



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL XICALPEXTLE:
EL RITUAL AMOROSO, COMPLEMENTO DEL HUIPIL Y
REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES TEHUANAS

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
OSCAR RUBELIO RAMOS GÓMEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
TUTORES:
MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

MÉXICO, D. F., JULIO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Este Ensayo Académico, con todo mi Corazón y mi Alma está Dedicada a:

DIOS

Quien me llevó por este bello camino en la Historia del Arte, y cuyo objetivo fue en este pequeño destino el de descubrir un objeto artístico silencioso y que habló a través de mí. A quien mi FE y ESPERANZA TOTAL siempre yo deposito y dejo mi destino en sus manos, porque siempre sé que por algo pasan las cosas, mi vida siempre le he de dejar en sus manos, quien agradezco la oportunidad de la vida, la salud, la paz, la felicidad y el amor.

MI PADRE OSCAR RUBELIO RAMOS GÓMEZ

Otro objetivo cumplido con tu ayuda, con tus consejos y aquellos momentos difíciles en los que jamás me abandonaste y supiste siempre de qué manera levantarme; eres mi padre, mi mejor amigo, aquella persona a la que siempre querré, a ti te dedico este ensayo. Eres esa semilla que ha sembrado en mí un árbol que poco a poco crece y da frutos. Muchas gracias, de nuevo, por ti, estoy ahora en este lugar.

MI MADRE YOLANDA G. DE RAMOS

Otro objetivo cumplido con tu ayuda, gracias por escucharme en esas noches de poco sueño; por tu empatía en mis sentimientos, pero sobre todo por ser esa madre ejemplar que me ayudó en este nuevo proceso. Te agradezco por alentarme y seguir creyendo en mí, por tus consejos y alegrías todos los días; eres mi madre, mi mejor amiga, aquella persona a la que siempre querré, a ti te dedico este ensayo. Muchas gracias, de nuevo, por ti, estoy ahora en este lugar.

MI HERMANO OSCAR RUBELIO RAMOS GÓMEZ

Otro objetivo cumplido con tu ayuda, me inspiraste a terminar este nuevo grado y nunca derrotarme ante nada ni nadie, pues tu experiencia a través de tus pláticas y consejos me enseñaron y de ahí aprendí. Tus conocimientos y la lucha que has tenido en la vida me han ayudado demasiado; eres mi hermano, mi mejor amigo, aquella persona a la que siempre querré, a ti te dedico este ensayo. Muchas gracias, de nuevo, por ti, estoy ahora en este lugar.

MI HERMANA YOLANDA RAMOS GÓMEZ

Otro objetivo cumplido con tu ayuda, agradezco tu apoyo y tus consejos; sobre todo cuando estuviste en unión de familia, cuando más te necesitamos. Fuiste parte de esta nueva etapa en mi vida, y de no haber sido de tu descripción comercial en Chiapas, jamás habría hallado la manera de adquirir los *xicalpextles*; eres mi hermana, mi mejor amiga, aquella persona a la que siempre querré, a ti te dedico este ensayo. Muchas gracias, de nuevo, por ti, estoy ahora en este lugar.

MARÍA BEGOÑA UGARTE MARTÍNEZ

Aunque lejos, siempre mantuvimos la comunicación y en esos meses de cumpleaños y de diciembre, agradezco tus palabras por teléfono y tus frases por correo electrónico. Te doy gracias por todos tus consejos, por tus “pláticas” y recomendaciones. Y como te dije en España, aquellas veces que estuvimos juntos, y hoy en día, aún sigo buscando mis orígenes. Gracias por todo.

RECTOR JOSÉ NARRO ROBLES

Le agradezco su gran ayuda y apoyo brindado a mi persona durante esta nueva etapa en mi vida. Por la gran cantidad de veces al haber contestado mis cartas, pero sobre todo, por haber sido el Rector de esta gran Universidad, y haber confiado en mí, así como en otros universitarios. Doy gracias por las ayudas ofrecidas como por ejemplo, las becas que obtuve durante estos ocho años.

COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Agradezco infinitamente el haber confiado en mí y haberme aceptado en este posgrado el cual llevaré con mucho orgullo. Muchas gracias a Héctor Ferrer por su apoyo y consejos durante este tiempo; a Gabriela Sotelo por su ayuda y seguimiento en todos los procesos; y muy especialmente a la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein por sus enseñanzas y por estar siempre pendiente de mí.

CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Agradezco la ayuda de la beca que me permitió seguir con mis estudios e investigaciones durante la Maestría. De no haber sido por esta ayuda, las cosas hubieran sido diferentes. Por ende, agradezco al fortalecimiento que ha hecho el Gobierno de la República para apoyar a los estudiantes en estos grados académicos. Muchas gracias.

PROGRAMA DE APOYO A LOS ESTUDIANTES DE POSGRADO

Agradezco al Comité Académico del Posgrado y al apoyo PAEP por aceptar mis dos peticiones de ayuda económica, las cuales me sirvieron para desarrollar mejor y de forma íntegra mi Ensayo Académico y poder hacer un estudio de campo e investigaciones en fuentes bibliográficas en los Estados de Chiapas y de Oaxaca. Muchas gracias.

DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN

A mi tutora principal, le agradezco su infinita ayuda y su paciencia depositada en mí. Doy gracias por nunca dejarme solo y por haber confiado en mí desde la primera vez que nos vimos en aquel café. Por haberme leído una gran cantidad de veces y por siempre escucharme. Gracias a usted estoy aquí en este lugar.

DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS

Jamás olvidaré sus enseñanzas y el aprendizaje que me dejó sobre el cine mexicano en la época de oro, pues usted fue mi primera profesora y el primer seminario que tomé al entrar al posgrado. Le agradezco su apoyo, comentarios y consejos al retomar el filme de S. M. Eisenstein, gracias a usted estoy ahora en este lugar.

MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO

Quiero agradecerle infinitamente el haberme orientado en este proceso durante mi Maestría. Le agradezco sus consejos y comentarios tan valiosos para demostrar que el arte prehispánico siempre está presente en los artistas mexicanos. Y sobre todo, por llevarme a campos tan bellos como lo es la danza, y por siempre recomendarme algo. Gracias a usted estoy en este lugar.

DRA. LAURA GONZÁLEZ Y DR. DAVID WOOD

Estoy en deuda y siempre lo estaré por su ayuda en esos momentos difíciles en mi vida. Quiero agradecer infinitamente su apoyo y confianza que depositaron en mi persona, lo que hicieron por mí no tiene precio; sólo puedo decir que gracias a ustedes dos estoy en este lugar, y de no haber sido por su ayuda, otro camino en mi vida había sido. Muchas gracias.

DR. JAIME CUADRIELLO

Quiero agradecerle por sus conocimientos brindados en su seminario; por sus asesorías y ayuda que me dio cuando fui su alumno. Gracias a usted aprendí lo suficiente como para desarrollarme y crecer de forma satisfactoria durante la Maestría. Muchas gracias por haber sido mi profesor.

DR. FERNANDO BERROJALBIZ

Agradezco infinitamente su ayuda y apoyo en el Instituto de Investigaciones Estéticas sede Oaxaca, ya que gracias a sus consejos pude ampliar un poco más mi investigación e interesarme en este objeto artístico con miras hacia la época prehispánica. Muchas gracias.

MICAELA HERNÁNDEZ MORÁN

Te agradezco infinitamente tu ayuda brindada en Santo Domingo Tehuantepec, de no haber sido por tu apoyo y la ayuda que me diste las veces que estuve en el Istmo, jamás hubiera podido hacer esta investigación. Muchas gracias a ti y tu familia por haberme hecho sentir como en casa. Muchas gracias por todo.

SANDRA PIÑÓN

Te agradezco tu ayuda y las veces que estuviste pendiente de mí; te doy las gracias por haberme cuidado en Tehuantepec y haberme aconsejado de mil maneras durante mi estancia en este mítico y hermosos lugar.

RÓMULO JIMÉNEZ CELAYA

Al cronista de Santo Domingo Tehuantepec, le agradezco su infinita ayuda y las pláticas que sostuvimos en su casa y en aquellas noches de desvelo. Le doy las gracias por haberme apoyado y brindado su ayuda e información sobre las tradiciones en Tehuantepec, sobre Eisenstein y pero sobre todo, de los *xicalpextles*. Muchas gracias.

JESÚS ALBERTO TEJEDA MARTÍNEZ

Te agradezco mucho, no sabes cuánto fuiste de gran ayuda para esta investigación. Gracias por haberme enseñado las formas de los huipiles de las mujeres tehuanas, de sus tocados y sus contenidos simbólicos en Tehuantepec. Te doy las gracias por haberme asesorado durante mi estancia y haber confiado en mí. Muchas gracias.

ARTISTA MARTHA VARGAS MOLINA

Agradezco infinitamente su ayuda y colaboración en su enseñanza sobre la técnica de la laca chiapaneca; gracias por haberme mostrado este bello arte, sus comentarios y sus fuentes bibliográficas para mi investigación. Sin usted esta investigación estaría incompleta.

Muchas gracias por todo.

CLARA ISABEL PETO POOT

Te agradezco infinitamente por haber sido la modelo de los diferentes usos del huipil, los tocados y los *xicalpextles*; te doy las gracias por la cantidad de fotos que me permitiste tomarte y haberme dado cuenta de la belleza de una mujer tehuana. Muchas gracias por tu ayuda.

PADRE FELIPE RAMOS

Agradezco su orientación y apoyo en la Catedral de San Cristóbal de las Casas en Chiapas, ya que sus fuentes bibliográficas y su testimonio del Retablo de los Reyes, me permitió darme cuenta de artistas chiapanecos de gran talento que habían introducido en las pinturas novohispanas motivos del arte prehispánico. Muchas gracias por todo.

PROFESORES ODITH MONTEJANO Y PORFIRIO DÍAZ

Jamás dejaré de agradecer su gran ayuda y primeros cimientos que construyeron en mí desde la secundaria. Les agradezco por confiar en mí desde que era muy joven y siempre recibirme con un saludos de mano o con un abrazo aún pasados los años. Muchas gracias por la preparación que inculcaron en mí, estoy agradecido infinitamente, gracias a ustedes estoy ahora aquí.

FABIOLA DÉMER Y MARÍA DE JESÚS CHÁVEZ

Muchas gracias por su ayuda brindada en la Fototeca del Instituto; quiero agradecer su confianza depositada en mí al momento de mostrarme las fotografías sobre las mujeres tehuanas y chiapanecas. Disfruté mucho el poder platicarles mi tema de investigación y compartir mis conocimientos sobre esta bella obra de arte llamada *xicalpextle*. Muchas gracias por todo.

AL AMOR

Este ensayo académico está hecho de una ardua investigación, de un gran esfuerzo y de una gran dedicación en tiempo y espacio. Pero he de ser sincero, el Amor fue lo que me condujo a elegir este tema para entrar al posgrado; fue lo que me motivó a escribir sobre los *xicalpextles*; pero sobre todo, fue lo que me inspiró a sentir, a través del corazón, cada palabra que escribí y cada frase que formé. Hoy doy gracias al Amor, porque me llevó a este bello objeto, porque decidí hablar de él. Chiapas y Oaxaca están llenos de amor, de símbolos, de signos; o como diría yo: de “Semiótica del Amor”. Ojalá que el Amor siempre me siga conduciendo por territorios inexplorados, por lugares desconocidos, por zonas de la pasión, por espacios de felicidad, por recuerdos que nunca olvidaré, por sueños que nunca dejaré.

Sulpuajsrfrnrsryslññaialfskoesq, reakñqaartsqsralkfnqsznl, Tujeñsl Knqsin.

AGRADECIMIENTOS GENERALES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM, SEDE OAXACA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE CHIAPAS
CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL ARTE Y LA CULTURA, UNACH
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, UNACH
FACULTAD DE HUMANIDADES, UNACH
MUSEO REGIONAL DE ANTROPOLOGÍA DE HISTORIA, TUXTLA GUTIÉRREZ
MUSEO NA-BOLOM, CHIAPAS
MUSEO DEL TEXTIL, OAXACA
MUSEO BOTÁNICO DE TUXTLA GUTIÉRREZ
MUSEO VIVO DE LA GRANA COCHINILLA “NOCHEZTLICALLI”, OAXACA
JARDÍN ETNOBOTÁNICO, OAXACA
JARDÍN BOTÁNICO, TUXTLA GUTIÉRREZ
CASA DE LA CULTURA EN SANTO DOMINGO TEHUANTEPEC
CASA DE LA CULTURA EN JUCHITÁN DE ZARAGOZA
FOTOTECA, IIE, UNAM
FILMOTECA, UNAM
ARCHIVO DE LA FAMILIA TEJEDA, SANTO DOMINGO TEHUANTEPEC
CATEDRAL DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS
EDUARDO ALBERTO VARGAS DOMÍNGUEZ
ANTONIO ORTÍZ ROJAS
VIDAL RAMÍREZ PINEDA
MIS PROFESORES DEL POSGRADO
MI AMIGOS

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Mi Alma Máter, a quien siempre estaré en deuda y quien me recibió y cobijó durante esta nueva etapa importante en mi vida. De quien defenderé y portaré con orgullo sus colores azul y oro, y llevaré en alto su nombre aquí y en el extranjero, porque *Por mi raza hablará el espíritu.*

ÍNDICE

Introducción	1
1. El <i>xicalpextle</i> a través del tiempo	4
1.1. La laca chiapaneca	4
1.2. La etapa Prehispánica	7
1.3. La etapa Novohispana	11
1.4. La Edad Moderna y Contemporánea	22
2. El <i>xicalpextle</i> : complemento de las mujeres tehuanas	26
2.1. De Chiapa de Corzo al Istmo de Tehuantepec	26
2.2. El <i>xicalpextle</i> como inspiración del huipil floreado de las mujeres tehuanas	31
2.3. El <i>Mediu Xhiiga</i> y la danza del <i>Martes de Carnaval</i>	38
3. El <i>xicalpextle</i> en el arte mexicano del siglo XX	46
3.1. La pintura	46
3.2. La fotografía	48
3.3. El cine	53
Conclusiones	63
Figuras	66
Anexos	82
Bibliografía	121
Hemerografía	128
Cibergrafía	129
Filmografía	129

Introducción

El presente ensayo de investigación trata sobre el objeto llamado “*xicalpextle*”, un interesante artefacto popular con una larga historia que todavía no ha sido lo suficientemente investigada.

Consiguientemente, el presente trabajo sobre el *xicalpextle* está dedicado al estudio de su larga y rica historia con el objeto de demostrar que: 1) el objeto presenta rasgos del arte popular, como el uso de la laca, cuyos valores estéticos y técnicos deberían ser considerados como relevantes e importantes; 2) en los periodos Prehispánico y Novohispano se dieron cambios iconográficos relacionados con las transformaciones de su función social, cultural y artística a través del tiempo; 3) es probable que el *xicalpextle* y el huipil hayan sido complementos desde el período Prehispánico; 4) en la época contemporánea, las mujeres tehuanas utilizan este artefacto con fines rituales y estéticos en diferentes festividades relacionadas con el matrimonio y el amor, y 5) finalmente, resulta interesante analizar cómo este objeto se ha representado en distintos medios artísticos tales, como lo la pintura, la fotografía y el cine.

El presente ensayo se divide en tres capítulos, dentro de los cuales se hará un recorrido histórico de este objeto artístico. En el primer capítulo se describen algunas características principales de este objeto, cuyo nombre *xicalpextle* significa en lengua náhuatl “jícara”, construido con una calabaza cuyo uso tradicional ha sido, y en algunos lugares, aún sigue siendo, el de llevar las tortillas, comida y algunas otras cosas de uso común.

Así mismo se trata de dar a conocer que el *xicalpextle* es considerado como un objeto artístico puesto que –no nada más es un objeto de uso diario- sino que es decorado por medio de la técnica artesanal y de origen prehispánica llamada laca, en especial la de Chiapa de Corzo en Chiapas. Esta técnica se hace por medio de una cochinilla que se da en Chiapa de Corzo, donde se obtiene una grasa llamada *axe*. En este mismo capítulo, se muestra que el *xicalpextle*, al igual que muchos objetos

artísticos prehispánicos, pese a la continuidad técnica, sufrió cambios en su iconografía y en sus motivos decorativos, que dieron paso a imágenes de la tradición clásica y renacentista.

En el segundo capítulo se desarrolla la principal hipótesis de este trabajo de investigación, que postula que los motivos de los trajes de las mujeres tehuanas, es decir, las flores bordadas en sus huipiles, son inspiradas por sus *xicalpextles*. Esta hipótesis se sustenta en que las jícaras provienen de Chiapa de Corzo, y en la observación de que las flores pintadas, su estética, y las fechas de llegada del *xicalpextle* laqueado y floreado, se corresponden perfectamente con las flores tejidas en el huipil de las mujeres tehuanas.

Desde hace poco más de un siglo, el *xicalpextle* se ha utilizado en el Istmo de Tehuantepec en festividades como *las velas*, *la tirada de frutas*, *el convite floral* y *el ritual de la virginidad de las mujeres tehuanas*, aspecto importante que también se estudia en el desarrollo de este trabajo.

Los datos que se presentan en este ensayo académico, se han basado tanto en referencias de textos antropológicos, sociológicos y de historia del arte, relacionados con el traje típico de las mujeres tehuanas; como así también, y de forma principal, en distintos testimonios de historia oral, recopilados a través de entrevistas realizadas a los cronistas en Chiapa de Corzo y en Santo Domingo Tehuantepec; a los directores de las casas de la cultura en Juchitán de Zaragoza y en Santo Domingo Tehuantepec; a un profesor y escritor local de este último lugar; y a una artesana que actualmente continúa elaborando *xicalpextles* en Chiapa de Corzo.

Dentro de los anexos se encontrarán datos interesantes sobre las flores y los huipiles, así como una composición musical del *xicalpextle* utilizada en las fiestas matrimoniales en el Istmo de Tehuantepec, así como documentación visual significativa que puede servir como punto de partida para continuar realizando estudios sobre otros aspectos de la historia y simbolismo del *xicalpextle*.

Con el presente estudio se espera contribuir a que las artes populares en México no desaparezcan y que su estudio continúe; pues así como el estudio del *xicalpextle*, presentado en esta investigación,

seguro habrá otros muchos objetos de valor artístico que no se han estudiado y que guardan una rica historia artística y cultural.

Gracias a que las tradiciones de las técnicas prehispánicas prevalecieron, es que hoy en día se puede gozar de su belleza y de su placer estético. Otra contribución derivada del presente estudio consiste en esbozar la posibilidad de que las influencias artísticas en el arte popular pueden localizarse en territorios más cercanos a los que tradicionalmente ha marcado la historiografía tradicional, revalorizando así su valor intrínseco.

A continuación se presenta la historia y el simbolismo de un objeto fascinante y con una larga historia, que había quedado en el silencio, entre el polvo y la obscuridad. Las mujeres tehuanas lo utilizan como parte de un interesante ritual amoroso pues su *xicalpextle* no puede ir separado de ellas y de sus bellos huipiles.

Tras haber estado sumido en el silencio por muchos años el *xicalpextle* ahora habla.

1. El *xicalpextle* a través del tiempo

En este capítulo se realiza un recorrido a través de la iconografía y la estética de los *xicalpextles* desde el periodo Prehispánico, durante la época novohispana y finalmente hasta llegar a la etapa moderna y contemporánea. Sin embargo, antes de apreciar los motivos artísticos y usos durante dichos periodos, es importante conocer la técnica artística prehispánica llamada laca, la cual desde esos tiempos hasta la actualidad no ha sufrido cambios considerables en su técnica.

1.1. La laca chiapaneca

Es extraordinario poder admirar el estilo y la belleza de una obra en el ámbito del arte popular, 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 través del tiempo, le da un interés todavía mayor.

Pocos objetos culturales y antropológicos resultan tan fascinantes por motivos históricos, sociales y artísticos. El *xicalpextle* da cuenta de un proceso evolutivo, por ejemplo, la manera por la cual a 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 tortillas” y en otros lugares, como en Chiapa de Corzo, también se le conoce como “tol”².

Se trata de una calabaza cuyo fruto interno amargo se extrae, y vacía se deja secar para ser utilizada como recipiente de uso común.³

¹ Se hace incapié en este término, porque en el Istmo se le conoce de las dos maneras: “*xicalpextle*” y “*xhiigagueta*”.

² En Chiapa de Corzo, Chiapas: si el tamaño de la jícara es pequeño se le denomina “Tol”. Si es más grande, también se le llama *xicalpextle*.

Para decorar la jícara o *xicalpextle*, tradicionalmente se ha utilizado 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 ingredientes:

1) el *axe*, el cual es una pasta grasosa elaborada a partir de una cochinilla, “...esta grasa se extrae de unos insectos a los cuales las artesanas llaman *nin* (*Llavexia 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; y

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 ingredientes anteriores se pasa a la etapa del pulido con la palma de la mano, por capas de grasa y de tizate. Se coloca puliendo en el *xicalpextle* una mano de *axe* por tres de tierra de tizate, conformando 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 quieran utilizar en el *xicalpextle* combinados con la tierra; de esta manera conforman una capa en el objeto laqueado; después se alterna con una pulida de *axe* hasta crear tres capas respectivamente. Después, con un pedazo grande de algodón se le saca brillo a la pieza. Finalmente se pinta el *xicalpextle* con los dedos o con un pincel con motivos florales.

³Las calabazas “son plantas cucurbitáceas docotiledóneas 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.” En: María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca Chiapaneca. Ensayo de una singular aventura* (México: CONECULTA CHIAPAS, 2007), 95.

⁴También conocida como Maque.

⁵María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca Chiapaneca. Ensayo de una singular aventura* (México: CONECULTA CHIAPAS, 2007), 24.

⁶*Ídem.*, 50.

Basta agregar que la técnica de la laca desarrollada en los pueblos mesoamericanos, es en su totalidad de origen prehispánico, pues antes de que llegaran los conquistadores, no existió ninguna influencia asiática, de China o de Japón, culturas 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*. La grana cochinilla 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. Esta cochinilla (la grana) 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.

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

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

⁸María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca Chiapaneca*, 19 y 20.

1.2. La etapa Prehispánica

La técnica del laqueado junto con sus motivos artísticos y usos rituales, tiene 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, realizado en 1979.⁹

De acuerdo con el informe detallado de María Elena Landa, quien fue la primer persona en saber de dicha cueva y 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 encontró los siguientes objetos: pedazos de cerámica y dos jícaras mixtecas.”¹⁰

Las dos jícaras que se encontraron en la cueva, fueron catalogadas y estudiadas como objetos maqueados o laqueados y pintados con motivos de dioses. La técnica con la cual se hicieron fue la del *axe* (fig. 1) donde se puede observar una de las jícaras laqueadas que se encontraron en la cueva.¹¹ La fecha de los objetos de los estudios realizados en las Cuevas de la Garrafa por el INAH, datan de entre los años 1200 a 1530.¹²

La técnica por la cual rinde su informe de estudio Eduardo Pareyón Moreno¹³, es que el objeto hace referencia a la laca o maque, y lo compara con las técnicas utilizadas en Michoacán y en Guerrero. Debido al año de hallazgo y escritura del documento citado, como para ese entonces no existía alguna

⁹El dato preciso del hallazgo, a través de fuentes orales del Museo Regional de Antropología e Historia en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, es que se da en 1979 llevado a cabo por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y donde se comienza a estudiar el 15 de enero de 1980. Dicho estudio se termina de realizar el 16 de mayo de 1988.

¹⁰María 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 *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, ed. María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M., et al. (México: INAH/SEP, 1988), 2.

¹¹En la figura 2 se puede ver la otra jícara encontrada en la Cueva de la Garrafa por el INAH.

¹²Datos precisos de la exposición permanente del Museo de Antropología e Historia de Tuxtla Gutiérrez en Chiapas. “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. Postclásico Tardío (1200-1530 d.C.)”. En el MAH Chiapas, INAH.

¹³Eduardo Pareyón Moreno, "Objetos maqueados", en *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, ed. María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M., et al. (México: INAH/SEP, 1988), 183-209.

referencia de la laca chiapaneca como es el caso de Chiapa de Corzo, la obra no se le atribuyó a esta comunidad, pese a que el descubrimiento ocurrió en el estado de Chiapas. Los colores utilizados en la pieza son: verde en su interior, y en el frente el fondo es rojo, mientras que las figuras aparecen en colores negro y amarillo.

Ahora bien, 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, cerca 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 amarillas¹⁵.

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 mejilla 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

¹⁴*Idem.*, 187.

¹⁵Los códices Borgia y 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.

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 que se le realizaron al *xicalpextle*, se encontraron restos de humo entremezclados en la pintura y la laca; es decir 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 en 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 *tlacuilolli*-, 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 sabían tanto los significados de los colores, de las plumas, el de las aves y las formas que tenían que plasmar, por ejemplo, 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

¹⁶Eduardo Pareyón Moreno, “Objetos maqueados”, en *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, ed. María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M., et al., (México: INAH/SEP, 1988), 187.

¹⁷María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca Chiapaneca. Ensayo de una singular aventura*, 14.

¹⁸Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del nuevo mundo. Artistas materiales y la creación del Códice florentino* (China: UNAM/The Getty Research Institute, 2014), 2.

actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología¹⁹. Este tipo de arte, el arte plumario, fue parte 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 este el periodo en que el comercio cobró gran incremento y llegan 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:

1. 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.
2. 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 esta misma manera, lo más probable es que debió de haber existido un grupo de artistas—como los *amantecas*— que se dedicaran 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 *tlacuilos* tenían con respecto a los dioses y sus detalles iconográficos..

Nada del arte prehispánico fue casualidad, ya que este tipo de manifestaciones artísticas tenían un gran valor tanto para los gobernantes, como para los habitantes, pero sobre todo, para quienes realizaban esas obras artísticas que requerían de un gran conocimiento, ingenio y destreza.

¹⁹El *Tapacátliz* que se muestra en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología e Historia, es una réplica idéntica del original. El verdadero se encuentra en resguardo del mismo Museo.

²⁰María de Lourdes Navarijo Ornelas, “Plumas... tocados: una vieja historia de identidades perdidas”, en *LapinturamuralprehispánicaenMéxico*, coord. Beatriz de la Fuente (México: UNAM/IIE, 2001), 180.

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

1.3. 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, escribe 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 algún betún, con que las hacen relucientes, y algunos las pintan rayendo, o raspando bien lo que no está llano, ni 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 *Guatimala*, 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

²¹Códice colonial que comenzó su elaboración 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*.

²²Joseph Marius Alexis Aubin, *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos* (México: UNAM, 2002), 8.

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 estas 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 suele las 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 detalla poco lo relativo a la técnica artesanal con qué se elaboraban y de qué manera los indígenas le sacaban el brillo.

Fray Bernardino de Sahagún narra muy bien los tamaños y sus usos. Este objeto tan característico es fuente de uso alimenticio, y uso diario, y es 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 un poco sobre 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. 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 su uso con que se le da a la naturaleza de las calabazas, incluso la técnica de la cochinilla del *axe*.

²³Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 1999), 569, 570.

²⁴Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (México: FCE, 1985), 176.

Tal y como lo explica –y reproduce- Tzvetan Todorov, con base en estrategias militares, el uso de los signos fueron muy importantes para Cortés, ya que para construir algo nuevo se necesitaban 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 importantes en el estudio de los signos, pues 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 Es decir, la disquisición²⁶ se refiere a un examen riguroso que se hace de “algo”, considerando, por ejemplo, un *xicalpextle* con motivos iconográficos de dioses, tomando en cuenta cada una de sus partes; esto es referente al estudio de los signos convencionales, mejor conocidos como los símbolos; es decir, lo que crea el hombre y le da un cierto significado de modo que todos lo entiendan.

Si un signo²⁷, como podía ser el símbolo²⁸ de Tezcatlipoca representado en muchas obras de arte, encarnaba los ideales, la idiosincrasia y el poder del sacrificio; es por ello que los españoles impondrán a Jesús y los santos a través de las imágenes por medio de un signo que destruya y sustituya al antiguo signo de Tezcatlipoca; esto por medio de los nuevos motivos artísticos y estéticos. El objetivo era “educar” al pueblo sin dejar rastros de sus artes prehispánicas en tanto motivos artísticos. Ya se verá que Fray Bartolomé de Las Casas expresará un cierto sentimiento religioso al respecto:

²⁵Paul Copley y Litza Jansz, *Semiótica para principiantes* (Argentina: Era Naciente, 2004), 6.

²⁶El término significa el examen riguroso que se hace de algo, considerando cada una de sus partes. En pocas palabras, es un análisis a profundidad.

²⁷Un *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. Véase más en: Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Argentina: La Crujía, 2006.

²⁸Un *símbolo* es un tipo de signo que bajo sus cualidades se entiende su significado por su 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, tenía un significado bajo su forma y relación convencional en la época Prehispánica, lo cual indicaba bajo su función como un símbolo específico.

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.²⁹

La intensidad de las creencias hacia Tezcatlipoca suponían ser una amenaza para las creencias de la religión cristiana, como lo expresó Las Casas en su filosofía. Pero que sobre todo, el problema debía ser erradicado tanto en la guerra armada y someter al pueblo, como de destruir todo a su alrededor, desde la alimentación, las creencias, y obviamente el 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.”³⁰ Incluso, de la misma manera los estudios de Tomás de Aquino³¹ (1225-1274) hacen referencia al estudio de la semiótica en tanto que alguien llega a conocer algo de otro por medio de ese vehículo llamado signo.

La importancia que el signo tiene para los europeos 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 de esa manera completar la conquista a través –también– de los cambios en la iconografía de los motivos artísticos a través de la sustitución de los ídolos prehispánicos.

Es por eso que 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.”³² Tratar 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 relativamente bien el

²⁹Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro* (México: Siglo XXI, 2003), 200.

³⁰Victorino Zecchetto, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general* (Argentina: La Crujía, 2006), 63.

³¹*Ídem.*, 64.

³²Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (México: FCE, 1995), 41.

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”³³.

Al proceso de la guerra y las estrategias militares, seguirá precisamente 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 seguía y seguirá siendo durante mucho tiempo un modo de irrumpir en la cultura y la visualidad 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.”³⁴

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*³⁵ (fig. 3), y ubicada en el retablo principal de la Catedral de San Cristóbal de las Casas.

[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 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

³³Tzvetan Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, 137.

³⁴Pedro Ángeles Jiménez, "Pintura Cristiano-Indígena de la Nueva España", en *Arte Popular Mexicano. Cinco Siglos*, Coord. Ola Sáenz González (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996), 63.

³⁵El Padre Felipe Ramos de la Catedral de San Cristóbal de las Casas, quien conoce mejor las pinturas y los retablos, da el nombre de *La adoración de Jesús*, sobre todo por los conocimientos heredados de sus predecesores quienes conocían las ordenanzas de haber pintado el óleo hace ya cuatro siglos atrás. Incluso pinturas inéditas, hay de Juan Correa que se encuentran en la catedral, que no todo público puede ver.

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, 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.³⁶

La obra representa una escena de la Adoración del niño Jesús, el cual está cargado en los brazos de María, con un resplandor en su cabeza y extendiendo sus manos para recibir los obsequios que los Reyes han llevado, desnudo y medio ataviado con una frazada semi-transparente. Detrás de María está José que mira al Rey que se hinca enfrente del niño Jesús. A los pies de María puede observarse un *xicalpextle*³⁷ del cual emanan destellos de luz.

Esta pieza plástica es importante porque demuestra un mestizaje artístico en tanto que el pintor chiapaneco Eusebio Aguilar elabora una obra mezclando los motivos bíblicos y la tradición en la técnica de la pintura que en esos años se está elaborando en Europa; y la transformación del tradicional turbante hasta convertirse en un *xicalpextle*. Para observar distintos ejemplos visuales de dicha transformación ver Anexo 1.

Esto es muy importante porque se estaría hablando de un hallazgo interesante en cuanto a que, objetos de uso prehispánico –como el *xicalpextle* y sus usos rituales funerarios- 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, para plasmar y dejar evidencia, bajo el pretexto de un motivo cristiano, de los usos y costumbres propios del lugar.

³⁶ Eduardo Flores Ruiz, *La Catedral de San Cristóbal de las Casa Chiapas* (México: UNACH, 1978), 31.

³⁷ No es necesidad tratar de comprobar que lo que se encuentra en el piso en la pintura, es un *xicalpextle*. Probablemente sea la idea de un turbante del rey mago que se acabo de arrodillar al ver al niño Jesús; pero el pintor chiapaneco Eusebio Aguilar, pinta bajo ese pretexto un *xicalpextle*, 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. Es pues que en el Anexo 1 se encuentran una serie de pinturas con el tema de *La adoración de los Reyes*, cuyos turbantes son totalmente distintos.

Bien cierto es que los pintores mexicanos aprendieron las técnicas para pintar óleos y la creación de muchas otras expresiones artísticas en la Nueva España, quienes habían asimilado de, por ejemplo, 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”³⁸, lo mismo de los maestros como Simón Pereyng y Andrés de Concha. Sin embargo estos pintores que resultaron de la combinación de las enseñanzas de los españoles y 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.³⁹

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 eran creaciones artísticas malignas. Este acto dio por resultado que los antiguos habitantes escondieran esas figuras de adoración en lugares apartados, y con los cuales ellos 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.⁴⁰

³⁸Pedro, Ángeles Jiménez, "Pintura Cristiano-Indígena de la Nueva España", 63.

³⁹Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México: FCE, 1995), 41.

⁴⁰Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, 62, 63.

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. Es por eso que a través de las imágenes, como en *La Adoración de Jesús*, se mezclaron 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.⁴¹

El proceso de sustituir las imágenes y afianzar más los temas de Europa en el mundo americano, traerá consigo que los objetos laqueados en general, y en este caso los *xicalpextles*, en particular, cambien los motivos artísticos, pero conservando la técnica de realización.

Efectivamente 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 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.”⁴²

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 encontrará 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

⁴¹Pedro Ángeles Jiménez, "Pintura Cristiano-Indígena de la Nueva España", 63.

⁴²Graciela Romandía de Cantú, “Supervivencia de un arte”, 43.

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.”⁴³

Una de las piezas procedente del estado de Guerrero (fig. 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*, y sobre todo, en el centro del mismo, está pintada la figura de una sirena que con su brazo derecho sostiene una guitarra, y con su mano izquierda tiene una flor de proporciones diferentes a las de su cuerpo. El estilo, incluso 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. Así mismo:

...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 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.⁴⁴

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

⁴³María de los Ángeles Grillasca Murillo, *Laca Chiapaneca. Ensayo de una singular aventura*, 22.

⁴⁴Esteban 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” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 270, 271.

xicalpextle del siglo XVIII, como el de los pájaros o las flores, de la jícara también ejemplifican algunos de los rasgos característicos de los cambios iconográficos propios de la época.⁴⁵

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.⁴⁶

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 ver sus estilos artísticos y motivos estéticos plasmados en soportes que nunca habían visto en sus vidas, miraban esos objetos de colección por su rareza lo cual les causaba 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.⁴⁷

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 ocupó un importante papel pues muchas veces se mantuvieron las técnicas y los materiales autóctonos, pero deliberadamente se sustituyeron las temáticas tradicionales, especialmente cuando estas tenían una connotación religiosa, para promover un cambio en la ideología y en las creaciones artísticas.

⁴⁵Interesante 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.

⁴⁶María Concepción García Sáiz, “Arte Colonial Mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España* 22 (1993-1994): 26, 28.

⁴⁷María Concepción García Sáiz, “Arte Colonial Mexicano en España”, 30.

Queda claro que los españoles tenían una sed inmensa por las tierras conquistadas por sus metales y piedras preciosas como el oro y la plata. 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 Matricula 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.”⁴⁸ 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.⁴⁹

Esas bateas, junto con la jícara, conservadas en el Museo de América en Madrid, corroboran la idea del cambio iconográfico del arte prehispánico durante el Virreinato.

Así mismo, en una relación de objetos coleccionados en España en el siglo XVIII, estudiada por María Concepción García Sáinz, dice 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 Noguera 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 palangana, de vara de largo>>, que podemos nosotros poner en relación sin 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

⁴⁸Daniel F. Rubín de la Borbolla, "Arte Popular Mexicano", *Artes de México. Arte Popular* 43 (1962): 10.

⁴⁹Graciela Romandía de Cantú, "Supervivencia de un arte", 43.

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>>.⁵⁰

1.4. La Edad Moderna y Contemporánea

Al término de la Conquista e inicio de la Independencia, se integraron nuevos elementos estéticos e iconográficos de la cultura mexicana en las jícaras. María de los Ángeles, autora del libro *Laca chiapaneca*, citado más arriba en el presente texto, asegura que existieron *xicalpextles* con motivos estéticos referentes tanto a la Independencia como a la Revolución mexicana. Efectivamente durante estas etapas históricas del pueblo mexicano, el *xicalpextle* continuó evolucionando con respecto a los intereses y valores propios de dichos nuevos contextos.

El tránsito de costumbres, productos y mercancías entre los mismos pueblos mexicanos, permitió que hubiese influencias de otros lugares y culturas cercanas, como en el caso del Istmo de Tehuantepec y Chiapa de Corzo: “Chiapa de Corzo se especializa en *xicalpextles* y bateas de madera, y hasta hace pocos años, arcones, nichos y camarines. El *xicalpextle* se extiende por todo el sur de México y el Istmo de Tehuantepec. La decoración es de flores menudas, animalitos y nombres o leyendas.”⁵¹

La relación que hay entre las tradiciones de Chiapa de Corzo y el Istmo de Tehuantepec son muy parecidas, desde los trajes floreados, hasta otros pormenores. Así, el *xicalpextle* laqueado y con características de flores es totalmente chiapaneco, El *xicalpextle* (fig. 5) está laqueado con motivos de flores, la mayoría de ellas grandes. El interior de la jícara está pintada decolor rojo. En esta pieza en particular, el fondo de la parte frontal externa es amarilla, para contrastar con el color de las flores.

El gran potencial del *xicalpextle* se consolida en que la comunidad del Istmo de Tehuantepec adoptó este objeto cultural y le dio un nuevo uso. Incluso, ya lo decía y hacía su hipótesis Nicolás

⁵⁰ En: María Concepción García Sáiz, “Arte Colonial Mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España* 22 (1993-1994): 38.

⁵¹ Daniel F. Rubín de la Borbolla, "Arte Popular Mexicano", 11.

Vichido Rito: “Muchos piensan que el *jicalpextle* es originario del estado de Chiapas por venir de allá lo que se conoce que son de vivos colores y muy artísticos. [...] Los primitivos no eran pintados sino barnizados y se conocieron como <<sigueta>>, literalmente "Jícaras de Tortillas", pues en ellos colocaban las tortillas que salían del comal familiar.”⁵²

Ya desde tiempos del preclásico y la época colonial, el intercambio cultural entre estos dos pueblos era bastante grande. Los documentos y estudios lingüísticos advierten el tránsito cultural y de mercancías entre las dos regiones:

Los datos arqueológicos del Istmo han determinado la existencia de cuatro grupos durante el Horizonte San Lorenzo. San Lorenzo; Izapa (Soconusco); Chiapa de Corzo y el Istmo Sur. [...] El inventario material del Istmo Sur durante el Preclásico -formas y decoración de vasijas de cerámica, sellos cilíndricos o planos con agarradera y lítica pulida-, es similar a los de Chiapa de Corzo [...]. Estos datos en primera instancia pueden sugerir que los habitantes del Istmo Sur pertenecieron a la misma tradición cultural que la gente de Chiapa de Corzo y grupos comúnmente asociados a los hablantes de lenguas zoque.⁵³

Se puede pensar en que los *xicalpextles* transitaron desde hace ya varios siglos de Chiapa de Corzo al Istmo de Tehuantepec, quizá no con los motivos florales como en los del siglo XX, pero sí en sus formas naturales, es decir, sin decoraciones o motivos artísticos o, incluso, relacionados con sus dioses.

Sin embargo, como objeto de uso ritual, tal y como existió en la época Prehispánica, y con características artísticas, el *xicalpextle* se recupera en Tehuantepec hasta el siglo XX y XXI. Esto se da, por supuesto, por el intercambio en la época Prehispánica, la jícara se hizo presente entre los dos pueblos como ese intercambio de comercio entre las dos comunidades.

⁵²Nicolás Vichido Rito, *Imágenes Istmeñas. Investigaciones, análisis y acontecimientos del Istmo de Tehuantepec* (México: CONACULTA, 2002), 54, 55.

⁵³Violeta Vázquez Campa y Marcus Winter, "Mixes, zoques y la arqueología del Istmo Sur de Tehuantepec", en *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, ed. Thomas A. Lee Whiting, et al. (México: UNICACH, 2009), 230, 231.

Por lo menos para otras regiones oaxaqueñas, se acostumbraba pensar que sólo la grana cochinilla y las mantas eran los principales productos de repartimiento. El caso de Tehuantepec demuestra la innumerable gama que entraba al circuito comercial coercitivo y el control estricto que tenían los funcionarios españoles y los comerciantes sobre el producto indígena de las diferentes microrregiones. En Nueva España como se sabe fueron varias tintóreas las explotadas entre las que sobresalen el palo de Brasil, la grana cochinilla, el añil o el achiote.⁵⁴

Los medios de comercialización y las mismas rutas de intercambio tanto económico como cultural no cambiaron con el paso de los siglos, por lo que se puede observar la siguiente situación: si el *xicalpextle* ya había entrado con anterioridad al Istmo, y los cambios de este objeto se hacían presentes durante todos los siglos de la historia mexicana, entonces; cuando los motivos florales cambiaron en los *xicalpextles*, es de pensarse que los motivos florales del huipil de las mujeres tehuanas pudiesen haber sido tomados de estas jícaras.

Ahora bien, a finales del siglo XX y principios de este siglo, el XXI, está el *xicalpextle* más moderno y contemporáneo que se pueda encontrar en cuanto a realización con laca chiapaneca (fig. 6).

Grandes bateas de una sola pieza que las mujeres de las montañas usan para lavar la ropa. Chiapa de Corzo se especializa en el famoso trabajo de laca, con el que anteriormente se fabricaban arcones, nichos y camarines, pero en la actualidad se limitan a los *xicalpextles* de guaje maqueados con aceite de axe, en rojo y negro, con flores menudas, animales y nombres o leyendas pintados a pincel.⁵⁵

En esta pieza laqueada los motivos siguen siendo las flores, sin embargo el tamaño de las mismas y el follaje que las acompañan, ha cambiado. Incluso los motivos de hibridación del coloreado (cuya técnica es a mano) en los pétalos en una de las flores, entre el morado y el azul, se puede distinguir un tanto la influencia del arte contemporáneo. Ya que obviamente en la estructura real de los pétalos de una flor, no existen los distintos colores, aunque sí los puede haber en degradados, pero no de la forma

⁵⁴Laura Machuca Gallegos, "Haremos Tehuantepec". *Una historia colonial (Siglos XVI-XVIII)* (Oaxaca: CONACULTA, 2008), 139.

⁵⁵Electra L. Mompradé de Gutiérrez y Tonatiúh Gutiérrez, "El arte popular", *Artes de México. El arte popular de México* 196 (1960): 93.

en que están pintados. Es por ello que en el *xicalpextle* contemporáneo se prueban una serie de combinaciones que no se logran ver en las jícaras decoradas a principios del siglo XX.

Este tipo de piezas -como se dijo anteriormente- son las que actualmente llegan al Istmo de Tehuantepec. El mismo *xicalpextle* actualmente sigue experimentando cambios, y no por menester de las tradiciones del Istmo, o en tanto a soporte se refiere, o como pudiese ser en cuanto a motivos artísticos como es el de las flores, sino en la utilización de la “técnica del zapolín”. Esta es una técnica mucho más barata y en la cual ya no se utiliza el *axe*, es decir la grasa de la cochinilla que sirve para poder fijar las capas de dureza que al principio se nombró, si no que se usan aceites industriales y artificiales, en detrimento de la plasticidad, el decorado, la dedicación y la misma calidad.

Con la técnica del zapolín, el *xicalpextle* se le puede considerar dentro de la *industria cultural*⁵⁶, misma que ha influido en gran parte del arte popular. La producción masificada en las jícaras en Chiapa de Corzo ha sido parte de esta influencia, que por lo menos en muchas de las piezas de los *xicalpextles* se ven reflejados en su más fácil comercialización. Básicamente los cambios en el *xicalpextle* del siglo XX se dan a partir de los diseños de flores, y en este siglo, se continúa su diseño con colores híbridos en sus pétalos, pero sobre todo, en la utilización de aceites industriales que suplen de manera radical la elaboración de la técnica del laqueado tradicional del *axe*.

Finalmente se puede decir que el *xicalpextle* ha sido testigo de las distintas etapas que México ha vivido a través del tiempo desde la época Prehispánica hasta la Contemporánea, tanto por los cambios en sus usos rituales, como por los motivos artísticos y estéticos de forma y contenido. La importancia de este objeto artístico yace tanto en su apariencia, que provoca un gran placer estético, como en los múltiples significados que se la han ido atribuyendo a lo largo de la historia de México. Gracias a la técnica del lacado y a sus principios de creación, el mundo prehispánico legó una tradición muy rica que es ahora parte del patrimonio cultural de los mexicanos y de todos los seres humanos.

⁵⁶Es parte de una teoría desarrollada por Theodor Adorno y Max Horkheimer donde básicamente se propone que el campo de la economía se desarrolla en torno a bienes culturales tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, entre otras.

2. El *xicalpextle*: complemento de las mujeres tehuanas

En este capítulo se aborda un objetivo principal de esta investigación, que consiste en demostrar la idea según la cual el *xicalpextle*, adoptado por las mujeres tehuanas que lo utilizan para su uso diario y común, dentro del ritual amoroso y para las diferentes festividades del Istmo de Tehuantepec, fue además, la principal fuente de influencia artística para que dichas mujeres tehuanas bordaran los huipiles floreado que actualmente usan.

2.1. De Chiapa de Corzo al Istmo de Tehuantepec

Cuando el *xicalpextle*, con sus motivos floreados llega de Chiapa de Corzo a principios del siglo XX⁵⁷, 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 *bidaaniró* (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.”⁵⁸

“El jicalpextle es una jícara grande, artísticamente pintada, que en zapoteco se llama *Xhiigaguieh*, o *xhigarosaguieh* (jícara floreada) o *Xhiigagueta* (jícara para tortillas),”⁵⁹ es decir que pese al término distintos que se utiliza, su significado sigue siendo el mismo.

⁵⁷Pues basta con recordar que, como se dijo antes, el *xicalpextle* era un medio por el cual la gente intercambiaba mercancía entre Chiapa de Corzo y el Istmo de Tehuantepec desde la época Prehispánica.

⁵⁸ Dana L. Everts, *Women are flowers: the exploration of a dominant metaphor in Isthmus Zapotec expressive culture* (Michigan: Indiana University, 1990), 438. La traducción al español es mía. El original dice: “The women dressed in trajebordado (embroidered traditional dress) wearing bidaaniró (lace headdress) and carrying a xigagueta (painted gourd) full of flowers is also a primary symbol of Juchitán and Isthmus Zapotec culture in general.”

⁵⁹Gilberto Orozco, *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec* (México: Revista Musical Mexicana, 1946), 58.

Este objeto cultural y artístico, surgió primeramente en Chiapa de Corzo, por lo que sus modos y usos son originarios de esta comunidad en Chiapas por varias razones: la primera de ellas es en cuanto a 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, con respecto a la técnica artística de la laca, y particularmente el *axe*, que solamente vive en esta comunidad de Chiapas⁶⁰ por la temperatura y la distancia con respecto al nivel del mar.⁶¹

En una entrevista realizada a un cronista, el Dr. Eduardo Alberto Vargas Domínguez, 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, esa 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.⁶²

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

⁶⁰Sin olvidar obviamente los otros centros artesanales como Uruapan, Pátzcuaro y Olinalá.

⁶¹La cochinilla con la que se realiza el *axe*, vive de los 500 a los 1500 metros a nivel del mar.

⁶²Entrevista realizada al cronista de Chiapa de Corzo el Dr. Eduardo Alberto Vargas Domínguez, el día 6 de noviembre de 2014.

de Corzo. La segunda de ellas 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 probablemente se haya debido a que las mujeres en Tehuantepec, inmersas en un sistema social matriarcal, se hayan identificado con las mujeres de Chiapa de Corzo, desde llevarlo en la cabeza, hasta utilizarlo como medio de transporte, tal y como dice el Dr. Eduardo Vargas; hasta que 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 sea 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*. Esa es la dinámica del *xicalpextle*.⁶³

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:

⁶³Entrevista realizada al Cronista de Santo Domingo Tehuantepec, Rómulo Jiménez Celaya, el día 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.⁶⁴

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.”⁶⁵

En otra 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 hubieran 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.⁶⁶

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

⁶⁴Gilberto Orozco, *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*, 62.

⁶⁵Margarita Dalton, *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca* (México: CIESAS, 2010), 246.

⁶⁶Entrevista realizada al Director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, el día 8 de noviembre de 2014.

Mujeres de Tehuantepec [...] [(fig. 7)], 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* [...] [(fig. 8)], *Escena de mercado* [...] [(fig. 9)] y la famosa obra titulada *Mujer de Tehuantepec cargando una jícara* [...] [(fig. 10)], 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.⁶⁷

Como se anticipó antes, una de las principales hipótesis de esta investigación es que el huipil floreado de las mujeres tehuanas había sido influenciado principalmente por el *xicalpextle*, y varios datos y argumentos podrían confirmar dicha hipótesis principalmente por los datos cronológicos pues queda claro que el *xicalpextle* siempre estuvo en constante comercio entre Chiapa de Corzo y el Istmo de Tehuantepec y que el intercambio entre estos dos pueblos siempre existió desde tiempos prehispánicos.⁶⁸

Por otra parte cabe aclarar, que pese a que siempre se ha creído que los motivos florales del huipil de las mujeres tehuanas, se debió principalmente a influencias asiáticas, en el presente trabajo de investigación, es preciso proponer 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 adaptación de fuentes españolas, francesas y chinas. Independientemente del hecho de que la mayoría de las flores

⁶⁷Dina Comisarenko Mirkin, “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, *Revista de Estudios de Género. La ventana* 28 (2008): 173.

⁶⁸Como se vio en el capítulo anterior.

bordadas no son especies locales, es significativo que estos diseños se adoptaron tan fácilmente por el zapoteco del Istmo.⁶⁹

Sin embargo, más adelante 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 son la inspiración directa de las mujeres que decoraban los *xicalpextles* laqueados en Chiapa de Corzo.

2.2. El *xicalpextle* como inspiración del huipil floreado de las mujeres tehuanas

Desde la llegada de los españoles a América hubo un intercambio cultural enorme. 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. Así mismo, los demás continentes también influyeron artísticamente en la cultura mexicana, principalmente a través de técnicas y motivos chinos y japoneses. Esas mismas 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 2.

Los *xicalpextles* no se quedan atrás, pues sobreviven algunos del siglo XVII (fig. 11) y el que se ha mencionado aquí, del siglo XVIII. Esas tendencias en las flores en dichos *xicalpextle* pueden ser consideradas, incluso, como parte del arte *namban*, es decir de técnicas japonesas aplicadas a objetos occidentales (ver Anexo 2).

Sin embargo, las influencias artísticas asiáticas de las flores sumamente estilizadas de las culturas de China y de Japón, son muy diferentes a las flores de los *xicalpextles* retratados 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

⁶⁹Dana L. Everts, *Women are flowers*, 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 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.”

artística asiática en el siglo XX, es menester dar una solución más local que dé cuenta del colorido y del floreado del huipil de las mujeres tehuanas.

Es después de la Independencia e incluso en la Revolución donde hay un despertar en el renacimiento del arte mexicano, que incluso se da 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 imaginería de algunos de los más destacados artistas del renacimiento mexicano.”⁷⁰

Ahora bien, las flores de las que habla Dana Everts, si bien 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 son las mujeres tehuanas quienes adoptan esas flores en sus trajes y sus huipiles.

Así lo confirma el Dr. 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.”⁷¹

Las flores que están en el huipil de las mujeres tehuanas son casi las mismas las 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.

⁷⁰Dina Comisarenco Mirkin, “La representación de la experiencia femenina”, 171.

⁷¹Entrevista realizada al Cronista de Chiapa de Corzo el Dr. Eduardo Alberto Vargas Domínguez, el día 6 de noviembre de 2014.

En una entrevista realizada al profesor, escritor e investigador de Santo Domingo Tehuantepec, Antonio Ortiz Rojas, se le preguntó la importancia de las flores en el *xicalpextle*, y precisó lo siguiente:

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.⁷²

A modo de lógica se puede expresar lo siguiente: si en el traje de las mujeres tehuanas aparecen las mismas flores que los *xicalpextles*, y estas jícaras nunca fueron pintadas en el Istmo sino en Chiapa de Corzo, se puede deducir que de donde salen las flores del huipil son porque se retoman de los *xicalpextles*.

Aunque Juana Catalina Romero, (aristócrata que vivió en Santo Domingo Tehuantepec, quien introdujo el terciopelo y otras telas del continente asiático para el uso huipil de las mujeres tehuanas) dio para 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 olán (volante), por lo general de encaje. Estas amplias faldas victorianas podrían ser bordadas con diseños de flores pequeñas, muy probablemente copiadas de sedas chinas, y más tarde adornados con diseños de

⁷²Entrevista realizada al Profesor, Escritor e Investigador de Santo Domingo Tehuantepec, Antonio Ortiz Rojas, el día 7 de noviembre de 2014.

cadena. 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, sedas chinas finas, y las cintas cuando notó su impacto en el vestido. También presentó los pañuelos de seda, que formaban parte de la caída y coquetería de un bolsillo de la falda.⁷³

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 1928, como parte de su libro *Trajes, civiles, militares y religiosos de México*.”⁷⁴ En dicha litografía se percibe una mujer vestida con su huipil grande transparente y un enredo que la cubre de la cintura hasta la mitad de la pantorrilla (fig. 12). Lo interesante de esta imagen son dos cosas: la primera con respecto a que en la litografía que es del año de 1828, en el traje de las mujeres tehuanas no se encuentra ninguna flor, y la segunda, con respecto a que dicha tehuana 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”⁷⁵. Y de nuevo las dos mujeres tehuanas, en sus huipiles no tienen motivos florales, ni tampoco se aprecia ningún *xicalpextle* (fig. 13). Lo que las mujeres llevan son canastos,

⁷³Francie Chassen-Lopez, “The Traje de Tehuana as Nation Icon: Gender, Ethnicity, and Fashion in Mexico”, *The Americas* 2 (2014): 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* (flounce), 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.”

⁷⁴Ana Paulina Gámez, “La tehuana: del mercado al museo”, en *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, coord. Luis Martín Lozano (México: Museo Nacional de Arte, 1992), 87.

⁷⁵*Ídem.*, 88.

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 Frederik 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 olanes 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."⁷⁶ En estas fotografías se pueden ver a las mujeres tehuanas con sus huipiles comunes, sin ningún adorno o motivo floral, y de igual manera sin ningún *xicalpextle* (fig. 14).

En la litografía de 1888, cuyo *xicalpextle* es inexistente, la postura de las mujeres tehuanas eran diferente. La evidencia de la existencia de esta jícara, como en la fotografía de Tina Modotti *Mujer tehuana cargando un xicalpextle* (fig. 10), indicará la postura más erguida y la diferente colocación del cuerpo en las mujeres tehuanas dentro de su cultura y sociedad.

Así mismo, los viajeros del siglo XIX al Istmo, 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 Orozco). El caso de Charles Brasseur, en el viaje que hace al Istmo de Tehuantepec entre 1859 y 1860, describe a las mujeres tehuanas; pero nunca hace esa referencia del huipil floreado o del *xicalpextle* que le podía acompañar; pues en ninguno de los dos casos, 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

⁷⁶*Ídem.*

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.⁷⁷

Aunque la belleza de las mujeres tehuanas habían impresionado a Charles Brasseur, hasta el punto de compararla con algunas de las mujeres más hermosas de la historia y de otras partes del mundo; es recién, “al entrar el siglo XX, 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.”⁷⁸ Es precisamente, en esta época 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 éste –en tanto a motivos estéticos del uso de las flores en los huipiles y las enaguas de olán- , 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.⁷⁹

⁷⁷Charles Brasseur, *Viaje por el Istmo de Tehuantepec 1859-1860* (México: FCE,1984), 159.

⁷⁸Ana Paulina Gámez, “La tehuana: del mercado al museo”, 88.

⁷⁹Margarita Dalton, *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec*, 259, 260.

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 esta 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 3, las flores existentes en Chiapas (documentadas a través de una ardua investigación fotográfica de dicha flora en los estados de Chiapas y de Oaxaca), se corresponden con las flores decorativas pintadas en los *xicalpextles*, y en 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.⁸⁰

Por otro lado, cabe mencionar que:

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.⁸¹

Por ejemplificar una de ellas, en la presenta investigación analizará una de las rosas (fig. 15). En la imagen se puede observar una rosa color rosa. En 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

⁸⁰El Anexo 3 contiene una tabla comparativa entra la forma de las flores en su estado natural, las flores que aparecen en el *xicalpextle* del siglo XX y las flores en los huipiles. Demostración científica de que las flores que se usan en el huipil son de Chiapas y de Oaxaca, inspiración del *xicalpextle*.

⁸¹Eva E. Ramírez Gasga, *Un recorrido por el Istmo* (México: Universidad del Istmo, México, 2006), 131.

rosa está pintada en tres colores: rosa, blanco y negro. El color rosa es meramente su color natural; el blanco responderá a los brillos de los bordes de cada pétalo de la rosa; y el negro estará simulando las sombras y o bien delimita algunos de los bordes de la misma rosa, e incluso detalla el polen de la flor.

2.3. El *Mediu Xhiiga* y la danza del *Martes de Carnaval*

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

El *xicalpextle* no es simplemente 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, el *xicalpextle*, 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 especiales a los *xicalpextles* en el Istmo de Tehuantepec, por lo que dijo lo siguiente: “¡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.”⁸²

Tanto fue el uso que se le dio el *xicalpextle* en el Istmo de Tehuantepec que incluso tiene su propia composición musical, cuya relación es tan importante en el matrimonio a través de la canción que indica un momento especial.

⁸²Entrevista realizada al Director de la Casa de la Cultura de Juchitán de Zaragoza, Vidal Ramírez Pineda, el día 8 de noviembre de 2014.

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. Ya que de dicho ritual depende gran parte del honor de la mujer y de la familia de la joven. El *xicalpextle*, en este sentido, juega un papel interesante, ya que aparece como un objeto 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 hibiscos⁸³ 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.⁸⁴

Después de la ceremonia nupcial, la fiesta comienza entre los familiares, amigos e invitados de los novios. El *xicalpextle* juega nuevamente un papel importante ya que en este recipiente 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 8.

...(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 preludio 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

⁸³Los “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. Así mismo, la RAE definirá a hibisco como: “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.”

⁸⁴Miguel Covarrubias, *El sur de México*, 427.

demás asistentes dan también su contribución de acuerdo con sus condiciones: un tostón, un peso, y, a veces, cuando se trata de parientes ricos, una onza de oro⁸⁵.

Mientras los novios festejan su matrimonio, en la fiesta no pueden faltar dos *xicalpextles* pequeños que, cuando se toque el son del *Mediu Xhiiga*, los recién casados se sentarán en medio del lugar y los amigos y parientes de cada uno de ellos, sabrán que tiene que llevar dinero a la jícara para los novios (ver Anexo 9).⁸⁶ “En la ceremonia nupcial istmeña, la jícara desempeña un papel primordial e 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.”⁸⁷

A través del *Mediu Xhiiga* se 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 esta jícara, las bendiciones de amigos, conocidos y familiares, se hacen presentes en este objeto artístico. 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 bordadas⁸⁸, además de sus bailables y sones, el *xicalpextle* no se queda atrás. Hasta en la música está presente, no es cualquier festividad, sino la boda, 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*.

⁸⁵Gilberto Orozco, *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*, 57, 58.

⁸⁶En el Anexo 9 se encuentran una serie de fotografías de la ceremonia nupcial al momento en que se toca el *Mediu Xhiiga*.

⁸⁷Raúl Guerrero Guerrero, *La jícara mexicana* (México: INAH, 1992), 86.

⁸⁸Trátase de las flores grandes cuyo significado es “Señora=mujer casada”, y flores pequeñas “Señorita=joven soltera”, o incluso el estatus social que juegan las mujeres del Istmo, en tanto posibilidades económicas y acomodo social

Pues los habitantes relacionan la música, la jícara y el matrimonio como una forma de ritual heredado de generación en generación.

... se baila el *mediu xiga* 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 xiga* 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 sonríen. [...] Al final del *mediu xiga* los padrinos ayudan a los novios a reunir el dinero, organizarlos y contarlos. 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.⁸⁹

Uno de los detalles interesantes a resaltar, y a propósito del *Mediu Xhiiga* y el matrimonio en el Istmo, es que tal y como se puede observar las fotografías del Anexo 9, 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:

⁸⁹ Margarita Dalton, *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca* (México: CIESAS, 2010), 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.⁹⁰

Es decir, una de las cuestiones que aparecen en esas fotografías del ritual del matrimonio en Tehuantepec y el 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 importante papel 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”.⁹¹

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”. El *xicalpextle* utilizado durante el *convite floral* o el *convite de flores*, dice Guillermo 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 *Beerelucaandá* (ave miope llamando correcamino) o cualquier otra marcha semejante, que las hay muchas y se ejecutan todavía. Luego,

⁹⁰Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, CONACULTA, 1989), 71 y 72.

⁹¹Miguel Covarrubias, *El sur de México* (México: INEHRM, 2004), 447.

siguen cincuenta hombres del pueblo marchando de ocho en fondo más o menos. Unos llevan grandes cirios; otros fragantes macetones de flores de coyol que aroman el ambiente. Sigue la banda de música tocando otra música.⁹²

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; así también a través del ritual amoroso y de la virginidad de las mujeres tehuanas. Se puede afirmar que la asociación ritual del *xicalpextle* prehispánico, vuelve a aparecer en el siglo XX en el Istmo, aunque asociada 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.⁹³

Este tipo de danza, también es conocida 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 “para 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.”⁹⁴

⁹²Gilberto Orozco, *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*, 108.

⁹³Raúl Guerrero Guerrero, *La jícara mexicana* (México: INAH, 1992), 61.

⁹⁴“Danza de los Tecomates”, Cultura y Artes, consultado el 27 de septiembre de 2015.

http://cultura.hidalgo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1872:danza-de-los-tecomates&catid=189:danzas&Itemid=195

El *xicalpextle* no se reduce a su forma, su contenido mediante la estética de la pintura y la técnica de la laca, sino, como se ha estado viendo, la jícara en cuestión se transfiere a otros medios como la danza y la música, cuyo medios 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.⁹⁵

Un claro ejemplo de estas ritualidades contextuales referente a las danzas en el Istmo, se dan precisamente en una comunidad que ha mantenido sus tradiciones de manera continua, es el caso de San Blás 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*, es un ritual de las mujeres tehuanas de la comunidad de San Blás Atempa; en este día se observa la máxima algarabía de las *shelaxuanas* donde desde temprano parten de la enramada del mayordomo hacia la Iglesia de San Blás Atempa, en donde se ponen y obstruyen el paso a todos los que entran a la población con letreros escritos con las siglas S B de “San Blás”; donde se les consideran como hijos de la población, labor que es hecha por la caporal. Después del mediodía visitan a la casas de todos los mayordomos actuales bailando al compás siempre del son *Bandanga*. Luego, recorren las calles principales para finalizar la ramada de la fiesta en donde bailan los sones típicos.⁹⁶

⁹⁵Olivia Kindl, *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano* (México: INAH, 2003), 229.

⁹⁶Registro de la danza de *El martes de carnaval*, con motivo del día internacional de la danza en la explanada principal del palacio de gobierno de Santo Domingo Tehuantepec, el día 25 de abril de 2015 a las 20 hrs. Danza realizada por el Grupo Folklórico “Binisdarú” de la villa de San Blás Atempa *Martes de carnaval*. Registro en fotografía y video de Oscar Rubelio Ramos Gómez.

En este baile se logran distinguir 11 mujeres tehuanas, de las cuales, una de ellas se pone en el centro quien lleva una jícara en la mano; 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 11 integrantes de la danza llevan puesto su huipil floreado, su enagua de olán⁹⁷ y su huipil grande en forma de resplandor. Repitiendo, 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 de flores de distintos colores. En la base de dicho tronco hay ramas verdes y grandes, y hacia la punta del mismo, se encuentra una cruz que termina con su diseño (ver Anexo 13).

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 Blás 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.⁹⁸

⁹⁷ “La enagua confeccionada en fat, charmes o muselina, se le agregaba un olán blandito para atender las labores cotidianas y el olán 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).” En: Rómulo Jiménez Celaya, *El traje de la mujer tehuana*, texto mecanografiado. Cronista de Santo Domingo Tehuantepec.

⁹⁸ Alberto Dallal, “Elementos míticos e históricos de la danza de la pluma”, en: *Historia del arte de Oaxaca*, coord. Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera Chávez (México: Gobierno del Estado de Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997), 339.

De esta manera, la danza que las mujeres tehuanas practican en el *Martes de Carnaval*, es parte de una estructura, que por medio de esa jícara, expresa esa ritualidad de su vida, su pueblo y sus costumbres en el Istmo de Tehuantepec.

Finalmente, 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.”⁹⁹

3. El *xicalpextle* en el arte mexicano del siglo XX

En este capítulo se describen y analizan algunos ejemplos de representaciones de *xicalpextles* en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX en tres formatos de registros artísticos: pintura, fotografía y cine. Todos ellos confirman la relación estrecha entre el huipil de las mujeres tehuanas y la inspiración de sus flores a partir de los *xicalpextles*.

3.1. La pintura

En cuanto a la pintura, sobresale en primer lugar la obra de Adolfo Best Maugard, un gouache, realizado en 1919 y titulado *Tehuana* (fig. 18). En la obra aparece una mujer vestida de tehuana, con su enagua de olán, y su huipil grande en forma de resplandor. Con su brazo derecho y recargado en su cintura, sostiene un *xicalpextle* que al parecer contiene comida. En segundo plano y detrás de la mujer está una palmera y una casa, con lo que parece ser un tejado de paja, elementos comunes que se podían encontrar en esos años al llegar al Istmo de Tehuantepec.

Ciertos elementos en la obra de Best Maugard, como las alhajas que porta la mujer, la palmera que se ve detrás, la casa de palma, su huipil en forma de resplandor, son parte de la identidad de Istmo.

⁹⁹Nicolás Vichido Rito, *Imágenes Istmeñas*, 55.

El *xicalpextle*, en esta misma pintura, es como un símbolo que distingue y comparte la imagen de las mujeres tehuanas, así como todos sus adornos que le dan esa identidad en el Istmo.

En este sentido se entiende que, por lo menos, en estas breves descripciones sobre obras plásticas hay un constante recurrir a la solución significativa e importante de representar a la jícara laqueada.

El siguiente ejemplo corresponde a Diego Rivera. Se titula *Mujeres tehuanas* (fig. 17), y es parte del ciclo "Visión política del pueblo mexicano", un fresco realizado en la Secretaría de Educación Pública en 1923.

En la pintura se logran ver tres mujeres. Una de ellas, en primer plano, está arrodillada del lado derecho del espectador y mira al piso donde está ubicado un *xicalpextle*, rodeado de hojas grandes. Posteriormente, detrás de esta mujer, otra mujer está parada sosteniendo con sus brazos lo que parece ser un canasto de mimbre que contiene frutas y pan.

Lo interesante del fresco pintado por Rivera es que justo por encima del canasto de mimbre, está un *xicalpextle* blanco con detalles florísticos. La jícara contiene una gran variedad de frutas, como piñas, plátanos y naranjas. Finalmente, al lado derecho de esta última mujer, está parada una mujer más, la cual contiene en su cabeza un "pompo"¹⁰⁰, probablemente pintado con las características de ser de barro.

La representación que Diego Rivera hace de las mujeres tehuanas, habla precisamente de la gran importancia que el *xicalpextle* tenía para las mujeres del Istmo en cuanto a objeto de uso diario y común. Este complemento de su figura es como parte de su ser, claro está.

Finalmente, se comentará otra obra plástica de Rivera, un óleo de 1955, titulado *Tehuana* (fig. 16), en el que la mujer vestida como tehuana, que es un retrato de Dolores Olmedo, con su brazo izquierdo sostiene su *xicalpextle*, laqueado y floreado. En esta pieza plástica se percibe -y es más que evidente- la estructura con que están hechas las flores, particularmente el uso del color con que se

¹⁰⁰Un pompo es un recipiente natural de calabaza en forma de botella: éste es redondo, alargado y acinturonado, como formando dos bolas, y se utilizan para conservar el agua a la misma temperatura en que fue introducida.

degradan los pétalos del más oscuro desde la base hasta llegar a tonos más claros en los límites externos del mismo pétalo. Ese mismo recurso es utilizado en los tejidos de los huipiles de las mujeres tehuanas y en los *xicalpextles*.

Un collar, aparentemente de filigrana, pende de su cuello. Con su mano derecha sostiene el olán de su enagua, y de esta manera deja ver sus pies descalzos. En su cabeza tiene dos tocados: el primero de flores naturales formadas en su lado derecho, lo cual indica de acuerdo con las convenciones simbólicas propias del Istmo, que se trata de una mujer casada. El otro tocado está hecho con listón, de color azul y de tipo moño.

El *xicalpextle* que acompaña a la mujer retratada por Rivera, funge como representación de un artefacto de la vida diaria, pues en su interior se logran ver frutas y pan, lo cual indica que es parte de un instrumento de uso para que la mujer lleve sus alimentos.

3.2. La fotografía

Seis fotografías ayudarán también a comprobar la hipótesis de que el motivo de las flores en el huipil están en relación íntima con el *xicalpextle*.

Primero, dos fotografías fechadas entre 1925 y 1945, tomadas por Sotero Constantino Jiménez donde se retratan a mujeres tehuanas sosteniendo su *xicalpextley* bellamente vestidas con sus huipiles y sus enaguas de olán. La primera de ellas titulada *Pareja de niñas* (fig. 19), donde la niña de la derecha del espectador, sostiene su jícara; la composición de las flores en su huipil es, de igual manera, tendiendo a la tonalidad más clara hacia los bordes de los pétalos; lo cual también se cumple sobre todo en las flores de su enagua de olán.

En la segunda fotografía, *Sin título* (fig. 20), está una mujer sentada en una silla y levemente recargada con su mano derecha en una mesa. Su huipil con sus motivos florales, de la misma forma, va de los tonos más oscuros a los claros en cada pétalo del terciopelo. Aunque la composición de las

flores es alrededor del mismo huipil, dejando el centro en su tonalidad natural del terciopelo en negro, los colores logrados en las flores y los bordados son iguales a los pintados en un *xicalpextle*.

En una imagen tomada por Don Rómulo Cartas, en 1942, titulada *Sra. Hortencia Calderón* (fig. 21), la mujer que posó para la cámara, está sosteniendo un *xicalpextle* con su brazo derecho que reposa en su cabeza, el cual lleva frutas y banderitas de colores. La mujer lleva puesto su traje bordado con flores y su huipil grande en forma de resplandor.

Dos cosas hay que decir al respecto: la primera de ellas es que las flores contienen el mismo aspecto de las luces a través del hilo blanco que simula el degradado del color hacia el borde de los pétalos: y la segunda es que se puede entender que la forma del huipil entre los años de 1930 y 1940, en tanto a motivos florales se refiere, es que adquiere una composición regular de modo que los motivos florales sustituyen al motivo de las grecas, del golpe y el cuadro del huipil sencillo en el tejido. Incluso, habría que advertir su importancia para esos años ya que: “por la década de 1920, el vestido indígena de las mujeres zapotecas del Istmo de Tehuantepec se había convertido, en el imaginario colectivo, en un símbolo de la identidad nacional y emblemático, tanto de la diversidad como de la unidad de México.”¹⁰¹

Tanto en Tina Modotti en *Mujer de Tehuantepec cargando una jícara* (1929), o en el caso de Sotero Constantino en la segunda fotografía arriba mencionada (1925, 1945), los huipiles de las mujeres retratadas son de golpe y de cuadro, con grecas geométricas, y la peculiaridad es que el centro se mantiene vacío, sin nada que le adorne. Es pues que las flores sustituirán (pero las grecas se mantendrán hasta nuestros días) ese recorrido de las grecas, dejando el centro sin nada que adornar; cosa que deja de pasar en los huipiles desde 1940 y 1950 hasta hoy en día, pues el huipil empieza a adornarse con flores en todo el terciopelo.

¹⁰¹FrancieChassen-Lopez, “The Traje de Tehuana as Nation Icon”, 282. La traducción al español es mía, el original dice: “By the 1920s, the indigenous dress of the Zapotec women of the Isthmus of Tehuantepec had become a symbol of national identity, emblematic of both the diversity and unity of Mexico.”

En otra fotografía de Rómulo Cartas, tomada entre 1940 y 1950, titulada *Grupo de tehuanas en el estandarte de Laborío* (fig. 22) las flores empiezan a adquirir un tamaño más grande de lo se venía bordando; sobre todo es evidente en la mujer que está hasta el frente del grupo de las tehuanas. El huipil que lleva puesto tiene una rosa en la parte central, inferior y es grande; el mismo tamaño lo acompaña su enagua de olán; y a decir de los tonos y los degradados, es que se siguen manteniendo en los pétalos de las flores.

Finalmente dos fotografías anónimas, una titulada *Tehuana en la Ciudad de México* (fig. 23) fechada el primero de septiembre de 1940, donde las tehuanas posan para la cámara y sostienen sus *xicalpextles* en sus brazos y manos; sus flores tienen la misma característica de los bordes blancos. La otra fotografía es tomada entre 1930 y 1940, titulada *Sra. Elsa Jasco. Tehuantepec* (fig. 24), y en donde una joven que también sostiene en su brazo derecho un *xicalpextle*, posa para la cámara vestida con su huipil floreado. Las flores mantienen ese matiz en el degradado que se ha señalado varias veces a lo largo del texto.

Incluso en una fotografía más, propiedad de la Casa de la Cultura de Tehuantepec, titulada *Bailarina Norteamericana Rosa Rolando* (fig. 28), que retrata a la destacada bailarina y artista, esposa de Miguel Covarrubias -y que fue tomada en las casa de la Sra. Hilaria Sosa-, se puede notar en su cabeza un *xicalpextle*, que a modo de detalle, las flores de la jícara aparecen iguales con la estética de los bordes en blanco que de los huipiles bordados con flores.

Finalmente, el fotógrafo Edward Weston, de igual manera hace dos tomas a la bailarina y artista, *Rosa Rolando*, realizadas en 1926. En la primera de ellas (fig. 29), en el centro de la composición aparece Rosa Rolando sentada en posición de “flor de loto” en el piso, encima de lo que parece ser un petate de mimbre. Lleva puesta su enagua de olán y su huipil común con detalles geométricos como adornos del tejido y, en su cabeza, sostiene de forma perfecta y equilibrada un *xicalpextle*, cuyos motivos estéticos se corresponden con los de las flores.

Incluso parece ser que el *xicalpextle* que le acompaña a Rosa Rolando es el mismo con el que fue retratada en la fotografía anónima de la bailarina (fig. 28). Así mismo, en las dos fotografías de Weston (fig. 29 y 30), se puede distinguir a Rosa Rolando posando en el mismo lugar; sin embargo en una de ellas (fig. 30) se encuentra parada y con la palma de su mano izquierda sosteniendo una de sus mejillas. En este caso ya tiene puesto su huipil grande en forma de resplandor y el *xicalpextle* lo ha dejado en el piso.

Las cualidades de talento y sensibilidad de una bailarina de un novedoso género, como el que le tocó realizar a Rose Rolando, así como su belleza física y prestancia para el movimiento armónico, resultan notables en las evidencias fotográficas y relatos pictóricos que dejó a la mano. Las fotografías de su persona dan fe de sensibilidad y elegancia, a la vez que denotan la conciencia de exhibirse mediante el dominio y el conocimiento de los elementos que se reflejan en el cuerpo y en el rostro.¹⁰²

Es por ello que la presencia física de Rosa Rolando ante la mirada del fotógrafo será -como dice Alberto Dallal- la belleza física cubierta entre los elementos que el cuerpo y el rostro se reflejan en una composición armónica, que a su vez es complementada ante el *xicalpextle*.

Cabe precisar uno de los elementos importantes de Rosa Rolando, ya que: “probablemente <<Rolanda>> era llamada así porque Covarrubias se la encontró, bellísima, en el <<bataclán>>, en el teatro frívolo de Nueva York, pero su apellido es Rolando”¹⁰³. La mirada entre Covarrubias, su amor por el pueblo y las tradiciones que acaba de descubrir ante él en el Istmo de Tehuantepec, y la belleza del cuerpo y del amor que siente por Rose Rolando; son los elementos de composición para que la retrate vestida de tehuana con su *xicalpextle*.

Sin duda la jícara, en fotografías, tanto de registros etnográficos, como de tomas de índole histórico, y así mismo en retratos artísticos, se representa como un elemento de identidad entre las

¹⁰²Alberto Dallal, “Rose Rolando: la belleza (en) singular”, en: *Rosa Rolanda*, coord. Monserrat Sánchez Soler (México: CONACULTA/INBA, 2011), 153 y 156.

¹⁰³Alberto Dallal, mensaje de correo electrónico del autor, 15 de septiembre de 2015.

mujeres tehuanas, pues es un detalle y un adorno que las complementa en el ser y en su estética, incluso en aquellas que tan solo adoptan el traje para ser retratadas.

Finalmente, en el Anexo 14 pueden verse una serie de imágenes del fotógrafo Luis Márquez Romay, tituladas *Tehuanas* de 1930. Las fotografías muestran varias mujeres vestidas de tehuanas, algunas de ellas eran realmente tehuanas, y otras más habían sido modelos, que Luis Márquez había llevado al Istmo, y justamente las había vestido con sus huipiles y sus enaguas de olán.

Lo interesante de estas imágenes es que las mujeres habían sido retratadas con sus bellos trajes floreados y sus *xicalpextles* aparecen sosteniéndolos con sus brazos o su cabeza. Por ejemplo, en una de estas fotografías, se logra ver al fondo las escaleras de una casa, y justamente ahí está una mujer vestida con su enagua de olán con algunos motivos floreados, su huipil floreado con sus monedas de oro o filigrana, y su huipil grande en forma de resplandor. Encima de su cabeza sostiene su *xicalpextle* el cual lleva una gran cantidad de frutas; el arreglo frutal es sumamente grande y está adornado con sus banderitas de colores.

Así mismo, el *xicalpextle* laqueado está adornado y pintado con sus motivos de flores. Por deducción, la construcción simbólica que se hace en la imagen con las mujeres tehuanas, por medio de su jícara con sus frutas y banderitas de colores, se puede decir que el motivo es la festividad de la *Tirada de frutas*.

Además, dos de estas imágenes muestran claramente a las mujeres tehuanas, que cargan sus *xicalpextles* en los brazos, y que muestran el reverso de sus jícaras dejando ver que hay un motivo floral muy peculiar. Por ejemplo, en el Anexo 6 se pueden observar una variedad de *xicalpextles* del siglo XXI realizados por la artista Martha Vargas, de Chiapa de Corzo, quien a su vez, realizó el mismo detalle que se hacía en los años treinta del siglo XX, es decir, una flor son sus ramas y hojas al reverso de la jícara.

Un hecho trascendental para esta investigación es que justamente Luis Márquez Romay, fotografiará –en este mismo año, 1930- a otras mujeres, pero esta vez ya no serán tehuanas, sino chiapanecas, y en específico en Chiapa de Corzo.

En el Anexo 15, las imágenes muestran la vida diaria de las mujeres chiapanecas de esta comunidad. Basta con recordar que la laca, y lo que principalmente se discute aquí, que los *xicalpextles* provienen de Chiapa de Corzo. En una de las primeras imágenes se puede ver la escena de un pequeño mercado en una plaza, donde las mujeres venden fruta. En el piso están una gran cantidad de calabazas, pero lo más interesante de la composición son las demás frutas, como los mangos, que están adentro de canastos de mimbre, pero uno de ellos es un *xicalpextle* laqueado y floreado. No se trata de un mercado del Istmo, ya que, primero –y como se dijo al principio- Luis Márquez toma esta segunda cantidad de imágenes en Chiapa de Corzo; y segundo, porque las mismas mujeres llevan puestas sus ropas con características diferentes a las de las tehuanas, como sus huipiles o sus enaguas.

En otra imagen, cuya importancia radica en la prueba fehaciente de la realización de los *xicalpextles* en Chiapas, es debido a que Luis Márquez retrata a tres mujeres en sus talleres de laqueado y pintado de las jícaras. En Chiapa de Corzo, los *xicalpextles* aparecen retratados como un medio de comercio o como una forma en que las chiapanecas acaban de realizar como obra de arte. Y aunado a este último detalle, es en las fotografías de Márquez Romay donde, a diferencia del Istmo, aparecen las mujeres de Chiapa de Corzo como las artistas creadoras y realizadoras del laqueado y de la pintura que representan las flores de las mujeres.

3.3. El cine

En cuanto a registros cinematográficos que representan al *xicalpextle* en la primera mitad del siglo XX, primero están una serie de fotogramas de la película de Fernando de Fuentes titulada *La*

Zandunga, y filmada en 1937. Dichos fotogramas refuerzan la hipótesis de que los motivos florales en los huipiles, y sobre todo en las rosas (además de todas las flores), son retomadas de los *xicalpextles*.

En la primera secuencia se puede observar una toma en plano detalle que muestra un *xicalpextle* laqueado con frutas y banderitas de colores (fig. 25). Dicha jícara es la metáfora de la fiesta que se mostrará en Tehuantepec, y gran parte de la película. Además de los motivos florales que están alrededor del *xicalpextle*, también hay una serie de “patitos” en el borde de la jícara; este adorno del animal, corrobora lo que había dicho más arriba el cronista de Chiapa de Corzo, el Dr. Eduardo Alberto Vargas Domínguez, a propósito de los motivos de los animales, de los “patitos” en la circunferencia de la boca del *xicalpextle*.

Las mujeres tehuanas solamente retomarán la imagen de las flores dejando a un lado a los animales, pues para ellas, mujeres y flores, compartirán muchas connotaciones simbólicas concurrentes. “El tema de la <<mujer=flor>> como enlace o vínculo, se encuentra en toda la cultura expresiva zapoteca del Istmo. Aparte del bordado, la gama de combinaciones de fantasías del vestido de la enagua y el huipil es enorme, es lo que representa en una variación infinita en unos pocos motivos centrales.”¹⁰⁴ Cabe aclarar que la idea intrínseca de la relación que hay entre la mujer y la flor, se ha dado en todas las culturas y a través de todo el tiempo (y no únicamente en la cultura Zapoteca).

En una entrevista realizada a la Directora de la Casa de la Cultura en Santo Domingo Tehuantepec, Micaela Hernández Morán, se le preguntó por qué se utilizan las flores en el huipil de las mujeres tehuanas, y precisó lo siguiente: “Porque somos mujeres, y las mujeres nos identificamos más con las flores; no lo hacemos con un carrito, con un pez o un caballo. En los encajes de los huipiles

¹⁰⁴Dana L. Everts, *Women are flowers*, 88. La traducción al español es mía. El original dice: “The theme of the “women=flower” as a bond or link is found throughout the Isthmus Zapotec expressive culture. Apart from bordado, the range of fancy dress enagua and huipil combinations is tremendous, representing endless variation on a few central motifs.”

hay de varias formas y de varios tipos, y en el encaje que a una le guste le puedes poner la flor que te agrade.”¹⁰⁵

La flor que destaca del *xicalpextle* en -este mismo fotograma de *La Zandunga*- es una rosa, y en los pétalos se entre logra ver el degradado del tono oscuro al claro. Dos fotogramas más serán piezas claves para esta comparación: el primero de ellos (fig. 26) es cuando Lupe (interpretado por Lupe Vélez), después de cantar frente a un espejo, habla con su padre. Lupe, al dar la espalda a la cámara, en su hombro izquierdo se ve el bordado de una flor. Es una rosa que tiene la misma composición artística que en el *xicalpextle* que aparece en el inicio de la película.

Obviamente, en tanto figura de la rosa será distinta, ya que por un lado, en la jícara se está hablando de pintura y en el huipil, de un bordado; pero el uso de las sombras y las luces, es el mismo en los dos casos. El otro fotograma -de esta misma película- es más claro, ya que se está hablando del mismo huipil que aparece en el anterior fotograma, pero que está en otra escena. En este caso, Lupe está acompañando a bañar a Marilú en un río (interpretada por María Luisa Zea) antes de que ella se vaya a casar (fig. 27). La cámara toma de forma frontal el huipil de Lupe, y en cada hombro yace un bordado de una rosa con la misma estética del *xicalpextle*.

Otro documento cinematográfico importante para dar un acercamiento a la estética del *xicalpextle*, es un film titulado *El sur de México*. Éste es referente a una serie de imágenes tomadas por Miguel Covarrubias y su esposa Rosa Rolando en 1926 y 1942 en el Istmo de Tehuantepec, cuyo director de reconstrucción fue José G. Benítez Muro, quien en 1998 habría de convertirlo en un pequeño documental.

Entre muchas de las costumbres, vida social y tradiciones que ahí se narran, no podía faltar el *xicalpextle* que cargan las mujeres tehuanas, y en muchas de las escenas se muestran galanamente complementando su figura. La velocidad de la película es muy rápida, quizás entre 14 a 18 cuadros por

¹⁰⁵Entrevista realizada a la Directora de la Casa de la Cultura en Santo Domingo Tehuantepec, Micaela Hernández Morán, el día 1 de noviembre de 2014.

segundo, y dentro de ellos, hay dos fotogramas que dejan clara la figura de los *xicalpextles* en tanto estética de las flores ahí pintadas; que de igual manera se ha venido diciendo, se corresponden con la forma de las mismas flores tejidas en los huipiles con los bordes blancos (ver Anexo 7 y 12).¹⁰⁶

Cualquiera que sea el origen del nombre, lo cierto es que ahora es una fiesta grande, donde la protagonista principal es la mujer, que se viste con el traje de terciopelo bordado y sus joyas, mujer que ha sido pintada por Diego Rivera y Miguel Covarrubias, fotografiada por Edward Weston, filmada por Sergei M. Eisenstein y descrita por escritores, poetas, compositores y cronistas, entre muchos otros.¹⁰⁷

Así mismo, Sergei Eisenstein encontrará un medio y un modo por el cual expresar esa pasión que tenía por la vida, y la profunda sensibilidad que halló en el Istmo de Tehuantepec. Para Olivier Debroye, “la conocida imagen de un niño en brazos de su madre, particularmente, o el cercamiento de una tehuana cargando un *xicalpextle*, lograron evitar la extrema teatralización que marcó de manera notable las imágenes que Sergei Eisenstein capturó”¹⁰⁸. Es de precisar que la versión de la cual se hace este recorrido de Eisenstein es la pertinente a la edición de Alexandrov¹⁰⁹.

Con la mediación de Chaplin, [Eisenstein] propuso el proyecto a Upton Sinclair, que por entonces era un novelista de fama y había ganado mucho dinero con sus novelas de testimonio social, hoy ilegibles. Representando a su marido, la señora Sinclair firmó con Eisenstein y sus colaboradores un contrato que parece ser el origen de los problemas que harían de *¡Qué viva México!* el más hermoso de los films inexistentes. Según ese contrato, Eisenstein se comprometía, en efecto, a “dirigir la realización” del film, creyendo que esto implicaba todas las fases de la elaboración cinematográfica, pero la ausencia de un párrafo claro sobre la edición o el montaje fue la trampa

¹⁰⁶Un dato importante con estos bordes blancos, es que los que van justamente al borde de los pétalos son los normales. Sin embargo, con el paso del tiempo la creatividad de las mujeres tehuanas para tejer las flores cambió y se pueden encontrar flores con esos bordes volteados, es decir, que vayan de adentro hacia afuera la tonalidad del claro al oscuro. Ver Anexo 7, detalles de flores normales y volteadas.

¹⁰⁷Margarita Dalton, *Mujeres: género e identidad*, 245.

¹⁰⁸Oliver Debroye, “La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo”, en *Del Istmo y sus mujeres. Tehuana en el arte mexicano*, ed. Andrés Henestrosa et al. (México: MUNAL, 1993), 68.

¹⁰⁹ Existen otras versiones de edición al filme, sin embargo se hace hincapié en la editada por Alexandrov, porque era él quien probablemente conocería mejor la forma del montaje de su compañero de trabajo, Sergei M. Eisenstein.

en que cayó⁹ el entusiasmo del cineasta. [...] Así la misma hoja de papel que postulaba el nacimiento de *¡Qué viva México!* era una pieza clave para que el film no existiera.¹¹⁰

El episodio de “Sandunga”, no es simplemente una historia que se narra, sino un universo de representaciones de dimensiones filmicas y semióticas, cuyos signos narran y cuentan una historia en particular: las tradiciones y las fiestas del Istmo, al mismo tiempo que un documento sobre las mujeres tehuanas y el *xicalpextle*, como protagonista del ritual amoroso del Istmo de Tehuantepec.

Así mismo, Julia Tuñón expresa:

En *Zandunga*, la primer novela, dedicada a Jean Charlot, recrea la vida cotidiana y un rito nupcial en Tehuantepec. Es notable la sensualidad que expresa en las tomas de la vida indígena, a la que define como un matriarcado y que considera ajena a la culpa que caracteriza al mundo español. Eisenstein compone el episodio con un predominio de líneas horizontales, mostrando la desnudez y alegría de los cuerpos. La presencia del oro que las mujeres acumulan para formar el collar que será su dote en el matrimonio, se traduce en alegría y contrasta con el papel destructor que la riqueza tenía en sus proyectos fallidos de Hollywood. En este filme emerge el Eisenstein romántico, que se permite un erotismo nunca antes mostrado.¹¹¹

Eisenstein narra lo que parecería ser la historia de amor de Concepción, una joven que llega al matrimonio feliz y alegre. Como se sabe, Eisenstein usaba a la perfección su técnica del montaje, y a partir de elementos aislados, es como él narra y plantea un argumento unificado dentro de la historia filmada en Tehuantepec¹¹².

La representación que Eisenstein hace en este film, es que la manera en que el argumento es planteado, refleja el arte popular y los modos de vida que se desarrollan en el Istmo de Tehuantepec. Al aparecer los *xicalpextles* en el film demuestra una consistencia en la construcción del sentido en torno a las festividades del Istmo que se conjuntan en el matrimonio, ya que serán estos elementos artísticos los

¹¹⁰José de la Colina, “El más bello de los films inexistentes”, en: *¡Qué viva México!*, Sergei M. Eisenstein (México: ERA, 1979), 13.

¹¹¹Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55 (2003): 27.

¹¹²Pese a que Sergei Eisenstein no fuese quien editara el film, sino su compañero Alexandrov, quien también tenía en claro el estilo del Montaje de Eisenstein.

que demuestran, a manera de indicios, que la historia que se narra en primer plano o primer sentido, es una boda; sin embargo, estos *xicalpextles* dan cuenta de que se están combinando varias tradiciones del Istmo de Tehuantepec, mismas que se describieron más arriba.

Eisenstein está construyendo, entonces, una historia en la cual el elemento principal es el matrimonio, ritual que comenta en *El sentido del cine*: “El nuevo hogar y el casamiento. El “casamiento” en su más alto sentido biológico: la fundación de una nueva casa. Un nuevo hogar. Una nueva familia. Todo ello rodeado de fiestas pintorescas. En medio de danzas con atavíos antiguos, oro, sedas y bordados, continúa la historia de amor de la joven esposa. Entre las costumbres y los ritos, la historia pasa del amor al casamiento.”¹¹³

Este cineasta ruso realizó una representación poética y bien documentada de la vida en el Istmo de Tehuantepec. Eisenstein filmó “Sadunga” en el *Río Tehuantepec*, cercano a Laborío, el cual divide en dos partes a Santo Domingo Tehuantepec, y cuyo río también colinda con San Blas Atempa (ver Anexo 11).¹¹⁴

Ahí mismo ilustró tanto a las mujeres como los hombres, a la vida social y moral que rigen los roles entre los individuos, el “matriarcado” y la vida de las mujeres en el mercado, su visión del huipil grande y las formas de utilizarlo, a través del resplandor y de la toca, y, sobre todo, la gran ilusión que él ve en Concepción a través de las monedas de oro en un collar, signo que representa el momento exacto en que ella por fin se puede casar y crear una familia propia. “Concepción, orgullosa y plena de majestad, como una reina de cuento de hadas, en su belleza virginal. Bajo la caricia de las ondas de su cabello, Concepción se hunde en el mundo de sus sueños. Una corona de flores ciñe su frente. Mientras escucha el canto de sus amigas, cierra los ojos y en su imaginación el oro toma lugar en las flores.”¹¹⁵

¹¹³Sergei M. Eisenstein, *El sentido del cine* (Argentina: Siglo veintiuno editores, 1974), 184.

¹¹⁴Actualmente, la única manera de cruzarlo es a través de la carretera que lleva a los automóviles hasta Salina Cruz, La Ventosa, y Oaxaca-Tehuantepec. Ver Anexo 11. Serie de mapas, vistas aéreas del *Río de Tehuantepec*.

¹¹⁵Sergei M. Eisenstein, *¡Qué viva México!* (México: Ediciones ERA, 1979), 69.

Los mitos, tradiciones y la historia por narrar, que es justamente el matrimonio, cobra sentido a través de la unión de varias festividades que se llevan a cabo en el Istmo de Tehuantepec, como *la tirada de frutas, el convite floral, y las velas*, unidas en la obra del cineasta para crear algo nuevo: una historia respecto al matrimonio y al ritual del amor.

Sobre el concepto del espacio en el Istmo de Tehuantepec, escribe Inga Karetnikova:

Durante dos meses en Tehuantepec, Eisenstein y su tripulación filmó la vida primitiva, sensual del México tropical. En una de sus cartas Eisenstein escribió que el Edén estaba ubicado no entre el Tigris y el Éufrates, sino más bien en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec. Lo filmado de la vida cotidiana de las personas, las fiestas con sus trajes elaborados, una ceremonia de boda, mercados. Eisenstein, que toda su vida había sido un estudiante apasionado de la historia, estaba encantado de encontrarse a sí mismo literalmente trasplantado en una sociedad matriarcal, con su estilo de vida sencilla, en un comercio primitivo. [...] Las mujeres de Tehuantepec, las Tehuanas, voluntariamente posaron para la cámara, y a veces, en pequeñas aldeas estaban, al igual que en su estado natural, casi completamente desnudas. Hasta ese momento Eisenstein, junto con el arte soviético en general, evitando los temas del cuerpo humano y el sexo como algo decadente y burgués, moralmente debilitando, la distracción de la lucha de clases. Pero aquí, en este fácil, ambiente tropical, estas creencias no tenían sentido. Por primera vez en su vida creativa, Eisenstein estaba trabajando con imágenes libres de cualquier conflicto social, político o religioso, y lo disfrutaba.¹¹⁶

El ciclo de la narración en “Sandunga” termina justamente donde empezó: en el trópico, con los animales, con la vida de Concepción, ella misma es el pretexto de Eisenstein para que filme su propia visión del Istmo. La boda, bien podría significar la historia de las fiestas de Tehuantepec, el ciclo vital

¹¹⁶ Inga Karetnikova, *Mexico according to Eisenstein* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992), 15, 16. La traducción al español es mía, el original dice: “For two months in Tehuantepec Eisenstein and his crew filmed the primeval, sensuous life of tropical Mexico. In one of his letters Eisenstein wrote that Eden was located not between the Tigris and the Euphrates, but rather somewhere between the Gulf of Mexico and Tehuantepec. The filmed the everyday life of the people, the fiestas with their elaborate costumes, a wedding ceremony, markets. Eisenstein, who all his life had been a passionate student of history, was delighted to find himself literally transplanted into a matriarchal society, with its simple lifestyle and primitive trade. [...] The women of Tehuantepec, the Tehuanas, willingly posed for the camera, and sometimes in small villages they were, as in their natural state, almost completely nude. Up until that time Eisenstein, along with Soviet art in general, shunned the themes of the human body and sex as decadent and bourgeois, morally weakening, distracting from the class struggle. But here, in this easy, tropical atmosphere, these beliefs had no meaning. For the first time in his creative life Eisenstein was working with images free from any social, political, or religious conflicts, and he enjoyed it.”

que nos caracteriza como seres humanos, o bien podría admitir otras interpretaciones subjetivas de los espectadores.

“Existen indicios de que en Tehuantepec Eisenstein tenía idea más clara del contenido de cada historia, y por lo tanto de la película en su conjunto.”¹¹⁷ Si de por sí, “el Prólogo, Sandunga y Fiesta eran las novelas mejor trabajadas”¹¹⁸, fue porque precisamente, lo implícito de los signos y sus funciones estaban más relacionados con la idea-imagen que Eisenstein quería filmar.

...pareciera acabado de surgir de las aguas de los dos océanos que lo bañan; como si estuviera en ‘proceso de formación’ [...] Sospechas que el mundo en su más tierna infancia, en sus comienzos, estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperas estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra. [...] Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por su puesto, aquí, ¡en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec!¹¹⁹

El objeto principal del presente trabajo, el *xicalpextle*, aparece durante todo el film, como reforzador de la construcción que Eisenstein hace en el film; en este objeto peculiar del arte popular y complemento de las mujeres tehuanas, parece reforzarse lo que “en verdad” este cineasta ruso quiere expresar, es sin duda una mezcla de las tradiciones en el Istmo que se representan por medio de una historia en común: el matrimonio y el ritual amoroso. En el cual, para este último ritual, el de la virginidad, el *xicalpextle* que no aparece es tratado como un signo en ausencia y en presencia de otro: es decir, en el film de Eisenstein, al no aparecer en el momento en que las mujeres tehuanas esperan afuera de la supuesta

¹¹⁷Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, 255.

¹¹⁸*Ídem.*, 260.

¹¹⁹Sergei M. Eisenstein, *Yo: Memorias inmorales* (México: Siglo XXI, 1988), 378. Cita tomada originalmente de: Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, *Historias* 55 (2003): 31.

iglesia, se entiende bajo conocimientos implícitos de la noticia de su madre, que Concepción ha resultado virgen.

Durante todo el film, Eisenstein entiende que la jícara como medio de transporte y como símbolo de complemento entre las mujeres tehuanas, sus tradiciones y el ritual de la virginidad, tiene que cobrar suma importancia. La jícara puede aparecer como un elemento –y más que simplemente como una forma narrativa o descriptiva que da cuenta del adorno de las tomas y las escenas- portador de un indicio de deducción para entender lo que formalmente se está narrando. Ahora bien, el hecho de que Eisenstein no haya hablado de un ritual de la virginidad, no significa que no haya existido dentro de las imágenes captadas por este cineasta. Pues su profundo romanticismo y enamoramiento, al encontrar la tranquilidad de su ser, lo condujo a narrar justamente lo que veía ante sus ojos.

Eisenstein vio a México como una sociedad compleja, como un lugar en el que la sociedad primitiva y moderna convivían. Su película representaría: una historia del cambio de culturas, presentado no verticalmente (en años y siglos), sino en posición horizontal (como la coexistencia geográfica de las diversas etapas de la cultura), para él, México es tan sorprendente ya que tiene una provincia (Tehuantepec) con una sociedad matriarcal, junto a lugares que casi alcanzaron el comunismo en la revolución de la primera década de este siglo (Yucatán, programa de Zapata, etc.). [...] Eisenstein ilustra la relación de las formas verticales que progresan mediante los siguientes ejemplos: la capacidad del hombre para mantenerse en pie, la importancia del obelisco respecto a los astrólogos egipcios, y la importancia de las chimeneas de la fábrica como símbolos de la industrialización. Por otra parte, sus bocetos reflejan cómo él previó los cambios de la tierra cónica femenina a la masculina, el cactus en posición vertical que ilustra una variación de la descripción de D. H. Lawrence sobre el maguey, un tipo de cactus visto como un 'brote fálico' (en *La serpiente emplumada*). Eisenstein utiliza asociaciones de género al naturalizar su teoría acerca de las formas horizontales y verticales, y su relación con determinadas etapas de la civilización. Su asociación de la mujer, lo primitivo y la forma horizontal es exitosa en la medida que en Leyda y Voynow identifican el cambio estilístico en Sandunga tan natural; con el fin de representar a un

‘espacio femenino’, el estilo del episodio tuvo que imitar la suavidad y la pasividad de una mujer reclinada.¹²⁰

Es por ello que “Sandunga” parecerá ser un capítulo del film, portador e inaugurador de todo un sistema de construcción de sentido, que si bien, ya había utilizado en otros filmes como *El acorazado Potempkin* o en *Octubre*, desde en *¡Qué viva México!* lo va a perfeccionar de una forma sublime, de modo que está creando una nueva manera de composición filmica dentro de su educación artística del montaje.¹²¹ Las imágenes descartadas con respecto al episodio de “Sandunga” son muy pocas y en su mayoría son del inicio de dicho episodio, es decir, de imágenes de Concepción descansando o peinándose; así como de su prometido acostado y sentado en una hamaca, y del collar de oro en transición y disolvencia con el collar de flores. Las imágenes muestran la repetición de escenas en diferentes puntos de angulación de la cámara y los distintos planos que tomaron Eisenstein, Alexandrov y Tisse. No cabe duda, entonces, que el *xicalpextle*, ante la imagen en movimiento que se integra en el cine, tiene que formar parte de la belleza de las mujeres tehuanas que son complementadas a través de esta jicara. El *xicalpextle*, al igual que la filigrana, el oro, el huipil grande, la enagua de holán, los bordados, las flores, los tocados, las mascadas, entre otras cosas; contiene una gran importancia, pues define a estas mujeres tehuanas por medio de un complemento que no puede ser separado de ella.

¹²⁰ Laura Podalsky, “Patterns of the primitive Sergei Eisenstein’s *Que viva Mexico!*”, in: *Mediating two worlds*, edited by John King, Aana M. Lopez, Manuel Alvarado (Great Britain: BFI Publishing, 1993), 30, 32. La traducción al español es mía. El original dice: “Eisenstein saw Mexico as a complex society, as a place in which primitive and modern society coexisted. His film would represent: this history of the change of cultures, presented not vertically (in years and centuries), but horizontally (as the geographical coexistence of the most diverse stages of culture), for which Mexico is so amazing in that it has a province (Tehuantepec) that has a matriarchal society next to providences that almost achieved Communism in the revolution of the first decade of this century (Yucatan, Zapata’s, program, etc.). [...] Eisenstein illustrated the relation of vertical forms to progress using the following examples: man’s ability to stand upright, the importance of the obelisk to Egyptian astrologers, and the importance of factory chimneys as symbols of industrialization. Furthermore, his sketches reflect how he envisioned the changes from the womanly, conical earth to the male, upright cactus, illustrating a variation of D. H. Lawrence’s description of the maguey, a type of cactus, as a ‘phallic bud’ in *The Plumed Serpent*. Eisenstein used gender associations to naturalize his theory about the horizontal and vertical forms and their relation to particular stages of civilization. His association of woman, the primitive, and horizontal form is successful to the degree that Leyda and Voynow identify the stylistic shift in Sandunga as natural; in order to represent a ‘female space,’ the style of the episode had to imitate the softness and passivity of a reclining woman.”

¹²¹ Cabe destacar y mencionar que en los “Descartes” del film completo de Eisenstein (*¡Qué viva México!*) resguardados en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo título lleva por nombre “Episodios para un estudio” realizados por Jay Leyda en 1958 en los Estados Unidos de América, y cuya duración son de 240 minutos, no se encontró ningún material importante o trascendental para esta investigación que diera indicios más claros de los *xicalpextles* con respecto al ritual de la virginidad de las mujeres tehuanas.

CONCLUSIONES

Antes de la realización de esta investigación que llevaría como fin principal el de un ensayo académico, existían estudios muy escuetos y aislados sobre el *xicalpextle*, pero no se había narrado la historia del objeto a través del tiempo.

La poca información que existía en el mismo Istmo de Tehuantepec sobre este objeto artístico, inspiró a su estudio minucioso sobre su historia y evolución, así como el conocer cómo es que había llegado esta jícara al Istmo. Para su estudio no sólo se buscaron fuentes bibliográficas que hablaran al respecto, sino además y principalmente se realizaron entrevistas de artesanas, cronistas y directores de casas de cultura en Chiapas y en Oaxaca, los cuales guiaron y ofrecieron algunos de los argumentos aquí planteados, principalmente en relación con el origen del objeto en Chiapas y su llegada al Istmo.

Al principio, el *xicalpextle* parecía ser un objeto sin significado alguno, como un simple objeto de uso cotidiano o un mediador en las festividades y rituales de Tehuantepec. Sin embargo, gracias a la visita a museos, como el de Antropología e Historia en Tuxtla Gutiérrez en Chiapas, y a las entrevistas antes mencionadas, todo comenzó a tomar sentido.

El *xicalpextle* resultó tener un pasado extraordinario y poco estudiado, ya que el más antiguo de ellos, se remonta al período Prehispánico entre 1200-1530 d.C., cuando desempeñó usos rituales y cuando eran decorados con motivos de dioses, como Tezcatlipoca. Desde aquel entonces, la técnica empleada fue la de la laca, que todavía se conserva.

Se pudo ver que la Conquista española afectó también a la decoración de las jícara, ya que sus motivos artísticos fueron cambiados y reemplazados por los correspondientes a la estética del mundo clásico de Europa, especialmente del Renacimiento.

A partir de la Independencia y de la Revolución mexicana, el *xicalpextle* encontró un motivo estético de expresión a través de las flores.

Un aporte importante de esta investigación se relaciona con el origen del *xicalpextle* moderno en Chiapa de Corzo en Chiapas, tanto por su materia prima, como por la técnica de la laca. El *xicalpextle* llegó al Istmo de Tehuantepec a principios del siglo XX, resultado de un fuerte intercambio económico y cultural entre estos dos lugares.

De modo que, a través de este ensayo académico, se comprobó que la estética del uso de las sombras y las luces, de las tonalidades y de los bordes blancos en las orillas de la pétalos pintados en las flores de los *xicalpextle*, eran los mismo que se bordaron –y aún se bordan- en los huipiles de las mujeres tehuanas. Las flores tejidas no pertenecen, ninguna de ellas –si acaso algunas- al Istmo de Tehuantepec, pues son tomadas en cambio del *xicalpextle* de Chiapas donde sí existen dichas flores.

El arte mexicano del siglo XX, a través de la pintura, la fotografía y el cine, resultan elementos importantes para corroborar algunas de las principales hipótesis planteadas en el presente trabajo, en particular en relación con la complementariedad existente entre el traje de las mujeres tehuanas y sus respectivos *xicalpextles*.

El *xicalpextle*, fue –y es- parte importante de las mujeres tehuanas, un objeto de lujo y de belleza para su propia moda e imagen. Estas jícaras laqueadas debieron no ser tan baratas en su precio; y si en Chiapa de Corzo solamente funcionaban como medio de transporte para el comercio y las actividades diarias de la chiapaneca, es en el Istmo de Tehuantepec donde el *xicalpextle* encuentra un sentido y un significado importante.

Se agrega también que, incluso, el *xicalpextle* también se puede ver en las fiestas tradicionales de las regiones de Oaxaca de la *Guelaguetza*, ya que por ejemplo, María Luisa Acevedo Conde explica el funcionamiento que hay a través de las delegaciones oaxaqueñas y los motivos artísticos y logísticos de estas comunidades. Describe en sus pormenores cómo van vestidas las mujeres del Istmo de Tehuantepec y el acompañamiento del complemento que hace el *xicalpextle* en las mujeres tehuanas: “...las soberbias mujeres zapotecas ataviadas con sus elaborados trajes de gala hechos de terciopelo

bordado con hilos de seda y adornados con anchos encajes: se engalanan con llamativas alhajas elaboradas con monedas y filigrana de oro. Desfilan con sus *xicalpextles* laqueados, decorados con banderitas multicolores, acompañadas de sus parejas.”¹²²

Así como el *xicalpextle* Prehispánico, que se utilizaba con fines de rituales funerarios, en Tehuantepec, se adopta en festividades tan variadas como el *convite de flores*, *la tirada de frutas*, *las velas* y *el ritual amoroso o de la virginidad de las mujeres tehuanas*.

El *xicalpextle* es identidad y ritualidad, es historia y sociedad, es arte y expresión, es en pocas palabras, un bello objeto que por fin ha comenzado a encontrar el qué contar y una voz para contarlo.

Es pues un objeto tras haber estado sumido en el silencio por muchos años ahora comienza a hablar.

¹²²María Luisa Acevedo Conde, “Historia de la fiesta de los lunes del cerro”, en *Historia del arte de Oaxaca*, ed. Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera y Chávez, vol. 3 (México: Gobierno del Estado de Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997), 364.

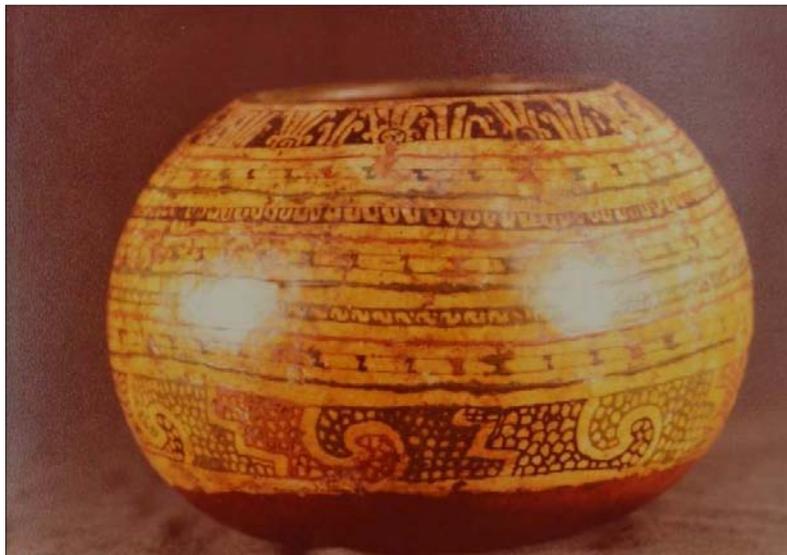
Figuras

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 en Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Reproducción fotográfica del archivo fotográfico de la BNAH del INAH, Folder REV A.V. 76, [FOTOS VARIAS, CUEVAS DE LA GARRAFA, CHIAPAS].

Figura 2



Tecomate. 22.3 cm de diámetro mayor por 15.5a 17 cm de alto. 13 cm de diámetro de boca. Grueso 8.5 mm., calabazo natural maqueado o pintado. Museo de Antropología e Historia en Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Reproducción fotográfica del archivo fotográfico de la BNAH del INAH, Folder REV A.V. 76, [FOTOS VARIAS, CUEVAS DE LA GARRAFA, CHIAPAS].

Figura 3



Don Eusebio Aguilar, *La adoración de Jesús*, siglo XVII,
Retablo principal de la catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas.
(Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez.)



Detalle de la misma obra.

Figura 4



Xicalpextle, Siglo XVIII. Olinalá, Guerrero. Coreteza de calabaza laqueada. <<Para las manos de D. José Martín Ríos>>. Museo de América, Madrid.” En: García Sáiz, María Concepción. “Arte Colonial Mexicano en España”, *Artes de México. Tesoros de México en España* 22 (1993-1994): 26-38.

Figura 5



Xicalpextle, siglo XX, en el Ex-Convento Dominico siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez.

Figura 6



Xicalpextle actual, finales del siglo XX y principios del XXI. Obra realizada por la artesana chiapaneca Martha Vargas Molina. *Xicalpextle* con flores en laca de axe. Colección *Oscar Rubelio*, Fotografía de Oscar Rubelio Ramos Gómez

Figura 7



Tina Modotti, *Mujeres de Tehuantepec*, 1929.

Figura 8



Tina Modotti, *Mujer cargando un niño*, 1929.

Figura 9



Tina Modotti, *Escena de mercado*, 1922.

Figura 10



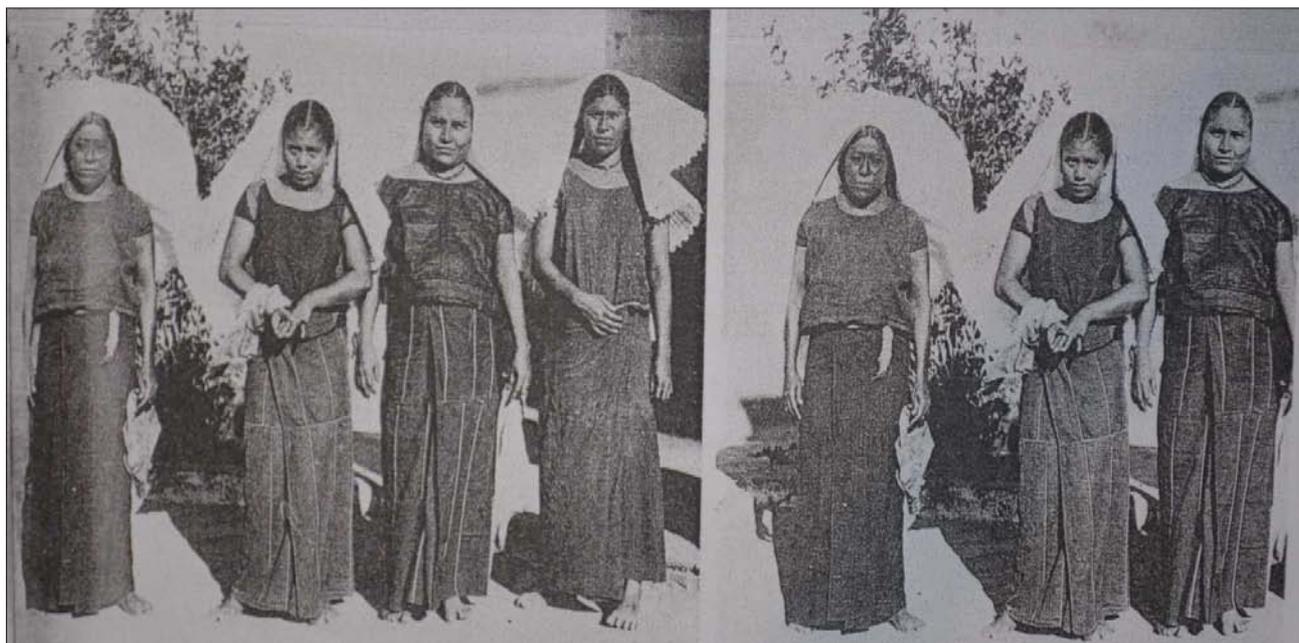
Tina Modotti, *Mujer tehuana cargando un xicalpextle*, 1928.

Figura 11



Xicalpextle, Siglo XVII. Olinalá, Guerrero. Coreteza de calabaza laqueada. <<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* 22 (1993-1994): 26-38.

Figura 14



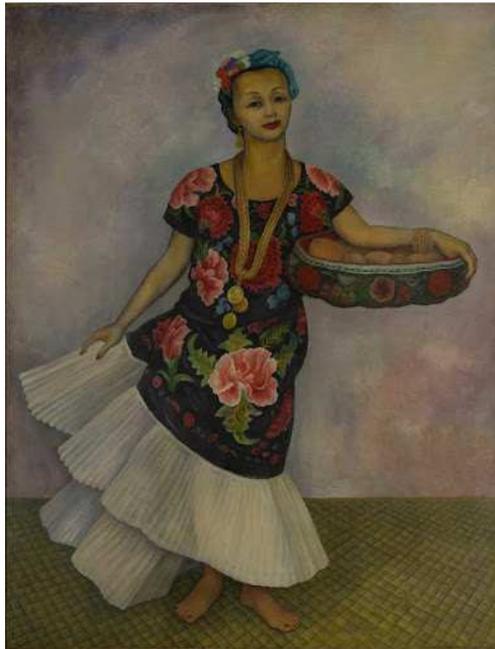
Frederik Starr, Sin título (tehuanas) ca., 1899.

Figura 15



Detalle. Rosa del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominico siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez.

Figura 16



Diego Rivera, *Tehuana*, óleo sobre tela, 201.2x153.1 cm, 1955.
Museo Dolores Olmedo. Xochimilco, México.

Figura 17



Diego Rivera, *Mujeres tehuanas*, ciclo "Visión política del mundo mexicano", fresco, 4.76 x 2.14 m, 1923.
Secretaría de Educación Pública, patio del trabajo, planta baja, pared norte. México.

Figura 18



Adolfo Best Maugard, Tehuana, Gouache, 45 x 30, 1919.
Col. Francisco García Palomino.

Figura 19



Sotero Constantino Jiménez, *Pareja de niñas*, 1925, 1945.

Figura 20



Sotero Constantino Jiménez, *sin título*, 1925, 1945.

Figura 21



Don Rómulo Cartas, *Sra. Hortensia Calderón*, 1942.

Figura 22



Don Rómulo Cartas, *Grupo de tehuanas en el estandarte de Laborío*, 1940, 1950.

Figura 23



Anónimo, *Tehuana en la Ciudad de México*, 1940.

Figura 24



Anónimo, *Sra. Elsa Jasco. Tehuantepec*, 1930, 1940.

Figura 25



Fotograma. Fernando de Fuentes, *La Zandunga*, 1937.

Figura 26



Fotograma. Fernando de Fuentes, *La Zandunga*, 1937.

Figura 27



Fotograma. Fernando de Fuentes, *La Zandunga*, 1937.

Figura 28



Anónima, *Bailarina Norteamericana Rosa Rolando*, 1926, 1942.

Figura 29



Edward Weston, *Rosa Rolando*, 1926.

Figura 30



Edward Weston, *Rosa Rolando*, 1926.

Anexos

Anexo 1

Serie de imágenes¹²³ que ejemplifican que el turbante del rey arrodillado es totalmente distinto al pintado por Don Eusebio Aguilar, en la Catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas; pues es a través de dicho turbante, el pintor chiapaneco encuentra una solución para colocar un *xicalpextle* a sus pies.



Don Eusebio Aguilar, *La adoración de Jesús*, siglo XVII. Retablo principal de la Catedral de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Óleo y detalle. Fotografía Oscar Rubelio Ramos Gómez.



Girolamo Ramarino (Girolamo de Salerno), *La adoración de los magos*, ca. 1520
Iglesia del Pio Monte della Misericordia, Nápoles, Italia. Óleo y detalle

¹²³Reproducciones fotográficas de las Imágenes obtenidas de en: Juana Gutiérrez Haces. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2008. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez.



Baltasar de Echave Rioja, *La adoración de los Magos*, 1659
Col. Figue Art Museum, Davenport, Estados Unidos.



Simón Pereyns, *La adoración de los Reyes*, 1586.
Iglesia de San Miguel, Huejotzingo, México. Óleo y detalle.



Marco Cardisco, Il Calabrese, *La adoración de los Magos*, ca. 1519.

Col. Museo Cívico di Castel Nuovo, Nápoles, Italia. Óleo y detalle.



José Juárez, *Adoración de los Reyes*, 1655.

Col. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, México. Óleo y detalle.



Pier Francesco Mazzucchelli, El Morazzone, *Adoración de los Magos*, ca. 1612.
Iglesia de Sant' Antonio Abate, Milán, Italia.



Diego Velázquez de Silva, *La adoración de los Magos*, 1619.
Col. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

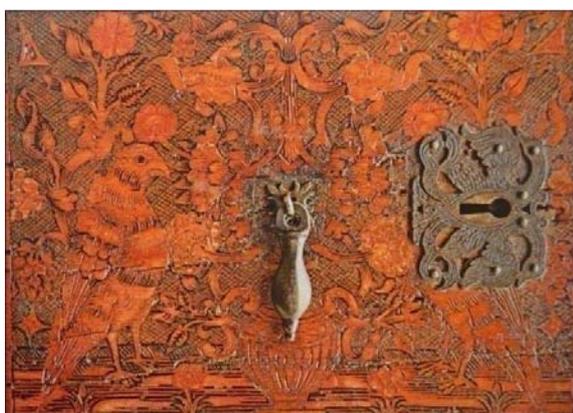
Anexo 2

Resultan interesantes las formas y las figuras compuestas en el *xicalpextle* del siglo XVIII. Su gran parecido con la Taracea de Villa Alta por medio de los múltiples detalles lo hacen similar a ese estilo usado en esos muebles. La solución ornamental de la flora y la fauna de estos 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.¹²⁴

La mitología también se va a hacer presente en las muebles de Villa Alta, además de utilizarse escenas de galanteo, escenas historiadas y aquellos relatos inventados del imaginario. Pese a que la técnica es totalmente distinta de las Taraceas de Villa Alta a la del Lacado en el *xicalpextle*, los motivos artísticos de ambos tienen un gran parecido. Véase por ejemplo a los pájaros de gran tamaño.

¹²⁴Gustavo Curiel, Carla Aymés, Hilda Urrechaga, "Arte y erudición. El mobiliario Virreinal de Villa Alta, Oaxaca", en *Taracea Oaxaqueña. El mobiliario Virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso*, Gustavo Curiel et al. (México: Artes de México y del Mundo, 2011), 36.



Taracea de Villa Alta. Detalle, “Papelerera con guarniciones de plata. Colección particular”.¹²⁵

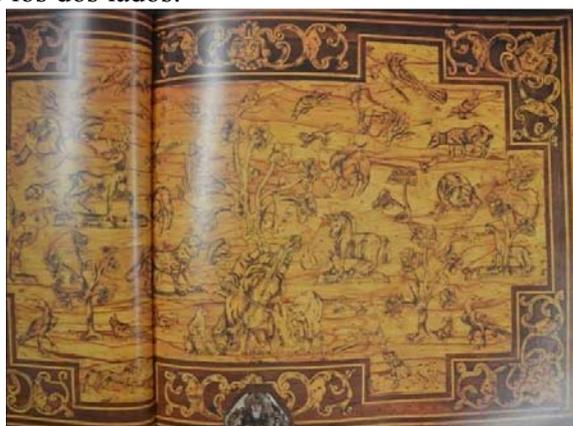


Detalle, *xicalpextle* siglo XVIII.

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 falso del boato y lo efímero de los placeres terrenales, entre otros discursos de carácter preventivo o correctivo. [...] Entre las figuras mitológicas aparecen Flora, Céfito, Aurora, Acteón, Dafne, Andrómeda, Prometeo, Narciso, Galatea, Marte, Hércules, las musas del Parnaso, el Pegaso, Apolo, Diana, Cupido y Orfeo.¹²⁶

De modo que se utilizarán escenas mitológicas en técnicas que se darán en la Nueva España. 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.



“Orfeo y los animales. Escritorio del rey Salomón. Colección particular.”¹²⁷

¹²⁵ *Ídem.*

¹²⁶ *Ídem.*, 47.

¹²⁷ *Ídem.*

Por la parte 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 *xicalpextleen* 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 bestiarios medievales se trasladaron rápidamente a tierras americanas y de allí regresaron nuevamente a Europa.¹²⁸

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; y que por medio del artista o artesano, solucionará 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 Sáiz 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.¹²⁹

De esta manera es que, 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. Así mismo, 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.¹³⁰



“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 x 53 cm, Museo de América, Madrid.”¹³¹

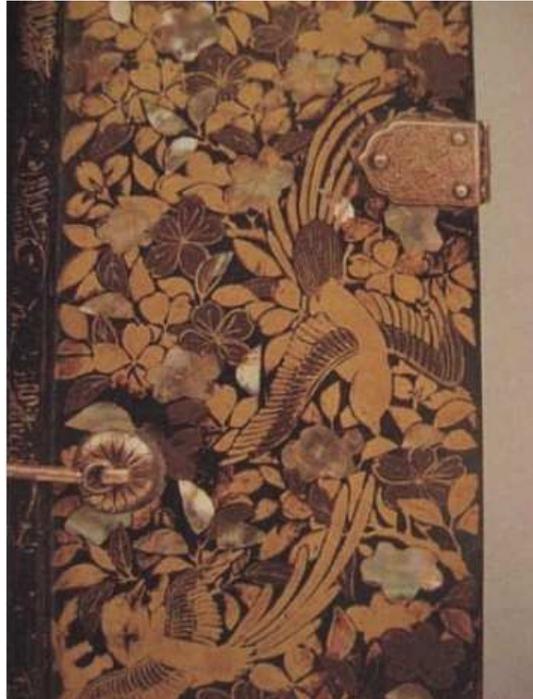
¹²⁸ María Concepción García Sáiz, *América vista por España* (México: Textos dispersos ediciones, 1993), 13.

¹²⁹ Sonia I. Ocaña Ruíz, “Marcos <<enconchados>>: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 132.

¹³⁰ *Ídem.*, 151.

¹³¹ *Ídem.*

Es así como el *xicalpextle* del siglo XIII encuentra en su estilo, por medio de 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 de el intercambio cultural de la época.



“Detalle de un tríptico japonés de laca *namban* con incrustaciones de concha, periodo Momoyama.”¹³²

¹³² *Ídem.*

Anexo 3

Tabla comparativa entra 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. Poner atención en los bordes blancos de los pétalos de las flores en los *xicalpextles* y en los huipiles. El color va de oscuro al centro, al más claro o blanco a los bordes de la flor en los dos casos.

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
Rosa	 <p data-bbox="421 1118 936 1201">Jardín del Museo Na-Bolom. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez 2015.</p>	 <p data-bbox="992 1054 1451 1201">Rosa del <i>xicalpextle</i>, siglo XX, en el Ex-Convento Dominico siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.</p>	 <p data-bbox="1491 959 2000 1106">Detalle Rosa, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.</p>

Orquídea



Orquideario del Jardín Botánico en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



“La flor de la Candelaria” Orquídea. Museo Botánico de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Reproducción fotográfica, por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Orquídeas del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicano siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Orquídea del *xicalpextle*, finales siglo XX y principios del XXI. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Detalle Orquídeas, Hupil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Lirio



Lirio de agua o Alcatraz (Arriba). Jardín del Museo Na-Bolom. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez 2015.



Lirios del *xicalpextle*, finales siglo XX y principios del XXI. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Lirios en botón y abierto, del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicano siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalle Lirios, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Gladiola



Jardín del Museo Na-Bolom. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez 2015.



Gladiolas del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicano siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalle Gladiolas, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Clavel



Jardín Botánico en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Fotografía tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Claveles del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicó siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalle Clavel, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Margaritas





Ruinas de Palenque, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Margaritas del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicó siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalle Clavel, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014

Flor de Mayo



Jardín Etnobotánico, Oaxaca. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Flor de Mayo del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicó siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalle Flor de Mayo, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

**Ramas,
Polen
y Hojas**



Polen y Hojas del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicano siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Polen, Ramas y Hojas del *xicalpextle*, finales siglo XX y principios del XXI. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2015.



Detalles Ramas, Polen y Hojas, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Otras



Jardín del Museo Na-Bolom. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez 2015.



Flor del *xicalpextle*, siglo XX, en el Ex-Convento Dominicano siglo XVI, actual Casa de la Cultura. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Detalles Flores, Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía tomada por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

Anexo 4

Huipiles completos. Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.





Anexo 5

Xicalpextles varios. *Xicalpextles*, Colección Casa de la Cultura en Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Siglo XX. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez.





Anexo 6

Xicalpextles varios. *Xicalpextles* (motivos artísticos de finales del siglo XX) principios del siglo XXI. Artesana Martha Vargas Molina, Chiapa de Corzo, Chiapas. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez.





Anexo 7



Flor Normal, detalle.

Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.



Flor Volteada, detalle.

Huipil tejido a mano. Jesús Alberto Tejeda Martínez. Archivo de la Familia Tejeda. Santo Domingo Tehuantepec, Oaxaca. Fotografías tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez. 2014.

MEDIU XHIIGA (Medio Real en la Jícara)

SON ISTMEÑO PARA LA CEREMONIA NUPCIAL

Moderato ♩ = 120

Marimba

7

13

19

25

31

37

Oscar Rubelio

Copia Musical del *MediuXhiiga*, copista el Maestro de Música
Oscar Rubelio Ramos Gómez (Padre), 2015.

Anexo 9

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, imágenes tomadas por Oscar Rubelio Ramos Gómez, 2014.



Anexo 10

Fotogramas Claves, “Sandunga” en *¡Qué viva México!*, Sergei M. Eisenstein, 1932.

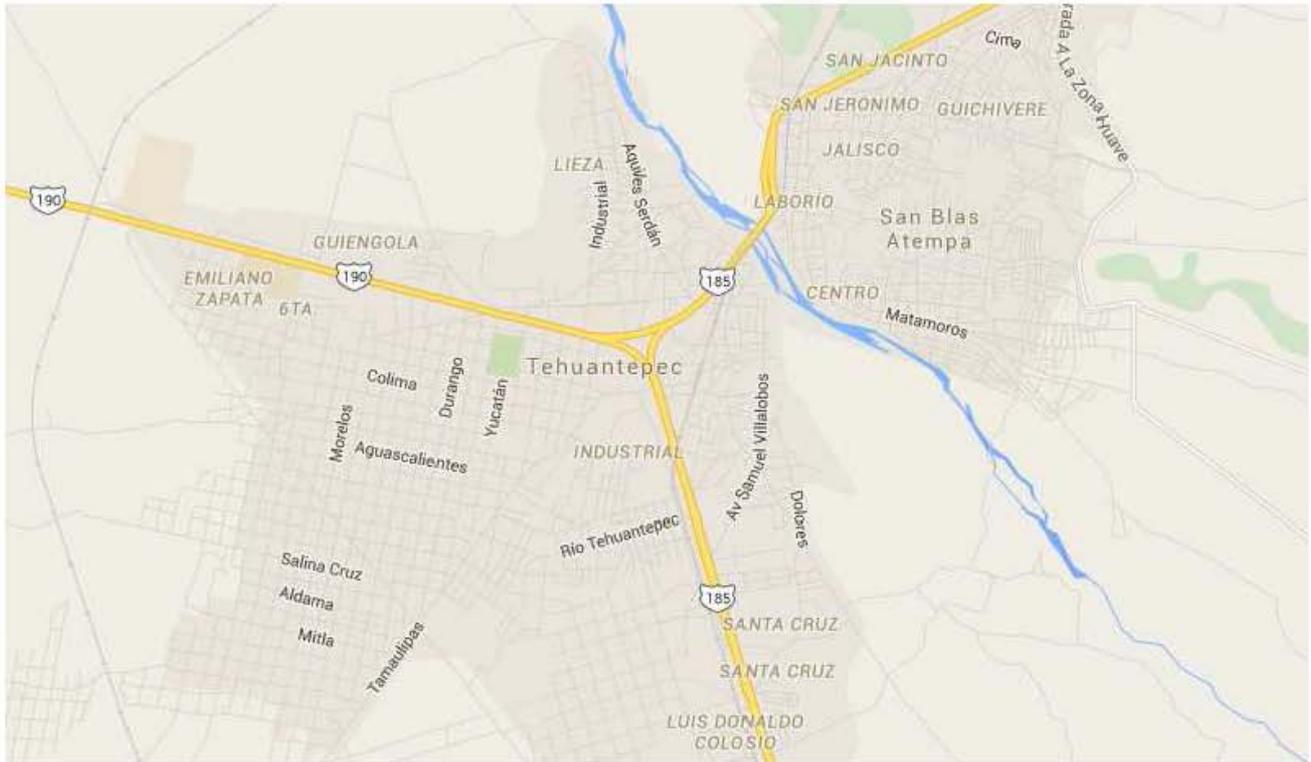


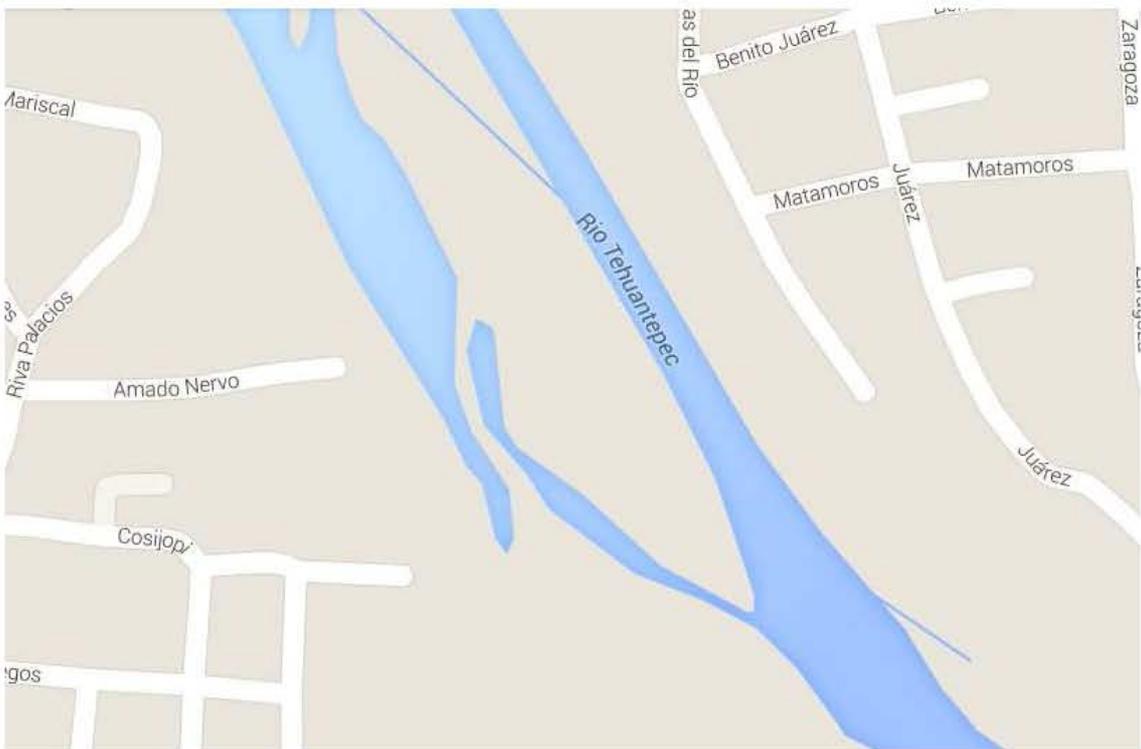
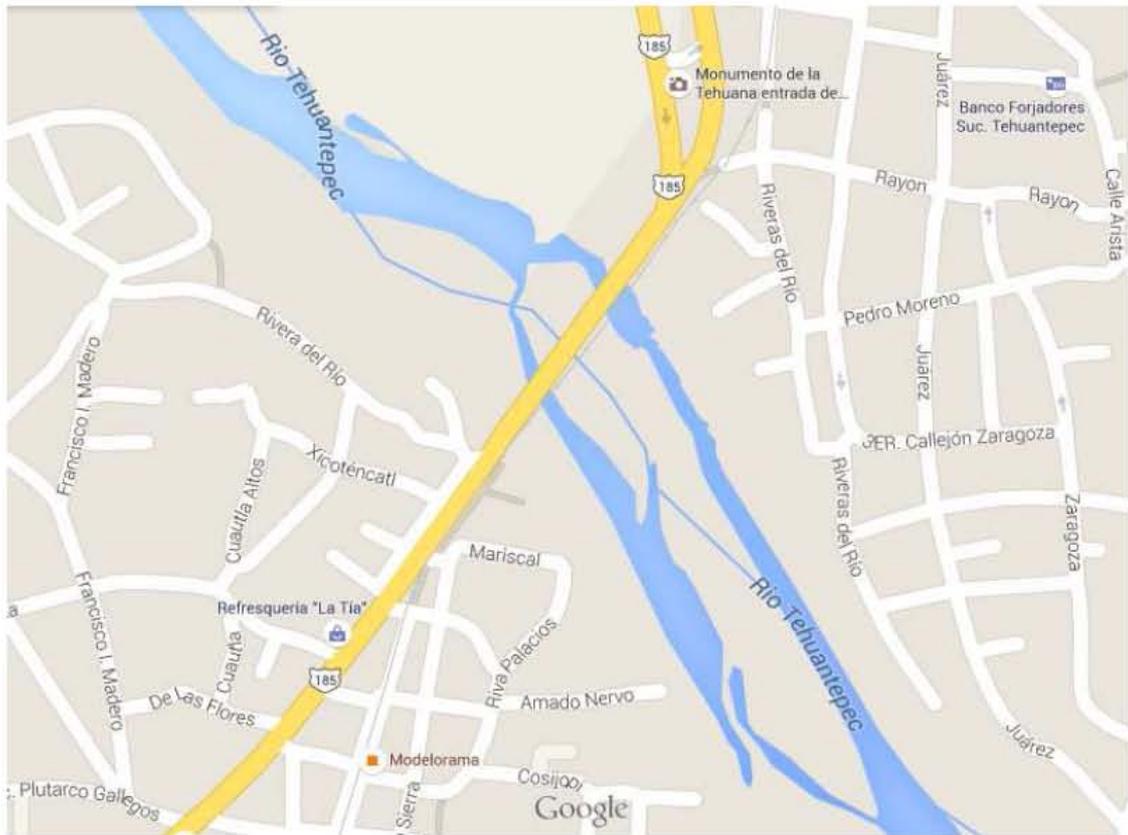


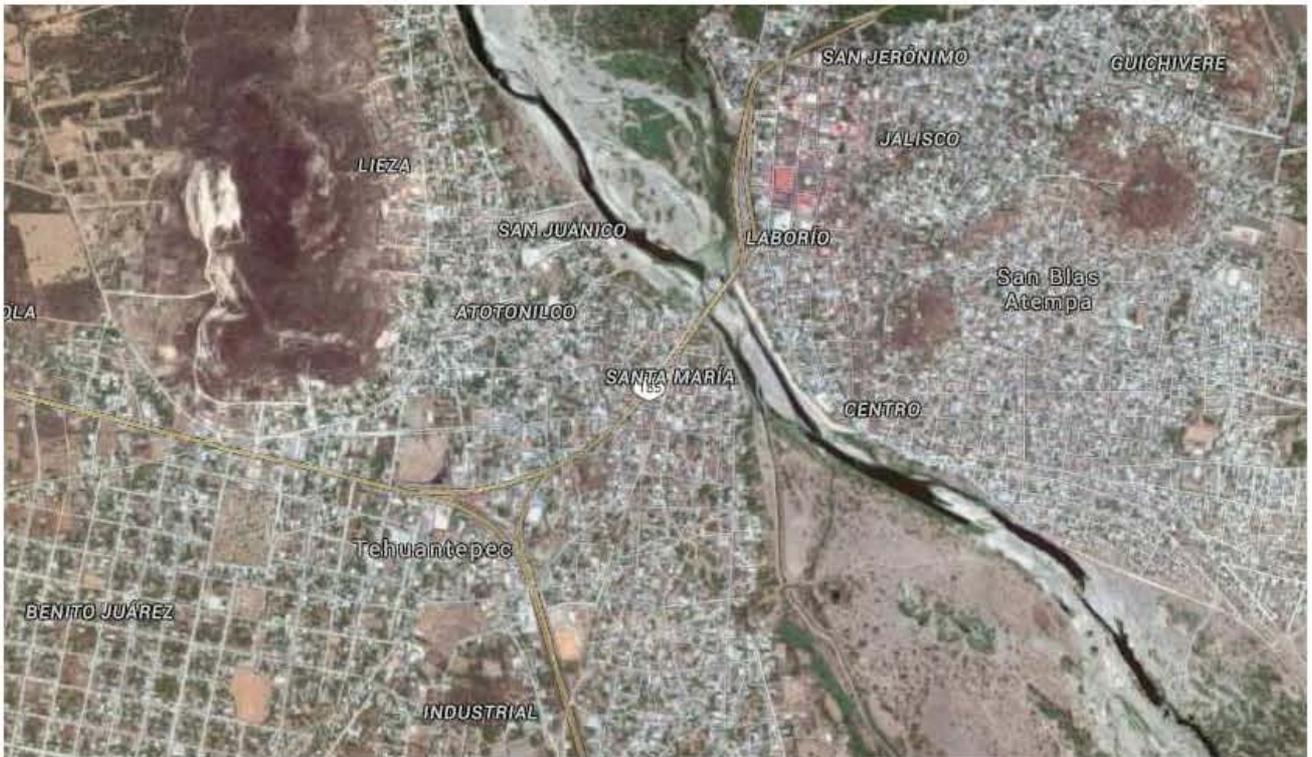


Anexo 11

Vista aérea del *Río de Tehuantepec*, donde Sergei Eisenstein filmó el capítulo de “Sandunga”. Mapas obtenidos de *Google Maps* el 20 de mayo de 2015.









Anexo 12

Fotogramas de *El sur de México*, Miguel Covarrubias. 1926, 1942.



Anexo 13

Registro de la danza de *El martes de carnaval*, con motivo del día internacional de la danza en la explanada principal del palacio de gobierno de Santo Domingo Tehuantepec, el día 25 de abril de 2015 a las 20 hrs. Danza realizada por el Grupo Folklórico “Binisdarú” de la villa de San Blás Atempa *Martes de carnaval*. Registro en fotografía y video de Oscar Rubelio Ramos Gómez.





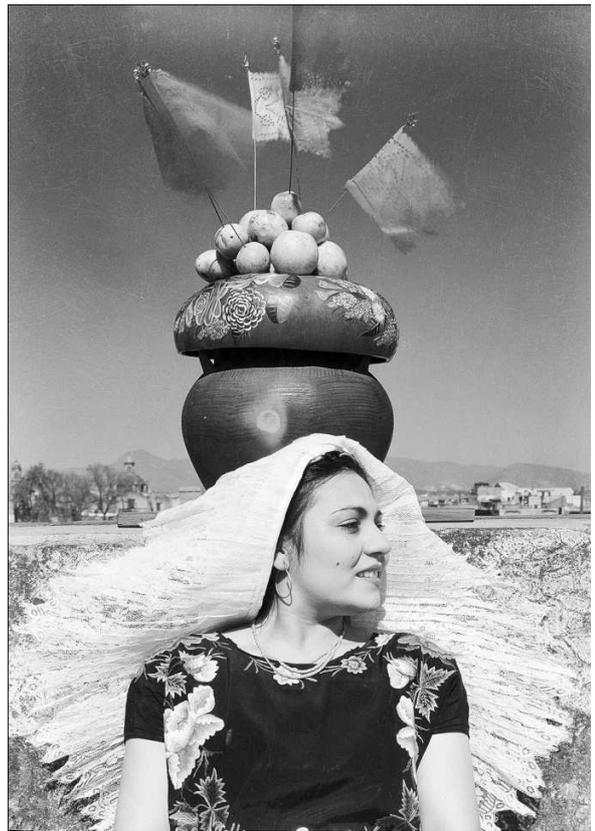
Anexo 14

Fotografías de Luis Márquez Romay, “Tehuanas”, 1930, Nitrato, Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Curador de la colección, Ernesto Peñaloza.



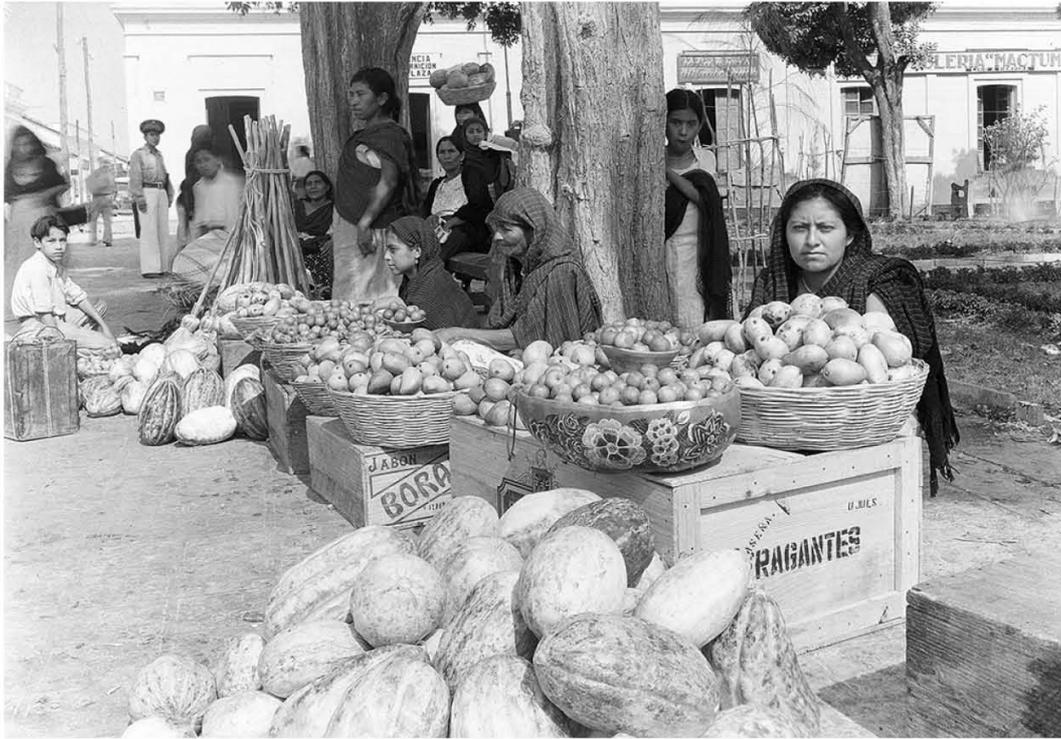




Anexo 15

Fotografías de Luis Márquez Romay, “Chiapanecas”, 1930, Nitrato, Chiapa de Corzo, Chiapas.
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Curador de la colección, Ernesto Peñaloza.







BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Conde, María Luisa. "Historia de la fiesta de los lunes del cerro". En *Historia del arte de Oaxaca*, ed. Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera y Chávez, vol. 3. México: Gobierno del Estado de Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.

Acosta, Joseph de. *Historia natural y moral de las Indias*. México: FCE, 1985.

Ángeles Jiménez, Pedro. "Pintura Cristiano-Indígena de la Nueva España", en *Arte Popular Mexicano. Cinco Siglos*, Coord. Ola Sáenz González. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. España: Paidós Comunicación, 1986.

----- *La aventura semiológica*. España: Paidós Comunicación, 1993.

----- *Mitologías*. México, Siglo veintiuno editores, 1999.

Brasseur, Charles. *Viaje por el Istmo de Tehuantepec 1859-1860*. México: FCE, 1984.

Becerril Staffon, Rodolfo. *Antología de textos sobre arte popular*. México: Fondo Nacional para el fomento de las artesanías/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1982.

Bertaux, Daniel. *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. España: Bellaterra, 2005.

Cobley, Paul, Jansz, Litza. *Semiótica para principiantes*. Argentina: Era Naciente, 2004.

Colombes, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Argentina: Ediciones del Sol S.A., 1987.

Covarrubias, Miguel. *El sur de México*. México: INEHRM, 2004.

Curiel, Gustavo, Aymés, Carla, Urrechaga, Hilda. "Arte y erudición. El mobiliario Virreinal de Villa Alta, Oaxaca". En *Taracea Oaxaqueña. El mobiliario Virreinal de la Villa Alta de San Ildefonso*, Gustavo Curiel et al. México: Artes de México y del Mundo, 2011.

Dallal, Alberto. "Elementos míticos e históricos de la danza de la pluma". En: *Historia del arte de Oaxaca*. Coord. Margarita Dalton Palomo y Verónica Loera Chávez. México: Gobierno del Estado de Oaxaca/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997.

------. "Rose Rolando: la belleza (en) singular". En: *Rosa Rolanda*. Coord. Monserrat Sánchez Soler. México: CONACULTA/INBA, 2011.

Dalton, Margarita. *Mujeres: género e identidad en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca*. México: CIESAS, 2010.

De la Colina, José. "El más bello de los films inexistentes". En: *¡Qué viva México!*, Sergei M. Eisenstein. México: ERA, 1979.

De los Reyes, Aurelio. *El nacimiento de ¡Qué viva México!* México: UNMA/IIIE, 2006.

Debroise, Oliver. “La tehuana desnuda y la tehuana vestida. La fotografía y la construcción de un estereotipo”. En *Del Istmo y sus mujeres. Tehuana en el arte mexicano*, ed. Andrés Henestrosa et al. México: MUNAL, 1993.

Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Eduardo Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Siruela, 2010.

Eisenstein, Sergei M. *El sentido del cine*. Argentina: Siglo veintiuno editores, 1974.

----- . *¡Qué viva México!* México: Ediciones ERA, 1979.

----- . *Memorias Inmorales*. Argentina: Javier Vergara Editor S.A., 1987.

----- . *Yo: Memorias inmorales*. México: Siglo XXI, 1988.

----- . *El montaje escénico*. México: Editorial Gaceta, 1994.

Elizondo, Salvador. “Nota introductoria”. En: S. M. Eisenstein, *Dibujos Mexicanos Inéditos*. México: Cineteca Nacional/Secretaría de Gobernación, 1978.

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 Casa Chiapas*. México: UNACH, 1978.

Gámez, Ana Paulina. “La tehuana: del mercado al museo”. En *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, coord. Luis Martín Lozano. México: Museo Nacional de Arte, 1992.

García Brosseau, Esteban. “Nagas, Naginis y Grutescos. La iconografía fantástica de los púlpitos indoportugueses de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

García Sáiz, María Concepción. *América vista por España*. México: Textos dispersos ediciones, 1993.

Grillasca Murillo, María de los Ángeles. *Laca Chiapaneca. Ensayo de una singular aventura*. México: CONECULTA CHIAPAS, 2007.

Guerrero Guerrero, Raúl. *La jícara mexicana*. México: INAH, 1992.

Gutiérrez Haces, Juana. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

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.

Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. España: Ediciones Guadarrama, 1975.

Karetnikova, Inga. *Mexico according to Eisenstein*.Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.

Kindl, Olivia. *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*. México: INAH, 2003.

Jiménez Celaya, Rómulo. *El traje de la mujer tehuana*, texto mecanografiado. Cronista de Santo Domingo Tehuantepec.

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 *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, ed. María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M., et al.México: INAH/SEP, 1988.

Lombardo, Giovanni. *La estética antigua*. España: A. Machado Libros, 2008.

Machuca Gallegos, Laura. “*Haremos Tehuantepec*”. *Una historia colonial (Siglos XVI-XVIII)*. Oaxaca: CONACULTA, 2008.

Magaloni Kerpel, Diana. *Los colores del nuevo mundo. Artistas materiales y la creación del Códice florentino*. China: UNAM/The Getty Research Institute, 2014.

Martínez Peñaloza, Porfirio. *Arte popular de México*. México: Panorama editorial, 1981.

Mukarovsky, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Navarizo Ornelas, María de Lourdes. "Plumas... tocados: una vieja historia de identidades perdidas". En: *La pintura mural prehispánica en México*. Coord. Beatriz de la Fuente. México: UNAM/IIE, 2001.

Novelo, Victoria. *Artisanos, Artesanías y Arte Popular de México*. México: Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

Orozco, Gilberto. *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*. México: Revista Musical Mexicana, 1946.

Palazón Mayoral, María Rosa. *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*. México: UNAM/FFYL/FCE, 2006.

Pareyón Moreno, Eduardo. "Objetos maqueados". En *La Garrafa. Cuevas de la Garrafa, Chiapas. Estudio y conservación de algunos objetos arqueológicos*, ed. María Elena Landa A., Eduardo Pareyón M., et al. México: INAH/SEP, 1988.

Podalsky, Laura. "Patterns of the primitive Sergei Eisenstein's Que viva Mexico!". En: *Mediating two worlds*. Edited by John King, Aana M. Lopez, Manuel Alvarado. Great Britain: BFI Publishing, 1993.

Ramírez Gasga, Eva E. *Un recorrido por el Istmo*. México: Universidad del Istmo, México, 2006.

----- *La cultura Zapoteca. Una cultura viva*. Universidad del Istmo: México, 2009.

- Rubín de la Borbolla, Daniel F. *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1999.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1972.
- Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein*. México: FCE, 1986.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 2003.
- Toscano, Salvador. *Chiapas: su arte y su historia coloniales*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, 1988.
- Vázquez Campa, Violeta, Winter, Marcus. "Mixes, zozques y la arqueología del Istmo Sur de Tehuantepec". En *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, ed. Thomas A. Lee Whiting, et al. México: UNICACH, 2009.
- Vichido Rito, Nicolás. *Imágenes Istmeñas. Investigaciones, análisis y acontecimientos del Istmo de Tehuantepec*. México: CONACULTA, 2002.
- Vitale, Alejandra. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Argentina: La Crujía, 2006.

HEMEROGRAFÍA

Chassen-Lopez, Francie. "The Traje de Tehuana as Nation Icon: Gender, Ethnicity, and Fashion in Mexico". *The Americas* 2 (2014): 281-314.

Comisarenco Mirkin, Dina. "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo". *Revista de Estudios de Género. La ventana* 28 (2008): 148-190.

García Sáiz, María Concepción. "Arte Colonial Mexicano en España", *Artes de México. Tesoros de México en España* 22 (1993-1994): 26-38.

Mompradé de Gutiérrez, Electra L., Gutiérrez, Tonatiúh. "El arte popular". *Artes de México. El arte popular de México* 196 (1960): 4-128.

Ocaña Ruíz, Sonia I. "Marcos <<enconchados>>: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 107-153.

Romandía de Cantú, Graciela. "Supervivencia de un arte", *Artes de México. El Galeón de Acapulco. 250 años de comercio con Asia* 3 (1976): 41-52.

Rubín de la Borbolla, Daniel F. "Arte Popular Mexicano". *Artes de México. Arte Popular* 43 (1962): 4-20.

Tuñón, Julia. "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia", *Historias* 55 (2003): 23-39.

CIBERGRAFÍA

Cultura y Artes. “Danza de los Tecomates”. Última modificación el 27 de septiembre de 2015.

http://cultura.hidalgo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1872:danza-de-los-tecomates&catid=189:danzas&Itemid=195

Dallal, Alberto. Mensaje de correo electrónico del autor, 15 de septiembre de 2015.

FILMOGRAFÍA

El acorazado Potempkin. Director Sergei M. Eisenstein, Mosfilm Production, 1925.

Octubre. Director Sergei M. Eisenstein, Suevia Films, 1927.

El sur de México, Director Miguel Covarrubias, Fonca, México, 1926, 1942.

¡Qué viva México!, Director Sergei M. Eisenstein, Upton Sinclair/Mary Craig Sinclair/Kate Crane Gartz/S. Hillkowitz/Otto Kahn/Hunter S. Kimbrough, Unión Soviética/México, 1932.

La Zandunga, Director Fernando de Fuentes, Clasa Films Mundiales, México, 1937.

Episodios para un estudio, [Descartes de *¡Qué viva México!*] Jay Leyda, Estados Unidos de América, 1958.