



Universidad de Guanajuato
Campus León
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Estudios Culturales

El Escudo de Tzintzuntzan como espacio para la Negociación Política y Cultural

Un estudio iconográfico
en la construcción de memoria e identidad purépecha en el Siglo XVI

Presenta
Oscar Antonino Torres Ruiz
para obtener el grado de
Maestría en Nueva Gestión Cultural en Patrimonio y Arte

Director
Dr. Alejandro Martínez de la Rosa

Lectores:
Dr. Alejandro Mercado Villalobos / Dra. Lellanis Arroyo Rojas

León, Guanajuato, México. 20 de noviembre de 2025

Dedicado para Dante
sin su cariño y apoyo incondicional
este trabajo no hubiera sido posible.

Agradecimiento especial

a Alejandro Martínez, Lellanis Arroyo y Alejandro Mercado
por su orientación y comentarios en la realización de este trabajo
a Carlota y los docentes que aportaron significativamente en mi paso por la
Maestría en la Universidad de Guanajuato.

a Hans, Agapi y Magda de El Colegio de Michoacán
porque aun ante la adversidad creyeron en mi persona y en este proyecto.

a Edgar “kuerepu” Alejandre de Santa Fe y Javier Peña de Tzintzuntzan.

a Aldair Oropeza por su apoyo emocional e incondicional durante el desarrollo de
esta investigación.

A Azael, por su cariño y su motivación en la etapa final de este trabajo.

Introducción.	6
Pregunta de investigación.....	9
Preguntas secundarias:.....	9
Hipótesis.....	10
 Justificación.	 10
Objetivos.....	13
Objetivos específicos:.....	14
 Marco teórico- metodológico	 14
Aspectos sobre conceptos teóricos.....	17
La negociación cultural.	17
Memoria oficial y memoria colectiva.....	19
¿Tarascos o Purépechas?	21
Sobre la concepción de Arte	24
Aspectos sobre metodología.	28
Diseño metodológico para el estudio de las imágenes para el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI.....	33
 Capítulo I. Contexto de la sociedad novohispana en Tzintzuntzan del siglo XVI..	 35
1.1 Contexto de la sociedad Purépecha prehispánica.....	35
1.2 El contacto y primeras interacciones.....	37
Llegada de los españoles a Tzintzuntzan.....	40

Fundación de la ciudad española de Michoacán	42
Vasco de Quiroga	43
1.3 Vasco de Quiroga y los conflictos entre Tzintzuntzan, Pátzcuaro y Guayangareo.	45
1.4 Arte y sistema jurídico novohispano en Tzintzuntzan	48

Capítulo II. Desarrollo del Arte Visual en la sociedad de Tzintzuntzan en el siglo

XVI	52
2.1 Contexto de las imágenes en la tradición purépecha para el siglo XVI.....	52
Sobre los pigmentos.....	56
Sobre el Carari.....	59
2.2 La producción de imágenes como estrategia: funciones y rasgos de identidad local.....	60
La creación del Escudo: educación artística y negociación	62

Capítulo III. Estudio iconográfico de las imágenes de Tzintzuntzan virreinal del

Siglo XVI.	66
3.1 Iconografía en el Escudo de Armas como instrumento didáctico: entre la cohesión, continuidad y disyunción cultural.	66
Elementos del Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI	68
El águila.....	68
El sol.....	70
Ticátame.....	73

Haramen	76
Blasón central	78
Blasón central con Castillo	80
La Cueva	84
La isla	86
El coyote	89
El felino	93
La luna y las estrellas	95
Topónimo Ciudad de Tzintzuntzan	96
 Capítulo IV. Tzintzuntzan, Michoacán en el Virreinato: identidad y memoria a través del Arte.	100
4.1 Dominación vs Negociación.....	105
4.2 El arte como indicador de la negociación cultural	113
4.3 Identidad y memoria en la narrativa visual.....	116
4.4 Continuidad y disyunción cultural en el lenguaje visual: la reinterpretación en el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del siglo XVIII.	128
 Comentarios finales	134
 Lista de Figuras.....	142

Referencias Citadas	146
---------------------------	-----

Introducción.

El Escudo de Tzintzuntzan elaborado a finales del Siglo XVI, sirvió como probanza jurídica de la élite gobernante Uacúsecha (señores águila) hacia la Corona española, también para la propia memoria oficial y colectiva, además de cohesión fomentando la identidad de esta primera capital michoacana. La necesidad de su creación surgió tras el nombramiento de Vasco de Quiroga como primer obispo de Michoacán quien trasladó la sede a Pátzcuaro, posterior a su muerte a Valladolid (hoy Morelia), relegando a Tzintzuntzan como un barrio patzcuareense, perdiendo autonomía y privilegios que gozaba como cabecera de la provincia.

Para la elaboración del escudo y sus fines jurídicos, la élite purépecha¹ de esta ciudad sabía perfectamente quiénes eran los lectores del documento, por lo que adoptaron los estilos visuales españoles, a la par de conservar elementos de la tradición mesoamericana, pues también la composición visual que conforma el Escudo de Armas funcionó como herramienta didáctica para ambas estructuras (purépecha y española). Los nuevos códigos visuales estaban bajo la mano del carari (Roskamp, 2000), término que proviene de la lengua purépecha y significa *el que escribe* y considerando la naturaleza de la escritura mesoamericana a esta

¹ Para fines de esta investigación cabe adelantar que el término *purépecha* hace referente a la colectividad que habla esta lengua, mientras que el término *tarasco* se refiere a lo relativo a esta sociedad perteneciente a la entidad política y religiosa del Posclásico gobernada por el linaje Uacúsecha con centro de poder en Tzintzuntzan a la llegada de los españoles, revisar apartado *¿Tarascos o Purépechas?* En la presente investigación.

figura se le atribuyen las técnicas de pintura, de las formas y composición en general.

El carari contaba con técnica propia sobre la producción de imágenes y pigmentos, sin embargo, como estrategia de negociación, aprendió y aprehendió las nuevas formas y cánones artísticos introducidos por los europeos en pinturas y grabados (Afanador– Pujol 2015). La enseñanza e instrucción sobre las técnicas y estilos europeos se atribuye a los franciscanos, dado que ellos fueron los que iniciaron los trabajos de evangelización en la cuenca del Lago de Pátzcuaro, además de ayudar a la élite Uacúsecha en recuperar los privilegios perdidos con los cambios de sede de poder (Paniagua, 2024).

Con lo anterior se plantea la pregunta: ¿Cuáles son los elementos visuales del Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI que muestran un proceso de continuidad y disyunción para crear una nueva estructura social? Para responder a la pregunta esta investigación busca entender el contacto cultural como una negociación más allá de la concepción de una estructura dominante que se antepone a otra, esto aplicable para los tarascos donde cada una de estas esferas sociales generaron estrategias, como procesos de apropiación cultural para ver por sus propios intereses.

Se propone que tanto purépechas y españoles actuaron con flexibilidad aprovechando los beneficios que cada uno aportaba para poder construir una nueva visión; las representaciones visuales servían como instrumento didáctico con fines de integración entre ambas. El planteamiento se aborda desde el pensamiento estructuralista, que de acuerdo con Giddens (2006) se comprende que una estructura social está vinculada con la identidad, que surge de un individuo, y colectivo, para asumir patrones y características dentro de una estructura específica; en este sentido, la cultura otorga rasgos y características concebidas, los roles y las actividades.

La importancia de este trabajo busca entender los procesos culturales en términos propios, pues existe el peligro de comparar el arte virreinal producido en el territorio que hoy es México a la par del europeo con los mismos procesos y estilos, cuando en realidad pese a que están vinculados, responden a necesidades y contextos diferentes; aquí la problemática de demeritar un bien patrimonial: edificio y/u obra plástica, no solo desvaloriza y demerita al bien patrimonial en sí, sino también a las personas que representan, sustentando actitudes incluso raciales al menospreciar a quienes son originarios de las comunidades purépechas, o desvalorizar los saberes tradicionales que mantienen un aporte incluso sostenible.

Finalmente, este documento busca ofrecer una propuesta metodológica que aborde el escudo desde la iconografía, tomando el modelo holandés de la Nueva Filología (Oudijk, 2008) de la identificación de elementos pictográficos y su relación en conjunto para formar una unidad, y ser un caso de estudio para entender la complejidad del contacto cultural en Michoacán.

Pregunta de investigación

¿Cómo es que el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI sirve de fuente de información para el proceso de creación de una nueva estructura social?

Preguntas secundarias:

- I. ¿Cuáles son los elementos visuales que se atribuyen a la iconografía mesoamericana y cuáles a la hispana?
- II. ¿Cómo es que el arte operó como mediador para un lenguaje común entre purépechas e hispanos?
- III. ¿En qué medida se puede considerar al escudo como un instrumento de identidad y memoria?

Hipótesis.

A partir de la interacción entre los purépechas y españoles en el Siglo XVI hubo un proceso de negociación en términos culturales dentro de los cambios políticos indígenas ante la Corona, donde las imágenes producidas fueron tanto instrumento como producto de esta interacción, esto es observable en el Escudo de Armas de Tzintzuntzan.

Justificación.

La importancia que tiene el presente trabajo es proveer información valiosa para entender cómo se construyó una esfera social, una realidad tangible que aún hoy en día sigue vigente en el discurso entre los que forman parte de la comunidad tzintzuntzeña. Además de crear un diseño metodológico para el estudio de la memoria y los rasgos identitarios a partir de un documento pictográfico, en específico para este estudio el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI, desde sus elementos iconográficos y la narrativa que ellos otorgan en su lectura e interpretación

La creación de narrativas oficiales juegan un papel importante para decirle a los miembros de una comunidad “tú vienes de aquí” “esto te representa” “esto te identifica”, primeramente estas aseveraciones pueden sonar tajantes, y en cierto modo lo son, sin embargo más allá de una visión estatal o de cualquier índole gubernamental o bien institucional, esta validez resulta necesaria para legitimar, reivindicar y dignificar todo el aparato administrativo público y por tanto al pueblo que representa.

Un estudio de este tipo no busca validar o invalidar los discursos oficiales, sino más bien entender el entretejido argumentativo, desde su origen, proceso de elaboración, elementos visuales y su operatividad en cuanto al funcionamiento y vinculación social, de la cual se deriva un aspecto intrínseco dentro del Escudo: la memoria.

La memoria presupone sustentar la significación y la razón de ser un ciudadano, es decir apropiarse conscientemente del entorno social, asumirlo y compartirlo con los demás integrantes de la comunidad y con ello, el ciudadano también se apropia tanto de los elementos visuales como del argumento que narran estos elementos.

La identidad relacionada al Escudo de Armas, opera con una visión patrimonial, es decir, el documento pictográfico resulta con valor local, incluso en

la actualidad, lo que sustenta los elementos en cerámica, bordados y otras manufacturas que los productores realizan y el visitante consume, interesado en hacer turismo atraído por el conjunto de monumentos que se conectan dentro de la narrativa plasmada en el escudo.

Otro aspecto importante para considerar, que puede impactar positivamente en un estudio de patrimonio y arte como este es estudiar el documento en términos propios, es decir, observarlo y estudiarlo con una mirada local, desde la construcción del mundo purépecha comprendiendo su propio lenguaje visual: formas, colores, composiciones..., lo cual evita pensamientos despectivos hacia las manifestaciones artísticas y por ende, da valor patrimonial y documental.

Por otro lado, conocer las técnicas y materiales locales también ayuda en trabajos de restauración, conservación y en su caso, reconstrucción más adecuada y orgánica con el propio patrimonio documental. La interpretación de los bienes patrimoniales es fundamental para otorgarle un valor práctico y simbólico, en este sentido se busca diversificar los bienes patrimoniales y protegerlos.

De igual manera, y como se mencionó anteriormente, el acto de demeritar un bien patrimonial sea inmueble u obra plástica de cualquier tipo, no solo genera desvalorizar al bien patrimonial en cuestión, sino que existe el peligro de usar el

bien matrimonial para justificar actitudes despectivas y de racismo a la población que el bien patrimonial representa, en este caso a la sociedad purépecha, al mismo tiempo se menosprecian los saberes que en la práctica son significativos y pueden aportar más allá del mundo purépecha; este punto último quizá sea lo más importante para esta investigación.

Finalmente, un estudio iconográfico de este tipo podrá aportar al universo simbólico de la zona Occidente en Mesoamérica, dado que aunque las fuentes existentes hasta realizada esta investigación, son valiosas y aportan conocimiento significativo, este territorio aún necesita de mayor exploración; cada perspectiva abona a la integración del todo del complejo mundo de las culturas de Occidente mesoamericano, puesto que reunir las diversas piezas de los autores citados en esta investigación, conectarlas y otorgar una interpretación busca aportar significativamente a los estudios iconográficos purépechas (o tarascos) propiamente dicho.

Objetivos

General: Realizar un estudio iconográfico del Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI basado en el método holandés; se analizará por separado cada elemento para dar una interpretación general final.

Objetivos específicos:

- Diseñar un método iconográfico propio acorde al estudio de los elementos visuales que componen el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI.
- Hacer un reconocimiento y lectura individual de cada elemento, e identificar su correspondencia a la tradición mesoamericana y europea.
- Realizar una lectura general de los elementos en conjunto y detallar la narrativa del escudo para permitir la interpretación del conjunto.

Marco teórico– metodológico

Las culturas son dinámicas, constantemente construidas y reconstruidas a través de la práctica de agentes activos dentro de contextos mutables. Por lo tanto, el contacto cultural se debe concebir más allá de la imposición de una dominante sobre otra cultura pasiva, como un proceso de negociación contextualmente circunstancial, con múltiples direcciones de potencialidad (Ruiz y Kellogg, 2010).

Tras el contacto entre el mundo mesoamericano del Posclásico con el hispano en el siglo XVI, el impacto cultural entre ambas tradiciones pronto comenzó a operar para generar estrategias donde las manifestaciones artísticas visuales producidas fueron tanto instrumento como producto de esta interacción entre ambas estructuras sociales. Naturalmente esta negociación implicó la

capacidad que cada estructura social tuvo para establecer estrategias y generar cambios de forma activa (Baber, 2010).

Las estrategias para tener éxito en los intereses de la Corona por parte de los españoles generaron que se desarrollaran con flexibilidad hacia las sociedades mesoamericanas para incorporarlas dentro en los dominios de la realeza española para aprovechar la mano de obra y los recursos existentes en el territorio anexo. Así, Tzintzuntzan como la cabecera política y religiosa del Estado Tarasco (purépechas) jugó un papel importante en la introducción del pensamiento cristiano y europeo en estos dominios (Martínez, 2005), conviniendo la conservación de sus privilegios hasta el nombramiento de Vasco de Quiroga como Obispo de Michoacán en 1538 cuando movió la sede de la capital de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, lo que generó conflicto entre ambas (Zavala, 1991).

Entonces, ¿cómo se aborda la memoria en el estudio icnográfico? Para responder este planteamiento conceptual, y para fines de la presente investigación, se hace desde la noción de memoria, tanto oficial como colectiva en los artefactos que de acuerdo con Mendoza (2014) la relación entre estos con los individuos tiene que ver en que los objetos “están inscrit[o]s en actos sociales, en un contexto de relaciones, y a los que nos dirigimos” (p. 104) y por ende son contenedores de recuerdos, discursos así como cargas simbólicas significativas en

lo individual y en lo colectivo, siendo estos artefactos² los mediadores tangibles entre el individuo y el colectivo, ya sea por su pertenencia –o no– con el entorno que le rodea.

Para la creación de los artefactos que poseen estos discursos mencionados, además de reflejar debidamente lo que se quiere leer, es fundamental considerar al lector en cuestión, este aspecto se relaciona con el proceso de negociación cultural, pues al ser el artefacto un mediador entre la esfera purépecha y la hispana debía adecuarse a las necesidades de cada una de ellas, esto desde luego a su vez jugando el lado purépecha como emisor y la hispana como receptor.

Si bien, se considera el diálogo visual entre purépecha y español, también existe el diálogo purépecha con el mismo purépecha, pues el escudo como objeto narra gráficamente el pasado glorioso del nacimiento de una entidad política que sentó sus bases en la ciudad de Tzintzuntzan, con el fin de reclamo de derechos divinos dados, legitimarlos desde dentro como hacia fuera de la propia esfera purépecha, nuevamente vinculado este propósito con la memoria oficial y colectiva.

² Mendoza (2014) define este concepto como “sistema mediador entre el ser humano y su entorno, como posibilitador de recuerdos, como material de reconstrucción, lo cual permite trabajarlos desde una perspectiva psicosocial en la memoria” (p. 104), lo cual lo vincula con el valor de los bienes patrimoniales tangibles.

Aspectos sobre conceptos teóricos.

La negociación cultural.

El concepto de *negociación* en términos culturales y para los fines de este trabajo se entiende como todas aquellas estrategias, en el diseño de dinámicas y políticas gubernamentales que se emplean para ver los intereses de cada esfera social, principalmente de aquellos que tienen el poder en las manos, esto según Baber (2010) aplicó para Tlaxcala del Siglo XVI dentro del sistema virreinal, pues afirma que posterior a las alianzas con los españoles en las guerras de conquista mexicana y expansión territorial de los dominios de la Corona, se crearon instituciones municipales completamente flexibles que se ajustaron tanto a la necesidad indígena como a la española, funcionando como entidades diversas.

Si bien, estas organizaciones municipales ayudaron a fortalecer los procesos políticos de la Corona, esto no implicaba un sometimiento total, dado que la ciudad de Tlaxcala gozaba de privilegios como elegir a los representantes del cabildo y con ello contaron con cierta autonomía, sin dejar su lealtad a los reyes de España y a la Iglesia Católica, y esa flexibilidad naturalmente impactó en las manifestaciones culturales locales, desde la forma de llevar el culto religioso o

bien los trabajos de arte³, de los cuales se propone que no corresponden ni a la cultura nahua ni la hispana respectivamente, sino que son una entidad independiente, que pese a que es innegable los procesos de hibridación, pero responden a su propio contexto, y por ende a su propia naturaleza.

Siguiendo los estudios presentados por Ruiz y Kellogg (2010) sobre las dinámicas de negociación, en Tlaxcala se cuenta con un documento pictográfico que representa perfectamente estos procesos de dinámicas híbridas para el “punto medio”, en este caso es el *Lienzo de Tlaxcala* (Brito et al, 2021), la idea central es que este documento se puede ver como el puente que conecta la estructura tlaxcalteca con la española, y se entiende que la complejidad de esta pieza no es el medio sino el resultado, es decir, si bien en su contexto sirvió como instrumento, al final el documento mismo es el que representa esta nueva sociedad, con su nueva complejidad y nuevas dinámicas existentes en su propia estructura.

Este modelo de negociación por parte de los tlaxcaltecas se considera que fue igualmente empleado por el señorío Uacúsecha, pues la forma en la que se

³ A grandes rasgos se define el concepto de *Arte* como aquellos procesos tanto intelectuales como sensibles que materializan representaciones, en este caso visuales, ya sea de la realidad tangible, construcción de realidades más abstractas, aspiraciones o exaltaciones, en muchos casos pueden ser la combinación de algunos aspectos mencionados, consultar apartado correspondiente al concepto de *Arte* en este trabajo.

unió de forma pacífica a la Corona con intención de hacer una alianza, y así mantener privilegios como derechos, alto estatus y legitimación en Tzintzuntzan, que desde inicios del Virreinato en la nueva provincia de Michoacán, esta ciudad se “convirtió [...] en capital de las autoridades civiles [...] también en el principal centro religioso donde los misioneros emprendieron la evangelización de toda la región” (Monzón, Roskamp y Warren, 2019, p. 224), esto resulta evidente en lo que a la negociación respecta.

Memoria oficial y memoria colectiva

La memoria puede ser de índole biológica orgánica como parte funcional del cerebro como una capacidad humana de almacenamiento de información, pero en un aspecto más cultural sigue la vinculación del cerebro con la capacidad de almacenamiento de información, esta es mayormente consciente, construida y sobre todo se alimenta de experiencias (Mendoza, 2014), en ello sucede el fenómeno del recuerdo, el recuerdo tiene su contraparte con el olvido, así el recuerdo–olvido (Rabe, 2022) están mediados en gran parte por los objetos, los cuales se han mencionado anteriormente que sirven como contenedores para la memoria, estos objetos pueden ser de carácter individual o colectivo, y entre ello se hace distinción entre los oficiales y colectivos, también llamados recuerdos sociales (Mendoza, 2014).

La memoria oficial tiene la cualidad que “fija el tiempo y el espacio de lo que quiere recordar” (Rabe, 2022, p. 18), en ella las entidades políticas, religiosas o de cualquier índole de orden social, deciden qué o a quién debe recordarse, entre monumentos y documentos, los cuales en el mundo mesoamericano contenían mitos, con ellos las élites legitimaban sus derechos divinos, orígenes cósmicos y fundación de entidades políticas a las que la gente del común se debía (Pérez, 2018)

Por su parte, la memoria colectiva o social es una construcción del colectivo sobre su pasado y significación compartida, que recae en los objetos materiales como mediadores de un vínculo con el pasado, de modo que “facilitan la relación entre las actitudes de las personas y los intereses que guían los recuerdos de las mismas [...] y en ocasiones es eso lo que permite encontrar continuidad entre un pasado no vivido y el presente experimentado” (Mendoza, 2014, p. 104).

Entonces así la mediación que los objetos dan entre lo oficial y lo colectivo tiene que ver con una significación compartida, ya sea por imposición o por convicción personal donde se decide qué es relevante y qué vale la pena mantener con vida, es la conexión de la sociedad del presente con las sociedades del pasado que pueden preceder directamente con las sociedades más recientes. Los objetos en medida que se producen para un determinado fin, cambian la utilidad

y con ellos el significado para el usuario, pueden tener atribuciones de apego emocional y marcar directrices de cómo concebir el mundo.

Estos conceptos se aplican al Escudo de Tzintzuntzan elaborado en 1595, porque mantuvo el discurso de legitimación de derechos divinos ante la Corona española, presentándose como un aliado leal que comulga con los ideales de los Reyes de España y la Iglesia Católica en cánones legibles para ellos, así como a su vez delega y mantiene la historia del nacimiento del linaje Uacúsecha y su poderío ante el Estado Tarasco; en ambos sentidos es un discurso oficial, pero que no necesariamente se mantiene aislado de significación social, pues involucra a la colectividad tzintzutzeña representada por las entidades gubernamentales.

¿Tarascos o Purépechas?

Para fines de esta investigación, es importante señalar la distinción entre el término *tarasco* y *purépecha* (o *p'urhépecha*); no pertenecen a aspectos teóricos en sí, pero se considera importante bajo qué términos usa uno u otro concepto para no caer en la mención indiscriminada de ambos. Se es consciente que esta discusión permanece vigente hasta el momento de realización de esta investigación (Márquez, 2007) aun así, cabe aclarar que no se pretende proponer

un uso de términos de manera absoluta, pero sí en función particular de esta investigación.

Basado en estudios previos que se vinculan con el propio origen étnico de las sociedades que formaron el estado (Pereira et al, 2013; West, 2013) coinciden en apuntar que estos pueblos llegados de migraciones del norte, al asentarse en la cuenca del lago de Pátzcuaro hablaban la lengua purépecha, por tanto, los miembros del linaje Uacúsecha hablaban dicha lengua. Así en la presente investigación se empleará el término *purépecha* para referirse a los hablantes nativos de dicha lengua (Argueta, 2008; Espinosa, 2014).

No se niegan las diversas posturas que proponen a la lengua purépecha como la nativa de los migrantes del norte, pues algunas fuentes como Michelet (1996) o Miranda (2007) vinculan el origen del linaje Uacúsecha a la cultura de la lengua náhuatl, incluso con el mismo origen de los mexicas. Estas posturas podrían mostrar una contradicción al origen purépecha del linaje Uacúsecha, lo innegable es que, para el momento del contacto con los españoles, esta era la lengua oficial de la élite que gobernaba a todo el estado.

En cuanto a la etimología del término *purépecha* proviene del vocablo “p’urhé” que significa “gente, persona, los que viven en la tierra” (Argueta, 2008, p. 42), esto ha llevado a considerar que es el término más adecuado para referirse

a la lengua y a quienes la hablan, pues ya desde el Siglo XVI, existen documentos que sugieren el término que ellos usan para la gente y que el de tarasco fue impuesto por los españoles (Sánchez, 2007).

En cuanto a lo referente al término *tarasco* existe la postura que asocia esta palabra empleada por los españoles cuando comenzaron a contraer matrimonio con las hijas de ellos, puesto que tarascu se traduce al español como “yerno”, además en el periodo del Virreinato los textos hacían referencia a ellos como *tarascos*, por lo que fue un término empleado por los españoles (Argueta, 2008; Espinoza, 2014; León, 2007).

Entonces en esta investigación, el término *tarasco* es usado para referirse a la cultura que se desarrolló dentro del señorío prehispánico de la cual, las fuentes históricas y arqueológicas dan evidencia de la ocupación y expansión que tuvo en el Posclásico. Además, el término *tarasco* implica a todo un estado multiétnico (Albiez– Wieck, 2013; Espejel, 2016), con variaciones lingüísticas donde no todos los tarascos hablaban la lengua purépecha, pero todos los purépechas eran de afiliación tarasca. También será referido en términos de una cultura estudiada desde el enfoque arqueológico (materialidad).

Sobre la concepción de Arte

Se ha cuestionado sobre la validez o pertinencia de emplear el término *arte* en contextos mesoamericanos, otorgar una definición válida y absoluta es tan complejo como los estudios en materia de Arte en sí mismo, sin embargo cabe mencionar la historia y desarrollo del concepto en sí, en la Antigua Grecia existía el concepto desde su concepción etimológica *techné*, o bien del latín *ars* que se refiere al dominio de cualquier actividad humana, por ende se habla de “la capacidad humana de hacer y ejecutar algo con destreza” (Freitag, 2015, p. 129), por lo que no necesariamente se refiere al concepto de *arte* como se concibe al momento de este trabajo.

Si se aborda desde un concepto histórico, además de práctico, el arte nace con el dominio y ejecución de una técnica, habilidad u oficio, por ende, se relaciona directamente con la materialidad, esta materialidad cumplía con una función relacionada con el adorno, la contemplación, funciones rituales y necesidades generales de la vida cotidiana, pues Freitag (2015) apunta que no fue hasta el Siglo XVIII que nace la concepción de las *Bellas Artes*, principalmente a partir de la corriente del romanticismo donde el pensamiento occidental adoptó la noción del *arte* y *el artista* como una actividad individualizada de un individuo – valga la redundancia– alcanzando el nivel de “genio”, concepción que ha ido

adecuándose y afianzándose entre el colectivo durante el modernismo hasta la actualidad.

Esta concepción de la obra de arte como algo excepcional meramente expresivo producto de una visión del artista fuera de lo común ha repercutido en la concepción de las piezas visuales de tiempos pasados consideradas como “obras de arte” por su proceso material, su impacto social, cultural y desde luego su valor estético, sin embargo aunque se reconoce que estas visiones pueden sesgar la materialidad del pasado, se considera que la noción de materialidad– función– estética no están peleadas, sino todo lo contrario, que son nociones que al no ser ajenas entre sí pueden llegar a ser inherentes, y que las sociedades del pasado no tiene certeza que tuvieran una concepción similar al concepto *arte* como ha sido entendido en la actualidad no implica que las sociedades del pasado no tuvieran capacidad de experiencia estética, dominio y aplicación de pigmentos, y desde luego una intencionalidad para crear objetos de carácter visual contemplativo.

En todo momento, no se niega la dinámica del arte como fin de consumo pues “la invención del arte es sin duda una construcción de una élite y su gusto por el coleccionismo que se ha legitimado a través de instituciones como museos y galerías” (Freitag 2015, p. 133), sin embargo y con una postura de arte con una

mirada de materialidad histórica y de consumo, pero en otras dinámicas llevadas a una funcionalidad más práctica, en este sentido cabría un enfoque más científico – valga el término para fines académicos– cercano a la filosofía.

La relación que existe entre arte y filosofía radica, por un lado, en la filosofía que puede verse como la parte natural del ser humano y el arte como la parte artificial (Marcos, 2010). Convencido que la filosofía observa y el arte lo registra se hace así un nexo entre razón– expresión, donde el arte es producto de la razón y a su vez la razón se registra en el arte.

Por otro lado, la filosofía se tiene como generadora de conocimiento natural, el ser humano como ser viviente (incluso los que no viven) son producto de su contexto, tanto natural como cultural (Marcos, 2010). En la ciencia del estudio del arte, como artífice de la naturaleza humana puede caer en el vicio de su propia subjetividad, a tal grado que no permite generar conocimiento estético objetivo, sin aportar al campo del estudio del arte en sí mismo (Prada, 2014), quizá más allá de una búsqueda de conocimiento universal, sino la rigurosidad y cuidado que se tiene en ello.

El arte como generador de conocimiento es de tipo cualitativo lo que lo hace susceptible al sesgo, aun así esto no impide la objetividad de ello lo que lo ideal para la valoración y una posible “estandarización” del éxito de una

investigación de calidad y eficiencia de este tipo cae en “en parte, un logro intelectual y, en parte, una habilidad para comunicar y maniobrar el trato con superiores y con quienes ejercer el poder sobre la carrera del investigador” (Gummesson citado en García y Giacobbe, 2009, p. 84).

Es entonces, que el enfoque es la filosofía como la razón y arte como la materialización sensible de la razón. Dentro del pensamiento de Heidegger (McNabb, 2016) él se centra en el estudio de la existencia humana y en la historia del ser; para ello concibe dos pilares: el ser y el tiempo, en ellos ocurre la existencia, expone al hombre en tanto a materia, por ejemplo, el cuerpo físico, herramientas y entorno tangible y de ahí que coexiste en el mundo. La coexistencia del ser en el entorno lo lleva a desenvolverse en el mundo, así mantiene propiedad e impropiedad en él. Heidegger planteó el rol del ser humano como existente hacia la apropiación y dominación de los otros seres y del entorno (McNabb, 2016), una vez concebida la filosofía como el eje de la razón y el arte como la materialización de esa razón, testigo de la apropiación que el ser hace en su contexto sociocultural, tal como sucedió dentro de la segunda mitad del Siglo XVI con los cambios políticos y religiosos en Tzintzuntzan que llegaron a la materialización del escudo de armas.

Aspectos sobre metodología.

Para dilucidar la lectura de los documentos virreinales en su contexto hay que verlos como instrumentos que formaron “parte de una estrategia de resistencia implementada como medida para evitar sanciones severas; también sirvió como medio para adaptarse [al nuevo orden político y religioso] y construir una nueva identidad, absolutamente necesaria” (Pérez, 2018, p. 86), identidad que resultó en la elaboración de objetos mediadores, que contiene la mezcla de estilos visuales mesoamericanos y europeos.

Entendido lo anterior, es necesario entender la naturalidad de las imágenes en el mundo mesoamericano y el europeo, ambos tienen formas, colores y disposición de elementos en una composición, que su significado aislado tiene correlación con los demás elementos y así generan un discurso que comunica un mensaje, dicho de otro modo, los elementos funcionan como un texto que puede leerse para descifrar un mensaje.

En el Tzintzuntzan novohispano del Siglo XVI, el carari (escribano) purépecha adoptó y se adecuó a las nuevas formas y soluciones visuales dictadas por los cánones artísticos europeos, instruidos por los frailes evangelizados en las pinturas y grabados que introdujeron (Roskamp 2002), mientras se seguía manteniendo la tradición del código mesoamericano, las imágenes no sólo

ilustraban los textos, sino que en ellas contenían la historia de su propio pueblo, mantenían un discurso complejo altamente narrativo y las formas remitían a significados con significado más allá de la representación literal de las formas (Afanador– Pujol, 2015).

Panofsky (1996, 47) propone un método de lectura en tres niveles que son:

1.– significación primaria o natural, como la descripción pre–iconográfica en el arte, caracterizada por las formas puras y los colores, así como las representaciones de elementos existentes en la naturaleza. 2.– significación secundaria o convencional , siendo este segundo nivel el que trata de las composiciones, es decir de la mezcla de elementos primarios (motivos artísticos) con otros de la misma naturaleza, a su vez se combinan con temas y conceptos, como pueden ser alegorías e historias. 3.– significación intrínseca o contenido, nivel más complejo pues en este ya se aborda la significación iconográfica y los procedimientos de composición, dado que se caracterizan por la matización del contexto que en gran medida es dada por la propia investigación de la obra de arte.

Las imágenes al tener una función comunicativa son completamente manipulables, el mismo arte mantiene una estrecha relación en la construcción de discursos que las entidades políticas utilizan para legitimarse, pues al estar

relacionado con la hegemonía, educación y la difusión e interpretación de las propias manifestaciones artísticas (Azuela, 2013, p. 14) pueden leerse dentro y fuera de la estructura que las produce. En este sentido, el interés que los evangelizadores tenían por introducir a la estructura indígena dentro de la estructura hispana fue en parte por la enseñanza de los cánones visuales europeos que prontamente fueron también aprovechados por las élites purépechas apropiándose de los nuevos códigos visuales, y los emplearon en su propio sistema de escritura.

Si los elementos visuales en cuanto a contenido, tienen una función comunicativa resulta adecuado tratarlos como un texto, en el sentido de correlación de formas legibles por lo que el método de la Nueva Filología, basado en la escuela holandesa (Oudijk, 2008) propone identificar los elementos pictográficos en conjunto, así “la tradición pictórica mesoamericana nunca se representaba un elemento aislado, sino siempre en un conjunto con relaciones significantes, por lo que, consecuentemente, tenemos que identificarlos de esa misma manera.” (Oudijk, 2008, p. 125).

En los documentos pictográficos de tradición mesoamericana el simbolismo que remite la forma tiene gran peso en la interpretación del discurso del que el objeto es contenedor, por ejemplo, en la representación visual de una montaña no

sólo representa literalmente una montaña, sino que tiene asociación toponímica, pues el sistema de escritura mesoamericano por naturaleza son glifos con valor fonético (Roskamp, 2002).

De acuerdo con Romero (2001) la tradición del sistema de escritura mesoamericano por naturaleza son glifos con valor fonético, y para Michoacán, esto se ve en ejemplos comunes de los toponímicos (Roskamp, 2017) donde los locativos representan lugar, atributos del lugar y la historia del lugar. Los elementos pictográficos estudiados en esta investigación se interpretan en conjunto dentro de su propio contexto, es decir, se establecen los subniveles que determinan el género de cada documento dado que un elemento no siempre significa lo mismo en todos los documentos (Panofsky, 1976; Oudijk, 2008).

Es importante considerar que los discursos tienden a cambiar de significado, aunque el elemento pictográfico perdure a través de los años y su significado aislado puede mantener su significado individual (Oudijk, 2008), esto responde directamente al contexto, principalmente a la utilidad o valor del objeto, desde su funcionalidad como instrumento de memoria oficial y social.

Cabe señalar que el método de estudiar los elementos por separado es propio de la escuela galarcista que establece una relación directa entre fonema–pictograma, escuela que fue diseñada para estudio iconográfico del Centro de

México y que ha tenido altas repercusiones en otras áreas culturales de Mesoamérica, incluso es muy recurrido por investigadores en Francia e Italia (Batalla, 2008; Oudijk, 2008). El riesgo de aplicar este método en otras áreas culturales o en otros periodos anteriores, como el caso de Michoacán, al momento de realizada esta investigación no se tiene evidencia para los sistemas de escritura fonética entre los tarascos “si los sistemas pictográficos mesoamericanos no son representaciones directas de una lengua, la base teórica y metodológica del método Galarza no existe.” (Oudijk, 2008p. 133).

En resumen, esta investigación observa los elementos por separado, pero no para establecer patrones de pictograma y fonema, sino para establecer una lectura basada en la relación de elementos pictográficos que forman el Escudo de Armas de Tzintzuntzan de finales del Siglo XVI; además, se emplea el Escudo de Tzintzuntzan llamado “de los 3 reyes” (Roskamp, 2013) , que de hecho sigue siendo el oficial del actual municipio de Tzintzuntzan en Michoacán, con el único propósito de contrastar con las observaciones objeto de estudio principal.

Diseño metodológico para el estudio de las imágenes para el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI

Concretamente para los fines de esta investigación, el diseño metodológico para el estudio iconográfico del escudo parte concebir el objeto como pieza de arte que funciona en diversos niveles: el de su producción como objeto mediador y contenedor de memoria oficial y colectiva, como objeto que atestigua el surgimiento de una nueva identidad desde sus procesos de creación: medio y técnica, así como las soluciones visuales en las relaciones de símbolo– significado (Lotman, 1996), y en un objeto que comunica un mensaje que responde a una necesidad sensible e intelectual sobre la sociedad de origen que representa, así como a la que busca ser integrada.

El método entonces consiste en identificar el signo cuyo valor primeramente reside en su forma, después en la correlación y disposición de las formas en conjunto en la composición del escudo, para a partir del análisis discursivo se propicie la dinámica entre destinador⁴ y destinatario para generar una lectura accesible para el espectador. El discurso presupone la funcionalidad

⁴ Para Iurii Lotman (1996) tiene validez el término *destinador* como el autor de los signos, es necesaria esta categoría propuesta dado que “[l]a creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto [...] y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector” (p. 52), esta premisa es concebida entre la dinámica del carari con los representantes de las Cortes españolas.

del objeto, desde los intereses de quienes lo produjeron, así como en los intereses de quienes lo han leído.

Como se mencionó en el apartado anterior, el discurso del objeto tiende a cambiar y con ello la funcionalidad del objeto, sin embargo, en el escudo se considera que el objeto sigue siendo contenedor del discurso legitimador de la memoria oficial y colectiva de la sociedad que ha representado a lo largo de los siglos, por lo que el método también considera el valor patrimonial del objeto.

Capítulo I. Contexto de la sociedad novohispana en

Tzintzuntzan del siglo XVI.

1.1 Contexto de la sociedad Purépecha prehispánica.

La división entre el Posclásico y el inicio del Virreinato no necesariamente marcan una ruptura, en este sentido el contacto es visto como la circunstancias que mueve un cambio de flujo en las dinámicas socioculturales, es decir, el desarrollo mesoamericano continuó, pero con nuevos matices propios de las tradiciones hispánicas que se introdujeron, así como las transformaciones que tuvieron las mismas a partir de su adecuación a las tradiciones indígenas.

En específico para Michoacán, la sociedad que ocupó gran parte de este territorio y que ejerció poder político y social fueron los tarascos, posicionando a Tzintzuntzan como el sitio rector. El estado tarasco se caracterizó por ser en sí mismo una sociedad multiétnica que creó una unidad cultural que si bien, las lenguas eran las que marcaron la diferenciación, todas respondían al poder político que imperaba en el territorio: los Uacúsecha (Albiez– Wieck, 2013; Espejel, 2008).

La historia oficial de la construcción del estado tarasco se toma de *La Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010); en ella se narra el origen del linaje

Uacúsecha quienes migraron de la cuenca de Zacapu hacia la cuenca del lago de Pátzcuaro; la evidencia arqueológica argumenta que esto puede ser posible, a partir de que materiales cerámicos recuperados en la Ciénega de Zacapu están vinculados con sitios del norte como La Quemada en Zacatecas (Pereira et al, 2013). La similitud en los motivos cerámicos, así como las técnicas son muy similares. La arquitectura también parece tener similitudes, lo que propició a proponer a Pereria et. al. (2013) que hubo migraciones de Michoacán hacia Zacatecas, ocupación, y un posterior abandono de La Quemada por movilizaciones hacia la Ciénega de Zacapu.

De las investigaciones arqueológicas anteriores y contrastada la información de *La Relación de Michoacán* se establecen fechamientos para el desarrollo de los tarascos, empezando por las migraciones de los Uacúsecha desde el norte hacia la cuenca del Lago de Pátzcuaro del 1200/ 1275 al 1360 d.C. (Espejel, 2008). Los episodios de guerras de conquista y alianzas matrimoniales sucedieron entre 1360 a 1420 d. C. (Espejel 2008) siendo la figura de Tariácuri a quien se le atribuyó el dominio de la cuenca y la posición política y social del linaje Uacúsecha (Albiez– Wieck, 2013; Espejel, 2008; Pollard, 2004; Schöndube, 1996).

Las siguientes etapas entran en el periodo Protohistórico que va de 1450 a 1530 (Pollard, 2019, p. 367), las cuales se caracterizan por el máximo desarrollo de extensión territorial alcanzando hasta 75 000 km² hacia 1522 (Pollard, 2004, p. 117). La atribución de la gran extensión territorial y política se sucede durante el tercer periodo de 1420 a 1440 (Espejel, 2008) con la división del poder político en tres sedes a cargo de Hiripan en Ihuatzio, Tangaxoan en Tzintzuntzan e Hiquingaje en Pátzcuaro (Albiez– Wieck, 2013; Espejel, 2008; Pollard, 2004).

Para el cuarto periodo que va de 1440 a 1520 (Espejel, 2008) Tzintzuntzan se colocó como la gran sede del linaje Uacúsecha. Este hecho resulta interesante ya que dentro de los aspectos que giran en torno al desarrollo cultural de esta ciudad, está en primer lugar el poder económico, dado que era la ciudad donde habitaba el Cazonci, la máxima autoridad que recibía tributo de parte de todos los dominados por el señorío tarasco.

1.2 El contacto y primeras interacciones.

Tras la caída de Tenochtitlan en 1521, continuaron los planes de expansión española hacia Occidente. Los españoles, ayudados por los tlaxcaltecas lograron establecerse en la cuenca de México, entonces comenzaron las campañas para

introducirse en el territorio nuevo, descrito y construido a partir de la visión de los mexicas (Martínez, 2005).

El interés español se fijó en el Señorío tarasco, llamado *Mechuacán* “lugar de los que poseen el pescado” por los mexicas (Schöndube, 2007). Aun antes de que los españoles pisaran suelo tarasco, el Cazonci Zuangua “debió tener noticias de la presencia de los hombres de Castilla años antes de su llegada a las tierras mayas y mexicanas” (Martínez, 2005, p. 109), por lo que llegado el momento de establecer contacto no fue una sorpresa y mantuvo a los tarascos a la expectativa.

Tzintzuntzan, llamada Huitzitzillan por los mexicas, y que ambas significan “lugar de colibríes” ya había sido mencionada por Hernán Cortés desde 1524 (Martínez, 2005). La importancia que tenía particularmente esta ciudad por los hispanos fue por la importancia que tuvo al ser sede político, económico y religioso de todo el territorio dominado por los Uacúsechas (Schöndube, 1996). Los michoacanos, además, cobraron gran relevancia al ser considerados los grandes rivales de los mexicas, los tarascos fueron el pueblo que nunca pudieron someter los mexicas, además de reconocer ser una tierra de gran riqueza y recursos (Martínez, 2005; Schöndube, 2007).

Los primeros contactos que hicieron los españoles con el Señorío Uacúsecha se dieron entre 1521 y 1522, con figuras españolas como Porrilas,

Antón Caicedo y la figura clave de Cristóbal de Olid (Alcalá, 2010; Martínez). Más tarde, el mismo Cristóbal de Olid con la milicia española y aliados, establecieron un fuerte en la frontera tarasca, en Taximaroa (hoy Ciudad Hidalgo) para comenzar con el proceso de anexión del territorio tarasco a la Corona de España.

Una figura clave entre los tarascos fue Don Pedro Cuinierángari de quien no está del todo claro en qué momento de la narrativa toma un papel protagónico, es innegable su importancia como “puente” entre Cazonci y los españoles.

Cuinierángari fue enviado por Cazonci con “gente de guerra” (Martínez, 2005, p. 123) a Taximaroa para establecer contacto directo con los españoles, quien fue tomado como preso, para posteriormente establecer negociación con Cristóbal de Olid.

Tras estas negociaciones, y con Pedro Cuinierángari como puente, se preparó el terreno para el recibimiento pacífico de los españoles en Tzintzuntzan, pues en todo momento Cuinierángari externaba las intenciones pacíficas que los españoles tenían hacia el Señorío tarasco. De acuerdo con la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) pese a saber que los españoles expresaron acudir en son de paz, el Cazonci quien se hallaba en una situación política crítica, abandonó Tzintzuntzan para cometer suicidio en Pátzcuaro, se ahogó en el Lago.

Si lo anterior es verdadero o no, lo consecuente fue que Cuinierángari, junto con su hermano Huitzitziztili y con todos los caciques que conformaban el poderío tarasco, acudieron a recibir a Olid y toda su compañía de “200 españoles y miles de aliados mexicas, tetzcocanos, tlaxcaltecas, etc” a un lugar denominado como Api (Alcalá, 2010). En este lugar se sentaron las intenciones pacíficas de ambos grupos, posteriormente llegaron a Tzintzuntzan.

Llegada de los españoles a Tzintzuntzan

A finales de 1522, finalmente los españoles se asentaron en Tzintzuntzan, donde los primeros meses se cuenta con doble gobierno: Cazonci por parte de los tarascos y Cristóbal de Olid por parte de los españoles (Martínez, 2005).

Finalmente, Pedro Cuinierángari fue nombrado como Gobernador de Michoacán por los españoles, unificando así los gobiernos purépecha y español en uno solo, que continuó teniendo sede política y episcopal en Tzintzuntzan, la entonces ya llamada como la “ciudad de Mechuacán” (Martínez, 2005, p. 127).

La entrega voluntaria de Cazonci del reino tarasco como súbditos de la Corona española, fue motivada por un sentimiento de sentido común (Bourdieu, 1989), la relación con las estrategias de inclusión voluntaria de la élite purépecha a la Corona, el reordenamiento en el área tarasca con privilegios indígenas dados

por parte de los españoles y los trabajos de evangelización corresponden al sistema simbólico que más tarde quedaron mayormente materializados con la llegada de Vasco de Quiroga, que independientemente de él, lo cierto es que aquí se vio concretada la nueva esfera sociocultural de Michoacán para los siglos venideros (Castro, 2005; Martínez, 2005).

Si bien el panorama prometía actitud pacífica entre ambos, cuando el Cazonci llamado Timas, quien se encontraba en Uruapan regresó a Tzintzuntzan, alentado por Cuinierángari, quien consideró que los españoles eran amigables, fue inmediatamente apresado por Cristóbal de Olid. Las intenciones de parte de los españoles eran exigencias de oro y riquezas, incluso las arcas de oro extraídas de las islas del Lago de Pátzcuaro y Palacio de Cazonci fueron llevadas hasta la Ciudad de México al propio Hernán Cortés, quien dijo llamarse amigo de los michoacanos (Martínez, 2005).

Finalmente, los pactos de amistad que Cortés enunció a favor de Cazonci fueron terminados tan pronto acabaron los tributos. Esto dejó ver entre el pueblo purépecha que los españoles quizá no tenían tan buenas intenciones al final. Las tensiones políticas entre ambos crecieron, siendo nuevamente la figura del gobernador Pedro Cuinierángari quien mantuvo las negociaciones del pueblo purépecha con el pueblo español.

Fundación de la ciudad española de Michoacán

Tanganxoan Tzintzicha (también llamado Tanganxoan II) era el Cazonci hacia 1525, cuando llegaron los primeros frailes franciscanos a Tzintzuntzan, de quienes “Fray Martín funda la primera capilla [...] dedicada a Santa Ana, en la plataforma del palacio de Cazonci, donde se realizaban las principales funciones administrativas y judiciales de la capital michoacana” (Martínez, 2005, p. 139).

El Cazonci Tanganxoan Tzintzicha mantuvo una actitud pacífica hacia Hernán Cortés en todo momento, juró lealtad a la Corona de España, así recibió a cambio autorización para mantener su gobierno local, sin dejar de lado a los representantes españoles que ya estaban establecidos en Tzintzuntzan. La presencia de Nuño de Guzmán aumentó las tensiones, pues a través de juicios con acusaciones en contra de Tanganxoán II, lo hizo preso al menos dos veces. Pedro Cuinierángari logró su cometido pagando oro y plata en favor de Cazonci.

Esta inestabilidad política que traía en el reino la presencia española desde la entrada de Cristóbal de Olid, rebeliones y trifulcas entre los purépechas, cuestiones que responsabilizaron directamente a Tanganxoan, bautizado como Francisco Tanganxoan y acudiendo a los franciscanos, no pudo evitar recibir el castigo de ser atado y arrastrado por un caballo en Tzintzuntzan, para más tarde

ser asesinado en la hoguera por órdenes de Nuño de Guzmán el 14 de febrero de 1530 (Martínez, 2005).

Vasco de Quiroga

Con el asesinato de Tanganxoan II a manos de los españoles en Tzintzuntzan, apareció en Michoacán la figura de Vasco de Quiroga, pieza clave para apaciguar las tensiones, que además trajo un reordenamiento social que desembocó en otros conflictos, de los cuales es resultante el Escudo de Armas de Tzintzuntzan de finales del Siglo XVI.

Vasco de Quiroga fue designado oidor en el año de 1530 y miembro de la Segunda Audiencia de México, con el fin de “reparar los desmanes de su antecesora y emprender la organización del país conquistado nueve años antes por Cortés” (Zavala, 1991, p. 9). Un oidor cumplía la función de regular y poner orden en disputas de todo tipo: social, política, eclesiásticas, y cualesquiera otros temas competentes de orden por lo que, en el perfil, debía ser una persona letrada, especializada en temas de derecho, así como ser miembro del Real Acuerdo (Gómez, 2022). Vasco de Quiroga desde luego cumplía con ese perfil humanista, además inspirado por la *Utopía* de Tomás Moro, fundó un “prototipo” de pueblo– hospital en Santa Fe en la Ciudad de México.

Hacia 1533, cuando fue nombrado visitador acudió a Michoacán para inspeccionar los conflictos de la zona y sugerir adecuaciones. En esta visita fundó Santa Fe de la Laguna, un pueblo- hospital homólogo al de México (Zavala, 1991). Este tipo asentamientos estuvieron inspirados en Tomás Moro y se trataron de comunas dedicadas a la producción artesanal, agricultura y oficios. Cada familia contaba con una parcela para usufructo como huerto y recreación, sobre todo en las ordenanzas dictadas por Quiroga una vez nombrado Obispo (Martínez, 2005; Zavala, 1991).

“En 1537 [Vasco de Quiroga] fue electo obispo de Michoacán” (Zavala, 1991, p. 13), pero no fue hasta el año de 1538 cuando tomó posesión de este cargo en la ciudad de Tzintzuntzan (Sánchez, 2018). Durante el año consecuente realizó los movimientos para trasladar la sede a la ciudad de Pátzcuaro, este hecho afectó directamente las instituciones y autonomía de Tzintzuntzan, dado que quedó relegada a un barrio dependiente de Pátzcuaro, acto que redujo los privilegios de la élite como de la sociedad tzintzuntzeña en general (Martínez, 2005; Roskamp, 2013).

El episodio del traslado de la sede de Tzintzuntzan a Pátzcuaro por mandato de Quiroga puede considerarse canónico, puesto que precisamente este hecho desembocó en los conflictos entre Tzintzuntzan y Pátzcuaro por recuperar

y/o defender los privilegios según fue el caso y que esta posición conllevaba, tan es así que incluso fray Pablo de Beaumont expresó gráficamente con un documento visual este hecho pues ilustró el traslado del órgano y campana (figura 2) dentro de su *Crónica de Michoacán* hacia finales del Siglo XVIII (Roskamp, 2013).

El conflicto se agravó más tarde por el traslado de la sede de Pátzcuaro a Guayangareo (posteriormente llamada Valladolid y Morelia a partir del Siglo XIX). Resulta de suma relevancia considerar que los argumentos que la sociedad de Tzintzuntzan empleó como probanza fue la narrativa oficial de esta gran ciudad que regía y gobernaba el antiguo Estado Tarasco, fue la ciudad que le dio la bienvenida a los españoles que, en nombre del Corona establecieron una alianza, jurando así lealtad a los reyes de España, y quizá lo más importante, dieron la bienvenida al catolicismo adoptándola como la religión oficial, además de facilitar y colaborar para la conversión de los purépechas a esta nueva religión.

1.3 Vasco de Quiroga y los conflictos entre Tzintzuntzan, Pátzcuaro y Guayangareo.

En el apartado anterior se mencionó que Guayangareo apareció en escena a partir del año de 1541 donde se asentó la ciudad española de Michoacán, la cual tomó

mayor relevancia en el año de 1578 cuando se trasladó la sede del obispado a esta ciudad y con ello cambió al nombre de Valladolid (Martínez, 2005); se toma este año de 1541 como punto de partida, pues se tiene registro de las intenciones de los españoles por fundar una ciudad que fuera designada únicamente para los españoles, quienes compartían el mismo espacio y de cierto modo nivel jerárquico que las élites purépechas en Pátzcuaro (Martínez, 2003).

Mientras Vasco de Quiroga figuraba como obispo de Michoacán antes de su muerte, hizo lo posible por mantener el cabildo y la sede episcopal en Pátzcuaro con éxito, pues la fundación de la villa de Guayangareo en 1541 por el Virrey Antonio de Mendoza como la Nueva Ciudad de Michoacán (Martínez, 2003), fue una estrategia decisiva para lograr el cometido de la élite española.

Estos conflictos fueron agravados por Quiroga al defender el título de *ciudad de Mechuacan* en Pátzcuaro, quien por la vía legal degradó a Guayangareo al rango de pueblo (Martínez, 2003). Este hecho, y referente a los medios de creación de documentos jurídicos como probanza– donde surge el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI– llevó a la gente de Guayangareo a falsificar cédulas reales como documentos probatorios y verse favorecidos ante la corona, hecho que preparó todo para trasladar la sede a Guayangareo tan pronto fuera posible.

Tras la muerte de Vasco de Quiroga en el año de 1565, Guayangareo recupera el título de la *ciudad de Mechuacán*, albergando el poder político y eclesiástico de toda la provincia, además como ya se mencionó, de cambiar el nombre a Valladolid con intención de mostrar superioridad jerárquica ante los asentamientos indígenas (Martínez, 2003). En cuanto a Tzintzuntzan, el conflicto con Vasco de Quiroga y la élite de Pátzcuaro, logró una victoria al obtener el nombramiento de República de Indios en 1593 (Paniagua, 2024), éxito atribuido al Escudo de Armas de las águilas (Roskamp, 2013), con cédula real, que impactó sobre todo en la separación de Pátzcuaro.

La creación de la Republica de indios de Tzintzuntzan, implicó que la Corona le otorgó el derecho a jurisdicción territorial propia, contar con un cabildo reconocido que entre sus privilegios “de distintos permisos, tales como andar a caballo, portar armas españolas, vestir a la usanza hispana y demandar exitosamente a su teniente de gobernador por amancebamiento” (Paniagua, 2024, p. 172), esto, cabe mencionar que fue promovido por ayuda de los frailes franciscanos.

1.4 Arte y sistema jurídico novohispano en Tzintzuntzan

Con el triunfo del nombramiento de República de Indios hacia finales del Siglo XVI como victoria significativa para Tzintzuntzan y en especial para la élite purépecha de esta ciudad, se atribuye al discurso y memoria oficial histórica del linaje Uacúsecha, de su poder político y religioso dados con naturaleza divina, de su alianza con los españoles, así como su lealtad a la Corona y la Iglesia Católica. Argumentos que a grandes rasgos fueron suficiente probanza para otorgar el nombramiento que se ha mencionado anteriormente, y que implicó otorgarle derechos como un cabildo, administración de tierras, nombramientos locales y la separación de Pátzcuaro o Valladolid (Roskamp, 2013).

Abordar el escudo como una pieza de arte, habiendo dejado claro que para fines de esta investigación implica el proceso de creación de un objeto con valor estético a través de un medio y una técnica, además del desarrollo de símbolos con significado que en conjunto emiten un mensaje (Lotman, 1996), pues también se concibe el arte como un medio intelectual y sensible, que como bien se ha dicho se vincula con el espectro de lo estético pues contiene elementos visuales para ser apreciados, leídos, reflexionados y asimilados.

El valor de los signos implica que estos tienen una forma, la forma dicta el análisis de este, para que a su vez genere una dinámica entre el destinador y

destinatario que según Lotman (1996) el signo en particular puede “ser percibida como una propiedad ontológica del objeto” (p. 10– 11), el conjunto de signos que forman el objeto artístico (composición de elementos visuales) abren un diálogo donde las formas, en conjunto, en su relación de disposición con las otras, crean una lectura que puede ser observada por el espectador.

Ahora bien, sobre la dicotomía destinador– destinatario y los signos como puente que conecta las intenciones e intereses entre ambos en la lectura de la composición visual, precisamente vale la pena dilucidar sobre los intereses entre los purépechas que elaboraron el escudo, y los españoles que lo leyeron, a su vez, los purépechas al tener clara su intención y el favor de la Corona, se apegó a los códigos estéticos de su contraparte para que el mensaje pudiera ser claro, de igual forma que los españoles con sus intereses definidos, observaron el escudo comprendiendo las intenciones y estética de su contraparte.

Con lo anterior, puede parecer lógico que el modelo de alianza resultara benéfico para la élite Uacúsecha, que quizá de momento la necesidad de un Escudo de Armas pudo parecer como algo no prioritario, hasta que Tzintzuntzan perdió el título de Ciudad de Mechuacán (Martínez, 2003) y con ello perdió la sede de poder político y religioso provincial. Es entonces que, como estrategia del favor

de legitimación y derechos otorgados por la Corona, realizaron el Escudo de Armas de las Águilas con ayuda de los franciscanos (Paniagua, 2024).

Las similitudes en composición entre el Escudo de Tzintzuntzan y el Escudo que aparece en la lámina principal del Lienzo de Tlaxcala (figura 4), ambos del Siglo XVI, así como las reminiscencias de los signos que conforman los elementos visuales entendibles tanto para los hispanos como purépecha, y que adoptaron el sistema logográfico náhuatl son bastante notorias: Un águila que ocupa el elemento de mayor tamaño en la composición, personajes propios de la historia indígena, el símbolo de Castilla, glosas latinas, un ave acuática, elementos arquitectónicos indígenas, la cruz alusiva al cristianismo, una montaña (tepetl) que en el caso purépecha es una cueva, entre otros, pareciera un intento probado y garantizado para los fines de la élite de Tzintzuntzan.

Hay que resaltar ahora las diferencias propias de la cultura purépecha que la diferencia de la náhuatl, como el pescado blanco, el lago y la isla, el sol, la indumentaria asociada a la nobleza Uacúsecha como huarache, carcaj, arco y flecha en vez de tocado de plumas (Torres, 2025), el coyote, entre otros, que seguramente, los purépechas también aprovecharon como un medio legible que ayudó a perpetuar el discurso oficial en la memoria Uacúsecha, a su vez de perpetuar la legitimidad de derechos divinos que argumentaban ser merecedores.

Los representantes de la Corona en la Nueva España debieron conocer la tradición simbólica local, tuvieron familiaridad con leer e interpretar este tipo de documentos y la importancia que tuvo entre el pueblo mesoamericano y las bondades de la estrategia a partir de alianzas más que por la guerra, por lo que este formato de Escudo y el simbolismo nobiliario que tuvo como código, ayudó a lograr los intereses que los españoles tenían en los territorios americanos.

Capítulo II. Desarrollo del Arte Visual en la sociedad de

Tzintzuntzan en el siglo XVI

2.1 Contexto de las imágenes en la tradición purépecha para el siglo XVI

Al hablar de técnicas de elaboración de imágenes en el contexto michoacano del Siglo XVI es importante hablar de materiales, es decir, de todos aquellos recursos disponibles en el entorno, formas de representación visual de las formas y conceptos, y en general de la forma en que se empleaban las técnicas, pigmentos, soluciones visuales (composición).

La región lacustre del Lago de Pátzcuaro se caracteriza por ser una cuenca endorreica, es decir el agua no tiene salida fluvial hacia el océano o corriente de agua, es alimentado por un sistema de drenaje radial de escurrimientos subterráneos y superficiales provenientes de las serranías que le rodean, aunque no cuenta con grandes ríos, además de la existencia de manantiales (Lot y Novelo, 1988).

Por la naturaleza del suelo volcánico de la zona, contiene tierras de color café amarillento, se encuentra en los taludes superiores de las montañas, presenta una vegetación de oyamel, juníperos, abetos y alisos, además es tierra fértil pues atrapa la humedad. En los taludes inferiores tipo es el barro oscuro,

fino y arenoso que se encuentra y de la sierra, en él crece una vegetación de encinos, pinos y pastos (Huerto y Vargas, 2014). Esta abundante presencia de madera les permitió elaborar diversos objetos para uso cotidiano, así como para fogones de uso doméstico, entre ellos para la cocción de alimentos, y desde luego para pigmentos empleados en la producción de imágenes. Las calabazas fueron utilizadas no sólo para el consumo humano, también se emplearon las corazas de ellas para elaborar recipientes para contener líquido o preparación de los pigmentos.

Por las condiciones de tierras fértiles, abundancia y agua y vegetación, propicia una gran variedad de animales silvestres, lo que desde la Época Prehispánica permitió una amplia cacería, desarrollaron arcos y flechas. Además, se sabe de herramientas de obsidiana como raspadores utilizados para limpiar las pieles y descarnar los huesos, navajas prismáticas para destazarlos, que se han encontrado en excavaciones de la región (Stawski, 2012), siendo algunos pigmentos obtenidos de origen animal.

Hablar de escritura propiamente purépecha en lo que corresponde al Posclásico es complicado por la evidencia arqueológica que se cuenta hasta el momento de realizada esta investigación (Schöndube, 2007) sin embargo, sí existen ejemplos en otras áreas de Mesoamérica, por ejemplo– y quizá una más

cercana al Estado Tarasco– es la escritura pictográfica náhuatl (Davlesthin y Velásquez, 2024).

Una característica propuesta por Davlesthin y Velásquez (2024) de la escritura en náhuatl para el Siglo XVI es un “sistema logofonético que funcionaba mediante la combinación de silabogramas [...] y logogramas” (p. 58), de los cuales el segundo tipo es lo que ocupa más los objetos pictográficos para Michoacán, sobre todo por el modelo tlaxcalteca, quienes formaron parte de la cultura náhuatl.

El sistema de logogramas consiste en “signos palabra que representan lexemas en su totalidad, sus significados y formas fonéticas” (Davlesthin y Velásquez, 2024, p. 58). Este sistema debió tener éxito entre la sociedad de Tlaxcala, pues la literalidad que podían contener estas imágenes fue reconocible para los hispanos, quienes podían leer con mayor facilidad los documentos indígenas, de esta manera pudieron darle peso y valor jurídico por parte de los representantes de la Corona española (Ruiz, 2010).

Bajo esta lógica se puede argumentar que la élite Uacúsecha adaptó ese modelo logográfico que incluso les debió resultar familiar para que, con apoyo de los frailes llegados a Michoacán, comenzaron a elaborar documentos más figurativos que funcionaban como documentos de probanza ante los españoles, a

la vez que servían de lectura para el propio pueblo purépecha (Afanador– Pujol, 2015), así es que se adopta la postura de estudiar estos documentos como códices.

Un códice entonces se entiende como “manuscritos [...] pictóricos porque son imágenes y pictográficos por estar escritos por medio de dibujos, los cuales presentan una codificación completa de estas pinturas, que son estilizaciones extraídas de manifestaciones plásticas muy antiguas y elaboradas.” (Galarza, 1997, p.7) características que cumplen perfectamente con los documentos virreinales realizados en Michoacán por las sociedades indígenas.

A grandes rasgos los documentos michoacanos que se han abordado desde su valor pictográfico han sido, entre otros: *La Relación de Michoacán*, *El lienzo de Jucutacato* y *El lienzo de Carapan*, sin embargo para los fines de esta investigación, el Escudo de Armas de Tzintzuntzan elaborado a finales del Siglo XVI es considerado un documento, que por su valor histórico, artístico, jurídico y cultural, es tomado como fuente de información con variables interpretarlos, que dado su carácter patrimonial refleja a la sociedad que representa, se propone leerse de la misma manera que un códice, desde luego con sus propios matices contextuales.

Sobre los pigmentos

La obtención de pigmentos fue a través de arcillas, animales y de origen vegetal, además de mezclarse con otros elementos naturales ácidos como limón, vinagre o bien, el uso de la cal (Álvarez, 2001). Los recursos empleados fueron a partir de plantas como muérdagos o líquenes para emplear las sombras en la pintura, así como flores de zempoalxóchitl, caléndula o retama, mientras que para los colores básicos se empleó el añil, palo de campeche o capulines (Arroyo, 2014). En cuanto al uso de origen animal destacan la grana cochinilla, caracol púrpura entre otros, principalmente insectos. Para Michoacán, se menciona la presencia de un insecto llamado *axe* (Álvarez, 2001) el cual se empleaba para extraer un componente para mezclar con aceite de linaza y uso de tierras (tabla 1).

<i>Nombre de la tierra</i>	Tonalidad obtenida
<i>Charapenduni</i>	Rosa
<i>Charanda</i>	Rojo
<i>Charapeti</i>	Bermillón
<i>Charah</i>	Bermillón casi almagre
<i>Charapequa Cutzutaque</i>	Almagre
<i>Tepushuta</i>	Blanco
<i>Nimacuta</i>	Café oscuro
<i>Ihuetacha</i>	Amarillo

Tabla 1. Clasificación de nombres purépechas de tierras según el tono obtenido.

(Álvarez, 2001, p. 83)

Naturalmente los españoles llegados a la zona apreciaron y aprovecharon estos conocimientos locales en la obtención de pigmentos, tal es el caso que pronto comenzaron a comerciar el añil y la grana cochinilla en todo el territorio hasta entonces ocupado por los imperios europeos (Arroyo, 2014). Independientemente del valor asignado a los pigmentos, es innegable la influencia que el español ejerció sobre el carari, para emplear estas técnicas al estilo europeo.

En cuanto a las técnicas de pintura, propiamente dicho y entendida como la aplicación de pigmentos sobre una superficie para la creación de imágenes, y para fines del presente trabajo se especifica en los espacios arquitectónicos que según Cazenave- Tapie (1996) las técnicas empleadas al inicio del Virreinato son, por un lado, la mesoamericana, donde el artista (llamado así al que realiza las imágenes en el espacio para los fines de este trabajo) pintaba aplicando los pigmentos mezclados con cal y baba de nopal, para al final bruñir con la misma cal y dar uniformidad a las imágenes sobre los muros de templos y palacios, por lo que el uso decorativo en espacios arquitectónicos estaba destinado para los de uso de gobierno y religión, aspecto que no distaba mucho del uso europeo.

Por su parte las técnicas europeas de uso de pintura en interiores arquitectónicos eran a base de aplicar el pigmento directamente en la superficie húmeda, para fusionar el color con el enlucido, llamada técnica al fresco. También existe la técnica de aplicar el color en una superficie en seco, donde el pigmento se prepara con una goma obtenida de la clara de huevo, llamada técnica al temple.

Las intenciones de los españoles por introducir la estética europea en el territorio recién anexado a la Corona española, llevó a la fundación de escuelas de artes y oficios, como la de la Capilla de San José en la Ciudad de México por Fray Pedro de Gante (Morales, 1991), donde además de oficios como la carpintería y herrería, se instruía a los americanos sobre la pintura, esta para aplicarse principalmente en espacios de culto religioso.

Esto causó pronto tal impacto que en las Ordenanzas de 1557 se señaló que los pintores debían someterse a un examen para “evitar la mala calidad de las obras [que fueran dañinas] para la devoción de los santos” (Cazenave– Tapie, 1996, p. 14– 15), pues ya desde entonces el arte se concebía como un contenedor indispensable para los valores sociales (Vargaslugo, 2005), principalmente al culto dado que la Iglesia privilegiaba la realización de obra plástica, aunque los resultados en poblados mayoritariamente indígenas, los resultados distaron un

tanto de los resultados esperados por las Ordenanzas, y ahí el valor de gesto local identitario.

Sobre el Carari

El término *carari* proviene de la lengua purépecha y significa *escribano*, por ello es esta figura a quien se le atribuyen las técnicas de pintura, además de estar involucrados en realizar las imágenes como en la *Relación de Michoacán* (Afanador– Pujol, 2015) o en los lienzos y escudos de armas con fines jurídicos (Roskamp, 2003). Por otro lado, Álvarez (2001) menciona las referencias de las figuras del pintor (o artista) en documentos redactados por los españoles acerca de las sociedades mesoamericanas, que para Michoacán enfatiza las bateas con aplicación de laca, resaltando la habilidad de talla de madera y decorado con pigmentos.

En este punto se ha hecho obvio el que el carari dominaba las técnicas para la producción de pigmentos, así como su aplicación en los soportes, sin embargo, como estrategia de negociación, se generó la necesidad de aprender y apropiar las formas apegadas a la estética europea, que tal como se ha mencionado esto fue motivado por los franciscanos llegados a la cuenca del Lago de Pátzcuaro. Aunque en las imágenes hechas a mano del purépecha se ajustaban al estilo

europeo, se siguió preservando la tradición del código mesoamericano, las imágenes no sólo ilustraban los textos, sino que en ellas contenían la historia de su propio pueblo, mantuvieron un discurso complejo altamente narrativo y las formas remitían a significados más allá de la representación literal de las formas (Afanador– Pujol 2015).

2.2 La producción de imágenes como estrategia: funciones y rasgos de identidad local.

Como se ha mencionado con anterioridad en este trabajo, el concepto *Arte*, y para fines de la presente investigación, se vincula con el resultado material tangible que da testimonio de los procesos tanto cognitivos– interpretativos, así como sensibles– estéticos de la misma naturaleza humana, es decir, el arte como rasgo material de los procesos de la experiencia humana en tanto seres pensantes y sensibles, lo que deriva en la construcción de discursos depositados en un soporte material que permite que el discurso sea leído, compartido y en su caso, reproducido.

Hablar de producción de imágenes (arte) en la Época Prehispánica para el área de Michoacán es complejo, primero por la naturaleza de estas, puesto que, a diferencia de otras áreas mesoamericanas y por la evidencia arqueológica, los

tarascos no eran muy dados a la producción visual figurativa como sí lo hicieron los habitantes del Valle de México o Oaxaca en el Posclásico, sin embargo, existen referencias mayormente geométricas en los *xanamus* (Olmos y Guzmán, 2016) y en la cerámica (Juárez, 2019).

Los llamados *xanamus* son petrograbados elaborados sobre piedra volcánica que fueron dispuestos como revestimientos en los edificios piramidales conocidos como Las Yácatas. Es importante resaltar que, tras la llegada de los españoles y la migración del centro del asentamiento de las Yácatas a la zona conventual franciscana, se reutilizaron las piedras porosas que revestían las estructuras piramidales en los edificios virreinales.

Aunque se ha hecho una identificación de los petrograbados, no se cuenta con una lectura de ellos propiamente dicha, la dificultad que ha presentado el estudio iconográfico de las piezas prehispánicas es que se encuentran descontextualizadas, a lo que Olmos y Guzmán (2016) expresan que “no consideramos viable derivar algún significado simbólico a partir de su colocación, ni tampoco que deba ponerse énfasis [...] vinculado a los afanes de la antigua élite de Tzintzuntzan para conservar sus privilegios después de la conquista” (p. 119) por lo que concluyen una reutilización aleatoria y arbitraria de dicho

material. Por tanto, los estudios en los petrograbados registrados en la cuenca del Lago de Pátzcuaro son meramente tipológicos.

Por otro lado, el estudio de imágenes en documentos pictóricos de los purépechas, se encuentran el *Lienzo de Jucutacato*, el *Códex Plancarte* y la ya mencionada – y quizá la fuente de mayor consulta– la *Relación de Michoacán*, en estos estudios sobre imágenes se han analizado los aspectos visuales formales y las implicaciones que éstos tienen en su narrativa, así como el impacto que pudieron tener ante la sociedad, puesto que emplearon códigos simbólicos reconocibles, legibles e interpretables en lo individual y lo colectivo, así se reitera su valor de códigos (Mohar y Fernández, 2006), aplicable para el Escudo de Armas que ocupa a esta investigación.

La creación del Escudo: educación artística y negociación

A grandes rasgos la intención de creación del escudo fue con fines jurídicos, pues este documento sirvió como probanza ante los representantes de la Corona en la Nueva España. La historia de Michoacán en los primeros años del Virreinato estuvo rodeada por un conflicto político por reclamar el derecho a ser la capital de esta provincia, en orden cronológico: 1525 Tzintzantzan fue la primera Ciudad de Mechuacán, en 1537 Vasco de Quiroga es nombrado obispo de Michoacán y

traslada la sede política y episcopal a Pátzcuaro en 1538 un día después de tomar posesión (Martínez, 2005).

En 1541 fue la fundación de Guayangareo por el Virrey Antonio de Mendoza como la Nueva Ciudad de Michoacán, pero la sede del poder se mantuvo en Pátzcuaro como la Ciudad de Michoacán, hasta en el año de 1565 por cédula falsificada, el asentamiento español de Guayangaero obtuvo el título de Ciudad de Michoacán, pero no fue hasta 1578 cuando se traslada la sede del poder político y eclesiástico a esta ciudad, que cambia al nombre de Valladolid y le otorgó total legitimación (Martínez, 2005).

En todo este conflicto, Tzintzuntzan logró una victoria al obtener el nombramiento de República de Indios en 1593 (Paniagua, 2024), éxito atribuido al Escudo de Armas de las águilas (Roskamp, 2013), con cédula real, con gran impacto, sobre todo, por la separación de Pátzcuaro. En cuanto a la manufactura del documento pictográfico sus dimensiones son de 28.7 x 20.7 cm y fue elaborado en papel europeo (Carvajal, 2020), actualmente se localiza en el Archivo General de Indias en la ciudad de Sevilla, España (figura 1).

Dentro del proceso de creación de la composición del escudo se estudia como estética local, desde la obtención de pigmentos, así como la disposición de los elementos, que si bien eran más literales las formas para la comprensión del

lector español, también podían ser entendido el simbolismo purépecha, decidiendo los elementos que deberían permanecer o ser cambiados.

La negociación (Baber, 2010) como fenómeno cultural para estos procesos de continuidad y disyunción (Quilter, 1996) de la nueva estructura virreinal se concibe como la capacidad que cada estructura social tiene para establecer estrategias y generar cambios de forma activa. Bajo el pensamiento estructuralista Giddens (2006) explica que el individuo tiene la facultad de apropiación y discernimiento de selección todos aquellos signos y símbolos que adquiere a lo largo de la vida cotidiana, así genera una estructura supra-individual, pero que a la vez está vinculada a un colectivo.

Por su parte, la educación como organismo sistematizado que instruye al individuo de convicciones colectivas (lengua, ciencias, artes, etc.) forma parte de la vida cotidiana de la sociedad, pero a su vez se considera que la educación es el “es el medio a través del cual se forma al sujeto y se reproduce la cultura, ya que su propósito es lograr la inserción del sujeto al medio cultural-social al que pertenece” (Martínez, 2011, p. 211).

Se puede inferir que el individuo surge del colectivo, pero en su discernimiento tiene autonomía crítica y de pensamiento, a la vez que estos elementos se deben a un colectivo, es decir, se es individuo por la capacidad

cognitiva y sensible que adquiere y aplica en sí mismo, a la vez que todo lo adquirido corresponde a rasgos del colectivo, por lo que para fines de este trabajo se le llamará: sujeto cultural.

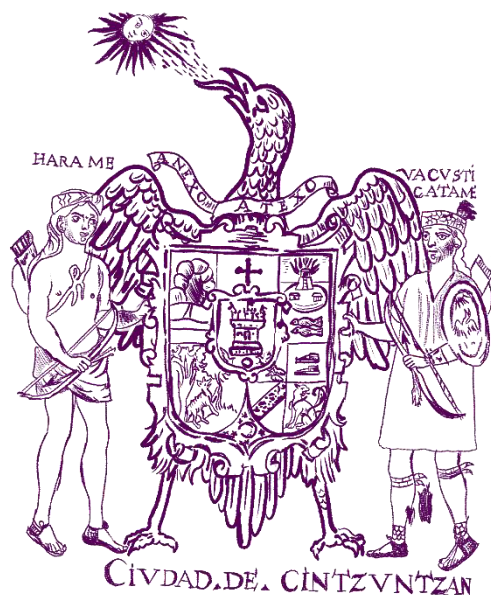
El sujeto cultural entonces, se define como aquel individuo miembro de una sociedad, que tiene capacidad cognitiva y sensible por lo que permite discernir aquellos signos del contexto en que se desenvuelve, y que, con estos signos apropiados, genera una estructura individual que le permite pertenencia a un colectivo. Siendo así que su existencia dentro de un colectivo le otorga una estructura cultural, y justo aquí es que dependiendo de su contexto, se pueden detectar necesidades– culturales desde luego– que requieren ser satisfechas.

Con la capacidad de discernimiento del sujeto cultural (tanto el purépecha como el hispano) con el proceso de negociación, y con la intención de los españoles por introducir la estética europea en el territorio recién anexo a la Corona española, empleando la educación como medio, llevó a la fundación de escuelas de artes y oficios, como la de la Capilla de San José en la Ciudad de México por Fray Pedro de Gante (Morales, 1991), modelo que llegaría a Michoacán, donde además de oficios promovidos por Vasco de Quiroga (Zavala, 1991) como la carpintería y herrería, se instruía a los americanos sobre la pintura, esta para aplicarse principalmente en espacios de culto religioso.

Capítulo III. Estudio iconográfico de las imágenes de

Tzintzuntzan virreinal del Siglo XVI.

3.1 Iconografía en el Escudo de Armas como instrumento didáctico: entre la cohesión, continuidad y disyunción cultural.



Para comenzar a hablar de iconografía en el área del Lago de Pátzcuaro es importante recordar que en los apartados anteriores se hizo mención que la cultura tarasca del Posclásico Prehispánico no cuenta con evidencia de un sistema de escritura logográfica (Schöndube, 2007) como la que supone el escudo del Siglo XVI, sin embargo, es posible que se haya tomado esta decisión de emplear dicho sistema de escritura náhuatl al ver el éxito de estrategia de negociación

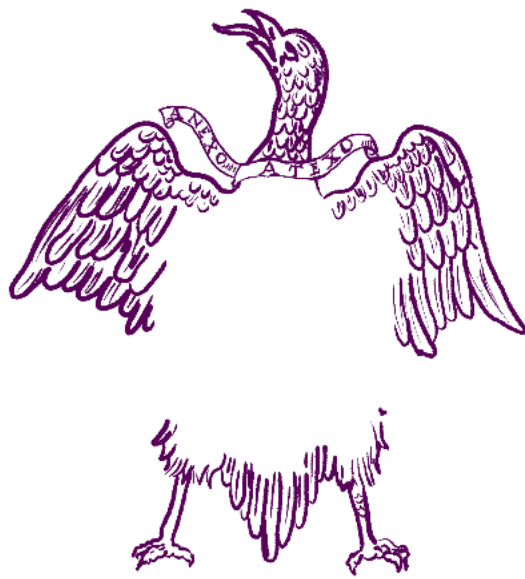
empleada por los tlaxcaltecas. Esta decisión debió ser alentada por los franciscanos al instruir al carari, pues precisamente como se mencionó con anterioridad, fue a raíz de las Ordenanzas de 1557 (Cazenave– Tapie, 1996) que los frailes debieron involucrarse en el desarrollo del arte indígena y replicar los éxitos obtenidos en ello.

Bajo el argumento de abordar el Escudo como una pieza con valor no solo documental y patrimonial, sino también artístico se puede analizar la iconografía del conjunto, pues como lenguaje el arte mantiene procesos tanto de forma como de significado, ambas características del sistema logográfico de la escritura mesoamericana, que ha permitido estudios iconográficos en escritura náhuatl del Siglo XVI dada su sistematización (Davlesthin y Velásquez, 2024).

Para interpretar los logogramas y su correlación que conforman la composición del escudo se hace una lectura basada en el método holandés de la Nueva Filología (Oudijk, 2008) que considera los elementos por su relación forma– significado, y en conjunto con los demás elementos más allá del significado aislado del elemento en cuestión, esta forma de escritura es propia de la tradición mesoamericana, por lo que se considera adecuada para los fines de la presente investigación.

Elementos del Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI

El águila



Elemento directamente relacionado como símbolo de la propia élite del Estado Tarasco, pues según la narrativa oral de la propia memoria prehispánica, al linaje de los fundadores y consecuentemente gobernantes de esta entidad política y religioso se les llamaba *Uacúsecha* (Alcalá, 2010) que en la lengua purépecha *uacús* = águila y *-echa*= sufijo que indica plural, se traduce como “las águilas”, que para este contexto se lee como “Señores águila”.

El águila (*uacús*) además, no solo es símbolo de representación del linaje gobernante, sino que también se vincula con los mitos de origen, entre ello por su relación directa con los mexicas, por tanto, de origen náhuatl que en algunas

versiones se ha dicho que provienen de las mismas migraciones del norte (Martínez, 2005), que por designio divino buscaban una tierra prometida, que para los consecuentes Uacúsecha consideraron que la cuenca del Lago de Pátzcuaro era esa tierra prometida, estableciendo su cabecera política y religiosa en Tzintzuntzan, o Huitzitzillan en la lengua náhuatl (Martínez, 2005)

Una publicación de Iconografía de Morelia (2025a) propone que el águila también está asociada a la Casa de Austria o Habsburgo, por los europeos arribados a esta zona y atribuidos como “conquistadores”. Esta interpretación podría cobrar mayor sentido en su relación con Tlaxcala, es decir, cabe la posibilidad de su vínculo con Austria o Habsburgo que el Lienzo de Tlaxcala (figura 4) es el elemento de mayor tamaño además de ocupar un espacio central en toda la composición, esto pudo haber sido fundamental en el éxito obtenido por los favores otorgados por la Corona.

Se ha mencionado anteriormente el presente trabajo del modelo de negociación empleado por los purépechas teniendo de referencia el triunfo tlaxcalteca, grupo de tradición náhuatl que los mismos purépechas decidieron adoptar para la elaboración de su propio escudo de armas, repitiendo el mismo patrón del águila como figura central y de mayor tamaño en toda la composición.

Es importante recordar que en la escritura mesoamericana el tamaño de los objetos tiene un valor jerárquico (Mohar y Fernández, 2006), por lo que visualmente representar un elemento de tamaño superior a otros es precisamente para resaltar la importancia del elemento que representa, por lo que el águila reafirma el protagonismo de quienes representa: Señorío Uacúsecha y Señorío Europeo.

El sol



Omitiendo el marco que encierra a la composición, el sol es el elemento que corona a todo el conjunto, es decir, se encuentra en la parte superior. Este elemento está pintado en sombra de sol color oro está representado con rostro humano, propio de la heráldica europea, además generalmente se representa con doce rayos que se alternante entre ondulados y rectilíneos (Schnieper, 2001). En esta versión local purépecha es difícil precisar el ordenamiento y alternancia de

estos rayos, aunque en algunos de ellos se puede apreciar una alternancia más marcada entre rayos tripartidos y lisos, es muy posible que se haya intentado representar los doce rayos del sol típicos de las representaciones visuales en la heráldica europea.

Dentro de la composición, el sol está conectado directamente con el águila, ya que según esta interpretación el sol alimenta al ave. Si se observa de forma metafórica puede tener una connotación religiosa, pues la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) expresa a lo largo de toda la narrativa de la memoria purépecha la vinculación entre la élite Uacúsecha con el poder el fuego, con la deidad Curicáueri.

La figura de Curicáueri es imprescindible al momento de hablar de espiritualidad y religión tarasca, incluso su reminiscencia en la sociedad purépecha virreinal, pues el sol es el que alimenta espiritualmente al ser humano, específicamente al Señorío Uacúsecha, así se puede reafirmar el designio divino de los gobernantes del pueblo purépecha.

Se ha mencionado la intención jurídica con la que fue creado este documento, por lo que tenía claro un objetivo y un lector: las entidades españolas, de quienes la élite Uacúsecha esperaba verse favorecida, en este

sentido el carari sabía perfectamente quién era el lector, esto abre la posibilidad que el sol también pudiera tener connotaciones católicas: Dios.

En el mundo cristiano el sol es fuente de luz, por tanto, Dios es quien otorga la luz, simbólicamente la luz es “la verdad”, razón por la cual Jesucristo es llamado “El Sol verdadero”, fuente de sabiduría y de toda razón del ser humano, al igual que Curicáueri, al alimentar al águila reafirma el rol del Señorío Uacúsecha quien representa al pueblo purépecha bajo el cobijo o designio directo de Dios (Roskamp, 2013).

Podría decirse que, al introducir la tradición purépecha al mundo cristiano, Curicáueri pasaría a ser una advocación de Cristo, a quien los miembros de la élite Uacúsecha en representación del pueblo purépecha, muestran su fe y lealtad a Dios. Además, hay que recordar que Tzintzuntzan fue clave para introducir al cristianismo a la sociedad purépecha, además de integrarse a la Corona española.

Ticátame



Este personaje identificado en la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) es mencionado en el folio 63 justamente en el apartado de “DE COMO EMPEZARON A POBLAR LOS ANTECESORES DEL CAÇONÇI” (p. 16) pues a él se la atribuye la fundación de lo que consecuentemente se convertiría en una de las entidades más poderosas del Posclásico del mundo Prehispánico mesoamericano: los Tarascos.

Según la narrativa descrita por fray Jerónimo de Alcalá (2010) él llegó a la cuenca del Lago de Pátzcuaro cargando al dios Curicáueri, razón por la cual se observa la figura del sol en el escudo que porta en el brazo izquierdo, que como se mencionó se atribuye al mismo Curicáueri o bien, a la divinidad o deidad mayor, además que el sol está conectando con la figura de un águila con las alas extendidas con el pico alzado hacia el sol en el mismo escudo que porta, puede

ser por el nombre “VACUSTICATAME” que aparece encima del personaje, que “uacus” significa águila en la lengua purépecha.

El águila es reminiscencia del mismo linaje Uacúsecha en general, que no solo se representa como figura de gobierno, sino que también como figura fundadora, esta composición de sol y águila parece ser una repetición de ambos elementos del águila que sostiene toda la composición del Escudo de Armas que también tiene el pico abierto dirigiéndose al sol pareciendo ser alimentada por el sol.

Respecto a la indumentaria de este *tenate*⁵ sostiene un carcaj en la espalda y un arco con una flecha en el mismo brazo que porta el escudo, en la tradición purépecha el arco y la flecha son símbolo propio de gobernantes de origen chichimeca, pues Roskamp (2013) menciona que el arco y la flecha son “para indicar el carácter de cazador y militar de los Uacúsecha [...] como un tipo de bastón de mando en manos de las autoridades indígenas” (p. 152).

Además de una túnica roja que cubre el cuerpo hasta poco más arriba de las rodillas, debajo de ellas porta unas uñas de venado atadas, esta descripción hecha por Roskamp (2002) menciona que estas uñas de venado no solo son

⁵ Según la definición que otorga Iconografía de Morelia (2025) describe puntualmente que dentro de la heráldica, el término *tenate* se refiere a la representación visual de la figura humana o animal que sostiene un blasón.

indumentaria propia del Cazonci, sino que son representación de la guerra y sacrificio humano ofrecido para las deidades mayores.

Las patas de venado, apunta Roskamp (2002) también aparecen en las narrativas oficiales, como en el triunfo en contra de un sacerdote llamado Naca, quien puso en riesgo interrumpir la legitimidad del poder Uacúsecha y quien tras caer en una trampa que consistió en marcar huellas de venado en el suelo haciéndole creer que estaban de cacería, para finalmente ser flechado y posteriormente sacrificado por Tariácuri y sus acompañantes.

Otro elemento que reafirma el nivel de alto estatus, además de los atribuidos a la clase gobernante, religioso o militar, son los guaraches, puesto que este tipo de calzado era usado solamente por las élites, así como cascabeles a la altura de los tobillos y en la cabeza lleva una banda, que Roskamp (2002) la atribuye a piel de felino, además de portar plumaje y joyería.

En cuanto a los aspectos físicos, sobre sale una trenza, elemento del cual se cuentan con representaciones prehispánicas, sin embargo en la cara tiene barba y bigote, rasgos propios de las representaciones europeas (Roskamp, 2013) posiblemente con la intención de resaltar un carácter de realeza o alto estatus para el entendido del lector europeo.

Haramen



Sobre este personaje con el encabezado HARAME, según la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) podría tratarse de Haramen (o Aramen como también se le llama) padre de Tanganxoan. Si bien en el relato recopilado por Alcalá (2010) se le describe a Haramen como un personaje vicioso, fue uno de los protagonistas de la conquista de las islas del Lago de Pátzcuaro, además de ser asesinado por una flecha en su propia morada, resulta importante por ser el primo que ayudó en la crianza de Tariácuri y padre de Tanganxoan.

Aunque este personaje no llegó a ser gobernante, se le atribuye llevar a cabo la captura y sacrificio de Naca, quien realizó un plan para quebrantar el poderío del linaje Uacúsecha (Roskamp, 2002), legitimando su poder para posteriormente continuar con la expansión del reino. Posiblemente la relevancia

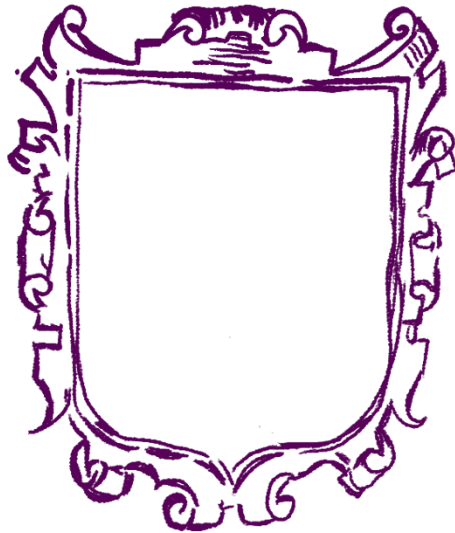
que toma para la élite de Tzintzuntzan quienes decidieron ponerlo como tenate en una posición importante dentro de la composición del Escudo de Armas es por ser la figura atribuida a la expansión del Estado tarasco, y responsable de permitir que el poder político y religioso de esta entidad fuera asentado en la ciudad de Tzintzuntzan (Espejel, 2008).

Al igual que algunos rasgos e indumentaria del tenate derecho (Ticátame), este porta un carcaj en la espalda, mientras que en el brazo derecho carga un arco y flecha, como se describió anteriormente, son símbolo de caza, guerra y elementos atribuidos al gobernante entre los chichimecas (Roskamp, 2013).

Aunque Haramen no porta túnica, ya que lleva puesto un tapihchukua, taparrabo en lengua purépecha (Roskmap, 2002), porta una banda en la cabeza de piel de felino (Iconografía de Morelia, 2025a), además de guaraches y joyería que como se mencionó, es propia de personas pertenecientes a las élites.

Cabe resaltar que este personaje también es representado con una trenza, que corresponde a la tradición mesoamericana, sin embargo, también es representado con barba y bigote, que al igual que con Ticátame, es posible que sea para resaltar el rango de élite generalmente representado en la tradición artística de los europeos, con el fin de ser leído y entendido ante las cortes del rey de España en el territorio americano.

Blasón central



Este blasón cuartelado en cruz está dividido en 2 cuarteles superiores, 2 cuarteles inferiores y un blasón central dentro de toda esta composición. El color que enmarca este blasón está pintado con color oro. Este conjunto que conforma el blasón central está sostenido por dos tenates: Ticátame del lado derecho y Haramen del lado izquierdo, los cuales ya se ha descrito sus características. El águila sostiene este blasón en la zona del pecho, ocupando gran parte frontal del cuerpo del águila, a su vez que con las alas extendidas cobija los tenates quienes sostienen el blasón.

En la tradición de Heráldica europea, los escudos de armas vienen desde los tiempos medievales, con las armerías y encuentros nobiliarios en torneos

(Ministerio de Cultura, s.f.), por lo que ya desde entonces se diseñaron como arte que describía “con términos y voces propias, reglas y preceptos fijos, enseña a componer y explicar los Escudos de Armas que tocan a cada linaje, ciudad y persona” (García y García, 1919, p. 14), es decir se crearon con la intención de representar gráficamente los rasgos identitarios de quienes representan o defienden.

El blasón es entonces el elemento que pone evidencia que esta composición visual se trata de un escudo de armas, que desde el Siglo XIII en las sociedades europeas ha servido para legitimar a través de símbolos y narrativas que evocan a quien representa (Ministerio de Cultura, s.f.) por lo que este marco decorado enfatizaba el carácter de linaje con derecho divino que caracteriza a los Uacúsecha y al pueblo purépecha que representa, donde Tzintzuntzan ha sido la sede de poder desde antes de la llegada de los españoles.

Cabe recordar que este documento fue diseñado como probanza jurídica solicitando favores y legitimidad ante la Corona española, pues no es de extrañar que la decisión de hacer evidente el carácter heráldico del documento pudiera ser legible para los europeos, quienes no estaban familiarizados con el formato de los códices mesoamericanos que también cumplían la función de conjuntos de

símbolos ordenados a modo narrativa visual que representaba linajes, ciudades o lugares y personas.

Blasón central con Castillo



Este blasón más pequeño que se encuentra al centro de la composición que forma el blasón de mayor tamaño sostenido por el águila y los tenates, tiene un borde de color oro, al centro aparece un edificio de piedra con tres torres una bandera roja en cada una de ellas, asemejando la forma de un castillo europeo, debajo hay dos colibríes, uno en cada lado inferior y una figura circular color azul. Por fuera del blasón en la parte superior, una cruz.

Este símbolo no es extraño ni exclusivo de Tzintzuntzan, pues se relaciona con el Reino de Castilla, directamente con la Corona Española, la máxima

autoridad en la sociedad virreinal. La heráldica de Castilla específicamente, después del año de 1157, con la subida al trono del rey Alfonso VIII de Castilla, derivado de la necesidad de un escudo de armas para Castilla tras la separación de este reino con el de León (Asociación Socio-Cultural Castilla, s.f.), cuyo arte heráldico representa un castillo rematado por tres almenas.

Por otro lado, además del elemento castellano, en la representación heráldica de este elemento en el escudo de Tzintzuntzan, las tres banderas rojas agregadas en cada una de las torres o almenas, pueden ser representación del color rojo propio de Castilla, color en el que fue dispuesto el emblema en banderas y pendones dispuestos por todo el reino desde su creación (Asociación Socio-Cultural Castilla, s.f.).

En la base del elemento arquitectónico aparecen dos aves, una en cada extremo inferior, que han sido identificadas como colibríes (Roskamp, 2002), atribuido quizá por el color azul de las aves, en medio de ambas y alineado al centro debajo del emblema de Castilla se dispone el elemento circular. Los colibríes corresponden el significado toponímico de Tzintzuntzan que en lengua purépecha significa “lugar de colibríes”, en la lengua náhuatl Huitzitzillan (Martínez, 2005).

La relación entre Castilla y Tzintzuntzan cumple una misma función: gobierno. Ya sea por lealtad de los súbditos hacia las entidades políticas, por legitimación gubernamental o por mero reconocimiento toponímico, lo que es innegable la connotación política. Los colibríes que sostienen el emblema castellano juegan un doble discurso de doble gobierno, aunque el emblema de castilla sobresale, comparte el blasón con los colibríes, el discurso puede indicar entonces doble criterio: lealtad al linaje Uacúsecha quien a su vez debe lealtad a la Corona española formando una sola entidad política.

Cabe mencionar la similitud de esta composición en el escudo de Tlaxcala que en su composición representa el emblema de Castilla al centro con las tres torres superiores, en la de en medio cuenta con una bandera con el águila de Habsburgo en ella en la cima. En la parte inferior dos cráneos con unos huesos entrecruzados al centro (Noguez, 2017).

La presencia del emblema de Castilla en los escudos indígenas no es un caso aislado de Tlaxcala ya que, en otras victorias militares, comandadas por españoles en territorio novohispano ya presenciaban el uso del arte heráldico castellano, así como la presencia de águilas de la Casa de Habsburgo (Domínguez, 2013), que para el caso indígena mostraba integración y lealtad a la Corona española. Sin embargo, Tlaxcala es el ejemplo- al menos en cuanto a

composición visual– más cercano al de Tzintzuntzan, además que algunos pueblos indígenas se les otorgó el escudo por victorias militares, en el caso tzintzuntzeño es derivado por una estrategia de alianza, tal como los tlaxcaltecas.

Referente a la cruz que remata este blasón menor representa a la fe católica, es importante recordar que fue Tzintzuntzan la que permitió que entraran los frailes a Michoacán, la primera sede del obispado, el hogar de los primeros michoacanos convertidos en el cristianismo, en pocas palabras el catolicismo entre los purépechas comenzó en Tzintzuntzan.

En resumen, este blasón representa la lealtad purépecha a la Corona española y a la Iglesia católica, a su vez que reafirma la alianza política entre Uacúsechas y españoles, y que se encuentra al centro de todo, enfatizando la importancia que Tzintzuntzan jugó como cabecera política y religiosa en Michoacán.

La Cueva



Dentro de la composición del blasón central de mayor tamaño, en el cuartel superior izquierdo se encuentra el elemento identificado como “la cueva”, este elemento se asocia con los mitos de origen de las tradiciones mesoamericanas. En una interpretación realizada por Roskamp (2002) señala que son 7 las piedras que están formando un arco que representa una cueva, este argumento también se sustenta por un fondo en color azul que representa al cielo, las piedras son de tonos color marrón con tonalidad más oscura al interior del arco, lo que representa profundidad o concavidad.

Si bien en la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) no se hace mención o alusión a una cueva como tal, pero sí se menciona un mito de origen, incluso de carácter divino sobre los llamados “Señores Chichimecas” quienes, tras una

migración del norte, tomando como centro la cuenca del Lago de Pátzcuaro, llegaron a esta; así a través de alianzas y guerras de conquista lograron unificar y establecer la entidad política identificada como Tarasca (Espejel, 2008).

Entonces la cueva está representando el origen del linaje Uacúsecha, que en su mito no se habla de nacimiento de la tierra sino de un peregrinaje, a lo que Roskamp (2002) en su lectura del escudo de armas menciona que esta cueva tiene “precisamente siete rocas, lo que concuerda con la tradición de *Chicomoztoc*” (p. 245) este último término proviene de la lengua náhuatl y significa “lugar de siete piedras o cuevas”, mencionadas en el Códice de la historia tolteca– chichimeca y el origen de los siete pueblos chichimecas (Iconografía de Morelia, 2025a)

Debajo de la cueva está representado un río, que conecta a la cueva por un camino, a lo que Roskamp (2002) continúa con su interpretación sobre la integración al linaje uacúsecha de la sociedad xiuquilteca, que en el *Lienzo de Jucutacato* se menciona su origen de una cueva y su paso por un cuerpo de agua en su camino migratorio.

La isla



En el cuartel superior derecho del blasón central de mayor tamaño, por su representación visual se le identifica con el nombre de “la isla” pues como este nombre lo indica resalta lo que parece ser una isla, dado que aparece un cuerpo de agua en color azul, perfectamente diferenciado del cielo con una línea de horizonte, además de la presencia de dos figuras animales en forma de pescado. Al centro del cuerpo de agua aparece un espacio de tierra pintado de color verde con una estructura piramidal, característica del mundo mesoamericano, y otras dos estructuras de menor tamaño que aparentan ser casas.

La presencia de arquitectura en la isla señala un asentamiento, obviado por la presencia de casas, rasgo común entre la escritura mesoamericana y española.

En el basamento piramidal, aparece un edificio en llamas en la cima de este, puede estar asociado a las alianzas de los Uacúsecha con los ribereños y las guerras de conquista de los pueblos isleños mencionadas en la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010), fundamentales para unificación y expansión de los tarascos.

Las figuras de fauna acuática están relacionados con el pescado blanco llamado en purépecha *kurucha urapiti*, endémico de la cuenca del lago de Pátzcuaro y muy apreciado en el mundo mesoamericano desde la Época Prehispánica, pues las sociedades lacustres de Michoacán desarrollaron técnicas y herramientas de agricultura acuática con uso de corrales para peces, cultivados naturalmente en el lago para crianza y pesca, no solo interno sino para enviarlo a otros territorios más allá de la cuenca (Williams, 2014). Específicamente para los mexicas con quienes además compartir historia de origen, rivalizaban, identificaban a los tarascos como *michoaques* (Schöndube, 2007) entendido de la lengua náhuatl como aquellos que poseen el pescado, principalmente por este preciado pescado blanco abundante en la región, motivo por el cual los españoles llamarían a este dominio Uacúsecha como Michoacán.

En resumen, este cuartel habla de la creación de Michoacán como un reino, desde su toponimia en lengua náhuatl como “lugar de los que poseen pescado”

representado por los peces blancos, así como el cué o yácata (templo) en llamas puesto que la historia del Michoacán prehispánico surge con migración del linaje Uacúsecha del norte, alianzas con los ribereños y conquista de los isleños para la unificación del reino y posterior expansión.

Si se considera el fin de la creación del escudo de armas como documento de probanza jurídica, otra lectura que puede tener este cuartel es directamente con Pátzcuaro, pues entre sus múltiples traducciones de la lengua purépecha *petáhzacua* o *petahzácuaro* al español “lugar de cimientos para templos” (Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], 2015), y hay que recordar que en aquel entonces el conflicto jurídico de Tzintzuntzan era contra Pátzcuaro por ostentar el nombre de “Ciudad de Michoacán” con los privilegios que esto conllevaba. En este sentido pudo ser una forma de externar el triunfo deseado sobre Pátzcuaro, que en algún momento entre 1420 a 1440 el poder se dividió en tres ciudades, siendo Pátzcuaro una de ellas, para posterior a este periodo Tzintzuntzan se colocó nuevamente como la única sede del poder político y religioso del estado tarasco (Espejel, 2008), por lo que este cuartel recuerda este hecho y lo reafirma ante la Corona española.

El coyote



Cuartel inferior izquierdo, denominado “el coyote” por la presencia de la figura de un cánido color marrón con rasgos que coinciden con la figura de un coyote, que aparece apoyando una pata delantera sobre un elemento vegetal coloreado en verde representando un árbol, ambos sobre un terreno pronunciado en color verde, otro elemento aparentemente vegetal y en la parte superior dos figuras que parecen aves acuáticas.

La figura del coyote en la tradición tarasca se asocia a dos elementos: uno es la propia población de Ihuatzio, que en la lengua purépecha se traduce como “lugar de coyotes”. En su relación directa con la ciudad de Tzintzuntzan se remonta al periodo de 1420 a 1440 (Espejel, 2008) antes mencionado cuando el

poder político y religioso se dividió entre Tzintzuntzan, Pátzcuaro e Ihuatzio, para finalmente volver a centrarse en Tzintzuntzan.

Otro elemento que aporta a la posibilidad que se trate del topónimo de Ihuatzio es la presencia de dos aves aparentemente acuáticas, las garzas, en este caso se relaciona con el Lago de Pátzcuaro, dado que Ihuatzio es un poblado ribereño, en el cual cabe mencionar que existe la presencia de un centro ceremonial de grandes dimensiones y que corresponde al Posclásico dentro del periodo de dominio Uacúsecha, esto posiblemente aludiendo a un centro ceremonial importante en la región bajo el mandato de Tzintzuntzan reafirmando su poder en Michoacán.

Cabe añadir la existencia los llamados “tronos” que de acuerdo con la tradición arqueológica (Hernández, 2011) se han encontrado no solo en Ihuatzio, sino también en el mismo sitio arqueológico de Tzintzuntzan “Las Yácatas”, de tener relación con estas figuras de coyotes en contextos políticos, se atribuye a actividades como la guerra, indispensable en la formación del estado tarasco, resaltando las habilidades bélicas de los miembros del linaje Uacúsecha.

Martínez (2005) habla sobre el paralelismo purépecha- náhuatl, tarasco-mexica, así como para los mexicas la capital tarasca era Huitzitzillan que posterior a 1538 los purépechas lo adecuarían a su lengua Tzintzuntzan, la

ciudad de Coyoacán del náhuatl “lugar de coyotes” fuera adecuada en el reino purépecha como Ihuatzio. Siguiendo la idea de paralelismo, en el mundo mexica existió una Triple Alianza, que en su momento también la hubo en Michoacán, aunque estuvo motivada por rivalidades y conflictos donde el señor de Ihuatzio Hiripan “mandó llevar el ídolo de Curícaueri” (Martínez, 2005, p. 98) hasta que se consolidó nuevamente el poder en Tzintzuntzan, pero este cuartel marca este hecho de la historia del reino.

Roskamp (2002) plantea una hipótesis sobre este cuartel, que si se sustenta con la teoría de continuidad y disyunción de Quilter (1996) cobra sentido, la hipótesis a grandes rasgos explica que la decisión de colocar un coyote con una pata alzada hacia el árbol en semejanza a los animales apoyados de elementos vegetales en la heráldica europea, puesto que en esta generalmente se representan leones, osos o lobos, lo que generó en el proceso de apropiación por parte del carari, la adecuación con fauna local, como el coyote muy presente en las culturas mesoamericanas.

Si el coyote cumple una función de representación simbólica de la realeza purépecha, Roskamp (2002) propone que está “relacionado con la familia Huitzimengari que significa “semblante de perro” o “perro de agua” (Martínez, 2005, p. 307), descendiente del último *irecha*, Tzintzicha Tangaxoan, quienes

tenían un coyote o perro como escudo personal” (p. 247), esto cobra sentido si se considera el papel de Don Antonio Huitzimengari como mediador entre purépechas y españoles, siendo gobernador de Michoacán hasta el año de 1562 cuando murió. La figura de Huitzimengari representa una parte fundamental sobre la victoria obtenida al deslindarse de la tutela de Pátzcuaro a finales del Siglo XVI, pues al inicio protagonizó un papel antagónico en contra de la élite purépecha que permaneció en Tzintzuntzan después de perder el nombre de Ciudad de Michoacán, al final Huitzimengari mostró una “inclinación tzintzuntzista, favorecida por su amistad con los frailes franciscanos” (Martínez, 2005, p.353), aunque este no presenciara el triunfo de Tzintzuntzan mientras vivió.

El felino



El cuadrante inferior derecho dentro del conjunto del blasón central de mayor tamaño, está dividido en otros cuatro cuadrantes en cruz, que por la presencia de la figura en color ocre de lo que asemeja a un puma o jaguar se ha denominado en la presente investigación como “el felino”, además en el cuadrante inferior izquierdo aparece una franja con el mismo color ocre con motas negras que asemeja la piel del “tigre”, que como se vio en los tanates que sujetan el blasón central se atribuye a un tocado.

En la parte superior izquierda nuevamente aparecen dos aves en color marrón que aparentar ser acuáticas, identificadas como patos (Roskamp, 2002), mientras que en el cuadrante superior derecho aparecen dos elementos pintados en color rojizo que representan ser un par de guaraches, calzado explícitamente

mencionado en la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) que se atribuye a la élite, específicamente a entidades de gobierno como el propio Cazonci.

Del punto último referente a la indumentaria de Cazonci podrá representar en conjunto el prestigio como clase guerrera del linaje Uacúsecha; el tocado de cuero de felino que portaban los guerreros, reiterado en los tenates laterales del escudo, los guaraches destinados al calzado exclusivo de las élites, la presencia de los patos que se atribuyen al poder simbólico de sus plumas que “en la época prehispánica [...] fueron usadas para hacer mantas para los *irecha*” (Roskamp, 2002, p. 246).

La figura como tal del jaguar o puma, hasta el momento de esta investigación no se tiene referente documental con una conexión directa con la cultura tarasca, es posible que la aparición de este animal en el escudo de armas haya sido tomado directamente de la tradición náhuatl, pues en estas sociedades como en otras mesoamericanas, el jaguar está ligado con el misticismo, la magia e incluso como indumentaria de caciques (Roskamp, 2002), nuevamente se interpreta como un elemento que reafirma el prestigio de los miembros del linaje Uacúsecha.

Por último, y retomando las figuras de los patos, Roskamp (2002) atribuye la figura del pato con su vínculo con la diosa Xarátanga, diosa de la luna a quien

se le ofrecían patos en sacrificio. De ser así, en la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) además de ser diosa de la tierra en la agricultura por traer a la tierra variedad de chiles, frijoles y maíces, se le relaciona con actividades de guerra lo que posteriormente le otorgó una posición de deidad celeste dentro del panteón tarasco.

La luna y las estrellas



Este elemento se encuentra dentro del blasón central de mayor tamaño, en la parte inferior al centro, en medio de los dos cuarteles inferiores, y representa una luna cóncava en cuarto creciente, rodeada por 7 estrellas. En la tradición y narrativa tarasca, la luna se asocia con la deidad Xaratanga, como madre creadora, con la fertilidad pues como se hizo mención en el apartado anterior, en

la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) se menciona como deidad de la tierra y producción de cultivo y la pesca, para tomar un papel mayormente protagónico al integrarse al panteón tarasco, siendo contraparte femenina de Curicaueri.

Cabe la posibilidad que la posición que ocupa dentro de la composición del escudo no es fortuita ya que por la forma triangular y al estar justo en medio de las piernas del águila, pudiera estar simbolizando el aparato reproductor femenino, reafirmando así el simbolismo de la luna con la maternidad, fertilidad y fecundidad, mismo que comparte con la tradición europea.

En cuanto a las siete estrellas coincide con las siete piedras de la cueva, nuevamente hace alusión al origen que, a diferencia de la cueva, en esta sección del escudo es en un plano más cósmico no solo legitima el origen terrenal del linaje Uacúsecha, sino al nacimiento espiritual otorgado por Xaratanga como la madre de la creación divina, por lo cual los purépechas llamarían *Nana Kutsi* a este astro que en español se traduce como “Madre Luna”.

Topónimo Ciudad de Tzintzuntzan

CIVDAD.DE CINTZVNTZAN

Debajo del conjunto del águila con alas extendidas y los tenates laterales que sujetan el blasón central, aparecen estas glosas “CIVDAD.DE.CINTZUNTZAN”, la última palabra purépecha se traduce al español como “lugar de colibríes”. Por obviedad se trata de la Ciudad de Tzintzuntzan que ostentó el título de Ciudad de Michoacán en los primeros años del Virreinato antes del nombramiento de Vasco de Quiroga como obispo de Michoacán, pero tiene una función más allá de evidenciar a la ciudad que representa y su élite de gobierno.

El nombre de Tzintzuntzan proviene de la relación de los mexicas con los purépechas, aunque es un tanto incierta, diversas versiones coinciden que comparten mito de origen, es decir que provienen del mismo grupo étnico migratorio y que su enemistad es posible que venga de una separación, mientras unos decidieron permanecer en la cuenca de Pátzcuaro, otros decidieron asentarse en la cuenca de México. En todo caso, más allá de la lengua adoptada, coinciden en provenir de un linaje guerrero, aspecto clave para la creación de las entidades políticas consecuentes, y por ende se atribuyen al culto de Huitzilopochtli, deidad de la guerra (Martínez, 2005).

Huitzilopochtli se traduce como “colibrí izquierdo” de la lengua náhuatl al español (Martínez, 2005) de aquí la relación con el colibrí, llamado *huitzil* en la lengua náhuatl y *tzintzuni* en la lengua purépecha, que como se mencionó

anteriormente se asocia directamente con las sociedades chichimecas que al partir de Chicomoztoc “las 7 cuevas” al norte de Mesoamérica, Huitzilopochtli fue el dios titular que motivó esa peregrinación en busca de la tierra prometida para asentarse y gobernar, hecho que legitimó la ocupación Uacúsecha y su derecho divino a gobernar. Es entonces que la capital tarasca debía reflejar la tutela de Huitzilopochtli: Huitzitzillan “el lugar de colibríes”, que en su adecuación a la lengua purépecha es Tzintzuntzan.

Martínez (2005) señala que el nombre de Tzintzuntzan, de acuerdo con las fuentes hasta el momento de la presente investigación, se empezó a emplear hasta después de la llegada de los españoles quienes inicialmente la llamaban *Uicicila* como hispanización de Huitzitzillan, empleando el nombre purépecha “años después, tal vez sólo a partir de 1538” (p. 35). El vínculo con Huitzilopochtli en la capital tarasca puede reafirmarse en una posible traducción adecuada pues Martínez (2005) añade al respecto que el sufijo *-tzan* no es del todo claro en la lengua purépecha debido a que es poco común, y ofrece una hipótesis: que la palabra proviene de Tzintzúnchani “colibrí en medio” (p. 35), aunque en todo caso es innegable la relación con el colibrí, lo que sustenta el culto a Huitzilopochtli, aunque el debate es si Tzintzuntzan es una adecuación al purépecha de

Huitzitzillan o es a la inversa, incluso si el nombre se adoptó al mismo tiempo en ambas lenguas.

En todo caso, la propuesta es que el nombre Tzintzuntzan de este asentamiento cumple una función de legitimidad de las entidades políticas, en la memoria e identidad del linaje gobernante desde su mito de origen con tintes sagrados y religiosos, que por mandato divino son cabecera del estado tarasco, esto en gran medida, no solo legitima el papel de Tzintzuntzan en la historia de Michoacán, sino que incluso justifica los privilegios reclamados ante la Corona española y porqué se rechazó la subordinación de Pátzcuaro o Guayangareo, reconociendo su autonomía aun siendo súbditos del Rey de España y fieles de la Iglesia Católica.

Capítulo IV. Tzintzuntzan, Michoacán en el Virreinato: identidad y memoria a través del Arte.

A modo de resumen y como se aprecia en la composición del escudo en la figura 1, es visible la disposición y jerarquía por tamaño de los elementos, el elemento que más sobresale es el águila, no solo por ser el de mayor tamaño sino porque esta es la que sostiene toda la composición. Resulta lógico pues la élite gobernante llamada Uacúsecha en la lengua purépecha significa “las águilas”, que según la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010) es el nombre con el que se identificaba a quienes tenían el poder político y religioso del estado tarasco.

En los extremos laterales de la composición, aparecen dos tenates, la representación antropomorfa de dos personajes vistiendo ropas indígenas, que de izquierda a derecha son Haramen y Ticátame, atribuidos a la narrativa de fundación y expansión del antiguo estado tarasco (Alcalá, 2010), estos dos junto al águila forman una composición en triángulo, quizá alusivo a la Santísima Trinidad, resaltando el hecho de que en la parte superior se encuentra el sol alimentando al águila. Vale la pena mencionar que Curicaueri fue la deidad principal entre los tarascos, deidad atribuida al fuego, todo ello cobra sentido con el argumento del origen y derecho divino que otorga legitimidad a esta élite de Tzintzuntzan.

Resulta interesante el hecho que estos tres elementos, entre el águila, Haramen y Ticátame sostienen el blasón central, que a su vez contiene otro blasón interior con el símbolo de Castilla, coronado con una cruz, una evidente alusión a la Corona española, así como a la fe católica, las nuevas dos entidades política y religiosa respectivamente del nuevo territorio anexado: Michoacán. Este elemento además de denotar lealtad a estas dos entidades es posiblemente tomado del *Lienzo de Tlaxcala* (Brito et al, 2021), con el cual comparte similitudes compositivas y considerando el éxito que ellos tuvieron al ser aliados de los españoles.

Los demás cuarteles que rodean al blasón central, de arriba abajo y de izquierda a derecha representan una cueva, que en la tradición logográfica mesoamericana se relaciona con el origen, con el nacimiento del mundo y la vida misma. En el siguiente cuadro se observa una isla con un templo en llamas, lo cual puede ser alusivo a las narrativas de la *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010), de las alianzas con los pueblos ribereños del lago para conquistar las islas, unificar la cuenca del Lago de Pátzcuaro y comenzar la expansión. Además de la presencia de pescados blancos, productos apreciados por la sociedad prehispánica de Michoacán y que es de donde viene el nombre virreinal de este territorio (Schöndube, 2007).

Los cuarteles inferiores de este blasón representan fauna como un coyote del lado izquierdo asociado al poblado de Ihuatzio, o bien al nombre Huitzimengari, de familia noble representada por un coyote. Del lado inferior derecho está un cuartel representado por un felino, además de dos aves acuáticas; llaman la atención dos elementos que aparentan ser huaraches, relevante dado que según la tradición tarasca (Alcalá, 2010) estos representan el linaje guerrero, la fuerza para gobernar y conquistar, características propias de los Uacúsecha. Por último, en la parte inferior del blasón aparece la luna con estrellas, la dualidad entre el día y la noche, entre lo paterno y lo materno, además en el catolicismo puede ser la dualidad entre Jesús y María.

A lo largo de esta breve descripción del escudo, se puede apreciar el juego entre lo purépecha y lo hispano, entre el simbolismo mesoamericano y el europeo, entre la literalidad y lo abstracto, entre la heráldica hispana y la logografía mesoamericana, por lo que se ofrece la interpretación de todo el conjunto por su relación que en pocas palabras dice: los Uacúsecha tienen origen divino del pasado, quienes tras campañas de guerra y conquista obtuvieron victorias para ejercer un poder legítimo que tomó como cabecera la ciudad de Tzintuntzan, llamada así en honor a Huitzipolochtli patrono de los fundadores del estado tarasco. Además esta ciudad fue la que recibió a los representantes de

la Corona española y la Iglesia Católica, quienes mostraron lealtad a estas dos entidades y sentaron las bases de Michoacán virreinal.

Durante el proceso de selección, disposición y relación de elementos, el carari debió estar bajo instrucciones y supervisión tanto de los Uacúsecha como de los frailes franciscanos, instruyendo y guiando sobre el desarrollo del escudo; así entre ambos agentes culturales con la interpretación del carari, fueron decidiendo qué se quitaba, qué se dejaba y qué se modificaba. En este sentido Quilter (1996) propone que ante los cambios culturales existe un fenómeno de continuidad y disyunción, donde las tradiciones que continúan son aquellas cotidianas, las de prácticas del pueblo, que son susceptibles a cambios y adaptaciones, pero se mantienen al paso del tiempo, mientras que aquellas que son de las élites, de las entidades de gobierno, son susceptibles a cambios cuando se ven afectado los sistemas de poder, sea político y/o religioso.

En otras palabras, la disyunción se refiere la ruptura de lo sagrado, lo supremo y hegemónico como las prácticas religiosas y políticas se ven alteradas ante los cambios radicales, específicamente para el caso del presente estudio tras el contacto con el mundo hispano. Mientras que la continuidad se refiere a la preservación de lo cotidiano, aquellas actividades y costumbres de la vida diaria, las que se practican entre la gente del común que, pese a que tienen alteraciones

y adaptaciones según el desarrollo de la sociedad, estos cambios suelen ser superficiales pues internamente se mantienen vigentes en esencia.

Por lo anterior, al verse transgredida la estabilidad política y religiosa Uacúsecha al cambiar la hegemonía política y religiosa a manos de los españoles, la concepción de lo sagrado y superior se vio completamente alterada, mientras que los oficios y labores cotidianas continuaron, con algunas modificaciones como diseño de vivienda o vestimenta, pero las herramientas, materias primas y procesos debieron continuar su proceso. Y de este segundo punto es de donde los españoles tuvieron que aprender y adaptarse a los recursos y técnicas locales, mismas que fueron aprovechadas para los intereses de esta otra estructura.

Entonces de acuerdo con Quilter (1996) la construcción de una nueva identidad radica en las adaptaciones mutuas entre el mundo purépecha y el mundo hispano, desde las adecuaciones para que los usos y costumbres funcionen para ambas estructuras llegando a un punto de convergencia social, así como la omisión de aspectos de orden religioso y político, y la implementación de prácticas de este mismo orden; una nueva religión con nuevos dioses pero adaptaciones locales en el culto, nuevos sistemas de leyes pero funcionales en la práctica social que regule a los hispanos y los purépechas en una estructura nueva en común.

Mientras que la narrativa funciona de igual manera para ambas estructuras, enfatizando victorias y triunfos que respondan tanto a lo purépecha y a los hispanos, así es que la nueva memoria e identidad es multilineal, funcional y sobre todo que responde a una estructura nueva que, sin bien es dependiente de lo purépecha y lo hispano, busca la convergencia: lo tzintzuntzeño, por definir a esta nueva estructura virreinal.

4.1 Dominación vs Negociación.

Para los fines de la presente investigación, se considera que la dominación implica que una estructura social se antepone activamente sobre otra estructura social que, a modo de recipiente actúa de forma pasiva, mostrando siempre una actitud completamente receptiva (Ruiz y Kellogg, 2010); si este fuera el caso, implicaría una exterminación total de la esfera purépecha en Michoacán y una hispanización absoluta. Se ha insistido entonces que en ninguna circunstancia se niega la subordinación americana ni las desventajas que pudieron presentar la sociedad purépecha con su integración al sistema virreinal, pero el proceso de creación de una nueva entidad conllevó un proceso más bilateral y multidireccional que un dominio absoluto, esto se ve principalmente en términos culturales.

El pensamiento estructuralista propuesto por Giddens (2006) puede ayudar a explicar la operatividad de esta dinámica de negociación, palpable con los procesos culturales que concluyeron en la creación del Escudo de Armas de Tzintzuntzan del Siglo XVI y su consumo como bien artístico, pues parte de la premisa estructuralista es considerar dos agentes: la sociedad como objeto y al agente humano inteligente como el sujeto, así se crea un sistema dual entre ambos y crean formas de conducta social (estructuras); cada individuo adopta de manera inmediata una postura en el fluir de la vida cotidiana, en el lapso de vida que es la duración de su existencia, y en la duración del tiempo institucional, la estructuración supra-individual de las instituciones sociales.

Es así que el individuo crea su propia estructura interna a partir de las estructuras externas en las que se desenvuelve; aunque existen normas y patrones a las que uno está sujeto, siempre tiene cabida la agencia del individuo con su capacidad crítica intelectual y sensible, así la validez y legitimación propia del individuo, como de la comunidad, ocurre en medida que el individuo permite perder la autonomía espiritual, todo ello propiciado por el consumo de bienes artísticos, que si bien no son el único medio para ello, se considera una herramienta didáctica que puede aportar significativamente a esas apropiaciones.

La dualidad entre agencia y el consumo artístico se relaciona con el código simbólico intrínseco en la obra artística (el objeto como contenedor del discurso), en la simbiosis que ocurre entre el discurso legitimador con el consumidor que legitima y se legitima a sí mismo, pues el usuario es dueño de cierto modo de los códigos que ha adquirido, sin embargo, al enfrentarse a otros contextos es aquí de donde él depende cuáles conserva o cuales desecha, incluso el nuevo contexto es en parte el que otorga cabida a ellos, lo que lleva a la reflexión de: transformación y adquisición de nuevos códigos, por ende, nuevos sistemas (Pickel ,2018).

Los signos son arbitrarios, es decir “que no hay una relación natural entre el signo y su sentido o concepto” (Hall, 1997, p. 27) y así el sentido es relacional pues depende de la relación entre el signo y concepto, así es entonces que el individuo al enfrentarse a un nuevo código, algunos conceptos simplemente se adecuan a los nuevos signos, así el concepto simplemente muta a una nueva forma de ser representado, en pocas palabras en la apropiación de los signos que vienen del objeto y la ejecución de los mismos.

Entonces la capacidad de la agencia en el consumo de bienes artísticos se reduce – más no se simplifica– en un conjunto particular de sistema de representaciones, de las cuales generan un ordenamiento de códigos que reflejan

y representan el mundo tanto interno como externo de la sociedad que comparte esos códigos, a su vez que no son estructuras aisladas, sino que funcionan en lógica propia, pero se mantienen abiertas al intercambio con otras estructuras que mantienen otros códigos funcionales, así pues, el lenguaje no únicamente se aborda como algo verbal, también tiene cabida al uso de tecnologías, las ciencias, las artes y cualesquiera otros mecanismos de generación de conocimiento.

Si se aplica el planteamiento anterior con el contacto entre purépechas y españoles conscientes de las consecuencias y los cambios que esto trajo al mundo mesoamericano, es de suponer que el Cazonci como representante de la sociedad tarasca, sus instituciones y las construcciones supra-individuales llevadas a la colectividad, haya considerado diversas estrategias para velar por sus intereses, los intereses de las élites y quizá del pueblo tarasco en general, por lo que plantearse como aliados de los españoles pudo resultar la opción más viable.

Por su parte los españoles en representación de la Corona, en mayor o menor medida, fieles a las encomiendas e intereses de la esfera cultural que representaban, debieron dar validez a saberes y recursos propios de la sociedad tarasca integrándolos así al mundo hispano que se afianzó al territorio michoacano con la institución virreinal. En pocas palabras, no solo los tarascos se hispanizaron, sino que los españoles entraron en proceso de “purepechización”.

Al tener intereses de por medio en estas estrategias de alianzas y luchas de poder entre ambas estructuras, cada uno buscó una autonomía de sí misma considerando la integración de la otra. La negociación, como se mencionó en la primera parte del presente trabajo, se refiere entonces al diseño de dinámicas y políticas gubernamentales que se emplean para garantizar el éxito de los intereses de cada esfera social, principalmente de las entidades políticas y religiosas (Baber, 2010).

El proceso de negociación en Tzintzuntzan no solo existió por los cambios sociales y culturales con la integración española, sino desde tiempo prehispánico venía sucediendo esto con las conquistas, unificación y expansión lideradas por los miembros del linaje Uacúsecha; esto sucedió incluso una vez establecido el sistema virreinal y con la naciente provincia de Michoacán como entidad novohispana. Aunque se siguió manteniendo el poder hegemónico en Tzintzuntzan en los primeros años de virreinato, el cambio de sede a Pátzcuaro y consecuentemente a Valladolid, intensificó la necesidad de estrategias de negociación por mantener fuerte la autonomía supra-individual de Tzintzuntzan (considerando esta ciudad como un individuo, o mejor dicho como una unidad social).

La identidad y memoria colectiva jugaron un papel crucial en el diseño de negociación, pues la narrativa oficial que se transmitió de generación en generación a cargo del clero en las fiestas religiosas más importantes entre los tarascos, valió como argumento para sustentar su autonomía espiritual, reafirmando el peso político que Tzintzuntzan tuvo desde antes de la llega de los españoles; toda esta narrativa se documentó en la ya citada *Relación de Michoacán* (Alcalá, 2010), pues desde el inicio de esta narrativa acondicionada a la lengua española, se deja en claro que lo que presenta ese documento es la tradición oral a cargo del *Petámuti* “sacerdote mayor”.

Si esta narrativa resguardada de manera oral era de carácter oficial, los vasallos del señorío Uacúsecha escuchaban la narrativa cada año durante las fiestas; esto quiere decir que la narrativa oficial también jugaba un papel colectivo en el sentido que permanecía en la memoria de ellos, o bien formaba parte de la religión tarasca, que es complicado precisar en qué medida fue significativo o no para las personas del común. Se puede asegurar que ellos tuvieron acceso a estos relatos oficiales que además de legitimar los linajes políticos, formaban parte de la entidad en la que habitaban, de la lengua que hablaban y de la religión que practicaban.

Este punto último mencionado aplicó lo mismo con los españoles con su característica propia, es decir los discursos y emblemas oficiales de la Corona española e Iglesia Católica, no solo legitimaban al poder que representaban sino de su propia identidad: la lengua que hablaban, la religión que practicaban y la entidad que habitaban, o en su caso de la identidad de donde provenían.

Entonces la idea de negociación se emplea para entender cómo se creó una nueva estructura cultural viviente, más que el hecho de identificar qué tanto perdió o conservó cada una de las esferas en contraposición de la otra, que desde luego estas implicaciones son parte del proceso, sino que el enfoque son precisamente las dinámicas de integración de ambas, dado que es innegable la existencia de una nueva esfera cultural, no era purépecha, no era española, pero contenía rasgos de ambas, se trataba de la nueva esfera con su propia identidad: Tzintzuntzan.

Como se mencionó anteriormente, con la continuidad y disyunción (Quilter, 1996) desaparecieron las prácticas alusivas al orden hegemónico como política y religión, con ello se concibió al Rey de España como la máxima autoridad política sustituyendo a Cazonci, que pese a tener un puesto de autoridad, este quedó subordinado a la autoridad española. Igualmente, en la religión se sustituyó al

panteón tarasco encabezado por Curicaueri por el panteón católico siendo Cristo la figura central de la nueva religión.

Sin embargo, las prácticas de culto popular a los dioses, roles de subordinación y en general la cotidianidad más allá de los nuevos lenguajes, se adecuó al orden virreinal, pero siguió vigente; los lenguajes no sólo sirven para comunicarse entre individuos, sino que también son instrumento de vinculación profunda, formula lazos, pertenencia y otorgan un significado más allá del verbal.

Hasta la elaboración de la presente investigación poco se sabe del sistema de simbólico visual tarasco, por lo que resulta complicado precisar qué elementos de la tradición prehispánica como tal quedaron fuera, sin embargo, por las fuentes históricas y sobre todo narrativas, se pueden precisar la adaptación visual a las formas plásticas europeas de esta narrativa oral tarasca al mundo material: las imágenes.

El arte crea materialización sensitiva para satisfacer necesidades más psíquicas y sociales, su función va más por la línea estética, lo que otorga diversos propósitos como legitimación, sentido de pertenencia entre otros propósitos del mundo material, lo cual es altamente reconocible en la iconografía del escudo de armas, pues en todo momento se ve el entretejido de la adaptación

tarasca del mundo simbólico introducido por los españoles, siendo este nuevo lenguaje funcional para los purépechas y los hispanos.

Este nuevo mundo simbólico híbrido toma un gesto local por el hecho que responde a la unidad de dos estructuras tan diversas, pero que se integraron en una sola cultura dado que “[p]ertenecer a una cultura es pertenecer a aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo” (Hall, 1997, p. 22).

4.2 El arte como indicador de la negociación cultural

Se mencionó anteriormente que el arte se entiende como el resultado material de los procesos racionales y sensibles, que su valor como objetos sociales radica en su contenido simbólico, ya sea en la intención de representar realidades literales, o bien realidades construidas no literales, en otras palabras, el arte es el contenedor observable de las estructuras que representa, sean literales o no al mundo material que conforma el entorno. Entonces por pieza artística en cuestión hace referencia al objeto recipiente de contenido discursivo.

Antes de la introducción de las técnicas artísticas europeas, los tarascos aplicaban estos conceptos de contenedor de discurso, el Petámuti como

contenedor de la memoria oficial del estado tarasco. La integración del mundo europeo occidental en el territorio michoacano no modificó el discurso purépecha, o al menos no sustancialmente pues existe la posibilidad de sesgo, sino que solo cambió el contenedor y el lenguaje, de la oralidad a lo visual.

Se ha dejado claro en apartados anteriores que la intención del Escudo de Armas del siglo XVI fue derivada de un diseño de estrategia con fines jurídicos ante el conflicto de poder y subordinación entre las tres ciudades: Tzintzuntzan, Pátzcuaro y Guayangareo, posteriormente nombrada Valladolid. Pero más allá de los procesos burocráticos oficiales, en la colectividad el escudo funcionó como un recipiente que sugiere mayor estabilidad, y garantiza que el discurso pueda fijarse a través del tiempo, pues con la dicotomía recuerdo–olvido el objeto puede trascender generaciones, e incluso ocupar espacios para su consumo masivo y generar o mantener los recuerdos; entonces el objeto se convierte en un bien significativo para el colectivo (Mendoza, 2014).

Cabe la posibilidad, que el modelo de negociación como estrategia del Cazonci Tanganxoan Tzintzicha al recibir pacíficamente a los españoles y anexarse a la Corona para mantener privilegios (Martínez, 2005) haya sido basada por el modelo de alianza de los tlaxcaltecas que, ante un nuevo contexto de desigualdad social entre ambas estructuras sociales, recibieron múltiples favores

y legitimación a nombre de los reyes de España (Ruiz, 2010). Como resultado los Señores de Tlaxcala recibieron por parte de la Corona un Escudo de Armas de Tlaxcala (figura 4) que aparece en la Lámina Central del Lienzo de Tlaxcala que, si bien predominan a simple vista elementos de la heráldica española como el emblema de Castilla, glosas en latín alusivas al Nuevo Mundo (Brito et al, 2021), a su vez aparecen elementos visuales con evidente tradición mesoamericana, creando un conjunto simbiótico entre la tradición hispana con la náhuatl.

Entonces al momento en que las élites de Tzintzuntzan se vieron en la necesidad de legitimarse ante los representantes de la Corona española, hayan decidido también tomar el modelo tlaxcalteca y su escudo de armas que garantizaba su autonomía, pues en las primeras décadas de virreinato en el Siglo XVI, los pueblos indígenas del mundo náhuatl ya contaban con escudos de armas que les otorgaban derechos (Domínguez, 2013). Los purépechas al ver estas situaciones decidieron adecuar elementos del lenguaje visual náhuatl y español para garantizar el éxito deseados.

Esto resultaría en un escudo de armas con adecuaciones simbólicas multidireccionales y bilaterales, tanto de la adopción de símbolos del náhuatl como del español, ambas distantes del purépecha; parecería que los purépechas observaron una especie de cercanía con la simbiosis hispano-náhuatl lo que

generó un documento visual hispano-náhuatl-purépecha, significativo y legible para estas tres entidades en una pieza artística común.

Para la época, sería muy temprano asumir que el escudo de armas ya contaba con un valor patrimonial *per se* sin embargo, se puede dilucidar su valor de objeto, simbólico y de orden supra-individual desde su creación. El arte y su relación con la memoria, con los dos tipos de ella, mantiene una estrecha relación en la construcción de discursos prácticos y oficiales, pues al estar relacionado con la hegemonía, la educación y la difusión e interpretación de las propias manifestaciones artísticas, permite leerse dentro y fuera de la estructura que las produce. En este sentido, el interés que los evangelizadores tenían por introducir a la estructura indígena dentro de la estructura hispana fue en parte por la enseñanza de los cánones visuales europeos que prontamente fueron también aprovechados por las élites purépechas, apropiándose de los nuevos cánones para sus propios intereses, internos y externos hacia la Corona.

4.3 Identidad y memoria en la narrativa visual.

El escudo de armas como bien artístico en su función de contenedor de un discurso funciona en tres niveles de representación: el primero en el “ser” como representación directa de la realidad, esto dada la literalidad de los elementos

visuales dispuestos a lo largo del escudo, tanto los animales, los personajes, objetos y elementos naturales o ambientales, son altamente reconocibles en una primera lectura. El segundo nivel es el “parecer”, a partir del significado asociado a la construcción de la realidad literal, es decir, los elementos literales reconocibles en un primer vistazo aluden a significados más profundos e incluso conceptuales, por ejemplo la representación de un águila habla de un linaje hegemónico, la representación literal del arco y la flecha hablan de guerreros, de personajes de alto rango social, o la representación literal de calzado habla de alto estatus social, por mencionar algunos ejemplos.

El tercer nivel cumple una función de representación del “aspirar a ser”, esto se considera el nivel más complejo de representación, puesto que vincula y relaciona todos los elementos a modo de texto, por las atribuciones simbólicas abstractas guiadas por formas literales que en conjunto otorgan una narrativa, esta narrativa presupone la intencionalidad de la pieza artística, que para el caso del escudo radica en el reclamo de derechos, legitimación de entidades tanto políticas como religiosas y la distinción étnica dentro del mundo que habitaron.

En todo momento se puede argumentar que el arte aquí cumple una función cuyos valores estéticos, discursivos y visuales son intrínsecos a la obra, y ahí el valor de gesto local identitario. Dentro de los elementos visuales del escudo

que forman la narrativa, mantiene vivos los hechos del pasado de la memoria oficial, también mantuvo un dinamismo en su reproducción y consumo según las necesidades de su tiempo, sea jurídico o didáctico, pues se considera que al ser un producto estético intenta que el contenido del escudo no solo sea una herramienta que mantenga vivo un recuerdo del pasado (Rabe, 2022), sino que funcione para dignificar al pueblo presente y delegar un futuro de la misma razón de ser del pueblo que representa.

En cuanto al dinamismo de los símbolos en conjunto conforman la composición del escudo, que pueden leerse en diferentes niveles por diferentes estructuras sociales, en todo momento se mantiene una relación entre la iconografía hispana y purépecha, pues su doble lectura es “tan nuclear en esas culturas [que] deviene [en un] artefacto divulgador de múltiples mensajes: su función inicial de representación espacial del cosmos se mantiene al paso del tiempo, y después se expresará en distintos ritos de resistencia durante la Colonia.” (Mendoza, 2014, p. 107).

Con la integración social de los españoles en el mundo purépecha fue necesario resignificar la propia historia local, e hizo resignificar a la población de Tzintzuntzan. Lo anterior tiene que ver con la memoria colectiva, pues como se ha mencionado esta presupone sustentar la significación y la razón de ser un

ciudadano, es decir apropiarse conscientemente del entorno social, asumirlo y compartirlo con los demás integrantes de la comunidad y con ello, el ciudadano también se apropia tanto de los elementos visuales como del argumento que narran estos elementos.

La memoria entonces se vuelve más amplia para la nueva sociedad entera de Tzintzuntzan, y con los cambios políticos y sociales derivado del conflicto político, el escudo trasciende más de la legitimidad y autonomía gubernamental, trasciende también como instrumento de cohesión, identidad y memoria de la ciudad, y la naturaleza material escudo también se percibe como depósito de experiencias de los tzintzuntzeños ante los cambios sociales, pues aquí el artefacto supera su calidad de objeto y se convierte en una extensión de la memoria (Mendoza, 2014).

Si bien la oralidad se sigue considerando un medio de transmisión a partir del lenguaje, pero limitada a un solo medio, los sistemas de escritura permiten múltiples medios de reproducción y lectura como en monumentos o soportes móviles como papel, papiro, madera, entre otros (Mendoza, 2014). Esta facilidad de reproducción y movilidad de soporte fue aprovechada por los purépechas para poder lograr que su discurso narrativo lograra llegar a manos de los representantes de la Corona.

Entonces estos cambios de medios de contenedor a uno material y lenguaje visual permitió también que la memoria colectiva se reconstruyera, pues las imágenes en su representación simbólica funcionaron como testimonio del espíritu humano en desarrollo, como testigo de una cosmovisión, incluso como manifestación divina y de acontecimientos o personas de orden sagrado (Mendoza, 2014).

El escudo como creación artística, anónima hasta donde los alcances de esta investigación permiten saber, la figura del *carari* también queda perpetuada en la elaboración de la composición, pues en ella se deja entrever el oficio, desde el dominio de obtención y creación de materiales, como en la aplicación de los pigmentos y uso de herramientas. Las soluciones visuales y disposición de los elementos también comunican sobre los saberes, los cuales típicamente se encuentran dentro de la memoria colectiva y dan elementos para la identidad. Más allá de los fines de quien ordena la creación del escudo, o la instrucción de los frailes bajo Ordenanzas, “[e]l mundo material perdura y puede sobrevivir a sus creadores, y esas creaciones sirven de monumento a sus esfuerzos e ideales” (Mendoza, 2014, p. 117).

Retomando y uniendo todo lo hasta aquí planteado: del escudo de armas como composición con fines jurídicos, de legitimación de poder, de mito de

creación de origen, de instrumento de integración social, de contenedor de memoria oficial, de identidad, de perpetuidad y de extensión de memoria colectiva, entonces es un bien que ya se perfila como bien patrimonial, entendiendo el término en su más amplia definición como “el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo” (Lulls, 2005, p.181).

En términos prácticos y quizá lo que explica mejor el escudo en los fines de esta investigación, se entiende al *patrimonio* como una transmisión de conocimientos, saberes, así como material físico, sean inmuebles o mobiliario que conecta aspectos de una actividad pasada con el presente para legar el futuro dentro de la identidad y memoria colectiva (Herrejón, 2007).

De lo anterior se considera hacer hincapié con la postura de Herrejón (2007) en la vinculación existente entre *Patrimonio Cultural* con la *Tradición*, no sólo por el desarrollo paralelo que comparten en cuanto a la transmisión generacional, sino por la pervivencia y el sentido de identidad, de la pertenencia que generan (o no) desde lo individual a un nivel colectivo, tal como las élites de Tzintzuntzan hicieron al momento de integrar la cultura hispana en su entorno y su vida cotidiana.

El concepto de *tradición* resulta vinculante pues, de acuerdo con Lulls (2005) es “un concepto relativo [...] proceso de atribución de valores sometido al devenir de la historia, las modas y el propio dinamismo de las sociedades” (p. 179– 180), lo que puede encajar perfectamente con los procesos de negociación cultural y la construcción de la identidad de una nueva estructura, que pese a no ser distante ni ajena lo meramente tarasco o español, resulta independiente de ellos generando dinámicas propias, rasgos propios y tradiciones nuevas, sea por invención o por adaptación.

Si se toma este enfoque de estudio cultural de patrimonio y arte, resulta un acercamiento más integrado del escudo de armas como resultado material de un proceso de estructuración y reestructuración social, lo que resulta complejo desde luego por la misma complejidad intrínseca en una esfera sociocultural, pero ante el contacto cultural resulta más evidente el dinamismo de cambios y adaptación; después de todo la cultura como un órgano vivo es dinámico y susceptible tanto de agentes externos como internos, operando en un nivel simbólico de acuerdo a las convicciones, representaciones de convicciones y los objetos como recipientes de esas convicciones y lenguajes, justo siendo el patrimonio el que cohesiona la práctica y simbolismo social, este dinamismo se explica con el diseño de autoría propia que se aprecia en el siguiente diagrama:

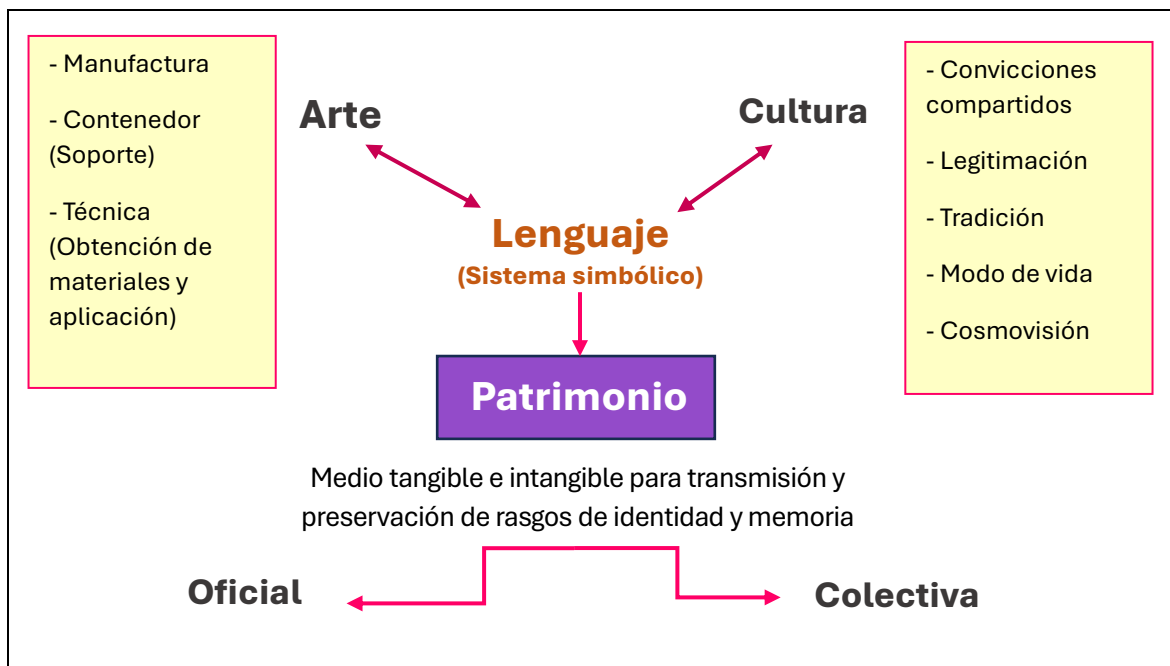


Diagrama 1. Operatividad entre Arte- Cultura- Patrimonio en función a la identidad y memoria

Así se muestra que la dinámica entre Arte y Cultura, el primer término se refiere al dominio y aplicación de técnicas para elaborar un objeto (manufactura) pues este será el medio contenedor y transmisor de contenido, desde luego además de los procesos de elaboración está sujeto a una estética que a su vez se liga con el segundo término, pues la cultura entre tanto se refiere a los códigos que unen y vinculan a un individuo dentro de un colectivo, a su vez que cohesionan al colectivo en sí mismo, estos códigos además de lenguaje son los que dictan los aspectos de los modos de vida, en las actividades cotidianas y de orden superior, dando roles a los miembros del colectivo, además de que

legitiman estos roles. Por tanto, la relación entre arte y cultura es que uno funciona como contenedor del otro, a su vez que uno se legitima y valida a través del contenedor, es decir, el arte contiene los códigos de la cultura, desde su estética hasta los discursos, a su vez que la cultura se preserva, transmite y legitima a través del arte.

Aunque Arte y Cultura operan Arte y de manera diferente, una se desarrolla paralelamente con la otra siendo el lenguaje el que las cohesiona: mientras el arte observa y registra, la cultura es el órgano vivo que muta, crea y transforma la estructura social en la que los individuos como agente viven la colectividad. El lenguaje entonces funciona como un sistema de códigos a modo de puente entre la legitimidad práctica y simbólica tangible, entre el registro y la interpretación de la estructura, para finalmente depositar todo ello en medios (o recipientes) de transmisión y preservación, es entonces que el patrimonio es el portador de ello, así se facilita la práctica de lo simbólico en el tejido de lo oficial del poder hegemónico y lo colectivo como parte de lo cotidiano.

La naturaleza material del arte como contenedor y medio de transmisión, se convierte a sí mismo en un artefacto de valor simbólico, que trasciende el devenir del tiempo, y aunque cambie la funcionalidad del objeto en el contexto que se desarrolla, mantiene su valor individual y supra- individual: se convierte en

bien patrimonial; la dicotomía de memoria– olvido muta como la cultura misma, y con ello el arte también cambia sus significados, siendo la vigencia de esos significados los que se mantienen, caducan o se adecuan al contexto.

Ahora, los significados mismos cambian en función del objeto, por ejemplo, el Escudo de Armas se elaboró con fines jurídicos, que una vez alcanzada la victoria de las entidades detrás de su elaboración pasó a ser la imagen oficial que contenía el discurso fundacional, meritorio y divino de la élite de Tzintzuntzan, para después del Siglo XVIII quedar como un documento de carácter histórico, que pese a no ser la imagen oficial de la ciudad mantuvo un papel de instrumento de memoria e identidad.

La memoria, como se dijo al inicio es la capacidad biológica del ser humano de almacenar recuerdos, y en el aspecto cultural guarda la información que se considera importante por el individuo y/o colectivo; existe la memoria oficial que fija los recuerdos a través de los años y que mantiene vigente el poder de las entidades hegemónicas a las que la sociedad que se debe, en contraparte existe la colectiva que figura el constructo social por elección motivada por un vínculo afectivo, es compartida y conecta un pasado no vivido con el presente que se vive.

La identidad se refiere a los rasgos asumidos o impuestos, que identifican a un individuo dentro de un colectivo, a su vez que el colectivo los comparte en

común para diferenciarse o empatar con otros colectivos, es lo que permite identificarse a sí mismo e identificar al otro, en la unidad y variación. La triada Arte- Cultura- Patrimonio suponen los responsables de la materialización de práctica que exterioriza, preserva y transmite lo referente a la identidad individual y colectiva.

El Escudo de Armas de Tzintzuntzan elaborado a finales del siglo XVI representa perfectamente el argumento anterior, como se ha visto a lo largo de la presente investigación; la sociedad purépecha consolidada con una estructura sólida y claramente delimitada fue susceptible a los cambios políticos y culturales ante la estructura hispana; al enfrentarse a nuevos procesos de registro y análisis de la realidad (arte) fue negociando con los hispanos estas técnicas de obtención de materiales y ejecución de ellas, a la vez que los hispanos se abrieron a adoptar los conocimientos locales dado que ya tenían resueltos problemas de la vida cotidiana. Por la parte de la cultura, entre la continuidad y disyunción (Quilter, 1996), la construcción del nuevo mundo cotidiano y de orden metafísico se fue adaptando en la medida que lo necesitaron, lo impusieron y lo convinieron; aspectos de arraigo como el culto, la vestimenta, los oficios y en general el modo de vivir debieron tener una reestructura abrupta pero dinámica.

El lenguaje como mediador, entendido como el idioma y los símbolos propios de cada una, se convirtieron en un híbrido con carácter propio y funcionalidad multidireccional como se aprecia en la adopción de un escudo de orden heráldico apegado a la tradición europea, que desde luego contiene símbolos reconocibles en la tradición mesoamericana, integrados de forma orgánica lo que permitió leerse desde dentro y fuera de ambas estructuras a las que respondía.

La compleja narrativa del escudo es la materialización patrimonial – entendido como herencia– representó perfectamente esta nueva sociedad que para el momento del escudo estaba ya organizada y funcionando, con una narrativa definida y con reclamos sólidos en la lucha de poder que se desarrolló durante el siglo XVI en el Michoacán virreinal. El escudo desarrolló un lenguaje propio funcional en tanto purépecha como hispano, pero, sobre todo: michoacano, que representaba a la sociedad tzintzuntzeña virreinal, y que sentó las bases para una sociedad que perduraría por los próximos siglos.

4.4 Continuidad y disyunción cultural en el lenguaje visual: la reinterpretación en el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del siglo XVIII.

Sirva este apartado como epílogo de la presente investigación, pues el Escudo de Armas de Tzintzuntzan elaborado en el siglo XVIII (Revisar figura 3 al final en el apartado de lista de figuras al final de este documento), denominado “el de los tres reyes” (Roskamp, 2013) atestigua el dinamismo del patrimonio en cuanto a la adecuación del arte y la cultura, teniendo el lenguaje como mediador de ello para “bajar” estos aspectos simbólicos y supra – individual en medio de trasmisión y preservación.

Cabe mencionar que este apartado no busca hacer un análisis iconográfico de este segundo escudo, que incluso mantiene vigencia como oficial hasta el momento de realizada esta investigación, sino un vistazo rápido comparativo entre ambos, dado que se asume el hecho de que el discurso no cambia, la legitimación no cambia, la validez y los rasgos se van adecuando a la tradición vigente, pero en la medida de lo posible existe una permanencia y un olvido del reflejo de la sociedad en su propio contexto, tal como pasó en el escudo del siglo XVI, pieza central de esta investigación.

El escudo del siglo XVI (figura 1) denominado “del águila” (Roskamp, 2002) tiene el sol y la luna, ambos con rostro humano y apegados a la tradición

heráldica europea (Schnieper, 2001), que se atribuye a Curicaueri y Xarátanga respectivamente, a Jesucristo y a la Virgen María, a la divinidad masculina y femenina, al día y la noche, a la dualidad en general, estos elementos aparecen en el escudo de los tres reyes en la parte superior de toda la composición.

En el del águila se destacó la presencia de un edificio español con tres almenas, lo que simula un castillo atribuido a los reyes de Castilla, pues para el escudo de los tres reyes igual aparece una corona en la parte superior al centro de la composición y dos columnas, una dispuesta en cada lateral de los cuarterones inferiores, estos aparentan ser una reminiscencia alusiva a la Corona española, pues el elemento de mayor tamaño decorado con piedras preciosas, una cruz con un orbe, haciendo alusión al entonces bien cimentado imperio español y dominio del catolicismo, así como a la Casa de Habsburgo; a su vez que las columnas de Hércules aluden al mismo dominio español (Iconografía de Morelia, 2025b).

Otro elemento con similitud entre ambos escudos es la presencia de pendones: mientras que en la versión del siglo XVI permanecen en el blasón interior del blasón mayor, existe la presencia de tres pendones colocados uno encima de cada almena de la representación del castillo en color rojo, propio del Reino de Castilla, aunque en la versión del siglo XVIII existen dos dispuestos a

cada extremo superior de la composición, uno es de color rojo y el otro es de color blanco.

En cuanto al águila y los dos tenates laterales del escudo del siglo XVI, sugería origen de linaje, fundación de la entidad política y su expansión y consolidación, con legitimidad de poder hegemónico y quienes cobijan y sostienen el territorio, en este sentido para el escudo de los tres reyes del siglo XVIII aparecen figuras de autoridad, tres específicamente e identificados con glosa hispana de izquierda a derecha “El Rey Ciguangua”, “El Rey Sinzicha Tangajuan” y “El Rey Characu”, como los tres “Reyes Tarascos” (Iconografía de Morelia, 2025b), quienes pese a su nombre purépecha y alusión a la historia del reino tarasco y formación de Michoacán como entidad virreinal, resalta la indumentaria apegada a la tradición de realeza europea con barba y bigote largo, y aunque los tres portan un cetro, llama la atención que el Rey identificado como Ciguangua porta además un arco y flecha, elemento mayormente enfatizado en el escudo de las águilas y atribuido a la nobleza chichimeca.

En el cuarterón inferior izquierdo del de los tres reyes aparecen nuevamente tres pendones como en el de las águilas, alternando rojo, blanco y rojo, sobre un conjunto de indumentaria de guerra española, además de un tambor y lo que parecen ser lanzas o flechas, estas últimas atribuidas al poderío

chichimeca. Es posible que sea una adecuación o reinterpretación del blasón inferior izquierdo del escudo del águila, pues la presencia de guaraches, piel de felino, patos y el propio felino, son símbolo de poder, pues al ser indumentaria relacionada a Cazonci se reconocía su habilidad en la guerra.

En este mismo cuarterón debajo de la indumentaria de guerra, aparecen tres personajes vestidos como miembros de cortes españolas, es posible que se relacione con poder nobiliario y de gobierno, misma función que se atribuye al cuartel inferior izquierdo en el escudo del águila, donde el coyote puede referir a la familia Huitzimengari, de nobleza purépecha y relacionados con las primeras décadas de gobernanza local en los inicios del Michoacán virreinal.

En el cuarterón inferior derecho, se aprecia un personaje masculino con vestimenta de realeza europea, así como barba y bigote, se observa de perfil con la cabeza levantada y mirando hacia la izquierda, con un brazo sujetando una espada y con el otro alzando un crucifijo, debajo de este personaje aparecen cabezas humanas agrupadas, posiblemente emergiendo de la tierra y haciendo alusión al día del juicio final (Roskamp, 2013) y un halo de luz cubre la composición. Puede ser una representación de las labores de evangelización y el poder de orden supremo, donde los monarcas se doblegan ante la divinidad y el gobierno bajo el mandato de Dios, así como usar la espada bajo su nombre.

Este cuarterón último descrito podría estar relacionado con el cuartel superior derecho del escudo del águila, el que representa los dos edificios y el templo en llamas que simboliza la guerra y conquista, igualmente con sentido religioso; en la narrativa prehispánica en el mito de origen se describe que los Uacúsecha llegaron la cuenca de Pátzcuaro bajo el cobijo de Huitzilopochtli justificando las guerras de conquista, en este sentido, los españoles conquistaron y ampliaron los dominios de la Corona con la encomienda de evangelizar y salvar las almas de los humanos en todo el orbe, lo que justificaría la guerra y conquista española en el territorio michoacano.

Esta idea se reafirma por la presencia de tres edificios en la base de una loma, que Roskamp (2013) propone que se trata de “el cerro Yaraguato con las tres yácatas del rey” (p. 155), pues estas al ser un antiguo espacio de culto religioso, sería una adecuación de esta arquitectura destinada a la divinidad, pero a la fe católica, además que el edificio en llamas representado en el escudo del águila es un cué o templo, es decir, arquitectura destinada al culto religioso.

En cuanto al pequeño blasón ubicado en la parte inferior entre los dos cuarterones, muestra dos montañas, una delantera y una trasera con un edificio en la cima de esta, y un cuerpo de agua detrás de esta segunda montaña.

Roskamp (2013) apunta que es posible que sea el Lago de Pátzcuaro y el edificio

presente sea un templo católico alusivo a la fundación del Obispado de San Pedro y San Pablo de Michoacán fundado en Tzintzuntzan antes de ser trasladado a Pátzcuaro; es posible que esta equivalencia venga de la cruz que aparece encima o en remate del blasón interno del blasón mayor del escudo del águila, que reafirma el papel crucial que tuvo la ciudad de Tzintzunztan en la evangelización de los tarascos.

Finalmente, y de la misma manera que en el escudo del águila, aparece el nombre de la “CIUDAD de Zinzunzan” reafirmando y legitimando la población que recibe el escudo de armas y los derechos otorgados por las autoridades virreinales.

Este análisis que puede resultar escueto y con sesgos, se enfoca más en evidenciar que el discurso original del escudo del siglo XVI se mantuvo vigente, los elementos sustanciales de la narrativa permanecen en la segunda composición con adecuaciones a las convicciones de los códigos visuales (lenguaje) vigentes hacia el siglo XVIII, así es como el arte se convierte en un indicador y una fuente de información con su debido cuidado en el manejo, pues estos documentos son “fuentes para el conocimiento sobre los anhelos, conflictos e intereses a los que estaban sometidos los autores [...] de comunidades y grupos indígenas que luchaban por defender intereses específicos.” (Pérez, 2018, p. 99).

Comentarios finales

A lo largo de este estudio se enfocó la multidireccionalidad en el Escudo de Armas de Tzintzuntzan del siglo XVI como valor patrimonial, mi propuesta en todo momento fue hacer una lectura del escudo más integrada, de ello se consideraron diversos enfoques simultáneos entre ellos ver la pieza como objeto con valor artístico, pues más allá de la contemplación por su estética, a manera personal resultó interesante considerar la importancia de las piezas de arte en la generación de conocimiento.

La elaboración del escudo desde las técnicas y representaciones visuales para crear el discurso cumple con lo que propuse: la creación de la obra de arte como recipiente en el que se depositan los discursos del mundo práctico tiene un trasfondo mayor al estético, pues sin demeritar ni mucho menos esta cualidad de los objetos, expuse el por qué el arte y la cultura en su configuración del bien patrimonial son fundamentales; es decir la cultura es la praxis de la vida del ser humano y el arte registra esa praxis, desde las dinámicas, las aspiraciones, los hechos históricos, y básicamente todo lo que el individuo o colectivo considera digno de recordar.

La interpretación de los mundos fabricados no le resta valor a la información que se obtiene, ya que pese a que en todo momento fui consciente

del sesgo de la subjetividad, no por eso deja de ser significativo y trascendental; el escudo de armas fue la materialización de las aspiraciones de un grupo de poder que representó a una estructura en específico, esas aspiraciones fueron registradas por el arte para perpetuar y tener un medio de transporte para compartir esas aspiraciones hacia el exterior.

Las aspiraciones no solo fueron significativas para alentar a la sociedad que reclamó derechos ante un conflicto, sino que fueron una justificación real y práctica que incluso les dio una victoria cambiando el devenir del desarrollo social de Tzintzuntzan. Considero que entonces el arte con su debido enfoque y cuidado puede ser una herramienta valiosa, y objetivar lo subjetivo debe ser un ordenamiento y sustento de ideas, no una limitante absorbida por el rigor excesivo que mal empleado, irónicamente parecería limitar o menospreciar la experiencia de vida del ser humano, que al final no es ajena a ningún contexto.

Ahora, con lo anterior soy consciente que la experiencia humana no es uniforme ni es absoluta ni una ley generalizada, esto dependerá del contexto en el que el individuo se desenvuelve en el colectivo, en como el colectivo se mueve a través del tiempo y el espacio, y la susceptibilidad que presenta tanto dentro como fuera de sus propias estructuras, sin embargo, esto es precisamente un punto clave para los estudios culturales y aprender de esas variables.

El estado tarasco llegó a un punto de “quiebre” que motivó al cambio de todas las estructuras sociales; la individualidad que representaba a todo un colectivo actuó y buscó garantizar su bienestar y sobrevivencia; la capacidad humana de agencia no solo desarrolló estrategias para integrar al purépecha al mundo hispano, sino al hispano dentro del mundo purépecha, debido a que ya tenían camino recorrido en el nuevo territorio lo que también generó que los españoles actuaran y decidieran a favor de garantizar su bienestar y el éxito de sus intereses.

La complejidad social entonces se encuentra dentro de la cultura, la cultura es la razón de ser de la humanidad misma, es la práctica del sistema de símbolos que permiten la correlación con el entorno en general, y el arte supone que es la materialización de ese mundo simbólico tan complejo como la humanidad misma.

El escudo de armas entonces es testigo del proceso de creación de un nuevo mundo práctico con sus propios códigos simbólicos, no solo en el lenguaje sino en la pertenencia del nuevo orden, del rol jugado de cada sector en la nueva estructura y quizá, en preparar a los nuevos ciudadanos del Tzintzuntzan virreinal a cómo enfrentarse a las nuevas dinámicas sociales, en todo momento creo que la autonomía del espíritu humano se deja entrever en la lectura del escudo.

La materialidad como depósito vivo de las convicciones del mundo simbólico recaen en la necesidad de crear bienes patrimoniales, pues tal como en el escudo se diseñó un sistema simbólico funcional en la intermediación de purépechas e hispanos, así el patrimonio tiene un papel funcional en la memoria. Desde luego consideré la memoria colectiva y la oficial con sus propias reglas de operación, pero nunca ajenas, sino que operan en carriles distintos, pero hacia la misma dirección.

Entonces el patrimonio como algo que es heredado y consumido, como contenedor de los sistemas simbólicos para transmitir y preservar, pueden ser medulares entre la sociedad, ya que al igual que el escudo de armas, se pueden leer desde fuera como desde dentro, o sea que otorga información para los miembros del colectivo al que el patrimonio se debe, como a miembros externos al colectivo, pero pueden de igual manera obtener información del colectivo que representan.

De ello considero importante no generalizar los bienes culturales y artísticos con la misma óptica, esto es tan peligroso como comparar el arte cristiano de los purépechas de Nurio, Michoacán como el arte cristiano de los italianos en la Capilla Sixtina, pues aunque ambos son cristianos no reflejan contextos, recursos y sobre todo códigos simbólicos iguales. Esta comparación

resulta un tanto obvia y quizá exagerada pero es tan triste que estos niveles de comparación recaen en glorificar uno– que no es negativo como tal– y demeritar del otro. Esto lo considero gravísimo más que el hecho de restar valor al bien cultural / artístico como tal, sino a la sociedad que representa, o sea que entonces el arte sirve para justificar el por qué un miembro de la sociedad italiana tendría más valor como persona que un miembro de la sociedad purépecha.

Mi punto en esto es que existe una percepción de superioridad europea sobre la americana justificada por los bienes patrimoniales, sobre todo por la estética dada del arte.

Tampoco busco demeritar el arte o a la sociedad europea, sino la necesidad de entender los procesos y los bienes culturales que producen en términos propios, otorgando el valor que merecen y las estructuras que representan: valor por seres humanos tan valiosos en la unidad y variaciones, pues ahí considero que radica la riqueza de la identidad y la memoria en términos culturales.

Para el abordaje del contacto cultural, el estructuralismo ayuda a entender la sociedad purépecha, y en general cualquiera ante los cambios culturales; se conciben como seres pensantes, con capacidad de decisión, capaces de actuar inteligentemente en procesos de adaptación, razón por la cual el escudo de arte como pieza inteligente y sensible también funciona como prueba de la capacidad

sensible y racional que cualquier sujeto y colectivo tienen en respuesta a cualquier contexto y situación presente.

Por otro lado, en cuanto a materialidad se refiere, conocer las técnicas, obtención y manejo de recursos locales, además de procesos artísticos en general, también ayudará en trabajos de restauración, conservación y en su caso, reconstrucción más adecuada y orgánica con el patrimonio comunitario. De igual manera ofrecer una visión más local de los procesos de creación artística vinculándola con el contexto del que surge, lo cual ayuda a diversificar los bienes artísticos y protegiéndolos de forma más adecuada.

La importancia de desarrollar investigaciones de arte aporta significativamente al vasto mundo de las Ciencias Sociales, los trabajos que involucran diversas disciplinas generan soluciones más integradas y holísticas, la complejidad misma de estudios sobre aspectos sociales y al ser humano mismo como un ser cultural supone retos más grandes que requieren de un trabajo titánico, por eso el arte como un bastión que aprovecha la fortaleza la expresión sensible del ser humano crea diseños metodológicos y aplicaciones teóricas capaces de ser útiles para otras disciplinas.

Los estudios de arte han requerido de otros campos de conocimiento para profundizar en su complejidad misma, tal como el presente trabajo sirve de

ejemplo pues se apoya no solo de la estética sino de teorías de lingüística, antropología y estudios culturales, lo que ha dado mayor dinamismo a la interpretación de una composición visual, como el escudo de armas que ha funcionado como pieza histórica, étnica, documental, patrimonial y desde luego artística.

Finalmente, gracias a detectar las necesidades en la forma de investigar en los campos de las Ciencias Sociales, se pueden hacer propuestas teórico-metodológicas como en este documento, el cual con el abordaje iconográfico se amplía el área de estudio de Michoacán del siglo XVI, pues al inicio de la realización de esta investigación se contaba con pocos abordajes de estudios meramente iconográficos en este contexto, así se invita a la apertura de más trabajos exploratorios de este tipo en otras áreas diversas a las culturas náhuatl, maya o Oaxaca por mencionar algunas.

También considero que no se estudió la iconografía del marco que rodea la composición del escudo debido a su complejidad; solo el marco en sí ocuparía otra tesis completa dada su complejidad. Pero abordar la composición del escudo en contraste con la segunda versión del siglo XVIII, me permitió observar que las narrativas son transmitibles, los objetos cumplen la función de recipiente, pero el discurso es vivo y funcional, así en la medida que la sociedad cambia y se

modifica, las narrativas pueden adecuarse en ello, y esto es importante considerar en los estudios culturales sobre patrimonio y arte.

Lista de Figuras



Figura 1. Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595 (Carvajal, 2020).



Figura 3. Escudo de Armas de Tzintzuntzan (1702). Instituto Nacional de Antropología e Historia.

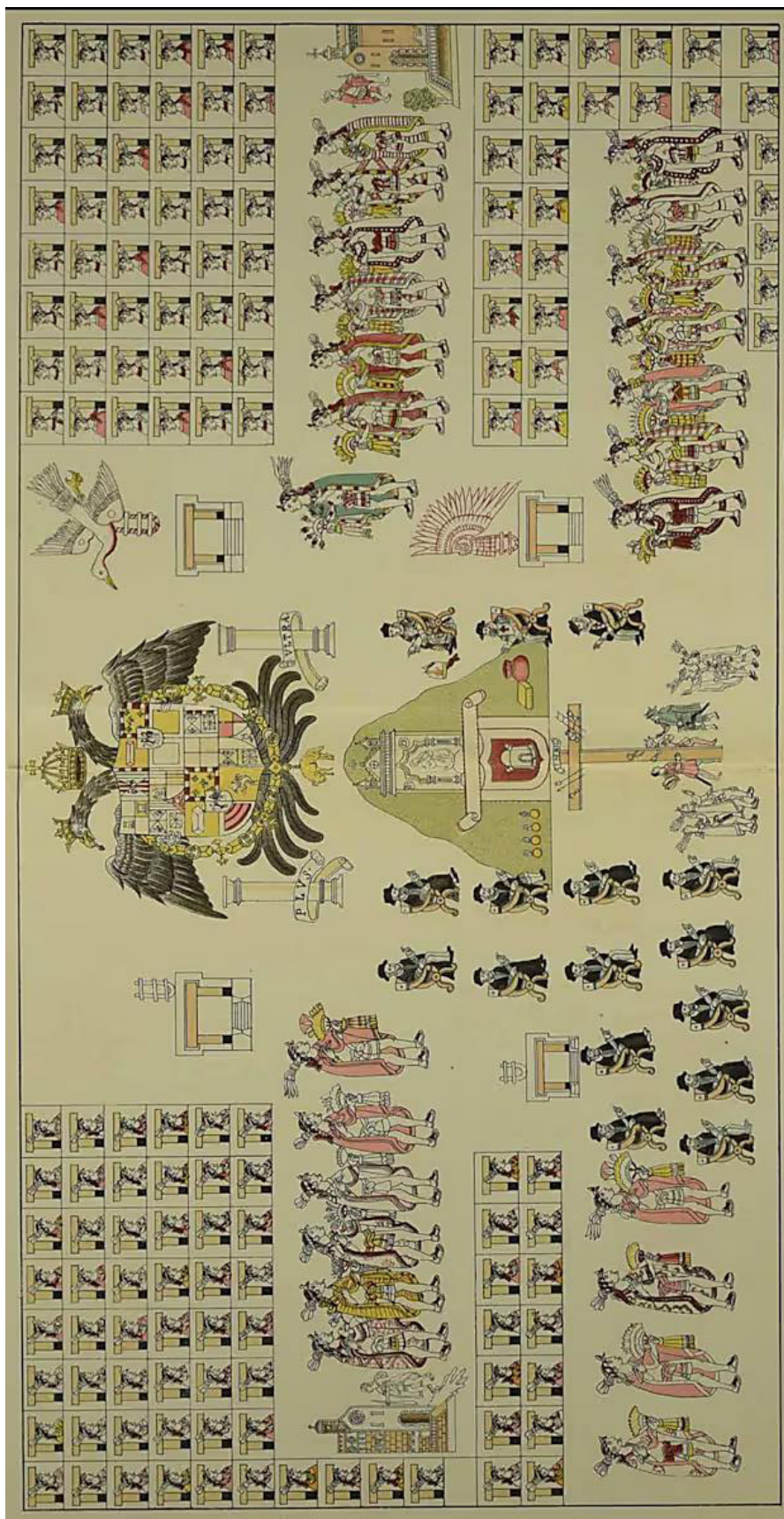


Figura 4. Lámina principal del Lienzo de Tlaxcala (Rodríguez, 2021)

Referencias Citadas

- Afanador-Pujol, A. (2015). *The Relación de Michoacán (1539–1541) and the Politics of Representation in Colonial Mexico*. University of Texas Press.
- Albiez– Wieck, S. (2013). *Contactos exteriores del Estado tarasco: influencias desde dentro y fuera de Mesoamérica*. El Colegio de Michoacán.
- Alcalá, J. (2010). *La Relación de Michoacán, estudio introductorio de Jean– Marie G. Le Clézio*. El Colegio de Michoacán.
- Álvarez, G. (2001). *Los artesones michoacanos*. Gobierno del Estado de Michoacán.
- Archivo General de la Nación. (14 de marzo de 2018). *AGN Recuerda a Vasco de Quiroga, en la Crónica de Michoacán*.
<https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-a-vasco-de-quiroya-en-la-cronica-de-michoacan>
- Argueta, A. (2008). *Los saberes p'urhépecha. Los animales y el diálogo con la naturaleza*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Nacional Autónoma de México, Gobierno del Estado de Michoacán, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Casa Juan Pablos, Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente, México.

- Arroyo, L. (2014). *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Asociación Socio-Cultural Castilla. (s.f.). *El Escudo de Castilla*. <https://www.asc-castilla.org/castilla/historiasup/heraldica-de-castilla/escudo-castilla/>
- Azuela, A. (2013). *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910– 1945*. El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica.
- Baber, J. (2010). Empire, Indians, and the Negotiation for the Status of City in Tlaxcala, 1521–1550. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.19– 44). University Press of Colorado.
- Batalla, J. (2008). Los códices mesoamericanos: métodos de estudio. *Itinerarios* (8), pp. 44–65.
- Brito, B. et al. (2021). *El Lienzo de Tlaxcala*. Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Carvajal, R. [Mechoacan Tarascorum]. (22 de noviembre de 2020). *El Escudo de Armas de Tzintzuntzan de 1595*. [Imagen]. Facebook.
- <https://www.facebook.com/mechoacantarascorum/posts/el-escudo-de-armas-de-tzintzuntzan-de-1595ricardo-carvajal-medinaen-1538-inici%C3%B3-/156712859533041/>

- Castro, F. (2005) *Los tarascos y el imperio español. 1600–1740*. Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
- Cazenave– Tapie, C. (1996). *La pintura mural del Siglo XVI*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Davletshin, A. y Velásquez, E. (2024). La escritura jeroglífica náhuatl. *Arqueología mexicana*, 30 (187), 58– 63.
- Domínguez, M. (2013). Los escudos de armas indígenas y el lenguaje heráldico castellano a comienzos del Siglo XVI. . En M. Castañeda y H. Roskamp. (Ed.), *Los escudos de armas indígenas: de la Época Colonial al México Independiente* (21 – 47). Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán.
- Espejel, C. (2008) *La justicia y el fuego: dos claves para leer la Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán
- Espejel, C. (2016). Diversidad Cultural en el reino tarasco. Ensayo comparativo a partir de Las Relaciones geográficas del siglo XVI. En R. Martínez, C. Espejel y F. Villavicencio. (Ed.), *Unidad y variación cultural en Michoacán* (pp. 89– 116). El Colegio de Michoacán.

Espinoza, R.A. (2014). Tarascos o purépechas. *Repositorio Universitario Digital del*

IIS- UNAM. Recuperado de:

[http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/4624/2/Tarascos%20o%20Pur
epechas_Informacion%20etnografica.pdf](http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/4624/2/Tarascos%20o%20Pur%20epechas_Informacion%20etnografica.pdf)

Freitag, V. (2015). La invención del arte: Una historia cultural. *Alteridades*, 25(49),
129-133.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-
70172015000100012&lng=es&tlng=e](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172015000100012&lng=es&tlng=e)

Galarza, J. (1997). ¿Los códigos mexicanos. Escribir pintando. *Arqueología
Mexicana*, 4 (23), pp. 6-13.

García, A. y García A. (1919). *Ciencia heráldica o del blasón*. Antonio Marzo.

García, J. y Giacobbe, M. (2009). *Nuevos desafíos en investigación: teorías,
métodos, técnicas e instrumentos*. Homo Sapiens Ediciones.

Giddens, A. (2006). *The Construction of Society. Outline of the Theory of
Structuration*. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrurtu editores.

Gómez, I. (2022). *Los odores*. Proyecto de Investigación Encrucijada de mundos:
Identidad, imagen y patrimonio de Andalucía en los tiempos modernos.
Junta de Andalucía, Consejería de Economía y Conocimiento. Universidad
de Sevilla. <https://grupo.us.es/encrucijada/los-odores/>

- Herrejón, C. (2007). Patrimonio Cultural. En A. C. Ramírez (Ed.) *Prácticas, legislación y políticas culturales. Enfoques académicos desde Michoacán* (pp. 318– 326). Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Hall, S. (1997). Representation, meaning and lenguaje. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13– 74). Sage Publications.
- Hernández, V. (2011). *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán : un arte prehispánico y virreinal*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huerto, R. y Vargas, S. (Ed.). (2014). *Estudio ecosistémico del lago de Pátzcuaro: aportes en gestión ambiental para el fomento del desarrollo sustentable: volumen II*. Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, Comisión Nacional del Agua, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales.
- Iconografía de Morelia. (2025, 20 de mayo–a). Iconografía del primer Escudo de Armas de Tzintzuntzan. [Actualización de estado]. Facebook.
[https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0R3cB382vsHNmt6QhUyzHxwZPHVoXR6rfZp5nVczKJg9buvrAKRJp6QDY71Uu91qKI&id=61550364282242&__cft__\[0\]=AZWaCkqjyCfzI6Q2bqA09cr38tIDpR6EiX3JSBCn_ojzB6tpGAF-](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0R3cB382vsHNmt6QhUyzHxwZPHVoXR6rfZp5nVczKJg9buvrAKRJp6QDY71Uu91qKI&id=61550364282242&__cft__[0]=AZWaCkqjyCfzI6Q2bqA09cr38tIDpR6EiX3JSBCn_ojzB6tpGAF-)

[ARsYEdlIZIzuy_3V1y6qKMeiutR8exYBRbFdqfeg35hfhYO1FxlHIpOuTVCC5kZ](#)
[eLQzUouMUfaXahsiBe-66DWjfqLgVqh1-Q-](#)
[sPIQRD2xc0MKhFzC4Q0iuqJSILT3_WfDP07-](#)
[s0be9aTgLUroNIhY94_2tvqi6HrgbS](#)

Iconografía de Morelia. (2025, 21 de mayo-b). Iconografía del segundo Escudo de Armas de Tzintzuntzan (Siglo XVIII). [Actualización de estado]. Facebook.

[https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02TB85X7jsRRkTcbJStC9cwmWGjKEN3xU3Xkfx2pnjYenvTUX7qj7pKvgS6Dg98jfMI&id=61550364282242&__cft__\[0\]=AZUxhtza5sU19RuwZkjh3Vf-jlUpRmyz3ogpymI4ByNjKFloYidpuxRDsiaP-YsyTtWC_KvILRjcQ_RJoIoN4AEb0MqOXFhFQIBKcXHoQ5c_FAMGyJr_pJT40Mf2j0_C5Ica32NOpQhcZ9AWVQRBu-ia02LjOawcogZNbnIKQSJ2zg](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02TB85X7jsRRkTcbJStC9cwmWGjKEN3xU3Xkfx2pnjYenvTUX7qj7pKvgS6Dg98jfMI&id=61550364282242&__cft__[0]=AZUxhtza5sU19RuwZkjh3Vf-jlUpRmyz3ogpymI4ByNjKFloYidpuxRDsiaP-YsyTtWC_KvILRjcQ_RJoIoN4AEb0MqOXFhFQIBKcXHoQ5c_FAMGyJr_pJT40Mf2j0_C5Ica32NOpQhcZ9AWVQRBu-ia02LjOawcogZNbnIKQSJ2zg)

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s/f). *Museo Regional Michoacano*

“Dr. Nicolás León Calderón. https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/11554-11554-10-84179-escudo-de-armas-de-tzintzuntzan.html?lugar_id=485

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2015). *Pátzcuaro*.

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/guia%3A465>

Juárez, A. (2019). Continuidad y cambio tecnológico en la producción

alfarera del periodo Posclásico tardío (1350–1521 d. c.) al

Colonial temprano (1521–1620 d.c.) en Tzintzuntzan, Michoacán [Tesis de maestría, El Colegio de Michoacán, A. C.]. Repositorio institucional COLMICH.

León, N. (2007). Sobre el nombre tarasco. En M. de Orellana y G. Olmos. (Ed.), *Viaje por sendas purépechas* (pp. 30– 33). Artes de México. Gobierno del Estado de Michoacán. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán.

Lot, A. y Novelo, A. (1988). Vegetación y flora acuática del lago de Pátzcuaro, Michoacán, México. *The Southwestern Association of Naturalists*, 33 (2), pp. 167– 175.

Lotman, I. (1996). La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto. Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia.

Lull, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, individuo y sociedad*, 17, 177– 206.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551273009>

Marcos, A. (2010, 4–5 de marzo). *Filosofía de la naturaleza humana*. [Simposio]. I Simposio del CFN. París, Francia.

http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/A_Marcos_Filosofia_de_la_Nz_Humana1.pdf

- Márquez, P. (Ed.). (2007). *¿Tarascos o P'urhépecha?: voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio de michoacano*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El Colegio de Michoacán. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha.
- Martínez, R. (2003). Mechuacan, Guayangareo, Valladolid: los orígenes de Morelia. *Historias*, (54), pp.121-124.
- Martínez, R. (2005). *Convivencia y utopía: el gobierno indio y español de la 'ciudad de Mechuacan', 1521-1580*. Consejo para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo de Cultura Económica.
- McNabb, D. [Darin McNabb]. (20 de junio de 2016). *Heidegger: El ser y el tiempo*, pt. 1/15 [Archivo de video].
https://www.youtube.com/watch?v=ar_ufOwmuk8&list=PLfg-nvLMvO0hrfUcG_Zhfd9CZcrEsIRF2
- Mendoza, J. (2014). La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes. *Entreciencias*, 2 (3), 103- 119.

Michelet, D. (1996). El origen del reino tarasco protohistórico. *Arqueología Mexicana*, 19 (6), 24– 27.

Ministerio de Cultura. (s.f.). *El Rincón de la Heráldica*.

<https://www.cultura.gob.es/gl/cultura/areas/archivos/mc/archivos/nhn/actividades/rincon-de-la-heraldica.html>

Miranda, F. (2007). Los purépecha o tarascos y los antiguos habitantes de Michoacán. Dos tópicos en cuestión. En P. Márquez Joaquín. (Ed.), *¿Tarascos o P'urhépecha?: voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio de michoacano* (pp. 67– 73). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El Colegio de Michoacán. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha.

Mohar, L. y Fernández, R. (2006). El estudio de los códices. *Desacatos*, (22), pp. 9– 36.

Monzón, C., Roskamp, H. y Warren, J. B. (2019). La memoria de don Melchor Caltzin (1543): historia y legitimación en Tzintzuntzan, Michoacán. En C. Battcock, R. Martínez y S. Rueda. (Ed.), *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados* (pp. 199– 235. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Morales, F. (1991). *Fray Pedro de Gante*. En R. Ballán (Ed.) *Misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo* (75– 81). Esquila.
- Noguez, X. (2017). El escudo de la ciudad de Tlaxcala. *Arqueología Mexicana*, 146 (25), 12–13.
- Olmos A. y Guzmán Y. (2016). Cambios y continuidades culturales en Tzintzuntzan, Michoacán. Cruces y fechas en el contexto colonial. En. En R. Martínez, C. Espejel y F. Villavicencio. (Ed.), *Unidad y variación cultural en Michoacán* (pp. 117– 138). El Colegio de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.
- Oudijk, M. (2008). De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas. *Desacatos*, (27), pp. 123–138.
- Paniagua, N. (2024). El privilegio de ser una ciudad de indios: Tzintzuntzan en el periodo virreinal. *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, (19), 169–186. <https://doi.org/10.15174/orhi.vi19.9>
- Panofsky, E. (1976). *Studies in Iconology*. Traducido por Bernardo Fernández. Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1995). *Meaning in the Visual Arts*. Traducido por Nicanor Ancochea. Alianza Editorial.

- Pereira, G., Michelet, D. y Migeon, G. (2013). La migración de los purépecha hacia el norte y su regreso a los lagos. *Arqueología Mexicana*, 123 (21), pp. 55–60.
- Pérez, J. (2018). La manipulación de la memoria indígena cristiana en imágenes novohispanas del siglo XVI. *Boletín de Antropología*, 33 (56), 78– 102.
- Pickel, A. (2018). La cultura como sistema semiótico: una redefinición de la idea de cultura desde la perspectiva sistemista. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, (25), 9– 47. <http://doi.org/10.28965/2018-25-01>
- Pollard, H. P. (2004). El Imperio Tarasco en el Mundo Mesoamericano. *Relaciones*, 99 (25), pp.116–142.
<https://doi.org/10.17533/udea.boan.v33n56a04>
- Pollard, H. P. (2019). Recent Research in West Mexican Archaeology. *Journal of Archaeological Research* 4, (5), pp. 345–384.
- Quilter, J. (1996). Continuity and Disjunction in Pre-Columbian Art and Culture. *RES: Anthropology and Aesthetics*, (29/30), pp. 303–317.
- Rabe, A. (2022). La Memoria Comunitaria frente a la Memoria Oficial. ¿Cómo activar el potencial transformador y liberador de la memoria?. *Pensamiento*, 78 (295), 5– 28.

Rodriguez, D. (2021). El lienzo de Tlaxcala, una versión única y digital de los indígenas conquistadores. [Fotografía]. El País.

<https://elpais.com/mexico/2021-06-02/el-lienzo-de-tlaxcala-una-version-unica-y-digital-de-los-indigenas-conquistadores.html>

Romero, M. (2001) La historia es una. *Desacatos*, (7), pp. 49-64.

Roskamp. H. (2000). El carari indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento. En M. Franco. (Ed.), *La Relación de Michoacán* (235-264).

El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán.

Roskamp. H. (2002). La heráldica novohispana del siglo XVI: Un escudo de armas de Tzintzuntzan, Michoacán. En H. Pérez Martínez y B. Skinfill Nogal. (Ed.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica* (227- 268). El Colegio de Michoacán, CONACYT.

Roskamp, H. (2003). Los Títulos Primordiales de Carapan: legitimación e historiografía en una comunidad indígena de Michoacán. En C. Paredes y M. Terán (Ed.), *Autoridad y gobierno indígena en Michoacán* (305 - 360). El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Roskamp, H. (2013). El escudo de los tres reyes de Tzintzuntzan: iconografía,

- memoria y legitimación en la antigua capital tarasca. En M. Castañeda y H. Roskamp. (Ed.), *Los escudos de armas indígenas: de la Época Colonial al México Independiente* (137– 168). Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán.
- Roskamp. H. (2017). Los documentos pictográficos de Michoacán (siglos XVI– XVIII). En X. Noguez. (Ed.), *Códices* (221– 263). Secretaría de Cultura.
- Ruiz, E. (2010). Fighting Destiny: Nahua Nobles and Friars in the Sixteenth– Century. Revolt of the Encomenderos against the King. En E. Ruiz y S. Kellogg. (Ed.), *Negotiation within domination* (pp.45– 78). University Press of Colorado.
- Ruiz, E. y Kellogg, S. (Ed). (2010). *Negotiation within domination*. University Press of Colorado.
- Sánchez, G. (2007). Fuentes para documentar una vieja discusión: ¿Tarascos o Purépechas?. En P. Márquez. (Ed.), *¿Tarascos o P'urhépecha?: voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio de michoacano* (25 – 40). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El Colegio de Michoacán. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha.

Sánchez, S. (2018). *Vasco de Quiroga*. Real Academia de la Historia.

<https://dbe.rah.es/biografias/10565/vasco-de-quiroga>

Schnieper, J. (2001). *Diccionario de Heráldica*. Libsa.

Schöndube, O. (2007). Una visión de los tarascos. En M. de Orellana y G. Olmos.

(Ed.), *Viaje por sendas purépechas* (34– 59). Artes de México. Gobierno del

Estado de Michoacán. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de

Michoacán, México.

Schöndube, O. (1996). Los tarascos. *Arqueología Mexicana*, 19, (6), pp. 14– 23.

Stawski, C. (2012). *Settlement systems, landscapes and the rise of the tarascan*

empire: a settlement analysis in the Lake Pátzcuaro basin, Michoacán,

Mexico. [Tesis de Doctorado, Michigan State University]. MSU Library –

Digital Repository. <https://d.lib.msu.edu/etd/841>

Torres, O. (2025). Arte como estrategia jurídica: el caso de Tzintzuntzan y el

conflicto de las 3 ciudades en Michoacán del Siglo XVI. *El Artista* 22 (22),

69– 83. <https://www.elartista.ugto.mx/index.php/ea/article/view/249/237>

Vargaslugo, E. (Ed.). (2005). *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva*

España: siglos XVI al XVIII. Fomento Cultural Banamex.

Warren, B. (2007). *La conquista de Michoacán*. Universidad Michoacana de San

Nicolás de Hidalgo.

West, R. (2013). *Geografía cultural de la moderna área tarasca*. Traducido por Luis

Lorenzo Esparza Serra. El Colegio de Michoacán.

Williams, E. (2014). *La gente del agua: Etnoarqueología del modo de vida lacustre*

en Michoacán. El Colegio de Michoacán.

Zavala, S. (1991). *Ensayo bibliográfico en torno de Vasco de Quiroga*. El Colegio

Nacional. México.