

LO ESPAÑOL EN EL VESTIDO POPULAR: MEXICANO

EMMA SANCHEZ MONTASIES  
Universidad Complutense de Madrid

**Las aportaciones culturales occidentales, particularmente españolas y más concretamente artísticas al ámbito americano, es algo que nadie pone en duda y que ha sido objeto de múltiples estudios e investigaciones.**

**Insignes especialistas en el llamado arte hispanoamericano o virreinal han analizado profusamente, por un lado, las masivas aportaciones estilísticas, técnicas y formales que se trasplantaron al Nuevo Continente. La bibliografía es tan ingente que intentar mencionar aquí siquiera algunos títulos significativos excedería con mucho los límites físicos necesarios de este modesto trabajo.**

**Pero también se han analizado, más someramente desde luego, las posibles aportaciones de elementos indígenas a los estilos artísticos procedentes de Europa' .**

**Pero desde hace tiempo nuestro interés no se centra en el tipo de manifestaciones artísticas de las que hemos comenzado hablando y que consideramos deben recibir el calificativo de «arte oficial». Este trabajo se va a referir a lo que se denomina «arte popular» y más particularmente lo que habría de probable origen español en una de las manifestaciones concretas del artepopular mexicano como es la de la indumentaria.**

**En otro trabajo referido a «La Aculturación del Arte Popular Mexicano» (Sánchez Montañés, 1989), revisábamos el concepto de arte popular, afirmando su entidad y los presupuestos teóricos de los que se partían para confirmar su existencia. Aunque no desearíamos caer en la repetición de tales extremos, consideramos conveniente resumir al menos los puntos esenciales para clarificar el tema que nos ocupa.**

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el Symposium del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, coordinado por Angulo Iñiguez, Buschiazzo y Marco Dorta, Sevilla, 1966.

Partiendo de los presupuestos teóricos de la Antropología Cultural, consideramos la existencia del Arte, con mayúscula, sin ningún otro calificativo, considerado como un aspecto más de la cultura, de cualquier cultura. En este sentido el arte sería un conjunto de formas culturales (Hunter y Whitten, 1981: 72), un aspecto de la cultura simbólica o ideología, en relación estrecha con los demás aspectos de la misma. Calificativos como el de «Bellas Artes» o «Artes Mayores» y «Artes Menores» carecen de relevancia metodológica, tienen como tales una explicación histórica, pero no tienen que ver con una comprensión real de lo que verdaderamente sea el arte en términos culturales.

Consideramos sin embargo que existen dos términos con un contenido real cultural. Y ellos son el de «Arte Oficial», y el que nos ocupa de «Arte Popular». Y en este sentido puede ser válida, en principio, la consideración de Manuel Toussaint (1970: 203) que recoge Rubín de la Borbolla (1974: 13) en la que se afirma que cuando se habla de arte popular se está implicando una diferenciación, la existencia de un arte frente a otro que no lo es.

Dentro de las definiciones y consideraciones sobre lo que sea el arte popular, encontramos algunas enormemente globalizadoras, en las que por ejemplo, se aplica ese concepto a todo tipo de arte prehispánico mexicano, incluyendo la escultura y arquitectura, todo el arte virreinal, por lo menos hasta el siglo XVIII, pareciendo comprender también la fabricación manual de todo tipo de utensilios. (Rubín de la Borbolla, 1974) .

Y esta última consideración de lo que propiamente debería considerarse como tecnología es también muy frecuente (Dr. Atl (Gerardo Murillo), 1980: 11) . Pero aunque es imposible trazar una línea estricta de separación entre el objeto artístico y el no artístico, como han señalado algunos antropólogos (Haselberger, 1961: 342), en el arte existe siempre una intencionalidad estética. Aceptamos así la definición de arte que propone Melville J. Herskovits: «todo embellecimiento de la vida ordinaria, logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir» (1974: 416) . Y es en la precisión de «embellecimiento», en el hecho de sobrepasar la mera utilidad funcional de un objeto, en donde podríamos hacer descansar, con todas las reservas pertinentes, esa débil y difusa separación entre el arte y la tecnológica.

Por otro lado, se encuentra también un concepto mucho más restringido de lo que sea el arte popular. Para algún autor (Marin de Paalen, 1976: 53-60), el arte popular sería un producto más bien de carácter urbano, distinguiéndolo de las etno-artesanías y de las artesanías semi-industriales y los productos de consumo turístico. Y también se ha utilizado el término



Escena en la que puede apreciarse la indumentaria indígena, según Linati (1828).

como epíteto un tanto despectivo aplicando, por ejemplo, a ciertas manifestaciones de arquitectura consideradas como inferiores o menores (Bonet Correa, 1966: 185) .

En su momento propusimos una definición de arte popular que consideramos conveniente repetir', entendiendo como arte popular el arte realizado por artistas no sujetos a ningún tipo de instituciones oficiales (iglesia, política, escuelas) y cuya técnica y estilo reproducen las formas más tradicionales de la cultura —lo que no quiere decir que las instituciones oficiales no lo utilicen después— (Sánchez Montañés, 1989: 283) .

En esta definición se recogen algunos conceptos que nos parecen esenciales para la consideración de la naturaleza de lo que sea el arte popular, como la no sujeción del trabajo de los artistas a las directrices de las instituciones oficiales, sea cual sea el carácter de las mismas, el reconocimiento del rol de esos artistas, sean o no sean éstos especialistas, o el mantenimiento de pautas tradicionales que pueden proceder de diversos orígenes, como precisaremos más adelante en el caso particular que nos ocupa.

Otra cuestión significativa es la separación entre arte oficial y arte popular o más específicamente cuando se produce dicha separación. Aunque para algunos autores el arte popular es una creación de nuestro tiempo (Tousaint, 1970: 204), o para otros la diferenciación de la que venimos hablando se sustenta en el humanismo del siglo XVI (Eder, 1979: 85), no compartimos en absoluto dichas ideas . Sí compartimos sin embargo plenamente la idea de Matos Moctezuma de «que la dicotomía arte oficial y arte popular surge desde el momento en que la sociedad se divide en clases, y es la clase dirigente la que marca los cánones a seguir dentro del terreno artístico» (1979: 132-133).

Precisando la idea de Matos Moctezuma, existe un concepto clave en torno al cual giran las ideas que venimos precisando. En el marco de una sociedad no especializada, el conocimiento de las diferentes pautas de comportamiento suele ser de carácter generalizado. Todos los individuos son capaces de cubrir cualquiera de sus necesidades (Nanda, 1982: 178), incluso las de carácter religioso y artístico. En dichas sociedades el arte, dada la inexistencia de especialistas para su elaboración, puede ser realizado por cualquiera y está dirigido a la totalidad de la comunidad, lo que no impide que la particular habilidad de alguno sea reconocida y valorada (Leach, 1964: 29). Generalmente dicho arte se realiza sobre materiales y objetos de uso

---

<sup>2</sup> Definición de Leoncio Carretero Collado, comunicación oral, 1985.

cotidiano, no apreciándose la existencia de materiales especiales para el mismo.

Pero en el marco de una sociedad estratificada se produce un cierto divorcio entre dos grupos humanos claramente diferenciados, la élite y el común del pueblo. Esa élite, nobleza o clase dirigente, sustentada por el trabajo y las aportaciones del pueblo, está exenta de las inmediatas tareas de producción y debe además legitimar de modo bien visible, su supremacía, su importancia, su distancia y sobre todo, la necesidad de que las cosas sigan siendo así. Con la existencia de las ciudades se agranda el abismo existente aún más, con la aparición de una élite urbana, cada vez más alejada de la masa campesina.

Ha surgido así una cultura «oficial», que a través de una religión «oficial» institucionalizada y de un importante arte «oficial», marca claramente las diferencias. Los dioses, siempre propicios a la élite dirigente, se plasman en esculturas y pinturas, residen en imponentes templos y, en muchos casos, la propia élite se diviniza, haciéndose enterrar en medio de enorme fastuosidad y riqueza. Y esa nobleza residirá en residencias especiales, vestirá ricos atuendos distintivos y se reservará joyas y adornos particulares.

El trabajo del arte estará entonces en manos de especialistas que trabajarán para y por encargo de esa nobleza y siguiendo en todo momento sus directrices.

Mientras tanto el pueblo, que conoce y acepta relativamente esos dioses, esos peculiares estilos artísticos, continúa manteniendo su cultura tradicional, sus formas particulares de cultos privados, sus manifestaciones artísticas propias... Y esto no tiene por que verse como la existencia de dos realidades en pugna y enfrentadas, lo que puede suceder en algunos casos. Y en lo que nos atañe no tiene por que existir un divorcio radical entre el arte oficial y el arte popular, e incluso es corriente una interinfluencia entre ambos, lo que no solamente ha ocurrido en diferentes épocas y culturas sino que continúa sucediendo. Se trata de dos manifestaciones culturales relativamente diferentes, la de la élite y la del pueblo, distinción que perdura hasta hoy día.

Y en este momento deberíamos preguntarnos si el vestuario popular mexicano, o mejor mesoamericano, puede ser considerado o no como un arte popular.

Si nos ajustamos a la definición antes expuesta de arte popular, parece evidente y más adelante se irá precisando, que la indumentaria actual cam-

pesina está realizada por individuos no sujetos a ningún tipo de instituciones oficiales y que tanto su técnica como su estilo son tradicionales.

Esa tradicionalidad se refiere por un lado a que, como veremos más adelante, la indumentaria popular ha mantenido técnicas y formas prehispánicas, pero, por otro, ha asimilado también, tanto en técnicas como en formas, una serie de elementos de influencia española. Y lo que nos parece más significativo y destacable es que esos elementos españoles se han asimilado de tal manera que han llegado a ser considerados como propiamente indígenas, por lo que tienen de distintivo frente a los modos y usanzas de corte occidental actual.

Pero ¿pueden considerarse tales vestidos como una manifestación artística? Consideramos que sí, ya que el «embellecimiento», la decoración sobreadornada, comportan una intencionalidad estética, una función significativa e incluso a veces simbólica, que excede con mucho la mera utilidad de la ropa.

La principal y más común asociación que se hace con el vestido y que se encuentra en diversos diccionarios es su función de abrigo, relacionado con las inclemencias del medio ambiente, o también con la honestidad y la decencia. Aunque también se hacen referencias al adorno.

Sin embargo, en prácticamente ninguna cultura las funciones del vestido se han limitado a las utilitarias, teniendo fundamentalmente que ver con cuestiones de orden social. En la *Enciclopedia de Antropología*, se recoge algo evidente para cualquier antropólogo y es que el vestido, el atavío o el adorno, responden a menudo a un convencionalismo sociocultural más que práctico. De hecho el vestido es realmente el resultado de una interacción variable entre necesidad, conveniencia y caracteres socioculturales, en relación con la función social, la categoría y el rango (Hunter y Whitten, 1981: 116).

En el caso de los vestidos populares mesoamericanos la importancia de la variable sociocultural es considerable.

En primera instancia el vestido tiene que ver con la identificación a un grupo étnico del que lo lleva. Así, por su indumentaria, alguien será inmediatamente identificado como «indio» o como «mestizo», por ejemplo (Drucker, 1963). Pero esa identificación étnica convertirá también al vestido en un símbolo de status, y por lo tanto de adscripción de un rol, de un papel y determinadas formas de conducta (Aguirre Beltrán, 1966: 433). Y entre esas determinadas formas de conducta una de las más llamativas es, por ejemplo, el uso de una determinada lengua. «El indio lleva calzón; el que habla

castilla usa pantalón; usa vestido la gente que habla castilla» (Drucker, 1963) . El violar esas determinadas formas de conducta implicará sufrir la sanción del ridículo.

Pero esa identificación étnica y ese símbolo de status pueden ir aún más lejos en el vestido mesoamericano, ya que a través del mismo puede distinguirse también a cada pueblo individualmente (Lechuga, 1987: 8). La hechura de la ropa, el color, el material empleado, el tipo de bordado, la forma de llevar las prendas, identificarán así a la mujer o al hombre procedentes de una comunidad particular. E incluso dentro de esa comunidad, diferentes prendas podrán distinguir el rango o el cargo de su portador.

El vestido se convierte así en una especie de tarjeta de visita que identifica claramente a quien lo lleva por lo que indica a su interlocutor cómo debe dirigirse a él, cómo debe ser tratado.

El vestido puede así considerarse como una forma de comunicación simbólica que puede incluir entre sus convenciones datos sobre el rango, la clase, el status, la región y hasta la religión y la edad (Schevill, 1986: 1)

No es nuestra intención el seguir profundizando en las funciones simbólicas del vestido, lo que debería ser objeto de otro trabajo, sino solamente incidir en la idea de que el vestido cumple funciones de comunicación y de legitimación, funciones que se encuentran de lleno dentro de las atribuidas al arte y que esas funciones se realizan a través de una serie de sensaciones visuales, utilizando una especie de «lenguaje», fácilmente accesible para los individuos de la misma cultura en la que se produce y más difícilmente para individuos ajenos a la misma.

Por todo lo expuesto, consideramos que el vestuario indígena actual, y concretamente en México, podemos incluirlo dentro de la denominación general de Arte Popular y considerarlo como tal.

Dentro de esta breve consideración del Arte Popular de la indumentaria y de la influencia española en ella reflejada, debemos incluir también algunas cuestiones que se refieren a las técnicas y materiales empleados, así como a los «artistas», a los realizadores del mencionado vestuario. Se trata simplemente de incluir dentro del concepto de arte no solamente los objetos, las obras, los vestidos en este caso, sino también todo tipo de cuestiones que rodean a la realización de esas obras y que en otro lugar hemos denominado «proceso artístico» (Sánchez Montañés. 1989 b: 115) . do así esta idea, que ha sido expuesta por diferentes autores (Merriam, 1974; Mills, 1971), se incluirán en este trabajo datos sobre los realizadores de la

indumentaria, el rol desempeñado por los mismos, los cambios en ese rol introducidos en la colonia; o los materiales y las técnicas empleados, las razones de ese empleo, las novedades aportadas desde España o las técnicas tradicionales mantenidas; y, por supuesto, el vestuario indígena aborígen, los cambios inducidos por el contacto con el mundo occidental, las asimilaciones producidas, las pervivencias y las fusión que tal vestuario tiene en el seno de la comunidad que lo ha producido.

## LOS ARTISTAS

Generalizar sobre los artistas dedicados a los trabajos textiles en el ámbito prehispánico resulta un tanto arriesgado dada la pluralidad de culturas indígenas existentes en México; se requeriría además para ello de un volumen de obra considerable. Pero dado que la mayor cantidad de información proviene de las culturas que tomaron contacto con los conquistadores españoles, nos referiremos fundamentalmente a ella.

Ya que los españoles se encontraron principalmente con culturas complejas, especializadas, los datos suelen corresponder sobre todo con la «cultura oficial», y por lo tanto la información tendría más que ver con la situación de los artistas especialistas, «oficiales», aunque, como veremos y al menos en lo referente al arte textil, pueden también obtenerse datos referentes a los «artistas populares».

En el mundo prehispánico parece asociarse claramente la figura del artista textil con la mujer, aunque algunos datos parecen referirse a la existencia de tejedores indígenas masculinos al menos en México-Tenochtitlán (Rojas, 1986: 160).

La información más completa al respecto se refiere a los aztecas. Así, por ejemplo, la mujer que nacía bajo el signo Ce Xóchitl sería «buena labradora» (Sahagún, 1969, I: 324) . Y Motolinía nos informa de que, al nacer, se le daba a la niña un huso y un palo de tejer para que fuera hacendosa y casera y sobre todo «buena hilandera y mejor tejedora» (Motolinía, 1970: 215)... Y de que cuando tenía cinco años se le comenzaba a enseñar a hilar, tejer y labrar (Motolinía, 1970: 134) .

Entre las exhortaciones de los padres a las hijas cuando habían alcanzado la «edad de la discreción» encontramos las de hilar y tejer, insistiendo mucho en que es un oficio de mujeres si «viniera necesidad de pobreza» (Sahagún, 1969, -11.: 128-9) . Y entre los «ejercicios de las señoras» el cronista



menciona los «oficios de hilar y urdir y tejer, y labrar y cardar algodones» ( Sahagún, 1969, II: 315) .

Todas estas parecen referencias a labores textiles de consumo interno, familiar, propios de lo que podríamos denominar un artista no especializado. Pero sabemos que el consumo y la demanda de tejidos y vestidos era grande en el México prehispánico, excediendo con mucho el ámbito familiar ya que se requerían trajes ceremoniales, para ofrendas, pago de tributos y grandes cantidades de mantas para el tributo y el comercio.

En el Códice Mendocino se recogen las cantidades y clases de mantas que llegaban a Tenochtitlán como tributo y también la de ropa confeccionada, como naguas (faldas), huipiles y maxtlatl (taparrabos) . Se totalizan, por ejemplo, 2.079.200 mantas de algodón por año y 296.000 de henequén, así como 240.000 naguas y otros tantos huipiles y 144.000 maxtlatl (Molins Fábrega, 1954: 155)...

Este volumen de tejido y de ropa implicaría la existencia, al menos fuera de Tenochtitlán, de tejedoras encargadas de producir en cantidad, por encima de las necesidades de carácter familiar. En este sentido puede ser reveladores los datos de Sahagún referidos a los «oficios» de las mujeres bajas, entre los que se encuentran las «tejedoras de labores», que «tienen por oficio tejer mantas labradas» [...] «saber hacer orillas de mantel, saber hacer labor de pecho de huipil y hacer mantas de tela rala». Nos habla también de las «hilanderas», que «saben escarmenar y sacudir bien lo escarmenado» y de las «costureras» que «saben coser y labrar» (Sahagún, 1969, III; 127-8) .

Si recordamos la alusión antes mencionada de que la mujer noble debía conocer un oficio como el del tejido por si se convertía en pobre, podemos deducir la existencia de mujeres especialistas, aunque tal vez no a tiempo completo, que debían producir tejidos y vestidos para el tributo y para las clases nobles. Esas mujeres no tendrían un estatus elevado ni siquiera comparable con el de algunos otros artistas, pero su actividad era muy importante para la economía de Tenochtitlán.

En relación con el mundo maya, los datos hablan también de que las mujeres se encargaban de hacer los vestidos (Landa, 1985: 74), no mencionándose entre los oficios especializados.

---

3 Una pormenorizada descripción de los artistas en el Tenochtitlan del siglo XVI y concretamente de los relacionados con el arte textil puede encontrarse en Rojas, 1986.

Con la colonia y en lo que al rol del artista se refiere el primer y significativo cambio es la presencia del hombre en las labores textiles, presencia masculina unida indisolublemente a la introducción de tecnología española, por un lado, y por otro a la nueva importación económica, a veces de primer orden, que las tareas textiles llegan a tener para el núcleo familiar.

Sin embargo esta presencia masculina y aún una especialización pro sexos es clara pero siempre referida a los tejidos producidos para consumo de la clase colonial e incluso para la exportación: «el indio tuvo que usar el telar de pedales, y la india a lavar y cardar la lana y el hilo y a manejar el huso y la rueca» (Rubín de la Borbolla, 1974: 165), y el mismo autor nos habla de que los españoles hacían trabajar a los indios en los obrajes y obligándoles a hilar y tejer en sus casas para entregar el producto a los encomenderos. Incluso las mujeres se empleaban en los obrajes para el desempeño de ciertas tareas como el lavado, el cardado e hilado de lanas. El tejido en telar, como ya hemos dicho, era cosa de hombres, así como el . abatanado de telas y otros oficios como el de tintorero, cordelero, etc. Las mujeres también bordaban y tejían con aguja y gancho, conociendo algunas el trabajo de bolillos y el brocado (Rubín de la Borbolla, 1974: 167).

Se implantó incluso la instrucción del obraje, auténtica fábrica propiedad de un dueño con las técnicas más modernas de la época (Lechuga, 1987: 89), y el régimen de gremios, a los que muy pronto tuvieron acceso los indios, existiendo una gran cantidad de corporaciones dedicadas solamente al ramo textil (Lechuga, 1987: 88).

Todas estas actividades están indudablemente referidas a la producción de tejidos y ropas para consumo de la élite, la nobleza colonial, pero deben ser mencionadas ya que permanecieron en el tiempo, fueron aceptadas por los indígenas y hoy día pertenecen al ámbito campesino o popular.

Mientras tanto las mujeres continuaron produciendo tejidos y ropas para el consumo familiar con los antiguos telares de cintura, de los que saldrían todavía una gran parte de las prendas utilizadas cotidianamente por la población rural.

Actualmente se mantiene en México la doble dedicación del hombre y la mujer al arte textil, trabajando el primero preferentemente en los procesos comerciales con telares de tipo colonial y la mujer en la producción de consumo familiar con el telar tradicional de cintura (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 92).

De obraje colonial se desarrolló la actual industria textil, en manos de

hombres, destacando los pueblos de Chiapas, Oaxaca, Veracruz y Puebla, la ciudad de México y los estados de México, Morelos, Michoacán y El Bajío y Jalisco (Rubín de la Borbolla, 1959: 27). El mismo autor y para mediados de este siglo proporciona los datos de 400.000 tejedoras y 50.000 tejedores, sin contar los mestizos de los centros urbanos que trabajan principalmente telares de pie (Rubín de la Borbolla, 1959: 27) .

Es significativo mencionar que en el caso de los hombres se trata de especialistas a tiempo completo, mientras que en el caso de las mujeres habría que hablar de especialistas a medio tiempo, dedicando al tejido, igual que en época prehispánica, todo el tiempo libre que le dejan las otras tareas de la casa.

## LOS MATERIALES Y LAS TECNICAS

El capítulo de los materiales y las técnicas empleadas para trabajarlos podría alargarse indefinidamente, pero es necesario hacer alguna mención de los mismos, ya que la influencia española fue decisiva con la introducción de nuevos materiales, útiles y máquinas que cambiaron decisivamente los aspectos del vestido de la población indígena.

Entre los materiales empleados en el México Prehispánico destaca en primer lugar el algodón, utilizado como materia de vestido cotidiano para los habitantes de las regiones tropicales donde se producía (Lechuga, 1987: 12) y del que se conocían dos variedades, el *Gossypium hirsutum*, de color blanco y de fibra larga, y el *Gossypium Mexicanum*, de fibra corta y color leonado, ambos todavía en uso (Schevill, 1986: 14).

En el altiplano el algodón era un textil de lujo, reservado a las personas nobles, mientras que el pueblo llano usaba prendas de henequén, la fibra del maguey (Lechuga, 1987: 12), usándose otras fibras de ágave y yuca en el Norte del país.

Otros materiales como las plumas de colores se utilizaban como adornos y se reservaban para las clases altas encontrándose su trabajo en manos de otros especialistas, los amanteca (Sahagún, 1969, III: 60-64) .

Se emplearon numerosos tintes, tanto de origen vegetal como animal y mineral de los que solamente mencionaremos los más significativos. Entre los de origen vegetal, el color añil se extraía de la *Indigofera suffruticosa Mill*; añil *L*, el anaranjado, del achiote (*Bixa orellana L.*) y el rojo del

**palo de Brasil y del palo de Campeche** (*Haematoxylum brasiletto* K. y *Haematoxylum Campechanum*), (Monpradé y Gutiérrez, 1981: 27).

**De origen animal, la grana o cochinilla** (*Coccus Cacti* L.) parásito del nopal, tanto silvestre como cultivado que se deseca y muele produciendo un apreciado tono carmín (Lechuga, 1987: 17); y el «caracol» (*Purpura Patula Pansa*), molusco marino del Pacífico que produce un tono violeta púrpura a través de una secreción (Monpradé y Gutiérrez, 1981: 28).

De entre los colorantes minerales pueden citarse los óxidos de hierro, ocre para el amarillo, yesos, etc.

Previamente al hilado las fibras textiles debían prepararse, para lo que el algodón se limpiaba, acomodaba en haces y se golpeaba. Las hojas del maguey se dejaban pudrir y se separaba la parte carnosa de las fibras con un instrumento filoso (Lechuga, 1981: 21) . Posteriormente las fibras se hilaban, siendo general en México el conocimiento del huso o malacate, un disco generalmente de cerámica, pero también de piedra o de hueso, que sirve de peso a un ástil de madera donde se enrolla el hilo.

En el antiguo México se conocieron y utilizaron dos tipos de telares actualmente todavía en uso. En el Norte de México, un telar horizontal, rígido, de estacas, y en todo el país el popular «telar de cintura», que recibe diversos nombres según la región de que se trate, como *otate*, de *orumos*, *zozopascle*, etc. (Marín de Paalen, 1976: 131-132) . Dada su popularidad no consideramos necesaria su descripción pormenorizada, simplemente mencionar que el nombre deriva de la sujeción del telar a la cintura de la tejedora, que es la que produce la tensión de los hilos de la urdimbre, sujetos entre dos varillas paralelas.

Los cambios introducidos durante la colonia fueron considerables, pero resulta significativo que las técnicas tradicionales se mantuvieron en su mayor parte, adaptándose simplemente las novedades que vinieron con la cultura conquistadora.

La introducción de nuevos materiales comenzó pronto, probablemente debido a las necesidades por parte de los novohispanos que no se cubrían con los materiales indígenas.

En 1526 Cortés llevó las primeras ovejas a México y el Virrey Mendoza llevó ganado merino para mejorar la calidad. Las ovejas se aclimataron tan excepcionalmente bien que ya en 1572 la lana se exportaba desde México a España (Lechuga, 1987: 77) .

La introducción y cría del gusano de seda comenzó también en los años inmediatos a la conquista. El oidor Delgadillo (1528-34), estableció un plantío de moreras cerca de la ciudad de México y el 6 de octubre de 1537 un tal Martín Cortés presentó al Virrey Mendoza un Memorial que principiaba reclamando la prioridad de la introducción de la seda (Romero de Terreros, 1923: 181).

En 1540 la industria de la seda era floreciente y el 17 de septiembre de ese año el factor Salazar habla en el Cabildo de la «abundancia de seda que se crían y telares y tornos que se comienzan a hacer», formándose incluso un gremio que se denominó «Arte Mayor de la Seda» y que todavía existía en 1694 (Romero de Terreros, 1923: 182-3) .

Aunque en principio la lana y especialmente la seda se destinaron a los obrajes que producían ropa para la clase dominante, la hispana en este caso, los indígenas aprendieron a utilizar los nuevos materiales y los incorporaron a su acervo tradicional.

Así, aunque la industria de la seda prácticamente desapareció con la introducción de seda de China a través del galeón de Manila que comenzó en 1582 (Romero de Terreros, 1923: 184), los indígenas habían aprendido su tratamiento y , a pesar de la orden de destrucción de todas las moreras dada por la Corona en 1679 y la prohibición de telares para tejer seda, los indígenas conservaron moreras en lugares aislados (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 56).

Algunas regiones y pueblos del altiplano adoptaron la elaboración de prendas indígenas tejidas con lana, substituyendo al algodón y las fibras del ágave (Rubín de la Borbolla, 1974: 169) .

En cuanto al tema de los tintes, se reconoció la superioridad de los colorantes locales, no conociéndose ningún tipo de tinte europeo importado de España (Rubín de la Borbolla, 1974: 165). De hecho, los tintes americanos se convirtieron en importantes elementos para la exportación, fundamentalmente la cochinilla, el añil y el palo de tinte.

Pero la introducción de nuevos materiales trajo consigo la introducción de nuevas tecnologías para su procesado y posterior tejido.

Para el hilado de la lana, tras su cardado con pequeñas tablas rectangulares de madera cubierta de clavos, se introdujo la redina o rueca primitiva. Para el tejido de telas de grandes dimensiones, como las necesitadas para la indumentaria española, se introdujo el telar de pedales que, aunque basa-

do en el mismo principio que el telar de cintura, constituye ya un paso hacia la mecanización, moviéndose los lizos a través de unos pedales (Lechuga, 1987: 82) y permitiendo hacer telas de gran longitud que se enrollan sobre el enjulio.

En la actualidad se continúan utilizando los mismos materiales aunque se han introducido otros nuevos. Se continúa usando ambas variedades del algodón, cultivándose incluso en pequeñas cantidades por las propias artistas, pero también se obtienen comercialmente los hilos, ahorrándose todas las labores previas al tejido.

El henequén y las fibras de otros ágaves se mantienen solamente para accesorios como bolsas. La lana se usa ampliamente en las regiones frías y templadas, pero la seda ha disminuido enormemente, procesándose solamente en muy pocos pueblos de los estados de Oaxaca y Puebla (Lechuga, 1987: 124).

Las fibras acrílicas, sintéticas, se han introducido con fuerza, substituyendo en algunos casos a las fibras de lana y en otros adquiriéndose piezas industriales ya elaboradas para la confección posterior de los vestidos tradicionales. Es el caso de la península de Yucatán, por ejemplo, donde es muy difícil encontrar ahora un huipil elaborado con «manta» (tejido de algodón).

El capítulo de los tintes es tal vez el que mayores cambios ha sufrido, debido sobre todo a la introducción de anilinas en el siglo XIX (Lechuga, 1987: 126) . Casi todo el algodón de colores es teñido con anilinas y la lana también en parte, aunque se conocen, y en algunos casos aislados se utilizan, los tintes tradicionales procedentes de la cochinilla, el caracol y el añil, como los textileros de Teotitlán del Valle que usan cochinilla disuelta en limón para los diferentes tonos de rojo, o el caracol, usado todavía en la región del Istmo (Espejel, 1977: 115).

Entre las técnicas, el malacate sobrevive en algunas zonas indígenas, pero suele ser lo más común la compra de hilos industriales procedentes de la fábrica de Puebla, México y otras ciudades. La lana se compra en centros fabriles o localmente en bruto, utilizándose aún la rueca rudimentaria (Espejel, 1977: 121).

El telar colonial de pedales se mantiene para la producción de sarapes, tapetes, alfombras, gabanes, rebozos, servilletas, manteles..., en lo que podemos llamar obrajes o centros de producción y a ello se dedican hombres especializados.

El telar de cintura se continúa empleando en el ámbito doméstico por

la mujer, para la elaboración de ropa familiar. Las agujas de acero han substituido totalmente a las aborígenes púas de maguey y las tijeras facilitan la labor de corte (Lechuga, 1987: 128). La máquina de coser se introdujo en las comunidades indígenas hace unos cincuenta años (Lechuga, 1987: 128), utilizándose en muchos casos para bordar, substituyendo a los tradicionales trabajos manuales.

Aunque el bordado existió en el México Prehispánico, es más que probable que algunos tipos muy populares y de amplia extensión como el «punto de cruz», sea de origen español.

## EL VESTIDO

La característica más generalizada que puede mencionarse para el vestuario prehispánico en cualquier lugar de México es la ausencia de ropa cortada, sastreada, estando compuestas todas las prendas, tanto del hombre como de la mujer, por simples lienzos rectangulares, de diferentes tamaños, que podían unirse entre sí hasta obtener las dimensiones deseadas.

Otra característica generalizada eran las acusadas diferencias de vestuario entre las clases nobles y el campesinado, diferencias no tanto manifiestas en las formas de las prendas básicas, generalmente las mismas, sino más bien en los materiales empleados y en las ornamentaciones añadidas.

Es indudable la existencia de un vestuario especial destinado a diferentes grupos especializados de las clases de élite. Habría así que hablar de los vestidos de los sacerdotes, de los guerreros, de los usados en diferentes ceremonias, de los de los propios señores... Pero ya que lo que nos preocupa particularmente es destacar los vestidos populares, nos detendremos brevemente en las prendas de uso más común, muchas de ellas sobrevivientes hasta hoy día.

Entre las prendas de la mujer hay que mencionar el *huipil*, básicamente una prenda rectangular que cubre el torso, con aberturas para la cabeza y los brazos. A través de diferentes representaciones artísticas, como por ejemplo figurillas de cerámica, puede rastrearse su presencia desde el Período Clásico por lo menos.

Aparentemente se usaba con variantes a lo largo de todo Mesoamérica, existiendo una modalidad en zona maya más corto por delante y colgando por detrás a manera de capa, tal como vemos en figurillas de Jaina<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ver por ejemplo Piña Chan, 1968.

El *quechquemitl*, usado también para cubrir el torso, se compone de dos lienzos rectangulares alargados, cosiendo el lado más estrecho de uno al extremo del lado más ancho del otro, resultando una prenda con una abertura para la cabeza y con dos picos que caen sobre el pecho y la espalda y que también puede colocarse con las puntas hacia los hombros (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 116) . Se relaciona este tipo de prenda con la nobleza y también con el atavío de las diosas (Krickeberg, 1964: 86), y podemos verlo representado desde la época clásica en figurillas de la costa del Golfo y de Teotihuacán, por ejemplo.

El enredo es la falda de origen prehispánico que junto con el huipil y el *quechquemitl* constituía la otra prenda básica del vestuario de la mujer. El nombre náhuatl es *cueitl* y según vemos en diferentes representaciones podía llegar hasta los pies o apenas hasta las rodillas y en cualquier caso se disponía enrollándolo sobre la cintura. Para sujetar la falda era general el uso de una faja.

La indumentaria básica del hombre era el *maxtlatl*, en náhuatl, *ex* en maya, un paño que pasaba por entre las piernas y colgaba por delante y por detrás, a manera de un taparrabos. Y el *tilmatl*, la «filma», a modo de manto básico, de algodón para las clases altas y de ixtle (henequén) para las plebeyas, lienzo cuadrangular que se ataba sobre un hombro, sobre el pecho, o dejaba un brazo al descubierto. Y algunos autores mencionan el *xicolli*, que ya aparece en figurillas preclásicas del altiplano de México, una especie de camisa recta, sin mangas, abierta por delante, formada por dos lienzos rectangulares doblados sobre los hombros (Lechuga, 1987: 42), a modo de huipil masculino. Para otros autores el *xicolli* es un atavío de sacerdotes (Krickeberg, 1964: 86).

La presencia española introdujo cambios indudables en la indumentaria nativa.

En primer lugar, la destrucción de la sociedad indígena trajo consigo una subversión de los valores tradicionales en el sentido de que ciertas prendas, como el *quechquemitl*, antes reservadas a la nobleza, se hicieron de uso común. Lo mismo ocurrió con el acceso a ciertos materiales vedados, como el algodón en algunas regiones.

Por otro lado, se introdujeron cambios drásticos, prendas nuevas impuestas en muchos casos y en los que en mayor medida se vio afectado el hombre. Las razones de ello se deberían a que el hombre era el más relacionado con el mundo exterior (Lechuga, 1987: 100), pero parece también indudable la influencia de los misioneros para los que la vestidura del hombre



no debió parecer un modelo de decencia, mientras que el atuendo de la mujer debió aparecer como mucho más recatado. Así, mientras que el vestuario de las mujeres apenas sufría cambios, se introdujo para el hombre los pantalones, la camisa y el sombrero, aunque pronto el indígena los adaptó a su peculiar estilo.

La introducción de nuevos materiales, como vimos, fue también significativa y, aunque algunos se reservaron para las clases altas novohispanas, como la seda, a la destrucción de la sociedad colonial, prendas y materiales de uso de las clases nobles se difundieron y generalizaron entre la población rural, repitiéndose una vez más lo acontecido tras la destrucción de la sociedad aborígen.

El *rebozo* es una de las prendas de la actual indumentaria popular femenina que más literatura ha merecido en cuanto a su origen y época de aparición.

Básicamente es una prenda rectangular alargada, con los extremos terminados en flecos, trenzados o anudados. Muy versátil, ya que además de para cubrir la cabeza, como tocado, abrigo o protección del sol puede utilizarse para llevar al hijo, como envoltorio para transportar mercancías, o como adorno envolviendo la cintura, siendo infinitas las formas de disponerlo (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 147) .

No parecen existir antecedentes del rebozo en época prehispánica, ya que no hay prendas parecidas ni en representaciones plásticas, como figurillas o esculturas, ni en códices, ni en menciones de cronistas.

En cuanto a su origen, aunque hay menciones referentes a su origen español y su derivación de la mantilla española (?) o incluso se le hace provenir de la India, vía Galeón de Manila, una opinión generalizada es que puede proceder de la evolución de una prenda prehispánica, concretamente de los lienzos utilizados para el huipil, idea que es apoyada por el hecho de que la técnica del anudado y del teñido ikat, utilizados en los rebozos, se encuentran ya en época prehispánica (Lechuga, 1987: 166). En otros casos es la multiplicidad de funciones la base sobre las que apoyarse para defender un origen prehispánico (Marín de Paalen, 1976: 174) .

Sin embargo nos inclinamos a creer más bien en un origen español por un motivo que todos los autores mencionan, y es que fue una prenda de uso extensivo para todas las mujeres, incluidas las novohispanas de las clases altas.

Aunque se menciona que fue una prenda de uso obligado desde el siglo XVI (Rubín de la Borbolla, 1959: 26) la mención segura más antigua data



de entre 1603 y 1607 en la que la esposa del Virrey, doña Ana Mejía, regala a la hija de su recamarera un paño de rebozo de Sultepec (Marín de Paalen, 1976: 174).

En el siglo XVIII se generalizó el uso del rebozo realizándose incluso verdaderas «obras de arte» con los mismos. Hay una mención de un rebozo hecho para la condesa de Xala con nácar y oro (Romero de Terreros, 1923: 185), y la seda fue un material frecuente para su confección.

Nos parece muy poco probable que una prenda de origen indígena haya sido de uso común para las clases altas de origen español, siendo perfectamente posible lo contrario. En contra de la opinión de algunos autores, la «mantilla» no es la única prenda existente en España para cubrir la cabeza de las mujeres, costumbre por otra parte obligada por el recato y por la necesidad de cubrirse para entrar en un lugar sagrado, como una iglesia. Un vistazo a cualquier manual de trajes tradicionales españoles<sup>8</sup> revela un sinnúmero de paños para cubrir la cabeza, de diferentes estilos, formas y materiales, dispuestos de diversas maneras, algunos de ellos todavía en uso.

<sup>8</sup> Ver por ejemplo Comba, 1977.



Litografía  
en la que se representan  
diferentes trajes típicos  
mexicanos.

Nos parece, por lo tanto, más probable, el hecho de que el rebozo fuera en origen una prenda de tradición española, de uso obligado primero entre las mujeres de clase alta, que se extendió a la población indígena que en seguida lo adaptó, no solamente utilizando sus materiales y sus procedimientos de tejido tradicionales, sino también dándole una multiplicidad de usos, en este caso sí de tradición indígena y que no tenían nada que ver con el original español.

Actualmente el rebozo ha desaparecido de los centros urbanos, pero se mantiene con fuerza entre la población rural, teniendo cada población su especialidad y sus diseños propios (Lechuga, 1985: 168) .

Otra prenda problemática que se origina también indudablemente durante la colonia y en la que parece haber un mayor acuerdo en cuanto a su procedencia es el *sarape*. Se suele citar como un antecedente la manta jerezana (Rubín de la Borbolla, 1959: 25), la manta andaluza o zamorana (Marín de Paalen, 1976: 197; Mompradé y Gutiérrez, 1981: 193), y, aunque se suele mencionar también como antecedente el *filmatl* indígena, las dimensiones y la forma de llevarlo están más cerca de los antecedentes españoles. El hecho de que haya sido también una prenda usada por los grandes hacen-

dados, los hombres del campo criollos y los mestizos acomodados, de que algunos sarapes se entretejeran con hilos de seda, oro o plata y de que se confeccionaran en el telar de pedales (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 194), nos lleva a pensar en un probable origen español aunque luego los indígenas lo hayan adoptado, transformado y adaptado a sus peculiares usos.

Como en el caso del rebozo, el sarape alcanzó su mayor florecimiento durante la colonia y los ejemplares más notables corresponden al siglo XVIII, cuando destacan los mundialmente famosos sarapes de Saltillo y San Miguel Allende (Marín de Paalen, 1976: 198-199).

Básicamente el sarape está constituido por dos lienzos unidos dejando una abertura central para introducir la cabeza, confeccionado con urdimbre de algodón y trama de lana o de lana completamente, y unas dimensiones medias de 2,30 por 1,30 m. Con diversos nombres se conocen los derivados del sarape, como la cobija, el jorongo, gabán, cotón, o poncho, que se distinguen por las dimensiones y los materiales.

Hoy continúan existiendo diferentes centros de producción de sarapes, con características estilísticas propias, definidas y fácilmente reconocibles (Lechuga, 1987: 178).

Otra prenda masculina de indudable raigambre popular actual pero en este caso también de indudable origen español es el sombrero, prenda desconocida para los indígenas antes de la llegada de los españoles y que se ha extendido de tal manera que no hay hombre del México rural que no lo use, con excepción de algunos tarahumaras (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 188-189).

Los españoles, adeptos a la prenda, una vez instalados comenzaron su inmediata elaboración masiva, existiendo incluso varios gremios dedicados a esa actividad para la que se empleaba la seda, el fieltro y la lana (Lechuga, 1987: 189). El sombrero negro de fieltro es el que primero se extendió a la población rural estando de moda a mediados del siglo pasado el estilo cordobés de ala ancha y copa cilíndrica y durante la Revolución el de alta copa cónica y ala vuelta hacia arriba.

Actualmente existen muy diferentes estilos de sombreros a lo largo del país, generalmente de tiras de palma tejidas, o de «petate», aunque el fieltro de lana negra suele conservarse para las ocasiones ceremoniales (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 189).

En la actualidad tanto el huipil como el quechquemitl y el enredo continúan siendo prendas básicas del vestuario femenino en muchos ámbitos rurales de México.

El huipil se continúa realizando por lo general en telar de cintura, a base de tres, dos, un lienzo, de mayor a menor frecuencia (Marín de Paalen, 1976: 145) o excepcionalmente hasta cinco (Lechuga, 1987: 146) . Doblado por la mitad, se deja una abertura para introducir la cabeza o se recorta un agujero de forma redonda o cuadrada. Los costados se cosen dejando una abertura a modo de manga o excepcionalmente se dejan sueltos. Puede alcanzar dimensiones muy variadas, corto hasta las rodillas, largo hasta los pies, estrecho, o ancho hasta las muñecas. Puede llevarse suelto, por encima de otras prendas, sujetado por debajo de las mismas, enrollado en la cintura, como prenda única cuando es lo suficientemente largo, o incluso llevarse dos sobrepuestos (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 111-112) .

La variedad de materiales, ornamentaciones, colores, bordados, modo de llevarlo, es hoy considerable y no sólo indentifica a la mujer de una región determinada sino incluso hasta la de un pueblo concreto, existiendo también huipiles para ocasiones especiales, como los de boda.

En el quechquemilt actual se emplean todas las fibras textiles conocidas y todas las técnicas de tejido y bordado, combinándose en ocasiones dos o más de ellos (Lechuga, 1987: 151) . Parece haber conservado mejor el aspecto prehispánico que el huipil, al que se le han añadido cintas y encajes. Geográficamente se extiende sobre todo por el Norte y Centro de México, y como prenda cotidiana suele llevarse encima de una blusa. En algunos pueblos se usa ya solo exclusivamente en los días de fiesta (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 120-122), o en los de mercado, o como prenda de boda que vuelve a usarse únicamente para el entierro (Lechuga, 1987: 137). De alguna manera vemos que parece persistir la función un tanto ceremonial y especial de la prenda del México prehispánico.

La antigua falda recibe actualmente diversos nombres, tanto el de cueitl tradicional como el de enredo, el más común. De lana o algodón, se teje en telar de cintura o con mantas o telas industriales (Lechuga, 1987: 160) . Se trata de un paño de uno o dos lienzos unidos transversalmente, a veces abierto, pero por lo general cerrado como un tubo. Se dispone de diferentes maneras sobre el cuerpo, a base de pliegues profundos delante o detrás y luego enrollado (Marín de Paalen, 1976: 157). Su longitud dependerá de la manera particular de usarlo, encontrándose desde 1,75 m. hasta 10 m. (Lechuga, 1987: 158).

La falda fruncida ha sustituido en algunos lugares al enredo tradicional, la mayoría hechas con telas industriales.

Aunque los estilos y adornos de ambas prendas son muy variables, en

el enredo el adorno tradicional lo constituye los diferentes sistemas de unión de los lienzos.

Para sujetar el enredo se continúa usando una faja, generalmente tejida en un pequeño telar de cintura especial, de tejido muy apretado, y que puede tener desde 1 ó 2 cm. de ancho hasta 25 cm. Pueden usarse varias sobrepuestas, unas para sujetar realmente el enredo y otras con una función decorativa (Lechuga, 1987: 163) .

Otra prenda común entre la mujer indígena, no de origen prehispánico pero incorporada paulatinamente a su vestuario, es la blusa. Generalmente hecha de telas industriales, puede ser de formas simples, a base de adiciones de diferentes rectángulos, tal vez derivándose entonces del huipil; o complicarse con frunces y volantes, botones y amplias mangas, concentrándose los adornos generalmente alrededor del escote y en las mangas. El uso de la blusa es general en todo el país allí donde no se usa el huipil (Lechuga, 1987: 154-156) .

Como complemento al vestuario femenino habría que añadir al rebozo ya mencionado, las servilletas, para diferentes funciones de envolver, el morral o bolsa, imprescindible para ambos sexos donde es tradicional no existan bolsillos en la ropa, y el delantal de reciente adopción (Lechuga, 1987: 171-172), hecho siempre de tela industrial.

Entre los vestidos masculinos, el taparrabos, descendiente del aborigen maxtlatl se mantiene solamente entre los Tarahumara en forma de un cuadro de tela sujetado a la cintura que deja las puntas colgando en la parte posterior. Esta especie de taparrabos se lleva incluso encima de los pantalones cuando se usan, como es el caso de los Seri (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 181).

La camisa masculina es generalmente una adaptación indígena de esa prenda moderna, aunque parecen existir derivados del prehispánico xicolli, como el vestido de los Lacandones al que llaman algodón. Otras comunidades también llevan cotones en forma de un largo lienzo doblado con abertura para el escote y mangas añadidas a base de rectángulos de tela (Lechuga, 1987: 173).

Los pantalones, o mejor calzones, de introducción claramente española, son generalmente de manta (tela gruesa de algodón blanco) que, en algunos casos, todavía se hace en telar de cintura (Lechuga, 1987: 172). Suelen ser anchos, rectos, largos hasta el tobillo y la más significativa aportación indígena es la total ausencia de botones, cruzándose por delante con unas

cintas que se atan dando una vuelta (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 184-185) . Sobre esta forma básica aparecen variantes a base de una menor longitud, una exagerada anchura, lo que obliga a una disposición especial, o de la adición de adornos y bordados.

Aunque los pantalones se sujetan por sí mismos, sigue existiendo el ceñidor o faja masculina, reduciéndose prácticamente su función a la de adorno. Generalmente tejido en telar de cintura, aunque se haya abandonado la ropa tradicional, se usan ceñidores en las danzas y hay quien ve en ellos una reminiscencia de los antiguos maxtlatl (Lechuga, 1987: 176).

Este vestido básico se complementa, además de con las sarapes y los sombreros mencionados, de origen español, con capas o tapados, en este caso probables supervivientes del antiguo tilmatl (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 179), en forma de paños cuadrados, generalmente muy decorativos, pero reducidos solamente a algunas comunidades.

En resumen, el vestuario actual popular mexicano es una mezcla integrada en la que conviven elementos prehispánicos, españoles e incluso actuales de reciente aceptación, pero lo más significativo es la aceptación de todos esos elementos como propios y como indígenas, como elementos de identidad, frente a los modos occidentales del resto del país.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE BELTRAN, Gonzalo: «Función de la indumentaria en el viejo Ixcatlán», en: *Summa Antropológica en homenaje a Roberto J. Weitlaner*, pp. 429-435, México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública. 1966.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, BUSCHIALLO J. Mario y MARCO DORTA, Enrique (Coor.): «Aportación Indígena al Arte Hispanoamericano», Symposium en: *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, vol, 4, pp. 256, Sevilla. 1966.
- ATL, Dr. (Gerardo Murillo): *Las artes populares en México*, México D. F.: Instituto Nacional indigenista. 1980.
- BONET CORREA, Antonio: «Lo indígena y lo Popular en la Arquitectura Barroca Mejicana», *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, vol, 4, pp. 181-187, Sevilla. 1966.
- COMBA, Manuel: *Trajes regionales españoles*, Madrid: Ediciones Velázquez. 1977.
- DRUCKER, Susana: *Cambio de indumentaria*, México D. F.: Instituto Nacional Indigenista, Col. sep. INI, n.º 3. 1963.
- EDER, Rita: Comentario a «Relaciones actuales entre arte popular y arte culto» de Marta Traba en: *Coloquio Internacional de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 83-87, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1979.

- ESPEJEL, Carlos: *Artesanía popular mexicana*, Barcelona: Blume. 1977.
- HASELBERGER, Herta: «Methods of studying Ethnological Art», *Current Anthropology*, vol. 2, pp. 341-384, Chicago; Wenner Gren Foundation. 1961.
- HERSKOVITS, Melville J.: *El hombre y sus obras*, México: F. C. E. 1974.
- HUNTER, David E. y WHITTEN, Phillip: *Enciclopedia de Antropología*, Barcelona: Ediciones Bellaterra. 1981.
- KRICKEBERG, Walter: *Las antiguas culturas mexicanas*, México D. F.: F. C. E. 1964.
- LANDA CALDERON, Fray Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán*, Madrid: Historia 16, (Edición de Miguel Rivera Dorado). 1985.
- LEACH, Edmund R.: «Estética» en E. E. EVANS PRITCHARD y otros: *Instituciones de la Sociedad Primitiva. Acta Anthropologica*, Epoca 2, vol. II, pp. 27-36, México D. F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia. 1964.
- LECHUGA, Ruth D.: *El traje indígena de México. Su evolución desde la época Prehispánica hasta la actualidad*, México D. F.: Panorama Editorial. 1987.
- MARIN DE PAALEN, Isabel: *Etno-Artesanías y Arte Popular*, Historia General del Arte Mexicano dirigida por Pedro Rojas, vols. VII y VIII, México D. F.: Hermes. 1976.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo: Comentario a «La secularización de la figura humana en la cerámica pintada maya» de Marta Foncerrada de Molina en: *Coloquio Interno de Zacatecas. La dicotomía entre arte culto y arte popular*, pp. 130-134, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1979.
- MERRIAM, Alan P.: «Las artes y la Antropología» en Sol TAX Ed.: *Antropología, una nueva visión*, pp. 265-279, Cali, Colombia. 1964.
- MILLS, George: «Art, an introduction to Qualitative Anthropology», en Charlotte OTTEN Ed.: *Anthropology and Art: Reading in Cross-cultural Aesthetics*, pp. 66-92, Garden City, New-York: The Natural History Press. 1971.
- MOLINS FABREGA, M.: «El Códice Mendocino y la economía de Tenochtitlán», *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. XIV, 1.a parte, pp. 303-322, México D. F. 1954-5.
- MOMPRADE, Electra L. y GUTIERREZ, Tonatiuh: *Indumentaria tradicional indígena*, Historia General del Arte Mexicano, dirigida por Pedro Roja, vols. IX y X, México D. F.: Hermes. 1981.
- MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente: *Memoriales e Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CCXL. 1970.
- NANDA, Serena: *Antropología Cultural. Adaptaciones Socioculturales*, San Francisco, Nueva York, México D. F.: Wadsworth Internacional/Iberoamérica. 1982.
- PIÑA CHAN, Román: *fauna. La casa en el agua*, México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1968.
- ROJAS, José Luis de: *México Tenochtitlan. Economía y Sociedad en el Siglo XVI*, México D. F./ Zamora: F. C. E./ El Colegio de Michoacán. 1986.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel: *Las Artes Industriales en la Nueva España*, México D. F.: Librería de Pedro Robredo. 1923.
- RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.: «Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento», *América Indígena*, vol. XIX, n.º 1, pp. 5-42, México D. F. 1959. — *Arte Popular Mexicano*, México D. F.: F. C. E. 1974.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de: *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 4 vols., México D. F.: Porrúa, edición de Angel M. Garibay. 1969.
- SANCHEZ MONTAÑES, Emma: «La aculturación del arte popular mexicano», *América Encuentro y Asimilación. Actas Segundas Jornadas de Historia Americanistas*, pp.



- 279-292, Granada: Diputación Provincial/Sociedad de Historiadores Mexicanistas/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1989.
- «El papel del artista en la cultura de la Costa Noroeste» en J. L. PESET Comp.: *ras de la Costa Noroeste de América*, pp. 115-126, Madrid: Turner-Sociedad Estatal V Centenario. 1989.
- SCHEVILL, Margot Blum: *Costume as Communication. Ethnographic Costumes and tiles From Middle America and the Central Andes of South America*, Seattle: University of Washington Press. 1986.
- TOUSSAINT, Manuel: «Arte popular mexicano» en: M. TOUSSAINT: *Arte Colonial en México*, pp. 202-212, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1974.