo y estética de la perspectiva intuitiva de las artesanas. En una entrevista realizada al profesor Antonio Ortiz Rojas, escritor e investigador de Santo Domingo Tehuantepec, se le preguntó la importancia de las flores en el *xicalpextle*, y precisó lo siguiente:

⁶³ Dina Comisarenco Mirkin, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁴ Entrevista realizada al Cronista de Chiapa de Corzo, el doctor Eduardo Alberto Vargas Domínguez, el 6 de noviembre de 2014.

Las flores que están pintadas en los *xicalpextles* son casi las mismas que se ponen en los trajes de las tehuanas. Las flores realzan el traje de la mujer tehuana, porque como le digo, es la misma flor que trae el *xicalpextle* y el bordado que trae la tehuana. También depende de la festividad en que se ocupa el *xicalpextle*. Por ejemplo, en *la tirada de frutas*, llevan las frutas y unas banderitas de colores que también realza al *xicalpextle*. Las banderitas de colores significan la alegría de la fiesta. Todo lo que aporta en la cabeza de la mujer tehuana, viene a realzar el traje, como el *xicalpextle*. Anteriormente la mujer tehuana no llevaba nada, era el puro cabello; a veces rizado, a veces amarradito, pero ya poco a poco nacieron las trenzas, pero no se usaba el listón, únicamente así la trenza así al natural. Pero ya cuando sale el listón con Juana C. Romero, trae ella el listón y la mujer tehuana comienza también a traer el pañuelo. Todo eso son aditamentos para el traje de la mujer tehuana, para realzar su belleza.⁶⁵

Se puede expresar lo siguiente, como una conclusión: si en el traje de las mujeres tehuanas aparecen las mismas flores que en los *xicalpextles*, y estas jícaras nunca fueron pintadas en el istmo sino en Chiapa de Corzo, se puede deducir que las flores del huipil son retomadas de los *xicalpextles*. Por otra parte, aunque Juana Catalina Romero (quien vivió en Santo Domingo Tehuantepec e introdujo el terciopelo y otras telas del continente asiático para el uso del huipil de las mujeres tehuanas) fomentó en el istmo un gran avance en telas, no se puede llegar a un resultado claro de que dichos textiles hayan influido completamente en los motivos estéticos de los huipiles de las mujeres tehuanas.

El satén, terciopelo, o falda de seda del traje de gala siempre tenían un gran holán (volante), por lo general de encaje. Esas amplias faldas victorianas podrían ser bordadas con diseños de flores pequeñas, muy probablemente copiadas de sedas chinas, y más tarde adornadas con diseños de cadenilla. Juana Moreno Romero declaró que su tía abuela [Juana Catalina Romero] introdujo tanto el terciopelo como los flecos de oro para ser usados en los hombros y en la caída sobre el pecho, un hecho corroborado por otros autores. El padre Nicolás Vichido Rito, un historiador local, atribuye a Romero la adición de encaje importado,

⁶⁵ Entrevista realizada al profesor, escritor e investigador de Santo Domingo Tehuantepec, Antonio Ortiz Rojas, el 7 de noviembre de 2014.

sedas chinas finas y las cintas una vez que notó el impacto de todo ello en el vestido. También presentó los pañuelos de seda, que formaban parte de la caída y coquetería de un bolsillo de la falda.⁶⁶

Ahora bien, como dice Ana Paulina Gámez: “La primera imagen plástica que se conoce de la tehuana es la litografía del italiano Claudio Linati (1790-1832), que aparece en 1828, como parte de su libro *Trajes, civiles, militares y religiosos de México*”.⁶⁷ En dicha litografía se percibe una mujer vestida con su huipil grande transparente y un enredo que le cubre de la cintura hasta la mitad de la pantorrilla (figura 10). Hay dos elementos interesantes en esta imagen: la primera tiene que ver con que la litografía, de 1828, no muestra en el traje de las mujeres tehuanas ninguna flor y, la segunda, que la tehuana representada no tiene ningún *xicalpextle* en sus brazos, pues en esos años aún no llegaba la jícara floreada.

Después, en 1888, “Désiré Charnay en su libro *Ciudades antiguas del Nuevo Mundo*, incluye una lámina en la que aparecen un joven y dos mujeres con atuendos [...] Aquí los enredos se prolongan hasta el suelo y, por primera vez, se muestran con detalle los pliegues con los que se acomoda hasta hoy día”.⁶⁸ Y de nuevo, las dos mujeres tehuanas no tienen motivos florales en sus huipiles ni tampoco se aprecia ningún *xicalpextle* (figura 11). Lo que las mujeres llevan son canastos, probablemente hechos de mimbre, e incluso el niño que aparece del lado derecho de la tehuana lleva una olla de barro. Es decir, la influencia del *xicalpextle* todavía no se hace presente.

Antes de terminar el siglo XIX, aparece una serie de fotografías de Frederick Starr, en su publicación *Indians of Southern Mexico: An Ethnographic Album*, y precisando en el año de 1899, donde “las zapotecas del istmo aparecen tocadas con el huipil grande, de enormes

⁶⁶ Francie Chassen-López, “The Traje de Tehuana as Nation Icon: Gender, Ethnicity, and Fashion in Mexico”, *The Americas*, núm. 2, 2014, p. 307. La traducción al español es mía, el original dice: “The satin, velvet, or silk skirt of the *traje de gala* always had a large *holán* (frounce), generally of lace. These wide Victorian skirts could be embroidered with small designs or flowers, most likely copied from Chinese silks and later adorned with *cadenilla* designs. Juana Moreno Romero stated that her great-aunt introduced both velvet and gold fringe to be worn on the shoulders and fall over the breast, a fact corroborated by other authors. Father Nicolás Vichido Rito, a local historian, attributed the addition of imported lace, fine Chinese silks, and ribbons to Romero when he noted her impact on dress. She also introduced the silk scarves, which now fell coquettishly from a pocket in the skirt”.

⁶⁷ Ana Paulina Gámez, “La tehuana: del mercado al museo”, en Luis Martín Lozano (coord.), *Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, 1992, p. 87.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 88.



Figura 10. *Joven mujer de Tehuantepec*, 1828. Litografía: Claudio Linati.



Figura 11. *Sin título*, 1888. Anónimo.

holanes que se doblan hacia atrás; completa la indumentaria un *huipil* muy corto, sin adornos, que deja ver parte del abdomen y, finalmente, un enredo plisado que va de la cintura al suelo”.⁶⁹ En estas fotografías se puede ver a las mujeres tehuanas con sus huipiles comunes, sin ningún adorno o motivo floral, y de igual manera, sin ningún *xicalpextle* (figura 12).

En la litografía de 1888, donde no se registra el *xicalpextle*, la postura de las mujeres tehuanas era diferente. La evidencia de la existencia de esta jícara, como en la fotografía de Tina Modotti, *Mujer tehuana cargando un xicalpextle* (figura 8), indicará la postura más erguida y la diferente colocación del cuerpo en las mujeres tehuanas dentro de su cultura y sociedad. Del mismo modo, los viajeros en el istmo del siglo XIX señalarán la belleza y el esplendor de las mujeres tehuanas, pero nunca nombrarán a las jícaras en cuestión (cosa que después sí harán personajes como Miguel Covarrubias o Gilberto

⁶⁹ *Idem.*

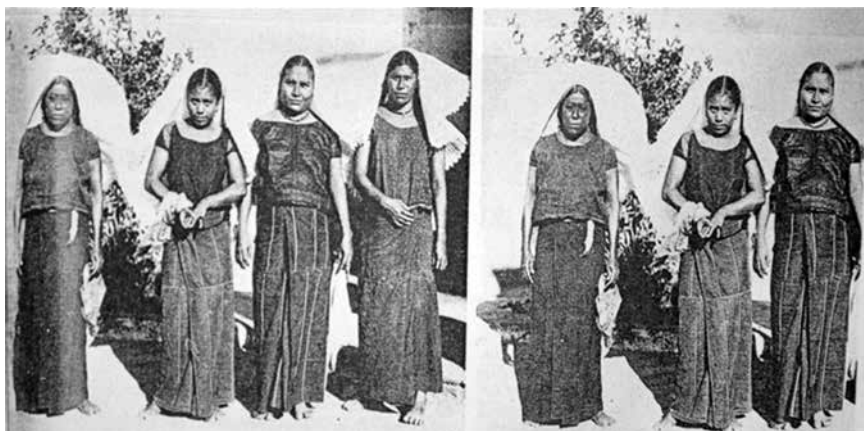


Figura 12. *Sin título* (tehuanas) ca. 1899. Fotografía: Frederick Starr.

Orozco). Charles Brasseur, en el viaje que hizo al istmo de Tehuantepec entre 1859 y 1860, describió a las mujeres tehuanas, pero nunca hace referencia al huipil floreado o al *xicalpextle* que las podía acompañar, pues ninguno de los dos, de acuerdo con lo que aquí se postula, existían aún.

Era una india zapoteca, con la piel bronceada, joven, esbelta, elegante y tan bella que encantaba los corazones de los blancos [...] delante de mí la llamaban *Didjazá*, es decir, la zapoteca, en esta lengua; recuerdo también que la primera vez que la vi quedé tan impresionado por su aire soberbio y orgulloso, por su riquísimo traje indígena, tan parecido a aquél con que los pintores representan a Isis, que creí ver a esta diosa egipcia o a Cleopatra en persona. Esa noche ella llevaba una falda de una tela de rayas, color verde agua, simplemente enrollada al cuerpo, envuelto entre sus pliegues desde la cadera hasta un poco más arriba del tobillo; un huipil de gasa de seda rojo encarnado, bordado de oro; una especie de camisola con mangas cortas caía desde la espalda velando su busto, sobre el cual se extendía un gran collar formado con monedas de oro, agujereadas en el borde y encadenadas unas a otras. Su cabello, separado en la frente y trenzado con largos listones azules, formaba dos espléndidas trenzas, que caían sobre su cuello, y otro *huipil*, de muselina blanca pisada, enmarcaba su cabeza, exactamente con los mismos pliegues y de la misma manera que la *calantica*

egipcia. Lo repito, jamás he visto una imagen más impresionante de Isis o de Cleopatra.⁷⁰

Aunque la belleza de las mujeres tehuanas había impresionado a Charles Brasseur, hasta el punto de compararlas con algunas de las mujeres más hermosas de la historia y de otras partes del mundo, no fue sino hasta “entrar el siglo xx [que] los huipiles se adornan paulatinamente con bordados de grecas y flores, que forman franjas en sentido vertical a los lados de la prenda; por ese entonces se alarga hasta la cadera y se le presta mayor holgura”.⁷¹ En esa época es cuando ya comienzan a aparecer los *xicalpextles* laqueados y floreados.

A través de los registros fotográficos y de la representación de las mujeres tehuanas es que se puede encontrar el cambio de la evolución del traje que ellas usan, ya que tal —en cuanto a motivos estéticos del uso de las flores en los huipiles y las enaguas de holán— está ligado al uso del *xicalpextle*.

Los procesos de evolución del traje son múltiples y variados pero lo que no ha cambiado es que en su mayoría se adornen con flores; también hay huipiles y trajes de cadenilla con dibujos geométricos que abstraen la naturaleza de la región. Las flores son una referencia directa a la naturaleza, tienen que ver también con esta alusión a la vida y la fertilidad. Las flores de los vestidos son inmarcesibles y esta vida continua permanece en el vestido. Lo que recuerdan de esta historia del vestido y dónde y cómo se luce, es muy variado.⁷²

Un breve análisis ayudará a entender el uso de la representación de flores en los huipiles y los *xicalpextles* con apoyo de la gran variedad de pinturas y fotografías de diferentes fuentes de los mismos años.

Si bien —como decía Dana Everts— las flores que estaban en los huipiles de las mujeres tehuanas no pertenecían al istmo, en la presente investigación se sostiene que dichas flores sí existen en el estado de Chiapas, como por ejemplo: rosas, orquídeas, lirios, gladiolas y claveles bordados. En el anexo 2 se expone cómo las

⁷⁰ Charles Brasseur, *Viaje por el istmo de Tehuantepec, 1859-1860*, 1984, p. 159.

⁷¹ Ana Paulina Gámez, *op. cit.*, p. 88.

⁷² Margarita Dalton, *op. cit.*, pp. 259-260.

flores existentes en Chiapas (documentadas a través de una ardua investigación fotográfica de la flora en los estados de Chiapas y de Oaxaca) se corresponden con las flores decorativas pintadas en los *xicalpextles* y con las flores bordadas en los huipiles en Tehuantepec, tanto en forma, estilo y estética. Esto indica una relación entre la creación artística de las jícaras laqueadas, la inspiración de la flora para los motivos estéticos en los *xicalpextles*, la procedencia de los mismos y, sobre todo, la forma que adquieren los bordados de las flores en los huipiles en el Istmo.⁷³ Por otro lado, cabe mencionar lo siguiente:



Figura 13. Detalle. Rosa del *xicalpextle*, siglo XX, en el exconvento dominico siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez.

Los huipiles que las mujeres istmeñas portan en las velas, casamientos o los que usan en la cotidianidad, son los distintos colores, de distintos tamaños, de distintos diseños. Figuras geométricas y representaciones de la naturaleza se expresan en diferentes formas, tonalidades y medidas. Entre jazmines, gladiolos, margaritas, alcatraces, tulipanes [mexicanos], orquídeas, las mujeres encuentran una manera de dar satisfacción a sus predilecciones estéticas, reproduciendo con una gran maestría las tonalidades y el proceso de floración de la planta que desean inmortalizar.⁷⁴

Por ejemplificar una de ellas, se analizará una de las rosas (figura 13). En la imagen se puede observar una rosa color rosada. En

⁷³ El anexo 2 contiene una tabla comparativa entre la forma de las flores en su estado natural, las flores que aparecen representadas en el *xicalpextle* del siglo XX y las flores en los huipiles. Es un hecho, comprobado mediante un análisis riguroso, que las flores que se usan en el huipil son de Chiapas y de Oaxaca, y sirvieron también de inspiración para el *xicalpextle*.

⁷⁴ Eva E. Ramírez Gasga, *Un recorrido por el istmo*, 2006, p. 131.

cuanto a su representación es claro que la rosa está abierta, es decir, no está pintada en botón sino que ya floreció, y debe mostrarse toda su belleza. La rosa está pintada en tres colores: rosa, blanco y negro. El color rosa es meramente su color natural, el blanco corresponde a los brillos de los bordes de cada pétalo de la rosa y el negro simula las sombras, o bien, delimita algunos de los bordes de la misma rosa, e incluso detalla el polen de la flor.

El "Mediu xhiiga" y la danza del martes de carnaval

Como se ha venido diciendo, el *xicalpextle* está asociado con diferentes tradiciones y celebraciones en el istmo de Tehuantepec, una de las más importantes es la que pertenece al son musical denominado "Mediu xhiiga", que a continuación se describirá.

El *xicalpextle* no es un recipiente común y corriente, pues al igual que las flores que acompañan al ser humano en todo momento de su vida, desde su nacimiento hasta su muerte, esa jícara sigue la vida de las personas en el istmo de Tehuantepec. El *xicalpextle* llegó al istmo y se convirtió en la principal inspiración de la representación de flores en el huipil de las tehuanas. El *xicalpextle* no se puede separar del huipil ni el huipil del *xicalpextle*.

Al director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, se le preguntó sobre qué hace especial a los *xicalpextles* en el istmo de Tehuantepec, a lo que respondió: "¡Qué tengan una gran presencia los *xicalpextles* aquí en el istmo junto con el traje de la tehuana!, ya que no se pueden separar el uno con el otro; porque es parte de su indumentaria, es parte de sus accesorios, es parte de su belleza".⁷⁵

Tanta es la importancia dada al *xicalpextle* en el istmo de Tehuantepec que incluso tiene su propia composición musical. La jícara es parte importante en el matrimonio y su aparición indica un momento especial. Por ejemplo, el ritual de la virginidad, un ritual amoroso importantísimo en el istmo de Tehuantepec, se lleva a cabo en el proceso del matrimonio. De dicho ritual depende gran parte del honor de la mujer y de la familia de la joven. En este sentido, el *xicalpextle* tiene un papel interesante, ya que aparece como un obje-

⁷⁵ Entrevista realizada al director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, el 8 de noviembre de 2014.

to mediador entre la prueba de la virginidad de la muchacha y la sangre contenida que el pueblo tiene que ver para la aprobación final de la boda.

Una vez consumado el matrimonio, el novio sale del cuarto para informarle a la madre de que la joven era virgen y que todo está en perfecto orden [...] El novio trae consigo un pañuelo de seda blanco manchado de sangre como la muestra de la virginidad de la novia. Lo deberá entregar a su madre. Posteriormente se coloca el pañuelo en un *xicalpextle*, cubierto con un pañuelo rojo y una capa de hibiscos⁷⁶ de color rojo encendido. De ahí se llevará el *xicalpextle* en procesión hacia la casa de la madre de la novia, en donde mujeres y niños aguardan la noticia con ansiedad. El ver el pañuelo manchado de sangre provoca una enorme alegría a todos los presentes y lágrimas que encierran una profunda emoción para la madre.⁷⁷

Después de la ceremonia nupcial, la fiesta comienza entre los familiares, amigos e invitados de los novios. El *xicalpextle* desempeña nuevamente una función importante, ya que allí se deposita el dinero que se le regala a la pareja durante la fiesta. Dicho momento es anunciado por una canción que lleva por título “Mediu xhiiga”, cuyas composición musical puede verse en el anexo 3.

[son de la jícara del dinero, pues *mediu* es dinero y *xhiiga*, jícara]; el acomodado indio zapoteco de la antigüedad daba con este son el último toque artístico a la fiesta matrimonial [...]. Con el prelude del son “Mediu xhiiga” la novia se prepara y se sienta, acompañada de la madrina, con un *jicalpextle* pequeño sobre sus piernas en espera del óbolo que deben llevarle los parientes [...] En los *jicalpextles* los parientes depositan el tradicional óbolo desde medio real para arriba y los demás asistentes dan también su contribución de acuerdo con sus condiciones:

⁷⁶ Los “hibiscos” podían o debían ser pétalos de flores, ya fuese de rosas rojas o de tulipanes rojos. La analogía del color, junto con el pañuelo en el *xicalpextle*, debía corresponder con la virginidad de la mujer. Por su parte, la RAE define el término hibisco en su diccionario como una “planta de la familia de las malváceas, muy apreciada por su valor ornamental y por sus grandes flores, generalmente rojas, aunque existen numerosas variedades de diversos colores. Se cultiva en los países cálidos”. RAE, *DLE*, s. v. “hibisco”, recuperado de: <<http://dle.rae.es/?id=K1bGuf4>>.

⁷⁷ Miguel Covarrubias, *El sur de México*, 2004, p. 427.

un tostón, un peso, y, a veces, cuando se trata de parientes ricos, una onza de oro.⁷⁸

Mientras los novios festejan su matrimonio, en la fiesta habrá dos *xicalpextles* pequeños para que, cuando se toque el son del “Mediu xhiiga”, los recién casados tomen asiento en medio del lugar y los amigos y parientes de cada uno de ellos sabrán que tienen que llevar dinero a la jícara para los novios (véase anexo 4).⁷⁹ “En la ceremonia nupcial istmeña, la jícara desempeña un papel primordial importantísimo, al grado de que uno de los aspectos de aquélla es llamado *Medio xiga* y así, cuando los nativos se dirigen a la casa donde se celebra el matrimonio, dicen ‘Vamos al Medio xiga de Fulana’, es decir, al matrimonio”.⁸⁰

A través del “Mediu xhiiga” la jícara ha adquirido una presencia importante y claramente ritualizadora en el istmo de Tehuantepec (a modo de analogía, es como cuando se toca “La sandunga” en los bailes en el Istmo). Es el momento en que, de cierta manera, por medio del depósito del dinero en ese objeto artístico —el *xicalpextle*—, las bendiciones de amigos, conocidos y familiares se hacen presentes. Si el huipil de las mujeres tehuanas tiene por sí mismo sus modos rituales de uso y costumbres en diferentes festividades, e incluso el significado de las flores bordadas,⁸¹ además de sus bailables y sones, el *xicalpextle* no se queda atrás. Hasta en la música está presente, la boda no es cualquier festividad, sino es uno de los rituales más importantes en el ciclo de la vida humana.

El “Mediu xhiiga” no es un simple baile o ritual de dinero, sino que es una forma de vida que se expresa por medio de una construcción simbólica del pueblo, una manifestación a través de una obra de arte, como lo es a través de esta jícara y de la música. Esto es debido a que la gente sabe muy bien que cuando se toque dicha composición musical hay que dejar el apoyo económico en el *xicalpextle*. Pues los habitantes relacionan la música, la jícara y el matri-

⁷⁸ Gilberto Orozco, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁷⁹ En el anexo 4 se encuentran una serie de fotografías de la ceremonia nupcial en el momento en que se toca el *Mediu Xhiiga*.

⁸⁰ Raúl Guerrero Guerrero, *La jícara mexicana*, 1992, p. 86.

⁸¹ Trátese de las flores grandes, cuyo significado es “señora = mujer casada”, y flores pequeñas “señorita = joven soltera”, o incluso el estatus social que tienen las mujeres del istmo, en tanto posibilidades económicas y acomodo social.

monio como una forma de ritual heredado de generación en generación.

Se baila el *Mediu xhiiga* en la fiesta de la boda. Se supone que para entonces ya se sabe si salió todo bien [si la mujer salió virgen antes de casarse]. El *Mediu xhiiga* es cuando ya se hizo la fiesta, lo que se baila. La gente también hace eso de la comprobación cuando ha habido habladurías y esas cosas [...] rumores de que ya no lo es o como dicen aquí, “ya perdió su quinto”. El baile consiste en que una vez comprobada la virginidad, ésta se celebra bailando. Y al ritmo del son hombres y mujeres bailan con un cántaro en la mano. También lo pueden llevar en la cabeza, la cintura, la espalda y, disimuladamente, procuran romper el cántaro de la vecina o el vecino, cuidando que nadie se acerque a romper el suyo. El baile se vuelve juego, entre risas, carcajadas, gritos, chasquidos y tepalcates por el suelo, a medida que los cántaros se van rompiendo y la fiesta inunda el salón, la casa, el patio o la calle. Celebran alegremente que todo vaya bien para los recién casados. “Romper la olla es romper la virginidad” [...] Empieza la música, lo novios se sientan a la mitad del salón o a un lado de la enramada, con *xicalpextles* en el regazo. Los invitados pasan a depositar su donativo: billetes en el traje del novio, en su pelo con pasadores, y también en el vestido de la novia y en su peinado. Si él o la invitada son por parte de la novia, es a ella a quien dan el donativo; si es del novio, a él. Ambos exhiben el dinero que les van depositando y sonrían [...] Al final del *Mediu xhiiga* los padrinos ayudan a los novios a reunir el dinero, organizarlos y contarlo. Sigue el baile y después de unos minutos se informa cuánto se juntó: “Se recogieron 14 835 pesos y cinco monedas de oro de 20 pesos cada una”. Hay algunos aplausos y sigue la fiesta.⁸²

Uno de los detalles interesantes a resaltar y a propósito del “*Mediu xhiiga*” y del matrimonio en el Istmo, es que tal y como se puede observar en las fotografías del anexo 4, es justamente la hibridación entre culturas, entre el traje que porta la novia, consecuencia de las tradiciones occidentales, impuesto desde la etapa novohispana, y el uso del *xicalpextle*, mismo arte que sobrevivió desde la época prehispánica. Néstor García Canclini comenta:

⁸² Margarita Dalton, *op. cit.*, pp. 193, 197.

Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica. Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo.⁸³

Es decir, una de las cuestiones que aparecen en esas fotografías del ritual del matrimonio en Tehuantepec y del momento en que se toca el son del “Mediu xhiiga” es justamente el uso de lo tradicional y lo antiguo con lo moderno, una mezcla e híbrido cultural que se da por medio del traje de bodas y el *xicalpextle*.

Otro de los rituales en los que el *xicalpextle* cumple un papel importante es el de la “tirada de frutas”. Dice Miguel Covarrubias: “Un grupo de jóvenes atractivas apareció al final de la calle. Llevaban sobre su cabeza *xicalpextles* de vivos colores, jícaras laqueadas llenas de fruta, de pasteles, y de juguetes de barro, en torno a un enorme arreglo de banderas de papel de seda recortadas en forma agraciada”.⁸⁴

Todo lo referente a los colores utilizados por las mujeres tehuanas tiene el significado de “fiesta” y “alegría”; son ellas quienes agregan al *xicalpextle* las banderitas multicolores ensartadas en las frutas para adornar mejor a las jícaras. De igual manera, el confeti arrojado en la cabeza de las personas durante un cumpleaños o alguna otra festividad tiene el mismo significado: “felicidad” y “alegría”. Del *xicalpextle* utilizado durante el *convite floral* o el *convite de flores*, dice Gilberto Orozco:

En el trayecto van tirando y repartiendo frutas, dulce y juguetes. Sigue la música autóctona regional, que equivale a la chirimía y al *teponaxtle* de los aztecas con el agregado de su carapacho de tortuga, tocando resonante marcha aborigen, como *Beerelucandá* (ave miope llamando corre caminos) o cualquier otra marcha semejante, que las hay muchas y se ejecutan todavía. Luego, siguen cincuenta hombres del pueblo marchando de ocho en fondo más o menos. Unos llevan grandes cirios;

⁸³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1989, pp. 71 y 72.

⁸⁴ Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 447.

otros fragantes macetones de flores de coyol que aroman el ambiente. Sigue la banda de música tocando otra música.⁸⁵

El “convite de flores” es una festividad donde recogen flores para las fiestas de mayo; la relación entre el *xicalpextle*, las flores y las mujeres tehuanas es muy grande, tanto en la relación artística como en el complemento de su traje, y, de igual manera, se vinculan con el ritual amoroso y la virginidad de las mujeres tehuanas. Se puede afirmar que la asociación ritual del *xicalpextle* prehispánico vuelve a aparecer en el istmo en el siglo XX, aunque asociado ahora con otras creencias y costumbres.

Uno de los aspectos importantes que encierran el universo del *xicalpextle* es precisamente el de las danzas que son expresadas a partir de este objeto artístico que es la jícara. Bien lo dice Raúl Guerrero Guerrero, ya que:

En diversos lugares de México se ejecuta una danza indígena llamada “Los tecomates”, nombre que se aplica también a las jícaras, como sinónimos de éstas. Por el momento recuerdo que la danza de los tecomates o jícaras se ejecuta en varios poblados, y en el estado de Hidalgo la tenemos en la comunidad de Ixtaczoquico, municipio de Xochiatipan, dentro de la Huasteca hidalguense, en la cual los participantes portan una jícara pequeña para hacerla sonar percutiéndola y en tal forma marcan el compás de la música.⁸⁶

Este tipo de danza, también es conocido como “Danza de las ardillas”, la cual se lleva a cabo del 29 de octubre al 2 de noviembre. La función principal de este baile es “dar una bienvenida alegre a los difuntos que, suponen, estos días los visitan [...] El grupo de danzantes se conforma por seis jóvenes que visten camisa y pantalón de manta blanca. En la parte inferior de las piernas llevan cascabeles y mapaneros, que completan la música de los sones al bailar. Van descalzos”.⁸⁷

El *xicalpextle* no se reduce a su forma, a su contenido mediante la estética de la pintura o a la técnica de la laca, sino que —como se

⁸⁵ Gilberto Orozco, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁶ Raúl Guerrero Guerrero, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁷ “Danza de los tecomates”, Cultura y Artes, recuperado de: <http://cultura.hidalgo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1872:danza-de-los-tecomates&catid=189:danzas&Itemid=195>.

ha expuesto— la jícara en cuestión se transfiere a otros medios como la danza y la música, que alcanzan la expresión del cuerpo y de la creación a través de estas manifestaciones artísticas como una forma comunicativa.

Olivia Kindl diría en su estudio sobre la jícara huichola:

Las jícaras tienen una función de contenedor en una multitud de contextos, rituales o no rituales. Hemos visto que pueden servir para contener comida y bebida en la vida cotidiana, donde se relacionan con la abundancia. También se untan con la sangre de los sacrificios o contienen mensajes de los antepasados. Si tenemos en cuenta que la jícara se identifica con un microcosmos, se puede deducir que el mundo es concebido como un contenedor de las cosas que lo forman.⁸⁸

Un claro ejemplo de las ritualidades contextuales, referente a las danzas en el istmo, se da en una comunidad que ha mantenido sus tradiciones de manera continua: San Blas Atempa, comunidad que pertenece a Tehuantepec. Aquí, en una danza entre las mujeres tehuanas se utilizan las jícaras en su forma natural. Dicha danza lleva por nombre “El martes de carnaval”, y es un ritual de las tehuanas de esa comunidad. En tal día se observa la máxima algarabía de las *shelaxuana*; desde temprano parten de la enramada del mayordomo hacia la iglesia de San Blas Atempa, allí se reúnen y obstruyen el paso a todos los que entran a la población; portan letreros escritos con las iniciales S. B., de San Blas, en esa ocasión se les considera como hijos de la población, labor que es hecha por la caporal. Después del mediodía visitan las casas de todos los mayordomos actuales bailando siempre al compás del son “Bandanga”. Luego, recorren las calles principales para finalizar la ramada de la fiesta en donde bailan los sones típicos.⁸⁹ En ese baile se logran distinguir once mujeres tehuanas, una de ellas, quien lleva una jícara en la mano, se pone en el centro; las otras diez se colocan cinco de un lado y cinco del otro de forma horizontal con respecto a la mujer que tiene la jícara en su mano. Las once integrantes de la danza llevan puesto su

⁸⁸ Olivia Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, 2003, p. 229.

⁸⁹ Registro de la danza llamada “El martes de carnaval”, con motivo del Día Internacional de la Danza, en la explanada principal del palacio de gobierno de Santo Domingo Tehuantepec, 25 de abril de 2015 a las 20 h. Danza representada por el grupo folklórico Binisdarú, de la villa de San Blas Atempa. Registro en fotografía y video de Óscar Rubelio Ramos Gómez.

huipil floreado, su enagua de holán⁹⁰ y su huipil grande en forma de resplandor. Como se mencionó, la mujer que está en el centro lleva solamente una jícara; las otras diez mujeres sostienen con su mano derecha o izquierda (según sea el caso) un tronco delgado de madera, el cual está adornado a su alrededor con flores de distintos colores, y en cuya base hay ramas verdes y grandes, y hacia la punta del mismo, se encuentra una cruz que termina con su diseño (anexo 5). Ahora bien, con respecto al concepto general de la danza, tal y como dice Alberto Dallal, se pueden distinguir cinco proposiciones que refieren a la irrupción de la danza, y que podrían bien ajustarse al “Martes de carnaval” de las mujeres tehuanas de San Blas Atempa, y los cuales nombra:

1) Como acción imitativa del hombre frente a los distintos elementos y movimientos vivos, dinámicos, animales o vegetales que lo rodeaban y atraían; 2) como actividad “remanente”, prolongación gozosa del acto amoroso sexual; asimismo, se plantea el origen de la danza; 3) como desprendimiento “codificado” de la expresión lingüística, la cual en sus principios requería, para existir, del “acompañamiento” ilustrativo de los ademanes y las señas, de las poses, de los movimientos de los órganos del cuerpo humano [...]; 4) como reflejo o imitación de la capacidad del ser humano para “trabajar”, para oponerse a la naturaleza —sus efectos, sus peligros, sus obstáculos— mediante sus fuerzas y potencias transformadoras, procesadoras [...]; 5) como la extensión artística del acto ritual: estructura espacio-temporal que construyen los danzantes, en el espacio o escenario apropiado, frente a los espectadores, quienes ocupan el lugar que les corresponde y pueden, según el caso, convertirse en participantes, uniéndose al acto dancístico.⁹¹

De esta manera, la danza que practican las mujeres tehuanas en el martes de carnaval es parte de una estructura que por medio de

⁹⁰ “[A] la enagua, confeccionada en *fat*, charmeuse o muselina, se le agregaba un holán blandito para atender las labores cotidianas y el holán tieso o planchado para eventos especiales. Esta enagua suele acompañarse con un huipil de blonda, de listón, de costura o de bordado. Accesorios como zapatillas bajas, chal; motivos de oro; guía de flores o tocado y trenzas con moño al lado (anteriormente eran dos trenzas con listones)”. Rómulo Jiménez Celaya, “El traje de la mujer tehuana”, 2015.

⁹¹ Alberto Dallal, “Elementos míticos e históricos de la danza de la pluma”, en Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera Chávez (coords.), *Historia del arte de Oaxaca*, 1997, p. 339.

esa jícara expresa esa ritualidad de su vida, su pueblo y sus costumbres en el istmo de Tehuantepec.

Por último, y de esta manera se puede concluir, que “los *jicalpextles* chiapanecos entraron a formar parte de los aditamentos de los trajes de la mujer istmeña, por su colorido y belleza que complementan a los mismos trajes; este fenómeno se dio en los años cuarenta”.⁹²

Anexo 1

Resultan interesantes las formas y las figuras compuestas en el *xicalpextle* del siglo XVIII. Su gran parecido con la taracea de Villa Alta, apreciable en los múltiples detalles, lo hacen similar al estilo usado en ese mobiliario. La solución ornamental de la flora y la fauna de los muebles representan una idea única y singular en las dos obras de arte:

El mobiliario de Villa Alta despliega un amplio repertorio de figuras de flores, frutos, árboles y plantas (*naturalia*). Las flores pueden aparecer solas o vinculadas con personajes, principalmente femeninos. Son una constante las de cuatro, seis o múltiples pétalos, a veces en espirales retorcidas como rehiletes, pero también existen corolas muy carnosas de las que emergen pistilos y jugosos frutos que picotean obsesivamente pájaros de gran tamaño.⁹³

La mitología también está presente en las muebles de Villa Alta; además, se representan escenas de galanteo, escenas historiadadas y relatos inventados del imaginario. Pese a que la técnica es totalmente distinta entre las taraceas de Villa Alta y la del lacado en el *xicalpextle*, los motivos artísticos de ambos tienen un gran parecido. Ténganse en consideración, por ejemplo, los pájaros de gran tamaño.

⁹² Nicolás Vichido Rito, *Imágenes istmeñas. Investigaciones, análisis y acontecimientos del istmo de Tehuantepec*, 2002, p. 55.

⁹³ Gustavo Curiel, Carla Aymés e Hilda Urrechaga, “Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”, en Gustavo Curiel et al., *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso*, 2011, p. 36.



Figura A1.1. Taracea de Villa Alta. Papelera con guarniciones de plata; detalle. Colección particular. Fuente: G. Curiel, C. Aymés e H. Urrechaga, "Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca", en G. Curiel *et al.*, *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso, México*, Artes de México y del Mundo, 2011, p. 36.⁹⁴

En la asimilación de los tratados europeos, hay una tendencia humanista en los motivos artísticos, que de igual manera se ve tanto en la taracea como en el *xicalpextle*.

Destacan también los mensajes de la historia sagrada y los de carácter humanista. Hay también temas sobre la brevedad de la vida, lo fatuo del boato y lo efímero de los placeres terrenales, entre otros discursos de carácter preventivo o correctivo [...] Entre las figuras mitológicas aparecen Flora, Céfiro, Aurora, Acteón, Dafne, Andrómeda, Prometeo, Narciso, Galatea, Marte, Hércules, las musas del Parnaso, el Pegaso, Apolo, Diana, Cupido y Orfeo.⁹⁵

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibidem*, p. 47.



Figura A1.2. Detalle, *xicalpextle* siglo XVIII. Olinalá, Guerrero. Corteza de calabaza laqueada. Fuente: “‘Para las manos de D. José Martín Ríos’. Museo de América, Madrid”. En María Concepción García Sáiz, “Arte colonial mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994, pp. 26-38.



Figura A1.3. “Orfeo y los animales. Escritorio del rey Salomón. Colección particular”. Fuente: G. Curiel, C. Aymés e H. Urrechaga, “Arte y erudición...”, *op. cit.*, p. 47.⁹⁶

⁹⁶ *Idem.*

De modo que en las técnicas que se darán en la Nueva España se utilizarán escenas mitológicas. De la misma manera en que se había utilizado la sirena en el *xicalpextle*, en la taracea irá en conjunto, ya que se verá una influencia de los dos lados.

Respecto de los marcos “enconchados”, los motivos ornamentales seguirán siendo parecidos. Incluso, podría haber indicios de la producción de la laca *namban*, de origen asiático; y pese a que en el *xicalpextle* en cuestión no se logra ver una forma estilizada en las flores de esta técnica, bien se podría pensar en este formato de motivos artísticos.

Durante mucho tiempo la identificación de lo exótico con el mundo oriental fue la causa de que las imágenes relacionadas hasta entonces con Asia pasasen después a repetirse sobre América [...] Monstruos antropomorfos y zoomorfos, tomados en ocasiones de los bestiaros medievales se trasladaron rápidamente a tierras americanas y de allí regresaron nuevamente a Europa.⁹⁷

El intercambio cultural tras la conquista de los españoles traerá consigo una forma de interactuar con las soluciones de los tres continentes a través de las artes; por medio del artista o artesano se solucionarán esos elementos de la mitología clásica, con las influencias de los estilos asiáticos a través de la técnica prehispánica.

Quizá los grupos de poder peninsulares identificaron el parecido entre los “enconchados” y las lacas asiáticas [...] García Saiz ha señalado que las obras formaron parte de un conjunto de “alaxas de charol” que también incluía “un biombo de charol negro, de doze hojas, charol de la China, muy poblado de oro, de más de media vara de ancho cada oja”, y tal descripción permite suponer que se trató de una obra asiática. Esta mención sugiere que los europeos valoraron la riqueza ornamental de las pinturas “enconchadas” y su parecido con las lacas asiáticas, muy apreciadas en la época. Así pues, si en efecto ciertos grupos peninsulares gustaron de los “enconchados”, tal inclinación debió relacionarse con el interés por las lacas asiáticas.⁹⁸

⁹⁷ María Concepción García Saiz, *América vista por España*, 1993, p. 13.

⁹⁸ Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos ‘enconchados’: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, 2008, p. 132. En las citas entre comillas se ha respetado la ortografía de la época (n. del e.).

De esta manera, en el caso de los marcos “enconchados”, cuya técnica es distinta a la de la laca, se establecerá una relación artística de influencia técnica asiática de las lacas de ese lado del mundo. Los *xicalpextles* trasladarán esas formas estilizadas de los ornamentos en las flores y en sí en toda la flora que se perciba. Asimismo, también los enconchados tendrán una gran influencia de la tradición asiática:

Es posible que los artistas novohispanos se hayan apropiado del repertorio de las lacas *namban* en superficies de pequeñas dimensiones, como los marcos, al no tener acceso a muchas obras después de que la producción japonesa llegó a su fin a principios del siglo XVII [...] El interés novohispano por dichas lacas se articuló con el exacerbado gusto por la ornamentación, y ello dio paso a la conformación de obras propias. El desarrollo de los “enconchados” fue singular, si bien la apropiación del repertorio *namban* tuvo lugar en un contexto donde el interés por el arte asiático fue muy destacado y tuvo múltiples manifestaciones.⁹⁹

Es así como el *xicalpextle* del siglo XIII encuentra en su estilo, mediante la técnica del lacado, su construcción en los motivos artísticos y estéticos; y por medio de la técnica y del ornamento, los adornos y detalles acompañan a la narración principal en la pintura. El *xicalpextle* del siglo XVIII tendrá el desarrollo cultural a través de las influencias europeas del renacimiento y la herencia de la tradición clásica, que dada la conquista asimilará una variedad de características artísticas por medio del intercambio cultural de la época.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 151.










Figura A1.4. "Miguel y Juan González, detalle de 'Entrada de Cortés en México por la Calzada de San Antonio Abad'", de la serie *Conquista de México*, 1698, óleo, temple y embutidos de nácar, 97×53 cm, Museo de América, Madrid. Fuente: G. Curiel, C. Aymés e H. Urrechaga, "Arte y erudición...", *op. cit.*, p. 151.













Figura A1.5. "Detalle de un tríptico japonés de laca *namban* con incrustaciones de concha, periodo Momoyama". Fuente: En G. Curiel, C. Aymés e H. Urrechaga, "Arte y erudición...", *op. cit.*, p. 151.









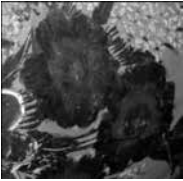




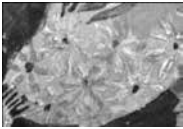
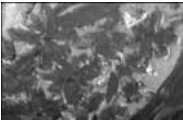
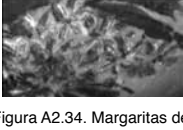
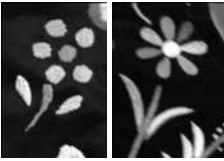
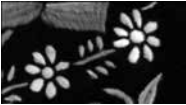

Anexo 2



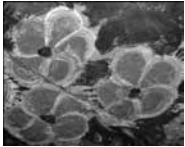
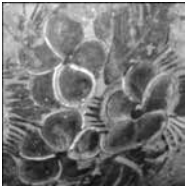

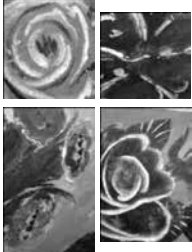

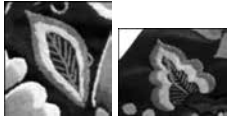

La siguiente tabla presenta una comparativa entre la forma de las flores en su estado natural, las flores que aparecen en el *xicalpextle* del siglo XX y XXI y las flores en los huipiles. Se recomienda prestar atención a los bordes de los pétalos de las flores en los *xicalpextles* y en los huipiles; en ambos casos, la intensidad del color va de oscuro, en el centro, al más claro o blanco en los bordes de la flor.


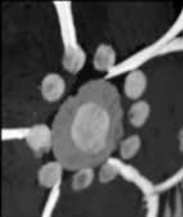
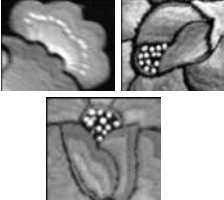
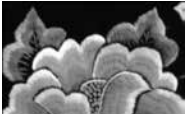


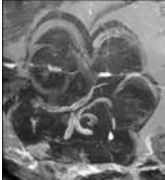
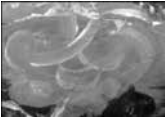
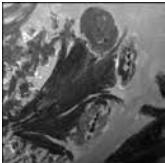


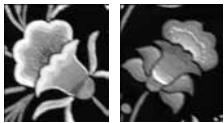
Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpextles</i> de los siglos XX y XXI	Motivos florales en los huipiles
<p data-bbox="288 770 332 788">Rosa</p>	 <p data-bbox="455 722 549 739">Figura A2.1.</p>  <p data-bbox="396 900 609 991">Figura A2.2. Rosas del Jardín del Museo Na Bolom. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>	 <p data-bbox="638 861 847 986">Figura A2.3. Rosa del <i>xicalpextle</i>, siglo XX, en el exconvento dominico del siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p data-bbox="879 791 1088 916">Figura A2.4. Detalle: rosa, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>
<p data-bbox="275 1177 345 1194">Orquídea</p>	 <p data-bbox="403 1211 602 1302">Figura A2.5. Orquideario del Jardín Botánico de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>	 <p data-bbox="641 1234 853 1359">Figura A2.6. Orquídeas del <i>xicalpextle</i>, siglo XX, en el exconvento dominico del siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p data-bbox="944 1173 1021 1190">Figura A2.7.</p>

Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpextles</i> de los siglos xx y xxi	Motivos florales en los huipiles
<p>Orquídea (continuación)</p>	 <p>Figura A2.8. La flor de la Candelaria, orquídea. Museo Botánico de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Reproducción fotográfica Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015</p>	 <p>Figura A2.9: Orquídea del <i>xicalpextle</i>, finales siglo xx y principios del xxi. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015</p>	 <p>Figura A2.10. Detalle: orquídeas, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>
<p>Lirio</p>	 <p>Figura A2.11.</p>  <p>Figura A2.12-1.</p>  <p>Figura A2.12-2. Lirio de agua o alcatraz (arriba). Jardín del Museo Na Bolom. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez 2015.</p>	 <p>Figura A2.13. Lirios del <i>xicalpextle</i>, finales siglo xx y principios del xxi. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>  <p>Figura A2.14-1.</p>  <p>Figura A2.14-2. Lirios en botón y abierto, del <i>xicalpextle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico del siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p>Figura A2.15.</p>  <p>Figura A2.16.</p>  <p>Figura A2.17. Detalle: lirios, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>

Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpexyles</i> de los siglos xx y xxi	Motivos florales en los huípiles
Gladiola	 <p data-bbox="448 491 555 513">Figura A2.18.</p>  <p data-bbox="396 1072 610 1170">Figura A2.19 y 20. Jardín del Museo Na Bolom. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez 2015.</p>	 <p data-bbox="687 440 794 463">Figura A2.21</p>  <p data-bbox="636 1072 850 1199">Figura A2.22 y 23. Gladiolas del <i>xicalpexyle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico del siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p data-bbox="873 1182 1097 1315">Figura A2.24 y 25. Detalle: gladiolas, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>

Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpextles</i> de los siglos xx y xxi	Motivos florales en los huipiles
<p style="text-align: center;">Clavel</p>	 <p>Figura A2.26. Jardín Botánico en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>	 <p>Figura A2.27. Claveles del <i>xicalpextle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico del siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p>Figura A2.28. Detalle: clavel, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>
<p style="text-align: center;">Margaritas</p>	 <p>Figura A2.29.</p>  <p>Figura A2.30.</p>  <p>Figura A2.31. Zona arqueológica de Palenque, Chiapas. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>	 <p>Figura A2.32.</p>  <p>Figura A2.33.</p>  <p>Figura A2.34. Margaritas del <i>xicalpextle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p>Figura A2.35 y 36.</p>  <p>Figura A2.37.</p>  <p>Figura A2.38. Detalle: clavel, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014</p>

Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpexyles</i> de los siglos xx y XXI	Motivos florales en los huipiles
Flor de mayo	 <p>Figura A2.39.</p>  <p>Figura A2.40. Jardín Etnobotánico, Oaxaca. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015.</p>	 <p>Figura A2.41.</p>  <p>Figura A2.42. Flor de mayo del <i>xicalpextle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico del siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p>Figura A2.43. Detalle: flor de mayo, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>
Ramas, polen y hojas		 <p>Figuras A2.44-47. Polen y hojas del <i>xicalpextle</i>, siglo xx, en el exconvento dominico del siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.</p>	 <p>Figura A2.48-49.</p>  <p>Figura A2.50 y 51.</p>  <p>Figura A2.52.</p>

Tipo de flor	Flores en su estado natural	Flores en los <i>xicalpextles</i> de los siglos xx y xxi	Motivos florales en los huipiles
Ramas, polen y hojas (continuación)		 Figura A2.53.  Figura A2.54. Polen, ramas y hojas del <i>xicalpextle</i> , finales siglo xx y principios del xxi. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2015	 Figura A2.55-57.  Figura A2.58. Detalles ramas, polen y hojas, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.
Otras	 Figura A2.59.  Figura A2.60. Jardín del Museo Na Bolom. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez 2015.	 Figura A2.61.  Figura A2.62.  Figura A2.63. Flor del <i>xicalpextle</i> , siglo xx, en el exconvento dominico siglo xvi, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.	 Figura A2.64.  Figura A2.65.  Figura A2.66-67. Detalles: flores, huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.

Mediu xhiiga
 (Medio real en la jícara)
 Son istmeño para la ceremonia nupcial

Moderato $\text{♩} = 120$

Marimba

The musical score is written for Marimba in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a tempo marking of Moderato and a metronome setting of 120. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns. There are first and second endings marked throughout the piece. The score concludes with a double bar line on the seventh staff.

Oscar Rubelio

Figura A3.1. Copia musical de “Mediu xhiiga”; copista: maestro de música Óscar Rubelio Ramos Gómez (padre), 2015.

Anexo 4

A continuación se presenta una serie fotográfica que expone el *Xicalpextles*, ceremonia de la boda y ceremonia del “Mediu xhiiga”. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A4.1. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A4.2. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A4.3. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A4.4. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A4.5. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Reproducción fotográfica: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.

Anexo 5

Aquí se presenta un registro fotográfico de la danza “El martes de carnaval”, representada con motivo del Día Internacional de la Danza en la explanada principal del Palacio de Gobierno de Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca, el 25 de abril de 2015 a las 20 h. La ejecución de la danza estuvo a cargo del grupo folklórico Binisdarú, de la villa de San Blas Atempa. Óscar Rubelio Ramos Gómez realizó el registro tanto en fotografía como en video.



Figuras A5.1-A5.3. Fotografías: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A5.4. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A5.5. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Figura A5.6. Fotografía: Óscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.

Bibliografía

- Acosta, Joseph de, *Historia natural y moral de las Indias*, México, FCE, 1985.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Pintura cristiano-indígena de la Nueva España", en María Olga Sáenz González (coord.), *Arte popular mexicano. Cinco siglos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.
- Aubin, Joseph Marius Alexis, *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos*, México, UNAM, 2002.
- Brasseur, Charles, *Viaje por el istmo de Tehuantepec, 1859-1860*, México, FCE, 1984.
- Chassen-López, Francie, "The Traje de Tehuana as Nation Icon: Gender, Ethnicity, and Fashion in Mexico", *The Americas*, núm. 2, 2014.
- Cobley, Paul, y Litza Jansz, *Semiótica para principiantes*, Buenos Aires, 2004.
- Comisarenco Mirkin, Dina, "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo", *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, núm. 28, 2008.
- Covarrubias, Miguel, *El sur de México*, México, INEHRM, 2004.
- Curiel, Gustavo, Carla Aymés, e Hilda Urrechaga, "Arte y erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca", en Gustavo Curiel et al., *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso*, México, Artes de México y del Mundo, 2011.
- Dallal, Alberto, "Elementos míticos e históricos de la danza de la pluma", en Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera Chávez (coords.), *Historia del arte de Oaxaca*, México, Gobierno del Estado de Oaxaca / Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.
- Dalton, Margarita, *Mujeres: género e identidad en el istmo de Tehuantepec, Oaxaca*, México, CIESAS, 2010.
- "Danza de los Tecomates", Cultura y Artes, recuperado de: <http://cultura.hidalgo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1872:danza-de-los-tecomates&catid=189:danzas&Itemid=195>, consultada el 27 de septiembre de 2015.
- Everts, Dana L., *Women are Flowers: The Exploration of a Dominant Metaphor in Isthmus Zapotec Expressive Culture*, Michigan, Indiana University, 1990.
- Flores Ruiz, Eduardo, *La catedral de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas*, México, Unach, 1978.
- Gámez, Ana Paulina, "La tehuana: del mercado al museo", en Luis Martín Lozano (coord.), *Del istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, Museo Nacional de Arte, 1992.
- García Brosseau, Esteban, "Nagas, naginis y grutescos. La iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII", tesis de doctorado, UNAM, México, 2012.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo / Conaculta, 1989.
- García Sáiz, María Concepción, "Arte colonial mexicano en España", *Artes de México. Tesoros de México en España*, núm. 22, 1993-1994.
- , *América vista por España*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993.
- Grillasca Murillo, María de los Ángeles, *Laca chiapaneca. Ensayo de una singular aventura*, México, Conaculta, 2007.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1995.
- , *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1995.
- Guerrero Guerrero, Raúl, *La jícara mexicana*, México, INAH, 1992.
- Jiménez Celaya, Rómulo, "El traje de la mujer tehuana", texto mecanografiado, 2015.
- Kindl, Olivia, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, México, INAH, 2003.
- Landa A., María Elena, "Informe rendido a la dirección general de INAH sobre el hallazgo en una cueva de la sierra de Chiapas, consistente en unos textiles, restos óseos humanos y jícaras pintadas", en María Elena Landa A. et al. (eds.), *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, México, INAH / SEP, 1988.
- Magaloni Kerpel, Diana, *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, 2014.
- Navarajo Ornelas, María de Lourdes, "Plumas... tocados: una vieja historia de identidades perdidas", en Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, México, IIE-UNAM, 2001.
- Ocaña Ruiz, Sonia I., "Marcos 'enconchados': autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, 2008.
- Orozco, Gilberto, "Tradiciones y leyendas del istmo de Tehuantepec", *Revista Musical Mexicana*, 1946.
- Pareyón Moreno, Eduardo, "Objetos maqueados", en María Elena Landa A. et al. (eds.), *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, México, INAH / SEP, 1988.
- Ramírez Gasga, Eva E., *Un recorrido por el istmo*, México, Universidad del Istmo, 2006.
- Romandía de Cantú, Graciela, "Supervivencia de un arte", *Artes de México. El Galeón de Acapulco. 250 años de comercio con Asia*, núm. 3, 1976.
- Rubín de la Borbolla, Daniel F., "Arte popular mexicano", *Artes de México. Arte Popular*, núm. 43, 1962.
- Sahagún, Bernardino de (fray), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1999.

- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2003.
- Vichido Rito, Nicolás, *Imágenes istmeñas. Investigaciones, análisis y acontecimientos del istmo de Tehuantepec*, México, Conaculta, 2002.
- Zecchetto, Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujía, 2006.