

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Entre la vida y la muerte

Estudio estilístico del arte de la cultura de tumbas de tiro

Tesis elaborada por

Verónica Hernández Díaz

para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte

Dirección: Dra. María Teresa Uriarte Castañeda

Asesoría: Dr. Pablo Escalante Gonzalbo, Dra. Diana Magaloni Kerpel

Sinodales: Dra. Dúrdica Ségota Tomac, Dr. Erik Velásquez García

México, D. F., septiembre del 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Socorro y a José

Agradecimientos

Este proyecto tiene historia y podría remontarla mucho tiempo atrás; al final todo cuenta: las aficiones, los empeños, el azar, los obstáculos, los errores, los atrevimientos, la suerte de tener una gran familia y de encontrarme a lo largo del camino con personas que sin duda han marcado una diferencia en mi vida.

Por lo que toca a lo más reciente de esta historia, expreso mi reconocimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, pues esta tesis sólo pudo llevarse a cabo en su seno.

A la doctora María Teresa Uriarte le manifiesto mi profunda gratitud por su guía académica, su generosidad y apoyo decidido.

He tenido el privilegio de que encaminara este trabajo la doctora Beatriz de la Fuente, presente siempre y de modo entrañable.

A los doctores Pablo Escalante, Diana Magaloni, Dúrdica Ségota y Erik Velásquez García les debo mucho por sus críticas, sus enseñanzas y la ayuda solidaria que me han brindado.

Hago patente el reconocimiento que tengo hacia la doctora Marie-Areti Hers, quien avaló los pasos iniciales que emprendí para este estudio. Agradezco haberme formado con profesores como ella y como Clara Bargellini, Miguel Soto, Norma de los Ríos y Álvaro Matute.

De la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte le doy las gracias a la doctora Deborah Dorotinsky, su coordinadora, por su alentador respaldo. Ahí mismo, desde hace años he contado con el apoyo cálido y asertivo de Brígida Pliego y más recientemente de Héctor Ferrer.

Un sostén imprescindible fue la beca que obtuve de parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología para mis estudios de doctorado, y la beca complementaria que me otorgó la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM. Luego fue posible conducir la tesis gracias al respaldo del Instituto de Investigaciones Estéticas; vaya mi

reconocimiento por el apoyo recibido a sus directores los doctores María Teresa Uriarte, Arturo Pascual y Renato González.

Por lo que toca a la ayuda que recibí para resolver problemas técnicos y la asistencia en biblioteca, le agradezco a María Teresa Marín, Citlali Coronel, María de Jesús Chávez, Teresa del Rocío González, Carmen Block, Martha García, Alejandro Reyes y Claude Constant. A todos ellos, gracias en especial por la familiaridad de su trato. Gracias también a Ernesto Peñalosa y Gerardo Márquez por sus fotografías.

Agradezco a don Carlos Eduardo Gutiérrez Arce por el interés mostrado a lo largo del desarrollo de esta investigación y por haberme otorgado, cuando fuera director de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura de Jalisco, las facilidades para hacer registros de acervos en varios museos de la entidad. En relación con ello, el recorrido inicial lo hice en compañía de Alicia Rodríguez, a quien le reconozco su plena disposición. De los encargados de estos museos, aprecio mucho, y de modo particular, la ayuda del profesor José Guadalupe Romero Calderón, del Museo Arqueológico Tlallan. Igualmente le expreso mi gratitud a Felipe Arreola, de Guachinango; Enrique García, de Teocuitatlán; Salvador Encarnación, de Zacoalco; Hortensia Cisneros, de Mascota; María Luisa Martínez, de Zapotlanejo; José de Jesús Navarro, de Sayula; Jesús Guadalupe Rosales, de Tolimán y Silvia Rodríguez del Museo Amparo en Puebla. Gracias a Francisco Valdéz Díaz por su valiosa ayuda durante una de las temporadas en las que realicé este tipo de tareas.

Valoro enormemente el aliento que he recibido de Leticia Staines, Martha Sandoval, Verónica Mercado, María Teresa Gómez y Rosa María Campos. Asimismo el de mi familia: mi padre y hermano, Santiago y Santi; mis tías Mercedes y Ana, mis primas Zita, Martha, Antonia, Ana Lilia, Angélica, Mayra, María de los Ángeles; mis primos Chava, Paco, Luis, Max, Jorge y Valentín y mi tío Máximo.

Desde luego esta tesis no hubiera sido posible sin mis dos pilares. Desde siempre Socorro, mi mamá. Sin su amor y esfuerzo esto ahora no tendría lugar. Y desde hace varios años, José, mi esposo; él es mi primer lector crítico y con quien siempre puedo contar.

ÍNDICE

Introducción	19
Perspectivas de conocimiento	20
Sobre el proyecto y el <i>corpus</i>	28
Esquema de este documento	32
Capítulo 1. Los muertos y los vivos en la cultura de tumbas de tiro	37
1. Cuatro formas de arte y una cultura original en el panorama mesoamericano	39
La arquitectura funeraria subterránea	41
La escultura	50
Las vasijas	58
¿Un arte exclusivamente funerario?	62
La arquitectura de planta circular y concéntrica	67
2. La cultura de tumbas de tiro y la tradición Teuchitlán	72
3. Espacio, gente y consideraciones lingüísticas	77
El territorio	77
La población	82
Lingüística	85
Capítulo 2. El arte de la cultura de tumbas de tiro en el contexto de los estudios del México antiguo	91
1. Las interpretaciones del arte y sus significados: el descubrimiento de una cultura a través del arte	94
Apuntes sobre la historia antigua del Occidente	94
Un arte cercano y etnográfico	99
Notas paralelas sobre las tumbas, la arquitectura de superficie, el saqueo y el coleccionismo	105

El reconocimiento estético y las nociones de lo primitivo en el contexto del México antiguo	109
La estética de lo “primitivo”	114
Diego Rivera y la preeminencia de lo humano	117
2. Acercamientos científicos	121
Los prejuicios y los descubrimientos desde los años de 1950	124
Otras referencias a los guachimontones previas a su reconocimiento definitivo	129
Las maquetas de los guachimontones	132
Otros hallazgos y estudios paralelos al coleccionismo, el saqueo y la destrucción	134
3. La región occidental y lo no mesoamericano	142
Viejos y nuevos enfoques	150

Capítulo 3. El contexto histórico de la cultura de tumbas de tiro

Relaciones con culturas del Occidente	155
1. La cultura El Opeño (c. 1500/1200-800/300 a.C.)	156
2. La cultura Capacha (c. 1500/1200-800/300 a.C.)	162
3. Relaciones	168
Configuración de una tradición: el arte de ofrendar a los muertos	170
4. El arte de la cultura de tumbas de tiro y de la tradición Chupícuaro	175
Las fases de la tradición Chupícuaro	176
Chupícuaro temprano y medio	177
Mixtlán	178
Morales	179
Loma Alta	181
La cultura de tumbas de tiro en un marco de relaciones y comparaciones	182
Relaciones con las fases Chupícuaro temprano y medio	183

Relaciones con las fases Mixtlán y Morales	192
Relaciones con la fase Loma Alta	196
5. La tradición de los patios hundidos del Bajío y los guachimontones	202
Capítulo 4. La arquitectura del inframundo y las prácticas funerarias	207
1. Distribución territorial de las tumbas de tiro	214
2. La tumba: un espacio arquitectónico	217
3. Los materiales de los espacios subterráneos	223
Las puertas de las cámaras	227
Sobre el relleno de las tumbas y las tapas de los tiros	229
El material y la construcción	233
El predominio de la forma	238
4. Las formas de las tumbas de tiro	242
Tipologías antecedentes	243
Una nueva propuesta de clasificación	246
Esquema de clasificación formal de las tumbas de tiro	247
Consideraciones sobre esta clasificación	250
A propósito de las tumbas sin saquear	255
Resultados del estudio formal de las tumbas de tiro	258
Las formas predominantes	259
El tipo C	
El tipo A	
Otros subtipos numerosos y los menos representados	263
Los diseños más elaborados	265
Tumbas unidas	
Con más de dos cámaras	
Otros rasgos formales de las tumbas	270
La estrechez	
Tiros adicionales	

	Nichos, pretilos y fosos	
	Uso de piedras para elevar el piso	
	La variedad de techos	
	Pintura	
	Marcas en el exterior	
5.	Dimensiones de las tumbas, sus formas y la construcción con piedra	282
	Las tumbas infantiles	282
	Las tumbas de mayores dimensiones	284
	Las tumbas de dimensiones medias y observaciones adicionales acerca de las medidas	290
	Tumbas construidas con lajas de piedra	292
	Tumbas construidas con lajas, en asociación con arquitectura de superficie	293
6.	Los contextos de las tumbas	295
	Los cementerios	297
	Tumbas asociadas con guachimontones	306
	La tumba de Huitzilapa	307
	Las tumbas de El Arenal	308
	La tumba de tiro y cámara de Los Guachimontones	313
	Las tumbas de Pochotitan	313
	Las tumbas de La Florida	314
	La tumba de cerro de Los Monos	315
	La tumba de San Andrés	316
	Tumbas probablemente asociadas con guachimontones	316
	Tumbas asociadas con otras construcciones de superficie	317
	Las tumbas de Cerro del Agua Escondida	318
	Una tumba de El Iztépete	319
	Las tumbas de La Playa	320
	Las tumbas de El Piñón	320
7.	Otros tipos de sepultura	322

Las fosas	323
Cámaras, cistas, piso de piedras	326
Urnas	327
Entierros directos	329
8. Los tratamientos mortuorios y otras prácticas funerarias	331
Las ofrendas en las tumbas de El Manchón, Colima	335
Los entierros, las ofrendas y los ornamentos en las tumbas 3 y 4 de El Moralete, Colima	337
Los entierros y las ofrendas en las tumbas del valle de Atemajac	339
Los entierros en la Tumba de tiro B de Caseta, Usmajaç, Sayula	343
Los entierros y los ajuares funerarios en la tumba de Huitzilapa	345
Cámara norte	346
Individuo 1	
Individuo 2	
Individuo 3	
Cámara sur	348
Individuo 1	
Individuo 2	
Individuo 3	
Revelaciones desde la antropología biológica y la botánica	349
Los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de El Piñón	351
La Tumba 2	352
La Tumba 3	355
La Tumba 4	356
Infomación adicional	357
Glosas sobre el sacrificio humano	359
9. Observaciones con dusiones sobre los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de tiro	360
Los entierros	361

Los ajuares funerarios	370
Los muertos, los antepasados y los ancestros	380
Los muertos, las tumbas y la comunidad	384
Las tumbas, los cerros y las cuevas	389
Los muertos, la continuidad de la existencia y el orden social	392
Sexualidad, fertilidad y naturaleza	397
Los muertos, lo cultural y lo comunitario	400
Las tumbas como centro de la comunidad	405

Capítulo 5. El estilo del arte cerámico funerario

Las imágenes de los humanos	409
1. Materiales y técnicas de la cerámica	411
2. Los objetos	415
Las esculturas	416
Las vasijas	424
La ritualidad y las vasijas	426
3. Las variantes estilísticas	430
4. Los estilos: la diversidad	436
Estilo Lagunillas	438
Esculturas	439
Vasijas	441
Estilo Ixtlán del Río	443
Esculturas	444
Vasijas	447
Estilo Zacatecas	448
Esculturas	449
Vasijas	450
Estilo San Sebastián	451
Estilo Arenal	456

Esculturas	457
Vasijas	459
Estilo San Juanito	461
Estilo Ameca-Etztatlán	464
Esculturas	466
Vasijas	469
Estilo Tala-Tonalá	472
Estilo Chapala	473
Estilo Elefantino	474
Estilo Tuxcacuesco-Ortices	475
Estilo Tuxcacuesco	477
Estilo Comala	479
Esculturas	480
Vasijas	484
Estilo Xilotlán	487
Estilo Pihuamo	489
Estilo Coahuayana	490
Estilos Comala Tardío y Comala Fantástico	491
5. La unidad en la diversidad de los estilos	493
6. Un estilo cerámico figurativo y abstracto	502
7. Las imágenes de los humanos	505
El cuerpo “al natural”	506
El cuerpo sagrado	509
El cuerpo cultural	512
El cuerpo individual y comunitario	514

Capítulo 6. Arquitectura y vasijas. La concepción de lo circular

y las imágenes del universo	519
1. La arquitectura circular y concéntrica en el territorio de las tumbas de tiro	521

2. Modalidades formales de los guachimontones	526
El centro de Jalisco	527
La zona de Bolaños	531
La diversidad en la unidad: cultura regional e identidades locales y de linajes	535
Las imágenes de los guachimontones como formas tridimensionales	537
3. De lo ortogonal a lo circular, un paso a través de la analogía etnográfica	543
Los guachimontones y los tukipas	548
El pasado prehispánico y el presente indígena: caminos para la comprensión del arte	550
Lo circular y lo concéntrico	555
5. Las imágenes arquitectónicas del universo	557
6. Las vasijas	561
Las composiciones y los motivos	564
Las vasijas como cosmogramas	568
Capítulo 7. Conclusiones. La comprensión del arte de la cultura de tumbas de tiro. En busca de nuevas claves	581
Inconvenientes de la originalidad	583
Una visión de conjunto	587
Un gran estilo figurativo y abstracto	591
Integración plástica, entre la muerte y la vida	599
El barro en la noción circular del tiempo y del espacio	605
Bibliografía	609
Figuras.- Abreviaturas	653
Capítulo 1	655
Capítulo 2	667

Capítulo 3	671
Capítulo 4	691
Capítulo 5	722
Capítulo 6	752
Capítulo 7	766
Cuadros	767
Cuadro 4.1 Clasificación formal de las tumbas de tiro	769
Cuadro 4.2 Formas de tumbas de tiro por entidad	818
Cuadro 4.3 Medidas lineales de las tumbas de tiro	824
Cuadro 4.4 Medidas lineales, de área y de volumen de las tumbas de tiro	835
Cuadro 4.5 Medidas de las tumbas de tiro de El Arenal, Etzatlán, Jalisco	843
Cuadro 4.6 Clasificación formal de las fosas	845
Cuadro 4.7 Otros tipos de entierros indirectos	851

Introducción

Aproximarse al pasado precolombino de México es a todas luces una tarea compleja; una de las dificultades iniciales radica en la escasez de trabajos de registro e interpretación que permitan conocer los materiales y formular reconstrucciones históricas y culturales en torno a ellos. Es esta la situación que prevalece para la región Occidente.

En una vasta porción de ese territorio se desarrolló la cultura de tumbas de tiro. De modo paradójico, mientras que las obras que son parte sustancial de su legado se exhiben o se cuentan por millares en museos y colecciones privadas en el país y el extranjero, del pueblo y de las circunstancias históricas que les dieron origen, lo que se sabe conforma un panorama sumamente fragmentario. Ciertas visiones tradicionales han planteado que no evolucionó por carecer de los atributos propios de las altas civilizaciones mesoamericanas y en general se concibe ajena al desarrollo de tal superárea cultural.

De esta cultura se ignora la filiación étnica o lingüística y recibe su apelativo por las tumbas de tiro, una forma peculiar de arquitectura subterránea. Su temporalidad se ubica entre el c. 300 a.C. y el año 600 de nuestra era, aunque en otras culturas precedentes de la misma región, El Opeño y Capacha, se advierten claramente lazos directos. Los orígenes de ambas pudieran remontarse al 1500 a.C., desde entonces y hasta el 600 d.C. es posible reconocer una tradición en la que destaca el culto a los muertos y el arte funerario.

El presente trabajo tiene el propósito de contribuir en el conocimiento de la cultura de tumbas de tiro con base en el análisis de las cuatro expresiones artísticas que más destacan: esculturas y vasijas de barro, arquitectura subterránea y arquitectura de superficie

de planta circular y concéntrica. Sus características resultan excepcionales en el México antiguo, mas, como lo veremos, en su creación están implícitos elementos nudeares de la cosmovisión mesoamericana. El estudio en conjunto de estas obras constituye una perspectiva novedosa, el resultado se aproxima a una mirada integral al arte de esta cultura e igualmente revela una idea distinta a la que aparece en museos, catálogos y bibliografía general.

Se propone ver, de una manera diferente, obras que han sido más o menos conocidas y asimismo a los seres humanos que les dieron origen. Las piezas escultóricas han sido estudiadas y admiradas desde finales del siglo XIX; en contraste, los edificios de planta circular son todavía de reciente descubrimiento; en tanto, las vasijas han permanecido casi anónimas hasta la actualidad. De las tumbas de tiro, pese a que se construyeron a gran escala, apenas un número muy reducido ha sido excavado científicamente.

Perspectivas de conocimiento

El enfoque de la investigación es propio de la historia del arte; con éste reconozco el papel relevante del fenómeno artístico para comprender la complejidad de las sociedades y asimismo la complejidad del arte como hecho histórico.

Justamente, por la complejidad de la sustancia y del contenido de la forma, la vía de la interdisciplinariedad permite en contrar el mayor número de testimonios que articulen los significados de las obras de arte. En relación con ello, en esta tesis ha sido necesario y fructífero abreviar en las aportaciones de la arqueología, la etnografía, la antropología

biológica y la geología, entre otras ciencias. En lo particular, los estudios arqueológicos nos descubren -a partir de sus procedimientos específicos- las obras de arte, cuyo contexto físico de procedencia les otorga la condición de ser materiales arqueológicos. Para nuestro tema de interés, aportan la reconstrucción de circunstancias históricas de la producción artística: identifican rasgos de las sociedades que les dieron origen, como su temporalidad, tipos de organización social, uso y explotación de los recursos naturales, vínculos con otras comunidades y detalles del acontecer cotidiano, y acerca de la distribución y el entorno de los vestigios. El conocimiento de esta información es todavía más indispensable en el caso de las culturas antiguas que se tratan, tanto por la ausencia de fuentes documentales, como por estar muy alejadas de la tradición occidental, en la cual estamos inmersos y que no por ello nos resulta del todo legible.¹

Entiendo el arte desde tres nociones básicas. Como una actividad creativa, sensible e intelectual inherente a los humanos. Como un concepto abierto, cuyo intrínseco carácter creativo se niega a ser estrictamente definido.² Como un concepto histórico, pues más allá de la innovación en la creación, lo que se entiende por arte ha estado sujeto a valores y condiciones que han cambiado a lo largo del tiempo; los criterios para induir o no una obra en el terreno artístico son dinámicos, lo que ahora calificamos como arte, tal vez no lo hubiera sido en la antigüedad y viceversa.³

¹ *Cfr.* Segota, 1977.

² Weitz, 1956. De acuerdo con este autor, en el transcurso de la historia de la humanidad, los artistas rebasan los cánones estilísticos y los géneros establecidos en cada periodo, utilizan nuevos materiales y tecnologías e inventan novedosas formas de expresión.

³ *Cfr.* Shiner, 2004.

En ese orden de ideas, conviene enfatizar que el análisis histórico-artístico no se restringe a una limitada definición de la obra de arte, en el sentido en que suele hablarse de una “obra maestra”, original y única, y del genio individual del artista. El enfoque aquí aplicado trasciende esos valores, del mismo modo que en el ámbito del arte contemporáneo las distinciones entre arte y artesanía han quedado atrás: las rígidas clasificaciones no ofrecen explicaciones convincentes, puesto que no es posible establecer una separación entre diseño, decoración e ilustración y bellas artes, o entre sonido musical y ruido. No está demás recordar que la amplitud del universo de estudio de los historiadores de arte no es de ningún modo reciente: en los últimos años del siglo XIX Aloïs Riegl publicó sus análisis sobre fenómenos entonces marginales o exduidos, como las “artes menores”, la ornamentación, la artesanía y ciertos periodos históricos calificados como decadentes.⁴ En torno a la redefinición de los objetos de estudio, al igual que de las teorías y metodologías para analizarlo es oportuno anotar que la historia del arte constituye una disciplina en constante construcción, que sus procedimientos cambian, se renuevan, se adaptan a los objetos de estudio, aun cuando éstos sean muy antiguos: como bien se dice, toda Historia es presente; mientras que de la Historia del Arte, como campo de conocimiento, día a día se va escribiendo su historia.

Considero apropiado tomar en cuenta algunas teorías estéticas alternativas que han sido planteadas en relación con desarrollos artísticos recientes. Es el caso de la estética funcional que promueve el análisis del arte no como una expresión autónoma y aislada,

⁴ Riegl, 1980 [1893]; 1992 [1901]; véase también el estudio sobre el Formalismo de Pérez Carreño, 1996.

sino dentro de su entorno, reconociendo una continuidad entre el arte y la vida.⁵ Cabe llamar la atención sobre este asunto, debido que nos conduce directamente al ámbito de las artes indígenas antiguas, cuyas obras no estuvieron aisladas del entramado de sucesos humanos, sino que formaron parte activa y central en la amplia gama experiencias: en su vida cotidiana, ritual, religiosa, política, económica y social en general. Parece claro que esta relación ha existido en mayor o menor medida a lo largo de toda la historia de la humanidad, sólo que ahora, tal como lo apunta Arnold Berleant, se insiste en el rechazo al aislamiento estético y se ofrece la oportunidad de regenerar la relevancia de la estética a partir de la reintegración de las artes dentro del curso de la cultura.⁶

Por el título de la tesis podrá advertirse que el análisis estilístico constituye el enfoque principal con el que procuro acercarme a la forma y sus significados. Cabe mencionar cómo algunos historiadores de arte clásicos han abordado el estilo. Para Meyer Schapiro “Por estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo.” “Para el historiador del arte, el estilo es un objeto esencial de investigación. Estudia aquél sus correspondencias internas, su historia y los problemas de formación y cambio. Lo emplea también como criterio para determinar el tiempo y lugar de origen de las obras, y como medio para establecer relaciones entre escuelas de arte.” “Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo; merced a la sugestividad emocional de las formas,

⁵ Berleant, 1992 [1970].

⁶ *Ibidem*, p. 418.

comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral.”⁷ La visión del estilo en el arte de Schapiro es extensa: contempla diferentes posibilidades de lo homogéneo, lo heterogéneo, analiza la interacción entre forma, materia y técnica; el surgimiento y el desarrollo del estilo; y el papel de los contenidos. De manera más acotada, Gombrich acepta que el estudio estilístico “puede ofrecer en algunos casos un punto de partida fecundo para formular una hipótesis acerca de ciertos hábitos y tradiciones de un grupo”⁸ y llama la atención sobre la tradición: “El carácter distintivo de los estilos se basa en la adopción de ciertas normas convencionales que son recibidas y asimiladas por quienes mantienen la tradición”.⁹ Abundando en las limitaciones, es prudente subrayar que el arte es incapaz de explicar toda una cultura, queda claro que este trabajo es un relato histórico selectivo y no intenta reconstruir o definir toda una cultura a partir del estudio de las obras artísticas,¹⁰ pero sí contribuir en su entendimiento, de modo que cabe la posibilidad de ahondar en el vínculo de la forma con la complejidad de elementos, en particular religiosos, que configuran una cosmovisión.¹¹

Durante el proceso de investigación me fue particularmente útil “¿Qué es el barroco?”, un notable texto en el que Erwin Panofsky plantea que las categorías formales

⁷ Schapiro, 1962 [1953], pp. 7 y 8.

⁸ Gombrich, 1974, p. 502.

⁹ Gombrich, 1974, p. 503.

¹⁰ Respecto a la limitación de los estudios sobre el arte *cf.* el ensayo de E. H. Gombrich “En busca de la historia cultural” (en Gombrich, 1981); Beatriz de la Fuente ¿Puede un estilo definir una cultura?, el cual se aboca a los olmecas (Fuente, 2008) y de Kubler, 1962, la introducción, en particular el apartado “Anthropology and American antiquity”.

¹¹ Se ha llamado cosmovisión a un conjunto estructurado que se integra por los diversos sistemas ideológicos con los que un grupo social pretende aprehender racionalmente el universo (López Austin, 1994, p. 13). Dicho conjunto combina saberes prácticos y empíricos de la naturaleza, con complejas construcciones mitológicas que no representan realidades objetivas, sino la mistificación de las mismas (Neurath, 2000, p. 54).

son inseparables de una compleja gama de valores culturales y respuestas sociales acotadas en el tiempo, como condiciones históricas.¹² En arte generalmente el estilo implica tanto la forma (el vehículo material) como el contenido.¹³ Para Panofsky el contenido de la obra de arte es aquello que la obra revela, pero no destaca ostentosamente. La liga entre el contenido y el estilo es desarrollada por este mismo autor, pues en su legado académico relaciona el estilo con aspectos contextuales y conceptuales de la creación artística.¹⁴ De manera que en el conocimiento de los estilos pueden estar implícitas las fórmulas metodológicas que sistematizó: la iconografía y la iconología. Aquí se toma provecho de éstas, si bien es un hecho que la profunda ignorancia en torno a la cultura de tumbas de tiro impide un acercamiento preciso a los temas y simbolismos de las artes.

Con la intención de rebasar en cierta medida este obstáculo, mi propuesta de estudio pretende situar en el centro la importancia de las formas artísticas y con base en ello demostrar la integración plástica de las esculturas, las vasijas, la arquitectura subterránea y la de superficie. Esta perspectiva de integración ligada con el análisis de los contextos arqueológicos de las obras, me permite argumentar algunas ideas sobre las creencias de este pueblo acerca de la muerte, la vida, las concepciones del cosmos, lo colectivo y la identidad. Una adaración importante: utilizo el término “integración plástica”

¹² Panofsky, 2000.

¹³ Sobre esta íntima unión entre estilo y contenido, resultan muy claros algunos ejemplos expuestos por Leon Rosenstein (1992, p. 393): en pintura, el estilo impresionista es tanto materia como tema: paisajes pacíficos y escenas domésticas burguesas o amoríos bohemios cotidianos; no se trata de patriarcas del Antiguo Testamento o profetas, o reyes recibiendo la pacificación de los conquistadores; en la materia o medio se ven una paleta espectral, pinturas mezcladas óptimamente, pinceladas rápidas, pequeñas obras de caballete. Además, las obras de diferentes maestros, aun cuando pertenecen a un mismo estilo, pueden distinguirse usando el mismo criterio de análisis estilístico. Por ejemplo, el pesado empaste de Van Gogh, sus colores contrastantes e intensos, sus incendiarios paisajes distinguen su estilo del de Monet.

¹⁴ Lavin, 2000; *cfr.* Panofsky, 1964, 1995, 2000 y 2010 [1927].

no en el sentido de fusión material de artes diversas, sino de unidad conceptual de expresiones artísticas conformadas en principio de modo independiente. Acerca de esta integración Beatriz de la Fuente ha escrito:

Las diferencias entre las disciplinas son, en esencia, de carácter técnico, por lo que se ha puesto énfasis en los ámbitos formales: la espacialidad-temporal en la arquitectura, la volumetría escultórica y la bidimensionalidad pictórica. De la unión perfecta de estos elementos se deriva la expresión total que funde recursos de distinta dimensión y se establece la integración plástica.¹⁵

Entre los estudios estilísticos del arte del México antiguo, he tenido como modelo trabajos de la misma Beatriz de la Fuente y de Pablo Escalante. De la Fuente ha realizado análisis formales que trascienden lo representado y se concentran en las cualidades plásticas de las obras, en sus sistemas de composición; con esta base expone valores del arte en relación con el pueblo que les dio origen.¹⁶ Por su parte, Escalante se ha dedicado al estudio histórico-estilístico; en expresiones de tiempos y espacios diferentes encuentra fórmulas convencionales o estereotipos que revelan que no sólo se compartía la manera de representación de las imágenes, también las creencias y costumbres, se trata en fin de lenguajes visuales codificados.¹⁷

Por lo que toca a la comprensión histórica del arte, a lo largo de este documento me interesa tener presentes dos de sus vertientes: la interpretación de significados y la producción de significados.¹⁸ Al dedicarse a las creaciones del pasado la historia del arte tiene como objetivo reconstruir el sentido originario de las mismas, para lo cual es

¹⁵ Fuente, 1998, p. 30.

¹⁶ Véanse en la bibliografía algunas de sus obras.

¹⁷ *Cfr.* Escalante, 1996.

¹⁸ *Cfr.* Sánchez, 1996 y Ramírez, 1996.

pertinente la orientación hermenéutica de desarrollar un horizonte que, obviamente sin la posibilidad de hacer a un lado el presente, pueda ubicarse en ese pasado para conocer en la mayor medida posible la complejidad que conlleva lo que suele llamarse el “contexto” de las obras; de tal manera, se pretende la interpretación de los significados. Una segunda vía de la comprensión histórica se fundamenta en que esas creaciones culturales del pasado reciben significaciones que en el momento de su producción no eran conocidas o previsibles; en torno a ello considero como opciones el peso de la tradición que puede advertirse en la historia de los estilos, en donde las formas y configuraciones son plasmadas más allá de lo que deliberadamente pretenden los artistas y la sociedad en la que están inmersos; y una segunda son las nuevas interpretaciones que progresivamente van adhiriéndose a las obras artísticas a partir de las múltiples circunstancias históricas en las que son usadas y reinterpretadas.

El conocimiento de las culturas del pasado está siempre determinado por las interpretaciones que en el presente se hacen de sus vestigios. Toda obra está ahí para ser leída y las lecturas son siempre cambiantes, a veces, sin embargo, por simple comodidad o por un abierto desdén a entender el valor del estudio de las imágenes, se suelen establecer significados fijos que al paso de los años se convierten en verdades irrefutables. No es hasta que se realizan nuevos acercamientos interpretativos, con otras metodologías, cuando las creaciones que nos han sido legadas acaban por ver transformado su sentido y tal vez el de la cultura que la produjo. Un ejemplo lo tenemos en los murales de Tepantitla en Teotihuacan. Desde que los descubriera Alfonso Caso en 1933, les asignó un significado que permaneció invariable por setenta años hasta que María Teresa Uriarte demostró, a

través del análisis iconográfico de los elementos menos notables en la composición, que más que una representación del Tlalocan, el mítico paraíso de Tláloc, Tepantitla se vincula con una elaborada red de significados que llevan a entender con mayor profundidad a la cultura teotihuacana.¹⁹

En especial, en cuanto a la metodología que he seguido para formular mis interpretaciones en cuanto a las formas artísticas, los rituales y la cosmovisión asociados, recorro dos vías: por un lado comparar obras y sistemas de pensamiento propios de la antigua Mesoamérica, pero dado que ciertos rasgos formales de las obras se perciben en primera instancia diferentes, para abordar su contenido o “fondo” he recurrido a algunas indagaciones etnográficas referentes a África, Asia y, aquí en México, a los *náayarite* o coras y los *nixaritari* o huicholes, quienes han dado continuidad a la tradición mesoamericana. En parte, esta visión me ha permitido articular diversas claves en la comprensión del arte, así como formular analogías más coherentes con los componentes característicos de la Mesoamérica prehispánica. A diferencia de las ideas persistentes, detecto que la cultura de tumbas de tiro comunica, con un estilo peculiar –lo cual es sumamente relevante–, la ideología religiosa característica de los mesoamericanos.

Sobre el proyecto y el *corpus*

Con base en la perspectiva de conocimiento antes enunciada, para el análisis del estilo del arte de la cultura de tumbas de tiro empleo procedimientos descriptivos, comparativos e interpretativos de los elementos o motivos, los diseños, las composiciones, los materiales y

¹⁹ Uriarte, 2006.

las técnicas de cada una de las cuatro expresiones artísticas que estudio, asimismo hago comparaciones entre las cuatro y respecto al conjunto, y formulo interpretaciones de los resultados. El hecho de la forma constante como fundamento del estilo entretiene acercamientos cualitativos y cuantitativos; éstos tienen sustento en un extenso *corpus* de obras.

El trabajo conjunta el mundo de los muertos y el de los vivos. Me percaté de la necesidad de una visión de conjunto a partir de dos vertientes de análisis: uno es el de las mismas obras de arte, puesto que en la diversidad de las esculturas, las vasijas, las tumbas de tiro y los complejos de planta circular y concéntrica se revela su radical unidad estilística y conceptual; un segundo tipo de análisis que he realizado es el de los estudios previos acerca de esta cultura, la gran mayoría centrados en determinados sitios y territorios, sin intenciones de articular ideas sobre los elementos que dan testimonio de una misma identidad cultural de las comunidades que, durante determinado periodo, habitaron buena parte de la región del Occidente y fueron portadoras de la cultura de tumbas de tiro. En relación con cada vertiente he planteado algunos objetivos de la tesis, es decir, poner en relieve la integración de esas artes y asimismo la del pueblo creador. Debo enfatizar la liga estrecha entre lo general y lo particular que se desarrolla en este trabajo: la visión panorámica se fundamenta en la especificidad de múltiples casos.

Además de prácticamente todas las indagaciones pasadas acerca de esta cultura, el proyecto toma en consideración las actuales, con sus inéditos hallazgos. Entre éstas últimas se encuentran los trabajos arqueológicos de Phil C. Weigand, Joseph B. Mountjoy, María Teresa Cabrero, Lorenza López Mestas y Jorge Ramos, y los de antropología biológica de

Robert B. Pickering, los cuales han arrojado mayor luz sobre las prácticas funerarias y el ámbito de los vivos, es decir, de sus asentamientos, el aprovechamiento y la explotación de los recursos naturales y de su singular arquitectura ceremonial de superficie.

El curso de la investigación incluye un estudio sobre el panorama mesoamericano, en específico de ciertos desarrollos contemporáneos del Occidente y algunos otros donde destacan expresiones similares; igualmente presenta un análisis historiográfico del proceso de conocimiento del México antiguo, esto con el fin de insertar la cultura de tumbas de tiro en ese marco y entender cómo se ha conocido y valorado.

En cuanto a los objetos de investigación, una parte se apoya en una extensa bibliografía en la que aparece información textual y gráfica de las tumbas de tiro, de los complejos de planta circular y de las esculturas y vasijas cerámicas; de estas dos últimas en especial se trata de catálogos de exposiciones. Para no extenderme innecesariamente remito a la bibliografía y por supuesto a lo largo de la tesis hago referencias puntuales.

Por lo que toca a las tumbas de tiro la base principal consta de 105 construcciones de este tipo de las cuales se han difundido datos relativamente con mayor detalle; buena parte son tumbas que habían sido saqueadas, pero de las que por fortuna se hicieron registros arqueológicos.

El *corpus* pudo integrarse también a partir del trabajo de campo: visitas al sitio de Los Guachimontones, en Teuchitlán, Jalisco; al de Potrero de la Cruz, en Comala, Colima; y a Plazuelas, en Pénjamo, Guanajuato (en estos dos últimos sitios también hay construcciones de planta circular y concéntrica); y de modo substancial por la labor de registro del arte cerámico que he efectuado en numerosos museos de Jalisco, Colima, las

ciudades de México, Puebla y Oaxaca. De casi la totalidad de las piezas que esos museos resguardan se ignora el contexto específico de procedencia; no obstante, constituyen una fuente primordial de conocimiento.

En múltiples sesiones he tomado fotografías de las colecciones resguardadas en el Museo Regional de Guadalajara (que es parte del INAH), el Museo El Cuale, en Puerto Vallarta –del mismo INAH-; en la Sala Occidente del Museo Nacional de Antropología y el Museo Diego Rivera Anahuacalli –en la ciudad de México-; en el Museo Universitario Alejandro Rangel Hidalgo, de la Universidad de Colima localizado en Comala; el Museo Amparo, en Puebla capital; y el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca; se agrega también un registro en el Museo de América, en Madrid.

Asimismo están varios museos municipales de Jalisco, que, al igual que los anteriores cuenta con acervos que tienen su origen en el saqueo, si bien tienen la cualidad de haber permanecido en sus localidades de origen, principalmente porque no interesaron a los grandes coleccionistas. Durante los años 2000 a 2003 realicé numerosas visitas a estos museos jaliscienses: Museo Histórico de Guachinango, Museo Regional Arqueológico de Ameca, Museo de Teuchitlán, Museo Regional de Teocuitatlán, A. C., Museo de Sayula, Museo Histórico de Pihuamo Dr. Atl, Museo Nabor Rosales en Tolimán, Casa de la Cultura de Zapotlanejo y Museo Arqueológico Tlallan en Tala. Se añade una pequeña colección particular en Zacoalco de Torres.

En estos museos, que son resultado de acciones de recuperación del patrimonio cultural, hice una prolongada labor de registro de más de trescientas esculturas y vasijas. Fue posible que fueran extraídas de sus vitrinas y de cada una, llené extensas cédulas

descriptivas de aspectos formales, materiales y técnicos; igualmente dibujé las piezas y les tomé fotografías desde diversos ángulos. Por las características peculiares de la colección, dediqué mayor atención al Museo Arqueológico Tlallan; casi la totalidad de las obras de su acervo son de formato pequeño o están fragmentadas, aunque sin duda cuenta con piezas únicas de gran valor artístico; aquí me di cuenta, por primera vez, de la importancia de las vasijas para poder acercarme a la cultura de tumbas de tiro.

Entre las obras de cerámica que tienen contexto arqueológico, y contemplo en este trabajo –ya sea por medio del registro en museos o por referencias bibliográficas- están las halladas en una serie de tumbas de tiro excavadas por Isabel Kelly en El Manchón y por Javier Galván en el valle de Atemajac; piezas de Puerto Vallarta y Mascota, una zona en donde Joseph B. Mountjoy ha realizado numerosas temporadas de trabajo de campo; de varios sitios a lo largo del cañón de Bolaños principalmente descubiertas en el marco de un proyecto encabezado por María Teresa Cabrero; de Huitzilapa, sitio investigado por Lorenza López y Jorge Ramos; y de la zona de El Cajón, a partir de labores de salvamento dirigidas por Raúl Barrera.

Esquema de este documento

La tesis está compuesta por siete capítulos. El primero, “Los muertos y los vivos en la cultura de tumbas de tiro”, ofrece nociones básicas de esta cultura y de las cuatro artes que he seleccionado para llevar a cabo el análisis histórico-artístico; de cada una de las expresiones artísticas procuro argumentar en qué reside su peculiaridad en el ámbito mesoamericano.

“El arte de la cultura de tumbas de tiro en el contexto de los estudios del México antiguo”, el capítulo segundo, es un análisis historiográfico. Más allá de hacer una compilación de las indagaciones, mi objetivo es poner en relieve cómo fue construyéndose la idea de marginalidad y rezago de la región occidental con respecto al resto de Mesoamérica. Sostengo que los rasgos originales de esta cultura, conocida y definida sobre todo a partir de su es cultura cerámica y vista ésta como objetos individuales y sin marco histórico, fueron partícipes de la profunda incompreensión que la ha envuelto. En el mismo sentido destaco el enorme peso de los prejuicios.

El capítulo tercero, “El contexto histórico de la cultura de tumbas de tiro. Relaciones con culturas del Occidente” consta de tres partes; en la primera presento los antecedentes de esta cultura en las de El Opeño y Capacha con el fin de señalar la configuración de una tradición funeraria en el Occidente y sobre todo de precisar los elementos comunes y las diferencias entre los tres desarrollos; en la segunda parte pongo en relieve diversos vínculos que, a través de las formas del arte, es posible reconocer con la tradición Chupícuaro, que fue contemporánea a la cultura de las tumbas de tiro; en la tercera parte abordo nexos con la tradición arquitectónica de los patios hundidos del Bajío guanajuatense. Los resultados de este capítulo, aunque incipientes, contradicen el tradicional aislamiento que se adjudica al pueblo de las tumbas de tiro.

El cuarto capítulo, “La arquitectura del inframundo y las prácticas funerarias”, es el más extenso de la tesis. Entre otros asuntos, aquí examino a detalle una muestra representativa de tumbas de tiro, más algunas fosas y otros tipos de sepultura. Asimismo, propongo una clasificación formal de las tumbas de tiro; puedo mencionar que en la

actualidad no existe otra visión integral del complejo funerario como la que ahí se desarrolla. Como se verá, las prácticas funerarias se revelan extraordinariamente complicadas; en tanto, el análisis de las formas de las tumbas apoya el sustrato religioso del diseño de esta arquitectura subterránea y su importancia en la dinámica de las comunidades.

En el capítulo quinto, “El estilo del arte cerámico funerario. Las imágenes de los humanos”, puntualizo las características generales de las esculturas y vasijas cerámicas; presento un recorrido por las numerosas modalidades estilísticas que pueden identificarse en tal producción artística y pongo en relieve sus diferentes lenguajes plásticos; finalmente expongo desde distintas perspectivas la temática que fue privilegiada en la escultura: la figuración de mujeres y hombres; entre los aspectos que pondero están los artificios de una creación artística que en apariencia reproduce lo natural y algunos de los posibles simbolismos asignados a esas obras.

El capítulo sexto, “Arquitectura y vasijas. La concepción de lo circular y las imágenes del universo”, trata, por un lado, de los conjuntos arquitectónicos de planta circular; una de las aportaciones radica en el análisis de sus variantes formales en dos zonas; de otro lado está el tema de las vasijas, en lo particular de una parte de las decoradas. En suma, planteo que en estas dos expresiones pueden reconocerse, en sus diseños abstractos y geométricos, la representación de segmentos del cosmos. En dichas imágenes sobresalen configuraciones típicas del pensamiento mesoamericano.

“Conclusiones. La comprensión del arte de la cultura de tumbas de tiro. En busca de nuevas claves”, es el capítulo séptimo. Planteo temas relativos a la integración plástica, a

un gran estilo figurativo y abstracto, a la continuidad de la existencia después de la muerte biológica y a una noción circular del tiempo y del espacio.

Capítulo 1

Los muertos y los vivos en la cultura de tumbas de tiro

Del antiguo Occidente de México puede decirse que lo más conocido es la escultura cerámica que tiene su origen en la cultura de las tumbas de tiro. A raíz de sus cualidades plásticas, estas obras comenzaron a gozar una gran fama principalmente desde finales del siglo XIX y de modo usual se han constituido como el sello distintivo de toda la época prehispánica de esa vasta región. La cultura de tumbas de tiro se asentó en gran parte de ese territorio.

En la delimitación del Occidente existen varios criterios; en el presente trabajo incluye a los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guanajuato (**figuras 1.1, 1.2 y 1.3**). Anteriormente abarcaba también a Guerrero, no obstante los avances en los estudios han demostrado que la dinámica cultural de esta entidad estuvo más bien vinculada con la región Centro y en la actualidad se considera una región por sí misma. Guanajuato con frecuencia es asociado con la región Norte, de mi parte lo integro al Occidente debido a que sobre todo considero los desarrollos culturales localizados en la mitad sur del estado, pues en ellos se reconocen fuertes lazos con las culturas Capacha, El Opeño, de tumbas de tiro y con otras de Michoacán.¹

¹ Igualmente varios autores integran Guanajuato al Occidente. En buena medida el actual territorio de Guanajuato suele incluirse en la región Norte debido a que desde el siglo X u XI estuvo habitado por culturas nómadas, al igual que el resto de la región septentrional, considerada para esta temporalidad no

La superficie ocupada por la cultura de tumbas de tiro comprende la mitad meridional de Nayarit, Jalisco, Colima, el sur de Zacatecas y áreas de Michoacán colindantes con el territorio jalisciense y colimense (**figura 1.4**). Con un afán esquemático, a lo largo del texto denominaré en ocasiones a dicho territorio como “Occidente”, aun cuando la región mesoamericana que recibe dicho nombre sea más amplia.

Hacia 1970, con base en las “provincias cerámicas” definidas por Isabel Kelly en la década de los cuarenta,² fue delimitada una zona llamada “arco de las tumbas de tiro”,³ término y concepto bastante difundidos en la bibliografía sobre el tema que situaban esta cultura en un espacio más restringido: desde el altiplano nayarita hasta Colima, pasando por el altiplano central y el sur de Jalisco. No obstante, ahora está rebasado, en los capítulos próximos consta que los hallazgos arqueológicos recientes permiten ensanchar el espacio ocupado, tal como arriba se anota, abarcando hasta las costas nayarita y jalisciense, sectores de la Sierra Madre Occidental en Nayarit, Jalisco y Zacatecas, y zonas del oeste michoacano, sin que ello implique una densidad poblacional uniforme a lo largo del territorio. En consecuencia, no es vigente ya referirse a dicho arco para señalar la distribución de esta cultura.

Su cronología se extiende alrededor de nueve siglos, desde el c. 300 a.C. hasta el 600 d.C., según lo indican fechas de radiocarbono y algunas fases identificadas en diversos estudios (**figura 1.5**), aunque se subraya que esta temporalidad tiene un carácter tentativo

como parte de Mesoamérica, sino de Aridoamérica. Cabe notar que durante los siglos anteriores (periodos Preclásico y Clásico) algunos de los pueblos sedentarios asentados en territorio guanajuatense mantuvieron, como se dijo, vínculos con otros del Occidente y además su dinámica cultural los emparenta con esta región. En este sentido es importante considerar las fluctuaciones temporales de las fronteras.

² Kelly, 1948, pp. 66, 67.

³ Kan, Meighan y Nicholson, 1970, p. 8

debido a los incipientes avances arqueológicos en esta materia, por tanto es imposible, en la actualidad, precisar la dimensión temporal de casi todas las obras y de los sitios aquí abordados.⁴ Acorde con las divisiones convencionales de la historia mesoamericana,⁵ el periodo de la cultura de tumbas de tiro abarca el Predásico tardío y el Clásico temprano, pero daramente sus antecedentes se remontan hacia el 1500 o 1200 a.C. –fines del Predásico temprano y Predásico medio-, cuando se identifican los comienzos de las culturas de Capacha y El Opeño, junto con las cuales testimonia una peculiar tradición funeraria en la región Occidente.

1. Cuatro formas de arte y una cultura original en el panorama mesoamericano

La cultura de tumbas de tiro es una de las más singulares del México precolombino; contribuye de modo notable en el enriquecimiento de la noción de la heterogeneidad de Mesoamérica, si bien no hay duda de que fue portadora de la cosmovisión que distingue esta superárea cultural y que diversos pueblos indígenas mantienen en el presente. Entre los elementos que la caracterizan resaltan las expresiones artísticas. Sobre algunas, como el arte en concha, piedra, textil y la decoración del cuerpo, sólo hablaré de modo secundario. De acuerdo con el criterio de investigación histórico-artística que propongo las formas de

⁴ Sobre el periodo anotado véase: Long, 1966; Kan, Meighan y Nicholson, 1970, pp. 16, 18; Galván, 1991, cuadro 1; Ramos y López Mestas, 1996, pp. 130-132; López Mestas y Ramos, 1998; Beekman y Weigand, 2000, figs. 137a, b; Cabrero y López, 1997, p. 15; 2002, pp. 125-130; Zepeda, 2001, pp. 9-22; Weigand, 2008; Beekman, 2008.

⁵ Dicha periodización es la siguiente. Preclásico temprano: 2500-1200 a.C., Preclásico medio: 1200-400 a.C.; Preclásico tardío: 400 a.C.-200 d.C., Clásico temprano: 200-600 d.C., Clásico tardío: 600-900 d.C., Posclásico temprano: 900-1200 d.C., Posclásico tardío: 1200-conquista española.

arte más destacadas de este pueblo son la arquitectura funeraria subterránea, la arquitectura ceremonial de superficie de planta circular y concéntrica, y la escultura y las vasijas cerámicas. Siendo que el arte es parte importante de una sociedad, de estas cuatro expresiones reconozco su dimensión estética y asimismo su posición dentro de un intrincado complejo de elementos que configuraron la cultura que les dio origen.

Como su nombre lo indica, este desarrollo es conocido generalmente a partir de su faceta mortuoria, en tanto, las artes mencionadas incorporan información novedosa del mundo de los vivos. El estudio de los dos ámbitos resulta complementario; planteo a la vez que el análisis en conjunto de dichas obras nos aproxima más a la cosmovisión de sus creadores.

El arte de la cultura de tumbas de tiro mantuvo un marcado distanciamiento de los cánones estilísticos mesoamericanos predominantes; en términos más restringidos, son notorias las divergencias con la contemporánea cultura teotihuacana y en relación con sus antecedentes en Capacha y El Opeño se advierte la separación del fenómeno olmeca. Es así que durante el Preclásico y el Clásico temprano, es decir, aproximadamente desde 1500 a.C. hasta el 600 d.C., en el Occidente tuvo lugar un desarrollo que le distingue del resto de Mesoamérica. De las artes principales de la cultura de tumbas de tiro a continuación se resaltan algunos de sus rasgos singulares con la intención de sustentar la aludida originalidad, para este fin establezco algunas comparaciones con manifestaciones de otras culturas.

La arquitectura funeraria subterránea

En términos amplios, una tumba de tiro consiste en un pozo o “tiro” vertical de profundidad variable, a la altura de su base se ubica la entrada a la cámara mortuoria, un lugar con techo abovedado y piso plano, en donde los difuntos y sus ajuares usualmente no eran cubiertos con tierra o piedras, es decir, se conservaba el espacio hueco (**figura 1.6**). Se trata de un tipo de construcción funeraria casi exclusivo de la región occidental de Mesoamérica, y en cambio es constante en el noroeste sudamericano, en países como Colombia, Ecuador y Perú,⁶ hecho que nos remite a relaciones entre estas dos regiones lejanas.

En el Occidente dichas tumbas presentan una extensa variedad de formas y formatos que van de los diseños complejos y espaciosos a los sencillos y reducidos. Sobre el esquema Peter T. Furst propone que remite a una matriz materna, en la que el tiro es la vagina y la cámara el útero.⁷ Además del diseño, otro rasgo básico es que fueron cavadas en el tepetate, un estrato del suelo de consistencia sólida: la construcción consistió en desbastar esa materia para crear los recintos que servirían de morada a los difuntos y sus ofrendas. Ello implica que usualmente no se utilizaron lajas o piedras para hacer las paredes y bóvedas, sino que el tepetate quedó expuesto en los espacios cavados en el interior de la tierra, a veces a gran profundidad, como lo atestigua una tumba de tiro que se hunde 22 m.⁸ Sólo en un número mínimo de casos se conoce el empleo de lajas para formar los muros, techos y pisos. La creación de tumbas de tiro sobresale como un

⁶ Long, 1967.

⁷ Furst, 1966, p. 289.

⁸ Se encuentra en San Juan de los Arcos, municipio de Tala, Jalisco (Weigand, 1996, p. 16).

fenómeno masivo en el Occidente, en este sentido, me atrevo a decir que en ninguna otra región mesoamericana la arquitectura funeraria puede equipararse en cantidad y en la tipología de su diseño.

Sirva como sustento el trabajo de Furst en Nayarit en la década de 1960; con la ayuda de “moneros”, el nombre coloquial dado a los saqueadores a partir de los “monos” o esculturas que extraían, localizó en el municipio de San Pedro Lagunillas veinticuatro cementerios con un total de 390 tumbas saqueadas. Estima que aproximadamente 3500 individuos fueron enterrados en ellas y que tal vez no más del 30 % de las tumbas había sido descubierto para entonces.⁹ Asimismo está la autorizada opinión de la antropóloga Isabel Kelly, pilar fundamental en el conocimiento de la historia precolombina del Occidente, cuyas investigaciones aquí iniciaron desde los años de 1930. Acerca de Colima y del intenso fenómeno del saqueo comenta: “Cuando un monero cooperativo por casualidad señala que debió haber ‘excavado’ cerca de 400 tumbas, estoy lista para admitir que habla con mucha mayor autoridad que yo en muchos aspectos de la materia”;¹⁰ únicamente para la zona de Ortices Kelly dedara haber visto al menos unas 200 tumbas ya excavadas o saqueadas.¹¹ En tanto, Phil C. Weigand y Eduardo Williams reportan hacia 1996 que la zona de Los Patos, en Tala, Jalisco, había producido más de mil saqueos exitosos de tumbas.¹²

⁹ Furst, 1966, pp. 37 y 228, 229.

¹⁰ *When one cooperative monero remarks casually that he must have “excavated” close to 400 tombs, I am ready to admit that he speaks with far greater authority than I on many aspects of the subject* (Kelly, 1980, p. 1). La traducción es mía.

¹¹ Información inédita citada en Ortoll, 1994, p. 7.

¹² Weigand y Williams, 1996, p. 12.

En la cultura que tratamos se han documentado entierros en fosas y directos, pero hasta el momento son escasos los reportes específicos,¹³ por lo cual se mantiene la noción de que la tumba de tiro fue una forma de sepultura más común. Cabe subrayar que se trata de espacios arquitectónicos, a diferencia de otros tipos de sepulturas. Antes de entrar en el tema, es oportuno asentar que no existe uniformidad en las definiciones de la variedad de sepulturas. De ahí que he consultado múltiples fuentes y he hecho las adaptaciones que consideré pertinentes para el presente análisis.

La acepción más amplia del término tumba es: “lugar en el que está enterrado un cadáver”;¹⁴ no obstante, en este trabajo “tumba” tiene un sentido más limitado, pues se le da una connotación arquitectónica. Empleo otros términos, como fosa y cista, para referir los contenedores funerarios artificiales, es decir creados por el hombre, en los en los que no se aprecia tal carácter. En este orden de ideas, una definición de tumba más oportuna es: “lugar, bien excavado en la tierra, bien construido sobre ella, en donde está enterrada una persona”.¹⁵ Se entiende que no necesariamente una tumba es subterránea y que puede tratarse de entierros colectivos; en especial es importante señalar que la tumba muestra una decidida intención de diseño espacial, que otorga un valor arquitectónico a esos recintos fijos.

Acorde con los criterios de la tesis, el modelo básico de las tumbas de tiro presenta espacios definidos que fueron construidos por medio de la excavación del tepetate; cuenta con paredes y techo que delimitan una cámara o cuarto de dimensiones variables, y

¹³ Véase el capítulo cuarto.

¹⁴ *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española.

¹⁵ *Diccionario de María Moliner*.

asimismo consta de vano de ingreso, a través del cual se podía entrar en repetidas ocasiones; lajas de piedra o vasijas servían para bloquear este vano; en general los tiros se rellenaban y los espacios de las cámaras se conservaban huecos.

Estos recintos fueron ocupados por la comunidad en su conjunto, tanto las elites como los estratos sociales inferiores, tal como puede inferirse a partir de las dimensiones, diseños y ubicación de las mismas tumbas, de los ajuares y las ofrendas asociadas con los muertos.¹⁶ Incluso en una misma tumba, cuyos miembros pertenecían a la elite, se han identificado evidencias de jerarquías distintas. Igualmente sobresale la disposición espacial de las tumbas: algunas se localizan bajo arquitectura de superficie, si bien la información que se tiene hasta ahora indica que la mayoría están agrupadas, conformando cementerios, es decir, en áreas exclusivas para sepultar a los muertos.

En otras regiones de Mesoamérica la construcción de tumbas no fue tan frecuente; a lo largo de tiempo y en su vastísimo territorio predominaron los entierros directos -en espacios rellenados, colocados directamente en la tierra, sin contar con una estructura protectora¹⁷-, y bajo los pisos de las zonas habitacionales. No es posible probar esta afirmación con evidencias positivas extensas debido a que los trabajos arqueológicos sobre todo han tenido lugar en ámbitos ceremoniales y residenciales -los cuales ofrecen mayor cantidad y diversidad de vestigios materiales- ocupados por los estratos sociales de más

¹⁶ En apoyo a esta afirmación, *cf.* lo anotado por Peter T. Furst a partir de su investigación arqueológica en Nayarit: anota que el hallazgo, por parte de moneros, de tumbas de tiro de baja profundidad y cámaras pequeñas, con apenas uno o dos individuos, sugiere que el entierro en tumbas de tiro no fue por sí solo una evidencia de alto estatus, sino que su uso fue extendido, o general para toda la población (Furst, 1966, p. 235).

¹⁷ La denominación “entierro directo” proviene de la clasificación de los entierros que se propone desde la antropología forense y la arqueología, la cual comprende también los indirectos, primarios y secundarios, principalmente.

elevada jerarquía, cuyos miembros muchas veces eran enterrados en tumbas o cistas, mientras que los asentamientos y tratamientos mortuorios del grueso de la población continúan siendo poco conocidos.

Ciertas investigaciones brindan información sobre la preeminencia de los entierros directos en sitios preclásicos,¹⁸ como Zacatenco, Ticomán, El Arbolillo,¹⁹ Tlatilco²⁰ y Tlapacoya,²¹ en el Centro de México; en los cuatro primeros se encuentran dentro de áreas domésticas –bajo los pisos de las casas y de los patios- y del quinto usualmente se asume que se trata de cementerios; el valle central de Oaxaca, Tomaltepec (1500-850 a.C.) también presenta un cementerio con entierros directos;²² en el Occidente, en el valle guanajuatense de Acámbaro, dentro del marco de la tradición Chupícuaro, se han localizado varios cementerios, en particular en la loma El Rayo fueron registrados 393 entierros directos que datan del Preclásico tardío.²³

En la grandiosa urbe de Teotihuacan existe abundante evidencia de que entre los años 200 y 600 d.C. prevalecieron los entierros directos en fosas sencillas, circulares, cóncavas y de tamaño reducido, distribuidos dentro de las áreas habitacionales.²⁴ Y para el

¹⁸ Romano, 1974, p. 91. La información hace referencia en especial a sitios del Preclásico medio en adelante, es decir, a partir del 1200 a.C.

¹⁹ Vaillant, 2009a [1930]; 2009b [1931]; 2009c [1935], acerca de los entierros véanse respectivamente para cada obra: pp. 255-257, 146-161 y 45-73. Sobre Zacatenco otra obra es: Sánchez Vázquez *et al.*, 1993.

²⁰ En Tlatilco se cuentan alrededor de 500 entierros (García Moll *et al.*, 1991).

²¹ Barba de Piña Chan, 1956. Esta información concierne al Preclásico tardío (fase Ticomán, 400-200 a.C.). En el mismo periodo se ubican 12 de los 14 entierros directos localizados en lo que se identifica como un cementerio prehispánico. La autora señala la abundancia de entierros directos en las casas del poblado actual.

²² Whalen, 1983.

²³ La loma El Rayo se ubica en el sitio Viejo Chupícuaro, su vocación hasta la actualidad se asume como de uso exclusivamente funerario (David, Platas y Gamboa, 2007, p. 91); en La Tronera se observó de igual modo que la parte alta del sitio fue utilizada como cementerio (Darras y Faugere, 2005, p. 270).

²⁴ Cabrera Castro, 2003 [1999], p. 506. En general estas fosas tenían cupo para un solo individuo, el cual solía colocarse en posición flexionada y sedente, como bulto mortuorio. Estos entierros se han encontrado

área maya, a lo largo de toda la época prehispánica, se infiere el predominio de la inhumación directa, en tanto el común de la gente era enterrada de este modo dentro o cerca de las plataformas que soportaron sus casas.²⁵ En la zona de la costa del Golfo de México los entierros directos constituyen también la mayoría abrumadora durante los tiempos precolombinos.²⁶ Y aun cuando la cremación se percibe como característica del periodo Posclásico en Mesoamérica,²⁷ se ha demostrado que estuvo más bien restringida a miembros de la elite,²⁸ mientras que el grueso de los habitantes eran sepultados directamente en el área de sus casas o en contextos domésticos urbanos.²⁹

En varios sitios de Mesoamérica se conocen algunos entierros en excavaciones subterráneas similares a un cono truncado denominadas “formaciones troncoconicas”; en lo general no las considero como una construcción funeraria especial debido a que

alineados a lo largo de los muros junto a los cimientos, frente a los accesos, en los patios, en las plazas centrales, bajo los altares y en el núcleo de algunos basamentos (*idem*). En el caso de Teotihuacan, la bibliografía sobre las costumbres funerarias es abundante a raíz de las exhaustivas investigaciones arqueológicas y de antropología física.

²⁵ Ruz Lhuillier, 1989 [1968], véanse en particular las pp. 180 y 261. El autor parte de un registro de entre 1300 y 1500 entierros (p. 86), pero concluye lo dicho a partir de crónicas virreinales y de los escasos trabajos arqueológicos practicados en zonas de habitación (Uaxactún, Barton, Ramie y Mayapán) (p. 180). En fechas recientes, exhaustivas indagaciones en Palenque, Chiapas, confirman el predominio de este tipo de enterramiento para la gente común; asimismo, respecto a los nobles de menor rango se informa que generalmente fueron depositados bajo el piso de los templos en cistas (González Cruz, 2004, pp. 23-24). Otros informes provienen de las Tierras Altas de Guatemala, en donde la inhumación más generalizada es directa sobre la tierra, sin ninguna protección particular y el cuerpo extendido, carecen de ofrenda y se encuentran cerca de las viviendas o debajo de ellas (Ciudad Ruiz, 2004, p. 161). Asimismo en Caracol, Belice, los entierros predominantes son directos (Chase y Chase, 2004).

²⁶ *Cf.*: Lira López y Serrano Sánchez, eds., 2004.

²⁷ *Cf.*: Ruz Lhuillier, 1989 [1968], p. 262, 163; Chávez Balderas, 2007, pp. 125-196.

²⁸ Como entre los tarascos (Alcalá, 1988 [1541], cap. XVII “Cómo moría el cazonci y las ceremonias con que le enterraban”) y los mexicas (Chávez Balderas, 2007, p. 132)

²⁹ Sobre mayas y mexicas véase Chávez Balderas, 2007, pp. 96, 97; acerca de Mitla, Oaxaca, véase Robles García, 1999, p. 35.

principalmente fueron usadas como almacenes o graneros, y sólo de manera ocasional se reutilizaron como tumbas, además de basureros.³⁰

Por lo que toca a tumbas de otras regiones mesoamericanas puede afirmarse que, a diferencia de las tumbas de tiro del Occidente, casi en su totalidad fueron usadas por los miembros de las jerarquías superiores. Se reconoce así, por ejemplo, en las tres únicas tumbas descubiertas en Tlapacoya, Estado de México, no sólo por su ubicación en el núcleo de un basamento piramidal, también por la gran cantidad de objetos ahí depositados, en claro contraste con la reducida ofrenda encontrada en los entierros directos del sitio.³¹ La ocupación densa de la antigua isla o península de Tlapacoya ocurrió a lo largo del Predásico medio y tardío. Las tumbas consisten en espacios rectangulares; la 1 y la 3 tienen las paredes formadas por piedras y los techos por lajas, en la 2 las lajas integran paredes y techo. El basamento piramidal que las aloja data del Predásico tardío (fase Ticomán, 400-200 a.C.), la 1 y 3 se asocian con la segunda etapa constructiva de la pirámide, y la 2 con la primera etapa.³²

Las regiones maya y oaxaqueña aportan ejemplos muy renombrados de arquitectura mortuoria que se diferencian de los del Occidente por su diseño, estar constituidas a base de bloques de piedra, no conformar cementerios, estar siempre asociados con edificios de uso residencial o ceremonial que se desplantan sobre la superficie, y por su carácter elitista.

³⁰ *Cfr.* Ochoa Castillo, 1989.

³¹ Barba de Piña Chan, 1956, pp. 106-112.

³² *Ibidem*, pp. 78, 79. La precisión temporal se plantea en Gámez, 1993, p. 29.

En el área maya se trata principalmente de cámaras alojadas en construcciones como los templos de las Inscripciones y de la Reina Roja en Palenque (s. V y VI d.C.),³³ el Templo del Búho en Dzinbanché (300-450 d.C.)³⁴ y en varias estructuras de Calakmul (250-800 d.C.);³⁵ asimismo se les encuentra al pie de edificios o debajo de patios; dichas tumbas son de mampostería, planta rectangular, techos abovedados –en general angulares-, y aplanados de estuco o de lodo, en ocasiones pintadas; sus dimensiones son variables, a veces presentan antecámara y gradas de acceso, su auge ocurrió entre el 200 y el 900 d.C.³⁶ Por estar cavadas en la roca caliza llaman la atención algunas tumbas construidas en Tikal durante las etapas tempranas de la ciudad –c. 400 a.C. al 100 d.C.-; siguiendo el patrón funerario típico maya, arriba de estas tumbas subterráneas se desplantan grandes edificios.³⁷

En asentamientos de comunidades rurales en el Altiplano de Guatemala se han registrado algunas tumbas que recuerdan a las de tumbas de tiro: se trata unas cuantas cámaras cavadas en “talpetate”, un suelo de tipo volcánico –equivalente al llamado tepetate en el Occidente- ubicadas en las laderas de cerros; las cámaras son de planta rectangular y una laja sellaba la entrada; datan del Predásico tardío y el Protodásico; se asume que tumbas como estas y otras sepulturas más sencillas –pequeños pozos cilíndricos- conformaban cementerios en el occidente y norte del Altiplano guatemalteco desde el

³³ K'inich Janaab' Pakal, el gobernante alojado en la tumba del Templo de las Inscripciones, falleció en el año 683, su reinado se extendió 68 años (Bernal, 2004).

³⁴ Campaña, 1995.

³⁵ Carrasco, 1996, 2004.

³⁶ Ruz Lhuillier, 1989. En términos generales para la región maya, durante el Clásico temprano (300-600 d.C.) se planeaba la construcción de las cámaras funerarias antes de la erección del edificio o de la remodelación de un basamento, y a partir del Clásico tardío se perforaba el piso de algunos de los aposentos para formar fosas, las cuales se revestían con sillares (Carrasco, 2004, p. 15).

³⁷ Se encuentran en los complejos Mundo Perdido y Acrópolis Norte (Flalko, 2004).

Predásico tardío, aunque fueron especialmente comunes en el Posdásico tardío,³⁸ en todo caso cabe notar que la concentración de entierros en áreas delimitadas parece poco frecuente entre los antiguos pueblos mayas³⁹ y que las tumbas más elaboradas sirvieron para alojar a los dirigentes.⁴⁰

Hacia los años 700-500 a.C. se remontan los antecedentes directos del estilo arquitectónico funerario que se desarrolló Oaxaca⁴¹ de modo principal entre los años 400 y 800 d.C. en los valles centrales, en donde arqueológicamente se han excavado unas trescientas tumbas subterráneas. Sitios como Monte Albán, Mitla, Etlá, Yagul, Suchilquitongo y Zaachila presentan tumbas de mampostería y cajones de piedra; la gran mayoría se ubica en unidades domésticas.⁴² Las construcciones mortuorias más afamadas suelen contar con un acceso escalonado, antecámara y cámara con nichos, las decoran esculturas, relieves y murales, la planta predominante es cruciforme.⁴³ En contraste con las del Occidente, este tipo de tumbas y los cajones fueron edificados a base de piedra -es

³⁸ Ciudad Ruiz, 2004, pp. 156-174.

³⁹ *Cfr.* Wilsh, 1988, p. 25.

⁴⁰ Ciudad Ruiz, 2003, p. 106.

⁴¹ Marcus y Flannery, 2001, p. 160. Sería hasta los años 150 a.C.-200 d.C., cuando las tumbas zapotecas se hicieron más impresionantes de lo que eran las tumbas rectangulares (*ibidem*, p. 220).

⁴² Urcid, 2008, pp. 515-522. Véanse también Marcus y Flannery, 2001; González Licón y Márquez Morfín, 1990. De acuerdo con Urcid, en los valles centrales de Oaxaca, entre los siglos V y IX d.C., la mayoría de las inhumaciones ocurrían en contextos domésticos; además de tumbas de mampostería ahí se encuentran entierros colocados en cistas o cajones de piedra, dentro de o cubiertos por recipientes, en pozos de almacenamiento u hornos de cerámica, y en lo que este autor llama “fosas simples”, las cuales, de acuerdo con los criterios de esta tesis, pueden considerarse entierros directos, puesto que las describe como “simplemente excavaciones en una matriz natural o artificial que carecen de mampostería” (Urcid, 2008, p. 517).

⁴³ *Cfr.* Marcus y Flannery, 2001 [1996]; González Licón y Márquez Morfín, 1990.

decir, después de excavar, los muros y techos se integraban con bloques pétreos-, y arriba se desplantaban las residencias de las elites.⁴⁴

La escultura

En tiempos en los que en Teotihuacan, Monte Albán o Tikal abundaban las representaciones de miembros de las elites y de dioses, los artistas de la cultura de tumbas de tiro creaban una escultura centrada en una apariencia humana más que en entidades sobrenaturales, que responde a la estratificación social pero en la que la comunidad en su conjunto parece haber tenido espacio para la expresión. No se miran imágenes de dioses típicos o de portadores de insignias jerárquicas comunes entre las culturas más reconocidas de Mesoamérica, asimismo son contadas las figuraciones de seres o elementos fantásticos. Mostrar el cuerpo a través de las formas plásticas fue una intención fundamental, según lo advierto en el gran número de figuras desnudas o con indumentaria escasa (**figura 1.7**). De tal modo, el cuerpo no suele estar cubierto de atributos y vestuario elaborados, sino que constituye intrínsecamente un tema y es el eje de los significados.

La escultura fue hecha primordialmente en barro; en la cultura que nos ocupa la piedra fue muy poco empleada en este tipo de arte, lo que sí se encuentra en abundancia son los metates. Según sé, en trabajos arqueológicos en tumbas de tiro sólo ha sido

⁴⁴ Javier Urcid (2008, p. 538) subraya que no debe simplificarse la relación entre tipo de sepultura –tumba o cista- y la posición social del muerto, puesto que debe considerarse su ubicación y ofrenda. Coincido con esta posición, sin embargo las sepulturas de las que habla Urcid están asociadas con las clases sociales más elevadas de la sociedad oaxaqueña, es decir las que ocupaban los centros ceremoniales y residenciales, aun cuando en ellas se identifican jerarquías, por ello considero que sigue aplicando mi enunciación de que las tumbas en general estaban reservadas para las elites.

identificado un recipiente de basalto con forma de perra (**figura 1.8**)⁴⁵ y en un conjunto habitacional en Los Guachimontones salió a luz una escultura pétrea parecida a un crótalo.⁴⁶ En el Museo Regional de Guadalajara se exhiben otras tres piezas de piedra que podrían proceder de tumbas de tiro: un brasero antropomorfo, un cuadrúpedo y otro cuadrúpedo que figura un banco, sin embargo carecen de cédulas y casi es seguro que tienen su origen en el saqueo;⁴⁷ en ellas resalta su labrado esquemático (**figura 1.9**). Alrededor de dieciocho objetos, entre braseros y recipientes antropomorfos, recipientes y esculturas zoomorfas que aparecen en una publicación son similares a los aludidos,⁴⁸ sin embargo tampoco existe información de su origen. En tanto, hay consenso en que la escultura en piedra en el Occidente se ubica a partir del año 600, cuando termina la cultura de tumbas de tiro.⁴⁹

La escultura en piedras finas y en concha también se conoce mínimamente, aunque tengo la impresión de que fue más abundante que la anterior y que sobre todo se hizo para ornamentación. En una colección privada en Zacoalco de Torres, Jalisco registré una

⁴⁵ Se localizó en la Tumba 8 de El Grillo, en Zapopan, Jalisco (Galván, 1991, p. 154).

⁴⁶ Herrejón, 2008, pp. 69, 70, fig. 10.

⁴⁷ En Schönndube, 1980, p. 197, estas piezas se atribuyen a la cultura de tumbas de tiro.

⁴⁸ Eduardo Williams, 1992; véase lo siguiente. Braseros antropomorfos procedentes tal vez de Jalisco: figs. 10 (colección particular), 12 (Museo Regional de Guadalajara), 13 (Museo Nacional de Antropología), 14 (colección particular); atribuidos a Colima: figs. 15 y 16 (catálogo Sotheby's 1983 y 1972). Recipientes zoomorfos: figs. 161 a 164 (atribuidos a Jalisco, colecciones particulares), 165, 167-169 (atribuidos al Occidente de México, Museo Regional de Guadalajara y colecciones particulares). Recipientes antropomorfos: figs. 144 y 145 (atribuidos a Jalisco, Museo Regional de Guadalajara). Esculturas zoomorfas: figs. 170, 172 (atribuida al Occidente de México, colecciones particulares).

⁴⁹ Isabel Kelly, quien trabajó exhaustivamente en relación con las tumbas de tiro, sólo reporta el hallazgo de esculturas en piedra a partir de la fase Armería de Colima (1980, p. 9), la cual abarca aproximadamente desde el 500 al 1000 d.C. Respecto al período anterior al de la cultura de tumbas de tiro, en el sitio de El Opeño se localizaron sólo tres esculturas figurativas en piedra: una antropomorfa de rasgos muy esquemáticos (pasillo de la Tumba 7), otra considerada "olmecoide" porque la boca tiene las comisuras hacia abajo y una tallada en escoria volcánico con la forma de un perro (Oliveros, 2004, p. 129, fig. 45 e imagen 48). De tal manera se reafirma la escasa producción de escultura pétrea en el Occidente hasta antes del 600 d.C.

interesante miniatura en piedra dura, de 2.5 cm de altura que figura una mujer embarazada y sedente, cuyos rasgos repiten los de un estilo cerámico (**figura 1.10a**). Varios reportes arqueológicos de tumbas de tiro refieren pequeñas figuras humanas y animales en jade y piedra verde, así como pendientes figurativos en piedra fina y en concha⁵⁰ (**figura 1.10b, c**), este tipo de piezas se consideran elementos de prestigio de grupos de alta jerarquía.

Frente a la escasez de esculturas en materiales distintos al barro debe considerarse la escasa información arqueológica y el sesgo en las muestras conocidas en razón de las preferencias de coleccionistas y saqueadores. Pero aún así es posible afirmar que la escultura cerámica tuvo un lugar preponderante en la cultura de tumbas de tiro. Su producción fue verdaderamente masiva. Como técnica básica domina el modelado, lo cual otorga a cada obra un carácter único, pese a que existan series que repiten el mismo modelo. Se les sometía a cocción, resultando las piezas cerámicas.

Una parte son volúmenes configurados en cierto modo como vasijas, ya que presentan una abertura, que suele ser tubular -veces con borde y labio- y no se trata de los orificios de cocción propios de las piezas cerámicas huecas; no obstante, su cuerpo se aleja de las formas típicas de recipientes y la apariencia es figurativa. Hasta donde conozco, no se ha comprobado si efectivamente funcionaron como contenedores, por lo que la abertura puede ser un rasgo estilístico. Con base en su decidido carácter figurativo las considero como esculturas (**figura 1.11**). Lo que se percibe en ellas en última instancia es una forma sólida, no hueca, al respecto Beatriz de la Fuente precisa:

⁵⁰ Me refiero a una tumba de Huitzilapa (Ramos y López, 1996, pp. 130, 132) y a otra de Etzatlán (Long, 1966).

La solidez en la escultura es una cualidad conceptual; una figura de barro puede estar hueca, pero lo que de ella percibimos son las propiedades de la forma sólida. Es esta la diferencia principal con la alfarería, que produce cavidades perceptibles. La alfarería es una arte de formas huecas, las vasijas contienen y definen un espacio [...]⁵¹

La escultura cerámica es el arte más representativo de la cultura de tumbas de tiro. Además de la temática humana se figuraron animales, vegetales, arquitectura y algunos objetos en un estilo de tendencia naturalista. Las piezas capturan de manera notable actitudes, gestos y rasgos físicos de personas y animales. En el capítulo quinto se definen las cualidades figurativas de este arte, por ahora es oportuno mencionar la riqueza inventiva de los artistas, manifestada en una amplia variedad de modalidades estilísticas propias de determinadas zonas y tiempos. Tales estilos reciben los nombres de algunas localidades en que se han encontrado en mayor medida.

En cuanto a la materialidad, el acento en el cuerpo humano y la ausencia de elementos fantásticos, esta escultura, en particular la manufacturada en volúmenes sólidos, pequeños y con detalles al pastillaje⁵² —como la del estilo Tuxcacuesco-Ortices—, guarda parecido con la que fue creada por gran parte de las culturas mesoamericanas del Predásico; a modo de ejemplo sirva la zapoteca de los valles centrales de Oaxaca (fases Tierras Largas, San José y Guadalupe, 1400-700 a.C.),⁵³ la que se asentó en Xochipala, Guerrero,⁵⁴ y las de la cuenca central de México.⁵⁵ George Vaillant apunta que, hacia 1928,

⁵¹ Fuente, 2003, p. 12.

⁵² El pastillaje consiste en sobreponer a las piezas elementos más bien pequeños, también de barro, sean modelados o moldeados.

⁵³ De modo específico hasta antes del 300-100 a.C. (Marcus y Flannery, 2001, pp. 1-195). Véanse las pequeñas esculturas de barro que aparecen en Marcus y Flannery, 2001, figs. VII.9, VIII.8, VIII.9, IX.9.

⁵⁴ Sobre la escultura cerámica de Xochipala, *cf.*: Schmidt Schoenberg, 2006, p. 29.

⁵⁵ Entre otros, puede verse: Vaillant, 2009a, b, c; Ochoa, 2004.

H. J. Spinden consideró a todas las figuras elaboradas a mano y con aplicaciones al pastillaje como características de la que entonces se concebía como una sola “cultura arcaica”.⁵⁶ Al paso del tiempo este acento en los aspectos técnicos continuó, derivando en una equivocada percepción de uniformidad entre las esculturas de la cultura de tumbas de tiro y aquellas que son anteriores. Por su parte Vaillant, un profundo conocedor de los materiales tempranos del Centro de México, tuvo a bien precisar -aun sin que se supiera su distinta cronología- que las semejanzas radican en el orden técnico y no en la configuración de las formas, asunto de primordial interés para este investigador.⁵⁷ En cambio, sí es pertinente señalar mayores similitudes entre la producción escultórica de las culturas Capacha y El Opeño –que datan principalmente del Predásico medio - y del sitio de Chupícuaro –fases temprana y tardía: *c.* 600-100 a.C., en particular me refiero a los tipos *choker* y H4- (véase el capítulo tercero de la tesis) con la de sitios del Centro de México cuya ocupación principal se dio a lo largo del Predásico medio y tardío, como Zohapilco-Tlapacoya, Zacatenco, Tlatilco y el valle de Puebla-Tlaxcala.⁵⁸

El énfasis en lo humano de la escultura hueca de formato mayor del pueblo de las tumbas de tiro puede equipararse con la de una cultura posterior, se trata de las figuras en terracota originarias del centro de Veracruz (600-900 d.C.).⁵⁹ En el mismo sentido no puede dejar de mencionarse al arte maya, en sus diversos géneros –relieve, grabado,

⁵⁶ Vaillant, 2009a [1930], p. 83.

⁵⁷ Vaillant, 2009a [1930], p. 190.

⁵⁸ Las similitudes estilísticas también aplican sobre las vasijas cerámicas. Beatriz Braniff (1996, 1998), entre otros autores, ha reconocido vínculos entre la cerámica de El Opeño, Capacha y Chupícuaro. Se han señalado relaciones entre la cerámica de estas tres culturas con la de sitios preclásicos del Altiplano Central en: Braniff, 1972 y 1998 (en especial véase la fig. 46); Kelly, 1980; Baus y Ochoa, 1989; Oliveros, 2004. Respecto a Chupícuaro y Puebla-Tlaxcala véanse: García Cook y Merino Carrión, 1988 y 2005.

⁵⁹ *Cfr.* Medellín Zenil, 1976; Solís, 1992 y Segota, 2005.

pintura, escultura-, sin embargo, pese al parecido básico, se advierten fuertes diferencias, puesto que, tal como lo ha notado Beatriz de la Fuente, en la plástica maya el cuerpo humano es opacado por el interés en los atributos, las insignias y las inscripciones jeroglíficas que identifican a los personajes y sus rangos, de modo que predominan los símbolos religiosos que confirman esa jerarquía: “En todo caso, los atributos y los símbolos resultan mucho más importantes que el aspecto físico del oficiante o del sacerdote, cuya categoría se identifica por el símbolo o atributo propio de su rango”.⁶⁰ A excepción de una parte de las estatuillas cerámicas procedentes de Jaina, Campeche (600-900 d.C.), en el arte maya los retratados pertenecen a una minoría aristocrática, noble o guerrera, con sus séquitos o vasallos, no se retrataba por sí mismo o de manera individual al hombre común, al trabajador y al artesano, al campesino y a la ama de casa, quienes carecían de interés para ser glorificados.⁶¹

En otro orden de ideas, acerca de la función de las figuras cerámicas de la cultura que aquí tratamos, las evidencias actuales indican que por lo menos tuvieron un contundente sentido funerario: tanto las noticias que provienen de los saqueadores, como de las excavaciones arqueológicas, reportan su asociación con los muertos en las tumbas. Casi nada se sabe acerca de los usos de las piezas en el ámbito de los vivos, de los talleres en los que eran producidas, del periodo intermedio entre su producción y colocación en las tumbas, de cómo llegaban a sus “usuarios” y su distribución en comunidades vecinas o incluso lejanas.

⁶⁰ Fuente, 1970, p. 8.

⁶¹ *Cfr.* Fuente, 1970.

Son contadas las inferencias sobre los posibles usos adicionales al mortuario. En la cuenca del lago de Sayula, en Jalisco, el hallazgo de fragmentos de pequeñas esculturas del estilo Tuxcacuesco-Ortices en las inmediaciones de casas, llevó a los arqueólogos a suponer que su uso no estuvo restringido a las ofrendas votivas o rituales funerarios.⁶² Por su lado, Phil C. Weigand confirma esta idea y propone que se emplearon en los templos que formaban parte de los complejos de planta circular y concéntrica, así como en estructuras especializadas dentro de las áreas residenciales. Sustenta su interpretación en el registro arqueológico de una “figurilla de barro muy grande” dispersa en fragmentos sobre la base y la superficie de una de las plataformas del sector residencial La Joyita A en Teuchitlán, Jalisco. Señala que la escultura estaría sentada sobre el piso de la plataforma, viendo hacia la parte central del recinto.⁶³

En nuestro *corpus* básico de estudio existen algunas máscaras humanas del estilo Comala con orificios que sugieren que pudieron atarse (**figura 12a**), así como estatuillas sólidas (del estilo Ameca-Etzatlán) con dos perforaciones a la altura del pecho que indican su uso como pendientes; aunque tales rasgos no aseguran su liga con un contexto diferente al funerario. De hecho uno de estos “pendientes” fue encontrado en una tumba de tiro sin saquear ubicada en el valle de Atemajac (**figura 1.12b**).⁶⁴

Sobre tumbas de tiro en este valle situado en el centro jalisciense, Meredith Aronson plantea que las esculturas ahí encontradas fueron creadas específicamente para

⁶² Estas casas se asocian con el Preclásico tardío (fase Usmajac, 300 a.C.-200 d.C.) (Valdez *et al.*, 2006, p. 307).

⁶³ Weigand, 2004, pp. 238, 239. Véase también Herrejón, 2008, p. 69.

⁶⁴ La tumba se ubica en Ciudad Granja, Zapopan, Jal. (Galván, 1991, láms. 44 y 136).

propósitos funerarios.⁶⁵ Esta idea parece confirmarse en las ocho esculturas encontradas en una tumba de tiro excavada científicamente en Huitzilapa, Jalisco. En estas piezas y en la mayoría que analizo en la tesis, se observa deterioro en mayor o en menor medida, en el color y la textura de la superficie, con frecuencia también se ven quebradas o con algún fragmento faltante. Tal estado puede deberse no a un uso previo al funerario, sino a su estancia durante siglos en las tumbas y de los sucesos que ahí pudieran ocurrir, como la descomposición de los cuerpos y de otros materiales orgánicos, el colapso de la construcción, filtraciones, temblores y disturbios ocasionados por la intrusión de animales y acciones humanas diversas.

En suma, la información arqueológica sobre las obras, en especial respecto a contextos de superficie, es mínima. Aún así, no es posible asegurar una exclusiva función funeraria de esta escultura cerámica.⁶⁶ Al margen de que pudiera tener otros usos, en la búsqueda de significados esta tesis atiende su contundente enlace con los muertos.

Finalmente, en este acercamiento inicial a la escultura cerámica de la cultura de tumbas de tiro cabe señalar el grave problema de falsificación que enfrenta este arte, y que con mayor intensidad se presenta a partir de la década de 1940, cuando a raíz de la exhibición de la colección de Diego Rivera comenzó a tener mayor fama.⁶⁷ Dado que es relativamente bajo el porcentaje de estas piezas que proceden de excavaciones arqueológicas y que su saqueo ha sido constante y masivo por lo menos desde finales del

⁶⁵ Aronson, 1996, p. 165.

⁶⁶ Sólo la ampliación de los estudios arqueológicos dará respuesta a esta cuestión. A modo de comparación, respecto al sitio de Tlatilco, en donde se han realizado varias temporadas de excavación arqueológica, se reportan 2642 “figurillas”, entre completas y fragmentadas, sólo 111 estaban en asociación directa con los entierros (Salas Cuesta *et al.*, 1989).

⁶⁷ Véase el capítulo segundo.

siglo XIX, es común que ante su abundancia en numerosos museos públicos y privados existan cuestionamientos sobre su autenticidad. Mi posición es que es posible trascender o reducir este problema: debido a la imposibilidad de realizar análisis químicos a cada obra, uno de los caminos a seguir consiste en el estudio de miles de estas piezas, pues su conocimiento estilístico integral (materiales, técnicas, configuraciones, iconografía) aporta claves no infalibles pero sí muy confiables para hacer a un lado las obras falsas. En resumidas cuentas, es preciso estar alerta ante la existencia de falsos, pero pienso que estas dificultades no deben ser una excusa para esquivar el estudio de las esculturas y reconocer sus elevados valores estéticos e históricos.

Las vasijas

De manera conjunta, a través de las vasijas y la escultura, el pueblo de las tumbas de tiro dio origen a un arte cerámico expresado en varias modalidades estilísticas. Aunque sólo en relación con los estilos escultóricos principales puede percibirse con claridad la asociación con ciertos tipos de vasijas, en tanto se distinguen los mismos materiales y técnicas.

Párrafos atrás anoté que en este trabajo las “vasijas” con volúmenes figurativos o vasijas escultóricas son consideradas como esculturas, de tal modo, el término simple de vasija sólo aplica para los recipientes con formas tradicionales, como cuencos, cajetes, ollas, cántaros, platos y vasos (**figura 1.13**), cuyos volúmenes son especialmente aptos para servir como contenedores. La división no resulta tan tajante en ciertos casos, dado que hay recipientes que incorporan en sus cuerpos el modelado de elementos figurativos, como en

ollas y cántaros de los estilos Comala y Ameca-Etztatlán con formas vegetales, animales y humanas (**figura 1.14**).

Éstas y las vasijas cuyas formas son más apegadas a volúmenes geométricos básicos presentan una amplísima variedad en los perfiles, detalles que las componen y en los acabados. A grandes rasgos, todas han sido alisadas, pero la calidad del pulimento varía; una parte exhibe superficies tanto interiores como exteriores extremadamente brillantes, con un pulido superior conocido como bruñido. Las hay monocromas y policromas; lisas o con diseños que pueden estar pintados, incisos, esgrafiados o en pastillaje; entre éstos hay algunos muy estilizados que remiten por ejemplo a reptiles y batracios, no obstante, la decoración más abundante es de tipo geométrico abstracto, en claro contraste con el lenguaje figurativo de la escultura.

Al igual que las esculturas, la producción de recipientes cerámicos fue masiva, pero éstas últimas han recibido menor atención. Hasta el momento, desde la perspectiva arqueológica se han realizado análisis centrados en técnicas y materiales, que han resultado en clasificaciones de tipos cerámicos presentes en varias de las zonas que componen el territorio de la cultura de tumbas de tiro;⁶⁸ si bien en estos trabajos las imágenes plasmadas en las vasijas son atendidas sólo en términos superficiales.

A mi parecer, una causa principal del desconocimiento general en torno a las vasijas reside en el fenómeno de saqueo y coleccionismo, profundamente arraigado en la región. A partir de éste, el arte escultórico se ha difundido con amplitud, mientras que en el caso de las vasijas sin decorar o con motivos geométricos, la destrucción ha sido usual durante el

⁶⁸ Entre otros, *cf.*: Galván, 1991; Beekman y Weigand, 2000; Cabrero y López, 2002; Valdez, 2005; Liot y Cárdenas, 2006.

saqueo de las tumbas, dado que no eran del interés de los coleccionistas y tenían un valor comercial mínimo.⁶⁹ He distinguido que por una cuestión de gusto la escultura opacó a las vasijas, especialmente a las que no muestran el modelado de diseños inspirados en formas naturales.

Sólo en unas cuantas salas de museos pueden verse cantidades extensas de estas obras, no tanto como piezas individuales, sino apiladas en algunas reconstrucciones de tumbas de tiro, como en el Museo Nacional de Antropología, el Museo Regional de Nayarit y el Museo Universitario de Arqueología de Manzanillo. Un caso particular lo encuentro en el Museo Arqueológico Tlallan, en Tala, Jalisco, debido a que José Guadalupe Romero, el coleccionista local que puso a disposición su acervo para este museo, tuvo especial cuidado en hacerse de los objetos que no interesaban a los saqueadores y en consecuencia pudo recabar vasijas realmente notables.

Recientes labores arqueológicas han registrado abundantes vasijas cerámicas entre los objetos que acompañaban a los muertos en las tumbas de tiro, superando con mucho la cantidad de esculturas de barro,⁷⁰ tal como pudo verse, por ejemplo, en la exhibición de los materiales rescatados entre los años 2003 y 2006 en El Cajón, Nayarit⁷¹ y como se registró en tres tumbas de tiro en la zona de Bolaños, Jalisco.⁷² Debido a las características del ajuar contenido y a que se ha profundizado en el análisis multidisciplinario de las vasijas,

⁶⁹ Un ejemplo lo proporciona un antiguo monero -entrevistado por la arqueóloga Gabriela Zepeda-, quien comenta: “Me puse a hacer pozos. A los dos días encontré un pozo [tumba de tiro], lo abrí y en el piso tenía ollas y platos. Mirando que eran trastes no me los quise traer, allí quedaron adentro del pozo” (citado en Zepeda, 2005, p. 47).

⁷⁰ Por ejemplos los estudios de Javier Galván en tumbas de tiro del valle de Atemajac; los de María Teresa Cabrero y Carlos López en el área del cañón de Bolaños y los de Lorenza López Mestas y Jorge Ramos en una tumba de tiro de Huitzilapa (véanse en la bibliografía las publicaciones de estos investigadores).

⁷¹ Exposición en el Museo del Templo Mayor, ciudad de México, de octubre del 2006 a enero del 2007.

⁷² *Cfr.* Cabrero y López, 1997.

sobresale la tumba de tiro sin saquear registrada en 1993 y 1994 en Huitzilapa, un sitio del municipio jalisciense de Magdalena (**figura 1.15**). En un evento único, en sus dos cámaras se depositaron seis individuos; entre otras piezas, la ofrenda consta de 110 vasijas y sólo 8 esculturas cerámicas que figuran humanos;⁷³ en esta tumba resalta una clara evidencia de la relevancia de las primeras como parte de los objetos y materiales depositados con los difuntos.

Las vasijas de Huitzilapa muestran formas variadas: cajetes, cajetes trípodes, vasijas acinturadas, cuencos, cuencos trípodes, vasos, platos, ollas y botellones; lucen policromas, bicromas y monocromas; la mayoría con gran finura en su manufactura, dando por resultado piezas bien cocidas, de paredes delgadas, finamente bruñidas y diestramente pintadas (**véase la figura 1.13b**). Al observar estas piezas -primero en la bodega del Museo Regional de Guadalajara, y luego en las fotografías que tomé a más de cincuenta de ellas-, noto que, a excepción de unas cuantas, no existe desgaste en la superficie exterior; en específico, sólo en una de las decoradas hay huellas de una posible exposición al fuego pues parte de la base está ahumada (dave en mi registro: Huit-v-51). La misma consideración de nulo o mínimo deterioro aplica para las vasijas de las diversas zonas en que se asentó esta cultura y que he registrado en varios museos, aunque es evidente que en estas obras existe un sesgo en la selección, pues seguramente tanto en su recolección como en su exhibición y publicación se prefieren las que muestran rasgos distintos a las vasijas simples y comunes. De cualquier manera, surge la cuestión sobre la utilidad práctica de

⁷³ Ramos y López, 1996.

estas vasijas notables por sus bellas formas, decoración o acabado y de sus usos fuera y dentro de las tumbas.

¿Un arte exclusivamente funerario?

Las indagaciones arqueológicas permiten saber de vasijas localizadas en contextos de superficie, a veces ceremoniales; asimismo sobre otras de empleo cotidiano reusadas en las tumbas, o de aquéllas que al parecer fueron creadas para acompañar a los muertos y que en las tumbas pudieron servir para contener alimentos o restos humanos, tapar recipientes o cubrir partes de los cuerpos humanos; entre éstas se encuentran obras bellamente decoradas; por último, también se refieren vasijas halladas en las tumbas sin indicios de uso práctico y con decoración elaborada. En la colección del Museo Tlallan encontré vasijas con huellas de uso y unas cuantas con marcas de exposición al fuego y bases desgastadas.⁷⁴ Veamos los testimonios específicos.

En las vasijas procedentes de la tumba de Huitzilapa cabe notar las finas composiciones pintadas en las superficies exteriores, que su uso no fue para la cocción, sino predominantemente como contenedores –por lo que las imágenes quedaban visibles– y la alta probabilidad de que fueran hechas con propósitos funerarios. De acuerdo con Jorge Ramos de la Vega y Lorenza López Mestas, la mayor parte contenían restos de alimentos, mientras que las que estaban boca abajo por lo regular cubrían otros objetos

⁷⁴ Están pintadas y sobre los diseños se nota el ahumado, por ejemplo un cuenco o tecomate pintado con diseños blancos exterior, tiznado de un lado, no de la base (clave: Tala 98); y vasija de silueta compuesta pintada rojo sobre crema exterior, tiznada –el interior no se ve quemado– (Tala 230); cajete pintado rojo sobre crema exterior con base muy tiznada (Tala 156); cajete pintado rojo sobre crema exterior con base desgastada (Tala 153); botellón con cuello alto de paredes rectas, con dos perforaciones en el cuello para pender, y en el cuerpo un orificio mayor que se ve viejo, es probable que se trate de una vasija reusada, está pintada en rojo sobre crema (Tala 231).

ofrendados.⁷⁵ Abundan los cajetes y los bules, y casi todos ellos guardaban material orgánico; el más común parece un filamento calcificado de hongo; también hay epidermis de plantas, tal vez carne de animal, huesos de pescados, de pequeñas aves o mamíferos, así como partes de insectos y fibras tejidas.⁷⁶ Muchas de estas comidas fueron preparadas a base de maíz y maguey, cuya fermentación aumenta su acidez, la cual pudo erosionar el interior de los recipientes causando huellas diferentes a las que dejan los utensilios. Acerca de su uso en el exterior de la tumba, López Mestas precisa que sólo 3% de tiestos de estos tipos fue encontrado entre el material de la excavación en diversas estructuras del sitio; el dato podría señalar una línea distinta a la opinión de Weigand en cuanto a que fueron usadas como parafernalia en los templos.⁷⁷

Al respecto, en los valles lacustres jaliscienses se han registrado fragmentos de vasijas asociados con edificaciones ceremoniales de superficie, a veces alrededor, otras en el relleno y como ofrendas de etapas constructivas. A manera de ejemplos, en el primer caso está el Guachimontón B en el sitio PP.48 del corredor de La Venta, en el segundo el Juego de Pelota I de Los Guachimontones, en Teuchitlán⁷⁸ y un complejo circular y concéntrico de Llano Grande, en Etzatlán;⁷⁹ y del tercer caso, se trata de uno de los complejos circulares en el mismo sitio de Los Guachimontones.⁸⁰ Otro rastro de uso ceremonial en contextos de superficie proviene de los reportes sobre loza simple en quince sitios del

⁷⁵ Ramos y López Mestas, 1996, pp. 126-130.

⁷⁶ Benz, López y Ramos, 2006, p. 284.

⁷⁷ López Mestas, 2005, p. 239. En estas vasijas la autora distingue dos tipos principales, Oconahua y Ahualulco, siguiendo la tipología elaborada por Beekman y Weigand, 2000, al respecto, véase el capítulo quinto de la tesis.

⁷⁸ Weigand y García, 2005, p. 49

⁷⁹ Beekman, 2005, p. 74

⁸⁰ Cach, 2005, pp. 112-113

municipio nayarita de Xalisco: se mencionan ollas, cajetes, platos, comales y molcajetes que por lo común eran de color café, rojo o naranja y carecían de decoración.⁸¹

En la zona habitacional excavada en el sitio Cerro del Agua Escondida, en la ribera del lago de Sayula, en Jalisco, se hallaron dos cuencos de cerámica colocados como ofrendas bajo muros, sin embargo, a partir de un gran número de fragmentos se asume que las vasijas formaron parte del servicio diario, aunado a su uso en las ofrendas funerarias. Las formas comunes son cuencos y cántaros medianos y pequeños, algunas con silueta compuesta.⁸²

A una conclusión similar (uso diario, reuso en las tumbas y exclusivo carácter funerario) llegó Javier Galván respecto a tumbas de tiro en el valle de Atemajac, Jalisco, quien indica que además de vasijas usadas se enterraron vasijas incompletas y tepalcates, cuyo estado apunta que también tuvieron un empleo previo.⁸³ Con mayor detalle Meredith Aronson detecta variaciones de uso en los cuatro grupos principales de cerámica clasificados por Galván; a grandes rasgos señala que vasijas de la vida diaria fueron seleccionadas como ofrendas: el grupo Colorines fue producido con fines utilitarios, no específicamente mortuario, aunque se encontraron en cada tumba; para dicha investigadora el hecho es significativo ya que indica acertadamente que sirvieron para el mismo propósito en el ámbito cotidiano y en el viaje después de la muerte; el grupo Tabachines muestra menos evidencia de uso activo y mucho menos el Arroyo Seco y el de “objetos de prestigio” -que incluye vasijas miniaturas- en el cual casi ninguno exhibe

⁸¹ Zepeda, 1993, p. 40.

⁸² Valdez *et al.*, 2006, p. 307. Esta cerámica pertenece a sitios de la fase Usmajac, propia del periodo de las tumbas de tiro.

⁸³ Galván, 1991, p. 83.

huellas de uso físico, por lo que se conduce su exclusivo carácter funerario.⁸⁴ Al parecer el grupo Tabachines fue el máspreciado puesto que en las tumbas del valle de Atemajac se encontraron ejemplares del tipo Tabachines Rojo sobre Crema (el más fino de este grupo) inadecuadamente cocidos o que fueron reparados por medio de agujeros que permitían coser las piezas rotas.⁸⁵

Más al norte, en la zona de Bolaños, de las vasijas registradas por María Teresa Cabrero en tres tumbas de tiro en El Piñón no se especifica si tienen huellas de uso y a excepción de las urnas que contenían restos óseos cremados tampoco se menciona si permanecían en ellas restos materiales, pero sí se advierte que las vasijas de uso cotidiano localizadas a nivel de superficie presentan menor calidad técnica y decorativa que las dedicadas a los muertos. Los recipientes de cerámica de empleo diario se limitaron a ollas, cajetes y cazuelas monóchromas o con decoraciones geométricas incisas mal trazadas, se propone que fueron sustituidos por recipientes de origen vegetal, como los guajes, frutos de árboles abundantes en la zona (*Lagenaria* sp),⁸⁶ es decir que las funciones cotidianas de las vasijas fueron sobre todo cubiertas por materias perecederas.

Respecto Colima, de los entierros del periodo de las tumbas de tiro excavados en Morett, ubicado en la costa norte, Clement Meighan precisa que las vasijas de cerámica ofrendadas a los muertos no son utilitarias en el sentido práctico, su tamaño es más bien pequeño y presentan configuración y decoración elaborada que no tiene par con los otros restos de cerámica recogidos en superficie; debido a esto supone que tuvieron una

⁸⁴ Aronson, 1996, p. 165.

⁸⁵ Beekman y Galván, 2006, p. 261.

⁸⁶ Cabrero y López, 2002, p. 227.

significación ritual y su uso exclusivo fue funerario.⁸⁷ De otra parte, en una fosa cavada en tepetate a poca profundidad –véase el capítulo cuatro– registrada en la ciudad de Colima, Samuel Mata Diosdado y María de los Ángeles Olay Barrientos, hallaron cerámica con calidad superior y menor: una utilitaria compuesta por obras con baños de la misma arcilla, alisados y pulidos débiles, y piezas con acabado más elaborado que comprendían esculturas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, vasijas de silueta compuesta con amplias base cóncavas con baños del rojo guinda al naranja rojizo.⁸⁸

De tal modo, en las evidencias resalta el dato de ajuares funerarios que induyen vasijas de uso cotidiano y otras que fueron creadas únicamente para servir a los difuntos. De acuerdo con los propósitos de esta tesis, atenderé especialmente las vasijas decoradas, pues busco analizar las imágenes plasmadas. Como hemos visto, los contextos de procedencia así como ciertos rasgos formales y el estado de las piezas indican que en la cultura de tumbas de tiro tuvieron un carácter ritual que sobrepasa lo práctico y doméstico; conviene por ello trascender su apariencia utilitaria para comprender mejor sus significados y aproximarnos a las funciones no prácticas sino simbólicas. Es un hecho que no se encuentran solamente en los contextos mortuorios, pero de las vasijas que muestran diseños modelados o plasmados se puede decir hasta el momento tal asociación es la más conocida, asimismo que su presencia fue numerosa en las tumbas.

⁸⁷ Meighan, 1972, p. 25.

⁸⁸ Mata y Olay, 1990, p. 16.

La arquitectura de planta circular y concéntrica

Después de presentar la escultura, las vasijas y las construcciones subterráneas pasamos al nivel de superficie. En el ámbito de quienes enterraron a sus muertos en las tumbas de tiro, encuentro la cuarta expresión artística característica de esta cultura: los complejos arquitectónicos de planta circular y concéntrica, llamado “guachimontones” (**figura 1.16**). Se relacionan directamente con la arquitectura funeraria, pues bajo ellos fueron cavadas tumbas de tiro, o se les encuentra dentro de las mismas zonas. Su descubrimiento científico se debe a Phil C. Weigand e inició en 1969.⁸⁹

A partir del análisis de conjunto que planteo en este trabajo sobresale que, en lo elemental, cada complejo conocido en la región occidental consta de una construcción central de planta circular rodeada de un patio anular que a su vez es circundado por una serie de edificios de planta cuadrangular dispuestos en círculo.

En su diseño comparativamente más elaborado, que ha sido detectado en la zona central de Jalisco, la construcción del centro es sólida y tiene cuerpo escalonado, sin rampa o escalinatas, y la parte superior es aplanada; de los edificios que forman el circuito exterior permanecen basamentos rectangulares que se asientan sobre una banqueta ancha de planta circular; dichos basamentos se cuentan en número de 8, 10, 12 o 16; una de las variantes exhibe 4 basamentos en torno al central, siguiendo una disposición cruziforme. Del edificio central se piensa que arriba no se erigían construcciones y ahí podría alzarse un poste ceremonial. Otra modalidad presenta un montículo central de dimensiones reducidas, por lo que se considera más cercano a un altar. Con frecuencia varios de estos complejos están

⁸⁹ Weigand y Beekman, 1998, p. 35.

entrelazados, pues comparten secciones de la banqueta y uno de los basamentos rectangulares.⁹⁰

Su patrón resulta único en la arquitectura mesoamericana, pero antes de abordar este tema conviene aclarar que la palabra “guachimontón” sirve para designar el que se ha considerado como el principal sitio conocido con esta arquitectura, Los Guachimontes, localizado en Teuchitlán, Jalisco, en la zona de los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila (**véanse las figura 1.2 y 1.16**). El origen del término es oscuro y faltan estudios al respecto; en la actualidad hay dos versiones. De acuerdo con Weigand, desde el siglo XIX ese paraje era llamado los Huachimontones; desde su punto de vista se integra por el vocablo náhuatl *huaxe* (guaje) y la castellana montón, de manera que podría traducirse como montón de guajes; señala que éstos abundan en la zona y en mayor número sobre el altar del Círculo 1.⁹¹ De ahí que tal construcción en particular era conocida como “El Guachimontón” por los lugareños, al menos desde 1970, cuando Weigand inició ahí sus estudios; mientras que los otros dos complejos –en el mismo sitio– que le siguen en tamaño recibían los nombres de “La Iguana” y “El Azquelito”.⁹² La segunda versión alude al fuerte fenómeno de migración a los Estados Unidos que se vive en la región, puesto que se dice que el término combina español e inglés, los guachimontones “son montones que sirven para wachear”.⁹³

Existe un claro contraste entre estas obras y la arquitectura de planta ortogonal predominante en Mesoamérica: pirámides, cuartos, patios y plazas de planta cuadrangular.

⁹⁰ Weigand, 1993.

⁹¹ Weigand y Esparza, 2004, p. 14.

⁹² Weigand, 2008, p. 34.

⁹³ Braniff, 2001, p. 104.

Hay que recalcar igualmente la gran variedad que puede existir en las estructuras circulares, entre las que se encuentran: pirámides cónicas o conformadas por cuerpos escalonados, plataformas que pudieron sostener otras construcciones y muros en arreglo circular que delimitan un espacio, el cual puede estar hundido.

Debido a su arreglo concéntrico el guachimontón se distingue de los volúmenes individuales asentados sobre una base circular, como los registrados en el valle guanajuatense de Acámbaro (durante las fases iniciales de la tradición Chupícuaro –véase el capítulo 3- y fechados entre 600/500-100 a.C.) y descritos como una plataforma poco elevada de 37 m de diámetro, con uno o dos peldaños,⁹⁴ y como un montículo cónico con una escalera adosada en el lado oeste;⁹⁵ igualmente es diferente al Gran Basamento Circular en Cuicuilco (800-150 a.C.) -el cual cuenta con dos rampas de ascenso orientadas al oeste y este-,⁹⁶ el Edificio de la Espiral en Xochitécatl (800 a.C.-100 d.C., y 600-950 d.C.), cuyo cuerpo es escalonado en espiral;⁹⁷ y el Templo Circular en Ixtlán del Río, que consta de tres fases constructivas y presenta tres escalinatas y dos altares en la parte superior (c. 900-1200 d.C.).⁹⁸ Asimismo, se diferencia de los edificios de planta circular con paredes levantadas

⁹⁴ Darras y Faugère, 2007, pp. 62-65. Estas autoras también mencionan espacios circulares hundidos del tipo llamado patio hundido.

⁹⁵ Mena y Aguirre, 1927.

⁹⁶ Pérez Campa, Rangel Guajardo y Sandoval Aguilar, 2007.

⁹⁷ Su edificación inició en 800 a.C.; entre 550 y 400 a.C. ocurrió la segunda etapa constructiva y la tercera entre 200 y 150 a.C.; el sitio fue abandonado entre 100 a.C. y 100 d.C., y reocupado del 650 al 950 d.C. Se plantea que las diversas etapas constructivas que tuvo a lo largo del tiempo no modificaron el diseño del edificio (Serra Puche y De la Torre, 2002, pp. 71 y 75).

⁹⁸ Zepeda, 1994, pp. 43, 44.

que alojaban espacios interiores, como el de San José Mogote, Oaxaca (700-500 a.C.),⁹⁹ y los de Balcón de Montezuma, en Tamaulipas (400-500 d.C.).¹⁰⁰

Otro aspecto interesante radica en que los guachimontones exhiben a la vez un vínculo muy estrecho con uno de los modelos principales de la arquitectura mesoamericana, ya que entre algunos se alinean canchas rectangulares de juego de pelota, una de las actividades rituales más importantes de la época precolombina.

Llama la atención el descubrimiento tardío de esta arquitectura, algunos arqueólogos ya habían estado en contacto con sus vestigios en territorio jalisciense, sin embargo no se percataron de que constituirían un patrón formal de construcciones.¹⁰¹ El hecho se explica no sólo por su originalidad, también por la idea totalmente consolidada sobre la ausencia de edificios de superficie vinculados con las tumbas de tiro. De este prejuicio puede decirse que se ha superado, no así el desinterés institucional para conservar y estudiar lo que permanece, apenas unos cuantos han sido excavados por arqueólogos y otros incluso con características muy destacadas han sido arrasados, pese a su plena identificación cultural y como patrimonio antiguo.

De manera por demás destacada Phil C. Weigand ha registrado una gran cantidad de sitios con base en arqueología de paisaje. Como se dijo en párrafos anteriores, hasta el momento el que se identifica como el más sobresaliente es el recinto Los Guachimontones. En esta zona del centro-oeste jalisciense otros sitios destacados con guachimontones son

⁹⁹ Marcus y Flannery, 2001, pp. 156-157, en la fase Rosario, 700-500 a.C., por primera vez en Oaxaca se ven estructuras públicas de planta circular, la más conocida es la Estructura 31 sobre el Montículo 1 de San José Mogote. Se trata de una plataforma circular de 6 m de diámetro, poseía paredes exteriores de abobe, tal vez de 50-60 cm de altura, interior relleno de tierra, reformado mediante muros de contención de ladrillo de lodo en forma de escalón. No se sabe qué uso tenían, las estructuras en círculo son raras en Oaxaca.

¹⁰⁰ Nárez, 1992, pp. 7-43.

¹⁰¹ Véase en el capítulo 2 el apartado “Los prejuicios y los descubrimientos desde los años de 1950”.

Santa Quiteria, Ahualulco, Las Pilas, San Juan de los Arcos, Huitzilapa, La Providencia y El Arenal.¹⁰² En términos muy amplios, éste y otros arqueólogos los han registrado también a lo largo del cañón de Bolaños –norte de Jalisco y suroeste de Zacatecas-, la zona metropolitana de Guadalajara, la ribera noreste del lago de Chapala y en Comala, Colima.¹⁰³ Soy de la opinión de que la figuración escultórica de esta arquitectura en cerámica nayarita del estilo Ixtlán del Río constituye otro indicio de la expansión de esta arquitectura.

A lo largo de todo el territorio de las tumbas de tiro la distribución de conjuntos circulares y concéntricos no es uniforme, no obstante, pienso que es apropiado atribuir plenamente a la cultura de tumbas de tiro la construcción de este tipo de arquitectura y que su presencia fue mucho más abundante de lo que ahora se conoce. Justamente a partir de los trabajos de Weigand apenas han comenzado a buscarse los restos de superficie de la cultura de tumbas de tiro, aunque por tratarse de obras recién descubiertas y además una región arrasada por el saqueo, es seguro que gran parte ha sido destruida.

Al igual que en los casos de las tres manifestaciones artísticas antes mencionadas, el planteamiento anterior apoya la noción de unidad cultural de la población que se asentó en Nayarit, Jalisco, Colima y zonas colindantes, por lo menos desde el 300 a.C. hasta el 600 d.C.¹⁰⁴ Desde esta lógica, mi intención es exponer una visión distinta a los enfoques sobre algunas zonas que subrayan la existencia de desarrollos separados o núcleos dominantes, como cuando se habla de la “cultura Bolaños”¹⁰⁵ y de la “tradición Teuchitlán”. Mi

¹⁰² Weigand y Beekman, 2000; Weigand, 2002 y 2004.

¹⁰³ Sobre estos sitios y otro más, véase el capítulo sexto.

¹⁰⁴ Algunas obras en las que también se plantea esta idea de unidad cultural son Kelly, 1948; Bell, 1972, p. 9, y en Rodríguez, 1996, pp. 32 y 33.

¹⁰⁵ Véanse en la bibliografía los trabajos de María Teresa Cabrero como autora individual o en coautoría con Carlos López.

propuesta no se contrapone a la existencia de una jerarquización de los sitios, sino que privilegia, desde el estudio estilístico del arte, las evidencias de una fundamental integración cultural en el plano de lo ideológico.

2. La cultura de tumbas de tiro y la tradición Teuchitlán

Dada la amplia difusión que en años recientes tiene el término “tradición Teuchitlán”, son necesarias algunas notas para adarar la noción más general que implica el enfoque de una cultura de tumbas de tiro.

Hasta antes de 1969 todo lo que se conocía de este desarrollo concernía exclusivamente a los aspectos mortuorios. Los estudiosos daban por hecho que de las evidencias de los vivos no quedaban restos ya. Las circunstancias históricas de esta situación se explican en el segundo capítulo, se adelanta que predominó la idea de que se trataba de una sociedad atrasada. Ya desde los años cuarenta se había arraigado la idea de marginalidad de tal cultura, ajena a las influencias civilizatorias del Centro del México. Se pensó que sólo había construido edificios sencillos de materiales perecederos de los que no quedaba huella, y por tanto, no era necesario buscar restos de arquitectura formal.

El “complejo de la simplicidad”, término acuñado por Phil C. Weigand, catalogó a la cultura de tumbas de tiro en términos negativos: sin arquitectura ni escultura colosal en piedra, tampoco un panteón reconocible, ni indicios de escritura y calendario. Ante estas contundentes afirmaciones, las averiguaciones se concentraron en lo funerario.¹⁰⁶ Tales prejuicios impidieron, por ejemplo, reconocer en El Arenal, municipio de Etzatlán, que los

¹⁰⁶ Weigand, 1993, pp. 69-79.

montículos asociados con la tumba colosal registrada por arqueólogos en 1955 y 1965 constituían un modelo consolidado de arquitectura contemporáneo a las sepulturas.

Un enfoque diferente fue la dave para que en 1969 Phil C. Weigand tuviera la primicia científica de hallazgos inesperados en el centro de Jalisco y en relación con la cultura de tumbas de tiro. Desde una perspectiva ecológica, el propósito inicial de este antropólogo era encontrar recursos naturales que pudieran sustentar las actividades económicas de quienes habían enterrado a sus muertos y a las ofrendas en dichas construcciones subterráneas. De manera sorpresiva primero se percató de una disposición arquitectónica circular en El Arenal y Ahualulco, después lo confirmó en otros sitios por medio de fotografías aéreas, entonces siguieron registros detallados de “arqueología de paisaje” o de superficie. Paulatinamente, Weigand reveló un patrón de construcción circular y concéntrico que aparecía con frecuencia en la zona lacustre de dicha entidad; hacia 1977 definió que se trataba de otro “núcleo de civilización” en Mesoamérica.¹⁰⁷

De acuerdo con este autor, otros testimonios de quienes construyeron los guachimontones son áreas habitacionales, minas de obsidiana, talleres especializados de obsidiana y un sistema extenso de chinampas y canales. Condió este conjunto de evidencias de las actividades de los vivos como rasgos básicos de la que llamó tradición Teuchitlán, y cuyo sello distintivo es la arquitectura de planta circular y concéntrica. Su definición se restringe sólo a una parte del territorio de tumbas de tiro: el de las antiguas cuencas lacustres del centro jalisciense, es decir, los alrededores del volcán de Tequila: municipios de Etzatlán, Magdalena, Teuchitlán, Ahualulco y Tala, en donde se concentra la

¹⁰⁷ Weigand y Beekman, 1998, pp. 35-36.

mayoría de los guachimontones conocidos, y en la que encuentra evidencias de urbanización. Propuso que esta zona, privilegiada en recursos naturales, tuvo un destacado desarrollo diferencial respecto al resto de la región, al cual consideró como el área periférica respecto al núcleo en Teuchitlán.¹⁰⁸

Entre otros, esta idea es seguida por el arqueólogo Christopher S. Beekman; con base en el alto grado de trabajo invertido en las tumbas, la suntuosidad de las ofrendas contenidas y la asociación ocasional de las tumbas con la arquitectura circular, postula que la zona de Tequila fue el núcleo de la tradición de tumbas de tiro, en la que, al decir de Beekman, las prácticas mortuorias fueron en su mayoría estratégicamente empleadas para demostrar distinciones sociales.¹⁰⁹

Respecto a las investigaciones de Weigand conviene señalar que a partir de 1999, cuando realizó las primeras excavaciones en un sitio con este tipo de arquitectura, el cual fue Los Guachimontones, modificó puntos relevantes de su visión anterior, entre ellos la temporalidad de los sucesos históricos, de ahí que es adecuado atender en principio sus publicaciones actuales. Antes de ese año, con base en prolongados estudios de arqueología de paisaje, postulaba que el desarrollo máximo de la arquitectura de superficie y el ceremonialismo que le acompañaba habían ocurrido en un periodo inmediatamente posterior al auge constructivo de las tumbas de tiro y del culto funerario.¹¹⁰ Los resultados obtenidos durante las temporadas de excavaciones evidenciaron su plena

¹⁰⁸ Weigand, 1993, entre otras, véanse las páginas 41-44; 53, 61, 67, 89-105.

¹⁰⁹ Beekman, 2006.

¹¹⁰ Véase, por ejemplo, su trabajo “La tradición Teuchitlán del Occidente mesoamericano”, que aparece como capítulo en su libro *Evolución de una civilización prehispánica. Arqueología de Jalisco, Nayarit y Zaatecas* (1993, pp. 69-106); el mismo capítulo apareció antes en Foster y Weigand, eds., 1985, pp. 47-91; en Cardós, comp., 1990, pp. 25-54. Sobre el tema aludido arriba, en la edición de 1993 pueden verse especialmente las pp. 84 y 89.

contemporaneidad. Así, los trabajos más importantes de edificación de los guachimontones en Teuchitlán tuvieron lugar al inicio de la era y terminaron 100 o 150 años después; las actividades posteriores, hasta el 650 d.C., fueron cosméticas.¹¹¹

En términos generales, el doctor Phil C. Weigand ha explicado la existencia foránea o periférica de los guachimontones como resultado de la expansión de la tradición Teuchitlán hacia sitios estratégicos y bajo motivaciones económicas, como la explotación de recursos mineros, el establecimiento o la restricción de vías de comunicación. Plantea que en los últimos siglos anteriores a la era cristiana en la zona de Tequila se desarrollaba un “área económica clave” que tuvo su apogeo durante los primeros cinco siglos de la era y se impuso a una serie de culturas regionales o subregionales,¹¹² las cuales abarcan el resto del territorio de las tumbas de tiro, mencionado en los primeros párrafos del capítulo. Señala que dicha zona de Tequila estaba protegida por sitios defensivos y propone la existencia de un Estado segmentario que prestigió el ceremonialismo más que la fuerza directa.¹¹³

Desde mi perspectiva, es posible advertir modelos distintos del esquema de núcleo y periferia o de dominadores y dominados. Se nota, en principio, que se trata de un enorme territorio intensamente saqueado y de un panorama de conocimiento todavía incipiente. Fuera del supuesto núcleo aludido líneas arriba, a lo largo de todo el territorio de las tumbas de tiro, la distribución de conjuntos de planta circular y concéntrica es escasa y no uniforme. Aún así, me parece apropiado atribuir a la cultura de tumbas de tiro la

¹¹¹ Weigand, 2002, p. 133.

¹¹² Weigand, 2004, pp. 217, 218.

¹¹³ *Ibidem*, p. 240.

construcción general de este tipo de arquitectura de superficie. Como ya se dijo, seguramente muchas de estas obras han desaparecido y lo que se tiene registrado constituye más bien una muestra. Asimismo, por lo que toca a algunas tumbas y sus ajuares en Nayarit y Colima, me resulta difícil calificarlas como de menor jerarquía en comparación con las del mencionado núcleo jalisciense, aun cuando esas construcciones sean de menor tamaño. Igualmente, las expresiones del arte cerámico a lo largo de todo el territorio de las tumbas de tiro, contradicen la idea de una zona nuclear que marcó la pauta para el resto de la región. Es factible entonces subrayar que existe una serie de elementos que indican que en determinado espacio y tiempo se compartieron ideas, creencias, conocimientos y prácticas diversas relacionadas con las expresiones artísticas.

Acerca de la relación núcleo-periferia entre la zona de Teuchitlán y el resto del territorio de tumbas de tiro, para esta tesis propongo como alternativa a esa jerarquía basada en una predominancia de factores económicos, hablar de comunidades que desarrollaron elementos sustanciales de su configuración histórica y cultural, tales como religión y lenguajes plásticos de su cosmovisión y estética a través de la arquitectura y del arte cerámico, entre otros rasgos.

Los indicios apuntan que el pueblo que habitó a lo largo del territorio de tumbas de tiro –Nayarit, Jalisco, sur de Zacatecas, Colima y oeste de Michoacán- aproximadamente desde el 300 a.C. hasta el 600 d.C., fue portador de una misma cultura y no de pequeñas culturas regionales. Páginas atrás anoté que mi investigación no intenta aprehender todos los elementos que definen una cultura, sólo contribuir con algunos puntos; en este sentido, distingo que el complejo de prácticas funerarias señala con fuerza la unidad: no obstante las

variantes locales, predomina el mismo patrón arquitectónico básico, de igual modo son uniformes la disposición de los muertos, sus ajuares, el tratamiento de los restos óseos y de las ofrendas; el estilo y la iconografía del arte cerámico son otros rasgos identitarios de toda la comunidad, tal como se expone en los siguientes capítulos.

3. Espacio, gente y consideraciones lingüísticas

El territorio

Como se dijo, en razón de los procesos históricos estudiados en este trabajo la región Occidente se considera compuesta por los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guanajuato. En la mayor parte de este territorio se desarrolló la cultura de tumbas de tiro. Bajo criterios de la geografía física o de la biología es difícil definir esta región como una unidad, siendo que es la diversidad lo que le caracteriza: constituye un espacio de contacto y transición entre varias regiones fisiográficas.

El Occidente tiene un largo litoral marítimo en el océano Pacífico y una estrecha o incluso inexistente franja costera limitada por las Sierras Madre Occidental y del Sur, que, a excepción de unos cuantos pasos naturales, impiden la comunicación directa con los valles, llanos y cuencas del resto de la región. Desde Sinaloa y hasta el norte de Jalisco el territorio es atravesado por la Sierra Madre Occidental. En el norte de costa jalisciense inicia la Sierra Madre del Sur, que se extiende hacia el sureste por Colima y Michoacán. Entre estas dos sierras, en un punto próximo a la costa nayarita comienza el Eje Neovolcánico Transversal, el cual al sur alcanza el norte de Colima y al este llega hasta el Golfo de México; en nuestra región presenta una serie de valles intermontanos y cuencas lacustres que en tiempos

prehispánicos eran muy abundantes en las actuales comarcas de Nayarit, Jalisco, Michoacán y Guanajuato. Hoy día sólo quedan restos, la mayoría fue desecada desde principios del siglo XX para aprovechar sus fértiles suelos. Incluso Chapala, el lago más grande del país, perdió durante el porfiriato buena parte de su porción michoacana en su extremo nororiental.¹¹⁴

El sistema Lerma-Santiago sobresale entre los ríos que irrigan el Occidente; fluyendo hacia el poniente, el Lerma se origina en el valle de Toluca, atraviesa el valle de Acámbaro –ahí recibe sus aguas la actual presa Solís, en Chupícuaro–; más adelante sirve como límite entre Guanajuato y Michoacán y entre Jalisco y Michoacán; luego desemboca en el lago de Chapala, de ahí surge el río Santiago, también llamado Grande de Santiago. Éste río avanza hacia el noroeste, cruza las zonas centrales de Jalisco y de Nayarit y desemboca finalmente en el océano Pacífico a menos de 30 km al norte de San Blas; antes, es alimentado por varios afluentes que cruzan la Sierra Madre Occidental. No tengo duda de que este sistema fluvial dio lugar a importantes rutas de comunicación entre los pueblos del Centro, Occidente y Noroeste mesoamericano.

Tomando como base la información proporcionada por Enrique J. Jardel, podemos identificar cinco provincias en el territorio en cuestión¹¹⁵ (**figura 1.17**):

1. Planicie costera del noroeste. Comprende la porción del territorio de Sinaloa y Nayarit entre la laguna de Huizache-Caimanero al norte y Punta Mita al sur, y de la línea de la costa a las estribaciones de la Sierra Madre Occidental. Esta formada por llanuras costeras, con sistemas lagunares-estuarinos, manglares y pantano de agua dulce con

¹¹⁴ Sobre la cuenca de Chapala véase Boehm, 2002.

¹¹⁵ Jardel, 1994, pp. 18-28.

vegetación herbácea, bosques subtropicales subhúmedos (selvas medianas) en las partes bajas y los valles, y bosques tropicales secos (selvas bajas) en los lomeríos y serranías. Estos bosques constituyen el límite norteño de la vegetación tropical en la costa del Pacífico. El rango de altitud va del nivel del mar a los 200 m y el clima es cálido subhúmedo. Los principales centros de población de Nayarit y el sur de Sinaloa se encuentran en esta zona.

2. Sierra Madre Occidental. La porción sur de este sistema se encuentra en el Occidente de México. Corresponde a la porción este de Nayarit, el norte de Jalisco, sur de Durango y suroeste de Zacatecas. Su límite sur aproximado es el cauce del río Grande de Santiago. El paisaje está formado por sierras complejas, cruzadas por numerosos cauces; en el río recién mencionado desembocan los ríos Jesús María-Huaynamota, Bolaños, Judipila y Verde; otro río es el Chapalagana (**figura 1.18**); los fracturamientos y cañones más profundos se encuentran principalmente en las sierras Huichola y de Bolaños. Entre las sierras hay algunos valles. El relieve es más abrupto y el gradiente altitudinal más amplio hacia la vertiente del Pacífico que hacia la Altiplanicie Central. El rango de altura es de 200 a 2 000 m hacia el oeste y desciende a los 1 000 m al este. El clima es cálido subhúmedo en las partes bajas y templado subhúmedo en las tierras altas. La cubierta vegetal incluye bosques tropicales subhúmedos y secos, que arriba de los 1 000 m son reemplazados por encinares y pinares. En las cañadas húmedas se encuentran las porciones más norteñas del bosque mesófilo de montaña de la vertiente del Pacífico.

La Sierra Madre Occidental, el Eje Neovolcánico y la Sierra Madre del Sur entran en contacto en el área comprendida entre Puerto Vallarta, Tepic, Ameca y Autlán. Es difícil definir con claridad los límites entre estas provincias fisiográficas: la compleja

geomorfología y litología de esta zona de transición no ha sido aún suficientemente estudiada.

3. Eje Neovolcánico. Esta zona corta como una cuña a la región Occidente, dividiéndola en dos porciones: al norte la planicie costera, la Sierra Madre Occidental y el Altiplano Central, y al sur la Sierra Madre del Sur. Originada por erupciones volcánicas - durante el Terciario y el Cuaternario— que se han manifestado hasta épocas recientes, como en el Parícutín o en la persistente actividad del volcán de fuego El Colima; otros volcanes famosos -ya apagados- son el Ceboruco y Sangangüey en Nayarit; el Tequila y el Nevado de Colima en Jalisco, de éste último su ladera sur está en Colima.

En la mayor parte de la zona la altitud va de los 1 000 a los 2 000 m; las elevaciones superiores son el Nevado de Colima (4 240 m) y el Cerro de Tanítaro (3 860 m; en Michoacán). El paisaje está compuesto de sierras y complejos volcánicos, mesetas, valles intermontanos -como los de Compostela, Ixtlán, Ahuacatlán, Ameca, Atengo, Atemajac, Tecolotlán, Tamazula, Tuxpan, Colima, Jacona, Acámbaro-, los llanos de la subprovincia llamada Bajío guanajuatense, así como cuencas lacustres. Éstas últimas induyen el lago de Chapala, principalmente situado en el actual territorio jalisciense; en esta misma entidad están los sistemas de lagunas de Magdalena, Colorada y La Vega (hoy día la presa La Vega); Atotonilco, Zacoalco, San Marcos, Sayula y Zapotlán, y la laguna de Cajititlán (**figura 1.19**). En Michoacán se localizan los lagos de Zacapu (ya desecado), Sirahuén, Pátzcuaro y Cuitzeo; en Guanajuato el lago de Yuriria. Los valles jaliscienses de Autlán-El Grullo y Tuxcacuesco se ubican en el límite con la Sierra Madre del Sur. En la actualidad, los

principales centros de población se encuentran en los valles y cuencas lacustres de esta zona; comprendida entre los ríos Grande de Santiago, Ameca y Armería.

El clima predominante es templado subhúmedo, con algunos bolsones secos debido a la sombra de los macizos montañosos. Los sistemas lacustres contribuyen a mantener un clima benigno y una vegetación con componentes tropicales, a pesar de la altitud relativamente elevada. La influencia humana en el medio ha sido alta. En las sierras de Tapalpa, Quila, Lalo y El Tigre todavía persisten extensiones importantes de bosques. En el complejo volcánico del Nevado de Colima se encuentran bosques de oyamel alrededor de los 3 000 m de altitud y praderas de alta montaña a los 4 000 m.

4. Sierra Madre del Sur. Es la zona de mayor complejidad geomorfológica y litológica y, en términos generales, presenta los afloramientos rocosos de mayor antigüedad. Corresponde a una franja montañosa de unos 100 km de ancho en promedio, que corre desde Puerto Vallarta hasta la desembocadura del río Balsas y presenta una altitud de 200 a 2 900 m; en algunos sitios las estribaciones de la sierra llegan hasta el mar. Debido a que la franja costera es muy estrecha es considerada como parte de la misma unidad fisiográfica. El amplio rango de altura y la complejidad geomorfológica dan lugar a una gran variedad de condiciones ambientales. El clima es cálido subhúmedo con algunos bolsones secos en las partes bajas, y en las partes altas templado húmedo y subhúmedo. La vegetación incluye bosques tropicales caducifolios, bosques de pino-encino e incluso bosques de oyamel.

La planicie costera está formada por llanuras y lomeríos. Los sistemas lagunares-estuarinos son de pequeña extensión. Las tierras relativamente planas y aptas para la

agricultura, donde se han localizado desde el pasado los principales centros de población, se ubican en la costa en los valles que penetran hacia las estribaciones de la sierra, hasta altitudes cercanas a los 600 m, como es el caso de Tomatlán, Purificación y La Huerta, Cihuatlán, Marabasco, Armería y Coahuayana.

La Sierra Madre del Sur a veces se entrelaza con el Eje Volcánico y es difícil distinguir el trazo de la una y del otro. El volcán de Fuego El Colima, por ejemplo, está en la punta de una prolongación del Eje hacia el sur que se mete como cuña dentro de la Sierra Madre.

5. Altiplano Central. El territorio al noreste de la barranca del río Santiago, que corresponde a los Altos de Jalisco, Aguascalientes y el Sur de Zacatecas, es considerado como parte del “norte árido” de México. Se extiende esta zona entre los 1500 y 2 400 m de altitud y está conformada por lomeríos, mesetas y llanuras. El clima es semiárido y templado seco, y la vegetación natural predominante es de matorrales espinosos o crasuláceos, bosques de mezquites, de enebros y, en las partes relativamente más húmedas, encinares y pinares. La práctica de la ganadería ha sido una causa de modificación del paisaje y de la actual extensión de pastizales. La actividad minera y el consumo de madera para construcción y leña se consideran como los factores que eliminaron la vegetación arbórea en áreas extensas, como por ejemplo los alrededores de la ciudad de Zacatecas.

La población

No se sabe con precisión cuál o cuáles etnias y lenguas estaban presentes en la cultura de las tumbas de tiro y sus antecesoras de Capacha y El Opeño. Dejando de lado algo tan

complejo como la identificación étnica, apenas es factible señalar algunas evidencias que indican la pluralidad al interior del pueblo de las tumbas de tiro. Como marco está el extenso y diverso territorio donde se asentó esta cultura y acaso su prolongada temporalidad a lo largo de nueve siglos. Me parece que el testimonio principal de dicha variedad son las expresiones artísticas, en razón de las numerosas modalidades estilísticas locales de la cerámica y de la arquitectura funeraria; en tanto, las sumas masivas de estas obras también contribuyen a sustentar la idea de una muy nutrida población.

Sin embargo, a las obvias dificultades para acercarse a ese pasado lejano se suma la carencia de investigaciones. Es oportuno, por ello, considerar la información basada en las fuentes históricas que se produjeron a partir de la Conquista española y asimismo las aportaciones de la glotocronología en torno al panorama lingüístico del Occidente.

Al tiempo de la invasión española la región de las tumbas de tiro estaba habitada por una gran cantidad de gente, aunque la densidad poblacional era variada, puede suponerse que en parte esta situación estaba en consonancia con las características fisiográficas descritas. Las mayores concentraciones se encontraban en las fértiles planicies aluviales de toda la costa,¹¹⁶ en tanto, ciertas áreas que pudieron haber mantenido grandes núcleos de población en el pasado, como Tala y Tequila en el altiplano central jalisciense, estaban relativamente despobladas; mientras que en barrancas, terrazas y llanuras se encontraban diseminadas casas de campesinos.¹¹⁷ Veamos algunos datos.

Para lo que en la actualidad es Colima y partes colindantes de Jalisco y Michoacán (el suroeste de Jalisco —Cihuatlán, Milpa-Autlán y Espuchimilco— y lo que fue la Provincia

¹¹⁶ Gerhard, 1996; Sauer, 1990 [1948].

¹¹⁷ Gerhard, 1996, p. 58.

de Motín), Carl Sauer calcula una población mínima de 140 000 habitantes al momento del contacto con los hispanos (c. 1524), o alrededor de 200 000,¹¹⁸ misma que a mediados del siglo XVI casi había desaparecido.¹¹⁹ Y para las tierras altas de Tamazula, Zapotlán, Tuxpan y Amula y al oeste a través de Cuzalapa, la provincia de Martín Monje y Coacolman, estima

150 000 habitantes.¹²⁰ Respecto a Nayarit, las mayores concentraciones estaban en la llanura costera, se trataba de Aztatlán (al norte del estado, fuera de la región de tumbas de tiro), Centípac y Tzapotzingo, la cuales contaban con varios pueblos tributarios. De modo secundario, en la altiplanicie nayarita destaca Jalisco; y en el sureste Ahuacatlán, mientras que en el centro-oeste de Jalisco sobresalen Xo chitepec o Guaxícar y Etzatlán.¹²¹

Es oportuno destacar que la mayor parte de la población indígena que habita actualmente en lo que fue el territorio de la cultura de tumbas de tiro, se ubica en la sección sur de la Sierra Madre Occidental. La densidad del poblamiento humano en esta provincia es baja, pero sin duda reviste un enorme interés: en lo que corresponde a la región occidental por lo menos desde el siglo XVI ha sido ocupada por coras, huicholes, tepehuanos y mexicaneros; y hasta los siglos XIX y XX respectivamente por los tecuales y los tepecanos¹²² (**véase la figura 1.20**). Es conocido que los primeros cuatro grupos tienen un sustrato cultural común enlazado con la subregión llamada Gran Nayar. Dado que más adelante se plantean analogías etnográficas con algunos de estos grupos, conviene

¹¹⁸ Sauer, 1990 [1948], p. 112.

¹¹⁹ Sauer, 1990 [1948], pp. 83 y ss.

¹²⁰ Sauer, 1990 [1948], p. 112

¹²¹ Anguiano, 1992, pp. 173-175.

¹²² Weigand, 1992.

asentar que el Gran Nayar se localiza casi en su totalidad (excepto por una pequeña parte en el sur de Durango) en el Occidente y en particular en el territorio de la cultura de tumbas de tiro; comprende los municipios nayaritas Del Nayar, La Yesca y partes de Santa María del Oro, Tepic, Ruiz, Rosamorada, Acaponeta y Huajicori; los jaliscienses Huejuquilla el Alto, Mezquitic y Bolaños, y fracciones del municipio de Valparaíso, Zacatecas; básicamente entre las zonas de los cañones de los ríos San Pedro y Bolaños.¹²³

Lingüística

Es posible aventurar algunas hipótesis de una compleja conformación lingüística de la cultura de las tumbas de tiro. Desde los tiempos remotos de sus antecedentes pudo caracterizarle fuertes rasgos de identidad local, que quizás induyó una variedad de lenguas, si bien expresaron cohesión y sentido de pertenencia a una entidad mayor.

De acuerdo con las investigaciones de historia lingüística de Leonardo Manrique es probable que entre el 2500 y el 1500 a.C. la región estuviera poblada por hablantes de la familia tarasca o tarasqueña.¹²⁴ Tal vez hacia el 600 a.C. llegaron del actual Suroeste estadounidense hablantes de lenguas yutoaztecas, mientras que progresivamente los de habla tarasqueña se iban replegando en Michoacán. Durante el periodo en que se gestó la cultura de tumbas de tiro, del 300 a.C. al 600 d.C., al parecer los habitantes pertenecían únicamente a la familia yutoazteca. Se piensa que para entonces los cora-huicholes ya

¹²³ Neurath, 2002, pp. 55, 56.

¹²⁴ El tarasco es una lengua aislada a la que no se le ha encontrado afinidad genético-lingüística con ninguna otra en México.

habían penetrado en el noroeste, mientras que los nahuas antiguos pudieron alcanzar zonas de Jalisco y Michoacán.¹²⁵

A partir de esta perspectiva, pienso que es probable que hablantes de cora, huichol y nahua fueran portadores de la cultura de tumbas de tiro, aunque se ignora si otras lenguas yutoaztecas estaban ubicadas en el Occidente durante el desarrollo de esta cultura. Sólo cabe decir que a lo largo de los siglos siguientes y hasta el momento de la ocupación hispana, la región se mantuvo ocupada por hablantes yutoaztecas.¹²⁶

El subgrupo corachol es exclusivo del Occidente; incluye, evidentemente, al cora y al huichol, además de algunos idiomas extintos en la región como el huaynamota, el tecual, el cuachichil, el totorame y el zacateco, entre otros.¹²⁷ De acuerdo con Valiñas, el cora es significativamente diferente al huichol sin que por ello se integren a distintos subgrupos.¹²⁸

Considerando la información que se produjo a raíz de la Conquista las reconstrucciones lingüísticas en general conducen la existencia de una enorme diversidad de lenguas, de bilingüismo o plurilingüismo en algunas localidades del Occidente. Para los propósitos de esta tesis pienso que es pertinente destacar este asunto, pues quizá este sea uno de los factores que explique la fuerte impronta local de sus expresiones.

¹²⁵ Manrique, 2000, p. 74.

¹²⁶ Hay indicios de invasiones tarascas durante el periodo Posclásico tardío en las actuales poblaciones jaliscienses de La Barca, Lagos, Tala y Tlajomulco (área de Cocula-Sayula, Brand, 1971, p. 637), pero no hay evidencia de que hubieran permanecido ahí al momento de la conquista hispana (Manrique, 1996, p. 55). Casi es seguro que dichas invasiones ocurrieron después del año 1300, cuando se había gestado el Estado tarasco. Cabe apuntar que su máxima extensión territorial abarcó básicamente lo que hoy comprende Michoacán.

¹²⁷ Valiñas, 1994, p. 135.

¹²⁸ Algunos autores han señalado la ambigüedad de ubicación del subgrupo corachol en relación con las ramas sonorenses y azteca o nahua. Sin proponer conclusiones definitivas, Valiñas apunta que desde el punto de vista léxico, el corachol aparece ligado a las lenguas sonorenses, mientras que desde el fonológico hay datos que permiten asumir un subgrupo azteca-corachol (Valiñas, 1994, p. 140). La semejanza lingüística entre el cora y el huichol no corresponde con su cercanía geográfica. Esto significa que entre ellas dos existe una clara transición (Valiñas, 1994, p. 157).

A mediados del siglo XVI, el visitador Lorenzo Lebrón de Quiñones tras su recorrido por Colima dice: *en diez leguas de comarca haber treinta y tres lenguas diferentes, que unas a otras no se entienden*.¹²⁹ En los primeros años del siglo XVII esa diversidad sorprendió a Domingo Lázaro de Arregui:

ja quien no admirará ver que en estas provincias (hay) en cada pueblo o poco menos un lenguaje diferente, tanto que los vecinos no lo entienden; Y cierto que hay por aquí pueblos de quince vecinos que hablan en ellos dos o tres diferencias de lenguas, y generalmente en poca distancia de lenguas se halla(n) muchas diversidades de lenguas. Y ha sido esto en tanto extremo que los gobernadores primeros tuvieron por más fácil hacer a los naturales aprender el lenguaje común de los indios mexicanos para poder ser instruidos en nuestra santa fe, que no obligar a los ministros a aprender sus idiomas y lenguas por ser tantas y diferentes unas de otras.¹³⁰

Igualmente, la *Relación de Tuspa, Tamazula y Zapotlán* (1580) enfatiza para estas provincias su gran población y desarrollo previo a la Conquista, y que pese a su cercanía geográfica y cultural se hablaban distintas lenguas: en Tamazula el tamazulteca o pinol, el náhuatl y tarasco; en Tuxpan las probablemente llamadas tiam y cochin; en Zapotlán el tarasco, sayulteco, zapoteco y náhuatl.¹³¹ Peter Gerhard escribe que hacia 1530 las lenguas nativas de Nueva Galicia eran alrededor de diez: cazcán o tocho, cōca, cōra o cōano y tal vez totorame, guachichil, huichol o tecual, sayulteco, texcōquin, tecuexe, totorame u ora, y zacateco (**figura 1.20**).¹³²

En tiempos actuales se ha señalado que en la zona del Gran Nayar no es rara la heterogeneidad étnica de las comunidades; en especial destaca que distintos grupos

¹²⁹ Lebrón de Quiñones, 1988 [1554], p. 135.

¹³⁰ Arregui, 1980, pp. 92, 93.

¹³¹ Sauer, 1990 [1948], pp. 100-106

¹³² Gerhard, 1996, p. 58.

etnolingüísticos participan en las mismas ceremonias religiosas, por tanto, claramente comparten un sustrato cultural: en el pueblo de Huaynamota, Nayarit, hay barrios mestizos y huicholes y a su celebración de Semana Santa acuden peregrinos mestizos, huicholes y coras para realizar al mismo tiempo los rituales que corresponden a cada una de las tres tradiciones. En Rosarito, Nayarit, los coras conviven con huicholes, mestizos y algunos tepehuantes, todos participan en las fiestas coras del ciclo católico-comunal, al igual que realizan mitotes parentales huicholes con la participación de un elevado número de coras.¹³³

Por último, el náhuatl es un caso aparte. Basado en datos lingüísticos, Leopoldo Valiñas subraya que el náhuatl de Occidente es exclusivo de esta área; no se trata de un náhuatl homogéneo, sino que sobresalen dos áreas nítidas o dos dialectos nahuas occidentales: el náhuatl de Tuxpan o de la costa del Pacífico, que ocupaba el norte de Colima y sur de Jalisco; y el náhuatl occidental, que engloba tres subáreas: la mexicana (Durango y Nayarit), la jalisciense (incluye hablas de Jalisco y Colima: Zapotlán, Ayotitlán, Suchitlán e Ixtlahuacán) y la costa michoacana; de este señala que su localización en el pasado es una incógnita y asimismo si fue identificado con otros nombres, ya que existe un número considerable de lenguas a las que se les ha dado filiación nahua sin haber todavía pruebas suficientes, como el cazcán, el tocho, el sayulteco, el xilotlantzinco y el texcoquín.¹³⁴ El mismo autor concluye que la presencia de hablas nahuas-no centrales en Occidente es prehispánica, aunque no se puede descartar la existencia de variantes

¹³³ Neurath, 2002, p. 59.

¹³⁴ Valiñas, 1998, pp. 179-183.

centrales en la región, tal vez por gente traída por los españoles.¹³⁵ Lo cierto es que el náhuatl hablado en el Occidente era distinto al del Centro de México, de ahí que fueran necesarias las dos “Artes” de la lengua mexicana en la Nueva Galicia publicadas en 1671 y 1765.¹³⁶

¹³⁵ Valiñas, 1994, pp. 157, 158.

¹³⁶ Yáñez, 1998, p. 59.

Capítulo 2

El arte de la cultura de tumbas de tiro en el contexto de los estudios del México antiguo

La identificación de las artes pertenecientes a la cultura de las tumbas de tiro, en particular de la arquitectura subterránea funeraria, los complejos de planta circular y concéntrica, las esculturas y las vasijas de cerámica, no se ha producido de modo simultáneo. El mayor rezago se asocia con la arquitectura de composición circular, su reconocimiento pleno puede considerarse todavía reciente, pues inició desde hace cuatro décadas; aunado a ello los avances en su investigación han sido paulatinos: apenas un sitio con esa clase de construcciones es público: pese a que había sido registrado desde los primeros años de 1970, hasta 1999 fue posible el respaldo institucional para que comenzaran las excavaciones arqueológicas.¹

En contraste, la escultura cerámica fue dada a conocer ampliamente a través de publicaciones desde principios del siglo XX, y de modo paralelo a través del coleccionismo. Sobre las tumbas de tiro se generó información más puntual a partir de la década de 1930, y de las vasijas se presentaron algunos datos desde los años sesenta. El interés y la valoración de estas expresiones artísticas tampoco ha sido uniforme: las tumbas

¹ Se trata del sitio Los Guachimontones, en Teuchitlán, Jalisco (*cf.*: Weigand, 1974, p. 123; Weigand y García, 2002). El impulso institucional inicial provino de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

de tiro dieron el nombre convencional a esta cultura y durante mucho tiempo se ha pretendido afanosamente encontrar en estado intacto una de grandes dimensiones, sin embargo su carácter arquitectónico ha pasado desapercibido e incluso ha sido negado,² tal vez porque su construcción no implicó la acumulación de materiales; son las esculturas las que han cobrado mayor fama, pero su configuración escultórica suele hacerse a un lado, de ahí que predominantemente son llamadas “figurillas”; por su parte las vasijas han sido muy poco estudiadas.

Entre los elementos determinantes de esta situación, en la cual se incluye la noción académica de la cultura de tumbas de tiro, sobresalen las características distintivas de su producción escultórica, el gusto de los coleccionistas de arte, las ideas que prevalecen sobre la evolución cultural del México antiguo, las concepciones convencionales de la arquitectura y la asociación de ciertas expresiones con las imágenes de poder y de lo religioso; otras circunstancias son la restringida investigación, el saqueo y la escasa protección del patrimonio arqueológico en la región Occidente del país.

Desde una perspectiva historiográfica, en el presente capítulo la atención está centrada en la escultura, debido a que tradicionalmente ha sido el testimonio más reconocido de esta cultura, aun cuando ha sido avasallante su tratamiento como objetos comerciales y no como una herencia que debe protegerse. En una conformación más o menos cronológica, integro también noticias de las otras manifestaciones artísticas.

² Esta negación es expresada directamente en una publicación muy reciente (Gómez Gastelúm, s.a, [c. 2006], p. 24). Igual se encuentra en otras anteriores, como en la obra clásica de Ignacio Marquina (1981 [1950]) titulada *Arquitectura prehispánica*.

Como es sabido, en el panorama universal de las sociedades antiguas y al margen del enfoque científico aplicado, de manera especial las obras de arte han sido un elemento promotor, incluso emblemático, en el conocimiento de la historia y las formas de vida de esos pueblos. Por supuesto, un acercamiento completo a una cultura implica análisis interdisciplinarios de la amplia gama de elementos que den cuenta de las actividades sociales, económicas, religiosas, políticas, tecnológicas y científicas, al igual que de su ámbito natural y de la biología del hombre por sí misma y en relación con los comportamientos culturales. En el caso de la cultura de tumbas de tiro el arte escultórico en barro fue usado durante largo tiempo prácticamente como el único medio para definirla; es hasta la actualidad cuando otro tipo de evidencias, por ejemplo relacionadas con la explotación de los recursos naturales, comienzan a considerarse para reconstruir sus modos de vida. Como se verá, fueron los prejuicios los que llevaron a ignorar la variedad de vestigios y provocaron que esta cultura fuera conocida de modo exclusivo a partir de ciertas obras, vistas como objetos individuales, aislados de su contexto y con una apreciación estética reducida.

El estudio de tal interés focalizado y de la indiferencia ante otros aspectos nos permite acercarnos a las ideas hasta ahora dominantes en torno a la cultura de tumbas de tiro, entre ellas: su carácter no mesoamericano, su estancamiento en un estado “formativo” o propio del periodo Preclásico, la asociación del estilo figurativo con lo secular y lo espontáneo. Una conclusión adelantada de esta exploración conlleva la necesidad de examinar críticamente las homogeneizadoras percepciones del arte indígena antiguo y del mosaico cultural en México. De manera implícita, aquí intento ponderar la peculiaridad del

arte de la cultura de tumbas de tiro y destacar que esa característica fue determinante en su incomprensión.

1. Las interpretaciones y sus significados:

el descubrimiento de una cultura a través del arte

Las esculturas de barro son lo más conocido de la cultura de tumbas de tiro. No obstante, en una vía paralela, la valoración de sus cualidades artísticas ha contribuido a un distorsionado conocimiento de esta cultura. En su historia reciente, a lo largo del siglo XX y lo que va del actual, las ideas más frecuentes han subrayado tanto la elevada calidad plástica como un “fomalismo primitivo”, asimismo, la simplicidad iconográfica y su carácter secular por no representar deidades reconocidas. Otros puntos de vista les confieren cierto sentido religioso a partir de su procedencia funeraria; se les asocia con un culto a los muertos y los ancestros, se identifican rituales relacionados con el ámbito mesoamericano y prácticas chamánicas.

Su estética ha sido definida como bella, grotesca, cómica, ingenua, libre de convenciones y expresiva. Cabe reflexionar sobre los estereotipos a los que fue sometido y las condiciones en las que se conoció este arte.

Apuntes sobre la historia antigua del Occidente

El estudio del pasado prehispánico de la región occidental de México es muy tardío y rezagado si lo comparamos con lo ocurrido en otras regiones del país, principalmente el Centro, Sureste y Oaxaca. Durante los movimientos criollo e ilustrado de los siglos XVIII

y XIX se produjeron numerosas noticias sobre hallazgos y excavaciones en monumentos arqueológicos en la ciudad de México (la antigua Tenochtitlan), Teotihuacan, Cholula, Xochicalco, Monte Albán, Mitla, El Tajín y Palenque.³ De modo paralelo a tales descubrimientos fue gestándose el proceso de encontrar en lo antiguo las raíces de lo nacional.

Una vez surgida la nueva República Mexicana, y asimismo dentro del largo mandato del presidente Porfirio Díaz, dicho interés se consolidó, ya que fue impulsado como parte de las tendencias de afirmación nacionalista que se vivían.⁴ De manera paulatina fue integrándose un relato que unía los distintos pasados de México con el presente: la antigüedad prehispánica, el virreinato y la historia de aquella actualidad.⁵ No obstante, como ha dicho Rita Eder, el arte prehispánico se vio más rápidamente estudiado y comprendido por la antropología: “Entrampado en la discusión de si debía ser justificado como arte frente al canon del arte occidental clásico, empieza a entenderse la ausencia de herramientas para colocar las obras como expresión de una sensibilidad, y no sólo como objetos cargados de historia”.⁶ Mas creo necesario destacar que también fueron evidentes las limitaciones de las fuentes documentales y lo imprescindible de las técnicas y teorías arqueológicas para excavar, descubrir e identificar los vestigios y sus secuencias cronológicas, entre otros muchos aspectos, puesto que solían confundirse las atribuciones culturales y sus temporalidades (por ejemplo lo tolteca se vinculaba con lo teotihuacano).

³ Bernal, 1992 [1979], pp. 46-118; Matos Moctezuma, 2002; Alcina Franch, 2002.

⁴ Bernal, 1992 [1979], pp. 132-153; Rico Mansard, 2002. Sobre el arte prehispánico y el nacionalismo durante el porfiriato puede verse el notable ensayo de Fausto Ramírez, 1986.

⁵ Este modelo de historia se filtra en la que se considera la primera historia general del arte en México, escrita por Manuel Revilla en 1893 (*El arte en México*) (Eder, 2001).

⁶ Eder, 2001, pp. 12 y 13.

Después del porfiriato, la antropología y la arqueología en particular se profesionalizaron y desarrollaron criterios científicos de trabajo.⁷

Al margen del reconocimiento artístico de las obras registradas en las publicaciones sobre el pasado antiguo sobresalen las referencias a ciertas manifestaciones de arte, como la arquitectura y la escultura monumental en piedra, la pictografía y los relieves narrativos legados por los teotihuacanos, mexicas, zapotecas y mayas. En los discursos sobre lo prehispánico la región occidental estuvo casi ausente, la excepción fue la cultura tarasca de Michoacán.⁸

Para explicarlo es oportuno recordar algunas causas históricas que se remontan a la época de la Conquista, puesto que en la región –actuales territorios de Sinaloa, Nayarit, Jalisco y Colima- se produjo una ruptura no total pero sí radical entre las etapas anterior y posterior.⁹ De acuerdo con documentos virreinales, a su arribo paulatino a este territorio

⁷ Sobre esta profesionalización, véase Bernal, 1992 [1979], pp. 154-188.

⁸ Con “tarasco” me refiero a la sociedad multiétnica que constituyó una formación estatal durante los dos siglos anteriores a la presencia española y a cuya cabeza estaban los purépechas. Sobre esta cultura y el Michoacán antiguo y virreinal, puede verse Hernández Díaz, en prensa a.

A principios del siglo XX el explorador noruego Carl Lumholtz (véase abajo) da cuenta de hallazgos arqueológicos en Michoacán; otros contemporáneos son Nicolás León, un sabio local interesado en la antigüedad, quien fundó en 1888 los *Anales* del Museo Michoacano. Ya con pleno carácter científico está la obra del filólogo alemán Eduard Seler, se trata de un estudio sobre los tarascos publicado en 1908 y basado en documentos del siglo XVI: el Lienzo de Jucutacato y la *Relación de Michoacán*.

⁹ Sobre las acciones de la Conquista española en el Occidente cabe considerar su inicio en el verano de 1521 en Michoacán; posteriormente, a fines de 1524 Francisco Cortés, primo de Hernán Cortés, condujo un ejército desde Colima, hacia el norte, hasta Ahuacatlán y Tepic, regresando por la costa. Entre 1525 y 1530 hubo actividad misional franciscana. De 1531 a 1536 Nuño de Guzmán, el primer presidente de la Audiencia de México, dirigió a todo el noroccidente (territorio de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima Zacatecas, el cual fue llamado Nueva Galicia) un numeroso ejército de españoles y aliados nahuas del Centro de México y tarascos. Antes había torturado y ejecutado al rey de Michoacán. Sus procedimientos fueron en extremo sanguinarios y emprendió campañas de exterminio, tortura y esclavización bajo el supuesto argumento de una “guerra justa”. Hubo varias rebeliones indígenas, sobresale la llamada “Guerra del Mixtón”, que consistió en una serie de ataques bien organizados que ocurrieron de 1538 a 1541, en la cual los cazcanes y sus aliados (texcueses, cocas, zacatecos, tepecanos, coras, huaynamotecas y tecuales) obligaron a trasladar la fundación de Guadalajara y doblegaron a los españoles. Para vencerlos fue necesario que el virrey Antonio de Mendoza llegara a la región al mando de un numeroso ejército, integrado también

de tan variada geografía los españoles encontraron grandes poblaciones a las que les caracterizaba la diversidad lingüística, incluso entre habitantes de una misma localidad.¹⁰ Encontraron también pueblos aguerridos, como los caxcanes del sur de Zacatecas y Jalisco, quienes lideraron la guerra del Mixtón, con la cual impidieron el control absoluto e incluso la permanencia de nuevas fundaciones. Como respuesta, los españoles emprendieron, bajo el supuesto argumento de una “guerra justa” y en alianza con pueblos indígenas de otras latitudes, el exterminio de aquellos habitantes originales y prolongaron las campañas de devastación y de desplazamiento de los pueblos.¹¹ Rápidamente gran parte del territorio occidental fue ocupada por extranjeros, mestizos e indígenas de otras regiones; y además se suma la mortandad masiva a causa de las nuevas enfermedades.

De tal modo, en contraste con regiones como el Centro y el Sureste de México, aquí la continuidad cultural fue interrumpida de manera abrupta; las fuentes coloniales sobre las culturas prehispánicas son muy escasas y además no se identifica en la región una tradición pictográfica en la que los pobladores nativos plasmaran de manera prolífica aspectos de su cultura e historia. Como resultado, entre la mayoría de la gente que ha habitado y habita este territorio, la memoria histórica colectiva suele vincularse más con los tiempos virreinales o posteriores. Sin duda esta compleja situación ha dificultado el reconocimiento del pasado antiguo del Occidente, incluso el de grupos indígenas que desde antaño habitan la región, como los huicholes, coras y nahuas.

por indígenas tarascos y del Centro de México. El último sometimiento de los indígenas del Occidente fue el de los coras y tuvo lugar en la Mesa del Nayar, Nayarit, en 1722 (entre otros, puede verse Muriá, dir., 1980).

¹⁰ Entre otras obras, *cf.* Arregui, 1980 [c. 1621], cap. XIII; Razo Zaragoza, ed., 2001; Acuña, ed., 1988; Sauer, 1948, Sauer y Brand, 1932 (publicado en español en 1998); Gerhard, 1996.

¹¹ *Cfr.* Ruiz Medrano, 1994; Weigand y García, 1996b.

La idea de que lo prehispánico no era relevante consta en un escueto documento de 1805 escrito por Manuel Esteban Gutiérrez, chantre de la catedral de Guadalajara, con el fin informar a Guillermo Dupaix, comisionado por el gobierno español para indagar sobre las antigüedades de los indios “que fueran dignas de la posteridad”. En el informe dedicado a la Nueva Galicia Gutiérrez anota “nada me ocurre digno de consideración”.¹²

En esta materia Michoacán es excepcional debido a que su población purépecha se reconoce como heredera del Estado tarasco que encontraron los españoles a su arribo, y porque cuenta con importantes documentos en los que participaron los indígenas como relatores de su historia previa a la Conquista, así como con abundantes crónicas y relaciones escritas por frailes y autoridades hispanas, y con restos notables de arquitectura monumental. Tales hechos propiciaron que en el Occidente el mayor desarrollo de la indagación arqueológica tuviera lugar ahí.

Las primeras prospecciones oficiales de este tipo ocurrieron hacia 1926 y 1927 en el sitio de Chupícuaro, al sur de Guanajuato,¹³ pero se hicieron más sistemáticas y continuas en territorio michoacano desde 1930, con el impulso del entonces gobernador Lázaro Cárdenas. A la fecha, más temporadas de trabajo arqueológico han ocurrido en torno a los vestigios del imperio tarasco, otros desarrollos culturales de la entidad son menos conocidos, y es que pese a los destacados avances, aún las investigaciones sobre el Michoacán prehispánico permanecen en un nivel incipiente.

¹² “Ligerísimas noticias sobre antigüedades de indios en la Provincia de Nueva Galicia”, en *Noticias varias de Nueva Galicia*, 1878, pp. 224-232, p. 224. Consulta en Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, para esta sección véase <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013143/1080013143_19.pdf>, 31 de mayo de 2011.

¹³ Entonces se concluyó que el sitio era tarasco (Porter, 1956, p. 521).

Un arte cercano y etnográfico

Es desde esta perspectiva como usualmente se ha entendido este arte. En un sentido amplio, puede decirse que el enfoque descriptivo predomina cuando se abordan las artes de tipo naturalista o mimético, en tanto suele asumirse que la explicación es innecesaria, pues las imágenes y sus contenidos parecen obvios y evidentes.¹⁴

Del arte del antiguo Occidente, en particular de la cultura de tumbas de tiro, es probable que las primeras observaciones publicadas en libros daten de fines del siglo XIX.¹⁵ En la recopilación de textos publicada en 1878 en *Noticias varias de Nueva Galicia, intendencia de Guadalajara*¹⁶ se menciona una posible tumba de tiro y su ofrenda.¹⁷ La nota aparece en el informe de Manuel Esteban Gutiérrez escrito para Dupaix y fechado el 19 de abril de 1805. El hallazgo ocurrió en el centro de Guadalajara en el último cuarto del siglo XVIII, cuando se construía el hospital civil auspiciado por fray Antonio Alcalde:

En la nueva fábrica de este magnífico Hospital Real [...] se halló una cavidad ó bóveda subterránea bien pintada, y varias figuras de bulto, especialmente una que representaba una india en ademán de moler, hueca: que (á lo que se puede juzgar), serviría a la malicia de los idólatras, para que por un conducto que tenía á la espalda y correspondía á la boca, medio abierta, diera las respuestas y oráculos á su arbitrio. Esta bóveda, como toda de arena, se deshizo. Vi y admiré lo bien formada en barro, é ignoro su paradero.¹⁸

¹⁴ Al respecto, traigo a colación algunas ideas expresadas por Ernst H. Gombrich 1998 [1959] y Keith Moxey (2004) acerca de obras europeas, atendiendo ambos el asunto de la interpretación, el primero desde las construcciones formales creadas por el artista y el segundo desde el uso del lenguaje o construcciones literarias por parte de los estudiosos.

¹⁵ Esta afirmación se hace en términos generales y no considera lo que pudiera haberse escrito en diarios y en otras publicaciones periódicas.

¹⁶ Guadalajara, edición del Estado de Jalisco, Tip. de Isaac Banda, exconvento de Santa María de Gracia.

¹⁷ Baus, 1978, p. 15; Schöndube, 1980, pp. 173, 174.

¹⁸ “Ligerísimas noticias sobre antigüedades de indios en la Provincia de Nueva Galicia”, en *Noticias varias de Nueva Galicia*, 1878, pp. 224-232, p. 224. Consulta en Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de

Con mayor constancia y difusión las noticias con atención especial en la escultura cerámica se produjeron desde el siglo XX, por parte de exploradores y viajeros extranjeros como Carl Lumholtz, Adela Breton y Léon Diguët, luego siguieron aficionados locales a las antigüedades y a la arqueología, como Miguel Galindo y José Lorenzo Cossío y Soto.¹⁹

Nuevo León, para esta sección véase <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013143/1080013143_19.pdf>, 31 de mayo de 2011.

¹⁹ Cabe extender algunas notas sobre dichos exploradores y viajeros extranjeros:

Carl Sofus Lumholtz, explorador, naturalista y etnógrafo noruego (1851-1921). Entre 1890 y 1910 realizó seis viajes de investigación al territorio mexicano (Jáuregui, 1996, pp. 17-22). Su proyecto fue patrocinado por particulares, el American Museum of Natural History y la American Geographical Society de Nueva York; obtuvo además el apoyo del presidente Porfirio Díaz. Los resultados de su trabajo fueron difundidos mundialmente, aparecen en tres obras publicadas primero en Nueva York: *Unknown Mexico. A Record of Five Years' Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and among the Tarascos of Michoacan*, 1902, 2 volúmenes (en México fue traducido al español y publicado en 1904, se reimprimió en 1945 y 1970; una edición facsimilar de la obra en inglés apareció en 1973 -Rio Grande Press, Glorieta, Nuevo México, con una nueva introducción y fotografía-), "Symbolism of the Huichol indians" (1900) y en "Decorative art of the Huichol indians" (1904) (estas dos últimas fueron traducidas al español y publicados en México en un libro: véase Lumholtz, 1986). En México sus reportes acerca de los huicholes y coras atrajeron una mayor atención hacia la situación social del Occidente del país (Jáuregui, 1996). Sus principales aportes científicos pertenecen al campo de la etnografía, pero también realizó detalladas descripciones de los lugares que visitó, e incluye hallazgos arqueológicos, dibujos y fotografías de sitios y objetos encontrados. En 1896, después de su estancia en el territorio serrano cora y huichol, Lumholtz recorrió hacia el sur otras poblaciones de Nayarit y de Jalisco, a partir de tales estancias se produjo su contacto con evidencias de la cultura de tumbas de tiro.

Adela Breton (1849-1923), viajera inglesa, artista del dibujo y la acuarela, en 1893 se trasladó a América. Capturó con exactitud científica objetos artísticos precolombinos, se le reconoce en particular por sus trabajos en sitios mayas, mas sus visitas artístico-arqueológicas abarcan buena parte del territorio nacional, incluyendo el altiplano lacustre central jalisciense. En 1895 recorrió los poblados de Etzatlán, Teuchitlán y San Juanito. Sus impresiones al respecto se publicaron en dos breves artículos en 1903 y 1905. En "Some Mexican Portrait Clay Figures" (1903, reimpreso en Giles y Stuart, eds., 1989, pp. 52-54) narra su visita a la hacienda de Guadalupe, en Etzatlán, donde se practicaban excavaciones. También sugiere por primera ocasión que las esculturas podrían ser los retratos de los miembros muertos de la familia que poseía la pirámide. En la hacienda de Guadalupe adquirió dos esculturas de barro, tres brazaletes y un collar de concha. Estos objetos integran ahora la colección del Museo de Bristol, en Inglaterra.

Léon Diguët (1859-1926), explorador, naturalista y antropólogo francés, que desarrolló gran parte de su vocación científica en el noroeste del territorio mexicano. Con la encomienda por parte del gobierno de su país de llevar a cabo una misión científica en México, entre 1893 y 1911 Diguët visitó, entre otros lugares, Jalisco, Colima y el territorio de Tepic. Su atención se dirigió a temas etnográficos, pero también registró hallazgos arqueológicos del momento. En "Contribution a l'ethnographie précolombienne du Mexique. Le Chimalhuacan et ses populations avant la conquête espagnole" (1903, en *Journal de la Société des Americanistes de Paris*; reimpreso en español en Diguët, 1992, "Chimalhuacan y su poblaciones antes de la Conquista española. Contribución a la etnografía precolombina de México" pp. 7-49) anota algunas observaciones referentes a la cultura de tumbas de tiro. Advierte en las esculturas de cerámica su carácter

Todos estos autores mostraron un interés etnográfico en las obras bajo el supuesto de que reproducían las características físicas de la sociedad creadora, su vestimenta, ornamentación y actividades (Lumholtz, 1902; Diguet, 1903; Galindo, 1922; Cossío, 1939). Igualmente identificaron la expresión de cualidades vitales propias a todos los humanos, como la felicidad, el horror y el afecto filial (Breton, 1903). El código figurativo de las esculturas resultó legible, cercano y cotidiano.

El tratamiento de las esculturas originarias de las tumbas de tiro en términos de lo inmediato en cuanto a la información visual que comunican continuó en trabajos posteriores. Destaca el interés etnográfico de Paul Kirchhoff (1946) y de Hasso von Winning (1972 y 1974), quienes calificaron las obras como representaciones de la sociedad

religioso a partir de la intención artística manifestada en las obras; aún cuando no precisa la extensión geográfica de sus notas, ni presenta imágenes, la atención puesta en las cualidades formales de las figuras le permiten apuntar la unidad temática en las esculturas mortuorias del Occidente, expresada con variantes estilísticas locales. Los objetos que recabó se preservan en el Musée d'Histoire Naturelle y en el Musée de l'Homme (antiguo Musée du Trocadero), en París.

Acerca de los exploradores y coleccionistas locales:

Miguel Galindo (1883-1942), médico, zapatista, profesor, funcionario público, escritor y miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística de México. Sobre la cultura de tumbas de tiro, dedicó su atención a las evidencias en Colima. En "Bosquejo de la geografía arqueológica del estado de Colima" (1922) da cuenta de las exploraciones y excavaciones que realiza, en espera de que las prácticas científicas abarquen todo el país. Propone una división geográfico-arqueológica, en tanto identifica distintas tradiciones culturales y razas a lo largo del territorio. Describe con precisión la estructura constructiva de las tumbas de la zona de la hacienda de Corralitos. Presenta fotografías de esculturas de Colima; tiene el afán de reconocer en estas obras los rasgos físicos de los antiguos pobladores, de manera tal que advierte la presencia de dos razas: una rechoncha, braquicéfala, platirrina, de baja estatura y de cara triangular, y otra, esbelta, dolicocefala, de mediana estatura y de cara ovoidea (p. 178). En el primer caso refiere figuras de los estilos hoy llamados Comala y Coahuayana, y en el segundo del Tuxcacuesco-Ortices.

José Lorenzo Cossío y Soto (1864-1941), abogado, legislador, historiador, coleccionista de arte prehispánico, miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística de México. En 1939 publicó "Ídolos de Colima", escrito a partir de un "lote" de figuras de cerámica que le había llegado de la ciudad de Colima. Su texto incluye fotografías y dibujos con las medidas de cada pieza. A partir de sus rasgos destaca un carácter original y atribuye su origen a una sociedad distinta de las conocidas hasta entonces. Por una parte, percibe la desproporción anatómica de las figuras como resultado de una concepción artística que gusta de estilizaciones imposibles de imaginar; apunta la significación de las posturas y ademanes y de la ornamentación como signo de estratificación; en las figuras animales advierte una profunda observación de la naturaleza (pp. 120-125). No obstante, concluye que las obras retratan físicamente a la sociedad que las produjo, en contradicción con la voluntad creadora anotada antes, supone que los autores eran de una raza de facciones enteramente distintas a las del resto del país, de cuerpo bajo y piernas cortas (p. 188).

que las produjo, de ahí su atención exclusiva en los rasgos físicos, tocados, indumentaria, adornos, armas, instrumentos musicales y acciones figuradas. Pal Keleman (1944) y Salvador Toscano (1944, 1946) manifestaron su aprecio por la expresión de cualidades humanas universales y estados de ánimo. Más recientemente Otto Schöndube plantea que esta sociedad tuvo un contacto íntimo con la naturaleza, y su arte cerámico se distingue por el realismo, por ser un “arte tan humano, tan sencillo y carente de complicaciones, que en cierto sentido hace que nos identifiquemos con sus autores”.²⁰

Sobre estas visiones debe subrayarse que el establecimiento de la analogía implícita entre lo que se entiende como una “realidad” con la percepción de las figuraciones plásticas que remiten a esos modelos naturales omite las diferencias que las distinguen; se trata de una reducción de la representación artística a una duplicación de cierta experiencia del mundo, y no consigue articular el complejo proceso que conlleva la creación del arte a través de la interpretación de la naturaleza.²¹ Esta noción parece común en las perspectivas sobre el arte figurativo de Mesoamérica a raíz del contraste que suele establecerse con las imágenes fantásticas y pictográficas, a las cuales se les atribuye una fuerte carga signífica y simbólica.

En contraposición, los estudios sobre la percepción enfatizan que la figuración de las formas naturales dista mucho de ser una creación espontánea. Se sabe que el peso de la tradición prevalece, incluso en aquellas obras que parezcan más innovadoras. Los sistemas estilísticos y con ello, los estereotipos adoptados y adaptados, imponen limitaciones, aún

²⁰ Schöndube, 2005, pp. 15 y 17.

²¹ Véase Moxey, 2004, p. 26.

cuando exista la intención de “reproducir” algo con fidelidad.²² En mi opinión, el análisis de lo figurativo en el arte indígena antiguo es un tema del que hay mucho por conocer todavía; pienso en la diversidad de los repertorios formales, en las estrategias de recreación y sobre todo en sus simbolismos.

Uno de los factores que intervino en la búsqueda de rasgos etnográficos en la escultura fue el nexo directo e inmediato que solía establecerse entre las representaciones humanas y los grupos indígenas vigentes. Hasta 1945 y todavía después, todas las manifestaciones culturales antiguas encontradas en el Occidente del país se atribuyeron, sin mayor cuestionamiento, a los tarascos o purépechas de Michoacán,²³ puesto que en general se asumía que los grupos indígenas actuales vivieron ahí desde antaño y eran los herederos directos de las culturas antiguas. Con gran probabilidad, una de las primeras menciones escritas sobre esta atribución étnica aparece en 1902, en *Unknown Mexico*, de Carl Lumholtz, publicado en español en México dos años después. Aun cuando percibe el carácter original de estas esculturas, al compararlas con las de otras culturas mesoamericanas, y reconoce la imprecisión de los límites entonces fijados para la expansión tarasca, Lumholtz designa a este grupo como el posible creador de tales obras; mas no deja de señalar diferencias entre las piezas de la región de tumbas de tiro y de Michoacán:

Es casi seguro que el estado de Colima era tarasco, pues las piezas cerámicas extraídas de su suelo son idénticas á los que hoy se sacan de la región tarasca, pero

²² Gombrich, 1998 [1959], véase en particular la primera parte “Los límites del parecido”, pp. 29-78.

²³ Una excepción es el arqueólogo alemán H. D. Disselhoff, quien consideraba apresurada dicha etiqueta en el caso del arte cerámico de la cultura de tumbas de tiro (1932, p. 525).

en lo relativo á las que obtuve en el territorio de Tepic y suroeste de Jalisco, no pude encontrar ninguna analogía característica con las propiamente tarascas.²⁴

Deduzco que Lumholtz relacionó a partir de ciertos rasgos estilísticos, como el rojo pulido y algunas vasijas de formas vegetales, la cerámica de Colima con la tarasca de Michoacán. Esta idea de continuidad conlleva un sentido ahistórico y antihistórico, en tanto solía adjudicarse la permanencia de los grupos indígenas antiguos al margen del tiempo y de los cambios que desarrollaron, y a los habitantes actuales se les atribuían los materiales antiguos.²⁵ Por tanto, aunado al escaso conocimiento arqueológico de la zona, este factor influyó en la generalización de la atribución tarasca, como puede comprobarse en el libro *Art in ancient Mexico. Selected and photographed from the collection of Diego Rivera* de Medioni y Pinto (1941), en el cual se habla de los tarascos del estado de Nayarit y de los tarascos del estado de Colima, y todavía en 1952 en *L'art tarasque du Mexique*, del mismo Medioni. En tal orden de ideas, esculturas humanas procedentes de tumbas de tiro fueron vinculadas también con los huicholes en la mencionada obra de Medioni y Pinto²⁶ y en *L'art précolombien*, de Adolphe Basler y Ernest Brummer (1928)²⁷ Por su parte, hacia 1952 e incluso 1972, el arqueólogo José Corona Núñez refería que la ahora llamada cultura de

²⁴ Lumholtz, 1970 [1902], vol. II, p. 309.

²⁵ Recordemos que Lumholtz viajó a México con el propósito de indagar entre los “pueblos primitivos” del continente americano, aquéllos que consideraba incivilizados y en su “estado original”, es decir, el anterior a la Conquista (Lumholtz, 1970 [1902], vol. I, pp. IX-XXI).

²⁶ En su breve texto Medioni, no hace referencia específica a ninguna pieza, sólo atribuye las obras nayaritas (infiero que del estilo Ixtlán del Río) a los huicholes de ese estado; las compara con las piezas “más realistas” de los “tarascos de Colima”, algunas de las cuales considera que pudieron ser contemporáneas a la invasión española (Medioni y Pinto, 1941, p. X).

²⁷ Piezas de los estilos San Sebastián Rojo e Ixtlán de Río fueron atribuidas a los huicholes (*cf.* p. IV, 26-28; de este libro apareció una segunda edición en 1947).

tumbas de tiro correspondía al horizonte “Cora antiguo, del 700 al 900 d.C.”, y en efecto la atribuía a los coras,²⁸ pero no es posible comprobar esta asignación étnica.

Otras dos obras que remiten a la atribución tarasca son las primeras grandes visiones de conjunto del arte prehispánico, publicadas en 1944: *Arte precolombino de México y de la América Central*, de Salvador Toscano, y la mirada extranjera de Pal Keleman expresada en *Medieval American art*. En la primera, la cerámica de Michoacán, Guanajuato – Chupícuaro-, Jalisco y Colima, se condbe como tarasca y posterior al siglo XII –la de El Opeño ya se identifica como Preclásica-.²⁹ La segunda hace cierta distinción entre la escultura de Colima y la tarasca. Más adelante, en este capítulo abordo un mural de esta época en el que Diego Rivera plasmó la idea de la identidad tarasca de todo el Occidente.

***Notas paralelas sobre las tumbas, la arquitectura de superficie,
el saqueo y el coleccionismo***

Lumholtz dio testimonio del saqueo y de la idea ya muy asentada de la carencia en el Occidente de construcciones monumentales prehispánicas. Luego de su estancia en la zona en 1896, escribe que había personas dedicadas a la extracción de las esculturas y se descubrían accidentalmente en labores del campo; ya eran buscadas por coleccionistas y ofrecidas a los turistas; la población local las conservaba como amuletos, pero la mayor parte de los “monos”, nombre tradicional dado a las figuras de barro, se destruía o daba a los niños para jugar. Sobre Jalisco destaca “es rico en antigüedades. Constantemente están

²⁸ Corona, 1972, p. 53. En este año publica un ensayo inédito sobre el registro de una tumba de tiro en Acatlán, Jalisco que hizo en 1952.

²⁹ Tal identificación la hace basado en los pioneros trabajos arqueológicos de Eduardo Noguera en El Opeño (1938).

descubriéndose sepulcros, pero lo que de ellos se extrae, en gran parte al menos, cae en manos de traficantes vanales que dispersan por el mundo tal riqueza arqueológica vendiéndola a los turistas”.³⁰ De ahí que consideró –acorde con el pensamiento positivista de entonces- un rescate para la ciencia la adquisición de un buen número de esculturas y vasijas para el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York.³¹

Subrayó la ausencia de restos arquitectónicos relevantes, aunque de forma paradójica llama la atención su mención de abundantes “coesillos” o montículos prehispánicos en lugares como el valle de Tepic, Mespán e Ixtlán del Río, entre otros (de los cuales hoy es imposible saber a que cultura pertenecían). En torno a la que ahora identificamos como cultura de tumbas de tiro recorre sitios “sin ruinas de importancia” pero muy ricos en antigüedades, es decir, de modo cotidiano se desenterraban grandes cantidades de esculturas cerámicas polícromas en el sur de Nayarit: Tepic, Compostela, San Pedro Lagunillas, Ahuacatlán e Ixtlán, a las cuales califica de “espléndidas”.³² En este último sitio presencié las excavaciones que desde hacía diez años realizaba el cura Juan Navarro, quien había obtenido “un gran número de figuras de terracota peculiares de aquel distrito”.³³

Cuenta que en Ixtlán el boticario era un famoso coleccionista de “monos”; con base e en el relato de éste y en su propia inspección el explorador publica una de las primeras descripciones puntuales de tumbas de tiro; se trata de una con dos cámaras ubicada en el

³⁰ Lumholtz, 1970, vol. II, cap. XXVII, p. 448.

³¹ *Ibidem*, p. 309.

³² *Ibidem*, cap. XVI, p. 289. Tal fue su gusto por las obras que presenta láminas con fotografías de varias de estas esculturas, cada una tomada desde distintos ángulos.

³³ *Ibidem*, cap. XVII, p. 300.

rancho del Veladero; también registra rasgos distintivos de estas construcciones que sólo a partir de la década de 1930 comenzaron a identificarse, como la indicación del tiro en la superficie por medio de piedras y su ubicación en la pendiente de los cerros:

El farmacéutico había observado en un terreno algunas pequeñas piedras dispuestas con regularidad, y pensando que podía haber un tesoro, se puso a cavar una noche ayudado por dos hombres. Al amanecer dieron con un subterráneo dividido en dos secciones, y en la bóveda notaron veintisiete figuras juntamente con muchas hermosas vasijas. Según me refirió mi informante, las figuras más grandes estaban todas en un cuarto, y las más pequeñas en otro. Ambas piezas estaban en parte inundadas de agua, afirmación bastante extraña por hallarse la bóveda en terreno relativamente alto.³⁴

Si bien son breves, los apuntes de Lumholtz tienen importancia puesto que antes no había sido advertido el particular diseño de este tipo de arquitectura funeraria subterránea. Será hasta 1922 cuando Miguel Galindo, médico, zapatista, profesor, funcionario público, escritor y miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística de México, describa con precisión la estructura de estas tumbas y mencione las “piedras mapa” en su “Bosquejo de la geografía arqueológica del estado de Colima”. Refiere tumbas de la hacienda de Corralitos, situada al sureste de la ciudad Colima y próxima al río Naranjo:

Las cavidades en donde se han hallado los objetos de cerámica, en unión de restos humanos, presentan una forma y disposición especiales. Algunas piedras, acomodadas intencionalmente, señalan el lugar en que deben encontrarse. En ese lugar se ve la boca de una excavación vertical que, al llegar a cierta profundidad, cambia de dirección y se hace horizontal por espacio de dos o tres metros, y da con un ensanchamiento de forma de un casquete esférico, constituyendo una cavidad muy semejante a los hornos de nuestras panaderías. En el piso de esa cavidad, se han encontrado osamentas humanas en unión de los citados objetos de cerámica. Suponen las personas que han penetrado esas excavaciones, que los que en ellas perecieron se introdujeron ahí para defenderse de sus enemigos y, al penetrar,

³⁴ *Ibidem*, cap. XVII, p. 303.

tapaban la boca de la excavación con las grandes piedras con que hoy se les halla cubiertas. Quizás sean más bien sepulcros.³⁵

En 1932 el arqueólogo alemán Hans Disselhoff publicó los primeros dibujos en corte de tumbas de tiro, en este caso del sur de Jalisco y Colima: incluye fosas y tumbas con una y dos cámaras e igualmente habla de piedras dispuestas en círculo en la superficie como indicadores de tumbas (véase la figura 4.42).

Del coleccionismo cabe notar que no sólo los exploradores interesados en las culturas indígenas, como Seler, Lumholtz, Breton y Diguet, se hicieron de acervos que llevaron al extranjero como muestra de sus hallazgos o por encargo de las instituciones que patrocinaban sus expediciones. También ocurrió así con numerosos extranjeros que visitaron o vivieron en México como turistas, comerciantes, terratenientes, empresarios o diplomáticos. Aunado al escaso interés científico que recibió el pasado indígena antiguo de la mayor parte del Occidente, para fines del siglo XIX y el comienzo del siguiente, cantidades extensas de las piezas saqueadas de esta región conformaron colecciones y algunas fueron trasladadas a Europa. Bajo la óptica de un nuevo colonialismo las obras se tomaron como curiosidades etnográficas. Sería hasta la etapa posrevolucionaria mexicana cuando la perspectiva de ciertos artistas favorecería el desarrollo de investigaciones.

Parte de esas colecciones fue a dar a museos, como la de Arnold Vogel, quien fuera cónsul alemán en Colima y además hacendado cafetalero; su acervo llegó en 1911 al Museo Etnográfico de Berlín;³⁶ consta de esculturas y vasijas originarias de la cultura de tumbas de tiro cuyos estilos artísticos permiten identificar que la mayoría procede de territorio

³⁵ Galindo, 1922, p. 175.

³⁶ Eisleb, 1971.

colimense. Otra es la del franco-mexicano Auguste Genin, un empresario fuertemente ligado con el gobierno mexicano durante el porfiriato y encargado de una misión por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia; por lo menos desde 1922 el entonces llamado Museo del Trocadero, en París, contaba ya con un conjunto de miles de objetos, la mayoría escultura cerámica originaria de las tumbas de tiro de las zonas de Ixtlán y Tepic, que el mismo Genin atribuía a la “civilización huichol”.³⁷ Parte de su colección también llegó a los Museos Reales de Arte y de Historia, en Bruselas.³⁸

El reconocimiento estético y las nociones de lo primitivo en el contexto del México antiguo

La Revolución significó una pausa en los estudios del pasado antiguo en México. Desde la década de 1920 la escultura de la cultura de tumbas de tiro recibió mayor atención cuando artistas reconocidos como Diego Rivera, Roberto Montenegro, Carlos Orozco y Miguel Covarrubias comenzaron a coleccionarla y dieron a conocer sus acervos. Tal como lo asentó Covarrubias, este arte había sido prácticamente ignorado por los arqueólogos, hasta que los artistas modernos mexicanos “descubrieron el arte violento y lleno de fuerza del Occidente de México, al dedicarse apasionadamente a formar grandes colecciones”.³⁹

El caso más sobresaliente es el de Diego Rivera, no sólo por la extensa difusión de su numerosa colección, también por el uso artístico de las obras en su propia producción plástica. Según lo cuenta él mismo, comenzó a coleccionar arte prehispánico luego de su

³⁷ P.C., 1922.

³⁸ Una mención breve acerca de los citados museos en Bruselas aparece en Krutt, 1975.

³⁹ Covarrubias, 1961 [1957], p. 93.

primer regreso a México, procedente de Europa, en 1910;⁴⁰ su descubrimiento de la escultura del antiguo Occidente se dio hasta 1923, entonces estaba casado con la tapatía Guadalupe Marín, a quien acompañó a Guadalajara para visitar a su familia. Ahí conoció las piezas cerámicas que el padre de Guadalupe, de nombre Francisco, y el pintor Carlos Orozco habían traído de Colima y de Nayarit. A partir de tal encuentro artístico, Rivera emprendió la compra, en forma masiva, de obras de la región occidental.⁴¹ Hasta 1956 llegó a reunir 59400 piezas, la gran mayoría son esculturas provenientes de las tumbas de tiro de Nayarit, Jalisco y Colima.⁴²

Entre las primeras publicaciones en las que aparecieron las piezas de Rivera están *Art in ancient Mexico: selected and photographed from the collection of Diego Rivera* (1941) del diplomático francés Gilbert Medioni y su esposa, la chilena Marie-Thérèse Pinto, y *L'art tarasque du Mexique* (1952), de Medioni. Ambos son eminentemente catálogos fotográficos: el primero muestra 259 fotografías, las que llevan los números 34 a 207 provienen de tumbas de tiro. Sin embargo, la profunda ignorancia que imperaba entonces sobre la cultura originaria sólo permitió presentar breves y limitados ensayos, con datos equivocados -como la atribución a los tarascos-; para compensar la carencia de información se induyeron textos relativos a otras regiones de Mesoamérica. Como

⁴⁰ Rivera, 1963, p. 194.

⁴¹ Rivera Marín, en Rivera Marín y Coronel Rivera, coords., 1993, pp. 178, 179. Olay (1991, p. 6) menciona que la mayoría de las piezas de estilos colimenses que se encuentran en la colección de Rivera, proceden de Las Ánimas, en Los Ortices, municipio de Colima.

⁴² Rivera Marín, en Rivera Marín y Coronel Rivera, coords., 1993, pp. 178, 179. Olay (1991, p. 6) menciona que la mayoría de las piezas de estilos colimenses que se encuentran en la colección de Rivera, proceden de Las Ánimas, en Los Ortices, municipio de Colima.

Sólo dos mil obras del total de su colección están en exhibición en el Museo Anahuacalli, que él mismo construyó entre 1933 y 1963 (Olmedo, 1965, p. 20). Luego de examinar las que han sido publicadas y en especial las del Anahuacalli, identifiqué que una parte son falsificaciones, pero es factible pensar que la mayoría son auténticas.

resultado, la valoración estética fue simple, meramente contemplativa,⁴³ con la misma intención están exhibidas en el Museo Anahuacalli abierto en 1964 y en el que fue creado por otro renombrado pintor a partir de su colección: el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, ubicado en la ciudad de Oaxaca e inaugurado en 1974.⁴⁴

De lo anterior sale a relucir que desde los años de 1920 hubo una apreciación de las obras como arte, pero con un sentido ahistórico; como veremos, a partir de la década de 1960 puede advertirse otro enfoque que llamaré científicista. En suma, fueron construyéndose dos visiones opuestas todavía vigentes: una “artística” que se quedó en la apariencia y en lo sensorial, y otra “arqueológica” que despreca la anterior y pretende indagar en lo que considera aspectos más relevantes de una cultura distintos del arte. Hay además otro enfoque que dio lugar a tipologías, repertorios iconográficos y análisis de la concepción plástica. Más adelante ahondaré en ello.

La publicación de Medioni y Pinto contribuyó a extender la popularidad de este arte entre los coleccionistas de Estados Unidos.⁴⁵ Pero hay que decir que desde antes se habían establecido redes de saqueo y tráfico masivo, sobre todo a raíz de la conclusión de una línea férrea en 1927 y de una autopista en la década de 1940, que unían Guadalajara con

⁴³ Medioni escribe en la publicación de 1941 que no pretende ser científico, sino dar a conocer este arte únicamente desde el punto de vista plástico (p. V).

⁴⁴ Puede rastrearse el gusto de Rufino de Tamayo por el arte precolombino hacia 1921, cuando Vasconcelos lo invitó a trabajar en el Departamento de Dibujo Etnográfico del entonces llamado Museo Nacional de Arqueología de México. Su labor consistía en hacer dibujos de diseños prehispánicos para proporcionarlos a los artesanos con el fin de impulsar lo nacional. En 1965 donó a Oaxaca su colección de 1300 piezas (entrevista a Alicia Pesqueiro, directora del Museo, publicada el viernes 7 de marzo de 2008 en <<http://www.canalpatrimonio.com/es/noticias/?iddoc=8517>>, consulta 25 de mayo de 2011).

⁴⁵ Barbara Braun (1998, p. 236, n. 121) señala que la adquisición de piezas del Occidente en Estados Unidos tuvo mayor éxito entre gente del medio cinematográfico.

Nogales, Arizona.⁴⁶ La fama definitiva deriva de su primera magna exhibición, la cual fue organizada por el poeta Carlos Pellicer, tuvo lugar en la primavera de 1946 en el Palacio de Bellas Artes y mostró la colección de Rivera.⁴⁷ Pellicer calificó la escultura cerámica del Occidente como “uno de los mayores esfuerzos creativos del arte universal”.⁴⁸

La entusiasta recepción estética de las obras en ese momento puede explicarse como una manifestación del primitivismo, movimiento en el cual artistas de vanguardia de tradición occidental reconocieron los valores plásticos de artes no occidentales -en general llamadas primitivas o tribales-, al margen de sus significados originales y contextos culturales.⁴⁹ El calificativo de primitivo aplica para la escultura de tumbas de tiro, en tanto que en un sentido amplio se identifica como lo opuesto a lo clásico o académico, y asimismo porque en efecto su contexto cultural era poco conocido. En el ámbito de Mesoamérica, de acuerdo con la eurocéntrica nomenclatura de su periodización, en primer término lo clásico corresponde a la cultura maya, caracterizada desde fines del siglo XIX como racional, literaria, pacífica y culta.⁵⁰ Con independencia de su ubicación cronológica, pero bajo presupuestos materialistas y siguiendo cánones occidentales de las “altas

⁴⁶ Meighan y Nicholson, 1970, p. 18; Townsend, 1998a, p. 21.

⁴⁷ Carlos Pellicer era amigo cercano de Rivera, quien en 1942 lo había retratado. Durante las sesiones de pintura, Pellicer conoció la colección precolombina del artista y le sugirió exhibir parte de ella (Pellicer, 1997, p. 49). Acerca del renombrado poeta tabasqueño, conviene agregar que realizó una importante labor de promoción de las artes plásticas y de artistas mexicanos. En 1941 Pellicer ingresó como funcionario en el Departamento de Bellas Artes de la Dirección General Extraescolar y Estética (antecesora del Instituto Nacional de Bellas Artes) y desde septiembre de 1943 hasta 1946 asumió la dirección general. En ese tiempo, coordinó exposiciones de gran relevancia con obra de las principales figuras de la pintura moderna mexicana y de algunas del siglo XIX. A raíz de la exposición de escultura del antiguo Occidente, comenzó a escribir sobre arte prehispánico y a organizar museos donde estos objetos fueran exhibidos como arte (Clara Bargellini, en Pellicer, 1997, pp. 22-24).

⁴⁸ Pellicer, 1946, p. 7.

⁴⁹ Sobre el primitivismo moderno véase Rubin, 1984. Ahí mismo pueden consultarse las variadas aplicaciones de la palabra “primitivo”.

⁵⁰ Braun, 1993a, p. 33.

civilizaciones”, me propongo destacar que los rasgos “dásicos” han sido identificados también en las culturas mexicana, teotihuacana y olmeca.⁵¹ En ellas abunda la escultura en piedra de gran formato, la cual formalmente varía de un detallado apego a los modelos naturales hasta la extrema abstracción; en la iconografía predominan las elites, eventos y entidades supernaturales, con frecuencia se alude a complejas mitologías y sistemas de creencias que, en buena parte, escapan a nuestra comprensión. En estrecha asociación con lo anterior, se pondera el gigantismo arquitectónico, el urbanismo y la complejidad de su organización social, política y económica.

Para los propósitos de esta investigación, distingo dos etapas con perspectivas diferentes sobre lo “primitivo”. La primera comprende desde la década de 1920 hasta la de 1950 y se inserta dentro de la corriente del Primitivismo moderno, ya que se dio un auténtico descubrimiento estético de la escultura proveniente de las tumbas de tiro. En la segunda, desde los años de 1960 hasta la actualidad, la valoración como arte de estas obras ha tenido, en el sector de los arqueólogos, implicaciones negativas: la noción de lo “primitivo” que predominó sobre ellas –aun cuando no se nombraran así- se tornó altamente despectiva. Lo paradójico consiste en que las indagaciones y descubrimientos aumentaron, pero el reconocimiento de su calidad artística con frecuencia ha sido considerado un demérito o un obstáculo para el conocimiento de la cultura.

⁵¹ A fines del siglo XIX, de acuerdo con ideales occidentales y a instancias del Harvard’s Peabody Museum –patrocinador de campañas de exploración e investigación de vestigios precolombinos en México-, se estableció una jerarquía del mundo precolombino que puso a la cultura maya en la cabeza, como poseedores de matemáticas y calendario, fueron calificados como racionales, con escritura, pacíficos y cultos (Braun, 1993a, p. 37).

La estética de lo “primitivo”

En el marco del Primitivismo moderno, la mencionada exposición en Bellas Artes no se restringió a la exhibición de la escultura de tumbas de tiro, además se publicó un catálogo con la intención presentar su contexto cultural: *Arte precolombino del Occidente de México*, cuenta con ensayos del historiador de arte Salvador Toscano, del arqueólogo Daniel F. Rubín de la Borbolla y del etnólogo Paul Kirchhoff.⁵² Es Toscano quien en particular destaca el contexto funerario de las obras, gracias a los estudios de Isabel Kelly plantea la contemporaneidad de la cultura de tumbas de tiro y Teotihuacan.⁵³ Toscano y Kirchhoff comienzan a diferenciar por sus rasgos estilísticos la cerámica de las distintas áreas del Occidente: hablan de “cultura nayarita” y de la “cultura Colima”, a la cual atribuyen obras de esta entidad y de Jalisco.⁵⁴

En contraposición al “academicismo” Toscano apreció la riqueza formal de las esculturas calificándola como espontánea y atribuyó sus rasgos caricaturescos, expresiones de erotismo y “grosera sensualidad” a estados psicológicos que responden a impulsos primarios de la vida:

aparecen frecuentemente figulinas cuya belleza extraordinaria, deriva de su espontaneidad, de su sentido popular. Allí no encontramos convencionalismo alguno que inmovilice las representaciones humanas, que academicice los modelos, sino un hábito de frescura originada en su popularismo [...] la alfarería colimense se destaca por su energía, por la abstracción de sus formas, y además –lo que es muy importante– por la expresión de estados psicológicos.⁵⁵

⁵² Respectivamente los trabajos de cada autor son: “El arte y la historia del Occidente de México”, “Los tarascos” y “La cultura del Occidente de México a través de su arte”. Pese a que en la exposición el arte tarasco está muy escasamente representado, fue incluido un estudio vinculado con ese tema.

⁵³ Véase abajo.

⁵⁴ Toscano, Kirchooff y Rubín, 1946. Por otra parte, la cerámica de Chupícuaro, Guanajuato (que es contemporánea a la cultura de tumbas de tiro), se equipara con la tarasca posterior al 1200.

⁵⁵ Toscano, 1946, pp. 26 y 27.

Algunos años después, en el mismo sentido y con gran entusiasmo Covarrubias escribió:

Sus artes son de extracción local, simples en la forma y el concepto, pero extraordinariamente expresivas y libres, originales y con gran poder creador, y totalmente dentro del espíritu del horizonte prehispánico, como si los elementos civilizadores del clásico no hubieran llegado nunca a esta área [...] Sus esculturas en arcilla tienen una fuerza plástica insólita, conceptos atrevidos en las formas y una vitalidad notable y sentido de lo fantástico, de lo absurdo y de lo caricaturesco, lo que les permite lograr una expresión satírica con un mínimo de recursos escultóricos. El estilo es realista y anecdótico, concentrado en representaciones detalladas y minuciosas de la fauna y de la flora, de la vida familiar y de las ocupaciones y ceremonias de sus fabricantes, sin el menor trazo de conceptos simbólicos o religiosos.⁵⁶

En la valoración de este arte se establecieron contrastes con las culturas más conocidas del México antiguo.⁵⁷ De modo general, en la bibliografía anterior a 1960, como parte del reconocimiento estético, existió un notable interés por definir sus intenciones expresivas. Bajo la óptica de lo primitivo en el Occidente y con escasa información arqueológica, los autores de las primeras visiones de conjunto del arte antiguo de México oscilaron entre el halago y el demérito cuando se ocuparon de la escultura de esta región. Alaban las soluciones plásticas, pero desdeñan su iconografía, concluyen que se trata de un arte libre de convenciones, ingenuo y espontáneo. Medioni opinó “tal vez es el arte más libre que conocemos, a través de sus infinitas variaciones en la figura humana, siempre puramente plástica”.⁵⁸

⁵⁶ Covarrubias, 1961 [1957], pp. 93 y 96. Incluso Covarrubias tituló a este capítulo “Culturas artísticas del Occidente de México”, en contraste con los otros menos adjetivados.

⁵⁷ Toscano, 1946, p. 27; Covarrubias, 1961 [1957], p. 93.

⁵⁸ En Medioni y Pinto, 1941, p. IX.

Al margen de la errónea concepción de un arte sin convenciones y simple en sus significados, y la ignorancia de su contexto histórico, estos autores aportaron ideas interesantes sobre su estilo artístico, como la tendencia naturalista y la preeminencia de lo humano; percibieron el ideal estético de la cultura en la carga expresiva y caricaturesca de sus creaciones plásticas, y con acierto, plantearon vínculos con la escultura predásica del Altiplano Central. Toscano subrayó: “Los rasgos generales de impasibilidad y de hieratismo de otras culturas, quedan superados por los alfareros tarascos que tan admirablemente supieron expresar la burla y la caricatura”. “Si no la placidez, sí la comicidad, modifica el sentimiento desolado que sus severas y lapidarias expresiones nos han producido”.⁵⁹ Covarrubias dice: “tienen una fuerza plástica insólita, conceptos atrevidos en las formas y una vitalidad notable y sentido de lo fantástico, de lo absurdo y de lo caricaturesco, lo que les permite lograr una expresión satírica con un mínimo de recursos escultóricos”.⁶⁰ En otro apartado anota:

Hay en todo el arte del occidente de México una marcada tendencia por la simplificación sintética y exageración: pero en el estilo de Ixtlán, al sur de Nayarit, alcanza los límites del absurdo, de la caricatura brutal, concepto estético peculiar que se deleita en la creación de monstruos subhumanos. Frecuentemente aparecen grandes estatuas femeninas, de arcilla hueca, con pies enormes, órganos genitales protuberantes, bracitos ridículos y narices largas y afiladas. Aparecen, también, efigies de personajes extenuados que mueven a la compasión, y que muestran las costillas como si fuera hierro corrugado [...]; parejas de amantes aburridos y melancólicos.⁶¹

⁵⁹ Toscano, 1984 [1944], p. 462.

⁶⁰ Covarrubias, 1961 [1957], p. 96.

⁶¹ *Ibidem*, p. 98.

Diego Rivera y la preeminencia de lo humano

Desde que se conoció, la cerámica escultórica de la cultura de tumbas de tiro fue distinguida por la predominante figuración del cuerpo humano. Bajo la óptica del Primitivismo moderno una parte sustancial de su reconocimiento estético es el uso artístico del que fue objeto; en ello descuella Diego Rivera por su reconstrucción idealizada del México precolombino.⁶²

Entre su colección y labor plástica existen fuertes vínculos: creó versiones peculiares sobre el pasado mesoamericano distintas a las comunes que suelen privilegiar las culturas más renombradas, los estratos superiores de las sociedades, el poder, la religión, las deidades fantásticas, las obras monumentales y de materiales preciosos. Tal como lo ha resaltado Barbara Braun, Rivera compró en su gran mayoría piezas en las que predominan las representaciones humanas, de formato pequeño y mediano, de barro o piedra –no lapidaria- que pertenecen principalmente a la cultura de tumbas de tiro, y luego a desarrollos predásicos de la cuenca central de México –como Tlatilco- y del periodo Clásico del Centro de Veracruz; del arte mexica y teotihuacano seleccionó asimismo obras con estas características.⁶³

En los murales del primer piso del Palacio Nacional, realizados entre 1929 y 1951, la presencia de dioses y gobernantes es escasa, domina la presencia humana, de la colectividad y su vida diaria, en elaboradas escenas que incluyen también actividades científicas,

⁶² En varios murales aparece la temática del México antiguo a partir de 1923, cuando pinta un mural dedicado a Xochipilli, una deidad mexica. Rivera ha sido considerado el inventor de lo clásico indígena, con una interpretación del pasado calificada como idealizada (Eder, 1986).

⁶³ Reunió asimismo de piezas de Oaxaca, Mezcala, y tolteca, mientras que ignoró el arte maya (Braun, 1993a, p. 240).

artísticas y económicas. En este sentido, la apariencia humana, vital y “cotidiana” de las esculturas de las tumbas de tiro, entre otras, fue asumida por Rivera.

Entre los artistas modernos que se apropiaron de artes “no occidentales” Rivera se distingue por privilegiar la figuración realista más que la abstracción,⁶⁴ y en este rasgo encuentro otro nexo con su colección. Ciertos elementos de las obras del estilo nayarita Ixtlán de Río y las del estilo Comala, de Colima fueron representadas con alta fidelidad por el artista, no pintando esculturas sino seres vivos y arquitectura real.⁶⁵ Incluso en murales ajenos al periodo precolombino, pueden verse perros del tipo Comala, como en “Sueño de una tarde de verano en la Alameda” (1947-1948). Sobresale la sección dedicada en el Palacio Nacional a la civilización tarasca, lleva por título “Pintores y tintoreros” y presenta abundantes referencias a piezas del estilo Ixtlán de Río, lo cual se entiende porque en 1942, cuando pintó el mural, prevalecía la atribución tarasca a todos los materiales antiguos de la región Occidente (**figura 2.1**).⁶⁶

Aún así, llama la atención la profusión de los elementos nayaritas en contraste con la escasa figuración de lo michoacano, que sin duda era conocido; tal vez las referencias más obvias que remiten a lo tarasco son el lago que se ve al fondo, la tala de árboles y la pintura que dos artistas están ejecutando en primer plano en la que se ve un coyote quizá

⁶⁴ Braun, 1993a, p. 186.

⁶⁵ No reprodujo con exactitud los valores formales de estas obras, por lo menos en lo que toca al sistema de proporciones corporales de los individuos, en tanto que las figuras de cerámica del estilo Ixtlán, y a veces del Ameca-Etztatlán, suelen presentar cabeza grande con cuerpo y extremidades cortos.

⁶⁶ De este mural otras autoras, como Betty Ann Brown, 1986, pp. 145-152, 155, -citado en Braun, 1993a, pp. 234— y Barbara Braun (1993b, p. 267) habían identificado sólo algunos de los elementos propios del estilo Ixtlán del Río. Respectivamente los atribuían a la mezcla de rasgos de diversas culturas que solía hacer Rivera, y al uso que dio a su colección de arte prehispánico. Sin embargo no se percataron —tampoco otro autor que yo conozca— que en esta composición Rivera pretendió hacer una reconstrucción histórica, en tanto que el arte de cultura de tumbas de tiro, así como el resto de las culturas del Occidente, eran consideradas tarascas o purépechas.

como topónimo de Ihuatzio. En tanto, hay ocho construcciones con techos angulares de cuatro aguas típicos de los modelos arquitectónicos en cerámica del estilo Ixtlán. Incluso en uno de ellos Rivera reprodujo los diseños geométricos pintados en la superficie de tales edificios figurados en barro. Al fondo se ve parte de una construcción de varios cuerpos y planta circular que recuerda los guachimontones y también fue representada en esculturas. Los hombres, mujeres y niños también tuvieron como modelo al mismo estilo Ixtlán, según se aprecia en su indumentaria (falda, capas que colgaban sólo de un hombro), tocados (cónicos y bandas), adornos (orejeras, narigueras, collares, brazaletes), pintura corporal y objetos que portan (mazos, abanico). La falda de una mujer muestra un diseño geométrico tomado de las vasijas pintadas del estilo Ameca-Etztatlán. Conforme a la mezcla de elementos que hacía Rivera, el personaje masculino principal porta en las manos un códice de la región Central de México.

Entre las razones ideológicas de Diego Rivera para explicar su interés por las esculturas procedentes de las tumbas de tiro se ha mencionado su idealización del proletariado rural.⁶⁷ Se supone que las piezas le sugerían una producción “colectiva”, “popular” y “anónima”, constituyendo un antecedente de la vital y admirable tradición del arte popular mexicano.⁶⁸ Se ha planteado que pudo rechazar conscientemente hacerse de monumentos colosales y de objetos suntuarios asociados a las elites antiguas, con la intención de acusar los valores capitalistas expresados en las colecciones de algunos

⁶⁷ Sund, 2000, p. 744, haciendo referencia a un texto en el que Peter T. Furst vincula la orientación política de Rivera con su entusiasmo por la cerámica del Occidente [Furst, 1978, p. 42].

⁶⁸ Gilbert Medioni se expresa así de las piezas del Occidente coleccionadas por Rivera, en la primera presentación fotográfica de su colección (en Medioni y Pinto, 1941, p. X).

norteamericanos como Robert Woods Bliss y Nelson Rockefeller.⁶⁹ Asimismo se ha explicado esta predilección a partir la incapacidad económica del pintor durante los años treinta y cuarenta para comprar estos objetos, por lo cual se inclinó a los de Occidente, que eran más baratos, abundantes y de fácil adquisición.⁷⁰ Es probable que Carlos Pellicer avale lo anterior, pues señala que el pintor prefería el arte maya, pero no podía costearlo.⁷¹

No obstante las anteriores opiniones, me parece daro el profundo deleite que le generaban a Diego Rivera los objetos prehispánicos que adquirió.⁷² Testimonia los significados y simbolismos que con el paso del tiempo se añaden a las obras antiguas, pues como se sabe, la interpretación de lo antiguo corresponde a circunstancias presentes. Encuentro que en su visión del México indígena antiguo retoma de las formas arquitectónicas grandiosas y cónicas, mas en sus composiciones los elementos centrales son hombres y mujeres de todas edades, realizando una extensa gama de actividades, cuya apariencia naturalista y vital remite a la escultura cerámica funeraria del Occidente, y en términos más amplios a su colección entera de arte prehispánico. Él mismo dice haber gastado en ella alrededor de \$1'250,000.00, sin contar el costo de la construcción del espacio destinado a exhibirlo; subraya que este proyecto lo ha empobrecido y le ha significado escatimar incluso en necesidades básicas, aunque le congratula recibir constantes halagos por su colección.⁷³ Como una evidencia más del gusto por la escultura

⁶⁹ Braun, 1993a, p. 241.

⁷⁰ Sund, 2000, p. 744 y n. 105.

⁷¹ Pellicer, 1965, p. 13.

⁷² A tal deleite plástico corresponde su programa de exhibición en el Museo Anahuacalli, tal como lo exponen María Teresa Uriarte y Mónica Lang (2009).

⁷³ Rivera, 1963a, p. 196. No coincido con Judy Sund cuando apunta que Rivera tuvo una relación ambigua con el arte de Occidente: por una parte, ostentaba con orgullo su colección, pero estas figuras aparecen pocas veces en los murales donde celebra el glorioso pasado precolombino, y donde las referencias a las

del Occidente diseñó el Anahuacalli, junto con Juan O'Gorman, con la parte superior del edificio reproduciendo los techos adinturados de cuatro aguas típicos en las maquetas cerámicas Ixtlán del Río.⁷⁴

2. Acercamientos científicos

No está demás decir que el saqueo es un efecto del coleccionismo, un fenómeno complejo que puede traspasar varios países e involucrar varios niveles de actividad ilegal, violencia, casas subastadoras, museos, traficantes y coleccionistas que compran y venden.⁷⁵ En el transcurso del tiempo es posible identificar motivaciones diferentes entre los coleccionistas, como el interés científico, afanes colonialistas o nacionalistas, intereses económicos, la búsqueda de prestigio social,⁷⁶ y la apreciación estética.

La exposición en Bellas Artes en 1946 tuvo dos repercusiones principales: por un lado el incremento desmedido del coleccionismo, en conjunción con el saqueo y la falsificación de las piezas, y por otro la realización de algunas investigaciones.

De entre las múltiples implicaciones del coleccionismo, una es dar curso al interés científico. Acerca de nuestro tema un ejemplo proviene del extenso acervo de la Universidad de California, en Berkeley. Al parecer, en relación con el arte de la cultura de

“altas culturas” maya y mexica son abundantes (Sund, 2000, p. 744). Por el contrario, advierto que Rivera se inspiró fuertemente en la escultura originaria de las tumbas de tiro, al igual que en las de otras culturas que coleccionó y que exhiben también un preeminente carácter humano, distante de las obras urbanísticas imperiales, tal como lo ha apuntado Braun (1993a, p. 240)

⁷⁴ Así lo vi en una copia heliográfica del proyecto incluido en la exposición Diego Rivera: gráfico hipergráfico, presentada en el Museo Nacional de Arte en la ciudad de México, del 28 de noviembre de 2007 al 24 de febrero de 2008. De acuerdo a la cédula, el proyecto está fechado en 1945. El diseño definitivo es diferente.

⁷⁵ *Cf.*: Meyer, 1990 [1973].

⁷⁶ Nalda, 1996.

tumbas de tiro inició en 1931, cuando le compró a E. O. Matthews su colección de objetos antiguos de cerámica y de piedra originarios de Sonora, Sinaloa, Jalisco y Nayarit. Matthews era empleado de la Railroad Express Agency en Nogales, Arizona, la línea ferroviaria mencionada antes. En enero de 1946 la Universidad de California envió al arqueólogo E. W. Gifford a la zona de Ixtlán, Nayarit, para indagar el origen de las piezas de esta región. Los resultados, publicados en 1950, distinguieron fases cerámicas del altiplano nayarita que todavía se mantienen⁷⁷ (véase la figura 1.5).

Los trabajos científicos contemporáneos a la exposición revelaron datos sobre la distribución y cronología de esta cultura, aunque su repercusión fue mínima puesto que las piezas siguieron apreciándose como objetos aislados de su contexto original. Los siguientes datos ponen en relieve el papel destacado de la Universidad de California en el conocimiento del antiguo Occidente.

La pionera más importante de la arqueología en el Occidente es la estadounidense Isabel Kelly (1906-1982). Su trabajo de campo comprendió pocas excavaciones y en mayor medida exhaustivos recorridos en territorios con incipientes vías de comunicación, así como la recolección de piezas y tepalcates detectados en superficie, el análisis de los restos de tumbas saqueadas, la adquisición de esculturas y vasijas de bajo precio, la entrevista a saqueadores y coleccionistas, y el registro fotográfico de colecciones privadas. Fundamentó sus estudios en un meticuloso y sistemático registro de datos, sea de objetos o con base en fuentes históricas, y en una profunda y cuidadosa labor de interpretación.

⁷⁷ La clasificación cerámica que establece es: Ixtlán temprano, medio y tardío. Visitó varios sitios en la zona de Ixtlán del Río y conoció varios cementerios de tumbas de tiro saqueados. El autor señala que la Secretaría de Educación Pública del gobierno mexicano no le concedió permiso de excavación, sólo de recolección de piezas de superficie (Gifford, 1950, p. 183).

La primera incursión de Kelly en la región ocurrió en Colima, en noviembre y diciembre de 1935.⁷⁸ En 1939 reanudó sus trabajos sobre la que luego se llamó cultura de tumbas de tiro. A lo largo de ese año hizo exploraciones en Nayarit, Jalisco y Colima (con el apoyo de la Universidad de California). En septiembre expuso en el 27° Congreso Internacional de Americanistas celebrado en la ciudad de México: reportó que cerca de Tecomán, Colima halló una vasija naranja delgado característica de la fase Teotihuacán III afuera de una “tumba subterránea” saqueada años antes y asociada con tiestos locales; este hecho le permitió proponer, por primera vez, la contemporaneidad de dichos materiales, y en consecuencia la profundidad en el tiempo de la “cultura Colima”, así como la incorrecta atribución tarasca.⁷⁹ Desafortunadamente la ponencia no fue publicada y su descubrimiento tuvo nulo efecto inmediato.

Durante los tres años siguientes continuó sus investigaciones en la zona.⁸⁰ En 1940 por fin logró excavar siete tumbas de tiro intactas, sin embargo publicó el análisis 38 años después, de ahí que no se reconoce como el primer registro científico integral de este tipo de sepulturas.⁸¹ En 1945 y 1949 salieron a luz dos estudios sobre el sur de Jalisco, en los

⁷⁸ Entonces colaboraba en los trabajos de campo efectuados en Culiacán y Chametla, dirigidos por Carl Sauer y Alfred Kroeber (Olay, 1997, p. 103), como parte del extenso y fructífero proyecto de investigación que emprendió en 1930 la Universidad de California, con sede en Berkeley, en territorio noroccidental mexicano, y que tuvo como propósito inicial detectar vínculos con las culturas de suroeste de Estados Unidos.

⁷⁹ Kelly, “An archaeological reconnaissance of the West coast: Nayarit to Michoacan”, 1939 [publicado en 1989 en *Homenaje a Isabel Kelly*, México, INAH, Serie Arqueología (Colección Científica 179), pp. 71-73]. Citado en Ortoll, 1994, p. 6.

⁸⁰ Para las temporadas de campo de otoño de 1940 y primavera de 1941, contó con el apoyo de John Simon Guggenheim Memorial Foundation; los trabajos de 1942 fueron financiados por el Instituto de Investigación Andina (Kelly, 1945, pp. viii, ix)

⁸¹ Véase Kelly, 1978.

que define complejos cerámicos y horizontes temporales.⁸² En 1948 publicó “Ceramic Provinces of Northwest Mexico”, dentro de la Cuarta Reunión de Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología que trató “El Occidente de México” (celebrado en septiembre de 1946 y cuya temática pienso que fue elegida a raíz de la exhibición en Bellas Artes). En este trabajo Kelly identifica y describe varios de los tipos cerámicos asociados a determinadas zonas, adelanta la idea de la extensión de la cultura de tumbas de tiro a lo largo de un “arco” que atraviesa Nayarit, Jalisco y Colima, y reafirma la contemporaneidad de este arte con el desarrollo de la gran Teotihuacan.⁸³

Los prejuicios y los descubrimientos desde los años de 1950

En esta sección nos abocaremos al descubrimiento de la arquitectura de planta circular y concéntrica y a sus antecedentes.

Bajo la óptica materialista que suele determinar la concepción de los pueblos antiguos de México, en el transcurso de los siglos XIX y XX fue petrificándose una visión en la que supuestamente todo indicaba el retraso y retraimiento de los portadores de la cultura de tumbas de tiro. En esa lógica, se aceptaba como un hecho incontrovertible que no había edificado arquitectura monumental de superficie con materiales no perecederos y tampoco quedaba huella de sus áreas de actividad; conviene destacar el peso de los

⁸² Se trata de un estudio dividido en dos libros: *The archaeology of the Atlán-Tuxcacuesco area of Jalisco, I: The Atlán zone* (1945), y *The archaeology of the Atlán-Tuxcacuesco area of Jalisco, II: The Tuxcacuesco-Zapotlán zone* (1949). Los complejos cerámicos que definió son: Atlán Polícromo, para el periodo inicial de la Conquista; Cofradía (cerámica rojo sobre café), anterior a la Conquista; y Tuxcacuesco Rojo y Rojo Inciso, ligado con el Ortices de Colima, y más temprano que los otros dos complejos cerámicos (Kelly, 1945).

⁸³ Kelly, 1948.

prejuicios, dado que algunos autores ya habían referido montículos artificiales asociados con las tumbas, como Lumholtz (1902)⁸⁴ y de modo más específico Adela Breton (1903).⁸⁵

Dicha idea comenzó a desecharse a partir de 1969⁸⁶ cuando el antropólogo Phil C. Weigand descubrió en términos científicos, en los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila, lo que antes no había sido del todo identificado y a lo que se no le había asignado una identidad cultural: los complejos de configuración circular y concéntrica, vinculados con canchas de juego de pelota, zonas residenciales y de explotación de obsidiana, talleres especializados de obsidiana, un sistema extenso de canales y, asimismo, tumbas de tiro.⁸⁷

El sitio El Arenal, en el municipio jalisciense de Etzatlán, permite advertir cómo las ideas fijas impidieron a estudiosos de incuestionable valor darse cuenta de los guachimontones, incluso habiendo estado en contacto directo con ellos o conocido en forma escultórica o a través de publicaciones que incluían algunas notas sobre esas construcciones de superficie. Queda patente que no se encuentra lo que no se busca y que la mirada es cultural.

José Corona Núñez es un arqueólogo mexicano de gran importancia y larga trayectoria. Respecto a nuestro tema, destaca su registro de tumbas de tiro en Nayarit y

⁸⁴ Como se dijo, en su recorrido por el sur de Nayarit, Lumholtz subraya la carencia de restos arquitectónicos relevantes, no obstante menciona la abundancia de “coesillos” o montículos prehispánicos en lugares como el valle de Tepic, Mespán e Ixtlán del Río, entre otros; en torno a la que ahora identificamos como cultura de tumbas de tiro, recorre sitios “sin ruinas de importancia”, aunque muy ricos en antigüedades, es decir que de modo cotidiano se desenterraban grandes cantidades de esculturas cerámicas pintadas y pulidas en dicha zona (Lumholtz, 1970 [1902], vol. II, cap. XVI, p. 289).

⁸⁵ En 1895 recorrió los poblados de Etzatlán, Teuchitlán y San Juanito. En “Some Mexican portrait clay figures” (artículo publicado en 1903) narra su visita a la hacienda de Guadalupe, en Etzatlán, donde se excavaba un montículo, es muy probable que se tratara de un complejo de planta circular. Este artículo se reimprimió recientemente, véase Breton, 1989 [1903].

⁸⁶ Weigand y Beekman, 1998, pp. 35 y 36.

⁸⁷ Buena parte de las obras de Weigand son consignadas en la bibliografía de esta tesis.

Jalisco, casi en su totalidad saqueadas, desde 1949;⁸⁸ asimismo su labor en instituciones gubernamentales vinculadas con el estudio y la protección del patrimonio arqueológico.⁸⁹ En representación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1955 atendió el reporte de saqueo de una tumba de tiro, dado que el robo de la ofrenda ya se había consumado procedió a registrar con detalle la tumba; en principio la describe en los siguientes términos:

En la cumbre de una loma hay un montículo de unos 10 m de diámetro y 2 de elevación, rodeado de otros montículos menores. En uno de éstos, que está al sur, se hizo la excavación en el centro, encontrándose un tiro perfectamente vertical de 16 m de profundidad, incluyendo el metro y medio de piedra y tierra que constituye el núcleo del montículo. Los otros 14 metros y medio están ya labrados dentro de la capa de tepetate, allí existente.⁹⁰

En la base del tiro se abren pasillos que comunican con dos cámaras y a su vez de una de éstas otro pasillo conduce a una tercera cámara funeraria; las tres tienen, al igual que el tiro, dimensiones generosas (véase en el **cuadro 4.1** la tumba con la dave T-75). El contenido en efecto fue saqueado, pero a través de fotografías pudo conocerse una parte de la cerámica funeraria: esculturas de gran formato y algunas vasijas. Este hallazgo espectacular motivó proyectos de investigación en la región, en lo particular, se renovó el interés por localizar tumbas de tiro intactas y conocer el contexto original de las famosas esculturas de barro, o al menos recuperar los restos dejados por los saqueadores.

⁸⁸ Rodríguez, 1996, p. 13, con base en documentos de archivo escritos por Corona Núñez. Véase también Corona Núñez, 1954, 1955 y 1972.

⁸⁹ Fundó el Departamento de Antropología e Historia de Nayarit (1946), los museos regionales de antropología e historia de Tepic y Colima (1949 y 1950 respectivamente), e instaló el pabellón de arqueología en la Casa de la Cultura de Guadalajara (1959).

⁹⁰ Corona, 1955, p. 7.

En tal sentido, los coleccionistas de estas piezas en Estados Unidos, en particular de California, con seguridad favorecieron proyectos de investigación. Desde los años de 1950 la escultura proveniente de las tumbas de tiro, al igual que sus abundantes falsificaciones, fueron comunes en el mercado del arte en Los Ángeles promovidas por los distribuidores Earl Stendhal y Ralph C. Altman; entre esos coleccionistas estaban Jules Berman y actores como Vincent Price.⁹¹ Varios coleccionistas formaban parte del Ethnic Arts Council of Los Angeles, una asociación de aficionados a las artes “tribales” -todavía vigente- que tuvo una fuerte vinculación con museos angelinos como el Museo de Historia Natural y el Museo de Arte, donde tuvieron lugar exposiciones del arte funerario del Occidente acompañadas de catálogos con estudios de investigadores de la Universidad de California. Entre los presidentes de dicha asociación entre la segunda mitad de la década de 1960 y la primera de la siguiente están Milton D. Heifetz (1966-1968), Proctor Stafford (1969-1971) y Alfred E. Stendhal⁹² hermano del distribuidor de arte recién aludido.

Arqueólogos de la Universidad de California en Los Ángeles llevaron a cabo temporadas de trabajo de campo en el Occidente en los años de 1960. En este marco Stanley V. Long hizo un plano esquemático del que llama “el cementerio” de El Arenal, señalando la tumba mencionada así como otras veinte que se encontraban ahí -él mismo excavó tres de estas tumbas que ya habían sido saqueadas—, asimismo marcó con gris los

⁹¹ Sund, 2000, p. 735. Earl Leopold Stendhal fundó las Galerías Stendhal en Los Ángeles; los traficantes mexicanos que le proveían de grandes lotes de esculturas procedentes de tumbas de tiro fueron los hermanos Zaragoza; en el ámbito de la industria filmica de Hollywood uno de los mayores coleccionistas de estas obras fue Charles Laughon (Coe, 1993, pp. 279-281).

⁹² Estos nombres aparecen en la página de créditos del libro de Von Winning y Hammer, de 1972.

montículos que detectó, alrededor de ellos o abajo se localizaban las tumbas (**figura 2.2**).⁹³ Ni Corona ni Long pusieron mayor atención en las construcciones que detectaron; tampoco los que conocieron la publicación del primero (**figura 2.3**), o la tesis del segundo, en donde constan esos hallazgos.

Hoy día, con base en las trascendentales aportaciones de Weigand resulta fácil distinguir el patrón circular y concéntrico de dichos montículos (el plano del sitio dibujado en años más recientes por Weigand presenta dos complejos guachimontones unidos,⁹⁴ **figura 2.4**), sin embargo en su momento no fue así; la mirada es cultural, y entonces, habituados a las estructuras ortogonales típicas en Mesoamérica, se pensó que no se trataba de un esquema formal de arquitectura, por tanto fueron ignorados. Dominó además la añeja idea de la carencia de arquitectura de superficie relevante y, en concordancia con los intereses de los coleccionistas, la búsqueda se concentró en las esculturas ofrendas a los muertos.

Otro ejemplo de este enfoque exclusivo hacia lo funerario lo encuentro en el registro de la Tumba 1 de Las Cebollas, en el municipio de San Pedro Lagunillas, Nayarit, por parte del arqueólogo Peter T. Furst, también de la Universidad de California en Los Ángeles. El paralelo se establece porque la parte superior del tiro de esta tumba o su ingreso también se halla en una edificación sobre la superficie, bajo la cual se construyó, en este caso, una tumba con dos cámaras (véase en el **cuadro 4.1** la tumba con la dave T-73). Consiste en una estructura cilíndrica de piedras que, de acuerdo al dibujo del corte vertical

⁹³ Long, 1966, véase en particular la fig. 5. Este arqueólogo estuvo en la zona de Etzatlán, Jalisco de 1962 a 1964.

⁹⁴ Weigand, 1993, p. 23.

de la tumba, es más ancha que el tiro cuadrangular cavado en el suelo. Furst precisa que la tumba se encuentra bajo un montículo artificial y que en 1965, cuando hizo la exploración arqueológica, contó 38 tumbas abiertas en este “cementerio” de Las Cebollas.⁹⁵ En mi opinión, es muy probable que este montículo haya sido parte de un guachimontón.

*Otras referencias a los guachimontones previas
a su reconocimiento definitivo*

La indagación bibliográfica permite encontrar algunas notas de otros autores que estuvieron en contacto con los guachimontones, aunque sin saber su atribución cultural ni que se trataba de un modelo de mayor distribución: en orden cronológico, Ales Hrdlicka, José Guadalupe Zuno y Charles Kelley. Las primeras exploraciones arqueológicas de este tipo de arquitectura tuvieron lugar en la zona de Bolaños, según lo reportado se hallaron entierros, pero no tumbas de tiro.

El primer plano esquemático de lo que posteriormente se llamaría guachimontón fue publicado en 1903 por Ales Hrdlicka (**figura 2.5a**), un antropólogo de origen checo que realizó tres expediciones al suroeste de Zacatecas y el extremo norte de Jalisco, una en 1898 y dos en 1902; sus investigaciones fueron financiadas, al igual que las de Lumholtz, por el Museo Americano de Historia Natural, de Nueva York, y por particulares. Hrdlicka hizo recolección de superficie, registro de sitios y excavaciones de restos arquitectónicos en Totuate, Mesitas, Nostic, La Escondida, Cerro Prieto, Ocota, La Peña, Mesa Encantada, Banco de las Casas, Teúl, Las Ventanas [Borrego] y Cerro de Colotlán. El plano del

⁹⁵ Furst, 1966, pp. 78-83, plate 18. Su temporada de trabajo de campo ocurrió en 1965.

guachimontón corresponde a Totuate, ubicado en las márgenes del cañón de Bolaños, en la actual municipalidad de Mezquitic. En sus notas menciona la asociación de estructuras de planta circular y cuadrada, así como la presencia en superficie de cerámica fina y burda, lascas de obsidiana, calcedonia y otros objetos de piedra. Dice que losas grabadas formaban parte de la construcción y también refiere grabados en el terreno. Bajo el edificio circular central encontró entierros de cuerpos cremados (más de 50 individuos braquicéfalos de baja estatura, la mayoría masculinos, pero también mujeres e infantes), asociados con cuencos pintados al doissoné, textil carbonizado, caracoles grandes, narigueras de concha, ornamentos de pirita, pendientes de amazonita, cuchillos de obsidiana, un hacha ceremonial con forma de rostro humano. Reporta otros entierros ordinarios, algunos con cerámica y amazonita, localizados en tres de los montículos que rodean al central. Los restos materiales recabados por Hrdlicka se conservan en el Museo Americano de Historia Natural.⁹⁶

Más de 50 años después se produce otra nota sobre la disposición circular y concéntrica de estas construcciones y de su configuración en grupos; en este caso refiere un sitio cercano al volcán de Tequila nombrado La Quitería; por medio de comparaciones advierte que es el mismo al que Weigand llama Santa Quitería y del que dibujó un plano.⁹⁷ El testimonio lo aporta José Guadalupe Zuno, intelectual y funcionario, en una publicación de 1957; narra que su hijo Rubén Zuno Arce vio frente a Amatitán “unas formaciones circulares carentes de vegetación alta, rodeadas por otras formas romboidales simétricamente. Se trata de tres agrupaciones cuando menos en condiciones iguales, siendo

⁹⁶ Hrdlicka, 1903.

⁹⁷ Weigand y García, 2005, fig. 4.

una de ellas la mayor”, y por suerte, da a conocer una fotografía⁹⁸ (figura 2.5c). El autor añade:

Estas construcciones elevadas en forma piramidal, circulares, no se encuentran más arriba, hacia [sic] el norte, sino hasta Ixtlán. Pero en la zona de los huicholes, en territorio de Jalisco, en el corazón de la Sierra Madre Occidental [...] se conservan esta forma circular tanto en las habitaciones de los indígenas como en sus centros ceremoniales.⁹⁹

Seguramente cuando habla de la pirámide en Ixtlán, Zuno refiere el edificio individual de planta circular del sitio Los Toriles, en el municipio nayarita de Ixtlán del Río, perteneciente a la cultura Aztatlán y cuya temporalidad se ubica entre 900 y 1200 d.C. No se trata, por supuesto de un guachimontón, cuya composición y adscripción cultural es distinta, pero más allá de esto, destaca la analogía que establece con los centros ceremoniales de los *nixaritari* o huicholes llamado *tukipa*, cuya disposición no es simétrica, pero sí consta de un edificio central de planta circular, rodeado de un patio y a su vez de una serie de edificios de planta cuadrangular. El cotejo es interesante, puesto que de modo más reciente Weigand ha planteado una analogía similar,¹⁰⁰ y aquí mismo yo ahondo en sus semejanzas.

Como parte de una expedición de la Universidad del Sur de Illinois el arqueólogo Charles Kelley registró en 1960 dos estructuras de este tipo en Mesa Prieta; ese mismo año exploró Totuate, antes excavado por Hrdlicka, y en 1963 realizó excavaciones. Sobre este

⁹⁸ Zuno, 1957, p. 72. Otro ejemplo de guachimontón conocido es el de Totuate, en la zona del cañón de Bolaños, cuya planta fue muy esquemáticamente registrado primero por el antropólogo Ales Hrdlicka (1903, fig. 9) y más tarde, dibujado con precisión por el arqueólogo Charles Kelley (1971, pp. 770-774, figs. 1a, b). De este sitio obtuvo fechas de radiocarbono de 51 y 82 a.C. Apunta que en 1960 observó otras estructuras circulares similares en el sitio Mesa Prieta, en la misma zona.

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Weigand, 2004. Este asunto se retoma en el capítulo 6.

último sitio, en 1971 publica un plano preciso y describe el complejo como una plaza circular parcialmente subterránea, con plataformas terracadas ubicadas en los puntos cardinales y al centro de la plaza una torre circular con múltiples paredes de 25 m de diámetro (**figura 2.5b**). No encontró restos cremados, ni cerámica doissoné, pero sí un entierro extendido en el edificio central. Además reporta un conjunto rectangular asociado al circular, dice que es una plaza rodeada de plataformas hacia cada punto cardinal, con un altar al centro; según el plano ahí localizó tres entierros. Ubica la cronología de Totuate desde los primeros siglos de la era hasta 900 d.C. Obtuvo fechas de radiocarbono de 51 y 82 a.C. a partir de muestras tomadas de la construcción más antigua del conjunto rectangular; otras fechas de 460 y 505 d.C. señalan el apogeo del lugar. Menciona que en otras colecciones del área, existen tipos cerámicos de Chupícuaro.¹⁰¹

Las maquetas de los guachimontones

El peso de los prejuicios de la mirada puede verse todavía más grave y absurdo si consideramos que este modelo arquitectónico era conocido a través de esculturas cerámicas que se encontraban en colecciones privadas en Estados Unidos: como se ha dicho, los mismos artistas de la cultura de tumbas de tiro dejaron constancia plástica de los guachimontones. La primera publicación en la que Weigand expone sus hallazgos arqueológicos es una de 1974,¹⁰² pero por lo menos desde 1959 habían salido a luz pública fotos de dichas esculturas; asimismo en 1970 aparece una el catálogo de una exposición

¹⁰¹ Kelley, 1971, pp. 769-774.

¹⁰² Weigand, 1974.

celebrada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York¹⁰³ e igualmente en 1971 en otra publicación de muy extensa difusión: el *Handbook of Middle American Indians*, en el capítulo dedicado a la arqueología de Nayarit, Jalisco y Colima (**figura 2.6**); Betty Bell escribe que son llamadas “aldeas tarascas” y que usualmente tienen un montículo escalonado al centro; también menciona las maquetas de canchas de juego de pelota.¹⁰⁴

La idea reduccionista acerca de la cultura de tumbas de tiro no sólo impidió detectar la arquitectura ceremonial de superficie, de modo tácito determinó los significados atribuidos a las esculturas. Un ejemplo son las mencionadas maquetas, en las que además se modelaron los seres que habitaban esos espacios.

Hasso von Winning, cuya labor como historiador de arte es fundamental en el conocimiento de la escultura funeraria de este pueblo, en una publicación de 1972 escribió totalmente convencido que no se conservaban restos de estructuras comparables propias del periodo de tumbas de tiro, por lo que infería que las esculturas representaban construcciones de materiales perecederos: chozas y casas hechas de adobe, madera y paja. En concordancia con el nivel de organización social simple que se suponía para esta cultura, llama a estas obras “escenas grandes aldeanas” y dice que su configuración es totalmente profana y no representa rituales religiosos ni edificios de templos.¹⁰⁵ En la

¹⁰³ Con base en Winning (1972, p. 21) puedo anotar que la publicación de 1959 es de la autoría del mismo Hasso von Winning y lleva por título “Eine keramische Dorfgruppe aus dem alten Nayarit im westlichen México”, *Amerikanistische Miscellen, Mittlg. Museum für Volkerkunde in Hamburg*, núm. 25, pp. 138-143. Igualmente este autor informa que la publicación de 1970 es de Elizabeth K. Easby y John F. Scout, Before Cortés, *Sculpture of Middle America, a Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York; aquí véase la fig. 105.

¹⁰⁴ Bell, 1971, p. 716 y fig. 17a.

¹⁰⁵ Winning, 1972a, pp. 17 y 21. Este trabajo fue publicado en español, véase Winning, 1996. Otra publicación sobre el tema se halla en Winning, 1982.

misma lógica evolucionista con la que se entendió esta cultura -y las otras del México antiguo- se inserta la etiqueta de secularidad, vista entonces como algo simple.

Corresponde a Charles Kelley hacer pública en 1974 una primera vinculación entre la arquitectura real y las maquetas cerámicas, y además con la ceremonia del “palo volador”, la reverencia al sol y la concepción de los puntos cardinales inducidos el arriba y el abajo.¹⁰⁶

En esta revisión histórica es conveniente destacar que a la originalidad estilística e iconográfica de la escultura cerámica se suma la de la arquitectura funeraria y la de tipo circular; en términos amplios sus diferencias han sido desdeñadas o mal entendidas. Parece claro que el reconocimiento de la heterogeneidad en Mesoamérica tiene enfrente un largo camino por recorrer: pese a novedosas evidencias y enfoques, las visiones tradicionales o más difundidas continúan vigentes. Pese al extenso registro de sitios con guachimontones, sólo Los Guachimontones ha sido liberado, consolidado y abierto al público.

Otros hallazgos y estudios paralelos al coleccionismo, el saqueo y la destrucción

Volviendo a las tumbas de tiro y sus materiales asociados, en la década de 1960 se ha dicho ya que los arqueólogos no tuvieron éxito en encontrarlas intactas, pero al recuperar parte de lo contenido con la asesoría de los moneros de la región, en la Universidad de California en Los Ángeles se hicieron en 1965 y 1966 los primeros fechamientos por radiocarbono de materiales asociados a dichas tumbas, los cuales revelaron una antigüedad mayor a la

¹⁰⁶ Kelley, 1974.

esperada, del 200 a.C. al 500 d.C.¹⁰⁷ Otras aportaciones de Long y Furst fueron las tipologías de la cerámica funeraria, sobre todo abocadas a la escultura y con lo cual distinguieron estilos antes no reconocidos, a la vez que afinaron la clasificación precursora de Kelly.

De modo paralelo a estos estudios una vez más resalta la magnitud del comercio de este patrimonio histórico. Del Museo del Condado de Historia Natural en Los Ángeles se informa que recibió como donativo de Milton D. Heifetz y su señora¹⁰⁸ el contenido casi íntegro de una tumba de tiro saqueada en San Sebastián, en Etzatlán, Jalisco, cercano a El Arenal.¹⁰⁹ Este saqueo ocurrió en 1963, durante el transcurso del trabajo que en esa zona realizaba Long; pero se ha precisado que tuvo lugar cuando éste se encontraba en los Estados Unidos.¹¹⁰ Luego del saqueo Long reabrió la tumba (véase en el **cuadro 4.1** la tumba con la dave T-21); menciona escuetamente que se encontró bajo un montículo artificial de 3 m de altura,¹¹¹ por lo que pienso que se trataba de un guachimontón. El arqueólogo rescató materiales ahí dejados por los saqueados y entrevistó a estos mismos; con su información pudo reconstruir la ubicación original del contenido de la que llamó Tumba 1 de San Sebastián.

Considero que ante el avasallador saqueo y destrucción de los vestigios, el análisis de los restos y de las características de la tumbas ha probado ser sumamente valioso.¹¹² Sin embargo, causa perspicacia el hermetismo en torno a dicha donación y a la reconstrucción

¹⁰⁷ Furst, 1965; Nicholson y Meighan, 1974, pp. 12 y 13.

¹⁰⁸ Éste fue presidente del mencionado Ethnic Arts Council of Los Angeles de 1966 a 1968.

¹⁰⁹ Furst, 1966, pp. 140-143.

¹¹⁰ Así se precisa en Meighan y Nicholson, 1989 [1970], p. 36.

¹¹¹ Long, 1966, pp. 13-22, fig. 3.

¹¹² Véase el capítulo 4.

de la tumba que posteriormente el museo del condado de Los Ángeles -en la actualidad llamado Museo de Arte del Condado de Los Ángeles- integró en sus salas. La información es escueta o nula en fuentes públicas como libros o la página Web del museo.

Este mismo museo fue sede de la primera exhibición dedicada exclusivamente al arte de la cultura de tumbas de tiro que tuvo lugar en los Estados Unidos; en 1970 presentó más de doscientas piezas de la colección de Proctor Stafford, junto con un catálogo con ensayos muy relevantes de Michael Kan, Clement W. Meighan y H. B. Nicholson. Stafford adquirió las obras durante su larga residencia en México, y en ello recibió la influencia de Diego Rivera.¹¹³ En 1986 el museo adquirió esta colección.

Lo que sigue es una síntesis de otras indagaciones acerca de la cultura de tumbas de tiro.

Además de las mencionadas, otra importantísima contribución de Isabel Kelly fue el descubrimiento de un desarrollo precursor al de tumbas de tiro.¹¹⁴ Respecto a Colima y el sur de Jalisco hizo varias temporadas de trabajo de campo entre 1968 y 1973 y publicó los resultados hasta 1980 en un libro en donde consta su descubrimiento y definición del complejo cerámico Capacha; ahí mismo estableció la secuencia cerámica de Colima durante toda la etapa prehispánica (**véase la figura 1.5**).

En numerosas temporadas, desde 1967 hasta la actualidad, Joseph B. Mountjoy ha realizado un exhaustivo trabajo arqueológico en la zona costera del sur de Nayarit y el norte de Jalisco, ha establecido secuencias culturales y sus cronologías. Sobresalen sus

¹¹³ Michael Kan, Clement W. Meighan y H. B. Nicholson, *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1970. En 1989 salió a luz una edición revisada de esta obra.

¹¹⁴ Véase el capítulo siguiente.

descubrimientos en los valle de Banderas y de Mascota a partir de 1998, en particular por el registro de las tumbas de tiro más tempranas del Occidente (algunas en su estado original), fechadas alrededor del 900 a.C. en el marco de la cultura de Capacha.¹¹⁵

Durante los años de 1970, en el sitio Cerro Encantado, en Teocaltiche, en el noroeste jalisciense, Betty Bell no encontró tumbas de tiro, pero sí entierros y ofrendas similares.¹¹⁶ Siguiendo en el norte, pero hacia el cañón de Bolaños, desde 1979 se han explorado tumbas de tiro saqueadas¹¹⁷ y en el proyecto encabezado por Teresa Cabrero, que iniciara en 1982 se han descubierto también tres tumbas intactas (en 1993 y 1995) en asociación guachimontones.¹¹⁸

De 1974 a 1977 el proyecto de rescate arqueológico de Javier Galván en el valle de Atemajac, donde se asienta el área metropolitana de Guadalajara, dio como resultado el registro de 23 tumbas de tiro, mayormente conservadas en buen estado.¹¹⁹ También en Jalisco se lleva a cabo desde 1990 el Proyecto Arqueológico Cuenca de Sayula; respecto a la cultura de tumbas de tiro se han encontrado fosas, tumbas de tiro construidas con lajas o excavadas en el tepetate, zonas habitacionales y una plaza pública.¹²⁰

Con motivo de la construcción de la autopista Guadalajara-Tepic, los trabajos de rescate entre 1993 y 1994 condujeron al registro científico de la tumba de tiro con mayores dimensiones encontrada hasta hoy sin alteración alguna. En Huitzilapa, en Magdalena, Jalisco, Jorge Ramos y Lorenza López descubrieron que la tumba se hallaba bajo un

¹¹⁵ Mountjoy, 2006 y Mountjoy y Sandford, 2006, p. 326.

¹¹⁶ Bell, 1974.

¹¹⁷ En la zona de Valparaíso, Zacatecas, el hallazgo fue por parte de la Misión Arqueológica Belga (1979) y de Ricardo Jaramillo.

¹¹⁸ Véase en la bibliografía las obras de esta autora.

¹¹⁹ Galván, 1991.

¹²⁰ En la bibliografía véanse principalmente las obras de Francisco Valdez; véase también el capítulo 4.

conjunto cruciforme tipo guachimontón que asimismo formaba parte de un centro cívico ceremonial con otras construcciones circulares y canchas de juego de pelota. La tumba además sobresale por los diversos análisis de antropología biológica y química a los que ha sido sometido su contenido.¹²¹ Bajo la dirección de Raúl Barrera, el proyecto de salvamento arqueológico paralelo a la construcción de la presa El Cajón, en los límites del sureste nayarita y Jalisco, condujo al hallazgo de 28 tumbas de tiro sin saquear en los sitios La Playa y Lagunitas; se apuntan evidencias de otras tumbas en La Tecomata.¹²² Como podrá notarse, buena parte de la arqueología en torno a la cultura de tumbas de tiro se ha realizado en la forma de rescates arqueológicos, y en ello destacan los trabajos de Ángeles Olay y Gabriela Zepeda.¹²³

En la década de 1960 hubo un relativo auge arqueológico en la zona y ha resurgido desde los años de 1990 a partir del progresivo interés en los guachimontones y del hallazgo de la tumba intacta de Huitzilapa. Ahora cabe mencionar que desde el campo de la historia del arte destacan los trabajos de Hasso von Winning y Beatriz de la Fuente. El primero desarrolló una clasificación temática y estilística de las esculturas de barro individuales, principalmente huecas y antropomorfas; no refiere cualidades formales, sino que de modo sistemático y acucioso, describe rasgos particulares y atributos de las figuras con el fin de clasificar los estilos según rasgos corporales, aspectos técnicos, tipos de tocados, indumentaria, ornamentación, armas e instrumentos asociados y temas representados.¹²⁴ Igualmente en su extensa producción escrita sobre este arte, se encuentran análisis

¹²¹ Entre otros véase Ramos y López, 2006 y Pickering y Cabrero, 1998.

¹²² Cfr. Barrera *et al.*, 2006.

¹²³ Véanse en la bibliografía algunos trabajos de estas autoras.

¹²⁴ Winning, 1974.

iconográficos relevantes acerca de las figuras sólidas de distintos estilos.¹²⁵ Respecto a la definición del estilo artístico, Beatriz de la Fuente ha analizado las cualidades plásticas de las esculturas cerámicas. Según lo percibe, en la vitalidad que expresan se sustenta su artisticidad; se trata de una vitalidad enlazada con las actitudes, que trasciende la representación de las actividades cotidianas que en apariencia realizan. Asimismo valora las cualidades técnicas de las obras que señalan el genio del artista y su sentido de la creación.¹²⁶

A lo largo del tiempo han salido a luz pública muchas de estas obras de arte que en principio fueron adquiridas para el deleite privado de los coleccionistas o que estaban restringidas a sus círculos cercanos. Sea porque fueron donadas o adquiridas por instituciones públicas, o porque aún siendo propiedad de particulares temporalmente han sido induidas en exposiciones y sus fotografías aparecen en publicaciones. Es oportuno mencionar algunos casos, que por lo menos en algo se resarcen las irreparables pérdidas que en términos de lo cultural e histórico ocasionó su saqueo.

Algunos cientos de esculturas en los acervos de coleccionistas estadounidenses pueden conocerse a partir de Von Winning, cuya bibliografía data de las décadas de 1950 a 1990; entre su producción cabe destacar *Anecdotal sculpture of ancient West México* (1972)¹²⁷ y *The shaft tomb figures of West México* (1974).¹²⁸ Por parte del Instituto de Arte de Chicago el historiador de arte Richard F. Townsend curó la exposición *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past* y editó un catálogo en el cual se conjuntan novedosas

¹²⁵ Winning, 1996.

¹²⁶ Fuente, 1994 [1974].

¹²⁷ Los Ángeles, Ethnic Arts Council of Los Ángeles.

¹²⁸ Los Ángeles, California, Southwest Museum Papers, 24.

investigaciones sobre la región. Puede advertirse que buena parte de estas publicaciones o exposiciones han tenido lugar en el extranjero y por tanto pueden resultar poco accesibles a mexicanos. Por fortuna un número importante de los textos de Von Winning fue reeditado en español por El Colegio de Michoacán y la Secretaría de Cultura de Jalisco en 1996,¹²⁹ y esta última hizo lo mismo en el 2000 con la obra citada de Townsend.¹³⁰

En cuanto a museos en México, el Museo Diego Rivera Anahuacalli abrió sus puertas en el año de 1964 y diez años después el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, en la ciudad de Oaxaca. Este artista donó su amplia colección a su natal Oaxaca; en gran medida consta de esculturas y vasijas procedentes de las tumbas de tiro del Occidente. La numerosa colección reunida a lo largo de cuarenta años por Josué Sáenz y su esposa Jacqueline Sarralde de Sáenz puede apreciarse en el Museo Amparo, inaugurado en 1991 en la ciudad de Puebla. La Fundación Amparo obtuvo en 1986 esta colección por un comodato regulado por el INAH; las obras prehispánicas con las que cuenta son más de 1700, una cantidad notable procede de la colección de los Sáenz,¹³¹ y la mayoría de las que está en exhibición pertenece a la cultura de tumbas de tiro.

En Colima tres museos resguardan las colecciones de algunos nativos de esta entidad: en Comala el Museo Universitario Alejandro Rangel Hidalgo toma su nombre del coleccionista -quien adquirió sólo piezas de la zona de Nogueras-, y asimismo el Museo de las Culturas de Occidente María Ahumada de Gómez; en tanto parte importante del acervo

¹²⁹ Hasso von Winning, *El arte prehispánico del Occidente de México*, Phil C. Weigand y Eduardo Williams, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

¹³⁰ Richard F. Townsend, ed. gral., Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, *El antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, Guadalajara, Jalisco, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza. Posteriormente la misma secretaría, así como la Universidad de Colima han hecho otras reediciones.

¹³¹ Krauze, 2009, p. 31.

del Museo Universitario de Arqueología proviene de un coleccionista anónimo; este último museo y el primero están bajo la custodia de la Universidad de Colima.¹³²

No sólo estos museos permiten conocer piezas de la cultura de tumbas de tiro que alguna vez fueron propiedad de particulares. Asimismo ocurre en museos del INAH; sus acervos los conforman colecciones donadas o decomisadas y una mínima cantidad proviene de excavaciones arqueológicas. De éstas, la mayoría es resultado de rescates – como se ha hecho notar-, le siguen de salvamentos y al final de proyectos de investigación a largo plazo. Todavía no se acepta de modo amplio que este legado contribuye de manera sustancial a enriquecer la pluralidad cultural y artística del México prehispánico, se mantiene el interés en proteger y estudiar sitios con traza urbana, edificios colosales, evidencias de escritura y calendario. Por ello, es menester reconocer los enormes esfuerzos y las valiosas aportaciones que realizan los arqueólogos que como parte del INAH laboran o se han desempeñado en el Occidente.

No se pretende extender la historia del coleccionismo y del saqueo, pero sí es necesario decir que estas actividades ilícitas continúan en la región. He intentado subrayar que la destrucción del patrimonio indígena antiguo se inscribe en una situación histórica sumamente complicada; esta pérdida no es sólo el resultado de las carencias económicas de los pobladores locales, tampoco de su avaricia o la de foráneos y extranjeros; igualmente lo es de un persistente desinterés institucional en distintos ámbitos hacia el legado de los pueblos prehispánicos de esta región; la sociedad civil no queda fuera. En las localidades de origen existen familias o individuos cuyo profesión desde antaño ha sido la extracción de

¹³² *Cfr.* Olay *et al.*, 2005.

este tipo de piezas, de ello da constancia más precisa Joseph B. Mountjoy a partir de sus experiencias arqueológicas en Puerto Vallarta y Mascota, Jalisco.¹³³ Por su parte, Gabriela Zepeda nos ofrece una interesante perspectiva que reconoce el oficio de los moneros e intenta recuperar su memoria social como una parte más de la interpretación del pasado.¹³⁴

3. La región occidental y lo no mesoamericano

Es sabido que la edificación nacionalista de la historia de México ha idealizado al mundo indígena antiguo, al igual que ha marginado un sinnúmero de elementos que apuntan hacia lo heterogéneo. El diseño de imágenes nacionales conlleva síntesis oficiales y exclusivas de lo que es un país y en su realización se niega o deja fuera un cúmulo de identidades o elementos particulares, diversos.¹³⁵ Esta exclusión contribuye a entender el distanciamiento del Occidente en las perspectivas nacionalistas de lo prehispánico y asimismo en los programas institucionales de investigación, protección, conservación y difusión de ese legado.

En los apartados anteriores hemos planteado que la región todavía es considerada marginal y atrasada respecto del resto de Mesoamérica. En esta última parte del capítulo cabe puntualizar algunos elementos de cómo se fue construyendo el rechazo a lo diferente.

Entre los antecedentes de lo que se conde como típico mesoamericano cabe recordar las contribuciones del etnólogo Paul Kirchhoff, quien, en 1943, planteó con mayor definición un concepto de lo que fue esta gran área supercultural durante la víspera

¹³³ Véanse en particular Mountjoy, 2004 y 2006.

¹³⁴ Zepeda García Moreno, 2001; véanse los capítulos “La arqueología desde la visión de los otros” y “Las tumbas de tiro en Nayarit en el acervo de los moneros”.

¹³⁵ Tenorio Trillo, 1998; véase en particular el “Epílogo”.

de la Conquista hispana.¹³⁶ Posteriormente varios investigadores han reelaborado tal concepto, enfatizando la complejidad de la historia de Mesoamérica.¹³⁷ Elementos fundamentales de su caracterización son el sedentarismo, la agricultura, el intercambio masivo de objetos e ideas y el desarrollo de una historia común, compartida por pueblos de distintas lenguas y etnias. En general dichos estudios, incluidos los dedicados al arte, por estar basados en perspectivas antropológicas materialistas y evolucionistas, ponderan la existencia de sociedades urbanas, con elaborados sistemas de organización social, o en su caso, plantean un esquema progresista de los mismos, abarcando sociedades aldeanas, caciquiles, estatales e imperiales; los cambios en los modelos de organización social, entre otros elementos, sirven para dividir en periodos su historia.

Bajo tales premisas, la mayor parte de la mitad septentrional del territorio mexicano actual queda fuera de Mesoamérica, y el sector sí contenido –llamado región Norte– únicamente lo es durante el Clásico. Respecto a la región occidental Kirchoff mencionaba la dificultad de considerar en esta superárea cultural a los pueblos situados entre el lago de Chapala y el río Sinaloa por encontrar ahí un “un nivel cultural bastante inferior al característico de las tribus más representativas de Mesoamérica”.¹³⁸ Como se ha mencionado, debido a la escasez de investigaciones hasta la década de 1940 estas obras solían atribuirse a la tardía cultura tarasca de Michoacán (posterior al 1300 d.C.) y de modo paralelo eran calificadas “arcaicas”, pues se comparaban con las pequeñas esculturas

¹³⁶ Kirchoff, 2002 [1943], pp. 43-54. Antes de Kirchoff otros científicos habían esbozado ideas sobre las características de Mesoamérica y su unidad cultural (*cf.*: López Austin y López Luján, 1996, pp. 55 y 56).

¹³⁷ Algunas notas al respecto se encuentran en: Litvak King, 1982, Matos Moctezuma, 2000 [1994], Lameiras, 1993, pp. 9-20, y en López Austin y López Luján, 1996, pp. 55-64.

¹³⁸ Kirchoff, 2002 [1943], p. 48.

predásicas del Altiplano Central de México (fechadas alrededor del 1500/1300 a.C.) a causa de cierta similitud del material, la técnica de pastillaje, el estilo con cierto apego a los modelos naturales y temática distante de lo fantástico, tales como maternidades, músicos y vasijas de formas orgánicas. Desde una visión evolucionista, la presencia de estos rasgos considerados arcaicos en una cerámica cuya realización se ubicaba durante los dos siglos anteriores a la Conquista, fue entendida como resultado de la situación marginal del Occidente, ajeno a las influencias civilizadoras. Gracias a Isabel Kelly comenzó a ser desechada la falsa etiqueta tarasca, sin embargo, como se ha hecho notar, no se eliminó la idea de atraso del Occidente, de hecho se consolidó.

Aunque en discusiones de orden teórico se habla de la heterogeneidad de los pueblos que conformaron Mesoamérica, en términos prácticos se siguen aplicando criterios tradicionales. Como parte de la base que define a lo mesoamericano se ha hecho énfasis en la acción globalizadora de los protagonistas, como olmecas, teotihuacanos, toltecas y mexicas.¹³⁹ De modo que en la mayor parte de la bibliografía dedicada a lo mesoamericano la cultura de tumbas de tiro es ignorada porque desde una impresión inmediata no exhibe atributos de esas civilizaciones. Argumentado un desarrollo alejado de las influencias olmecas y teotihuacanas, el Occidente suele excluirse en trabajos relativos a los periodos Predásico y Clásico, respectivamente, es decir, la mayor parte de su historia: del 2500 a.C. hasta el 600 d.C.¹⁴⁰

¹³⁹ López Austin y López Luján, 1996, p. 63.

¹⁴⁰ Entre ellos, Porter (1972) y Litvak King (1982).

Los mismos occidentalistas han promovido la visión tradicional,¹⁴¹ quizá el más conocido sea Otto Schöndube, quien ha sostenido bajo la óptica del determinismo geográfico la existencia de pequeñas comunidades aisladas dentro de la cultura de tumbas de tiro: “entidades sociales menores que no necesitaron mecanismos muy elaborados para mantener su cohesión y resolver sus necesidades básicas”, y agrega, “los grupos de Occidente tuvieron en lo general una cultura más sencilla, más simple o por decirlo de otra manera: más rural y menos urbana; más casquil y menos estatal”. Como efecto de lo anterior, dice, destacaron en “artes menores”, “el artesano prehispánico plasmó con frescura, realismo y cierta ingenuidad un mundo rico en circunstancias y actividades en las que predomina el elemento humano”.¹⁴² En estas citas cabe destacar la aplicación de una ya muy rebasada división de las artes en “bellas” y la artesanía.¹⁴³ Por otro lado, es oportuno añadir que el “elemento humano” es ligado por este autor con la naturaleza y lo cotidiano, entendidos ambos ámbitos como inmediatos y sin complicaciones.¹⁴⁴

La caracterización del Occidente basada en el modelo de organización social que identifica un prolongado estado formativo y un desarrollo poco dinámico, ha ocasionado que se dejen de lado las lagunas de información al igual que las relaciones que hubo entre las culturas de El Opeño y de Capacha con las del Centro de México durante el Predásico

¹⁴¹ Entre ellos, Clement W. Meighan (1974), Muriel Porter (1972) y Stanley V. Long y R. E. Taylor (1966).

¹⁴² Schöndube, 1994, pp. 83 y 89.

¹⁴³ Propia del siglo XVIII (véase Shiner, 2004, cap. 5).

¹⁴⁴ En una obra del 2005 (p. 17), anota:

Lo distintivo en este momento es la existencia de un peculiar culto funerario, mediante el cual el indígena, al enlazarse a la tierra y a sus ancestros, buscaba manifestar su continuidad y permanencia.

Por ello no debe sorprendernos la riqueza y el realismo de su obra (manifestada sobre todo en el arte cerámico), en la cual se refleja el hombre y su cotidianidad, así como la naturaleza como lo rodeaba. Creo que ésta es la razón por la que sentimos tan próximo el arte de las tumbas de tiro colimota, es especial el realizado durante la fase Comala. Ese arte es tan humano, tan sencillo y carente de complicaciones, que en cierto sentido hace que nos identifiquemos con sus autores.

medio, la presencia de cerámica tipo Chupícuaro en sitios de aquella región y la contemporaneidad de la cultura de tumbas de tiro con la teotihuacana.¹⁴⁵ De igual forma, las nuevas evidencias que contravienen la visión tradicional tienden a ser desechadas.

Los guiones museísticos son un buen ejemplo de ello. Pese a que recientemente fueron reestructurados, en la sala del Occidente del Museo Nacional de Antropología prácticamente no se toma en cuenta el importante recinto Los Guachimontón, de Teuchitlán, y en el Museo del Cuale, en Puerto Vallarta, Jalisco –también del INAH-, no son considerados los trascendentales descubrimientos arqueológicos que han tenido lugar en la zona, como en Tomatlán, Mascota y en el mismo municipio de Puerto Vallarta, los cuales atestiguan una remota antigüedad cultural a través de los desarrollo Capacha y de tumbas de tiro, así como nexos con Ecuador.

Desde la historia del arte, a partir de los parámetros establecidos la escultura del Occidente fue definida por sus rasgos negativos: “no posee el naturalismo y sensualidad de los mayas, tampoco la simplicidad ni la economía de formas de los aztecas o, en fin, el preciosismo y elaboración de los mixtecas” escribió Salvador Toscano;¹⁴⁶ George Kubler encontró en esta zona las manifestaciones artísticas de un perpetuo desarrollo aldeano, alejado de los grandes centros ceremoniales;¹⁴⁷ y Hasso von Winning subrayó que durante el Predásico temprano el Occidente compartió la tradición cultural del Altiplano Central,

¹⁴⁵ Sobre estas culturas del Occidente véase el capítulo tres.

¹⁴⁶ Toscano, 1984 [1944], p. 453.

¹⁴⁷ Kubler, 1962, p. 114.

sin embargo, durante el ascenso y dominio de Teotihuacan, se convirtió en un área periférica, con un nivel cultural de cacicazgos inferior al del resto de Mesoamérica.¹⁴⁸

Al igual que la edición de 1928 firmada por Medioni y Pinto y dedicada a la colección de Diego Rivera, publicaciones más recientes continúan mostrando este tipo de objetos como ilustraciones simples, en compañía de textos abocados a otras culturas.¹⁴⁹ No hay duda que desde entonces ha habido significativos adelantos en el conocimiento de múltiples aspectos, por lo que al parecer no se trata de ausencia de información a causa del saqueo o de la falta de estudios, sino de hacer a un lado los que existen.

De un lado, las esculturas procedentes de las tumbas de tiro han sido apreciadas como arte, se pondera su belleza, acento humanista y diversidad de soluciones plásticas; de otro, sus significados son considerados simples, de acuerdo con los estándares de lo complejo. Cabe anotar que la vida diaria y secular en absoluto son irrelevantes, sólo que, desde mi punto de vista, dicha lectura de las piezas resulta muy apartada de su contexto original: se encontraban depositadas, junto con vasijas y otros materiales, como ofrendas a los muertos en las tumbas de tiro, un ámbito que nos remite al plano de lo sagrado y lo religioso.¹⁵⁰ El común aislamiento de estas obras se remonta al momento mismo en que salen de nuevo a la luz, luego de centurias de estar enterradas, a raíz del saqueo. Es obvio que la perturbación de las tumbas pudo ocurrir desde la época prehispánica y sin duda hubo pillaje durante los tiempos novohispanos, pero según los registros históricos por lo

¹⁴⁸ Winning, 1974, p. 14.

¹⁴⁹ Cfr. el número 69 de la revista libro *Artes de México*, dedicada al “Elogio del cuerpo mesoamericano”, México, 2004; y *Vida y muerte. Arte funerario del Occidente de México*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 1998.

¹⁵⁰ Es factible que estas obras hayan tenido usos distintos a los funerarios, no obstante, puede afirmarse que la función funeraria fue primordial.

menos desde finales del siglo XIX estas obras han sido objeto de intensos saqueos, falsificaciones y del coleccionismo, tal como lo atestiguó Lumholtz.

Este arte ha sido también reinterpretado completamente al margen de su condición histórica. De acuerdo con el estudio de Judy Sund, de 1960 a 1990 el coleccionista Jules Berman usó a las esculturas procedentes de las tumbas de tiro en las campañas de publicidad de la bebida Kahlúa en Estados Unidos (**figura 2.7**). Los rasgos formales y temáticos de las obras, así como la ausencia de un contexto cultural e incierta procedencia, permitieron que tuvieran una gama maleable de significados, muy lejanos a los de un ámbito funerario. En los anuncios las esculturas fueron exhibidas como objetos exóticos, pero cuyo contenido humano se adaptaba a situaciones contemporáneas y próximas. El supuesto buen humor de las figuras fue explotado, se dispusieron como actores y se les dio voz a manera de textos. Así, una pareja de guerrero y cautivo se transformó en una pelea matrimonial; la evocación de lo cotidiano, más que de lo ritual, fue plenamente asumida.¹⁵¹

En lo anterior resalta que los objetos adquieren la capacidad de ser libres de sus significaciones originales, de responder a nuevos tiempos y espacios y renovar sus significados,¹⁵² sin embargo es un hecho que de esta cultura falta mucho por indagar y dar a conocer; en consecuencia, me parece que las exhibiciones o publicaciones centradas en su visualidad o con total separación de sus conexiones históricas perpetúan las nociones distorsionadas u obscuras que se han formulado a lo largo de años y se ignoran deliberadamente elementos fundamentales de sus creadores.

¹⁵¹ Sund, 2000.

¹⁵² Pearce, ed., 2008.

En este esquema evolucionista de la historia, dos factores primarios han conformado estas opiniones: 1) las características materiales, estilísticas e iconográficas de las esculturas: son figuras de hombres, vegetales y animales modeladas en un medio que se concibe como poco refinado, el barro; en particular los humanos exhiben proporciones corporales distorsionadas, se muestran pasivos o realizando actividades en apariencia cotidianas, como cargar infantes o vasijas; y sobre todo, no presentan los atributos de deidades reconocidas y son excepcionales los seres de apariencia sobrenatural; 2) la cultura de tumbas de tiro sobresalió por la carencia de un sistema de escritura, de calendario, arquitectura y escultura colosales en piedra. La diferencia del Occidente en relación con esos rasgos mesoamericanos que denotan progreso cultural, fue traducida en términos de inferioridad y rezago, se trata de una cultura que no evolucionó y de una región que tampoco se integró a la dinámica de la historia sino hasta el periodo Posdásico, cuando son notorios los elementos toltecas y la influencia del Centro de México.

No obstante, los testimonios señalan de manera contundente que la cultura de tumbas de tiro fue portadora de la cosmovisión que caracteriza lo mesoamericano, mas lo hace con un estilo peculiar: la visión de conjunto que expongo en esta tesis pretende demostrarlo. Ahora hay certeza de que al igual que las esculturas la producción de vasijas fue muy abundante y parte fundamental en las ofrendas depositadas en las tumbas de tiro; de hecho, en las imágenes que las decoran se reconocen los mismos conceptos que organizan el cosmos según los mesoamericanos. Pese a ello y a sus sobresalientes cualidades plásticas, a la fecha han recibido una atención reducida, aun más su destrucción ha sido usual durante los saqueos. Y es que, como se esbozó líneas atrás, la singularidad de

sus artes ha sido mal comprendida; ciertas evidencias pese a estar visibles, no fueron valoradas o incluso percibidas a causa de los prejuicios establecidos. Sólo hasta años recientes ha comenzado el descubrimiento de vestigios, como los guachimontones que por fortuna se salvaron de ser destruidos; de modo paralelo se han desarrollado novedosos puntos de vista.

Viejos y nuevos enfoques

Las ideas sobre lo primitivo han cambiado con el tiempo. El término, antes aplicado con amplitud a los modos de vida y estilos artísticos no europeos, es ahora visto para denotar en general lo que no constituye una civilización. Implica la carencia de elementos como organización, refinamiento y avances tecnológicos. Lo primitivo en el arte está relacionado con una aparente inspiración espontánea, con simplismo técnico, sin limitación de convenciones y cercano a los aspectos fundamentales de la existencia humana. A partir de la invención europea a fines del siglo XIX y principios del XX del “primitivismo” o arte primitivo, en forma rutinaria el término ha sido delineado en oposición a las normas clásicas en general.

Por supuesto, el concepto de lo clásico también ha variado; hacia el interior del ámbito mesoamericano los rasgos clásicos se identifican en las culturas mexica, maya, teotihuacana y olmeca. En ellas abunda la escultura en piedra con dimensiones monumentales; formalmente varía de un detallado apego a las formas naturales hasta la extrema abstracción; en la iconografía predominan las elites, eventos y entidades

supernaturales, con frecuencia se alude a complejas mitologías y sistemas de creencias que, en buena parte, escapan a nuestra comprensión.

Después de la Conquista, durante siglos estos objetos fueron catalogados como ídolos y se les negó su calidad artística. En torno a la valoración del arte prehispánico de México y a su proceso de inserción dentro del contexto universal, existen notables estudios, como los de Edmundo O’Gorman, Justino Fernández, George Kubler y Beatriz de la Fuente.¹⁵³ En ellos se narra el proceso de rechazo, comprensión y aceptación que ha recorrido este arte hasta nuestros días. Queda claro que se debieron construir nuevas categorías estéticas, en oposición a las tradicionales del arte europeo “clásico”; la Conquista ha dejado profundas huellas y fue necesario argumentar en contra de las persistentes ideas colonialistas que calificaron las manifestaciones de los pueblos dominados o “no occidentales” como primitivas, de contenido idolátrico, carentes de sensibilidad artística, de sofisticación y, en términos generales, sin rasgos de civilización.

Identifico que en un proceso histórico diferente, en cierto sentido esta visión, que contrapone en una escala de valores lo primitivo y lo clásico, se ha volcado hacia el interior del ámbito mesoamericanista, como bien da cuenta la misma nomenclatura de su periodización. Existen profundas diferencias, donde las jerarquías se traducen en mayor o menor investigación, recursos y prestigio. Una evidencia concreta es que pese al extenso registro de sitios con guachimontones, apenas en unos cuantos, ya identificados plenamente como tales y reconocida su atribución cultural, ha sido posible la realización de

¹⁵³ De O’Gorman me refiero a *El arte o de la monstruosidad* (2002 [1940]); de Fernández a *Coatlícue. Estética del arte antiguo* (publicado por primera vez en 1954 e incluido en su obra de 1990); de Kubler, *Esthetic recognition of ancient Amerindian art* (1991); y de Beatriz de la Fuente a “El arte prehispánico: un siglo de historia” (1999).

excavaciones: en el centro oeste jalisciense se trata de Los Guachimontones, Cerro de Tepopote, Las Navajas, Llano Grande,¹⁵⁴ y Huitzilapa;¹⁵⁵ y a lo largo del cañón de Bolaños los guachimontones excavados se encuentran en La Florida,¹⁵⁶ Pochotitán y Chimaltitán.¹⁵⁷

La situación no obedece sólo a disposición de recursos y voluntades para llevar a cabo proyectos de investigación, también de la protección de estas obras en su calidad de patrimonio cultural. Es así que, a pesar de su registro científico, recientemente han sido arrasados, en aras de hacerse de terrenos para la agricultura, sitios tan importantes como Huitzilapa, Santa Quitería (por lo menos en una tercera parte, esto en el año de 1993), Ahualulco y San Juan de los Arcoos (excepto por un edificio central).¹⁵⁸

Se trata, en fin, de una larga construcción del pasado y del presente del país que entreteje múltiples factores y circunstancias. En el país existen registrados más de treinta mil sitios arqueológicos y a todas luces, los diversos recursos para investigación, protección y conservación son insuficientes. Respecto al Occidente la intrincada serie de circunstancias presentada a lo largo de estas páginas no ha favorecido el desarrollo de trabajos científicos, los proyectos se advierten muy reducidos. De ahí que en buena medida lo que se conoce del arte de la cultura de tumbas de tiro ha sido determinado por el gusto de los coleccionistas.

Puede decirse que desde la segunda mitad de los años de 1970 los avances en la comprensión de la cultura de tumbas de tiro han sido generados principalmente por

¹⁵⁴ *Cfr.* Weigand, 2004, p. 240; Beekman, 2005 y 2008.

¹⁵⁵ Ramos y López, 1996.

¹⁵⁶ Véase Cabrero y López, 2009.

¹⁵⁷ Véase Cabrero y López, 2002, cap. 5.

¹⁵⁸ *Cfr.* Beekman, 2005, p. 79.

arqueólogos. Y desde esta perspectiva el arte y las aproximaciones histórico-artísticas y estéticas han sido considerados como algo menor, obviamente como una respuesta científica ante la subjetividad que se supone en esos enfoques y en contraposición a su apreciación como objetos aislados de su contexto a raíz del saqueo y el coleccionismo. En este orden de ideas, Weigand alude el papel promotor de los enfoques histórico-artísticos en el conocimiento de la cultura de tumbas de tiro, pero subraya: “Los intereses en la historia del arte son válidos e importantes, sin embargo, la arqueología antropológica tiene una base más amplia que la preocupación por estilos artísticos”.¹⁵⁹ Otros autores piensan que a partir de las investigaciones de Weigand, quien propone la existencia de una sociedad compleja, los enfoques de estudio han cambiado: el contexto social gradualmente sustituye las aproximaciones de la historia del arte.¹⁶⁰

En esta tesis de historia del arte me interesa resaltar la importancia de la interdisciplina, de hecho tradicionalmente este campo del saber se ha desarrollado con tal procedimiento.¹⁶¹ Ante la complejidad de ese universo histórico de estudio, es obvio que los diferentes campos de conocimiento tienen distintas aportaciones, acorde con sus particulares intereses de estudio, teorías y metodologías. Conviene también adarar que la valoración artística implica una visión peculiar de los objetos y sus creadores, se contrapone a la mera consideración de los primeros como materiales arqueológicos y reconoce en los segundos su sensibilidad estética, a la vez que promueve la de los

¹⁵⁹ Weigand, 1993, p. 76.

¹⁶⁰ Valdez *et al.*, 2006, p. 298.

¹⁶¹ Pienso, por ejemplo, en los estudios de Aby Warburg, Erwin Panofsky y Ernst H. Gombrich.

espectadores y la sociedad.¹⁶² Igualmente me parece indispensable cambiar la noción del arte como objetos individuales, sólo con valores intrínsecos e ignorando su contexto cultural, ya que éste reviste una importancia fundamental para entender aspectos del arte mismo -en particular del creado en el pasado y del que se carece de fuentes escritas-, tales como su función, procedencia, distribución, temporalidad, proceso de creación, recepción, significados y simbolismos. La valoración estética concierne a estos aspectos y en el caso del arte indígena antiguo las aportaciones de la arqueología, entre otras ciencias como la antropología biológica, la geología, la química, la botánica, la zoología, resultan primordiales en la reconstrucción de la historia de las obras de arte.

¹⁶² Warren, 1989.

Capítulo 3

El contexto histórico de la cultura de tumbas de tiro Relaciones con culturas del Occidente

Este capítulo traza una secuencia de culturas antiguas de la región occidental de Mesoamérica relacionadas de diversas maneras con la de tumbas de tiro. Se hurga en los lazos que las unen y en lo que las distingue. Dirijo la atención a las culturas de Capacha y El Opeño, y a las tradiciones de Chupícuaro y de los patios hundidos del Bajío. La finalidad es conformar un panorama actualizado y con proposiciones novedosas acerca de las interacciones culturales al interior del Occidente durante los periodos Predásico y Clásico. Se recomienda ver la **figura 1.3**, que concentra en un esquema la sucesión cronológica y la distribución de los desarrollos más reconocidos de la región. Como se ha visto en el capítulo previo, los rasgos atípicos de la cultura de tumbas de tiro, junto con los prejuicios y la escasez de estudios han llevado a suponer su aislamiento. Los testimonios aquí presentados apuntan hacia otra dirección.

Hoy día tenemos la certeza de que en el Occidente es milenaria la tradición del arte en barro ofrendado a los muertos y de la arquitectura funeraria subterránea. Inicia hacia los años 1500-1200 previos a nuestra era en las culturas contemporáneas de Capacha y El Opeño. Sus evidencias se han localizado en mayor medida en Colima-Jalisco y en Michoacán respectivamente y se circunscriben a lo funerario; cabe resaltar que en ambos

casos se desconoce el ámbito de los vivos, son pocos los sitios identificados y su cronología no está del todo identificada. En sus expresiones artísticas y ciertas prácticas se ha advertido con claridad que fueron precursoras de la cultura de tumbas de tiro.

Quizá poco antes del surgimiento definitivo de la cultura de tumbas de tiro inició la de Chupícuaro en el sureste de Guanajuato y el noreste de Michoacán; esta contemporaneidad continuará con algunas de sus fases subsecuentes identificadas en ciertas zonas de las entidades mencionadas; en conjunto esas fases se reconocen como una tradición. El medio principal para identificar la tradición Chupícuaro ha sido la cerámica, en este campo ya se han advertido vínculos con los materiales de El Opeño y Capacha. El estudio estilístico que realice explora semejanzas entre el arte de Chupícuaro y el de tumbas de tiro. Finalmente, retomo cierta información que, aunque incipiente, apunta claramente la presencia de rasgos característicos de la cultura de tumbas de tiro en el Bajío guanajuatense durante el Clásico.

1. La cultura El Opeño (c. 1500/1200-800/300 a.C.)

Cerca de Zamora, en el municipio michoacano de Jacona de Plancarte, se encuentra El Opeño (**véase la figura 1.2**); en este sitio Eduardo Noguera y Arturo Oliveros han registrado doce tumbas cavadas en el tepetate (**figura 3.1**).¹ A diferencia de las de tiro, el ingreso no es un pozo vertical, sino un pasillo escalonado, éste conduce a una cámara de

¹ Las primeras excavaciones oficiales del sitio estuvieron a cargo de Eduardo Noguera, quien en 1938 registró cinco tumbas. Años después, en 1970 y 1991, Arturo Oliveros localizó cuatro y tres tumbas más respectivamente.

planta semirectangular con techo abovedado, el piso no es plano, visto longitudinalmente en la sección central presenta un nivel inferior y a cada lado una banqueta.

Su ubicación espacial y el diseño uniforme prueban que desde entonces existía un culto formal y complejo en torno a los muertos. Las tumbas integran un cementerio, están situadas en una colina de suave pendiente (**figura 3.2**), todas fueron construidas siguiendo un eje longitudinal este-oeste, con el ingreso orientado hacia el oeste, el rumbo por donde se oculta el sol y, en concordancia con la cosmovisión mesoamericana, comienza su tránsito por el inframundo; los difuntos se colocaron extendidos sobre la espalda.² Estos ejemplos, ubicados por lo menos hacia el año 1200 a.C.³ son quizá los casos más tempranos conocidos de arquitectura funeraria en Mesoamérica. Su peculiar diseño adoptará, en el transcurso del tiempo y en otros espacios, varias modalidades que en conjunto constituyen un arte característico del antiguo Occidente.

De acuerdo con Oliveros, la tumba de mayores dimensiones (la número 7) se hunde más de 7 m, la escalera por la que se desciende tiene nueve peldaños, se extiende por un pasillo de 12 m de largo por 2 de ancho, y el espacio de la cámara mide 9 m de largo por 4.10 de ancho y alcanza hasta 2.10 m de altura⁴ (**véase la figura 3.1**). Se ha comprobado el reuso de las tumbas a lo largo del tiempo. Los huesos de los ocupantes anteriores se apilaban a los lados para dar cabida a los nuevos; así, en la tumba recién mencionada fueron identificados los restos de 102 personas.

² Oliveros, 1974, 2004, p. 22.

³ Sobre la cronología de El Opeño véase Oliveros y De los Ríos, 1993; Oliveros 2004, p. 22 y 2006, p. 148. También véase el apartado 3 de este capítulo, titulado “Relaciones”, en donde se abordan las evidencias de continuidad hasta el 300 a.C.

⁴ Oliveros, 2004, p. 33.

Los muertos recibieron ofrendas diversas: cerámica, lapidaria, objetos de piedra, obsidiana, hueso y concha, caracoles, bivalvos, corales y fauna terrestre. Abundan las vasijas cerámicas, decoradas o no;⁵ su repertorio de formas es limitado: ollas, cántaros, botellones, cuencos, algunos cuencos con soportes y otros con dos depresiones opuestas en el borde –forma “arriñonada”–, recipientes con elementos figurativos modelados y miniaturas (**figura 3.3**). El exterior y el interior están alisados y pulidos, a excepción de las vasijas cerradas, cuyo interior es áspero; en la mayoría las paredes son gruesas. La decoración consiste en diseños geométricos sencillos. Sobresalen las que tienen decoración zonal, es decir áreas delimitadas por líneas incisas a las que se aplicó color blanco, dichas áreas están pintadas con un color distinto al de la base (rojo o guinda sobre el color natural de la superficie) o rellenas de punzonados. Asimismo hay vasijas pintadas al negativo (en colores de rojo a naranja y negro sobre los tonos naturales del barro)⁶, incisas y con aplicaciones al pastillaje. Un botellón presenta en el cuerpo globular líneas incisas verticales que remiten a una calabaza.⁷ Existen cuencos con soportes de patas de araña o piernas; estos recipientes son “molcajetes”, es decir, tienen el fondo con incisiones paralelas y oblicuas, en ellos puede observarse el desgaste por abrasión. En piedra caliza se elaboraron

⁵ Oliveros, 2004, p. 77. Parte de la cerámica se encontró en fragmentos en el relleno del pasillo de ingreso, este autor indica que inundaciones a través de los siglos movieron los materiales. La información básica sobre la alfarería proviene de Oliveros, 2004, pp. 75-116.

⁶ La pintura al negativo es una técnica muy especial. Consiste en aplicar una sustancia –tal vez resina– en ciertos diseños, que impide que la posterior capa de pintura cubra estas zonas, también evita el ahumado y promueve una cocción distinta. Como resultado, las formas son las no pintadas o de cocción variada, es decir, los diseños al negativo.

⁷ Oliveros, 2004, pp. 96, 97, imagen 29.

vasos miniatura llamados “pebeteros”, cuya silueta con dos y tres cuerpos hemisféricos superpuestos y decorados con achurados esgrafiados recuerdan vasijas del tipo Capacha.⁸

Al parecer, las vasijas con modelados figurativos son escasas, induyo aquí las que identifiqué: una olla de cuerpo globular cuya parte superior es la cabeza de un ave con el pico abierto (pintada al negativo), cuencos con forma de animales tetrápodos y una olla antropomorfa que se atribuye a El Opeño y cuyos rasgos faciales recuerdan a los del estilo 1, como se verá enseguida (**figura 3.4**). Existen otras vasijas cuyo modelado integra figuras humanas, estas son miniaturas y su explicación se considera en el apartado de las esculturas (se trata del grupo 4).

El conjunto de esculturas cerámicas localizadas en las tumbas de El Opeño es reducido, figuras completas y fragmentos apenas suman 62 piezas.⁹ A estas agrego unas pocas exhibidas en museos.¹⁰ Oliveros distingue cuatro variantes estilísticas que denomina 1, 2, 3 y 4; la más numerosa es la segunda¹¹ (**figura 3.5**). Más bien son los detalles técnicos, como pulido, pastillaje, incisión, punzonado y pintura los que permiten separarlas en grupos. Todas figuran seres humanos vivos, con acentuado predominio de las mujeres, que se reconocen por los senos abultados; sólo en el grupo 3 se figuran genitales femeninos. A excepción de un conjunto del grupo 1 que representa una escena de juego de pelota y de un par del grupo 2 que muestra posiciones peculiares, temáticamente no hay mayor diferencia entre ellas. Son pequeños volúmenes de barro modelados en formas

⁸ Oliveros, 2004, pp. 76-116.

⁹ Oliveros, 2004, p. 55. Algunas de las piezas publicadas en este libro puede verse en Morelia en el Museo Regional Michoacano.

¹⁰ Museo Nacional de Antropología y Museo Regional de Guadalajara.

¹¹ Oliveros, 1974 y 2004, pp. 55-73.

sólidas, cuya altura es menor a los 15 cm y en las que el interés visual recae en la parte frontal; la cabeza es grande y alargada, parece exhibir deformación tabular erecta.

En los grupos 1, 2 y 3 la postura corporal típica es rígida: de pie con las piernas separadas, aunque la mayoría tiene los pies chicos y no permiten que la figura se sostenga en realidad; los brazos, que son muy cortos, se disponen a los lados, separados del torso. La mayoría está desnuda, unas cuantas figuras femeninas llevan falda. Es llamativa la variedad de tocados, peinados y collares que ostentan, así como la decoración corporal y facial. Oliveros subraya la combinación de los estilos 1, 2 y 4 en nueve de las doce tumbas exploradas, en contraste con el estilo 3 que sólo se encontró en la Tumba 4.¹² Este hecho pudiera aludir al reuso de las tumbas a través del tiempo, en caso de que los estilos se hubieran realizado en distintas temporalidades.

Comparativamente, el grupo 1 presenta proporciones anatómicas más naturales (**figura 3.5a**); tienen rostros de facciones finas, con nariz pequeña, ojos y boca conformados por líneas de pastillaje que delimitan un rectángulo –o una pastilla rectangular con dos perforaciones a los lados que dejan la pupila figurada–; las cejas suelen resaltar como una línea continua; tienen partes pintadas en rojo y negro. En el grupo 2 hay un mayor uso del color, simula rasgos anatómicos y pintura corporal y facial: el amarillo, rojo, negro, rosa y blanco se ven casi siempre sobre un engobe crema;¹³ los ojos son grandes aplicaciones ovaladas con la pupila pintada o una pastilla rectangular con hundimientos en los lados (**figura 3.5b**). Unas cuantas presentan una gargantilla que cubre todo el cuello, por lo que Oliveros las considera un posible antecedente de las figuras tipo *choker* de

¹² Oliveros, 2004, p. 71.

¹³ Oliveros, 2004, p. 62.

Chupícuaro (véase abajo).¹⁴ A diferencia de los anteriores, en el grupo 3 el barro se ve más claro y pulido; las cabezas y los torsos son más alargados y esbeltos, con las extremidades inferiores más torneadas; hay indicación de los dedos de manos y pies; el uso del punzonado es notable en tocados, peinados, rasgos faciales y ornamentación corporal; las cejas y los párpados se marcan con desniveles; los ojos se modelaron en forma oblicua, con la pupila hundida; en la boca entreabierta se ven los dientes (**figura 3.5c**). El grupo 4 lo componen diminutas figuras sedentes cuyas espaldas se unen a vasijas, y que al frente, entre las manos, sostienen cuencos; la superficie es café, sobresalen los ojos como una aplicación circular (**figura 3.5d**).

La mencionada escena de juego de pelota (**figura 3.6**) pertenece a la variante estilística 1; este conjunto escultórico se localizó en la Tumba 3 y es una de las evidencias más tempranas de representaciones de tal tipo en Mesoamérica; de cualquier modo, indica la antigüedad de esa práctica ritual en la región Occidente. Consta de ocho figuras: cinco jugadores y tres espectadoras.¹⁵ En comparación con las anteriores exhiben una mayor intención de reproducir elementos anatómicos: los artistas alfareros modelaron jugadores atléticos, resaltando sus músculos y articulaciones; están de pie, con los brazos en distintas posiciones, con lo cual manifiestan fortaleza y un notable dinamismo. Como atributos del juego llevan una especie de protector acolchado en las piernas y en las manos un objeto semejante a una paleta o raqueta, en actitud de golpear algo. Por su parte, las figuras femeninas están desnudas, dos de ellas sorprenden por la sensual pose: redinadas hacia atrás, apoyadas sobre las manos, con las piernas extendidas hacia el frente y el rostro

¹⁴ Oliveros, 2004, p. 62.

¹⁵ Oliveros, 1974, p. 189.

mirando adelante. De modo especial, en una mujer el erotismo es explícito, sugerente, levanta una rodilla, la otra, pegada al suelo, se dobla hacia fuera, el torso se inclina más, sobresalen los senos y la cabeza se cae suavemente hacia atrás.

Como se dijo antes, del grupo 2 se distinguen dos figuras por las posiciones que muestran; una es femenina, sólo se conserva el torso y fue localizada en la Tumba 7: con su mano izquierda se toca una mejilla y con la derecha un seno (**figura 3.7a**); esta postura se verá con frecuencia posteriormente en la escultura del pueblo de las tumbas de tiro, al igual que las figuras recostadas en camillas, en este caso de El Opeño, esta segunda escultura parece tratarse de una masculina puesto que no presenta senos abultados; la camilla es angosta y la cruza una banda a la altura de los pies (**figura 3.7b**).

2. La cultura Capacha (c. 1500/1200 -800/300 a.C.)

La Capacha es una ex hacienda localizada al noreste de la ciudad de Colima (**véase la figura 1.2**); los elementos de la cultura Capacha fueron descubiertos y definidos hace unas cuantas décadas por Isabel Kelly. Ella la identificó como una fase en la secuencia cerámica de Colima y la asocia con una fecha de radiocarbono de 1450 a.C.¹⁶ Recientemente, Mountjoy y Olay proponen que inició alrededor del 1200 a.C. y se prolongó hasta el 300 a.C.¹⁷.

Además de las de Kelly, otras contribuciones fundamentales sobre la cultura Capacha son las de Joseph B. Mountjoy, a partir de sus investigaciones en Mascota, Jalisco

¹⁶ Kelly, 1980. Esta investigadora comienza su descubrimiento en 1966, en 1970 ya advertía su origen preclásico, y en 1980 se publica su estudio.

¹⁷ Mountjoy y Olay, 2005, pp. 27, 28.

desde 1998. Al conjunto de las evidencias recabadas en Colima y Jalisco les llamo cultura Capacha en razón de las notables síntomas de unidad que exhiben, sin que esto niegue las particularidades locales; la intención es reconocer las dinámicas culturales que varias comunidades del Occidente compartían desde tiempos tempranos.

Los materiales de la cultura Capacha proceden de entierros directos y en tumbas de tiro, agrupados en cementerios. Al parecer, también se hicieron entierros en cistas, es decir, espacios rectangulares cuyas paredes y techos estaban formados con piedras.¹⁸ Los restos humanos han aparecido extendidos, en bulto e incinerados y alojados en vasijas.

Kelly localizó diez cementerios con entierros directos en posición extendida en Tuxcacuesco, Jalisco, y en los municipios colimenses de Comala, Villa de Álvarez, Colima, Cuauhtémoc e Ixtlahuacán.¹⁹ En compañía de los muertos halló una cantidad reducida de pequeñas esculturas de barro de factura muy simple, de carácter frontal y sólo con mayor detalle en la cabeza; distingue dos variantes estilísticas a las que no pone nombre específico y que por conveniencia aquí llamaremos I y II (**figura 3.8**).

¹⁸ Así puede verse en una fotografía incluida en el reporte que Andrés Saúl Alcántara presenta sobre el rescate arqueológico de un cementerio correspondiente a la fase Capacha en el predio El Cortijo, en el municipio de Colima. La nota es breve y no se especifica si todos los entierros se hicieron en este tipo de “cajas” o fueron directos. Menciona 60 entierros individuales o múltiples con hasta cuatro individuos, asociados con 250 piezas de materiales diferentes: lítica, cerámica y hueso. Sólo dos cuerpos no estaban asociados a ofrenda. En el caso de los que la tenían, variaba la cantidad, en una se contaron 23 objetos y la más sencilla tenía una sola pieza (Alcántara, 2003).

Otra excavación arqueológica de materiales Capacha tuvo lugar en el sitio El Camichín, cerca del poblado de Acatitán, en la cuenca oeste del río Salado, en Colima. Se reporta un cementerio delimitado con variedad de entierros: primarios extendidos, secundarios de partes del cuerpo –cráneos y huesos largos principalmente-, ofrendas asociadas con partes seccionadas del cuerpo y vasijas aisladas que algunas veces contenían fragmentos de hueso, al igual que objetos que no presentaban asociación directa con algún tipo de entierro (Ramos *et al.*, 2005, p. 61). Mountjoy (2006, “Conclusions”) señala que los estudios de Robert Greengo y Clement W. Meighan publicados en 1971, dan a conocer material del tipo Capacha cerca de Apulco, Jalisco.

¹⁹ Kelly, 1980, pp. 1, 2.

El tipo I son figuras sólidas, planas, sin oer o escasamente oídas; con cejas y ojos resaltados en pastillaje: las cejas se ven como una línea continua y los ojos como un rectángulo.²⁰ El tipo II son figuras huecas oídas, con rasgos simplificados; el rostro se ve modelado, los ojos tienen forma de almendra, la pupila se indica con una incisión vertical gruesa; la boca destaca abierta con los dientes muy marcados.²¹

Las ofrendas más numerosas son las vasijas cerámicas, cuya pasta suele ser granulosa y las paredes gruesas. La gran mayoría son los “bules” (**figura 3.9a**): ollas altas con cuello largo, con cuerpo semiesférico doble, llamadas así en alusión a las calabazas *Lagenaria siceraria*, que también son adinturadas y que secas se utilizan como recipientes.²² Hay también otras de peculiar silueta compuesta que siguen el esquema anterior de dos vasijas superpuestas, pero en este caso interconectadas por medio de formas tubulares: con dos está la vasija con asa y boca de estribo (**figura 3.9b**), con tres el “trífido”²³ (**figura 3.9c**) y el que llamo “trífido compuesto”, puesto que cada una de las tres formas tubulares se une hacia abajo con un recipiente esférico, las cuales a su vez están unidas por conductos horizontales²⁴ (**figura 3.9d**). Otros recipientes asociados con los difuntos son ollas simples, cántaros, botellones, cuencos, tecomates, ollas y platos dobles unidos horizontalmente, miniaturas trípodes y tetrápodos, y unas cuantas vasijas zoomorfas y fitomorfas. Entre estas últimas Kelly registra una olla con un ave modelado en el cuerpo, una vasija bicéfala y

²⁰ Kelly, 1980, fig. 33.

²¹ *Ibidem*, fig. 34.

²² Los moneros también reportan vasijas con triple cintura (*ibidem*, p. 55). Además de bule, la planta *Lagenaria siceraria* también se conoce como guaje, calabaza del peregrino, jícaro y porongo.

²³ Kelly las llama “stirrup vessel, three tube variant” (1980, p. 71). El nombre de trífidos aparece en bibliografía posterior, como en Mountjoy, 1994, p. 42.

²⁴ Kelly no reporta esta variante, pero se encuentra en museos vinculada con materiales Capacha, como en el Museo Universitario de Arqueología de Manzanillo y el Regional de Guadalajara.

de cuatro patas y algunos cuencos miniaturas con figuras de tetrápodos (**figura 3.10c, d**);²⁵ en museos puede verse: una de cuerpo globular con protuberancias redondeadas de apariencia frutal y una vasija bicéfala y de cuatro patas (aunque ha perdido una cabeza) (**figura 3.10e, f**).

En las vasijas el acabado predominante es monócromo, en negro o café, con la superficie exterior pulida y la interior sólo alisada; se ven lisas o con aplicaciones de líneas abultadas, incisiones y punzonados; también las hay con decoración zonal, como en El Opeño (**figura 3.10a**); en este caso las secciones delimitadas por incisiones anchas están pintadas de un color distinto al de la base o encierran punzonados, incisiones y esgrafiados que a veces forman achurados; los diseños siempre son geométricos (**figura 3.10b**); uno distintivo es el “Sol con rayos”²⁶ (véase la **figura 3.9a, c**).

Por su parte, Mountjoy ha excavado en el municipio de Mascota, en el noroeste jalisciense, tres sitios, Los Coamajales, El Embocadero II y El Pantano, que muestran relación entre sí, además de con El Opeño y Capacha, y cuyos fechamientos de radiocarbono los ubican entre 1000 y 800 a.C.²⁷ En los dos primeros registró tumbas de tiro en cementerios, en los que obviamente no había vestigios habitacionales.

En Los Coamajales excavó una tumba de tiro intacta (**figura 3.11**) más otra posible tumba de tiro que había sufrido el saqueo; las dos presentan un tiro y cámara lateral cavados en el suelo; la ofrenda en la primera resultó del tipo Capacha: ollas con decoración

²⁵ Kelly, 1980, figs. 26f y 14a, b, c.

²⁶ Consiste en una depresión circular de la que se desprenden líneas paralelas o “rayos”; en dos de las secciones triangulares opuestas pueden verse punzonados.

²⁷ Mountjoy, 2006.

zonal incisa y una vasija zoomorfa del tipo II antes mencionado (**figura 3.12**).²⁸ En la cámara de la posible tumba de tiro Mountjoy rescató una muestra de huesos humanos quemados, cuyo análisis de radiocarbono dio una fecha de 900 a 800 a.C., y como fecha media se anota el año 820 a.C.²⁹ En el mismo sitio registró varias áreas de saqueo e hizo recolección de superficie, dando como resultado varias ollas con decoración típica de Capacha, con triángulos incisos (**figura 3.13a**); una contenía huesos humanos incinerados de los cuales se obtuvo una fecha de radiocarbono central de 990 a.C.³⁰ Entre los descubrimientos también se cuenta un pequeño “pebetero” de cerámica semejante a los encontrados en El Opeño (**figura 3.13b**), objetos de obsidiana y de cristal de roca.

En síntesis, el sitio de Los Coamajales está fechado entre 1000 y 850 a.C., su fecha central de ocupación es el año 990 a.C.,³¹ de modo que las tumbas ahí registradas constituyen las tumbas de tiro y cámara más antiguas de las que se tiene conocimiento. Décadas antes, Kelly había sido informada por saqueadores del hallazgo en Colima de cerámica Capacha en tumbas de tiro,³² sin embargo hasta el descubrimiento de Mountjoy pudo comprobarse científicamente esta asociación. En El Embocadero II se confirma la vinculación de la cultura Capacha con tumbas de tiro cavadas en el tepetate, con el hallazgo siete, más otras cuatro posibles dañadas por el saqueo.³³ Una de estas tumba contaba con un tiro y tres cámaras, el resto con un tiro y cámara lateral. Mountjoy obtuvo en una de las

²⁸ De acuerdo con Mountjoy, parece que los huesos fueron limpiados y acomodados antes de envolverse, tal vez en un textil, y de ser colocados en la cámara funeraria (Mountjoy, 2006, p. 44).

²⁹ Mountjoy, 2006, p. 24.

³⁰ Mountjoy, 2006, p. 18.

³¹ Mountjoy, 2006, p. 2.

³² Kelly, 1980, p. 23.

³³ Mountjoy, 2006, pp. 34 y ss.

posibles tumbas de tiro una fecha de radiocarbono de 820 a 770 a.C., con calibración intersectada en 800 a.C.³⁴

De nuevo, los materiales ofrendados a los muertos remiten a los de la fase Capacha de Colima, tales como una olla de color rosa-naranja, ollas con incisiones lineales o bordes en el cuerpo y esculturas sólidas (**figura 3.14**). En la cámara de una de las tumbas de tiro había tres entierros tipo bulto, en los que al parecer los huesos fueron limpiados y acomodados antes de ser envueltos y depositados en la cámara.³⁵ Llama también la atención un entierro directo sobre una tumba de tiro, cuya ofrenda cerámica incluía objetos contemporáneos a los anteriores, como una figura sólida masculina, una olla cuyo cuerpo tal vez imita la forma de una calabaza y una olla de silueta compuesta que aparenta la sobreposición de vasijas y cuyo diseño remite directamente a las típicas ollas de Capacha (**figura 3.15**).

En el cementerio de El Pantano no se han registrado tumbas de tiro, Mountjoy supone que por falta de suelo apropiado, pero anota que sí existen algunos tiros bien definidos y fuera del tiro se excavó a cielo abierto una cámara o pozo, adentro del cual a veces hallaron hasta dos o tres niveles de entierros. El sitio se ubica hacia el 800 a.C., sus materiales también presentan similitudes con los del estilo Capacha. Se piensa que el cementerio de El Embocadero II es un poco más tardío que el de El Pantano.³⁶

³⁴ Mounjjoy, 2006, p. 60.

³⁵ Mounjjoy, 2006, p. 44.

³⁶ Lo hace a partir de ciertas diferencias en vasijas y esculturas de cerámica, por ejemplo: la poca presencia de pintura color rosado y la forma "tapa de agua" que abundan más en El Pantano; la ausencia de botellas en El Pantano y la ausencia de tecomates en Los Coamajales; la representación de ropa en una figura, misma que no se encuentra en ninguna figura en El Pantano; la decoración incisa de dos ollitas que parece más derivada de decoración El Pantano que la decoración incisa de Los Coamajales, y la pasta y desgrasante

La información publicada sobre El Pantano es escasa. En el Museo de Arte Prehispánico en Mascota –que tiene su origen en las investigaciones de Mountjoy- pude ver algunas de las esculturas sólidas antes aludidas. Figuran humanos de pie o sedentes, algunas masculinas tienen genitales (al igual que algunas de El Embocadero II: **véanse figuras 3.14e, 3.15a**). Un ejemplar muestra ojos pequeños, incisos, pero en el resto de los rasgos son similares: en la cara resaltan cejas largas que se unen a la nariz, que es rectangular y corta; los ojos al pastillaje tienen forma rectangular con los globos oculares ligeramente remetidos; la boca es una pequeña abertura. En estas figuras encuentro parecido con las colimenses del tipo I, de las cuales Kelly anota que no están cocidas.

3. Relaciones

Pese a la escasez de testimonios, resulta claro que las sociedades contemporáneas de Capacha y de El Opeño estuvieron históricamente vinculadas.³⁷ Como se ha visto, la cerámica funeraria de El Opeño y Capacha comparten las esculturas humanas pequeñas y sólidas, las vasijas que integran formas animales y vegetales, la decoración zonal limitada por incisiones y la de tipo geométrico. No así la pintura al negativo, las vasijas con soportes, los cuencos arriñonados y las vasijas de apariencia antropomorfa, todos los cuales sí están presentes en El Opeño. En ambas existen cementerios y tumbas excavadas en el tepetate. En particular una pequeña figura humana de barro localizada en la Tumba 3 de El

bastante más fina que la cerámica de Los Coamajales, así como generalmente más fina que la cerámica de El Pantano (Mountjoy, 2006, p. 66, 67; sobre El Pantano véase también Williams, A. R., 2007).

³⁷ Tal como lo reconocieron Isabel Kelly y Arturo Oliveros.

Opeño,³⁸ recuerda a las esculturas de Capacha: los ojos son grandes, con los párpados abultados, la pupila marcada y la boca entreabierta mostrando dientes grandes (**figura 3.16**);³⁹ los pebeteros hallados en tumbas de El Opeño (**véase figura 3.3f, g**)⁴⁰ también remiten a las ollas tipo bule de mayor tamaño de Capacha. Un vasito del mismo tipo fue localizado en Los Coamajales, sitio emparentado con la cultura Capacha (**véase figura 3.13b**).⁴¹

En cuanto a lazos de la cerámica de Capacha y El Opeño con la de otras regiones, hay similitudes con la predásica del Altiplano Central (1300-1000 a.C., sitios de los actuales estados de México y Morelos), que sugieren influencias del Occidente en el Centro, un asunto ya advertido por Isabel Kelly y otros autores.⁴²

Oliveros plantea semejanzas de las esculturas de los estilos 1 y 2 de El Opeño con los tipos C y D de sitios contemporáneos ubicados en Altiplano Central de México, de acuerdo a la clasificación de George Vaillant.⁴³ Ahí mismo, en Tlatilco y Tlapacoyan-Zohapilco, entre otros sitios, existen vasijas pintadas al negativo, con decoración zonal, con soportes y acinturadas (estas últimas consisten en botellones, una olla trípode y una olla con doble cintura); también se han registrado vasijas con asa de estribo, pero aquí la parte

³⁸ Su fotografía está publicada en Oliveros, 2004, p. 188, objeto 46 de la Tumba 3; y el dibujo en Oliveros, 2005, p. 678, fig. 11, en esta obra el autor la identifica como una figura “atípica”, y de mi parte señalo su parecido con piezas de la cultura Capacha.

³⁹ Estas figuras recuerdan a las del grupo K (Baus y Ochoa, 1989, pp. 320, 321). Tal denominación proviene de la clasificación formal definida por George C. Vaillant en la década de 1930 con base en materiales de los sitios de Zacatenco, Ticomán, El Arbolillo (en el Estado de México) y en Gualupita (Morelos).

⁴⁰ Oliveros, 2004, pp. 100-101, 207 (objeto 128), 211 (objeto 167) y 213 (objeto 180).

⁴¹ Mounjoy, 2006.

⁴² Kelly, 1980, p. 35. Anterior a ella varios autores, como Miguel Covarrubias, Román Piña Chan, Robert F. Heizer habían reconocido influencias del Occidente en esta región. Beatriz Braniff ha profundizado en este sentido, y en especial Carolyn Baus y Patricia Ochoa (1989) señalan con puntualidad similitudes y diferencias entre la cerámica temprana del Altiplano Central y la de Capacha.

⁴³ Oliveros, 2004, pp. 58 y 62.

superior no es una olla sino una abertura corta y estrecha, además la parte inferior suele ser campaniforme, con la base plana.⁴⁴ En estos casos igualmente se trata de piezas asociadas a los muertos, pero aquí son entierros directos.

Cabe recalcar que fuera del Occidente este tipo de vasijas compuestas es escaso. En una tumba tronco cónica –que recuerda a las tumbas de tiro- de Chilpancingo fechada hacia el 1000-700 a.C., se encontró un botellón con cuerpo de bule; en este periodo resaltan rasgos olmecas típicos, como consta en la escultura de barro de ese estilo que acompaña al botellón.⁴⁵ En Guerrero se reportan bules en los vasos de las presas cercanas a la desembocadura del río Balsas.⁴⁶ En tiempos posteriores se modelaron en las fases tempranas de Chupícuaro (véase abajo) y en la cultura tarasca del Posdásico se modelaron vasijas con asa de estribo. Para terminar, en territorio Occidental, a Sinaloa se atribuyen tres pequeños trífidos, así mismo se han registrado unos cuantas vasijas con tres tubos en una modalidad distinta a la anterior; es posible que todas estas piezas daten del Posdásico, aunque se ha propuesto que su realización estuvo inspiradas en las antiguas vasijas de Capacha.⁴⁷

Configuración de una tradición: el arte de ofrendar a los muertos

Aproximadamente desde 1500-1200 a.C. tiene su origen la arquitectura funeraria excavada en tepetate en el Occidente, en el sitio El Opeño y con pasillos escalonados que conducen a las cámaras. Entre los años 1000 y 800 se identifican las primeras tumbas con pozo

⁴⁴ Baus y Ochoa, 1989.

⁴⁵ Martínez Donjuan, 1994, p. 153.

⁴⁶ Schmidt Schoenberg, 2006, p. 29.

⁴⁷ Baus de Czytrom, 1989 y Baus de Czytrom *et al*, 1989, p. 24.

vertical y cámara en el marco de la cultura Capacha, y según las evidencias, es a partir del 300 a.C. y hasta el 600 d.C. cuando sucede como un fenómeno masivo el entierro de los humanos en este tipo de recintos en la cultura de tumbas de tiro.

En términos generales, una hipótesis plantea que el cambio en el diseño en las tumbas de pasillo escalonado a tiro tuvo como fin evitar inundaciones que azolvaran el interior de las cámaras, tal como ocurrió en El Opeño, pese a que una laja cubría la entrada a las cámaras.⁴⁸ Dado que en este sitio no se han localizado tumbas de tiro, resulta difícil apreciar esta evolución. Pienso que es factible que en otras áreas del Occidente ciertos simbolismos determinaran la forma de las tumbas con un ingreso angosto y vertical.

Los síntomas del desarrollo de una tradición funeraria desde dichos tiempos tempranos se aprecian también en las ofrendas dedicadas a los muertos: las vasijas y las esculturas cerámicas, las primeras con decoración geométrica y algunas que integran formas vegetales, animales y humanas; las segundas figurando principalmente seres humanos desnudos o con indumentaria escasa y a veces con los genitales expuestos. Fue en el marco de la cultura de tumbas de tiro cuando aumentó en cantidades extraordinarias la producción de este tipo de obras; se modelaron figuras huecas de mayor tamaño, incluso de más de 1 m de altura; continuó la factura de esculturas pequeñas sólidas; se incrementaron notablemente las variantes estilísticas y el repertorio de temas; los recipientes se crearon en mayor variedad de formas y con paredes mucho más delgadas; las vasijas zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas muestran una impresionante variedad; las vasijas arriñonadas y los diseños peculiares del bule y el asa de estribo se continuaron

⁴⁸ Oliveros, 2004, pp. 36-37.

haciendo (**figura 3.17**); las decoraciones geométricas se plasmaron en composiciones más complejas; la pintura al negativo siguió, no así, según parece, la decoración zonal limitada por incisión; los tipos decorativos induyen una variedad de polícromos, bícromos, monocromos, incisos y esgrafiados.

Llama la atención que a lo largo de este largo periodo, desde el año *c.* 1500 a.C. hasta el 600 d.C., fueron predominantes la colocación de los muertos en decúbito dorsal extendido, los entierros individuales y colectivos de individuos masculinos y femeninos de todas las edades, el uso repetido de las tumbas y la concentración de los huesos de los primeros ocupantes.

Después del 800 y hasta el 300 a.C. existe un vacío general de información sobre lo ocurrido en la historia del Occidente. No obstante, hay indicios que apuntan con fuerza la distribución de estas dos culturas a lo largo del territorio occidental, su extensión temporal y el proceso de configuración de las milenarias tradiciones de veneración a los antepasados, del arte cerámico funerario y la arquitectura de tumbas de tiro y cámara como parte del acervo principal de varias culturas.

En sitios nayaritas del valle de Banderas, San Blas, valle del río Santiago y del norte del estado, Gabriela Zepeda ubica el que llama “complejo San Blas”, cuya temporalidad abarca del 1000 al 300 a.C.⁴⁹ (**véase la figura 1.5**); la cerámica presenta rasgos típicos de la de Capacha: cántaros con forma de calabaza, con asa de estribo y silueta compuesta (en apariencia son dos vasijas sobrepuestas) y con forma de bule (**figura 3.18**). Por su parte,

⁴⁹ Zepeda, 2001, pp. 7, 8. Este complejo lo establece con base en estudios de Joseph B. Mountjoy, quien ubica en dos sitios cercanos al estero San Cristóbal, a la entrada de San Blas, lo que llamó Complejo San Blas (Mountjoy, 1982, fig. 3).

Mountjoy encontró cerámica que atribuye al tipo Capacha en las costas nayarita y jalisciense –San Blas y valles de Banderas y Mascota- en un periodo que varía entre 890 y 300 a.C.; de igual modo, ha identificado en esta zona y en Talpa, Jalisco, un tipo de esculturas similar a las de El Opeño, fechadas alrededor del año 300 a.C.⁵⁰ En Puerto Vallarta, para una fase de 600 a 300/200 a.C., este investigador reporta ollas pintadas en rojo o naranja con características Capacha y del periodo de las tumbas de tiro, del primero presentan boca muy grande, cuello alto y cuerpo muy corto y del segundo bases con hundimiento en forma de calabaza, de modo que parecen una transición entre las dos culturas.⁵¹ Tumbas con tiros escalonados semejantes a las de El Opeño han sido localizadas en Jalisco, aunque no están datadas.⁵² En Los Guachimontones Weigand localizó tres tiestos de cerámica Capacha asociados a la cancha del Juego de Pelota 1, construido principalmente en los primeros 150 años de nuestra era.⁵³ Por último, en la cuenca de Sayula, Jalisco, una hipótesis arqueológica en curso es que los materiales están relacionados con la transición entre Capacha tardío y el horizonte de tumbas de tiro en Colima.⁵⁴

⁵⁰ Mountjoy, 2000, p. 58.

⁵¹ Mountjoy, 2004, pp. 340, 343, 344. Denomina a dicha fase Ixtapa temprano y la ha detectado en los sitios de Ixtapa y La Pedrera.

⁵² Weigand y Beekman, 1998, p. 37. Con base en este hecho Weigand plantea que el comienzo de la “tradición Teuchitlán” se remonta al 1600-800 a.C. (Weigand, 2008, p. 33); esta afirmación podría cuestionarse debido a que no hay un sustento numérico amplio de tales tumbas escalonadas, tampoco fechamientos directos, ni se conoce lo que contenían puesto que ya había sido saqueadas cuando se registraron. De ahí que mi propuesta sólo apunte nexos entre las culturas de El Opeño y de tumbas de tiro.

⁵³ Weigand y García, 2005, p. 51.

⁵⁴ Valdez *et al.*, 2006, p. 310. Para estos autores el horizonte de tumbas de tiro en Colima no parece estar relacionado con el complejo de tumbas de tiro de la tradición Teuchitlán (seguramente refiriéndose a Jalisco), sin embargo noto una contradicción, puesto que en la cuenca de Sayula detectan esculturas huecas estilo Ameca (Valdez *et al.*, 2006, p.307).

Al igual que se planteó antes en torno a la cultura de tumbas de tiro, en las de Capacha y El Opeño es necesario subrayar la importancia de las vasijas como parte de las ofrendas mortuorias y trascender su apariencia utilitaria o cotidiana. Respecto a las de El Opeño, las hay bien cocidas y resistentes, así como frágiles; poco se dice sobre su uso práctico, las monóchromas lisas son consideradas domésticas de manera convencional; de los cántaros decorados Oliveros especifica que ninguno tiene huellas de haber sido expuesto al fuego para cocinar y se propone que se usaron para llevar líquidos a los funerales;⁵⁵ de uno pintado al negativo subraya que se ve prácticamente nuevo, sin erosión en su base globular, por tener el cuello estrecho supone que no servía ni se utilizó para cocinar, sino para contener y transportar líquidos.⁵⁶ En tanto, de las 97 vasijas Capacha analizadas por Kelly, se destaca la ausencia de cerámica doméstica, las piezas se consideran de carácter funerario,⁵⁷ cabe resaltar que sus gruesas y pesadas paredes no son aptas para cocinar o servir de transporte.

Vale entonces la pena adentrarse en sus posibles significados en los ámbitos mortuorios. En particular del trífido Mountjoy ha dicho que podría simbolizar el contacto entre los ámbitos terrestre e inframundano.⁵⁸ Esta interpretación puede extenderse a las otras modalidades de vasijas superpuestas elaboradas en el seno de la cultura Capacha, pues muestran también dos niveles verticales separados y a la vez estrechamente comunicados, lo cual, dentro del contexto del que proceden, le confieren un sentido religioso a estas

⁵⁵ Oliveros, 2004, pp. 75-114, véase en particular la p. 80.

⁵⁶ Oliveros, 2004, p. 86.

⁵⁷ Kelly, 1980, p. 54.

⁵⁸ Mountjoy, 1994, p. 42.

obras a través de una concepción plástica del pensamiento relativo a la vida y la muerte, y la división vertical del universo en un ámbito superior y otro inferior.

Hasta aquí las culturas predecesoras de la de tumbas de tiro, seguimos con las contemporáneas y a partir de ellas se tocan otras más tardías.

4. El arte de la cultura de tumbas de tiro y de la tradición Chupícuaro

Chupícuaro es un pueblo que se ubicaba –antes de que lo cubriera la presa Solís en 1949– en la confluencia de los ríos Tigre y Lerma, en el oriente del Bajío guanajuatense (**véase la figura 1.2**). Al igual que en el caso de la cultura de tumbas de tiro, la tradición Chupícuaro comenzó a distinguirse en las primeras décadas del siglo XX a raíz de su bella cerámica y en el marco de muy intensas actividades de saqueo y coleccionismo. Inicialmente este arte fue atribuido a la cultura tarasca en razón de algunas similitudes estilísticas y su alta calidad técnica (entre ellas, las superficies pintadas de rojo y bruñidas). Los reconocimientos arqueológicos incipientes datan de los años veinte del siglo XX;⁵⁹ las primeras excavaciones, en 1946 y 1947, resultaron de acciones de salvamento derivadas de la construcción de dicha presa.⁶⁰ A partir de los años de 1970 se han llevado a cabo otros trabajos arqueológicos en diversas zonas de Guanajuato y Michoacán que han conducido a la identificación de varias fases temporales de esta tradición.⁶¹

⁵⁹ Mena y Aguirre, 1927.

⁶⁰ Porter, 1956, 1969.

⁶¹ Por parte de Shirley Gorenstein, Charles Florance, Beatriz Braniff, Carlos Castañeda, Juan Carlos Saint Charles, Veronique Darras y Brigitte Faugere, entre otros.

Más que como una cultura me indino por considerarla -al igual que otros autores-⁶² como una tradición debido a que en los múltiples lugares donde se han detectado sus testimonios, principalmente vasijas cerámicas, se advierten algunos elementos compartidos y diferencias notables. En última instancia, el término “cultura Chupícuaro” podría aplicar a las fases temprana y tardía, esto es del *c.* 650 al 100 a.C. y se circunscribiría aproximadamente al valle de Acámbaro y la cuenca de Cuitzeo; su desarrollo correría paralelo a la cultura de Cuicuilco, con la cual hubo nexos importantes.

De la tradición Chupícuaro, vista en su amplitud, destaca una muy extensa variedad de vasijas; a diferencia de las pertenecientes a la cultura de tumbas de tiro, sus formas, decoraciones y técnicas de elaboración han sido ampliamente definidas. En el mismo tono comparativo, un mayor número de proyectos se han dedicado al estudio de dicha tradición, aunque ello no ha implicado resultados conducentes en cuanto a su cronología, extensión y características.

Las fases de la tradición Chupícuaro

La distinción de las fases se fundamenta en las variaciones de las vasijas. El desarrollo inicial tuvo lugar en el valle de Acámbaro, hacia el sureste de Guanajuato y su confluencia con Michoacán, hasta el sur de la cuenca del lago Cuitzeo. Tomando en cuenta paralelos con tipologías de materiales de la cuenca central de México y algunos fechamientos radiocrométricos recientes en sitios del mismo valle se han establecido tres fases, cuyas fechas tentativas son: Chupícuaro temprano, *c.* 650-400 a.C.; Chupícuaro tardío, 400-100

⁶² Como Harold W. McBride y Beatriz Braniff.

a.C. y Mixtlán, 100 a.C.-250/300 d.C.⁶³ Completan la secuencia la fase Morales, ubicada en la mitad superior de Guanajuato del c. 400 al 150 a.C. y la fase Loma Alta, en el centro norte de Michoacán, del 150 a.C. al 350 d.C. Cabe subrayar que en la mayoría de estas fechas no hay consenso en la bibliografía sobre el tema; aunque el inicio de esta tradición se reconoce con mayor contundencia a partir del año 400 a.C.

Chupícuaro temprano y tardío

Durante las fases Chupícuaro temprano y Chupícuaro tardío se elaboraron, entre otras, vasijas con formas heredadas de las culturas Capacha y El Opeño, tales como el bule, las vasijas con asa de estribo, los trífidos, arriñonadas, con patas de araña y aquellas que integran en el cuerpo la figura de un ave con el pico abierto y la de animales cuadrúpedos – tal vez perros-⁶⁴ y de mi parte agrego las figuras que se ven recostadas en camillas (**figuras 3.19 y 3.20**). En ambas fases se cuentan también grandes cantidades de recipientes monocromos en negro o bayo.

De la fase Chupícuaro temprano son diagnósticos la cerámica café policroma (pintura café y roja sobre un fondo claro) y las esculturas llamadas *choker* por la “gargantilla” ancha que cubre sus cuellos (**figuras 3.21 y 3.22**); y de la Chupícuaro tardío – mejor conocida e identificada como el periodo de auge– la cerámica negra policroma (pintura negra y roja sobre crema o una base clara), los soportes mamiformes, las bases

⁶³ Estas fechas según los trabajos de Florance, 2000 y Darras y Faugere, 2007, pp. 60, 61. Entre las investigaciones previas que les sirvieron de fundamento están las de Muriel Porter y Michael Snarkis.

⁶⁴ Braniff, 1998; 2001, pp. 102-103.

anulares y de pedestal, las ollas con bordes punzonados, así como las esculturas tipo H4⁶⁵ o *slant eyes* (ojos rasgados) (**figuras 3.23 y 3.24**) y una producción reducida de esculturas huecas decoradas de la misma manera que la cerámica negra policroma (**figura 3.25**).⁶⁶ Las obras policromadas exhiben composiciones simétricas con un muestrario breve de diseños geométricos pero combinado de modo versátil: líneas rectas, zigzagueantes y entrecruzadas; cruces, cuadrados, rectángulos, triángulos o rombos, simples o escalonados; los círculos son escasos (**figura 3.26**).

Mixtlán

Durante la fase Mixtlán (100 a.C.-250/300 d.C.), identificada también en el valle de Acámbaro, acaecieron cambios muy notables: las tecnologías de elaboración de la cerámica se modificaron, un cambio fue la pintura al negativo —de mi parte, planteo que pudo estar influenciada no por El Opeño sino por la cultura de tumbas de tiro—; se redujo la variedad de formas de las vasijas, mientras que aparecieron las ollas domésticas con asas planas o de cinta y las ollas pequeñas policromadas; se señala que por primera vez fueron plasmados motivos zoomorfos, antropomorfos y reticulados, e igualmente motivos lineales pintados en blanco. Se desarrolló un nuevo tipo de esculturas cerámicas que contrasta con las anteriores: las figuras sólidas crecieron de tamaño, hubo una mayor intención por modelar la anatomía, los peinados y ornamentos de la cabeza son diferentes y continúan

⁶⁵ Siguiendo la clasificación de George Vaillant 2009a, b.

⁶⁶ Agregar tipo E2, que son las más antiguas y Porter las llama Prógnatas (1956, pp. 556-558) y las H2 que incluyen las que Porter considera intrusivas y llevan un tocado piramidal (1956, fig.19f-m). Las H2 son contemporáneas a las choker. De acuerdo con Lee Ann Wilson (en Gorenstein) la serie inicia con las E2, siguen H2 y choker, y terminan choker y H4 (Braniff, 1998, pp. 83-84).

por la parte posterior de las obras (a diferencia de los que sólo se presentan en el lado frontal); los collares ahora consisten en un aro u ovalo ubicado entre los senos y sostenido por un cordón sencillo (**figura 3.27**). Respecto a estas esculturas Veronique Darras y Brigitte Faugere notan semejanzas con las que producidas en las fases Morales y Loma Alta.⁶⁷ Yo considero que pudieron estar influidas por la producción escultórica de la contemporánea cultura de tumbas de tiro a partir del afán de volumetría, es decir, que como éstas, desde cualquier punto de vista las piezas tienen elementos modelados o en pastillaje; y asimismo, por la mayor intención de figurar -en comparación con todo el acervo escultórico previo de la tradición Chupícuaro- ciertas fisonomías particulares.

Por otro lado, en esta fase se detecta que el patrón de espacio hundido cambia a la forma cuadrada que perduraría durante el periodo Clásico en el Bajío, tal como lo evidencia, el sitio registrado como “JR46”.⁶⁸

Morales

Ahora nos desplazamos al norte, en varios sitios de la mitad septentrional de Guanajuato Beatriz Braniff identificó la que llamó fase Morales -el sitio así nombrado está próximo a San Miguel de Allende (**véase la figura 1.2**)-; la temporalidad aproximada va del 400 al 150 a.C. (asimismo apunta que algunas fechas de radiocarbono se adentran en el Clásico) y manifiesta rasgos equivalentes a los de la fase Mixtlán de Acámbaro, en especial la decoración policroma de las vasijas con diseños en blanco, zoomorfos y con motivos

⁶⁷ Darras y Faugere, 2007, p. 69. La cerámica Mixtlán ha sido muy escasamente ilustrada.

⁶⁸ Darras y Faugere, 2007, p. 69.

esgrafiados en el interior (**figura 3.28**), aunque a diferencia de esa fase no presenta la pintura al negativo.⁶⁹

El carácter más tardío de la fase Morales sale a relucir porque, a excepción del bule, han desaparecido todas las formas que emparentan claramente a Chupícuaro (valle de Acámbaro en sus fases Chupícuaro temprano y tardío) con El Opeño y Capacha.⁷⁰ Tampoco existen la decoración pintada en café sobre rojo, ni los polícromos café y negro; sólo una parte de las formas de las vasijas coincide con las de Chupícuaro, tales como: (**véase la figura 3.20**) ollas con pequeños cuellos y bordes, ollas con dos o cuatro asas de cinta sobre el borde (fig. 3.20-3), ollas trípodes (fig. 3.20-4), tecomates y escudillas hemiesféricas con o sin soportes (fig. 3.20-5,6), tecomates trípodes que figuran aves (fig. 3.20-6), escudillas trípodes con soportes de “araña”, cónicos, altos y medianos, hemiesféricos, mamiformes y perforados (fig. 3.20-7), escudillas “carenadas”⁷¹ de silueta sin inflexión con o sin soportes (fig. 3.20-8), escudillas carenadas de silueta compuesta con o sin soportes (fig. 3.20-9), bules (fig. 3.20-13), cántaros (fig. 3.20-14) y vasos (fig. 3.20-15).⁷² Entre los tipos decorativos están: el polícromo blanco y negro sobre rojo, blanco y rojo sobre negro –en ambos el blanco siempre se pinta al final-, el negro sobre rojo, el blanco sobre rojo, el negro sobre crema, el rojo sobre bayo y el rojo sobre gris bruñido.⁷³

Los diseños figurativos claramente identificados para la fase Morales son todos esquemáticos (**figura 3.29**), destacan el pájaro con la cabeza de perfil y el cuerpo frontal

⁶⁹ Braniff, 1998; 1996, p. 63.

⁷⁰ Han desaparecido las vasijas en forma de pato con la boca abierta, la vasija con asa de estribo, con forma de perro, arriñonadas (Braniff, 1998, pp. 72, 77).

⁷¹ Este término remite a cuerpos de vasijas con ángulos.

⁷² Braniff, 1998, pp. 77-79.

⁷³ Braniff, 1998, pp. 72, 73.

con las alas y la cola extendida; con acierto se habla del pájaro representado sólo por las alas o una sola ala que en su versión más sintetizada se figuró como un triángulo dentado; el triángulo equilátero dentado puede representar la cola del ave; también están la rana, la lagartija, un cuadrúpedo identificado como perro o ardilla, y la cabeza de lagartija o humana con forma de rombo.⁷⁴

Loma Alta

En la secuencia cronológica de la tradición Chupícuaro la fase Loma Alta es percibida como la más tardía, abarca los años 150 a.C. al 500 d.C., aunque en este apartado abordaremos especialmente su subfase inicial que va del 150 a.C. al 350 d.C. El sitio que le da nombre se localiza en la antigua cuenca de Zacapu, en el centro-norte de Michoacán; tal fase es la más antigua de ese lugar, cuya ocupación continuaría hasta el 1500. La fase también ha sido reconocida en colecciones cerámicas saqueadas de Queréndaro, en Morelia, Michoacán, aunque se nota más cercana a las formas de recipientes de Chupícuaro.⁷⁵

Las formas de las vasijas de la fase Loma Alta son diferentes a las de Chupícuaro y Morales, aunque muestran diseños policromos -que incluyen el blanco- semejantes a los de la fase Morales, tales como los zoomorfos (ave, batracio, lagartija, perro, ardilla), la cara romboidal y la división interna en cuatro,⁷⁶ no obstante, el repertorio es más amplio, consta asimismo de patos, caimanes, serpientes, antropozoomorfos, greca escalonada y una

⁷⁴ Braniff, 1998, p. 57.

⁷⁵ Carot, 2001.

⁷⁶ Braniff, 1998, pp. 86, 87.

variedad de geométricos abstractos (**figura 3.30**). Además de un número reducido de recipientes completos, el acervo cerámico se compone de tepalcates que provienen de los distintos rellenos artificiales que conforman la loma. Los tipos decorativos incluyen el blanco sobre el rojo, el rojo sobre blanco, el negro sobre rojo y los policromos negro – positivo y negativo- y rojo sobre crema; blanco y negro –positivo y negativo- sobre rojo; igualmente sobresale la técnica de pintura al negativo. De acuerdo con Patricia Carot, después del año 350 dicho repertorio de diseños figurativos disminuyó, mas algunos reaparecen a partir del 550 en cerámica chalchihuiteña, y hacia el 600/700 en la hohokam.⁷⁷ Esta secuencia coincide con lo trazado por Braniff.

La cultura de tumbas de tiro en un marco de relaciones y comparaciones

Como ha podido distinguirse en el apartado anterior, paulatinamente diversos investigadores dedicados a la tradición Chupícuaro han ido tejiendo una larga trama de relaciones históricas con base en expresiones artísticas, en especial las vasijas. De modo anómalo, hasta ahora la cultura de tumbas de tiro no había sido mayormente incorporada en esta trama, pese a ser contemporánea y ubicarse en un territorio vecino. La explicación que ofrezco plantea tres vías: la primera es que desde la perspectiva arqueológica los materiales procedentes del saqueo, como lo es la mayoría de los vestigios conocidos de esta cultura, no suelen apreciarse como objetos de estudio; puesto que en la tradición Chupícuaro las vasijas revisten una importancia especial, sale a colación que las vasijas

⁷⁷ Carot, 2004.

relacionadas con las tumbas de tiro resultan poco conocidas debido a que no eran del interés de los coleccionistas y por tanto de modo predominante han sido destruidas durante el saqueo, aunque en algunos museos pueden verse en cantidades abundantes, por ello quizá la tercera posibilidad pudo ser más determinante, esto es, las ideas petrificadas del aislamiento del pueblo de las tumbas de tiro y de su rezago de la dinámica histórica del resto de Mesoamérica.

En las siguientes conexiones sigo el orden derivado de la secuencia de fases antes anotadas. Cabe anotar que muy probablemente el sistema fluvial Lerma-Santiago haya marcado rutas de comunicación entre los dos desarrollos y además entre la cultura de tumbas de tiro y la tradición de los patios hundidos del Bajío.

Relaciones con las fases Chupícuaro temprano y tardío

Entre los diseños geométricos pintados en las vasijas de la tradición Chupícuaro en sus dos primeras fases existen las composiciones cuatripartitas; en particular quiero resaltar las que se ven ocupando toda la superficie interior de recipientes circulares, como cuencos trípodes o platos (**véase la figura 3.21a, b; y en la figura 3.26 la parte inferior izquierda**); de este diseño advierto que tiene un lugar sumamente destacado en la decoración de una enorme cantidad de vasijas elaboradas en la cultura de tumbas de tiro, en particular de los estilos cerámicos del actual territorio de Jalisco, como el Ameca-Etzatlán y el Arenal; de hecho es en este acervo artístico, en donde, desde mi punto de vista, fue plasmado con mayor constancia.

Beatriz Braniff ha puesto su aguda mirada en este diseño: para la cerámica de Chupícuaro precisa que dicha división cuatripartita se presenta sólo en el interior de las vasijas, mientras que en la parte exterior la decoración divide la superficie en tres partes; señala además que el diseño interno cuatripartita no existe en la posterior fase Morales, pero sí fue heredado a los platos pintados en rojo sobre bayo en una fase posterior del sitio Morales llamada San Miguel, asimismo está presente en la fase Loma Alta, y en vasijas de Jalisco, Zacatecas, Arizona y Nuevo México.⁷⁸ Esta importante apreciación ha contribuido a distinguir, junto con la identificación de ciertos motivos figurativos de las fases Morales y Loma Alta que se repiten en diversas cerámicas, lazos artísticos e históricos a través del tiempo y del espacio entre la tradición Chupícuaro, la cultura Chalchihuites (la anterior mención a Zacatecas toca esta cultura) y las culturas hohokam y mogollón en el Suroeste de los Estados Unidos.

Cabe subrayar que las vasijas de Jalisco a las que se refiere Braniff se restringen a las de la zona de Cerro Encantado, en el noreste de la entidad y que ella no liga con la cultura de tumbas de tiro, sino con la distribución de la tradición Chupícuaro. Como veremos, párrafos más abajo y luego con mayor detalle en el capítulo cuarto, esos materiales de Cerro Encantado son atribuidos a la cultura de tumbas de tiro, por lo que pienso que la decoración cuatripartita pudo derivar más directamente de esta cultura y no de las fases temprana y tardía de Chupícuaro. Me parece entonces que a través de este diseño, tan notable en el acervo cerámico de la cultura de tumbas de tiro, es factible reconocer vínculos con culturas que le fueron contemporáneas e incluso con otras posteriores (**figura**

⁷⁸ Braniff, 1998, pp. 74, 86. Acerca de dicho tema, un trabajo pionero de la misma autora data de 1972.

3.31).⁷⁹ De tal modo, esta cultura podría, no sólo integrarse en la secuencia que ha sido trazada de modo más puntual por Braniff, sino que además propongo que influyó de manera importante en las expresiones plásticas de otras latitudes.

La composición cuatripartita en la cerámica de tumbas de tiro es tratada más ampliamente en el capítulo seis de la tesis, por ahora, en el cuadro presentado en la **figura 3.31** pueden apreciarse algunos diseños.

Es importante retomar algunos elementos más del análisis de Braniff, quien ubica la decoración interna cuatripartita o bilateral en la que llama “antigua tradición del Occidente”, la cual asocia elementos cerámicos de El Opeño, Capacha, la cuenca central de México, las fases iniciales de Chupícuaro, pero excluye la cultura de tumbas de tiro.⁸⁰ Acerca del diseño indica que su más temprana aparición ocurre en la fase Manantial de Tlatilco, en el Centro de México, entre 1000 y 800 a.C.; luego en el sitio Tepelpán, D.F., entre 800 y 700 a.C.; en el de Chupícuaro entre 600 y 300 a.C., en la fase Loma Alta (véase abajo); en el mencionado sitio de Cerro Encantado, del 100 al 250 d.C.⁸¹ hacia el final de la fase Canutillo de la cultura Chalchihuites (que se extiende del 200 al 700 d.C.) y en la fase Estrella de la secuencia hohokam de Arizona⁸² (500-600 d.C.).⁸³

⁷⁹ El esquema presentado en la figura 2.27 retoma elementos de Braniff, 1998, fig. 23; de mi parte, acomodo los vasijas dando énfasis en las similitudes formales y principalmente incorporo vasijas de la cultura de tumbas de tiro y de la fase Loma Alta de la cuenca de Zacapu.

⁸⁰ Braniff, 1988, figs. 46 y 47.

⁸¹ Braniff, 1998, figs. 46 y 47, elemento 30.

⁸² Braniff, 2000, p. 39. Un antecedente de algunos de estos enlaces lo publica Braniff en 1972, en un apartado llamado “El Rojo sobre Bayo”, pp. 295-299, lám. 10, en el cual integra lo de Chupícuaro en la larga secuencia cultural ya para entonces identificada en el Centro de México, desde el Preclásico hasta el Posclásico, en particular hasta lo tolteca. En otra obra (Braniff, 1998, p. 47 y fig. 43), esta autora expone también el tema. Precisa que la sugerencia del estudio parte de Charles Kelley (1966, pp. 100-101; 1971, p. 793 –esta última obra aparece en la bibliografía de esta tesis), quien identifica que muchos estilos cerámicos en rojo sobre bayo con composiciones bilaterales localizados en Zacatecas, Arizona y Nuevo México tienen su origen en Chupícuaro.

Por otra parte, conviene abundar en las características de las esculturas de las fases Chupícuaro temprano y tardío a fin de compararlas con las que de modo contemporáneo se producían en la cultura de tumbas de tiro. Resalta una notable diferencia: las de Chupícuaro muestran una limitada variedad estilística e iconográfica y como se verá, su contexto no sólo es mortuario.

Las choker y H4 están modeladas en volúmenes sólidos, con abundante pastillaje y algunas secciones y detalles pintados; su formato es pequeño, la altura promedio varía entre 6 y 13 cm, y la atención está puesta sólo en la parte frontal, la posterior se deja casi lisa (**véanse las figuras 3.22 y 3.24**). El tema abrumadoramente dominante es la mujer desnuda; suelen mostrar el cabello marcado con incisiones y dividido al centro; una gran variedad de ornamentos en la cabeza y de collares contribuye a diversificar las imágenes; son frecuentes la postura de pie, con las piernas juntas, los brazos a los lados o sobre el abdomen, senos y genitales sobresalientes.

En términos relativos las choker exhiben proporciones más apegadas al dato natural; por lo común la cabeza mide un tercio de la altura total y lleva tocados o peinados elevados. Las H4 tienen la cabeza grande, casi de la mitad de la altura total de la pieza, con los ojos rasgados, la nariz muy larga y delgada, la boca pequeña y entreabierta, y la barbilla muy corta o inexistente; los cuerpos son aplanados, aún así no pierden la apariencia de tridimensionalidad debido a los delicados contornos redondeados y el sensual modelado de los senos. En este estilo las mujeres también están sentadas, cargando infantes y animales

⁸³ Sobre la temporalidad de la fase Estrella: Cordell, 1997, p. 200, tabla 7.3.

parecidos a perros; otras figuras se encuentran recostadas en “cunas”, a veces con un acompañante de pie (**véase la figura 3.19h**).

Las esculturas huecas, cuya producción fue muy limitada, están policromadas en rojo, negro y crema; en su cabeza, rostro y cuerpo se plasmaron los motivos y las composiciones geométricas pintadas en las vasijas; en estas obras no hubo preferencia por la frontalidad: la volumetría es total y la decoración continúa en la parte posterior. Las figuras aparentan desnudez o acaso vestir un pantaloncillo (**véase la figura 3.25**). Las femeninas pueden distinguirse por tener la cadera más ancha y a veces la indicación de genitales y senos pequeños; algunas muestran deformación craneana tabular oblicua. A diferencia de las esculturas del pueblo de tumbas de tiro, en las que el rostro y el cuerpo tienen un papel principal distingo que en estas de Chupícuaro los diseños geométricos pintados dominan la composición y el cuerpo en su totalidad es más bien usado como un lienzo.

Una diferencia más. En las vasijas provenientes de las tumbas de tiro abundan las que integran en su modelado figuras humanas completas o a veces la cabeza o el rostro; no es así en el arte de Chupícuaro: lo humano suele verse sólo parcialmente: en los cuerpos de las vasijas, se integran de modo sutil, magistral y muy delicado un rostro o apenas algunos elementos como la nariz y la boca, o en otras se ven además los brazos; de este tipo de obras puedo decir que en la composición domina la forma del recipiente, la temática humana se advierte más bien accesoria, en contraste con lo plasmado por el pueblo de las tumbas de tiro (**figura 3.32, compárese con la figura 1.14b, c**).

Asociado a las fases temprana y tardía de Chupícuaro, pero sobre todo con la segunda, se ubica el cementerio excavado –durante las acciones de salvamento arqueológico en 1946 y 1947- en el sitio de Chupícuaro con 390 entierros humanos directos, los muertos fueron ofrendados con vasijas y esculturas cerámicas, aunque conviene destacar que estas piezas también fueron recolectadas en superficie, es decir, sin vinculación funeraria.⁸⁴ De las vasijas se afirma que fueron utilizadas para preparar y consumir alimentos antes de enterrarse junto a los difuntos, debido a ello, en general presentan fuertes rastros de desgaste.⁸⁵

En cuanto a la arquitectura existe otro elemento que testimonia relaciones con la cultura de tumbas de tiro. Recientemente,⁸⁶ en el mismo valle de Acámbaro (zona de Puruagüita) se han localizado cinco tumbas de tiro de dimensiones pequeñas pertenecientes a la fase Chupícuaro tardío: en el sitio TR6 (el Cuizillo de Don Fidel Salinas) cuatro presentan un tiro vertical provisto con dos o tres peldaños que conduce a una cámara orientada en dirección este-oeste (**figura 3.33**); y en el sitio JR24 (La Tronera) una tumba tiene forma de “bota” o “L”, con la entrada a la cámara sellada con una gran loza vertical.⁸⁷ Como se verá en el capítulo cuarto, los tiros escalonados, el piso del tiro más alto que el de la cámara y la existencia de una laja que funciona como puerta de entrada a la cámara, son constantes en las construcciones funerarias de aquella cultura, y ambas tuvieron lugar al mismo tiempo.

⁸⁴ Porter, 1956.

⁸⁵ David, Platas y Gamboa, 2007, p. 93; Darras y Faugere, 2008, p. 68

⁸⁶ En el marco del Proyecto Chupícuaro, el cual es impulsado por el CEMCA, inició en 1998 y lo encabezan las arqueólogas Véronique Darras y Brigitte Faugere.

⁸⁷ Darras y Faugere, 2008, pp. 65-66. Las autoras no informan las dimensiones y contenido de las tumbas o si se encontraron intactas.

Además de las tumbas de tiro, otro posible lazo arquitectónico con la cultura de tumbas de tiro son las construcciones de planta circular registradas en el valle de Acámbaro y fechadas alrededor del 500 a.C. y del 100 a.C.⁸⁸ Veamos primero algunas de sus características y luego las comparaciones.

Consisten en una variedad de estructuras de planta circular y ovalada de uso residencial y público, entre las que se cuentan edificios cónicos, grandes plataformas de altura baja, construcciones hundidas y patios hundidos.⁸⁹ El primer registro de este tipo de construcciones en el sitio de Chupícuaro se remonta hacia 1927, cuando se habla de un montículo cónico con un paramento de piedras y una escalera adosada en el costado oeste.⁹⁰ Luego, en la década de 1980 queda asentada la presencia de un patrón arquitectónico de patio hundido. A partir de 1998, a través de prospecciones geofísicas y excavaciones, fueron descubiertas estructuras de planta circular de grandes dimensiones, las cuales se ubican en las fases Chupícuaro temprano y tardío (600/500-100 a.C.). Se trata de las siguientes.

En La Tronera (JR24) hay una plataforma de 37 m de diámetro poco elevada – menos de 1 m-, con uno o dos escalones, que tal vez soportaba estructuras pederas, de uso residencial, fechada alrededor del 500 a.C. En el mismo sitio se encontró una gran construcción hundida de planta circular u ovalada, de 25 a 30 m de diámetro, fechada hacia el 100 a.C., tal vez de función cívico-ceremonial.

⁸⁸ Darras y Faugere, 2007, p. 65.

⁸⁹ Me baso principalmente en Darras y Faugere, 2007.

⁹⁰ Mena y Aguirre, 1927.

En El Cuizillo de don Fidel Salinas (sitio TR6) se registró una estructura circular hundida de por lo menos 35 m de diámetro, ubicada hacia el 100 a.C.; asimismo, una plataforma de planta circular de 6 m de diámetro, aproximadamente 60 cm de altura, edificada con lajas y provista de un pequeño apéndice rectangular. Se identificaron también otras estructuras circulares más pequeñas, tres se excavaron (una en JR7 y dos en JR24-La Tronera), dos, de unos 3.5 m de diámetro, contenían sepulturas fechadas hacia el 500 a.C. Para el mismo periodo en los sitios La Tronera y El Cuizillo de don Fidel Salinas se detectaron restos de viviendas de planta ovalada, cuya longitud mide entre 3.5 y 5 m. Finalmente, en el sitio nombrado TR8 sólo se encontró un montículo alargado de unos 20 m de largo por 3 de alto, construido con piedras bola y cubiertos de lajas, sin vestigios funerarios.⁹¹

Estos rasgos, así como las afinidades cerámicas han llevado a varios investigadores, como Braniff, Darras y Faugere, a plantear un origen “occidental” de la cultura Chupícuaro; la primera se refiere a las culturas El Opeño y Capacha, y las dos últimas, de modo más reciente, aluden a la cultura de tumbas de tiro.

Puesto que los edificios circulares del valle de Acambaro conocidos hasta ahora no conforman complejos concéntricos –como sí lo hacen los guachimontones–, soy de la opinión de que esos edificios remiten de modo más directo a los basamentos de planta oval con cuerpos escalonados de Cuicuilco, en la cuenca central de México: el basamento principal de este sitio se ubica entre 800 y 150 a.C. y cuenta con dos rampas de ascenso

⁹¹ Darras y Faugere, 2007, pp. 62-65.

orientadas al oeste y este.⁹² De tal modo, las construcciones circulares de Acámbaro podrían sumarse a otras evidencias de la relación entre estos dos desarrollos, como lo indica la presencia o influencia de cerámica Chupícuaro en sus fases temprana y tardía en Cuicuilco y también en sitios como Cerro del Tepalcate, Ticomán y aún hasta Teotihuacan y el valle Puebla-Tlaxcala.⁹³

Considero también la posibilidad de que los edificios individuales de planta circular de Chupícuaro guarden alguna relación con el esquema compuesto de los guachimontones y cuyo antecedente en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila pudieron ser igualmente montículos –de uso funerario– de planta circular u ovalada, de 28 a 30 m de diámetro y en promedio 2 m de altura, los cuales a la fecha son todavía poco conocidos, pero se ubican en una fase que va del 800 al 300 a.C.⁹⁴ En todo caso, parece que de manera contemporánea en el Occidente y Centro de Mesoamérica (antiguos valles lacustres jaliscienses, Chupícuaro, Cuicuilco y Xochitecatl) se realizaron construcciones ceremoniales de planta circular, cuyo concepto formal fue desarrollado en el marco de la cultura de tumbas de tiro para dar origen a los guachimontones.

En los vínculos arquitectónicos entre la tradición Chupícuaro y la cultura de tumbas de tiro es factible advertir otros lazos importantes a través de los siglos si notamos que entre la variedad de las estructuras circulares del valle de Acámbaro existen algunas hundidas; como se verá enseguida, éstas, en la fase Mixtlán exhiben planta cuadrada y se

⁹² Pérez Campa, Rangel Guajardo y Sandoval Aguilar, 2007.

⁹³ Asimismo lo de Chupícuaro se reconoce como una influencia importante en desarrollos contemporáneos de la región occidental, como el sitio Cerro de la Cruz, en el valle queretano de San Juan del Río (Saint-Charles Zetina y Argüelles Gamboa, 1991).

⁹⁴ Weigand y Beekman, 1998, pp. 38, 39.

identifican como el antecedente de la llamada tradición de los patios hundidos que se desarrolló en el Bajío guanajuatense durante el periodo Clásico,⁹⁵ y en la cual se han detectado también guachimontones. Este asunto se esboza en este capítulo en el apartado final dedicado a la tradición de los patios hundidos.

Relaciones con las fases Mixtlán y Morales

Como se ha dicho, una característica que comparten estas dos fases es la integración de motivos figurativos esquemáticos en la decoración geométrica pintada de las vasijas. De manera más específica estos diseños han sido dados a conocer en obras de la fase Morales; brevemente refiero que este repertorio presenta aves, alas, cola de ave, rana, lagartija, perro o ardilla, y cabeza humana (**véase la figura 3.29**).

Una parte de esos motivos –aves, reptiles con extremidades y batracios- los he detectado, sea pintados, esgrafiados o en bajorrelieve, en vasijas de distintos estilos, así como en un sello cilíndrico, de la cultura de tumbas de tiro (**figura 3.34, compárese con la figura 3.29**). Se trata de aves con la cabeza de perfil, el cuerpo de frente, la cola extendida y las alas desplegadas, las cuales se prolongan y pueden unirse con otra figura similar (**figura 3.34b, e, f, h, i, j**); excepcionalmente una escultura humana también muestra pintada en una mejilla un ave con estos rasgos (**figura 3.34k**). Por la forma del pico infero que algunas de las aves plasmadas son patos, en los ejemplos que conozco, estos se ven unidos, uno al lado del otro, formando hileras (**figura 3.34a, c, d**); los que se ven en un cántaro del estilo Ixtlán del Río sobresalen por presentar una cabeza arriba y

⁹⁵ Darras y Faugere, 2007, p. 69. Sobre la tradición de los espacios hundidos, véase Cárdenas 1999b.

abajo del cuerpo, que es romboidal (**figura 3.34a**). Asimismo está la figura del reptil con extremidades, cuyo cuerpo siempre se ve extendido desde un punto de vista superior (**figura 3.34d, l, m**). Desde la misma perspectiva también se plasmó una figura sumamente esquemática que remite a un batracio, se ven las cuatro patas curvas y al centro el cuerpo, pero está ausente la cabeza.

Hasta donde conozco, estas semejanzas entre el arte de la cultura de tumbas de tiro y de la tradición Chupícuaro no habían sido señaladas o ponderadas con anterioridad. De mi parte pienso que consiste en un tema relevante que contribuye, junto con los otros nexos que se enuncian a lo largo de este capítulo, a impugnar la idea del aislamiento de la cultura de tumbas de tiro. En este orden de ideas igualmente propongo que la producción artística de esta cultura pudo ser replicada en otras culturas.

Las pequeñas esculturas cerámicas de la fase Morales son distintas a las de las fases anteriores, Braniff menciona que no tienen nada que ver con Chupícuaro y desconoce su filiación (**figura 3.35**);⁹⁶ desde mi óptica pienso que guardan parecido con las del estilo Tuxcacuesco-Ortices de la cultura de tumbas de tiro, en particular por los ojos y la boca de pastillaje con forma de “grano de café” y por la silueta aplanada (**véanse las figuras 5.6, 5.9 y 5.48**).

Los únicos vínculos que Braniff plantea de manera expresa, en su agudo análisis, entre las cerámicas de Morales y de la cultura de tumbas de tiro es a través del sitio Cerro Encantado, en Teocaltiche, fechado hacia el 100 d.C.-250 d.C.,⁹⁷ aunque, como se dijo

⁹⁶ Braniff, 1996, p. 63.

⁹⁷ Bell, 1974. En el capítulo cuarto se expone información sobre este sitio, en el que no se han hallado tumbas de tiro, pero sí entierros directos cuyos tratamientos de los muertos y las ofrendas asociadas han

páginas atrás, no los identifica con esta cultura, sino como evidencia de que la tradición Chupícuaro se extendió a los Altos de Jalisco.

Las similitudes que advierte consisten en los cuencos tanto hemisféricos como de silueta compuesta que llevan soportes cónicos, redondeados y mamiformes (**figura 3.36a-e**), así como los policromos con diseños en blanco -entre ellos al perro- (**figura 3.36e, f**) y la división interna en cuatro. Refiere un plato decorado al negativo y descrito como rojo y negro (que es un negativo) sobre bayo, que lleva división interna en cuatro, y en un par de cuarterones opuestos el diseño de un círculo rodeado de cuatro ganchos, y en el otro par un diseño parecido a una pirámide escalonada (**figura 3.36g**).⁹⁸ Asimismo alude una colección privada de la que se dice proviene de un cementerio del mismo noreste jalisciense o de Aguascalientes⁹⁹ (vinculada con esculturas del estilo Zacatecas, el cual es una de las modalidades del gran estilo escultórico del pueblo de las tumbas de tiro). De esa colección se destaca una olla trípode policroma con un diseño en blanco parecido a la figura del pájaro alado, característico de la fase Morales.¹⁰⁰

Braniff conduce que la cerámica de Cerro Encantado contiene formas y diseños muy parecidos a las de Morales, pero con una proliferación de diseños al negativo. Al mismo tiempo, continúa la autora, esa proliferación del negativo y de algunos diseños podrían sugerir una correlación con la fase Loma Alta de Michoacán, aunque es claro que

llevado a su inclusión en la cultura de las tumbas de tiro. Esta zona, colindante con Zacatecas, aporta la modalidad estilística de esculturas huecas cerámicas llamadas “cornudos” o estilo Zacatecas.

⁹⁸ Braniff, 1998, p. 95.

⁹⁹ La referencia es a McBride, 1969, plate 2a.

¹⁰⁰ Braniff, 1998, p. 96. Con base en información de Peter Jiménez, la autora agrega que en Zacatecas, a lo largo de Juchipila y Malpaso, se ha encontrado cerámica afín a la de la fase Morales y asimismo esculturas del estilo Zacatecas.

Cerro Encantado está formalmente más cercano de Morales y que Loma Alta ha perdido toda relación con las formas originales de Chupícuaro y de Morales.¹⁰¹

De mi parte, planteo la posibilidad de que la mencionada pintura al negativo, al igual que los diseños cuatripartitas en esa cerámica de los Altos de Jalisco, pudieron ser más bien influjo de la misma cultura de tumbas de tiro.

En buena medida, son los motivos figurativos reconocidos para la fase Morales los que, junto con la decoración en cuatro cuartos y bilateral de las fases anteriores, han sustentado las relaciones formales e históricas entre el arte de la tradición Chupícuaro, la cultura Chalchihuites y el Suroeste estadounidense. El abordaje de este muy interesante problema no es reciente, desde 1962 Emil Haury había señalado similitudes entre la cerámica del sitio de Chupícuaro y la de Snaketown, en Arizona, propia de los hohokam. En tanto, los lazos entre lo chalchihuiteño y la región hohokam y mogollón fueron documentados desde mediados de 1966 por Charles Kelley, en el mismo sentido entre los trabajos más recientes sobresalen los de Marie-Areti Hers. En 1972 Braniff añade a esta amplia cadena de relaciones los antecedentes en la fase Morales de varios de los diseños zoomorfos que fueron plasmados posteriormente en el Norte mesoamericano y el lejano Suroeste, asimismo identifica ya su vinculación con cerámica de Zacapu (donde más tarde sería definida la fase Loma Alta) e incluso con cerámica tarasca, es decir de Michoacán en su fase posdásica tardía (**figura 3.37**). Hacia 1990 Carot completa esta secuencia con la identificación de la mencionada fase Loma Alta, que es intermedia entre la Morales y la presencia de estos diseños en la cerámica chalchihuiteña.

¹⁰¹ Braniff, 1998, p. 102.

De modo extraño en esta serie de indagaciones no se había tomado en cuenta la cerámica de las tumbas de tiro, por ello resultan novedosas las evidencias que indican su integración en este panorama intercultural. En los enlaces identificados puede pensarse que el arte de la cultura de tumbas de tiro pudo ejercer influjos notables en el pueblo asentado en la antigua isla de Loma Alta, en el centro-norte de Michoacán durante la fase de ese nombre.

Relaciones con la fase Loma Alta

En principio, es oportuno destacar el carácter funerario del sitio Loma Alta, y por tanto de una parte de la cerámica ahí localizada, en particular en la fase del mismo nombre en su etapa temprana (del 150 a.C. al 350 d.C.). Hacia 1996 se habían registrado unas diez sepulturas, se trata de inhumaciones primarias y secundarias; las primeras son fosas cuya excavación en algunos casos alcanza el tepetate y remiten a las fosas que en el marco de la cultura de tumbas de tiro sirvieron también para realizar entierros.¹⁰² Una parte de esas fosas presenta corte simétrico, mientras que tres son asimétricas y recuerdan al diseño de las tumbas de tiro con cámara lateral debido a que presentan una pequeña cavidad en una de las paredes de la fosa, donde fue colocado el cuerpo del difunto (**figura 3.38**). Otro punto de enlace consiste en que todas las fosas fueron tapadas con lajas, se infiere que con el fin de que el espacio de la cámara permaneciera hueco, del modo como constantemente ocurrió en la cultura de tumbas de tiro.¹⁰³

¹⁰² Véase en el capítulo cuarto la sección dedicada a las fosas.

¹⁰³ Pereira, 1996, pp. 105, 106.

Además de las inhumaciones se descubrieron 32 urnas con incineraciones, sobre las cuales se determinó que los huesos fueron molidos después de someterlos al fuego.¹⁰⁴ Al respecto se nota otra semejanza. La incineración usualmente se ha vinculado con el periodo Posdásico mesoamericano, no obstante en la cultura de las tumbas de tiro el repertorio de las prácticas funerarias incluye la incineración de restos humanos en distintos estados de descomposición, así como de restos óseos, que luego se depositaban en urnas, tal como ha sido detectado en Puerto Vallarta y el cañón de Bolaños.¹⁰⁵

Las urnas cinerarias en Loma Alta consisten en ollas o cántaros, unos cuantos con asas en el cuello y la mayoría sin decoración, los que sí están decorados son los cajetes o cuencos que servían como tapaderas de las urnas.¹⁰⁶ Como se verá en el capítulo cuarto, en la tumba de tiro de Huitzilapa también se encontraron recipientes decorados que sirvieron como tapas de otros recipientes o de partes del cuerpo,¹⁰⁷ y con seguridad esta fue una práctica común.

Braniff enfatiza que las formas de los recipientes del periodo Protodásico de Loma Alta no se parecen en nada a las de Chupícuaro ni de Morales, y como se dijo, el punto de contacto con Morales son algunos motivos figurativos pintados.¹⁰⁸ De mi parte, advierto que las formas de los recipientes de Loma Alta pudieron tener un referente cercano en la cerámica de la vecina cultura de tumbas de tiro. Cabe destacar que las mencionadas “tapas” de las urnas son cajetes, en menor medida cuencos, y ambos tienen base semiesférica

¹⁰⁴ Pereira, 1996, p. 105.

¹⁰⁵ Mountjoy y Sandford, 2006, p. 321; Cabrero y López, 2002, pp. 165 y 166. Véase también el capítulo 4 de esta tesis.

¹⁰⁶ *Cfr.* Carot, 2001, fig. 21-30.

¹⁰⁷ Véase en el capítulo cuarto el apartado “Los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de Huitzilapa”.

¹⁰⁸ Braniff, 1996, p. 63.

(**figura 3.39**). Los cajetes y cuencos de base curva se encuentran en cantidades extraordinarias en los acervos procedentes de las tumbas de tiro, en particular en las modalidades estilísticas del Ameca-Etztatlán; en estos objetos, a menudo de factura sumamente fina, paredes muy delgadas y muy bien cocidos, es constante un ligero hundimiento en la parte central de la base que remite al molde natural que pudo servir para elaborarlos (**véase la figura 5.17**); el mismo rasgo puede apreciarse en algunas de las vasijas completas halladas en Loma Alta.¹⁰⁹ Algunos de los cajetes de este sitio tienen tres soportes cónicos cortos, los cuales, me parece que recuerdan la división tripartita pintada en las superficie exterior de los recipientes que Braniff considera característica de las fases de Chupícuaro (en asociación con la división interior cuatripartita de las vasijas; véase arriba).

Las probables influencias de la cerámica de tumbas de tiro las aprecio igualmente en la decoración de las vasijas. En el caso de Loma Alta los estudios se ha concentrado en los notables motivos figurativos, no obstante, las divisiones cuatripartitas también son constantes (**véase la figura 3.39**), y tal como lo apunté arriba acerca de este mismo diseño, sugiero que los de Loma Alta pudieron tener un referente en la cerámica de la cultura de tumbas de tiro, en cuyas vasijas esta composición es privilegiada y fue desarrollada con una muy extensa y creativa cantidad de variaciones: además de los motivos geométricos están presentes algunos motivos figurativos esquemáticos¹¹⁰ (**véase la figura 3.30 y la figura**

¹⁰⁹ Este hundimiento puede verse en Carot, 2001, pp. 152, 157, 175

¹¹⁰ Algunos diseños antropomorfos similares a los de las vasijas de Loma Alta han sido identificados en tiestos localizados en la cuenca de Sayula, clasificados en el tipo Usmajac rojo sobre crema (Valdez, 2005a, p.187, fig. 8h). Dado lo excepcional que resultan las formas humanas en la decoración pictórica de las vasijas de la cultura de tumbas de tiro, planteo la posibilidad de que esos tiestos provengan de la zona de Zacapu.

3.40). A su vez, este arte de la cultura de tumbas de tiro pudo tener en la cerámica de las fases Morales y Loma Alta el modelo para ciertos diseños figurativos como el pato, el ave con alas desplegadas, el batracio y acaso la lagartija. Esta última resulta sobresaliente en ciertas vasijas procedentes de tumbas de tiro, en las que se ven reptiles bicéfalos con extremidades serpentina (véase la figura 3.34m).

En la cerámica de la cuenca de Zacapu se han examinado algunas vasijas o tepalcates con un diseño ondulante y cabeza triangular que daramente remite a una serpiente; cuando en su entorno hay líneas onduladas es referida como una serpiente acuática¹¹¹ (figura 3.41). Con base en el extenso registro que he realizado del arte cerámico de la cultura de tumbas de tiro, puedo afirmar que la forma de serpiente con cabeza triangular o romboidal ocupa un lugar prominente en el repertorio iconográfico plasmado en sus vasijas, aunque en este caso es frecuente que las serpientes exhiban una cabeza en cada extremo (figura 3.42); en algunas el motivo serpentino se conjunta con el tema de la división cuatripartita, con lo circular expresado en ciertos motivos pintados y en los contorno mismos de los recipientes (véanse las figuras 3.40b, 3.42b), asimismo con la figura del ave. En el capítulo sexto se expone que los simbolismos de estas composiciones parecen conjuntar imágenes del inframundo, del plano terrestre con sus divisiones cardinales y el centro, y además de lo celeste, como en el cajete con la figura del ave cuyas alas son dos serpientes bicéfalas (véase la figura 3.42c).

Continuando con las semejanzas entre estos dos acervos cerámicos, la pintura en rojo sobre crema o bayo o café claro y la pintura al negativo son igualmente pertinentes

¹¹¹ Carot, 2001, figs. 97-105.

para ahondar en los enlaces culturales. La primera se vincula con los diseños cuatripartitas y bilaterales sobre los que páginas atrás me he detenido (véase la figura 3.31). Alrededor de 1970 Charles Kelley puso en relieve la presencia de estilos cerámicos en rojo sobre bayo con composiciones bilaterales en Zacatecas, Arizona y Nuevo México y supuso su origen en Chupícuaro. A la par, Braniff desarrolló, igualmente a partir de Chupícuaro, la “evolución” de ese tipo pictórico en el Bajío guanajuatense, y luego durante el Epidásico y el Posdásico en la región Centro de México, en donde en particular destaca la cerámica del tipo Coyotlatelco, vinculada con el final de Teotihuacan y con la cultura tolteca.¹¹²

En la cultura de tumbas de tiro es en el estilo Ameca-Etzatlán, cuya producción fue extraordinariamente abundante y prolongada, en el que esta combinación de colores es característica. Tomando en cuenta el trabajo pionero de Braniff (1972), y con base en las vasijas ofrendadas en tumbas de tiro del sitio Tabachines, en el valle de Atemajac, Javier Galván estableció que algunas de éstas representan el antecedente más temprano de la decoración llamada “líneas múltiples”, la cual es diagnóstica del tipo Mazapa -distintivo del Epidásico en el Centro de México-.¹¹³ Las vasijas de Tabachines con tal decoración tienen paredes gruesas y su apariencia es relativamente burda; considero que esta cerámica se ubica hacia el final de la cultura de tumbas de tiro. En términos más amplios, vale la pena enfatizar la importancia de las decoraciones en rojo sobre crema en vasijas de esta cultura y que su temporalidad fue muy larga; se propone entonces que el estudio de este aspecto puede ser muy fructífero para plantear líneas comunicantes con otras culturas.

¹¹² Braniff, 1999, p. 47.

¹¹³ Galván, 1991, pp. 51-53.

Acerca de la técnica pictórica al negativo recordemos que en el Occidente su antecedente se encuentra en El Opeño, en colores rojo a naranja y negro sobre el tono natural del barro.¹¹⁴ En la cultura de tumbas de tiro está presente en las vasijas y en las esculturas del estilo San Sebastián Rojo; en particular en recipientes del estilo Ameca Etzatlán existen diseños al negativo en color café o negro combinados con rojo sobre crema (**figura 3.43**).¹¹⁵ En la cerámica temprana de Loma Alta se ha destacado este mismo tipo pictórico; además de Queréndaro otro sitio michoacano contemporáneo a la subfase inicial de Loma Alta es Loma Santa María, ubicado en la ciudad de Morelia. Los tepalcates dados a conocer de Loma Santa María repiten los mismos diseños figurativos y geométricos. Se ha planteado que la cerámica rojo sobre bayo con negativo más temprana está asociada con la cerámica de Queréndaro, Zacapu y Loma Santa María,¹¹⁶ sin embargo pienso que es muy factible que su desarrollo inicial haya sido en la cultura de tumbas de tiro.

¹¹⁴ Oliveros, 2004, p. 86. La pintura al negativo es de mayor antigüedad en Sudamérica; no se identifica en Capacha, pero sí en Tlatilco (1300-1000 a.C.), cuya temporalidad es paralela a la de El Opeño.

¹¹⁵ Acerca de la pintura al negativo, Beekman y Weigand (2000, pp. 29, 30) opinan que más bien puede tratarse de pintura al fugitivo –aplicada antes o después de la cocción (*ibidem*, p. 58)–, que al decolorarse pudo dejar rastros que pueden interpretarse como pintura al negativo. No obstante, mis observaciones en las colecciones que he registrado, sí identifican la pintura al negativo. Sin duda este tema amerita más estudios.

Sobre la misma técnica pictórica es importante recalcar que refiere la aplicación de una sustancia –tal vez resina– en ciertos diseños, lo cual impediría que una capa posterior de pintura cubra estas zonas, asimismo el efecto negativo se logra cuando esa sustancia evita el ahumado o promueve una cocción distinta, que da como resultado una variación de color; es así que los diseños al negativo son los no pintados o de cocción variada. Existe otra técnica de pintura llamada falso negativo, en la cual el efecto no se logra por la cocción, sino por la pintura misma que es aplicada alrededor de los diseños, de modo que en el color de la base se configuran las formas.

¹¹⁶ Cárdenas, 1999c, pp. 225 y 227. Esta misma obra expone el tema del sitio Loma Santa María.

5. La tradición de los patios hundidos del Bajío y los guachimontones

Avanzamos ahora en la línea de tiempo, nos situamos en territorio guanajuatense durante el periodo Clásico, en la que se conoce como tradición de los patios hundidos del Bajío. Tal como se ha mencionado, la existencia de patios hundidos en el valle de Acámbaro durante las fases Chupícuaro tardío y Mixtlán pudo ser antecedente de esta tradición. En sus tres últimos siglos de vigencia la cultura de tumba de tiro fue contemporánea al desarrollo inicial de la tradición de los patios hundidos. Se sabe con certeza que entre ellas existen importantes nexos, sin embargo a la fecha han sido poco analizados.

Fuera de la región de las tumbas de tiro los complejos de planta circular y concéntrica se han registrado precisamente en el suroeste de Guanajuato, en sitios como Peralta II, Plazuelas y La Gloria¹¹⁷ (**figura 3.44**). Con base en la contemporaneidad planteada, no extraña que se edificaran en ese territorio vecino y que eventualmente sean descubiertos otros elementos comunes.

En la mayor parte del actual territorio de Guanajuato Efraín Cárdenas ha contado 174 sitios con plazas o patios hundidos, entre ellos los tres recién mencionados, fechados hacia los años 250 y 900 d.C.¹¹⁸ Se dice que este modelo arquitectónico se extiende al sur de Querétaro. Los patios cerrados son frecuentes en otras partes de Mesoamérica, no obstante los del Bajío presentan algunos rasgos particulares: son espacios construidos sobre una plataforma de planta ortogonal (rectangular o en forma de “T”, por ejemplo), de

¹¹⁷ Sánchez y Marmolejo, 1990; Crespo, 1993; Cárdenas, 1999a .

¹¹⁸ Cárdenas, 1999b.

modo que el patio está hundido en relación con la misma plataforma o banqueta que se eleva y a la vez lo circunscribe, pero suele encontrarse más arriba del nivel del terreno exterior. Los patios son cuadrangulares y a veces circulares; raras veces presentan un adoratorio o altar central. Hay plataformas con dos patios hundidos; con frecuencia sobre la plataforma se erigen basamentos piramidales de templos, así como series de cuartos, de manera que estructuralmente estos elementos conforman una unidad, en contraste con los patios cerrados que constan de un basamento piramidal y una plataforma parecida a una “U”; además el ingreso a los patios hundidos no se hacía por las esquinas, sino por una escalera que permitía subir y bajar la banqueta o plataforma que lo delimita.¹¹⁹

Los guachimontones que interactúan con este peculiar modelo arquitectónico tienen como rasgo distintivo que el edificio central es de pequeñas dimensiones, como un tipo de altar –en los valles lacustres de Jalisco este puede verse así o de grandes dimensiones-. Además de los complejos concéntricos, el repertorio de construcciones de planta circular en el Bajío incluye muros, basamentos, construcciones de base circular sobre basamentos rectangulares, y edificios que combinan en su planta lo circular y lo rectangular –parecidos, por ejemplo, a los posdásicos tarascos o mexicas-.¹²⁰ Se abre entonces un interesante horizonte de incógnitas que resolver sobre la historia de la arquitectura mesoamericana.

Finalmente, en este enfoque de relaciones y comparaciones, es oportuno referir una técnica pictórica adicional: el seudodoisonné. En lo básico consiste en cubrir la superficie del objeto con una capa de pigmento, a la cual se le recortan ciertos diseños, que después

¹¹⁹ Cárdenas, 1999b.

¹²⁰ Crespo, 1993; Cárdenas, 1999a.

serán rellenados con capas de pintura de otros colores. La pasta base, que solía ser gris, formaba las “paredes” o contornos de las áreas que se rellenaban con pastas de otros colores, y en este sentido es semejante a la llamada “línea marco” de la tradición estilística Mixteca-Puebla.

Los antecedentes de esta elaborada técnica datan, al parecer, del primer siglo de la era, en relación con la cultura de tumbas de tiro. En este contexto los objetos más antiguos conocidos son caracoles decorados al *seudodoisonné* que proceden de una tumba de tiro de Huitzilapa, Jalisco.¹²¹ Luego del colapso de la cultura de tumbas de tiro en Jalisco persistió esta técnica aunque con lenguajes plásticos diferentes (por ejemplo en copas, y asimismo en vasijas efigie atribuidas al sitio La Estanzuela, próxima a Los Guachimontones); durante el Epidásico también se encuentra en botellas grandes de cuerpo globular, atribuidas a Jiquilpan, Michoacán, en las que se aprecian ciertas convenciones de la plástica teotihuacana y figuras con atributos de divinidades típicas mesoamericanas, además de motivos geométricos. Más al norte, la técnica aparece en la cultura Chalchihuites y en tiempos del Posdásico temprano en la cultura Aztatlán de la región Occidente.

En suma, el panorama expuesto en este capítulo pone a consideración algunas evidencias novedosas de la integración de la cultura de tumbas de tiro en particular en la dinámica cultural del Occidente durante los periodos Predásico y Clásico. Al tomar distancia de la arraigada visión de marginalidad de dicha cultura, estos marcos de comparaciones y de lazos artísticos permiten advertir que desempeñó un lugar relevante en

¹²¹: López Mestas y Ramos, 1998, p. 66.

una trama compleja, inmersa en muchos siglos y espacios variados, que involucra cambios y tradiciones, diversidad de pueblos, de prácticas y de formas de arte.

Subrayé los rasgos principales de la notable tradición funeraria que conforman las culturas de El Opeño, Capacha y de tumbas de tiro por cuanto toca a la arquitectura subterránea, la escultura y las vasijas, el tratamiento de los muertos, los distintos tipos de entierro, los usos prolongados de las tumbas y la existencia de cementerios. Precisé las semejanzas y las diferencias entre las construcciones funerarias cavadas en tepetate, identifiqué estereotipos en las figuras escultóricas y subrayé la notable diversificación estilística de la cerámica en los tiempos de la cultura de tumbas de tiro. Con base en investigaciones arqueológicas recientes, fue posible ubicar que la tumba de pozo y cámara más antigua conocida hasta ahora se localiza en un cementerio en el noroeste jalisciense asociado con la cultura Capacha. Extendí las comparaciones a la cerámica de las fases que conforman la tradición Chupícuaro; puse énfasis en las composiciones cuatripartitas pintadas en las vasijas y las relacioné con las que se ven muy abundantemente en las vasijas procedentes de las tumbas de tiro; a la vez apunté que ambos repertorios pictóricos comparten diseños esquemáticos del ave, la serpiente, el batracio y el reptil con extremidades. Finalmente, referí evidencias de las diversas construcciones de tipo circular en la región, incluidos los guachimontones en el Bajío guanajuatense.

Capítulo 4

La arquitectura del inframundo y las prácticas funerarias

Siendo la muerte un hecho inevitable, universal, inherente a cualquier humano, una tendencia general consiste en proyectar nuestras propias ideas y experiencias funerarias en otras sociedades.¹ Respecto a las culturas de la antigüedad muchas veces se proyectan también las ideas evolucionistas que se tienen respecto a ellas: no se piensa lo mismo de las civilizaciones con testimonios escritos y con legados materiales abundantes, que de aquellas más lejanas en el tiempo o sin el tipo de evidencias mencionadas. Concerniente a Mesoamérica, con frecuencia se ha formulado una simplificación materialista de la muerte y su entorno; un tópico predominante supone la presencia de un modelo agrícola de renovación y la petición de fertilidad biológica desde una posición débil ante la naturaleza. Se ha considerado así, por ejemplo, cuando se trata de los difuntos sepultados en Tlatilco en compañía de figuras femeninas de caderas anchas, desnudas o semidesnudas, a las cuales se confieren directa y apresuradamente atributos de fecundidad.² También se han planteado dichos términos en relación con la cultura de tumbas de tiro.³

¹ *Cfr.* Barley, 2000, p. 125; Humphreys, 1981a. Esta proyección es parte, desde luego, de una visión etnocéntrica, pero más que considerar que las realizaciones culturales de otras sociedades se interpreten y valoren a partir de los propios parámetros culturales supuestamente “superiores”, me interesa poner el acento en que la extensísima temática de la muerte suele concebirse de una manera restringida.

² Como en Tlatilco, *cfr.* Piña Chan, 1955, pp. 60-63; Ochoa Castillo, 2004, p. 10.

³ En estos términos se dan explicaciones sobre la ideología subyacente en una tumba de tiro en Huitzilapa, Jal., véase López Mestas y Ramos de la Vega, 1998, pp. 65-67.

Estudios antropológicos e históricos revelan la existencia de una extraordinaria variedad de modos de considerar a la muerte, de lidiar o convivir con ella.⁴ Van desde la indiferencia casi total hasta constituir un suceso de máxima importancia social que incluye rituales complicados o la edificación de grandiosas tumbas y mausoleos. Las múltiples reacciones ante la muerte contemplan asimismo miedo, rechazo, negación, olvido, repugnancia, solemnidad, dolor, tristeza, veneración, burla, alegría, festividad, reuniones sociales, representaciones o actuaciones públicas, trascendencia de lo natural con base en construcciones culturales y muchas otras más. Ante este panorama tan diverso se ha subrayado que las ideas, nociones y costumbres mortuorias no resultan “naturales” sino culturales, es decir, son pensamientos y prácticas adquiridas, socialmente elaboradas.

Un ejemplo focal es el de la definición misma de la muerte, ya que no escapa de condicionamientos ideológicos. Incluso los criterios científicos con base en las evidencias biológicas –como cesación del pulso, del corazón, de la respiración y nula actividad cerebral- son objeto de polémica; en tanto, según el pensamiento cristiano la muerte es la separación del cuerpo y del alma;⁵ para los antiguos pueblos de los Andes, la muerte definitiva sobrevinía con la destrucción del cuerpo;⁶ y entre los nahuas del Posdásico en el

⁴ La bibliografía antropológica sobre el tema de la muerte es muy extensa. Inicialmente me resultó muy revelador el libro *Bailando sobre la tumba*, de Nigel Barley (2000 [1995]); los libros conducen a otros y la lista de obras consultadas fue creciendo, entre ellas están: Robert Hertz, *La muerte y la mano derecha* (1990 [1909]); S. C. Humphreys y H. King, eds., *Mortality and immortality. The anthropology and archaeology of death* (1981); los capítulos escritos por Maurice Bloch y Jonathan Parry en el libro que ellos mismos editan titulado *Death and the regeneration of life* (1982); R. Huntington y P. Metcalf, *Celebrations of death. The anthropology of mortuary ritual* (1980); Robert Chapman, Ian Kinnes y Klavs Randsborg, eds., *The archaeology of death* (1981); y el clásico de Louis Vincent Thomas, *Antropología de la muerte* (1983 [1975]).

⁵ Thomas, 1991, pp. 41-49.

⁶ Kauffmann y Ligabue, 2003, pp. 100 y 101.

Centro de México la muerte física se concebía como la disgregación de las complejas entidades anímicas de las que estaba compuesto el ser humano.⁷

En definitiva, no hay una explicación única de las reacciones ante la muerte, tampoco un modelo único de comportamiento, no obstante, es reconocido que en numerosas culturas la muerte forma parte de una concepción general de la vida, es un espejo de la realidad de los vivos y se vincula fuertemente con la identidad –considerando su disolución o fijación-, tanto de los individuos como de la comunidad. En esta línea, Nigel Barley ha enfatizado que “las ideas relativas a lo que significa estar muerto siempre forman parte de una idea más general de lo que significa ser un humano vivo, y que el comportamiento funerario y las creencias existentes en todo el mundo son interpretables como un prolongado diálogo acerca de la noción de la persona”.⁸ En numerosos casos se ha construido un devenir compartido y retroactivo de los vivos y los muertos, con base en una relación de profunda dependencia que trasciende aspectos metafísicos y religiosos, y puede ser determinante en asuntos de orden social, económico y político.

Por lo que concierne a la cultura de tumbas de tiro, no podemos capturar siquiera medianamente lo que este pueblo pensaba, creía, sabía, sentía y hacía ante la muerte. No tenemos la fortuna de contar con los testimonios etnohistóricos y pictográficos que han permitido penetrar en las complejas concepciones de la muerte de los pueblos nahuas que habitaron el Altiplano Central de México durante los siglos inmediatos a la Conquista.⁹ Pero sí es pertinente afirmar que tuvo una importancia fundamental, y entre otras

⁷ López Austin, 1996, vol. I, pp. 361-370; Chávez, 2007, pp. 31-36, 48, 49.

⁸ Barley, 2000, p. 34.

⁹ De Alfredo López Austin véase *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (1996), en particular el vol. 1, cap. 10; y de Patrick Johansson K., *Ritos mortuorios nahuas precolombinos* (1998).

manifestaciones, lo expresaron de manera contundente a través del arte. En el campo de la arquitectura dejaron incontables testimonios con un modelo peculiar de edificación, la tumba de tiro y cámara; de modo abreviado se denominan tumbas de tiro

En el capítulo primero adaré que en el presente estudio el término tumba está reservado para los recintos que exhiben una decidida intención de diseño arquitectónico, como es el caso de las tumbas de tiro. Aquí trataremos sus aspectos materiales, técnicos, formales, funcionales y simbólicos. Abordaremos también los otros tipos de sepulturas registradas en esta cultura: en fosas, cistas, cámaras, urnas, sobre pisos empedrados y directos. Se ha reportado que algunos de estos tipos de sepulturas tuvieron lugar en los mismos espacios, si bien las evidencias concretas actuales indican una preeminencia abrumadora de los entierros en tumbas de tiro. En esta afirmación tomo en cuenta los registros arqueológicos, así como las experiencias de saqueadores dadas a conocer por los mismos arqueólogos.

Es probable que las indagaciones científicas lleguen a sustentar que la mayoría de la población de la cultura de las tumbas de tiro fue enterrada de modo directo o dentro de hoyos sencillos en el suelo. Pero hasta ahora, las observaciones en ese sentido son muy acotadas y además se han expresado en términos en extremo escuetos, sin exposiciones detalladas de los testimonios. Lo ha propuesto Clement W. Meighan con base en las excavaciones en Morett -al sur del río Cihuatlán, en el extremo norte de la costa colimense-, identificado como una pequeña aldea agrícola, donde se encontraron los restos de once individuos; ocho de ellos compartían una fosa cóncava¹⁰ y el resto fue enterrado

¹⁰ Véase más adelante el apartado que aborda las fosas.

directamente; al decir del autor, éstos pueden ser las versiones populares de los entierros en tumbas de tiro.¹¹ En igual sentido, las ocho tumbas de tiro localizadas en la cuenca de Sayula,¹² en particular en La Caseta –en donde se registraron cuatro–, son atribuidas a grupos dominantes y se interpretan como entierros de alto estatus, mientras que los que están en pozos o fosas –cuya detección también ha sido exigua– se asocian con la gente común.¹³ De la zona de los valles lacustres en torno al volcán de Tequila se ha apuntado que las sepulturas más numerosas son pozos simples para marcar una ceremonia fúnebre única, los cuales a menudo se hallan concentrados y excavados en pequeñas plataformas, en plataformas terrazcadas o diseminados entre tumbas de tiro.¹⁴ En Los Guachimontones, en los conjuntos habitacionales llamados La Joyita recientemente se han localizado en la orilla de edificio 4 y próximo al número 2, lo que puedo suponer son dos entierros directos, los cuales se califican como secundarios porque sólo se hallaron el cráneo y algunos huesos largos.¹⁵

¹¹ Originalmente la fosa medía de 2.50 a 3 m de diámetro; los análisis estratigráficos revelaron que los entierros se hicieron en distintos momentos dentro de un periodo corto de tiempo situado del primero o segundo siglo antes de Cristo; se interpreta que funcionó como cripta familiar (Meighan, 1972, p. 25).

¹² Se reportan una tumba de tiro en el sitio Casco, tres en Caseta y tres en Cerro del Agua Escondida (además de cuatro fosas en Caseta) (*cf.* Valdez *et al.*, 2006).

¹³ Valdez *et al.*, 2006, pp. 309, 310. En suma de las tumbas del periodo de tumbas de tiro registradas hasta ahora por el Proyecto arqueológico cuenca de Sayula son: una tumba de tiro en el sitio Casco; en Caseta siete, y sepulturas en fosa, y en Cerro del Agua Escondida tres tumbas de tiro construidas con lajas, a diferencia de las anteriores que fueron cavadas en tepetate.

¹⁴ Weigand, 1993, p. 55.

¹⁵ Estos entierros son llamados “tumbas” (Herrejón, 2008, pp. 70-72) sin embargo, la asignación parece corresponder a la laxitud con que suelen denominarse los diferentes tipos de las sepulturas. La descripción dada me lleva a inferir que se trata de entierros directos, puesto que no se menciona ningún tipo de estructura o continente que alojara los restos óseos y los ajueres funerarios (compuestos por vasijas y ornamento de cerámica y una piedra de forma irregular). Estas sepulturas estaban marcadas por una laja de piedra y un metate apodo, ambos colocados verticalmente. Acerca de los llamados “entierros directos” o “secundarios”, en el apartado 2 de este capítulo trato la tipología de los entierros.

En cualquier caso, el énfasis de la tesis está puesto en las tumbas de tiro y cámara, aun cuando los otros tipos de sepulturas también son abordados, pues desde mi punto de vista en el conjunto de sus rasgos funerarios sale a relucir la unidad cultural del pueblo de las tumbas de tiro. La exposición tiene sustento en análisis detallados de las formas de las construcciones funerarias, de los materiales que las constituyen, de sus contenidos y contextos. Con base en la muestra de las tumbas que he compilado a partir de lo que ha sido publicado como resultado de indagaciones arqueológicas, propongo una tipología de las tumbas de tiro y otra de las fosas; estas clasificaciones permiten conocer de modo más puntual los espacios funerarios, organizar sus diferencias y reconocer la unidad en la diversidad; asimismo, confiere de una estructura a la dispersa información sobre la materia y dota de objetividad a las consideraciones aquí planteadas.

Como se ha sostenido en la introducción, las formas de arte son significativas, por tanto, son una expresión material del intelecto y están dotadas de simbolismos culturales; en consonancia con ello, este estudio que es prioritariamente formal no tiene como fin la descripción, sino la búsqueda, por medio de distintas vías, de las ideas intrínsecas a las formas. Procura confrontar algunas visiones y responder a preguntas como las siguientes.

¿Qué simboliza la forma de la tumba de tiro y el entierro de los individuos ahí? ¿En qué reside el carácter arquitectónico de las tumbas de tiro? ¿Qué elementos las componen? ¿Cuál es el peso de los materiales en los procesos de la construcción? ¿Tiene algún simbolismo el material? ¿En qué radica su funcionalidad? ¿En qué consisten las variaciones de las tumbas? ¿Cuáles son los diseños predominantes y los menos representados? ¿Hay lazos entre las tumbas y las casas? ¿Las tumbas se construían en cualquier momento del

año o en alguna estación en particular? ¿Dónde se construyeron las tumbas? ¿Cuáles son sus contextos específicos? ¿Por qué es usual su agrupación? ¿Quiénes usaban estos espacios? ¿Es posible establecer una analogía con la vagina y la matriz? ¿Cuáles fueron los tratamientos mortuorios del cuerpo humano? ¿En qué estado se colocaban los difuntos y en qué consiste la variedad de entierros aquí presente? ¿Qué ofrendas acompañaron a los muertos? ¿Hay diferencias entre los entierros masculinos, femeninos e infantiles? ¿Qué nos dicen los ajueres funerarios de las personas a las que fueron dedicados? ¿Hubo sacrificio humano? ¿Por qué fue tan importante la conservación de los restos humanos? ¿Qué nos dicen los restos humanos de los vivos? ¿Se advierte jerarquización social? ¿Cabe aplicar otras categorías que distingan a los muertos como antepasados y ancestros? ¿Todos los difuntos ahí enterrados tenían el mismo estatus? ¿Cuáles son las implicaciones posibles de la presencia de cerámicas de distintos estilos en una tumba? ¿Puede considerarse una arquitectura sagrada? ¿Cómo se vinculan estas tumbas y las prácticas asociadas con la cosmovisión mesoamericana? ¿Las tumbas representan el inframundo? ¿Tienen alguna relación con los cerros y las cuevas? ¿Cuáles son las ligas con lo sexual, el origen y la territorialidad? ¿Es posible entender la fertilidad ligada a lo funerario más allá de lo biológico y de la naturaleza? ¿Cómo se conjuga lo individual y lo comunitario en estos espacios y sus contenidos? ¿Puede identificarse alguna injerencia de los muertos en los vivos? ¿En esos espacios subterráneos hay una continuidad de la existencia después del fallecimiento físico?

1. Distribución territorial de las tumbas de tiro

En el territorio vasto y diverso de las tumbas de tiro, la mayoría se concentra en ciertas zonas del Occidente que paulatinamente han ido aumentando a partir de trabajos de arqueología. Es casi seguro que un número mayor de trabajos de este tipo, sean proyectos, rescates o salvamentos, permitiría llenar muchos de los vacíos actuales en el mapa de las tumbas de tiro (**véase la figura 1.4**).

La diversidad del territorio pudo advertirse en su descripción del primer capítulo y en relación con las provincias fisiográficas mencionadas. Haciendo uso de las denominaciones actuales, el territorio de las tumbas de tiro abarca la mitad meridional de Nayarit, desde la costa hasta el territorio serrano (municipios de San Blas, Compostela, Bahía de Banderas, Tepic, Jalisco, Santa María del Oro, San Pedro Lagunillas, Jala, Ahuacatlán, Ixtlán del Río, Amatlán de Cañas, Del Nayar y La Yesca); ciertas zonas de sierras y valles del sur de Zacatecas y al norte o al este del cañón de Bolaños (valles de Valparaíso y de Judipila, respectivamente en los municipio de los mismos nombres y el municipio de Teúl de González Ortega); en Jalisco el norteño cañón de Bolaños, los Altos de Jalisco; la franja costera noroeste y las inmediatas sierras y valles, hasta ascender a los valles lacustres próximos al volcán de Tequila, la porción central sur y la sureste (municipios de Puerto Vallarta, Mascota, San Sebastián del Oeste, Guachinango, Ameca, Etzatlán, Ahualulco, Teuchitlán, Tala, El Arenal, San Juanito de Escobedo, Hostotipaquillo, Tequila, Zapopan, Guadalajara, Zapopan, Tonalá, San Martín de Bolaños, Chimaltitlán, Teocaltiche, Acatlán de Juárez, Sayula, Tolimán, Pihuamo); de Colima en especial su mitad este, por donde atraviesan la entidad los ríos Ammería, Salado y Naranjo

(municipios de Comala, Villa de Álvarez, Cuauhtémoc, Coquimatlán, Colima, Ixtlahuacán, Tecomán); de Michoacán el municipio de Coahuayana, en la costa norte, y en la franja del Eje Neovolcánico los municipios de Jiquilpan y Jacona, éste último con el modelo precedente de las tumbas de tiro y cámara.

La mayor parte de las tumbas de tiro se ha localizado en los valles intermontanos de la provincia del Eje Neovolcánico Transversal: hacia el noroeste entre los ríos Grande de Santiago -que cruza, desde el lago de Chapala, el territorio jalisciense y nayarita- y el río Ameca. Al sur de este río son novedosos los hallazgos de tumbas en los valles de Banderas y de Mascota, los cuales se ubican en el provincia de la Sierra Madre del Sur; luego sigue al este el valle de Atemajac, más al sur hay hallazgos recientes en la cuenca del lago de Sayula, y más abajo, en el valle de Colima y otros sitios serranos entre los ríos Armería, Salado y Naranjo-Coahuayana, es ampliamente conocida la existencia de tumbas de tiro. Hacia el norte, en la Sierra Madre Occidental, en torno del largo cañón de Bolaños también se ha registrado esta modalidad de construcciones; este cañón es surcado por un afluente del río Grande de Santiago llamado río Bolaños; rumbo al oriente existen algunas tumbas en el valle de Juchipila (el cual atraviesa el río Juchipila, otro afluente del río Grande de Santiago) y en el cerro del Teúl. Más hacia el este, en los Altos de Jalisco no se conocen tumbas de tiro, pero sí sepulturas con un patrón similar de entierro y ofrenda. Al observar el mapa puede verse que en esta gran región quedan casi excluidas las sierras de las costas de Jalisco y Colima, que forman parte de la Sierra Madre del Sur, así como los Altos de Jalisco.

Las páginas siguientes tratan de las sepulturas sobre las que se ha publicado mayor información; las que menciono enseguida son las localidades de las que se han difundido datos muy escuetos sobre las tumbas de tiro ahí encontradas.

Una es San Sebastián del Oeste, Jalisco, en la provincia de la Sierra Madre del Sur; en este municipio se han reportado cementerios,¹⁶ otro municipio es el de Coahuayana, en la costa norte de Michoacán, donde se exploraron once sitios con tumbas de tiro cuya temporalidad y atribución corresponde a la cultura de tumbas de tiro, tal como lo atestiguan una gran cantidad de esculturas cerámicas sólidas del estilo Tuxcacuesco-Ortices.¹⁷ En el sureste nayarita un proyecto de salvamento arqueológico a raíz de la construcción de la Presa El Cajón (sobre la cuenca del río Grande de Santiago) permitió registrar 28 tumbas de tiro en La Playa –municipio de La Yesca—, una en Lagunitas –en el colindante municipio jalisciense de Hostotipaquillo–, y se apuntan evidencias de otras en La Tecomata, cerca del poblado huichol de Juanacastle, en el mismo municipio de La Yesca; sin embargo, sólo de una de estas tumbas conozco un reporte más extenso¹⁸ que más adelante considero.

Más al norte, en la misma provincia de la Sierra Madre Occidental y entidad de Nayarit, se ha reportado el saqueo de tumbas de tiro con cámara lateral poco profundas en Huajimic y Amatlán de Jora (municipio de La Yesca); cerca de Huaynamota (municipio Del Nayar, que cruza un afluente del río Grande de Santiago llamado río Huaynamota);¹⁹ cerca del pueblo de Ruiz (municipio de Ruiz) y en Rosa Morada (municipio del mismo

¹⁶ Mounjoy, 2004, p. 351.

¹⁷ Novella, Martínez y Moguel, 2002, véase en particular pp. 243 y 245.

¹⁸ Cfr. Barrera *et al.*, 2006.

¹⁹ Weigand, 1992, p. 181.

nombre).²⁰ Finalmente del valle de Juchipila, en el sur de Zacatecas, se sabe del hallazgo de tumbas de tiro profundas con cámara lateral.²¹

2. La tumba: un espacio arquitectónico

Sobresale, en principio, el interés del pueblo de las tumbas de tiro por crear espacios definidos para depositar a los muertos y que lo hicieran de modo masivo. Lo común en el panorama universal de las costumbres funerarias es hacer “algo” con los cadáveres, más allá de su separación de los vivos con la finalidad de evitar el contacto con fétidas e insalubres materias descompuestas. Acorde con la extensa gama de comportamientos e ideologías en torno a la muerte, los cuerpos de los muertos han sido tratados de muy distintas formas: entre ellas, han sido abandonados, exhibidos, mutilados, desmembrados, triturados, incinerados, momificados, embalsamados, sepultados en la tierra, depositados en sarcófagos, ataúdes o féretros, urnas, cuevas y lagos, y sepultados en fosas, cistas y tumbas;²² la mayoría de éstas no resultan exduyentes, de hecho, los difuntos pueden ser objeto de varios tratamientos, ya sea antes, durante y después de ser inhumados.

En la clasificación general de entierros establecida por los antropólogos forenses,²³ los que se hicieron en tumbas se consideran indirectos, así como los que se hallan en cualquier receptáculo natural o artificial. Además de las tumbas, son artificiales las cistas,

²⁰ Weigand, 1992, p. 186.

²¹ Weigand, 1992, p. 205.

²² Entre esta variedad de comportamientos, llama la atención el de distintos grupos indígenas de Baja California, pues los rituales implicaba borrar toda huella material de los difuntos, incluso la casa donde habían habitado era quemada –de ahí la pertinencia de que fuera hechas de materiales perecederos; asimismo el nombre de los muertos era borrado de las pláticas de los vivos, y los parientes se deshacían de toda la herencia; no obstante lo anterior, se trata de una estrecha relación con los muertos, pues se les temía en sumo grado (Uriarte, 1974, capítulos III y IV).

²³ *Cfr.* por ejemplo, Duda, 1997.

fosas, vasijas, féretros y sarcófagos. Entre los naturales destacan las cuevas. Los entierros directos son aquéllos en donde los cuerpos o sus restos fueron colocados en horadaciones simples hechas en la tierra y vueltos a cubrir con la misma o con piedras. También son directos los que están a nivel de superficie tapados con piedras, así como dentro de cuerpos de agua, como lagos y cenotes.

Para los propósitos de la investigación, la tumba se distingue por ser un espacio definido donde los muertos son alojados cuando el fin es inhumarlos, no depositarlos como ofrendas en construcciones que tenían una función distinta a la funeraria, como basamentos o cuerpos de edificios, en ocasión de rituales diversos, por ejemplo, conmemorar una etapa constructiva. En cuanto a las sepulturas, no siempre resulta dudo identificar cuándo se trata de inhumaciones o de prácticas diferentes, por ejemplo que un individuo haya sido sacrificado y sepultado como parte de una ofrenda; la presencia de restos óseos no es determinante. Son los estudios especializados de la antropología biológica los que podrían dar respuesta ante la incertidumbre, desafortunadamente, por lo que toca a la cultura de las tumbas de tiro, las indagaciones en ese campo están casi ausentes.²⁴ No obstante, es importante resaltar que la información conocida hasta el

²⁴ Teniendo en consideración lo publicado, identifiqué que se han realizado en los casos siguientes. En los restos hallados en la tumba de tiro que se excavó intacta en Huitzilapa, Jalisco, en 1993-1994; el antropólogo forense que efectuó los análisis es Robert B. Pickering. Un segundo caso son los entierros localizados en el valle de Banderas (municipio de Puerto Vallarta, Jalisco) de 1986 a 1994 por Joseph B. Mountjoy, la antropóloga física involucrada fue Mary K. Sandford. En el proyecto de rescate arqueológico con motivo de la construcción de la autopista Ixtlán-Tepic, dirigido por Gabriela Zepeda en 1993, los análisis de antropología física los hizo Jorge Arturo Talavera González (véase su publicación de 1994). Para el sitio jalisciense El Huistle, en Huejuquilla El Alto está el trabajo de Magali Civera y Lourdes Márquez (1985); para la zona de Autlán-Tuxcacuesco, en el sur de esta entidad, está el de James Gavan (1949). Cabe apuntar también los de la zona colimense de Capacha, hechos por José Antonio Pompa y Padilla (publicado en Kelly, 1980). Los otros estudios que conozco en este campo se refieren a colecciones de restos óseos prehispánicos procedentes de varias zonas del Occidente, que en su mayor parte carecen de contexto, ahí se

momento no prueba de manera rotunda o extensa el sacrificio, aun cuando las tumbas alojen varios individuos o los restos óseos estén incompletos, como lo veremos en páginas posteriores.

De modo constante la tumba se ostenta como la última “casa” de los seres humanos,²⁵ con todas las implicaciones que ello tiene. Para comenzar, se reafirma su carácter arquitectónico, en el sentido de la creación de espacios que envuelven las actividades humanas, de espacios que son habitados, lo cual constituye la principal razón de ser de la arquitectura, y sin que este rasgo esencial se limite a cubrir necesidades físicas, por lo contrario, abarca una gama muy amplia de valores expresivos, funcionales y simbólicos.²⁶ Siendo entonces un espacio habitado, los muertos no se conciben como materias inertes, en términos simples puede decirse que se les imputa la continuidad de su existencia, tienen un lugar donde realizar sus actividades, al menos la de yacer o estar. De igual manera, tales espacios permitirían a los vivos hacer rituales en el momento de la inhumación o una diversidad de actos posteriores, como labores de mantenimiento, otras ceremonias o depositar nuevos difuntos. De las llamadas tumbas de tiro cabe ahora mencionar lo significativo que resulta asimismo su materialidad, técnica, forma, funcionalidad, uso y ubicación.

Continuando con su carácter arquitectónico, resulta inherente su concepción como espacio tridimensional, obviamente a diferencia de los entierros directos, y también de las

encuentran los trabajos de Josefina Bautista Martínez, Albertina Ortega Palma y Jorge Alfredo Gómez-Valdés.

²⁵ Cfr. *La última casa*, Mónica Gilli, ed., 1999; este libro presenta una breve selección de tumbas del siglo XX.

²⁶ Sobre el arte de la arquitectura en particular me ha resultado muy formativo el libro de Leland M. Roth *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*, 2003.

superficies planas en los que las sepulturas son simplemente delineadas con piedras. Es así que, en lo básico, las tumbas de tiro cuentan con paredes, techo, piso y dos secciones espaciales, el tiro, que servía para ingresar, y la cámara, donde principalmente se alojaban a los muertos. Una sección más es el pasillo, uno o más están presentes en una parte de las tumbas, ya sea entre el tiro y la cámara o comunicando cámaras. Otros elementos en estas tumbas son escalones, repisas y fosos.

En los otros tipos de entierros indirectos, esto es en fosas, cistas, cámaras y sobre pisos empedrados, identificados al interior de la cultura de tumbas de tiro no distingo una noción arquitectónica, aunque también son depósitos artificiales. Sobre el uso de estos dos términos, al igual que el de tumba -y muchos más del orden funerario-, cabe hacer notar que no hay uniformidad; ²⁷ en particular en la bibliografía hay menciones de entierros directos en fosas,²⁸ lo cual en principio podría parecer contradictorio.

Para este trabajo se considera que ambas están cavadas en el suelo, son cavidades simples, carecen de puerta y de secciones espaciales. Las fosas son excavaciones cilíndricas, cóncavas, cúbicas, con forma de pirámide o cono truncados, en una matriz natural sólida y no presentan mampostería; las separo de los entierros directos en tanto que dichos espacios cavados se conservan, aun cuando sean rellenados. Las cistas tienen, por lo

²⁷ Tal como se adelantó en el capítulo 1, en otros estudios sobre temas funerarios e incluso en diccionarios existen diferencias notables en las definiciones de tipos de sepulturas, por ejemplo, en lo que toca al ámbito mesoamericano puede compararse con lo asentado por Alberto Ruz Lhuillier (1989, p. 86), para quien las fosas son: “especie de ataúdes cuidadosamente hechos de losas con mampostería, cubiertos con una tapa, generalmente con piso de estuco, en que cabe un cuerpo extendido, y que fueron cavados en el suelo o dentro de edificios”; por otra parte, para Javier Urcid (2008, p. 517, n. 2) las tumbas son “elementos de mampostería con una entrada”; y como puede notarse, no contempla aquellas excavadas en una materia sólida, y sin el adosamiento de bloques de piedra en los muros.

²⁸ *Cfr.* lo escrito sobre el cañón de Bolaños por Cabrera Castro y López Cruz (2000, p. 83): “Los entierros directos se colocaron en fosas intencionales [...]”. En este caso los autores se refieren a fosas pequeñas y poco profundas cavadas en el tepetate (*vid infra*).

general, forma cúbica o rectangular, como cajas o cajones no muy amplios, cuyas paredes están delimitadas por una o varias lajas o bloques de piedra, arriba se colocaba otra u otras lajas que sirven de techo, el cual suele ser bajo. Sólo se conoce una cámara —se ubica en el recinto Los Guachimontones—, es una oquedad cuya descripción no detalla si tenía un ingreso, más bien se describe como un espacio cerrado.²⁹ Los muertos se colocaban en el interior de dichas cavidades reservadas, y puesto que se trata de espacios definidos, puede tomarse como una forma de arquitectura menor, sin embargo, para esta investigación prefiero dar a plenitud el carácter arquitectónico a las tumbas de tiro, puesto que sus formas son más elaboradas, su composición presenta un vano de ingreso específico y por lo común tienen dimensiones mayores. No sobra recordar que los entierros en fosas, cistas, cámaras y directos se inscriben daramente, por múltiples razones en las que abundaremos después, en el complejo cultural de las tumbas de tiro.

De las tumbas de tiro destacamos primero sus elementos más característicos y comunes. Luego de estas nociones básicas nos abocamos a las variaciones.

A diferencia de la arquitectura predominante, que es visible en la superficie, las tumbas de tiro son subterráneas. Otro rasgo en casi la totalidad de los ejemplos es que no se utilizaron piedras o lajas para formar los muros y las bóvedas, sino que fueron cavadas en una materia de consistencia sólida, conocida como tepetate, que permitía la conservación de los espacios, de manera que el subsuelo mismo quedaba expuesto en las entradas y los cuartos que se creaban.

²⁹ Cach, 2005, pp. 111, fig. 4.

Dado que, de nuevo en términos generales, esta edificación no implicó la adhesión de materiales, sino la eliminación, las tumbas de tiro pueden concebirse como espacios negativos,³⁰ pues la actividad constructiva se hizo vaciando un macizo, hasta obtener las formas deseadas. Su elaboración fue en extremo laboriosa, sobre todo en las que muestran dimensiones colosales, ya que se hicieron con herramientas de madera y de piedra. Seguramente, un individuo a la vez, debido al reducido diámetro o anchura de los tiros, estaba encargado de la excavación; al irse hundiéndose, colocaría la materia eliminada en un recipiente, con gran probabilidad hecho de barro, mismo que otro individuo desde el exterior jalaría con una cuerda para vaciarlo; y muchas veces más se repetiría la operación; la construcción de las cámaras de formato amplio pudo involucrar dos o más individuos bajo el suelo.

A veces pueden verse las huellas de los instrumentos con los que se cavó el tepetate, como en las fotos tomadas en 1955 a una tumba en El Arenal, municipio de Etzatlán, conocida como El Frijolar (**figura 4.1c, d**). Las marcas del labrado también fueron registradas en las tumbas de tiro y cámara A y B de La Caseta, al sur de la laguna de Sayula; en ellas se infiere el uso de un objeto puntiagudo, quizá un palo de cavar o pico de piedra, con ancho de entre 2 y 4 cm.³¹ Precisamente, una herramienta de este tipo fue hallada en El Reparito, en Puerto Vallarta, en el fondo de una fosa perteneciente a la cultura de tumbas de tiro (**figura 4.2**):³² mide cerca de 22 cm de largo, el extremo que servía de mango es redondeado y más angosto, apto para tomarlo con la mano; el otro lado es

³⁰ Roth (2003, p. 54) presenta algunos apuntes generales sobre el concepto de espacio negativo.

³¹ Valdez *et al.*, 2006, p. 302.

³² Mounjioy, 2003, sitio PV-45.

puntiagudo, antes de llegar a esta parte la piedra presenta un notable ensanchamiento que permitiría soportar los impactos recibidos.

Al margen de su formato, y a excepción de los subsuelos pedregosos, las tumbas de tiro suelen mostrar un cuidado especial en el labrado de las paredes, piso y techo, es decir, se ven cortes y formas precisas, al igual que superficies alisadas, en daro contraste con las fosas cavadas en tepetate en periodos posteriores, cuyo acabado es burdo y son más superficiales.³³

Es factible que las tumbas se construyeran con antelación al deceso de sus ocupantes, en el caso de que estos se colocaran ahí poco después de fallecer. Otra prueba que apoya lo anterior es que a lo largo del tiempo fueron reutilizadas para inhumar más individuos.

3. Los materiales de los espacios subterráneos

El término tepetate deriva del náhuatl *tepétlatl*, vocablo compuesto por las raíces *tetl* que significa piedra y *pétlatl*, petate. Literalmente se le ha traducido como “petate de piedra”; “parecido a piedra” o “roca suave”. Se compone de materiales diversos que han sido compactados o cementados; es muy común en el Eje Volcánico de México, lo que indica que en este caso su conformación es con materiales de este origen.³⁴ En tal sentido, un uso

³³ En particular, los arqueólogos que han trabajado en la cuenca de Sayula resaltan estas características al comparar las fosas excavadas en el tepetate durante el periodo de las tumbas de tiro y el Posclásico (Valdez *et al.*, 2006, p. 305).

³⁴ Gama-Castro *et al.*, 2007, p. 134, *apud* Ch. Gibson, 1996. De acuerdo con este mismo artículo, en América otros términos locales de esta capa endurecida son: en Centroamérica, talpetate; en Colombia hardpán, duripán y cangagua en la parte sur del país, esta última palabra se utiliza también en Ecuador; en Perú se le denomina hardpán y en Chile cangagua, moromoro, tosca y ñadis (*ibidem*, *apud* Zebrowski, 1992).

más restrictivo de la palabra tepetate se aplica sólo a la toba, la cual consiste en capas endurecidas formadas a partir de material piroclástico o ígneo, es decir, que tienen su origen en erupciones volcánicas.³⁵ De tal modo, en la literatura general, tepetate y toba pueden hacer referencia a lo mismo.

Como se ha visto, el Eje Volcánico Transversal constituye buena parte del territorio occidental, en consecuencia el tepetate es abundante ahí, aunque no es exclusivo de esta provincia fisiográfica.

El tepetate se encuentra subterráneo o aflorando en la superficie; su espesor varía.³⁶ (Por ejemplo, en el caso del sitio El Aguacate, en el cañón de Bolaños, se registra a 77 cm debajo de la superficie.³⁷) Los suelos superficiales pueden ser de diverso tipo (**figura 4.3**), al igual que su grosor. De ahí que el tiro de las tumbas muestre, en ciertos casos conocidos, una sección inicial cavada en un suelo de materia distinta al tepetate, en el cual luego continuaría la excavación del tiro. En este orden de ideas, en el valle de Atemajac la profundidad de los tiros de las tumbas estudiadas varía entre 0.70 y 1.30 m; la parte superior de los tiros se encuentra en capas de arcilla arenosa, algo compactas en el nivel superficial; los tiros se hundieron hasta alcanzar la toba volcánica, este subsuelo es localmente llamado *jal*; en dicho estrato más compacto se cavaron las cámaras.³⁸ Respecto

³⁵ Pájaros-Moreno, *et al.*, 2010, p. 122.

³⁶ Gama-Castro *et al.*, 2007, p. 133.

³⁷ Cabrero y López, 2002, p. 145.

³⁸ Schöndube y Galván, 1978, p. 146. El subsuelo de la zona metropolitana de Guadalajara está formado principalmente por la formación geológica denominada Toba Tala, la cual consiste de un material piroclástico tipo pumítico, compuesto en su mayor parte por vidrio volcánico y que localmente se conoce como *jal* (Vargas, Zárate y Gutiérrez, 2002). El Dr. Pedro Zárate (comunicación personal, 17 de octubre del 2010) precisa que:

Litológicamente el término *jal* se refiere a una roca sin consolidar de origen volcánico eruptada por La Caldera La Primavera. Esta roca litológicamente se llama Toba Tala la cual tiene un grosor

al espesor de los tepetates, en pocas ocasiones en el campo de lo arqueológico se sabe este dato, pero justo por una tumba puede inferirse que en los alrededores del volcán de Tequila alcanza por lo menos 22 m de profundidad, tomando en cuenta la altura del tiro de tal tumba, situada en San Juan de los Arcos, en el municipio de Tala.³⁹ Otro ejemplo que nos remite a una profundidad semejante es la Tumba El Frijolar, en El Arenal, Jalisco, cuyo tiro se hunde 14.50 m (véase la figura 4.1a).

De manera habitual los tepetates se caracterizan por su reducida porosidad y un bajo nivel de fertilidad que demerita o impide su uso agrícola; debido a que bloquean la infiltración del agua, propician escurrimientos laterales, favorecen la erosión y frenan la recarga de acuíferos. Cabe decir que si el espesor de la capa de suelo superior es apropiado, es posible el desarrollo de vegetación.⁴⁰ Principalmente se localizan en los piedemontes y

variable desde escasos 1-2 metros en el centro histórico de Guadalajara el cual se va engrosando (decenas de m) conforme se encuentra más cerca de su fuente: La Caldera La Primavera a aproximadamente 25 km al occidente de Guadalajara.

Como toda roca, la Toba Tala (el jal) ha sido expuesta a los agentes del intemperismo desde su formación, por lo que en su parte superior tiene la formación de suelo (s.s) muy delgado el cual, por estar también sin consolidar y por estar también formado por pómez es fácil confundirlo con el jal. La pómez que constituye a la Toba Tala está formada "espuma" volcánica constituida de vidrio volcánico. Por ello, está formada por sílice (SiO₂) amorfa (ópalo?), cristales de feldespatos, obsidiana. Debido a su composición mineralógica y química la Toba Tala muestra resistencia al intemperismo por lo que la mineralogía del suelo se caracteriza sobretudo un contenido mayor de arcillas que la Toba Tala. También por lo anterior y por la escasez de minerales secundarios específicos (carbonatos u óxidos de Fe) se dificulta que se endurezca o se cimente como los tepetates. Tiene cierto sentido el intentar clasificar al jal como fragipan ya que éste está sólo endurecido pero no cementado. Sin embargo, eso no aplica pues el jal no es un suelo ni está endurecido ni primaria ni, sobretudo, secundariamente.

³⁹ Weigand, 1996, p. 16. Esta tumba fue saqueada, el dato se conoce a partir de los "moneros".

⁴⁰ En Gama-Castro *et al.*, 2007, p. 143, se da a conocer que una vez que los tepetates afloran en un área, ésta no puede ser utilizada con fines agrícolas. Por lo tanto, es necesario modificar las características físicas y químicas del tepetate para mejorar su calidad productiva. Desde hace varios siglos los tlaxcaltecas tenían conocimiento sobre la problemática que representan los tepetates, así como la forma para incorporarlos a la agricultura (*apud* Ruiz, 1987): una era por medio de la quema de las pencas de maguey y la adición de las cenizas al tepetate, con lo cual incorporaban nutrimentos; otra consistía en el cultivo de especies resistentes. El laboreo y la fertilización de los tepetates existen desde tiempos prehispánicos (*apud* Arias, 1992): se

en altitudes comprendidas entre 1 800 y 2 800 msnm. Algunos criterios los ubican en dimas de tipo semiárido y en menor medida otros lo hacen en dimas subhúmedos con precipitación anual mayor a los 800 mm y caracterizados por una estación seca que dure de cuatro a seis meses.⁴¹

A lo largo del territorio occidental las tumbas de tiro fueron construidas en esta materia, y justamente predomina su ubicación en las laderas de los cerros. Es muy importante distinguir que el tepetate presenta dos modalidades con distinto grado de solidez. Una es el fragipan, en el cual el endurecimiento se dio por medio de compactación y su estructura colapsa si tiene un contacto prolongado con el agua. En cambio, los durípanes son capas cementadas por silicios y en condiciones similares pueden mantener su estabilidad estructural por tiempo indefinido.⁴² Los campesinos identifican que los tepetates de color blanco son los más duros, los amarillos los más suaves y los rojos tienen consistencia intermedia.⁴³

Según parece, el color del suelo⁴⁴ también podría evidenciar sus propiedades adecuadas o perjudiciales para con las ofrendas cerámicas contenidas en las tumbas. En El Reparito, en Puerto Vallarta, el suelo se compone de riolita volcánica y su color va del ocre al rojizo; ahí los moneros llaman “tierra monera” al amarillento dado que no afecta la

rellenaba con suelo fértil o preparaba el terreno mediante el rompimiento de la costra superior, la pulverización de terrones y la fertilización a través de la quema de hojas de maguey.

⁴¹ Gama-Castro *et al.*, 2007.

⁴² Gama-Castro *et al.*, 2007, p. 134.

⁴³ Rodríguez Tapia *et al.*, 1999, p. 98.

⁴⁴ Se entiende por suelo todo material excavable en el ámbito terrestre que se encuentra sobre el lecho rocoso (*cf.* Zárate y Vargas, 2002); de tal manera, está comprendido tanto el tepetate intemperizado como el que se ubica debajo de las capas superficiales de otro tipo.

superficie de la cerámica, a diferencia de la tierra rojiza.⁴⁵ Las propiedades del suelo inciden de igual modo en la preservación de los restos óseos contenidos en las tumbas de tiro, en tanto que con frecuencia se ha reportado su estado sumamente deteriorado o desintegración total. Es bien sabido que un suelo ácido favorece tales efectos.⁴⁶

Continuando con la solidez de los tepetates, las tumbas de tiro se encuentran tanto en fragipanes como en duripanes, sin embargo esto sólo puede concluirse a partir de las descripciones físicas de las tumbas, dado que los análisis especializados de la pedología⁴⁷ no suelen integrarse en los proyectos de investigación arqueológica. Algunas sepulturas se hallan con las bóvedas colapsadas,⁴⁸ lo cual no indica necesariamente que se trate de fragipanes: con el paso del tiempo pudieron ocasionarlo intervenciones fortuitas naturales (entre ellas: erosión, filtración de agua, intrusión de animales excavadores, temblores, deslizamientos terrestres) o acciones humanas (perforación, golpes, movimientos fuertes). Un ejemplo de afectación natural específico se reporta en el cañón de Bolaños: el sitio Pochotitan cuenta con dos tumbas de tiro casi totalmente derrumbadas debido a que se ubican en la margen actual del río Bolaños.⁴⁹

Las puertas de las cámaras

Una práctica ordinaria fue que, una vez que los cadáveres o sus restos eran alojados en la cámara, el ingreso a ésta se bloqueaba con “puertas” de piedra, tepetate, barro, metates e

⁴⁵ Mounjoy, 2004, p. 351.

⁴⁶ *Cf.*: Manuel-Valdés, 1995.

⁴⁷ La pedología es la ciencia del suelo en su ambiente natural.

⁴⁸ Por ejemplo en las Tumbas 2 y 4 de El Manchón, en el valle de Colima (municipio de Colima), excavadas por Isabel Kelly (1978, p. 5).

⁴⁹ Cabrero y López, 2002, pp. 147, 148.

induso materias perecederas, como madera y petates –esto último se asume cuando están ausentes⁵⁰ (**figura 4.4a**); pocas veces se proporcionan datos precisos sobre ellas, a continuación refiero algunos.

En El Reparito, Puerto Vallarta, se halló una puerta de cámara compuesta por dos grandes lajas de río y sellada con piedras chicas y fragmentos de tepetate (**figura 4.4b**); en tanto, la de la Tumba de Tiro 3 era un muro de lajas y cantos rodados de río (**figura 4.4c**); aquí mismo, Mountjoy registró un ejemplo excepcional debido a que muestra un grabado: la figura lineal de un animal visto de perfil parecido a un perro, bajo el cuerpo hay un cuadrado con un punto central; el diseño se ve en una laja ovalada, cuidadosamente cortada y pulida (**figura 4.4d**).⁵¹ En el mismo municipio de Puerto Vallarta, pero en el sitio El Pozo de Doña Amparo, Mountjoy fue informado que las aberturas de las cámaras de las tumbas estaban cerradas con metates con soportes.⁵²

Respecto al territorio nayarita se ha enfatizado que las más de las veces esta puerta consistió en una piedra plana;⁵³ de las colimenses se ha dicho que es un laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada;⁵⁴ y en la cuenca de Sayula, la Tumba B de La Caseta tenía la entrada a la cámara cubierta con cinco lajas de piedra.⁵⁵ Cuando se trataba de una sola piedra, éstas parecen seguir la forma del vano de ingreso, en este sentido, asociada con la Tumba de Tiro 1 de El Piñón, en el cañón de Bolaños, se halló una piedra de río con las esquinas intencionalmente redondeadas, produciendo una forma casi circular de 61 x 62

⁵⁰ Cfr. Mountjoy y Sandford, 2006, p. 320.

⁵¹ Mountjoy, 2003, véase el apartado “PV-45”.

⁵² Mountjoy y Sandford, 2006, p. 318.

⁵³ Corona Núñez, 1954. Los moneros denominan “muelas” a estas lajas (Talavera, 1994, p. 91).

⁵⁴ Kelly, 1978.

⁵⁵ Valdez *et al.*, 2006, p. 302.

cm y 7 cm de grosor;⁵⁶ mientras que la de la Tumba de Tiro 4 del mismo sitio midió 60 x 56 cm, con 14 cm de grosor.⁵⁷ De una de las tumbas descubiertas en Las Ánimas, Colima, se menciona una laja caliza de gran tamaño.⁵⁸ De la Tumba 24 de La Playa, en el municipio de La Yesca, Nayarit, se precisa que era una laja irregular de 0.68 x 0.65 m.⁵⁹ Y de la Tumba 17 del valle de Atemajac se infiere una puerta precedera, dado que se descubrieron pedazos de tierra arcillosa, sin llegar a ser adobe, más oscuros y ligeramente más compactos que la matriz del relleno (**figura 4.4e**).⁶⁰

Sobre el relleno de las tumbas y las tapas de los tiros

Luego de cerrar la cámara el tiro se rellenaba de modo deliberado con tierra fina⁶¹ o gruesa, a veces incorporando fragmentos de obsidiana⁶² y piedras.⁶³ La experiencia de los moneros nayaritas, recuperada por Gabriela Zepeda, nos ilustra sobre las relevantes implicaciones posibles del relleno de los tiros. Por el contenido del tiro sabían si había un entierro único o varios sucesivos en las cámaras, y si se trataba o no de tumbas profundas o con cámaras

⁵⁶ Cabrero y López, 2002, p. 146.

⁵⁷ Cabrero y López, 1997, p. 161.

⁵⁸ Olay, 1993.

⁵⁹ Rivera García, 2006, p. 44.

⁶⁰ Galván, 1991, p. 178, lám. 112 arriba.

⁶¹ *Cfr.* Disselhoff, 1932, p. 531 (acerca de tumbas de tiro en el este de Colima registró tiros rellenos de un polvo parecido a ceniza).

⁶² De acuerdo con Gabriela Zepeda (2001, p. 182 y 183) los moneros de la zona de Ixtlán, Mexpan y Jala, en Nayarit, llaman muestra al material utilizado para rellenar los tiros. Según sus propias palabras consistía en tepalcate, pedazos de obsidiana, revoltura de tierra o cobija, bola del horno, piedra tecateada y carbón. Por el contenido del tiro, ellos sabían si se trataba de una tumba profunda y con bóvedas o cámaras huecas, o con menor profundidad y cámaras aterradas, también si se trataba de uno o muchos entierros en la misma cámara. Señalan que cuando el relleno del tiro es grueso, por lo regular tienen un difunto o dos; si es fino, llegan a tener cuatro o cinco o diez difuntos y conjuntos de huesos en las esquinas de la cámara. También reportan tiros con gruesas capas de obsidiana.

⁶³ Este último caso se reporta para una tumba de tiro ubicada en La Caseta, en la cuenca de Sayula (Valdez *et al.*, 2006, p. 302). Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, presentaban en sus tiros tierra arcillosa con una mezcla ligera de arena (Galván, 1991, p. 111).

huecas: si el relleno del tiro era grueso solían encontrar sólo uno o dos individuos, y si era fino entierros múltiples. Suponen que los enterramientos implicaron la reapertura de la tumba y esta acción fue pulverizando el relleno del tiro.⁶⁴

Eventualmente, los reportes arqueológicos señalan la existencia de lajas o piedras planas que sellaban la boca del tiro, tal como lo plantea Corona Núñez respecto a las “tumbas de tiro y bóveda” en el altiplano volcánico nayarita⁶⁵ y como es el caso específico de la Tumba de Tiro 2 de El Piñón, en el cañón de Bolaños, donde la tapa consistió en una piedra de cantera rectangular de 59 x 58 cm y de 9 a 13 cm de espesor (**figura 4.5a**).⁶⁶ Un segundo caso es una laja triangular que se supone sirvió de puerta de una tumba de tiro y cámara en El Pozo de Doña Amparo, en Puerto Vallarta (**figura 4.5b**). Y uno más es el de la Tumba 24 de La Playa, en La Yesca, Nayarit, en la que el tiro estaba sellado por una concentración de piedras irregulares.⁶⁷ En estas tres tumbas se trata de tiros cilíndricos con cámaras laterales.

Un cuarto ejemplo de tapas de tumbas proviene del registro de una tumba en La Casita de Piedra, en Jiquilpan, Michoacán, la cual presenta un tiro cilíndrico sobre la bóveda de una cámara de planta circular (forma de botella); el tiro es oval, su abertura mide 0.59 x 0.67 m, y estaba cubierta por cuatro tapas superpuestas, cada cubierta consistía en una gran laja, excepto por la segunda que estaba formada por varias lajas pequeñas; las cubiertas estaban separadas entre sí por capas delgadas de barro compacto, así como acuñadas con piedras menores para evitar su desplazamiento (**figura 4.5c**). En otras dos

⁶⁴ Zepeda, 2001, p. 182.

⁶⁵ Corona, 1954, p. 47.

⁶⁶ Cabrero y López, 2002, pp. 149-151.

⁶⁷ Rivera, 2006, p. 44.

tumbas con forma de botella, pero localizadas en Nayarit, el dibujo de las mismas señala la existencia de lajas sobre la boca de los tiros (**figura 4.5d, e**).

De la tumba de La Casita de Piedra se sabe que el sellamiento de la abertura fue eficaz y evitó el relleno de la tumba, pero esto no ocurrió siempre. No obstante el cierre de los tiros y de las cámaras, muy a menudo tanto el tiro como la cámara se hallan repletos de tierra. Es probable que las mencionadas puertas y tapas no funcionaran siempre de manera óptima, o que al estar hechas de un material degradable permitieran la sedimentación de los recintos. Otras causas posibles son fracturas de las mismas cámaras -producidas por eventos humanos o naturales- y filtraciones a causa de la porosidad del suelo.

Luis Javier Galván ofrece dos explicaciones acerca de las 23 tumbas de tiro que exploró totalmente rellenas de tierra en el valle de Atemajac, donde identifica un terreno poroso o permeable (*vide supra* lo escrito sobre el jal). De las que exhiben rellenos con materias uniformes y capas horizontales bien definidas deduce una obra humana; si se trata de lo opuesto, lo atribuye a la filtración de materia, en asociación con escurrimientos de agua a lo largo de siglos. De tal manera, en el relleno del tiro de la Tumba 17 reconoce la acción humana y en el de la cámara, factores naturales.⁶⁸

En los casos de cámaras funerarias con relleno intencional puede darse por sentado que se trató de un recurso ideado para suelos no lo suficientemente sólidos, con el fin de que, una vez depositados los difuntos y sus ofrendas, no colapsaran las bóvedas. Así lo sostienen también los antiguos moneros entrevistados por la arqueóloga Gabriela Zepeda: en relación con la zona sur de Nayarit afirman que el tipo de terreno influyó en la

⁶⁸ Galván, 1991, p. 178. En esta obra pueden verse la foto superior de la lámina 112 y el dibujo del corte transversal de la lámina 115.

construcción de las tumbas de tiro. Su vasta experiencia en las tareas de localizar y penetrar en dichas tumbas, les lleva a señalar como una constante que las de tiro cilíndrico presentan la cámara “aterrada” o “de atierre”, es decir, rellena de tierra; precisan que el 90 % de las tumbas las encontraban así, en contraste con las de tiro cuadrado, cuyas cámaras se mantienen huecas.⁶⁹

Es muy probable que estas últimas, así como las de dimensiones mayores, fueran construidas en duripanes, cuya cementación resultaría más apropiada para que se cavaran y conservaran los ángulos rectos de los tiros cuadrados. En este tipo de tepetate puede ubicarse, por ejemplo, la Tumba El Frijolar, en El Arenal, municipio de Etzatlán, Jalisco. Su tiro cuadrangular mide 1.50 m por lado y alcanza los 16 m de profundidad,⁷⁰ en una fotografía el tepetate se ve como una materia uniforme, muy sólida, apta para construir las vastas paredes de la sepultura (**véase la figura 4.1**); e igualmente la tumba registrada en Acatlán de Juárez –otro municipio jalisciense-, la cual presenta un ancho tiro circular -de 1.70 m de diámetro y 3.41 m de profundidad-, mas su cámara es un prisma rectangular: tiene 3.50 m de largo x 3 m de ancho y su altura es de 1.70 m, obviamente las paredes son verticales y el techo plano (**figura 4.6**).⁷¹

Sin embargo, en abono a la variedad existente en esta arquitectura, la observación anterior no se advierte como una práctica del todo uniforme, dado que hay tumbas con tiros cilíndricos profundos y cámaras huecas, como la tumba de Huitzilapa, cuya base del

⁶⁹ Zepeda, 2001, pp. 187, 188.

⁷⁰ Corona Núñez, 1955, p. 7.

⁷¹ Corona Núñez, 1972, p. 57. En una publicación posterior el autor anota dimensiones mayores de la planta de la cámara: 5.77 m x 4.3 m y precisa las características del tiro (Corona Núñez, 1992, pp. 128, 129). La diferencia de medidas puede ser un error.

tiro alcanza los 7.80 m,⁷² al igual que tumbas con tiro cilíndrico, como las referidas del valle de Atemajac, con cámaras originalmente dejadas huecas.

Vale la pena mencionar otros testimonios que nos acercan a las circunstancias físicas que enfrentaron los hacedores de esta arquitectura.

El material y la construcción

El tiro corto -1 m- de la Tumba 2 de El Piñón, en el cañón de Bolaños, se explica porque el suelo presentó una capa de tepetate delgada (0.60 m) hasta unirse con un conglomerado poco cementado y abundante en piedras de gran tamaño⁷³ (**figura 4.7**). En el mismo sitio, otra tumba quedó inconclusa debido a una enorme placa de roca que los artífices no pudieron atravesar.⁷⁴ En La Yesca, Nayarit, la Tumba 24 del sitio La Playa tiene el tiro a mayor profundidad que el piso de la cámara, debido a que una roca muy dura impidió que comenzara a cavarse la cámara a partir de ahí, y fue necesario hacerla 0.40 m más arriba. Se infiere que las 23 estudiadas en el valle de Atemajac no se excavaron a una profundidad mayor de los 3.50 m a causa de la reducida compactación del jal, una mayor hondura redundaría en un peso mayor sobre las bóvedas y podrían desplomarse.⁷⁵ Mientras que en la bóveda de la cámara sur de la tumba de Huitzilapa se detectó una fractura que fue resanada con cuñas de piedra y arcilla al momento de la construcción de la tumba.⁷⁶

⁷² Ramos de la Vega y López Mestas, 1996, p. 126.

⁷³ Cabrero y López, 2002, p. 151.

⁷⁴ Cabrero y López, 2002, p. 183.

⁷⁵ Galván, 1991, p. 218.

⁷⁶ Ramos y López, 1996, p. 127.

Desde una perspectiva materialista que puede considerarse simplista, el tipo de suelo ha sido tomado como determinante en la distribución de las tumbas de tiro y asimismo en sus dimensiones y diseños. Se ha planteado que las cualidades geológicas del Eje Neovolcánico Transversal permitieron la construcción de las tumbas y que por ello la mayoría de las que hay en el Occidente se ubican en dicha provincia; desde esta lógica la profundidad de los tiros dependía, en principio, de alcanzar una capa lo suficientemente sólida para cavar la cámara.⁷⁷

Es un hecho que las características del suelo incidieron en la construcción de las tumbas, pero en lo elemental no las considero determinantes, pienso que es oportuno ponderar otros elementos al margen de lo material. Acorde con el propósito de señalar la unidad cultural del pueblo de las tumbas de tiro en el campo de lo ideológico y lo expresado en las formas artísticas, me inclino por remarcar la importancia fundamental que tuvieron esta arquitectura funeraria y las prácticas mortuorias asociadas. Es decir, más que de obras condicionadas por la materia, se advierte un complejo fenómeno cultural, de ahí que privilegio la realización de una forma peculiar de sepultura a lo largo de más de un milenio y de un vasto territorio como evidencia de que sus constructores y usuarios compartían tradiciones, cosmovisión y creencias religiosas.

Un primer sustento de esta afirmación radica en que, aun cuando la provincia fisiográfica volcánica abarca todo el país en su parte media, únicamente en la región Occidente las tumbas de tiro se hicieron de modo masivo. En otras regiones de dicha provincia mexicana hay espacios cavados en el tepetate, sin embargo no se trata de un

⁷⁷ Este determinismo materialista y geográfico es sugerido en Pickering y Cabrero, 1998, p. 77; y en Rodríguez Almazán, 1996, pp. 22, 23, 26.

fenómeno extendido, más bien es excepcional; además su uso predominante fue como almacenes, reutilizados como basureros y ocasionalmente para entierros, lo cual se reconoce en las fosas troncoónicas de Tlatilco y Cuicuilco, en la cuenca central de México.⁷⁸

Otro sostén es que en la región occidental las tumbas de tiro no sólo se encuentran en el territorio volcánico del Eje Transversal, también las hay en las provincias de las Sierras Madres Occidental y del Sur. En estas áreas puede haber tepetates, aunque, por otra parte, los suelos tienden a ser pedregosos o el lecho de roca maciza es más cercano a la superficie, si no es que está en la intemperie (**figura 4.8**); características como éstas sin duda dificultaron las obras arquitectónicas subterráneas (**véase la figura 1.16**): veamos primero unos casos de la Sierra Madre de Sur.

Tumbas de tiro y cámara han sido exploradas en el sureste colimense, en los sitios Los Copales y Cardona (municipio de Colima),⁷⁹ Chamila (municipio de Ixtlahuacán),⁸⁰ y Chanchopa (municipio de Tecomán).⁸¹ Asimismo, en la colindante costa norte de Michoacán, donde se reportan en por lo menos once sitios en las cercanías del río Coahuayana.⁸² Siguiendo por la costa, pero hacia el norte, Mountjoy alude el terreno pedregoso de Puerto Vallarta y al mismo le atribuye que la tumba de tiro examinada en La Pedrera tenga una cavidad muy pequeña, con espacio para un entierro infantil, la cual se labró en la pared del tiro y no en su base; puede atribuírsele también la baja profundidad

⁷⁸ *Cf.*: Ochoa Castillo, 1989.

⁷⁹ Disselhoff, 1931.

⁸⁰ Olay, 1991, p. 7.

⁸¹ Kelly, 1980, p. 5, n. 8.

⁸² Novella, Martínez y Moguel, 2002, p. 233.

del tiro: originalmente su base estaba a los 0.93 m; la pequeña cámara está a los 0.77 m. En el lugar existen tiros o fosas cilíndricas y entierros directos vinculados con la cultura de tumbas de tiro, cuyos rasgos testimonian lo problemático del terreno para realizar esa arquitectura.⁸³

Al norte de la bahía de Banderas se sabe de dos cerros con tumbas de tiro en Punta Mita: Careyeros y Canoas de Reyna Salazar; en el primero se reportan dos con forma de “botella” y en el segundo sólo cinco tiros; todos estaban llenos de basura y tierra y no pudieron explorarse en su totalidad.⁸⁴

Tierra adentro y más al norte, en el intrincado paisaje de la Sierra Madre Occidental, la mencionada tumba incondusa localizada en el cañón de Bolaños reafirma la importancia de su construcción, pese a las condiciones del terreno. En esta provincia de relieve complejo y profundos cañones se conoce un número notable de tumbas de tiro. En distintos sitios ubicados a lo largo del cañón, Cabrero ha comparado las cualidades del suelo en asociación con las tumbas que ha examinado, tal como a continuación se refiere.

En el extremo norte del cañón, en la meseta La Florida hay cinco; ahí el tepetate es un estrato grueso de consistencia compacta, que facilitó la construcción de tumbas con grandes cámaras (**figura 4.9a,b**). La planta de la menor (la número 2) mide 3.50 x 2.50 m, la altura es de 1.30 m (**figura 4.9c**); la mayor (la número 1) tiene 4.70 m de largo por 3 m de ancho y 1.70 m de altura (**figura 4.9d**); las cinco tumbas poseen tiro circular, de 0.85 m de diámetro, la profundidad va de 2.20 a 1.50 m según la pendiente de la ladera.⁸⁵ En la

⁸³ Mounjoy, 2003.

⁸⁴ Zepeda, Samaniega y Ramírez, 1994, pp. 51-53.

⁸⁵ Cabrero y López, 2009, p. 15.

zona de Valparaíso, donde se sitúa La Florida, se reportan otras tumbas de tiro y cámara en San Martín, El Vergel, San José del Vergel.⁸⁶

En contraste, en la sección sur del cañón, en los sitios El Piñón y Pochotitan no hay toba volcánica y el suelo carece de consistencia, es un conglomerado de tierra y piedras que se desprenden con facilidad, impidiendo la construcción de espacios profundos,⁸⁷ no obstante, de mi parte quiero enfatizar que pese a ese medio desfavorable, las tumbas de tiro y cámara fueron construidas (**figura 4.10**); en El Piñón se han explorado científicamente cinco y en Pochotitan cuatro.⁸⁸ La Tumba 5 de El Piñón –la cual se encontró saqueada– presentó una solución a la fragilidad del suelo: tanto el tiro como la cámara fueron revestidos con lajas de piedra a manera de muros de contención; el tiro se hundió 2.22 m y su diámetro es de 0.86 m, la cámara es semicircular, la planta mide 3.30 m de norte a sur y 2.98 m de este a oeste, su altura es de 1.20 m (**figura 4.11**).⁸⁹ El empleo de material adicional no se encontró en las otras tumbas referidas, ni siquiera en la que está a escasos 7 m de distancia de la tumba mencionada, cuyas dimensiones son semejantes,⁹⁰ lo cual indica que únicamente en este caso se hizo necesario; el resto del terreno fue apto para la conservación de los espacios mortuorios. Según lo especifican Cabrero y López, sólo en una de las laderas de la parte central del cañón hay una capa de tepetate equivalente en

⁸⁶ Cabrero, 1989, pp. 129-135. Estas tumbas ya se encontraban saqueadas y no fueron examinadas; para El Vergel se mencionan dos, igual que para San José del Vergel.

⁸⁷ Cabrero y López, 2009, p. 15.

⁸⁸ Cabrero y López, 2002, pp. 144-166. De una de las cinco tumbas de El Piñón los autores no ofrecen datos específicos y de hecho no la toman en cuenta en las sumas totales que ofrecen; se trata de una de las que encontraron saqueadas, en este caso en el extremo sureste de la primera terraza en la mesa central del sitio (cf. Cabrero y López, 2002, p. 149).

⁸⁹ Cabrero y López, 2002, p. 148.

⁹⁰ El tiro de la Tumba de Tiro 6 de Pochotitan mide 0.87 m de diámetro y 1.30 m de profundidad; la cámara, que se abre a un lado, tiene planta semicircular de 2.2 x 3.6 m, y aproximadamente 1.80 m de altura máxima (Cabrero y López, 2002, pp. 148-149).

grosor pero menos compacta que la de La Florida; se trata de El Aguacate, donde registraron una tumba con diseño extraordinario: consta de tres tiros y dos cámaras conectadas mediante un pasillo.⁹¹

Una muestra más de estas construcciones en la Sierra Madre Occidental se halla en el cerro del Teúl, en el sur de Zacatecas; Corona Núñez inspeccionó una tumba de tiro labrada en el tepetate a poca profundidad, debido a que esta materia casi aflora en el lugar; el tiro es cilíndrico, de 1 m de diámetro y 1.20 m de altura; en el fondo una laja vertical adosada a la pared sur cubría la entrada a la cámara, un generoso recinto de planta rectangular de 4.20 x 2.70 m, cuya bóveda se eleva 1.30 m.⁹² Muy recientemente otras tumbas de tiro han sido registradas en el mismo cerro del Teúl, así como en cerro del Sombrero, en el mismo municipio de Teúl de González Ortega.⁹³

El predominio de la forma

Por las evidencias anteriores podemos conducir la enorme relevancia de las tumbas de tiro para el pueblo que les dio origen. A lo largo del vasto y diverso territorio donde se encuentran resulta obvio que los expertos constructores de la cultura así nombrada conocían las cualidades de los suelos e idearon las estrategias apropiadas para edificar esta arquitectura, induso en las materias poco propicias, tal como recién se ha aludido. Ante todo, advierto como un hecho fundamental que los muertos quedaran alojados en tumbas

⁹¹ Cabrero y López, 2009, p. 15. Más adelante se tratará esta tumba.

⁹² La tumba fue encontrada por un campesino; Corona Núñez hizo una primera inspección del sitio en 1956 y en 1958 continuó la exploración arqueológica (Corona Núñez, 1972, pp. 28-41, el capítulo se titula "Exploración en las ruinas del Teúl de González Ortega, Zacatecas).

⁹³ Por parte de Laura del Solar y Peter Jiménez, hacia el 2010 (*cf.* *El Universal*, 5 de enero de 2011).

subterráneas compuestas por un ingreso estrecho y alargado que conduce a un espacio que se amplía. Una práctica principal fue mantener la cámara hueca y rellenar el tiro, de ahí las puertas que separaban estas dos secciones de la tumba. No obstante, al parecer no era indispensable que la cámara se preservara de ese modo, lo cual puede inferirse a partir de las tumbas de tiro cilíndrico del sur de Nayarit, de las cuales se sugiere que, luego de la inhumación, todo el interior fue rellenado de tierra con el fin de impedir que las cámaras colapsaran. En cambio, el tiro invariablemente se rellenaba por lo menos con una materia terrosa.

De manera definitiva, en los innumerables ejemplos de tumbas de tiro construidas en el marco de la cultura así nombrada, sale a relucir la importancia de la forma, del diseño cuya configuración básica es análogo —de acuerdo con lo planteado por Furst y con lo cual coincido plenamente— a una matriz materna, en donde el tiro es la vagina y la cámara el útero. En síntesis, la forma está vinculada intrínsecamente con ciertos significados y simbolismos que nos conducen al plano de las ideas, las creencias y los conceptos que son fundamento del arte e igualmente nos remiten a las mismas formas artísticas como vehículo para materializar lo intangible.

Con la finalidad de lograr las formas propias de las tumbas de tiro y cámara se buscaron soluciones para contrarrestar lo inapropiado del suelo, tanto en los terrenos poco adecuados de las Sierras Madres Occidental y del Sur, como en el Eje Neovolcánico Transversal. Resulta interesante señalar algunas de las estrategias implantadas por los ingenieros de estos tiempos. De modo paralelo, en los apartados siguientes de este capítulo

se da constancia de que el modelo básico de las tumbas de tiro y cámara fue ejecutado con extraordinaria diversidad.

Para evitar desprendimientos o tal vez mejorar la apariencia de lisura de las paredes, la mayoría de las cámaras de las tumbas de tiro registrada en Tabachines fueron cubiertas por una capa de tierra arcillosa de menos de 1 cm de espesor.⁹⁴ Como se ha visto antes en relación con la Tumba 5 de El Piñón, una estrategia más decidida fue el uso de lajas u otras materias para consolidar la tumba o formar paredes y techo. Ocurrió así en la tumba de tiro de Huitzilapa, Jalisco (**figura 4.12a**), la cual se ubicó bajo una construcción prehispánica (*vid infra*), cuya parte superior tenía una huella circular de 1.40 m de diámetro que marcaba el inicio del tiro. Ya en el plano de lo subterráneo se halló una primera capa de arcilla de 2.50 m de profundidad; en ésta, a lo largo de 0.70 m hacia abajo, el tiro cilíndrico presentó un acomodo de piedras careadas, que sirvió para consolidar la construcción en esa materia de consistencia más suave; luego, ya sin revestimiento, el tiro avanzó en la misma capa de arcilla; al alcanzar el tepetate -una capa de arenisca volcánica-, se redujo su diámetro a 0.90 m, y se continuó cavando 5.30 m más hacia abajo; en total el tiro de la tumba se hundió 7.80 m.⁹⁵

En la zona de Ixtlán del Río el estudio de una sepultura saqueada permitió identificar que las paredes de las dos cámaras de la Tumba El Maizal 1 fueron fabricadas con un material diferente del tiro y que un arco construido con cementante de arena, cal y zacate mejoró el acceso a la bóveda; además, en la cámara oeste el piso estaba empedrado

⁹⁴ Cfr. Galván, 1991, p. 110.

⁹⁵ Ramos de la Vega y López Mestas, 1996, p. 126 y fig. 3.

(**figura 4.12b**).⁹⁶ La espaciosa cámara II de la mencionada Tumba El Frijolar de El Arenal también presentó piso empedrado, Corona Núñez lo refiere como “doble piso de lajas” (**véase la figura 4.1e**). Finalmente, en la cuenca de Sayula tres tumbas de tiro y cámara lateral construidas en un terreno sin la suficiente solidez reafirman, según lo advierto, el valor del diseño al trascender la materia (**figura 4.13**). Se hallan al oeste de la cuenca, en Cerro del Agua Escondida, el sitio ocupa la parte baja de la sierra de Tapalpa y las primeras terrazas aluviales del lago, su extensión aproximada es de 1 km²; las tumbas están separadas por entre 300 y 400 m. En Caseta y El Casco, hacia el sureste de la cuenca, los arqueólogos han registrado otras cuatro tumbas de tiro que a diferencia de las anteriores sí muestran el tepetate expuesto.⁹⁷

Sobre las tres tumbas se supone que el proceso constructivo pudo iniciar con la excavación de una fosa profunda de grandes dimensiones. Pegado a las paredes se levantaron los muros de la cámara unidos con una mezcla de tierra batida, material vegetal y fragmentos cerámicos para rellenar los intersticios. Luego, la cámara fue techada mediante un efectivo sistema de lajas sobrepuestas que formaron una bóveda autosostenida. En un extremo, en la entrada a la cámara, se creó una banqueta rectangular recubierta de piedras, desde donde desplantan las paredes del tiro que asciende hasta la superficie. Concluida la construcción se rellenó el resto de la fosa, dejando la cámara

⁹⁶ Zepeda, 1994, p. 75.

⁹⁷ Sobre la existencia en la cuenca de Sayula de tumbas de tiro construidas con lajas o sólo excavadas en el tepetate es oportuno atender los distintos tipos de suelos en los que se encuentran. De acuerdo con el mapa geológico de la cuenca de Sayula publicado en el mismo libro donde se estudia la arqueología de esta zona (véase la nota siguiente), en el sitio Cerro del Agua Escondida la ladera baja de la sierra de Tapalpa presenta brechas andesíticas, en cambio, en Caseta y El Casco se trata de rocas basálticas (Liot y Schöndube, 2005, fig. 2). Ambos son de tipo volcánico, sin embargo, el basalto se caracteriza por su mayor dureza. Liot y Schöndube (2005, p. 60) precisan que en el extremo sureste de la cuenca los cerros de origen volcánico presentan el característico suelo endurecido del tepetate.

enterrada a una profundidad que varía entre 2.50 y 3.50 m.⁹⁸ De manera más específica, sus dimensiones y formas son las siguientes.

La Tumba 1 de Cerro del Agua Escondida tiene un tiro oval de 0.90 m de diámetro y profundidad de 1.30 m hasta la entrada a la cámara. La forma general de ésta también es ovalada, mide 2.70 m de largo x 3.10 m de ancho; la altura máxima del techo es 1.50 m. El tiro de la Tumba 2 es un prisma cuadrangular, con 0.50 m por lado y 1.35 m de profundidad hasta la entrada a la cámara; ésta mide 2.70 m de largo x 2.40 m de ancho, altura del techo 1.40 m, la base está a 1.90 m de la superficie. La Tumba 3 se localizó en la plaza que hay en este sector; presentó tiro semicircular cuya base se hunde 1.60 m desde el nivel más bajo del piso de la plaza, o a 2.20 m bajo el nivel superior del piso; es posible que parte de la pared norte no tuviera mampostería; la cámara es rectangular, de 3.40 m de largo x 1.70 m de ancho, la altura máxima del techo es 1.20 m; la base de la cámara está a 2.70 m del nivel de superficie. A pesar de que una troca de 3 ton fue manejada sobre esta tumba, llama la atención que la estructura no resultó dañada, lo que da una idea de la calidad de las técnicas de mampostería aplicadas. Al parecer, lo que sí causó el colapso de la bóveda fueron las acciones de saqueo posteriores al evento de la troca.⁹⁹

4. Las formas de las tumbas de tiro

Una vez esbozada la relevancia de la forma arquitectónica de las tumbas de tiro, ahondaremos precisamente en sus diseños. Dentro del esquema básico de pozo y cámara

⁹⁸ Valdez, 2005b, pp. 86, 87; Valdez *et al.*, 2006, pp. 305-308.

⁹⁹ Valdez *et al.*, 2006, pp. 307-308.

hay una extensa variabilidad en las configuraciones y dimensiones, desde casos sencillos hasta los de extraordinaria complejidad.

A grandes rasgos, los tiros tienen forma cuadrangular o cilíndrica, en promedio 1 m por lado o de diámetro y su profundidad varía entre 0.70 y 22 m; se han llegado a contar hasta cinco cámaras en una tumba. Lo más común es que el tiro se hunda entre 2 y 3 metros y que cuenten con una cámara. La cámara se conecta en su centro directamente con el tiro (llamadas tumbas en forma de botella), por un costado (llamadas tumbas en forma de bota) o indirectamente a través de un túnel o pasillo. Los pisos del tiro y de la cámara pueden encontrarse al mismo nivel o en distinto. Hay ejemplos de tumbas con varias cámaras que se comunican entre sí. Las formas de estos recintos son elípticas, cuadrangulares o rectangulares, con techos bajos o elevados (más de 2 m. en algunos casos), abovedados, planos o de “cuatro aguas”. Como se dijo, usualmente, después de depositar a los difuntos y sus ofrendas, el acceso a la cámara se clausuraba con lajas, metates o tal vez materiales perecederos; y el tiro se rellenaba con tierra de fina consistencia y a veces se tapaba con una laja. Acerca de la ubicación, las tumbas de tiro no aparecen aisladas, la constante es que conformen cementerios localizados en cerros o colinas; también se encuentran bajo edificios de carácter ceremonial que le fueron contemporáneas.

Tipologías antecedentes

Al momento, son limitados los ejercicios clasificatorios de las tumbas de tiro y cámara. En la bibliografía sobre esta tradición arquitectónica funeraria predominan descripciones

generales o menciones de los tipos identificados en determinadas zonas. De mi parte, cuento seis trabajos de clasificación, cuyas características se anotan enseguida; dejo al último el más acabado.

El pionero es el de Hans D. Disselhoff (1931), quien, luego de sus exploraciones en una zona del sureste de la ciudad de Colima y en el sur de Jalisco, distingue cuatro variantes básicas: fosas de corte vertical cuadrangular, fosas de corte vertical trapezoidal, tumbas con tiro y una cámara, y tumbas con un tiro y dos cámaras laterales (**véase la figura 4.41**). Por su parte, José Corona Núñez (1954) menciona tres tipos en relación con sitios de la mitad meridional de Nayarit: tumbas con forma de botella, fosas simples (en esta categoría entra un ejemplo que yo considero más bien una cista), tumbas de tiro y bóveda (en las que incluye las que tienen uno o más tiros y cámaras).

Haciendo referencia al sur de Nayarit y los valles lacustres del altiplano jalisciense Phil C. Weigand (1989)¹⁰⁰ expone una acotada clasificación con el fin de demostrar diferenciaciones socioeconómicas; sigue criterios de formato y de ubicación de las tumbas y alude rasgos muy generales de la ofrenda contenida. Su primer rango son las que llama “tumbas monumentales”, con tiros de hasta 8 o más metros de profundidad y cámaras múltiples, asociadas frecuentemente con la arquitectura de planta circular; el autor precisa que de 128 tumbas examinadas sólo 11 (8.6 %) caen en este rango. De las del segundo dice que son mucho más numerosas y muy a menudo tienen sólo una cámara, también se asocian con las construcciones circulares y además con plataformas más sencillas; en su *corpus* 26 tumbas (20%) pertenecen a esta categoría. Las del rango tercero tienen una

¹⁰⁰ En 1989 Weigand publicó en inglés el estudio que comprende este ejercicio de clasificación, posteriormente en español en una obra de 1996 que es la que ahora refiero: Weigand, 1996a, pp. 53, 55.

cámara y la profundidad es inferior a los 4 m; es el más representado, con 91 tumbas (71 % de la muestra).

Verónica Josefina Rodríguez (1996) apunta algunas características formales y dimensiones de las tumbas de acuerdo con su ubicación en Colima, Jalisco, Nayarit y Zacatecas.¹⁰¹ Finalmente, Arturo Oliveros (2004) plantea una larga denominación numérica para una serie de rasgos de las tumbas en general –no sólo de tiro y cámara- en Mesoamérica, algunas de Centroamérica y de Sudamérica;¹⁰² vale decir que los dibujos de las tumbas son limitados, sus observaciones consideran el contexto inmediato exterior y algunos elementos formales de modo muy general.

Sin duda, la más elaborada de las clasificaciones fue propuesta en 1967 por Stanley V. Long, quien distingue 6 tipos y 44 subtipos, tomando en cuenta no sólo tumbas del Occidente de México, también de Centroamérica y Sudamérica. Sin embargo, el autor no hace explícitos sus criterios de clasificación, apenas describe algunos de los tipos y la referencia visual de su tipología –los dibujos de plantas y cortes- (**figura 4.14**) no resultan lo suficientemente claros para entenderla del todo.

Debido a lo anterior, a que varios de los tipos de tumbas que Long atribuye a Sudamérica no se encuentran en el Occidente y a que en esta región se han descubierto modalidades que él no incluye, he optado por desarrollar una clasificación.

¹⁰¹ Rodríguez, 1996, pp. 65-67.

¹⁰² Oliveros, 2004, pp. pp. 44-49.

Una nueva propuesta de clasificación

El elemento medular de esta clasificación son las formas de las tumbas de tiro; este análisis es prolífico en los resultados, entre ellos, da la pauta para advertir concatenaciones con diversos factores, como la ubicación geográfica y el tamaño de las tumbas. Para su elaboración he considerado los ejemplos conocidos de tumbas de tiro en la región occidental de Mesoamérica y algunos criterios básicos del trabajo de Long, tales como su atención en los niveles de los pisos del tiro y de la cámara, y en la forma de los tiros y las cámaras.¹⁰³ Con los ejemplos conocidos de tumbas me refiero a 105 casos, sobre los cuales se ha publicado hasta el momento mayor información, tanto textual como gráfica. La mayoría de estas tumbas ya había sufrido el saqueo cuando se efectuó el registro arqueológico. En las fuentes a veces se hace referencia a otras tumbas de tiro localizadas en el mismo sitio, sin embargo no se ofrecen mayores datos que hagan factible su clasificación. De hecho, la última categoría que ha resultado, la T-sd (Tumbas-sin datos), contempla aquellas tumbas de las que se conoce cierta información parcial, pero que no permite incorporarlas en la tipología.

Distingo 8 tipos; a cada uno le asigné una denominación alfabética, de la A a la H. Los subtipos se refieren numéricamente, con un decimal como máximo. Cada tipo y subtipo contempla varias características formales y algunas posibilidades que son descritas. Después del apartado que sigue ofrezco más explicaciones sobre este trabajo.

¹⁰³ A partir de sus notas y sobre todo del estudio de los dibujos esquemáticos de cada uno de los subtipos, puedo inferir que como elementos básicos Long toma la forma del techo y los niveles de los pisos de la cámara y del tiro; enseguida la forma de las plantas del tiro y de la cámara y después el número de tiros y cámaras.

Esquema de clasificación formal de las tumbas de tiro

Tipo A. Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s).

Cámara(s) lateral(es).

A1 Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.

*A1.1 Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

A2 Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.

A3 Con dos o más tiros y dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.

A4 Con una cámara con planta cuadrangular y bóveda.

*A5 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y bóveda.

A6 Con una cámara con planta cuadrangular y techo plano.

*A7 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y techo plano.

A7.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

Tipo B. Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular.

Cámara(s) lateral(es).

B1 Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.

B1.1 Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

*B2 Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.

B2.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

*B3 Con una cámara con planta cuadrangular y bóveda.

B3.1 Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

- *B4 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y bóveda.
- *B5 Con una cámara con planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”.
- *B6 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”.

B6.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

- B7 Con dos o más cámaras con bóveda y plantas mixtas.
- *B8 Con una o más cámaras de planta cuadrangular y techo plano.

Tipo C. Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s).

Cámara(s) lateral(es)

- C1 Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.
 - C1-sd Con una cámara. Sin datos de la forma de la cámara.
- *C2 Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.
 - C2.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.
- C3 Con dos o más tiros y dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.
- C4 Con una cámara escalonada, con planta circular u oval y bóveda.
- *C5 Con dos o más cámaras escalonadas, con planta circular u oval y bóveda.
- C6 Con una cámara escalonada, con planta cuadrangular y bóveda.
- C7 Con dos o más cámaras escalonadas, con planta cuadrangular y bóveda.
 - *C7.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillos.
- *C8 Con cámara con planta cuadrangular y techo plano.
- *C-sd Sin información de la cámara.

Tipo D. Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular.

Cámara(s) lateral(es).

D1 Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.

*D2 Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.

*D3 Con una cámara con planta cuadrangular y bóveda.

*D4 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y bóveda.

D4.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

*D5 Con una cámara con planta cuadrangular y techo plano.

D5.1 Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

*D6 Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y techo plano.

*D7 Con cámara de planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”.

*D8 Con dos o más cámaras de planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”.

D8.1 Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

Tipo E. Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara.

E1. Cámara con planta circular u oval y bóveda.

E1.1 Tiro con nicho.

E-sd Sin datos de la forma de la cámara.

Tipo F. Tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara.

F1 Cámara con planta circular u oval y bóveda.

F2 Cámara con planta cuadrangular y bóveda.

Tipo G. Tumba con el piso del tiro más bajo que el de la(s) cámara(s).

*G1 Tiro cilíndrico y cámara(s) con planta circular u oval y bóveda.

G2 Tiro cilíndrico y cámara(s) con planta cuadrangular y bóveda.

G2.1 Tiro y cámara(s) se comunican por medio de pasillo.

Tipo H. Tumba con tiro o pasillo escalonado y cámara(s) lateral(es).

H1 Tiro escalonado y cámara(s) con planta circular u oval y bóveda.

H1.1 Entre el tiro y la(s) cámara(s) hay un pasillo.

H1-sd Sin datos de la forma de la(s) cámara(s).

H2 Tiro escalonado y cámara(s) con planta cuadrangular y bóveda.

*H3 Pasillo escalonado y cámara(s) con planta circular u oval y bóveda.

H4 Pasillo escalonado y cámara(s) con planta cuadrangular y bóveda.

T-sd Tumbas sin datos suficientes para clasificar

Consideraciones sobre esta clasificación

El asterisco (*) al inicio de algunos subtipos indica que esas variantes están ausentes en el cuadro de clasificación formal del conjunto de 105 tumbas analizadas, si bien es oportuna su inclusión en razón de las secuencias formales que fue posible establecer y porque otorga a esta clasificación un carácter abierto, que admite otras modalidades de tumbas de tiro.

Acerca de las secuencias formales cabe apuntar que ciertos tiros que he analizado no se comunican con la cámara o cámaras directamente, sino a través de un pasillo, no obstante, para seguir el orden secuencial en el esquema de clasificación he insertado la opción de comunicación directa, en caso de que alguna tumba lo exhiba así (véase por ejemplo el tipo B). Es oportuno subrayar que la clasificación es susceptible de ser ampliada debido a que pueden aumentarse los subtipos con un número simple o con un decimal.

Podrá notarse que en todos los subtipos, excepto el de la categoría E, el decimal .1 indica que tiro y cámara se comunican por medio de pasillo. A excepción de la variante A1.1 no lo he inducido en el resto, a menos que sí haya identificado este rasgo en determinadas tumbas; de cualquier modo, es factible anotarlo, con la misma denominación decimal, cuando sea necesario.

La asignación “sd” es una abreviatura de “sin datos”; añadida a algunos subtipos permite considerar ciertas tumbas de las que se ha difundido parcialmente la información pertinente para clasificarlas. De igual modo, puede agregarse a los subtipos cuando sea necesario.

En total planteo 8 tipos y 58 subtipos. La categoría T-sd, Tumbas sin datos, no está contemplada en este conteo. De los 58 subtipos 23 no contaron con algún caso concreto de tumba, de manera que los efectivamente representados son 8 tipos y 35 subtipos. En general, los subtipos para cada tipo varían, según los rasgos que he podido advertir.

Hay tumbas que presentan peldaños; he optado por distinguir los que se encuentran en el tiro o pasillo y los de la cámara, de tal manera se mencionan tiros escalonados, pasillos escalonados y cámaras escalonadas. Por otra parte están las modalidades en las que los pisos del tiro y cámara no están en el mismo nivel.

Por cuadrangular me refiero a espacios con cuatro ángulos, sea que sus lados midan lo mismo o diferente, por tanto está comprendido también lo rectangular. En las descripciones de cada tumba se precisa la forma.

El tiro cuadrangular parece admitir mayores variantes, esto de modo hipotético, sea que su piso esté al mismo nivel o más alto que el piso de la cámara (tipos B y D). Aunque

con el *corpus* actual de tumbas de tiro, el tiro cilíndrico cuyo piso está más alto que el de la cámara o cámaras laterales (tipo C), es el que de hecho exhibe mayor variedad con casos de tumbas específicos.

En el tipo D -Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es)-, predomina la comunicación del tiro con las cámaras a través de pasillos.

Los tres tipos que exhiben menor variedad formal son E, F y G. Los dos primeros tienen el tiro integrado a la bóveda de la cámara, el E sobre un costado y el F sobre el centro; en el tipo G el piso del tiro está en un nivel inferior que el de la cámara.

A continuación, en el **cuadro 4.1** –véase la sección “Cuadros” de la tesis-, se presenta el desarrollo de esta clasificación. Dos columnas conforman el cuadro. La izquierda tiene información visual: dibujos de cortes verticales y plantas de las tumbas, y en los casos en que exista, planos y fotos de los sitios, así como planos de éstos cuando las tumbas estén asociadas con arquitectura de superficie, con ello se procura informar del contexto. En la columna derecha se anota el nombre de la tumba –en caso de que lo tenga-, su ubicación, descripción, dimensiones –también cuando las haya o puedan calcularse a partir de los dibujos-; datos de su contexto; su estado en el momento del registro, sea intacto, saqueado, disturbado o parcialmente destruido; datos del trabajo de investigación en el que se inscribe su registro y las fuentes bibliográficas de información. Igualmente anoto la clave que he asignado, dentro de esta tesis, a esas tumbas, la cual consta de una letra T, como abreviación de tumba, y un número, del 1 al 105.

He procurado compilar toda la información difundida sobre las tumbas de tiro en la que además se contemplen dibujos y descripciones. Hasta donde sé, lo que presento es lo que hasta el momento ha salido a luz pública con estas características. Estoy consciente de que esta cantidad de tumbas constituye una muestra y que se trata de un ejercicio clasificatorio no del todo preciso por varias razones.

En principio, porque casi la totalidad de las tumbas de tiro ha sido saqueada,¹⁰⁴ apenas he contado alrededor de 51 descubiertas intactas, aunque a veces destruidas en parte o alteradas por causas naturales y de obras públicas. De las saqueadas, pocos arqueólogos han tenido los medios o quizá la disposición para liberarlas y registrar sus formas, ya que tradicionalmente ha habido mayor interés por el contenido –ofrendas y restos humanos- que en aspectos más específicos de esta arquitectura, y porque las tumbas saqueadas suelen destruirse total o parcialmente, o no permanecen huecas, sino que se rellenan con basura o tierra para aprovechar el terreno, de modo que su liberación requeriría recursos que tal vez no estén al alcance de los estudiosos.

El hallazgo de las tumbas, incluso saqueadas, no es sencillo y se requiere la colaboración de los pobladores. Respecto a la zona de Puerto Vallarta, Mountjoy comenta que sin esa fuente de información no le hubiera sido posible registrar varios cementerios de tumbas de tiro ya alteradas, y descubrir en los mismos sitios otras tumbas que pasaron desapercibidas a los moneros.¹⁰⁵ Lo mismo le ocurrió a Furst durante sus exploraciones en el sur de Nayarit¹⁰⁶ y a Long, en la cuenca del antiguo lago de Magdalena, en Jalisco.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Véase abajo el apartado “A propósito de las tumbas sin saquear”.

¹⁰⁵ Mountjoy, 2003.

¹⁰⁶ *Cfr.* Furst, 1966.

La documentación de las tumbas también se reduce porque en las publicaciones suele limitarse la información por razones de espacio. En consonancia con todas estas circunstancias, es frecuente que lo publicado sean breves descripciones de las construcciones funerarias, acaso con un dibujo de alguna de las vistas; y pese a que a veces se consigna el registro de varias tumbas, incluso intactas, los datos son generales. A la problemática de estudio debe agregarse la abundancia de este tipo de obras, que junto con la incompreensión de la cultura que les dio origen, al parecer erróneamente ha determinado su percepción como algo de menor relevancia.

Dado por sentado lo anterior, pasemos a otro punto. La muestra es representativa de las tumbas; la clasificación formal permite conocer con mayor detalle sus características, organiza y da estructura a una muy extensa y dispersa cantidad de datos, redonda en datos objetivos y desde luego admite hacer interpretaciones argumentadas.

Ciertas tumbas son descritas más ampliamente si sus características lo ameritan y lo facilita la disponibilidad de datos. Cuando se dan a conocer detalles específicos de las tumbas, privilegio esta información sobre la de los dibujos, por ejemplo, cuando se menciona que parte de la tumba colapsó y se infieren ciertas formas; o cuando se anota que el tiro es cilíndrico, aunque en el gráfico se vea cuadrangular. En el caso de que haya cámaras con planta circular y oval, presento primero las circulares; el siguiente criterio de presentación de las tumbas en cada subtipo es geográfico en este orden: Colima, Jalisco, Nayarit y Zacatecas y Michoacán. De esta última entidad se trata de cinco tumbas, entre ellas tres con pasillo escalonado de El Opeño cuya temporalidad y atribución cultural es

¹⁰⁷ *Cfr.* Long, 1966.

distinta, como ya se ha dicho, pero que constituyen el vestigio conocido más temprano de esta tradición arquitectónica funeraria. En el **cuadro 4.1** no se inducen las variantes posibles anotadas arriba según la secuencia formal planteada, sólo las que efectivamente he detectado en el *corpus* analizado.

A propósito de las tumbas sin saquear

En la muestra de tumbas clasificadas se cuentan 51 cuyo contenido no había sido disturbado o saqueado en el momento de la excavación arqueológica. La suma incluye seis de las localizadas en El Embocadero, Mascota, propias de la cultura Capacha; pero no considera la de Huandacareo, Michoacán, que en principio se vincula con la tardía cultura tarasca, y de la cual no es posible ahondar debido a que no se conoce con detalle su contenido; tampoco las tres de El Opeño presentadas en el cuadro clasificatorio, pues pertenecen a una categoría diferente de tumbas con pasillo escalonado y cámara. De tal modo, las mencionadas 51 comprenden las siguientes:

7 de El Manchón (caves T-24 a 33)

2 de El Moralete (T-74, 79)

1 de Las Ánimas (T-90)

2 de Loma Santa Bárbara (T-92, 93) (referencia al rescate arqueológico de un total de

11 tumbas de tiro, 11 atierros y 1 tumba de caja).

2 de Caseta (T-34, 36)

23 en el valle de Atemajac (caves T-4 a 8, 13, 27, 40-50, 76, 77, 84)¹⁰⁸

1 de Los Guachimontones (T-98)

1 de Huitzilapa (T- 68)

1 de La Pedrera (T-11)

1 de El Pozo de Doña Amparo (T-59)

1 de La Playa (T-89) (referencia a un total de 12 tumbas intactas)

6 de El Embocadero, cultura Capacha (T-28, 54, 55, 56, 57, 99, 104)

3 de El Piñón (T-39, T-64, T-65)

Las tumbas clasificadas son únicamente aquellas de las que se ha informado con mayor detalle en publicaciones, en consecuencia, la cifra de 51 no significa la totalidad de tumbas de tiro y cámara intactas conocidas por arqueólogos. La cantidad aumenta si consideramos aquéllas referidas brevemente por diversos autores; en tal orden de ideas, de La Playa, municipio de La Yesca, Nayarit, podrían sumarse once tumbas intactas y en las mismas márgenes del río Grande de Santiago, en el municipio jalisciense colindante llamado Hostipaquillo, una tumba intacta más del sitio Lagunitas;¹⁰⁹ por otra parte, de Loma Santa Bárbara, Colima, otras diez tumbas (en el apartado siguiente se abordan otros tipos de sepultura descubiertos sin saquear en este sitio); de Puerto Vallarta, Jalisco, cabe

¹⁰⁸ Varias de las tumbas registradas en el fraccionamiento Tabachines se encontraron parcialmente destruidas a raíz de las obras públicas que ahí se realizaban, sin embargo, los contenidos no habían sido intervenidos deliberadamente. De las tumbas en el mismo sitio excavadas por Javier Galván, excluí en la cuenta de tumbas no saqueadas la número 5 (clave T-3) pues se supo de ella a través de un informante (*cf.* Galván, 1991, pp. 131-133). Otra, de la que se supo por el mismo informante es la número 15, la cual tampoco fue incluida en el cuadro clasificatorio debido a que no se conoce la forma de la tumba.

¹⁰⁹ *Cf.* Barrera, 2006, pp. 25, 26; *Revista Opción*, 4 de septiembre de 2008, entrevista a Raúl Barrera Rodríguez

<<http://www.revistaopcion.com/2008/09/04/entre-rios-y-montanas-sagradas-tumbas-y-entierros-de-el-cajon-nayarit/>>, consulta en línea en febrero del 2011].

agregar a las dos anotadas (sitios La Pedrera y El Pozo de Doña Amparo) tres tumbas de El Reparito y una más de El Pozo de Doña Amparo;¹¹⁰ y finalmente, también en Jalisco, otras tres tumbas localizadas en Cuspala –a unos 16 km al suroeste de Guadalajara- y una tumba en San Miguel Tonaya -a unos 16 km al noreste de Tuxcacuesco-.¹¹¹ Lo anterior arroja un aproximado de 79 tumbas de tiro y cámara sin saquear excavadas de modo científico.¹¹²

Volviendo al esquema clasificatorio (**cuadro 4.1**), como se ha dicho hay una total de 105 tumbas, si eliminamos las arriba mencionadas, restan 50 tumbas de tiro y cámara que por fortuna fueron examinadas o se reconstruyó su contenido, aun cuando ya habían sufrido el saqueo. De tal manera, la cantidad de tumbas de tiro y cámara saqueadas y registradas arqueológicamente igual puede ser mayor si añadimos aquellas que sólo han sido escuetamente referidas en publicaciones, por ejemplo, en el cuadro se incluye la Tumba de tiro 5 de Cerro del Teúl y la que ahí mismo registró Corona Núñez, pero de este sitio se dice que se han localizado, y seguramente registrado, otras cuatro tumbas;¹¹³ de La Florida, en Valparaíso, Zacatecas, fueron clasificadas dos, pero se precisa que se conocen otras tres tumbas;¹¹⁴ y los trabajos arqueológicos en el sitio La Playa aportan el

¹¹⁰ Mounjjoy y Sandford, 2006, p. 315.

¹¹¹ Estas últimas cuatro tumbas fueron excavadas por el arqueólogo Diego Delgado, se sabe de ellas por su tesis de maestría “Arquitectura funeraria precolombina en el estado de Jalisco”, del año de 1969 y realizada en la Universidad de California en Los Ángeles. Este trabajo no ha sido publicado y, hasta donde sé, no se encuentra en bibliotecas públicas de México. Los datos se tomaron de Meighan y Nicholson, 1989 [1970], p. 38.

¹¹² Podrían sumarse otras tumbas de tiro y cámara de varios sitios de Mascota examinadas por Joseph B. Mounjjoy, que, sin embargo, se encontraron en un estado deteriorado que impidió registros más finos (*cf.*: Mounjjoy, 2006).

¹¹³ *Cfr.* *El Universal*, 5 de enero de 2011, “INAH registra una tumba de tiro en 3D”, consulta en línea <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/735281.html>>. Con información de los arqueólogos Laura Solar y Enrique Pérez Cortés.

¹¹⁴ Cabrero y López, 2009, pp. 12, 13.

conocimiento de 16 tumbas más. En consecuencia, el total aproximado de tumbas de tiro y cámara registradas a detalle, aun cuando su contenido ya había sido saqueado, podría ser de 74. A modo de conclusión, estas cifras confirman la mínima cantidad tumbas intactas y saqueadas conocidas con mayor precisión, en notable contraste con la abundante producción de esta clase de construcciones en la región Occidente.

Resultados del estudio formal de las tumbas de tiro

Tomando en cuenta los ejemplos de tumbas efectivamente clasificados, suman, como se ha dicho, 8 tipos y 35 subtipos. En términos numéricos, en la muestra analizada destaca que el número superior de tumbas registradas y además conocidas con más detalle o mayormente publicadas se ubican en el actual territorio de Jalisco, en el cuadro suman 74. Le siguen Colima con 18 tumbas, Michoacán con 5 -de las cuales 3 pertenecen a la cultura de El Opeño y 1 se localizó en un sitio del Posdásico- y finalmente Zacatecas con cuatro tumbas (véase el cuadro 4.2, **Formas de tumbas de tiro por entidad**). No sobra repetir que por supuesto son muchas más las tumbas de las que se sabe en todo este territorio, sin embargo no se han registrado o dado a conocer con especificidad. En términos generales, en la muestra predominan los tiros cilíndricos con una cámara lateral de planta oval, sea que sus pisos estén en distinto nivel o en el mismo. Se trata en principio del tipo C y luego del A.

Las formas predominantes

El tipo C. De modo sobresaliente, el tipo más numeroso es el C: Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). En esta categoría se cuentan 46 tumbas;¹¹⁵ advertí siete subtipos.

Más de la mitad de dichas tumbas pertenece al C1, con una cámara lateral con planta circular u oval y bóveda. Ventiocho tumbas tienen tales características y es muy factible que las ocho del subtipo C1-sd –localizadas en Mascota y Puerto Vallarta–, de las cuales se ignora la forma de la cámara, se sumen a las 28 puesto que las cámaras con planta circular u oval y bóveda son las más comunes, de tal modo el subtipo C1 podría ascender a 36 casos. No obstante, en apego a los datos concretos conservamos la cifra de 28 tumbas; de éstas resalta que la mayoría fue localizada en dos sitios y se conoce porque su registro arqueológico fue minucioso, de tal modo siete son de El Manchón, Colima (T-24, 25, 26, 30, 31, 32 y 33) y diez de Tabachines, Jalisco (T-40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48 y 49). En el subtipo C1 además de las diez de Tabachines, otras del valle de Atemajac son una de El Guarda (dave T-50) y una de El Iztépete (dave T-27).

Es oportuno notar que dos de las tumbas fueron construidas con lajas, esto en Cerro del Agua Escondida (tumbas de los sectores 1 y 3, daves T-37 y T-38), en la cuenca de Sayula. La muestra nos indica que a la par de numeroso la distribución del subtipo C1 es amplia: además de la anterior cuenca, el valle de Atemajac y el de Colima, ha sido registrado en el valle de Mascota (T-28), el cañón de Bolaños (T-29 y 39) y en la zona de

¹¹⁵ En los conteos que hago en este apartado, en relación con el cuadro, sólo sumo, por cada subtipo, una vez las claves de tumbas que presentan un asterisco (*) y constituyen modelos genéricos de tumbas atribuidos a más de un sitio.

sierras y valles zacatecanos (T-51); es probable que también en Puerto Vallarta si consideramos aquellas con datos insuficientes (C1-sd: T-58 y 59).

Dentro del tipo C la segunda modalidad con más casos –cuatro- es la C4, que cuenta con una cámara escalonada con planta oval; el C6 –con dos ejemplos- es similar, sólo que la cámara tiene planta rectangular. Lo escalonado consiste en un peldaño ubicado en la misma dirección del tiro y seguramente su diseño facilitó el descenso a la cámara. Además del C6, los subtipos con rasgos menos comunes son el C2.1 (Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda), el C6 (Con una cámara escalonadas, con planta cuadrangular y bóveda) –cada uno con dos casos-; y con un caso el C3 (Con dos o más tiros y dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda) y el C7 (Con dos o más cámaras escalonadas, con planta cuadrangular y bóveda). Más adelante, en el apartado de casos singulares, abundaré en las tumbas de los subtipos C3 y C7. Considerando el tipo C en conjunto, damos por hecho que también formó parte de las opciones formales de arquitectura funeraria en los valles lacustres en torno al volcán de Tequila, pues están presentes las modalidades C3 (T-60 y 61) y C7 (T-68) (**véase el cuadro 4.2**).

En las tumbas del tipo C la profundidad de los tiros oscila entre 0.80 m y 10.50 m, mas la mayoría mide entre 1 y 2 m (**véase el cuadro 4.3, Medidas lineales de las tumbas de tiro**); las medidas extremas de sus diámetros son 0.56 m (correspondiente a la T-27) y un ancho de 1.50 m (T-63, cuya boca es irregular),¹¹⁶ pero en la mayor parte de los

¹¹⁶ En estas medidas mínima y máxima no considero el segundo tiro de la Tumba 1 de El Moraleté, Colima (T-63) cuyo diámetro es de apenas 0.35 m y que obviamente tuvo funciones diferentes a la del ingreso a la cámara. Tampoco la abertura inicial del tiro de la tumba de Huitzilapa, Jalisco (T-68), que mide 1.40 m de diámetro a lo largo de los primeros 2.50 m (de los cuales 0.70 m son una construcción circular de piedra careada y los siguientes 1.80 m están cavados en una capa natural de arcilla; a partir de los 2.50 m el tiro se reduce a 0.90 m de diámetro).

casos tienen 0.80 m de diámetro. En cuanto a las cámaras, el área mínima es de 1.14 m² (T-48), y la máxima es la impresionante cifra de 16.17 m² (T-61); en el primer caso se trata de una tumba considerada propia de entierros infantiles por su pequeño tamaño,¹¹⁷ y en el segundo de la Tumba 1 de El Moralete, Colima. Haciendo caso omiso de las llamadas “microtumbas”, la de menor área adecuada para la disposición de adultos extendida, lo que fue la práctica predominante, es de 1.98 m² (dave T-49), se trata de la Tumba 13 de Tabachines, cuya planta mide 1.80 x 1.10 m, es decir con un largo apropiado para esta colocación.

Exceptuando las tumbas menos comunes, esto es de nuevo las pequeñas o infantiles, así como las cuatro cuyas cámaras tienen áreas superiores a los 10 m² (T-39, 46, 63 y 66), el área promedio de las cámaras mortuorias es de 5.08 m².

En tanto, la altura de las cámaras, sean de tamaño menor, medio o mayor, no presentan gran diferencia; va de 0.60 a 2.60 m. La altura de 0.60 m corresponde a una tumba cuya cámara mide 2.30 m² (T-40, Tumba 1 de Tabachines) y la de 2.60 m a una cuya cámara tiene un área de 4.86 m² (T-64, Tumba de tiro 3 de El Piñón). El promedio de altura de las cámaras en el tipo C es de 1.35 m.

Como conclusión, en el tipo C una tumba promedio tiene las siguientes características: tiro cilíndrico con una cámara lateral con el piso más bajo que el del tiro, planta oval y bóveda; el tiro mide entre 1 y 2 m de altura, con 0.80 m de diámetro; el área de la cámara es de 5.08 m² y su altura de 1.35 m, lo que da un volumen aproximado de 6.85 m³.

¹¹⁷ Galván, 1991.

El tipo A. El segundo tipo más numeroso es el A: tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel, con uno o más tiros cilíndricos y con una o más cámaras laterales; aquí se incluyen 17 tumbas. Identifiqué 6 subtipos. Con mucho, es decir con 11 tumbas, en esta categoría sobresale la variante A1, que consta de un tiro y una cámara con planta circular u oval y bóveda, y está presente en Colima y Jalisco: valle de Colima, sur de Jalisco, cuenca de Sayula, valle de Atemajac, valles cercanos al volcán de Tequila, cañón de Bolaños y Puerto Vallarta. Comprende una tumba construida con lajas (T-10) ubicada en Pochotitan, en San Martín de Bolaños.

El resto de los subtipos de la categoría A está mínimamente representado: el A2 (con dos cámaras de planta circular u oval y bóveda) cuenta con dos tumbas (T-12 y T-13), y en los otros cuatro subtipos (A3, A4, A6 y A7.1) apenas figura una tumba. A la anterior distribución se añade la zona de sierras y valles zacatecanos (T-15 del Cerro del Teúl).

El rango de profundidad de los tiros en el tipo A va de 1.20 a 6.70 m y su diámetro de 0.50 a 1.50 m; con mayor frecuencia miden entre 1.20 y 2.40 m de altura y de diámetro 0.80 m. El área menor de las cámaras es de 0.96 m² y corresponde a una tumba infantil (T-7, Tumba 20 de Lomas del Vergel), la mayor es de 15.47 m² (T-2, Tumba de El Casco, en la cuenca de Sayula). Al parecer las tumbas infantiles pudieron ser comunes en el subtipo A1, en el que encontramos cuatro con cámara individual (T-3, 4, 5, 7) y una tumba con dos cámaras, una de las cuales es pequeña (T-13), todas en el valle de Atemajac. De nuevo, exceptuando las tumbas infantiles y las de cámaras con áreas mayores a 10 m², el área promedio de las cámaras es de 5.30 m². Su altura sí es variable entre las tumbas infantiles y las de adultos, las primeras miden entre 0.35 y 0.60 m, mientras que las mayores

entre 0.70 y 2.40 m, más una que de modo raro tiene 0.35 m (T-6); el promedio de altura de las cámaras de 9 tumbas que miden entre 0.70 y 2.40 m, es de 1.48 m.

En conclusión, una tumba promedio del tipo A tiene estas características: tumba con tiro cilíndrico y una cámara lateral de planta oval y bóveda, con los pisos de ambas secciones al mismo nivel, el tiro mide entre 1.20 y 2.40 m de altura, 0.80 m de diámetro; el área de la cámara es de 5.30 m² y su altura de 1.48 m, lo que da un volumen aproximado de 7.84 m³.

Otros subtipos numerosos y los menos representados

Veamos ahora el resto de los subtipos que cuentan con más casos. Son cuatro: F1, D4.1, E1, H4.

Con cinco ejemplos de tumbas está el F1: tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara, la cual tiene planta circular u oval y bóveda. Su forma se equipara con una botella; se localiza en el valle de Colima y el sur de Jalisco (T-82); la mitad meridional de Nayarit, desde la costa al altiplano (T-85); la zona de cuencas lacustres (T-83 y T-86) y el valle de Atemajac (T-84); de lo anterior se deduce que tuvo amplia difusión.

Enseguida, con cuatro ejemplos, el subtipo D4.1: tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara, con tiro cuadrangular, comunicado por medio de pasillo(s) con dos o más cámaras laterales con planta cuadrangular y bóveda. Se trata de un diseño elaborado, según se percibe, asociado con los tiros cuadrangulares, se registra en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila (T-70) y en los cercanos valles del altiplano nayarita (T-71, 72, 73). Respecto a estos últimos, Corona Núñez las llama “tumbas de tiro y

bóveda” y menciona que con el tiro cuadrado pueden encontrarse una o más cámaras y la profundidad de los tiros va de 1.50 a 8 m. El más hondo de las cinco tumbas es el de Cerro de los Monos, Jalisco (T-70), con 14 m. Los ejemplos muestran de dos a cuatro cámaras, en el de cuatro, que es también la tumba de Cerro de los Monos, dos cámaras se unen con el tiro y tres con una de las cámaras.

En el subtipo E1 se cuentan cuatro tumbas. Constan de un tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara, cuya planta es oval (T-76, 77, 78 y 79); la muestra lo registra en el valle de Atemajac, en el cañón de Bolaños y el valle de Colima. La T-80, del subtipo E1.1 y localizada también en el valle de Colima, en El Moralete, es casi similar a las anteriores, excepto porque el tiro presenta un nicho.

Con tres tumbas (T-95, 96 y 97) aparece el subtipo H4: con pasillo escalonado y cámara lateral de con planta cuadrangular y bóveda. Las tres son tumbas localizadas en El Opeño, Michoacán, en donde se han registrado nueve tumbas más con las mismas características, no obstante en el cuadro sólo he inducido las tres de las que hay mayor información específica,¹¹⁸ ésto con el fin de aportar una muestra de las tumbas de El Opeño cuya atribución cultural es diferente de la cultura de tumbas de tiro, de la que claramente constituyen un antecedente.

Como puede apreciarse en el mismo tipo H, para el periodo y la región de las tumbas de tiro, también se registran tumbas con tiro escalonado. En el presente apartado que resalta los subtipos más numerosos, resulta apropiado juntar la tumba del subtipo H1, con tiro escalonado y cámara lateral de planta circular y bóveda (T-90), con las dos del H1-

¹¹⁸ Las doce tumbas del cementerio de El Opeño se han registrado en tres temporadas arqueológicas ocurridas en 1938, 1970 y 1991; parte de las tumbas ya habían sido saqueadas (*cf.*: Oliveros, 2004, fig. 4).

sd, que muestran similitudes con la anterior, pero de las que se ignora la forma de la planta de la cámara (T-92 y 93). Esta suma se sustenta en que las tres se ubican en Colima, la primera en Las Ánimas y las otras dos en Loma Santa Bárbara. Además, hasta el momento, no estoy enterada de la existencia de cámaras con planta cuadrangular en Colima, por lo es muy probable que estas dos también presenten cámara con planta oval.

El resto de los subtipos sólo está representado por una tumba (todos los del tipo B; D1, D5.1, D8.1, E1.1, E-sd, F2, G2, G2.1, H1.1 y H2). A continuación atendemos con mayor detalle algunos casos singulares.

Los diseños más elaborados

Tumbas unidas. La tumba de El Aguacate (T-14 del subtipo A3), en el cañón de Bolaños, se compone por dos cámaras y tres tiros; guarda semejanza con las tumbas unidas de El Manchón, Colima (del subtipo C3, con la dave T31/32) (**figura 4.15**). El parecido radica en que podría tratarse de dos tumbas próximas con tiros cilíndricos y cámaras laterales de planta oval con bóveda, que en algún momento se unieron al construir un pasillo entre las cámaras, de modo que conformaron un nuevo espacio. Las tumbas de El Manchón fueron clasificadas por separado también, puesto que se hallaron intactas y su registro arqueológico determinó sus dinámicas diferentes,¹¹⁹ en cambio la de El Aguacate ya había sido saqueada. Ésta última presenta además un tercer tiro sobre el centro de la bóveda de una de las cámaras. En cada caso, son similares las formas de los tiros y de las plantas, así como sus dimensiones, aunque hay una diferencia: el pasillo que comunica las

¹¹⁹ Cfr. Kelly, 1978.

cámaras en el caso de El Aguacate mide 0.50 m de altura, mientras que el de El Manchón es muy estrecho para permitir el paso de un individuo, pues su ancho es menor a los 0.25 m.

Esta última medida recuerda la mención de Peter T. Furst acerca de un posible cementerio en San José del Conde (actualmente llamado Amado Nervo), donde registró seis cámaras interconectadas con aberturas tubulares horizontales de aproximadamente 0.20 o 0.30 m de diámetro, igualmente muy pequeñas para que un adulto pudiera pasar por ahí.¹²⁰

Un antecedente remoto de la unión de tumbas lo aporta el cementerio de El Opeño, en Michoacán, en donde las tumbas 3 y 4 se hallan comunicadas por un pequeño hueco hecho en las paredes de las cámaras (**figura 4.16**).¹²¹

Las de El Manchón se encuentran en la pendiente de una loma de baja altura, en un área aproximada de 9 x 15 m en la que se registraron cinco tumbas más¹²² y donde resulta evidente que tal cercanía conlleva la relación no sólo entre las tumbas, sino entre los muertos, así como los vivos que hicieron sus entierros ahí, en los espacios que construyeron. De El Aguacate no hay más información, pero aplican las mismas implicaciones en cuanto a los simbolismos y las costumbres funerarias.

A grandes rasgos, se ha determinado que algunas tumbas de tiro fueron reusadas a lo largo del tiempo y se plantea que por miembros de un mismo linaje o familia;¹²³ de ello, no sólo dan cuenta los apilamientos de huesos: en los diseños de las tumbas sale a relucir

¹²⁰ Furst, 1966, p. 67.

¹²¹ Oliveros, 2004, fig. 2.

¹²² Kelly, 1978.

¹²³ *Cfr.* Long, 1966; Pickering y Cabrero, 1998.

su funcionalidad en este sentido, de modo sobresaliente las que presentan varias cámaras o las aludidas tumbas comunicadas. A la par que los cementerios conllevan una estrecha relación entre las tumbas que ahí se encuentran, las unidades funerarias reunidas enfatizan esta asociación, a la manera de dos “casas” que se vuelven una sola.

Con más de dos cámaras. En el cuadro clasificatorio se cuentan cinco tumbas con más de dos cámaras (**figura 4.17**).

La Tumba El Frijolar, en El Arenal, municipio de Etzatlán, Jalisco (clave T-75, subtipo D8.1, **figura 4.17a, b**), con un tiro cuadrangular en cuya base se abren, hacia el sur y el este, dos pasillos que conducen cada uno a una cámara; de la pared oeste de la cámara sur se abre un tercer pasillo que lleva a la tercera cámara de la tumba; todas las cámaras tienen planta cuadrangular y techo con forma semipiramidal o de cuatro aguas.

En el mismo sitio, la Tumba 2 (T-22, subtipo B6.1, **figura 4.17c, d**) tiene un tiro cuadrangular en cuya base se abren dos pasillos laterales, que conducen, cada uno, a una cámara; de una de las paredes de la mayor de éstas, se abre un tercer pasillo que comunica con la tercera cámara del conjunto; visto en su planta el diseño traza una “L”. A diferencia de los pasillos de otras tumbas que suelen ser estrechos, estos tres se ensanchan antes de llegar a la cámara. Las tres cámaras tienen planta cuadrangular; de esta tumba en especial llaman la atención los techos de las tres cámaras, pues semejan techos de cuatro aguas, dos con cuatro secciones triangulares y una, la cámara más grande, con dos secciones trapezoides y dos triangulares.

La Tumba 1, también de El Arenal (T-23, subtipo B7, **figura 4.17e, f**), cuenta con dos tiros y tres cámaras, el tiro principal es cuadrangular, en sus lados norte, este y oeste se

abren tres cámaras, todas de distinto tamaño, la mayor es de planta cuadrangular y las otras dos tienen planta oval; las tres tienen bóveda. Podría tratarse de otro par de tumbas que llegaron a unirse o de una tumba que se amplió en distintos niveles, puesto que la cámara del lado este se encuentra a un nivel superior y además se conecta a través de un pasillo con su propio tiro de ingreso, que en este caso es cilíndrico.

La tumba de Cerro de los Monos, en San Juanito, Jalisco (T-60, subtipo C2.1, **figura 4.17g**) cuenta con cuatro cámaras: en la base de un largo tiro cilíndrico se abren, hacia el norte, oeste y este, tres pasillos que conducen a tres cámaras, en la pared sur de la cámara oeste se abre un cuarto pasillo que lleva a la cuarta cámara del conjunto. Las cuatro cámaras varían en su tamaño, más todas presentan planta oval y al parecer bóveda.

En Magdalena, Jalisco, una tumba de San Andrés (T-70, subtipo D4.1, **figura 4.17h**) consta de un tiro y cinco cámaras. El tiro es largo y cuadrangular, en su base se abren dos pasillos laterales en el mismo eje; uno comunica con una cámara no explorada; el otro con una cámara, en cuyas tres paredes restantes de nuevo se abren pasillos que conducen cada uno, a una cámara. Estas cuatro cámaras presentan planta cuadrangular y según parece techo oval, la planta de la central es de mayores dimensiones, las otras tres tienen un tamaño semejante.

Aunado a su elaborada configuración, en estas tumbas se advierten otros elementos en común. Las cinco se localizan en los valles próximos al volcán de Tequila y se encuentran bajo montículos artificiales, de hecho, tres (T-22, 23 y 75) están bajo el mismo complejo guachimontón, y de las otras dos (T-60 y T-70) hay certeza de que en los mismos

sitios existe este tipo de complejos arquitectónicos circulares. Otro rasgo común es que todas se encontraron saqueadas.

Igualmente, todas presentan pasillos –la T-23 sólo uno-; si bien hay variaciones en sus formas, de lo cual da constancia el que todas se hayan clasificado en subtipos distintos. Sólo una tiene tiro cilíndrico (T-60), en las demás es cuadrangular; dos tienen el piso del tiro y de las cámaras al mismo nivel y las otras tres en distinto; la T-23 tiene la particularidad de presentar una cámara en un nivel superior que el resto y de que ésta cuenta con su propio tiro; por su parte, la Tumba El Frijolar (T-75) también muestra una de sus cámaras en diferente nivel que el resto, en este caso la tercera cámara, la última en construirse, se aprecia en un nivel más bajo que el resto de la tumba. Cuatro tumbas exhiben cámaras con planta cuadrangular y una las tiene ovales; tres tienen techos abovedados y dos con forma de cuatro aguas. Se trata además de tumbas de grandes dimensiones, la profundidad de sus tiros está entre poco más de los 5 m (T-23) y los 16 m (T-75). Entre estas cinco se encuentra la tumba con el mayor número de cámaras hasta ahora conocido en el conjunto de las tumbas de tiro del Occidente, me refiero a la Tumba de San Andrés, con cinco cámaras (T-70).

Aunado a las tumbas 1 de El Arenal y la de El Frijolar, en el corpus encontramos dos tumbas más con cámaras en niveles distintos: la Tumba 7 de Tabachines (T-13), cuyo piso presenta un desnivel de 0.25 m y la Tumba 1 de Ojito de Agua (T-88). Por lo demás, las tumbas con dos cámaras suelen tener el piso al mismo nivel, no así la altura de los techos.

Otros rasgos formales de las tumbas

La estrechez. Una de las características frecuentes –por lo menos en 39 tumbas– es el estrechamiento de la abertura de la cámara en comparación con el tamaño de la misma cámara y el del tiro o del pasillo precedente, ya sea que éste último derive del tiro o comunique dos cámaras. Esta apreciación se basa en los dibujos de plantas y cortes de las tumbas puesto que no suele especificarse la medida de dicha abertura, pero una excepción lo sustenta: en la tumba de Huitzilapa (T-68) el diámetro del tiro inmediato es de 0.90 m, mientras que la entrada a la cámara norte mide 0.85 x 0.77 m, y la de la cámara sur es aún menor, de 0.50 x 0.72 m¹²⁴ (**figura 4.18a**). Otros ejemplos gráficos son la Tumba 7 de El Manchón, Colima (T-32) (**figura 4.18b**), la 17 de El Guarda, Jalisco (T-50) (**figura 4.18c**), la 2 de El Maizal, Nayarit (T-20) (**figura 4.18d**), la 1 de San Sebastián, Etzatlán, Jalisco (T-21) (**figura 4.18e**), la 1 de Corral Falso, Santa María del Oro, Nayarit (T-71) (**figura 4.18f, g**) y la llamada El Frijolar, en El Arenal, Etzatlán, Jalisco (T-75) (**figura 4.18h**).

A mi parecer, este rasgo apoya la interpretación de las tumbas como analogía formal de la vagina y el útero en el sentido de que antes de llegar a la cámara-útero existe un espacio estrecho, que puede ser el tiro o un pasillo. De hecho, la existencia de pasillos reafirma este afán de que los muertos o sus restos transitaran por este tipo de espacio reducido, y bien pudo ser una de sus funciones principales. Antes de abundar en esta función simbólica, atendamos las de orden práctico. Los pasillos que se abren horizontalmente a partir de los tiros podrían haber facilitado las maniobras para depositar a los muertos y sus ofrendas en el recinto; los que se abren entre cámaras, obviamente

¹²⁴ López Mestas y Ramos, 1996.

servían para comunicarlas; además, es muy probable que los pasillos tuvieran un uso estructural, para evitar colapsos de los techos de las cámaras, al prescindir lo más posible de la construcción de espacios amplios en el subsuelo. Aunado a estas funciones, destacan las implicaciones simbólicas de las formas, pues no es del todo factible explicar bajo un esquema práctico la estrechez, por ejemplo, de los pasillos que hay entre cámaras, por tanto se reafirma la importancia del paso de los muertos por tales espacios estrechos, seguramente en conformidad con los rituales e ideas religiosas vinculados con las costumbres funerarias del pueblo de las tumbas de tiro.

Tiros adicionales. En el *corpus* encontramos dos variantes de cámaras conectadas con más de un tiro: tiro cuyo diámetro se encuentra en el rango promedio y aquéllos de diámetro reducido. En la primera está la recién mencionada tumba de El Aguacate (T-14), con dos cámaras y tres tiros; en particular ahora me refiero al tiro de 0.80 m de diámetro ubicado sobre el centro de la bóveda de una de las cámaras¹²⁵ (**figura 4.19a**). Este pozo pudo servir como ingreso a la cámara, no así los tiros sobre la bóveda de la Tumba 1 de El Moraleté, Colima, que apenas mide 0.35 m de diámetro (T-63) (**figura 4.19b**).

Furst plantea, con base en datos proporcionados por informantes, que en el sur de Nayarit son frecuentes este tipo de conductos estrechos tanto verticales como horizontales. En particular en el “cementerio” de San José del Conde, en el municipio de San Pedro Lagunillas, los moneros le reportaron el hallazgo de seis cámaras interconectadas por tubos horizontales y sólo una cámara con uno vertical;¹²⁶ en el sitio de Las Cebollas, en el mismo municipio, registró un angosto tiro vertical en una tumba ya vacía. Propone que éstos

¹²⁵ Cabrera y López, 2002, pp. 144, 145.

¹²⁶ Furst, 1966, p. 272. El autor llama a estos conductos “claraboyas” o “pisco-almas-ductos”.

fueron tallados desde el techo de la cámara hacia la superficie¹²⁷ y recurre a una analogía etnográfica con pueblos andinos en el momento del contacto, para plantear que estos tubos pudieron servir para escuchar a los muertos o para alimentarlos.¹²⁸

La referencia a los conductos horizontales recuerda a las tumbas unidas de El Manchón, en Colima (dave T31/32) cuyo pasillo intermedio se aprecia muy estrecho, en comparación con el diámetro de los tiros de ingreso (véase la **figura 4.15c**), y es casi seguro que no permitiría el paso de los cuerpos o de los vivos, pero sin duda comunica los dos recintos funerarios.

Nichos, pretilos y fosos. Al igual que los espacios arquitectónicos de los vivos, en las tumbas de tiro existen algunas secciones particulares dentro de los espacios mayores. Llamo nichos a las cavidades pequeñas que presentan algunas tumbas en sus diversos muros. Los pretilos son las salientes en las paredes de las cámaras y los fosos, las depresiones en los pisos.

En una publicación de 1954 referente a Nayarit, Corona Núñez llamó la atención sobre la existencia de fosos y pretilos en algunas tumbas con cámaras de planta cuadrangular, como en la I de Los Chiqueros (T-72) (**figura 4.20a**), en cuya cámara suroeste sobresalen repisas en dos de las paredes y en cuyo piso se aprecia un hundimiento de corte rectilíneo enseguida del pasillo que conduce a ella. De los pretilos el autor adara que sirvieron para colocar la ofrenda cerámica.¹²⁹

¹²⁷ Furst, 1966, p. 70.

¹²⁸ Furst, 1966, p. 272.

¹²⁹ Corona, 1954, p. 47.

Los pretilos aparecen también en la Tumba El Frijolar, en El Arenal, en donde se infiere que las tres cámaras presentaron salientes en sus cuatro paredes; en la cámara II mide 0.90 m de altura y 0.12 m de ancho y sobre ésta comienza el desarrollo del techo; en la cámara I mide 1.12 m de altura¹³⁰ (**figura 4.20b, c**). Al igual que en las de Nayarit, es probable que en ésta se hayan colocado ofrendas pequeñas, no las esculturas grandes que según una fotografía fueron extraídas de la tumba durante su saqueo.

Otra tumba con foso es la Tumba 3 de El Arenal (T-18), se localiza en la cámara, hacia una de las esquinas del fondo, (**figura 4.20d, e**); asimismo la Tumba 4 de Citla, Jalisco (T-91) (**figura 4.20f, g**), que muestra, después del tiro escalonado y de un corto pasillo, una ligera depresión que abarca más de la mitad del largo de la cámara; estos tres rasgos en conjunto remiten a las tumbas de El Opeño (T-95, 96 y 97), en las que después del pasillo escalonado se abre la cámara en una línea perpendicular al tiro, en su parte media hay un hundimiento ancho a todo lo largo, de modo que a los lados sobresalen dos banquetas y el espacio parece dividido en dos cámaras. La cercanía entre estos dos últimos sitios, situados casi en la misma latitud, sustenta dichas semejanzas.

En la muestra clasificada sólo tres tumbas presentan nichos: la Tumba 1 de Atitlán-Las Cuevas, Jalisco (T-61), que cuenta con un tiro y dos cámaras separadas por un pasillo largo, en cuya parte media, en dirección del tiro, había un nicho pequeño, según el plano ahí se encontraron algunos materiales¹³¹ (**figura 4.20h**); la segunda es otra registrada en el mismo sitio de Atitlán-Las Cuevas (T-17) (**figura 4.20i**), en la sección superior del tiro cilíndrico se ven, al mismo nivel, dos cavidades poco profundas; la tercera es la Tumba 2

¹³⁰ Corona, 1955, p. 8.

¹³¹ Long, 1966, fig. 13.

de El Moralete, Colima (T-80), su tiro cilíndrico muestra, antes de llegar a la cámara lateral, una horadación cóncava que según los descubridores de la tumba pudo utilizarse a manera de escalón (**figura 4.20j**).

Seguramente los nichos fueron un rasgo mucho más extendido de lo que indica nuestro *corpus*. Acerca del territorio nayarita, los moneros han reportado que algunas tumbas con tiros profundos de más de 3 m presentan nichos –los llaman “alacenas” o “repisas”–, también cubiertos con lajas, que contenían pequeños huesos, cantaros y esculturas, por lo cual se interpretan como entierros infantiles. Precisan que por lo regular dichas cavidades se encuentran en tiros cuadrados y profundos –de 3 a 5 m de altura– y cuando mucho las “alacenas” medían 1 o 1.50 m de largo; según otro reporte tienen 0.50 m de ancho y de largo lo que mide un cuerpo humano.¹³²

Uso de piedras para elevar el piso. Hemos visto ya el empleo de lajas de piedra para cerrar los tiros y el ingreso a las cámaras mortuorias; páginas adelante nos detendremos en las tumbas cuya estructura fue hecha con piedras; aquí el énfasis se dirige a su uso en el piso de los tiros o como peldaños en las cámaras, como en el caso de las tumbas A, B y C de Caseta, Usmajac (T-34, 35 y 36) y de la Tumba 4 de Citala (T-91) (**figura 4.21**). Las cuatro se localizan en el sur de Jalisco; en la Caseta la piedra sirvió para reforzar o acentuar la elevación del piso del tiro con respecto a la cámara, aunque pienso que otra forma de decirlo es que sirvió para reducir el tamaño del ingreso a la cámara, es decir, estrechar este espacio. En Citala una piedra fue empleada para subir uno de los peldaños de la escalinata del tiro.

¹³² Zepeda, 2001, p. 186.

La variedad de techos. En el carácter arquitectónico de las tumbas de tiro los techos tienen un papel fundamental, pues definen la tridimensionalidad de sus espacios, les confieren su altura, los convierten en espacios cubiertos, tal como lo son las cámaras mortuorias, la morada de los muertos. Aquí, al igual que en las construcciones sobre la superficie, los techos resguardan dichos espacios del exterior, de la lluvia o del sol; ofrecen cobijo, aún cuando lo exterior en lo inmediato se halle en el mismo subsuelo como es el caso de las tumbas de tiro. Como se ha dicho atrás, este rasgo evitaba que, en principio, los muertos y sus ofrendas fueran tapados por la tierra. Y no sobra recordar su valor simbólico como volúmenes espaciales en el interior de la tierra, al modo de una matriz en un ámbito considerado como un lugar de origen en la cosmovisión mesoamericana.

La mayoría de las tumbas en el *corpus* clasificado mostró cámaras abovedadas, tanto en las que tienen planta de tipo oval, circular o cuadrangular. Los dibujos en corte de las tumbas indican que la curvatura de los techos por lo común daba comienzo en las mismas paredes de las cámaras, es decir, no hay separación clara entre las paredes y el techo. Un ejemplo de tumba con cámara de techo abovedado se encuentra en El Casco, municipio de Sayula, Jalisco (**figura 4.22a**). Estimo que la muestra en este aspecto resulta muy representativa: es factible asegurar que la bóveda fue la forma de techo predominante en la totalidad de las tumbas de tiro construidas a lo largo del tiempo y del espacio en el marco de la cultura con este nombre. Aunado a cuestiones de gusto, de estilo, y obviamente la mayor facilidad que implica su edificación, los techos curvados o semiesféricos, en conjunción con las paredes curvadas, fueron la solución más aplicada para evitar fuertes cargas verticales que provocaran el colapso de los techos, y por supuesto, la más apropiada

en terrenos con fragipanes u otros suelos de poca solidez, siendo que, como se ha enfatizado, sólo eventualmente se emplearon lajas en la estructura de este tipo de arquitectura funeraria, y en contraste se privilegió que el suelo mismo quedara expuesto.

Es necesario tomar en cuenta esta gama de factores que pudieron intervenir en los diseños de las tumbas, pues las cámaras abovedadas se encuentran también en aquéllas que con seguridad fueron realizadas en suelos duros, como ocurre con algunas sepulturas en el cañón de Bolaños -la tumba de El Aguacate (dave T-14), la tumbas 1 y 2 de La Florida (T-66 y T-67)- y en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila, donde se ubican la Tumba 1 de San Sebastián (T-21), la 1 de El Arenal (T-23), la de Cerro de los Monos (T-60) y la de San Andrés (T-70).

Ahora bien, además de abovedados, se encuentran techos planos y con forma de cuatro aguas, lo que suma tres modalidades de techo.

Sólo tres tumbas tienen el techo plano: la de Acatlán de Juárez, Jalisco (dave T-16, subtipo A6), la de Atitlán-Las Cuevas, San Juanito, Jalisco (dave T-17, subtipo A7.1) y la Tumba 3 de El Moralete (T-74, subtipo D5.1), en el valle de Colima, con tiro y planta cuadrangular (**figura 4.22b, c, d**). Las tres pertenecen a distintos subtipos, aunque comparten las cámaras de planta cuadrangular y las paredes verticales rectas. Las diferencias radican en que las dos primeras tienen tiros cilíndricos y la tercera lo exhibe cuadrangular; la de Atitlán-Las Cuevas es más elaborada, pues consta de dos cámaras y tanto en ésta como en la de El Moralete hay pasillos entre el tiro y la(s) cámara(s). Las tres son tumbas de generosas dimensiones, en el mismo orden recién anotado sus tiros miden

3.41, 4.30 y 6.70 m de profundidad; el volumen de la cámara mortuoria de Acatlán es de 34 m³, de las dos de Atitlán 31.92 m³ y 13.80 m³ y de la de El Moraleté 35.21 m³.

Es un hecho que fueron construidas con enorme dificultad técnica en suelos de gran dureza, la cual permitió no sólo la creación de amplios y profundos recintos, sino además de paredes rectas y techos planos, capaces de soportar las pesadas cargas superiores y los escurrimientos. La efectividad de estas construcciones puede constatarse hoy día por lo menos en un caso, en el de la tumba de Acatlán de Juárez, puesto que de acuerdo a fotografías recién publicadas en la Internet, este espacio funerario se mantiene (**véase la figura 4.6a, b**). Sin duda resulta más sorprendente si consideramos su antigüedad de por lo menos 1400 años, a partir del 600 d.C., cuando colapsó la cultura de tumbas de tiro.

Finalmente, con techo en forma de cuatro aguas se encuentran dos tumbas en la muestra, ambas están en El Arenal, en el municipio de Etzatlán, en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila. Se trata de la Tumba El Frijolar (dave T-75, subtipo D8.1) y la Tumba 2 (dave T-22, subtipo B6.1); en párrafos anteriores estas tumbas fueron inducidas en el apartado de los diseños más elaborados (**figura 4.22e, f**). Comparten varios rasgos: tiro cuadrangular y cámaras con planta cuadrangular, cada una tiene tres cámaras y pasillos entre el tiro y las cámaras, así como entre dos de las cámaras; además sus dimensiones son grandes, sus tiros, con mucho, superan la altura promedio: el de la Tumba El Frijolar en la sección cavada en el suelo mide 14.50 m y el de la Tumba 2 se hunde 10.90 m. Aunando a la desigual disposición de las cámaras que se abren desde el tiro y la forma de los pasillos, la diferencia que básicamente permitió su clasificación en dos subtipos,

radica en que en la de El Frijolar el piso del tiro está más alto que el de las cámaras, mientras que en la Tumba 2 se hallan al mismo nivel.

Como se sabe, existen techos de 1, 2, 3 o 4 aguas; la denominación refiere el número de pendientes por los que puede escurrir más rápidamente el agua de lluvia, pero también resbalar la nieve, las hojas, evitando así inundaciones y condiciones que deterioren la construcción. Obviamente, la funcionalidad de este tipo de techos remite a un ámbito natural exterior y no al subterráneo, como es el caso de las tumbas de tiro. Por ello mismo resulta sumamente interesante que en estos espacios inframundanos se reprodujeran los tipos de techos que existieron en la arquitectura sobre la superficie, tal como puede inferirse a partir de los famosos modelos arquitectónicos hechos en cerámica y cuya procedencia casi segura fueron las mismas tumbas de tiro¹³³ (**figura 4.23**).

La relación entre los vivos y los muertos, la superficie de la tierra y el inframundo, destaca especialmente en estos ejemplos de tumbas. Las dos fueron cavadas bajo basamentos que forman parte de un complejo de planta circular y concéntrica. Se trata de dos basamentos próximos y ubicados en el círculo exterior del guachimontón; tal como se aprecia en algunas esculturas de cerámica y como lo han determinado indagaciones arqueológicas,¹³⁴ arriba de estas se erigían otras construcciones de materiales más bien perecederos, muy probablemente con techos de cuatro aguas, apropiados para el clima de esta zona (**figura 4.23c**).

¹³³ Véase, por ejemplo, Winning y Hammer, 1972, fig. 38. En cerámica también se modelaron algunas tapaderas con forma de edificios de planta circular, con vano de ingreso y techo abovedado, se atribuyen al territorio de Colima (Schávelzon, 1982).

¹³⁴ Véase el capítulo 6.

En los techos de las dos tumbas se aprecian además variaciones en el diseño. Como se ha dicho, cada tumba consta de tres cámaras. Del total de seis, cinco presentan formas piramidales, es decir, las cuatro secciones son triangulares y de tamaño similar, mientras que una —de la Tumba 2— exhibe dos secciones trapezoidales más anchas que las otras dos triangulares (**véase la figura 4.22f**). El mismo diseño fue reproducido igualmente en la escultura cerámica (**figura 4.23d**). En el dibujo tridimensional de la Tumba El Frijolar y en el corte de la Tumba 2, se nota además que las líneas donde se unen las pendientes tienen una ligera curvatura, por lo cual podrían llamarse también techos ojivales.¹³⁵

Una acuciosa revisión de colecciones en museos y diversas publicaciones no reveló que los techos planos y abovedados hayan sido figurados en la escultura cerámica, sin lugar a duda, en estas representaciones los privilegiados fueron los de cuatro aguas, hecho que no implica de ningún modo que los otros no hayan sido realizados en la arquitectura real.

La integración de los techos de cuatro aguas en el diseño de algunos espacios funerarios subterráneos debió conjuntar varios factores: un tepetate muy sólido, tipo duripan; una desarrollada habilidad de los constructores, pues en definitiva su ejecución fue peculiarmente difícil por la dureza de la materia y por la simetría longitudinal que impone el diseño común; y con seguridad otro factor fue la jerarquía superior de los ahí sepultados, lo cual puede inferirse, por un lado, a partir de las características de estas dos tumbas de El Arenal, y por otro lado, por su ubicación directamente vinculada con un complejo

¹³⁵ Es así como los denomina Corona Núñez en relación con la Tumba El Frijolar (Corona, 1955). Recordemos que lo ojiva es una “figura formada por dos arcos de círculo iguales, que se cortan en uno de sus extremos y volviendo la concavidad el uno al otro” (*Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia de Española).

arquitectónico ceremonial de superficie. Entre los muertos que ahí se alojaron y ese espacio ceremonial se percibe una íntima asociación.

Bajo este guachimontón se indica la existencia de un total de 22 tumbas, pero sólo se ha hecho la exploración arqueológica de cuatro; además de la número 2 y la de El Frijolar, en el plano hecho por Long otras cuatro se hallan bajo un montículo, en este caso se trata del central, cuyas dimensiones son mayores que las de los otros dos. Los dibujos indican que las tumbas 1 y 3 de El Arenal tienen cámaras abovedadas.

El labrado de techos de cuatro aguas en las tumbas confirma el empeño de sus hacedores en imitar el ámbito arquitectónico de los vivos, al menos los que fueron modelados en la escultura en barro con notables escenas vitales. Tales testimonios plásticos me permiten plantear que en su estado original, en este guachimontón de El Arenal los espacios funerarios de las tumbas 2 y El Frijolar debieron reproducir en lo subterráneo la forma de los edificios construidos sobre dichos basamentos, es así que se reafirma el concepto de la tumba como casa y por supuesto el íntimo lazo entre los vivos y los muertos.

Pintura. Quizá un rasgo más que podría atribuirse a algunas tumbas de tiro sea que estuvieron pintadas. Algunos saqueadores relatan haber encontrado ocasionalmente pinturas con motivos geométricos en las paredes; Weigand menciona que pudiera tratarse de elaborados murales, pues registró, en tumbas saqueadas, trazos apenas preservados de líneas paralelas inclinadas, semicírculos y zigzag.¹³⁶ El registro arqueológico de la Tumba

¹³⁶ Weigand, 1974, p. 123. En una publicación posterior (Weigand, 1993, p. 84) reitera que los muros de las tumbas se pintaban ocasionalmente con murales en los que dominaban los mismos motivos y composición que en la cerámica pseudocloisonné. “Estos murales se han conservado en muy mal estado, en general se

de Tiro 2 de El Maizal, en la zona nayarita de Los Toriles, se suma a estas observaciones, puesto que se detectó un revestimiento de pigmento blanco en las paredes del tiro.¹³⁷

Marcas en el exterior. En el plano de la superficie y en el caso de algunas tumbas, una serie de piedras sirvieron para señalar la ubicación de los tiros. Respecto a Colima, Miguel Galindo, en una publicación de 1922, pudo ser el primero en referir unas piedras acomodadas intencionalmente para ubicar las tumbas;¹³⁸ una década después Disselhoff lo confirma, pues habla de piedras dispuestas en círculo en la superficie, como indicadores de tumbas y a la par nos presenta los primeros dibujos de cortes de tumbas de tiro y fosas, con piedras sobre el contorno de las aberturas que sobresalen en el suelo (**figura 4.41**).¹³⁹

Mountjoy encontró en Puerto Vallarta piedras clavadas en la tierra que funcionaron como marcadores de tumbas de tiro. En estos casos se trata de piedras blancas y lisas, tal como en una tumba sencilla y de pequeñas dimensiones del sitio La Pedrera, cuyo tiro mide de 0.70 m de profundidad. Este tipo de piedras igualmente sirvió para marcar varias fosas en las que los restos óseos se habían desintegrado, pero contenían el mismo tipo de ofrendas cerámicas que las tumbas de tiro de la zona. Acerca del sitio El Reparito, un saqueador reportó a Mountjoy el hallazgo de una piedra de unos 0.80 m de altura clavada en la tierra en la ladera de una colina, señalando el tiro de una tumba de 3 m de profundidad.¹⁴⁰

habían hecho polvo aún antes de la llegada de los saqueadores. Los restos son bastante frecuentes y, en ocasiones, tuvimos la suerte de observar tramos completos antes de que el aire introducido por el saqueo acabase con ellos”.

¹³⁷ Zepeda, 1994, p. 77.

¹³⁸ Galindo, 1922, p. 175.

¹³⁹ Disselhoff, 1931, pp. 527-529, fig. 1.

¹⁴⁰ Mountjoy, 2004, pp. 345 y 351.

Hay también informes de otro tipo de piedras con cavidades grabadas, las cuales, según la creencia de la gente local, señalarían la ubicación de las tumbas de tiro, por lo que son llamadas piedras “mapas”.¹⁴¹

Estas marcas aluden un reconocimiento explícito de los espacios de los muertos, no se trata de lugares anónimos y dejados a su suerte. Puede advertirse una práctica en la que está implícito lo social y lo público. Junto con otras características, como la ubicación de las tumbas en cementerios, se pone en evidencia la importancia para los vivos de las tumbas, de los muertos, de la muerte y los ancestros.

5. Dimensiones de las tumbas, sus formas y la construcción con piedra

Los datos referentes a las medidas lineales y cúbicas de las tumbas se organizan respectivamente en los **cuadros 4.3 y 4.4**. Puesto que del sitio El Arenal existe información específica sobre las dimensiones de varias de sus tumbas, resultó apropiado concentrarla en el **cuadro 4.5**.

Las tumbas infantiles

Respecto a las tumbas que registró en el valle de Atemajac, Javier Galván considera que las de pequeño tamaño y sin restos de material óseo, fueron destinadas a inhumaciones de infantes y las denomina “microtumbas”.¹⁴² En Mascota, Jalisco, esta modalidad se

¹⁴¹ Schöndube, 1969, p. 24.

¹⁴² Galván, 1992.

confirma por una de las tumbas excavadas por Joseph B. Mountjoy en El Embocadero II: tiene el piso del tiro más alto que el de la cámara (dave T-28), no se informa con precisión de sus medidas, pero en una fotografía, la escala indica que la cámara mide poco más de 20 cm de diámetro, mientras que el del tiro mide el doble; en la cámara se encontraron restos óseos de un infante de entre 4 y 8 años de edad, colocado sobre dos tastos grandes del fondo de una olla.¹⁴³

El carácter infantil de algunas sepulturas puede determinarse en particular por las dimensiones de las cámaras, con el largo adecuado para colocar a sus inquilinos en posición extendida, como era la costumbre predominante. Las evidencias por cuanto toca al material óseo son poco frecuentes debido al número limitado de tumbas que ha sido hallado sin saquear, y más allá de esto, de las excavadas científicamente se deriva que no es común la preservación de huesos a raíz de causas naturales, como la elevada acidez de los suelos. Por otro lado, en las tumbas de dimensiones mayores con entierros colectivos, se han detectado evidencias de humanos de todas las edades, incluso neonatos.¹⁴⁴ La existencia de entierros infantiles y además de tumbas infantiles es sumamente relevante, pues indica que ya se les asignaba una posición social específica.

Dentro del *corpus*, las tumbas que podemos considerar como infantiles son nueve¹⁴⁵ (**figura 4.24**). En Tabachines se trata de las tumbas 5 (dave T-3), 7 (T-13), 16 (T-4), 10 (T-

¹⁴³ Mountjoy, 2006, Pozo #8, Unidad #2 (lotes #20, #21 y #22), pp. 56, fig. 50.

¹⁴⁴ Por ejemplo, en la Tumba de Tiro 2 de El Piñón, se identificó un total de 49 individuos, entre ellos 19 inmaduros que incluye neonatos, así como 1ª 2ª y 3ª infancia y adolescentes (Cabrero y López, 2002, p. 180).

¹⁴⁵ Una tumba más muestra dos cámaras de tamaño pequeño: la Tumba 1 de Atitlán-Las Cuevas (T-61), no obstante la excluyo de esta categoría porque pese a que sus cámaras presentan alrededor de 1 m de diámetro, son más altas que las que arriba considero infantiles, éstas miden 1 m de altura; aparentemente se

46), 12 (T-48). La número 7 tiene la particularidad de presentar dos cámaras, una de las cuales es de pequeñas dimensiones. En Loma del Vergel son las tumbas 18 (T-5) y 20 (T-7). Fuera del valle de Atemajac una de las tumbas de La Pedrera, en Puerto Vallarta (T-11) y la de Mascota recién mencionada.

Excepto por una (la de clave T-13), su diseño corresponde a la forma básica: con una cámara lateral al tiro, cuyo piso en cinco casos está al mismo nivel que el de la cámara (subtipo A1), y en tres más arriba (subtipo C1). En cuanto a sus dimensiones promedio, los tiros miden menos de 1.50 m; el lado más largo de la cámara es de 1.37 m¹⁴⁶ y la altura es de apenas 0.48 m. El volumen aproximado de una cámara adecuada en principio para un entierro infantil, es diminuto: de 0.65 m³.

Estas pequeñas tumbas dan pie para ilustrativas comparaciones con las sepulturas de mayor tamaño y las medianas.

Las tumbas de mayores dimensiones

Acerca de la altura de los tiros, las más profundas dentro de la muestra clasificada coinciden con las cinco que arriba se abordaron en la sección de tumbas con más de dos cámaras. En orden ascendente son: las tumbas 1 y 2 El Arenal, en Etzatlán, Jalisco (claves T-23 y T-22); respectivamente sus tiros miden 5 m y 10.90 m de altura; le sigue una tumba de Cerro de los Monos, en San Juanito, Jalisco (clave T-60), con un tiro de 11 m; en cuarto

encontró sin saquear y se entiende que contenía restos de adultos: en la cámara 1 había un entierro sedente, en el pasillo otros tres entierros mezclados y en la cámara 2 un torso articulado de un entierro disturbado.

¹⁴⁶ En este cálculo no tomé en cuenta la diminuta cámara de la tumba de El Embocadero II, cuyo largo es de 0.50 m, dado que resulta notablemente menor que el resto de las tumbas y en la medición promedio producía un sesgo.

lugar está otra tumba de El Arenal, la llamada El Frijolar (clave T-75), con 14.50 m de tiro cavado en el suelo (**véase el cuadro 4.5**); la quinta es una tumba de San Andrés, municipio de San Juanito, en Jalisco (clave T-70), con el tiro de 15 m de profundidad.

Las cinco se localizan en los valles lacustres de la zona del volcán de Tequila y comparten su asociación con la arquitectura de superficie de planta circular y concéntrica, así como otra característica notable —a excepción de la tumba de Cerro de los Monos—: el tiro y/o la planta de la cámara es cuadrangular, de lo cual puedo deducir que las de mayor tamaño y las de composición más elaborada se asocian con este tipo de forma.¹⁴⁷ En tanto, llama la atención que tres hayan sido registradas en el mismo sitio, El Arenal.

A las tumbas con los tiros más profundos se suma otra de diseño comparativamente más simple, la de Huitzilapa (T-68), cuyo tiro mide en la sección cavada en el suelo, 7.80 m de altura. Su ubicación es en los mismos valles lacustres jaliscienses e igualmente presenta el lazo con los complejos ceremoniales de superficie. En su caso, el tiro es cilíndrico y tiene dos cámaras laterales de planta cuadrangular y techo abovedado.

Conviene aludir también las tumbas del altiplano volcánico nayarita que Corona Núñez denominó “de tiro y bóveda”, con tiros cuya altura varía entre 1.50 y 8 m,¹⁴⁸ y por

¹⁴⁷ Las tumbas El Frijolar y la 2 de El Arenal, así como la de San Andrés (claves T-75, 22 y 70) presentan tiro cuadrangular y cámaras de planta cuadrangular. La Tumba 1 de El Arenal (clave T-23) tiene tiro cuadrangular y cámaras de planta oval. En cambio, la tumba de Cerro de los Monos (T-60) tiene tiro cilíndrico y cámaras de planta oval.

¹⁴⁸ De acuerdo con Corona (1954, p. 47), en estas tumbas, al terminar el tiro, se encuentra una o más bóvedas, a las que se llega por medio de un pasillo que mide de 0.50 a 3 m de largo, por 0.80 m de altura y 0.60 m de ancho. Las bóvedas son ovaladas, redondas y cuadrangulares; en general miden 3 m por lado, y las ovaladas 4 m en su diámetro mayor. Las cuadrangulares a veces tienen foso y pretil.

En torno a estas tumbas el autor publicó dos modelos sin escala, pero es evidente que su tiro no llega a los 8 m de profundidad; muestran tiro cuadrangular y dos cámaras laterales de planta cuadrangular; se trata de la Tumba 1 de Corral Falso, municipio de Santa María del Oro y la 1 de Los Chiqueros, en el municipio de Ixtlán del Río, cuyas claves en el cuadro clasificatorio son T-71 y T-72.

supuesto, la tumba localizada en San Juan de los Arcos, en el municipio de Tala, en los alrededores del volcán de Tequila, cuyo tiro alcanza, por lo menos, la impresionante cifra de 22 m de profundidad.¹⁴⁹

De manera similar a lo visto en torno a las cámaras con techos planos y de cuatro aguas, resulta evidente que las tumbas de mayores dimensiones fueron excavadas en duripanes. Su construcción debió conjugar la habilidad de los artífices, abundante mano de obra y el hallazgo del suelo indicado, con prolongados estratos de tepetate de consistencia sólida que permitieran llegar las profundidades mencionadas, y además construir a partir de ahí las espaciosas moradas de los muertos que induso alcanzaron mayor hondura en el caso de las tumbas con el piso del tiro más alto que el de las cámaras.

Es muy factible suponer que en estas tumbas igualmente está implícita la jerarquía elevada de quienes la mandaron construir o de los muertos que ahí fueron depositados. Sus propias características y las del contexto ceremonial en el espacio exterior sustentan esta idea; en cuanto al contenido de estas tumbas, sólo es conocido el de Huitzilapa -las otras fueron saqueadas-; de esta tumba sin duda son notables la calidad y cantidad de las ofrendas, de modo que apoya la noción del alto estatus de los muertos o de los vivos involucrados.

En este sentido conviene reiterar la predominancia de factores ideológicos sobre la materia, a diferencia de ciertas perspectivas que plantean lo opuesto. Como dije atrás, se ha expresado que las características geológicas del territorio, en particular aludiendo a su inserción en la provincia del Eje Neovolcánico Transversal, determinaron tanto la

¹⁴⁹ Weigand, 1996, p. 16. De esta tumba la información es escueta, se sabe que fue saqueada, el dato de la profundidad fue conocido a partir de los informes de moneros.

distribución de las tumbas de tiro, como sus diseños y dimensiones; desde esa lógica la profundidad de los tiros –sea corto u hondo- dependería de alcanzar una capa con la suficiente compactación para cavar la cámara.¹⁵⁰

No hay duda que en el altiplano central de Jalisco las cualidades de la toba, con seguridad del tipo duripan, incidieron en la colosal profundidad y el elaborado diseño de estas tumbas, pero puede afirmarse que los tiros no alcanzaron dichas alturas porque el suelo lo permitía. En apartados anteriores de este capítulo¹⁵¹ puse en relieve evidencias que contradicen el determinismo materialista y geográfico, en síntesis: que esta clase de arquitectura también fue construida fuera de dicha provincia volcánica; que aun cuando ésta atraviesa todo el país, las tumbas de tiro se concentran en la región Occidente, y que incluso en suelos no aptos fueron realizadas, por lo cual ante todo sobresale la relevancia de la forma de las tumbas.

Por lo que toca a los estratos sociales y económicos de la comunidad, indudablemente se manifestaron de maneras variadas a lo largo del espacio y del tiempo en que tuvo lugar esta cultura, y por ello habrá que recurrir a casos específicos para poder advertirlo. Es decir, no parece oportuno suponer que necesariamente la zona de Tequila, con sus tumbas colosales, fue el asiento de la élite que dominó el resto del territorio donde se asentó el pueblo de las tumbas de tiro.

Ahondando en el asunto de las medidas de las tumbas, la conversión en metros cúbicos provee una noción muy ilustrativa de estos espacios subterráneos, en especial de las cámaras. Los volúmenes de las cámaras que se anotan son aproximados y de hecho

¹⁵⁰ Estas ideas se sugieren en: Pickering y Cabrero, 1998, p. 77; y Rodríguez, 1996, pp. 22, 23, 26.

¹⁵¹ “El material y la construcción” y “El predominio de la forma”.

deben ser menores en gran parte de los casos, dado que estos recintos no son prismas regulares: predominan los techos abovedados cuya curvatura inicia en las mismas paredes, y las plantas ovales, las cuales no suelen ser perfectamente simétricas.

Acerca de las cámaras de mayores dimensiones, he considerado sobresalientes las que superan los 20 m³; podrá notarse que sólo una se vincula con las tumbas referidas arriba por sus tiros más profundos.¹⁵² En orden ascendente se trata de diez cámaras, dos integran una misma tumba (**figura 4.25**).

-la Tumba 1 de La Florida, Valparaíso, Zacatecas (clave T-66, subtipo C6); con una cámara de 23.97 m³; el tiro mide 2.20 m de altura;

-la tumba de El Casco, en el municipio de Usmajac, zona de Sayula (T-2, subtipo A1), con 25.84 m³; su tiro mide 3.16 m³;

- la Tumba 2 de El Moralete, Colima (T-80, subtipo E1.1), con cámara de 27.72 m³; el tiro mide 2.20 m de altura;

-una de las dos cámaras de una tumba de Atitlán-Las Cuevas, San Juanito de Escobedo, Jalisco (T-17, subtipo A7.1), de 31.92 m³; el tiro mide 6.70 m de altura;

-la tumba de Acatlán de Juárez, Jalisco (T-16, subtipo A6), con 34 m³; el tiro mide 3.41 m de altura;

-la Tumba de Tiro 1 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jalisco (T-78, subtipo E-1), con 34.15 m³; se desconoce la altura del tiro;

¹⁵² En este apartado me he concentrado en las sepulturas propias de la cultura de tumbas de tiro, y he dejado de lado las tres de El Opeño incluidas en el **cuadro clasificatorio 4.1**. No obstante, en el **cuadro 4.4** sí están contempladas; sólo de dos fue posible calcular el volumen de la cámara: la de la Tumba 3 (clave T-94) mide 13.48 m³ y la de la Tumba 7 alcanza la impresionante cifra de 77.49 m³, con lo cual constituye la de mayores dimensiones en la muestra de tumbas clasificadas.

-la cámara I de la Tumba El Frijolar, en El Arenal, Etzatlán Jalisco, con 34.39 m³ (dave T-75, subtipo D8.1; más adelante la cámara II de la misma tumba, pues es mayor que ésta); el tiro, en su sección subterránea mide 14.50 m de altura.

-la cámara de la Tumba 3 de El Moralete, Colima (T-74, subtipo D5.1), con 35.21 m³; el tiro mide apenas 4.30 m de altura;

-la cámara I de la Tumba El Frijolar, en El Arenal, Etzatlán, Jalisco (T-75, subtipo D8.1), con 40 m³; y,

-la Tumba 1 de El Moralete, Colima (T-63, subtipo C4); con 40.42 m³; el tiro mide apenas 1.60 m de altura.

Únicamente la Tumba El Frijolar presenta además de un tiro profundo, cámaras de dimensiones grandes sobresalientes. Los tiros de las otras seis tumbas miden entre 1.20 y 6.70 m de altura, con lo cual sale a relucir que esta última no resulta tan distante de la altura media de los tiros, que es de 3 m.¹⁵³ De estos datos se desprende que, si acaso el tamaño de las tumbas estuvo ligado con la jerarquía de los individuos involucrados, las tumbas anteriores que no presentan tiros tan profundos podrían haber manifestado esa posible cualidad jerárquica a través de la extensión de las cámaras.

La distribución de estas tumbas en el territorio puede considerarse amplia: tres tumbas se localizan en la zona de los valles lacustres jaliscienses; tres en el sitio El Moralete, en el valle de Colima; una en la cuenca de Sayula y dos en el cañón de Bolaños. Y sin duda destaca que la cámara de volumen aproximado más amplio sea la Tumba 1 de El

¹⁵³ Sobre este promedio, véase el apartado siguiente.

Moraletes, Colima, cuyo tiro tiene una altura incluso menor a la media del conjunto, como se verá enseguida.

Las tumbas de dimensiones medias y observaciones adicionales acerca de las medidas

Páginas atrás vimos que los tipos predominantes son el C y el A, y salió a colación el volumen promedio de sus cámaras; del C es 6.85 m^3 y del A es 7.84 m^3 ; del tipo C la altura de los tiros mide entre 1 y 2 m, y del tipo A entre 1.20 y 2.40 m; estos datos permiten señalar que la mayoría de las tumbas de tiro y cámara tienen un tiro cuya altura promedio es de 1.70 m; mientras que el volumen aproximado de la cámara es de 7.34 m^3

Por otro lado, se encuentran las medidas promedio tomando en consideración el conjunto de las tumbas de tiro y cámara, es decir, no sólo los tipos predominantes, también los menos representados. Al respecto, luego de sumar todas las alturas de los tiros y dividirlos entre el número de medidas sumadas, resulta que la altura media de los tiros es de 3 m de altura.¹⁵⁴ Siguiendo el mismo procedimiento, el volumen medio de las cámaras mortuorias es de 11.58 m^3 . Conviene ahora retomar algunas medidas y plantear algunas observaciones adicionales.

La cámara de la Tumba 7 de El Opeño, Michoacán (dave T-97) es la de mayor tamaño, alcanza el impresionante volumen de 77.49 m^3 . La otra del mismo sitio de la que se conocen las medidas, es la Tumba 3, cuya cámara mide aproximadamente 13.48 m^3 .

¹⁵⁴ La cifra de 3 m resulta de la suma de las medidas de 66 alturas de tiros lo cual dio la cantidad de 198.45. En el caso de varias tumbas cuya medida del tiro se proporciona como de 1 a 2 m, o de 1.20 a 2 m, sólo se sumó una vez cada cifra.

Ahora, tomando en cuenta todas las tumbas clasificadas atribuibles a la cultura de tumbas de tiro, y de las que se conocen sus dimensiones, el volumen aproximado de las cámaras exhibe un amplio rango de variación: desde los 0.08 m³ (T-11, localizada en La Pedrera, Puerto Vallarta, Jalisco) hasta los 40.42 m³ (Tumba 1 de El Moraleta, Colima, dave T-63).

Igualmente ocurre con los tiros, el menor mide 0.93 m de altura (Tumba 4 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jalisco, dave T-65) y el mayor en su sección cavada en el suelo es de 15 m (tumba de San Andrés, Magdalena, Jalisco, dave T-70). Aunque aparte de las tumbas clasificadas, existe el registro de una tumba saqueada cuyo tiro se hundía en el suelo 22 m.

También acerca de los tiros es importante subrayar que su diámetro o tamaño por lado en el caso de los de forma cuadrangular, exhibe poca variación en sus dimensiones: los más estrechos en la muestra miden 0.50 m de diámetro (véase la tumba con la dave T-3) o de lado (véase la tumba con la dave T-69) y los más amplios llegan a 1.70 m de diámetro (véase la tumba con la dave T-16) o de lado (véase la tumba con la dave T-21). La media de la abertura de los tiros cilíndricos es de 0.91 m de diámetro, mientras que de los cuadrangulares es de 1.11 m por lado.

Como se dijo, uno de los propósitos de estas mediciones, es proporcionar una idea más clara de los espacios funerarios subterráneos; de modo paralelo salen a relucir otros dos aspectos relevantes. Primero, el afán por construir un ingreso comparativamente más estrecho que el recinto donde se colocarían los muertos, sea que se trate de cámaras pequeñas, de tamaño mediano o grande; y segundo, que las tumbas de formato reducido

así como las mayores, tanto en tiro como en cámara, fueron hechas siguiendo los mismos diseños, es así que de las diez cámaras con mayor tamaño, la mitad fue clasificada dentro de los tipos A y C, predominantes en el *corpus*.

Tumbas construidas con lajas de piedra

Aun cuando ya fueron mencionadas antes con la intención de ponderar la importancia de la forma sobre la materia, retomamos las tumbas en cuya edificación fueron empleadas lajas de piedra con el propósito de ahondar en sus formas. Se trata de la Tumba 5 de Pochotitan (T-10, subtipo A1), en el cañón de Bolaños (**figura 4.26a**), y de las tumbas de los sectores 1, 3 y 2 de Cerro de Agua Escondida (respectivamente, daves T-37, 38 - subtipos C1- y 69 -subtipo D1-), en la cuenca del lago de Sayula (**figura 4.26b, c, d**). Las cuatro se construyeron en suelos frágiles, constan de un tiro y de una cámara lateral de planta oval, aunque hay variaciones en la forma de los tiros y en los niveles de los pisos del tiro y de la cámara.

Pese a las dificultades que el terreno imponía, estas tumbas superan las dimensiones promedio anotadas en relación con los tipos C y A. La menor es una de Cerro del Agua Escondida (T-38), tiene un tiro de 1.60 m de altura y la cámara un área de 5.78 m² y una altura de 1.20 m (aproximadamente el volumen es de 6.94 m³); la mayor es la de Pochotitan, con tiro de 2.22 m de altura y la cámara con un área de 9.83 m² y una altura de 1.20 m (volumen aproximado de la cámara 11.80 m³).

En este rubro se agrega un quinta tumba, la 1 de Los Chiqueros, en Ixtlán del Río, Nayarit (T-72), cuyo pasillo, según los dibujos de la planta y el corte, fue reforzado en los

muros y el techo, con piedras y lajas; en el pasillo noreste sólo se apreciaba una laja en la mitad del techo (**figura 4.26e**).

Caben también otras tumbas con la sección superior del tiro en una construcción sobre el nivel del suelo.

Tumbas construidas con lajas en asociación con arquitectura de superficie

En el *corpus* de tumbas se cuentan tres cuya parte inicial del tiro consiste en una estructura de piedras ubicada en las construcciones bajo las cuales fueron cavadas. En dos casos se sabe que tales construcciones son guachimontones, el tercero permite plantear que la relación con esta arquitectura no sólo ocurrió en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila, también en Nayarit. Veamos.

En la Tumba de Huitzilapa (T-68) (**véase la figura 4.12a**), la parte del tiro construida con piedras se haya tanto en el basamento de superficie como en el primer estrato del subsuelo. Dicho basamento constituye el elemento sur de un guachimontón compuesto por un altar central y cuatro edificios dispuestos en cruz y orientados cardinalmente. En los restos de este basamento fue detectada una abertura de 1.40 m de diámetro formada por piedras careadas; no se conoce la altura de esta sección del tiro debido al deterioro del basamento, pero se supone que éste tenía 2.40 m de altura. Ya en el subsuelo, la primera capa natural –de 2.50 m de espesor– era de arcilla, ahí continuó dicha estructura de piedra a lo largo de 0.70 m, luego el subsuelo se apreciaba expuesto. Resalta que la sección superior del tiro sea más amplia que el resto: los primeros 2.50 m de altura del

tiro en el subsuelo tienen el mismo diámetro que la estructura sobre la superficie: 1.40 m, a partir de los 2.50 m –donde inicia la capa de tepetate o arenisca volcánica- el tiro se estrecha a los 0.90 m de diámetro y continúa así hasta hundirse 7.80 m;¹⁵⁵ seguramente la altura total del tiro fue mayor, si consideramos su proyección sobre el nivel de la superficie.

El segundo caso es la renombrada Tumba El Frijolar (T-75) en el sitio de El Arenal (véase la figura 2.4). En la construcción que está sobre la tumba¹⁵⁶ se halló una abertura –no se especifica su forma- delimitada con piedras, de 1.50 m de altura; los siguientes 14.50 m fueron cavados en el tepetate, de este estrato se especifica que el tiro es cuadrangular de 1.50 m por lado; considerando la abertura inicial tal como se encontró en 1955, la altura total del tiro era de 16 m.¹⁵⁷ De dicho basamento, ahora se sabe que constituía uno de los ocho que rodeaban un edificio central y en conjunto conformaban uno de los complejos circulares y concéntricos del sitio.

Hasta el momento no se ha comprobado con evidencias directas la existencia de guachimontones en el actual territorio nayarita, únicamente hay una mención aislada sobre Huaynamota,¹⁵⁸ y además están como testimonios indirectos las maquetas en cerámica del estilo Ixtlán del Río.¹⁵⁹ A mi parecer, la Tumba 1 de Las Cebollas (T-73) (figura 4.27), en el municipio de San Pedro Lagunillas, pudo estar asociada con un guachimontón, lo cual resulta altamente probable, puesto que en otras partes de la región de las tumbas de tiro se reafirma que estas dos dases de arquitectura son parte del mismo complejo cultural.

¹⁵⁵ Ramos y López Mestas, 1996, 124-126.

¹⁵⁶ Como se ha dicho, en 1955, cuando se hizo el registro arqueológico de esta tumba, no se puso gran atención en el montículo construido bajo el cual estaba la tumba.

¹⁵⁷ Corona, 1955.

¹⁵⁸ Según se anota en Weigand, 1996, p. 25. Huaynamota está próximo a la costa, en el municipio de San Blas.

¹⁵⁹ Véanse los capítulos 5 y 6.

En la fecha de su registro, en la década de 1960, Furst, dio por hecho que la tumba se encontraba en un cementerio –en el que contó 38 tumbas abiertas— ubicado en la cima de una loma y, al igual que Corona y Long en relación con las tumbas de El Arenal, no puso demasiada atención en la construcción bajo la cual se hallaba la tumba, apenas habla de ella.¹⁶⁰ Como lo he dicho, considero factible que fuera parte de un guachimontón, y que seguramente se trata de construcciones contemporáneas, puesto que la abertura de la tumba comienza ahí. El inicio consiste en una estructura cilíndrica de piedra de 2.20 m de altura y 2.10 m de diámetro, localizada justo arriba del pozo cavado en el suelo, cuya base alcanza los 3.06 m de profundidad. La altura total del tiro considerando la edificación a nivel de superficie tal como la registró Furst, sería de 5.26 m. Una fecha de radio carbono obtenida de una de las conchas encontradas en el interior de la tumba, dio el año de 100 d.C.

6. Los contextos de las tumbas

Una característica distintiva de las tumbas de tiro y cámara es su agrupación,¹⁶¹ y en especial, su localización en cementerios. No sobra repetir que se trata de espacios destinados a la sepultura de los muertos, separados de las zonas habitacionales, de trabajo o de actividades del orden civil. Igualmente, en el cuadro clasificatorio ha podido advertirse que algunas tumbas se ubican bajo los guachimontones o dentro de las áreas ceremoniales con este tipo de arquitectura. En especial, es en el contexto de los cementerios donde puede advertirse tanto unidad como diversidad en el diseño y tamaño de las tumbas;

¹⁶⁰ Furst, 1966, pp. 67, 78-83.

¹⁶¹ Tal rasgo está ampliamente sustentado, por ejemplo, por Isabel Kelly (*cf.* Kelly, 1980, p. 39).

mientras que en los vinculados con la arquitectura de superficie, parece predominar la variación de las tumbas.

Antes de avanzar, en primer lugar en la materia de los cementerios, es oportuno destacar que son contadas las menciones de tumbas aisladas y algunas no resultan del todo contundentes. En la muestra de tumbas, encontramos las siguientes.

Corona Núñez refiere en 1972 que la tumba que registró en el cerro del Teúl (dave T-15) es un ejemplo aislado, al igual que la que conoció en Acatlán de Juárez (T-16),¹⁶² sin embargo ahora se sabe que por lo menos existen seis tumbas de tiro en el cerro del Teúl; en el *corpus* analizado se integró también la Tumba 5 del sitio (dave T-51).¹⁶³ Por lo que toca a Acatlán de Juárez, se informa que fue un cementerio de tumbas de tiro descubierto en la primera mitad del siglo XX, entonces los habitantes de bajos recursos económicos reutilizaron las tumbas y cavaron nichos en las paredes de los tiros y asimismo los ampliaron.¹⁶⁴

Al parecer, la Tumba 1 de Mari Pérez (dave T-19, subtipo B1.1), en el municipio de Etzatlán, Jalisco, se encontró aislada, esto no se dice de modo expreso, sin embargo no se da información del contexto. Con base en la información proporcionada por saqueadores, Long habla de esta tumba y de su contenido.¹⁶⁵ Igual ocurre con la Tumba 1 de Atitlán-Las

¹⁶² Corona, 1972, pp. 36, 37.

¹⁶³ La información proviene del Proyecto Arqueológico Cerro del Teúl, 2010-2011. Además se anota que a mediados del siglo XIX el ingeniero Carl Berghes hizo un plano del cerro del Teúl, en el que dejó asentada la existencia de tres tumbas de tiro. Fuente: “INAH registra una tumba de tiro en 3D”, *El Universal*, 5 de enero de 2011, consulta en línea <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/735281.html>>, con información de los arqueólogos Laura Solar y Enrique Pérez Cortés.

¹⁶⁴ Furst, 1966, p. 49.

¹⁶⁵ *Cfr.*: Long, 1966, pp. 56, 57, fig. 11.

Cuevas, excavada por el mismo Long en 1963,¹⁶⁶ en una de las antiguas islas de la laguna de Magdalena, en el actual municipio de San Juanito.

Otras tumbas de las que no cuento con mayor información son: la Tumba 1 de Corral Falso (dave T-71), la Tumba I de Los Chiqueros (dave T-72), la tumba de El Limón, estas tres en Nayarit y registradas por Corona Núñez;¹⁶⁷ la 4 de Citala, en Teocuitatlán, Jalisco (T-91),¹⁶⁸ la tumba de La Casita de Piedra, en Jiquilpan, Michoacán, que se localizó en una ladera de suave pendiente.¹⁶⁹ Weigand publica cortes de varias formas de tumbas de tiro y de fosas registradas en Atitlán-Las Cuevas, un antigua isla en la laguna de Magdalena desecada en la década de 1950 y que pertenece a San Juanito de Escobedo, Jalisco; sin embargo no extiende sus notas sobre la ubicación específica de las sepulturas.¹⁷⁰ En el **cuadro 4.1** las tumbas de Atitlán-Las Cuevas llevan las daves T-9, 17 y 94; una más, la T-61, fue registrada por Long.¹⁷¹

Los cementerios

Desde el temprano cementerio de El Opeño, en Michoacán, queda patente, por parte de quienes conformaron la tradición arquitectónica funeraria en el Occidente, una decidida planeación para determinar el lugar de los muertos, tanto por la ubicación de las tumbas en la pendiente de las colinas de baja altura, como por su misma agrupación. En la muestra clasificada fue posible induir tres de las tumbas de este sitio que fueron halladas intactas

¹⁶⁶ Long, 1966, p. 60, fig. 13.

¹⁶⁷ Corona, 1954.

¹⁶⁸ Weigand, 1996, fig. 3.

¹⁶⁹ Schöndube, 1979.

¹⁷⁰ Weigand, 1993, figs. 2.3 y 2.8.

¹⁷¹ Long, 1966, p. 60, fig. 13.

(dave T-95, 96 y 97); de modo conjunto se presenta el plano de El Opeño, con doce tumbas con pasillo escalonado y cámara (véase la figura 3.2), en el que puede verse su distribución alineada en tres hileras, en una superficie aproximada de 100 x 200 m²; su diseño es el mismo, con el ingreso orientado hacia el oeste, aunque sí varían en tamaño.

En la contemporánea cultura Capacha, también se han detectado cementerios. En principio, Isabel Kelly exploró algunos, con pozos simples cavados en el tepetate, en el valle de Colima y en el sur de Jalisco; fue informada del hallazgo de cerámica tipo Capacha en tumbas de tiro, pero no le fue posible comprobarlo por medio de alguna excavación.¹⁷² Sólo hasta el 2004 fue comprobada esta asociación; el descubrimiento, por parte de Joseph B. Mountjoy, ocurrió en el noroeste de Jalisco, en el municipio de Mascota. El sitio específico es el Embocadero II, fechado hacia el 800 a.C.; en la muestra induí once tumbas de este sitio, con las daves T-28, 54 a 57, 99 a 104. Los datos sobre las formas de estas tumbas son limitados, pero en general presentan un tiro cilíndrico y una cámara lateral. Cinco fueron clasificadas en el tipo C y seis en la categoría de Tumbas sin datos (T-sd); de estas últimas sobresale una que cuenta con un tiro y tres cámaras (T-100).

Ya en el marco de la cultura de tumbas de tiro, se confirma la continuidad en el afán de agrupar las tumbas, pero no sólo en cementerios, también en espacios con arquitectura ceremonial de superficie. Acerca de los cementerios atenderemos los ejemplos que nos aporta el *corpus* analizado, su frecuente ubicación en la pendiente de cerros, así como la unidad y la diversidad en el diseño y tamaño de las tumbas. Dado que no se identifican evidencias de restos habitacionales u otro tipo de actividad, es factible atribuir a estos

¹⁷² Kelly, 1980.

espacios el carácter de cementerios.¹⁷³ Sobre los cementerios que se refieren enseguida, no hay posibilidad de consignar el total de las tumbas, los registros arqueológicos sólo dan constancia de las que se excavaron.

Hacia 1931 Disselhoff habla expresamente de varios cementerios hacia el sureste de la villa de Colima. En relación con los terrenos de la hacienda de San Juan indica que uno de sus “cementerios” está sobre una colina baja, en cuya cumbre pueden verse grupos de piedras grandes semienterradas en disposición semicircular que servían, cada uno, como punto de referencia de la abertura de tumbas, cuya forma originalmente dibujó como un corte trapezoidal,¹⁷⁴ y que en una posterior publicación modificó por un dibujo de tumba con el tiro sobre el centro de la cámara¹⁷⁵ (dave T-81), de lo cual puede suponerse que mejoró su registro gráfico.

En el mismo sentido, Disselhoff escribe de la hacienda Los Copales, en particular de una de sus colinas cónicas bajas llamada Cerrito de los Monos; narra que cuando subió a esta eminencia la mayoría de las sepulturas había sido violada, sus aberturas cilíndricas y perpendiculares se veían en hileras, a intervalos de más o menos 3 o 4 m; él pudo descubrir cuatro series, pero subraya que es posible hallar más. El diseño de estas tumbas era muy uniforme: con tiros cilíndricos de 0.70 a 1.50 m de diámetro, y profundidad de 1.20 a 2 m; con aberturas laterales –en general del lado norte y rara vez del sur- ovals de 0.70 m de altura en promedio, que conducían a una cámara de planta oval de 3 m de largo y techo

¹⁷³ Cementerio se define como un lugar dedicado a enterrar a las personas muertas (*cf.* *Diccionario de María Moliner*). La palabra proviene del latín "coemeterium", y del griego "koimitirion", ambas con el mismo significado: dormitorio.

¹⁷⁴ Disselhoff, 1931, p. 527.

¹⁷⁵ Data de 1960; dicho dibujo apareció en Leyenaar, Van Bussel y Weber, 1992, p. 65.

abovedado; ¹⁷⁶ los modelos de tumbas que atribuyó a este sitio fueron clasificados con las daves T-1 (subtipo A1), T.12 (subtipo A2) y T-82 (subtipo F1); son sepulturas con el piso del tiro y de la cámara al mismo nivel, ya sea con una o dos cámaras laterales con bóveda; y con el tiro sobre el centro de la bóveda de la cámara.

Las siete tumbas de El Manchón, Colima (daves T-24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 y 33), fueron excavadas en 1940, por Isabel Kelly (**figura 4.28**). El sitio se localiza al sur de Los Ortices, en el municipio de Colima; es de notar la cercanía de las tumbas, pues estaban en un área aproximada de 9 x 15 m, y al igual que en los casos anteriores, en la suave pendiente de una mesa. Todas se indujeron en el subtipo C1: muestran tiro cilíndrico y una cámara lateral; el piso del tiro es más alto que el de la cámara, que es abovedada, con planta oval y en dos casos circular. En opinión de Kelly, la distribución de las tumbas sugiere una planeación avanzada y una construcción contemporánea; lo sustentan las formas y dimensiones semejantes, el peculiar rasgo de un pasillo que comunica las cámaras de las tumbas 4 y 7, y asimismo que la ofrenda cerámica contenida en las cámaras permitió ubicar la construcción y el uso inicial de las siete tumbas en la fase Ortices (500 a.C.-500 d.C.), y luego, durante la fase Comala (100 d.C.-700 d.C.), su limpieza y reuso.¹⁷⁷

En Los Ortices, Colima, la Tumba de Tiro 2 de Las Ánimas (dave T-89) (a unos 28 km al suroeste de la ciudad de Colima), también formó parte de un conjunto de cinco tumbas ubicadas al pie del cerro Las Ánimas.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Disselhoff, 1931, pp. 530, 531.

¹⁷⁷ Kelly, 1974, p. 1. Sobre la temporalidad de las fases cerámicas Ortices y Comala: Mountjoy y Olay, 2005, p. 26.

¹⁷⁸ Olay, 1993, p. 79. El rescate arqueológico ocurrió en octubre de 1987.

Otro cementerio en el valle de Colima fue descubierto en El Moraleté, una colonia al sureste de la capital. En un rescate arqueológico en 1981, Daria Deraga y Rodolfo Fernández registraron cuatro tumbas y recabaron material de una quinta tumba. En su estado original el sitio era un montículo natural con un diámetro aproximado de 55 m y altura de 3.30 m, es decir, era una loma poco elevada. Dos tumbas ya habían sido penetradas (las tumbas 1 y 2) y dos se descubrieron sin saquear (tumbas 3 y 4). Los autores enfatizan que pese haber pertenecido al mismo conjunto funerario, las cuatro tumbas eran distintas y no se advirtió intencionalidad en su orientación ni en su ordenamiento espacial¹⁷⁹ (**figura 4.29**).

Y en efecto, aunque muestran en común una cámara lateral al tiro, las tumbas se clasificaron en subtipos diferentes. La Tumba 1 (dave T-63) en el C4, pues tiene cámara escalonada, de planta oval, y tiro cilíndrico con el piso más alto que el de la cámara. La Tumba 3 (dave T-74) en el D5.1, también con el piso más elevado que el de la cámara, pero tanto ésta como el tiro son cuadrangulares —incluso tiene el techo plano— y entre el tiro y la entrada a la cámara hay un pasillo corto. En cambio, la Tumba 4 (dave T-79) se adscribió al subtipo E1 debido a que el tiro está integrado a un costado de la cámara, el tiro es cilíndrico y la cámara con planta oval y bóveda. Finalmente, la Tumba 2 (dave T-80) en el subtipo E1.1, también exhibe el tiro integrado sobre un costado de la cámara, mas presenta en su sección superior un nicho. Aparte del diseño, varían las dimensiones: la mayor es la Tumba 1 (dave T-63), su tiro mide 1.60 m de altura y la cámara tiene un volumen aproximado de 40.42 m³; en contraste, en la menor, la Tumba 4 (dave T-79) el

¹⁷⁹ Deraga y Fernández, 1994.

tiro mide 1.25 m de altura y la cámara sólo 4.90 m³. Resulta muy interesante esta diversidad, pues al igual que en El Manchón, las tumbas pudieron ser contemporáneas: se plantea que fueron ocupadas entre 100 y 500 d.C.¹⁸⁰

Al norte de la ciudad de Colima, un rescate arqueológico en los años 2002 y 2003, en la colonia Loma Santa Bárbara, permitió estudiar otro cementerio con 11 tumbas de tiro y cámara, más 11 entierros en fosas y uno en cista. A partir de su publicación, en el cuadro clasificatorio pude integrar las tumbas 5 y 27 de este sitio¹⁸¹ (T-92 y 93), ambas muestran tiro escalonado y una cámara lateral abovedada (subtipo H1-sd).

Más arriba, al sur de la cuenca de Sayula, en la ladera de un cerro se localizaron dispersas cuatro tumbas de tiro (T-34, 35, 36 y 83) y tres entierros en fosas rectangulares escalonadas;¹⁸² el sitio se llama Caseta y está próximo a Usmajac. De acuerdo al plano arqueológico, el área en cuestión es pequeña, mide aproximadamente 29 x 41 m (**figura 4.30**); aunque no se pudieron obtener fechas de radiocarbono, la ocupación más temprana se fecha alrededor del 100 a.C.; Francisco Valdez refiere que se trata de un cementerio del periodo de las tumbas de tiro, que en un nivel superior presentaba otro cementerio del Posdásico.¹⁸³

Las tumbas son similares en diseño y tamaño; tres fueron clasificadas en el subtipo C1, tienen tiro cilíndrico con el piso más alto que el de la cámara lateral, con planta oval; la cuarta tumba muestra forma de botella (subtipo F1).

¹⁸⁰ Se trata de la fase Comala (Deraga y Fernández, 1994, p. 30).

¹⁸¹ Olay, 2004a y 2005, p. 32.

¹⁸² Véase más abajo la clasificación formal de las fosas.

¹⁸³ Se distinguen porque las del tiempo de las tumbas de tiro fueron cavadas a profundidad en el tepetate, y las más tardías son pequeños pozos superficiales (Valdez *et al.*, 2006, pp. 300-305).

Avanzando hacia la costa, Mountjoy exploró varios cementerios en el municipio de Puerto Vallarta. En el cuadro se incluyen las dos tumbas de El Pozo de Doña Amparo de las que se ofrecen más datos (daves T-58 y 59) dentro del subtipo C1-sd, en tanto presentan tiro cilíndrico con el piso más alto que la cámara lateral, de la cual no hay certeza de su forma; la de dave T-58 se descubrió en la cima de una colina. En el mismo sitio consta la existencia de un número mayor de tumbas de tiro y cámara (**figura 4.31**): a partir de la narración de saqueadores, Mountjoy apunta que 25 fueron localizadas en la falda de una colina, dispuestas ordenadamente en un patrón reticular, separadas por 3 o 3.50 m; y a diferencia de las tumbas de El Reparito, donde los pisos de las cámaras están más abajo que los pisos de los tiros, en este cementerio fueron cavados al mismo nivel.¹⁸⁴ Otro sitio es Las Lagunitas (**figura 4.32**), donde había aproximadamente 12 tumbas alineadas alrededor de la base de una loma, separadas por una distancia de 3 a 3.50 m; a grandes rasgos, se dice que siete u ocho de estas tumbas eran del tipo de tiro y cámara, todas tenían una cámara, excepto una que contaba con dos; la entrada a la cámara estaba cerrada por lajas de piedra; su profundidad máxima era de 2 m, y las cámaras se cavaron bajo la base de la loma. Al noroeste, los saqueadores encontraron una tumba solitaria, cuyo tiro alcanzó 2 o 3 m de profundidad y la cámara aproximadamente 2 m de diámetro; la puerta de la cámara consistía en dos lajas.¹⁸⁵

Ascendiendo en el territorio se llega a los valles del altiplano volcánico nayarita. En un proyecto de rescate arqueológico en 1993-1994, se excavaron los cementerios de El Maizal, Ojito de Agua y La Huizachera, saqueados entre 1945 y 1950. Hubo información

¹⁸⁴ Mountjoy, 2003, sitio PV-67.

¹⁸⁵ Mountjoy, 2003, sitio PV-66.

suficiente para incluir en la muestra dos tumbas: la 2 de El Maizal (dave T-20) y la 1 de Ojito de Agua (T-88), cabe notar que de El Maizal se especifica que también había tumbas cavadas como fosas.¹⁸⁶ Por otra parte, acerca de los cementerios nayaritas, Furst escribe que en general parece existir una asociación directa entre los sitios altos, aunque en ocasiones las tumbas se localizan en las faldas bajas o al pie de los cerros. Informa que en la zona de Tequilita había cuando menos veinte cementerios grandes, algunos con 30 tumbas o más, ya sea con una o dos cámaras; como ejemplo, dice que el cementerio número 21 de Tequilita se saquearon 50 tumbas; también con la ayuda de moneros localizó en el municipio de San Pedro Lagunillas 24 cementerios con un total de 390 tumbas saqueadas.¹⁸⁷

En el cañón de Bolaños, del sitio El Aguacate se dice que consiste en un área habitacional muy destruida con una zona de tumbas de tiro alejada sobre un nivel más alto; sólo se ha publicado información de una, con diseño elaborado, pues consta de tres tiros con dos cámaras¹⁸⁸ (dave T-14, subtipo A3). De acuerdo a fechas de radiocarbono, en esta parte central del cañón el periodo de tumbas de tiro inicia en 80 d.C. y se prolonga hasta 440 d.C.¹⁸⁹

He dejado al final la zona de Tabachines-Lomas del Vergel, en el valle de Atemajac, de aproximadamente 1500 x 1000 m, donde Javier Galván registró 21 tumbas de tiro y cámara a partir de la construcción de dos fraccionamientos vecinos;¹⁹⁰ el mismo autor duda

¹⁸⁶ Zepeda, 1994, pp. 76.

¹⁸⁷ Furst, 1966, p. 56, 37, 228.

¹⁸⁸ Cabrero y López, 1997, p. 14; Cabrero y López, 2002, pp. 48, 59, 145, fig. 33.

¹⁸⁹ Cabrero, 2009, p. 9.

¹⁹⁰ En un par de lugares más, alejados del arriba mencionado, registró otras dos tumbas de tiro y cámara.

que se tratara de un cementerio, dado que la distancia entre las tumbas, que se disponen en dos concentraciones, varía de entre 3 y 20 o más metros. Las dos concentraciones están separadas; en el sector norte la mayoría eran tumbas individuales, mientras que en el sur destacaron los múltiples; alrededor de las concentraciones dice que existían otras tumbas dispersas. En ningún caso se detectaron restos de construcciones de superficie contemporáneas, pero plantea como posible hipótesis su asociación con zonas habitacionales, debido a que las tumbas no estaban tan cercanas.¹⁹¹

En el mapa del sitio no se observa claramente la ubicación de las tumbas, pero en la sección que se ve en detalle, que debe ser la concentración sur, la mayoría están alineadas, lo cual es un rasgo de los cementerios. Planteo la posibilidad de que en efecto fuera un cementerio y que la separación entre las tumbas pudo estar determinada por las condiciones del suelo, de escasa compactación. Además, todas las tumbas muestran notable uniformidad (desde T-2 a 7; 13, 40-49, 76, 77 y 84) (**figura 4.33**), fueron clasificadas en los subtipos A1, A2, C1 y E1, cuyas formas se traducen en tiros cilíndricos, con cámaras laterales, con el piso en el mismo nivel o en distinto; en un caso con dos cámaras laterales y en otro con el tiro arriba del centro de la bóveda; todas las cámaras con planta oval y bóveda.

¹⁹¹ Galván, 1991, p. 268. En otra parte, precisa la ausencia de restos habitacionales, sólo se detectaron algunos pisos empedrados que se supone fueron pisos de tumbas (pp. 205-214).

La zona se asocia con el sitio arqueológico El Grillo, a 500 m de distancia, en donde se conservan algunos montículos artificiales y cuya temporalidad se supone que es posterior al periodo de tumbas de tiro.¹⁹²

Tumbas asociadas con guachimontones

En un apartado anterior tocamos tres tumbas cuya parte superior del tiro fue construida con lajas, como parte de una edificación de superficie tipo guachimontón; esto último, por lo menos comprobado en la Tumba El Frijolar y en la de Huitzilapa, y que en mi opinión ocurrió también en la Tumba 1 de Las Cebollas, en Tequilita, municipio de San Pedro Lagunillas, Nayarit. Enseguida atenderemos otros ejemplos que igualmente presentan esa vinculación; los casos recién mencionados se abordarán en función de sus contextos más amplios.

En el *corpus* clasificado se distinguen con claridad siete sitios con tumbas asociadas con la arquitectura de planta circular y concéntrica: Los Guachimontones, El Arenal, Huitzilapa, San Andrés, Cerro de los Monos, La Florida y Pochotitan. Los dos últimos se encuentran en el cañón de Bolaños y el resto en los valles lacustres próximos al volcán de Tequila. Posiblemente otros dos sitios son San Sebastián y Las Cebollas.

Cabe destacar que existe otro caso que definitivamente pertenece a esta categoría, pero del cual no podré abundar aquí debido a que sólo se ha publicado una mención

¹⁹² En una nota de periódico se dice que en El Grillo han sido localizadas 14 tumbas de tiro (*El Informador*/Luis Herrera). De este sitio la información es muy exigua, un informe arqueológico señala que presenta seis montículos visibles con una altura aproximada cada uno de siete metros (citado en Gómez Gastelúm, s.f., p. 23). No obstante es factible atribuir la construcción de estos montículos a la fase denominada Iztépete-El Grillo, propia del valle de Atemajac y cuya temporalidad abarca del 600 al 900 d.C.; se caracteriza por el fin de la construcción de las tumbas de tiro y la aparición de las cistas o tumbas de caja (*ibid.*, p. 64).

es cueta de la tumba –y asimismo de la arquitectura de superficie-. Se trata de Potrero de la Cruz, en Comala, Colima, que presenta tres complejos tipo guachimontón, más uno con los mismos componentes, pero en disposición rectangular¹⁹³ (véase la figura 6.8). De este sitio se ha reportado una tumba de tiro con amplias cámaras.¹⁹⁴

La tumba de Huitzilapa

Esta sepultura fue descubierta en un valle al noreste de la laguna de Magdalena, ahí se detectó un total de siete sitios con estructuras, cuyo desarrollo va del 300 a.C. al 400 d.C. Huitzilapa es el principal asentamiento cívico-ceremonial de la zona; lo componen cuatro complejos en forma de cruz y con un altar central (F1, F2, F4 o Plaza Oeste y F5), un complejo circular y concéntrico delimitado por ocho basamentos (Complejo A), dos unidades de residencia (F7 y F8), y terrazas al sur del sitio, en donde se combinan estructuras con pequeños patios o áreas abiertas; asimismo, una cancha de juego de pelota de 62 m de largo con planta en forma de I y estructuras que rematan los extremos (figura 4.34); como rasgo peculiar, uno de los basamentos de la unidad llamada F1 forma parte a su vez del complejo circular.

Bajo la parte central de la estructura sur de la unidad F-4 se halla la única tumba de tiro del sitio; este conjunto cruciforme presentó muros curvos que unen las esquinas

¹⁹³ Sobre los guachimontones de Comala, véase el apartado 1 del capítulo sexto de esta tesis.

¹⁹⁴ López Mestas, 2004, p. 248.

anteriores de los basamentos. Cada uno de éstos tiene 120 m² en promedio, con una altura probable de 2.40 m; se infiere que sobre ellos se asentaban construcciones.¹⁹⁵

Las tumbas de El Arenal

Como se ha dicho, en 1955 Corona Núñez registró la Tumba El Frijolar en El Arenal, Etzatlán, Jalisco (T-75); consignó que arriba de la tumba había un montículo construido con piedras, el cual presentaba una abertura de 1.50 m de alto que constituye el inicio del tiro.¹⁹⁶ En la década de 1960 Long dibujó un plano esquemático del sitio con siete montículos, uno central, bajo los cuales o en torno a los cuales marcó la ubicación de 21 tumbas de tiro y cámara (**figura 4.35**); él mismo excavó tres de las tumbas, aun cuando ya habían sido saqueadas, y les dio los números 1, 2 y 3. Posteriormente, Weigand identificó que la serie de montículos constituían un guachimontón, y agregó un séptimo basamento al círculo exterior del complejo, en su plano éste lleva el número 7. Supongo que debió existir un basamento más para completar ocho, dado que la constante en el centro jalisciense es que en los círculos exteriores se encuentre un número par de basamentos.

Además del anterior, en El Arenal había por lo menos otro guachimontón; los dos están enlazados, pues comparten un basamento; hacia el sureste, en el plano del sitio hecho por Weigand aparece otro montículo (**figura 4.35b**).

¹⁹⁵ López y Ramos, 2000; Ramos y López, 1996. La tumba fue descubierta con motivo de la construcción de la autopista Guadalajara-Tepic, los trabajos de rescate arqueológico por parte del INAH, ocurrieron de octubre de 1993 a mayo de 1994. Fue la primera de mayores dimensiones encontrada sin alteración alguna.

¹⁹⁶ Corona, 1955.

Respecto al conjunto de las 21 tumbas en El Arenal, la única fuente es el dibujo de Long. Hasta donde sé, se trata del caso conocido con más tumbas dentro de un recinto con arquitectura ceremonial de superficie. Once se ven alineadas en dos hileras de ocho y tres cerca del basamento marcado con el número 1 en el plano de Weigand y bajo cuyo centro está la Tumba El Frijolar (**figura 4.36**). Alrededor del edificio central se hallan cuatro tumbas, entre ellas la Tumba 1, y bajo el mismo edificio están la Tumba 3 y otras cuatro. Finalmente, bajo el basamento 2, se localiza la Tumba 2. De las 21 tumbas, sólo existe mayor información de cuatro: la de El Frijolar y las 1, 2 y 3.

El plano hecho por Weigand me ha permitido calcular el área aproximada que ocupa el guachimontón en el que se distribuyen las 21 tumbas de tiro y cámara: 85.60 m de largo x 90.91 m de ancho. Es interesante notar que estas cuatro tumbas son diferentes en diseño y tamaño, aunque tienen en común el tiro cuadrangular con cámaras laterales, y, a excepción de una tumba, cuentan con tres cámaras; dos tumbas muestran cámaras con techos de cuatro aguas. En relación con la Tumba El Frijolar antes planteé que con toda seguridad el suelo en El Arenal es del tipo duripan, de consistencia muy sólida que permitiría construir tiros cuadrangulares y techos de cuatro aguas sin el empleo de lajas para hacer muros y techos, sino dejar expuesto el tepetate. Es imposible conocer la temporalidad precisa de estas tumbas, pero por el simple hecho de estar en un mismo sitio conforman una unidad, y en esta unidad destaca la diversidad, misma que podría remitir a distintos estatus de los individuos involucrados con cada tumba. Por otra parte, advierto que la diversidad de las tumbas confirma que las características físicas del suelo no

determinan las formas ni dimensiones de las tumbas. Veamos ahora en qué consisten las diferencias.

La Tumba 1 (dave T-23) fue clasificada en el subtipo B7; resulta particular por la disposición de sus cámaras en dos niveles y por sus dos tiros. En detalle, consta de un tiro que se abre en su base a dos cámaras laterales con el piso al mismo nivel, y en un nivel superior con una tercera cámara que a través de un pasillo se comunica con su propio tiro, que en este caso es cilíndrico; las tres cámaras son abovedadas. El tiro cuadrangular mide cerca de 5 m de altura y 1.30 m por lado; el volumen aproximado de la cámara 1 es de 3.74 m³; de la cámara 2, 14.28 m³ y de la cámara 3, 4.18 m³.

La Tumba 2 (dave T-22) se incluyó en el subtipo B6.1; junto con la de El Frijolar, son las únicas en la muestra que presentan techos de cuatro aguas. A través de dos pasillos el tiro se comunica con dos cámaras, de la pared sur de la cámara 2 se abre un tercer pasillo que a su vez lleva a la tercera cámara. El tiro es más angosto y más profundo que el anterior, mide 0.85 m por lado y 10.90 m de altura. En las tres cámaras igualmente calculé volúmenes diferentes: 4.80 m³ en la cámara 1; 10.50 m³ en la cámara 2 y 5.28 m³ en la cámara 3.

En el subtipo B1 se clasificó la Tumba 3 (dave T-18); es la más sencilla de las cuatro. Su tiro es cuadrangular y sólo tiene, después de un pasillo, una cámara lateral con planta oval y techo abovedado, el piso del tiro y la cámara están mismo nivel. El tiro mide 5.30 m de altura y 1.50 x 1.20 m por lado; el volumen aproximado de la cámara es de 3.76 m³.

La Tumba El Frijolar (dave T-75) conforma por sí misma el subtipo D8.1. El piso del tiro es más alto que el de la cámara; figurando una escuadra, en los lados este y sur del tiro se abre un pasillo que conduce a una cámara; en la pared oeste de la cámara sur se encuentra un tercer pasillo que a su vez comunica con la tercera cámara de la tumba; visto en planta, el esquema traza una “S” rectilínea. Muestra el tiro más profundo de las cuatro conocidas y asimismo las cámaras de mayor volumen de El Arenal, con 14.5 m sólo en su sección cavada en el tepetate, más 1.50 m en la construcción de piedra sobre el nivel de superficie; mide 1.50 m por lado; la cámara I tiene un volumen aproximado de 34.39 m³; la II 40 m³; y la III, 19.61 m³.

No sobra retomar la profundidad de los tiros en el suelo (**véase el cuadro 4.5**), se anotan en orden ascendente: el de la Tumba 1 mide poco más de 5 m; el de la Tumba 1 5.30 m, el de la Tumba 2 10.90 y el de la Tumba El Frijolar 14.50 m.

En la tumba menos profunda destaca un diseño muy elaborado, con dos niveles de cámaras; probablemente involucre dos tumbas de tiro que en algún momento fueron unidas e integraron un solo espacio funerario. Aunado a ello, resalta que las cámaras 3 y 2 dos, no sólo se comunican con el tiro, también entre ellas mismas, pues tienen unidas sus esquinas noroeste y suroeste, respectivamente. En el campo de las suposiciones, si acaso en esta tumba fueron enterrados miembros de un mismo grupo, es posible que los de estas dos cámaras hayan tenido mayor cercanía hacia el interior del grupo, de ahí el afán por enlazar los dos recintos.

Luego de comparar las dimensiones de las cuatro tumbas resalta que las tres que cuentan con tres cámaras (1, 2 y El Frijolar) presentan una cuyas dimensiones son

notablemente mayores que las de las otras dos cámaras. Por casualidad, en las tres tumbas estas cámaras recibieron el número 2 o II, y están comunicadas con el tiro, ya sea través de un pasillo –como se ve en las tumbas 2 y El Frijolar- o directamente –como en la Tumba 1-; es decir, la cámara mayor nunca resultó ser la que se desprende de otra cámara. Acorde con esta observación, planteo que al igual que en el conjunto de tumbas pueden advertirse diferencias, las cuáles podrían aludir a diferentes jerarquías sociales vinculadas con cada tumba, hacia el interior de por lo menos tres tumbas es posible distinguir también variaciones, que a su vez podrían testimoniar otro nivel de diferencias entre los individuos enterrados en una misma tumba o más allá de esto, entre los individuos vivos vinculados con su construcción y con los entierros de los muertos.

Reconozco otro indicio de diferenciación en los términos recién expresados. Llama la atención que las dos tumbas que presentan cámaras con techo de cuatro aguas se encuentran, de acuerdo con el plano de Long, justo bajo el centro de dos basamentos que están próximos. En estos casos el diseño complejo y la ubicación privilegiada de las tumbas parecen aludir un estatus más alto en torno a estas tumbas, de nuevo en comparación con el resto de las sepulturas en el sitio. En el diseño de estos techos se observa una diferencia formal: del total de las seis cámaras, cinco techos constan de secciones triangulares, mientras que el de la cámara 2 de la Tumba 2 se compone por dos secciones triangulares y dos trapezoidales. Como ha podido notarse, las tumbas 2 y El Frijolar son también las de mayor profundidad dentro del conjunto.

La tumba de tiro y cámara de Los Guachimontones

En el apartado de “Tumbas sin datos suficientes para clasificar (T-sd)” que forma parte del cuadro clasificatorio, induyo una que en planta se ve con un tiro cilíndrico y una cámara de planta oval irregular, sin embargo la descripción de la tumba no permite entender la forma total de la tumba (**véase en el cuadro 4.1** la tumba con la dave T-98.). Esta sepultura resulta notable, puesto que, según sé, es la única excavada, al menos arqueológicamente, en el sitio Los Guachimontones, en Teuchitlán, Jalisco. La tumba fue descubierta bajo el altar central del Guachimontón 6, en la parte central del altar, cuyo diámetro es de 12 m. Hacia los cuatro puntos cardinales, en el mismo altar, había otros cuatro entierros en receptáculos con diferentes características¹⁹⁷ (**véase el cuadro 4.6**), que de acuerdo con los criterios de clasificación formal que sigo en esta tesis, nombro de la siguiente manera: fosa, cámara cerrada, cista y piso de lajas.

En un contexto más amplio, el Guachimontón 6 forma parte del sitio identificado por Weigand como el principal entre todos los que presentan este tipo de arquitectura ceremonial. El recinto Los Guachimontones, en su parte central consta de ocho complejos circulares, el 6 se localiza hacia el oeste, a diferencia de los de mayor tamaño, no está enlazado con otro, sino que se ve, en lo inmediato, aislado.

Las tumbas de Pochotitan

En el cañón de Bolaños este sitio se sitúa sobre la margen del río contraria a El Piñón. El cuadro clasificatorio presenta dos tumbas de Pochotitan, sus formas

¹⁹⁷ Cach, 2005.

corresponden a los subtipos predominantes: la Tumba 5 (dave T-10) al subtipo A1 y la 6 (dave T-29) al subtipo C1 (**figura 4.37**). Las dos constan de un tiro cilíndrico y una cámara lateral, la diferencia radica en los niveles de los pisos del tiro y de la cámara, y una más notoria es que la Tumba 5 fue construida con lajas a causa de la fragilidad del suelo. La distancia entre las dos es de 7 m, y tan sólo a 75 m está un guachimontón. En Pochotitan se reportan otras dos tumbas de tiro casi totalmente derrumbadas.¹⁹⁸ De acuerdo con María Teresa Cabrero, en esta parte central del cañón, el periodo de tumbas de tiro va del 30/80 al 440 d.C. El guachimontón de Pochotitan tiene una fecha terminal de 640 d.C.¹⁹⁹

Las tumbas de La Florida

En el municipio de Valparaíso, Zacatecas, se encuentra la entrada al cañón de Bolaños, el sitio ubicado sobre la meseta del lado este se denomina La Florida (**figura 4.38a**). Se sabe de cinco tumbas de tiro y cámara dispuestas en hilera en la ladera este de la meseta, saqueadas desde hacia varias décadas (**figura 4.38b**). En el **cuadro 4.1** fue posible induir dos, estudiadas por María Teresa Cabrero y Carlos López, quienes descubrieron en el sitio dos ocupaciones superpuestas: una propia del periodo de las tumbas de tiro (*ca.* 50-400 d.C.) y la segunda posterior (*ca.* 520-650 d.C.). A la primera ocupación corresponde el conjunto arquitectónico principal, que es un guachimontón con ocho basamentos en el círculo exterior, así como un segundo conjunto semicircular adosado al anterior y áreas de habitación en las inmediaciones; del segundo periodo se identifican algunas unidades habitacionales. Las características del sistema constructivo de cada ocupación son

¹⁹⁸ Cabrero y López, 2002, p. 148, fig. 35.

¹⁹⁹ Cabrero, 2009, p. 9.

diferentes: en el más antiguo se usan piedras bien recortadas mientras que en el segundo piedras con poca o ninguna preparación.

Sobresale el descubrimiento de 8 entierros directos con ofrenda o atavío (4 primarios y 4 secundarios) en posición dorsal extendida, bajo uno de los basamentos cuadrangulares del guachimontón (denominado Estructura 2), los cuales son de la misma temporalidad que las tumbas de tiro.

Cabrero y López precisan que el suelo del sitio presenta un estrato de toba volcánica profundo y compacto, y publican los cortes y plantas de las tumbas 1 y 2. El tiro de las cinco tumbas es cilíndrico, de 0.85 m de diámetro, la profundidad varía entre 1.50 m y 2.20 m según la inclinación de la ladera; el piso del tiro es más alto que el de la cámara; éstas tienen planta rectangular y presentan un escalón enseguida del piso del tiro.²⁰⁰ De tal modo, sobresale la uniformidad en su diseño; las dos conocidas gráficamente fueron inducidas en el subtipo C6 (**figura 4.38c, d**). Es posible que sus dimensiones variaran: el volumen aproximado de la Tumba 1 (dave T-66) es de 23.97 m³ y el de la 2 (dave T-67) 11.37 m³.

La tumba de Cerro de los Monos

El sitio se sitúa en el municipio de San Juanito de Escobedo, en Jalisco. La información de la tumba es sucinta: con cuatro cámaras y, de acuerdo con el dibujo del corte, el tiro mide 11 m de altura (dave T-60, subtipo C2.1) (**figura 4.39**). El mismo dibujo pone arriba de la tumba una “posible plataforma”; de acuerdo con Weigand y Beekman, en

²⁰⁰ Cabrero y López, 1997, p. 13; 2009, pp. 12 y 13, figs. 26 y 27.

el sitio se han registrado evidencias de superficie con varios complejos de planta circular y concéntrica, de los cuales dan a conocer uno. Entre otras estructuras, muestra tres conjuntos cuyo diseño es una variante de los guachimontones: un altar central y hacia los cuatro puntos cardinales, con una desviación de varios grados respecto del norte, un basamento de planta cuadrangular.²⁰¹

La tumba de San Andrés

Es una de las más elaboradas en el *corpus*, aunque no se ha difundido una descripción detallada (dave T-70, subtipo D4.1) (véase la **figura 4.17h**). El sitio se ubica en el municipio jalisciense de Magdalena. El dibujo publicado por Weigand y Beekman muestra una “posible plataforma” sobre la tumba, agregan que en el sitio se han registrado restos de guachimontones; los dos que se ilustran comparten un basamento, un complejo consta de ocho basamentos en su círculo exterior; bajo el basamento sur se indica la existencia de una tumba de tiro; el guachimontón de área más reducida se compone sólo cuatro, incluyendo el basamento compartido. Las manchas oscuras en el plano señalan pozos de saqueo.²⁰²

Tumbas probablemente asociadas con guachimontones

En este apartado refiero dos tumbas cuyo registro indica que fueron cavadas bajo montículos artificiales y de los que no hay información sobre el contexto.

²⁰¹ Weigand y Beekman, 2000, p. 44, fig. 9a, b.

²⁰² Weigand y Beekman, 2000, p. 44, fig. 8a, b.

La Tumba 1 de San Sebastián se encuentra en la zona de los valles lacustres que colindan con el volcán de Tequila, en una antigua hacienda en el municipio de Etzatlán, Jalisco (T-21, subtipo B3.1). Se dice que fue excavada, cuando ya había sufrido el saqueo, por Stanley V. Long en la primera mitad de los años de 1960. Este arqueólogo menciona brevemente que la tumba se encontró bajo un montículo artificial de 3 m de altura, próximo a las colinas al suroeste de la laguna de Magdalena.²⁰³ Dado que en la zona abundan los guachimontones, considero muy factible que ese montículo fuera parte de uno.

Un poco más al norte, en los valles del altiplano volcánico nayarita se localiza La Tumba 1 de Las Cebollas (dave T-73, subtipo D4.1), en el municipio de San Pedro Lagunillas. De esta tumba se habló en el apartado de tumbas construidas con lajas y en asociación con arquitectura de superficie. Véanse arriba sus características.

Tumbas asociadas con otras construcciones de superficie

Aquí hago referencia a cuatro sitios: Cerro del Agua Escondida, El Iztépete, La Playa y El Piñón. Del primero se ofrece mayor información, es una zona habitacional fechada alrededor del año 0 de nuestra era. Del último, se sabe que las construcciones sobre superficie son más tardías que las tumbas.

²⁰³ Long, 1966, pp. 13-22, fig. 3.

Las tumbas de Cerro del Agua Escondida

En este sitio, cuya extensión es de 1 km², se advierten villas bien establecidas; es uno de los 25 de carácter habitacional del Preclásico Tardío identificados en los alrededores de Amacueca-San Juanito, en el marco del Proyecto Cuenca de Sayula, encabezado por Francisco Valdez.²⁰⁴

Cerro del Agua Escondida se ubica en la ribera oeste del lago y en tres sectores del mismo sitio se registraron tres tumbas de tiro construidas con lajas de piedra; en el cuadro clasificatorio tienen las claves T-37, 38 y 69 (**figura 4.40a**). Son muy parecidas: con el piso del tiro más alto que el de la cámara lateral, cuya planta es oval y abovedada; las diferencias radican en que las tumbas T-37 y T-38 presentan tiro cilíndrico (se clasificaron en el subtipo C1) y la C lo tiene cuadrangular (subtipo D1); además varían sus dimensiones, respectivamente los volúmenes aproximados de sus cámaras son 12.55 m³, 6.93 m³ y 9.07 m³.

Sobresale la tumba del sector 3 (T-38), pues se halló, cubierta, en la parte central de lo que se presume fue una plaza pública (**figura 4.40b-derecha**). Aunque la bóveda colapsó, su forma original y dimensiones todavía eran muy visibles. La profundidad del tiro, desde el nivel más bajo de la plaza era de 1.60 m, pero desde el nivel superior del piso la base del tiro se encontraba a 2.20 m. Al parecer el patio tuvo un carácter sagrado, dado que se encontró una pequeña ofrenda enterrada en la esquina noreste de plaza, bajo un piso bien preparado; ésta área se mantuvo limpia de desechos, en contraste con las

²⁰⁴ Valdez *et al.*, 2006, pp. 305-308.

circundantes, que presentan evidencias de actividad a través de residuos de vasijas de cerámica utilitaria y fragmentos de piedra.

Los cimientos de las casas se notan por la alineación de piedras; otros rasgos son pequeños círculos de piedra que pudieron usarse para sostener vasijas grandes u otros materiales. Atrás de la sección norte del recinto hay un camino trazado con pilas de piedras alineadas. Tres hornos grandes limitan el extremo este de la plaza; fueron cavados en la matriz de la tierra y delimitados con piedras grandes, tienen forma cónica (el diámetro superior entre 0.90 y 1.50 m y el inferior aproximadamente de 0.60 m, la profundidad de 1 m); el interior contenía gran cantidad de piedras de tamaño medio, ceniza y restos de carbón en la base. El relleno compacto también contenía fragmentos de cerámica del Formativo. Uno de los hornos estaba cubierto con una laja grande. Datan de 1998 +/-72 y 2054 +/- 81 a.P.

Valdez y su equipo mencionan que estos grandes hornos recuerdan a los actuales usados para cocer el corazón del agave. El agave silvestre es abundante en de la cuenca de Sayula. Suponen que el consumo de esta planta pudo ser un hábito colectivo y a menudo parte de ceremonias festivas. Tal vez indica un nexo con el culto a los muertos, en el que abundantes comidas y bebidas eran servidas entre los vivos.

Una tumba de El Iztépete

De una tumba de tiro descubierta en este sitio en el valle de Atemajac, se dice que forma parte de una unidad doméstica (**véase en el cuadro 4.1 la tumba con la clave T-**

27), debido a que se encuentra a 20 m de distancia de una casa.²⁰⁵ Sin embargo el reporte publicado no comprueba la contemporaneidad de ambos elementos; la tumba se encontró sin restos óseos ni ofrenda cerámica; en el relleno había tiestos del periodo de tumbas de tiro y también de la fase siguiente. En tanto, de la casa no se mencionan fechamientos.

Las tumbas de La Playa

Fueron descubiertas en el municipio nayarita de La Yesca, en el marco del Proyecto de salvamento arqueológico El Cajón, dirigido por Raúl Barrera. A grandes rasgos se informa del hallazgo de 28 tumbas de tiro y cámara en este sitio, más una en Lagunitas, en Hostotipaquillo, Jalisco, y de la detección de evidencias de tumbas de tiro en La Tecomata, cerca de Juanacaxtle, Nayarit. De la que se ha difundido mayor información es la Tumba 24 de La Playa, la cual clasifiqué en el subtipo G2.1 (dave T-89); se dice que se localizó en la Ladera 2 y que forma parte de un conjunto de seis tumbas más (números 14, 15, 16, 23, 25 y 26); se añade que estaban asociadas con un pequeño altar y un muro, ambos de mampostería, pero no se especifica la cronología de estos elementos de superficie. Luego de su ocupación, esta zona fue cubierta por una erupción volcánica que la selló completamente y la salvó del saqueo.²⁰⁶

Las tumbas de El Piñón

En la muestra de tumbas analizada se cuentan cuatro de El Piñón, un sitio en el cañón de Bolaños, dentro del municipio de San Martín de Bolaños, Jalisco; reciben el

²⁰⁵ Deraga y Fernández, 1986.

²⁰⁶ Barrera, 2006; Rivera García, 2006, p. 44.

nombre de tumbas 1, 2, 3, y 4 y en el cuadro clasificatorio les asigné, respectivamente, las claves T-78, 39, 64 y 65 (**figura 4.41**). Fueron excavadas en un proyecto dirigido por María Teresa Cabrero; la número 1 había sido saqueada y el resto permanecía intacto.

El lugar es una mesa en la que se edificó lo que ha sido considerado un centro cívico ceremonial. Su ocupación abarca desde el primer siglo de la era cristiana hasta aproximadamente 1225 d.C. En este largo periodo de más de 1000 años ocurrió una serie de remodelaciones en los edificios, que implicó la reutilización del material de construcción.²⁰⁷ Se han detectado un total de 19 unidades arquitectónicas que incluyen las cuatro tumbas de tiro mencionadas, varias habitaciones y una posible cancha de juego de pelota. De ésta y de las estructuras 3, 17, 18 y 19 –a las que se atribuyen funciones diferentes– se indica que su construcción inició en el periodo de las tumbas de tiro,²⁰⁸ que en esta parte central del cañón de Bolaños abarca del 80 d.C. al 440 d.C.²⁰⁹ Hubo otras unidades más próximas a las tumbas que no pudieron ser fechadas, como la habitación (Estructura 14) que estaba sobre la Tumba 1, las habitaciones cercanas (estructuras 6 y 7) a esta tumba y a la 2, así como la próxima (Estructura 15) a las tumbas 3 y 4; de la lectura del texto correspondiente, es posible inferir que estas construcciones son posteriores a las tumbas de tiro.

En el diseño de las tumbas de El Piñón es notoria cierta uniformidad. Como puede verse en el croquis, se agrupan en pares, hacia el sur de la mesa están la 1 y 2, y hacia el norte, la 3 y 4. Estas últimas fueron clasificadas en el subtipo C4, pues ambas presentan

²⁰⁷ Cabrero y López, 2002, pp. 74-93.

²⁰⁸ La edificación de dichas unidades, junto con otras más en el sitio, continuó hasta después del año 1000 d.C. (Cabrero, 2005).

²⁰⁹ Cabrero, 2009, p. 9.

una cámara escalonada; la 1 y 2 también son similares, aunque se clasificaran en subtipos distintos: E1 y C2, el único rasgo diferente es que en la Tumba 1 el tiro está integrado en un costado de la bóveda, y en la Tumba 2, se ve separado de la planta de la cámara; la base de sus tiros es estrecha y casi enseguida desciende inclinada, como una rampa.

7. Otros tipos de sepultura

En la parte inicial del capítulo quedó asentado que el pueblo de las tumbas de tiro llevó a cabo otros tipos de inhumaciones: en fosas, cistas, cámaras, urnas y directos. En la actualidad, éstos resultan menos conocidos, no sólo por la profundidad de los estudios, también por la reducida cantidad de testimonios registrados.

Una referencia temprana de la contemporaneidad y presencia en los mismos espacios de fosas y tumbas de tiro la aporta en 1931 Disselhoff respecto a Colima²¹⁰ (**figura 4.42**), mientras que investigaciones más recientes permiten aproximarnos a las otras variantes de entierros. Dichas formas de sepultura, en particular las cuatro primeras que constituyen depósitos artificiales, no exhiben una concepción plenamente arquitectónica, a diferencia de las tumbas de tiro. Por otra parte, en la bibliografía general sobre la materia no hay uniformidad en los términos usados para referirlos, por tal motivo son pertinentes ciertas especificaciones.

²¹⁰ Disselhoff, 1931.

Las fosas

Distingo las fosas de los pozos simples hechos en el suelo, a partir de que se conservan las formas de las cavidades, no obstante sean rellenadas, puesto que se hicieron en suelos de consistencia sólida; por tanto, las separo también de los entierros directos.

En Colima reciben el nombre de “atierros”; Ángeles Olay los describe como “huecos excavados en el tepetate con ofrendas cuyas características formales son idénticas a las reportadas para las tumbas de tiro; pueden estar asociados o no a enterramientos”. Al norte de la ciudad de Colima, sobre la margen derecha del río Colima y a la altura de la hacienda de Santa Bárbara, Olay logró recuperar, en un cementerio, los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja.²¹¹

En la cuenca de Sayula, el sitio Caseta contó con tres fosas cavadas en el tepetate, con la misma temporalidad que las tumbas de tiro; Francisco Valdez precisa que estas fosas son diferentes de las más tardías, pues presentan mayores dimensiones, están a mayor profundidad y tienen las paredes y el piso labrados con mayor cuidado.²¹²

Acerca de la antigua laguna de Magdalena, Phil C. Weigand publica los dibujos de varias fosas. Menciona que en el sector lacustre del norte de Jalisco las sepulturas más comunes son simples pozos para marcar una ceremonia fúnebre única, los cuales se

²¹¹ Olay, 2004a; esta autora indica que de acuerdo a los materiales cerámicos contenidos, la mayoría de las tumbas podría pertenecer a la fase Comala (100-500 d.C.), aunque también se encontraron objetos característicos de la fase Ortices (400 a.C.-100 d.C.) y tres tumbas (números 4, 13 y 19) contenían materiales típicos de la fase Colima que se ubican entre 500-650 d.C.

²¹² Valdez *et al.*, 2006, p. 305.

hallaron a menudo muy amontonados y excavados en pequeñas plataformas o en plataformas terrazadas, o diseminadas entre tumbas de tiro y cámara.²¹³

Hacia la costa, en el valle de Banderas Joseph B. Mountjoy reporta con más detalle el hallazgo de varias fosas cuyo contenido óseo ya se había desintegrado por la calidad del suelo, pero que conservaban vasijas y esculturas cerámicas de estilos nayaritas y del estilo Tuxcacuesco- Ortices del sur de Jalisco y Colima. Estas fosas se encontraban marcadas por piedras blancas y lisas, al igual que otras tumbas de tiro y cámara de la zona.²¹⁴

En el altiplano nayarita se les llama “tumbas de fosa” o “fosas de tierra” y en la zona arqueológica de Los Toriles, en Ixtlán del Río, Gabriela Zepeda las registró o excavó en los cementerios de tumbas de tiro El Limonar, El Ranchito, El Arlomo y La Huizachera. En el primero, ubicado en la parte alta de una terraza, excavó 11 que estaban intactas y labradas en el tepetate, en apariencia sin orientación y midiendo en promedio de 1 a 2 m de largo, de 1 a 1.50 m de ancho y de 0.50 a 0.60 m de altura; todas fueron cubiertas por una capa de arena arcillosa de 10 cm. En cuanto a los entierros, todos los individuos estaban en decúbito dorsal extendido, en total encontró 14 individuos entre adultos e infantes; las ofrendas cerámicas eran del mismo tipo que las de tumbas de tiro.²¹⁵

Las formas de las fosas, al igual que las de tumbas de tiro, muestran variaciones: pueden ser cilíndricas, de planta oval, de corte vertical cuadrangular, redondeado o trapecoide. En el **cuadro 4.6** propongo una clasificación con base en el registro de 22 de las que se ha difundido mayor información. Sobresale que una parte de las fosas tiene

²¹³ Weigand, 1993, p. 55, figs. 2.3, 2.7, 2.9.

²¹⁴ Mountjoy, 2004, p. 345; Mountjoy y Sandford, 2006.

²¹⁵ Zepeda, 2001, pp. 68, 76, 81-84; 1994, pp. 71-75, 91.

rasgos que remiten a los de las tumbas de tiro y cámara, como una primera depresión o peldaño en la pared que podría equiparse con un tiro y determina dos secciones en el espacio (en el **cuadro 4.6** véanse las fosas con las claves F-10, 11, 12, 13, 14, 15, 16); acerca de las fosas de Caseta, se precisa que esta depresión no siempre es profunda, pero su base es plana y al menos con la suficiente amplitud para pararse sobre ella.²¹⁶ Igualmente exhiben pequeños nichos tallados en las paredes al modo de cámaras (véanse las fosas con la clave F-2, 4, 8); aberturas que se ensanchan hacia abajo, semejando las tumbas con forma de botella o campana (véanse las fosas con las claves F-1 y F-9); o que se amplían hacia un lado, como las llamadas tumbas de bota, con un tiro y cámara lateral (fosas con las claves F-20 y F-21).

Advertí cinco variantes formales: A. De corte vertical cuadrangular; B. De corte vertical trapezoide; C. Escalonada, D. Con corte vertical en forma redondeada; E. Con corte vertical en forma de bota. En un último apartado (F) integré algunas fosas sin datos suficientes para clasificar.

De las fosas incluidas en el cuadro, sólo seis fueron registradas intactas o sin saquear: la que alojaba el Entierro 1 del altar central del Guachimontón 6 en el sitio Los Guachimontones (F-22);²¹⁷ la llamada Tumba 8 y otras cuatro de Loma de Santa Bárbara, en Colima (claves F-5, 13, 14, 15 y 16), aunque de este sitio, como se ha dicho, se rescataron los contextos de otros seis “atierros”, entre otros de tumbas de tiro y caja. Con base en la cerámica contenida, Olay supone que la mayoría de los entierros podría

²¹⁶ Valdez *et al.*, 2006, p. 305.

²¹⁷ Cach, 2005, p. 110.

pertenecer a la fase Comala (100-500 d.C.); mas también se encontraron objetos característicos de la fase Ortices (400 a.C.-100 d.C.).²¹⁸

Cámara, cistas, piso de piedras

En el altar del Guachimontón 6 de Los Guachimontones, en Teuchitlán, han sido registrados en conjunto entierros u ofrendas de restos desarticulados en una cámara, una cista y sobre un piso de lajas, además en la tumba de tiro antes referida.²¹⁹ La llamada “cámara” consiste en una oquedad cuya descripción no detalla si tenía un ingreso, más bien se describe como un espacio cerrado (**véase en el cuadro 4.7** (“Otros tipos de entierros indirectos”) la sepultura C-1).

Según los lineamientos de esta tesis, las cistas tienen por lo general forma cúbica o rectangular, como cajas o cajones no muy amplios, cuyas paredes están delimitadas por una o varias lajas o bloques de piedra, arriba se colocaba otra u otras lajas que sirven de techo, el cual suele ser bajo. A veces se les llama “tumbas de caja”, se sabe que en Loma Santa Bárbara, en Colima, un cementerio de tumbas tiro, presentaba también fosas y una “tumba de caja”, sin embargo sólo se sabe de ella por una mención.²²⁰

Los pisos de piedras constan de una superficie pequeña con un acomodo de lajas, como en el altar del Circulo 6 de Los Guachimontones; además de lajas hay otros en los que se usaron metates de piedra sin soportes, como en el valle de Atemajac: tres fueron registrados en el fraccionamiento Valles del Vergel, sobre los metates no se hallaron

²¹⁸ Olay, 2004a.

²¹⁹ Cach, 2005; Weigand, 2008, pp. 46-48.

²²⁰ La mención se anota en Olay, 2004a.

materiales óseos, pero sí algunos objetos propios de las ofrendas presentes en las tumbas de tiro, como vasijas y hacha, por lo que se supone que sí funcionaron como depósitos funerarios;²²¹ en cambio, en el piso empedrado identificado en el sitio El Iztépete las osamentas se conservaron lo suficiente para identificar tres infantes colocados en decúbito dorsal extendido, que también fueron ofrendados con vasijas y otros objetos propios de esta cultura.²²²

Urnas

En el caso de la cultura de tumbas de tiro, las llamadas “urnas funerarias” son recipientes de cerámica con tapa que fueron usados para depositar a los muertos, aunque de las pocas conocidas no siempre hay certeza de que alojaban restos incinerados.

Respecto a la zona Las Palmas, en Puerto Vallarta, Mountjoy expone que los entierros en urnas fueron muy comunes en cementerios de tumbas de tiro y cámara. Afirma que al menos cuatro formas de enterramiento fueron contemporáneas, las cuales, de acuerdo con los criterios fijados en la presente investigación consisten en: directos, urnas, fosas y tumbas de tiro y cámara, aunque no le queda claro si la decisión de enterrar los restos —a menudo cremados— de los muertos en una tumba de tiro y cámara o en una urna tenía que ver principalmente con la edad del muerto, su posición social u otro factor desconocido.²²³

²²¹ Galván, 1991, pp. 206-214.

²²² Galván, 1991, pp. 313-318, lám. 15.

²²³ Mountjoy y Sandford, 2006, p. 321. Los términos que emplea son: simple subsoil pit, urn, shaft tomb y shaft-and-chamber tomb).

De modo específico da a conocer dos urnas del sitio El Pozo de Doña Amparo, que estaban vacías, pero supone que contenían restos de un infante. Una tiene 0.58 m de diámetro y se halló asociada con un cuenco pintado que pudo haber servido como tapa; estaba enterrada en un pozo a una profundidad de 1.25 m, se infiere que en una zona habitacional. A poca distancia había otro pozo con una pequeña vasija plana cuya boca estaba cubierta por un cuenco decorado que había sido perforado o “matado” ritualmente (**figura 4.43a**).²²⁴

Más al norte, en el sitio El Piñón, del cañón de Bolaños, algunas urnas descubiertas por Cabrero y López en tumbas de tiro y cámara intactas, sí preservaron su contenido. Los autores las llaman ollas, pero como se verá, se trata más bien de cántaros.

En las tumbas 2, 3 y 4 había grandes cántaros alrededor del acceso a la cámara que contenían gran cantidad de restos óseos semicremados de individuos de todas las edades, así como de animales. Cada vasija fue tapada con un tiesto redondeado, o el desecho de una olla o recipiente cuyo diámetro coincidía con el de la boca del cántaro; todas estaban pintadas con motivos geométricos lineales en negro sobre blanco o crema (**figura 4.43b**). Estos arqueólogos suponen que el espacio reducido de las cámaras y su reuso condujeron a la cremación de los restos óseos de las inhumaciones anteriores. Y llaman la atención sobre un aspecto muy importante: la forma de estas urnas es semejante a la de la tumba de tiro: tiene un cuello largo —y agregó angosto—, que se equipara al tiro, y el cuerpo se aprecia amplio y redondeado, como la cámara. De modo que reproducen el espacio donde debían

²²⁴ Mounjtjoy y Sandford, 2006, p. 320 y fig. 12.

permanecer los muertos eternamente. La forma semicónica de la base de la mayoría de las vasijas hace suponer que fueron recargadas en la pared²²⁵ (**figura 4.43c**).

De acuerdo con estos testimonios, junto con la existencia de urnas se da constancia de que los cuerpos de los muertos tuvieron diversos tratamientos, y entre ellos está la incineración, más adelante veremos otros.

Entierros directos

Como se sabe, en esta variante no existe una cavidad artificial o natural, sino que los cadáveres o sus restos se colocaron directamente en la tierra y fueron enterrados.

Al igual que en las anteriores variantes, las referencias son contadas. Veamos en principio las de Cerro Encantado, el sitio más al noroeste en el mapa de la cultura de tumbas de tiro (**véase la figura 1.4**).

Se encuentra en el municipio de Teocaltiche, en la zona Altos de Jalisco, donde se tocan la provincia del Eje Neovolcánico y la Meseta Central. Con base en sus excavaciones en 1970, Betty Bell confirma que es la zona de origen de las esculturas cerámicas de la variante conocida como “Zacatecas” o “cornudos”, sin embargo ahí no se han encontrado tumbas de tiro y cámara, sino entierros directos. Un antecedente al trabajo de Bell son las excavaciones en el mismo sitio por parte de Diego Delgado, de un entierro fechado por radiocarbono en el segundo siglo d.C., que contenía cerámica del estilo Zacatecas,

²²⁵ Cabrero y López, 1997. Esta publicación presenta las fotos de 14 urnas de este tipo.

induyendo un “cornudo”, tres conchas y otros objetos. Sin embargo este trabajo no ha sido publicado.²²⁶

Volviendo a las indagaciones de Bell, en la ladera norte de una meseta localizó un área de entierros, en donde puso al descubierto ocho. En este caso es relevante mencionar que, pese al deteriorado estado de los huesos, pudo determinarse que cuatro estaban extendidos sobre la espalda y uno sobre su cara²²⁷ y, como se ha subrayado antes, esta es la posición predominante no sólo a lo largo de la cultura de tumbas de tiro, sino desde sus antecedentes en las de El Opeño y Capacha. La posición dorsal extendida es un rasgo característico.

En cuanto a las ofrendas dedicadas a los muertos en Cerro Encantado, uno de los entierros extendidos estaba acompañado por varias vasijas de cerámica y un par de figuras grandes huecas del estilo Zacatecas. En otros dos entierros había sólo un plato y un cuenco trípode. Un entierro tenía dos platos, un cántaro pequeño y un cuenco trípode. Un entierro flexionado carecía de ofrendas.

De nuevo en el cañón de Bolaños, el proyecto encabezado por María Teresa Cabrero reveló entierros directos en los guachimontones de Pochotitan y La Florida y en el centro cívico ceremonial El Piñón. En el primer guachimontón, el inicio de su construcción se fecha alrededor del 100 d.C., y hacia el 190 d.C. ya estaba terminado; entre los cuartos o en el interior del patio circular del conjunto se depositaron algunos entierros en posición extendida dorsal acompañados de una pequeña ofrenda semejante a los

²²⁶ La información es referida en Meighan y Nicholson, 1989 [1970], p. 38.

²²⁷ Bell, 1974.

objetos de las tumbas de tiro.²²⁸ Más al norte, en el comienzo del cañón, el sitio La Florida exhibe un guachimontón, en la llamada Estructura 2, construida en etapas subsecuentes, fueron descubiertos 8 entierros directos en posición dorsal extendida (4 primarios y 4 secundarios) en el interior del cuarto más antiguo de la Estructura 2; algunos exhibían collares, cuentas, punzones y hacha.²²⁹

En el marco de la cultura Capacha, en el sitio El Embocadero II, sobre una tumba de tiro con una cámara fue enterrado de modo directo un individuo de sexo no determinado, de entre 12 y 18 años, cuya rica ofrenda incluía vasijas cerámicas con la característica apariencia de superposición de recipientes.²³⁰

8. Los tratamientos mortuorios y otras prácticas funerarias

Nos hemos acercado a la variedad de sepulturas detectadas en el marco de la cultura de tumbas de tiro y se ha resaltado el predominio abrumador de las tumbas de tiro, por lo menos en el campo de lo que se conoce de manera más específica por vía científica o a través de los informes de saqueadores.

En el conjunto de las tumbas de tiro analizadas se ha advertido la diversidad de diseños con base en un mismo principio formal: un espacio de ingreso vertical y estrecho que conduce a un recinto más amplio y más o menos redondeado. En las páginas siguientes la atención está puesta en el contenido de las tumbas: en los muertos y sus

²²⁸ Cabrero y López, 2002, p. 129, 167-179.

²²⁹ Cabrero y López, 2009. En el Apéndice de su libro sobre las tumbas de tiro en el valle de Atemajac, Galván (1991) incluye un entierro localizado en el fraccionamiento Bugambilias, que ya había sido saqueado y del que lograron recuperarse piezas de la ofrenda; no queda claro si correspondían a un entierro directo o a uno sobre un piso empedrado (p. 318-320).

²³⁰ Mounjjoy, 2006, Pozo #8, Unidad #2 (lotes # 20, #21 y #22), p. 56.

ofrendas. Desde mi perspectiva, los tratamientos a los que fueron sometidos los muertos y el resto de las prácticas vinculadas con su depósito en las tumbas de tiro, fosas, urnas o directamente en la tierra, constituye una unidad, misma que, al igual que el repertorio de sepulturas, exhibe variaciones, las cuales pueden atribuirse a una amplia gama de conceptos y creencias de lo mortuario, a circunstancias temporales, regionales y de estatus.

Sin embargo, la muestra de entierros es mucho más limitada que la de las formas de sepulturas. Del aproximado de 50 tumbas de tiro y cámara propias de la cultura con este nombre excavadas intactas,²³¹ ha salido a luz pública información más o menos precisa de su contenido en los siguientes casos: 23 tumbas registradas por Javier Galván entre 1974 y 1977 en el valle de Atemajac; las siete de El Manchón, Colima, excavadas en 1940 por Isabel Kelly; dos de las tumbas de El Moralete, Colima, excavadas en 1981 por Daría Deraga y Rodolfo Fernández; la Tumba B de Caseta, en la cuenca de Sayula, conocida entre 1990 y 1994 en el marco de un proyecto encabezado por Francisco Valdez; las tumbas 2, 3 y 4 de El Piñón, descubiertas entre 1993 y 1995 a partir del proyecto en el cañón de Bolaños que dirige María Teresa Cabrero y la tumba de Huitzilapa, excavada entre 1993 y 1994 por Jorge Ramos y Lorenza López. Las anteriores suman 37.

Algo más a considerar: en contadas ocasiones el examen del contenido de las tumbas llega a ser profundo, con el imprescindible enfoque multidisciplinario; pocas veces se publican en extenso y permiten conocer visualmente las ofrendas o el atavío de los muertos. Los avances científicos conllevan la posibilidad de análisis más finos, pero es un hecho que no siempre existen las circunstancias idóneas para llevarlos a cabo. Con suma

²³¹ Véase arriba el apartado “A propósito de las tumbas sin saquear”.

frecuencia los restos óseos se hallan desintegrados a causa de la acidez de los suelos, como lo ejemplifican las tumbas referidas del valle de Atemajac, Puerto Vallarta y Mascota; asimismo, el interior de las tumbas puede encontrarse disturbado, aún sin haber sufrido el saqueo, debido a la infiltración de tierra, la acción de animales, inundaciones, temblores y desprendimientos, entre otras causas.

A continuación expongo una síntesis de los contenidos de algunas de las tumbas antes enunciadas; al final hay una propuesta de los rasgos característicos de los tratamientos a los que eran sometidos los muertos, de su atavío, ofrendas y otras prácticas funerarias.

Conviene algunas precisiones acerca de los términos empleados. Posición se refiere a la forma en que fueron colocados los cuerpos al momento de la inhumación; decúbito al lado sobre el que yacen los individuos; como veremos, la posición más común es la de decúbito dorsal extendido, es decir, recostado sobre la espalda; si se anota ventral implica que es boca abajo. Puede haber también entierros extendidos laterales. Además de extendida, están las posiciones flexionada y sedente. El depósito puede ser primario o secundario, los primeros son aquellos cuyos restos fueron inhumados al poco tiempo de haber muerto y conservan su configuración anatómica; en los secundarios los cuerpos fueron resguardados antes en otra parte, de modo inicial se reconocen porque los restos óseos o las materias ya descompuestas pierden su articulación a raíz del traslado; también son secundarios los restos que en una misma tumba o espacio funerario son cambiados de lugar y a veces notablemente reacomodados, como cuando se apilan los huesos. Los entierros pueden ser individuales o múltiples, así como sincrónicos o simultáneos o

diacrónicos o no simultáneos, es decir, pueden depositarse en uno o varios eventos. La combinación de estas modalidades abre varias posibilidades que únicamente los estudios especializados pueden revelar.

Puede existir, por ejemplo, un entierro múltiple sincrónico que involucre depósitos primarios y secundarios. Esto podría consistir en un individuo que recién falleció y fue inhumado junto con los restos de otros individuos que habían fallecido antes y cuyos cuerpos se resguardaron en otro lugar (estos últimos pasan de ser depósitos primarios a secundarios), y finalmente compusieron un entierro múltiple. Otra posibilidad son los entierros múltiples integrados por varios entierros primarios, lo que implica reingresos a la tumba a lo largo del tiempo, y se trata entonces de un entierro diacrónico.

La ofrenda consiste en el conjunto de objetos o materiales asociados con uno o con varios individuos, los acompañan. En cambio, el atavío o la indumentaria resulta más inherente a la persona: es el conjunto de prendas que cubren o visten cada cuerpo, así como los objetos que le sirven de adorno e insignia. En esta tesis se plantea que la unión de la ofrenda y el atavío conforman un ajuar.²³² Aunque cabe subrayar que no siempre es posible distinguir entre la ofrenda y el atavío, o de modo más preciso los ornamentos y las insignias.

Una idea que prevalece en torno a la ofrenda y el atavío es que proporcionan información de la jerarquía de los muertos, su sexo y el oficio que pudieron desempeñar. Sin embargo, conviene guardar ciertas reservas, pues las explicaciones pueden ser más

²³² En el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, ajuar se define como: Conjunto de muebles, enseres y ropas de uso común en la casa. Conjunto de muebles, alhajas y ropas que aporta la mujer al matrimonio. Canastilla, especialmente la que encierra el equipo de los niños recién nacidos. Hacienda, bienes, conjunto de objetos propios de una persona.

amplias. Por ejemplo, estudios antropológicos en Asia revelan que a quien se festeja y encumbra con magníficas tumbas es al organizador del funeral y el entierro, no al inquilino que recibe los homenajes.²³³

Asimismo, los ajuares son relacionados con las necesidades materiales de los muertos, lo cual conlleva la certeza de que la existencia de los individuos continúa ultratumba, y en torno a esta idea se despliega una extensa variedad de opciones; algunas de ellas: como individuos que renacen; o que mantienen sus estatus y jerarquías, y deben demostrarlo en el más allá; o que realizan un viaje o deben hacer un tránsito particular; o que en el submundo reproducen su vida mundana.

Es importante destacar que aún cuando algunos objetos dedicados a los muertos hayan podido tener un uso previo, en el espacio funerario adquieren otra categoría en el plano de los simbolismos y el pensamiento religioso en torno a la muerte, los muertos y los ancestros. En suma, la interpretación del contenido de las tumbas es compleja y puede resultar sumamente problemática.

Las ofrendas en las tumbas de El Manchón, Colima

En las siete tumbas de El Manchón, construidas en una pequeña área de aproximadamente 9 x 15 m, el material óseo se encontró muy deteriorado, no obstante, a través de la ofrenda cerámica pudo comprobarse el vaciado de las tumbas y su reutilización a lo largo del tiempo. Para extendernos en ello, es necesario señalar que Isabel Kelly dividió la fase

²³³ Aplica así entre los berawan de Sarawak, un estado de Malasia (Barley, 2000, p. 152).

cerámica Ortices en dos partes: la más temprana con ese mismo nombre y la segunda llamada Comala.²³⁴

Todas las tumbas contenían tiestos de la fase Ortices y tanto su construcción como su utilización inicial pueden atribuirse a esta fase. La cantidad de fragmentos tipo Ortices en varias cámaras sugiere un sucesivo uso durante esta fase. Posteriormente, excepto por las tumbas 4 y 7, hubo un menor uso de la cerámica Ortices, para hacer espacio a los entierros de la fase Comala. Como se dijo, los restos óseos estaban muy deteriorados y sólo en el caso de la Tumba 3 fue evidente que dos individuos fueron ofrendados con cerámica Comala en el último entierro en la cámara.

Se plantea que las tumbas fueron vaciadas y luego reusadas, y el material desechado fue a parar principalmente a los tiros abiertos de las otras tumbas y quedó en el relleno de éstos. Tales acciones ocasionaron una distribución azarosa de los tiestos, es decir, en diferentes tumbas se hallaron fragmentos de una misma vasija: en menor número se trata de las tumbas 1, 2 y 7, y en mayor escala de las tumbas 3, 4 y 7; de éstas tres últimas se infiere que tuvieron un uso continuo más prolongado. Las tumbas 4 y 7 se distinguen por presentar tiestos en la cámara, pero junto al tiro. De tal modo, las vasijas restauradas fueron recuperadas en partes de varias tumbas (**véase la figura 4.28**).

Adicionalmente, Kelly separó una cerámica a la que designó Manchón, la cual consta de vasijas grandes de uso cotidiano y supone que es foránea del centro de Colima. La Tumba 4 alojó primero un entierro de la fase Ortices, después de un tiempo el material fue removido y se colocaron 10 vasijas tipo Manchón. Posteriormente fue reacondicionada

²³⁴ Kelly, 1978.

para un entierro de la fase Comala, entonces las vasijas el Manchón se hidieron a un lado o se arrojaron al exterior, de modo que todas las cámaras, excepto las de las tumbas 3 y 6 contenían tiestos Manchón.

Una fase cerámica más identificada por Kelly fue la Colima, que sigue a la Comala. De esta fase encontró tiestos en las cámaras de varias tumbas, aunque no hay evidencia de que hayan servido para entierros de la fase Colima: la presencia de cerámica Colima se explica no por acciones intencionadas o contemporáneas a los entierros en las tumbas, sino por las condiciones físicas de las construcciones funerarias. Es así que las cámaras de las tumbas 1 y 2 contaban con gran cantidad de tiestos de la fase Colima debido a que la laja que sellaba la cámara de la primera no selló de modo apropiado y porque de la segunda tumba colapsó su bóveda. En cambio, de todas las tumbas, sólo la 3 y la 6 fueron selladas efectivamente, por lo que contenían pocos tiestos y ninguno correspondía a cerámica de la fase Colima.

Los entierros, las ofrendas y los ornamentos en las tumbas 3 y 4 de El Moralete, Colima

En el montículo El Moralete se conoció un total de cinco tumbas de tiro y cámara; las que llevan los números 3 y 4 fueron excavadas en estado intacto por arqueólogos. El reporte publicado únicamente ofrece una síntesis de los hallazgos e inventarios, sin gráficos de las inhumaciones y sus ofrendas.²³⁵

²³⁵ Déraga y Fernández, 1994.

La Tumba 3 consta de un tiro cuadrangular de 4.30 m de altura y 1.50 m del lado mayor; la cámara también es cuadrangular, mide 4.60 x 4.30 m, y 1.78 m de altura (dave T-74, subtipo D5.1). La cámara contenía un gran número de individuos femeninos y masculinos, entre infantes, adolescentes, adultos y ancianos; había huesos humanos quemados, fragmentos de cráneo y huesos largos, así como restos de un perro. En comparación con las otras cuatro tumbas, contaba también con la mayor y más variada cantidad de ofrendas, cuyo total alcanza 403 objetos, distribuidos como sigue. Cuentas en forma de disco y tubular: 92 de piedra verde, 11 de amazonita, 11 de perla, 235 de concha; ornamentos varios: 2 pendientes de colmillo de jaguar, 4 pendientes de concha, 2 cabezas humanas de concha, 6 “tapones” de orejeras de piedra verde, 4 placas de amazonita, 2 placas de turquesa, 2 brazaletes de concha, 4 lentejuelas de concha; probables incrustaciones en forma de ojo, una de concha y 12 de hematina especular; esculturas sólidas: 1 de concha, 1 de cerámica; instrumentos de trabajo: 5 pulidores de piedra, 1 aguja de hueso, 1 güiro de hueso humano, 5 malacates de cerámica, 3 bolitas de barro, 1 tiesto retocado; 2 cajetes de cerámica.

En contraste, en la Tumba 4 no se hallaron restos óseos —seguramente porque se habían desintegrado—, pero sí una ofrenda, la cual consistió apenas en 8 objetos: 3 cajetes, 2 ollas, 1 tambor, 1 fragmento de figurilla sólida, todos de cerámica, y 1 metate de piedra. Esta tumba fue la menor del sitio. El tiro mide 1.25 m de altura; el largo máximo de la cámara es de 2.60 m; ancho máximo es 1.45 m, altura máxima 1.30 m (dave T-79, subtipo E1).

Los entierros y las ofrendas en las tumbas del valle de Atemajac

En las 23 tumbas de tiro y cámara excavadas en los sitios Tabachines, Lomas del Vergel, El Guarda y Ciudad Granja, el material óseo se preservó de manera muy reducida, de tal modo es conveniente atender con cuidado las inferencias acerca de los muertos.

A partir de los vestigios o indicios se planteó que todos los entierros fueron primarios, pues conservan su posición anatómica; se exceptúa uno (de la Tumba 8, dave T-44) que al parecer fue removido dentro de la misma tumba para hacer espacio.²³⁶ Cabe señalar que no siempre una posición anatómica corresponde a un entierro primario, como se verá en el caso de la tumba de Huitzilapa, misma que pone en relieve lo indispensable de los estudios de antropología física especializados.

La mayoría de los entierros estaban en decúbito dorsal extendido, unos cuantos en decúbito lateral extendido; siempre con el cráneo hacia el tiro y los pies hacia el fondo de la cámara; hay entierros de adultos e infantes;²³⁷ individuales y múltiples, con un mínimo de dos individuos y un máximo de cinco. Fue imposible determinar el sexo, se supuso a partir de los objetos asociados. Con la probable excepción de la Tumba 8, se piensa que en todos los entierros múltiples los cadáveres fueron depositados en un mismo evento; se añade que debido al inconsistente estado del suelo en el valle de Atemajac, el reuso hubiera ocasionado el deterioro de las tumbas. De la Tumba 8 se plantea la posibilidad de entierros diacrónicos.²³⁸

²³⁶ De este entierro removido los restos consisten en un fragmento de mandíbula, huesos largos rotos e incompletos y fragmentos del cráneo (Galván, 1991, p. 149).

²³⁷ Los entierros infantiles se infirieron a partir de la ausencia de material óseo y del tamaño pequeño de las cámaras.

²³⁸ Galván, 1991, p. 114.

Un entierro colectivo con depósitos primarios plantea que todos los individuos en la tumba fallecieron en un periodo muy corto. Galván dio por hecho esto y tomó en cuenta la diferente cantidad y calidad de las ofrendas funerarias para concluir que en las tumbas con entierros múltiples había un personaje principal y el resto fue sacrificado en su honor.²³⁹ Desde mi punto de vista esta opinión sobre el sacrificio es apresurada y remite a una práctica que pudo ser común en otras culturas de Mesoamérica; sin embargo, ante la carencia de evidencia y análisis, respecto a las tumbas de Atemajac y a las otras aquí tratadas, opto por atenerme a los testimonios positivos y referirlos de la manera más neutral posible, sin hacer suposiciones.

Como ofrenda todas estas tumbas contenían, entre otros objetos, vasijas de cerámica, las cuales sobresalen en cantidad. Como una salvedad, en la Tumba 4 (dave T-42) sólo se halló un fragmento de vasija –y no había nada más asociado con el entierro individual que resguardaba-. En contraste, sólo tres tumbas contenían esculturas de cerámica y sólo cuatro presentaban vasijas con forma humana o animal. Sólo doce tumbas alojaban herramientas de piedra; sólo siete tumbas presentaban lítica, y sólo dos tenían objetos de concha. Por lo cual resalta la desigualdad en las ofrendas, tanto en el conjunto de tumbas, como hacia el interior de cada una en relación con el número y la calidad de objetos vinculados con cada individuo en los entierros múltiples.²⁴⁰

²³⁹ Galván, 1991, pp. 234-236. En las páginas siguientes habla de los “personajes principales”.

²⁴⁰ Cfr. Galván, 1991, véase en particular pp. 112-114, 217-234. Desde un explícito enfoque materialista histórico Galván califica la ofrenda e interpreta las tumbas y su contenido. Habla, por ejemplo, de desposeedores y desposeídos, y en principio califica como herramientas de trabajo el conjunto de vasijas y otros “artefactos”, en tanto considera que son parte de los medios de producción; habla también de objetos de prestigio. Mi perspectiva de estudio difiere de ésta, y considero pertinente no calificar *a priori* los objetos y materiales presentes en la tumba y en lugar de ello, referirlos de la manera más objetiva posible.

Al grupo de objetos que son escasos en las tumbas Galván los nombró “objetos de prestigio”, además de los anteriores incluyen los ornamentos de piedra o barro (pendientes, cuentas, collares, pulsera) y los que al parecer no tenían un uso práctico cotidiano, como sellos de barro, yugo, ocarina, anillos de átlatl de piedra, lascas, esculturas, vasijas figurativas y vasijas miniaturas.

Veamos de modo más específico dos tumbas de adultos, una de características sencillas y la que presentó la mayor ofrenda en el conjunto.

El tiro de la Tumba 9 de Tabachines (dave T-45, subtipo C1) tiene 1.10 m de diámetro y la cámara mide en su plata 2.75 x 1.30 m, la altura es de 0.85 m. Las evidencias indicaron un entierro individual, cuya ofrenda consistía únicamente en tres vasijas: una olla, un cuenco y un fragmento de olla. De acuerdo a análisis de hidratación de obsidiana se fecha en 457 +/- 40 d.C.²⁴¹ (**figura 4.44**).

La Tumba 8 de Tabachines (dave T-44, subtipo C1) fue excavada a escasa profundidad, a 1.90 m de la superficie; la cámara mide 2.35 x 1.80 m, su altura es de 0.80 m; alojaba un máximo de cuatro individuos, cuyos restos estaban bastante deteriorados. Se supone que los de las orillas fueron removidos a causa del reuso de la tumba (**figura 4.45**). No queda claro cuáles objetos ornamentaron a los muertos, de modo que en principio todo se considera como ofrenda. Consta de 41 piezas: en cerámica 8 vasijas, 5 esculturas (1 hueca, 3 con abertura de vasija, 1 fragmento de figura sólida), 2 fragmentos de vasijas, sellos cilíndricos de barro con motivos geométricos y de ave, una ocarina, raspadores, raederas, lascas y puntas de proyectil de obsidiana, 1 brasero de basalto con forma de perra

²⁴¹ Galván, 1991, pp. 156 y 157.

parada, 2 anillos de átlatl de piedra blanca de grano fino, 2 cuentas de piedra verde, 1 pendiente de piedra verde con forma de cuadrúpedo, 2 caracoles, 1 pulsera de cuentas de piedra verde, cuentas de concha –que estaban dentro de una vasija antropomorfa-. Por su posición puede asentarse que la mencionada pulsera era un ornamento. De esta tumba se obtuvo una fecha de 163 +/- 45 a.C.²⁴²

El conjunto de vasijas de cerámica fue clasificado por Galván en tres grupos: Colorines, Tabachines y Arroyo Seco; todos induyen bícromos de rojo sobre crema.²⁴³ Un análisis tecnológico determinó que todas las vasijas muestran evidencias de uso en mayor o menor grado; el más utilitario pudo ser el Colorines.²⁴⁴ Se considera que el máspreciado fue el Tabachines, puesto que en las cámaras se encontraron ejemplares de la variante más fina de este grupo –llamada Tabachines Rojo s/Crema- inadecuadamente cocidos o que habían sido reparados por medio de agujeros de remiendo que unían vasijas quebradas al pasar un cordón por los orificios.²⁴⁵

En cuanto a la distribución de la ofrenda y ornamentos en cada recinto funerario, se detectó que las esculturas cerámicas y las vasijas figurativas fueron colocadas alrededor de la cabeza de los muertos; estas últimas también se ubicaron hacia las piernas y los pies. Las vasijas estuvieron más próximas a la cabeza y las manos a la altura de la cadera; se ha supuesto que llevaban alimento, pues se encontraron con la boca hacia arriba; aunque advierto que su contenido pudo ser variado: una vasija antropomorfa femenina contenía

²⁴² Galván, 1991, pp. 144-155. Bajo mis criterios de estudio, esta cerámica corresponde al estilo Ameca-Etztatlán.

²⁴³ Galván, 1991, capítulos III y IV.

²⁴⁴ Aronson, 1996.

²⁴⁵ Un ejemplo es el llamado objeto 14 de la Tumba de tiro 5 (Galván, 1991, p. 132).

cuentas de concha (Tumba 8, objeto 23 –dave T-44-) y otra vasija simple tenía lascas de obsidiana y de basalto (tumba de Ciudad Granja, dave T-8).

Como parte del atavío mortuario se localizaron piezas pequeñas de obsidiana dentro o cerca de la boca de 6 individuos pertenecientes a las tumbas 1, 6, 8 y 5.²⁴⁶ Más adelante volveré sobre estos objetos.

Los entierros en la Tumba de tiro B de Caseta, Usmajac, Sayula

Esta tumba fue analizada de manera extensa (dave T-35, subtipo C1). El tiro de la construcción mide 2.87 m de profundidad y 0.90 m de diámetro; la cámara es de 2.25 x 2.50 m, con una altura de 1.05 m. El depósito original fue alterado por sucesivas inundaciones. Se distingue por la ausencia de cerámica. Los estudios descubren que el espacio fue reabierto en varias ocasiones, se piensa que de modo cíclico, para efectuar otros entierros y reacomodar los restos descompuestos (**figura 4.46**).

Fueron identificados 16 individuos en la cámara. Los restos de 4 estaban extendidos, orientados perpendicularmente a la entrada de la tumba, con la cabeza hacia el oeste; el primero y el tercer esqueleto estaban en decúbito dorsal y correspondían a sujetos masculinos de entre 25 y 39 años; el segundo y el cuarto fueron colocados en decúbito ventral, son dos mujeres de entre 16 y 25 años.

A los pies de los dos primeros había depósitos secundarios de huesos arreglados en grupos; igual se hallaron sobre los miembros de uno de ellos. Un quinto individuo fue puesto en posición flexionada, sobre la pared noreste, también en posición anatómica. A lo

²⁴⁶ Galván, 1991, pp. 252, 253.

largo de esta pared se halló un depósito caótico de los restos humanos parciales de 3 esqueletos inmaduros y un máximo de 7 adultos, representados por huesos largos, principalmente tibias; una gran parte de ellos fue acomodada en grupos colocados sobre las pantorrillas de los cuatro primeros sujetos.

Se deduce que los individuos 1 a 5 se descompusieron en la tumba, pues conservan segmentos en posición anatómica; mientras que la otra parte de restos, ya libre de tejido blando, pudo ser aportada del exterior. En apariencia, los cuatro esqueletos en la parte central de la cámara no fueron colocados al mismo tiempo. Parece claro que el individuo más próximo a la entrada, el cual es masculino, fue el último ocupante de la tumba; es interesante notar que reposaba sobre un “lecho” formado por dos metates de piedra quebrados y un canto llano de forma triangular. El cuerpo a su izquierda pudo haber sido depositado simultáneamente, pero el orden de los otros es menos cierto. Los restos de los dos cuerpos más cercanos a la pared norte muestran signos claros de haber sido desplazados para hacer lugar para el segundo individuo. El quinto esqueleto reconocible estaba flexionado, mostrando una forzada posición no natural que implica que los tejidos blandos se deterioraron cuando el cuerpo fue reacomodado.

Como se dijo, en esta tumba no se encontró cerámica. Sólo los cuatro individuos de la parte central estuvieron asociados con algún objeto de adorno, como concha, lascas de obsidiana, ganchos de átlatl y cuentas de piedra y hueso; es notable que los cuatro tenían una lasca de obsidiana en el interior de la cavidad bucal.²⁴⁷

²⁴⁷ Valdez *et al.*, 2006, p. 302 y 304; Acosta y Uruñuela, 2005, pp. 390; Valdez, 1994, pp. 103-106.

Los entierros y los ajuares funerarios en la tumba de Huitzilapa

Es la tumba cuyo contenido ha sido analizado con mayor profundidad y asimismo se han dado a conocer más ampliamente los resultados, aunque en forma visual los ajuares funerarios sólo en parte han sido publicados.²⁴⁸ Por fortuna, pude fotografiar una buena cantidad de esculturas y vasijas cerámicas procedentes de esta tumba, en la bodega del Museo Regional de Guadalajara.

Como se sabe, fue localizada bajo un edificio que forma parte de un complejo tipo guachimontón, compuesto por cuatro basamentos dispuestos en cruz con un altar central, en un sitio con otros vestigios arquitectónicos de carácter ceremonial (véase arriba el apartado de tumbas asociadas con guachimontones). El tiro, en su sección cavada en el suelo mide 7.60 m de profundidad, tiene dos cámaras laterales. La cámara norte es de planta rectangular, de 3.30 m de largo x 3 m de ancho, techo de forma cóncava, con una altura máxima al centro de 1.68 m. La cámara sur es de menor tamaño, también de planta rectangular, con 3 m de largo x 2.53 m de ancho, y bóveda con altura máxima de 1.55 m (dave T-68, subtipo C7).

En las dos cámaras fueron depositados seis individuos, tres en cada cámara; tres son masculinos y tres femeninos; cinco son adultos y uno es menor de 20 años.²⁴⁹ Como parte de la ofrenda se cuentan 110 vasijas y 8 esculturas huecas estilo Arenal. La tumba está

²⁴⁸ La primera parte de la descripción del contenido proviene de Ramos y López, 1996; López y Ramos, 1998. La segunda, que expone con más detalle los resultados del análisis de antropología biológica, se basan en Pickering y Cabrero, 1998.

²⁴⁹ De este individuo adolescente existe una divergencia de opinión en cuanto a su sexo. Ramos y López consideran que podría ser un hombre (1996, p. 130), mientras que Pickering apunta sin dudas que es una mujer (en Pickering y Cabrero, 1998, p. 74). De mi parte, sigo la opinión de este último investigador, quien es antropólogo forense. Dicho individuo se localizó en la cámara sur.

fecha en 75 d.C. y se reconoce un solo evento funerario. Veamos con un poco más de detalle los entierros y sus ajuares.

Cámara norte

En esta cámara, que es la de mayores dimensiones, fue inhumado el individuo mejor ataviado y más ornamentado de toda la tumba. En total alojó 3 individuos dispuestos en decúbito dorsal extendido, orientados de norte a sur, con los cráneos hacia la entrada, dos eran hombres y uno mujer. Tenían una ofrenda común de 75 vasijas de cerámica decoradas que en su mayoría contenían restos de alimento, las vasijas colocadas boca abajo regularmente cubrían otros objetos ofrendados;²⁵⁰ asimismo, 6 esculturas huecas de cerámica estilo Arenal, cuya altura promedio es de 0.50 m y figuran 3 mujeres - dos en posición sedente y una de pie- y 3 hombres -un anciano y un joven con la misma postura sedente— (**figura 4.47 y 5.5**).

Individuo 1. Fue depositado en el lado oeste de la cámara; por su atavío se piensa que se trata del personaje principal de la tumba. Es un hombre de aproximadamente de 45 años de edad, con deformación craneana tabular erecta, su cuerpo estaba sobre una estera de fibra vegetal; su vestimenta fue elaborada a base de miles de pequeñas cuentas de concha talladas en diferentes formas y unidas en un tejido; también presentaba pulseras, orejeras y narigueras de concha, caracol y jade; tocado y collares de cuentas tubulares de caracol y concha trabajada, cuentas de piedra verde, y pequeñas figurillas de jade como

²⁵⁰ Se trata de 16 platos, 31 cajetes, 5 cuencos, 2 ollas, 2 cántaros y 19 ollas acinturadas o con forma de bule.

pendientes tallados en formas antropomorfas. Las cuentas que formaban parte de su indumentaria, tocados y collares suman aproximadamente 66,204.

Su ofrenda consistía en trompetas de caracol decoradas al pseudodoisonné, con diseños geométricos en rojo, negro, amarillo, verde y blanco; tres de ellas fueron colocadas entre las piernas, por lo que se dice que aluden la fertilidad; las otras estaban sobre el cuerpo y a los lados de éste.

Otros objetos asociados fueron un disco, ganchos y lanzadera de átlatl con diseño zoomorfo elaborados en jade; un pectoral trapezoidal, un disco que tal vez sirvió como base de un espejo de piritita, y cuentas planas de pizarra; pendientes de concha, un hacha de basalto tallada con decoración pseudodoisonné y dos puntas de obsidiana.

Individuo 2. Colocado al centro de la cámara; es un hombre de entre 30 y 40 años, ataviado con tocado y collares de cuentas de concha y caracol, figurillas antropomorfas y zoomorfas talladas en jade y algunas cuentas de este material; pulseras, narigueras y orejeras de concha, sartales de pequeñas cuentas de concha que ataban las rodillas y tobillos. Dos ganchos de átlatl tallados en concha estaban en la mano derecha del individuo.

Individuo 3. En el lado oeste de la cámara, es una mujer cuya edad mínima es de 50 años; con tocado y collares de cuentas de concha y caracol, algunas cuentas de jade; al igual que el individuo 2, con sartales de pequeñas cuentas de concha que ataban las rodillas y tobillos. Seis malacates de cerámica, dos de ellos a la altura de la mano derecha y cuatro a un lado del pie izquierdo.

Cámara sur

Resguardaba tres individuos en decúbito dorsal extendido, orientados de norte-sur, con las cabezas en dirección del tiro –al igual que en la cámara norte-, al parecer amortajados en una especie de estera otate, pues conservan la posición en que fueron colocados, con excepción del individuo 2. Hacia la pared oeste, se colocó un petate tejido, y en la esquina noroeste un gran cajete trípode de cerámica burda que sirvió como brasero. La mayor parte de la ofrenda común estaba hacia la parte posterior de la cámara, parece más sencilla que la de la cámara norte: sólo había 2 esculturas huecas estilo Arenal y 35 vasijas de cerámica, la mayoría monocromas²⁵¹ (**figura 4.48**).

Individuo 1. Hombre de alrededor de 40 años, es el individuo mejor ofrendado dentro de esta cámara. Estaba ataviado con un tocado de cuentas de concha, narigueras y orejeras, así como un notable collar de cuentas tubulares de caracol y concha; un caracol colocado entre los fémures e inmediato a la pelvis y dos ganchos de átlatl en la mano derecha. Sobre el antebrazo se colocó un cajete policromo boca abajo, y junto al pie derecho una ofrenda compuesta por un sartal de concha, cuentas de jade, un disco de pizarra y un pequeño cristal de cuarzo.

Individuo 2. Mujer entre 30 y 40 años ubicada al centro de la cámara sobre dos metates alargados y una piedra semicircular en medio de ellos. El cuerpo estaba girado a su izquierda y yacía sobre parte del individuo 3, es posible que se hay movido durante proceso taxonómico. Su única ofrenda eran narigueras y orejeras simples, un collar de pequeñas

²⁵¹ Consisten en 1 cajete trípode usado como brasero, 20 cajetes, 1 vaso, 3 platos, 2 ollas, 4 vasijas en forma de bule, 3 cuencos y 1 cuenco trípode.

cuentas y pendientes zoomorfos de concha y un sartal de caracolillo colocado al lado del pie derecho.

Individuo 3. Mujer de entre 16 y 20 años de edad,²⁵² situada junto a la pared este de la cámara; en la estera de fibra vegetal en que fue amortajada se colocó una capa de tierra roja sobre la cual yacía el cuerpo; sólo estaba ofrendado con un collar de cuentas de concha.

Revelaciones desde la antropología biológica y la botánica

De acuerdo con el antropólogo forense Robert B. Pickering, cinco de los individuos son adultos y una mujer tiene menos de 20 años.²⁵³ Uno de los hombres y una de las mujeres mostraron deformación craneana intencional. Cinco de los seis tenían similares deficiencias en el desarrollo de la columna, por lo que se infiere que estaban emparentados genéticamente; se trata del síndrome Klippel Feil, que implica la fusión de las vértebras cervicales. Sólo la mujer de mayor edad, dispuesta en la cámara norte, no presentaba esta anomalía, lo que lleva a suponer que se unió a este grupo a través del matrimonio. Rasgos como éste demuestran que la tumba sirvió para alojar a un grupo de parientes o a miembros de un linaje específico. Esta observación es importante, pues plantea que la construcción a nivel de superficie pudo tener el mismo carácter familiar.

El análisis de los restos óseos también puso en evidencia una fractura soldada en el codo izquierdo de uno de los hombres más viejos –el individuo 2 de la cámara norte–, y precisamente junto a su mano derecha se colocaron agarraderas de átlatl, por lo cual es

²⁵² Véase en este capítulo la nota 249.

²⁵³ Pickering y Cabrero, 1998; también véase en este capítulo la nota 249.

posible que su fractura resultara de la frecuente acción de arrojar dardos en la cacería o la guerra.

Otro hallazgo sustancial fue la conjunción de entierros primarios y secundarios en un solo evento. Una primera impresión fue que todos los individuos eran entierros primarios, pues se veían articulados, pero un análisis más minucioso descubrió que cinco no lo estaban del todo, lo cual puede explicarse cuando un cuerpo es movido después de haber estado envuelto de modo apretado y de haberse desecado. Únicamente el individuo con el atavío más notable de la tumba, el primero de la cámara norte, no mostró evidencias de desarticulación y tal vez sea el único que fue colocado directamente en la tumba. Por tanto se plantea que en ocasión de su entierro se colocaron en la tumba los restos de los otros cinco individuos, quienes pudieran haber fallecido antes y cuyos cuerpos fueron preservados en otro lugar.²⁵⁴

De otra parte, la tumba de Huitzilapa contenía abundante material orgánico. Los estudios botánicos y zoológicos de Bruce F. Benz conducen que los materiales de origen vegetal son de dos tipos principales: plantas procesadas y no procesadas. También se descubrieron restos óseos de animales.

Entre las plantas procesadas se encuentran fibras suaves y rígidas tejidas que formaron cuerdas, redes, cestos, textiles y objetos para envolver a los muertos. El agave es la más común en las dos cámaras; con este material se hicieron envoltorios y cuerdas. En segundo lugar está el algodón: textiles o fibras de este material se emplearon para adornos,

²⁵⁴ Pickering y Cabrero, 1998.

como collares o cosidos en la ropa, y aparentemente textiles de algodón cubrieron las cabezas y los torsos de los tres individuos en la cámara norte.

Asimismo, la tumba contenía varas de carrizo y corteza de fibras que se usaron para hacer papel amate: del lado izquierdo del cráneo del individuo 1 en la cámara sur había corteza de papel doblado. Se trata de la evidencia directa más temprana conocida en Mesoamérica de la factura de papel, se piensa que fue hecho de corteza de *Picus*.

Se presume que había comida preparada y cruda para alimentar a los muertos en su viaje al inframundo. Como se ha visto, entre las vasijas de las dos cámaras destacan los cajetes y los bules, casi todos estos recipientes contenían material orgánico. El más común parece ser un filamento calcificado de hongo; hay igualmente epidemis de plantas, tal vez carne de animal, huesos de pescados, pequeñas aves y mamíferos; ciertas partes de insectos son comunes. En la cámara norte además se detectó la bacteria *Bacillus tequilensis*, en alusión directa a la bebida del tequila.²⁵⁵

De acuerdo con Benz, López y Ramos, en esta tumba las diferencias de estatus no se manifiestan en la cantidad, variedad y tipo de ofrendas orgánicas; se infiere que las ofrendas de comida no marcan diferenciación por presencia, sino por cantidad o abundancia. En contraste, se notan diferencias en la cantidad de vasijas contenidas en cada cámara, en tanto las ofrendas de concha en la cámara norte son más suntuosas en cantidad, diversidad de especies y tratamiento artístico.²⁵⁶

²⁵⁵ Acerca de la bacteria *Bacillus tequilensis* véase Gatson *et al.*, 2006.

²⁵⁶ Benz, López y Ramos, 2006.

Los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de El Piñón

Las tres tumbas descubiertas intactas entre 1993 y 1995 en El Piñón, en los alrededores del pueblo de San Martín de Bolaños, Jalisco, fueron designadas con los números 2 (dave T-39, subtipo C1), 3 y 4 (daves T-64 y T-65, subtipo C4). Su diseño es similar: el tiro es cilíndrico, de 0.93 a 1 m de profundidad, con el piso más alto que el de la cámara lateral de planta semicircular y techo abovedado; la diferencia radica en la Tumba 1 presenta una especie de rampa entre el piso del tiro y el de la cámara y que las cámaras de las tumbas 3 y 4 tienen un peldaño en dirección del tiro. El volumen aproximado de sus cámaras tampoco varía tanto, en el mismo orden se trata de 14.70 m³, 12.64 m³ y 12.54 m³.

Antes se anotó que este sitio presenta un conjunto cívico-ceremonial, no obstante, sólo de una parte comenzó su construcción en el periodo de las tumbas de tiro: la cancha de juego de pelota y las estructuras 3, 17, 18 y 19, a las que se atribuyen funciones diferentes.²⁵⁷

La Tumba 2

Su bóveda había sufrido desprendimientos que provocaron la fragmentación, remodelación y deterioro del material óseo, de la ofrenda y del atavío de los muertos. Contenía 3 entierros humanos completos –dos en posición extendida en decúbito dorsal y uno tal vez flexionado–, así como restos de otros, sin embargo, lo difundido no señala con precisión de cuántos individuos se trata. En uno se menciona un total de 17,²⁵⁸ y en otro

²⁵⁷ La edificación de dichas unidades, junto con otras más en el sitio, continuó hasta después del año 1000 d.C. (Cabrerero, 2005).

²⁵⁸ Cabrerero y López, 1997, p. 16.

posterior se dice que lograron reconocer 11 cráneos de adultos dispersos en toda la cámara, un acumulamiento de restos óseos en la parte posterior y restos óseos quemados alrededor y en el interior de grandes ollas fragmentadas –las urnas antes aludidas-. Se añade que en tal acumulación había también huesos de animal.²⁵⁹ No conozco un dibujo en planta del entierro y las descripciones arqueológicas no dejan daro el contenido general de la tumba.²⁶⁰

De los individuos completos se dice que uno fue colocado cerca de la rampa de acceso en posición extendida dorsal, con el cráneo hacia el oeste; se considera el más importante de ese contexto, pues estaba vestido o envuelto con un tejido de algodón y otras fibras vegetales; lo adornaban cuatro brazaletes de concha y un elaborado collar de cuentas de concha, cerámica y piedra; y asimismo presentó las ofrendas más sobresalientes: 3 esculturas -una hueca figura un hombre sentado; otra hueca un perro, y una sólida femenina; por lo menos las dos sólidas son del estilo Lagunillas, variante Bolaños-; una olla miniatura, ocho cuencos. Las esculturas estaban hacia la parte media del cuerpo y cerca del cráneo había cuatro ollas grandes.

Del segundo individuo completo se indica que también estaba próximo a la rampa de acceso, en posición extendida dorsal, con el cráneo hacia el sur. Tenía un caracol marino sobre el tórax; dos topes de átlatl hechos de concha y siete cuencos alrededor. El tercer individuo completo, tal vez en posición flexionada, tenía el cráneo cerca de la rampa y los pies hacia la parte posterior de la cámara. Cerca de su cráneo se encontró una pipa tubular de cerámica pintada en rojo y blanco.

²⁵⁹ Cabrero y López, 2002, pp. 151-156.

²⁶⁰ *Cfr.*: Cabrero y López, 1997, p. 16; 2002, pp. 151-156.

En suma, lo que puede identificarse como ofrenda y ornamento son: 20 cuencos trípodes y 3 sin soporte; 1 plato, 2 esculturas huecas de cerámica, 1 escultura sólida de cerámica, 1 silbato con la representación de un animal, 14 fragmentos de brazalete y 2 enteros; 1 caracol marino; 2 topes de átlatl de concha marina; 794 cuentas circulares de concha, cerámica y piedra; 1 punta de proyectil de sílex; 1 vasija miniatura y 1 pipa tubular hecha de barro cocido. Las vasijas se encontraron distribuidas por toda la cámara.

Por otra parte, están 10 ollas grandes –que en su mayoría más bien son cántaros y funcionaron como urnas cinerarias, aunque Cabrero y López los consideran como parte de la ofrenda– con sus tapaderas hechas con tiestos redondeados, cuello corto y base aguzada; contenían huesos semicremados y estaban colocadas cerca de las paredes de la cámara; una fue adosada a la rampa de acceso y alojaba también una punta de flecha de pedernal.²⁶¹

En cuanto al número de individuos humanos detectado en la Tumba 2, los mismos autores han publicado datos diferentes. En una versión dicen que fue un total de 49 individuos: 19 inmaduros, lo cual incluye neonatos; primera, segunda y tercera infancias; y adolescentes) y 11 adultos sin exposición al fuego; con exposición al fuego se identificaron 12 adultos y 7 inmaduros (1 neonato, 2 de primera infancia, 3 de segunda infancia y 1 adolescente).²⁶²

²⁶¹ Cabrero y López, 2002, pp. 151-154.

²⁶² Cabrero y López, 2002, p. 180. En una publicación posterior se anota que en la Tumba se identificó un total de 30 individuos: 4 fetos, 3 neonatales (de 10 a 11 meses), 3 de primera infancia (de 1 a 3 años), 4 de segunda infancia (de 4 a 6 años), 3 de tercera infancia (de 7 a 12 años), 3 adolescentes (de 13 a 17 años), 3 adultos jóvenes, 4 adultos medio y 3 adultos con edad no determinada (Cabrero, 2005, pp. 188, 189).

La construcción de la Tumba 2 se considera contemporánea a la de la Tumba 1, la cual se halló saqueada: se fecha hacia el año 440 d.C. y son las más tardías de las cuatro registradas en El Piñón.²⁶³

La Tumba 3

El desplome de su bóveda provocó la remoción y la fractura del contenido (**figura 4.49**). A cada lado del escalón de acceso había un individuo en posición extendida: el del lado norte era masculino y el del sur femenino; ambos tenían sus cráneos del lado del tiro. Cerca de la mujer había un malacate asociado con otro artefacto de piedra; y a un lado del tórax del hombre estaban dos discos de piedra pizarra cuyos orificios indican que podrían haber servido como pendientes o pectorales. Asimismo, se encontraron 21 cráneos, cuatro de ellos alineados en la parte posterior de la cámara.

Las ofrendas se distribuían por toda la cámara, con una concentración mayor alrededor de los dos individuos anteriores. En total había 11 esculturas huecas en posición sedente –del estilo Lagunillas-variante Bolaños—; 1 escultura sólida del mismo estilo; 2 cabezas de esculturas huecas con partes del cuerpo; 34 vasijas (15 cuencos trípodes, 11 cuencos sin soportes, 2 platos, 6 ollas miniaturas, 1 tecomate); 1 cuchillo de pedernal; en la parte posterior de la cámara había 8 puntas de proyectil (4 de obsidiana y 4 de sílex). Se recuperaron varios fragmentos de textil hecho de fibras vegetales, probablemente agave; restos de varitas delgadas que tal vez estuvieron unidas a las puntas de proyectil, y dos fragmentos de madera con una acanaladura.

²⁶³ Cabrero y López, 2002, p. 128.

Del número de individuos sepultados en esta tumba, una publicación menciona 86, distribuidos como sigue: 38 adultos y 36 inmaduros sin exposición al fuego; 6 adultos y 6 inmaduros cremados.²⁶⁴

Se propone que la Tumba 3 fue la primera construida en el sitio; está fechada hacia el año 80 d.C. y se anota que fue reusada hacia el 280 d.C.²⁶⁵

La Tumba 4

Está a 7 m de distancia de la Tumba 3. Lo publicado tampoco deja daro su contenido.²⁶⁶ Los restos óseos se encontraron distribuidos por toda la cámara (**figura 4.50**). De modo similar a la Tumba 3, del lado norte del escalón de acceso se colocó un hombre y del lado sur una mujer, que en este caso llevaba como adorno un brazalete de concha.

Se hallaron 6 esculturas huecas sedentes del estilo Lagunillas-variante Bolaños; 2 cabezas de esculturas huecas con partes del cuerpo; 24 cuencos trípodes; 4 cuencos ápodos; en miniatura 3 ollas y 1 plato –una de las ollitas es fitomorfa- (lo que da un total de 32 recipientes); 7 puntas de obsidiana y 2 de sílex; 1 hacha de piedra con figura de perro en un extremo; 2 discos de piedra con dos orificios en un extremo, que tal vez se usaron como pectorales; fragmentos de varitas; restos de textil de algodón; una posible estera o

²⁶⁴ Cabrero y López, 2002, p. 180. En un trabajo más reciente se anota que en la Tumba 3 en total se identificaron 74 individuos, entre masculinos, femeninos: 8 fetales; 9 neonatales (de 10 a 11 meses), 5 de primera infancia (de 1 a 3 años), 5 de segunda infancia (de 4 a 6 años), 4 de tercera infancia (de 7 a 12 años), 5 adolescentes (de 13 a 17 años), 7 adultos jóvenes, 14 adultos medio y 17 adultos con edad no determinada (Cabrero, 2005, pp. 188, 189). Desafortunadamente, los datos que previamente se dieron a conocer no son referidos para hacer una aclaración pertinente en cuanto a las diferentes cifras.

²⁶⁵ Cabrero y López, 2002, p. 128.

²⁶⁶ Cabrero y López, 1996, p. 17; 2002, p. 161-164.

petate hecho de fibras de agave; restos de una red con tejido muy delgado –quizá usado para la caza de especies menores; en la base del escalón de acceso se halló un conjunto de caracoles de mar (*Olivellas*) con perforaciones que indican que se utilizaron como pendientes. En la parte posterior de la cámara se dispusieron grandes ollas llenas de huesos semicremados.

La mayor parte de las vasijas están decoradas en negativo negro sobre un engobe rojo en el interior y círculos negativos en el exterior; la mayoría de las esculturas huecas exhibían decoración corporal en rojo y negro.

Los análisis osteológicos revelan la presencia de 56 individuos: 32 adultos y 18 inmaduros sin exposición al fuego; 3 adultos y 3 inmaduros cremados (1 neonato, 1 de primera infancia y 1 adolescente).²⁶⁷

Se considera que la Tumba 4 fue la segunda construida en el sitio, hacia el año 110 d.C. y que fue reutilizada alrededor del 350 d.C.²⁶⁸

Información adicional

Cabrero y López plantean que la cremación de los restos óseos debió hacerse en el exterior de las tumbas, puesto que adentro no hay evidencias. Mencionan que en la parte posterior de las cámaras mortuorias había apilamientos de huesos humanos y animales, ésto les lleva a pensar que se trata de entierros múltiples diacrónicos y que los restos de los

²⁶⁷ Cabrero y López, 2002, p. 180. En un trabajo más reciente se anota otra cifra y no se aclara la que antes se dio. Se dice que en la Tumba 4 en total identificaron 50 individuos: 1 feto, 2 neonatales (de 10 a 11 meses), 6 de primera infancia (de 1 a 3 años), 5 de segunda infancia (de 4 a 6 años), 2 de tercera infancia (de 7 a 12 años), 2 adolescentes (de 13 a 17 años), 3 adultos jóvenes, 12 adultos medio y 17 adultos con edad no determinada (9 masculinos y 8 femeninos) (Cabrero, 2005, pp. 188, 189).

²⁶⁸ Cabrero y López, 2002, p. 128.

anteriores eran removidos para dar lugar a los nuevos inquilinos. De los animales se ignora si eran introducidos en la tumba en forma ósea, pero se sabe que había huesos de perro, venado, tlacuache, roedores, zorra gris, zorro, pécaris, guajolote, gallina de monte, tortuga, iguana y pez gato.²⁶⁹

Acerca de la cremación, inferen que también obedece a la reutilización de las tumbas de tiro, con el fin de reducir los restos de los anteriores ocupantes.²⁷⁰ Las evidencias les sugieren que los individuos depositados en las cámaras eran cuerpos con carne, y ya convertidos en huesos y en ocasión del reuso de las tumbas, se extraían para su cremación sin ninguna selección previa, por ello en el material cremado detectaron humanos de todas las edades, así como animales y algunos objetos. Una vez cremados, aunque sin llegar a convertirse en cenizas, se introducían en las urnas y colocaban de nuevo en las tumbas. Suponen que sólo los miembros de la elite se depositaban en tumbas de tiro, mientras que la gente de rango menor era enterrada en forma directa; en cada caso se mantuvo la posición extendida dorsal. [Sin embargo no precisan la cantidad de entierros directos propios del periodo de tumbas de tiro y sus detalles, con lo cual pudiera demostrarse lo anterior.²⁷¹] Afirman que una vez que dejaron de hacerse los entierros en tumbas de tiro, predominaron los entierros directos en posición flexionada.²⁷²

²⁶⁹ Cabrero y López, 2002, pp. 165 y 166.

²⁷⁰ Cabrero y López, 2002, p. 191.

²⁷¹ Cabrero y López, 2002, véase el capítulo VII.

²⁷² Cabrero y Lopez, 2002, pp. 181-183.

Glosas sobre el sacrificio humano

He subrayado que la interpretación de los entierros puede ser sumamente compleja, y así lo ponen en evidencia los informes arqueológicos sobre las tres tumbas halladas intactas en El Piñón, pues sus autores proponen ideas que resultan contradictorias para explicar la existencia de entierros múltiples. Se ha referido que reconocen el reuso de las tumbas, al cual atribuyen los apilamientos de huesos y la cremación de los mismos. Más también han pensado en la posibilidad de que parte de los individuos haya sido sacrificada en honor de los señores principales, pero debido a que no hay evidencia de violencia en los huesos, mencionan que pudo ser por envenenamiento.²⁷³ Sin duda se trata de consideraciones muy arriesgadas.

En la extensa indagación bibliográfica que he realizado destacan tres suposiciones de la existencia del sacrificio humano en la cultura de tumbas de tiro. Además de la anterior respecto al cañón de Bolaños, está la de Galván, quien plantea que los entierros múltiples en las tumbas que registró en el valle de Atemajac consistían de un personaje principal y que el resto fue sacrificado en su honor.²⁷⁴ En Los Guachimontones, en particular del entierro central en el altar del Círculo 6 se ha dicho que estaba compuesto por un esqueleto humano y los restos, ya sea huesos largos o cráneos decapitados de por lo menos seis individuos; de acuerdo con Weigand este evento “podría representar el sacrificio humano a una escala impresionante, o por lo menos el uso de cráneos para utilizarse como ofrendas”.

²⁷³ Cabrero, 2005, p. 188.

²⁷⁴ Galván, 1991, pp. 234-236. En las páginas siguientes habla de los “personajes principales”.

Sin embargo él mismo apunta que el material óseo y los entierros o contextos originales de los restos humanos no han sido analizados por antropólogos físicos.²⁷⁵

Es muy probable que el sacrificio humano se induya entre las prácticas mortuorias y que los proyectos arqueológicos actuales comienzan a dar cuenta de ello; serán los estudios especializados los que lo confirmen, pues hasta ahora no hay testimonios o análisis contundentes. Enseguida presento las ideas más sustentadas en los análisis de diversas tumbas de tiro en la región.

9. Observaciones conclusivas sobre los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de tiro

Al igual que existen variaciones en los diseños, dimensiones y ubicación de las tumbas de tiro y cámara, también en los entierros, ofrendas y el resto de los materiales que resguardaban se advierten diversificaciones en torno a lo que advierto como un conjunto de prácticas que en lo elemental aluden a una cosmovisión común.

Como se ha subrayado, la muestra de entierros humanos y de sus ajuares funerarios es reducida y su materialidad ha sido muy escasamente analizada a profundidad. Los conocimientos generales en torno a los contenidos de las tumbas sirven como base para las siguientes observaciones; sin embargo, de algunos rasgos no es posible saber qué tan constantes fueron. En estas páginas se hace referencia a las tumbas de tiro y a las otras clases de sepultura que le fueron contemporáneas y son mucho menos conocidas: las fosas, los entierros sobre pisos de piedras y directos; se mencionan igualmente las tumbas de tiro

²⁷⁵ Weigand, 2008, pp. 42 y 47.

y cámara propias de la antecedente cultura Capacha identificadas en El Embocadero II y Los Coamajales, en Mascota, Jalisco, fechados entre 1000 y 800 a.C.

Atendamos en principio los entierros, más adelante toca el turno de las ofrendas y los atavíos de los muertos.

Los entierros

Para comenzar, sobresale un aspecto común: a lo largo de la región, las tumbas fueron ocupadas por hombres y mujeres de todas las edades, desde fetos hasta ancianos. Por un lado, se identifican entierros exclusivos de infantes, y por otro, en una misma tumba se hallan individuos de todas las edades y sexos.

Ciertos espacios de dimensiones pequeñas, tanto tumbas de tiro y cámara como nichos en las paredes de estas tumbas, fueron reservados para entierros infantiles, y no sólo durante el periodo de la cultura de tumbas de tiro, sino desde la antecedente cultura Capacha. Se ha inferido así respecto a una parte de las tumbas registradas en el valle de Atemajac;²⁷⁶ se comprueba en una tumba de los tiempos de Capacha en El Embocadero II (dave T-28) que alojaba los restos óseos de un infante de entre 4 y 8 años;²⁷⁷ y finalmente, lo constatan informes de moneros a partir de sus hallazgos de huesos pequeños y ofrendas miniaturas en nichos cavados en las paredes de tiros de tumbas localizadas en territorio nayarita.²⁷⁸ De los entierros múltiples que induyen nonatos hay evidencia en las

²⁷⁶ Galván, 1991, p. 112.

²⁷⁷ Mounjjoy, 2006, Pozo #8, Unidad #2 (lotes #20, #21 y #22), p. 56, fig. 50.

²⁷⁸ Zepeda, 2001, p. 186.

tumbas de tiro examinadas en el cañón de Bolaños²⁷⁹ y la Tumba 1 de San Sebastián, en Etzatlán.²⁸⁰

Al igual que en el resto de Mesoamérica, es casi seguro que el índice de mortalidad infantil fuera muy alto, no obstante, llama la atención que fetos e infantes con ofrendas hayan ocupado las tumbas; una idea común respecto a este tipo de entierros es que seguramente desde su origen gozaban una posición social específica, que no fue adquirida por su desempeño a través de los años, es decir, aun desde antes de nacer tenían una personalidad en términos sociales.²⁸¹

Sale a relucir que los muertos de cualquier edad fueron sepultados tanto en forma individual²⁸² como múltiple; de éstos últimos se han contado desde 2 hasta 86 individuos en la cámara de una sola tumba: de los entierros en pares hay algunos ejemplos específicos en el valle de Atemajac²⁸³ y del segundo caso se trata de la Tumba 3 de El Piñón.²⁸⁴ Las evidencias apuntan que el uso colectivo de las tumbas en esta cultura fue una costumbre predominante.

²⁷⁹ *Cfr.* Cabrero y López, 2002, p. 182. En esta tesis véase arriba el apartado “Los entierros y los ajuares funerarios en las tumbas de El Piñón”.

²⁸⁰ En el cuadro clasificatorio formal de las tumbas de tiro, esta tumba lleva la clave T-21. La tumba ya había sido saqueada cuando fue explorada por el arqueólogo Stanley V. Long; se indica que por una donación al Museo del Condado de Los Ángeles, fue recuperado su contenido. Los análisis osteológicos lograron identificar un mínimo de 9 adultos y 2 fetos (Long, 1966, p. 17).

²⁸¹ *Cfr.* Barley, 2000, cap. 9; este autor expone varios ejemplos de las creencias religiosas en diversas culturas del mundo en torno al fallecimiento de los nonatos e infantes, en las que están implícitos complicados arreglos de simulación de todas las etapas restantes de la vida para convertirlos en “personas de verdad” que puedan morir como es debido.

²⁸² En el cuadro clasificatorio de las formas de las tumbas de tiro hay referencias de entierros individuales en la Tumba 1 de Mari Pérez, en Etzatlán (clave T-19); las tumbas 4 (clave T-42) y 9 (clave T-45) de Tabachines; y en asociación con la cultura Capacha, se trata de las tumbas de El Embocadero II, Mascota, con las clave T-54, T-55, T-56 y T-57.

²⁸³ Tumba de Ciudad Granja y Tumba 7 de Tabachines, respectivamente, en el cuadro clasificatorio les asigné las claves T-8 y T-13 (*cf.* Galván, 1991).

²⁸⁴ Cabrero y López, 2002, p. 180.

Igualmente en las fosas se han detectado entierros individuales y múltiples, como ocurrió en el cementerio El Ranchito, en Ixtlán del Río, donde se excavaron en estado intacto 10 fosas, de las cuales 7 contenían un solo entierro y 3 eran colectivas.²⁸⁵

Ahora bien, los entierros fueron hechos de forma primaria y secundaria, y al parecer las dos variantes fueron ampliamente realizadas. En ambas, las disposiciones pueden variar. Algunos muertos fueron colocados en las tumbas como cuerpos con carne, en posición extendida en decúbito dorsal o en decúbito ventral; la posición flexionada fue mucho menos frecuente. Otros individuos fueron acomodados también en posiciones extendidas, aunque ya no con carne o materia blanda, sino únicamente su estructura ósea, luego de que fueron resguardados en otra parte antes de que finalmente se efectuara su entierro en las tumbas.

Como se ha mencionado antes, en la tumba de Huitzilapa fue descubierto un entierro primario junto con otros cinco muertos que fueron objeto de este último depósito secundario y de los cuales se asume que estaban en envoltorios ajustados -donde se disecaron y obviamente perdieron su materia blanda- los cuales les permitieron conservar su articulación.²⁸⁶ Muy probablemente los entierros secundarios pudieron ocurrir en otras tumbas donde los restos óseos aparentaban una posición anatómica articulada, pero que sin embargo se hallaron bastante deteriorados o acaso no fueron examinados con tanta minuciosidad como en Huitzilapa.

Acerca de las posiciones, las evidencias actuales sugieren el predominio de la extendida en decúbito dorsal. Las indagaciones a lo largo del cañón de Bolaños enfatizan

²⁸⁵ Zepeda, 2001, p. 81.

²⁸⁶ Pickering y Cabrero, 1998.

que durante el periodo de las tumbas de tiro –que en esta zona se fecha entre el inicio de la era y el 500 d.C.—, la gran mayoría de los muertos se hallaron en tal acomodo, y como punto de comparación revelan que luego del colapso de esta cultura, las tumbas de tiro no se construyeron más y lo que prevaleció fueron los entierros directos en posición muy flexionada.²⁸⁷ Más al sur, también hubo cambios profundos: en el valle de Atemajac, después del año 600 d.C., inició un periodo caracterizado por las tumbas de caja o cistas, en las que los muertos fueron dispuestos de modo sedente.²⁸⁸

Respecto a la cultura Capacha, en El Embocadero II se reportan entierros en tumbas de tiro y cámara en arreglos que resultan verdaderamente excepcionales en el plano conocido de esta tradición funeraria arquitectónica: en algunas tumbas –véanse aquellas con las claves T-99, 100 y 102— se hallaron infantes, adolescentes y adultos femeninos y masculinos como bultos o atados individuales de huesos, éstos fueron limpiados y acomodados de modo muy compacto antes de envolverse en una fábrica fina, tal vez textil, y de ser ubicados en las cámaras.²⁸⁹

Volviendo al periodo del 300 a.C. al 600 d.C., se advierte que al igual que en las tumbas de tiro, en los entierros directos de Cerro Encantado,²⁹⁰ La Florida,²⁹¹ Pochotitan y El Piñón²⁹² hubo depósitos primarios en los que predominó la colocación en decúbito dorsal extendido. Y en el singular piso empedrado descubierto en el sitio El Iztépete las osamentas se conservaron lo suficiente para identificar tres infantes en decúbito dorsal

²⁸⁷ Cabrero y López, 2002, pp. 128-135.

²⁸⁸ Aronson, 1996: se hace referencia a un trabajo inédito de Galván escrito en 1984.

²⁸⁹ Mounjjoy, 2006, pp. 19, 41-46, 58 y 59.

²⁹⁰ Bell, 1974.

²⁹¹ Cabrero y López, 2009.

²⁹² Cabrero y López, 2002, p. 129, 167-179.

extendido, que también fueron ofrendados con vasijas y otros objetos propios de esta cultura.²⁹³ De los entierros en fosas no es posible ampliar este aspecto, puesto que no se conocen detalles de los hallazgos o porque simplemente no se preservó el material óseo, aunque sí las ofrendas.²⁹⁴

Respecto a la posición de los individuos, no se observa uniformidad en su orientación cardinal ni en relación con los elementos de la tumba; los hay con los cráneos dirigidos hacia el tiro —como en el valle de Atemajac y Huitzilapa— o a sus lados —como en El Piñón— y también acomodados de modo perpendicular al tiro —como en la Tumba B de Caseta y las de El Embocadero II del tiempo de Capacha.

Luego de este paréntesis sobre las posiciones, cabe destacar que el estudio de la Tumba B de Caseta, en la cuenca de Sayula (dave T-35), confirma la asociación de entierros primarios y secundarios. De los primeros se supone que pudieron ser depositados en distintas ocasiones y de los segundos, que sólo restos óseos fueron aportados desde el exterior —como en Huitzilapa-, pero aquí no se colocaron en aparente posición anatómica, sino apilados, y además los individuos únicamente estaban presentes de modo parcial, a través de huesos largos, sobre todo las tibias. Se sabe que al menos había 16 humanos en la tumba.²⁹⁵

Como característica general considero muy factible que la conjunción de entierros primarios y secundarios sucediera en otras tumbas en las que se han detectado entierros múltiples, tanto de individuos completos como incompletos. Los entierros colectivos

²⁹³ Galván, 1991, pp. 313-318, lám. 15.

²⁹⁴ Cfr: lo escrito sobre las fosas de La Pedrera y El Reparito, en Puerto Vallarta (Mountjoy, 2004, pp. 345, 351).

²⁹⁵ Valdez *et al.*, 2006, pp. 302, 304.

pudieron conformarse en un solo evento funerario, es decir, una apertura única de la tumba, o a través de ingresos sucesivos a lo largo del tiempo. Ligado al reuso de las tumbas, una actividad en las cámaras consistió en apilar los restos óseos hacia los lados con el fin de hacer lugar a los nuevos ocupantes²⁹⁶ y con lo cual se da constancia de que se tenían como significativos los huesos de los que antes fallecieron. Esta es una de las aristas que permite advertir la importancia concedida a los recién fallecidos y a los antepasados, y asimismo del afán por unirlos en un espacio.

En torno a la materia de los entierros múltiples, es necesario aumentar los tratamientos dados a los muertos: además de la inhumación o entierro primario y el depósito secundario, se practicó la cremación. Individuos femeninos y masculinos de todas las edades fueron sometidos al fuego con el fin de reducirlos, aunque no siempre llegaron a convertirse en cenizas. De las tumbas de El Piñón se supone que fueron cremados restos óseos; en cambio, en el valle de Banderas, Puerto Vallarta, se trató de cuerpos en diferentes estados de descomposición, de acuerdo con Mountjoy y Sandford.

No se sabe qué tan común fue la cremación, aquí sólo es posible referir el resto de los testimonios. El mismo Mountjoy ha reportado evidencias de cremación en la antecedente cultura Capacha, en el sitio Los Coamajales.²⁹⁷ Dentro del periodo de la cultura de tumbas de tiro, en la Tumba 3 de El Moralete, Colima, también se hallaron huesos humanos quemados, al igual que fragmentos óseos de individuos. Sobre estos

²⁹⁶ De acuerdo a los informes de Corona Núñez respecto a tumbas nayaritas (Corona, 1954, p. 47); o según se reporta para la Tumba 1 de San Sebastián, en Etzatlán, donde los informantes refieren dos pilas de huesos en las esquinas del fondo de la cámara (Long, 1966, p.43), o como lo permite conocer la vasta experiencia de los moneros en el sur de Nayarit, quienes también señalan que la cámara con entierros múltiples, de entre cuatro y diez difuntos, presentaban conjuntos de huesos en las esquinas (Zepeda, 2001, p. 183).

²⁹⁷ Mountjoy y Sandford, 2006, p. 326.

últimos debe considerarse que la presencia parcial de restos humanos no siempre pudo ser intencional, otra opción es el deterioro de las materias dentro de la tumba. Otras evidencias de cremación provienen de la Tumba de tiro A de Caseta (dave T-34), la Tumba 1 de El Piñón (dave T-78) y al menos ocho tumbas localizadas en Puerto Vallarta, en los sitios El Pozo de Doña Amparo (daves T-58 y T-59) y El Reparito.²⁹⁸

La cremación plantea varias alternativas, ¿de dónde procedían los restos óseos o las materias en distintos estados de descomposición que fueron expuestas al fuego? Como se ha dicho líneas atrás, de las tumbas de El Piñón se piensa que los huesos estaba en el interior de las cámaras y que ahí mismo había tenido lugar la descomposición de los individuos; de tal modo, el material óseo fue extraído para cremarse afuera –pues adentro no detectaron huellas-, y en su nuevo estado se introdujeron en urnas que luego fueron depositadas dentro de las cámaras mortuorias. Es así que los muertos retornaron a su espacio, ahora reducidos y alojados en urnas. Se infiere que esta actividad tuvo como propósito liberar espacio en dichos recintos subterráneos para poder sepultar otros individuos.²⁹⁹

Joseph Mountjoy encuentra otra respuesta. Sostiene enfático que la comunidad o grupos de linajes tuvieron una sola ceremonia funeraria durante la temporada de secas, misma que involucró un solo entierro de los restos de los muertos que habían sido “guardados” en esperan de la ceremonia de entierro anual. Se entiende que debido a ello

²⁹⁸ En el cuadro clasificatorio pueden verse las tumbas de las que se anota la clave, y consultar, respecto a Caseta a Valdez *et al.*, 2006, p. 302; sobre El Piñón a Cabrero y López, 2002, p. 146; y de los sitios de Puerto Vallarta a Mountjoy, 2003, sitios PV-67 (El Pozo de Doña Amparo, donde se mencionan dos tumbas de tiro y cámara con restos óseos cremados) y PV-45 (El Reparito, donde se registraron seis tumbas con este tipo de material); Mountjoy, 2004 y Mountjoy y Sandford, 2006.

²⁹⁹ Cabrero y López, 2002, pp. 181-183.

detectó restos que fueron cremados en distinto estado de descomposición y fueron depositados –no dentro de urnas- en un solo evento funerario en la cámara de una tumba de tiro.³⁰⁰ Este autor subraya que el cuidado de cuerpos no cremados es la explicación más factible a los entierros múltiples en las tumbas de tiro y cámara –tal como se ha comprobado en Huitzilapa—; y finalmente interpreta los entierros anuales como un ritual de renovación que simbólicamente planta a los muertos al final de la temporada de secas para fructificar o sostener a la población del mismo modo en que las semillas son plantadas al final de la temporada de secas para sustentar a la comunidad durante la época de lluvias.³⁰¹

Abro un paréntesis para anotar que estos descubrimientos en el valle de Banderas, en la tumba de Huitzilapa y la Tumba B de Caseta, dan la pauta para suponer que algunos muertos pudieron tener un entierro primario y luego otro secundario. En un apartado próximo titulado “Los muertos, los antepasados y los ancestros”, esta práctica cobra un simbolismo muy espacial.

Como se anotó párrafos atrás, de la Tumba B de Caseta y las otras de tiro y cámara de la cuenca de Sayula, también se plantea que pudo tratarse de aperturas cíclicas para

³⁰⁰ Al respecto, en el cuadro clasificatorio de las tumbas puede verse la que tiene la clave T-58: en su cámara se hallaron huesos de por lo menos seis individuos –entre adultos, adolescentes e infantes- quienes fueron cremados en diferentes etapas de descomposición, lo cual indica que los restos habían sido resguardados por diferentes periodos de tiempo antes de la ceremonia de cremación y de enterramiento en esta tumba de tiro y cámara. Esto permite deducir que la cremación tuvo lugar, al margen de la intención de “liberar espacio” dentro de las tumbas.

³⁰¹ Mountjoy, 2003, véase el sitio PV-67; Mountjoy y Sandford, 2006, p. 326.

En este párrafo he puesto entrecomillado “guardado” y “cuidado”, en torno al tratamiento dado a los muertos antes de su colocación en las tumbas. El primer término aparece en Mountjoy, 2003, un texto en castellano; mientras que en Mountjoy y Sandford, 2006, una obra en inglés, se anota “curing”, sin embargo no se puntualiza que implica “curar” a los muertos. Infero que, ante la imposibilidad de precisar qué hicieron los vivos con los cadáveres, los autores optaron por sugerir escuetamente que les dieron un cuidado especial.

depositar nuevos cuerpos y reacomodar los restos descompuestos. En cuanto a los factores ambientales que es posible advertir en estos entierros ódicos, Pickering y Cabrero traen a colación la experiencia de los saqueadores de la región, quienes limitan sus temporadas de exploración sólo a los meses secos del año porque las labores de agricultura los mantienen ocupados hasta después de la cosecha y porque las lluvias aumentan la posibilidad de que se derrumben sus excavaciones; de tal modo estos autores suponen que el pueblo de la cultura de tumbas de tiro fue agrícola y siguió un calendario anual de actividades similar.³⁰²

No es posible aseverar que todas las tumbas fueron abiertas una vez al año para sepultar a los miembros de un grupo o linaje que habían fallecido después de la última apertura de la tumba. Sin duda, sería muy útil que se pudiera averiguar si el personaje enterrado de modo primario en la tumba de Huitzilapa falleció durante los meses secos y entonces se aprovechó para sepultar en el mismo espacio a otros miembros de su familia que, según lo indican las evidencias, perecieron antes.

Sólo en los casos de las tumbas de El Piñón se cuenta con algunas fechas de radiocarbono que se atribuyen a la construcción y los reusos de las tumbas, aunque por supuesto no llegan a precisar la estación anual. Se dice que la primera tumba en construirse en este cerro fue la número 3, hacia el año 80 d.C. y que la misma fue reusada hacia el 280 d.C.; la construcción de la Tumba 4 data del 110 d.C. y su reutilización alrededor del 350 d.C.; las Tumbas 1 y 2 se consideran las más tardías y de ellas sólo se tiene la fecha del 440 d.C.³⁰³ No se especifica si las tumbas 3 y 4 sólo se reabrieron en una ocasión, de hecho no parece probable, pero en cambio, es importante recalcar que sí queda claro

³⁰² Pickering y Cabrero, 1998, p. 80.

³⁰³ Cabrero y López, 2002, p. 128.

que los mismos espacios mortuorios estuvieron vigentes durante periodos muy prolongados que abarcan varios siglos.

La reutilización de las tumbas fue comprobada desde 1978 por Isabel Kelly en Colima. Halló intactas las siete tumbas de El Manchón; al igual que en muchas otras de la región, los restos óseos estaban sumamente deteriorados; a partir de los movimientos de fragmentos de cerámica entre las mismas tumbas pudo determinar que éstas fueron construidas en algún momento de la fase Ortices (entre 500 a.C. y 500 d.C.) y luego se volvieron a usar para nuevos entierros durante la misma fase y la siguiente fase llamada Comala (100 d.C.-700 d.C.).³⁰⁴

En definitiva, sí está demostrado que en ocasiones las tumbas fueron usadas una sola vez, para realizar entierros individuales o múltiples, y que en otras se reutilizaron a lo largo del tiempo para sepultar más individuos; en ambos casos pueden estar involucrados entierros primarios, secundarios y cremaciones. Los testimonios indican que hubo un especial cuidado por conservar los restos de los muertos dentro de las tumbas.

Los ajuares funerarios

El conjunto de los informes arqueológicos permite tener una idea de la amplia diversidad de materiales y objetos que pueden encontrarse en las tumbas, aunque de ciertas piezas no siempre es posible identificar si se trata de ofrendas, atavíos u ornamentos. El repertorio del que podía constar un ajuar funerario es el siguiente.

³⁰⁴ Kelly, 1978.

Vasijas y esculturas de cerámica, ya sea como objetos completos, remendados, originalmente incompletos y como tiestos. Otros objetos de barro son collares, pulseras, orejeras, malacates, ocarinas, silbatos, braseros y sellos. Caracoles marinos y de agua dulce; trompetas de caracol marino en los que se han identificado especies del Pacífico y del Caribe;³⁰⁵ con cuentas u otras piezas de concha se conformaron vestuarios, tocados, collares, brazaletes, pulseras y ajorcas; del mismo material existen orejeras, pendientes, narigueras y ganchos de átlatl. De obsidiana hay puntas de proyectil, navajas, cuchillos, lascas y pendientes. Algunos objetos de jade, como cuentas, pendientes, puntas de proyectil, ganchos de átlatl, lanzadera de átlatl, pequeñas figuras antropomorfas y zoomorfas.

Entre las obras hechas con otras piedras se encuentran: metates con soportes y ápodos, manos de metate, collares, brazaletes, pulidores, martillos; de basalto hay un brasero, hachas y cincel; de piedra verde hay tapones de orejera y cuentas; cuchillo de pedernal; discos o pectorales de pizarra, puntas de proyectil de sílex y pedernal; discos con incrustaciones de pirita; placas y cuentas de amazonita; placas y piedritas de turquesa; figurillas miniatura en piedra verde y en otras piedras duras. Igualmente se han hallado piedras sin huellas de uso.

Otros objetos son cuentas de cristal de roca y de cuarzo; cuentas de perla; pendientes de colmillo de jaguar; fragmentos de madera, textiles de agave y algodón, y papel amate. De hueso hay agujas, huesos de animal sin identificar o reconocidos como de perro, venado, tlacuache, roedores, zorro gris, zorro, pécaris, guajolote, gallina de monte,

³⁰⁵ Sobre el origen de las especies de caracol marino *cf.* Furst, 1966; Cabrero y López, 2002, pp. 290 y 291.

tortuga, iguana y pez gato. Cabe pensar que se introdujeron a la tumba cuando todavía tenían carne, ya sea enteros o en partes. Ligado a esto se advierte que muy probablemente junto a los muertos se depositó comida.

Respecto al material orgánico vegetal diferente de los textiles y el papel arriba referido, sólo los estudios detallados de la tumba de Huitzilapa proveen información. Se trata de plantas procesadas y no procesadas que pudieron ser alimentos, junto con los animales. Se subraya su abundancia y que estaban dentro de las vasijas; otros recipientes colocados boca abajo servían como cubiertas. Un indicio más de que las vasijas alojaban ciertas materias consiste en que las pupas de los insectos necrófilos no suelen hallarse en el interior de los recipientes, acaso hasta cierto nivel que marca el del contenido.³⁰⁶

Puede deducirse que en un nivel práctico las vasijas depositadas junto a los muertos sirvieron efectivamente como recipientes, y aquí surgen algunas opciones: que hayan tenido usos previos,³⁰⁷ sea de tipo ritual o secular, o que su función se restrinja al ámbito mortuario, en donde se aprecia que de modo principal fueron usadas como contenedores y no para cocinar con exposición al fuego.³⁰⁸ Cabe afirmar que una parte de estas obras fue hecha exclusivamente con fines funerarios. Abundando en los usos, algunas vasijas fueron colocadas hacia abajo para cubrir grupos de vasijas,³⁰⁹ o cierta parte de los cuerpos de los

³⁰⁶ Pickering y Cuevas, 2003, p. 244.

³⁰⁷ El uso cotidiano de vasijas se ha determinado acerca de algunas localizadas en las tumbas del valle de Atemajac (Galván, 1991; Aronson, 1996).

³⁰⁸ En el capítulo 1 de esta tesis puede verse también el apartado “¿Un arte exclusivamente funerario?”.

³⁰⁹ Como en la Tumba 5 de Tabachines (véase en el cuadro clasificatorio de las tumbas –**cuadro 4.1**– la de clave T-3).

muertos³¹⁰ -como si las protegieran-; otras contenían objetos, como lascas de obsidiana y de basalto,³¹¹ y conchas.³¹²

Los ajuares poseen obviamente de un carácter simbólico; desde una perspectiva inmediata en la variedad de objetos antes enunciados se distinguen ornamentos corporales, vestimenta, envoltorios y tapetes; instrumentos musicales; herramientas de trabajo, de cacería, guerra, cocina y costura. De los braseros puede suponerse inmediatamente su función ritual; en tanto la materia de la que están hechas algunas piezas, como los ganchos de átlatl en concha o jade, alude a una función no práctica. Las esculturas y los caracoles están dotados de un simbolismo especial, lo mismo que las lascas de obsidiana que algunos muertos tenían en sus bocas.

Este último rasgo ha sido detectado en la Tumba B de Caseta y en el valle de Atemajac. En el primer caso, los cuatro individuos que estaban extendidos en el centro de la cámara, tenían lascas de obsidiana de entre 2 y 4 cm de largo adentro de la cavidad bucal.³¹³ Para el valle de Atemajac se menciona que lascas, raederas y raspadores de obsidiana fueron localizados hacia el área del cráneo o de la misma boca de algunos de los individuos enterrados en las tumbas.³¹⁴ Encuentro que estos testimonios resultan sobresalientes, pues parece una costumbre compartida por varios pueblos

³¹⁰ El individuo 1 de la cámara sur de Huitzilapa tenía su antebrazo cubierto con un cajete polícromo boca abajo (Ramos y López, 1996, p. 130).

³¹¹ Véase en el cuadro clasificatorio de las tumbas la de clave T-8, que corresponde a una de Ciudad Granja, en el valle de Atemajac.

³¹² Una olla encontrada en una tumba de tiro en El Embocadero II (clave T-56) contenía una concha *Strombus*. Como se ha dicho, este sitio corresponde al periodo Capacha.

³¹³ Valdez *et al.*, 2006, p. 304.

³¹⁴ Galván, 1991, pp. 242, 247. No queda claro si este tipo de objetos se encontró asociado a seis o a quince individuos.

mesoamericanos, como los nahuas y mayas, y nos remite directamente al pensamiento religioso de los constructores de las tumbas de tiro.

De acuerdo a fuentes etnohistóricas las piedras colocadas dentro de la boca de los muertos simbolizan el corazón, el último suspiro, el espíritu, o el ánima; la calidad de la piedra podría variar según el rango de los muertos. Entre los nahuas del Altiplano Central, la entidad anímica llamada *teyolía* se alojaba en el corazón y viajaría al más allá después de la muerte; se relacionaba con la vitalidad, el conocimiento, la habilidad vocacional, el pensamiento, la personalidad y la voluntad.³¹⁵ La piedra se ponía al individuo cuando estaba muriendo para que recibiese su “alma”; por su fuerza y perennidad la piedra alude al espíritu inmortal que trasciende la destrucción del cuerpo.³¹⁶ Como lo veremos en el capítulo quinto, entre las esculturas procedentes de las tumbas de tiro estudiadas en esta tesis existen varias figuras humanas con objetos protuberantes en la boca que remiten a estas creencias.

En cuanto a otros objetos localizados en las tumbas de tiro, es común que a sus funciones prácticas se le asignen valores de género; ante el habitual deterioro del material óseo una constante ha sido suponer el sexo de los muertos a partir de los materiales asociados. De modo principal, lo malacates y metates se vinculan con mujeres y los ganchos de átlatl con hombres; de modo fáctico esto ha podido comprobarse por lo menos en la tumba de Huitzilapa, cuyo contenido óseo fue analizado a detalle.³¹⁷ Sin embargo, esta atribución cultural no es infalible. En la Tumba de Caseta, cuyo contenido

³¹⁵ Chávez, 2007, pp. 34, 35.

³¹⁶ Garza, 1998, pp. 44, 45.

³¹⁷ Cfr: Ramos y López, 1996.

óseo también fue analizado por antropólogos físicos, uno de los individuos masculinos reposaba sobre un lecho formado por dos metates de piedra quebrados y un canto llano de forma triangular.³¹⁸

De otra parte, individuos de ambos géneros presentan similares adornos corporales, los caracoles, las vasijas y las esculturas. Cabe destacar que la asociación entre vasijas y esculturas con un individuo particular no suele ser tan evidente donde se detectan entierros múltiples y reaperturas de las tumbas, y lo mismo podría aplicarse al resto de las ofrendas y los materiales funerarios.

En entierros directos, en fosas y sobre pisos empedrados se han hallado ofrendas del mismo tipo que en las tumbas de tiro y cámara. Aunque las evidencias son escasas, sirven de ejemplo los entierros directos de Cerro Encantado: uno estaba acompañado por varias vasijas de cerámica y un par de figuras grandes huecas del estilo Zacatecas; y en otros dos entierros había sólo un plato y un cuenco trípode; otro entierro presentaba dos platos, un cántaro pequeño y un cuenco trípode.³¹⁹ Las fosas examinadas en el valle de Banderas conservaban vasijas y esculturas cerámicas de los estilos Ixtlán del Río, Lagunillas y Tuxcacuesco-Ortices;³²⁰ en fosas del altiplano nayarita la ofrenda constó de vasijas del estilo Ixtlán del Río y esculturas huecas de los estilos San Sebastián Rojo y San Juanito.³²¹ En los pisos empedrados excavados en el valle de Atemajac también se encontraron vasijas, tiestos e instrumentos similares a los de las tumbas de tiro.³²²

³¹⁸ Cfr. Valdez *et al.*, 2006, p. 304.

³¹⁹ Bell, 1974.

³²⁰ Mounjoy, 2004, p. 345.

³²¹ Zepeda, 2004, pp. 74 y 75.

³²² Galván, 1991, pp. 209-214.

En el corpus de tumbas analizado, a excepción de un brasero con forma de perra hecha de basalto vesicular³²³ y de las figuras miniatura de piedra dura, no existen otras obras escultóricas de piedra. Los testimonios en general me llevan a pensar que el barro fue el material privilegiado por esta cultura para dar forma escultórica a humanos, animales, vegetales, arquitectura y objetos diversos.

Ahora bien, en las tumbas sobresalen las diferencias en cuanto al tipo, la calidad y cantidad de los objetos y materiales que acompañaron a los muertos. Se encuentran entierros con ajuares sumamente sencillos que constan apenas de un par de tiestos o fragmentos de vasijas,³²⁴ hasta otros muy numerosos, variados u ostentosos, aun sin considerar las materias perecederas.

Si conjuntamos la complejidad expuesta arriba en torno a las características físicas de las tumbas, los tipos de entierros, la posibilidad de que estos recintos fueran usados a lo largo de siglos, con la diversidad o abundancia que pueden exhibir los objetos que acompañaban a los muertos, es posible, por lo menos, esbozar algunas preguntas. En los casos de sepulturas colectivas, ¿qué parte de los objetos se pretendió vincular con un individuo específico? Y cuando en particular se hallan esculturas y vasijas cerámicas de múltiples estilos, ¿cuál es la temporalidad de estos objetos y de los muertos? ¿Son estilos y a la vez ofrendas contemporáneas o sus diferencias indican distintos momentos en los ingresos a las tumbas?

³²³ Se localizó en la Tumba 8 de Tabachines (Galván, 1991, p. 154).

³²⁴ Como la Tumba 4 de Tabachines (Galván, 1991, p. 130). En el cuadro de clasificación formal de las tumbas véase la que tiene la clave T-42.

Deduzco que las vasijas cerámicas constituyen la ofrenda principal que acompañó a los muertos. Son los objetos predominantes en todas las tumbas, desde las que se perciben como las más simples hasta las más elaboradas. Se ha dicho ya que se introdujeron a las cámaras incluso como fragmentos y piezas remendadas; hay tumbas en las que son el único objeto presente.³²⁵ El mayor número conocido de vasijas en espacios de este tipo es de 110 y corresponde a la tumba de Huitzilapa. Otro ejemplo cuantioso es la Tumba del sector 1 de Cerro del Agua Escondida (clave T-37), que se encontró saqueada, pero según los informantes contenía más de 70 vasijas de cerámica –junto a por lo menos 3 individuos.³²⁶

No obstante, hay casos singulares, como la Tumba B de Caseta, que fue hallada intacta por arqueólogos y resguardaba por lo menos 16 individuos, de los cuales sólo cuatro estuvieron asociados con algún objeto, como concha, lascas de obsidiana, ganchos de átlatl y cuentas de piedra y hueso; pero carecía de cerámica. Esta tumba prueba que no necesariamente un entierro múltiple implicó una ofrenda numerosa.³²⁷

A diferencia de las vasijas –completas o en fragmentos-, las esculturas junto con las vasijas de silueta figurativa no se encuentran en todas las tumbas, según se advierte en el *corpus* analizado. Por ello parece todavía más impresionante la enorme cantidad de este tipo de obras escultóricas producidas en el marco de esta cultura que pueden verse en museos y catálogos de todo el mundo y cuyo origen casi total es el saqueo y el coleccionismo. Esta observación no olvida que también hay una enorme cantidad de piezas falsas, pero

³²⁵ En la muestra de tumbas incluidas en el cuadro clasificatorio formal, algunas de las tumbas que sólo presentaron como ofrenda una vasija, completa o en fragmento, son una tumba de La Pedrera (clave T-11), la Tumba 12 de Tabachines (clave T-48).

³²⁶ Valdez *et al.*, 2006, p. 307.

³²⁷ Valdez *et al.*, 2006, p. 302 y 304; Acosta y Uruñuela, 2005, pp. 390; Valdez, 1994, pp. 103-106.

dejándola de lado se mantiene la percepción de una masiva producción cerámica. El estudio de los acervos arqueológicos y los saqueados lleva a inferir que la cantidad de vasijas fue mucho mayor, y por supuesto, que la construcción de tumbas fue también masiva.

Los conocimientos científicos actuales no respaldan de manera amplia las cantidades proporcionales de las ofrendas funerarias. Hasta ahora, el mayor número de tumbas de tiro y cámara sin saquear excavadas en un solo sitio corresponde a 21 en la zona de Tabachines-Lomas del Vergel, por parte del arqueólogo Javier Galván. De tal modo, este trabajo provee una base para comparar el número de vasijas simples, vasijas figurativas, esculturas cerámicas y otros materiales dedicados a los muertos. En total recabó alrededor de 81 vasijas completas y 43 incompletas; mientras que el total de esculturas huecas y sólidas fue de 7, y de vasijas con forma humana y animal 5.³²⁸ Únicamente cuatro tumbas contenían esculturas de cerámica (tumbas 3, 6, 8 y 18) y sólo dos presentaban vasijas con forma humana o animal (tumbas 6 y 8). Sólo doce tumbas alojaban herramientas de piedra; sólo siete presentaban lítica y sólo dos tenían objetos de concha.³²⁹

Claramente, en este sitio hay variedad en la calidad y cantidad de las ofrendas alojadas en cada tumba, lo cual podría denotar diferencias de estatus; pero de igual modo es muy evidente el contraste de esta desigualdad en los ajuares con la uniformidad de los diseños y dimensiones de las tumbas –como se ha tratado en un apartado más arriba--, y

³²⁸ *Cfr.* Galván, 1991, cuadros 20 y 11; en las cantidades anotadas arriba no consideré el material de las dos tumbas registradas fuera de dicha zona, es decir una tumba en Ciudad Granja y Valle de Guadalupe.

³²⁹ *Cfr.* Galván, 1991, véase en particular pp. 112-114, 217-234.

asimismo con la cantidad de individuos depositados en cada tumba, de 1 a un máximo de 5, según fue calculado.

Tocante a la desigualdad en los ajuares hacia el interior de una sola tumba y en relación con los individuos la tumba de Huitzilapa constituye, a mi parecer, el caso donde esto se reconoce de modo más directo: el personaje principal, fue el único que recién había fallecido, y ostentaba la indumentaria y las ofrendas más notables del entierro múltiple. Como se ha dicho, en la cámara norte, donde se encontró a este personaje, había en total dos individuos masculinos y uno femenino. Entre los objetos ofrendados, que en apariencia compartían pues se dispusieron en conjunto a sus pies y a un lado, se hallaron seis esculturas huecas humanas: tres son masculinas y tres femeninas. Mientras que en la cámara sur, que contenía, según se ha dicho, dos entierros masculinos y uno femenino, sólo se les ofrendaron dos esculturas huecas, una masculina y otra femenina.

De lo anterior se conduce que ni siquiera en esta tumba, a la fecha la más profundamente analizada desde la antropología forense, es posible tener certeza acerca de los lazos entre determinadas esculturas humanas y ciertos individuos. Pero más allá de las incógnitas, sin duda es factible aseverar que entre las tumbas, los muertos y los objetos y materiales que les acompañaron en esos recintos subterráneos, existieron lazos muy profundos, que están impregnados de sacralidad y materializaron la cosmovisión de este pueblo.

Los muertos, los antepasados y los ancestros

Un factor fundamental radica en la identidad de las personas que fueron enterradas en las tumbas, ¿a quién se le construyeron estos recintos en el interior de la tierra?, tanto aquellos con elaborada configuración, como los más sencillos y extraordinariamente abundantes. En la bibliografía sobre temas funerarios en general es frecuente que los muertos sean referidos como “ancestros”, en el sentido de entidades que tienen efecto en las vidas de sus descendientes y determinan puntos focales en la definición genealógica de las relaciones sociales.³³⁰ Pero es importante advertir que la denominación puede resultar apresurada: no todos los miembros de una sociedad alcanzan, según ciertos criterios, esta categoría de ancestro.

Respecto a las antiguas culturas peruanas se sabe que el de ancestro no es un concepto democrático que admitiera automáticamente a todos los que fallecían.³³¹ Estudios etnográficos en África y Asia permiten conocer que sólo individuos específicos dentro de una línea descendente se convierten en ancestros, es decir, hay una transición de familiar muerto a ancestro;³³² otros plantean que sólo después de que los vivos han realizado correctamente onerosos y complicados rituales, mismos que son examinados con rigor por los ancestros, es que los recién fallecidos son autorizados para cruzar un umbral y convertirse en ancestros;³³³ otros precisan que la noción de ancestro gira en torno a la noción de potencia masculina, de modo que ni los niños, ni los ancianos que se han vuelto

³³⁰ Cfr. Humphreys, 1981b, p. 270.

³³¹ Kaulicke, 2001

³³² McAnany, 1995, p. 11: hace referencia a Meyer Fortes, *Religión, morality and the person: essays on Tallensi religion*, 1987, p. 71.

³³³ Esto sucede entre los bobo de Burkina Faso, el umbral que cruzan los muertos es el río Volta (Barley, 2000, p. 104).

impotentes, ni la mayoría de las mujeres –excepto las que son dasificadas como hombres– pueden ser ancestros;³³⁴ y otros subrayan que sólo después del entierro secundario y un segundo funeral, los muertos mudan en ancestros;³³⁵ lo cual recuerda que las evidencias en Puerto Vallarta, Huitzilapa y Caseta sugieren, desde mi punto de vista, que los muertos tuvieron un entierro primario antes de ser cremados o depositados en las tumbas de tiro.

Un ejemplo más cercano de la jerarquía de ancestro es el de los wixaritari o huicholes. Por un lado están los ancestros deificados, es decir, deidades referidas con términos de parentesco que responden a un pasado mítico, puesto que son los creadores del mundo o se ubican en los tiempos primigenios; aún así, no se trata de pasados remotos, debido a que ese pasado tiene una existencia presente: los dioses son personificados por un grupo de hombres y mujeres que habitan en los centros ceremoniales, llamado *tukipas*; únicamente los que realizan con éxito su iniciación chamánica y obtengan “el don de ver” se convierten en un ancestro deificado, de manera que de los dioses wixaritari se ha dicho que son “ancestros que nacen”.³³⁶ Además de estar presentes en los mismos tukipas, los ancestros deificados se hallan en diversas partes del territorio wixarika e incluso fuera, en diversos elementos naturales, como lagos, lagunas, el océano, desiertos y cerros.³³⁷ Tal visión plantea una renovación cíclica de las entidades sagradas.

Por otro lado están los antepasados comunes: entre los wixaritari no todos pueden llegar a ser ancestros humanos por varias razones, como haber tenido una “mala muerte” a causa de la brujería, del exilio social, de haber sido ejecutados por los antepasados, o si no

³³⁴ Se trata de los shona de Zimbabwe y Mozambique (Barley, 2000, p. 113).

³³⁵ Coppet, 1981, p. 195.

³³⁶ Neurath, 2010.

³³⁷ Kindl, 2003, pp. 103 y ss.

son purificados por sus familiares en un ritual justo después de su muerte. Si se convierten en ancestros pueden estar cerca de los ancestros deificados en el mundo de los vivos y llevar una existencia activa. Es interesante notar que las generaciones ascendientes se vuelven gradualmente más generales y parecidas a los dioses, perdiendo así el contacto con cualquier linaje específico. Las generaciones de ancestros humanos que se reconocen como tales en particular por un linaje, comprenden cinco o seis. Por tanto, los antepasados humanos están más ligados a los vivos y los antepasados antiguos a los dioses.³³⁸ Los coras o *náayarite* también establecen esta división, llaman *tabiasimúa* a los ancestros míticos y *baústeeca* a los ordinarios.³³⁹

Quizá un término con menos carga directa de significaciones, aun cuando sea un sinónimo de ancestro, es el de “antepasado”, en el sentido de los individuos o las generaciones precedentes. De modo que, a diferencia del culto a los ancestros, para este trabajo utilizo “veneración a los antepasados” como una expresión para referir la remembranza y el respeto en sumo grado a los parientes muertos, a los miembros de las generaciones previas, sea que hayan sido personalmente conocidos o no.³⁴⁰ Es muy factible que la veneración a los antepasados, el culto a los ancestros y a los muertos en general, no sean excluyentes entre sí y hayan formado parte del sistema de pensamiento del pueblo constructor de las de tumbas de tiro.

³³⁸ Weigand y García, 1992.

³³⁹ Cfr: el glosario en Guzmán, 2000, p. 184.

³⁴⁰ Cfr: Humphreys, 1981, pp. 269, 270. Tal como lo anota, este autor retoma de Maurice Freedman (“Lineage Organization in Southeastern China”, 1958) la distinción entre “ancestor-worship” y “memorialism”, y usa este último término para referir costumbres mortuorias de los antiguos griegos. Por mi parte, dado que no hay traducción al español de la palabra “memorialism”, propongo la expresión “veneración a los antepasados”. En el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, las acepciones de “venerar” son: Respetar en sumo grado a alguien por su santidad, dignidad o grandes virtudes, o a algo por lo que representa o recuerda. Dar culto a Dios, a los santos o a las cosas sagradas.

De este pueblo resulta altamente probable que la multiplicidad de prácticas responda a las diferentes categorías asignadas culturalmente a los protagonistas de los hechos mortuorios; quizá algunas pudieron ser similares a las modalidades arriba anotadas. Puede concluirse que ciertas categorías de individuos implicaron rituales y conceptos más exclusivos y por ende, no dedicados a toda la colectividad. Sin embargo, no es posible conocer con precisión los rituales implicados ni simbolismos conferidos a los distintos tratamientos mortuorios de los individuos,³⁴¹ los diferentes tipos de sepultura antes referidos y los variados usos funerarios de las tumbas de tiro y cámara: inhumación, depósitos primarios, entierros secundarios, cremación, reacondo de los restos dentro de la tumba, entierros individuales y colectivos; entierros directos, en fosas, cámaras y cistas, sobre pisos empedrados y en tumbas de tiro y cámara que fueron usadas una sola vez o se reabrieron en múltiples ocasiones incluso a lo largo de siglos, y cuya ubicación es en cementerios o en centros ceremoniales con arquitectura tipo guachimontón.

Al margen de las obvias limitaciones de conocimiento, en este complejo panorama de prácticas funerarias sobresale un fuerte sentido de comunidad en varias vertientes: al compartirse un tipo de arquitectura funeraria, cuando una misma tumba fue ocupada por individuos femeninos y masculinos y de todos los rangos de edad, y dado que las tumbas se encuentran agrupadas en espacios sagrados.

³⁴¹ Tal como es posible, por ejemplo, acerca de los nahuas del Posclásico en el Centro de México, poseedores de un complejo sistema de clasificación de los mundos de los muertos a los que finalmente llegarían los individuos, acorde con complejas concepciones sobre distintos tipos de muerte y las entidades anímicas que componen el cuerpo humano (*cf.* Chávez, 2007, pp. 25-66).

Los muertos, las tumbas y la comunidad

Sin dejar de lado los tratamientos particulares, desde mi perspectiva de estudio, en el complejo funerario subyace lo comunitario en distintos niveles. Se ha resaltado ya el uso colectivo, además de masivo, de un mismo tipo de arquitectura funeraria; y que en una misma tumba fueron sepultados individuos de ambos sexos y todas las edades. A grandes rasgos, lo comunitario se advierte en el sentido de grupos que a la vez son parte de otros grupos o unidades sociales mayores. Algunas notas previas conducen que las tumbas fueron usadas por una comunidad, un linaje particular o un grupo familiar. La conjunción de numerosos restos de individuos a partir de uno o de varios eventos funerarios, sustenta esta noción.

El carácter funcional de las tumbas de tiro y cámara resultó propicio para resguardar a los muertos –en el estado en que estuviesen- y sus ajuares; como se ha reiterado, el diseño arquitectónico permitía volver a ingresar a las cámaras para depositar nuevos inquilinos, hacer labores de mantenimiento y rituales religiosos diversos, aún a lo largo de cientos de años. Sumado a ello, de forma abrumadoramente predominante, según los testimonios, las tumbas no se encontraban aisladas sino agrupadas³⁴² en cementerios y en algunos espacios con guachimontones, y aquí reside un segundo nivel de comunidad, si consideramos la conjunción de tumbas que contenían entierros múltiples. De igual modo, lo comunitario es propio de las tumbas que alojaban entierros individuales, ya que éstas forman parte de una agrupación de tumbas. La ostentación de pertenecer a un grupo, acaso

³⁴² Sólo de modo excepcional se supone la existencia de tumbas aisladas: en La Casita de Piedra, en Jiquilpan, Michoacán, se ha reportado una sola tumba de tiro; igualmente del sitio con arquitectura ceremonial de superficie llamado Huitzilapa, se habla de una tumba.

como linajes que crecen o se enlazan, resalta en las tumbas compuestas por varias cámaras o en aquéllas que, estando próximas, tal vez fueron unidas a través de la apertura de una pared o de un túnel.

El *corpus* de tumbas analizado revela que es variable la cantidad de tumbas de tiro y cámara, a veces junto con fosas, que pueden encontrarse en un sitio.³⁴³ Es casi seguro que las cantidades conocidas no abarquen sumas totales: no sobra recordar que las investigaciones arqueológicas son limitadas y sólo excepcionalmente dan a conocer resultados de exploraciones extensivas que permitan determinar dicho aspecto. De cualquier manera, en el caso de los cementerios una característica constante es su ubicación en la pendiente de un cerro de baja altura, en menor medida se hallan en su cima o al pie. Lo mismo puede advertirse desde los tempranos cementerios de las culturas Capacha y El Opeño.

En un apartado anterior titulado “Los cementerios”, se ha tocado con mayor detalle esta materia; aquí sólo extraigo algunos datos. Con precisión se sabe que en El Manchón había 7 tumbas de tiro y cámara; tanto en Las Ánimas como en El Moralete se localizaron 5 tumbas; en Loma Santa Bárbara el cementerio estaba compuesto por 11 tumbas de tiro más 11 fosas y 1 cista; en Caseta se trata de 4 tumbas de tiro y cámara; en El Pozo de Doña Amparo un cementerio constó de 25 tumbas de tiro; en Lagunitas se habla de otro lugar con 12 y de Tabachines-Lomas del Vergel se cuentan 23. En la zona de Tequilita se detectaron cuando menos veinte cementerios grandes, algunos con 30 tumbas o más; como ejemplo, en el cementerio número 21 de Tequilita se habían saqueado 50 tumbas;

³⁴³ Como en Caseta, en la cuenca de Sayula, y en los cementerios ubicados en la zona de Los Toriles, en Ixtlán del Río, donde se hallaron tumbas de tiro y cámara y fosas.

finalmente, en el municipio de San Pedro Lagunillas se sabe de 24 cementerios con un total de 390 tumbas saqueadas.

Con seguridad, algunos linajes o familias de los estratos más altos de la comunidad tuvieron el privilegio de construir sus tumbas bajo los centros ceremoniales cívicos tipo guachimontón, tal como lo atestiguan sitios como El Arenal, donde se registraron por lo menos 21 tumbas de tiro y cámara; asimismo Los Guachimontones, Huitzilapa, San Andrés, Cerro de los Monos, La Florida, Pochotitan y Potrero de la Cruz; posiblemente también hubo integración de arquitectura funeraria subterránea y complejos de superficie de planta circular y concéntrica en Las Cebollas y San Sebastián.³⁴⁴ Se ha planteado que las construcciones erigidas en torno a los edificios centrales de los guachimontones, fueron habitadas por un número limitado de familias pertenecientes a un linaje particular o a un sector social especial,³⁴⁵ de modo que se enfatiza la íntima unión entre los vivos y los muertos, con las casas de los primeros en un nivel superior y en el inframundo las de los segundos. En el capítulo sexto volvemos a este asunto.

El sitio Caseta ofrece otra modalidad de conjunción del espacio de los vivos y del espacio de los muertos. Como se ha visto, en el sector 3 del sitio fue hallada una tumba de tiro en la parte central de lo que se supone fue una plaza pública con carácter sagrado; alrededor del patio había construcciones habitacionales, y en el extremo norte destaca la presencia de tres grandes hornos cavados en la matriz de la tierra, tal vez usados para

³⁴⁴ Véanse arriba los apartados “Tumbas asociadas con guachimontones” y “Tumbas probablemente asociadas con guachimontones”.

³⁴⁵ Ramos y López, 1996, p. 124. Véase también Pickering y Cabrero, 1998, p. 77.

bebida y comida rituales, pues recuerdan a otros de tiempos más tardíos usados para cocer el corazón del agave.³⁴⁶

Conviene resaltar que casos como el de la zona arqueológica de Huitzilapa me llevan a pensar que los cementerios fueron los espacios físicos primordiales de los muertos de la comunidad, vista ésta de modo integral con sus variadas jerarquías sociales —según lo indican ciertas unidades de entierros, cuyas tumbas son de dimensiones distintas y la complejidad de los diseños varía, y asimismo los ajuares funerarios presentan distintas calidades y cantidades de piezas— y atendiendo exclusivamente el asiento de los restos materiales de los individuos. A diferencia de los cementerios comunitarios, el sitio de Huitzilapa fue calificado como el principal asentamiento cívico-ceremonial del valle del mismo nombre, y en el cual destacan varios complejos de tipo circular y una cancha de juego de pelota, se afirma, con base en investigaciones extensas, que sólo se encontró una tumba asociada con uno de los conjuntos arquitectónicos de superficie, y se subraya su separación de la gran zona de entierros de las pobladores del sitio.³⁴⁷

Las tumbas de tiro configuraron espacios sagrados de la comunidad, tanto en los cementerios como en los recintos cívicos. Resulta palpable que los asuntos mortuorios tuvieron un lugar fundamental en esta cultura, no sólo como una serie de costumbres compartidas por numerosas comunidades a lo largo de un muy amplio territorio y un milenario lapso, más bien como una sobresaliente expresión materializada de un sistema de

³⁴⁶ Valdez *et al.*, 2006, pp. 305-308.

³⁴⁷ López y Ramos, 1998, p. 57. De esa zona mayor de sepulturas no se dice nada más, seguramente porque no fue estudiada.

pensamiento que comprende la complejidad de la existencia humana en sus ámbitos cotidiano, social, político, económico, religioso y estético.

Los cementerios al igual que los guachimontones en la cultura de tumbas de tiro son espacios planeados cuya construcción y uso remite a la memoria social, a la ritualidad y ante todo a lo comunitario. Me parece factible que ocuparan lugares centrales en el paisaje cultural de cada grupo social y que en ellos se sustentara precisamente la idea de comunidad: como ámbitos de estabilidad, de permanencia y de continuidad, donde las generaciones se suceden unas a otras y mantienen, de modo permanente, la propiedad del territorio. Cabe mencionar que en el panorama global de las culturas, los cementerios, los entierros y las tumbas en general se relacionan ampliamente con la territorialidad.

Prevalece la idea de que la localización de una tumba está ligada con la posesión de la tierra, denota un fuerte arraigamiento con los lugares y además con las personas, pues conlleva una intensa interacción entre muertos y vivos: ambos dependen mutuamente, se benefician o se perjudican.³⁴⁸ Se reitera una vez más que los asuntos de los muertos son siempre los de los vivos y que los muertos continúan vivos.

El estado actual de las indagaciones señala que las tumbas de tiro no se encuentran en todos los recintos con guachimontones. Acorde con la lógica de este capítulo, en su sección final mantenemos la atención en las tumbas de tiro, sea que estén en cementerios o en recintos con complejos circulares. El capítulo sexto pone énfasis en la arquitectura ceremonial de superficie.

³⁴⁸ *Cfr.* McAnany, 1995.

Las tumbas, los cerros y las cuevas

Destaca la ubicación constante de las tumbas de tiro y cámara en la pendiente de los cerros, o en menor medida a su pie o en su cima. De una forma singularmente notable, en esta cultura se conjuntan elementos fundamentales en la cosmovisión mesoamericana: los cerros, en este caso como cementerios; las tumbas como cuevas creadas artificialmente, que constituyen lugares de tránsito, son la entrada al inframundo y son el espacio de los muertos.

Como se sabe, entre los pueblos mesoamericanos el cerro o la montaña tiene profundas raíces culturales, tal como lo testimonian imágenes que datan desde tiempos olmecas y que continuaron a lo largo de los siglos entre los pueblos indígenas de México. El del cerro es un concepto ampliamente polisémico que se ha identificado como un poderoso instrumento político- religioso.³⁴⁹ En náhuatl es llamado *tépetl*; su unión con el elemento *atl*, agua, da origen al *altépetl*, palabra entendida como un grupo social organizado con un dominio sobre un territorio de cualquier tamaño.³⁵⁰ En el lenguaje pictográfico anterior y posterior a la Conquista, la figuración de lo recién enunciado se asociaba con el glifo de cerro, el cual funcionaba como un topónimo. De modo intrínseco, el cerro está ligado al concepto de cueva, llamada *oztotl* en náhuatl,³⁵¹ al modo de una cavidad contenida en el cerro, como el ingreso a las entrañas de la tierra y las mismas fauces del monstruo de la tierra.³⁵²

³⁴⁹ Magaloni, 2006.

³⁵⁰ Ruiz Medrano, 2001, p. 149, con base en James Lockhart, *The Nahuas after de Conquest. A social and cultural history of the indians of Central Mexico, sixteenth through eighteenth centuries*, 1992.

³⁵¹ Ruiz Medrano, 2001, p. 147.

³⁵² Manzanilla, 1994.

Numerosos pueblos en Mesoamérica consideraban que los montes estaban llenos de corrientes de agua y más aún, que eran la morada de los dioses; que en su interior atesoraban enormes riquezas agrícolas, animales, minerales, al modo de una bodega que también contenían las semillas, los corazones, los espíritus y las semillas, y estas últimas además se equiparaban con los huesos de los antepasados. Se construye así una liga entre la muerte, la reproducción, la fertilidad y lo acuático³⁵³ (**figura 4.51**).

En lo particular, las cuevas, también desde tiempos olmecas, se identifican como portales a otra dimensión, como lugares de origen, de concepción y de comunicación con los muertos, los ancestros y el inframundo, como ámbitos donde se llevan a cabo ritos de paso y puede legitimarse el poder y la territorialidad.³⁵⁴ La polisemia de los cerros-cuevas podría extenderse mucho más, aquí he traído a colación los simbolismos más afines a los que sugieren las tumbas de tiro del Occidente, con su antecedente en el cementerio ubicado la ladera de El Opeño.

Hay que resaltar que en los cerros donde se configuraron cementerios de tumbas de tiro no logra advertirse una silueta destacada en el paisaje, a diferencia de los cerros o montañas de forma o tamaño peculiar en numerosas localidades indígenas de México. Con base en las descripciones y las pocas fotos publicadas, puede decirse que se trata de colinas de baja altura y varias en un mismo sitio pueden presentar tumbas³⁵⁵ (**figura 4.52**). Si bien, tal como se ha subrayado, en el mundo mesoamericano incluso los cerros pequeños tienen

³⁵³ López Austin, 1994, pp. 160-164. Acerca del culto a los cerros puede verse: Broda, Iwaniszewski y Montero, coords., 2001.

³⁵⁴ El simbolismo de las cuevas ha sido analizado muy ampliamente en torno a diversas temáticas mesoamericanas. Sirvan como referencia las siguientes obras: Heyden, 2000; Fuente, 2004a [1994] y 2004b [1973], y Manzanilla, 1994 y 1997.

³⁵⁵ Entre otros, veáanse Disselhoff, 1931; Kelly, 1978; Deraga y Fernández, 1994; Mountjoy, 2003 y 2004. Igualmente, pueden verse arriba los apartados “El material y la construcción” y “Los cementerios”.

calidades sagradas.³⁵⁶ Y tal es el sentido que pudieron tener en su geografía sagrada los cerros-cementerios en esta cultura, a partir de una remota tradición religiosa compartida por los habitantes de un vasto territorio occidental, quienes de este modo construyeron espacios primordiales en el origen, el devenir y la identidad de cada comunidad. Los cerros-cuevas funerarias se reconocen como elementos del paisaje cultural y ritual donde pudieron fundamentarse ligas entre los miembros de un grupo social y de éste con un determinado territorio; estos cerros-tumbas se replicaron de modo innumerable en torno a las múltiples comunidades que integraron el pueblo de las tumbas de tiro.

Es interesante notar que varios de los simbolismos atribuidos a los cerros en la cosmovisión mesoamericana exhiben una evidente forma tangible en la cultura de las tumbas de tiro: en efecto alojaban cuevas o entradas al inframundo, es decir las tumbas, y físicamente eran el lugar de los muertos, los antepasados o los ancestros. Igualmente, en el diseño de las tumbas puede reconocerse con claridad el carácter femenino de este espacio conceptual, en tanto que evoca una vagina y una matriz materna en las mismas entrañas de la tierra. Existen, de hecho, figuraciones plásticas de cerros en cuyo interior se abren las fauces del monstruo terrestre, cuya forma lobulada a la que se ingresa por un canal estrecho, remite a la de un útero y una vagina (**figura 4.53**); la matriz de la tierra en palabras de Doris Heyden.³⁵⁷ El diseño femenino y sexual de la tumba de tiro se reafirma aún más si consideramos que en múltiples figuraciones de las fauces de la tierra se ha identificado el simbolismo de la vagina dentada, el cual no sólo está presente entre culturas

³⁵⁶ Grove, 2007, p. 31.

³⁵⁷ Cfr. Heyden, 1991 y 1998, pp. 72 y 73; de modo específico señala que en el mural de Tepantitla, en Teotihuacan, la cueva dentro de un cerro parece representar el útero de la diosa de la fertilidad y de la tierra.

de raigambre mesoamericana, como los mexicas, los wixaritari y los otomíes, sino que parece un concepto cercano a lo universal.

Félix Báez-Jorge asocia la vagina dentada con el sacrificio masculino, la fertilidad humana, la germinación de las plantas, el coito y la siembra, el semen y la semilla,³⁵⁸ sin embargo, pienso que es factible trascender la asociación directa entre la sexualidad y la fecundidad naturales, en el sentido de las reinterpretaciones culturales que privilegian la renovación del orden social, de acuerdo a los análisis de Bloch y Parry expuestos en el próximo apartado.

Las analogías formales y los conceptos inherentes a las formas desvelan que la cultura de las tumbas de tiro no fue ajena a elementos nucleares de la cosmovisión mesoamericana,³⁵⁹ como tradicionalmente se asume, aunque sí atestiguamos la peculiar manera en que este pueblo materializó rasgos del pensamiento ligado, entre otros temas, con los cerros, las cuevas, el monstruo de la tierra, el inframundo, el supramundo, lo húmedo, lo seco, los ancestros y la sexualidad.

Los muertos, la continuidad de la existencia y el orden social

Se hace necesario ahondar en ejercicios de interpretación para intentar comprender con mayor profundidad lo que las evidencias materiales dejan patente, tal como a lo largo de

³⁵⁸ Báez-Jorge, 2010, p. 55.

³⁵⁹ Hablo de elementos nucleares en el sentido de los análisis de Alfredo López Austin, quien plantea la existencia de un “núcleo duro” en el complejo religioso de Mesoamérica, es decir, del conjunto de sus componentes que se caracterizan por ser muy resistentes al cambio histórico, y que se extiende hasta nuestros días. De este modo, “la unidad provocada por la existencia de un núcleo duro que protege los valores, creencias, prácticas y representaciones fundamentales permite hablar de *una* religión mesoamericana con sus múltiples variantes” (Lopez Austin, 1994, p. 11).

estas páginas he intentado argumentar: la enorme relevancia de los asuntos funerarios para el pueblo de la cultura de tumbas de tiro.

Experiencias interdisciplinarias de estudio han puesto en relieve las limitaciones de las metodologías de estudio que se ciñen a la cultura material, justamente para tratar de entender los objetos de estudio en términos de estructura y organización social, así como otros aspectos que no necesariamente se expresan en lo material. A la par, se ha enfatizado el valor de la información etnográfica y etnológica para ampliar los horizontes del intérprete.³⁶⁰ En esta tesis de historia del arte, dedicada a una cultura remota en el tiempo, de la que no existe documentación escrita, ni investigaciones extensas, ni posibilidad de reconocer claramente a sus descendientes, resulta apropiado tomar provecho de ese enfoque metodológico. Admito las limitaciones, pues, como bien se sabe, es notable la dificultad para establecer inferencias y analogías directas desde los datos etnográficos. No obstante, encuentro ineludible procurar la disminución de las visiones etnocéntricas y explorar otros esquemas de conceptualización distintos a los que predominan en los estudios del México antiguo.

En el capítulo segundo se ha expuesto que bajo tales esquemas el pueblo de las tumbas de tiro ha sido visto como marginal y atrasado, en comparación con las que se consideran altas civilizaciones de Mesoamérica. Sin embargo, tal idea de cultura se advierte anómala e insuficiente ante lo que los análisis del arte indican. Mediante un breve ejercicio procuraré ensanchar las posibilidades de entendimiento de la complejidad de la cultura de tumbas de tiro; en especial pretendo abreviar en nociones adecuadas para avanzar en la

³⁶⁰ Humphreys, 1981a.

comprensión de la arquitectura funeraria y de las otras tres formas de arte atendidas en esta tesis. El procedimiento que sigo podría parecer descontextualizado, pero detecto que, a través de sociedades cuya cultura material funeraria guarda ciertas semejanzas con la de la cultura de las tumbas de tiro y asimismo sus rituales y pensamiento asociados sean también mejor conocidos, es totalmente factible establecer lazos más claros con la antigua cosmovisión mesoamericana. La suma de los resultados expuestos en este capítulo y en los siguientes, manifiestan congruentes componentes ideológicos de las expresiones artísticas del pueblo de las tumbas de tiro.

Por raro que parezca, las interpretaciones de la arquitectura funeraria de las tumbas de tiro, en tanto, rasgo colectivo de una sociedad, son escasas. En todo caso, las observaciones arqueológicas, en el tono de registro, se hayan restringidas a los sitios específicos que son objeto de estudio personal. En cambio, se han planteado más hipótesis acerca de los significados y simbolismos de las esculturas cerámicas ofrendadas a los muertos.

En concordancia con sus tradicionales intereses de conocimiento, en los perspectivas arqueológicas de la cultura de tumbas de tiro existe un marcado interés en destacar las evidencias de diferenciación social y señalar distintas jerarquías de los individuos y de los sitios; se pondera sobre todo a las elites, a la par que se supone el nivel de desarrollo social alcanzado por este pueblo. En este orden de ideas, las tumbas han sido clasificadas según la altura de los tiros y el número de cámaras;³⁶¹ se enfatiza la

³⁶¹ Sobre esta clasificación *cf.* Weigand, 1993, pp. 53-61; Weigand y Beekman, 1998, p. 39.

identificación de personajes principales dentro de las tumbas,³⁶² o se insiste –pese a que hay evidencias que indican lo contrario– que el uso de las mismas fue exclusivo de la elite,³⁶³ de modo que la abundancia de tumbas en un mismo sitio habitacional señala una multiplicidad de familias importantes;³⁶⁴ se dice que su modo de producción era del tipo tributario o asiático en una fase temprana;³⁶⁵ y asimismo se habla de sociedades igualitarias estructuradas como cacicazgos,³⁶⁶ o de organizaciones políticas tipo Estado segmentario.³⁶⁷

Acerca de las tumbas en general, no de casos específicos, otra lógica de interpretación que no enfatiza la estratificación de la sociedad, sino que más bien cae en el ámbito religioso y de la cosmovisión de la cultura, se encuentra en las aportaciones de Mountjoy y Furst. Como se ha dicho, el primero sostiene que la comunidad o ciertos linajes tuvieron una sola ceremonia funeraria durante la temporada de secas, misma que involucró un solo entierro de los restos de los muertos que habían sido “guardados” o “cuidados” esperando la ceremonia de entierro anual; el autor interpreta los entierros anuales como un ritual de renovación que simbólicamente siembra a los difuntos al final de la temporada de secas para fructificar o sostener a la población del mismo modo en que las

³⁶² Ramos y López, 1996; López y Ramos, 1998; Pickering y Cabrero, 1998, pp. 85, 86 (estos autores enfatizan que el número de tumbas es limitado, sin embargo, las evidencias que yo encuentro apuntan algo diferente). Galván (1991, pp. 236-244) habla de “desposeedores” y “desposeídos”.

³⁶³ Cabrero y López, 2002; Pickering y Cabrero 1998, p. 87; Meighan y Nicholson, 1989 [1970], pp. 41, 42.

³⁶⁴ Pickering y Cabrero 1998, p. 87.

³⁶⁵ Galván, 1991, pp. 291-303.

³⁶⁶ López y Ramos, 1998; Mountjoy, 1998, pp. 259-265.

³⁶⁷ Weigand, 1993; Weigand y Beekman, 1998, p. 42; Weigand, 2004, p. 240; Weigand y García, 2005, p. 55. La propuesta del Estado segmentario se relaciona con la tradición Teuchitlán; se dice que desde el núcleo ubicado los valles inmediatos al volcán de Tequila, individuos superiores de la elite aparentemente controlaron y administraron el sistema general, con base en el prestigio del ceremonialismo –como el del juego de pelota–, más que por conquista u de otros medios de coerción. El ceremonialismo, más que la fuerza directa, permitió la cohesión y la expansión hacia el norte de Jalisco y el sur de Zacatecas, al Bajío, a las áreas costeras de Jalisco y Nayarit, el sur de Sinaloa, la mayor parte de Jalisco y Colima. Se afirma que la “tradición Teuchitlán fue multicultural y por eso representa un sistema social impuesto desde arriba” (Weigand, 2004, p. 240).

semillas son sembradas al final de la temporada de secas para sustentar a la comunidad durante la época de lluvias.³⁶⁸ Furst propone que el esquema formal de las tumbas remite a una matriz materna, en la que el tiro es la vagina y la cámara el útero, lo cual en el terreno de lo simbólico se traduce, al decir de este autor, en un retorno de los muertos a su origen o en un renacimiento en sentido inverso.³⁶⁹

Soy de la opinión de que la forma de la tumba semejante a una matriz efectivamente nos remite a un retorno al ámbito original, pero no sólo por lo que toca a lo biológico, sobre todo por el simbolismo cultural atribuido a ese espacio femenino, materno y subterráneo, es decir el inframundo acuático que numerosos relatos e imágenes cosmogónicas del México antiguo y de pueblos indígenas actuales identifican como el lugar primigenio a partir del cual se crearon la tierra, el supramundo, los humanos y todo lo que ahí existe. Uno de los atributos directos de las cualidades acuosas de estas construcciones inframundanas son las conchas de caracol marino de diversas especies que con frecuencia se han hallado junto a los restos humanos, sea que estén completas o seccionadas como ornamentos e indumentaria; la misma implicación puede advertirse en las conchas de cerámica que pueden adjudicarse a estos mismos contextos (**véase la figura 5.2**). Luego del deceso físico de los individuos, en dicho lugar de origen existiría una continuidad de su existencia, la cual redundaría en la continuidad del orden social. La muerte biológica no es el fin de la vida, más bien el inicio dentro de una concepción circular que forma parte de una cosmovisión total. Esta interpretación igualmente tiene sustento en el estudio de las vasijas, las esculturas y la arquitectura circular de superficie que se trata en los siguientes

³⁶⁸ Mountjoy, 1998a; Mountjoy y Sandford, 2006, p. 326.

³⁶⁹ Furst, 1966: 289.

capítulos. El ajuar funerario sugiere que los objetos de cerámica, entre otros, son instrumentos útiles en la estancia de los difuntos en el inframundo, como en el viaje que se dice emprenderían.

La amplitud del espacio marítimo aludido por estos materiales puede ser impresionante: en relación con la Tumba 1 de San Sebastián se analizaron tres trompetas de caracol, dos procedían del Caribe y una del Pacífico;³⁷⁰ en la tumba de Huitzilapa se encontraron objetos de concha y caracol de las mismas procedencias;³⁷¹ muy lejos de la costa, en la Sierra Madre Occidental, las tumbas de tiro de El Piñón y Pochotitan contenían objetos de concha originaria de especies del Pacífico y de río.³⁷² Las imágenes de lo acuático y del mar inframundano se reiteran en las vasijas cerámicas que igualmente fueron depositadas junto a los difuntos, este tema se presenta en el capítulo sexto.

Sexualidad, fertilidad y naturaleza

Un primer asunto que es oportuno trascender o reelaborar es la relación directa que usualmente ha sido establecida, en torno a la cultura de tumbas de tiro, entre las prácticas funerarias y las nociones de fertilidad y sexualidad, entendidas estas últimas en un ámbito propio de la naturaleza, como propiciadoras de una renovación de la vida biológica y la fecundidad de la gente, de lo agrícola y del resto del mundo natural.

Podrá notarse que estas interpretaciones corresponden con ideas que en un plano universal son comunes en torno a lo funerario: la fertilidad, el renacimiento, la sexualidad,

³⁷⁰ Nicholson y Meighan, 1974, p. 14.

³⁷¹ López Mestas y Ramos, 1998, p. 63.

³⁷² Cabrero y López, 2002, véanse los inventarios de los contenidos de las tumbas. Véase también Cabrero, 2005, cap. 5.

el concepto de alma y su separación del cuerpo, la negación de lo finito, la vida como un bien limitado, la muerte como fuente de vida, los conceptos del tiempo, las muertes buenas o malas, la legitimación de la autoridad y la preservación de la propiedad.³⁷³ Páginas atrás, en vinculación con el concepto mesoamericano cerro-cueva se ha abordado ya el tema de la sexualidad y la fecundidad, cuando el cerro se concibe como fuente de los mantenimientos y la cueva en su interior se equipara con las fauces del monstruo de la tierra, y a éstas a su vez con la vagina dentada.

Furst no especifica el simbolismo sexual de la tumba de tiro, pero sin duda cabe pensar en ello cuando el depósito de los muertos en las tumbas implicaba penetrar un espacio estrecho y alargado, el tiro; la idea de fecundación aparece cuando los individuos finalmente quedan alojados en un espacio hueco femenino, la cámara. Como lo he indicado antes, en varias de las tumbas analizadas resalta el afán por reducir el espacio inmediatamente previo a la cámara.

En otras culturas igualmente hay recintos funerarios que remiten a órganos sexuales. En los andes amazónicos de Perú, los Chachapoya (800-siglo XVI) construyeron sarcófagos de arcilla que evocan el contorno de un cuerpo humano y al mismo tiempo la figura de un falo con el prepucio replegado: son alargados con un cabeza arriba, y siempre se emplazaban verticalmente; cada uno alojaba un fardo con una momia.³⁷⁴ En el sur de China los muertos reciben un entierro secundario, despojados de cualquier resto de carne, vuelven a colocarse en posición fetal, se guardan en una vasija de cerámica –un útero dorado- y se depositan en una tumba cuya forma en “U” tiene semejanza considerable con

³⁷³ *Cfr.* Bloch y Parry, 1982.

³⁷⁴ Kauffmann y Lugabue, 2003, véanse en particular pp. 205-207.

los genitales femeninos, con una gran abertura curva cerrada por una tablilla de antepasados erecta; de este modo se hace alusión a la forma del útero en el que renacen las almas de los muertos en el más allá.³⁷⁵ Y de nuevo en el mundo mesoamericano, en el espacio subterráneo construido de la Tumba 5 de Suchilquitongo, Oaxaca, Segota ha reconocido el diseño de un cuerpo femenino completo, en el que la parte inferior –la vulva y las extremidades inferiores- estaría figurado por el conjunto de la entrada, el vestíbulo y el pórtico.³⁷⁶

La alusión a la sexualidad ligada a lo fértil aplica a los mismos muertos cuando se piensa en ellos como semillas que permitirán la renovación de los mantenimientos. A un individuo específico se le ha atribuido el mismo tipo de poder fecundador: se trata del personaje masculino identificado como el entierro principal en la tumba de Huitzilapa, quien tenía a la altura de su pelvis tres trompetas de caracol, dispuestas al modo de genitales; en dichos caracoles además se ha visto un carácter femenino al compararlo con la matriz, de modo que se ha hablado de la integración de los principios básicos de fertilidad: lo masculino y lo femenino. Sin embargo conviene notar que dicha fertilidad suele entenderse básicamente en términos agrícolas;³⁷⁷ lo cual traza la idea de una sociedad entre cuyas principales inquietudes estaban en alimentarse, al igual que reproducirse, y para ello, en última instancia, existía una fuerte dependencia de lo sobrenatural.

Nuevos horizontes de interpretación pueden abrirse a partir de análisis etnográficos que advierten la preeminencia de lo cultural sobre lo natural, e incluso disocian lo biológico

³⁷⁵ Barley, 2000, pp. 140, 141.

³⁷⁶ Segota, 2008, pp. 755, 759.

³⁷⁷ Ramos y López, 1998, p. 66; López, 2005, p. 242.

de la fertilidad. Además de trascender las analogías directas de la cultura con la naturaleza, me interesa esta perspectiva por lo que aporta a la noción de lo comunitario fundamentada en lo funerario que aquí intento privilegiar y que más adelante retomaré en el análisis estilístico de la escultura cerámica que acompañaba a los muertos.

Los muertos, lo cultural y lo comunitario

Maurice Bloch y Jonathan Parry, antropólogos sociales especializados en la temática funeraria, advierten que el concepto de transformación de la muerte en nacimiento puede entenderse de una forma mucho más amplia: como un simbolismo de que lo social domina la naturaleza.³⁷⁸ Sugieren que la sexualidad es ritualmente elaborada como algo que debe trascenderse como antítesis de la fertilidad, del mismo modo que las mujeres se oponen a los hombres en una relación jerárquica. Los lugbara del Congo y Uganda proveen un ejemplo: la sexualidad de las mujeres es identificada con el peligro, lo salvaje, lo socialmente improductivo, la carne y la descomposición de los muertos; el nacimiento biológico de los individuos se concibe igualmente como salvaje e impuro. En contraposición, se encuentra la fertilidad asociada con lo cultural, con el altar de los ancestros y la autoridad de los viejos; se trata de una fertilidad ancestral sagrada controlada por hombres. La fertilidad ancestral verdadera es un proceso místico simbolizado por la tumba y los huesos masculinos. De modo que la victoria sobre la muerte –su conversión en vitalidad– es lograda simbólicamente por una victoria sobre la sexualidad femenina y el mundo de las mujeres.

³⁷⁸ Bloch y Parry, 1982.

La conclusión de Bloch y Parry consiste en que en la mayoría de los casos lo que parece revitalizarse con las prácticas mortuorias es lo que culturalmente se concibe como más esencial: la reproducción del orden social. Y esta es la idea que me interesa destacar en torno a la importancia de lo funerario en la cultura de tumbas de tiro. Más que de asociaciones directas entre los muertos, los antepasados, los ancestros, la sexualidad y la fertilidad como origen de la fecundidad de la naturaleza, puede suponerse que elaboradas construcciones intelectuales –incluyendo por supuesto las religiosas– reinterpretaron tales aspectos para favorecer la continuidad de la dinámica de las comunidades. Quizá tal cosmovisión explique el éxito social del complejo de prácticas que durante más de un milenio tuvieron lugar en la extensa región occidental y cuyo espacio primordial fue la arquitectura funeraria subterránea.

Sale a relucir que esta reelaboración cultural de la naturaleza y del universo como un sistema dualista de opuestos complementarios está presente en muchos pueblos del mundo, entre ellos los mesoamericanos. La atribución de sexo a todos los seres, incluso los inanimados, divide el cosmos en un lado femenino y otro masculino, tal como lo identificó el estudio pionero de Robert Hertz. En la antigua cosmovisión mesoamericana, de acuerdo con Alfredo López Austin, lo femenino se vinculaba con la oscuridad, la tierra, lo bajo, el inframundo, la muerte, la humedad, la sexualidad, la fetidez, la debilidad, lo frío, la noche. Mientras que lo masculino estaba ligado a la luz, el cielo, lo superior, la vida, la sequedad, la gloria, el perfume, la fuerza, el calor, el día.³⁷⁹ En el mismo orden de ideas, entre los antiguos nahuas la sexualidad femenina se manifestaba como muerte y enfermedad; se

³⁷⁹ López Austin, 1998a y 1996.

pensaba que en los huesos masculinos residía la fuerza vital, de modo que generaban vida;³⁸⁰ y que los niños nacían cargados de fuerza fría, que entre otras cosas es suciedad, sexo, pecado y muerte, por lo que debían ser purificados, al igual que la madre; aún después de la limpieza ritual el niño es un ser demasiado frío, conforme pasen los años irá adquiriendo calor, se irá secando; el calor puede aumentar con los cargos que desempeñe, de modo que algunos hombres pueden llegar a identificarse, por coesencia, con los antepasados. La adquisición de calor implica pérdida de sexualidad.³⁸¹

La estrecha unión entre los muertos, la comunidad y la continuidad del orden social puede apreciarse de modo más contundente en otro estudio de Bloch, centrado en los merina que habitan en Madagascar.³⁸² Su territorio está conformado por áreas agrícolas irrigadas poco distintas entre sí, asociadas con un grupo social que vive ahí mismo o en las proximidades. Bloch llama demes a esos grupos sociales. Los miembros de los demes enfatizan su unidad en términos de una permanente asociación de su grupo y las tierras irrigadas que ellos consideran un bien común. Sólo los miembros de los demes son propietarios de las tierras y aunque existe la propiedad individual, los merina enfatizan que la totalidad de los deme posee el área completa del territorio irrigado. No permiten a extraños tener títulos individuales de las tierras. Esta pertenencia se asegura por medio de matrimonios entre ellos mismos: constituyen una sociedad endogámica. La endogamia se liga estrechamente con la noción de conservar juntos la tierra, pero igualmente es vista como algo importante para conservar juntos a los deme. A partir de la unión del territorio

³⁸⁰ López Austin, 1994, pp. 172-174.

³⁸¹ López Austin, 1994, p. 164.

³⁸² Bloch, 1981.

y la agrupación de la gente, es que la asociación de la tierra con la gente es considerada como eterna y adquiere un carácter místico: si la gente se mantiene unida y conservan juntos la tierra, ellos recibirán las bendiciones de sus ancestros comunes y cualquier acción que conduzca a esta reagrupación es fuente de bendición.

Para los merinas, la reunión de la tierra y de la gente son dos caras de la misma actividad sagrada que conduce a la canalización de la fertilidad y el poder a los miembros del grupo. Los lazos entre la gente y el territorio no sólo se expresan en un nivel místico, también toman forma material en la tumba de los miembros de los deme, la cual está ubicada en el mismo territorio. Las tumbas son extremadamente sólidas, son edificios megalíticos permanentes, hechos de piedra y actualmente de cemento. La durabilidad de la construcción contrasta notablemente con lo perecedero de las casas de los vivos. En teoría el deber más importante de cualquier merina es asegurar que el o la miembro de su deme sean reagrupados en la tumba familiar de los deme; en otras palabras, todos los miembros de un deme deben ser traídos a la tumba. Cuando mueren lejos, son traídos en una gran ceremonia llamada famadihana.

Las famadihana involucran la unión de los cadáveres pero también sacar los cadáveres de los muertos de las tumbas por un poco tiempo, bailando con ellos y luego se regresan. Otro aspecto de la famadihana es el énfasis del grupo en contra de la muerte individual. Ordinariamente los merinas no consideran una tumba importante porque aloja gente específica sino porque contiene gente indiferenciada, y a menudo triturada junta. Esto se produce literalmente como resultado del baile con los muertos. Esta trituración de los cadáveres juntos, y el simbolismo comunitario de la tumba, es el equivalente funerario

de la endogamia. La individualidad entre los merina se considera inmoral. Reagrupar los cadáveres en una tumba es el acto supremo que conduce a las bendiciones de los ancestros. Como un matrimonio, significa que la unión de los muertos del grupo continuará sin división con su tierra; el lazo material entre la gente y el territorio es la tumba.

Por ello cada deme tiene sus tumbas. En el pasado había algunas diferencias en las tumbas que reflejaban los rangos diferentes de los deme, un rango sólo manifestado en rituales de corte y en el privilegio de construir sobre la tumba un pequeño modelo de casa. Los demes de más alto rango pueden ubicar sus tumbas dentro de las aldeas, en contraste con los demes de más bajo rango que los sitúan en los límites de las aldeas. Aunque la forma de ambas tumbas es igual, sólo son mayores y están situadas en el núcleo de la capital, en la mitad del palacio. Bloch subraya que es importante no confundir jerarquía ritual con el papel político económico. Únicamente el papel ritual se refleja en la cultura material.

Finalmente, la historia merina se caracteriza por una añeja permanencia de los demes, en contraste con la impermanencia de los reinados y las dinastías (éstos entre 1750 y 1850). Los primeros eran grupos tan solidarios que el gobierno central nunca fue capaz de someter a los demes a la voluntad real. No pudieron romper la organización comunal de los demes para reemplazarlos por la administración real, porque implicaría destruir la organización de agricultura irrigación. Hasta aquí una síntesis del estudio etnográfico de Maurice Bloch.

Las tumbas como centro de la comunidad

Desde mi perspectiva, este modelo puesto en relieve por Bloch plantea elementos y dinámicas que es posible intuir en la cultura de tumbas de tiro; asimismo, permite una aproximación a la complejidad de arte, acorde con los testimonios de este pueblo.

Sobresale en principio el sentido de comunidad dentro de un grupo social mayor, lo cual me lleva a pensar en la multiplicidad de estilos artísticos cerámicos que de modo muy evidente pueden distinguirse en las esculturas ofrendadas a los muertos: como lo veremos en el capítulo siguiente, existe un mínimo de quince variantes principales, y en algunas se distinguen además variaciones hacia el interior; todo el conjunto conforma un gran estilo, pues la constancia es notable. Al parecer, a través del arte, cada comunidad expresó un fuerte sentido de identidad, que lo llevó a diferenciarse de otras, incluso vecinas, pero al mismo tiempo puede advertirse su pertenencia a una unidad cultural mayor.

No hay manera de saber si existió la endogamia y tampoco tengo modo de calcular la extensión de las comunidades, pero supongo que dicha identidad étnica puede asociarse con el dominio sobre un territorio, en el que seguramente la agricultura sería una actividad primordial.³⁸³ Y al igual que entre los merinas, en esta cultura antigua del Occidente mesoamericano, la unión entre los miembros de cada comunidad y a su vez las ligas de la comunidad con un territorio específico, pudo materializarse y consolidarse en las tumbas y en los rituales inherentes.

Esta idea tiene sentido pleno si retomamos las numerosas evidencias tangibles de la importancia de las tumbas de tiro desde, aproximadamente, el año 900 a.C. en el marco de

³⁸³ Como lo ponen en evidencia la abundancia de terrazas agrícolas cercanas a los cementerios de tumbas de tiro y fosas identificados en la zona de Los Toriles, en Ixtlán del Río (Zepeda, 2001, p. 63).

la cultura Capacha y al parecer de modo más definitivo entre el 300 a.C. y el 600 d.C., a lo largo de un vasto territorio de variada geografía. En suma, los testimonios se advierten en la masiva construcción de este tipo de arquitectura subterránea, y también en las otras formas de sepultura, como fosas, urnas, cistas, sobre pisos empedrados y directos. Igualmente en el uso colectivo de las tumbas de tiro en el transcurso del tiempo, quizá por parte de un mismo grupo familiar o un linaje, cuya memoria social se enlazaba estrechamente con el recinto funerario. De igual forma en la agrupación de las tumbas, sea que resguardaran entierros múltiples o individuales, y con lo cual de nuevo descuella el uso comunitario de estos espacios sagrados, donde se resguardaban los restos físicos ya sea de sus muertos, antepasados o ancestros, de acuerdo a los rituales a los que hayan sido sometidos y a las categorías creadas que se proponen.

El papel central de las tumbas en la identidad y el devenir de una comunidad, a partir de su conjunción como cementerios ubicados en los cerros, no resulta lejano de los altépetl mesoamericanos. Como se ha visto, la cultura de tumbas de tiro dio forma tangible a los conceptos de cerro-cueva, y de la cueva arquitectónica, o tumba, como entrada al inframundo y el lugar de los muertos. Estos cerros-cuevas-tumbas podrían equipararse con las tumbas familiares de los demes.

Quizá de modo semejante a los merina, algunas sepulturas fueron reverenciadas no por que alojaran individuos específicos, sino a miembros indiferenciados de una comunidad, lo cual podría sugerirse a partir de la existencia de apilamientos de huesos en las cámaras, del depósito ahí mismo de restos de individuos cremados, de la cremación de varios individuos ya como restos óseos o en diferentes estados de descomposición, y de su

colocación dentro de urnas que eran colocadas dentro las cámaras. Los entierros múltiples de individuos en un mismo espacio, sea en el estado en que estuvieran, sirvieron como metáfora de la unión de los miembros de la comunidad, y de ésta con un territorio determinado. Tal vez estas acciones permitieron a los muertos convertirse en ancestros, en los benefactores o personajes poderosos de la comunidad, de modo que se enfatiza su injerencia sobre los vivos y su acontecer político, económico, social y religioso: los antepasados o los ancestros legitiman a sus descendientes. Los vivos descuellan así como verdaderos *dueños ancestrales* de un espacio, pues ahí habitan sus muertos, ahí viven sus ancestros.

Finalmente, es muy probable que al igual que entre los merinas, ciertos linajes o grupos de mayor jerarquía, pudieron construir sus tumbas bajo sus propias “casas”, las principales de la comunidad. En la cultura de tumba de tiro se trata de los centros cívicos ceremoniales, seguramente vinculados con unidades sociales mayores: los peculiares complejos de planta circular y concéntrica, de cuya serie de construcciones en torno al edificio central se ha inferido su carácter habitacional elitista. Las evidencias exhiben con clara contundencia una figuración espacial vertical, en donde la casa de los vivos se yergue sobre la casa de los muertos, o donde la casa de los muertos sustenta la casa de los vivos. De cualquier modo, la íntima relación entre ambos es irrefutable y se revela totalmente el carácter habitacional que confiere la actividad arquitectónica a las tumbas de tiro, los espacios donde residían los “muertos”, no como materias inertes sino como seres activos con plena vigencia entre sus descendientes, la comunidad y el territorio.

En los guachimontones y en las tumbas de tiro, ya sea unidos o por separado, el arte del espacio construido expresa realidades sociales, históricas y estéticas complejas. En síntesis, el modelo expuesto concuerda con el papel fundamental de los muertos-ancestros y de las tumbas -cuyo diseño femenino sexual y su vinculación con la fertilidad natural pudo ser trascendido culturalmente (las mismas tumbas son evidencia de esta elaboración cultural del modelo natural de una matriz materna)— en la comunidad, en sus lazos como grupo social y con el territorio, en su sentido de identidad y con una dinámica que remite a un orden eterno, tal como pudo llevarlo a cabo el milenarismo pueblo de las tumbas de tiro.

Capítulo 5

El estilo del arte cerámico funerario

Las imágenes de los humanos

Las esculturas y vasijas de barro son el legado más reconocido de la cultura de tumbas de tiro. Mucho tiempo antes de que se descubrieran y estudiaran sus vestigios arquitectónicos, tanto de superficie como subterráneos, la cerámica de este pueblo ya era admirada. Aun lo sigue siendo, aunque tradicionalmente este arte ha sido visto como un intento de este pueblo por preservar su cotidianidad con figuras de fuerte acento narrativo dotadas de candor y simplicidad temática. En este capítulo me propongo demostrar lo contrario.

Intentaré dar cuenta de una red de significados que se entretajan en torno a estas piezas. Hemos de referirnos a la manera como la muy notable variedad estilística que se presenta en la cerámica pudo responder a una sociedad que estableció rasgos culturales generales para definir al grupo de pertenencia, pero que fueron reapropiados por cada comunidad para producir en conjunto una amplia gama de modalidades con un fuerte sentido de identidad local, al igual que lo hicieron en la arquitectura ceremonial.

Pretendo argumentar que la elección del barro fue primordial en la concepción estilística de este arte. Hemos de hablar de cómo el empleo del barro y la técnica de cocción, que convierte las obras en cerámica, poseen un sentido simbólico, pues aluden a la división dual del cosmos en un lado femenino y otro masculino. Se trata de un material

maleable, húmedo, frío, y por tanto de carácter “femenino”, pero cocido a altas temperaturas para dotarlo de dureza, sequedad, calor y permanencia, es decir de “masculinidad”. Asimismo, veremos cómo la cerámica y sus lenguajes plásticos establecen relaciones de dualidad, oposición y complementareidad entre lo abstracto y lo figurativo, lo geométrico y lo orgánico, lo temporal y lo permanente.

Con base en las características de las esculturas y las vasijas, así como sus contextos de procedencia, atenderemos el carácter religioso de este arte. Las esculturas contenidas en las tumbas cuyo diseño remite a una matriz materna, pudieron tener la función de preservar la vida después de la muerte biológica, de ahí que se presenten imágenes cargadas de vitalidad. De cierta forma, las piezas acompañarían al fallecido en una vuelta al origen y materializarían la continuación de la existencia: las esculturas humanas como creaciones culturales, en las que lo social trasciende la naturaleza, poseen un carácter de inmortalidad, y acaso en éste tuvo sustento la permanencia de la dinámica de las comunidades.

Como se ha planteado en el capítulo tres, las culturas Capacha, El Opeño y de tumbas de tiro integraron una notable tradición funeraria en el Occidente; las expresiones artísticas, entre ellas la cerámica, son testimonio de ello. Desde tiempos tempranos, que pueden remontarse hasta el 1500 a.C., se produjo una amplia variedad de formas de recipientes de barro, a su vez decorados con técnicas diversas; igualmente se crearon esculturas sólidas y huecas con variantes estilísticas. Más allá de los usos prácticos y de la vida diaria, desde los tiempos tempranos de esta tradición la cerámica tuvo un papel importante en los ámbitos sagrados mortuorios. Entre el 300 a.C. y el 600 d.C., cuando se ubica la cultura de tumbas de tiro, es un hecho que fue producida a una enorme escala y en

una mayor cantidad de modalidades nombradas como ciertas localidades de procedencia. Antes de dar curso a la temática de los estilos presento algunas características principales de las esculturas y las vasijas.

1. Materiales y técnicas de la cerámica

El proceso creativo de la cerámica o barro cocido¹ es sumamente sofisticado, lo atenderemos brevemente antes de pasar a las composiciones plásticas. Hasta donde sé, respecto a la cultura de tumba de tiro no se han detectado vestigios significativos de los distintos pasos, materiales, instrumentos y áreas de actividad involucrados en su fabricación. Por fortuna, la vigencia de las técnicas tradicionales en comunidades indígenas en México y los estudios que las consignan permite esbozar la complejidad de su creación,

¹ La palabra barro es sinónimo de arcilla. Se trata de un material que resulta de la descomposición de diferentes rocas; su composición mineralógica varía según la naturaleza de la roca de origen y las modalidades de descomposición y depósito, pero por sus componentes principales el barro es un silicato de aluminio hidratado. Su propiedad principal, que permite la creación de la cerámica, radica en poder ser amasada para formar una pasta plástica. En cuanto a su plasticidad es necesario un punto adecuado, pues si se trata de un barro demasiado graso resultará un material pegajoso y si es magro poco elástico; los llamados antiplásticos sirven para dar la consistencia apropiada a un barro demasiado graso, en el caso de que en su estado natural no cuente con material antiplástico. Éste puede ser arena, concha molida, fragmentos vegetales y tiestos molidos (estos últimos suelen llamarse chamota); no siempre es factible identificar cuándo se han agregado deliberadamente; a esta acción se le denomina desgrasar (Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzon, 1992, pp. 60, 61).

Cerámica y terracota son palabras equivalentes y designan los objetos de barro que han sido sometidos a un proceso de deshidratación por medio de la cocción, con lo cual se endurecen, se eliminan sus propiedades plásticas y se vuelve impermeable. No aplican en piezas que sólo han sido secadas al sol (*ibidem*, p. 55; véase también Jiménez Salas, 2005). La palabra alfarería también refiere objetos de barro o arcilla cocidas, no obstante conviene notar que únicamente concierne a vasijas (*cf.* el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia de la Lengua) y no a esculturas u otro tipo de piezas, por ello en esta tesis se opta por el término cerámica, cuya acepción es más amplia. Los constituyentes básicos de la cerámica son el barro, el agua y el fuego.

en la cual hay una constante interacción directa con las condiciones medioambientales y son necesarios varios lapsos para llegar a buen fin.²

En lo básico, el proceso conierne la extracción y elección de las arcillas y los antiplásticos adecuados;³ luego viene una fina trituración del barro, ponerlo a remojar, volverlo a moler, formar la pasta, quitarle impurezas, volver a formar masas y dejarlas reposar en telas húmedas durante algunos días en un lugar oscuro; después se podrían modelar o moldear las obras manteniendo la humedad de la materia; continúa el alisado y dejar orear toda una noche para que se seque; al día siguiente se revisa que no hayan quedado impurezas, de ser así con las manos húmedas se limpian y resanan con barro. El acabado de la superficie de los objetos tiene múltiples posibilidades. Antes de la cocción, podría incluir la aplicación de elementos de barro modelados o moldeados –si se trata de partes pequeñas se le llama pastillaje-, la incisión, el engobado, el pulido, la pintura o el bruñido. Una vez que la pieza estuviera seca, sea antes o después de la cocción, ocurriría el grabado, por medio de un instrumento de punta fina.

El engobe es el revestimiento total o parcial de arcilla diluida en agua, con frecuencia con pigmento de un color distinto al de la superficie, el cual da el color final a la

² Para la descripción de las técnicas cerámicas me baso especialmente en el capítulo de Yolanda Ramos Galicia dedicado a “La producción alfarera en Tlaxcala en la época actual” (2005), en particular el apartado sobre el barro bruñido. Entre otros textos, he consultado también “Las manos y la memoria”, de Rubén Paez Kano (1991), que presenta las entrevistas a Gregoria Mera y Simeón Galván, artistas del barro de Tonalá, Jalisco.

³ En mayor medida la arcilla utilizada en la producción de cerámica proviene de depósitos sedimentarios estratificados, donde rara vez se le encuentra en estratos homogéneos y uniformes. El procedimiento de extracción común es la excavación a cielo abierto, es decir, en la superficie donde son seleccionados los estratos individuales de arcilla o los que más la contienen. En México los “bancos de barro” generalmente se localizan en planicies de inundación ligadas a riberas de ríos y lagos, otra posibilidad son las formaciones geológicas de rocas de consistencia blanda y semiconsolidada que pueden ser disgregadas y molidas con relativa facilidad (Jiménez Salas, 2005, p. 43). Para obtener el barro apropiado, también se pueden mezclar barros de distintas procedencias; las minas son otra opción de extracción del barro (Paez, 1991, p. 72).

pieza o sobre el que se pintan otros colores. En esta cerámica se aprecia que el engobe cubre las paredes de manera muy homogénea y espesor uniforme.

El pulido y el bruñido implican el frotamiento de la superficie con un objeto duro, puede ser una piedrita, para comprimir o cerrar las partículas de arcilla, en las cuales se notará cierta orientación según la dirección del frotado; un efecto de lo anterior es el brillo, más en el bruñido resulta mucho más notorio, consiste en un frotamiento más vigoroso. En vasijas localizadas en la tumba de Huitzilapa la brillantez es extraordinaria, denota un fino trabajo induso en el interior (**figura 5.1a**). De tal modo, el pulido precede la pintura de las piezas, después se podría dar una segunda pulida o bruñirse; en algunas obras del *corpus* de estudio estas acciones ocasionaron que se corrieran los diseños pintados (**figura 5.1b**), tal vez porque la superficie no fue humedecida lo suficiente.

Las técnicas pictóricas de la cerámica en la cultura de tumbas de tiro incluyen, además de la positiva, la pintura al negativo, el falso negativo y la fugitiva. De la pintura al negativo antes se dijo que sobre ciertos diseños se aplicaba una sustancia resinosa que impediría que los cubriera una capa de color o daría lugar a un tono diferente a partir de la cocción. En el falso negativo el color de fondo conforma el diseño, el cual queda delimitado por los trazos pintados en positivo. La pintura al fugitivo refiere a pigmentos poco resistentes al paso del tiempo o al contacto que generalmente se aplica después de la cocción. La pintura podía cubrir toda la pieza o secciones; el interior o el exterior de las vasijas, o sólo plasmar ciertos diseños. Debido a las dificultades para corregir, para su ejecución fue indispensable que los artistas diseñaran de antemano las imágenes en relación

con la forma y tamaño de la vasija; en algunas que aquí se examinan puede distinguirse algunas pinceladas preparatorias.

Acerca de la pintura aplicada antes de la cocción puede decirse que se conserva permanentemente, no así la post-cocción, de la cual con frecuencia sólo quedan huellas, tal como lo atestiguan casi todas las esculturas de los estilos Arenal y Tala-Tonalá, que sólo en casos excepcionales preservan la pintura blanca usada para figurar detalles faciales –como los globos oculares-, pintura corporal, indumentaria y ornamentos; en particular en el Arenal la pintura blanca sirvió para dar la apariencia de concha a los brazaletes, pulseras, narigueras y orejeras modelados en pastillaje. Igualmente, en esculturas del estilo Ameca-Etztatlán pocas veces se conserva la pintura negra de las pupilas y la que sugiere pintura facial y corporal. Como consecuencia de esta pérdida pictórica, en los dos primeros estilos las superficies suelen verse de color rojo, o también grises en el Tala-Tonalá; y en las del Ameca-Etztatlán rojo sobre crema o crema-grisáceo. Con alta probabilidad la pintura post-cocción tuvo como propósito evitar que se modificara el color o se afectara el pigmento, pues ese proceso cambia en mayor o menor medida el color de la pasta natural o pintada.

Entre los factores que determinan el color final de las piezas están la temperatura y el tipo de atmósfera de la cocción, el tipo de barro y de pigmentos empleados. De las que tienen un color claro, de beige a ocre, puede deducirse que fueron cocidas en espacios muy ventilados, llamados atmósferas oxidantes, éstas igualmente eran óptimas para lograr superficies rojas, ya sea que se hayan engobado o pintado con ese color; en las de tonos grises o negras la cocción debió efectuarse en condiciones contrarias, es decir, una atmósfera reductora.

La cocción presentaba sus propias complicaciones. Antes de ingresar las piezas a los hornos, que seguramente eran abiertos, debían calentarse al sol, pues si estaban frías estallaban. Se elegía la leña u otros combustibles adecuados y las obras debían acomodarse con cierto orden, según los resultados esperados. Las obras podrían someterse a más de una cocción. Sin duda, el experimentado oficio de los ceramistas a lo largo de todo el proceso fue primordial en el resultado definitivo.

2. Los objetos

En cerámica el pueblo de las tumbas de tiro produjo una amplia variedad de esculturas, vasijas y ornamentos. Acerca de las esculturas y las vasijas en el capítulo primero mencioné la dificultad para distinguir en ciertas ocasiones unas y otras.

A lo largo del territorio de las tumbas de tiro se produjeron recipientes a los cuales se sobreponen o integran volúmenes figurativos, dando como resultado vasijas antropomorfas, zoomorfas o fitomorfas (**véase la figura 1.13**); en estas obras es evidente que el diseño privilegia su función como recipientes. En la categoría de vasijas se induyen los incensarios y braseros.

En cerámica también se elaboraron máscaras con forma de rostros humanos, sellos, malacates, así como ornamentos que con frecuencia muestran diseños figurativos. Como adornos se ven collares, aretes y otros pendientes, entre estos últimos quiero destacar una concha de caracol cuyos orificios indican que se portaba colgada (**figura 5.2**); asimismo hay otras esculturas con forma de trompeta de caracol sin orificios; ambos tipos de obras, junto con los trompetas de caracol reales, los ornamentos e indumentaria de concha

encontrados en las tumbas, así como los figurados en las esculturas (en particular son muy cuantiosos los brazaletes), aluden la importancia de este material, y por ende del mar, para esta cultura (véase la figura 1.8b, c).

Las esculturas

En su construcción, las esculturas son huecas, sólidas y mixtas (algunas huecas tienen las extremidades sólidas); su formato va de unos cuantos centímetros a cerca de un metro de altura; pueden estar exentas o adheridas a una plataforma. En volúmenes sólidos siempre se crearon figuras pequeñas y ocasionalmente algunas planas cuya altura no rebasaría con mucho los 50 cm.

De las que he podido tomar medidas, la más pequeña escultura sólida tiene 5.8 cm de altura (dave Tala-126) y pertenece al estilo Tala-Tonalá. La más alta que conozco aparece en el catálogo de una colección privada, mide 53 cm de altura y es del estilo Tuxcacuesco-Ortices⁴. La figura hueca más pequeña que he medido alcanza los 6.3 cm de altura, es del estilo Ixtlán del Río y se resguarda en el Museo Histórico de Guachinango, Jalisco (dave Guachi-259). Estas medidas sólo son referenciales.

En términos comparativos, las huecas, ya sean pequeñas o grandes, muestran volúmenes más rotundos que las sólidas y como se sabe, presentan orificios de cocción que impedían que la pieza se fragmentara por el calor del fuego. Además de las bocas de vasijas antes aludidas, estos hoyos se encuentran en el ápice, la zona de las que tiene su origen en la cultura de las tumbas de tiro. A raíz de sus cualidades plásticas, estas orejas, los

⁴ Erróneamente en la publicación se dice que es del estilo Coayuayana: véase Butterwick, 2004, p. 72, pieza 28.

ombligos, los ojos cuando están perforados y los mismos orificios nasales así como las bocas u hocicos de las figuras podían tener esa función.

En el extenso repertorio de esculturas se encuentran formas humanas, animales, vegetales, arquitectura, figuras geométricas,⁵ objetos como redinatorios y armas⁶ y otros no identificables.⁷ Las esculturas humanas, animales y arquitectónicas pueden ser parte de una misma obra; suelen estar asociadas con uno o varios de los siguientes elementos: indumentaria, adornos, máscaras, instrumentos varios (musicales, armas, escudos, abanicos, bastones, varas, mecapales, formas tubulares para beber), pelotas, recipientes, metates, muebles, alimentos, cigarros y muchos más.

En la factura de las esculturas destaca el modelado, es decir, las manos daban forma a la pasta, seguramente con la ayuda de algunos utensilios para formar las paredes, alisar, cortar, perforar o hacer incisiones. En consecuencia, aun cuando existen obras que repiten los mismos modelos, exhiben rasgos diferentes que otorgan a cada pieza un carácter único. Sirvan como muestra tres figuras de un hombre sentado sobre las nalgas con las rodillas levantadas, las manos sobre ellas, los pies juntos y una forma tubular redondeada sobre la boca; las tres son sólidas, una mide 21 cm de altura (**figura 5.3a**), otra 13.5 (**figura 5.3b**) y la tercera 19 (**figura 5.3c**).

Además del tamaño, se diferencian porque la más alta presenta ornamentación más elaborada (tocado, orejeras y brazaletes); en la vista de perfil sobresalen las distintas

⁵ En Kan, Meighan y Nicholson, 1989, p. 165, fig. 182, aparece una escultura cuya forma traza un círculo, es tubular y presenta una boca con cuello en la parte superior.

⁶ En Kan, Meighan y Nicholson, 1989, se ve un hacha del estilo Comala (p. 172, fig. 195) y un mazo con dos cabezas de perro (p. 149, fig. 147).

⁷ Como una forma curva atada y otra que combina un volumen semiesférico y otro rectangular (en Kan, Meighan y Nicholsón, 1989 véase, respectivamente p. 169, fig. 191 y p. 164, fig. 180).

curvaturas de las cabezas y espaldas, y el variado grosor de los brazos y piernas. Las dos primeras están en el Museo Arqueológico Tlallan y la tercera en el Museo de Arqueología Guachimontones, en Teuchitlán. Otro ejemplo son un par de perros con máscaras humanas, una figura está en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México (**figura 5.4a**) y la otra en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (Colección Proctor Stafford) (**figura 5.4b**); las cualidades del modelado se advierten en especial en el rostro humano, en la segunda la factura es más fina, el relieve de las cejas se ve desvanecido, los labios tienen las comisuras hacia arriba y el lóbulo de las orejas no está perforado.

La aludida tumba de Huitzilapa ofrece otro testimonio del modelado y además del trabajo en taller de las esculturas. En sus dos cámaras se hallaron en total ocho, seis en la cámara norte y dos en la sur (**figura 5.5**); el conjunto resulta excepcional por la certeza que hay de su procedencia y porque, como se ha dicho antes, se trató de un solo entierro o evento funerario fechado en el año 74 d.C. Tales características permiten ubicar la elaboración de las esculturas en un lapso breve, seguramente cercano a dicha fecha. Al margen de que todas pertenecen a la variante estilística llamada Arenal, en las esculturas resalta una similitud general; al observar la superficie se advierte que los materiales y las técnicas empleadas fueron iguales en todas; y más allá de la intención de figurar humanos con distintos atributos, cabe notar que el modelado y la probable intervención de más de un artista dio lugar a que cada obra sea diferente en los detalles.

En otras obras carentes de contexto arqueológico, pero que han sido coleccionadas en pares, es posible encontrar en ciertos rasgos y en la similar altura, un parecido acaso

atribuible a la misma mano. Esto lleva a pensar que al igual que se crearon numerosas esculturas de parejas enlazadas –tanto humanas como animales- (**figura 5.6**), también se hicieron piezas individuales con el propósito de integrar parejas y en tal orden de ideas, puede suponerse que fueron depositadas en una misma tumba. A menos que se realizaran exámenes de laboratorio, no hay modo de comprobar lo anterior, si bien, como evidencias visuales sirven como ejemplo una pareja del estilo Ixtlán perteneciente a la colección de Diego Rivera y otras parejas de colecciones en el extranjero (**figura 5.7**); entre otros aspectos, puede notarse que cada par de figuras tiene idénticas orejeras.

Es muy probable que las esculturas huecas de mayores dimensiones se modelaran en partes que luego se unirían. Apenas de unas cuantas figuras antropomorfas se ha mencionado la posibilidad de que fueran parcialmente hechas con moldes, a partir de la identificación de bordes en varias secciones de piezas que pertenecen al estilo Arenal.⁸ De mi parte, luego de revisar minuciosamente las fotografías que de distintos ángulos he tomado de numerosas obras, sólo detecto una con huellas del uso de moldes. Se trata de una cabeza que ha perdido el cuerpo; por la mitad, pasando por el ápice, sobresale un borde que pudo resultar de la juntura de los moldes; en la parte posterior se ve una superficie más lisa de y aplanada de lo común, igual lo pone en evidencia la separación de la banda que rodea la cabeza y su distinto nivel adelante y atrás (**figura 5.8**). Por lo demás, no conozco noticias del hallazgo de moldes, de manera que cabe reafirmar el predominio de la técnica del modelado.

⁸ Long, 1966, p. 104, véase también la descripción del inventario de las tumbas. Este autor identifica el posible uso de moldes en las esculturas de la Tumba 1 de San Sebastián que registra con los números 63-2, 63-45, 63-50, 63-47; de la Tumba 1 de El Arenal, registradas con los números 309-1-T1-1 y 309/1-T1-2; y de la Tumba 2 de Santa María las número 309/8.

Resalta el carácter escultórico de las obras, en el sentido de volúmenes verdaderamente tridimensionales.⁹ Vistas de frente, de lado o por detrás muestran detalles formales que se traducen en información visual acerca de lo representado. A diferencia de otras esculturas en las que aplica la llamada “ley de la frontalidad”,¹⁰ los artistas del pueblo de las tumbas de tiro pusieron atención integral en la obra, no sólo en las huecas y más rotundas, igualmente en las sólidas que por motivos técnicos tienden a ser más planas. Nos detendremos a apreciar tal cualidad en las figuraciones humanas.

De perfil y de espalda una figura masculina deja ver la continuación de la banda cruzada que sirve de tocado, así como de las formas circulares que sobresalen en los hombros. En el perfil se aprecia la deformación craneana tabular erecta, la curvatura de la espalda permite suponer que se trata de un anciano, lo cual, en las otras dos vistas no se aprecia en absoluto. Por detrás se ve el orificio de coacción en la cabeza y el contorno de las nalgas (**figura 5.9a**). En una figura sólida de similar altura a la anterior, también se ve por detrás la continuación del tocado o acaso el peinado y de las protuberancias de los hombros; de ésta en particular me interesa subrayar el interés por plasmar la anatomía humana: las nalgas están daramente modeladas, su notable abultamiento acentúa la cintura femenina; de perfil puede notarse que las piernas son más gruesas, de modo que la parte

⁹ En el campo de los estudios del arte mesoamericano en general, las formas escultóricas han sido analizadas a profundidad por Beatriz de la Fuente (véanse, entre otras, sus obras de 1977 y 2003); en el internacional Herbert Read aporta una obra clásica: *The art of sculpture* (1956).

¹⁰ Cfr. Read, 1956, pp. 54, 55. De acuerdo con este autor, una característica de la escultura griega es la llamada “ley de la frontalidad”, la cual no es realmente una ley, sino una limitación de sensibilidad, según una concepción práctica y limitada del espacio. Pese al afán realista de la escultura griega de figurar al humano en todas las posturas y con los huesos y músculos correctamente indicados, permaneció atada a la arquitectura, o de cierta manera anclada a la tierra.

superior se ve más fina, sobresale asimismo la deformación craneana tabular erecta (**figura 5.9b**).

La tridimensionalidad de las esculturas no sólo se logró por los volúmenes modelados, asimismo por la variedad de relaciones que se crearon con el espacio. Existen varias figuras humanas de configuración aplanada y posición sedente, en las que la sensibilidad de los artistas logró ampliar el espacio ocupado al levantar las rodillas y separar las piernas del cuerpo, de modo que el espacio penetra en la masa y permite incrementar la dimensión de profundidad de estas formas tan delgadas (**figura 5.10**). Las manos se posan sobre las rodillas y con ello enfatizan la integración de los espacios vacíos en la obra escultórica. No obstante el escaso grosor del cuerpo y su evidente geometrización, en estas obras, al igual que en las esculturas recién mencionadas arriba, no se dejó de lado el afán por plasmar la anatomía y el género de lo representado: las dos obras ilustradas son claramente femeninas, tienen senos abultados, una está desnuda y se observan los genitales, la otra viste falda.

Además de las figuras individuales, de las que abrazan infantes o perros, de las parejas enlazadas o de las figuras dispuestas en fila practicado el autosacrificio por medio de una vara que les perfora las mejillas, la calidad escultórica de esta cerámica puede apreciarse todavía más enfática en otros tipos de obras exentas, como en las composiciones de figuras que cargan un palanquín donde se posa o resguarda un personaje principal, los conjuntos familiares y una escena de pelea entre dos guerreros (**figura 5.11**). En particular las dos últimas muestran composiciones asimétricas, por tanto más dinámicas; aún unidas, se advierte la individualidad de los participantes. La escena de combate es extraordinaria

por los gestos de fuerza y de sometimiento expresados en las posturas corporales; además permite reiterar que los artistas de esta cultura usualmente pusieron atención en todos los ángulos de las piezas.

Siguiendo con las esculturas exentas, las cualidades tridimensionales y la interacción con el espacio alcanzan una escala mayor en la variedad de construcciones modeladas, mismas que se ven casi en su totalidad habitadas por figuras humanas, a veces acompañadas de animales. Estas figuras son siempre sólidas y de pequeño formato. Su sentido narrativo y escénico es definitivo. Las más famosas son del estilo Ixtlán del Río y conforman una extensa variedad; también se conocen algunas de los estilos Ameca-Etztatlán y Tala-Tonalá.

Respecto a los edificios individuales, Hasso von Winning ha identificado cinco tipos según su elaboración: con un cuarto; con un cuarto sobre una plataforma con escalera; con dos cuartos al mismo nivel; con cuartos en dos niveles, con escaleras laterales o al centro; y de dos niveles con varios cuartos y escaleras exteriores.¹¹ En estas obras, evidentemente, los espacios vacíos delineados por las paredes, los pisos y los techos son parte de la composición, constituyen los interiores donde tienen lugar las actividades de los individuos (**figura 5.12**).

Otras esculturas exentas son las que representan a los guachimontones y las canchas de juego de pelota (**figuras 5.13 y 5.14**). Son diferentes de las esculturas sobre plataforma, porque en ellas se plasman los espacios abiertos que efectivamente componen esa clase de complejos: es decir la plataforma circular en el caso de los guachimontones —sobre la que

¹¹ Winning, 1972a.

se erigen los basamentos rectangulares que soportan edificios y al centro el edificio de cuerpos escalonados y planta circular—, y la cancha en el del juego de pelota, de planta en forma de I, limitada en sus lados más largos por dos edificios paralelos estrechos que a la vez sirven de graderías para los espectadores. En estas maquetas, la concepción de los espacios arquitectónicos pone énfasis no sólo en los interiores, también en los exteriores, que en los modelos reales estarían a cielo abierto.

Finalmente, el repertorio de esta escultura consta de escenas sobre plataformas (**figura 5.15**), las cuales, en este caso, son bases que sirven para sostener a figuras humanas, animales, una variedad de objetos y construcciones. Se ven escenas de danza, de música, funerales, procesiones funerarias y de la ceremonia del palo volador. En esta última llama la atención que el espacio virtualmente integrado a la obra remite a un estrato superior (**figura 5.16**).¹²

El acentuado carácter narrativo y escénico de esta escultura la ubica en un lugar singular en el panorama escultórico del México antiguo. Lo que en otras culturas fue plasmado en formatos bidimensionales, como pinturas y relieves que muestran el juego de pelota y el ritual del volador, en la de tumbas de tiro se figuró a plenitud de modo tridimensional. Asimismo, las maquetas de otras regiones y tiempos se caracterizan por

¹² Hasso von Winning es pionero en el estudio de las maquetas y las figuras sobre plataformas, su publicación de 1972 presenta el mayor número de fotografías de estas obras, hasta ahora no superado en otra publicación; su acucioso análisis es descriptivo, identifica los motivos y algunos de los temas representados. Acerca de las maquetas del estilo Ixtlán del Río, en 1974 Beatriz de la Fuente subraya que estas obras revelan “una conciencia espacial de la masa, que incorpora la dimensión temporal [...] La relación de los volúmenes menores, las figuras, con el espacio, produce la percepción de movimiento virtual y desplazamiento temporal. La animación y el dinamismo están no sólo figurados en las actitudes de los personajes, sino son creados efectivamente con los elementos formales”; las interpreta además como escenas del orden secular (Fuente, 1994 [1974], p. 52. De modo más reciente, en Townsend, ed., 1998, se presentan varios capítulos que abordan las maquetas, los autores son Townsend, Butterwick, Stevenson y Witmore.

presentar únicamente los edificios,¹³ no se trata de espacios habitados; en contraste, en la cerámica escultórica procedente de las tumbas de tiro se figuró, en las construcciones representadas, una gran cantidad de actores y los sucesos que con gran probabilidad tenían lugar ahí. Incluso, de manera excepcional dentro de la plástica total de Mesoamérica, en esta escultura funeraria se modelaron escenas de juego de pelota que inducen a los animados espectadores. Puede concluirse que el sentido estético de este arte muestra un interés explícito en la interacción de los rituales y los edificios con la comunidad.

Las vasijas

Dirijo la atención a los recipientes con diseños pintados, incisos y grabados. Conviene resaltar su prolífica variedad formal. Hablamos ya de las vasijas con elementos volumétricos figurativos y de su adscripción a la categoría de esculturas. Las que presentan formas relativamente más simples son aquellas que pueden describirse en alusión a un solo volumen geométrico básico, como esfera, semiesfera, cilindro o elipsoide; igualmente integro en este grupo las compuestas por dos o más de volúmenes geométricos, cuyos perfiles son continuos o discontinuos.

A lo largo del territorio de las tumbas de tiro el repertorio de vasijas simples incluye, entre otros, ollas –globulares, bules, con asa de estribo-, cuencos, tecomates, cajetes, platos, vasos, cántaros –algunos presentan asa de estribo o cuerpos cúbicos con cuellos cilíndricos-, cazuelas,¹⁴ formas arriñonadas o constreñidas en su sección media, vasijas

¹³ Cfr. Schávelzon, coord., 1982.

¹⁴ Olla es una vasija cerrada, con o sin cuello cuyo diámetro mínimo es igual o superior a un tercio del diámetro máximo; la altura suele ser igual a una y hasta dos veces el diámetro de la boca. Cuenco es una

dobles o triples unidas horizontalmente y cajas cúbicas que a veces tienen tapa. Son comunes los contornos curvos y bases convexas, aunque también hay de bases planas y paredes rectas.

Las dimensiones son variables, en general de un tamaño que puede considerarse mediano;¹⁵ igualmente las hay en miniatura, por ejemplo, cajetes miniatura de 1.1 cm de altura y 2.7 cm de diámetro. El espesor de las paredes varía, pero de manera principal puede calificarse como delgado; algunas que he registrado en el Museo Tlallan miden apenas 2 o 3 mm en el borde de la boca. En términos comparativos sí es posible afirmar que ampliamente se trata de recipientes con paredes más finas que los de las culturas Capacha, El Opeño y de la tradición Chupícuaro.

La diversidad en buena parte se constituye por las múltiples maneras como se solucionaron las secciones superiores y las aberturas: éstas se ven con labio o sin él; con o sin bordes; si tienen cuello pueden ser cortos, largos, curvo divergentes, acampanados – invertidos o curvo convergentes- o rectos – verticales o divergentes-. Los soportes, tan comunes en la alfarería contemporánea de la tradición Chupícuaro, no son predominantes en la de tumbas de tiro; se ven algunos cónicos, ovales, mamiformes y tipo patas de araña.

vasija abierta con paredes levemente divergentes y cuyo diámetro de boca tiene entre una vez y media y dos veces y media la dimensión de la altura; una cazuela es un cuenco grande y un tecomate es un cuenco con las paredes curvo convergentes. El cajete también es una vasija abierta similar al cuenco, pero su profundidad es menor. Plato es otra vasija abierta con paredes fuertemente divergentes cuyo diámetro de boca es igual o superior a cinco veces la altura. Vaso es una vasija abierta de paredes verticales o levemente divergentes cuya altura es mayor al diámetro de la boca. Cántaro es una vasija de boca cerrada, con boca de menor diámetro que una olla pero mayor que el de la botella, con cuello alto y cuerpo ancho (parcialmente lo anterior está basado en Balfet, Fauvet-Berthelot y Monzón, 1992, pp. 15-30).

¹⁵ Las dimensiones medianas de las vasijas en principio las he advertido al observar y tomar medidas de una gran cantidad de piezas. Por otro lado, Javier Galván calculó el volumen de 94 recipientes ofrendados en las 23 tumbas de tiro que excavó en el valle de Atemajac (en total contó 144 vasijas, pero sólo pudo medir 94 pues el resto eran tepalcates o estaban incompletas o rotas): la capacidad mínima fue de 100 ml y la máxima de 20 litros con 100 ml; más la mayor parte de las vasijas podría contener entre los 100 ml y los 2 litros (Galván, 1991, pp. 80-82).

Para el estilo Comala destacan las vasijas, particularmente cántaros, llamadas carenadas, las cuales muestran siluetas con rupturas angulares que ocasionan puntos de intersección muy marcados.

Las técnicas de elaboración incluían de modo predominante el modelado; para una parte de las vasijas abiertas o sólo la parte inferior de éstas y de las vasijas cerradas pudo utilizarse un molde de cerámica o barro crudo que era recubierto con la pasta de barro; en las colecciones que registré con cierta frecuencia se ven recipientes de base hemiesférica en cuya base o fondo hay una leve depresión circular que podría indicar que una calabaza hueca sirvió para darles forma (**figura 5.17**). La gama de colores abarca rojo, crema, blanco, naranja, guinda, café, negro y amarillo, en distintas tonalidades.

La ritualidad y las vasijas

De las vasijas en primera instancia resultan obvios sus usos para almacenar, transportar, cubrir, consumir, preparar o cocer alimentos u otras sustancias; igualmente para contener diversos objetos o materiales no consumibles. Tales usos pudieron ocurrir en situaciones cotidianas y ceremoniales, éstas últimas pertenecientes al ámbito de los vivos, de los muertos o ambos. Sin embargo, con frecuencia no es posible precisar cuándo se trata de usos domésticos o ceremoniales: una apariencia simple y huellas de erosión o exposición al fuego no garantizan de ningún modo que el empleo haya sido casero. Si bien, a partir de una serie de testimonios, en el capítulo primero pudo concluirse que las funciones prácticas y simbólicas de las vasijas se mezclan. La descontextualización de la gran mayoría de las obras que aquí estudiamos dificulta esa valoración.

Es factible pensar que aquellas vasijas de formas muy elaboradas, con diseños que privilegian la forma y no la función de recipiente, de paredes delgadas o decoradas de manera más fina o complicada, tuvieron usos adicionales a los prácticos y poseían un carácter ritual.¹⁶ La misma observación aplica para recipientes no erosionados o las de formato muy pequeño, así como las urnas de Bolaños y Puerto Vallarta que resguardaban restos humanos.

En la tumba de Huitzilapa los análisis químicos detectaron que casi todas las vasijas guardaban material orgánico, con frecuencia preparado a base de maíz y de maguey.¹⁷ De otro sitio de la cultura de tumbas de tiro, Cerro del Agua Escondida, ubicado en la cuenca de Sayula, se ha dicho que los tres grandes hornos localizados en la plaza pública recuerdan a los usados actualmente para cocer el corazón del agave; esta planta en su estado silvestre es abundante en dicha cuenca, por lo cual se supone que el consumo del agave o de productos derivados pudo ser un hábito colectivo y a menudo parte de las ceremonias festivas. Tal vez indica un nexo con el culto a los muertos, en el que abundantes comidas y bebidas fueron servidas entre los vivos.¹⁸

El significado ritual de estas bebidas en el ámbito mesoamericano contribuye a reafirmar el de los recipientes. De una parte, los alimentos y las bebidas junto a los muertos implican creencias en una existencia posterior al fallecimiento de los individuos; una

¹⁶ Cuando hablamos de ritual, se procura hacer referencia a prácticas fuertemente pautadas que se dirigen a lo sobrenatural o a lo sagrado (*cf.* López Austin, 1998b, p. 6).

¹⁷ López Mestas, 2005, p. 240.

¹⁸ Los tres hornos fueron cavados en la matriz de la tierra y delimitados con piedras grandes, tienen forma cónica (el diámetro superior entre 0.90 y 1.50 m y el inferior aproximadamente de 0.60 m, la profundidad de 1 m); el interior contenía gran cantidad de piedras de tamaño medio, ceniza y restos de carbón en la base. El relleno compacto también contenía fragmentos de cerámica del Formativo. Uno de los hornos estaba cubierto con una laja grande. Datan de 1998 +/- 72 y 2054 +/- 81 a.P. (Valdez *et al.*, 2006, pp. 305-308).

noCIÓN común entre los pueblos indígenas de México a lo largo de su historia es que los difuntos realizan un viaje antes de residir en su morada final y lo que se les ofrenda son instrumentos y provisiones necesarias para ese tránsito.

A modo de comparación, no sobra referir que entre los mayas prehispánicos las vasijas tuvieron una enorme importancia; se trata en particular de vasos, tazones y platos pintados con escenas de la nobleza y con jeroglíficos que mencionan eventos y actores figurados en esas imágenes; describen asimismo la vasija, por ejemplo “la copa para beber de”, aluden al nombre del propietario del objeto e indican el contenido del mismo, como atole y bebidas de cacao, bebidas sumamente significativas en la vida ritual de este pueblo. Tales vasijas han sido halladas en sepulturas, pero también se ha subrayado que no siempre tuvieron propósitos exclusivamente funerarios, sino que eran utensilios que sus propietarios usaron tanto en lo ceremonial como en lo cotidiano.¹⁹

De la cultura que estudiamos la idea que me parece más oportuno destacar es que, usados o no previamente al entierro, los objetos cerámicos tuvieron un papel central y plurivalente en los espacios funerarios; acorde con ello, ostentan un carácter de sacralidad. Es oportuno pensar en las vasijas como utensilios e indagar en las imágenes plasmadas en ellas.²⁰ Así, cabe la probabilidad de que el gran número de vasijas figurativas –en mayor o menor grado, sea que conserven la forma de recipientes típicos o sólo elementos como la boca-, manifieste la elevada significación que este pueblo atribuyó a los recipientes. En esas obras hay una unión intrínseca entre las figuras humanas, animales, vegetales y de algunos

¹⁹ Stuart, 1989.

²⁰ Imagen: motivos artísticos o composiciones de ellos, reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional (Panofsky, 1995 [1955], p. 48).

objetos, que, configurados como recipientes tienen a la vez la cualidad femenina de ser contenedores.

Soy de la opinión de que el sentido ritual de las vasijas y de las esculturas igualmente está expresado en las mismas esculturas humanas que portan recipientes (**figura 5.18**). Es muy importante notar que en la escultura esta temática se manifiesta tanto en figuras femeninas como masculinas, a diferencia de otros objetos, como los instrumentos musicales que sólo son tocados o llevados por hombres, o los metates que únicamente usan las mujeres.

Las mujeres apoyan las vasijas sobre el vientre, un hombro o la cabeza. Los hombres las levantan, beben de ellas, introducen un objeto tubular que acercan a su boca, o llevan en una mano un recipiente y en la otra un objeto alargado similar a un popote o a un acocote, es decir, una calabaza alargada que servía para succionar.²¹ Hay parejas en las cuales él o ella acerca la vasija a la boca del otro (**figura 5.19**). En las escenas que tienen lugar sobre plataformas o en espacios arquitectónicos son constantes las vasijas: se ven vacías o se representan con comida, algunos individuos toman de ellas o se disponen a su alrededor. Las formas de recipientes asociadas con las esculturas son vasos, platos, cajetes, cuencos, ollas, cántaros, jarras y receptáculos de boca arriñonada. Puede afirmarse que las vasijas y los actos de cargarlas, beber y comer en asociación con las mismas, ya sean realizados de modo individual, en pareja o colectiva, constituyen un asunto principal en la iconografía de este arte.

²¹ Acocote es una calabaza larga agujereada por ambos extremos que se usa para extraer por succión el aguamiel del maguey; en relación con las vasijas, pudo usarse para sorber.

Pienso que otra posibilidad es que las vasijas además pudieron servir como portadoras de rezos y plegarias, del mismo modo que, por lo menos desde los últimos años del siglo XIX (aunque con seguridad mucho tiempo atrás) los náayarite, wixaritari, tepehuanos y tepecanos del Gran Nayar han dedicado “júcaras” a sus deidades. Las júcaras consisten principalmente en calabazas cortadas, pero también son de cerámica y tienen forma de cuencos o cajetes; se ven pintadas de un color base y sobre todo en el interior se hacían figuras por medio de cuentas de vidrio adheridas a cera.²² Como ejemplo, hacia dichos años se tiene registro de que antes de un nacimiento los wixaritari ofrecían júcaras con figuras de cera a una deidad murciélago para expresarle el deseo de que el infante no naciera ciego. En general, con los diseños plasmados en las vasijas se buscaba una variedad de beneficios, como abundancia de lluvias, de cosechas, de cacería y en especial se reiteraba la estructura del universo,²³ como lo veremos en el capítulo siguiente.

3. Las variantes estilísticas

A lo largo del documento he referido esculturas y vasijas en asociación con la modalidad estilística a la que pueden atribuirse. En la actualidad estos estilos artísticos reciben el nombre de localidades donde se han encontrado en mayor medida o que hay mayor certeza de su hallazgo ahí. Con seguridad, además de asociarse con ciertas zonas, constituyen variantes temporales, sin embargo, el limitado número de tumbas u otros contextos excavados de modo científico y la escasez de fechamientos no permiten abundar en este asunto.

²² Lumholtz, 1986 [1900 y 1904], pp. 225-234.

²³ Preuss, 1998 [1907], p. 178.

Las variantes estilísticas de esta cerámica se reconocen en los rasgos formales, entendida la forma como una entidad que rebasa la mera apariencia; radica entonces en las cualidades de las pastas, las técnicas de elaboración y las conformaciones que resultan; se trata del tipo de construcción, los diseños, los formatos, el tratamiento de la superficie y la cocción; son muy diagnósticos los colores y los temas plasmados; y en lo peculiar en las esculturas humanas, los sistemas de proporciones, las posiciones, los adornos, la indumentaria, los objetos o figuras asociadas y las acciones representadas.

En una parte de la documentación sobre la cultura de las tumbas de tiro, los recipientes simples no son referidos por los nombres de los estilos, sino por los tipos cerámicos identificados en ciertas zonas; en el caso de las vasijas que pueden atribuirse al actual territorio de Colima algunos autores señalan la fase en la que se ubican.²⁴ Los minuciosos exámenes tipológicos aplicados a esta cerámica se concentran sobre todo en aspectos técnicos y materiales;²⁵ no hay duda de su importancia para el conocimiento de un acervo cerámico y el de una cultura, pero para los propósitos de esta tesis vale decir que desde tal óptica las imágenes plasmadas en las vasijas han sido atendidas sólo en términos muy someros. Es oportuno subrayar que aun cuando el enfoque estilístico y el tipológico

²⁴ Respecto a las vasijas de Colima, me refiero a Ángeles Olay (*cf.*: Olay *et al.*, 2005).

²⁵ En términos generales respecto a los análisis de la cerámica, en el llamado sistema “tipo-variedad” las categorías de clasificación son tipo, variedad, grupo y loza. Los atributos básicos del tipo son las técnicas decorativas y la forma de vasijas; un tipo representa un conjunto de atributos cerámicos distinguidos visualmente, que indican que una clase particular de cerámica se produjo durante un intervalo específico dentro de una región específica. Variedad son las variaciones menores, pero significativas dentro del tipo. Grupo es una colección de tipos estrechamente relacionados que muestran una consistencia en la amplitud de variación de forma y color; los tipos de cualquier grupo son aproximadamente contemporáneos. Los atributos de la loza se asocian con la composición de la pasta y el acabado de la superficie; una loza no está tan limitada en tiempo como los tipos y variedades (Sabloff y Smith, citado en Cobean, 2005, pp. 59-60).

comparten algunos criterios, el estudio del estilo implica ahondar en el análisis de las imágenes artísticas, tanto en su composición como en lo iconográfico e iconológico.

Entre los autores de muy acuciosas tipologías de las vasijas cerámicas de la cultura de tumbas de tiro se encuentran: Isabel Kelly, respecto a Colima y al sur de Jalisco; Luis Javier Galván, a la zona de Tabachines en el valle de Atemajac; María Teresa Cabrero y Carlos López, al cañón de Bolaños; Christopher Beekman y Phil C. Weigand, a la zona de La Primavera y los valles alrededor del volcán de Tequila; Joseph B. Mountjoy, a la costa jalisciense y nayarita; Francisco Valdez, Catherine Liot y Cinthya Cárdenas, a la cuenca de Sayula; y Clement Meighan, a la costa norte de Colima.²⁶

En este capítulo, dedicado al estudio del estilo cerámico, propongo que de manera conjunta las esculturas y las vasijas pueden comprenderse con base en esa categoría de conocimiento, el estilo. Sin embargo, sólo en relación con los estilos escultóricos principales, es decir, cuya producción se reconoce más extensa, me ha sido posible percibir con claridad la asociación con ciertas vasijas debido a la similitud de los materiales –pasta y pigmentos–, de la construcción de las piezas y el tratamiento de la superficie, los colores y aún de las formas de cocción.

Como antecedentes de una misma identificación estilística o tipológica de esculturas y vasijas de la cultura de tumbas de tiro se hallan las investigaciones pioneras de Isabel Kelly, luego las de Stanley V. Long²⁷ y asimismo, el panorama estilístico que bajo las

²⁶ Kelly, 1945, 1949, 1978 y 1980; Galván, 1991; Beekman y Weigand, 2000; Cabrero y López, 2002; Mountjoy, 1970, 1982, 1995, 2000, 2004 y 2006; Valdez, 2005a; Liot y Cárdenas, 2006; Meighan, 1972.

²⁷ Con base en exploraciones de superficie, algunas colecciones privadas, publicaciones (Lumholtz y Medioni) y unas cuantas excavaciones, Kelly propuso en 1946 una delimitación de las “provincias cerámicas” del noroccidente de México. En las que llama Southern Nayarit Hinterland, Ameca, Autlán-Tuxcacuesco y Colima, plantea similares características en esculturas y vasijas; de este trabajo en particular

categorías de “Colima, Jalisco y Nayarit” ha presentado Otto Schöndube²⁸; de mi autoría hay un catálogo no publicado de la colección del Museo Arqueológico Tlallan.²⁹

Esta vía tiene como ventaja la posibilidad de agrupar bajo una unidad formal mayor, o variante estilística, una multiplicidad de tipos o lozas³⁰ registrados en diversas zonas y a los que se les ha asignado nombres diferentes, pero que presentan similares características, de modo que no sólo las identificaciones de las piezas podrían ser más claras, sino que también podría apreciarse de mejor manera la distribución territorial de un estilo que incluye esculturas y vasijas. Desde luego, esta orientación de estudio y la tipológica no son excluyentes, sino complementarios, pues los tipos permiten conocer y clasificar de modo minucioso ciertos rasgos de las obras.

En todo caso, el criterio de análisis estilístico que pongo a consideración primordialmente tiene como fin poner en relieve la integración conceptual de formas artísticas diferentes, como las esculturas y los recipientes, y en especial de formas artísticas en apariencia opuestas, como las que hacen hincapié en la representación de lo natural y aquéllas que figuran lo abstracto y se distancian de la realidad visible.

En lo fundamental, la cerámica de la cultura de tumbas de tiro constituye un gran estilo artístico con múltiples modalidades locales y temporales, mismas que por común son referidas como estilos; en algunas se distinguen además subvariantes. Es importante

sobresale la identificación del estilo Ameca (Kelly, 1948). Posteriormente, Long (1966) abunda en este estilo y le llama Ameca Gris por el color de la superficie; lo reconoce tanto en esculturas huecas, como sólidas de pequeño formato y en recipientes.

²⁸ Schöndube, 1980, pp. 180-186.

²⁹ Se titula *Arte prehispánico de la tradición de las tumbas de tiro en Taja, Jalisco. Catálogo de la colección cerámica del Museo Arqueológico Tlallan*; entregué una copia a la Dirección de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

³⁰ En Beekman y Weigand, 2000, la descripción de los tipos está agrupada en lozas.

recalcar que existen enormes vacíos de conocimiento acerca de las características formales de esta cerámica y de sus modalidades estilísticas, junto con su procedencia geográfica, el contexto específico y la cronología; se trata de una materia pendiente de estudio que debe realizarse de manera sistemática y ameritaría por sí misma un estudio monumental que en esta tesis no se pretende emprender, los objetivos se dirigen hacia otras vías.

Las consideraciones que sobre cada estilo se anotan tienen sustento en las mismas obras de arte, sea que las haya visto directamente en museos o ahí mismo las haya registrado con más detalle cuando han podido extraerse de vitrinas, o que las conozca a través de publicaciones. Por tanto, más que ofrecer una lista de rasgos estilísticos generales, lo que busco es resaltar estos mismos en determinadas obras.

La perspectiva de los estilos igualmente tiene fundamento en mi estudio de las indagaciones de quienes que han participado en el conocimiento de esta materia. Destacan Isabel Kelly, Stanley V. Long, Peter T. Furst, Michael Kan, Hasso von Winning, Betty Bell, Carolyn Baus, Otto Schöndube, Jacky Gallagher y más recientemente Richard F. Townsend.³¹ Aunado a los anteriores, en la valoración de sus cualidades plásticas contamos con las aportaciones de Salvador Toscano, Miguel Covarrubias y Beatriz de la Fuente.³²

En la bibliografía las denominaciones de algunos de los estilos conjuntan el de alguna localidad junto con cierta cualidad de las piezas, por ejemplo, Ameca Gris o Arenal Café en alusión al color de la pasta; otros se mencionan con términos coloquiales, como

³¹ Kelly, 1945, 1948, 1949, 1978, 1980; Long, 1966; Furst, 1966; Kan, 1970 [1989]; Winning, 1974, 1996; Bell, 1974; Baus, 1978; Schöndube, 1980; Gallagher, 1983; Townsend, 1998a, c.

³² Toscano, 1944 y 1946; Covarrubias, 1961 [1957]; Fuente, 1994 [1974].

chinescas y cara de oveja. Entre las contribuciones de Townsend está la puesta al día de los apelativos de una parte de los estilos de acuerdo con un criterio geográfico: les asigna el nombre de una población o zona donde los testimonios indican que fueron realizados ciertos conjuntos de obras. Brevemente apunta que no a todos los grupos estilísticos es posible agregarle la palabra estilo, ya que no se conocen suficientes piezas como para integrar uno o porque se ignora su lugar de origen.³³

Antes de exponer las modalidades conviene señalar algunas de las convenciones que comparten las esculturas humanas. Predomina su apariencia vital a través de los ojos abiertos, las bocas abiertas, o estar sentados, de pie o ejecutando actividades varias; asimismo por la desnudez o la escasa indumentaria. Los humanos se miran jóvenes, en menor medida hay ancianos e infantes, éstos últimos siempre asociados con figuras de mayores dimensiones que les confieren su condición infantil.

Por lo que toca al cuerpo, la figuración femenina radica en los senos abultados y en ocasiones el modelado de genitales; lo masculino se advierte en la ausencia de senos, ya que es menos frecuente que muestren genitales. Es común que la postura determine las proporciones y la elaboración de las extremidades del cuerpo. Si las manos no están apoyadas (por ejemplo, en el abdomen o en rodillas) los brazos son cortos; esto es entendible por razones técnicas: si en tal posición los brazos fueran más largos, el peso los vencería y se quebrarían. Por otro lado, si las piernas están dobladas hacia atrás –esta es una posición típicamente femenina– su mitad inferior suele verse sintetizada, pues queda

³³ Townsend, 1998c, p. 283.

claro que el interés principal en la composición radicó en la postura y esa apariencia se logró sin necesidad de completar con detalle las piernas.

Los rostros de hombres y mujeres son iguales, al igual que algunos peinados, tocados y adornos que usan. En contraste, las mujeres y los hombres difieren en la indumentaria, las posturas, los objetos asociados y las actividades que parecen ejecutar.

4. Los estilos: la diversidad

Como lo planteé, las siguientes modalidades estilísticas conforman, junto con otras menos conocidas, un gran estilo del arte cerámico de la cultura de tumbas de tiro. A grandes rasgos reconozco dieciocho modalidades, la mayoría de éstas a su vez exhibe variantes internas; sólo en seis modalidades ha sido posible integrar esculturas y vasijas; mientras que once están representadas por esculturas y una por vasijas.

Respecto a los subtítulos que empleo en este apartado, si se trata de uno de los estilos que agrupa esculturas y vasijas, induyo tales denominaciones (“Esculturas” y “Vasijas”); si sólo se apunta el nombre del estilo, implica que es uno de los que involucra únicamente a esculturas o a vasijas.

En la exposición de los estilos resulta problemático delimitar su presencia en términos geográficos a causa de cómo se distribuyen y de la notable complejidad fisiográfica del Occidente; por ello, la referencia a la división geopolítica actual parece conveniente, si bien he procurado mencionar las provincias o subprovincias. Comenzamos el recorrido de norte a sur, es decir, desde Nayarit a Colima, aludiendo a territorios colindantes de Zacatecas y Michoacán.

Por lo que toca a la escultura, páginas atrás abordamos la variedad de representaciones que fueron modeladas en esta forma de arte: humanos, animales, vegetales, objetos, arquitectura y otros no identificables. En adelante el énfasis está puesto en las figuraciones humanas. El enfoque no es arbitrario porque tales imágenes constituyen, indiscutiblemente, el tema primordial en la escultura funeraria procedente de las tumbas de tiro. Por otro lado, dirijo la atención a ellas con la finalidad de establecer comparaciones y enlaces con el otro tipo de obras que destacan en este arte cerámico: las vasijas, en lo particular aquéllas en las que se plasmaron imágenes. En este capítulo las vasijas son descritas lo suficiente para mostrar las cualidades geométricas de sus composiciones. En el capítulo sexto vuelvo al tema de las vasijas para examinar los cosmogramas que desde mi perspectiva pueden apreciarse en esas obras; igualmente haré referencia a las maquetas.

A través de estos dos tipos de obras, las esculturas humanas y las vasijas decoradas, pongo a consideración una visión de los estilos artísticos basada en las formas tridimensionales y las bidimensionales, así como en las formas que remiten a una realidad tangible y a otra eminentemente abstracta.

Para ilustrar de manera más directa los estilos he recurrido a obras hechas con mayor detalle o altura, o en mejor estado de conservación; principalmente estas obras pueden verse en museos grandes del país, ya sean públicos o privados, así como en museos y colecciones privadas del extranjero que han sido dadas a conocer por medio de publicaciones. Por supuesto que las modalidades estilísticas pueden reconocerse en las piezas con rasgos contrarios a los aludidos, muchas de las cuales he registrado en los

museos pequeños que menciono en la introducción de la tesis, sin embargo, en ellas la apreciación de un buen número de características de los estilos podría no ser tan inmediata como en las anteriores. Uno de los beneficios de registrar obras chicas, quebradas, incompletas, con pérdida de pastillaje y del color –las cuales no suelen exhibirse en otros tipos de museos, ni se publican-, ha sido conocer posibles versiones populares de una iconografía que, desde mi punto de vista, compartieron en lo sustancial los diferentes niveles jerárquicos de esta sociedad. En el último apartado de este capítulo retomo este asunto.

Estilo Lagunillas

A las esculturas y vasijas de este estilo les distingue una superficie pulida con engobe de color crema u ocre claro; en el caso de las esculturas se pintaron diseños en negro o en negro y rojo o en negro, rojo y blanco. Algunas piezas presentan la superficie roja, pintada en negro y blanco o sólo en blanco. Las figuras han recibido también el nombre de “chinesco” por la tonalidad amarillenta y sus ojos un tanto rasgados. El nombre del estilo deriva del municipio nayarita de San Pedro Lagunillas. Su origen geográfico abarca, a grandes rasgos, los valles intermontanos del suroeste de Nayarit y del noroeste jalisciense, llegando hasta la costa,³⁴ y de modo por demás interesante se encuentra también en la Sierra Madre Occidental, principalmente en sitios a lo largo del cañón de Bolaños.

³⁴ Hay registros arqueológicos de este estilo en San Blas, Nayarit (Mountjoy, 1970) y en El Reparito y La Pedrera en Puerto Vallarta, Jalisco (Mountjoy y Sandford, 2006, fig. 4).

Esculturas

En las esculturas predominan las imágenes humanas, sólo se sabe de unas cuantas zoomorfas. Son huecas y sólidas, las primeras pueden medir desde unos pocos centímetros hasta rebasar los 70 cm de altura. Las facciones son finas; las proporciones corporales guardan cierto apego a las naturales, excepto por las manos y los pies que son pequeños y sintetizados, y los brazos que se aprecian delgados (**figura 5.20**). Vistas de perfil se nota la deformación craneana con un aplanamiento muy marcado en la parte posterior. Se ven desnudas, con el cabello corto, marcado con incisiones. En las de mayor altura los ojos tienen los párpados y el globo ocular relevados; en las de menor tamaño hay un ligero hundimiento o perforación en medio de los párpados resaltados. La pintura negra, roja y blanca se usó para representar pintura o tatuajes faciales y corporales, algunos adornos, como collares y brazaletes, y muy ocasionalmente el braguero masculino. Un ornamento usual son una serie de aros que atraviesan el septum y las orejas. La manufactura de estas piezas es notablemente fina.

Las posturas y las acciones figuradas son limitadas y en todo caso estáticas, de hecho algunas exhiben actitudes profundamente introspectivas. Prevalece la postura sedente: los hombres con las rodillas hacia arriba y los codos sobre ellas; las mujeres con las piernas dobladas hacia atrás o extendidas al frente y separadas.

De acuerdo con la clasificación de Von Winning, las de mayor tamaño y a la vez de apariencia más naturalista y voluminosa conforman el tipo A (**véase la figura 5.20a**); las monócromas de color rojo son el tipo B, en las cuales el cabello no se indicó con incisiones; las de cabeza triangular el tipo C (**véase la figura 5.20b**) y las de cabeza

rectangular el tipo D.³⁵ Gallagher identifica la variante E, caracterizada por un engobe de color crema, con pocos diseños pintados en rojo y negro; de frente la cabeza se ve oval y menos aplanada que en los tipos C y D; con las mejillas y los ojos abultados, éstos últimos con hendiduras muy delgadas; las orejas están perforadas y carecen de los aros presentes en las otras variantes; y a diferencia de los tipos B, C y D, los dedos de las manos y pies siempre están indicados³⁶ (véase la figura 5.20c).

En sitios como El Piñón y Pochotitan, en el cañón de Bolaños, noto que el estilo Lagunillas fue hecho localmente en esculturas sólidas de la variante B³⁷ y en otra antes no reconocida que denomino F. Por medio de excavaciones científicas estas esculturas han sido halladas en tumbas de tiro y otras sepulturas; junto con las conchas de caracol y los objetos de conchas de especies marítimas, dan cuenta de la estrecha comunicación que existía en las comunidades de la costa y las tierras bajas con las de la intrincada Sierra Madre Occidental; sin duda son un testimonio de su unidad cultural.

La variante F fue realizada en figuras huecas con las extremidades sólidas, de entre 13 y 40 cm de altura; en comparación con las otras variantes, los cuerpos son más aplanados, las manos y los pies más sintetizados y en especial, la superficie, que es de color crema, no muestra brillo, se ve alisada pero no pulida (a excepción de una pieza³⁸); no tienen el cabello inciso y sólo una de las conocidas tiene un aro en la nariz (véase la figura

³⁵ Winning, 1974, pp. 69-73.

³⁶ Gallagher, 1983, p. 108.

³⁷ Cfr. Cabrero y López, 1997, figura 44, 44A y 44B. En otra publicación sobre piezas del cañón de Bolaños (Cabrero, 2005, pp. 138 y 139) se incluyen referencias y fotos de fragmentos –cabezas– de piezas sólidas, que en su tipología local llaman tipo Pocho (1) (fotografía 36) y tipo Zache (1A) (fotografía 37).

³⁸ Véase Cabrero y López, 1997, figs. 87, 87A, 87B.

5.18e); también les distingue una serie de líneas cortas negras verticales pintadas alrededor de los ojos. En lo general están pintadas en negro y rojo sobre crema.

Entre las piezas de El Piñón destaca El Fumador, que atribuyo a la variante F (**figura 5.21**); mide 8.57 cm de altura y procede de la Tumba de tiro 3, en la cual había otra escultura de fumador;³⁹ ambas representan una actividad de elevada carga ritual en Mesoamérica, pero la primera resalta por su mejor manufactura y presentar un ave pintada en la mejilla. Este diseño aviforme es lineal y geometrizado; nos remite a los plasmados en algunas vasijas de diversos estilos cerámicos de la misma cultura de tumbas de tiro (**véase la figura 3.34b, e, h, i, j**) y a su vez a los motivos figurativos pintados en recipientes de la tradición Chupícuaro en sus fases Morales, Mixtlán y Loma Alta (como lo hemos visto en el capítulo tercero); por otro lado, y este es el que me interesa destacar ahora, permite señalar otra de las convenciones plásticas de este arte cerámico: los afanes naturalistas en los volúmenes tridimensionales (las esculturas) y la acusada abstracción en las imágenes bidimensionales, ya sea que estén pintadas, incisas o esgrafiadas, tanto en la superficie de esculturas como en vasijas.

Vasijas

En la Sierra Madre Occidental el estilo Lagunillas también está presente en la forma de recipientes que tienen su origen en los valles del suroeste nayarita y asimismo se hicieron localmente. En el cerro El Huistle, en Huejuquilla el Alto, en el extremo norte de Jalisco, se encontró una escudilla del estilo Lagunillas que sin duda fue llevada desde el sur

³⁹ Puede verse en Cabrero y López, 1997, figs. 34, 33A y 34B.

de Nayarit para ofrendarla a un difunto de alto estatus.⁴⁰ Un poco más al este, en el cañón de Bolaños se han registrado fragmentos de vasijas del mismo estilo, que los autores del hallazgo consideran un “tipo chinesco local”,⁴¹ pero que de mi parte ubico su procedencia en la misma zona de los valles nayaritas, con base en rasgos como la finura de las líneas pintadas y las paredes delgadas. También atribuyo al estilo Lagunillas, en una variante distinta a la anterior, los cántaros y las ollas que sirvieron como urnas funerarias y fueron depositadas en las tumbas de tiro de El Piñón;⁴² de estas vasijas advierto su factura local en que las líneas pintadas en rojo o negro sobre crema son gruesas y porque el tratamiento de la superficie es similar al de la variante F ya descrita (**figura 5.22a**).

Al igual que las esculturas, las vasijas del estilo Lagunillas se caracterizan por el engobe de color crema u ocre claro, en su cara exterior se trazaron diseños en negro, o en rojo; principalmente se trata de series de líneas rectas, a veces conformando achurados, que llenan ciertas formas geométricas; también se ven círculos concéntricos y algunos diseños figurativos esquemáticos. La maestría de los pintores es notable, debieron usar pinceles de punta fina de manera sumamente precisa, pues las líneas son muy delgadas y continuas (**figura 5.22b, c**).

⁴⁰ Hers, 1983, p. 32.

⁴¹ Cabrero y López, 2002, p. 228, fotografía 47. Véase también Cabrero y López, 1997, figs. 53 y 53A, que muestra un cuenco de paredes rectas estilo Lagunillas hallado en la Tumba de tiro 3 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal.

⁴² *Cfr.* Cabrero y López, 1997, véase el catálogo de la cerámica contenida en las tumbas.

Estilo Ixtlán del Río

Al parecer, la zona nuclear de esta modalidad es la del municipio nayarita de Ixtlán del Río, en el sureste Nayarit, aunque su presencia se extiende a toda la sección sur de esta entidad, desde la costa hasta la Sierra Madre Occidental, y asimismo, el noroeste de Jalisco, desde la bahía de Banderas hasta el altiplano.⁴³ Se manifiesta en una amplísima producción de esculturas y vasijas; su pasta es de textura gruesa, consistencia porosa y frágil -especialmente en las piezas de tamaño medio o grande, a causa de la consistencia de la pasta y de una pobre cocción-; muestran color rojizo y engobe o pintura del mismo color; le caracteriza su rica policromía en blanco, amarillo, naranja y negro sobre rojo; algunas piezas sólo están pintadas en blanco sobre rojo o en blanco y negro sobre rojo. En las esculturas también es distintivo el prolífico uso del pastillaje; con la pintura y estas aplicaciones se figuraron tocados, ornamentos e indumentaria; los colores sirvieron además para detallar el rostro, el vestuario y representar pintura o tatuajes faciales y corporales.

⁴³ Recientemente, las acciones de salvamento arqueológico a raíz de la construcción de la presa El Cajón, descubren su presencia en la franja suroeste de la Sierra Madre Occidental, en los sitios La Playa y Lagunitas, situados en la colindancia de los municipios de La Yesca, Nayarit, y Hostotipaquillo, Jalisco (Barrera, 2006). Puede identificar piezas de este estilo -así como del San Sebastián, Ameca-Etztatlán y Comala- en una exposición que se montó en el Museo del Templo Mayor, en la ciudad de México, en el 2006, titulada “Entre ríos y montañas sagradas. Arqueología en El Cajón, Nayarit” (*cf.* la **figura 5.27a**).

Respecto a la bahía de Banderas, o Vallarta, véase Mountjoy, 2003, y Mountjoy y Sandford, 2006, p. 324. En el Museo Histórico de Guachinango, municipio del noroeste de Jalisco, se resguardan varias obras de este estilo.

Esculturas

Pueden distinguirse dos variantes básicas: caricaturesca y naturalista, aunque en cada una hay gradaciones.⁴⁴ La primera se hizo en volúmenes huecos de diversas alturas⁴⁵ y en sólidos pequeños, la segunda en formas huecas. La altura promedio de las huecas es de unos 30 o 40 cm.

La variante caricaturesca en su realización más acusada destaca por la distorsión y exageración de elementos faciales y del cuerpo; la intención fue incrementar la expresividad. Así se mira en una figura masculina hueca, con ojos grandes, muy abiertos, nariz aguileña prominente y boca ancha, abierta y con los dientes modelados al detalle; nótese que los brazos, por estar extendidos a los lados, son cortos y delgados; las piernas, por el contrario, son gruesas y los pies grandes; el tocado, las orejeras y la camisa decorada con diseños geométricos también son muy vistosos (**figura 5.23**).

Otro ejemplo es una anciana que desgrana una mazorca (**figura 5.24**); la cabeza grande y de nariz sobresaliente, enfatiza la estrechez del cuerpo recogido en sí mismo; las costillas están muy marcadas, lo encorvado y los senos flácidos señalan su avanzada edad. Las mejillas y los labios están deformados, de modo que la boca se aprecia hendida o con una división vertical; tales rasgos los comparte con otras piezas del mismo estilo y parecen el resultado de un acto ritual de perforación representado en individuos o en grupos alineados de mujeres y hombres que se atraviesan las mejillas con una misma lanza (**figura**

⁴⁴ Desde Lumholtz, ambas cualidades del estilo Ixtlán del Río han sido reconocidas por varios autores. De modo expreso Kan señala dos categorías, una “abstracta” (o caricaturesca) y otra naturalista (1970, p. 12); pocos años después Beatriz de la Fuente distingue las siguientes: figuras de aspecto caricaturesco, figuras de aspecto patológico, figuras de mayor naturalismo, pequeñas figuras caricaturescas, grupos de figurillas sobre una plataforma y modelos de aldeas, casas y templos.

⁴⁵ En la **figura 5.18c, d**, se incluyen figuras huecas, sólo con las extremidades sólidas, de unos cuantos centímetros de altura.

5.25). Numerosas figuras, de éste y otros estilos tienen pintadas o incisas en las mejillas líneas verticales paralelas que muy probablemente aluden al mismo ritual.⁴⁶

La **figura 5.25**, donde se ve un par de parejas, nos sirve para reiterar el interés de los artistas de la cultura de tumbas de tiro por modelar el cuerpo humano en detalle, incluyendo su naturaleza femenina o masculina a través de la figuración de los genitales, tal como lo muestra una fotografía tomada desde la parte inferior; este afán se confirma porque las mujeres llevan falda que cubren hasta la mitad de las piernas, de modo que vistas de frente no es posible apreciar su sexo.

La variante naturalista, como su nombre lo indica, exhibe rostros con rasgos finos y las proporciones y detalles corporales más apegados a los modelos anatómicos (**figura 5.26, véase también la figura 5.18a**). No obstante, los rasgos distintivos del estilo Ixtlán salen a relucir: la superficie roja y polícroma; la pintura o el tatuaje facial y corporal; el pastillaje para formar los ornamentos y el tocado; pueden notarse especialmente los aros en la nariz y en las orejas que, como se ha visto, también son propios del estilo Lagunillas y en lo general caracterizan los estilos originarios de los valles intermontanos del sur de Nayarit y el noroeste de Jalisco.

En la modalidad naturalista del estilo Ixtlán del Río se encuentra una pareja coleccionada por Diego Rivera (**véase la figura 5.7a**), que permite enfatizar algunas cualidades comunes a todos los estilos: ambos sexos comparten ornamentos, como aretes, nariguera, collar y brazaletes; las mujeres visten falda, llevan el torso desnudo, sostienen un pequeño recipiente y colocan una o las dos manos sobre el abdomen; en contraste, los

⁴⁶ Cfr. Kan, Meighan y Nicholson, 1989, pp. 102 y 103, figs. 57 y 58a-b; Townsend, ed., 2000, p. 90-fig. 23; p. 138-fig. 42.

hombres muestran atributos de guerra, juego de pelota y música; en el caso de esta pareja, la figura masculina porta un objeto tubular parecido a un arma. Respecto al conjunto de los estilos regionales existen diferencias notorias en la indumentaria. En el Ixtlán del Río los varones visten camisas de manga corta o capas que se sostienen de un hombro y cubren sólo parte del torso; el tocado triangular es característico.

Las piezas de pequeño formato exhiben una prolífica variedad; entre las individuales hay figuras huecas y sólidas con igual forma de la cabeza –la mitad superior es parecida a un abanico y la inferior es oval-, la diferencia radica en que las primeras son más volumétricas y las segundas más aplanadas (véase la figura 5.18c, d, l).

De otro lado, tenemos los conjuntos de diminutas figuras sólidas sobre plataformas o en maquetas; en ellas se observan los atributos típicos del estilo, como el gorro cónico de los hombres y la policromía en toda la composición (véanse las figuras 5.12 y 5.13). Tales conjuntos narran escenas rituales de la comunidad, capturan con maestría el dinamismo y el carácter vital de los participantes, en relación con los espacios donde tenían lugar los eventos; en especial, la desproporción y la asimetría corporal enfatizan la gestualidad y las diversas actitudes de los humanos. Existen varias escenas que inducen un poste y tradicionalmente se han interpretado como la ceremonia del volador,⁴⁷ de gran importancia entre las tradiciones mesoamericanas; en lo sustancial, un personaje asciende por un poste, análogo al *axis mundi* ya que simbólicamente atraviesa y comunica los distintos niveles verticales del cosmos (véase la figura 5.16). Otras escenas en las maquetas cerámicas se desarrollan en los complejos guachimontones (véase la figura 5.13).

⁴⁷ Winning, 1972, pp. 23, 25.

La variedad de obras referidas exhibe el dinamismo que es propio del estilo Ixtlán del Río; resulta evidente en las esculturas que abiertamente aparentan ejecutar alguna actividad, y asimismo puede apreciarse en las que se ven de pie o estáticas, pues aún cuando no realizan algo práctico, la exageración de sus gestos evoca una actividad con movimiento (**véase la figura 5.23**)

De entre las modalidades estilísticas de la escultura cerámica funeraria, el Ixtlán del Río exhibe el repertorio iconográfico más extenso por lo que toca a la temática humana. Abundan los conjuntos escénicos de figuras sobre plataformas y la representación de arquitectura. Como excepción, cabe mencionar que las esculturas unitarias de animales son escasas -tampoco se ven en vasijas figurativas-, y en todo caso se observan asociadas con otras figuras.

Vasijas

Entre las vasijas hay obras monocromas; algunas tienen rasgos figurativos, como cántaros con cuerpo lobulado que recuerda a una calabaza. Las más llamativas muestran un colorido similar al de las esculturas: con la base en color rojo, naranja o café, sobre la que se pintaron diseños en blanco, negro, amarillo y naranja, o en negro y blanco, en blanco y naranja, en café y blanco o sólo en blanco (**figura 5.27**). Al igual que en los otros estilos, las formas pintadas son geométricas tanto en el exterior como en el interior de los recipientes; los motivos consisten en puntos, líneas rectas y onduladas, círculos -lineales, sólidos o radiados-, triángulos, rombos, cuadrados, cruces griegas; algunos conforman diseños cuadriculados y cuatripartitas con triángulos concéntricos o círculos en cada

segmento. Ciertos diseños remiten a formas orgánicas, como dos círculos concéntricos con dos pares de ganchos hacia los lados (tal vez una rana –véase la figura 5.27b, c) o una forma ondulada con uno o dos extremos romboidales o triangulares, la cual obviamente evoca la serpiente.

Estilo Zacatecas

Las claves para su localización las aporta Betty Bell, quien lo encontró en la forma de esculturas y vasijas en el sitio Cerro Encantado, en Teocaltiche. La zona se denomina Altos de Jalisco y es la más oriental en el territorio de la cultura de tumbas de tiro. Aun cuando en ese sitio las labores arqueológicas de Bell no arrojaron el hallazgo de tumbas de tiro, sino entierros directos, advirtió que éstos y los ajuares asociados pertenecían a esa cultura. (Como hemos visto en el capítulo cuarto, en varios sitios se han registrado entierros directos.) Bell planteó el parecido de estas vasijas y las de la tradición Chupícuaro, a partir de la abundancia de recipientes trípodes. Llama “cornudos” a las esculturas, en alusión a uno de los atributos de las figuras masculinas.⁴⁸ El topónimo que sustituye el nombre coloquial es Zacatecas, el de la entidad colindante donde también se ha encontrado este estilo.⁴⁹

Además de los Altos de Jalisco y su vecino territorio del sur zacatecano, identifiqué que una gran cantidad de vasijas de la filiación del estilo Zacatecas ha sido registrada en el

⁴⁸ También ligó la pintura al negativo con cerámica del Centro de México y los diseños figurativos con la cerámica de la fase Canutillo de la cultura Chalchihuites (Bell, 1974).

⁴⁹ El estilo ya es llamado “Zacatecas” en Kan, Meighan y Nicholson, 1989, p. 23.

cañón de Bolaños, en especial se conocen piezas completas procedentes de tumbas de tiro de El Piñón.⁵⁰

Esculturas

La pasta tiene engobe crema o café claro, pintado en rojo y negro. Las esculturas son huecas, de alrededor de 40 cm de altura (**figura 5.28**); son imágenes de mujeres y hombres sedentes y de modo excepcional de pie; uno de los rasgos más peculiares en las masculinas son las protuberancias tubulares que salen de la cabeza, las cuales se han interpretado como cuernos, hongos y cabello amarrado. La apariencia integral es esquemática: la cara es rectangular, el torso aplanado, los brazos tubulares, las piernas cortas, con los dedos de las manos y los pies indicados.

Todas aparentan una misma expresión facial: la sorpresa. Los ojos y la boca son perforaciones ovales, delineadas con un relieve al modo de párpados y labios; las cejas, levemente curvadas, también están relevadas y pintadas; la nariz es larga, muy delgada, poco prominente, con pequeñas ventanas perforadas; las orejas sobresalen a los lados como formas semicirculares; si llevan orejeras son discos, si no, los lóbulos están perforados, lo cual tal vez indique que llevaban adornos separados. Las figuras se ven desnudas, los hombres con pezones y genitales y las mujeres con senos abultados y pezones; en ambos el ombligo se ve perforado.

⁵⁰ Cfr. Cabrero y López, 1997, figs. 3-25A, 46-49A, 51-52A; 55, 55A, 57-64, 66-75, 79, 79A, 81, 92-94A, 96, 96A, 98, 98A, 100-111A, 113-123A. En la tipología local desarrollada por María Teresa Cabrero y Carlos López, tiestos que a mi parecer son del estilo Zacatecas, se ubican en el Tipo I, Rojo sobre crema con negativo, en el cual identifican la variante 1: Negativo sobre café claro; la variante 2: Café claro con negativo y la variante 3: Rojo sobre café claro con negativo (Cabrero y López, 2002, pp. 229-232).

La desnudez está ornamentada con diseños geométricos pintados en todo el cuerpo en rojo positivo, y en negro positivo y negativo sobre el café claro o crema de la superficie; consisten en puntos, líneas gruesas rectas y onduladas; es probable que con pintura también se figuraran collares, brazaletes y ajorcas. La postura típica de los hombres es con las rodillas levantadas y los brazos cruzados o apoyados sobre las rodillas, sólo que la pierna y la antepierna están unidos. Las mujeres tienen las manos en la cintura y las piernas extendidas.

Vasijas

Al igual que las esculturas, las vasijas exhiben una decoración pictórica de tipo geométrico. Sus paredes son gruesas y bien pulidas; las formas de recipientes más frecuentes son los cuencos y cajetes hemiesféricos, trípodes o a veces sin patas; éstas son redondeadas o con incisiones, al modo de pies. En este caso, el interior de las vasijas fue la superficie predilecta para decorarla.

En cuanto a los motivos pictóricos, inducen líneas rectas, onduladas y otras con mayor acento en los valles y las crestas; los círculos simples, con rayos o rodeados por círculos menores; cruces griegas o cruces con los brazos triangulares y el extremo dentado (**figura 5.29c**); estrellas con ocho picos y el de la “planta de guachimontón”,⁵¹ es decir un círculo rodeado de una banda circular a su vez bordeada por una serie de círculos. Finalmente, de igual forma que en las vasijas de los estilos antes presentados, en éste se

⁵¹ Cabrero y López, 1997, fig, 93.

plasmaron composiciones circulares concéntricas (**figura 5.29a**), bilaterales y cuatripartitas (**figura 5.29b**).

Estilo San Sebastián

San Sebastián es una localidad y antigua hacienda ubicada al oeste de la desecada laguna de Magdalena, en el municipio de Etzatlán, Jalisco, en la zona del volcán de Tequila. El primero en definir este estilo, y de modo sumamente acucioso, fue Stanley V. Long (1966), quien le llamó San Sebastián Rojo. Además de la cuenca del Magdalena, se detecta en el sureste nayarita, por lo menos desde los valles de Ixtlán del Río hasta la zona próxima al río Grande de Santiago en la franja suroeste de la Sierra Madre Occidental,⁵² y más al norte, en la misma Sierra, en los alrededores de la barranca del río Chapalagana (un afluente del anterior río), donde se halla la municipalidad jalisciense de Huejuquilla el Alto.⁵³

Hasta el momento, únicamente he podido distinguir este estilo en esculturas y vasijas figurativas, no en recipientes simples. Predominan las representaciones escultóricas humanas; la apariencia en una buena parte de las que están de pie es de una mayor altura de la que tienen, con un notable manejo del volumen (**figura 5.30**). En vasijas con elementos añadidos de tipo figurativo se ven representaciones de perros y humanos.

⁵² Respecto a su hallazgo arqueológico en Ixtlán del Río, véase Zepeda, 1994; en los sitios de La Playa y Lagunita, véase Barrera, 2006; y en la zona de Etzatlán, consúltese a Long, 1966.

⁵³ Como parte de las excavaciones de Marie-Areti Hers en el cerro El Huistle se halló una escultura masculina con rasgos del estilo San Sebastián, cuya manufactura aprecio como local. Páginas atrás se anotó que en este sitio también se encontró una vasija del estilo Lagunillas. Ambas piezas se exhiben en el Museo Tatuutsima, en Huejuquilla.

Las características principales son la pasta café o roja, de consistencia mediana o gruesa; el modelado en hueco, de tamaño mediano⁵⁴ y grande, a veces de más de 70 cm de altura. Es notoria la deformación de los huesos temporales y occipital, es decir, se observa un aplanamiento a los lados y atrás de la cabeza. El uso del color es sobrio: domina la superficie roja o café rojiza, pulida y a menudo bruñida; pintada en negro y blanco; los diseños negros se pintaron al negativo y al positivo, al modo de pintura o tatuaje facial y corporal; asimismo el negro y el blanco se usaron en la escasa indumentaria que se plasmó, en tocados, peinados y ornamentos (**figura 5.30 y 5.31a**).

La desnudez fue privilegiada y hay una marcada diferenciación sexual. En los abultados senos femeninos se modelaron también los pezones; sus genitales están indicados con una hendidura vertical o además el modelado de los labios. Los hombres, si están ataviados como guerreros, llevan casco y una especie de armadura tubular que llega hasta la cintura y deja al descubierto los genitales modelados.

De modo similar a los estilos del sur de Nayarit, tienen el cabello inciso y múltiples aros en las orejas y ocasionalmente uno en la nariz. Así pues, el uso de nariguera no es frecuente, pero en su fina nariz son muy notorias las ventanas. Los ojos, tal como lo ha precisado Long, presentan dos variantes: una, en la que se ven modelados con párpados y globo ocular, y otra en la que los párpados pueden estar más o menos relevados, pero que en medio tienen una perforación horizontal. La boca también se mira como una abertura rectangular, sin labios. Los elementos sobrepuestos se limitan a bandas en la cabeza, aretes, collares y brazaletes.

⁵⁴ Algunas piezas que dan la apariencia de ser de menor tamaño, y cuyas características son más sencillas que las arriba anotadas, pueden verse en la sección fotográfica de Zepeda, 1994.

Las proporciones corporales, en especial de la mitad inferior, varían notablemente según la posición. Las figuras de pie muestran el abdomen abultado, las caderas y piernas gruesas, las nalgas redondeadas y prominentes, y los pies enormes con el arco levantado. En contraste, las sedentes tienen caderas más angostas y las piernas esbeltas o cónicas y cortas (**véase la figura 5.31b**). En cualquier caso, los brazos siempre son delgados, sean largos o cortos, y no hubo mayor interés en detallar las manos y los pies.

Respecto a las figuras sentadas distingo inicialmente cuatro variantes. En una, las figuras parecen estar sobre el suelo, con las piernas extendidas o una pierna doblada hacia atrás; en esta categoría se ven mujeres embarazadas (**véase la figura 5.31b**). En la segunda, la posición es encogida: con las rodillas levantadas, los codos sobre ellas, los brazos cruzados o las manos tocando la cabeza, la cual suele verse inclinada hacia abajo; un elemento que resulta muy llamativo en estas piezas es que exhiben cierta calidad de vasijas, debido a que en la parte superior de la espalda, al centro, sobresale una abertura circular (**figura 5.32a**). Esta postura de intensa expresividad ha sido identificada como signo de lamentación o de trance ocasionado por el consumo de psicotrópicos.⁵⁵

En la tercera y cuarta variantes los humanos están sentados de modo individual sobre bancos, seguramente como símbolo de prestigio. Las diferencias radican en que por un lado se figuraron guerreros con casco bicorne, armadura cilíndrica corta –decorada con incisiones o motivos pictóricos– y una forma tubular larga semejante a una vara, lanza o mazo (**figura 5.32b**) (los guerreros también aparecen de pie); la forma del banco en este caso se aprecia sintetizada, pues sus dos patas se funden con el cuerpo del personaje.

⁵⁵ Meighan y Nicholson, 1970, p. 30.

La cuarta variante exhibe en este estilo la mayor intención de apego a los modelos anatómicos (**figura 5.33**): los individuos, hombres y mujeres, tienen cuerpos esbeltos, torsos largos, se marcan las rodillas y las pantorrillas, los genitales femeninos están modelados con detalle, hay figuras masculinas que incluso tienen relevados los pezones; no obstante, las manos y los pies están hechos de manera esquemática; en el rostro los ojos pueden no verse perforados, sino cerrados, con los párpados y las cejas finamente señalados; acorde con dicho afán naturalista, en este tipo de piezas el banco sí está claramente separado del cuerpo, es rectangular y se apoya en dos o cuatro patas; como es típico en el estilo, las manos y los pies están hechos de manera esquemática; predomina la superficie roja, a veces con diseños pintados en negro negativo, el cabello se ve inciso y en general se observa la mencionada deformación craneana.

Por último, conviene detenerse en los diseños plasmados en los cuerpos escultóricos, pues son geométricos, al igual que en las vasijas de otros estilos.⁵⁶ Destacan los de color negro al negativo o falso negativo, para abordarlos tomaré como ejemplos algunas de las piezas que a fines del 2006 pudieron verse en la exposición *Entre ríos y montañas sagradas. Arqueología en El Cajón, Nayarit*.⁵⁷ A diferencia de otras obras que se muestran aquí, las que refiero conservan de manera más íntegra los motivos pictóricos (**véase la figura 5.31**).

⁵⁶ Como lo anoté párrafos arriba, las vasijas conocidas en el estilo San Sebastián incorporan en el cuerpo formas animales y a veces humanas; es factible que haya recipientes simples decorados con los mismos motivos que las esculturas, principalmente en negro negativo, sin embargo no los he detectado aún.

⁵⁷ El Arqlogo. Raúl Barrera curó esta exposición, que fue itinerante. Tuve oportunidad de verla en el Museo del Templo Mayor en la ciudad de México.

El repertorio es breve: círculos, líneas rectas, espirales y franjas lisas a manera de antifaz. Puede haber una clara división entre lo pintado en las mitades superior e inferior de los cuerpos. En el rostro, además de las franjas lisas, hay líneas rectas en las mejillas; de los hombros descienden hasta la punta de los senos o al pecho una franja con dos hileras de círculos; la misma franja puede verse al centro del pecho. Una mujer sentada, que aparenta embarazo, pone la mano en el centro de su abdomen; otra, coloca las dos manos a los lados del abdomen. Como se ha visto, estos son ademanes que comparten las esculturas de todos los estilos de este arte cerámico, mas en el San Sebastián tocar el vientre femenino, sea que esté abultado o no, se relaciona con formas circulares.

Las dos mujeres muestran de la cintura hacia abajo y hasta la mitad de las piernas círculos pequeños que se combinan con espirales simples –con un solo giro- y dobles divergentes –con dos giros opuestos-; la espiral simple se ve en la parte central del abdomen y las dobles hacia la cadera. Una figura de pie exhibe este mismo tipo de formas; en este caso abraza un pequeño infante y lo pega a su cuerpo, mientras que con la otra mano levanta un objeto no identificado, tal vez un pequeño cajete (**figura 5.31a**). La mitad superior del cuerpo presenta líneas verticales, lo mismo que la espalda de su hijo; en la parte baja, la espiral simple, que es de gran tamaño, se pinto en el área púbica; las espirales dobles igual se ven hacia la cadera y el frente de las piernas.

Las espirales y su ubicación en los cuerpos llaman la atención porque en la iconografía de diversos pueblos estas formas geométricas son altamente significativas. En su comprensión son determinantes los contextos en los que fueron plasmadas, pero en términos amplios se advierte una amplia polisemia: viento, agua o animales asociados con

agua, como serpientes y caracoles; se les vincula con el camino hacia el origen, el centro del mundo y la matriz del mundo;⁵⁸ de alguna manera varios de éstos simbolismos coinciden la figuración femenina y el vientre preñado, en tanto que las mujeres se asocian con lo acuático y en lo biológico, con el origen de los humanos en el útero materno.

Estilo Arenal

Este es el segundo estilo definido por primera vez por Stanley V. Long a partir de sus indagaciones en San Sebastián, municipio de Etzatlán, Jalisco, en los valles lacustres alrededor del volcán de Tequila. El nombre de Arenal proviene del famoso sitio del que Corona Núñez dio a conocer una tumba de tiro de dimensiones colosales, luego Long dio cuenta de otras 21 y finalmente Weigand descubrió que fueron construidas bajo un par de complejos guachimontones enlazados. Long agregó al nombre del estilo una cualidad física, le llama Arenal Café por el color de la pasta. Determinó que su presencia se limitaba a sitios de la cuenca del lago Magdalena,⁵⁹ esta noción se mantiene y la confirma el descubrimiento de la tumba de tiro intacta en Huitzilapa, al noreste de dicha cuenca, en el municipio de Magdalena. Como se ha dicho antes, las ocho esculturas ahí ofrendadas pertenecen al estilo Arenal (**véase la figura 5.5**).

Se reconoce ampliamente en esculturas humanas huecas de formato mediano y grande -de casi 1 m de altura-, asimismo las hay sólidas pequeñas; no se detecta en obras zoomorfas ni fitomorfas; propongo que es posible identificarlo también en vasijas.

⁵⁸ En otros contextos históricos y artísticos muy diferentes, salen a relucir múltiples significados posibles de la espiral, pero tal vez en aquél caso la interpretación más cercana implique la materialización de sustancias intangibles, aromáticas o invisibles *Cfr.* Hernández Díaz, en prensa a, cap. 8.

⁵⁹ Long, 1966.

Esculturas

Los atributos del estilo Arenal en las esculturas son una pasta de textura media o gruesa, que hacen que su consistencia a veces sea porosa. Las figuras ostentan corpulencia y desnudez total o parcial: con caras ovales, deformación craneana tabular erecta, cuellos anchos, hombros resaltados, vientre abultado, brazos y piernas robustas, pies gruesos con el arco levantado; en los hombres incluso se relevaron ligeramente los pechos y se ven en relieve los pezones; se manifiesta cierto interés en indicar los dedos de manos y pies. Los rasgos faciales son finos: nariz corta pero de anchura proporcional al rostro; cejas, ojos, labios y dientes modelados con detalle y de cierta manera también las orejas (**figura 5.34**).

La pasta café muestra un engobe rojo o café rojizo, la superficie se ve pulida o bruñida, el cabello inciso, tocados y ornamentos al pastillaje y diseños pintados en negro y blanco que pocas veces se conservan. Los casos excepcionales (**figuras 5.34 y 5.35**) permiten ver que el blanco se usó en elementos que en realidad son de ese color: los globos oculares, los dientes y los adornos de concha, es decir, los aros en la nariz, en las orejas — igual se ven discos pequeños— y en los brazos (**en la figura 5.5 véase en particular la escultura 4 de la cámara norte**); en estos últimos puede haber, en lugar de brazaletes resaltados en pastillaje, bandas angostas pintadas que tal vez simulen dicho adorno; en el cuello se notan hileras de puntos pintadas al modo de un collar. Con blanco y negro se pintaron igualmente los objetos asociados y la escasa indumentaria que pueden llevar y está sugerida con relieves: las mujeres con falda y los hombres con una especie de chaleco abierto o una prenda que pasa por debajo de un brazo, cubre parte del torso y se sostiene

con una banda que sube un hombro (véase la **figura 5.5, escultura 2 de la cámara sur**); con negro se pintaron las pupilas, se delinearon los ojos (véase la **figura 5.5, escultura 3 de la cámara norte**) y se evocó pintura facial con motivos simples y quizá arrugas. Un tocado común en los hombres es una banda decorada que cubre parte de la frente. En tanto, hombres y mujeres exhiben en los hombros protuberancias circulares, las interpreto como escarificaciones que representan motivos vegetales: la corteza de la ceiba; este rasgo forma parte de los atributos que confieren unidad a las variedades estilísticas de esta escultura funeraria.

La diferenciación sexual dista de ser tan marcada como en el estilo San Sebastián. En el Arenal sólo los hombres tienen figurados los genitales. Lo que sí comparte con dicho estilo es el predominio de la superficie pulida roja, o en este caso café, y el arco elevado del pie; con el Ixtlán del Río hay semejanza en el uso de aros y en el cabello inciso. Algunos rasgos faciales y de los dedos lo vinculan con el Ameca-Etztatlán.

Una variante del estilo Arenal son las esculturas sólidas (**figura 5.35b**); miden cerca de 10 cm de altura; no obstante lo diminuto del formato, en su modelado se advierten la misma finura del rostro, con afán de resaltar los globos oculares y respingar la nariz para figurar los aros en el septum; en cambio, las extremidades, sobre todo las piernas, se muestran esquematizadas, aunque en la pieza que sirve para ilustrar esta variante, se nota el detalle de los dedos, muy oportuno para subrayar la acción que desempeña: toma una vara o lanza, y acorde con su carácter de guerrero, lleva el torso cubierto con una armadura cilíndrica. Al igual que en las esculturas más grandes, la pintura blanca se aplicó en las secciones antes mencionadas, como en los ojos y la nariguera.

Vasijas

En cuanto a las vasijas que atribuyo al estilo Arenal, mi *corpus* de estudio se fundamenta en 53 recipientes que fueron ofrendados en la tumba de Huitzilapa. En total se hallaron 86, las mayoría de las restantes deben ser negras monóchromas pulidas, dado que cuando tuve oportunidad de conocerlas en la bodega del Museo Regional de Guadalajara me concentré en tomar datos y fotografías de las bícromas y polícromas. De las 53 que menciono, sólo tres son de color negro liso.

Sobre estas vasijas puestas al descubierto por medio de procedimientos arqueológicos entre 1993 y 1994, muy poco ha sido publicado a la fecha. En un trabajo, de modo escueto se establecen analogías con una tipología cerámica desarrollada para otras zonas del altiplano central de Jalisco –propuesta por Beekman y Weigand (véase abajo)- la cual, desde mi punto de vista, se vincula con el estilo Ameca-Etztatlán. De tal modo, las vasijas de la tumba de Huitzilapa son atribuidas a los grupos cerámicos llamados Oconahua y Ahualulco, entre ellos los tipos Ahualulco rojo sobre crema (con este tipo se asocia en ese trabajo, el cajete de base semiplana que aquí puede verse en la **figura 5.36 inf. izq.**) y Oconahua polícromo⁶⁰ (véase la **figura 5.36 sup. der. e inf. der.**).

De mi parte, encuentro que, en efecto, las vasijas que atribuyo al estilo Arenal muestran algunas formas del mismo tipo que los recipientes del Ameca-Etztatlán: cajetes, cuencos, tecomates, bules. Asimismo ocurre con algunos motivos y composiciones: formas serpentinas y de reptiles con extremidades, círculos rodeados de puntos, composiciones

⁶⁰ López Mestas, 2005.

circulares concéntricas, bilaterales, cuatripartitas, radiales y asimétricas. Otro punto en común es que la superficie exterior fue privilegiada en lo pictórico. No obstante, las diferencias entre las vasijas de los dos estilos son marcadas y en ellas sustento esta propuesta.

Una diferencia principal radica en aspectos materiales que les confieren distintas tonalidades, más oscuras en el Arenal (**figura 5.36**). En términos amplios, en ambos estilos sobresalen las vasijas pintadas sobre una base crema en rojo o en rojo y negro. Sin embargo, el color de la base pintada en el Arenal se ve amarillenta y en cambio en el Ameca-Etztatlán es blanquecina, crema claro o grisácea; también el rojo es un poco más oscuro en el primero que en el segundo: en el Arenal tiene cierto viraje al café, lo cual remite al color de las superficies de las esculturas: rojo-café.

De tal manera, en las esculturas de los dos estilos es posible apreciar la misma variación en los colores rojo y crema. Cabe resaltar que esta comparación en el tratamiento de las vasijas y las esculturas sirve para argumentar la filiación de las vasijas a una modalidad estilística –Arenal— identificada hasta ahora sólo en las esculturas.

Hay más diferencias: en las vasijas del estilo Arenal se aprecia un mayor predominio de superficies pintadas en rojo-café y el bruñido logró resultados extraordinarios. En contraste en las vasijas del Ameca-Etztatlán se nota más equilibrada la combinación de los dos, quizá con énfasis en el color crema o blanquecino de la base, y el brillo es menor.

En las vasijas Arenal es frecuente la pintura al falso negativo y el negativo no se identifica; por su parte, en el Ameca-Etztatlán, también se plasmó el falso negativo, la pintura positiva y aquí sí está presente la pintura negativa. En cuanto al interior de los

recipientes decorados, en las vasijas de la modalidad Arenal los hay de colores lisos café y crema-amarillento (**figura 5.37-derecha**) (colores que están en consonancia con lo que se ve en las caras exteriores), mientras que en el Ameca-Etztatlán los interiores son de color crema claro o grisáceo.

Como se ha mencionado, en las esculturas del estilo Arenal domina la superficie rojiza sobre los detalles pintados en blanco, y en las esculturas, al igual que en las vasijas, no existe la pintura al negativo. En cambio, en las esculturas del Ameca-Etztatlán puede haber superficies rojas, pero la mayoría pondera el color crema.

Estilo San Juanito

Continuamos en el territorio de los valles lacustres del centro jalisciense. Las esculturas de este estilo fueron atribuidas por José Parres Arias a la zona del municipio de San Juanito de Escobedo,⁶¹ esto es, en el lado sureste de la cuenca de la laguna de Magdalena; asimismo, las indagaciones arqueológicas de Gabriela Zepeda las ubican en tumbas de tiro y fosas de la zona de Ixtlán del Río.⁶² A partir de la observación de Parres, Hasso von Winning les denomina tipo San Juanito y distingue dos variantes,⁶³ a las que llamaré A y B;

⁶¹ Parres Arias menciona la adquisición, por parte del antes llamado Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, de seis esculturas que fueron encontradas en una sola tumba en el sitio “La otra banda”, en el poblado de San Juanito, en el municipio entonces nombrado Antonio Escobedo. De las seis que ilustra, reconozco cinco del estilo San Juanito y una del estilo Ameca-Etztatlán (Parres, 1962). Algunos autores refieren este estilo como Antonio Escobedo, pues es el antiguo nombre oficial de este municipio que popularmente se conocía como San Juanito, y al que finalmente denominaron San Juanito de Escobedo.

⁶² Zepeda García-Moreno, 1994; véase en particular, en la sección fotográfica, las dos esculturas con los números de registro 10-428642 y 10-428636.

⁶³ Winning, 1974, p. 57.

posteriormente Jacky Gallaguer identifica una tercera,⁶⁴ a la que asigno la letra C. Al igual que en el estilo San Sebastián, no identifiqué el San Juanito en vasijas.

Se advierte sólo en esculturas femeninas y masculinas hechas en volúmenes huecos de tamaño medio; no hay evidencias de que animales y vegetales fueran figurados en esta categoría estilística. Tengo la impresión de que su producción fue limitada.

Tiene rasgos básicos del estilo Ameca-Etztatlán –el cual abordamos más adelante-, si bien, su concepción del cuerpo es notablemente rígida. El elemento más característico de sus tres variantes son los aretes compuestos por hileras de formas verticales sostenidas por una banda o amarre horizontal, que se han interpretado como borlas de plumas.⁶⁵ La superficie de las piezas se ve pulida, con engobe crema y pintada en rojo y negro –aunque con frecuencia no se conservan los pigmentos—, éstos se usaron en el tocado, los aretes y zonas amplias como el cuello y la mitad inferior del cuerpo; el negro también se ve en los eventuales objetos asociados y en diseños lineales simples en la cara y el cuerpo.

La variante A exhibe cabezas redondeadas y calvas o con una especie de gorro muy liso ajustado; los arcos superciliares presentan un notable abultamiento, acentuado por los ojos hundidos (**figura 5.38**). Las figuras se ven en diversas posturas sedentes y ocasionalmente de pie; entre las primeras hay embarazadas que ponen sus manos sobre el abdomen. En esta variante se encuentra lo que considero como una de las escasas figuraciones de individuos muertos en todo el corpus de este arte funerario (**figura 5.38b**) –aunque a este tema podrían agregarse las pequeñas figuras sólidas recostadas sobre camillas que se ven en otros estilos-.

⁶⁴ Gallagher, 1983, p. 86.

⁶⁵ Winning, 1974, p. 57.

La escultura en cuestión parece un hombre atado a la manera de bulto mortuario, con las extremidades pegadas al torso; lleva en la boca una protuberancia tubular que interpreto como la piedra que comúnmente en Mesoamérica, y la cultura de tumbas de tiro no es la excepción (algunos testimonios son referidos en el capítulo cuarto⁶⁶), se depositó en la boca de los difuntos y simboliza el ánima o espíritu vital. En esta obra, los rasgos del estilo, la postura y el atributo de la piedra sobre la boca, fortalecen la impresión de que se representó un difunto. Como veremos adelante, en otros estilos se plasmó una imagen similar (véase la **figura 5.3**).

Por su parte, la variante B consta de esculturas con la cabeza alargada con deformación tabular erecta muy marcada; nariz larga, delgada y prominente; los ojos y la boca se figuraron como punzonaduras horizontales, sin detalle de párpados ni de labios. También se ven calvos y a veces con cabello largo, usan como tocado bandas horizontales o cruzadas; predomina la desnudez, algunas femeninas visten falda (**figura 5.39a**).

La variante C presenta rasgos similares a los de la anterior variante, pero lo distingue un cuerpo con proporciones notablemente distorsionadas, que además siempre figuró mujeres en la misma posición (**figura 5.39b**): sentadas, con una pierna pegada al suelo y doblada hacia el centro del cuerpo en ángulo recto; la otra se dobla hacia arriba, sobre la rodilla se posa una muy prolongada cabeza que se desprende, de modo antinatural, de un cuello alargado; en el torso sobresalen los senos, una de las manos toca el abdomen; sólo viste una falda que llega cuya caída entre las piernas sigue una línea diagonal. La composición es interesante pues la maciza línea vertical que forman la cabeza sobre la

⁶⁶ Véase el apartado “Los ajuares funerarios”.

pierna se equilibra con las posiciones horizontales del brazo y la pierna doblados hacia el cuerpo, asimismo por las líneas horizontales que señalan los hundimientos de los ojos y la boca y con los afilados senos que se proyectan al frente. En el rostro, la nariz, los ojos y la boca repiten, en un rostro de gesto atribulado, tal juego de contraposiciones verticales y horizontales.

Estilo Ameca-Etztatlán

Inicialmente fue reconocido por Isabel Kelly, quien dio el nombre de Ameca a la provincia cerámica de origen, en alusión al territorio que atraviesan el río Ameca y sus afluentes.⁶⁷ Posteriormente Long ahondó en sus características y le llamó Ameca Gris.⁶⁸ Finalmente, Townsend, abocado sólo a las esculturas, le otorga al estilo el topónimo Ameca-Etztatlán.⁶⁹ De modo exclusivo acerca de las vasijas, se han desarrollado dos tipologías respecto a dos zonas; la primera es la de Javier Galván con base en los materiales que excavó en Tabachines, en el valle de Atemajac,⁷⁰ esta colección también fue sometida a análisis tecnológicos por parte de Meredith Aronson;⁷¹ un segundo estudio tipológico es el de Christopher Beekman y Phil C. Weigand, cuyo *corpus* consta de vasijas sin contexto arqueológico –anotan que se encontraban en manos de saqueadores y de coleccionistas locales-⁷² y tiestos obtenidos en contexto de superficie y excavación en el corredor de La

⁶⁷ Kelly, 1948, pp. 58-61.

⁶⁸ Long, 1966.

⁶⁹ Townsend, 1998c.

⁷⁰ Galván, 1991, cap. IV. Esta tipología fue revisada en Beekman y Galván, 2006.

⁷¹ Aronson, 1996.

⁷² Este trabajo está ilustrado casi totalmente con dibujos a tinta negra y es posible reconocer que la mayoría de las vasijas completas son las piezas que desde agosto de 1999 están en exhibición en el Museo Arqueológico Tlallan.

Venta y el paso a través de la sierra de La Primavera; se especifica que además de esta zona, la tipología es válida en lo fundamental para lo que denominan los valles nudeares de la tradición Teuchitlán; el trabajo incluye un análisis petrográfico.⁷³

Por su influencia en otras modalidades, su producción masiva y amplia distribución, el estilo Ameca-Etzatlán puede considerarse el más representativo de los valles lacustres en torno al volcán de Tequila, vista esta zona en su escala mayor;⁷⁴ el hallazgo de estas obras continúa al oriente en el próximo valle de Atemajac, ésto en la actual mancha metropolitana de Guadalajara;⁷⁵ y hacia el sur en la zona en torno a las lagunas de Atotonilco, San Marcos y Sayula.⁷⁶ Con seguridad fue altamente apreciado por otras comunidades, pues fue llevado al sureste de Nayarit: pude identificar varias vasijas manufacturadas en la zona de Ameca-Etzatlán en la reconstrucción del contenido de algunas tumbas de tiro en la aludida exposición acerca del salvamento arqueológico ligado a la presa El Cajón; igualmente ahí detecté una pequeña escultura masculina que imita el mismo estilo y evidentemente es una versión local nayarita. Hacia el sur, distingo esculturas del estilo Comala, propio del valle de Colima, en las que también se intentó reproducir este estilo.⁷⁷

⁷³ Beekman y Weigand, 2000; para los datos anotados arriba véase la “Introducción”.

⁷⁴ *Cfr.* Kelly, 1948; Long, 1966; Beekman y Weigand, 2000; Weigand, 2004; Igual sustento la afirmación en los registros de piezas o colecciones que realicé en varias localidades de la zona.

⁷⁵ Respecto al valle de Atemajac cabe referir los trabajos arqueológicos en los cuales se registraron piezas del estilo Ameca-Etzatlán. Fueron acciones de salvamento arqueológico durante la construcción de fraccionamientos que extendían la mancha urbana de Guadalajara; la investigación estuvo a cargo de Luis Javier Galván (1991), quien analizó en forma extensiva los materiales encontrados –entre 1974 y 1977– en 23 tumbas de tiro selladas.

⁷⁶ *Cfr.* Kelly, 1948, pp. 60, 61; y el rescate arqueológico de una tumba de tiro en Acatlán de Juárez realizado por José Corona Núñez en 1952, de la cual da a conocer parte una de la ofrenda, con obras del estilo Ameca-Etzatlán (Corona, 1992). Respecto a Sayula, *cfr.* Valdez, 2005.

⁷⁷ *Cfr. Arqueología Mexicana*, ed. especial 9, p. 20, figura de la parte superior derecha; p. 52, figura de la parte superior; p. 63, figura superior izquierda.

Las cualidades más distintivas en esculturas y vasijas son: la pasta de grano fino y compacto, color gris claro que con frecuencia otorga una tonalidad un tanto grisácea al engobe crema o blanquecino que le fue aplicado; sobre éste, ciertas secciones se pintaron en rojo y negro; el negro aparece como pintura positiva, negativa y fugitiva; las piezas fueron pulidas o bruñidas; se infiere que la calidad de la pasta junto con la de su adecuada cocción, produjeron objetos sumamente macizos.

Esculturas

En la producción escultórica predominan las imágenes de mujeres y hombres; las de animales se hicieron en una cantidad menor y con un repertorio muy limitado. Hay figuras grandes y huecas, pequeñas y sólidas; además de las individuales se encuentran algunas parejas unidas, grupos de figuras y formas arquitectónicas.

La cabeza, la postura y en ocasiones la actividad, capturan la atención visual en la composición. Las cabezas son alargadas, con deformación tabular erecta; la mayoría tiene el cabello corto y se mira como un “gorro” liso o inciso; igualmente llevan tocados con cresta o bandas cruzadas (**véanse las figuras 5.9a y 5.18j**). En los rostros, el modelado dio forma a las cejas; sobresalen los ojos con párpados y globos oculares relevados; la nariz es larga y delgada, vista de perfil es prominente, lo cual enfatiza el aplanamiento posterior de la cabeza; los labios fueron hechos con especial cuidado y la mandíbula se ve pronunciada (**véanse las figuras 5.8a, 5.9a, 5.18j**; la mandíbula destaca en particular en las piezas de la **figura 5.19a**). Los cuerpos son robustos, con formas sintetizadas, aunque en las piezas

modeladas con mayor detalle la indicación de los dedos y las uñas de manos y pies resulta diagnóstica de este estilo (**figura 5.40**).

Los géneros se marcan con pocos atributos corporales: senos en el caso de las mujeres y su ausencia o menor abultamiento en los hombres, en ambos casos pueden tener indicados los pezones; si acaso se modelaron genitales son masculinos y poco notorios; en ambos es constante la desnudez. Las mujeres pueden vestir falda y los hombres un pantalondillo corto; las prendas están marcadas en relieve; si el atuendo es el de un guerrero, se agrega chaleco o armadura tubular y casco campaniforme con cresta.

Con frecuencia se ha perdido la pintura roja y en especial la negra; cuando se preservan de modo más íntegro es posible notar que el negro se usó para pintar las pupilas, sobre los labios y trazar detalles de pintura facial y corporal, tales como espirales en los senos femeninos. La falda y el pantalondillo, o en general la mitad inferior de los cuerpos, se pintaron de rojo. Los ornamentos son mucho más sobrios que en los estilos antes examinados. Aun cuando las orejas están modeladas, no siempre presentan adorno, si lo hay es muy probable que se trate de formas circulares simples. Si bien, de manera semejante a numerosas imágenes de otros estilos, en los hombros sobresalen pequeñas protuberancias redondeadas parecidas a escarificaciones.

Las variadas interpretaciones escultóricas de la figura humana dan pie para abordar cómo los elementos característicos de este estilo resaltan incluso en las obras que más se distancian de los modelos anatómicos. Al igual que en los estilos Lagunillas, Ixtlán del Río y San Sebastián, en el Ameca-Etztatlán es posible distinguir una variante con mayor apego a

los cuerpos naturales y otra con rasgos caricaturescos; enseguida resulta oportuno compararlas, pasando brevemente por algunas gradaciones intermedias.

En las dos primeras esculturas que integran la **figura 5.40** se ve una mujer con un infante, y un hombre, todos con las proporciones corporales más o menos correctas según un canon natural convencional. Lo mismo puede decirse de la tercera escultura, que es otra figura masculina, excepto por las piernas que se ven cortas y esquemáticas, de hecho sin pies. En la mujer la síntesis también está presente, pero no se advierte desde el ángulo que se muestra en la foto: la mitad inferior de las piernas no existe, sólo está figurada lo suficiente para sugerir la postura sedente con las piernas dobladas hacia atrás.

En esculturas sólidas de no más de 14 cm de altura la simplificación de las formas del cuerpo son mucho más evidentes (**figura 5.41**, muestra dos figuras femeninas), no obstante, la observación directa de las obras permite reconocer el mismo tipo de pasta fina gris claro y bien cocida de las piezas mayores. Asimismo, mantienen otras cualidades básicas: aunque el engobe crema se ha perdido parcialmente, el color rojo está presente en la figura de la derecha, tanto en la cabeza como en la falda (la de la izquierda es de color bayo debido a que fue cocida en una atmósfera oxidante); las dos mujeres tienen la cabeza alargada, con la deformación típica, los párpados resaltados, la nariz larga, los senos relevados y aún los pezones; en la composición total el énfasis está en la postura.

Ilustro la variante caricaturesca del estilo Ameca-Etztatlán con una figura femenina y otra masculina (**figura 5.42**). Evidentemente hay una distorsión extrema de las proporciones: la altura del cuerpo es de 1.5 veces el largo de la cabeza, los brazos y las piernas son muy cortos. La femenina, desde la vista que induyo, parece tener más de dos

piernas, pero desde la parte posterior y de perfil es claro que la intención fue modelar las nalgas y figurar una postura sedente, con las piernas extendidas al frente. A pesar de las deformaciones, puede apreciarse que las dos tienen la cabeza y el rostro semejantes a las anteriores; y en la vista de perfil destacan la nariz prominente y el aplanamiento posterior de la cabeza. Cabe señalar también que aún en estas caricaturas quedó manifiesto el interés por representar rasgos anatómicos: en la femenina resaltan los senos y las dos esculturas tienen los genitales indicados. Finalmente, el tipo de pasta es igual al mencionado antes, se ve un engobe crema que originalmente estaría cubierto todo de rojo, de la misma manera que lo están figuras grandes huecas.

Vasijas

Al igual que las esculturas, las vasijas del estilo Ameca-Etztatlán están hechas de pasta color gris, grano fino, muy bien cocida y compacta; sobresale la esbeltez de las paredes (en los bordes algunas, de tamaño considerable, llegan a tener 2 o 3 mm de grosor), su consistencia dura produce a veces un sonido metálico cuando se golpean. Del mismo modo, se les aplicó un engobe crema o blanco, esta superficie se pintó en rojo o en rojo y negro, igual hay piezas monocromas en negro o rojo; en lo general exhiben muy buen pulido, tanto en el exterior como en el interior.⁷⁸ Entre las formas de recipientes hay cajetes, cuencos, tecomates, vasijas acinturadas, platos, cajas cuadradas con tapa, ollas, cántaros, vasos y palanganas; las hay con patas pero no son frecuentes. La simplicidad

⁷⁸ Muchas de las características que anoto no corresponden con las piezas de carácter doméstico encontradas en las tumbas de tiro, que describe Galván (1991, capítulo IV). Para abundar en aspectos materiales y técnicos, y en los tipos de las vasijas de este estilo, véase el estudio de Beekman y Weigand, 2000.

formal de muchas de las vasijas resultó muy apropiada para usarlas como superficies pictóricas. Éste, el de imágenes pintadas en la tridimensionalidad de las vasijas es un rasgo que aglutina buena parte de las vasijas rituales de diversos estilos de la cultura de tumbas de tiro. La importancia dada a lo pictórico en estas obras conlleva la de sus significaciones, relacionadas íntimamente con al ámbito inframundano al que fueron destinadas.

En la sección dedicada al estilo Arenal, al hacer comparaciones entre las vasijas de esta filiación y las del Ameca-Etztatlán, señalé ya algunas de las características de este último: prevalece la decoración exterior, con el interior de color crema o blanco; los motivos más abundantes son geométricos simples; y las composiciones son bilaterales, cuatripartitas, circulares concéntricas, radiales y asimétricas. Antes de presentar algunos ejemplos específicos menciono el repertorio de formas básicas que decoraron estas vasijas.

A todas luces prevalecen los geométricos: puntos, líneas rectas —que a veces se cruzan y forma achurados—; líneas rectas, onduladas y zigzagueantes de variados grosor, largo y disposición; círculos, rombos, cuadrados, rectángulos, triángulos, “moños”, hexágonos alargados; espirales circulares, cuadrangulares y radiadas; triángulos con un lado escalonado, tablero de ajedrez, círculos radiados, varios tipos de cruces (griega, esvástica, conformada por cinco rombos); en arreglo concéntrico se ven círculos, rombos y triángulos. El repertorio incluye unos cuantos motivos figurativos geometrizados o sintetizados que remiten a serpientes, batracios y formas mixtas que combinan reptil y serpientes; éstos motivos siempre aparecen combinados con las formas geométricas antes descritas. Veámoslos en algunas composiciones.

En una de tipo circular plasmada en un cuenco de paredes rectas puede apreciarse el motivo central que remite a la planta de los guachimontones: un círculo sólido rodeado de varios puntos (**figura 5.43a**); por lo común se observa repetido y acompañando otros diseños de mayor interés visual en las composiciones (**véanse las figuras 5.36 inf. der. y 5.37**), pero en la pieza que se ilustra es el núcleo y el resto de los aros concéntricos hacen eco del mismo. En otro cuenco, una composición bilateral consta de otros dos diseños que pueden verse en las vasijas de varios estilos (**figura 5.43b**); en una mitad hay una forma serpentina larga y ondulante y en la otra un círculo con seis apéndices enlazado con otros motivos similares, a manera de una red (**véanse las figuras 5.27f y 5.36 sup. der.**).

Como se dijo, entre las formas de recipientes hay algunas cúbicas; en el Museo Regional de Guadalajara hay dos cajas, una con tapa; en la que muestro en la **figura 5.44** destacan las serpientes lineales bicéfalas; cada una traza una S, sus cabezas son romboidales con dos ojos y el cuerpo está dividido a lo largo por una línea. Están en toda la vasija, en el interior y el exterior; se ven dispuestas en hileras; en el fondo y la base se disponen alrededor de una o dos serpientes. Llama la atención que en cada sección de la vasija (las paredes, la base y el fondo) las serpientes se encuentran limitadas por líneas rectas, onduladas y bandas cuadrículadas, en las que se alterna un cuadro rojo y otro del color de la base.

Estilo Tala-Tonalá

El primero en señalar sus características es Hasso von Winning, quien les denomina “sheep face” o cara de oveja⁷⁹ (**figura 5.45**). De manera previa, hacia 1965 José Parres Arias informa que una escultura de esta modalidad fue encontrada en la ciudad de Guadalajara.⁸⁰ Décadas después Schöndube confirma que proceden del valle de Atemajac y añade su localización en Tlajomulco y en la ribera sur del lago de Chapala.⁸¹ En el Museo Arqueológico Tlallan se exhiben varias esculturas de este estilo, por lo que puede pensarse que también son originarias de la zona de Tala, y en general del centro del Jalisco. Es otra modalidad que no identifiqué en vasijas, sólo en esculturas.

Se trata siempre de volúmenes sólidos que representan hombres y mujeres; la altura no supera los 20 cm, la pasta es gris oscura pintada en blanco sobre rojo; sin embargo pocas veces se conserva integralmente la capa pictórica. Destacan sus cabezas largas, con la parte superior en forma de tablilla rectangular vertical, la cual pienso que puede figurar deformación tabular oblicua o parte del tocado; como tocado lleva bandas horizontales; los ojos se ven modelados, a veces algo rasgados, con los párpados relevados y un ligero hundimiento interior; las orejas son puntiagudas y largas, con discos u orejeras circulares; la boca es pequeña y con las comisuras hacia arriba. Vistas de perfil, la nariz se mira como una gran proyección triangular, enfatizada por la frente y la barbilla remetidas.

⁷⁹ Winning, 1974, pp. 56, 57. Antes de Winning, aparecen dos piezas en el trabajo de Edward W. Gifford, dedicado a la zona de Ixtlán del Río (1950, láms. 2c, 8c), aunque esto no indica su origen ahí, pues las piezas que ilustra pertenecían a la colección privada de Mathews, integrada por obras de varios estilos y de las que se hizo a partir de la construcción de la línea de ferrocarril de Guadalajara a Nogales, Arizona.

⁸⁰ En específico en la colonia Obrera (Parres, 1965).

⁸¹ Schöndube, 1980, p. 86.

Guardan cierto parecido con el estilo Arenal debido al uso de la pintura blanca para detallar o figurar ojos, ornamentos e indumentaria. En las del Tala-Tonalá se pintaron elementos que en otros estilos están modelados, en relieve, incisos o grabados, entre ellos las protuberancias en los hombros, que aquí se ven como manchas circulares o aros. Resulta llamativo que, al igual que en todos los estilos de este arte cerámico, pueden verse mujeres vistiendo un pantalón corto (véase la **figura 5.45b**, segunda y tercera esculturas). Y de la misma manera que en los estilos Arenal e Ixtlán del Río, en el Tala-Tonalá los hombres también usan la prenda que pasa por debajo de un hombro, parecida a una capa.

Estilo Chapala

Podría ser la variante en esculturas semihuecas del estilo Tala-Tonalá, sin embargo se advierten diferencias que permiten considerarlo aparte. Sólo conozco figuras femeninas y masculinas sedentes en las posturas típicas y una femenina de pie; con la cabeza hueca y, al parecer, el resto del cuerpo sólido (**figura 5.46**). Ambos estilos se parecen en la forma de la cabeza, con la parte superior como una tablilla alargada; así como en el perfil con el mentón corto y remetido y la nariz triangular o aguileña muy sobresaliente y larga. Son diferentes en el color de la pasta, en el Chapala se ve gris o café claro, y no se sabe si estuvieron pintadas, por lo menos no se advierten restos de pigmentos. Asimismo son de mayor altura y voluminosidad; en la cabeza no se ven las bandas que abundan en el Tala-Tonalá, ni los discos o pastillas en las orejas. Éstas son rectangulares y tienen los lóbulos perforados; igual lo están los ojos y la boca en la forma de rendijas horizontales en los ojos

y en la boca ligeramente curvada hacia arriba, como si sonriera –lo cual también recuerda al Tala-Tonalá-.

Casi nada se conoce de su procedencia, aunque ha sido atribuido a sitios de la cuenca del lago de Chapala.⁸² En una publicación de Otto Schöndube aparece una nota de estilo, con la denominación que aquí se anota.⁸³

Estilo Elefantino

Se reconoce en figuras huecas de hombres y mujeres, a las que les caracteriza la rotundez del torso y de las piernas, con los dedos de los pies gruesos y cortos, de ahí el nombre coloquial que reciben (**figura 5.47**). El profundo desconocimiento en torno a las piezas “elefantinas” incluye el de las localidades de origen, por ello no es posible asignarle un topónimo al estilo. Las piezas de esta modalidad han sido atribuidas a territorio jalisciense,⁸⁴ concuerdo con ello; comparten con el Ameca-Etztatlán la pasta de color crema, aunque tal vez algunas fueron cocidas en atmósferas reductoras, ya que suelen verse superficies de color desigual en café claro o más oscuro.

Recuerdan al estilo San Sebastián por su voluminosidad, no obstante, no presentan la superficie roja, ni el arco de los pies levantado y los dedos son diferentes. Asimismo, en algo remiten al Comala, ya que pueden considerarse vasijas antropomorfas, con la boca de

⁸² En una publicación de 1974 Von Winning las asocia erróneamente con el tipo Tuxcacuesco-Ortices de Jalisco, pero sobre una que ilustra apunta que fue encontrada en Chula Vista, Jalisco, ubicada en la cuenca norte del lago de Chapala (p. 60).

⁸³ Schöndube, 1980, p. 186.

⁸⁴ Kan, 1970, p. 13. La identificación estilística y el origen de estas piezas no es unitario. En la sección fotográfica del catálogo de la colección Proctor Stafford, las cédulas las atribuyen, con signo de interrogación, a una variante del tipo San Sebastián Rojo (Kan, Meighan y Nicholson, 1989, figs. 89 y 90. La pieza que aparece en esta última figura ha sido atribuida en otra publicación a la fase Comala de Colima (Townsend, ed., 2000, p. 36-derecha).

recipiente muy discretamente integrada en la composición. El uso del pastillaje las relaciona con el estilo Tuxcacuesco-Ortices.

Las cabezas pueden verse ovaladas y calvas; las facciones son delicadas, con ojos y boca en pastillaje con forma de grano de café; los brazos son delgados y cortos, en comparación con el resto del cuerpo; en las mujeres se resaltan levemente los senos; en los hombres se figuraron los pezones y los genitales; en los dos está marcado el ombligo con un remetimiento circular. La planta de los pies es plana.

Estilo Tuxcacuesco-Ortices

Es otro estilo de amplia presencia, variabilidad interna y periodo de producción, si bien hasta el momento puedo identificarlo sólo en esculturas sólidas. Su conocimiento está fundamentado en las investigaciones de Isabel Kelly; la denominación del estilo conjunta la de dos sitios estudiados por ella.⁸⁵ El primer sitio corresponde a la zona jalisciense de Tuxcacuesco-Zapotitlán, al noroeste del volcán de Colima, y el segundo, Los Ortices, se sitúa en el valle de Colima; Kelly tomó el nombre de esta localidad para la segunda fase cerámica más temprana de Colima,⁸⁶ que actualmente ha podido ubicarse entre 500 a.C y 500 d.C.⁸⁷ En esta larga fase y en la siguiente —llamada Comala⁸⁸, con temporalidad de 400 a 600 d.C.⁸⁹— Kelly ubicó las pequeñas esculturas sólidas, modeladas, mayormente sin pintar, alisadas pero no pulidas. En su trabajo pionero refiere, por un lado las “figurillas”

⁸⁵ Le llama “tipo” (Kelly, 1949, p. 115). Precisa que los datos para proponer la cronología son insuficientes, debido a que un alto porcentaje del material fue comprado y carece de asociación específica (*ibidem*, p. 118).

⁸⁶ Kelly, 1980, pp. 3-6. La primera fase es Capacha.

⁸⁷ Mounjjoy y Olay, 2005, p. 26.

⁸⁸ Kelly, 1980, p. 5.

⁸⁹ Mounjjoy y Olay, 2005, p. 26.

Tuxcacuesco de Jalisco, en las que distingue dos variantes: ojos de diamante y cara de plato; por otro están las del tipo Tuxcacuesco-Ortices de Colima, con ojos y boca en forma de grano de café.⁹⁰

A partir de la investigación anterior, Carolyn Baus desarrolló una tipología de las esculturas sólidas de Colima, incluyendo las del estilo Tuxcacuesco-Ortices, así como otros. Esta autora distingue cuatro grupos mayores y un total de veinte tipos, casi todos con subvariantes.⁹¹ En mi opinión, la mayoría de estos tipos y subtipos pueden atribuirse a la categoría más amplia que es el estilo Tuxcacuesco-Ortices.⁹²

Actualmente, las labores arqueológicas revelan una extensión mayor de las obras de este estilo: abarca también la cuenca de Sayula,⁹³ Jiquilpán, Michoacán,⁹⁴ y la costa de Jalisco.⁹⁵

Ofrece amplia variedad de figuraciones, cuya altura no llega a superar los 25 cm; el barro se ve de color café claro o en tonalidades más oscuras, ocasionalmente con un engobe rojo claro y diseños o secciones pintadas. Son obras modeladas en las que se dio prioridad a las imágenes de mujeres y hombres; se les ve como figuras individuales, parejas o grupos sobre plataformas (**véanse las figuras 5.6 y 5.15**). Las proporciones corporales

⁹⁰ Kelly, 1949, pp. 109-119.

⁹¹ Baus, 1978. La autora indica que su *corpus* de estudio son piezas alojadas en el Museo Nacional de Antropología.

⁹² Se trata de los tipos I, I-II, II, IIIa, b, c; IVa,b; Va,b, c; VI, VII, Xb, XI, XIIa, b, c, d, e; XIIIa, b, c, d, e, propios de la tipología de Baus (1978).

⁹³ Su cronología en esta zona va del 300 a.C. al 300, d.C. En la tipología local se le llama tipo A y se identifican tres subtipos (Ramírez Urrea, 2005). El hallazgo de fragmentos de pequeñas esculturas en las inmediaciones de casas del periodo Preclásico Tardío (fase Usmajac, 300 a.C.-200 d.C.), llevó a los arqueólogos a suponer que su uso no estuvo restringido a las ofrendas votivas o rituales funerarios (Valdez *et al.*, 2006, p. 307).

⁹⁴ Eduardo Noguera reporta su abundancia en el área de Jiquilpan (Noguera, 1993 [1944]).

⁹⁵ Mountjoy, 1995. En particular este trabajo se refiere a Tomatlán.

difieren, las hay con mayor apego a los modelos naturales (véase la **figura 5.11b**), otras con cabezas altas y angostas, o el torso y la cabeza en forma de tablilla ancha (véase la **figura 5.10**).

No obstante el formato pequeño y la síntesis de los volúmenes del cuerpo –en especial de las extremidades–, muestran gran cuidado en los detalles: con pastillaje, incisión y punzonado se plasmaron las facciones, numerosos tipos de tocados, peinados, collares, orejeras, brazaletes, indumentaria –que en este caso incluye bragueros y cinturones— y objetos asociados (**figura 5.48**). Esta fina manufactura de los detalles, las diferencia de las pequeñas esculturas sólidas del estilo Ixtlán del Río; en comparación con éstas, las del Tuxcacuesco-Ortices también pueden ser narrativas, aunque aparentan un dinamismo más contenido.

Los temas representados son muy numerosos, entre ellos: hombres y mujeres de pie o sentados de modo simple, sin instrumentos o figuras asociadas, con los brazos a los lados del torso o con las manos sobre el vientre; músicos tocando el tambor, maternidades, molenderas (véase la **figura 5.48a**), guerreros o jugadores de pelota, figuras recostadas (véase la **figura 5.48b**), escenas circulares de danza.

Estilo Tuxcacuesco

Hasta ahora aplica sólo para vasijas; también fue identificado por Isabel Kelly a partir de sus indagaciones en la zona de Tuxcacuesco-Zapotitlán antes mencionada; Kelly llamó a esta cerámica Tuxcacuesco rojo inciso.⁹⁶ Más recientemente ha sido detectado en la

⁹⁶ Kelly, 1949, pp. 80-82, figs. 55-57, lám. 20.

cercana cuenca de Sayula⁹⁷ y a lo largo de la costa jalisciense, hasta alcanzar sitios de Puerto Vallarta.⁹⁸

La pasta es café clara, fina, uniforme y con cierta dureza. Se trata de cajetes, cuencos de base curva, paredes convergentes o rectas, platos, cántaros, ollas y recipientes de silueta compuesta, algunas vasijas se apoyan en patas; las bocas de las vasijas no suelen presentar bordes. La superficie está bien pulida (el interior de las ollas sólo está alisado), con engobe naranja rojizo, café caoba o negro.

Le caracteriza la decoración incisa con un instrumento fino, aunque son frecuentes los ejemplares en los que se aprecia el grabado, pues los diseños muestran un color distinto al de la superficie, lo cual indica que se hicieron cuando la pasta ya estaba seca (**figura 5.49**).⁹⁹ Por la técnica de decoración, este estilo guarda similitudes con el Comala en su variante grabada, si bien difiere el color del engobe y sobre todo la forma de las vasijas, que se aprecian más elaboradas en el Comala.

En el estilo Tuxcacuesco la decoración es geométrica; en lo básico constan de líneas rectas, en zigzag, onduladas y curvas; puntos, rombos, cuadrados, achurados y petatillo. Hay algunos figurativos geometrizados, como aves de cabeza circular de la que se proyecta el pico, con el cuerpo romboide y la cola o el apoyo triangular; asimismo se ven serpientes; ranas;¹⁰⁰ un ave con las alas en la forma de serpientes onduladas con una cabeza triangular en cada extremo, de modo que son bicéfalas (**véase la figura 3.42c**) y tal vez en este estilo

⁹⁷ Valdez, 2005a, pp. 181-184. De acuerdo con el autor, el Tuxcacuesco rojo inciso de Kelly corresponde en la tipología local de la cuenca de Sayula al Usmajac inciso (bayo/caoba/gris o negro).

⁹⁸ Mountjoy, 2003; este autor indica que el estilo Tuxcacuesco inciso está ampliamente distribuido a lo largo de la costa jalisciense. Entre los sitios de Puerto Vallarta véase en particular La Pedrera (sitio núm. 28). Véase también Mountjoy y Sandford, 2006, p. 324.

⁹⁹ *Cfr.* Kelly, 1949, lám. 20b, c, d, f, g.

¹⁰⁰ Respecto a las ranas *cfr.* Kelly, 1949, fig. 56-l.

se ubica un recipiente cúbico con cuatro patas que muestra en su pared exterior cadenas de patos (véase la figura 3.34c).

Al igual que en muchas vasijas de otras localidades de la cultura de tumbas de tiro, en las de esta modalidad sobresalen las composiciones cuatripartitas. En la que se ve en **figura 5.49** está indicada por un diseño de apariencia floral ubicado en la base de un cuenco de base plana. El centro es un pequeño cuadrado achurado con un círculo en cada esquina, lo rodea otro cuadrado mayor, de cuyos lados se proyectan cuatro lóbulos o pétalos; cuando el cajete se observa de lado se aprecia que las dos líneas que forman los pétalos se cruzan y extiende y el extremo es triangular, lo cual le otorga un carácter serpentino; igualmente en los intersticios pueden apreciarse otras cuatro “serpientes” bicéfalas, con una cabeza en cada lado.

Estilo Comala

Durante largo tiempo en los catálogos de exposición de colecciones privadas la cerámica más reconocida de Colima, y por largo tiempo la más famosa de la cultura de tumbas de tiro, fue clasificada en un estilo con el mismo nombre de la entidad. La denominación Comala¹⁰¹ proviene de los estudios de Isabel Kelly, quien llamó así a la tercera fase cerámica del pasado prehispánico de Colima -cuya temporalidad se ubica actualmente de 400 a 600 d.C.¹⁰²—, en la cual determina el desarrollo de las piezas de firme e intenso color rojo.

¹⁰¹ Townsend, 1998c.

¹⁰² Mounjjoy y Olay, 2005, p. 26.

Kelly señala que durante la fase Comala dedinó la popularidad de las vasijas abiertas de la fase anterior –la Ortices—; la nueva forma típica es el cántaro, con diversidad de cuerpos y a veces con tres soportes figurativos. La principal técnica decorativa es el modelado, hecho con calidad magistral. En las vasijas de superficie roja Kelly distingue dos variantes; una en negro negativo sobre rojo, a menudo con motivos circulares y en menor frecuencia con formas lineales, aves estilizadas (**véase la figura 3.34h, i, j**) y aún rostros humanos caricaturizados; la segunda variante que identifica son las vasijas monócromas rojas grabadas (**véase la figura 3.34l**).

A esta misma fase y tipo de cerámica corresponden las efigies grandes huecas en rojo o café. Advierte que la especialización regional de este tipo de obras debió existir, sin embargo el saqueo imposibilita saber más al respecto. Finalmente, en la fase Comala incluye, además de las figuras sólidas del estilo Tuxcacuesco-Ortices, las figuras sólidas con piernas arqueadas y cabezas elongadas,¹⁰³ que aquí se consideran como una de las variantes sólidas del estilo Comala.

Esculturas

Distingo tres variantes de esculturas a las que cabe denominar vasijas escultóricas, adolescentes y tecos; algunos rasgos comunes son la consistencia compacta de la pasta y la superficie roja bruñida. Posteriormente hablaré de otras modalidades cercanas al estilo Comala, no obstante, las que se exponen en este apartado son, desde mi punto de vista, más cercanas entre sí.

¹⁰³ Kelly, 1980, p. 8.

Entre todos los estilos de la cerámica funeraria de la cultura de tumbas de tiro, la variante de vasijas escultóricas del estilo Comala, es la que cuenta con la mayor cantidad y diversidad de figuraciones vegetales y animales, si bien, aquí continuamos con nuestra atención en las humanas. Tal como su apelativo lo indica, uno de los rasgos más distintivos de estas esculturas es su configuración como recipientes, pues cuentan con una discreta abertura tubular hábilmente integrada en la composición figurativa (**véase la figura 1.11**). Como se ha dicho, destaca la superficie roja bruñida, aunque al observar las obras con mayor atención se advierte que también se usaron otros colores sin la intención de perder la apariencia general de monocromía, de modo que ciertas secciones se pintaron en café y naranja; en menor medida hay detalles en blanco o negro (**figura 5.50**).

Las piernas suelen ser cortas, pero en lo demás las proporciones anatómicas guardan cierta concordancia con las naturales; a la par, es notable la síntesis de los volúmenes, misma que genera un efecto de lisura resaltado por el pulido o el bruñido. En las imágenes domina la apariencia de movimiento congelado; la expresión de vitalidad se mantiene dado que se representan acciones, las extremidades se despegan del cuerpo y son frecuentes las composiciones asimétricas. Tengo la impresión de que todas estas soluciones formales centran la atención en la postura.

Además del modelado, la pintura y el bruñido, técnicas de elaboración conjuntan la incisión y el grabado. Justamente, líneas incisas o grabadas, ya sea muy finas o un poco más gruesas, sirvieron para detallar o sugerir rasgos de la cara, el cuerpo, los tocados y la escasa indumentaria que llevan.

En las figuras huecas de mayor altura el cabello se ve como un casco liso; a veces con tocados corniformes atados con bandas y como barboquejo. Los ojos son almendrados, resaltan ligeramente, la pupila puede estar ausente o marcada con una pequeña incisión circular; otra variante los representa con hendiduras horizontales. Los dedos de las manos y los pies apenas se indican con acanaladuras, o incluso los pies se ven como formas lisas. El adorno más notorio son los pectorales o collares modelados. Cabe resaltar que el vestuario incluye prendas presentes en otros estilos; con el Ixtlán del Río comparte las camisas cortas con cuello en V y mangas cortas, los pantaloncillos y la “capa” que cubre parte del torso y se ata por encima de un hombro.

En lo iconográfico, una cualidad sobresaliente es el predominio casi total de las imágenes masculinas, que pueden tener o no genitales. En claro contraste con el diestro modelado de éstas, las mujeres se ven desproporcionadas y toscas, en este sentido, resulta muy evidente la dificultad que los artistas tuvieron para figurar los senos, pues distan mucho de la sensualidad o corrección anatómica plasmada en el resto de los estilos.¹⁰⁴ De modo paralelo a la escasa producción de esculturas de mujeres, propongo que lo femenino puede estar implícito en las figuras masculinas, y a grandes rasgos en la totalidad de esta escultura, a partir de su condición de recipientes; como se ha apuntado, en esta modalidad del estilo Comala es definitivo el afán de conformar el cuerpo como un contenedor.

Entre los temas plasmados se encuentran los hombres que beben de un cuenco arriñonado —se conoce una escultura que además porta un par de cabezas trofeo (**véase la figura 5.18h**)—; los que levantan cargas diversas que llevan a la espalda, los itifálicos, los

¹⁰⁴ Cfr. *Arqueología Mexicana*, ed. especial 9, 2001, pp. 20-arriba, 63-arriba; Kan, Meighan y Nicholson, 1989, fig. 107.

enanos jorobados y las figuras con tocados de formas cónicas o cuernos; también son parte de la temática humana las esculturas que figuran ciertas secciones del cuerpo, como cabezas y pies.¹⁰⁵

Hay testimonios del elevado prestigio que tuvo el estilo Comala fuera de la zona de Colima y áreas colindantes de Jalisco y Michoacán. En las tumbas de tiro excavadas por arqueólogos en la franja suroeste de la Sierra Madre Occidental, en el sureste de Nayarit, se descubrieron vasijas figurativas en la forma de tlacuache y cotorro,¹⁰⁶ cuyo origen lo identifiqué en el valle de Colima, no se trata de copias locales. Recordemos que en las ofrendas de esas tumbas también fueron integradas vasijas decoradas del estilo Ameca-Etztatlán.

Ahora pasamos a la segunda variante del estilo Comala. Se trata de esculturas sólidas de tamaño medio (en promedio de más de 30 cm de altura), hechas con técnicas de elaboración y tratamiento de la superficie similares a las de las anteriores esculturas, aunque obviamente no tienen rasgos de vasijas y, en contraste, su temática es muy restringida. Todas representan jóvenes,¹⁰⁷ de ahí que les llame “adolescentes”, retomando el nombre dado a la pieza más conocida de esta modalidad¹⁰⁸ (**figura 5.51-izquierda**). Predomina la desnudez y es notable la intención de replicar las proporciones naturales del cuerpo, si bien el torso tiende a ser algo aplanado; las figuras son femeninas y masculinas; ellas muestran pechos planos —por ello el carácter de adolescente— y genitales pronunciados; mientras

¹⁰⁵ Cfr. Winning, 1974, pp. 32-40; este autor abunda en el repertorio temático del estilo Comala.

¹⁰⁶ Véase Barrera *et al.*, 2006, p. 85.

¹⁰⁷ Kelly las describe brevemente y ubica su temporalidad en la fase Comala (Kelly, 1980, p. 6). Por su parte, en la tipología de Carolyn Baus integran el tipo XIVa, “figurillas teco de ojo inciso” (Baus, 1978, p. 41, 42).

¹⁰⁸ Cfr. Olay *et al.*, 2005, p. 126, figura izquierda.

que en los hombres se modelaron los genitales o breves calzoncillos delineados por medio del grabado. Ambos exhiben cuerpos atléticos, con los hombros anchos, aún en las figuras femeninas; tienen torsos esbeltos, brazos y piernas gruesas y torneadas; asimismo, hombres y mujeres se disponen de pie, con las piernas arqueadas y abiertas y los brazos separados del torso; los rostros, tocados y peinados fueron manufacturados con delicada minuciosidad (**figura 5.51**).

Considero que la obra que se ve en el extremo derecho de la **figura 5.51** es intermedia con la tercera variante del estilo Comala, un tipo comúnmente llamado “teco”.¹⁰⁹ Dicha pieza es relevante, pues permite incorporar tal variante dentro el estilo Comala: podrá notarse que su cabeza es triangular, independientemente del tocado, y ese es uno de los rasgos característicos de esta variante, tanto que llegan a tener elevadas cabezas triangulares (**figura 5.52**). Su formato es más pequeño, a veces son miniaturas; no tienen ojos, la nariz es larga y prominente, y el mentón muy corto; el esquematismo corporal alcanza en estas piezas un grado superior y acorde con ello, se enfatiza más la lisura de la superficie monocroma en rojo.

Vasijas

Las vasijas del estilo Comala -me refiero a los recipientes simples- más conocidas son aquéllas con siluetas especiales, como los cántaros de contorno carenado y los que incorporan algunos elementos figurativos por medio del modelado, ya sea en las patas o en

¹⁰⁹ En la tipología Baus corresponde al tipo XIVb, “figurillas teco sin ojo”; precisa que la denominación de “teco” refiere a un antiguo grupo lingüístico de la región y que igualmente es el nombre coloquial dado a estas piezas por los saqueadores (Baus, 1978, p. 41-43. En Townsend, 1998c, cat. no. 90, las obras de este tipo se ubican en la fase Comala Tardía.

el cuerpo, aunque sin que se pierda la forma básica del recipiente (**véase la figura 3.34j**). Las que ahora me interesa abordar son las decoradas con motivos bidimensionales. El reconocimiento de sus rasgos estilísticos Comala es directo: en ellas resalta el mismo tratamiento de la superficie descrito para las esculturas. Hemos visto que la indumentaria de las figuras humanas fue grabada con motivos geométricos (**véase la figura 5.50b**), e igualmente pueden apreciarse en la cara exterior de las vasijas.

Como ejemplo, se encuentra una olla sin cuello en la que se grabaron dos hileras -delimitadas por líneas horizontales- de triángulos cuyo interior presenta líneas rectas más o menos paralelas en su interior, de modo que los triángulos intermedios que se forman se ven lisos (**figura 5.53a**). El diseño es sencillo, pero claramente hay un juego de opuestos: en principio se marca un nivel superior y otro inferior —un tema común en la diversidad del arte de la tradición de las tumbas de tiro del Occidente—; los triángulos superiores rellenos, están arriba de los lisos que tienen el lado más ancho hacia arriba; la misma combinación puede verse invertida.

Antes de describir otros motivos grabados conviene dirigir la atención hacia algunos pictóricos. Pueden verse formas geométricas simples en composiciones asimétricas, como la que se desarrolla a partir de un gancho angular y cubre el cuerpo de un cántaro (**véase la figura 1.13c**). Ya se mencionaron los diseños figurativos geometrizados; en un capítulo previo destacué tres cántaros con figuras de aves pintadas en negro sobre rojo y en falso negativo, predominando los trazos lineales (**véase la figura 3.34h, i, j**). El diseño del ave es análogo en los tres: con la cabeza de perfil, el cuerpo romboidal, y la parte inferior

triangular; las alas se despliegan a los lados y dibujan una S que parece unirse con otra u otras formas de ave plasmadas en el cuerpo esférico de las vasijas.

En otra vasija cilíndrica se aprecian también las aves enlazadas junto con otros animales comunes en la iconografía de este arte cerámico (véase la figura 3.34d). La composición es sumamente interesante; apuntaré los motivos principales en orden ascendente. El soporte del recipiente es un animal tetrapode de cola pequeña y cuerpo aplanado, en el cual hay dos hileras de protuberancias semicirculares. Dentro de un rectángulo horizontal se ven esgrafiadas cuatro aves que recuerdan a patos; a los lados del rectángulo sobresalen dos reptiles con extremidades en bajorrelieve y con detalles esgrafiados. Tienen la cabeza hacia arriba, el cuerpo vertical con la cola hacia abajo; en cada lado las patas se doblan en ángulo en la misma dirección. El cuerpo además está conformado por tres círculos concéntricos –el exterior con rayos y el central achurado-. Cerca del cuello de la vasija se ve una banda con chevrones, y en un lado sobresale una cabeza modelada de animal, tiene la boca abierta, a mi parecer es una serpiente y dicha banda podría ser el cuerpo. Dado que los reptiles con extremidades presentan el cuerpo circular cuadriculado, pienso que el animal que sirve de soporte, cuyo cuerpo también es circular, es también de este tipo. De esta obra la fotografía que la da a conocer sólo permite apreciar la mitad de la composición, pero es probable que se replique en la otra mitad. Siendo así, conviene notar que el desarrollo integral de la composición es circular, a partir del cuerpo cilíndrico de la vasija.

Existe un vaso cuya decoración geométrica ha sido interpretada como un ave bicéfala con alas serpentina¹¹⁰ (**figura 5.53b**). La composición consta de dos hileras limitadas por bandas cuadrículadas, en las que se repite el mismo diseño alrededor de toda la vasija: un rombo, también cuadrículado, que tiene arriba y abajo otros rombos de menor tamaño, divididos verticalmente por mitad y con un punto en cada lado; evidentemente se trata de una figura bicéfala, de acuerdo a las convenciones que hemos atendido en otras vasijas (**véanse las figuras 5.36-arriba izq; 5.44a**). A los lados se ve una forma lineal con dos arcos y hacia el exterior una serie de pequeñas líneas verticales; el motivo remite enseguida a las “alas” de serpiente bicéfala del ave que aparece en la **figura 3.42c**.

Terminamos el apartado de las vasijas decoradas del estilo Comala con una breve mención de un modelo de vaso que puede verse en varios museos y catálogos (**figura 5.53c**). El diseño está en bajorrelieve, es decir, prácticamente fue concebido como una forma bidimensional. Muestra un hombre de pie, con calzoncillo, piernas separadas y arqueadas (como los “adolescentes”); está dentro de un arco que forma una serpiente con el cuerpo grueso y una cabeza, con dos ojos, en cada extremo. En el capítulo sexto volvemos a este diseño serpentino.

Estilo Xilotlán

Esta modalidad y las dos siguientes constan sólo de esculturas y se encuentran daramente dentro de la esfera de influencia del estilo Comala; podrían ubicarse en su apartado, pero por ahora tentativamente las describo por separado. Conviene subrayar que es posible

¹¹⁰ Gallagher, 1983, fig. 104.

identificar más variantes del estilo Comala: en algunos museos de Colima, como el Universitario Alejandro Rangel Hidalgo, se exhiben algunas esculturas masculinas y femeninas de alrededor de 40 cm de altura, con cuerpos sumamente esquemáticos, desproporcionados, aplanados y superficies toscas, de color y textura desigual, aunque sin duda remiten a las anteriores.¹¹¹

El estilo Xilotlán es identificado con este nombre por Otto Schönube, quien señala su origen en esa municipalidad -la de Xilotlán de los Dolores, situada en Jalisco, al noreste del valle de Colima-, y hasta la colindancia con Colima.¹¹² Se trata de esculturas huecas que figuran humanos; el elemento diagnóstico son los ojos excavados, aptos para incrustarles piedras o concha (**figura 5.54**); con seguridad las tuvieron, pero ya no las conservan.¹¹³ Las cejas resaltan como dos arcos que en el centro de la cara se unen con la nariz triangular. Por lo demás, al igual que las vasijas escultóricas del estilo Comala, éstas integran discretamente en su composición una abertura de vasija; la superficie se pintó en rojo, naranja y café, combinando los colores; fue bruñida y se esgrafiaron ciertos diseños.

La pieza ilustrada en la **figura 5.54** es una extraordinaria y vívida escena de combate, la componen dos figuras masculinas que no se sujetan a una base. El vencedor toma del cabello al personaje derrotado (lo cual es, como se sabe, una convención común en la iconografía de Mesoamérica); ambos visten indumentaria elaborada, el primero con casco, peto y un pectoral que tal vez imita un colmillo; el segundo con camisa decorada

¹¹¹ *Cfr.* Olay *et al.*, 2005, figuras de las pp. 132 y 133.

¹¹² Schönube, 1980, p. 186.

¹¹³ Como testimonio de lo anterior, en Olay *et al.*, 2005, fig. derecha de la pág. 109, se ve una escultura del estilo Comala con pequeñas piezas de obsidiana negra en los ojos, al parecer pegadas, a la manera de pupilas.

con cruces, y un escudo dorsal con líneas zigzagueantes, del que se proyecta una abertura tubular.

Estilo Pihuamo

Es otro de los estilos identificados por Hasso von Winning con base en esculturas antropomorfas que aparecieron en el mercado ilegal de arte en los años de 1960, de las cuales se reportaba su procedencia en el municipio de Pihuamo, en el sureste de Jalisco, en la frontera con Colima. Algunas obras que conocí en el Museo Histórico de Pihuamo Dr. Atl parecen confirmar dicho origen. Tiene similitudes con el Comala (en particular la variante de vasijas escultóricas), Winning además lo encuentra cercano a estilos de Jalisco.¹¹⁴ Lo Comala se advierte en que se trata de figuras huecas modeladas con abertura tubular, que les confiere cierta calidad de vasijas; en la superficie roja y bien pulida y en que se privilegia la representación de hombres. Respecto a los estilos de Jalisco, encuentro que remite al Tuxcacuesco-Ortices por los detalles relevados comparables con el uso del pastillaje en dicha modalidad (**figura 5.55**).

De acuerdo con Von Winning, miden entre 13 y 59 cm de altura, están bien cocidas, pintadas en blanco y negro sobre rojo; los hombres se figuraron de pie o sentados en posiciones estáticas; lo distinguen los ojos abultados con una hendidura por la mitad, del tipo llamado grano de café; la nariz es fina, recta, con la zona de la boca pronunciada y el mentón remetido; las orejas son como tablillas rectangulares con pequeños orificios circulares. Otros rasgos característicos son que la indumentaria y los adornos están

¹¹⁴ Winning, 1974, pp. 74, 75.

delineados con relieves; presentan tocados corniformes y entre las prendas se halla la que pasa por debajo de un hombro y cubre parte del torso.

Estilo Coahuayana

La procedencia de esta modalidad artística es el valle de Coahuayana, una zona del sureste de Colima próxima a Michoacán; el río del mismo nombre divide en la actualidad esas dos entidades y además se llama así el municipio de la parte michoacana involucrado. Schöndube informa que estas obras son conocidas popularmente como “camotas”, dice que algunos ejemplares provienen de la zona próxima al río Coahuayana; identifica que son figuras femeninas con el sexo bien definido, que tienen pelotillas de barro sobre los hombros y una vertedera en la cabeza.¹¹⁵

Lo define más ampliamente Jacki Gallagher. El estilo Coahuayana se reconoce hasta ahora sólo en esculturas huecas humanas, la superficie es café, en parte con engobe rojo; sobre todo están sedentes; hay dos variantes.

Las de menor formato son femeninas obesas, con brazos y piernas cortas; miden entre unos 15 y 30 cm de altura; les distingue una boca de vasija con bordes anchos en el ápice; el uso de pastillaje para figurar rostros, detalles corporales y adornos, como las protuberancias en los hombros y collares. La segunda variante son figuras altas que pueden alcanzar de entre 40 y 60 cm de altura, incluye hombres y mujeres desnudos. En comparación con las anteriores, hay mayor apego a las proporciones naturales del cuerpo; pueden tener en el ápice la misma forma de abertura de vasija mencionada o mostrar un

¹¹⁵ Schöndube, 1980, p. 186.

peinado con una sucesión de hileras verticales relevadas; invariablemente con las protuberancias en los hombros; el torso es tubular y largo, y sientan en bancos de cuatro patas, daramente modelados.¹¹⁶

Estilos Comala Tardío y Comala Fantástico

He dejado para el final de este panorama estilístico dos modalidades que se distancian de todas las anteriores, en razón de que el cuerpo humano no se muestra desnudo o semidesnudo sino casi totalmente vestido, o fue plasmado de manera fantástica. El primer caso es de un estilo cuya temporalidad se ha situado hacia el final de la fase Comala,¹¹⁷ de ahí el nombre de Comala Tardío; el segundo es el de los braseros antropomorfos con asa de canasta; éste último estilo no tiene denominación, y dado que se atribuye a la fase Comala,¹¹⁸ propongo llamarlo Comala Fantástico. Dado que fue privilegiada su construcción figurativa, considero estos braseros como obras escultóricas.

Ambas modalidades estilísticas comparten el modelado, el uso del pastillaje, la apariencia del barro de color ocre o parcialmente con engobe rojo, y la representación de figuras masculinas. Es posible que la producción de ambos, en especial del segundo, fuera limitada.

En las esculturas del Comala Tardío se ven personajes de pie; son obras pequeñas, de entre unos 10 y 25 cm de altura, con minuciosidad en los detalles y las piernas arqueadas

¹¹⁶ Gallagher, 1983, pp. 41-43.

¹¹⁷ Townsend, 1998c, véase en particular p. 283. Cabe decir que en otras publicaciones sólo se asignan a la fase Comala y al periodo Clásico (*cf.*: Olay *et al.*, 2005, pp. 106, 107).

¹¹⁸ *Cfr.*: Olay *et al.*, 2005, pp. 110, 111.

(**figura 5.57a**). Sin duda en su manufactura dejan ver rasgos de las figuras sólidas del estilo Comala en su variante de “adolescentes”.

Los atuendos son sumamente elaborados, con facilidad puede inferirse su función ritual. Asimismo queda claro que se trata de una vestimenta que oculta un cuerpo humano, ya que algunos tocados son desmontables y permiten verlo en parte; al margen de ello, suelen quedar descubiertos el cuello, parte de los brazos o las manos, así como la separación entre diversas secciones que componen los trajes.

Los tocados son altos, de notable riqueza formal que incorporan cabezas de animales, como aves y cocodrilos o lagartos; pueden quedar sostenidos a las cabezas por medio de barboquejos. Igual resalta la variedad de los trajes; como elemento común están los dos discos que sirven como ajorcas en cada pierna y el calzado como una forma lisa y de base ancha. El ajuar se completa con los variados instrumentos que llevan en las manos y que a veces no es factible identificar bien, entre ellos pueden estar sonajas y en definitiva hay una escultura que carga en las manos un infante recostado.¹¹⁹

Los braseros del estilo Comala Fantástico son de mayor altura que las anteriores, suelen rebasar los 50 cm de altura (**figura 5.57b**). Tienen dos vistas, de cada lado puede verse una figura antropomorfa, son parecidas, no idénticas.

Bajo las asas de canasta hay figuras que parecen estar montadas sobre un feroz animal cuadrúpedo o sobre un individuo humano con postura de contorsionista, es decir arqueada, con la cabeza echada hacia atrás y las palmas sobre el piso; otras figuras se ven sentadas con las piernas muy separadas y notables genitales. En lo general, extienden los

¹¹⁹ La figura aparece en Olay *et al.*, 2005, p. 107.

brazos a los lados o ponen las manos sobre los muslos, en cualquier caso tienen modelados los dedos; los volúmenes corporales son esquemáticos.

La mayor atención se concentra en los grandes rostros de forma trapezoidal inversa. La boca mide el ancho de la cara y está muy abierta y muestra los dientes; la nariz es corta y aguileña; los ojos dan la impresión de una mirada desorbitada, son grandes y los integran dos círculos concéntricos; las cejas están relevadas, algunas muestran en esos relieves perforaciones circulares que igual se ven en la zona de la barba (quizá para insertar cabello o alguna fibra); presentan orejeras circulares y arriba de la frente una línea de pastillas. Termina la composición un asa alta, con forma de arco, a la que suelen adherirse formas serpentinas enlazadas, cuyas cabezas quedan cerca de los monstruosos rostros.

5. La unidad en la diversidad de estilos

En suma, hemos hecho un recorrido por dieciocho modalidades estilísticas: Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, San Sebastián, Arenal, San Juanito, Ameca-Etztatlán, Tala-Tonalá, Chapala, Elefantino, Tuxcacuesco-Ortices, Tuxcacuesco, Comala, Xilotlán, Pihuamo, Coahuayana, Comala Tardío y Comala Fantástico. En la mayoría de éstas han podido distinguirse variantes internas. Sólo en seis estilos advertí tanto esculturas como vasijas (Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, Arenal, Ameca-Etztatlán y Comala); once únicamente están identificadas en obras escultóricas (San Sebastián, San Juanito, Tala-Tonalá, Chapala, Elefantino, Tuxcacuesco-Ortices, Xilotlán, Pihuamo, Coahuayana, Comala Tardío y Comala Fantástico) y una sólo en vasijas (Tuxcacuesco).

La anterior no es una clasificación estilística integral: con seguridad en varios estilos, como el Ameca-Etztatlán, es posible precisar las variantes; asimismo, algunas que aquí se plantean por separado tal vez podrían constituirse en variantes de una categoría estilística mayor, como es el caso del Pihuamo, Xilotlán y Comala Tardío en relación con el estilo Comala; y finalmente es un hecho que faltan más modalidades estilísticas por identificar. Profundizar en este análisis, así como en sus ubicaciones locales y temporales, amerita un esfuerzo colectivo. En tanto, este trabajo representa un avance; actualiza el panorama estilístico atendiendo la amplitud de la cultura de tumbas de tiro, especifica las características y la extensión territorial de cada estilo y ahonda en el estudio de las imágenes artísticas.

Bajo un esquema similar al desarrollado en el capítulo dedicado a las tumbas de tiro, los otros tipos de sepulturas y las prácticas funerarias, en el presente capítulo he pretendido exponer la complejidad del arte cerámico de esta cultura del Occidente. A partir de aquí, los afanes de comprensión e interpretación buscan varios caminos. Dar luz a la diversidad de sus expresiones con el fin de señalar, a la par, indicios de unidad cultural. Destacar el contundente predominio de las imágenes de los humanos en las esculturas, que las mujeres y los hombres fueron recreados con una asombrosa riqueza de soluciones formales y que a través de éstas se revela un decidido interés por mostrar el cuerpo desnudo o casi desnudo. Dar a conocer que en las vasijas decoradas con técnicas bidimensionales se privilegiaron las formas y composiciones geométricas, que en éstas se integran algunos motivos figurativos y que una abundante cantidad de tales imágenes en vasijas pueden interpretarse como representaciones del cosmos. De modo que en las

esculturas y en las vasijas, es decir, las imágenes del humano y las de universo, los artistas del barro expresaron elementos radicales en la visión del mundo de este pueblo.

El análisis de las características físicas de las tumbas de tiro, de los otros tipos de sepulturas y de las diversas costumbres mortuorias de esta cultura, permitió poner en relieve elementos que indican la coherencia ideológica en el conjunto de sus rasgos. Acerca del arte cerámico, opino que en los mismos términos puede advertirse la unidad cultural del pueblo de las tumbas de tiro. Como se ha planteado, el barro hecho cerámica es parte privilegiada en los discursos que de modo plástico se materializaron en esculturas, vasijas y otros objetos que acompañaron a los muertos en su morada eterna; fue tanta su importancia que incluso fragmentos de piezas o tepalcates fueron depositados como ofrenda en las tumbas.

De la misma manera en que existen variaciones en el diseño de las tumbas de tiro y cámara a lo largo del territorio, las hay en los estilos cerámicos, y con mayor notabilidad. En ambos casos, en tales variaciones pudieron intervenir las diferentes latitudes, la estratificación social, la compleja geografía y el factor temporal (recordemos que el periodo de esta cultura se extiende alrededor de nueve siglos). A la vez, es importante considerar que en el desarrollo de esas modalidades artísticas particulares pudo participar el afán de las comunidades por mostrarse diferentes, aun cuando en el fondo se expresaran ideas, conocimientos y creencias similares, sustentadas desde luego en un devenir común. Pese a que de la identidad étnica de este pueblo la historia lingüística sólo enseña, en términos generales, que se trataba de la familia yutoazteca, la multiplicidad de lenguas que se sabe existían en la región al tiempo de la Conquista y aún en el siglo XVII, pudiera darnos una

idea de la diversidad de las comunidades que conformaron este pueblo y muy probablemente hablaron numerosas lenguas.¹²⁰

Quizá una primera impresión ante la diversidad de estilos del arte cerámico sea el de una creatividad extraordinaria. Ésta puede magnificarse todavía más, pues en relación con las vasijas he dejado fuera un rico *corpus* de formas: aquéllas que incorporan en su cuerpo el modelado de elementos figurativos (sin perder su condición principal de recipientes) y las que, a grandes rasgos, carecen de decoración de tipo bidimensional; en éstas existe igualmente un amplio repertorio de soluciones, por lo que toca a sus cuerpos, bocas, bordes, cuellos, soportes. En contraste con esta variedad, advierto que la simpleza de los cuerpos de los recipientes decorados que hemos atendido, en el sentido de que se reducen a formas geométricas básicas, fue totalmente apta para usarse como un lienzo en el que se plasmaron los motivos geométricos abstractos y figurativos antes expuestos. Este tipo de decoración geométrica aglutina las vasijas de distintos estilos que se crearon a lo largo del territorio de las tumbas de tiro.

El reconocimiento de la elevada facultad de creación manifestada en este arte cerámico aplica de modo especial para las esculturas. En las imágenes humanas oscila entre una imitación más próxima a la realidad visible hasta muy acusadas deformaciones grotescas y síntesis de los volúmenes, sin perder la referencia al modelo natural. Su expresividad fluctúa entre lo introspectivo, lo estático, lo dinámico, un ánimo contenido o exagerado. No obstante, el margen de libertad formal es restringido y la selección de los

¹²⁰ Una idea similar a esta conformación plurilingüística fue propuesta por Paul Kirchhoff, quien planteó la posibilidad de que las tres variantes que él identificó en la escultura cerámica (“Los desnudos”, “Los de vestido policromo” y “Los de taparrabo”) hayan representado tres grupos raciales o tipos de población (Kirchhoff, 1946).

temas figurados también. Desde una perspectiva histórico-artística es posible aseverar que la inventiva de los artistas necesariamente está inserta en la tradición, por tanto, se basa en un repertorio de formas conocidas. Son imágenes estereotipadas que responden a construcciones culturales, de ningún modo se trata de reproducciones espontáneas de la naturaleza, como se ha querido ver.¹²¹

A través de las diferencias sale a relucir la unidad de esta masiva producción artística. No sobra recordar que una cualidad elemental propia de todas las modalidades estilísticas es la materia del barro, convertido en cerámica por medio de la cocción; otra cualidad es el modelado como la técnica principal para construir las piezas.

Como hemos visto, la escultura de los diversos estilos induce imágenes que remiten al ámbito vegetal, la fauna, la arquitectura y numerosos objetos, aunque no tengo duda de que lo humano fue la figuración predilecta. Sobre todo se trata de seres vivos,¹²² pues las piezas que tiene la apariencia de difuntos son escasas. Se ven hombres y mujeres en distintos rangos de edad; las posibles excepciones a la representación de ambos sexos en un mismo estilo se aprecia en el Pihuamo y el Comala Tardío, en los cuales según parece, únicamente hay hombres; también cabe decir que en el Comala las imágenes femeninas son escasas.

Otro punto común consiste en que pueden distinguirse las imágenes femeninas de las masculinas, aun cuando en cada modalidad estilística sus rostros sean idénticos. En este sentido descuella un profundo interés en el cuerpo humano ligado a un sabio conocimiento

¹²¹ Véase el capítulo 2.

¹²² Recordemos la biofilia o apariencia vital de lo representado, de la que hablaba Beatriz de la Fuente (1994 [1974]).

de su anatomía y una estética abierta a la sensualidad. Antes se ha resaltado que estas cualidades vinculadas con la concepción del cuerpo humano resaltan en toda la gama de representaciones, inclusive en las figuras grotescas, caricaturescas, aplanadas, pequeñas, con menor detalle o más descuidada elaboración. Como se ha visto, una convención básica fue el abultamiento de los senos en las mujeres, pues no es usual que todos exhiban los genitales. La diferenciación sexual en todo este legado escultórico también se manifiesta en que las mujeres y los hombres visten diferente, cargan de modo diferente las vasijas, los objetos asociados a unas u otros varían, muestran ademanes y posturas diferentes y aparentan ejecutar distintos tipos de actividades prácticas. De manera paralela, destaca que en cada estilo los hombres y las mujeres comparten las mismas formas de tocados, peinados, aretes, narigueras, collares, pectorales y brazaletes, e igualmente de los bancos que a algunas les sirven de asiento y con seguridad fueron un atributo de autoridad.

Las posturas y los ademanes amplían los estereotipos de este arte, pienso que es un hecho que comunican mensajes específicos, que sin embargo hoy resulta difícil descifrar.¹²³

¹²³ Peter T. Furst también destacó este asunto; para aproximarse a lo que simbolizan tales ademanes propuso la analogía etnográfica, de modo que sus informantes huicholes le dieron las siguientes interpretaciones. Mano tocando la parte posterior de la cabeza significa establecer comunicación con los dioses a través de la cabeza, específicamente, de la “coronilla”, la cual, es considerada por los indígenas cora-huichol y del Suroeste de los Estados Unidos como el asiento de la esencia de la vida o alma. Mano posada sobre la boca: escupir o soplar en la mano, es un gesto chamánico ampliamente utilizado en curaciones de vivos y de muertos. Mano o manos extendidas con la palma hacia abajo: otorgar poderes sobrenaturales. Mano o manos extendidas con la palma hacia arriba: recibir dones sobrenaturales, o, si están sosteniendo un recipiente y otro objeto, significa ofrendar a lo sobrenatural. Mano izquierda atrás de la cabeza y brazo derecho extendido al frente con la palma viendo al frente: gesto femenino para pedir fertilidad, quedar preñadas o dar a luz; detener la menstruación para poder concebir; es apropiado para las madres cuyo hijo ha muerto y desean embarazarse de nuevo (Furst, 1973, pp. 124, 125; 1974, pp. 142, 143).

Cabe apuntar que los procedimientos de Furst para establecer dichas analogías carece de la sistematicidad necesaria: son limitadas sus consideraciones sobre esta antigua escultura cerámica y también sobre las etnias aludidas. Acerca de los huicholes en particular se le ha criticado que tuvo como informante principal una persona alejada de las tradiciones; a partir de ello el trabajo de Furst ha sido descalificado tanto por prehispanistas (Weigand, 1992), como por etnógrafos (Jáuregui, 1998, pp. 298-305). Coincido en

Los femeninos induyen posar una mano en el cuello, una mejilla o el mentón; tocarse un seno, levantar los brazos a los lados o levantarlos al frente y mostrar las palmas. Ellas se miran abrazando infantes, sosteniendo vasijas en el regazo o sobre un hombro; se sientan con las piernas dobladas hacia atrás o hacia un lado. Los hombres, si están sedentes tienen las piernas entrecruzadas con las rodillas a los lados o las rodillas levantadas y los brazos o codos sobre ellas. La postura de contorsionista, fumar y los atributos de guerra, juego de pelota y música, son exclusivos de ellos (entre los instrumentos musicales están: tambor, caparazón de tortuga, flauta, sonaja, raspador y trompeta de caracol).

Una parte de los estilos comparte las protuberancias cónicas o redondeadas en los hombros: San Sebastián, Ameca-Etztatlán, San Juanito, Arenal, Tuxcacueco-Ortices, Comala Tardío (véanse las figuras 5.5, 5.6, 5.9, 5.10 a, 5.18i, j; 5.34, 5.39a, 5.48a; 5.56 y 5.57a); de acuerdo con sus cánones particulares, en el Tala-Tonalá este elemento se ve pintado como lunares o aros (véanse las figuras 5.7c, 5.18b, 5.45a). Es muy factible que representen escarificaciones y quizá el mismo motivo aparezca decorando bandas que se portan en brazos, piernas y en el tocado de figuras de las anteriores modalidades y del Ixtlán del Río. Considero que la forma tiene un origen vegetal, que también fue plasmado de esa manera en cerámica. Por ejemplo, el árbol que ocupa el lugar central en una de las escenas sobre plataforma de la modalidad Ixtlán del Río; en vasijas del estilo Comala que tienen forma de una sección de tronco y asimismo presentan el cuerpo esférico. En los dos

que su trabajo es poco riguroso, pero ante todo me parece importante destacar la temprana intuición de Furst para poner en relieve posibles relaciones con culturas indígenas actuales del la región Occidente y asimismo el carácter simbólico y religioso de las tumbas de tiro y la escultura cerámica funeraria de la cultura que les dio origen.

primeros casos se ha reconocido al pochote o ceiba¹²⁴ y en el tercero al fruto de la datura;¹²⁵ de modo que pudiera ser que las protuberancias de estas especies vegetales se convirtieran en un atributo de las imágenes humanas que las dotara de un simbolismo especial.¹²⁶

La argumentación en torno a la unidad cultural de este pueblo a partir del estudio del arte supone una intensa comunicación entre las comunidades y a la par, que las obras, los artistas y los talleres o las escuelas de ceramistas transitaron, de alguna manera, entre las muy numerosas localidades que con seguridad se distribuían en el territorio de las tumbas de tiro. Es probable que en determinadas zonas existieran talleres que produjeran varios estilos. De nuevo, la escasez de las indagaciones arqueológicas, el coleccionismo y el saqueo impiden que las evidencias directas sean amplias, por tanto cabe retomar algunas notas.

Se ha comprobado que piezas de distintos estilos convivieron en los mismos espacios. Los rescates arqueológicos de tumbas en la zona de Etzatlán llevaron a Long a encontrar en un mismo recinto funerario esculturas de los estilos Arenal, San Sebastián y vasijas Ameca-Etzatlán (Tumba 1 de San Sebastián); esculturas San Sebastián y Ameca-Etzatlán (Tumba 3 de Mary Pérez); esculturas Ameca-Etzatlán y Arenal (Tumba 3 de El Arenal y Tumba 1 de Santa María); vasijas Ameca-Etzatlán y esculturas Arenal (Tumbas 1 y 2 de El Arenal)¹²⁷

¹²⁴ Witmore, 1998, p. 146

¹²⁵ Furst, 1973, pp. 123, 124; 1974, p. 142. Agradezco al doctor Robert A. Bye, del Instituto de Biología de la UNAM, por la confirmación del dato de identificación de las plantas. Datura y pochote se encuentran en la región Occidente, en Jalisco, respecto al pochote, existe la variedad llamada Ceiba aesculifolia.

¹²⁶ Hernández, 2004.

¹²⁷ Long, 1966, p. 83.

En las tumbas de tiro, fosas y entierros directos excavados por Mountjoy en Puerto Vallarta, fueron ofrendadas esculturas de los estilos Lagunillas –que advierto fueron hechas localmente- e Ixtlán del Río, así como vasijas Ixtlán del Río y Tuxcacuesco.¹²⁸ En los cementerios de tumbas de tiro y fosas de Los Toriles, en Ixtlán del Río, Zepeda registró esculturas y vasijas del estilo Ixtlán del Río, esculturas y vasijas zoomorfas del San Sebastián y esculturas San Juanito.¹²⁹

Acercas del cañón de Bolaños Cabrero y López informan del hallazgo en tumbas de tiro de vasijas del estilo Lagunillas, que desde mi punto de vista fueron llevadas desde los valles sureños del altiplano nayarita, y asimismo encuentran vasijas en la variante local del mismo estilo, así como vasijas del estilo Zacatecas.¹³⁰ En la cuenca de Sayula abundan las figuras sólidas del estilo Tuxcacuesco-Ortices, e información sobre tumbas de tiro saqueadas sugiere que las esculturas huecas del estilo Ameca-Etztatlán también fueron comunes en la región.¹³¹

Las recientes acciones de salvamento encabezadas por Barrera en el sureste nayarita, en territorio serrano, condujeron al hallazgo en tumbas de tiro de por lo menos dos vasijas zoomorfas del estilo Comala, procedentes del actual territorio colimense, y de

¹²⁸ Mounjoy, 2003 (véanse en particular los sitios La Pedrera y El Reparito); Mountjoy y Sandford, 2006, pp. 315-316, fig. 4.

¹²⁹ Zepeda, 1994, véase en particular la sección fotográfica titulada “La colección cerámica”. A partir de los materiales ofrendados en las diez tumbas de fosa que excavó en el cementerio El Ranchito, Gabriela Zepeda distingue una activa interacción cultural entre el corredor Magdalena-Tequila-Etztatlán y el área de Ixtlán del Río durante el periodo Ixtlán Temprano (Zepeda, 2001, pp. 81-84).

¹³⁰ Cabrero y López, 1997.

¹³¹ Valdez *et al.*, 2006, p. 307

varias vasijas del estilo Ameca-Etztatlán que con toda seguridad detecto que fueron hechas en esa zona jalisciense.¹³²

La difusión de las obras atestigua el elevado prestigio de ciertos estilos y de nuevo, la interacción entre las distintas comunidades. En relación con ello, también encuentro esculturas que imitan el estilo Ameca-Etztatlán: una fue inducida en la reproducción de una tumba de tiro de la zona nayarita recién mencionada -que formó parte de una exposición-, mientras que hacia el sur en varias piezas del estilo Comala, también se intentó reproducir este estilo.¹³³

6. Un estilo cerámico figurativo y abstracto

A lo largo de este capítulo, al tratar en las distintas modalidades a las esculturas y las vasijas decoradas he tocado principalmente dos temas: en las obras escultóricas se destacaron las imágenes de los humanos; de las segundas se ha subrayado que las formas plasmadas en los recipientes no suelen remitir a una realidad visual y que algunas exhiben imágenes del universo. En las primeras, su filiación resulta evidente, como se ha dicho, en la escultura y las vasijas escultóricas se modelaron animales, vegetales, arquitectura y una variedad amplia de objetos, no obstante, son las mujeres y los hombres los que definitivamente imperan en su iconografía, por tal razón este estudio se ha centrado en ellos. La identificación de las

¹³² Pude identificar varias vasijas rojo sobre crema manufacturadas en la zona de Ameca-Etztatlán en la reproducción del contenido de algunas tumbas de tiro en la aludida exposición en el Museo del Templo Mayor de los materiales del salvamento arqueológico ligado a la presa El Cajón (una de estas vasijas puede verse en Barrera *et al.*, 2006, p. 64). Igualmente ahí detecté una pequeña escultura que copia el mismo estilo Ameca y evidentemente es una versión local. Las dos vasijas Comala pueden verse en Barrera *et al.*, 2006, p. 85.

¹³³ *Cfr. Arqueología Mexicana*, ed. especial 9, p. 20, figura de la parte superior derecha; p. 52, figura de la parte superior; p. 63, figura superior izquierda,

imágenes del universo derivan de una labor interpretativa; hasta aquí he referido los motivos y algunas composiciones que sustentan dicha afirmación; en el siguiente capítulo profundizo en el asunto.

Con el propósito de avanzar en la comprensión de este arte cerámico, cabe dirigir la atención a las formas y los medios usados para materializar ambos temas. Distingo dos lenguajes plásticos plenamente armónicos con los que se pretendió recrear o imaginar. Para la temática humana los artistas utilizaron recursos figurativos. En el campo del arte la categoría de lo figurativo es vasta. En lo básico consiste en formas que guardan relación con la realidad visual o física, si bien el grado de mimesis varía: las hay con mayor verosimilitud, es decir más realistas o naturalistas; asimismo, aquellas que idealizan la realidad y la vuelven más armoniosa y bella; hay otras que la deforman a tal nivel que les otorgan un carácter grotesco; o que intensifican ciertos elementos e incrementan su expresividad; y finalmente otras que simplifican –me refiero en términos visuales, no conceptuales- o esquematizan esa realidad.

En lo general, todo este abanico de posibilidades puede reconocerse en la escultura cerámica del pueblo de las tumbas de tiro. Si bien, me parece que resalta una naturaleza humana idealizada que privilegió la desnudez. En este tópico es necesario introducir la perspectiva histórica, puesto que tales valoraciones se producen desde cierto horizonte, como bien se sabe, las percepciones y los gustos cambian. Cada estilo, cada época, cada cultura y cada sociedad tienen su propia concepción de lo que es “natural” en el arte.¹³⁴ Retomo también la cuestión de los estereotipos, o que estamos ante imágenes insertas en

¹³⁴ Gombrich, 1998[1959], p. X.

una tradición, para recordar la frase del artista Andre Malraux acerca de que el arte nace del arte, no de la naturaleza.¹³⁵ En el fondo del asunto se revela el complejo proceso de la creación artística y es oportuno enfatizar que cuando se miran estas imágenes humanas estamos ante recreaciones de la naturaleza, o mejor dicho, recreaciones selectivas.

Se ha mencionado que los lenguajes plásticos elegidos resultan especialmente congruentes con las imágenes creadas. En el caso de las humanas, la elección de un medio escultórico no podría ser más apropiada. Sus cualidades tridimensionales, espaciales, visuales y táctiles,¹³⁶ hacen de la escultura el arte óptimo para recrear esas mismas cualidades que son inherentes a los cuerpos humanos, en lo particular. A diferencia de las imágenes pictóricas, en la escultura se aprecian volúmenes, texturas, luces y sombras reales. En su sentido pleno como un arte de tres dimensiones —altura, anchura, espesor— puede mirarse y tocarse desde cualquier ángulo. En efecto, son *cuerpos* sólidos que ocupan un espacio e interactúan con él. En tal orden de ideas, desde el inicio de la tesis planteé todo lo que generalmente perdemos como espectadores cuando se hallan exhibidas en recintos con museografías alejadas de las cualidades de estas piezas.

La pertinencia del medio con lo plasmado se advierte igualmente en las “imágenes del universo” figuradas en las vasijas. En este caso, el lenguaje plástico es abstracto, otra amplia categoría del arte que en lo básico se concibe como opuesta a lo figurativo o al mundo visible. No evoca, por tanto, una realidad material, sino que es la representación de

¹³⁵ Gombrich, 1998 [1959], p. 19. De este libro, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, véase en particular el capítulo “La verdad y el estereotipo”.

¹³⁶ Acerca de las cualidades de las esculturas que planteo en este párrafo, pueden consultarse los estudios clásicos de Herbert Read, en particular véase *The art of sculpture* (1954).

un ser o de un concepto imaginario.¹³⁷ Y no podría ser de otro modo si se trata, como propongo, de imágenes del espacio universal, de formas y colores imaginados que materializan un concepto: el del universo, con su organización en diversos planos y esquemas verticales, horizontales y circulares.¹³⁸

En este caso la abstracción es geométrica: a través de motivos y composiciones de este tipo se construyó un orden del cosmos de la forma como lo concebía esta cultura y asimismo otros pueblos mesoamericanos. La geometría siempre ha estado asociada con la racionalidad,¹³⁹ por lo que la elección de este lenguaje plástico se percibe plenamente armónico. En las formas mismas de los recipientes se reitera lo geométrico, de modo que éstas y las de su decoración conforman una unidad, y generan varias lecturas simbólicas según la ubicación de las imágenes: interior, exterior, centro, a los lados, a una altura media, en la periferia.

7. Las imágenes de los humanos

Este capítulo termina con algunas ideas sobre los hombres y las mujeres de barro. Procuro dar cuenta de algunos valores simbólicos de este arte y su importancia substancial en la cultura de tumbas de tiro. Abordo una trama de elaboraciones ideológicas que tal vez les dieron origen y las complejas funciones que pudieron cumplir estas imágenes de lo humano, no por su referencia a lo natural, sino por su carácter cultural.

¹³⁷ *Cfr.* Lorblanchet, 1993.

¹³⁸ Véase el capítulo siguiente.

¹³⁹ *Cfr.* Pedoe, 1979, p. 23.

El cuerpo “al natural”¹⁴⁰

A través de las distintas graduaciones en la referencia a lo visible, desde lo caricaturesco a las bellezas idealizadas, es importante notar que en casi la totalidad de estas obras escultóricas (como excepción están las del estilo Comala Fantástico y los infantes) se modelaron figuras humanas explícitas: no hay duda de que se trata de mujeres y hombres, aun cuando sus rostros se vean similares en cada modalidad estilística. Como se ha visto prevalece la desnudez, y precisamente los atributos corporales —junto con otros antes enunciados— fueron utilizados por los artistas para conferirles su identidad sexual. No es difícil darse cuenta de que los ceramistas fueron profundos conocedores del cuerpo humano, no sólo en su apariencia, igual en su estructura interna.

Tampoco puede cuestionarse que su estética, por lo menos desde un enfoque actual, despliega sensualidad. Aun en las formas que distorsionan las proporciones anatómicas se lograron manejos armoniosos de los volúmenes, sean planos o abultados. El modelado dio origen a la redondez de los contornos, de modo que esta técnica es inherente a este estilo figurativo de relativo naturalismo. Otra técnica hubiera dado otro resultado; igualmente hubiera ocurrido con una materia diferente; aquí la plasticidad del barro fue sabiamente aprovechada; su textura alisada y los colores de la superficie sugieren las de la piel humana.

En las esculturas prácticamente todas las figuras humanas se ven de cuerpo completo o simulando estar completas. Muy contadas veces los humanos fueron

¹⁴⁰ En el campo de la creación artística, la expresión “al natural” remite el proceso de plasmar cualquier modelo o paisaje con éste a la vista directa. Empleo la expresión no en el sentido de efectivamente se hubieran realizado así, las esculturas, sino por su apariencia “natural” lograda por medio de artificios, de manera que sobre todo tiene que ver con la elaboración del arte.

representados de modo abiertamente parcial, es decir, sólo como un rostro, una cabeza o un pie, lo cual ejemplifican algunas máscaras y vasijas con forma de cabeza y de pie que existen en el estilo Comala.

He señalado como una constante el cuerpo desnudo o semidesnudo, no obstante, el cuerpo visible no siempre fue el tema principal, si consideramos el punto de interés visual en las composiciones. A veces, parece que fue más importante destacar la postura general o ciertos ornamentos o actividades; por tanto, se sintetizaron ciertos detalles a fin de evitar distracciones o se agrandaron otras partes para atraer la atención; en otras esculturas la exageración de rasgos enfatiza la expresividad. En todo caso, es posible reconocer que detrás de la indumentaria existe el volumen de un cuerpo.

No podemos dejar de preguntar ¿qué significan estas obras? ¿Qué simbolizan? ¿Qué función cumplieron las imágenes de los humanos? ¿Por qué fueron creadas de modo tan prolífico? Aun cuando la investigación no ha pretendido adentrarse en lo iconográfico, a lo largo de las descripciones estilísticas y de las figuras que les acompañan, sale a relucir una parte de la extensa gama de temas.¹⁴¹ El siguiente ejercicio de identificación temática está basado en las piezas individuales –no en los grupos sobre plataformas o en maquetas- que he visto o registrado en museos y en las que conozco a través de publicaciones. Se trata de un ejercicio meramente exploratorio que no toma en cuenta los ademanes.

Entre los femeninos están: sedente, de pie, maternidad, molendera, cargadora, embarazada, obesa, enferma, jorobada, cubierta de pequeñas humanas, prisionera atada; figura con vasija, con vasija y bule, con vasija y abanico, con infante y vasija o con vasija y

¹⁴¹ Sobre la iconográfica de este arte, la bibliografía fundamental son las publicaciones de Hasso von Winning.

labios deformados; figura con cuadrúpedo parecido a un perro, recostada, con ¿sombrija?. Los temas ligados con los hombres muestran un mayor número de variantes y actividades más dinámicas o enérgicas: sedente, de pie, con infante, con vasija, con vasija y labios deformes, con vasija y instrumento para ¿sorber?, músico, figura con hacha, guerrero, bebedor, tlachiquero, cargador, contorsionista, enfermo, itifálico, con vasija y bule, con pelota, con cuadrúpedo parecido a perro, músico con vasija, recostado sobre un redinatorio, fumador, prisionero atado, en un palanquín, jorobado, jorobado con vasija, jorobado itifálico, itifálico con sonaja; figura con vara, lanza o bastón vertical sobre el piso; parado sobre serpiente, en combate, portado cabezas decapitadas, con perro y ¿sombrija?, acróbata.

Puede, en efecto, reconocerse una amplia variedad temática, sin embargo, buena parte sólo está representada por unas cuantas figuras, incluso una por lo menos conocida. Es factible indicar que tanto en mujeres como en hombres el tema que prevalece es cuando están de pie o sentados, sin objeto o figura asociada, o indumentaria que remita a un oficio especial; en segundo lugar parecen encontrarse las figuras que cargan vasijas. El predominio de esta iconografía “simple” apunala la importancia de la figuración del ser humano, su corporalidad y apariencia vital. La asociación con vasijas evoca el carácter ritual de las imágenes.

En el repertorio temático deben agregarse los que tienen aspecto de muertos, aunque es un hecho que las imágenes de los “muertos” son muy escasas ante las de los “vivos”. Distingo tres tipos de figuración. Los que se ven sentados y llevan una forma sobresaliente en la boca que recuerda la piedra encontrada en algunas tumbas de tiro en

asociación con los restos óseos. Las cabezas en apariencia decapitadas con la lengua de fuera y los ojos cerrados. Las pequeñas esculturas sólidas en las que los individuos se ven recostados en camillas y de las que se ha sugerido que representan cómo bajaban a los difuntos a través de los tiros para depositarlos en las cámaras.¹⁴²

El cuerpo sagrado

En cuanto a la interpretación de estas obras en lo general en el capítulo segundo hemos referido algunas visiones tradicionales que las han entendido en lo inmediato y señalan que se trata de estampas de la vida cotidiana. En una vía distinta se ha indicado la veneración a los muertos o a los ancestros;¹⁴³ se ha dicho que son retratos de los difuntos,¹⁴⁴ guardianes, chamanes, o imágenes religiosas,¹⁴⁵ en particular ritos de paso y algunos temas típicos en la

¹⁴² Tal idea acerca de las figuras en camillas la postula Diego Delgado en su tesis no publicada (referido en Winning, 1972b, p. 35). Hasso von Winnig estudió más de una centena de ese tipo de obras, entre otros puntos, señala que cuando se ven acompañadas de adultos parados a un lado podrían tratarse de enfermos (*ibidem*). De acuerdo con las fotografías de las piezas estudiadas por Von Winning, estas obras fueron modeladas en los estilos Tuxcacuesco-Ortices, Comala (variante tecos), Ameca-Etztlán e Ixtlán del Río.

¹⁴³ Con mayor frecuencia los estudios apuntan que la expresión estética y las prácticas rituales se dedicaron al culto a los muertos, tal vez un tipo de veneración a los ancestros, y no a una jerarquía compleja de poderosas deidades independientes, como en el resto de Mesoamérica, como en el caso de Meighan y Nicholson, 1970, p. 26.

¹⁴⁴ En 1946 Salvador Toscano planteó por primera vez de modo explícito, la dicotomía vida y muerte en las esculturas y su contexto, subraya que se trata de un arte mortuario que exhibe vitalidad. Infirió también un profundo culto a los muertos y la creencia en la vida ulterior. Concibió las obras como retratos de los difuntos y propuso que las representaciones animales y humanas tenían la intención de reproducir en el inframundo el ambiente de los vivos (Toscano, 1946).

¹⁴⁵ A partir de 1965 Peter T. Furst aportó alternativas novedosas de interpretación de este arte: consideró las prácticas funerarias como un fenómeno religioso. Desde su punto de vista, en algunas esculturas se identifican temas y personajes chamánicos: los “guerreros” son los guardianes chamanes que protegen a los muertos de los espíritus malignos; y otras figuras manifiestan claros síntomas del consumo de alucinógenos. Entendió las maquetas del estilo Ixtlán del Río como formas análogas a las tumbas, como dos niveles espaciales sobrepuestos donde conviven los vivos y los muertos (véanse en la bibliografía las obras de este autor).

cosmovisión mesoamericana.¹⁴⁶ Otra posibilidad es que figuren sucesos que ocurren en el inframundo.

De mi parte, pienso que en principio es necesario insistir en la sacralidad de estas imágenes y rebasar en el panorama de lo mesoamericano la idea que suele limitar lo sacro a la figuración de dioses: por lo menos en ellas no reconocen las deidades típicas. Las cualidades mismas de las obras y sus contextos de origen unidos a la muerte permite vincularlas con el pensamiento religioso. Como se sabe, más allá de ser un hecho natural, las concepciones de la muerte están determinadas por lo ideológico y las creencias en lo sobrenatural; acorde con ello, el arte que expresa tales ideas es sagrado; el de la cultura de las tumbas de tiro no podría ser la excepción.

Los estudios etnográficos de diversas culturas ponen en relieve que la muerte no se restringe de ningún modo a lo funerario, por lo contrario, forma parte de una concepción general de la vida. Ya en el capítulo cuarto dedicado a la arquitectura de las tumbas de tiro se enfatizó este punto; vale la pena, ahora que tratamos de avanzar en la comprensión de las esculturas cerámicas, repetir una elocuente frase de Nigel Barley: “las ideas relativas a los que significa estar muerto siempre forman parte de una idea más general de lo que significa ser un ser humano vivo, y que el comportamiento funerario y las

¹⁴⁶ Richard F. Townsend ha desarrollado un extenso estudio iconográfico de las esculturas, en especial de las escenas sobre plataformas; identifica en ellas representaciones de ritos de transición y diversos temas típicos de la cosmovisión mesoamericana, como el eje del mundo, los puntos cardinales, la pareja primordial y el culto a los ancestros. Acerca de lo formal, destaca la expresividad de sentimientos humanos en un arte que, desde su punto de vista –con el cual no coincido– se creo antes de la proliferación de dioses y de gobernantes (Townsend, 1998b).

creencias existentes en todo el mundo son interpretables como un prolongado diálogo acerca de la noción de la persona”.¹⁴⁷

Esta formulación tiene múltiples aristas, una de ellas es la expresión artística. Claramente en las figuras de barro se plasmaron concepciones sobre la vida y la persona. En lo básico constituyen la imagen de la idea de esta cultura acerca de individuos vivos. En tal sentido, el modelado otorga a cada una individualidad, pese al parecido que hay entre ellas cada obra es única. Como veremos, las cualidades intelectuales-estilísticas (materia, técnica, forma), resultan en este caso intrínsecas al contenido o la significación de las obras. En el mismo orden de ideas, el énfasis que muestran las esculturas en el cuerpo corresponde con las nociones de persona, de vida y asimismo tienen la cualidad de la inmortalidad.

Acerca de los muertos Barley refiere que no son tan impersonales o distantes cuando conservan la carne. De un antiguo cuerpo momificado exhibido en un museo británico dice: “Si Pete fuera un esqueleto, no sería más que materia inerte, una cosa. Con la carne puesta todavía es un individuo, alguien que posee una identidad y una nacionalidad. Tiene un rostro.”¹⁴⁸ Hans Belting, un estudioso de las imágenes, abunda en la analogía directa entre la imagen del ser humano y la imagen del cuerpo y subraya que “la encarnación es el sentido más importante de la representación corporal” pues asegura la

¹⁴⁷ Barley, 2000, p. 34.

¹⁴⁸ Barley, 2000, p. 129. En el capítulo anterior, cuando tocamos las prácticas funerarias, hice énfasis en la importancia de la conservación de los cuerpos humanos o lo que quede de ellos; en términos generales, la arquitectura de las tumbas de tiro, con sus cámaras huecas, resulta apropiada para ese fin, ya sea cuando se trató de entierros directos o secundarios, y aun cuando se apilaban los huesos a los lados de la cámara, o se cremaban y colocaban en urnas.

existencia;¹⁴⁹ en torno a temas funerarios de la época medieval señala que las esculturas que se hallan arriba de las tumbas, en el exterior, exhiben una imagen, no un cadáver, por tanto el cuerpo natural cede su representación a un cuerpo cultural que preservaba la identidad social del difunto.¹⁵⁰

De las esculturas del pueblo de tumbas de tiro conviene tener presente que no tuvieron su morada final en espacios apropiados para ser vistas por los vivos. No eran obras públicas, seguramente no fue necesario que sirvieran como medio de la memoria, recuerdo o imágenes de culto en el mundo de los vivos.¹⁵¹ Por el contrario, sus mensajes parecen dirigirse a lo sobrenatural; acompañaron a los muertos en espacios subterráneos análogos a una matriz materna, donde los individuos retornaron a su origen y tal vez pudieron acceder a la eternidad a través de las esculturas que los representan.

El cuerpo cultural

En el terreno de la historia del arte universal Erwin Panofsky expuso el carácter retrospectivo y prospectivo de las imágenes funerarias. Las primeras, conmemoran un pasado, mientras que en las prospectivas se busca una manipulación del futuro.¹⁵² Es posible que las dos alternativas estén plasmadas en las esculturas cerámicas del Occidente, aunque en ambas hay una intención de permanencia. Se recordará que respecto a las tumbas de tiro fue posible argumentar una idea del predominio de lo cultural sobre lo natural, en relación con la liga que comúnmente suele establecerse entre la sexualidad y la

¹⁴⁹ Belting, 2007, p. 118.

¹⁵⁰ Belting, 2007, p. 123.

¹⁵¹ Cfr. Belting, 2007, pp. 195, 196, 210.

¹⁵² Panofsky, 1964, p. 16.

fecundidad de la naturaleza con el culto a los muertos, los antepasados y los ancestros.¹⁵³ Pienso que de modo similar puede interpretarse este arte, de forma que un proceso natural inevitable, como es la descomposición del cuerpo, pudo ser trascendido por una realización social. Más allá de un aspecto con relativa “naturalidad”, las obras son creaciones culturales. Las imágenes en cerámica de los humanos significarían, en este orden de ideas, una victoria sobre la muerte y su función pudo ser garantizar la reproducción permanente del orden social.

La antítesis entre lo femenino y lo masculino, en una oposición jerárquica, de nuevo se hace presente. Como se ha dicho, de acuerdo con lo expuesto por Alfredo López Austin, en la antigua cosmovisión mesoamericana lo femenino se vincula, entre otros aspectos, con la muerte, la humedad, la fetidez, la debilidad, el frío; mientras que lo masculino está ligado a la vida, la sequedad, la fuerza, el calor.¹⁵⁴ En armonía con esta visión, al ámbito de lo femenino pertenece el proceso natural de descomposición de los muertos: la pérdida de líquidos de los cadáveres, los olores fétidos que desprenden, la pérdida de consistencia y del calor vital. En cambio, el carácter de lo masculino pudo ser inherente a la realización de las esculturas cerámicas y sobre todo si significaron una nueva condición de los humanos, pero ahora inmortal debido justamente a que son una creación cultural, por tanto superior al nacimiento natural.

Como se sabe, el barro conjunta la arcilla y el agua, ésta le otorga plasticidad; el procedimiento de cocción al fuego lo convierte en cerámica, no basta el secado al sol, necesariamente el calor del fuego ocasiona su total deshidratación, pierde así sus

¹⁵³ Véase en el capítulo cuarto la sección titulada “Los muertos, lo cultural y lo comunitario”.

¹⁵⁴ López Austin, 1998a, 1996.

propiedades plásticas, se vuelve impermeable y adquiere dureza, así como una forma en esencia permanente, a menos, claro, que se quebrara. En consecuencia, a por lo menos a 1400 años de distancia, podemos apreciar todavía estas imágenes de hombre y mujeres vivos. Visto de esta manera, los objetos de cerámica poseen cualidades similares a las que los nahuas asignaban a los huesos masculinos: pensaban que en ellos residía la fuerza vital y eran generadores de vida.¹⁵⁵

En el mundo religioso en el que se halla inmerso este fenómeno social que involucra la arquitectura funeraria y el arte cerámico, puede suponerse que el esquema dual expuesto explique la abundancia de las esculturas y el éxito de las prácticas relacionadas que por casi un milenio fueron realizadas por la cultura de tumbas de tiro. Para subrayar el carácter cultural de estas imágenes de mujeres y hombres, cabe una alusión directa a una cita referida por Gombrich: en estas obras el cuerpo humano no es ya de la naturaleza, sino del arte.¹⁵⁶

El cuerpo individual y comunitario

A lo largo del texto he subrayado que el modelado hace que cada obra sea única, de modo que figura un individuo, y también una persona. Cabe la posibilidad de que a través de los estereotipos haya habido la intención de representar rasgos específicos de ciertos hombres y mujeres. En figuras de un mismo estilo y sexo, con similares posturas y atributos, pueden verse variaciones anatómicas: espaldas rectas, curvas, abdómenes planos o abultados —así

¹⁵⁵ López Austin, 1994, pp. 172-174.

¹⁵⁶ La cita proviene de una frase de Winston Churchill que culmina diciendo *Y entonces la luz no es ya la de la naturaleza, sino la del arte* (Gombrich, 1998 [1959], p. 34).

en hombres como en mujeres-, algunos cuerpos aparentan embarazo y otros obesidad, juventud y madurez. En opinión de Beatriz de la Fuente, estos rasgos dejan ver la mano del artista o del taller que las creó;¹⁵⁷ además cabe la probabilidad de que se buscara algún parecido con los individuos a quienes fueron dedicadas; de algún modo, que hubiera la intención de retratar a los muertos cuando estaban vivos y no necesariamente en la condición en la que se hallaban al momento del fallecimiento, sino en distintos momentos. Sin embargo, no hay posibilidad de probarlo. Los estudios sobre la tumba de Huitzilapa son los que hasta el momento pueden ofrecer mayor información en este sentido, pero aun así resulta muy limitada.

Como se ha dicho, en la cámara norte de la tumba de Huitzilapa (**véase la figura 4.47**) fueron identificados los restos de dos hombres y una mujer: el individuo principal es un hombre de aproximadamente 45 años; el segundo hombre tenía entre 30 y 40 años, y la mujer 50 años.¹⁵⁸ En la ofrenda se hallaron seis esculturas colocadas a los pies de los entierros y su acomodo en apariencia no indica vinculación específica entre ellos. Tres son figuras femeninas, de ahí que pienso que es probable que representen a la misma mujer en tres rangos de edad (**véase la figura 5.5, esculturas 1, 3 y 5**). La más joven de pie, tomando una vasija que pone a la altura de su seno derecho y su mano izquierda sobre el abdomen (**véase la figura 5.5, escultura 1**). La de mediana edad, sentada, toma una vasija con su mano izquierda y la apoya en el abdomen, cerca del seno izquierdo, mientras que su mano derecha también está sobre el vientre (**véase la figura 5.5, escultura 3**). La mayor

¹⁵⁷ Conversación personal, 2003.

¹⁵⁸ Lopez y Ramos, 1996; Pickering y Cabrero, 1998. Véase en el capítulo 4 el apartado “Los entierros y los ajuares funerarios en la tumba de Huitzilapa”.

sentada en la misma posición que la anterior, con su mano derecha sobre el abdomen y la izquierda sobre una rodilla (**véase la figura 5.5, escultura 5**).

Las otras tres esculturas en la cámara norte son masculinas, sin embargo resulta más difícil hacer el enlace con los muertos, pues, como se anotó, en este cuarto se encontraron los restos de dos hombres. Cabe la probabilidad de que la figura que está de pie y toma una pelota sea un joven (**véase la figura 5.5, escultura 2**) y las otras dos individuos maduros sentados en la misma posición. De una de éstas se ha propuesto que podría figurar un anciano por las líneas negras que tiene en las mejillas a manera de arrugas (**véase la figura 5.5, escultura 4**),¹⁵⁹ por tanto es posible que las dos piezas sedentes representen, de modo similar a las esculturas femeninas, al mismo individuo, el de 45 años, en dos rangos de edad: un viejo y otro maduro de menor edad (**véase la figura 5.5, escultura 6**). La escultura de pie podría corresponder a este mismo individuo, o al otro hombre de entre 30 y 40 años. No hay posibilidad de saberlo, pero sí podemos suponer que a mayor edad pudieron alcanzar mayor prestigio social y que esto se manifestaría en los atributos o adornos corporales. Podrá notarse que las tres figuras masculinas tienen la misma banda decorada en la cabeza pero difieren en los brazaletes —aros de concha—: la que se ve de pie carece de ellos, la que está sentada y en la que identifiqué un hombre maduro joven sólo los ostenta en su brazo derecho, mientras que el “anciano” los tiene en ambos brazos.

En la cámara sur de la misma tumba de Huitzilapa fueron reconocidos los restos de dos mujeres —una de entre 16 y 20 años y la otra de entre 30 y 40 años— y de un hombre —de unos 40 años—; en la ofrenda sólo había una escultura femenina y una masculina

¹⁵⁹ Lopez y Ramos, 1996, p. 126.

(véase la **figura 4.48**); al igual que en la cámara sur estaban colocadas a los pies de los entierros, sin un orden que indique vinculación específica con los muertos. La femenina pone una mano en la cabeza y la otra en el vientre (véase la **figura 5.5, escultura 1**), no podemos saber a cuál de las dos mujeres correspondería. La escultura masculina, que se ve de pie, evoca una juventud digamos lejana a la edad del hombre que ahí fue sepultado, de manera que es factible concluir que las figuraciones escultóricas muestran edades diferentes a los que tenían los individuos cuando fallecieron.

Fuera de esta tumba, por lo que toca a los testimonios de la cultura de tumbas de tiro en general, es un hecho que la escasa información arqueológica y de antropología física imposibilita profundizar en las ligas peculiares entre determinadas esculturas y los restos de ciertos individuos; aun cuando se encuentre material óseo, contadas veces su estado permite identificar edad y sexo. En términos generales sí se sabe que los tipos de deformación identificadas en los cráneos y los objetos ornamentales depositados en las tumbas corresponden a los que vemos en las esculturas; y quizá los oficios practicados sean otra posible vía de relación entre figuras y personas, sin embargo las evidencias concretas son limitadas.

Por otra parte, en las esculturas, los ajuares funerarios, las tumbas de tiro y los otros tipos de sepultura, se advierten signos de estratificación social. En las obras escultóricas su identificación es más definitiva si atendemos no lo que se representa, sino cómo se les representa. Tanto en las figuras diminutas como en las más grandes y de mayor elaboración, hay idénticas posturas, ademanes, atavíos y objetos o figuras asociadas; lo que varía es el detalle y en algunos casos la calidad técnica. Todo señala que las obras pequeñas

y grandes comunican el mismo mensaje, el mismo concepto. De esta manera, por una parte se marcan diferencias jerárquicas en aspectos materiales, como el nivel de elaboración del espacio funeral y de la cantidad, “calidad” y materiales de las ofrendas; más en el terreno de los simbolismos manifestados también en el arte cerámico, así como en la radical unidad del patrón de enterramiento, destaca la unidad ideológica. Es posible inferir que la comunidad tenía las mismas creencias en torno a la muerte, y, en términos más amplios, que existía una estrecha cohesión religiosa y cultural que rebasaba las diferencias entre los estratos sociales. Las características de las obras escultóricas reiteran una vez más la importancia de la comunidad.

El peso del estilo indiscutiblemente otorga unidad tanto al gran estilo de este arte cerámico como a cada una de las modalidades estilísticas particulares. Tal como lo he subrayado, se trata de imágenes estereotipadas. Pero quizá es posible plantear un significado más profundo en esa apariencia de uniformidad.

Las imágenes humanas en sus diversas modalidades estilísticas, que induyen tanto las posibles versiones elitistas como las populares, enfatizan el peso de la comunidad y la uniformidad de lo colectivo, aun cuando se adviertan diferentes estratos sociales. En cada estilo local prevalece un sentido de identidad, quizá análogo a la unidad de ciertas comunidades ligadas con determinados territorios y además con ciertos cementerios y tipos de tumbas de tiro y fosas. Bajo esta interpretación, el estilo, como una construcción intelectual y social, pudo ser útil para favorecer, en el ámbito religioso de lo funerario, la continuidad en la existencia de las comunidades. Se reiteraría así la relevancia fundamental del mundo de los muertos en el mundo de los vivos.

Capítulo 6

Arquitectura y vasijas

La concepción de lo circular y las imágenes del universo

El presente capítulo está dedicado a la arquitectura de los complejos guachimontones y a las vasijas decoradas; asimismo se establecen relaciones entre las dos. Se trata de obras con un inherente carácter funcional asociado con la acción de contener: la arquitectura es el espacio ocupado, habitado y el recipiente aloja sustancias u objetos; las funciones de ambos rebasan lo práctico, ostentan valores simbólicos y un decidido carácter ceremonial.

De las cuatro manifestaciones de arte de la cultura de tumbas de tiro que analizamos, estas dos últimas comparten un lenguaje plástico abstracto. Tanto las imágenes arquitectónicas como las plasmadas en los recipientes cerámicos no hacen referencia a una realidad física sino a una imaginaria; los recursos formales que emplean para ello son geométricos. Las configuraciones arquitectónicas circulares y una parte de las decoraciones en los recipientes pueden interpretarse como cosmogramas.

Acerca de los guachimontones y de las maquetas cerámicas que los representan ya se ha propuesto que figuran imágenes del cosmos, en lo particular se han entendido como centros solares sagrados.¹ En esta tesis procuro extender el concepto de imágenes del mundo, abundo en el simbolismo de lo circular y, de modo especial, la aportación consiste

¹ Witmore, 1998.

en establecer vínculos con las vasijas decoradas, así como entre los lenguajes figurativos y abstractos de diversas expresiones artísticas.

Es interesante notar que esta arquitectura y las vasijas además de tener en común una configuración geométrica y opuesta a lo figurativo, también comparten que su conocimiento es muy reciente. Es decir, pese a que se había estado en contacto con ellas, por circunstancias diferentes fue ignorada su existencia: el de la arquitectura porque se pensaba que el pueblo de las tumbas de tiro que dio origen a las famosas esculturas cerámicas, carecía de arquitectura ceremonial de superficie e incluso de construcciones hechas con materiales no perecederos; y el de las vasijas decoradas porque, pese a su notable belleza y fina elaboración, fueron totalmente avasalladas a causa del gusto por la cultura figurativa y de que en ésta se centró también la atención académica.

De las vasijas cabe agregar que pueden considerarse todavía menos conocidas, puesto que de las imágenes plasmadas en ellas poco se ha dicho, en especial de sus posibles significados y simbolismos.² Llama la atención la carencia de análisis iconográficos

² En el capítulo anterior mencioné que hasta el momento, desde la perspectiva arqueológica se han hecho minuciosas tipologías de las vasijas con base en sus aspectos materiales y técnicos. Acerca del estudio de las imágenes, Long (1966) expone algunas observaciones sobre los esquemas de composición de las vasijas pintadas del estilo Ameca-Etztatlán que rescató en la zona de Etztatlán, Jalisco. Los motivos plasmados en vasijas del mismo estilo rescatadas en Tabachines, Jalisco, fueron descritos por Javier Galván, quien principalmente puso énfasis en los diseños de “líneas múltiples”, a partir de los cuales estableció comparaciones con vasijas cerámicas de: otros sitios de la cultura de tumbas de tiro (Tuxcacuesco, El Manchón, Moret, Ixtlán del Río, Amapa), de la tradición Chupicuaro, de algunas culturas del Posclásico temprano en el Centro de México y de las regiones de la Costa del Golfo y del Suroeste de los Estados Unidos (Galván, 1991, cap. IV). En su tipología de la cerámica del centro-oeste de Jalisco, en torno al volcán de Tequila, Beekman y Weigand (2000) presentan para cada tipo decorado una sección llamada “Diseños”, en las que en términos generales apuntan esquemas de composición y repertorio de motivos (esta tipología se centra en vasijas que identifiqué propias del estilo Ameca-Etztatlán). En otra elaborada tipología de la cerámica de la cuenca de Sayula, hecha principalmente con base en los tuestos recuperados en recolecciones de superficie y en excavaciones, Francisco Valdez (2005a) distingue -en relación con la cultura de tumbas de tiro, que en este caso corresponde a la fase Verdía- dos complejos cerámicos que denomina Usmajac y Verdía; en cuanto a la decoración de las vasijas, Valdez reconoce su unidad estilística, tanto en lo

específicos a las imágenes de las vasijas como obras individuales, es decir, más allá de las observaciones que términos generales y descriptivos se han expresado sobre los tipos de lozas. Esto puede no ser fortuito sino formar parte de un estado de comprensión general del arte mesoamericano debido a la dificultad para inquirir, en términos amplios, en las expresiones abstractas (la observación excluye diseños abstractos que integran los lenguajes escritos y los sistemas de numeración), y a la menor carga significativa que suele atribuirse a los diseños de apariencia más simple, como pueden ser los geométricos.

1. La arquitectura circular y concéntrica en el territorio de las tumbas de tiro

Recapitulando, guachimontón es el nombre dado a los complejos de planta circular y concéntrica, descubiertos científicamente por Phil C. Weigand a partir de 1969.³ Guardan relación directa con las tumbas de tiro, sea que éstas se encuentren bajo los guachimontones o se hallen en las mismas zonas. Junto con las canchas de juego de pelota

técnico como en los motivos ornamentales; advierte el predominio de lo pictórico sobre la impresión, el grabado o el pastillaje; describe los motivos y los arreglos; en un motivo circular y concéntrico reconoce la planta del guachimontón (p. 170) y subraya la existencia de una muy rica “geometría simbólica”, pero no se extiende más en este asunto. Otra autora que enfatiza el valor simbólico es Lorenza López-Mestas (2005), quien desde la perspectiva arqueológica comienza por reconocer que lo ideológico no estuvo totalmente determinado por lo materialista; acepta que en las vasijas que exhiben una manufactura especializada pudieron plasmarse elementos de la cosmovisión de la cultura que les dio origen y menciona que “la cerámica plasmó elementos ideológicos mesoamericanos” (2005, p. 241); a partir de sus hallazgos en la tumba de Huitzilapa, como los tres caracoles colocados en el área pélvica del personaje masculino principal, y otros caracoles decorados al seudocloisonné ofrendados en la tumba, sostiene que se simboliza “la fertilidad agrícola”. Con este tema vincula, sin mayor explicación y en un texto muy breve, a las serpientes bicéfalas y a su vez éstas con lo acuático; igualmente relaciona las serpientes en pares con conceptos duales, las serpientes con Venus, la espiral con serpientes, Quetzalcóatl y las cruces con los cuatro rumbos del universo y Venus; como conclusión esta autora menciona lo que considera la unidad ideológica de ‘Venus, lluvia, maíz’ y su relación con la fertilidad (2004, p. 256; 2005, p. 242).

³ Weigand y Beekman, 1998. Véase en este documento, en el capítulo 2 el apartado “Los prejuicios y los descubrimientos desde los años de 1950”.

con planta en forma de I, constituyen la principal arquitectura ceremonial de la cultura de tumbas de tiro por lo que concierne directamente al mundo de los vivos. Ambos tipos de arquitectura, uno original del Occidente y otro panmesoamericano, aparecen asociados, sobre todo en el altiplano lacustre de Jalisco.

En la que denomina “zona habitacional de Teuchitlán” Weigand ha identificado cuarenta recintos de edificios circulares y juegos de pelota asociados, separados por entre 400 y 800 m y rodeados por espacios habitacionales de varios niveles de densidad.⁴ Esta zona de valles que rodea al volcán de Tequila fue irrigada durante tiempos prehispánicos por las lagunas Magdalena, Colorada y La Vega, así como por una abundante cantidad de arroyos y manantiales; queda comprendida principalmente entre los ríos Grande de Santiago y Ameca. Mantiene una vocación agrícola; en el paisaje sobresalen los cultivos de agave y caña. Además de Los Guachimontones⁵ (**figuras 6.1 y 6.2**) otros sitios destacados de este territorio que presentan o presentaban conjuntos de guachimontones y canchas de juego de pelota⁶ son Santa Quitería (**figura 6.3**), Ahualulco (**figura 6.4**), San Juan de los Arcos⁷ y Huitzilapa⁸ (**figura 6.5**).

⁴ Weigand, 2008, p. 32.

⁵ La temporalidad de este sitio se ha ubicado entre el 0 y el 350 d.C. (Weigand y García, 2005, p. 45).

⁶ Recordemos que varios de estos sitios han sido destruidos (véase aquí, en el capítulo 2 el apartado “Viejos y nuevos enfoques”).

⁷ Recordemos que la tumba de tiro más profunda hasta ahora conocida (22 m de profundidad) se encontró en San Juan de los Arcos, Tala, Jal. (Weigand, 2004, p. 221).

⁸ Weigand, 1993; Weigand y Beekman, 1998. Una lista de 52 sitios registrados en lo que se considera el área nuclear de Teuchitlán aparece en Ohnersongen y Varien, 2008, cuadro 1. Por otra parte, la temporalidad de todos los sitios del valle de Huitzilapa se ha ubicado entre el 300 a.C. y el 400 d.C., la tumba ahí excavada está fechada en el año 74 d.C. (Ramos y López, 1998, p. 55).

Al este, en el valle colindante de Atemajac se conoce un complejo guachimontón en Bugambilias (**figura 6.6**),⁹ un suburbio al sur de la zona metropolitana de Guadalajara, lo cual me lleva a suponer que aquí y en otras ciudades con elevada densidad poblacional existieron más guachimontones que fueron destruidos antes de que las investigaciones científicas los pusieran al descubierto.

Acercas de la distribución general de la arquitectura de planta circular y concéntrica las evidencias actuales indican cierta dispersión, no en todas las localidades donde se han registrado tumbas de tiro se conocen guachimontones. Sin embargo, pienso que es un hecho que su realización fue mucho más abundante y en una mayor cantidad de sitios a lo largo de la región occidental. Lo que permanece o que se alcanzó a inspeccionar es una muestra que por fortuna no fue arrasada por el saqueo, la construcción y la agricultura.

Tomando en cuenta esta situación, advertimos que hacia el norte, en las inmediaciones de la Sierra Madre Occidental, la ruta del río Bolaños señala una presencia importante de la arquitectura de planta circular y concéntrica: una buena cantidad de sitios se encuentra en las márgenes del cañón de Bolaños, desde el valle de Valparaíso, en el suroeste de Zacatecas, siguiendo su cauce por el extremo norte de Jalisco; como se sabe, este río desemboca en el Grande de Santiago, apenas a unos 40 km al noroeste de la población jalisciense de Tequila. De tal modo, ciertas publicaciones registran guachimontones en sitios como El Chacucaco, La Pila del Álamo,¹⁰ El Salto, La Lechuguilla,

⁹ Gómez Gastelúm, s.a. [c. 2006], p. 22, con base en un reporte no publicado de Javier Galván con fecha de 1982. El registro de este monumento fue hecho por Galván en la segunda temporada de rescate arqueológico en el fraccionamiento Bugambilias [lo cual debió ocurrir entre 1974 y 1977].

¹⁰ Cabrero, 1989, pp. 127, fig. 34, 129.

Jamaica, El Capulín,¹¹ Banco de las Casas,¹² San José del Vergel,¹³ La Florida,¹⁴ Totoate,¹⁵ Cerro Prieto¹⁶ y Pochotitan.¹⁷ En la misma provincia serrana, pero hacia el este, se sabe de un guachimontón en Cerro Tepisuazco, en Jalpa, (valle de Juchipila, al sur de Zacatecas),¹⁸ y hacia el oeste de uno más en Huaynamota, Nayarit.¹⁹ Hacia la costa, en la bahía de Banderas, se ha descrito un conjunto de montículos parecido a un guachimontón en Los Braziles, Puerto Vallarta;²⁰ de nuevo tierra adentro, se sabe de un guachimontón en Jocotepec, ubicado la ribera noreste del lago de Chapala (**figura 6.7**);²¹ y el sitio más meridional identificado es Potrero de la Cruz, en el municipio de Comala, Colima, con tres

¹¹ Cabrero, 1989, pp. 31, 179-183.

¹² Cabrero, 1989, p. 139.

¹³ Cabrero, 1989, pp. 133 y 135, 136.

¹⁴ Weigand, 1978; Cabrero, 1989, pp. 149-165; Cabrero y López, 2009. La Florida se reconoce como el sitio más grande del valle de Valparaíso. Hay evidencias de dos ocupaciones superpuestas: la más antigua corresponde a la cultura de tumbas de tiro y se fecha del 50 al 400 d.C. (Cabrero y López, 2009, p. 7).

¹⁵ Kelley, 1974, p. 25; Hrdlicka, 1903. La ocupación principal de Totuate se ubica entre 200 y 900 d.C. (Kelley, 1974, p. 25).

¹⁶ Cabrero, 1989, pp. 183-199; Weigand, 1993, p. 385.

¹⁷ Cabrero y López, 2002, pp. 93-99. El guachimontón de Pochotitan se ubica en la fase local llamada "tumbas de tiro", que va del 80 al 500 d.C. Se dice que alrededor del 100 d.C. inició la construcción del conjunto circular. Para el edificio central se tiene una fecha de 120 d.C. y de uno de los cuartos 190 d.C. Consideran que para este año el conjunto estaba terminado, incluyendo los almacenes. En el guachimontón se encontraron entierros directos, depositados entre los cuartos o en el interior del patio circular del conjunto, en posición extendida dorsal acompañados de una pequeña ofrenda semejante a los objetos de las tumbas de tiro. Entre los años 210 y 280 se remodelaron los cuartos que forman el conjunto circular y se abren las tumbas en subsecuentes ocasiones. La excavación de un sitio habitacional asociado con los centros de Pochotitan y El Piñón produjo las fechas de 150 d.C. y 220 d.C. (Cabrero y López, 2002, pp. 128 y 129).

¹⁸ Jiménez y Darling, 2005, p. 170 (de este guachimontón se dice que fue hallado en 1991).

¹⁹ Según se anota en Weigand, 1996, p. 25.

²⁰ El sitio Los Braziles se ubica en la fase local llamada Reparito (300-600 d.C.), el un complejo arquitectónico circular está localizado en la cima de una loma alta, consiste en 9 montículos colocados en círculo alrededor de una plaza con otro montículo al centro; uno de los que está en el círculo exterior presenta dimensiones notablemente mayores que el resto, incluido el central. Al excavar una trinchera se halló cerámica rojo sobre anaranjado, en la parte habitacional muchos tiestos de cerámica aparentemente de la misma fase. En el sitio no hay evidencia de tumbas de tiro (Mountjoy, 2004, pp. 355, 356, mapa 6).

²¹ Weigand y García, 1996a, p. 294.

o cuatro conjuntos tipo guachimontón²² (**figura 6.8**). Por otro lado, como testimonios indirectos de su desarrollo en los valles del sur de Nayarit están las maquetas escultóricas del estilo Ixtlán del Río.

Sobre el tema, la bibliografía más copiosa concierne al centro-oeste de Jalisco, considerado por algunos autores como el núcleo de la llamada tradición Teuchitlán,²³ en donde los avances en las investigaciones son significativos. En esos trabajos paulatinamente se profundiza en el conocimiento arqueológico de las construcciones y de los sitios donde se encuentran, su relación con zonas habitacionales, plazas ortogonales, fortificaciones, sistemas de cultivos de chinampas, yacimientos y talleres de obsidiana.²⁴ Del cañón de Bolaños también se ha generado información substancial a partir del proyecto arqueológico que desde 1982 encabeza María Teresa Cabrero.

Enseguida analizo una selección de datos referentes a la composición formal de este estilo arquitectónico, su distribución en la región Occidente y las interpretaciones que se han pronunciado sobre estas obras. Continuando con la perspectiva integral acerca del arte de la cultura de tumbas de tiro, establezco comparaciones entre las obras de distintas

²² Durante el Proyecto Atlas arqueológico de Colima, del INAH, Rosalío Serna dibujó el croquis del sitio de Comala, que aun no ha sido excavado, por lo que el dibujo puede no ser tan preciso. En él puede apreciarse un gran complejo con doce plataformas de diferente tamaño en el círculo exterior y que tal vez pudieron estar asentados sobre una banqueta común; al centro del patio hay un montículo de mayor tamaño que el resto. Al parecer, comparte una plataforma con otro círculo –sin edificio central– que en total tendría seis basamentos en círculo exterior. También se ve otro guachimontón con siete plataformas en torno a un montículo, en este caso todas estas construcciones presentan un tamaño similar. Finalmente se ve un cuarto complejo de apariencia rectangular, con cuatro montículos sobre una banqueta y al centro del patio interior un montículo; es probable que sea un guachimontón de la variante cruciforme (el plano puede verse en: Serna, 1991, p. 18-arriba). En este sitio ha sido registrada una tumba de tiro y cámara de grandes dimensiones (López Mestas, 2004, p. 248).

²³ En la bibliografía, pueden verse en particular las obras de Weigand y Beekman.

²⁴ Como guía inicial, véanse en la bibliografía los trabajos escritos o editados por Phil C. Weigand.

localidades con el propósito de identificar algunas modalidades, tal como lo he planteado para la arquitectura funeraria y la cerámica.

2. Modalidades formales de los guachimontones

En la edificación de esta arquitectura se advierten variantes que a grandes rasgos es posible agrupar, de acuerdo a lo mayormente conocido en la actualidad, en dos zonas con diferentes características: el altiplano lacustre central de Jalisco, en la provincia del Eje Neovolcánico, y la zona del cañón de Bolaños, en la Sierra Madre Occidental. En las siguientes páginas también se procura apuntar las características de algunos de los recintos ceremoniales de los que forman parte los guachimontones.

En la bibliografía sobre el tema suele darse por sentado que el modelo primordial de esta arquitectura se halla en los más elaborados complejos de la zona de Teuchitlán, en especial los del sitio Los Guachimontones; se asume que a partir de aquí se difundió a otras localidades, en las cuales se hicieron adaptaciones, si bien, no se abunda en comparaciones.²⁵ A diferencia de ese enfoque he optado por hacer los cotejos al margen un esquema que suponga un original y sus copias, para explorar algunas de las maneras en que el pueblo de las tumbas de tiro ejecutó esta arquitectura. Tal perspectiva busca señalar la unidad cultural de este pueblo, de un modo alternativo a la interpretación que supone

²⁵ Cfr. Weigand y Beekman, 1998; Weigand, 2004, pp. 217, 218; Ramos y López, 1998, p. 53; Cabrero y López, 2002, pp. 125 y 128; 2009, p. Cabrero, 2005, p. 19; Serna, 1991, p. 16.

una organización socioeconómica de núcleo y periferia,²⁶ y en congruencia con el tratamiento dado en esta tesis a las otras manifestaciones de arte.

El centro de Jalisco

Los testimonios de este estilo arquitectónico en los alrededores del volcán de Tequila, indican que en esta zona los modelos más elaborados constan de un edificio central sólido de planta circular y cuerpo escalonado, sin rampa o escalinatas y la parte superior aplanada; lo rodea un patio circular elevado, el cual a su vez es envuelto en toda su circunferencia por una banqueta ancha sobre la que se dispone una serie de plataformas de base rectangular donde se levantaban edificios con habitaciones, a las cuales podía ingresarse desde el patio por medio de escalinatas; en este modalidad las plataformas se cuentan siempre en números pares: 8, 10, 12 y de modo excepcional 16, de modo que el arreglo en general es simétrico²⁷ (**figuras 6.1 y 6.2**).

Veamos algunas variantes en la misma zona. Una exhibe al centro un montículo, identificado como altar, de diámetro reducido y altura baja; su tamaño es menor que el de las plataformas rectangulares que le rodean. En el plano de Huitzilapa puede verse un complejo con ocho plataformas en el círculo exterior, con el edificio central de tamaño considerable, a diferencia de los otros conjuntos que presentan altares (llamados F1, F2, F4 y F5) y que en este caso tienen planta en forma de cruz griega (**véase la figura 6.5**). Es así que otra modalidad presenta cuatro basamentos en torno al edificio central, siguiendo una

²⁶ Algunos puntos que argumentan esta posición se han planteado en el capítulo primero de la tesis, en el apartado 2, “La cultura de tumbas de tiro y la tradición Teuchitlán”.

²⁷ *Cfr.* Weigand, 1993, pp. 61, 62.

disposición circular²⁸ (**figura 6.9a**). Considero que una parte de éstos igualmente se insertan en el patrón circular dado que presentan muros que siguen una dirección curva y unen los vértices de las esquinas de los cuatro basamentos cercanos a los patios, por tanto delimitan un patio circular y cierran el ingreso al mismo y al altar central; en estos casos hay una separación de espacios interiores y exteriores²⁹ (**figura 6.9b**), que como veremos párrafos abajo, también se realizó en la zona del cañón de Bolaños

Visto en planta, la simetría es una característica sobresaliente de lo que permanece de cada complejo guachimontón, es decir, que ha podido preservarse porque fue construido con materiales no perecederos. El número par de las plataformas en el círculo exterior sustenta el equilibrio formal de cada conjunto. Igualmente, la relación con el esquema circular es directa. La figura del círculo expresa unidad y uniformidad: desde el centro hacia la periferia existe la misma distancia en todas las direcciones.

Una observación más detallada permite apreciar que la uniformidad no es plena en las plataformas, sus dimensiones y las distancias que las separan pueden variar en mayor o menor medida; asimismo nos percatamos de que su disposición puede salirse un poco de la circunferencia. En Los Guachimontones la primera impresión es de uniformidad en los diez complejos circulares que lo componen: en cada uno las áreas de cada plataforma no difieren tanto³⁰ (**véase la figura 6.1**). En cambio, en otros sitios, por ejemplo Huitzilapa, son más notables las variaciones: en el caso del guachimontón con las ocho plataformas la

²⁸ Weigand, 1993, pp. 61, 62.

²⁹ Ramos y López, 1996, pp. 123, 124, fig. 5.

³⁰ Las medidas se consignan en Weigand, 2008. El más grande tiene cerca de 130 m de diámetro total, su edificio central sufrió una intensa destrucción y saqueo, por lo que fue imposible reconstruirlo; tal vez su altura original fue de 18 m; lo circundan doce plataformas sobre la banqueta anular, en promedio cada una mide 16 x 20 m.

traza simétrica y equilibrada se mantiene, pero resaltan las cuatro que señalan los rumbos cardinales en comparación con las otras cuatro de área más reducida que aluden a puntos intercardinales (**véase la figura 6.5**).

Antes de abundar en las diferencias al interior de los círculos y entre los conjuntos circulares, cabe decir que en lo general se trata de espacios articulados: hay continuidad entre un complejo y otro, sea que estén próximos o se hallen estrechamente integrados al compartir una de las plataformas, como lo ejemplifica la que lleva el número 5 en el Círculo 2 del plano de Los Guachimontones (**véase la figura 6.1**), o como puede verse en Huitzilapa y Jocotepec, en donde están unidos de esta forma los conjuntos circulares y los cruiformes (**véanse las figuras 6.5 y 6.7**).

La misma integración ocurre con las canchas de juego de pelota: pueden encontrarse como estructuras independientes y cercanas a los guachimontones (como en Huitzilapa) o ubicarse entre ellos y además compartir plataformas. En Los Guachimontones no sólo los círculos 1, 2 y 3 delimitan el Juego de Pelota 1, sino que algunas de sus plataformas son parte de la misma cancha (**figura 6.10**). Las plataformas 12, 1 y 2 del Círculo 1 se unen a la banqueta del lado noreste y las numeradas con el 10, el 1 y el 2 a la banqueta del lado suroeste; mientras que la plataforma 1 del Círculo 4 constituye el cabezal norte; al sur se construyó un cabezal independiente (**véase la figura 6.1**). En otros recintos de menor importancia en la zona circundante del volcán de Tequila se replica esta composición de modo más simple: en El Saucillo y Loma Alta una plataforma es uno de los cabezales de la cancha (**figura 6.11**). La configuración arquitectónica nos indica un

estrecho lazo entre los rituales y actividades de cualquier tipo que tenían lugar en cada conjunto.

En cuanto a los materiales y técnicas constructivas la información más específica concierne a Los Guachimontones. De las estructuras de este sitio —las superestructuras se verán más adelante— se ha determinado que los patios elevados de los conjuntos circulares fueron hechos en varios episodios, en lo general están libres de piedras y en todos se usó arcilla preparada —con toba como antiplástico—, muy limpia, que fue compactada; el relleno de la banqueta también se caracteriza por capas compactadas de arcilla procesada; en tanto, los muros de retención de las plataformas son de piedra y se cubrieron con capas gruesas de aplanado de arcilla, luego de un enlucido de arcilla más fino y finalmente fueron pintados, por lo menos se sabe que de colores rojo y blanco; los núcleos de las plataformas y de los edificios centrales muestran de modo alternado varias capas de arcilla compactada y capas de arcilla y piedra.³¹ En cambio, en otros sitios de la zona de Tequila las estructuras de guachimontones fueron fabricadas de manera modesta, con hiladas de piedra para formar los muros, mezzas artificiales de tierra para los pisos y de piedras y tierra para los rellenos.³²

En cada sitio varían el número de guachimontones, sus diámetros total y del edificio central, así como el número de plataformas; con base en ello y otros rasgos, Weigand ha identificado cuatro jerarquías de los asentamientos en la zona de Tequila, las cuales pueden traducirse en diferencias económicas y políticas entre las comunidades.³³ Como ejemplo, en

³¹ Weigand y García, 2002; Weigand, 2008, p. 36

³² *Cf.*: Beekman, 2005, pp. 74 y 78; Beekman, 2008, pp. 169-171.

³³ Weigand, 1993, pp. 89-105; véase también Ohnersorgen y Varien, 2008, cuadros 1 y 4.

Los Guachimontones a la fecha se han identificados diez complejos circulares,³⁴ los círculos 1, 2 y 3 son los de mayor tamaño; ahí también se cuentan dos canchas de juego de pelota.³⁵ En Santa Quitería y en Ahualulco existen, en cada caso, seis y una cancha de juego de pelota³⁶ (véase la figura 6.3); en El Saucillo dos complejos circulares y un juego de pelota,³⁷ y en Llano Grande sólo un guachimontón, entre otras estructuras.³⁸ En tanto, más al norte, en los márgenes del cañón de Bolaños, encontramos dos guachimontones en El Chacuaoc, o sólo uno en sitios como Pochotitan, Totoate y Las Pilas, entre otras construcciones diferentes.

La zona de Bolaños

Como hemos insistido en capítulos anteriores, uno de los rasgos distintivos de la cultura de tumbas de tiro es la sólida impronta local que cada comunidad otorgó a sus creaciones artísticas. Fuera de los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila es posible reconocer los rasgos bien definidos de los guachimontones e igualmente que los constructores trabajaron para adaptar el modelo tanto a las condiciones del terreno, los recursos disponibles, la estética local y probablemente los usos específicos del espacio en cada lugar.

Los complejos en la Sierra Madre Occidental a lo largo del cañón de Bolaños, en el norte jalisciense, resultan ilustrativos por la manera como las soluciones arquitectónicas empleadas difieren de las del centro-oeste de Jalisco. Nos aproximaremos a tres casos.

³⁴ Weigand, 2008.

³⁵ Weigand y García, 2005.

³⁶ *Cfr.*: Weigand y García, 2005, p. 46; y Weigand, 1993, fig. 3.7.

³⁷ Weigand, 1993, fig. 1.3.

³⁸ Beekman, 2005, fig. 2.

El sitio La Florida está ubicado sobre una meseta en el valle de Valparaíso. Es considerado como un puesto de control en una ruta comercial, con base en que ocupa un punto estratégico a la entrada del cañón, en la frontera de la cultura de tumbas de tiro y el de la denominada Chalchihuites. Presenta, entre otras construcciones, un altar de planta circular al centro de una plaza rodeada por ocho plataformas ortogonales sobre las que se levantaron cuartos (en algunos casos se conservaron los cimientos de los muros y tres escalones en la parte que da a la plaza; en una etapa posterior sobre la plataforma situada al sureste fueron levantados dos cuartos más); de manera contemporánea, a este conjunto se le adosó otro semicircular. Cabe resaltar que la edificación se hizo con piedras bien recortadas y contrasta con la menor calidad de las ocupaciones posteriores a la del tiempo de las tumbas de tiro³⁹ (**figura 6.12**).

A simple vista este guachimontón parece replicar el modelo realizado al sur, pero distingue variaciones. Las plataformas que trazan la circunferencia exterior son rectangulares o cuadrangulares y no comparten una banqueta sino que se construyeron directamente sobre el terreno, por tanto la disposición es circular y concéntrica, pero no cerrada, aquí no hay un patio elevado, sino una plaza. Pero lo más sobresaliente es la asimetría que se presenta. Las plataformas tienen distintos tamaños y no guardan entre sí ninguna aparente relación armónica, la de mayor área es la que se halla al sur, en cambio la de norte es pequeña; desde luego se alejan del equilibrado orden simétrico que vemos en los guachimontones de los alrededores del volcán de Tequila.

³⁹ Cabrero y López, 2009, pp. 5-10. Acerca de las tumbas de tiro de este sitio véase aquí el capítulo 4.

Totoate se encuentra sobre una meseta, en el municipio jalisciense de Mezquitic, un territorio actualmente habitado por los wixaritari; de este sitio se conocen los planos de un guachimontón (**figura 6.13**) y de un conjunto ortogonal; la descripción de Charles Kelley y el plano no permiten apreciar con claridad sus características generales. Al centro hay cuatro paredes de piedra circulares y concéntricas, cuyo diámetro mide 25 m; lo rodea un patio anular, que probablemente estuvo limitado por una pared de piedra; enseguida, en un arreglo circular se ven cinco plataformas cuadrangulares y al parecer hay restos de dos más chicas.⁴⁰

Avanzamos hacia poco más al sur, también en territorio huichol y encontramos otro recinto, Pochotitan, en el municipio de San Martín de Bolaños. Tiene, por lo que toca a la etapa de la cultura de las tumbas de tiro, restos de nueve habitaciones rectangulares y de otras tres que destruyó la crecida del río; se disponen en torno a un círculo, de manera que se trata de un gran guachimontón con doce estructuras circundantes (**figura 6.14**). Llama la atención un muro de un metro de altura que unía los cuartos en el lado que da hacia el patio y por tanto cerraba este espacio anular,⁴¹ este rasgo recuerda el guachimontón de Totoate y asimismo a los conjuntos cruciformes del centro-oeste de Jalisco que también cierran por medio de muros el patio, tal como lo subrayé para el sitio de Huitzilapa.

Al igual que en el guachimontón de La Florida, en el de Pochotitan no existe una banqueta que trace el circuito exterior y las áreas de los cuartos son diferentes, de modo que el conjunto es claramente asimétrico. Otra diferencia respecto a los guachimontones

⁴⁰ Cfr. Kelley, 1971, fig. 1a.

⁴¹ Cabrero y López, 2002, p. 93. Las tumbas de tiro de Pochotitan se tratan en el capítulo 4.

de los valles lacustres radica en que la estructura central presenta dos círculos concéntricos de piedras dadas, entre ambos muros se descubrió un taller en el que se trabajaba la concha.⁴² Este dato es notable pues refuerza una vez más la importancia que tenía este material de origen marino, además los muros circulares concéntricos al centro remiten de nuevo al conjunto de Totoate.

Una revisión de los sitios con arquitectura circular y concéntrica encontrados hacia la frontera norte de la cultura tumbas de tiro me permite distinguir variaciones estilísticas del patrón observado al sur. Un rasgo distintivo en la zona de Bolaños es la ruptura de la armonía simétrica. Las habitaciones cuadrangulares o rectangulares emplazadas en torno al patio o plaza circular suelen disponerse en un patrón disperso, sin un criterio aparente de ordenación y además no miden lo mismo, sus dimensiones se alejan de la consistencia observada al sur. También es una cualidad local que por lo regular las habitaciones, de las que suelen verse los muros, se levantan sobre plataformas bajas individuales y no sobre una banqueta compartida.⁴³ A diferencia de lo que ocurre en las inmediaciones del volcán de Tequila, en Bolaños existen algunos que muestran una plaza circular y no el patio bordeado por la banqueta. Igualmente se ven patios rodeados por muros que unen, del lado que da al patio, los cuartos circundantes; esta separación del patio del espacio abierto exterior puede distinguirse en los planos de varios sitios en los valles lacustres, en particular

⁴² Cabrero y López, 2002, p. 98.

⁴³ Al parecer una excepción se encuentra en los dos guachimontones registrados en Cerro Prieto, Mezquitic, Jalisco; los planos publicados son esquemáticos y no permiten distinguir sus características en detalle; pero en el llamado Complejo Norte quizá varios cuartos se asientan sobre una banqueta seccionada (véase Weigand, 1993, fig. 15.5, y Cabrero, 1989, fig. 79).

en los conjuntos cruciformes, aunque faltan más indagaciones arqueológicas para confirmarlo ampliamente.

Por último, un rasgo estilístico muy peculiar de algunos guachimontones de la zona de cañón de Bolaños consiste en que en lugar de altar o un montículo sólido, el edificio nuclear de planta circular esté formado por varios muros concéntricos, con el central de mayor diámetro, como un cuarto interior más espacioso que los otros corredores anulares que se forman. En conclusión, existen variaciones en esta muy singular arquitectura ceremonial, pero sin duda en todos los conjuntos se marcó fuertemente la impronta de una organización espacial circular y concéntrica.

La diversidad en la unidad: cultura regional

e identidades locales y de linajes

A lo largo del territorio de las tumbas de tiro, las diferencias que hay entre los sitios con guachimontones y entre los mismos conjuntos circulares que se encuentran en cada sitio pueden explicarse de varias maneras, como diferencias jerárquicas, temporales y de gustos, y por condicionantes de los entornos naturales, así como las variaciones estilísticas locales. Me interesa extender algunas notas en este último punto, puesto que nos permiten reafirmar la diversidad del arte de la cultura de tumbas de tiro y a la vez su integración. De la misma manera que existe una amplia variedad de estilos cerámicos y múltiples soluciones al esquema básico de la arquitectura funeraria, se advierte una muy peculiar apropiación de las formas de construir la arquitectura ceremonial de superficie, tal como se expuso respecto a la zona de Bolaños.

Las evidencias indican que estas identidades comunitarias fueron expresadas no sólo a nivel regional y entre los guachimontones que se encuentran en un solo sitio, sino que igualmente pudieron manifestarse al interior de cada guachimontón en relación con las plataformas que conforman el círculo exterior. Como se ha dicho, las áreas que ocupan muestran tamaños distintos, sus alturas también son diferentes; asimismo se han identificado variaciones en las técnicas constructivas y en detalles del diseño, por ejemplo, las escalinatas que llevan al patio pueden encontrarse en la parte central o hacia los lados.⁴⁴

Los afanes por manifestar identidades particulares se han reconocido todavía en un nivel más puntual: en una misma plataforma. En este sentido, en Los Guachimontones, Llano Grande (en Etzatlán) y Las Navajas (en Tala) se han apreciado distintas técnicas y calidades de edificación que no sólo corresponden a distintas etapas constructivas, sino que resultan contemporáneas y han sido atribuidas a la participación de distintos grupos sociales.⁴⁵ En concordancia con ello, se ha sostenido, en términos generales, que los guachimontones estaban ligados con determinadas familias ligadas a un linaje o grupo social especial.⁴⁶ De esta manera, por otra vía de investigación, se presentan coincidencias con las características que he expuesto en torno a las tumbas de tiro y los cementerios, en tanto se propone que la arquitectura circular y concéntrica fue construida y habitada por comunidades unidas por nexos diversos, que pudieron induir los de tipo familiar. La observación se sustenta en los hallazgos derivados de la excavación científica de la tumba de tiro que se encontró bajo la plataforma sur del conjunto cruciforme denominado Plaza

⁴⁴ Weigand y García, 2002.

⁴⁵ Weigand, 2008, pp. 40, 43 y ss; Beekman, 2005, pp. 74, 75; 2008, p. 168; Jennings, 2008.

⁴⁶ López Mestas y Ramos, 1996, pp. 123, 124; Beekman, 2005, pp. 74, 75; 2008, p. 169.

Oeste o Unidad F4 de Huitzilapa. Como se anotó en el capítulo 4, los análisis de antropología biológica revelaron que cinco de los seis entierros tenían un defecto congénito que alude a su consanguinidad.

No es difícil inferir que esta familia o linaje fue la propietaria o usuaria de edificio en el plano superior, propio del ámbito de los vivos. Igualmente vale la pena notar la integración de este linaje con una unidad más amplia: la estructura cuatripartita-circular de la que forma parte, y a su vez con otra entidad mayor: el recinto ceremonial en el que se encuentra, y donde también se edificaron más guachimontones, una cancha de juego de pelota y otras construcciones variadas.

Las imágenes de los guachimontones

como formas tridimensionales

Hasta aquí hemos dirigido la atención a la información arqueológica y los restos de los guachimontones, junto con los de las canchas de juego de pelota; ahora cabe sumar lo que nos muestran las imágenes escultóricas.

Se ha planteado que sobre las plataformas que conforman el círculo exterior de los guachimontones se levantaban construcciones con espacios interiores, las cuales con toda seguridad se hicieron de materias perecederas. Recordemos que acerca de las estructuras que sirven de soporte en el sitio Los Guachimontones se ha determinado que algunas estaban pintadas, por lo menos en rojo y blanco. Weigand también ha identificado que los edificios sobre las plataformas del Círculo 1 fueron construidos casi en su totalidad de materiales como postes de pino, ramas, otates y tule; éstos dos últimos se tejieron para

formar esteras resistentes que constituían el núcleo de cada muro entre los soportes de madera de pino; los techos fueron hechos de varias capas de pasto, atadas con fibras de ixtle y un entretejido de otate y luego se cubrieron del mismo modo que los muros, con un aplanado de arcilla procesada, sobre el cual se colocó otra capa más delgada de arcilla que fue pintada; de acuerdo a las evidencias los colores utilizados fueron rojo y blanco.⁴⁷ Las áreas de esos espacios interiores son variables, de los guachimontones con mayor diámetro ha llegado a saberse que se trató de cuartos espaciosos.

Páginas atrás se ha referido que en la actualidad se reconoce ampliamente que en la cultura cerámica fueron representados los guachimontones, en particular en maquetas del estilo Ixtlán del Río. Estas obras tienen gran relevancia, pues sus rasgos corresponden con las evidencias arqueológicas, y en especial porque permiten completar la imagen de la arquitectura ceremonial del pueblo de las tumbas de tiro; incluso dan una idea de las actividades que ahí tenían lugar. Los artistas modelaron una gran cantidad de figuras humanas y algunos animales: hay grupos de músicos, hombres y mujeres abrazándose, seres contemplativos o que parecen dialogar o comer; otros reposan, transitan o realizan actos eróticos; al lado de los individuos pueden verse perros y sobre los techos aves. No obstante la variedad de escenas, la configuración arquitectónica indica que el principal acontecimiento tenía lugar en el edificio central.

Sobre una base circular se ve una disposición cruciforme de los edificios con otro de planta circular y escalonado al centro. Éste no soporta construcción alguna (**figura 6.15, véase también la figura 5.13**); en correspondencia, los hallazgos arqueológicos de

⁴⁷ Weigand, 2008, pp. 36 y 37. En los diversos sitios conocidos las dimensiones de los cuartos varían, con base en el tamaño total del conjunto.

hundimientos en las partes correspondientes de algunos conjuntos circulares, han llevado a suponer que se trata de las huellas de postes que ahí se alzaron,⁴⁸ y cuyo uso ritual se ha interpretado de dos maneras: para la ceremonia del palo volador⁴⁹ y una parecida al *xocotl huetz'i*, vinculada con una de las dieciocho veintenas del calendario en el Centro de México.⁵⁰ La interpretación del uso ritual de los postes además se sustenta en otras maquetas que no figuran los guachimontones completos, en los cuales se modeló un individuo arriba de un poste (véase la figura 5.16), a veces con otra figura que al mismo tiempo va escalando el poste (tal vez como dos momentos de la acción de un mismo personaje), o como dos individuos en la cima de dos postes separados en una misma plataforma; de estas obras escultóricas hace décadas Von Winning ya había supuesto que representaban escenas del “palo volador”.⁵¹ Al margen del tipo de ceremonia particular que el poste pudo haber protagonizado en la vida ritual al interior de los guachimontones, me parece importante destacar que tiene un carácter fálico y que definitivamente se trata de un *axis mundi*, un medio de enlace entre los tres niveles verticales del cosmos, que a la par nos remite a la conexión entre muertos y vivos que tanto hemos destacado en torno a la arquitectura funeraria y otras prácticas relacionadas.

Dado que en estas imágenes escultóricas los postes no aparecen solos sino en asociación con humanos que ascienden a través de ellos, resulta claro que ciertos

⁴⁸ Weigand los ha detectado en Los Guachimontones en los círculos 2 y 4 (Weigand, 2008, pp.35, 44, 45) y Beekman en el conjunto circular de Llano Grande, Etzatlán, Jal. (2005, p. 76).

⁴⁹ Kelley, 1974; Weigand y Beekman, 1998; Weigand, 2004, p. 219; 2008, p. 35.

⁵⁰ Beekman, 2005, p. 76; de acuerdo con este autor, arriba del poste se colocaban banderas o una imagen de un pájaro, del dios del fuego y del tiempo Xiuhtecuhtli, y los jóvenes competían para subir al poste y capturar la imagen. La ceremonia ocurría en otoño y tal vez se asociaba con la primera cosecha de maíz verde, de ahí que supone que el ritual de tipo agrícola pudo ser muy importante dentro de los círculos.

⁵¹ Winning, 1972a, pp. 23 y 25.

personajes importantes ostentaron la calidad de centros del mundo; esta noción se confirma en una maqueta de guachimontón “habitada” por numerosos individuos (véase la figura 6.15b): arriba del edificio central se ve de pie una figura humana solitaria, exhibe un tocado con elementos largos –tal vez plumas- y al parecer porta una vara de mando; no sólo se halla en el centro de la composición, además el nivel que alcanza sobrepasa la altura de las construcciones circundantes. En este caso, la figura humana reafirma la calidad de *axis mundi* de la construcción central y él mismo ostenta esa categoría.

Las dos ceremonias que se suponen en las escenas con poste están vinculadas con los muertos y además se advierten parecidas. Entre los mexicas la fiesta *xocotl huetzli* estaba dedicada a los muertos adultos; se levantaba un madero y se ha dicho que en la cumbre se ponía un pájaro de masa adornado o una figura del dios que se celebraba: Xiutechutli; en el momento principal los jóvenes voluntarios trataban de subir para arrancar la cabeza y otras parte del pájaro; el mismo día se derribaba el poste y la multitud lo deshacía para llevarse astillas como reliquias. La ceremonia del palo volador aparece pintada en varios documentos posteriores a la Conquista y en la actualidad es llevada a cabo por varios grupos, como los totonacos, los huastecos o teenek y los otomíes. Para estos últimos, asentados en la sierra de Puebla-Hidalgo, el ritual está asociado con el día de muertos, participa un viejo, el Malinche”, quien baila arriba del poste y es el águila o gavián que representa al ave solar y con su vuelo alcanza el cielo; hay también cuatro viejos que suben y mientras bajan descienden al mundo de los muertos; los huastecos consideran a los voladores como muertos divinizados que escoltan al sol hasta donde se oculta.⁵²

⁵² Dufétel, 2002.

Las funciones ceremoniales de los complejos circulares son enfatizadas en el recinto Los Guachimontones, pues incorpora un elemento del paisaje natural que pone en relieve de modo extraordinario su sentido escenográfico. Detrás de las plataformas del lado suroeste del Círculo 1, el de mayor diámetro, hay una plaza en forma de media luna paralela a la curvatura de un cerro terracedo. Los contornos curvos de la plaza y del cerro con gradas replican la circularidad del complejo arquitectónico, de forma que en conjunto configuran un anfiteatro. En especial el anfiteatro subraya carácter público de la arquitectura del sitio, pues resulta totalmente propicio para que una masiva cantidad de espectadores pudiera apreciar los eventos que ahí tenían lugar: desde el cerro terracedo se tiene una vista panorámica, la cual, entre otras cosas, permite apreciar un poco mejor la disposición circular y concéntrica de las construcciones excelente y además se goza de una acústica excelente (las fotos que se ven en las **figuras 1.15 y 6.2** están tomadas desde ahí).

Siguiendo con las maquetas, éstas resultan muy ilustrativas de los espacios construidos sobre las plataformas que rodean al edificio sólido central. A la fecha, el estudio más detallado de estas esculturas y de otras maquetas cerámicas que figuran edificios individuales (**véase la figura 5.12**) es el de Hasso von Winning. Al margen de que este historiador de arte no haya conocido los guachimontones y de que las haya interpretado como aldeas en las que se llevaban a cabo actividades de orden secular, sin duda su trabajo es una fuente fundamental para conocer esta arquitectura a través de la tipología que formuló y asimismo conocer las figuras que las habitan.⁵³ Su clasificación distingue edificios de estructura sencilla con piso y dos muros que dejan abierta la parte

⁵³ Winning, 1972a (edición en español en Winning, 1996).

frontal y la posterior, así como otros más elaborados con plataformas escalonadas, paredes o columnas sosteniendo el techo, dos niveles de pisos, escalinatas al centro o a los lados y varios cuartos adosados.⁵⁴

De mi parte, me interesa subrayar que a partir de las maquetas podemos inferir que visualmente los techos eran elementos destacados en la composición arquitectónica: son altos y de cuatro aguas, ya sean prismas triangulares (**véanse las figuras 5.12b y 6.15a**) o con una forma que, vista de frente o por la parte posterior, remite a la unión de dos cuerpos trapezoides unidos por la parte más angosta; estos techos además exhiben dos elevaciones en la parte superior que indican los postes que los sostenían. Aunado a las sensibilidades estéticas, daramente este diseño de cuatro aguas responde al entorno natural en el que fueron construidos, pues eran adecuados para las abundantes lluvias de la zona.

Las maquetas cerámicas que conservan en mejor estado sus capas pictóricas confirman lo que sugieren los restos arqueológicos, que los techos y acaso toda la superficie exterior de las construcciones estaban pintados (**véanse las figuras 5.12 y 6.15**). A partir de tales evidencias indirectas es posible inferir que las construcciones fueron decoradas con diseños geométricos similares a los que se plasmaron en las vasijas. Al igual que en la mayoría de las realizaciones arquitectónicas del ámbito universal, en la cultura de tumbas de tiro la ornamentación es intrínseca a la forma total y a las funciones múltiples de la arquitectura. En principio puede advertirse que el carácter geométrico observado en la composición arquitectónica, es reiterado en la ornamentación pintada. En términos más amplios, el lenguaje visual abstracto-geométrico que predomina en las vasijas sirvió

⁵⁴ Winning, 1972a, pp. 17-19.

igualmente en las formas tridimensionales de la arquitectura y en las bidimensionales que cubren las superficies.

El repertorio de la pintura mural es más breve que el de las vasijas: consta de líneas rectas, onduladas y zigzagueantes, puntos, triángulos y rombos. Llama la atención que el círculo no esté presente, dada su relevancia en las configuraciones arquitectónicas de los guachimontones,⁵⁵ quizá sea porque en estas mismas está representado. Los motivos se repiten en serie y sin mayor variación en techos y muros, siempre en acomodos simétricos verticales.

3. De lo ortogonal a lo circular, un paso a través de la analogía etnográfica

Entre los motivos pintados en los modelos de arquitectura en cerámica sobresale, porque es muy común, el integrado por tres o cuatro rombos concéntricos, con frecuencia con un punto al centro; para los propósitos de este capítulo es oportuno acentuarlo debido a que está presente de modo muy destacado en varias vasijas, en especial en una resguardada en el Museo Arqueológico Tlallan en la cual me detendré más adelante. El motivo nos remite, obviamente, al quincunce, así como a los guachimontones de la variante cruciforme antes referida. Recordemos que quincunce es un término de origen latín (*quincunx*) aplicado a una figura compuesta de cuatro puntos que forman un cuadrilátero, más otro punto en el

⁵⁵ De los modelos arquitectónicos en cerámica que conozco sólo en uno se miran formas circulares pintadas, se trata de espacios negativos en cuyo interior hay algunos puntos (véase Winning y Hammer, 1972, fig. 7).

centro;⁵⁶ en la iconografía mesoamericana es uno de los símbolos más importantes: se le relaciona con los cinco rumbos del universo -el centro y los cuatro puntos cardinales- y con la superficie de la tierra.⁵⁷

Al respecto, dos cercanos grupos etnolingüísticos de la región Occidente, el cora y el huichol⁵⁸ ofrecen elocuentes relatos míticos de esta idea de la imagen geométrica del mundo y además fabrican objetos artísticos que lo expresan visualmente. Como bien se sabe, estos pueblos, culturalmente enlazados, mantienen viva una rica tradición de origen mesoamericano. El territorio ocupado en la actualidad por los coras o *náayarite* -como ellos se nombran (el singular es *náayari*)- se circunscribe a la Sierra del Nayar, en el noreste de Nayarit; en tanto, los huicholes o *wixaritari* (en singular *wixarika*) se extienden también a otras zonas de Nayarit, Jalisco y el sur de Durango y de Zacatecas. En el capítulo primero se asentó que por lo menos desde el siglo XVI estos grupos habitan la sección norte del área de las tumbas de tiro, la cual se ubica en la porción meridional de la Sierra Madre Occidental. Tienen, junto con los tepehuanos y mexicaneros, un sustrato cultural común que se vincula con la zona llamada Gran Nayar.⁵⁹

Entre los *wixaritari* los objetos con forma romboidal concéntrica a partir de tejidos textiles sobre dos varas perpendiculares que trazan una cruz reciben el nombre de *tsikiri* y en castellano es conocido como “ojo de dios”. La polisemia es habitual en el sistema de

⁵⁶ Cfr. *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española.

⁵⁷ López Austin, 1994, p. 189.

⁵⁸ En relación con los rombos concéntricos pintados en las maquetas cerámicas Hasso von Winning anotó su parecido justamente con el diseño cora y huichol conocido popularmente como “ojo de dios”. Von Winnig se concentró en el papel mágico y simbólico: como protector contra enfermedades y daños en siembras, así como evitar el regreso de las almas de los muertos en formas no deseadas (de acuerdo con lo recopilado por Lumholtz). Acorde con ello, entendió el motivo pintado en las maquetas como símbolos que protegían a sus habitantes de lo peligroso (Winning, 1972a, p. 17).

⁵⁹ Cfr. Neurath, 2002, pp. 55, 56.

pensamiento de esta cultura y estos objetos no son la excepción, destaco en particular que poseen un carácter sagrado y que cada imagen es un mapa reducido de su geografía ritual.⁶⁰ Entre los coras el equivalente del *tsikiri* se llama *cháanaca* y es una prefiguración de la tierra; la palabra *cháanaca* se traduce como “mundo”, remite, al igual que la danza del mitote, a la creación del mundo por parte de la diosa madre.⁶¹ Un mito cora narra que en el tiempo primordial Nuestra Madre (la diosa de la tierra y de la luna) llamó a Nuestro Hermano Mayor (la Estrella de la Mañana) y a Nuestro Padre (el sol), y les preguntó qué piensan y dijeron que nada. Entonces ella pensó en crear a los dioses –que son los elementos de la naturaleza y al a vez ancestros míticos deificados y parientes de lo humanos-, los dejó en medio de una laguna y luego éstos salieron de ahí; la diosa madre dejó que se colgaran de sus cabellos, pero los dioses se cansaron de estar así; ella arrancó un mechón de su cabello y lo tejió sobre dos flechas cruzadas y amarradas en el punto de unión, una vez que terminó de tejer su cabello alrededor del punto central les ordenó a los dioses que se pusieran a danzar encima de él en sentido levógiro, de modo que el mundo se extendió en el espacio; ahí dejó Nuestra Madre a los antepasados y a todo lo que hay sobre la tierra.⁶²

Acerca de la amplitud de esta cosmovisión entre los pueblos de la zona cabe decir que durante su estancia en la Sierra Madre Occidental, a finales del siglo XIX, Carl Lumholtz atestiguó que los tepecanos que residían en el valle de Mezquitic -en los márgenes del cañón de Bolaños-, también hacían los “ojos de dios”, así como otros objetos

⁶⁰ Kindl, 2003, p. 105.

⁶¹ Alcocer y Neurath, 2007, p. 40 y Guzmán, 2002, p. 90; del glosario incluido en esta última obra he tomado la grafía de la palabra *cháanaca*.

⁶² Este extracto del mito es tomado de un canto cora registrado por Konrad Theodor Preuss, citado en Neurath, 2002, pp. 89-92. En su versión más extensa “El canto de la creación” puede consultarse directamente en Preuss, 1998 [1908], pp. 257, 258.

ceremoniales que había identificado entre los coras y huicholes (como las varas, flechas y vasijas decoradas).⁶³

El *tsikiri* o *cháanaca* no sólo tiene forma romboidal, según el número de varas que se utilice puede tener contorno hexagonal, octogonal o circular⁶⁴ y todos en el fondo son representaciones del mundo⁶⁵ (**figura 6.16**). Respecto a los wixaritari la figura se ha considerado una manifestación del *nierika* -el don o el instrumento para ver- el cual es un concepto fuertemente ligado al círculo o a un hueco central en diversos objetos, como los anteriores tejidos; tal orificio sirve como visor en un sentido doble, o una puerta entre dos mundos, debido a que permite a los antepasados ver dentro del mundo de los seres humanos y a los hombres tener comunicación con los antepasados.⁶⁶

Conviene reiterar que entre los wixaritari y los náayarite cuando se habla, en términos rituales, de los antepasados o los ancestros se refieren tanto a seres humanos fallecidos y sobre todo a los dioses, tal como lo alude el mito recién referido. Acerca de los ancestros humanos, entre los wixaritari los muertos que son purificados y dignos de veneración se consideran antepasados humanos vivientes y su presencia entre los vivos es cercana y activa: se les llama para que realicen diversas tareas para los vivos, como ceremonias curativas preventivas y de alivio, así como ritos de fertilidad en los campos.⁶⁷ Para los coras, de los ancianos y personajes principales de la comunidad fallecidos, es decir los ancestros humanos, se piensa que ayudan y acompañan a los vivos, de hecho los coras

⁶³ Lumholtz, 1970 [1902], cap. VII.

⁶⁴ Pueden verse tejidos circulares formados a partir de una sola vara doblada como aro o de múltiples varas que integran una estructura radial.

⁶⁵ Kindl, 2003, p. 105.

⁶⁶ Fresán, 2002, pp. 64, 66; Neurath, 2000, p. 63; Kindl y Neurath, 2003, p. 436.

⁶⁷ García y Weigand, 1992, p. 217.

dicen que “están vivos, aunque ya no estén aquí”.⁶⁸ En tanto, el panteón de estos dos pueblos consiste en los personajes míticos que dieron origen a su gente y a todo el universo. Se trata de ancestros deificados: las fuerzas o los elementos de la naturaleza son considerados deidades, las cuales al mismo tiempo son los antepasados y los parientes de los huicholes. En este sentido se acostumbra llamar a casi todos los dioses en términos de parentesco: nuestro abuelo, nuestro bisabuelo, nuestra madre, nuestro hermano mayor, etcétera.⁶⁹

Más allá de los parecidos formales entre las expresiones artísticas, la analogía etnográfica resulta pertinente por varias razones. Si consideramos que la noción del *nierika* nos remite al estrecho contacto que destaca en las evidencias de la cultura de tumbas de tiro entre el mundo de los vivos y el sobrenatural en el inframundo, en este caso con los antepasados difuntos enterrados a gran escala en las tumbas de tiro y quienes probablemente también fueron deificados. Asimismo, porque al igual que los rombos concéntricos y las cruces romboides de los *tsikurite* (plural de *tsikiri*) y el *cháanaca*, los guachimontones en su variante cruciforme configuran un quincunce. Porque al analogar el “ojos de dios” con objetos romboidales, hexágonoles, octogonales y finalmente circulares, es posible apreciar en los términos de la cosmovisión wixarika y náayari una cualidad del círculo: que es una forma que comprende todas las demás figuras geométricas. Y desde

⁶⁸ Guzmán, 2002, pp. 94-97.

⁶⁹ La bibliografía sobre la cosmovisión wixarika y cora es amplia, para el tema referido, *cf.* por ejemplo, Neurath y Gutierrez, 2003, en los que se citan amplios pasajes míticos; igualmente está acerca de los coras el trabajo de Guzmán, 2002, y especialmente acerca de este mismo grupo véase la obra pionera de Preuss (1998, que compila publicaciones de 1901 a 1911).

luego, porque daramente la representación de mundo es materializada como una imagen geométrica, como la que configuran los guachimontones.

De acuerdo con tal lógica, los antiguos complejos guachimontones de planta circular y concéntrica plasman un cosmograma y son un espacio sagrado, recintos de comunicación ente el ámbito de los humanos y el sobrenatural. En este enlace de analogías etnográficas es relevante anotar que del polivalente concepto de *nierika* se ha dicho que revela la forma interior del cosmos, también es la danza circular que se realiza durante las fiestas rituales y asimismo es el *tukipa*.⁷⁰ Éste es el nombre de los principales centros ceremoniales arquitectónicos wixaritari, los cuales, presentan semejanzas formales con los guachimontones, tal como varios autores lo han advertido.⁷¹ El parecido es sobresaliente; de mi parte, detallo a continuación similitudes y diferencias.

Los guachimontones y los tukipas

A grandes rasgos, al igual que los guachimontones, los tukipas⁷² constan de tres elementos básicos: un edificio de planta circular, una serie de edificios de planta rectangular y un patio, no obstante hay notables diferencias: en principio, su acomodo no es concéntrico ni circular ni simétrico (**figuras 6.17 y 6.18**). Por varias razones se parecen más a los

⁷⁰ Fresan, 2002, p. 77.

⁷¹ En un trabajo publicado el primero en advertirlo es José Guadalupe Zuno (1957, p. 72); véase en esta tesis el capítulo 2); posteriormente Peter T. Furst señala el parecido con algunas maquetas cerámicas (Furst, 1975, pp. 51, 52); luego Weigand, descubridor científico de los guachimontones menciona la analogía formal de estas mismas construcciones con los tukipa (Weigand, 1993, p. 375). Véase también el siguiente apartado.

⁷² La información sobre los tukipas y la cosmovisión asociada la tomo en particular de: Gutiérrez, 2002, cap. 3 (este autor se dedica en particular a los tukipa de San Andrés Cohamita, Jal.); Neurath, 2000, pp. 62, 63; Neurath, 2002.

guachimontones en la modalidad que se desarrolló en la zona del cañón de Bolaños, habitada por los huicholes y antes también por los tepecanos.

En los tukipas el edificio circular es llamado *tuki*, los otros rectangulares son los *xirikite* (en singular *xiriki*). El conjunto se inscribe en un ovalo o en un semicírculo; el tuki no se ubica al centro —como en los guachimontones— sino que se desplaza a un lado (el oeste y también se orienta hacia este rumbo) y su planta es semicircular. A partir de esta disposición el patio no es anular sino circular y es el elemento central en el complejo.

El tuki tampoco es un edificio sólido o escalonado como el central de los guachimontones de las valles lacustres del volcán de Tequila, sino una construcción hundida y con espacio interior; este rasgo reitera su mayor parecido con los guachimontones de Bolaños, en donde vimos al centro muros concéntricos que forman cuartos. El tuki tiene un techo alto de fibras vegetales sostenido por dos postes; se ubica en el oeste de conjunto el de planta circular. En tanto, los xikirite son cuartos con techos de dos aguas, también de zacate; su número y sus dimensiones son variables, por lo que su apariencia es asimétrica, y en ello igualmente recuerda a los guachimontones del cañón de Bolaños. A la vez los xikirite remiten a los guachimontones en general debido a que suelen construirse sobre plataformas y quedan más arriba que el nivel del patio: al interior de cada tukipa sus alturas varían.

Es muy importante notar que para los wixaritari los tukipa son modelos arquitectónicos del universo. De acuerdo con su cosmovisión, el tuki es una réplica del inframundo, del mar y de la parte más antigua del universo, también es la fogata central de este gran templo-casa de los dioses. El patio es el ras de la tierra, se asocia con el desierto

de Wirikuta y el punto cardinal central. Los xikirite se vinculan con el sol, la luz, el cielo y la creación; cada uno es un templo que representa importantes lugares sagrados y destinos de peregrinación; los habitan quienes personifican los antepasados deificados. El patio, junto con los xikirite elevados son el supramundo y el desierto ubicados “arriba”, en el oriente.⁷³

En los guachimontones y las maquetas que los figuran puede advertirse claramente que el edificio central es un *axis mundi*; lo cual también sustentan las escenas escultóricas del ritual o los rituales que involucran un poste, así como los indicios arqueológicos de huellas de poste en los montículos centrales. Hemos visto que los tuki no se disponen al centro de los tukipa, no obstante igualmente son un eje del mundo, en términos un poco más específicos son un árbol cósmico –de ahí el techo de zacate como bóveda celeste- y es el centro del universo y la reunión de todos los puntos cardinales en uno solo.⁷⁴ De tal manera, ambos conjuntos arquitectónicos guardan en su edificio central, ya sea sólido o hueco, la idea del centro del universo.

***El pasado prehispánico y el presente indígena:
caminos para la comprensión del arte***

Me he permitido insistir en la cosmovisión wixarika y náayari, vale decir que las comparaciones entre expresiones de estas culturas ya se han planteado antes. El pionero en este sentido es Peter T. Furst, quien especialmente trató de advertir en la de tumbas de tiro manifestaciones del ámbito chamánico a partir de las esculturas con “cuernos” o tocados

⁷³ Neurath, 2000, pp. 62, 63; Gutiérrez, 2002, pp. 63-65.

⁷⁴ El tuki es en sí mismo un cosmos (Gutiérrez, 2002, pp. 59-64).

corniformes.⁷⁵ A partir de informes etnográficos de Carl Lumholtz y Konrad Theodor Preuss, Hasso von Winning entendió el motivo de rombos concéntricos pintado en las maquetas cerámicas como símbolos mágicos que protegían a sus moradores de lo dañino.⁷⁶ Por su parte, Weigand ha señalado que la configuración de los tukipa fue influenciada por los complejos circulares de la zona de Bolaños, los cuales considera que a su vez derivan de la “tradicón Teuchitlán”.⁷⁷ Con base en esta última observación, Beekman ha explorado comparaciones con los sistemas de organización social en torno a esos recintos ceremoniales wixaritari⁷⁸ y Neurath, especialista en la etnografía wixarika, refiere en términos generales que en las maquetas cerámicas originarias de las tumbas de tiro se figuraron rituales que remiten a los realizados por el pueblo indígena actual: danzas circulares que aluden a los muertos y los ancestros, así como uno parecido al palo del volador; también señala que la figura del perro, modelado en escultura, tiene entre los huicholes el papel de guiar a los muertos durante su travesía por el mar subterráneo y el de la transformación de la madre del maíz.⁷⁹

Estoy consciente de los problemas que implican este tipo de enlaces entre una muy antigua cultura prehispánica, por lo demás poco conocida, y otras indígenas actuales que a todas luces no están congeladas en el tiempo, sino que se presentan como intensamente dinámica y vital a lo largo de toda su historia más o menos conocida desde los tiempos virreinales y especialmente desde fines del siglo XIX; de manera que este dinamismo no

⁷⁵ Véanse en la bibliografía algunas de sus obras.

⁷⁶ Winning, 1972a, p. 17.

⁷⁷ Weigand, 1992, p. 194; 1993, p. 374.

⁷⁸ Beekman, 2008.

⁷⁹ Neurath, 2002, pp. 62-64.

pudo ser menor antes del siglo XVI.⁸⁰ No obstante, las semejanzas entre ciertas expresiones artísticas de dichas culturas indígenas, evidentemente plenas de significados y simbolismos profundos, y de los que sí hay exégesis para el caso del arte wixarika y náayari, y además se reconoce con claridad su inserción en la tradición mesoamericana, me llevan a plantear que la analogía etnográfica posibilita un acercamiento al sustento intelectual e ideológico del arte de la cultura de tumbas de tiro, a su complejidad y sacralidad, tal como lo he pretendido destacar a lo largo de la tesis.

Es así que, un fundamento principal de este enfoque analítico, radica en que las elaboradas construcciones intelectuales de los wixaritari y náayarite se materializan con notable frecuencia en formas geométricas simples, como las que vemos en el legado material de la cultura de tumbas de tiro: los motivos pintados en las maquetas cerámicas, la planta arquitectónica de los guachimontones y en las vasijas decoradas. Soy de la opinión de que es posible establecer analogías, más allá de la apariencia visual, entre las formas artísticas de estas dos culturas a las que les separan muchos siglos de distancia, pero que comparten en cierta medida un territorio y que tienen en común su pertenencia a una familia lingüística, la yutoazteca (como lo señalé en el capítulo 1, del antiguo pueblo de las tumbas de tiro la glotocronología señala esta adherencia⁸¹), de modo que, además de las similitudes formales, es factible que existieran lazos históricos entre ellas.

Páginas atrás hemos aludido a sitios con guachimontones y tumbas de tiro que se localizan en la parte sur de la Sierra Madre Occidental que los wixaritari ocupan, ya sea en

⁸⁰ Entre otros autores, esta exitosa vigencia cultural de los wixaritari es enfatizada por Johannes Neurath, al igual que corrige la errónea concepción de aislamiento de este pueblo (*cf.* Neurath, 2002, apartado 1.2 “Los nayares en la historia”).

⁸¹ Véase el apartado “Lingüística”.

la zona de Bolaños o donde se construyó la presa El Cajón.⁸² Hasta hace algunas décadas su geografía sagrada incluía los valles lacustres de Jalisco: previo a al año de 1960 en que fuera totalmente drenada la laguna de Magdalena,⁸³ los wixaritari hacían peregrinaciones a este lugar y depositaban ofrendas en un santuario de la diosa Tatei Xapawiyeme (Nuestra Madre de la Lluvia del sur) ubicado en la isla Atitlán-Las Cuevas,⁸⁴ en donde tanto Long como Weigand han registrado tumbas de tiro y fosas.⁸⁵

Subrayo que a la fecha no existe una argumentación sólida que fundamente una identidad compartida entre dicha cultura prehispánica y las otras actuales; quizá no llegue a conformarse, sobre todo en lo que concierne a los materiales arqueológicos.⁸⁶ El pasado antiguo de los huicholes, los coras y de otros muchos pueblos de la región Occidente, por lo menos el más cercano al momento de la invasión española, fue borrado por las profundas denostaciones que se hicieron acerca de las sociedades nativas que no pudieron conquistar y que se adentraron en la escarpada geografía de la Sierra Madre Occidental. Tal como se ha relatado en el segundo capítulo de este trabajo,⁸⁷ estos prejuicios e intentos de dominio militar para explotar los recursos del territorio que habitaban esos indígenas continuaron a lo largo del tiempo. De manera que induso la escritura de la historia de los

⁸² En tomo a las acciones de salvamento arqueológico en esta presa ubicada en la colindancia del sureste nayarita y noroeste jalisciense, se hace referencia a poblados huicholes actuales [que incluyen sus característicos centros ceremoniales *tukipa*], así como a restos de sus ocupaciones habitacionales de la época contemporánea (Barrera, 2006, p. 22).

⁸³ Esta enorme laguna cubría una extensión de 7 028 hectáreas; con propósitos agrícolas, en 1863 inició el proyecto para desecarla, la desaparición se consumó en 1960 (González Escobar, p. 63).

⁸⁴ Weigand, 1992, pp. 194, 195; 1993, p. 375. Este autor señala que luego desplazaron este santuario al lago de Chapala.

⁸⁵ Véase aquí el capítulo 4.

⁸⁶ La cultura huichol también ha sido enlazada con la cultura prehispánica de Chalchihuites (Kelley, 1971). Como se ha mencionado, el cañón de Bolaños y otros sitios serranos como el cerro El Huistle en Huejuquilla, se encuentran en la frontera de dicho desarrollo y el de tumbas de tiro.

⁸⁷ Véase la sección 1 titulada “Las interpretaciones del arte y sus significados: el descubrimiento y la definición de una cultura a través del arte”.

wixaritari, los náayarite, los tepecanos, tepehuanos y mexicaneros, entre otros, así como la historia de los restos de la cultura de tumbas de tiro, comparten un muy tardío conocimiento y difusión académica en términos amplios: como lo he referido, en este sentido un personaje común a ambas historiografías es el trabajo etnográfico pionero de Lumholtz, cuyas publicaciones sobre el tema comenzaron desde 1900. Es así que en definitiva comparten elementos historiográficos y visiones prejuiciosas.

Se ha dicho que desde la etapa virreinal la territorialidad de estos indígenas se sitúa en la parte meridional de la Sierra Madre Occidental, sin embargo existen numerosas evidencias de su presencia en las tierras bajas, aún en las cercanas a las costas del océano Pacífico, las cuales tienen que ver con sus dinámicas socioeconómicas y políticas y de modo paralelo con sus narraciones cosmogónicas, su geografía sagrada y rutas de peregrinación. Estos últimos aspectos lo ejemplifican el santuario de San Blas, en la costa central de Nayarit y el ya mencionado antiguo santuario en laguna de Magdalena –en ambas zonas se han registrado tumbas de tiro y materiales asociados-. Finalmente debo señalar que desde mi punto de vista, este camino de la analogía etnográfica para avanzar en la comprensión del arte y de la cultura de tumbas de tiro permite construcciones de conocimiento mucho más extensas que las que anoto en esta tesis, cuyos objetivos centrales tienen otra dirección. Se trata entonces de un tema de indagación que por sí mismo amerita desarrollar otros trabajos.

Lo circular y lo concéntrico

Como hemos visto, las maquetas cerámicas que muestran sobre una base circular cinco edificios representan a los guachimontones; es importante notar que la plataforma confiere circularidad a la disposición quincuncial sobrepuesta. No se conocen maquetas con más de cuatro edificios en la periferia de las bases redondas.

En su variante como complejos cruciformes los guachimontones también fueron modelados en barro. En el Museo Regional de Guadalajara se encuentra una pieza singular del estilo Ameca-Etzatlán (**figura 6.19**), que pese a no estar sobre una base circular, introduce el círculo y además la dimensión inframundana de esta imagen del cosmos, siguiendo con las ideas que evocan las analogías etnográficas.

Es una escultura hueca, en torno a una abertura central circular se disponen cuatro brazos rectangulares, en los extremos de cada uno se desplanta un cuarto de planta cuadrangular y techo de cuatro aguas, con un ligero hundimiento en la cima que marca dos postes del sostén del techo. Al igual que en la arquitectura real, esta figura remite directamente a un centro y a los cuatro puntos cardinales. Aunado a ello, la notable altura de esta cruz griega confiere una dimensión subterránea al diseño arquitectónico, que en el caso de esta cultura se liga elocuentemente con el ámbito de los difuntos, tanto por la arquitectura funeraria de las tumbas de tiro, como porque estas construcciones se erigieron, en ocasiones, debajo de este tipo de arquitectura de superficie. Como puede notarse, la escultura es hueca y su composición otorga igual importancia al ámbito terrestre como al inframundano. Vista en planta también es posible trazar de manera imaginaria tanto un rombo como un círculo.

Tradicionalmente, en múltiples culturas del mundo de cualquier tiempo, el círculo se asocia con la unidad y con el centro; desde el punto central de esta figura hacia cualquier dirección existe la misma distancia; asimismo, el centro marca un poderoso punto de convergencia, es el inicio, el origen, el núcleo del universo.⁸⁸ En los guachimontones este núcleo es sobresaliente, y tanto en aquellos en los que este centro es un edificio sólido, como en los de la zona de Bolaños en los que se trata de muros circulares concéntricos, es evidente que el edificio central hace eco del esquema circular y concéntrico del conjunto total; en los primeros además evoca un movimiento ascendente al estar integrado por cuerpos escalonados.

El círculo igualmente simboliza la totalidad, es, de hecho, la única forma geométrica en la que pueden inscribirse todas las formas geométricas; encierra el mayor espacio posible con el menor perímetro.⁸⁹ En la arquitectura del pueblo de las tumbas de tiro no resulta difícil suponer que hubo construcciones cruciformes a las que después se les agregaron por lo menos otras cuatro plataformas que señalarían puntos cardinales o intercardinales, y completarían el contorno circular. De tal manera, existen guachimontones con 4, 8, 10 12 o 16 edificios rectangulares alrededor del centro. Aunque de los complejos de mayor tamaño localizados en el centro de Jalisco se ha señalado que debajo del patio y de la banqueta presentan un basamento común, el cual indica que fueron planeados como tales desde el inicio del proyecto.⁹⁰ El círculo es asimismo una forma totalmente dinámica, sin inicio ni fin que expresa movimientos rotatorios, por tanto, es

⁸⁸ Para un análisis general del centro véase Arnheim, 1984.

⁸⁹ *Cfr.* Schneider, 1994, pp. 7-10.

⁹⁰ Weigand y García, 2002.

símbolo de ciclos, circulaciones, circuitos, órbitas y periodicidades, que nos remiten a las danzas circulares modeladas en barro y a los ritos y procesos de la naturaleza. Como se sabe, el curso del sol describe un círculo vertical y otro horizontal en su recorrido de este-cenit-oeste-nadir-este, de modo que configura una esfera.

4. Las imágenes arquitectónicas del universo

De acuerdo con las nociones articuladas a lo largo del capítulo, la interpretación que formulo consiste en que cada guachimontón, sea en su modalidad cruciforme o plenamente circular y concéntrica, es una imagen del mundo, de manera más específica reproduce la imagen de la tierra, del espacio divino habitado por los humanos. Su configuración arquitectónica notablemente geométrica tanto en su estructura como en su ornamentación parece expresar la imagen organizada que se tenía del cosmos, en contraste con el caos y lo amorfo del espacio ajeno que no es el universo y resulta desconocido. En éste último ámbito, a diferencia del primero, no hay tiempo ni las orientaciones que marca la trayectoria del sol en los planos horizontales y verticales en su tránsito por la bóveda celeste y por el inframundo, tampoco los tres niveles reconocidos: el inframundo, la tierra y el supramundo, ni el eje central que los traspasa. Con sustento en las formas artísticas, en este caso de la arquitectura de superficie y la funeraria, y de la cerámica que la representó, es factible advertir que el pueblo de las tumbas de tiro compartió, junto con otras muchas culturas mesoamericanas una cosmogonía en cuyos rasgos básicos cada pueblo, desde una posición etnocéntrica, condice un universo peculiar. Es muy importante resaltar que este cosmos es un espacio sagrado, puesto que fue creado por los dioses o los ancestros míticos

deificados, según lo piensan los náayarite y wixaritari. Al construir, habitar, efectuar rituales y venerar a las deidades en los centros circulares ceremoniales sagrados, es decir los guachimontones, los humanos recrearían el origen divino del universo, el tiempo primordial se haría presente.

Como se ha visto en los planos y lo precisan las indagaciones, es constante que incluso en un mismo sitio exista más de un complejo guachimontón (en Los Guachimontones hay diez), de modo que estaríamos ante múltiples imágenes arquitectónicas del mundo, incluso contiguas. El fenómeno se replicaría a lo largo del territorio en donde se asentó la cultura de tumbas de tiro, al menos en las zonas en las que ha permanecido evidencia. Interpreto esta abundancia de guachimontones por tres vías. La primera consiste en que es posible apuntar en distintas escalas –local, zonal o regional- la importancia de las comunidades, cada una con su centro del universo. De modo que en este afán etnocentrista parece reiterarse una vez más la unidad en las diversidades e identidades comunitarias de este pueblo.

La segunda interpretación concierne a la jerarquización de los sitios y de cada guachimontón. Acerca de este tema la cultura wixarika nos aporta una clave. Pese a que, según lo documentado a partir de los últimos años del siglo XIX, en un sitio no se encuentra más de un tukipa, los estudios sí indican que un buen número de ellos se distribuye en determinadas unidades territoriales. De acuerdo con Arturo Gutiérrez, en el territorio que corresponde a San Andrés Cohamiata, en el extremo norte de Jalisco, hay ocho tukipas con similares características arquitectónicas, pero se diferencian por el valor social que les asignan los huicholes en su escala de jerarquías, de modo que siete de esos

tukipas, tienen, cada uno, una influencia que abarca un perímetro territorial que termina donde comienza el de otro tukipa; en cambio, el tukipa principal predomina sobre los otros y los subordina a un poder político, económico, social y territorial.⁹¹

En Los Guachimontones no es difícil advertir la categoría principal del Círculo 1, no sólo por las dimensiones de gran tamaño y las finas técnicas constructivas identificadas, igualmente porque configura con el cerro colindante un anfiteatro, lo que le convierte en un singular escenario de rituales que convenientemente podían ser observados por una gran cantidad de personas dispuestas en la ladera del cerro terraceado. Por su parte, desde un enfoque económico Weigand ha postulado el carácter nuclear de este recinto en la zona de los valles lacustres de Jalisco y en toda la región de la cultura de tumbas de tiro; enfatiza, por ejemplo, que esta zona fue privilegiada en recursos estratégicos que fueron explotados.⁹²

La tercera hipótesis propone que los centros ceremoniales en su composición integral constituyen imágenes del universo de forma ampliada o en su totalidad. Esta interpretación puede valorarse de manera más clara a partir del análisis de las vasijas decoradas que se expone en el siguiente apartado. En tanto, cabe advertir que en estas configuraciones arquitectónicas del cosmos sale a relucir la conjunción de lo simétrico y lo asimétrico y asimismo la singularidad de cada uno de los recintos ceremoniales. Todos estos rasgos enfatizan, de nuevo, la unidad estilística de los centros ceremoniales arquitectónicos. Veamos a qué me refiero.

⁹¹ Gutiérrez, 2002, p. 57.

⁹² Weigand, 1993.

Cuando se comparan los planos de algunos sitios de la zona central de Jalisco (**véanse las figuras 6.1, 6.3-6.5, 6.8, 6.11-6.13**) puede apreciarse una simetría general en las plantas de los guachimontones, al igual que se observan diferencias en la disposición de éstos y de las otras construcciones que componen cada recinto, tales como las canchas de juego de pelota y las plazas. Con base en las distintas soluciones formales que se advierten en la conjugación de esos elementos, es oportuno afirmar que no existen dos sitios con la misma configuración y tampoco dos guachimontones idénticos. Con toda seguridad estas singularidades estarían enfatizadas por las construcciones que se erigían sobre las plataformas y por la pintura mural que con alta probabilidad ostentarían, de la forma como lo atestiguan las maquetas cerámicas.

De nuevo, al mirar los planos, resulta muy notoria la asimetría en la composición general de los recintos, quizá una única excepción a este patrón asimétrico se encuentre en el sitio Santa Rosalía, en Jalisco, en donde el trazo de una línea longitudinal puede dividir en mitades casi iguales al conjunto (**figura 6.20**). Respecto a estas características por supuesto que deben tomarse en cuenta las condicionantes naturales del terreno en los emplazamientos (en el caso anterior de Santa Rosalía, una meseta alargada determinó la disposición alargada de los edificios), pero asimismo planteo que las decisiones estilísticas aplicadas a esta arquitectura buscaron la diferenciación de los espacios en cada localidad, lo mismo que la apariencia de asimetría y dispersión. Estas dos últimas cualidades corresponden a las imágenes ampliadas del cosmos que he aludido y que más adelante retomo en relación con las vasijas.

En el mismo orden de ideas, en los guachimontones otro aspecto notable de su disposición en el espacio es la forma como los distintos círculos están con cierta frecuencia entrelazados unos con otros generando, para una visión contemporánea, una especie de engranaje que vincula las construcciones a la vez que crea un edificio continuo de mayores dimensiones. El diseño que se logra al unir los edificios es algo que no es perceptible para la visión humana. Por ejemplo, en Teuchitlán ni siquiera desde los cerros aledaños es posible percibir el sitio de Los Guachimontones en su totalidad (**véase la figura 1.16**). Esto sólo puede hacerse desde el cielo, a vista de pájaro. Aunque Weigand descubrió el esquema circular y concéntrico de los guachimontones durante las pesquisas que hizo al recorrer a pie el terreno, no fue sino hasta que pudo subir a un avión y después de efectuar un registro fotográfico de la zona cuando pudo constatar lo que había detectado antes (**figura 6.21**). No puedo sino pensar que los arquitectos de estos edificios estaban pensando en mostrar su obra, como una forma plenamente circular y concéntrica, junto con las canchas juego de pelota, a los ojos de las deidades supramundanas y buscarían entonces comunicación con ellas. Lo interesante es notar que esta escala aérea de los guachimontones pudo plasmarse en las vasijas.

6. Las vasijas

En los capítulos anteriores he procurado destacar los valores de las vasijas diferentes de los prácticos y cotidianos. A partir de testimonios arqueológicos referí su abundancia en los ajuares funerarios. Pese a que la información del contexto específico de las piezas es escasa, es posible aseverar que las vasijas cerámicas constituyen la ofrenda principal que acompañó

a los muertos. No en todas las tumbas, fosas o entierros directos propios de la cultura de tumbas de tiro que han sido excavadas intactas se depositaron esculturas, en cambio sí hay vasijas, a excepción de un caso en la muestra de sepulturas compilada y clasificada en el **cuadro 4.1**.⁹³ Se introdujeron a las cámaras incluso como fragmentos⁹⁴ y piezas remendadas,⁹⁵ se sabe de tumbas en las que son el único objeto presente;⁹⁶ e igualmente en las tumbas que se perciben como más sencillas o más elaboradas, las vasijas son los objetos predominantes.

A la fecha, el mayor número conocido de vasijas en una tumba de tiro es de 110 y corresponde a la tumba de Huitzilapa, con sus seis ocupantes. Otro ejemplo cuantioso es la Tumba del sector 1 de Cerro del Agua Escondida en Sayula, que se encontró saqueada, pero que según los informantes contenía más de setenta recipientes –junto por lo menos tres individuos-.⁹⁷ El sentido ritual de las vasijas aplica por igual a vasijas decoradas⁹⁸ como a las monocromas lisas, si bien las primeras exhiben mayor información.

En el capítulo quinto apunté rasgos peculiares de los recipientes decorados a partir de su atribución a determinados estilos cerámicos distribuidos a lo largo del vasto territorio de la cultura de tumbas de tiro; señalé, en lo general, los esquemas de composición y los repertorios de motivos decorativos para cada modalidad. Ahora pretendo ahondar en

⁹³ Excepcionalmente se sabe que en la Tumba de tiro B de Caseta, Sayula, no había cerámica (véase en el capítulo 4 “Los entierros en la Tumba de tiro B de Caseta, Usmajac, Sayula”).

⁹⁴ Galván, 1991, p. 83.

⁹⁵ Aronson, 1996, p. 165.

⁹⁶ En la muestra de tumbas incluidas en el cuadro clasificatorio formal, algunas de las tumbas que sólo presentaron como ofrenda una vasija, completa o en fragmento, son una tumba de La Pedrera (clave T-11), la Tumba 12 de Tabachines (clave T-48)

⁹⁷ Valdez *et al.*, 2006, p. 307.

⁹⁸ Lo decorativo es muy amplio, obviamente el pulimento y el bruñido implican ya un sentido ornamental; en este trabajo refiero en particular las formas plasmadas en la superficie de los recipientes.

cuestiones iconográficas y en los valores simbólicos de las vasijas y sus imágenes, sin enfatizar las distinciones estilísticas; por el contrario, busco ponderar la unidad en cuanto a la figuración geométrica de ciertas representaciones que remiten al universo o a sus segmentos principales. Advierto que esta temática es una de las más importantes en la decoración de las vasijas, de modo que es posible hablar de un arte cerámico que conjunta las imágenes de los humanos en la escultura y las del cosmos en las vasijas. Aunado a lo anterior, en las vasijas reconozco una íntima vinculación con las formas geométricas y los conceptos tratados en torno a la arquitectura ceremonial de superficie.

Para desarrollar el tema ha sido necesaria una selección de materiales; he reducido mi *corpus* a algunas obras que sintetizan las formas que me interesa estudiar. En este camino he dejado de lado recipientes cúbicos, cántaros y ollas globulares. Las que atiendo son abiertas: plato, cajete, cuenco, tecomate, bules y vaso. En lo básico sus siluetas involucran la esfera, el cilindro y el círculo; todas comparten una construcción formal sencilla, es decir, no se ven bordes en las aberturas, los cuerpos son lisos y casi todas carecen de soportes; la suma de rasgos las hace adecuadas para plasmar imágenes bidimensionales en sus superficies, sean pintadas, incisas, grabadas o en bajorrelieve. Los diseños se ven en el interior o el exterior de las vasijas, en pocas ocasiones en ambos lados; la parte decorada con frecuencia está bruñida; la parte no decorada suele mostrar igualmente una elaboración cuidadosa, con engobes coloreados, pulidos y a veces bruñidos.

Las composiciones y los motivos

Todas las composiciones armonizan con las formas de las vasijas, de manera que la organización principal de los motivos es circular. Dentro de este orden se ven arreglos circulares concéntricos (véanse por ejemplo las figuras 5.17a; 5.27a, 5.29a, b, c; 5.36 arriba-izquierda; 5.43a), bilaterales con las mitades diferentes (véase la figura 5.36 arriba-derecha; 5.43b, c), cuatripartitas en un esquema de cruz griega, con los cuatro cuartos semejantes (véanse las figuras 5.1b-derecha; 5.36 abajo-izquierda) o con dos segmentos iguales en un acomodo simétrico inverso (véase la figura 5.1 abajo-derecha); por último se observan unas cuantas composiciones notablemente asimétricas (véase la figura 5.37).

Claramente dominan los motivos geométricos. Los básicos son: líneas rectas, onduladas, zigzagueantes, dentadas y de distintos grosor, largo y dirección; puntos, círculos, rombos, cuadrados, rectángulos, triángulos, “moños”, hexágonos; espirales con un solo giro ya sean circulares, cuadrangulares y radiadas; espirales con dos giros circulares en sentidos opuestos; triángulos con un lado escalonado, círculos radiados, formas de U, elementos palmeados (cuerpos semicirculares con un lado segmentado en dos, tres o cuatro puntas). En arreglo concéntrico se ven círculos, rombos, triángulos, cruces y puntos; éste último conforma el motivo llamado “guachimontón”, el cual también puede verse como un círculo rodeado de puntos (figura 6.22). Destaca lo prolífico de tales arreglos concéntricos así como los de líneas paralelas. Asimismo, hay círculos lineales con un punto al centro; líneas rectas cruzadas que forman reticulados o achurados; triángulos, rombos y bandas con puntos en el interior; círculos, bandas y rombos con el interior como

tablero de ajedrez; bandas en las que se alterna un cuadrado claro y uno oscuro; rombos llenos de líneas paralelas; triángulos con círculos en el interior y el diseño compuesto a base de un círculo con seis rayos rectos enlazado con otros diseños similares, a manera de una red en cuyos intersticios se forman triángulos (**véanse las figuras 5.27f y 5.36 sup. der.**).

Hay distintos tipos de cruces, todas con los brazos del mismo tamaño: griega; con los brazos triangulares; con los brazos triangulares y dentados en un lado; con el centro cuadrangular y los brazos redondeados al modo de pétalos; conformada por cinco rombos –el central de mayor tamaño– como los referidos “ojo de dios”; esvástica con rombo o cuadrado central y con los brazos rectos, curvilíneos, o curvilíneos con rombos en los extremos (**figura 6.23**).

El repertorio incluye sólo unos cuantos motivos figurativos cuya apariencia siempre es esquemática, reducida a formas geométricas y además con rasgos sobrenaturales. En el capítulo tercero atendimos los diseños de aves con las cabezas de perfil, el cuerpo de frente, las alas y la cola desplegadas (**véanse la figura 3.34b, e, f, h, i, j, k; y la figura 3.42c**). Con similares características cabe la posibilidad de distinguir la figura del pato, que en particular aparece enlazado a otros en registros horizontales (**véase la figura 3.34a, c, d**). También hemos referido dos diseños de ave –una con dos cabezas– cuyas alas desplegadas son dos serpientes (**véanse la figuras 3.42c y 5.53b**). Los antropomorfos están prácticamente ausentes, pueden verse, por ejemplo, en unos cuantos vasos del estilo Comala que exhiben la misma composición (**véanse las figuras 5.53c y 6.24 sup.-izq.**) y en un cuenco trípode del estilo Zacatecas procedente de la Tumba de tiro 2 de El Piñón,

en la zona de Bolaños.⁹⁹ En el margen acotado de su aparición, los figurativos que se plasmaron con mayor constancia pueden interpretarse como serpientes, reptiles con extremidades, formas mixtas de reptiles, batracios y ajolotes.

En cuanto a las serpientes se distinguen varias representaciones (**figura 6.24**). La más simple es una forma de arco, en algunas se nota una cabeza en cada extremo que puede tener ojos; igualmente hay formas alargadas que describen una S y en las que no se observa ni la cabeza ni la cola; formas rectas con cabeza triangular y cola parecida a un peine; formas de S o con más curvas que tienen una cabeza romboidal en un extremo o en ambos, al modo de un animal bicéfalo; en ocasiones esas cabezas muestran ojos. Algunas esvásticas remiten a las serpientes, son las que tienen los brazos curvilíneos con cabeza romboidal (**véase la figura 6.23f**).

El que llamo reptil con extremidades se ve siempre desde una vista superior, con las cuatro patas extendidas a los lados. Sin duda se equipara con el “monstruo de la tierra”, también identificado como dragón, lagarto, cocodrilo, entre otros términos, el cual es un animal mítico con atributos terrestres y acuáticos que en Mesoamérica es parte principal de los relatos cosmogónicos y se concibe como la superficie de la tierra que flota sobre el mar primigenio. En las vasijas que estudio este animal mítico tiene rasgos fantásticos, aunque alguna de sus imágenes muestra un relativo apego a un modelo natural de esta especie de fauna. Tiene una parte del cuerpo circular y concéntrica, con el círculo interior achurado y el exterior radiado; la otra parte del cuerpo es recta y se convierte en la cola, que es puntiaguda (**figura 6.25a**). Un diseño más geometrizado presenta la cabeza romboidal

⁹⁹ Cfr. Cabrero y López, 1997, figs. 3 y 3A.

unida a dos formas en V que son las patas delanteras; el cuerpo también es un rombo, aunque de mayor tamaño; las patas traseras repiten el esquema de V, al centro hay otra V más grande en cuya parte inferior sobresale la cola (**figura 6.25b**). El reptil con extremidades figurado con mayor frecuencia se compone, como se dijo, de rasgos fantásticos y también es geométrico: con una cabeza en cada extremo en su sección longitudinal y con extremidades curvilíneas con cabeza que interpreto como serpientes; todas las cabezas son rombos al igual que el cuerpo del animal; es posible distinguir dos modalidades: en la más simple el reptil tiene dos extremidades y un cuerpo romboidal (**figura 6.25c**) y en la más elaborada se ven dos cuerpos romboidales, a veces con una sección intermedia, y cuatro extremidades (**figura 6.25d**). Se trata de una dualidad serpiente-lagarto. La observación de diseños similares en un número amplio de vasijas me ha permitido advertir algunos con mayor detalle y con esta base puedo asegurar que son reptiles bicéfalos, pues las dos cabezas tienen ojos.

En los motivos que identifiqué tentativamente como batracios no conozco, como en los reptiles, una imagen con mayor apego a la forma natural, por lo que la interpretación se dificulta. Se ven lineales, acéfalos y algunas las figuraciones llegan a lo abstracto, con una serie de líneas cortas alineadas. Las más figurativas constan de un cuerpo central circular, romboidal u oval y en dos lados se ven pares de patas curvas, a veces unidas (**figura 6.26**). Las figuras de posibles ajolotes también se ven casi abstractas, como cuerpos alargados, en los que a veces descuella la cabeza grande, y en especial destaca una cola larga (**figura 6.27**). En la interpretación de estos dos últimos animales ha participado su asociación con líneas onduladas que remiten a lo acuático (**véase la figura 5.27b, c**), en correspondencia

con su naturaleza. Casi todos se ven alineados en bandas cercanas a la boca del recipiente, su papel en las composiciones es secundario, a diferencia de las serpientes y los reptiles con extremidades.

No sobra reiterar que los diseños figurativos siempre aparecen combinados con las formas geométricas abstractas antes descritas y que las mismas composiciones que resultan son asimismo geométricas. Enseguida me propongo abordar las significaciones de algunas de las obras, sin que ello implique interpretaciones totales, ni una articulación de ideas regida por una lógica lineal; al igual que en las artes anteriores, en este se perciben mensajes polisémicos y valores simbólicos de profunda complejidad. Una de las intenciones es contemplar lo plasmado al igual que la forma del recipiente que sirve como lienzo o soporte y que intrínsecamente es parte de la composición. De modo paralelo a los contenidos intelectuales es imposible no admirar su belleza y la maestría de su creación; casi es seguro que distintos artistas participaron en el proceso. En las vasijas pintadas son muy notables la precisión y la soltura de los trazos; se adivina el uso de muy finos pinceles y pinturas muy bien preparadas pues los colores mayormente se ven uniformes; los diseños policromos y monocromos exhiben el genio de sus hacedores, tanto de los que las modelaron como los que las pintaron y realizaron el acabado de las piezas, incluyendo la cocción y el bruñido.

Las vasijas como cosmogramas

Los artistas de la cultura de tumbas de tiro aprovecharon el potencial plástico de los recipientes. Las vasijas sirvieron como superficie perfecta que igual se curva, aplanada o

permite un desarrollo circular para diseñar composiciones que implican nociones de interior, exterior, arriba, abajo, base, fondo, soporte y borde, ideales para expresar visualmente la organización de un universo que se evoca esférico. De acuerdo con las imágenes y su ubicación en los recipientes se sugieren nociones como bóveda celeste, cielo nocturno, submundo, superficie de la tierra y divisiones duales como luz y oscuridad, agua y tierra o agua y sol. En relación con lo celeste algunas imágenes pueden tener parentescos astrales; por ejemplo, la serpiente con dos cabezas podría equipararse con el dragón o la serpiente bicéfala de los mayas, una de las advocaciones del dios Itzamná que simboliza la Vía Láctea y que desde sus fauces o cuerpo arroja agua sobre la tierra.¹⁰⁰ En un sentido similar, entre los coras y huicholes el monstruo marino es una gran serpiente con dos cabezas que también es el cielo nocturno.¹⁰¹ De manera que las imágenes del supramundo, lo terrestre y el submundo podrían funcionar como espejos, por ejemplo, la tierra como reflejo del cielo y a la inversa. No obstante, para este trabajo sobre todo dirijo la mirada a las significaciones que tocan los ámbitos terrestre e inframundano con el fin de establecer ligas con los muertos y los vivos. Como se verá, una configuración predominante es la tierra rodeada de agua, así como las réplicas del mundo, a la manera de microcosmos y macrocosmos que de algún modo aluden a la multiplicidad de los guachimontones.

Existe una variedad de formas que pueden interpretarse como el mundo o la superficie de la tierra y tal vez tengan significaciones diversas. Las imágenes quincunales, que como se ha argumentado son una convención para figurar la tierra con su centro y los cuatro puntos cardinales, exhiben varios niveles de elaboración, tal como lo ejemplifican

¹⁰⁰ Garza, 2001, pp. 146-149.

¹⁰¹ Neurath, 2005, p. 13.

algunos cajetes y cuencos del Museo Arqueológico Tlallan (**figura 6.28**). La más simple consiste en una cruz griega; en otras la cruz está formada por líneas paralelas que en su cruce enfatizan el centro; otras muestran en cada cuarto una sucesión de líneas curvas en un arreglo concéntrico que evoca movimiento; en otra vasija, de cada vértice de un cuadrado central se proyecta un apéndice que se curva hacia la derecha, con ello enfatiza el dinamismo del cosmos y sugiere una rotación permanente, dado que la composición se inscribe dentro de un orden-espacio circular claramente indicado por el contorno de la vasija; ésta y muchas más vasijas nos remiten a las formas de los guachimontones.

En la iconografía mesoamericana la superficie de la tierra se ha identificado en los diseños cuatripartitas con líneas paralelas en direcciones distintas en cada fracción;¹⁰² el diseño es análogo al anterior e igualmente remite al movimiento; puede verse en vasijas de la cultura de tumbas de tiro (**figura 6.29a**), en algunas la inserción de líneas onduladas alude a corrientes de agua que surcan este espacio organizado, quizá sembrado (**figura 6.29b**); en otra vasija el contexto acuático de la tierra se aprecia por las líneas onduladas en disposición circular y concéntrica que rodean el motivo cuatripartita mencionado (**figura 6.29c**).

Otra convención para figurar la superficie de la tierra es el motivo tablero de ajedrez; puede verse en el cuadrado central de una esvástica y por tanto reafirma la interpretación de ese tipo de cruz como *imago mundi* (**figura 6.30a**). El motivo de tablero también cubre la base plana de un cuenco, puesto que se halla dentro de un contorno circular recuerda la equivalencia de esta forma con lo cuadrangular antes vista en relación

¹⁰² Cfr. Winning, 1987, pp. 35-39.

con el tsikiri o cháanaca. En concordancia con el pensamiento mesoamericano este espacio terrestre circular se halla en el mar al modo de una isla, según lo indica una serie de líneas onduladas paralelas que lo envuelve; las líneas están pintadas en la pared recta y divergente de la vasija, cuya altura otorga la dimensión de profundidad a ese entorno marítimo (**figura 6.30b, c**). En otro cajete la misma superficie circular cuadriculada está rodeada por una alineación de “batracios” que aluden al mismo ámbito acuoso.

En la superficie exterior de otro cuenco el tablero de ajedrez llena dos rombos unidos por una banda larga (**véase la figura 5.37**); este diseño simétrico divide en dos mitades la composición circular y al igual la esvástica recién mencionada, integra lo ortogonal y lo curvo, puesto que algunos de sus vértices laterales se prolongan en espirales con varios giros –se ven dos en una mitad y una en la otra y las tres son de diferente tamaño–; es probable que las espirales figuren lo acuático. Casi todo el espacio que resta se cubre casi por completo de motivos “guachimontón”, se nota que el pintor tuvo un gran cuidado en no juntarlos y además resalta su disposición asimétrica.

Abundan en las vasijas las posibles representaciones en planta de este tipo de arquitectura de superficie; en la superficie exterior de otro cuenco se ven plasmadas en formato diminuto y de modo disperso (**véase la figura 5.36 inf.-der.**); visualmente el diseño principal es una esvástica serpentina que ocupa la posición central y cuyos brazos curvos casi tocan el límite de la vasija, indicando los cuatro rumbos cardinales; las cabezas romboides convergen en el rombo central. La asociación serpentina con las orientaciones puede verse en otras expresiones del arte mesoamericano. La lámina 72 del *Códice Borgia* muestra una composición similar por lo que toca a las cuatro serpientes que estructuran la

superficie de la tierra en cuatro segmentos; los cuerpos de las serpientes se ven individuales y cada uno traza un cuadrado, pero de modo semejante a nuestra vasija, la dirección de los cuerpos sugiere rotación y las cabezas también apuntan al centro. Volviendo al cuenco, desde mi óptica los motivos de puntos circulares y concéntricos y la esvástica pudieran ser réplicas de lo terrestre pero en distintas escalas y soluciones formales; la unidad espacial mayor que ocupan, una superficie semiesférica, correspondería a la totalidad del cosmos; en este caso particular, es posible que el color rojo simbolice la oscuridad del submundo sobre el que se yergue la tierra. En este espacio mayor el color negro de los motivos “guachimontón” enfatiza su pequeñez en ese universo.

Un diseño de la tierra equivalente a la esvástica es la cruz formada por cinco rombos, tal como se ve en la superficie exterior de un cuenco pintado en rojo sobre blanco (**figura 6.31a**); en esta obra de nuevo parecen repetirse las reproducciones diversas y simultáneas de la tierra e igualmente se acentúa la concepción geométrica, quincuncial y esférica del universo. Dos bandas pintadas al modo del tablero de ajedrez se cruzan al centro y dividen la composición en cuatro segmentos iguales; en cada uno hay una cruz formada por cinco rombos y en torno a ellos, en una escala notablemente menor, aparecen numerosos motivos “guachimontón”. Encontramos en esta pieza tres posibles tipos de representación del nivel terrestre formando parte de una unidad mayor y replicando en cada cuarto casi la misma composición (solo en un cuarto varía el número de los motivos “guachimontón”); de hecho cada rombo es también en sí mismo una superficie organizada de la tierra. El nivel inferior marino de este ámbito también se figuró: la composición está circundada por una línea roja ondulada y enseguida, en el límite de la vasija, hay una banda

roja sobre la que se pintó una sucesión de animales de apariencia acuática, los probables ajolotes (**figura 6.31b**).

Por la impresión visual que produce el acomodo disperso de los motivos “guachimontón” en esta vasija y en otras más, pienso que es factible que efectivamente hagan referencia a estos centros ceremoniales; estarían plasmados según una perspectiva aérea que permite apreciar su integración en la inmensidad del universo sagrado, incluyendo la evocación del mar inframundano. En síntesis, esta imagen materializaría la manera cómo este pueblo pensaba el enlace de microcosmos y macrocosmos. Las vasijas de este tipo constituirían en sí mismas un microcosmos contenido en el espacio inframundano que es la tumba de tiro y a la vez alojado en el macrocosmos de la geografía sagrada más allá de su imagen plástica.

Del repertorio que se aborda, un último diseño vinculado con la representación de la superficie terrestre es el reptil con extremidades que antes identifiqué como el “monstruo de la tierra”. En la superficie exterior de un bule puede verse en su modalidad bicéfala con cuerpo romboide y extremidades serpentina también con cabeza romboidal (**figura 6.31c** -la vasija se ve con la boca hacia abajo-, véase también la **figura 5.1 arriba**). El bule exhibe dos tipos de composiciones; en una mitad cuatro de estos seres se disponen en un arreglo cruciforme, pero no son iguales: dos de mayor tamaño presentan como cuerpo dos rombos y cuatro extremidades, en el centro de la base dos de sus cabezas se tocan; los otros dos reptiles sólo tienen un rombo como cuerpo y dos extremidades (véanse las fotos superiores de la **figura 6.25c, d**). En torno a los animales fantásticos y en los espacios formados por las curvas de las extremidades serpentina se observan algunos

motivos “guachimontón”; de nuevo se evoca su integración en la vastedad de un universo de tipo esférico en el que la tierra, a modo de reptiles geometrizados que siguen una disposición cuádrica, flotan en las aguas originales. La interpretación de lo figurado en la otra mitad se dificulta, presenta de modo alineado una serie de círculos con un punto central; acaso podría relacionarse con el submundo si la vasija se coloca boca abajo, o con lo celeste si va boca arriba.

Cabe la posibilidad de que el nivel del inframundo también haya sido representado más que como contexto; al parecer el animal que en esta iconografía se asocia directamente con lo acuático en este ámbito es la serpiente ondulada, con frecuencia con dos cabezas. No sobra recordar que en la iconografía del México antiguo la serpiente tiene múltiples advocaciones, entre ellas las vinculadas con el agua ya sea en el mar, la tierra y el cielo. Si bien en este arte cabe pensar que su asociación principal remite al nivel inferior del cosmos debido a que diversos mitos cosmogónicos mesoamericanos, entre ellos coras y huicholes, identifican que de ahí, por medio de acciones divinas, surgieron los humanos, la tierra, todo lo que hay sobre ella y el supramundo; como se ha dicho, a ese espacio primigenio se le atribuye un carácter femenino. Tal como se ha argumentado en el capítulo cuarto, las evidencias funerarias de la cultura de tumbas de tiro permiten pensar en un regreso de los individuos muertos al origen; materialmente este espacio primordial es expresado con claros atributos femeninos en su peculiar arquitectura funeraria, misma que equivale a la construcción humana de las cuevas y de las matrices maternas subterráneas. En concordancia con lo femenino, otras de sus cualidades son la muerte, la oscuridad, lo nocturno y la humedad; tocante a esta connotación marítima, como parte de los ajueres de

los muertos se han hallado trompetas de caracol y ornamentos e indumentaria de concha, igualmente todos estos objetos también fueron modelados en cerámica, incluso como adornos de las esculturas humanas.

Páginas atrás se mencionó que entre los coras y huicholes una gran serpiente bicéfala es el monstruo que habita o representa el océano que rodea la tierra y es el inframundo; su existencia se enlaza con la alternancia del día y la noche: al atardecer de cada día devora al sol en su trayectoria por el poniente, éste logra vencerlo con la ayuda de Venus y renace en el oriente por la mañana.¹⁰³ En la superficie exterior de un cuenco arriñonado del estilo Ixtlán del Río se ven dos serpientes, una a cada lado; el fondo de la vasija es negro y sugiere la oscuridad de ese mar; el resto de los motivos se pintaron en rojo y blanco; tres bandas dividen longitudinalmente en dos la composición y en torno a las serpientes hay numerosos motivos del tipo “guachimonton” (**figura 6.32a**), ¿serán acaso las figuraciones de estos centros ceremoniales flotando, como la tierra, sobre la profundidad del mar, o tienen algún simbolismo astral relacionado con el cielo nocturno, al modo de estrellas? Sin la posibilidad de responder, cabe decir que en otras vasijas parece reafirmarse la asociación de una serpiente bicéfala gigante con el agua. Veamos algunas.

De acuerdo con otras convenciones estilísticas una asociación similar entre la serpiente y dichos motivos circulares fue pintada en rojo sobre crema en un cajete; el diseño más destacado es una serpiente cuyo cuerpo dibuja una S y tiene una cabeza romboide en cada extremo; en el espacio vacío están distribuidos seis motivos

¹⁰³ Esta concepción se ha documentado desde fines del siglo XIX hasta la actualidad: Lumholtz, 1970 [1902], cap. XI; Preuss, 1998 [1906], p. 109; Gutiérrez, 2002, p. 43; Guzmán, 2002, pp. 84, 85; Neurath, 2002, pp. 34-36.

“guachimontón”; una banda circular envuelve la composición, llama la atención porque ahí se alinean figuras identificadas tentativamente como batracio y por tanto remiten a lo acuático (**figura 6.32b**). Otro cuenco semiesférico exhibe una silueta serpentina semejante a la anterior –está pintada en falso negativo-, en este caso le rodean dos bandas con “batracios” (**figura 6.32c**). Y en el exterior de un cuenco más del corpus seleccionado volvemos a ver el mismo tipo de serpiente con dos cabezas, alrededor hay un solo motivo circular con puntos en el interior, los que sobresalen son varios diseños lineales integrados por dos formas de peine separadas, paralelas y con las puntas en sentidos opuestos, en la sección intermedia hay dos círculos con una recta en medio; el diseño es excepcional en este repertorio (**figura 6.32d**). En alusión al panteón más reconocido de Mesoamérica sostengo que es una representación muy abstracta del rostro de Tláloc: las figuras de peine sugieren su tocado y sobre todo sus bigoteras; los círculos sus anteojeras y la línea recta su nariz.¹⁰⁴ Parece entonces reiterarse el carácter acuático de la serpiente y del contexto. En esta vasija se evoca un nivel más del cosmos: la tierra; así puede descifrarse la banda que circunda la composición, donde se ve una sucesión de triángulos concéntricos al modo de crestas y valles de las montañas. La movilidad del objeto hace que pueda colocarse boca abajo o boca arriba y en consecuencia puede interpretarse como un supramundo acuático análogo a la bóveda celeste nocturna y también como la parte inferior de la esfera del cosmos, el inframundo. En ambos la superficie terrestre queda en el plano intermedio.

¹⁰⁴ Esta identificación es relevante, ya que hasta ahora no se había reconocido en el arte de esta cultura una figura con los atributos característicos de una deidad típica mesoamericana. En el mismo contexto resulta novedosa la identificación del “monstruo de la tierra” en estas vasijas cerámicas.

Una variación de la gran serpiente bicéfala puede verse en varios vasos cilíndricos que repiten un diseño casi idéntico: la serpiente como un arco con las cabezas hacia abajo y bajo el arco una figura masculina que posiblemente personifique al sol o a Venus en sus trayectorias¹⁰⁵ (véase la figura 5.53c y un detalle de otro vaso en la figura 6.24 sup. izq.).

En las vasijas se ven decoraciones que expresan el tema de los pares opuestos complementarios, algunas de manera tan simple como un cuenco con una mitad longitudinal pintada en color crema y la otra en rojo, y con una banda en el límite de la boca que invierte el juego de colores, en conjunto insinúa la luz y la oscuridad y la presencia de cada uno en el otro (figura 6.33a). Otras composiciones duales se basan en dos diseños diferentes: es el caso de dos cuencos que muestran en una mitad el diseños que básicamente consiste en un círculo con seis rayos limitado en una forma cuadrangular; en uno de estos cuencos la mitad restante está ocupada por una serpiente ondulada con dos cabezas (figura 6.33b), en el otro cuenco se trata del reptil con dos cabezas y extremidades serpentinas (figura 6.33c). Si aceptamos que se trata de entidades contrarias, por medio de comparaciones con las imágenes antes referidas se abre la probabilidad de atribuir al primer diseño descrito cualidades solares, como el sol en su trayectoria celeste; en estos cuencos tal diseño pudiera simbolizar la contraposición del supramundo con el monstruo marino y con el monstruo terrestre, respectivamente.

¹⁰⁵ En este sentido interpretó Peter T. Furst estos vasos, con base en un mito huichol y aludiendo de modo específico al sol (Furst, 1973, p. 106). Preuss relata que en el mitote cora hay cantos mitos que refieren la salida del sol y su lucha victoriosa contra las estrellas. En la danza un niño representa a Venus quien mata a la serpiente del inframundo, luego un halcón la levanta y la lleva hasta el cenit, donde un águila la devora; en ese momento la serpiente se transforma en el agua de la vida, es la lluvia controlada por el sol y ya no causa desgracias (Preuss, 1998 [1906], cap. 3). Es posible que en los vasos esté plasmado el momento en el que la serpiente muerta o domesticada es llevada al cenit.

La última propuesta de interpretación de estas obras concierne a una escudilla del estilo Lagunillas (**figura 6.34**). Desde mi perspectiva de nuevo se plasmó un espacio circular terrestre rodeado del océano primigenio, hay también una banda que divide la composición en dos. Al parecer en este estilo las ondas del agua no se figuraron con líneas onduladas, sino como líneas de pequeño rombos, cada uno lleno de líneas diagonales, que igualmente producen la impresión del movimiento de las corrientes marítimas. La apreciación de su carácter acuático es reforzada por los círculos concéntricos que están en el borde del recipiente; como se sabe el diseño, llamado *chalchibuitl* en náhuatl, es símbolo de líquido precioso. La superficie terrestre se ve achurada, quizá los picos de la circunferencia sean el perfil de las montañas. De un lado de la banda se ven dos grandes formas circulares que en principio remiten a caparzones de tortugas, pero en el que sobresalen siete lobulitos en cada uno; el círculo interior es como un tablero de ajedrez, por lo que presenta otra convención para figurar la tierra, tal vez con diferentes significados que el achurado; del otro lado destaca una larga serpiente con varias ondulaciones y con una cabeza romboidal en cada extremo que hace contacto con el océano; por estos rasgos y porque se halla también sobre el círculo achurado identificado con la superficie terrestre, es posible que se trate de una serpiente con cualidades acuáticas en un medio terrestre, evocando la lluvia que viene del mar. En torno a la serpiente y las formas circulares y concéntricas de la otra mitad, se observa repetido un mismo diseño que antes llamé elemento palmeado: es una forma semicircular con dos lóbulos; uno semejante, pero con tres y cuatro lóbulos o picos forma una línea en la banda que también está achurada. Pudiera ser que este diseño palmeado se trate de nubes sobre la superficie terrestre.

Advierto que en las vasijas se plasmaron múltiples imágenes del universo ya sea total o con uno o dos de sus tres niveles verticales principales. La variedad de modalidades para representar lo terrestre parece plantear diferentes categorías en cada una, que sin embargo no alcanzamos a discernir. Igual ocurre con muchos de los diseños presentes. Si bien, una de las ideas que parece reiterarse es la del cosmos en escalas diferentes, que en analogía con los múltiples centros ceremoniales de superficie implica la existencia de múltiples réplicas del cosmos, cada un íntegro en sí mismo, pero que son parte de un cosmos mayor o de un cosmos total. Otra idea constante es que estas formas terrestres coexisten con el inframundo y que éste es acuático; la tierra flota sobre él como una isla, sea circular o representado por un animal.

En esta parte última del capítulo nos hemos acercado a varias vasijas que introducen en su composición elementos de tipo figurativo, no obstante, es importante señalar que en ellas es posible inferir significados similares a los expresados en las imágenes que muestran diseños geométricos más simples. Antes he subrayado que los motivos predominantes tienen apariencia geométrica, al igual que la estructura de las composiciones; condujo que se trata de una geometría simbólica y una construcción geométrica de un cosmos que es circular y esférico. Resulta interesante notar la variación en el lenguaje plástico utilizado en las esculturas y en las vasijas y su decoración: como se ha dicho, en las primeras domina lo figurativo y en las segundas lo abstracto, en plena armonía con lo representado: en las vasijas dio forma a una realidad imaginada, totalmente conceptual, que introduce, de modo casi excepcional en todo el repertorio de este arte algunas figuraciones fantásticas.

Acercas del medio para expresar estas imágenes mentales, sin referencia inmediata a la realidad física, cabe apreciar la reiteración de lo geométrico: las formas de las vasijas se restringen a volúmenes simples y lisos, por un lado apropiados como lienzos, pero también participando con su forma en las composiciones y además otorgando una tercera dimensión a las imágenes bidimensionales, de manera que se aprecian cualidades como alto, bajo, base y fondo. Igualmente llama la atención la posibilidad de que las imágenes tuvieran distintas lecturas según la posición del recipiente con la boca hacia abajo o hacia arriba, de manera que el nivel inferior del cosmos, el inframundo, pudiera también ser visto como el nivel superior: la bóveda celeste. Quizá este posible juego de inversiones sea una más de las múltiples nociones circulares que pueden apreciarse en el arte de la cultura de tumbas de tiro.

Capítulo 7

Conclusiones

La comprensión del arte de la cultura de tumbas de tiro

En busca de nuevas claves

El examen de las evidencias en torno a los muertos nos ha conducido al mundo de los vivos, menos tangible en cuanto a los testimonios directos que permanecen, pero extraordinariamente presente en lo funerario. Este es uno de los tantos ámbitos que pueden reconocerse en las variadas expresiones de la cultura de tumbas de tiro. Entre ellas, las obras de arte han sido la vía principal en esta investigación que pretende contribuir en el conocimiento de este pueblo milenario del antiguo Occidente de México cuya temporalidad más aceptada va del 300 a.C. al 600 d.C. y cuya vasta extensión se ubica de modo más claro en la actual mitad de Nayarit, el sur de Zacatecas, Jalisco, Colima y algunas partes colindantes de Michoacán. En el centro de esta posibilidad de indagar en sucesos y en aspectos intelectuales de suma complejidad, propios de un pasado muy lejano, se encuentra el artista y su don para crear imágenes.

Tal como se ha anunciado, el enfoque del estudio es estilístico, en el sentido de que en las formas y en su análisis minucioso tiene fundamento esta tesis y sus consideraciones iconográficas e iconológicas. La idea de la forma no tiene que ver con una figura exterior o mera apariencia. Por el contrario, la forma es entendida como estructura elemental que

anuda múltiples y variados significados, tales como composición interna y construcción del espacio y de la materia, marcos naturales y culturales, técnicas y funciones, tradiciones y cambios, contextos específicos e inserción dentro de una cosmovisión. Las formas artísticas siempre remiten a coordenadas históricas y siempre se refieren a usos, significados y simbolismos: las formas cumplen funciones, forma y contenido coinciden e integran una unidad. En la materia del arte, el estilo implica la forma y el contenido.

Continuando con la tradición de interdisciplinariedad –imposible no hacerlo- la perspectiva histórico-artística aquí desarrollada abrevia en los fundamentales conocimientos generados por otros campos del saber, como la arqueología, la antropología biológica y la etnografía. Al entretrejerlos con el estudio estilístico de lo formal como un sistema, con sus constancias y diferencias, y asimismo con la percepción de la unidad en la diversidad, ha sido posible identificar una estructura compartida en las cuatro manifestaciones artísticas de esta cultura que considero como las más representativas: la escultura y las vasijas cerámicas, la arquitectura de los guachimontones y de las tumbas de tiro. Tales identidades compartidas han contribuido en el fortalecimiento de la noción de unidad cultural entre las múltiples y plurales comunidades que conformaron el pueblo que les dio origen. En una senda paralela, en estas artes con cualidades estilísticas originales en el contexto de Mesoamérica he reconocido elementos nucleares de la cosmovisión compartida por los variados pueblos que habitaron esa superárea cultural y que se mantiene vigente en numerosas culturas indígenas de la actualidad.

Inconvenientes de la originalidad

Este ejercicio de comprensión histórica ha pretendido aproximarse a los significados originales de estas obras, pero de igual manera ha redundado en las significaciones que han recibido desde su muy tardío descubrimiento científico a partir de los últimos años del siglo XIX, cuando el explorador Carl Lumholtz dio a conocer las esculturas por medio de publicaciones de amplia difusión; el reconocimiento de las otras tres expresiones artísticas mencionadas ocurrió en diferentes momentos. Hasta la década de 1930 se produjo información más puntual de la peculiar arquitectura subterránea en la forma de tumbas de tiro y de que tal era la procedencia común de las esculturas, para entonces ya ávidamente coleccionadas por particulares; a mediados de la de 1960 fueron presentados algunos datos sobre las vasijas y hasta 1969 Phil C. Weigand comenzó a percatarse de la existencia de otro tipo singular de arquitectura en Mesoamérica, los complejos ceremoniales de planta circular y concéntrica conocidos popularmente como guachimontones. La valoración de estas cuatro formas de arte también ha sido desigual, si bien las interpretaciones previas al hallazgo de las construcciones de superficie derivaron en una errónea y prejudiciosa concepción de la cultura de tumbas de tiro en los términos de marginal y atrasada. La paradoja central de este argumento consistió en no plantear una relación directa entre la maestría de las obras escultóricas y la concepción del pueblo que las generó; bajo tal óptica se alaban las soluciones plásticas, la belleza de las formas y su elocuencia expresiva, sin embargo se desdeñan el material, el proceso creativo, los temas y sus significados.

Con base en un análisis historiográfico he señalado algunas de las causas y circunstancias de esta situación, que prevalece en buena medida en la actualidad y de lo

cual deja constancia la frecuente exclusión de esta cultura en muchas visiones generales del México precolombino, asimismo, el limitado número de proyectos de investigación abocados a la misma y que sólo existan dos sitios arqueológicos relacionados abiertos al público,¹ por mencionar algunos ejemplos. No sobra recordar que la historia reciente de dicho legado cultural está fuertemente ligada a un insuficiente interés institucional para procurar su preservación y estudio; igualmente con la destrucción, el saqueo, el coleccionismo y la falsificación a muy grande escala, y yendo más atrás en el tiempo, con una Conquista y un desarrollo virreinal que marcaron una profunda ruptura con el pasado indígena antiguo en gran parte de la región occidental mexicana.

En el curso del siglo XX y lo que va del actual, la cultura de tumbas de tiro sobre todo es identificada por sus esculturas en barro, las cuales se hallan distribuidas en cantidades masivas en numerosos museos y acervos privados nacionales y extranjeros. (La gravedad del problema de falsificación no resta importancia a la impresionante suma de obras originales de esta cultura que se haya del todo ajena a su contexto original.) Se ha visto que a estas obras les caracteriza la figuración de hombres y mujeres desnudos o con poca indumentaria, cuyos atributos se distancian de la iconografía del poder y de lo religioso más reconocida para el México prehispánico. Su estilo, de tendencia naturalista, ha sido predominantemente entendido desde un enfoque descriptivo; en términos generales, en cuanto a sus significados originarios se asumió que la explicación era innecesaria, pues los contenidos se percibieron como obvios. Llegó a ser definido como un arte que retrataba la vida cotidiana de un pueblo sencillo que no había erigido pirámides

¹ Los Guachimontones, en Teuchitlán, Jalisco, y La Campana, en Colima (éste último presenta evidencia de tumbas de tiro, la arquitectura de superficie es de una etapa posterior).

colosales, ni esculpido en piedra obras de gran tamaño y tampoco empleado sistemas de escritura y calendario; por tanto fue calificado como “primitivo”, según los estándares trazados a partir de las civilizaciones consideradas como protagonistas en Mesoamérica.

Artistas destacados, entre los que sobresale Diego Rivera, valoraron con entusiasmo estas expresiones desde las primeras décadas del siglo XX y dieron origen a un incremento del coleccionismo y a partir de mediados de la década de 1940 al desarrollo de indagaciones arqueológicas. He propuesto que esta primera recepción estética de las obras puede explicarse como una manifestación del Primitivismo, el movimiento moderno en el que los artistas de vanguardia de tradición occidental reconocieron valores plásticos y expresivos de artes no occidentales totalmente al margen de sus significaciones originales y contextos culturales. Sin embargo, tales ideas prejuiciosas se petrificaron al paso del tiempo, a pesar de los avances en los estudios de la cultura de tumbas de tiro que en especial ocurrieron desde los años de 1960, así como de los testimonios que las propias obras ofrecían (como la tumba de tiro El Frijolar cuyo tiro se hunde en el suelo casi 15 m y en la base se comunica con tres espadas cámaras, y como las maquetas de guachimontones en cerámica que aparecían en algunas publicaciones). He planteado que este fenómeno corresponde a un tipo diferente de “primitivismo”, uno regido por una óptica materialista y evolucionista –cuyos portadores provienen de las diversas disciplinas abocadas a su estudio- que suele determinar la concepción del pasado prehispánico de México y desde la cual el reconocimiento de la calidad artística de un objeto con frecuencia ha sido considerado como un demérito o un obstáculo para el conocimiento científico de esta cultura.

De otra parte, el peso de los prejuicios llevó a no percatarse de un patrón arquitectónico diferente del que prevalece en Mesoamérica, el de los guachimontones, y tampoco permitió que las construcciones de superficie fueran relacionadas con las tumbas. Esto sucedió aun cuando arqueólogos de incuestionable calidad estuvieron en contacto directo con ellos hacia 1955 y 1965, en los momentos en que efectuaron el registro de algunas tumbas de tiro que se hallaban debajo de esos edificios. Existen otros antecedentes de su hallazgo: desde 1903 Adela Breton reportó la asociación de pirámides con las tumbas de donde se extraían las esculturas cerámicas; ese mismo año Ales Hrdlicka publicó el primer plano esquemático de lo que posteriormente se llamaría guachimontón; en 1957 José Guadalupe Zuno refirió unas “formaciones circulares [...] rodeadas por otras formas romboidales simétricamente”, así como la asociación de varios de estos conjuntos; y en 1960 Charles Kelley registró tres de estos complejos en dos sitios —y excavó uno—. Tal como se ha indicado se trata de antecedentes, no hay duda de que el mérito total de su descubrimiento científico corresponde a Phil Weigand, quien además se dio cuenta, respecto a la zona de los valles lacustres cercanos al volcán de Tequila, de la vinculación con canchas de juego de pelota, zonas residenciales y de explotación de obsidiana, talleres especializados de obsidiana, un sistema extenso de chinampas y canales, y asimismo con tumbas de tiro y fosas.

Las investigaciones arqueológicas de Weigand trajeron nuevos aires a los estudios de la región, propuso una nueva lectura acerca de la complejidad socioeconómica de evidencias de la cultura de tumbas de tiro, que él restringió a cierta zona y le denominó

tradicón Teuchitlán. No obstante, hasta ahora no se había ofrecido un enfoque general de esta cultura, como el que pongo a consideración.

Una visión de conjunto

La perspectiva expuesta en la tesis tiene cuatro aristas en cuanto a la noción de conjunto. La primera concierne a las cualidades del *corpus* de estudio: integro el mundo de los muertos y la información novedosa acerca del mundo de los vivos, en lo particular por lo que toca a la arquitectura ceremonial de superficie, principalmente los guachimontones.

Considero una gran parte de la información arqueológica y de antropología biológica que hasta donde conozco ha sido publicada en cuanto a las tumbas de tiro, las fosas, los materiales funerarios -entre ellos las esculturas y las vasijas- y las prácticas vinculadas. El número de tumbas de tiro en el Occidente que ha sido saqueado es incuantificable, pero es un hecho que es enorme. A través de los rescates arqueológicos y en menor medida salvamentos y de algún proyecto a largo plazo,² se ha producido el hallazgo de algunas tumbas de tiro intactas (yo cuento un aproximado de 79, aunque sólo de 51 se ha difundido mayor información), e igualmente se han efectuado registros de las características de tumbas de tiro ya saqueadas. No toda esta información se ha hecho pública y tampoco puede pensarse que los materiales hallados han sido minuciosamente

² En lo general, tal es la manera como se ha llevado a cabo la arqueología institucional en el la región Occidente; lo confirma la arqueóloga Ángeles Olay, especializada en el tema, quien señala que los logros en esa materia han sido restringidos. La causa es que a partir de la década de 1950 y más claramente en la de 1960, se enfocó a la reconstrucción de los grandes centros ceremoniales mesoamericano, y en este ámbito el Occidente se mostraba modesto y marginal; en el mismo orden de ideas, menciona que los estudios interdisciplinarios son complicadas debido al limitado grupo de especialistas (Olay, 2004b, pp. 291-295).

analizados. Aún así, se trata de un valioso material de estudio que me di a la tarea de compilar y de examinarlo con detalle en esta tesis. El resultado de este *corpus* funerario se basa en 105 tumbas de tiro y cámara, 22 fosas y algunas sepulturas de otro tipo. Uno de los objetivos ha sido conocer las formas de las tumbas con el fin de proponer una clasificación (consignada en los **cuadros 4.1 y 4.6**), dar curso a un estudio estilístico y sustentar las observaciones con datos los más objetivos posibles. De modo que los resultados se basan en el análisis de las formas de las construcciones funerarias, al igual que en el de sus dimensiones, los materiales que las constituyen, sus contextos y sus contenidos.

En la aproximación a las esculturas, además de los catálogos ha sido de suma importancia el contacto directo con las obras a partir de los numerosos registros que he hecho en varios museos; este último tipo de registro es el que primordialmente me ha permitido el conocimiento de las vasijas, puesto que a pesar de que se sabía su existencia poco se ha dicho de ellas: hay algunas tipologías para las de ciertas zonas, pero las imágenes plasmadas en los recipientes sólo han sido abordadas superficialmente.

La segunda arista de la visión de conjunto consiste en considerar diversos tipos de manifestaciones artísticas (arquitecturas, escultura y vasijas) y ofrecer interpretaciones integrales; este punto lo retomo en los siguientes apartados. La tercera arista radica en que he procurado tomar en cuenta todas las zonas del Occidente en donde han sido detectadas sus evidencias, aun cuando éstas sean menores. A diferencia de este enfoque, la norma en la bibliografía sobre la región son los estudios concentrados en determinados sitios o zonas, y dado que no todas las expresiones se encuentran en un solo sitio las observaciones se limitan a materiales muy concretos.

Del registro de esta cerámica cabe acotar que casi la totalidad de piezas de esta cultura que se exhiben en los museos de cualquier tipo, proviene del saqueo. La estrategia de estudio que he seguido ha pretendido mirar las obras de arte que estaban a la vista, pero que sin embargo usualmente habían sido despreciadas por carecer de contexto arqueológico. Ante la imperante situación de saqueo, coleccionismo, falsificación y escasez de proyectos de investigación, planteo la necesidad de acercarse a los objetos, de reconocer sus valores y estudiarlos de modo sistemático y con bases muy extensas de acervos. Si bien es imposible efectuar análisis de laboratorio de cada obra, pienso que, junto con los procedimientos anteriores, las consideraciones estilísticas son una herramienta adecuada para desechar las piezas falsas.

Los resultados de la tesis demuestran que las cuatro expresiones conforman un sólido bloque artístico, no sólo por lo que conierne a su atribución cultural y su asociación física en determinados casos, sino en especial por la coherencia del pensamiento religioso que pudo darles origen. La visión general me ha permitido poner en relieve dos tópicos principales: uno es la integración cultural de las comunidades que a lo largo de un vasto y diverso territorio, y en el transcurso de casi mil años, enterraron a sus muertos en las tumbas de tiro que construyeron; el segundo tópico trata de la sólida unidad en la diversidad de los rasgos de sus formas de arte. De modo más específico me refiero a las características de las construcciones de tumbas de tiro a lo largo de la región; a la asombrosa cantidad de modalidades y subvariantes estilísticas de la escultura; a las variaciones de los guachimontones en el centro-oeste jalisciense y en la zona de Bolaños; y

a la posibilidad de reconocer los mismos lenguajes plásticos en sus cuatro manifestaciones artísticas principales, aun cuando los vehículos materiales de expresión sean diferentes.

La perspectiva de conjunto me ha llevado a identificar como expresiones figurativas a la escultura y la arquitectura de las tumbas de tiro; y como expresiones abstractas geométricas a las vasijas decoradas y la arquitectura ceremonial de superficie. La consecuencia sustancial de lo anterior es la conclusión de que en estas artes subyace una misma concepción estilística.

Por último, la cuarta arista de la mirada global que se pretende en este trabajo, indaga el contexto histórico de la cultura de tumbas de tiro en la región Occidente, a partir de los avances en las investigaciones antropológicas en torno a culturas que la precedieron y que le fueron contemporáneas. En cuanto a las precursoras, he precisado algunos de los vínculos directos con la cultura de tumbas de tiro e innovaciones que ocurrieron en ésta respecto a las formas de arte y prácticas asociadas; se confirma que junto con los desarrollos de Capacha y El Opeño integra una tradición funeraria. En el plano de lo contemporáneo las comparaciones se abocaron a la tradición Chupícuaro y sus diversas fases. Se indican sus puntos de coincidencia y divergencia, y en especial, relaciones entre sus expresiones artísticas que antes no habían sido advertidas y que bien pudieran significar lazos históricos entre los dos desarrollos; tal es el caso de las vasijas con formas simples decoradas con composiciones cuatripartitas y con diseños esquemáticos de pato, ave con las alas desplegadas, batracios, reptiles con extremidades y serpientes. En suma, se ofrecen argumentos contrarios a la tradicional idea de aislamiento de la cultura de tumbas de tiro.

Un gran estilo figurativo y abstracto

En la notable pluralidad del arte de la cultura de tumbas de tiro podemos distinguir un profundo encadenamiento de los significados; éstos son intrínsecos a determinadas estrategias formales de expresión, por tanto, es posible reconocer la identidad de un gran estilo que atañe a formas y contenidos. Se propone a continuación una definición estilística que articula los temas recreados e imaginados y los sistemas de formas utilizados en las cuatro manifestaciones de arte aquí tratadas. A la par, se apunta brevemente cómo cada una de ellas está compuesta de variantes cuyos elementos comunes encuentran su origen en una misma estructura elemental.

En la clasificación formal de la arquitectura subterránea de las tumbas de tiro distinguí ocho tipos y presenté ejemplos concretos de un total de treinta y cinco subtipos.³ Una idea de su diversidad puede notarse en las categorías consideradas en cada tipo, se denominan con una letra y son: A) Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es); B) Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es); C) Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es); D) Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es); E) Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara; F) Tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara; G) Tumba con el piso del tiro más bajo que el de la(s) cámara(s); y H) Tumba con tiro o pasillo escalonado y cámara(s) lateral(es).

³ En el capítulo 4 se anotó la intención de realizar una clasificación abierta, es decir, no restringirla al *corpus* de tumbas aquí estudiado, desde esta lógica identifiqué un total de 58 subtipos, de los cuales 23 no contaron con algún ejemplo concreto de tumba (véase en ese capítulo el apartado “Consideraciones sobre esta clasificación”).

Más allá de las variaciones en la composición más o menos elaborada, las dimensiones colosales o modestas, las transiciones de carácter local y los cambios impuestos por factores materiales, en el conjunto de las tumbas de tiro hemos advertido un mismo esquema: el ingreso es un espacio vertical y estrecho que en su base conduce a otro espacio más amplio, más o menos redondeado y con piso plano. Otras características comunes de gran importancia son: su excavación en un estrato del suelo conocido como tepetate, cuya consistencia puede ser más o menos sólida; que usualmente no se utilizaron lajas o piedras para hacer las paredes y bóvedas, sino que el tepetate quedó expuesto en los espacios cavados en el interior de la tierra (el registro de unas cuantas tumbas de tiro construidas con lajas de piedra fortalece la idea la idea que presento sobre la radical importancia del diseño en estas sepulturas); su agrupación y que de modo mayoritario se ubiquen en cementerios organizados y situados en laderas de cerros.

Del diseño arquitectónico de las tumbas hemos atendido sus propiedades como morada o casa; con mayor elocuencia éstas salen a relucir en aquéllas cámaras funerarias con techos piramidales o de cuatro aguas que replican las formas de las construcciones de superficie, de lo cual ofrecen testimonio las maquetas cerámicas. Sin restar peso a su cualidad como espacio habitado, principalmente se ha enfatizado que el diseño de la tumba remite a una forma orgánica, en la que el tiro es la vagina y la cámara el útero;⁴ semeja, por tanto, una matriz materna. Bajo esta lógica, sostengo que el entierro de las personas en tales recintos hace referencia a un retorno al ámbito original, pero no sólo por lo que toca a

⁴ Tal como lo reconoció Peter T. Furst.

lo biológico, sobre todo por los simbolismos culturales que pudieron atribuirse a ese tipo de espacios funerarios.

Es muy interesante notar que varios de los simbolismos de los cerros y las cuevas en la cosmovisión mesoamericana tienen una evidente forma tangible en la cultura de las tumbas de tiro: en efecto, en esta cultura los cerros alojaban cuevas o entradas al mundo inferior, es decir, las tumbas de tiro, que físicamente eran el lugar de los muertos, los antepasados o los ancestros. Las tumbas de tiro son cuevas construidas; como se sabe, los mesoamericanos les atribuyen a las cavidades un carácter femenino –que en el diseño de estas tumbas puede apreciarse con claridad–, son el lugar de los muertos y el inframundo acuático que numerosas narraciones e imágenes cosmogónicas del México antiguo y de pueblos indígenas actuales identifican, entre otros aspectos, como el lugar primigenio a partir del cual se crearon la tierra, el supramundo, los humanos y todo lo que existe.

Por lo que toca a la cerámica, hicimos un recorrido por dieciocho modalidades estilísticas cuyos nombres en su mayoría remiten a ciertas localidades de procedencia: Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, San Sebastián, Arenal, San Juanito, Ameca-Etzatlán, Tala-Tonalá, Chapala, Elefantino, Tuxcacuesco-Ortices, Tuxcacuesco, Comala, Xilotlán, Pihuamo, Coahuayana, Comala Tardío y Comala Fantástico. En la mayoría de éstas identificamos variantes internas; asimismo, se resaltó que once modalidades están sustentadas únicamente en obras escultóricas; en seis me fue posible mostrar que la modalidad se advierte tanto en esculturas como en vasijas (Lagunillas, Ixtlán del Río, Zacatecas, Arenal, Ameca-Etzatlán y Comala); y una modalidad sólo aplicó en vasijas (Tuxcacuesco).

Al trascender la extraordinaria diversidad que cada una de esas modalidades estilísticas representa, los criterios analíticos permitieron apreciar las esculturas y las vasijas como expresiones de un estilo cerámico mayor que aglutina lo figurativo y lo abstracto. En principio, esta consideración se fundamenta en que cada modalidad –tanto en esculturas como en vasijas- exhibe los mismos tipos de pasta, colores, técnicas decorativas y acabado de la superficie; en que el modelado es la técnica básica de construcción; en las cualidades tridimensionales de las esculturas -ya sean sólidas o huecas, planas o voluminosas, pequeñas o de mayor formato-; en los marcados estereotipos que configuran las esculturas masculinas y femeninas en cuanto a diferenciación sexual, posturas, ademanes, atavíos, objetos o figuras asociadas y actividades practicadas; en la repetición de las formas simples de vasijas que recurrentemente son decoradas con imágenes de tipo bidimensional (pintura, incisión, grabado, bajo relieve) y con motivos y composiciones geométricas.

A través de las distintas versiones estilísticas de las esculturas y de las vasijas decoradas, en la investigación se han revelado principalmente dos temáticas: los humanos y las que interpretó como imágenes del universo o de algunos de sus segmentos principales, de acuerdo con la estructura como lo concebía esta cultura. Veamos a qué me refiero.

En la categoría de las esculturas, que también incluye a las vasijas escultóricas, se modelaron animales, vegetales, arquitectura y una variedad amplia de objetos, no obstante, son las mujeres y los hombres los que definitivamente imperan en su iconografía. En las imágenes de los humanos destaca la casi total ausencia de rasgos fantásticos -se ha indicado ya que las excepciones son contadas- y asimismo que privilegian el cuerpo desnudo o semidesnudo, aunque con ornamentaciones diversas. El medio escultórico elegido por los

artistas para esta temática no podría ser más apropiado: sus cualidades tridimensionales, espaciales, visuales y táctiles hacen de la escultura el arte óptimo para recrear esas mismas cualidades que son inherentes a los cuerpos humanos. A la par, eligieron recursos figurativos; en lo básico, éstos consisten en formas que guardan relación con la realidad visual o física, si bien el grado de mimesis varía. No está demás reafirmar que ante estas obras figurativas debemos tener presente que son resultado de complejos procesos de traducción de una realidad natural a la realidad que por sí misma constituye el arte; que más que por lo visual y la intención de reproducirlo se rigen por la tradición histórica implícita en la expresión de cualquier artista; y que en lo figurativo dominan los artificios. En consecuencia, estas imágenes humanas significan recreaciones selectivas y culturales de la naturaleza.

Por el contrario, en las decoraciones bidimensionales de las vasijas predominan las formas geométricas, no evocan una realidad material sino una que se percibe conceptual y notablemente ordenada, simétrica. En asociación con éstas aparece un escueto número de motivos de apariencia zoomorfa, y en menor medida humana: son figuras geometrizadas, sintetizadas o con rasgos fantásticos. De acuerdo con la percepción regida por nuestro horizonte cultural, en estas obras puede distinguirse la representación de conceptos y seres imaginarios, cuya forma también responde a tradiciones y convenciones culturales. En esta tesis se identifica que configuran reproducciones gráficas del cosmos; el fundamento de ello son el análisis de las imágenes, el acercamiento a mitos cosmogónicos mesoamericanos y la exploración de repertorios iconográficos de culturas prehispánicas e indígenas contemporáneas también de raigambre mesoamericano.

El lenguaje plástico elegido por los artistas para este tópico se basa en la abstracción geométrica. Como se sabe, lo abstracto es otra amplia categoría del arte que en lo básico se concibe como opuesta a lo figurativo o al mundo visible; por su parte, lo geométrico se asocia con la racionalidad. Derivado de ello, puede advertirse que dicho lenguaje guarda una plena armonía con lo plasmado: imágenes del cosmos que, en oposición al caos preexistente, se concibe como una entidad perfectamente organizada en diversos planos verticales y horizontales y dentro de un orden de composición mayor que es circular. Sobresale que este último arreglo lo confiere de un modo puntual la forma de los recipientes: vasos cilíndricos, cajetes, platos y cuencos semiesféricos, de manera que existe una plena integración entre la decoración y el objeto que la exhibe. Obviamente no se trata de resultados espontáneos, sino de la concepción integral de las formas y sus contenidos; así lo reafirma el hecho de que las formas tridimensionales de las vasijas, que son en sí mismas geométricas, otorgan una tercera dimensión a los diseños planos que se plasmaron en ellas. Asimismo evocan con elocuencia un universo esférico.

En las vasijas decoradas y en la arquitectura de los guachimontones he detectado profundas coincidencias. Como se ha dicho, bajo algunos de estos complejos de superficie se hallan tumbas de tiro o se les encuentra en las mismas zonas. Junto con las canchas de juego de pelota con planta en forma de I, constituyen la principal arquitectura ceremonial de esta cultura por lo que concierne directamente al ámbito de los vivos. En cuanto a su distribución general, las evidencias actuales de guachimontones, indican cierta dispersión, no en todo el territorio de las tumbas de tiro se conocen este tipo de construcciones; no obstante es un hecho que lo que permanece es apenas una muestra y con seguridad gran

parte fue destruida sin enterarse siquiera de su atribución cultural. Para las comparaciones entre sus adaptaciones locales he tomado como base la zona de los valles lacustres próximos al volcán de Tequila y la del cañón de Bolaños.

El esquema básico es un conjunto de edificios que configura un arreglo circular y concéntrico: siempre consta de una construcción central de planta circular, rodeada de una plaza o patio anular; el círculo exterior lo integra una serie de cuartos de planta cuadrangular. La estructura fue hecha con piedra, puede suponerse que en los elementos superiores se emplearon materiales perecederos. El edificio nuclear puede consistir en un sólido de tamaño mayor, formado por varios cuerpos escalonados, o en un montículo pequeño, o en dos o más cuartos de planta circular que a su vez se disponen en un acomodo concéntrico. Alrededor de la plaza, el circuito exterior del conjunto es en lo general un número variable de edificios que se levantan sobre una plataforma o sin ella, y a veces arriba de una banqueta donde se erige el resto de este dase de edificios cuya planta es cuadrangular, sea que tengan entre sí un tamaño similar o diferente y que estén dispuestos de modo simétrico o asimétrico. De la forma tridimensional de los guachimontones, y de las actividades que ahí tenían lugar, nos dan una idea las maquetas de cerámica que los representaron, principalmente en el estilo Ixtlán del Río.

La modalidad de los guachimontones con cuatro edificios cuadrangulares en torno al central, hace referencia al quincunce, como se sabe, uno de los símbolos más importantes en la iconografía mesoamericana relacionado con la superficie de la tierra y con los cinco rumbos del universo -el centro y los cuatro puntos cardinales-. En este orden de ideas, la construcción central de los guachimontones complementa el esquema pues

constituye *axis mundi* que involucra un rumbo superior y otro inferior; mientras que los edificios que están alrededor pueden interpretarse como puntos cardinales e intercardinales, todo esto en relación con las trayectorias del sol en los planos horizontal y vertical. Los guachimontones expresan la idea del mundo, con dichos niveles verticales y organización horizontal, delimitado daramente en un orden circular. Sostengo que de manera semejante a las vasijas, estos cosmogramas arquitectónicos ostentan una congruente configuración abstracta y geométrica: es el espacio ordenado de carácter divino.

Esta interpretación pudo ser avalada a través de la parafernalia y los saberes cosmogónicos de dos pueblos indígenas, los wixaritari y los náayarite, que habitan desde antaño la región Occidente, y de los que cabe alguna posibilidad de que fueran herederos de la cultura de tumbas de tiro, según lo atestigua el parecido de sus centros ceremoniales con los guachimontones, entre otros elementos. En sus objetos ceremoniales ellos advierten analogías entre los rombos cruciformes y los círculos, en tanto a objetos con éstas y otras formas geométricas básicas se les considera réplicas del mundo.

En síntesis, el análisis formal de las esculturas, las vasijas, las tumbas de tiro y los guachimontones, así como la consideración de que induso originalmente compartieron los mismos contextos específicos,⁵ sustentan la definición estilística de este arte, visto de manera global como figurativo y abstracto. En estricto sentido las formas geométricas son también figurativas, tal como puede apreciarse cualquier objeto o materia en el mundo microscópico y a veces en el inmediatamente visible, como en las ondas circulares del agua o en los huracanes si se ven desde una perspectiva superior. Asimismo, en lo fundamental,

⁵ Véase abajo el apartado “Integración plástica, entre la vida y la muerte”.

todo arte figurativo es abstracto, pues necesariamente implica “traducciones” de la realidad visible hacia la realidad del arte. En cada categoría del arte de la cultura de tumbas de tiro, los artificios de representación, sea de lo real o lo imaginado, ostentan un relativo naturalismo y un carácter geométrico.

Dichos lenguajes plásticos podrían tomarse como opuestos, no obstante en estas manifestaciones resultan daramente complementarios. De un lado tenemos una selección de imágenes del mundo visible y natural: las imágenes de los humanos y de la matriz de la madre tierra. De otro, las de una realidad conceptual y eminentemente abstracta: las del cosmos. Las primeras recreadas y las segundas imaginadas, pero ambas conformando un mismo discurso visual e ideológico. Puesto que estas cuatro expresiones artísticas conforman una cosmovisión integral, en su estructura nudear puede advertirse un mismo principio creador, un pensamiento complejo y religioso.

Integración plástica, entre la muerte y la vida

En consonancia con dicha unidad ideológica como trasfondo de las artes, los contextos de éstas son los mismos; es oportuno destacar que exhiben una íntima relación entre los vivos y los muertos, así como una profunda unidad formal (**figura 7.1**). Como una sinopsis de lo expuesto en capítulos previos, enseguida intento dar cuenta de cómo se entretajan las obras y algunos de los significados y funciones que pudieron tener para esta sociedad.

Pese al saqueo y unos cuantos hallazgos en contextos de superficie, puede afirmarse que las esculturas y las vasijas tienen una contundente asociación con los muertos enterrados en las tumbas de tiro. Se ha argumentado que se trata de una construcción

funeraria usada por todos los miembros de la colectividad: en los rasgos de las tumbas, así como en los ajuares contenidos, ha sido posible advertir estratificaciones sociales, y de manera paralela que todos, el pueblo y las elites, compartieron las costumbres de enterramiento y por ende las ideas religiosas asociadas con la muerte. De las tumbas puede decirse que fueron espacios centrales para cada comunidad y seguramente para cada linaje o familia. La reutilización de las tumbas en el transcurso del tiempo, incluso siglos, fue constante; la norma consistió en entierros colectivos, por lo general en distintos eventos funerarios, tanto de hombres y mujeres de todas las edades. A grandes rasgos, el cuidado puesto en la conservación de los cuerpos o de los restos óseos, parece hacer referencia a la ostentación de los mismos cuerpos en las esculturas, aunque éstos se miran rebosantes de vida, con identidad individual –con base en el modelado y dentro de la noción de comunidad que implica cada modalidad estilística- y además con la connotación de la inmortalidad.

Como parte de la ofrenda a los muertos, siempre han llamado la atención las notables expresiones de vitalidad de las esculturas humanas y del resto de las obras escultóricas: vegetales, fauna, maquetas habitadas y como escenario de rituales. Otra indicio de vitalidad son los alimentos y las bebidas, en parte servidos en las vasijas, que también les fueron ofrendados. El simbolismo por ambas vías remite a una prolongación de la existencia, luego de la muerte biológica, de modo que la muerte no existe como tal, sino que se concibe como una continuación de la vida.

En relación con ello parece estar la lasca de obsidiana que se ha encontrado en la cavidad bucal de algunos muertos, y que para otras culturas mesoamericanas se ha

identificado como una piedra que alude a la perennidad del espíritu.⁶ Los estudios etnográficos de diversas sociedades ponen en relieve que la muerte no se restringe de ningún modo a lo funerario, por lo contrario, forma parte de una concepción general de la vida. Las evidencias funerarias testimonian, junto con otras, que el pueblo de las tumbas de tiro compartía con el resto de los mesoamericanos una cosmovisión que plantea la complementariedad de polos opuestos y la atribución de características sexuales al universo.⁷

En este marco he reiterado que esta arquitectura funeraria y subterránea tiene cualidades femeninas y se equipara con las cuevas y el nivel inferior del universo, éste es acuático y es un destino común de los muertos y a la vez el lugar de génesis por excelencia. En este ámbito pudiera haberse concebido la continuidad de la existencia de los seres humanos fallecidos. Es probable que éstos mismos, dentro de una dinámica circular, hayan contribuido en la continuidad del mundo de los vivos, pero en un plano conceptual más elevado que favorecer la fertilidad de los bienes de la naturaleza; pienso en el protagonismo que seguramente tuvieron los muertos en la permanencia de las dinámicas culturales de las comunidades.

Veamos otras interacciones de los opuestos complementarios que se conjugan en las expresiones de la cultura de tumbas de tiro. Al ámbito de lo femenino pertenece el proceso natural de descomposición de los muertos: la pérdida de líquidos de los cadáveres, los olores fétidos que desprenden, la pérdida de consistencia y del calor vital. Propongo que lo masculino y su vinculación con lo vital, pudo estar presente dentro de las tumbas a

⁶ Garza, 1998, pp. 44, 45.

⁷ Cfr: López Austin, 1994, 1996, 1998a.

través de las esculturas que figuran seres vivos y ostentan cualidades opuestas a las de los cadáveres. De hecho, el carácter masculino pudo ser inherente a la misma realización de estas obras cerámicas. Como se sabe, el barro conjunta la arcilla y el agua, ésta le otorga plasticidad; el procedimiento de cocción al fuego lo convierte en cerámica, no basta el secado al sol, necesariamente el calor del fuego ocasiona su total deshidratación, pierde así sus propiedades plásticas, se vuelve impermeable y adquiere dureza, así como una forma en esencia permanente, a menos, claro, que se quebrara. Visto de esta manera, considero que estos objetos de cerámica poseen cualidades similares a las que los nahuas asignaban a los huesos masculinos: pensaban que en ellos residía la fuerza vital y eran generadores de vida.⁸

Por otro lado, resulta muy interesante que en las tumbas, junto a las imágenes de los humanos se encuentren las del cosmos plasmadas en las vasijas. Tal como lo he destacado, el universo pudo haberse figurado de manera total o en sus segmentos principales, como en la imagen de la superficie terrestre sobre el mar inframundano, o las del inframundo mismo representado por la serpiente con dos cabezas, y además con la posibilidad de que los cajetes o cuencos que exhiben estas imágenes puedan invertirse y significar así la bóveda celeste nocturna. Asimismo, cabe considerar que los recipientes en efecto pudieron contener sustancias acuosas. Relacionado con el agua la tesis ha presentado la identificación inédita de posibles diseños del dios Tláloc pintados en una vasija.

Una de las ideas que se despliega de estas evidencias artísticas consiste en que la imagen del inframundo en una vasija está contenida en otra imagen del inframundo: la

⁸ López Austin, 1994, pp. 172-174.

tumba de tiro. Pareciera que con este acto se reafirma la integración de los muertos, los antepasados o los ancestros, en una dimensión cósmica que aparece figurada de manera más integral o vasta en las vasijas. En tanto, la abundancia de los recipientes decorados con este tipo de imágenes manifiesta que una constante en el arte de esta cultura fue la reproducción de las imágenes relacionadas con el universo. Llego a esta misma conclusión en la arquitectura de superficie, al considerar que los guachimontones constituyen otras réplicas del cosmos: la existencia de numerosos complejos circulares y concéntricos, incluso en un mismo sitio, corrobora el afán de este pueblo por replicar los modelos del cosmos. Es importante notar que de acuerdo con la visión cosmogónica, cada una de estas imágenes conlleva la existencia de un centro y del resto de los rumbos cardinales. Ser o estar en el centro pudo tener suma trascendencia para las actividades ceremoniales realizadas. Se trataría entonces de múltiples centros, tal vez relacionados con distintas comunidades, que en cierta escala se considerarían a sí mismas el centro del mundo, pero cuya influencia territorial estaría acotada sucesivamente por otra comunidad de mayor jerarquía. En suma, la interpretación que formulo remite a la multiplicidad de microcosmos contenidos finalmente en un cosmos mayor: el universo imaginado y racionalizado real.

La asociación física totalmente constituida de estas cuatro expresiones de arte puede advertirse en especial en los sitios donde hay registro de que se construyeron tumbas de tiro bajo los complejos circulares, como en los casos de El Arenal y Huitzilapa. En este último sitio (**véanse en el cuadro 4.1 la tumba con la clave T-68 y las figuras 5.5, 5.36 y 5.37**), fue localizada, bajo un guachimontón de la variante cruciforme, una tumba con dos cámaras, en las cuales se depositaron seis individuos, y como parte de la

ofrenda, ocho esculturas humanas y ciento diez vasijas, gran parte decoradas con imágenes que remiten al universo. De uno de los guachimontones de El Arenal únicamente se conocen planos (véase la figura 4.35), bajo éste se registraron por lo menos 21 tumbas, pero con cierto detalle únicamente se sabe de cuatro. Destacan la tumba El Frijolar y la Tumba 3 por presentar cámaras con techos de cuatro aguas y piramidales que reproducen los tipos de techos que existieron en la arquitectura sobre la superficie, tal como puede inferirse a partir de los famosos modelos arquitectónicos hechos en cerámica y cuya procedencia casi segura fueron las mismas tumbas de tiro. El esquema plantea una directa simetría bilateral horizontal conformada por elementos antagonistas que en esencia se complementan y son parte de lo mismo: luz-oscuridad, arriba-abajo, seco-húmedo, vida-muerte; tierra-inframundo, la morada de los vivos-la morada de los antepasados.

Acerca de la concepción acuática del espacio debajo de la tierra encuentro otra muy importante evidencia directa en datos generados en las recientes excavaciones en Los Guachimontones. Bajo el complejo arquitectónico de mayor tamaño, el Círculo 1, se descubrieron en el lado norte del patio los restos de un pequeño lago o estanque, sobre el cual se construyó todo la estructura;⁹ daramente el elemento acuático del submundo sería ahora natural, no una construcción humana. En relación con este guachimontón no se han reportado tumbas de tiro. Se trata, como se ha notado, de una zona lacustre, aún así la asociación podría ser no casual, si en concordancia con lo que hemos visto en las diversas manifestaciones de esta cultura hubo un reiterado interés en expresar simbolismos cosmogónicos. En éstos mismos participan igualmente las canchas de juego de pelota que

⁹ Weigand, 2008, p. 99.

suelen encontrarse en los recintos con guachimontones. Se ha señalado que en ocasiones estos dos modelos arquitectónicos están asociados de manera muy estrecha, puesto que las banquetas y los cabezales de las canchas se unen a las construcciones que conforman los círculos exteriores de los guachimontones.

De acuerdo con el pensamiento mesoamericano las canchas simbolizan portales al inframundo y a la vez son el conducto para el nacimiento del sol todos los días; esta actividad ritual tiene lugar en las profundidades del mundo y la pelota podría simbolizar al sol; entre la fauna asociada con el juego de pelota María Teresa Uriarte ha destacado que algunos, como sapos, tortugas y cocodrilos, tienen un carácter dual acuático y terrestre, el cual consigna el mismo carácter liminar de las canchas, puesto que son fronteras entre la tierra y el inframundo acuático.¹⁰ Como se recordará, dicha fauna fue plasmada en las vasijas, en alusión a similares conceptos y contextos.

El barro en la noción circular del tiempo y del espacio

Paulatinamente, con el análisis de cada expresión artística, en esta investigación comenzó a revelarse la existencia de una concepción circular del tiempo y del espacio.¹¹ Hemos atendido varias de sus manifestaciones tanto físicas como simbólicas. Para estas últimas líneas de la tesis es oportuno volver a la materialidad del arte y reiterar algunas consideraciones. El punto de partida de esta interpretación radica en que la línea recta del

¹⁰ Uriarte, 2000, 2002.

¹¹ Es interesante notar que por vías muy diferentes de estudio la noción de circularidad temporal y espacial ha sido advertida en otras culturas mesoamericanas, como entre los mayas prehispánicos y virreinales, según lo muestra Erik Velásquez García a partir de análisis epigráficos, de la narrativa en fuentes etnohistóricas y de los sistemas de cómputo del tiempo (Velásquez, 2010).

tiempo se convierte en círculo, sin principio ni fin, si se piensa que las esculturas funerarias significaron la inmortalidad de los antepasados, misma que a la vez pudo repercutir en la continuidad de la vida en la tierra y de la dinámica del cosmos.

El simbolismo del barro en la realización de estas figuras es elemental; ratifica la importancia de los materiales en las concepciones estilísticas por lo que toca a forma y contenidos fusionados. De manera análoga, respecto a la pintura mural teotihuacana, Diana Magaloni ha escrito:

parece oportuno ahondar sobre el concepto de reciprocidad entre la técnica pictórica –materiales y procedimientos- y la voluntad creativa –qué se quiere o necesita representar- ya que la conjunción de ambos aspectos posibilita la concreción de una determinada expresión visual [...] Más explícitamente, la elección de los materiales [...] así como su procesamiento, estarán determinados por una metodología preconcebida y estudiada, que ha traducido las exigencias conceptuales y formales en soluciones plásticas y técnicas concretas.¹²

Desde el comienzo de la tesis se ha enfatizado que en la cultura de tumbas de tiro las obras escultóricas fueron realizadas primordialmente en barro; la piedra fue muy poco empleada en este tipo de arte, mientras que la producción de la escultura cerámica fue verdaderamente masiva. Sostengo que el uso de la arcilla es resultado de una decisión que de ningún modo se liga con la ausencia de piedra, sino con la concepción integral del arte, con las intenciones expresivas, los valores simbólicos y también con la continuidad de una remota tradición: desde los tiempos de El Opeño y Capacha las esculturas cerámicas acompañaron a los muertos en sus sepulturas.

El barro representa por sí mismo una dualidad de vida y muerte, de lo finito y lo infinito, de la corporeidad y la descomposición. Como lo hemos visto, los muertos fueron

¹² Magaloni, 1995, p. 188.

depositados en tumbas cavadas en el suelo, cuya forma remite a una matriz materna; la tierra, considerada por los mesoamericanos como lugar de origen y de renovación, se entiende como una madre, en este caso que recibe a los muertos, quienes cumplen un ciclo y retornan al origen; y es la misma tierra, es decir, el barro, lo que otorga la inmortalidad a los individuos, pues con dicha materia se figuraron estas esculturas de hombres y mujeres que muestran eterna vitalidad. Así, la tierra se convierte en morada no sólo de los difuntos, también en la misma sustancia que luego de ser cocida, permitió la continuidad de la existencia. Advertimos una cosmovisión circular que plantea un orden perfecto, ininterrumpido; tal como elocuentemente lo comunican las imágenes plasmadas en las vasijas y los complejos circulares y concéntricos de los guachimontones.

Como resultado de la creación artística inherente a esa cosmovisión, a por lo menos a 1400 años de distancia, podemos apreciar todavía estas imágenes de mujeres y hombres vivos, no obstante que la cerámica sea un material frágil si se golpea. Se ha acentuado que cada imagen conserva una identidad individual otorgada por las manos de los artistas. Sin embargo, ajenas a sus contextos funerarios e inframundanos originales han perdido su funcionalidad; el saqueo, la destrucción, el desinterés y los prejuicios las han despojado de sus elementales simbolismos religiosos. Conviene entonces insistir en la sacralidad de este arte desde una perspectiva global: las cualidades mismas de las obras y sus contextos ceremoniales interrelacionados las ligan con un pensamiento místico. En concordancia con los argumentos formulados, las significaciones profundas de las expresiones del arte de la cultura de tumbas de tiro no remiten a una realidad inmediata, sino a una sobrenatural y sagrada.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Nieva, Rosario

1996 “Los patrones de enterramiento en la cuenca de Sayula a través del tiempo”, *Estudios del Hombre*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Departamento de Estudios del Hombre / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 3, pp. 65-80.

Acosta, Rosario y Gabriela Uruñuela Ladrón de Guevara

2005 “Los entierros explorados en la cuenca de Sayula”, *Arqueología de la cuenca de Sayula*, Francisco Valdez, Otto Schöndube, Jean Pierre Emphoux, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades / Centro Universitario del Sur, Institut de Recherche pour le Développement, pp. 383-405.

Acuña, René, ed.

1988 *Relaciones geográficas del siglo XVI*, vol. 10, *Nueva Galicia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Alcina Franch, José

2002 “Historia de la arqueología en México III. La época de los viajeros (1804-1880). El registro de las antigüedades”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. IX, núm. 54, marzo-abril, pp. 18-23.

Alcocer, Paulina y Johannes Neurath

2007 “El uso de las herramientas mágicas”, *Artes de México*, núm. 85, Arte antiguo cora y huichol, Johannes Neurath, coord., México, Artes de México, agosto, pp. 33-47.

Anguiano, Marina

1992 *Nayarit. Costa y altiplanicie en el momento del contacto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Arnheim, Rudolph

1984 *El poder del centro. Estudio sobre la composición de las artes visuales*, Remigio Gómez Díaz, trad., Madrid, Alianza.

Aronson, Meredith A.

1996 “Technological change: ceramic mortuary technology in the valley of Atemajac from the Late Formative to the Classic periods”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 7, núm. 1, pp. 163-169.

Arqueología Mexicana, ed. especial 9

2001 Los tesoros de Colima, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces.

Arqueología Mexicana, ed. especial 17

2004 El esplendor del barro, ayer y hoy, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces.

Arregui, Domingo Lázaro de

1980 [c. 1621] *Descripción de la Nueva Galicia*, estudio preliminar de Francois Chevalier, presentación a la edición mexicana por Carmen Castañeda, Guadalajara, Gobierno de Jalisco.

Artes de México, Ed.

2004 *Artes de México*, Elogio del cuerpo humano, México, núm. 69, abril.

Báez-Jorge, Félix

2010 “Mitología y simbolismo de la vagina dentada”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. XVIII, núm. 104, pp. 51-55.

Balfet, Hélène, Marie-France Fauvet-Berthelot y Susana Monzon

1992 *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, México, Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines (CEMCA).

Barba de Piña Chan, Beatriz

1956 *Tlapacoya. Un sitio preclásico de transición*, Toluca, Gobierno del Estado de México.

Barley, Nigel

2000 *Bailando sobre la tumba*, Barcelona, Anagrama (Crónicas).

Barrera Rodríguez, Raúl

2006 “El proyecto arqueológico El Cajón, Nayarit”, en *Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en El Cajón, Nayarit*, Raúl Barrera Rodríguez *et al.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 13-28.

Barrera Rodríguez, Raúl *et al.*

2006 *Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en El Cajón, Nayarit*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Basler, Adolphe y Ernest Brummer

1928 *L'art précolombien*, París, Librairie de France.

Baus de Czitrom, Carolyn

- 1978 *Figurillas sólidas de estilo Colima: una tipología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 66).
- 1989 “Panorama actualizado del Predásico en Colima y regiones cercanas”, en *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología Dr. Román Piña Chan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 27-36.
- 1982 *Tecuexes y cocas. Dos grupos de la región de Jalisco en el siglo XVI*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica 112, serie Etnohistoria).

Baus de Czitrom, Carolyn y Patricia Ochoa Castillo

- 1989 “El estilo Tlatilco y su relación con el complejo cerámico Capacha”, en *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología Dr. Román Piña Chan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 319-332.

Baus de Czitrom, Carolyn *et al.*

- 1989 *Las primeras aldeas en México. El horizonte Preclásico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Museo Nacional de Antropología.

Bautista Martínez, Josefina y Albertina Ortega Palma

- 2005 *Catálogo de los cráneos aislados de la Colección Solórzano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 483).

Beekman, Christopher S.

- 1996 “El complejo El Grillo del centro de Jalisco: una revisión de su cronología y significado”, en *Las cuencas del Occidente de México. Época prehispánica*, Eduardo Williams y Phil C. Weigand, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 247-291.
- 2005 “Nuevos enfoques acerca de la tradición Teuchitlán. Investigaciones actuales en Llano Grande y Navajas, Jalisco”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, Eduardo Williams *et al.*, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 73-91.
- 2006 “The chronological context of the central Jalisco shaft tombs”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 17, núm. 2, pp. 239-249.
- 2008 “Linajes y casas en el Formativo y el Clásico. Los casos de Navajas y Llano Grande, Jalisco”, en *Tradición Teuchitlán*, Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, pp. 167-190.

Beekman, Christopher y Phil C. Weigand

- 2000 *La cerámica arqueológica de la tradición Teuchitlán, Jalisco. Tipología, análisis petrográfico y cronología*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Jalisco.

Beekman, Christopher S. y Luis Javier Galván Villegas

- 2006 “The shaft tomb of the Atemajac valley and their relation to settlement”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 17, núm. 2, pp. 259-270.

Bell, Betty

1971 "Archaeology of Nayarit, Jalisco, and Colima", en *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope, ed. gral., vol. 11, *Archaeology of Northern Mesoamerica*, parte 2, Austin, University of Texas Press, pp. 694-752.

1974 "Excavations at Cerro Encantado, Jalisco", en *The archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, West Mexican Society for Advanced Study, pp. 147-167.

Belting, Hans

2007 *Antropología de la imagen*, Gonzalo María Vélez Espinosa, trad., Buenos Aires, Madrid, Katz Editores.

Benz, Bruce F., Lorenza López Mestas y Jorge Ramos de la Vega

2006 "Organic offerings, paper, and fibers from the Huitzilapa shaft tomb, Jalisco, Mexico", *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 17, núm. 2, pp. 283-296.

Berleant, Arnold

1992 "Aesthetics and the contemporary arts" [1970], en *The philosophy of the visual arts*, Philip Alperson, ed., Nueva York, Oxford, Oxford University Press, pp. 415-425.

Bernal, Guillermo

2004 "K'inich Janaab' Pakal, figura de culto de la dinastía de Palenque, Chiapas. La extinción de la flor blanca, entrar al camino", *Arqueología Mexicana*, edición especial 16, Rostros mayas. Linaje y poder, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, pp. 18-21.

Bernal, Ignacio

1992 [1979] *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa.

Bloch, Maurice

1981 "Tombs and States", *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*, S.C. Humphreys y Helen King, eds., Londres y Nueva York, Academic Press, pp. 137-147.

Bloch, Maurice y Jonathan Parry

1982 "Introduction: death and the regeneration of life", en *Death and the regeneration of life*, Maurice Bloch y Jonathan Parry, eds., Great Britain, Cambridge University, pp. 1-44.

Boehm, Brigitte

2002 "Características hidrológicas e historia hidráulica de la ciénaga de Chapala" en *Agua, cultura y sociedad en México*, Patricia Ávila García, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, pp. 89-102

Brand, Donald

- 1971 “Ethnohistoric synthesis of Western Mexico”, en *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope, ed. gral., vol. 11, *Archaeology of Northern Mesoamerica*, parte 2, Austin, University of Texas Press, pp. 632-655.

Braniff C., Beatriz

- 1972 “Secuencias arqueológicas en Guanajuato y la cuenca de México: intento de correlación”, en *Teotihuacán*, XI Mesa Redonda, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 273-323.
- 1996 “Los cuatro tiempos de la tradición Chupícuaro”, *Arqueología*, Coordinación Nacional de Arqueología / Instituto Nacional de Antropología e Historia, segunda época, julio-diciembre, núm. 16, pp. 59-68.
- 1998 *Morales, Guanajuato y la tradición Chupícuaro*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 373).
- 2000 “A summary of the archaeology of North-Central Mesoamerica: Guanajuato, Querétaro, and San Luis Potosí”, en *Greater Mesoamerica: the archaeology of West and Northwest Mexico*, Michael S. Foster y Shirley Gorenstein, eds., Salt Lake City, The University of Utah Press, pp. 21-33.
- 2001 “La tradición Chupícuaro del Golfo y la tradición Chupícuaro-Tolteca”, en *La gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*, Beatriz Brannif, coord., México, Conaculta, Jaca Book, pp. 83-112.
- 2008 “Guanajuato en la historia”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, julio-agosto, num. 92, pp. 28-35.

Braun, Barbara

- 1993a *Pre-Columbian art and the post-Columbian world. Ancient American sources of modern art*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- 1993b “Diego Rivera’s collection: Pre-Columbian art as a political and artistic legacy”, en *Collecting the pre-Columbian past: a symposium at Dumbarton Oaks, 6th and 7th October 1990*, Elizabeth Hill Boone, ed., Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 251-270.
- 1998 “West Mexican art and modernist artists”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 267-282.

Breton, Adela

- 1989 [1903] “Some Mexican portrait day figures”, en *The art of ruins: Adela Breton & the temples of Mexico*, Sue Giles y Jennifer Stuart, eds., Bristol, City of Bristol Museum and Art Gallery, pp. 52-54.

Broda, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski e Ismael Arturo Montero García, coords.

2001 *La montaña en el paisaje ritual*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Brown, Betty Ann

1986 “The past idealized: Diego Rivera’s use of pre-Columbian imagery”, en *Diego Rivera: A retrospective*, Nueva York, Londres, Detroit Institute of the Arts, pp. 139-157.

Butterwick, Kristi

2004 *Heritage of power. Ancient sculpture from West Mexico. The Andra E. Pearson family collection*, Catalogue to an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, from October 19, 2004 to April 3 2005, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Cabrero, María Teresa

1989 *Civilización en el norte de México. Arqueología de la cañada del río Bolaños (Zacatecas y Jalisco)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

1992 “La cultura Bolaños como una respuesta a una tendencia expansiva”, en *Origen y desarrollo en el Occidente de México*, Brigitte Boehm de Lameiras y Phil C. Weigand, coords., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 339-358.

2005 *El hombre y sus instrumentos en la cultura Bolaños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Cabrero, María Teresa y Carlos López Cruz

1996 *Tumba de tiro sellada en San Martín de Bolaños, Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (Antropología en Jalisco. Una visión actual, 7).

1997 *Catálogo de piezas de las tumbas de tiro del Cañón de Bolaños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

2002 *Civilización en el Norte de México*, vol. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas.

2009 “La Florida: un centro de control en la región de Bolaños, Zacatecas y Jalisco”, *Arqueología Iberoamericana*, núm. 3, pp. 5-19, consulta en línea:
< <http://www.laiesken.net/arqueologia/archivo/2009/03/1.html>>

Cach, Eric Orlando

2005 “El ritual funerario de la tradición Teuchitlán. La tumba del altar central del círculo 6 en Los Guachimontones”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, Eduardo Williams et al., eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 107-123.

Campaña V., Luz Evelia

1995 “Una tumba en el Templo del Búho, Dzibanché”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, núm. 14, julio-agosto, 1995, pp. 28-31

Cárdenas García, Efraín

1999a “La arquitectura de patio hundido y las estructuras circulares en el Bajío: desarrollo regional e intercambio cultural”, en *Arqueología y etnohistoria. La región del Lerma*, Eduardo Williams y Phil C. Weigand, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigación en Matemáticas, pp. 41-73.

1999b *El Bajío en el Clásico. Análisis regional y organización política*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

1999c “Santa María, Morelia: un desarrollo cultural local con notables influencias externas”, en *Arqueología y Etnohistoria: la región Lerma*, Eduardo Williams y Phil C. Weigand, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigación en Matemáticas, pp. 213-244.

Cardós, Amalia, comp.

1990 *La época clásica: nuevos hallazgos, nuevas ideas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Museo Nacional de Antropología.

Carot, Patricia

2001 *Le site de Loma Alta, Lac de Zacañu, Michoacan, Mexique*, Inglaterra, BAR International Series 920 (Paris Monographs in American Archaeology 9).

2004 “Arqueología de Michoacán: nuevas aportaciones a la historia purhépecha”, en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, Beatriz Braniff, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Colima, pp. 443-474.

Carrasco, Ramón

1996 “Calakmul, Campeche”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. III, núm. 18, pp. 46-51.

2004 “Arquitectura y ritos funerarios mayas”, *Arqueología Mexicana*, edición especial 16, Rostros mayas. Linaje y poder, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, pp. 14-17.

Castañeda López, Carlos y Jorge Quiroz Rosales

2004 “Plazuelas y la tradición Bajío”, en *Tradiciones arqueológicas*, Efraín Cárdenas García, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 141-159.

Chase, Diane Z. y Arlen F. Chase

2004 “Patrones de enterramiento y cidos residenciales en Caracol, Belice”, en *Culto funerario en la sociedad maya*, Memoria de Cuarta Mesa Redonda de Palenque, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 203-230.

Chávez Balderas, Ximena

2007 *Rituales funerarios en el Templo Mayor de Tenochtitlan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Premios INAH).

Ciudad Ruiz, Andrés

2003 “La tradición funeraria de las tierras altas de Guatemala durante la etapa prehispánica”, en *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, Andrés Ciudad Ruiz, Humberto Ruz y Ma. Josefa Iglesias Ponçe de León, eds., Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 77-112.

2004 “El culto funerario en las comunidades campesinas de los altos de Guatemala: Quetzaltenango y Totonicapán”, en *Culto funerario en la sociedad maya*, Memoria de Cuarta Mesa Redonda de Palenque, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 151-180.

Civera, Magali y Lourdes Márquez

1985 “Análisis osteológico de los restos óseos humanos del cerro del Huistle, Huejuquilla, El Alto, Jalisco”, en *Avances de Antropología Física, Cuaderno de Trabajo núm. 1*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Dirección de Antropología Física, pp. 135-147.

Cobean, Robert H.

2005 “El análisis de la cerámica en Mesoamérica: comentarios sobre enfoques y metodologías”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 484), pp. 55-72.

Coe, Michael D.

1993 “From huaquero to connoisseur: The early market in pre-Columbian art”, en *Collecting the pre-Columbian past*, Elizabeth Hill Boone, ed., Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, pp. 271-314.

Coppet, Daniel de

1981 “The life-giving death”, en *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*, S.C. Humphreys y Helen King, eds., Londres y Nueva York, Academic Press, pp. 197-204.

Cordell, Linda

1997 *Archaeology of the Southwest*, Boulder, Academic Press.

Corona Nuñez, José

1954 “Diferentes tipos de tumbas prehispánicas en Nayarit”, *Yan*, Revista del Centro de Investigaciones Antropológicas de México, Carmen Cook de Leonard, ed., México, núm. 3, pp. 46-50.

- 1955 *Tumba de El Arenal, Etzatlán, Jalisco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Dirección de Monumentos Prehispánicos.
- 1960 *Arqueología. Occidente de México*, Guadalajara, Planeación y Promoción (Jalisco en el arte).
- 1972 *Estudios antropológicos en el Occidente de México*, Jalapa, Universidad Veracruzana / Facultad de Humanidades (Memoria de la Escuela de Antropología, 1).
- 1992 *Estudios de antropología e historia*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Cossío, José L.

- 1939 “Ídolos de Colima”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, pp. 119-205.

Covarrubias, Miguel

- 1961 [1957] *Arte indígena de México y Centro América*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (1era. ed. en inglés).

Crespo, Ana María

- 1993 “Estructuras de planta circular en el Bajío”, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, México, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo / Seminario de Arquitectura Prehispánica, núm. 25, marzo, pp. 79-87,

Darras, Veronique y Brigitte Faugere

- 2005 “Cronología de la cultura Chupícuaro. Estudio del sitio La Tronera, Puruagüita, Guanajuato”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, Eduardo Willimas *et al.*, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 255-281.
- 2007 “Chupícuaro, entre el Occidente y el Altiplano Central. Un balance de los conocimientos y las nuevas aportaciones”, en *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico*, Brigitte Faugere, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 51-83.
- 2008 “La cerámica de la cultura de Chupícuaro”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, julio-agosto, núm. 92, pp. 64-69.

David, Cybele, Diana Platas y Luis Manuel Gamboa Cabezas

- 2007 “Estudio comparativo de las prácticas funerarias de Chupícuaro, Guanajuato y Buenaventura, estado de México, durante la fase Ticomán”, en *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico*, Brigitte Faugere, coord., Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 85-110.

Deraga, Daria y Rodolfo Fernández

- 1986 “Unidades habitacionales en el Occidente”, en *Unidades habitacionales mesoamericanas y sus áreas de actividad*, Linda Manzanilla, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas (Arqueología, Serie Antropológica, 76).
- 1994 “Las tumbas de tiro de El Moralete, Colima”, *Barro Nuevo*, Gobierno del Estado de Colima, H. Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colima, edición especial, octubre, pp. 27-30.

Diguet, Léon

- 1992 *Por tierras occidentales, entre sierras y barrancas*, Jesús Jáuregui y Jean Meyer, eds., México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, Instituto Nacional Indigenista.

Disselhoff, Hans

- 1931 “Note sur le résultant de quelques fouilles archaologiques faites a Colima (Mexique)”, *Revista del Instituto de Etnología*, Tucumán, Universidad de Tucumán, t. 2, p. 525-537.

Duday, Henri

- 1997 “Antropología biológica ‘de campo’, tafonomía y arqueología de la muerte”, en *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, Elsa Malvido, Gregory Pereira y Vera Tiesler, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 91-126 (Colección Científica 344).

Dufétel, Dominique

- 2002 “Los antepasados ocultos”, *Artes de México*, México, Artes de México, núm. 62, pp. 10-15.

Durkheim, Émile

- 2000 *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Colofón.

Eder, Rita

- 1986 “Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 72-88.
- 2001 “Introducción”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, Rita Eder, coord., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-27.

Eisleb, Dieter

- 1971 *Westmexikanische Keramik*, Berlín, Museum für Völkerkunde Berlín.

Escalante Gonzalbo, Pablo

1996 *El trazo, el cuerpo, el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI. Un análisis del cambio histórico en el arte de la pictografía, con especial dedicación al problema de la representación del cuerpo humano, sus formas, sus posturas y sus ademanes*, México, tesis doctoral en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

El Informador/Luis Herrera

2011 "Estudian recuperar zona arqueológica en Zapopan", nota publicada en el diario El Informador, Guadalajara, Jalisco, 4 de abril, consulta en línea 6 de abril de 2011 <<http://www.informador.com.mx/jalisco/2008/37118/6/estudian-recuperar-zona-arqueologica-en-zapopan.htm>>

El Universal

5 de enero de 2011 "INAH registra una tumba de tiro en 3D", consulta en línea <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/735281.html>> Con información de los arqueólogos Laura Solar y Enrique Pérez Cortés.

Fernández Justino

1990 [1972] *Estética del arte mexicano. Coatlicue, el retablo de Los Reyes, El Hombre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.

Flalko, Vilma

2004 "Tikal, Guatemala. La cabeza del reino de los hijos del Sol y del agua", *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, marzo-abril, núm.66, pp. 36-43.

Florance, Charles A.

2000 "The late and terminal Preclassic in southeastern Guanajuato: hearthland or periphery", en *Greater Mesoamerica: the archaeology of West and Northwest Mexico*, Michael S. Foster y Shirley Gorenstein, eds., Salt Lake City, The University of Utah Press, pp. 21-33.

Foster, Michael S. y Phil C. Weigand, eds.

1985 *The archaeology of West and Northwest Mesoamerica*, Boulder, Colorado, Westview Press.

Fran castel, Galienne y Pierre Fran castel

1995 *El retrato*, Madrid, Cátedra (Cuadernos de Arte).

Fresán Jiménez, Mariana

2002 *Nierika. Una ventana al mundo de los antepasados*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA.

Fuente, Beatriz de la

- 1970 “El arte del retrato entre los mayas”, en *Artes de México*, México, Artes de México, año XVII, núm. 132, pp. 7-17.
- 1977 *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1978 “La crítica y el arte prehispánico”, en *Las humanidades en México, 1950-1975*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Técnico de Humanidades, 1978, pp. 93-101.
- 1985 *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades (Colección de Arte, 39).
- 1994 [1974] *Arte prehispánico funerario. El Occidente de México*, México, El Colegio Nacional.
- 1998 “Integración plástica”, en *Fragments del pasado. Murales prehispánicos*, María Teresa Uriarte, coord., Conaculta / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas / Antiguo Colegio de San Ildefonso, Grupo TMM, GRUMA, pp. 26-38.
- 1999 “El arte prehispánico: un siglo de historia”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente a la Real de Madrid*, México, Academia Mexicana de la Historia, t. XLII, pp. 79-100.
- 2003 “La escultura”, en *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, Beatriz de la Fuente, Leticia Staines Cicero y María Teresa Uriarte, México, Jaca Book, Conaculta, pp. 11-26.
- 2004 “Trazos de una identidad”, en *El imperio azteca*, exposición curada por Felipe Solís, México y Nueva York, Conaculta / INAH, The Solomon R. Guggenheim Foundation, pp. 38-53.
- 2008 “Puede un estilo definir una cultura”, en *Olmeca. Balance y perspectivas*, Memoria de la Primera Mesa Redonda, María Teresa Uriarte y Rebecca B. González Lauck, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 25-37.

Fundación “la Caixa”, Ed.

- 1998 *Vida y muerte. Arte funerario del Occidente de México*, Barcelona.

Furst, Peter T.

- 1965 “Radiocarbon dates from a tomb in Mexico”, *Science*, vol. 147, núm. 3658, pp. 612-613.
- 1966 *Shaft tombs, shell trumpets and shamanism: A culture-historical approach to problems in West Mexican archaeology*, Ph. D. diss., Los Ángeles, University of California.
- 1967 “Tumbas de tiro y cámara: un posible eslabón entre México occidental y los Andes”, *ECO*, Boletín del Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 26, enero, s.n.p.
- 1973 “West Mexican art: secular or sacred”, en *The iconography of Middle American sculpture*, Dudley T. Easby, Jr. ed., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 98-133.

- 1974 “Ethnographic analogy in the interpretation of West Mexican art”, en *The archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, pp. 132-146.
- 1975 “House of darkness and house of light: sacred functions of West Mexican funerary art”, en *Death and afterlife in pre-Columbian America. A conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*, Elizabeth P. Benson, ed., Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collections / Trustees for Harvard University, pp. 33-68.

Galindo, Miguel

- 1922 “Bosquejo de la geografía arqueológica del Estado de Colima”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, tomo I (Cuarta época), México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, pp. 165-178.
- 1923 *Apuntes para la historia de Colima*, Colima, Imprenta El Dragón, 2 vols.

Gallagher, Jacki

- 1983 *Companions of the dead. Ceramic tomb sculpture from ancient West Mexico*, Los Ángeles, University of California.

Galván, Javier

- 1991 *Las tumbas de tiro del valle de Atemajac, Jalisco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 239).

Gama-Castro, Jorge, Elizabeth Solleiro-Rebolledo, David Flores-Román, Sergey Sedov, Héctor Cabadas-Báez y Jaime Díaz-Ortega

- 2007 “Los tepetates y su dinámica sobre la degradación y el riesgo ambiental: el caso del Glacis de Buenavista, Morelos” [en línea], *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana*, t. LIX, núm. 1, pp. 133-145, consulta en línea (29 agosto 2010):
<[http://boletinsgm.igeolcu.unam.mx/epoca04/5901/\(11\)Gama.pdf](http://boletinsgm.igeolcu.unam.mx/epoca04/5901/(11)Gama.pdf)>

Gámez Eternod, Lorena

- 1993 “Credimiento del sitio de Tlapacoya, estado de México durante el horizonte Formativo”, en *A propósito del Formativo*, María Teresa Castillo Mangas, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Subdirección de Salvamento Arqueológico, pp. 11-32.
- 1996 *Apuntes sobre el acervo de la Ceramoteca del Centro INAH Nayarit*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Dirección de Salvamento Arqueológico.

García Cook, Ángel y Beatriz Leonor Merino Carrion

- 1988 “Notas sobre la cerámica prehispánica en Tlaxcala”, en *Ensayos de alfarería prehispánica e histórica de Mesoamérica. Homenaje a Eduardo Noguera Auza*, Mari Carmen Serra Puche y Carlos Navarrete Cáceres, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas (Arqueología. Serie Antropológica, 82), pp. 275-342

2005 “La cerámica del Formativo en Puebla-Tlaxcala”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 484), en pp. 575-649.

García de Weigand, Acelia y Phil C. Weigand

1992 “Muerte y luto entre los huicholes del Occidente de México”, en Phil C. Weigand, *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, El Colegio de Michoacán, pp. 215-236.

García Martínez, Bernardo

1977 “Consideraciones corográficas”, en *Historia general de México*, t. 1, México, El Colegio de México, pp. 5-82.

García Moll, Roberto

1999 “Tlatilco. Prácticas funerarias”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, noviembre-diciembre, vol. VII, núm. 40, pp. 20-23.

García Moll, Roberto, Daniel Juárez Cossío, Carmen Pijoan Aguade, Ma. Elena Salas Cuesta, Marcela Salas Cuesta

1991 *Catálogo de entierros de San Luis Tlatilco, México. Temporada IV*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Garza, Mercedes de la

1998 “La muerte en el mundo indígena del México prehispánico”, en *Vida y muerte. Arte funerario del Occidente de México*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, pp. 33-47.

2001 “La serpiente en la religión maya”, en *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, Plaza y Valdéz, Conaculta / Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 145-157.

Gatson, Joshua W., Bruce F. Benz, Chitra Chandrasekaran, Masataka Satomi, Kasthuri Venkateswaran y Mark E. Hart

2006 “*Bacillus tequilensis* sp. nov., isolated from a 2000-year-old Mexican shaft-tomb, is closely related to *Bacillus subtilis*”, *International Journal of Systematic and Evolutionary Microbiology*, núm. 56, pp. 1475–1484. Consulta en línea <<http://ijsb.sgmjournals.org/cgi/reprint/56/7/1475.pdf>>, abril de 2011.

Gavan, James

1949 “The skeletal material from Tuxcacuesco”, en Isabel Kelly, *The archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco area of Jalisco. II: The Tuxcacuesco-Zapotitlan zone*, Berkeley, University of California (Ibero-Americana, 27), pp. 213-224.

Gerhard, Peter

1996 *La frontera norte de la Nueva España*, Patricia Escandón, trad., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas.

Gifford, Eduard

1950 “Surface Archaeology of Ixtlan del Rio, Nayarit”, *University of California Publication in American Archaeology and Ethnology*, Berkeley y Los Ángeles, University of California, vol. 43, núm. 2, pp. viii + 183-302.

Gombrich, E. H.

1974 “Estilo”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, David L. Sills, dir., Vicente Cervera Tomás, ed. en español, Madrid, Aguilar, vol. 4, pp. 497-505.

1980 *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili.

1981 [1979] *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

1998 [1959] *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.

2000 *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate [1982, 1era ed.]

Gómez Gastelúm, Luis

s. a. [c. 2006] *Cacicazgos prehispánicos en el valle de Atemajac, Jalisco*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco.

Gómez-Valdés, Jorge

2008 *Antropología dental en poblaciones del Occidente de Mesoamérica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Premios INAH).

González Cruz, Arnoldo

2004 “Las máscaras de la Reina Roja de Palenque, Chiapas. Símbolos de poder”, *Arqueología Mexicana*, edición especial 16, Rostros mayas. Linaje y poder, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, pp. 23-25.

González Escobar, Martha

1999 “La muerte de una laguna”, *De Vinci*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Coordinación General de Extensión / Unidad de Vinculación y Difusión Científica, año 1, núm. 1, agosto, pp. 63-66. Consulta en línea <http://www.acude.udg.mx/divulga/vinci/vinci1/6_muertelaguna.pdf> [consulta: julio, 2011].

González Licón, Ernesto y Lourdes Márquez Morfín

1990 “Costumbres funerarias en Monte Albán”, en *Monte Albán*, México, Madrid, El Equilibrista, Turner Libros.

Grosscup, Gordon

1974 “The ceramics sequence at Amapa”, en Clement W. Meighan, *The archaeology of Amapa, Nayarit*, Monumenta Archaeologica, 2, Los Ángeles, Universidad de California, pp. 208-272.

Grove, David C.

2007 “Cerros sagrados olmecas. Montañas en la cosmovisión mesoamericana”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. XV, núm. 87, pp. 30-35.

Gutiérrez, Arturo

2002 *La peregrinación a Wirikuta*, México, Conaculta /Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.

Guzmán, Adriana

2002 *Mitote y universo cora*, México, Conaculta /Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.

Hernández Díaz, Verónica

2004 “La imagen secular de lo religioso: arte de la cultura de tumbas de tiro, la región Teuchitlán”, en *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, María Teresa Uriarte y Leticia Staines Cicero, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 329-356.

En prensa a *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán: un arte prehispánico y virreinal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Estudios de Posgrado (Colección Posgrado).

Herrejón Villicaña, Jorge

2008 “La Joyita. Un primer acercamiento a los espacios domésticos de la tradición Teuchitlán”, en *Tradición Teuchitlán*, Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 63-87.

Hers, Marie-Areti

1983 “La pintura pseudodoissoné, una manifestación temprana en la cultura Chalchihuites”, *Anales del IIE*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 53, pp. 25-39.

Hertz, Robert

1990 [1909] *La muerte. La mano derecha*, México, Alianza Editorial Mexicana, CNCA.

Heyden, Doris

- 1991 “La matriz de la tierra”, en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, Johanna Broda, Stanislaw Iwaneski *et al.*, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 500-515.
- 2000 “City planning, caves, and streams of red and blue waters”, en *Mesoamerica’s Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions, eds., Boulder, University Press of Colorado, pp. 165-194.

Hrdlicka, Ales

- 1903 “The region of the ancient ‘Chichimecs’ with notes on the Tepecanos and the ruin of La Quemada, Mexico”, *American Anthropologist*, American Anthropological Association, Krauss Reprint, Mill wood, Nueva York, vol. 3, julio-septiembre, núm. 3, pp. 380-440.

Humphreys, S.C.

- 1981a “Introduction: comparative perspectives on death”, en *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*, S.C. Humphreys y Helen King, eds., Londres y Nueva York, Academic Press, pp. 1-13.
- 1981b “Death and time”, en *Mortality and immortality: the anthropology and archaeology of death*, S.C. Humphreys y Helen King, eds., Londres y Nueva York, Academic Press, pp. 261-284.

Jardel P., Enrique J.

- 1994 “Diversidad ecológica y transformaciones del paisaje en el Occidente de México”, en *Transformaciones mayores en el Occidente de México*, Ricardo Ávila Palafox, coord., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 13-39.

Jáuregui, Jesús

- 1996 “Lumholtz en México: de explorador a antropólogo”, en Mario R. Vázquez, *Carl Lumholtz. Montañas, duendes, adivinos...*, México, Instituto Nacional Indigenista, pp. 17-22.
- 1998 “La investigación etnológica sobre los coras y huicholes en los últimos cincuenta años: un comentario crítico”, en *Antropología e historia del Occidente de México*, XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Rosa Brambila Paz y José Luis Orozco, eds., México, Sociedad Mexicana de Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. I, pp. 287-361.

Jennings, Sarah L.

- 2008 “Variaciones en la arquitectura y función de los guachimontones en el sitio de Navajas”, en *Tradición Teuchitlán*, Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, pp. 235-250.

Jiménez, Peter

1995 “Algunas observaciones sobre la dinámica cultural de la arqueología de Zacatecas”, en Barbro Dahlgren y María de los Dolores Soto, eds., *Arqueología del Norte y del Occidente de México. Homenaje al doctor J. Charles Kelley*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 35-66.

Jiménez, Peter F. y Andrew Darling

2005 “Archaeology of Southern Zacatecas”, en *Greater Mesoamerica*, Michael S. Foster y Shirley Gorenstein, eds., Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 155-180.

Jiménez Salas, Óscar H.

2005 “Materia prima y cerámica prehispánica”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 23-53 (Colección Científica, 484).

Johansson K. Patrick

1998 *Ritos mortuorios nabuas precolombinos*, Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla.

Kan, Michael

1970 “The pre-Columbian art of Western Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima”, en Michael Kan, Clement Meighan y H. B. Nicholson, *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection*, Los Ángeles, California, Los Ángeles County Museum of Art, pp. 8-16 (1989, 2da. ed. aumentada).

1989 “The Pre-Columbian Art of Western Mexico: Nayarit, Jalisco, Colima”, en *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, pp. 13-27.

Kan, Michael, Clement Meighan y H. B. Nicholson

1970 *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art (1989, 2da. ed. aumentada).

Kan, Michael, Clement Meighan y H. B. Nicholson

1989 *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at the Los Angeles County Museum of Art*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press.

Kauffmann Doig, Federico y Giancarlo Ligabue

2003 *Los Chachapoya(s)*, Lima, Universidad Alas Peruanas.

Kaulicke, Peter

2001 “Vivir con los ancestros en el antiguo Perú”, en *La memoria de los ancestros*, Luis Millones y Wilfredo Kapsoli, comps., Lima, Universidad Ricardo Palma, pp. 25-61.

Keleman, Pal

1944 *Medieval American art*, Nueva York, The Macmillan Company, 2 vols.

Kelley, J. Charles

1971 "Archaeology of the Northern frontier: Zacatecas and Durango", en *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchope, ed. gral., vol. 11, parte 2, *Archaeology of Northern Mesoamerica*, University of Texas Press, Austin, pp. 768-801.

1974 "Speculations on the culture history of Northwestern Mesoamerica", en Betty Bell, ed., *The Archaeology of West Mexico*, Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, West Mexican Society for Advanced Study, pp. 19-39.

Kelley, J. Charles, and Ellen Abbot Kelley

1971 *An introduction to the ceramics of the Chalchihuites culture of Zacatecas and Durango, Mexico. Part I: The decorated wares*, Carbondale, University Museum, Southern Illinois University (Mesoamerican Studies, 5).

Kelly, Isabel

1945 *The archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco area of Jalisco. I: the Autlan zone*, Berkeley, University of California (Ibero-Americana, 26).

1948 "Ceramic Provinces of Northwest Mexico", en *El Occidente de México. Cuarta Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 55-71.

1949 *The archaeology of the Autlan-Tuxcacuesco Area of Jalisco. II: the Tuxcacuesco-Zapotitlan zone*, Berkeley, University of California (Ibero-Americana, 27).

1978 "Seven Colima tombs: An interpretation of ceramic content", en *Contributions of the University of California Archaeological Research Facility*, Berkeley, University of California, Department of Anthropology, January, núm. 36, pp. 1-26.

1980 *Ceramic sequence in Colima: Capacha, an early phase*, Tucson, Arizona, The University of Arizona, 1980 (Anthropological Papers, 37).

Kindl, Olivia

2003 *La jícara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, México, Instituto Nacional de Antropología, Universidad de Guadalajara.

Kindl, Olivia y Johannes Neurath

2003 "El arte wixarika, tradición y creatividad", en *Flechadores de estrellas*, Jesús Jáuregui y Johannes Neruath, coords., México, Conaculta / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara, pp. 413-453.

Kirchhoff, Paul

1946 "La cultura del Occidente de México a través de su arte", en *Arte precolombino del Occidente de México*, México, Secretaría de Educación Pública, pp. 49-69.

2002 [1943] "Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en Paul Kirchhoff, *Escritos selectos. Estudios mesoamericanistas*, vol. I, *Aspectos generales*, Carlos García Mora, Linda Manzanilla y Jesús Monjarraz-Ruiz,

eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 43-54.

Krauze, Enrique

2009 “Fundación Amparo: un modelo de filantropía. Prólogo”, en *Museo Amparo. Obras Selectas*, Puebla, Fundación Amparo, pp. 21-35.

Krutt, Michel

1975 *Les figurines en terre cuite du Mexique occidental. Essai de typologie à partir du matériel des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Marie-Areti Hers, ed., Bruxelles, Université de Bruxelles.

Kubler, George

1962 *The art and architecture of ancient America. The Mexican, Maya and Andean Peoples*, Baltimore, Penguin Books.

1991 *Esthetic recognition of ancient Amerindian art*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Lameiras Olvera, José

1993 “Introducción”, en Phil C. Weigand, *Evolución de una civilización prehispanica. Arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 9-20.

Lavin, Irving

2000 “Introducción”, en Erwin Panofsky, *Sobre el estib. Tres ensayos inéditos*, Irving Lavin, ed., Barcelona, Paidós, pp. 11-33 (Estética, 28).

Lebrón de Quiñones, Lorenzo

1988 [1554] *Relación sumaria de la visita que hizo en Nueva España el licenciado Lebrón de Quiñones a doscientos pueblos: trae las descripciones de ellos, sus usos y costumbres: fecha en Taximaroa á 10 de setiembre de 1554*, Colima, Gobierno del Estado de Colima (Biblioteca básica de Colima).

Leyenaar, Ted J. J., Gerard W. van Busel y Gesine Weber

1992 *Von Küste zu Küste. Prä-Kolumbische Skulpturen aus Meso-Amerika/From Coast to Coast. Pre-Columbian Sculptures from Mesoamerica*, Kassel, Weber und Weidemeyer GmbH.

Liot, Catherine y Cinthya Cárdenas

2006 “Cerámica del Preclásico”, en *Transformaciones socioculturales y tecnológicas en el sitio de La Peña, cuenca de Sayula, Jalisco*, Catherine Liot, et al., coords., Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 293-306.

Lira López, Yamile y Carlos Serrano Sánchez, eds.

2004 *Prácticas funerarias en la costa del Golfo de México*, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, Asociación Mexicana de Antropología Biológica.

Lister, Robert H.

1949 *Excavations at Cojumatlán, Michoacán, Mexico*, Albuquerque, The University of New Mexico Press (Publications in Anthropology, 5).

Litvak King, Jaime

1982 “En torno al problema de la definición de Mesoamérica”, en *Una definición de Mesoamérica*, Jorge A. Vivó *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 171-195.

Long, Stanley V.

1966 *Archaeology of the municipio of Etzatlán, Jalisco*, Ph. D. diss., Los Ángeles, University of California.

1967 “Formas y distribución e tumbas de pozo con cámara lateral”, *Razón y Fábula*, Bogotá, Universidad de los Andes, núm. 1, mayo, pp. 73-87.

Long, Stanley V. y R. E. Taylor

1966 “Suggested Revision for West Mexican Archaeological Sequence”, *Science*, Washington, núm. 154, pp. 1456-1459.

López Austin, Alfredo

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica [1999, 1era reimpresión].

1996 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2 vols. (Serie Antropológica, 39) [1980, 1era. ed.].

1998a “La parte femenina del cosmos”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. V, núm. 29, pp. 6-13.

1998b “Los ritos: un juego de definiciones”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. VI, núm. 34, pp. 4-17.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

1996 *El pasado indígena*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica.

López Mestas, Lorenza

2004 “Costumbres funerarias en el centro de Jalisco”, en *Tradiciones arqueológicas*, Efraín Cárdenas García, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 243-259.

2005 “Producción especializada y representación ideológica en los albores de la tradición Teuchitlán”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, Eduardo Williams *et al.*, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 233-253.

López Mestas, Lorenza y Jorge Ramos de la Vega

1998 “Excavating the Tomb at Huizilapa”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 53-69 (Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, 2000).

2000 “La excavación de la tumba de Huitzilapa”, en Richard F. Townsend, ed. gen., Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, *El antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, Guadalajara, Jalisco, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, pp. 56-73 (1998, 1era. ed. en inglés).

Lorblanchet, Michel

1993 “Figuratif-non figurative—abstrait”, en *L’art pariétal paléolithique. Techniques et methods d’étude*, Groupe de Réflexion sur l’Art Pariétal Paléolithique, París, Ministère de L’Enseignement Supérieur et de la Recherche, Comité des travaux historiques et scientifiques, pp. 211-217.

Lumholtz, Carl

1970 [1902] *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental: en la tierra caliente de Tepic y Jalisco; y entre los tarascos de Michoacán*, Balbino Dávalos, trad., México, Editora Nacional, 2 vols.

1986 [1900 y 1904] *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista (Serie de Artes y Tradiciones Populares, Colección INI, 3). [Induye “Symbolism of the Huichol indians” (1900) y “Decorative art of the Huichol indians (1904)"].

Macías Goytia, Angelina

1990 *Huandacareo: lugar de juicios, tribunal*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 222).

Magaloni Kerpel, Diana

1995 “El espacio pictórico teotihuacano: tradición y técnica”, en *La pintura mural prehispánica en México*, vol. I, Teotihuacán, t. 2, *Estudios*, Beatriz de la Fuente, coord., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 187-225.

2006 “La montaña del origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumentos político-religiosos y su uso en el siglo XVI”, en *La imagen política*, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Cuauhtémoc Medina, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 29-51.

Manrique Castañeda, Leonardo

1996 “Historia de las lenguas indígenas”, en *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot, coords., México, Siglo XXI, pp. 51-83.

2000 “Lingüística histórica”, en *Historia antigua de México*, vol. 1, *El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte Preclásico*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Antropológicas, Porrúa, pp. 53-93 [1994, 1era. ed.].

Manuel-Valdés, Víctor

1995 “Cistas de la Edad del Bronce: el análisis de fosfatos como evidencia de la inhumación”, *Complutum*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, núm. 6, pp. 329-352.

Manzanilla, Linda

1994 “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, *Ciencias*, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Ciencias, octubre-diciembre, núm. 36, pp. 59-66.

1997 “El concepto de inframundo en Teotihuacán”, en *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, Elsa Malvado, Gregory Pereira y Vera Tiesler, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 127-143 (Colección Científica, 344).

Marcus, Joyce y Kent V. Flannery

2001 [1996] *La civilización zapoteca. Cómo evolucionó la sociedad urbana en el valle de Oaxaca*, México, Fondo de Cultura Económica.

Marquina, Ignacio

1981 [1950] *Arquitectura prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, t. I, pp. 265-269.

Martínez Donjuán, Guadalupe

1994 “Los olmecas en el estado de Guerrero”, en *Los olmecas en Mesoamérica*, John E. Clark, coord., México, Madrid, El Equilibrista, Tumer Libros, pp. 142-163.

Mata Diosdado, Samuel

1991 “Lomas del Pedregal: una muestra de patrón de asentamiento en el valle de Colima”, *Barro Nuevo*, edición especial, La arqueología en Occidente, Colima, Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 2, primera época, núm. 6, julio-septiembre, pp. 22-28.

Mata Diosdado, Samuel y María de los Ángeles Olay Barrientos

1990 “Jardines Residenciales: un rescate arqueológico en la ciudad de Colima”, *Barro Nuevo*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, H. Ayuntamiento de Colima, año 1, primera época, núm. 1, abril-junio, pp. 5-19.

Matos Moctezuma, Eduardo

2002 “Historia de la arqueología en México II. La arqueología y la Ilustración (1750-1810)”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. IX, núm. 53, enero-febrero, pp. 18-25.

McAnany, Patricia Ann

2000 *Living with the Ancestors. Kinship and Kingship in Ancient Mesoamerica*, Austin, University of Texas Press [1995, 1era ed.].

Medellín Zenil, Alfonso

1976 “Las culturas del centro de Veracruz”, en *Los pueblos y señoríos teocráticos. El periodo de las ciudades urbanas*. Segunda parte, Román Piña Chan, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (México, panorama histórico y cultural, VIII), pp. 9-57.

Medioni, Gilbert

1952 *L'art tarasque du Mexique*, París, Paul Hartmann, 1952.

Medioni, Gilbert y Marie-Thérèse Pinto

1941 *Art in ancient Mexico: selected and photographed from the collection of Diego Rivera*, Nueva York, Oxford University Press.

Meighan, Clement W.

1972 *Archaeology of the Morett site, Colima*, Berkeley, Los Ángeles, University of California (Publications in Anthropology, vol. 7).

1976 *The archaeology of Amapa, Nayarit*, Monumenta Archaeologica 2, Los Ángeles, University of California.

Meighan, Clement y H. B. Nicholson

1970 “The ceramic mortuary offerings of Prehistoric West Mexico”, en Michael Kan, Clement Meighan y H. B. Nicholson, *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. The Proctor Stafford Collection*, Los Angeles, California, Los Angeles County Museum of Art, pp. 17-32 (1989, 2da. ed. aumentada).

1989 “The ceramic mortuary offerings of prehistoric West Mexico: An archaeological perspective”, en Michael Kan, Clement Meighan y H. B. Nicholson, *Sculpture of ancient West Mexico. Nayarit, Jalisco, Colima. A Catalogue of the Proctor Stafford Collection at Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, California, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, pp. 29-67.

Meighan, Clement W. y Leonard J. Foote

1968 *Excavations at Tizapan El Alto, Jalisco*, Los Angeles, University of California, Latin American Center (Latin American Studies, vol. 11)

Mena, Ramón y Porfirio Aguirre

1927 “La nueva zona arqueológica, Chupícuaro, Guanajuato”, *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, vol. 1, núm. 2, pp. 55-64.

Meyer, Karl E.

1990 [1973] *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*, México, Fondo de Cultura Económica,

Mountjoy, Joseph B.

1970 “La sucesión cultural en San Blas”, *Boletín del INAH*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, marzo, núm. 39, pp. 41-49.

1982 *Proyecto Tomatlán de salvamento arqueológico. Fondo etnohistórico y arqueológico. Desarrollo del proyecto. Estudios de la superficie*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 122).

1989 “Algunas observaciones sobre el desarrollo del Predásico en la llanura costera del Occidente”, en *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología Dr. Román Piña Chan, Martha Carmona, ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Museo Nacional de Antropología, pp. 11-26.

1994 “Capacha: una cultura enigmática del Occidente de México”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, agosto-septiembre, núm. 9, pp. 39-42.

1995 “Análisis cronológico de la cerámica del Formativo, excavada en el sitio de La Pintada, Jalisco”, en *Arqueología del norte y occidente de México*, Barbro Dahlgren y Dolores Soto, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 115-130.

1998 “El valle de Banderas como zona fronteriza durante el Predásico Tardío”, en *El Occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, Ricardo Ávila, et al., eds., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, pp. 255-263.

2000 “Prehispanic Cultural Developments along the Southern Coast of Western Mexico”, en *Greater Mesoamerica*, Michael S. Foster y Shirley Gorenstein, eds., Salt Lake City, University of Utah Press, pp. 81-106.

2003 “Arqueología del Municipio de Puerto Vallarta”,
<<http://www.uncg.edu/arc/Vallarta/index.html>> [consulta: octubre 2010].

2004 “La cultura indígena en la costa de Jalisco, el municipio de Puerto Vallarta”, en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, Beatriz Braniff Cornejo, coord., México, Universidad de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 339-369.

2006 “Excavaciones de dos panteones del Formativo Medio en el valle de Mascota, Jalisco, México” [en línea], Informe presentado a FAMSI (Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos), 62 pp., <<http://www.famsi.org/reports/03009es/index.html>> [consulta: septiembre 2008].

Mountjoy, Joseph B. y María de los Ángeles Olay Barrientos

2005 “La arqueología de Colima”, en *Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy*, María de los Ángeles Olay Barrientos *et al.*, México, Raíces, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, pp. 22-35.

Mountjoy, Joseph B. y Mary K. Sandford

2006 “Burial Practices During the Late Formative/Early Classic in the Banderas Valley Area of Coastal West Mexico”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 17, núm. 2, pp. 313-327.

Moxey, Keith

2004 *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Muriá, José María, dir.

1980 *Historia de Jalisco*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, 4 vols.

Nalda, Enrique

1996 “Coleccionismo, saqueo y legislación”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, septiembre-octubre, núm. 21, pp. 48-53.

2008 “La arqueología de Guanajuato. Trabajos recientes”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, julio-agosto, num. 92, pp. 36-43.

Nárez, Jesús

1992 *Materiales arqueológicos de Balcón de Montezuma, Tamaulipas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Neurath, Johannes

2000 “El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola”, *Desacatos. Saberes y razones*, México, CIESAS, invierno, pp. 53-73.

2002 *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, México, Conaculta / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara.

2005 “Ancestros que nacen”, *Artes de México*, México, Artes de México, núm. 75, pp. 12-23.

2010 “Envoltorios sagrados y culto a los ancestros. Los huicholes actuales y el antiguo reino del Nayar”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, noviembre-diciembre, vol. XVIII, núm. 106, pp. 60-65.

Neurath, Johannes y Arturo Gutiérrez

2003 “Mitología y literatura del Gran Nayar (coras y huicholes)”, en *Flechadores de estrellas*, Jesús Jáuregui y Johannes Neruath, coords., México, Conaculta / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara, pp. 289-337.

Nicholson, H. B. y Clement W. Meighan

1974 “The UCLA Department of Anthropology program in West Mexican archaeology-Ethnohistory, 1956-1970”, en *The archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, West Mexican Society for Advanced Study, pp. 6-18.

Noguera, Eduardo

1993 [1944] “Exploraciones en Jiquilpan”, en Angelina Madás Goytia, comp., y Lorena Mirambell, coord., *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano (épocas I y II)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 323-365.

1976 “El perro en la mitología y en el arte prehispánico”, en *Suplemento Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Ángel García Cook, coord., Puebla, Fundación Alemana para la Investigación, vol. I, pp. 37-48,

2004 [1942] “Exploraciones en El Opeño, Michoacán”, en José Arturo Oliveros Morales, *Hacedores de tumbas en El Opeño, Jacona, Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, H. Ayuntamiento de Jacona, Anexo 1, pp. 175-179.

Noticias varias de Nueva Galicia

1878 Guadalajara, edición del Estado de Jalisco, Tip. de Isaac Banda, exconvento de Santa María de Gracia. Consulta en Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013143/1080013143.html>>.

Novella, Roberto, Javier Martínez González y María Antonieta Moguel Cos

2002 *La costa norte de Michoacán en la época prehispánica*, Oxford, Inglaterra, Archaeopress (BAR Internacional Series, 1071).

Ochoa Castillo, Patricia

1989 “Las formaciones tronco cónicas de Tlatilco, Temporada IV: un avance”, en *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología Dr. Román Piña Chan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 249-261.

2004 *Preclásico. Museo Nacional de Antropología, México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia, Lunwerg.

2005 “La cerámica del Formativo en la cuenca de México”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords.,

México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 484), pp. 523-574.

Ochoa Castillo, Patricia y Óscar Urueta Cañada

1994 *La sala del Preclásico del Altiplano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

O’Gorman, Edmundo

2002 [1940] *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta, Conaculta (Ronda de Clásicos Mexicanos).

Ohnersorgen, Michael A. y Mark D. Varien

2008 “Arquitectura formal y organización de asentamientos en el antiguo Occidente de México”, en *Tradición Teuchitlán*, Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, pp. 191-233.

Olay Barrientos, María de los Ángeles

1991 “La conservación del patrimonio arqueológico. Algunas propuestas para el valle de Colima”, *Barro Nuevo*, ed. especial, La arqueología en Occidente, Colima, Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, año 2, primera época, núm. 6, julio-septiembre, pp. 6-15.

1993 “Las tumbas de tiro de Las Ánimas, Colima”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. 1, núm. 4, octubre-noviembre, pp. 78-80.

1994 “El Colima prehispánico. Un intento de regionalización”, *Barro Nuevo*, Colima, Gobierno del Estado de Colima / H. Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, edición especial, octubre, pp.17-26,

1997 *Memoria del tiempo. La arqueología de Colima*, Historia general de Colima, t. 1, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, Conaculta.

2004a “Excepcional hallazgo en Colima. La tumbas de Loma Santa Bárbara”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, marzo-abril, núm. 66, pp. 16-17.

2004b “Arqueología de Colima”, en *Introducción a la arqueología del Occidente de México*, Beatriz Braniff Cornejo, coord., México, Universidad de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 271-308.

Olay Barrientos, María de los Ángeles y Joseph B. Mountjoy

2005 “La arqueología de Colima”, en *Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy*, María de los Ángeles Olay Barrientos *et al.*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, pp. 22-35.

Olay Barrientos, María de los Ángeles *et al.*

2005 *Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima.

Oliveros, Arturo

1974 “Nuevas exploraciones en El Opeño, Michoacán”, en *The archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, pp. 182-201.

1988 “Juego de pelota entre las ofrendas del Opeño, Michoacán”, en *Ensayos de alfarería prehispánica e historia de Mesoamérica. Homenaje a Eduardo Noguera Auza*, Mari Carmen Serra Puche y Carlos Navarrete Cáceres, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas (Arqueología. Serie Antropológica, 82), pp. 187-204.

2004 *Hacedores de tumbas en El Opeño, Jacona, Michoacán*, Jacona, El Colegio de Michoacán, H. Ayuntamiento de Jacona.

2005 “La cerámica del Occidente de México durante el Formativo”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 484), pp. 651-685.

2006 *El espacio de la muerte recreado a partir del Occidente prehispánico*, México, El Colegio de Michoacán, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Oliveros, Arturo y Magdalena de los Ríos Paredes

1993 “La cronología de El Opeño, Michoacán: nuevos fechamientos por radio-carbono”, en *Arqueología*, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, diciembre, núm. 9-10, pp. 45-48.

Olmedo, Dolores

1965 “Museo Diego Rivera”, *Artes de México*, México, Artes de México, núms. 64/65, pp. 19-24.

Olmedo, Dolores *et al.*,

1968 *Museo Diego Rivera-Anahuacalli*, México, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968.

Ortoll, Servando

1994 “Siete tumbas y un amor: Isabel Kelly en su paso por Colima”, *Barro Nuevo*, Ángeles Olay, ed., Colima, Gobierno del Estado de Colima, H. Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, edición especial, octubre, pp. 3-12.

Paez Kano, Rubén

1991 “Las manos y la memoria”, *Artes de México*, núm. 14, Cerámica de Tonalá, Gutierrez Aceves Piña, coord., México, Artes de México y del Mundo, invierno, pp. 81.

Pajares–Moreno, Silvia, Juan F. Gallardo–Lancho, Sara Marinari y Jorge D. Etchevers–Barra

2010 “Indicadores bioquímicos de calidad en tepetates cultivados del eje neovolcánico mexicano”, *Agrociencia* [online], vol. 44, núm. 2, México, febrero-marzo, pp. 121-134, <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-31952010000200001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1405-3195. [Consulta: septiembre 2010].

Panofsky, Erwin

1964 *Tomb sculpture. Its changig aspects from ancient Egypt to Bernini*, Londres, Thames and Hudson.

1995 *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma [1955, ed. original en inglés].

2000 *Sobre el estib. Tres ensayos inéditos*, Irving Lavin, ed., Barcelona, Paidós (Estética, 28).

2010 [1927] *La perspectiva como forma simbólica*, México, Tusquets.

Parres Arias, José

1962 “Nuevas adquisiciones del Museo de Arqueología”, *ECO*, Boletín del Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, núm. 12, agosto, s.n.p.

1965 “Nuevas joyas del Museo de Arqueología del Occidente de México”, *ECO*, Boletín del Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Guadalajara, núm. 21, junio, s.n.p.

P.C.

1922 “La collection Génin au Musée d’Etnographie du Trocadero”, *Journal de la Societe des Américanistes*, París, vol. 14, núm. 14-15, pp. 258-259.

Pearce, Susan, ed.

2008 *Researching material culture*, Reino Unido, Universidad de Leicester.

Pedoe, Dan

1979 *La geometría en el arte*, Carolina Phipps, trad., Barcelona, Gustavo Gili (Colección Punto y Línea).

Pellicer, Carlos

1946 Prólogo a *Arte precolombino del Occidente de México*, Salvador Toscano, Paul Kirchhoff y Daniel F. Rubín de la Borbolla, México, Secretaría de Educación Pública, pp. 7-8.

1997 *Carlos Pellicer. Textos en prosa sobre arte y artistas*, ed. y notas de Clara Bargellini, México, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, Museo de Arte Moderno / INBA.

Pereira, Gregory

1996 “Nuevos hallazgos funerarios en Loma Alta, Zacapu, Michoacán”, en *Las cuencas del Occidente de México: época prehispánica*, Eduardo Williams, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 105-130.

1997 “Costumbres funerarias en sociedad del Clásico tardío en la cuenca de Zacapu, Michoacán”, en *Arqueología*, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, segunda época, julio-diciembre, núm. 18, pp. 61-84.

Pérez Campa, Mario, Francisco Carlos Rangel Guajardo y Zazil Sandoval Aguilar
2007 *Cuicuilco. Ciudad de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pérez Carreño, Francisca

1996 “El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal, ed., Madrid, Visor, vol. II, pp. 189-201.

Pickering, Robert B.

1997 “Discovering the Occidente”, *Archaeology*, 50, núm. 6, noviembre-diciembre, pp. 42-47.

Pickering, Robert B. y Ephraim Cuevas

2003 “The ancient ceramics of West Mexico”, *American Scientist*, USA, Sigma XI, The Scientific Research Society, mayo-junio, vol. 91, núm. 3, pp. 242-249.

Pickering, Robert B. y María Teresa Cabrero

1998 “Mortuary practices in the shaft-tomb region”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, Richard F., ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 71-87.

Piña Chan, Román

1955 *Las culturas preclásicas de la cuenca de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

1958 *Tlatilco*, vol. I, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Porter, Muriel Noé

1956 “Excavations at Chupícuaro, Guanajuato, Mexico”, *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, vol. 46, parte 5, Philadelphia, The American Philosophical Society, pp. 515-637.

1969 “A reappraisal of Chupícuaro”, en *The Natalie Wood Collection of pre-columbian ceramics from Chupícuaro, Guanajuato, México at UCLA*, Jay D. Frierman, ed., Los Ángeles, University of California, pp. 5-15.

Preuss, Konrad Theodor

1998 *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, Jesús Jáuregui y Jonannes Neurath, comps., México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista [compila trabajos publicados entre 1901 y 1911].

Ramírez, Fausto

1986 “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 113-167.

Ramírez, Juan Antonio

1996 “Iconografía e Iconología”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal, ed., Madrid, Visor, vol. II, pp. 227-243.

Ramírez Urrea, Susana

2005 “Figurillas de la fase Verdía: el complejo Usmajac”, *Arqueología de la cuenca de Sayula*, Francisco Valdez, Otto Schöndube, Jean Pierre Emphoux, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur, Institut de Recherche pour le Développement, pp. 211-225.

Ramos de la Vega, Jorge y Lorenza López Mestas Camberos

1996 “Datos preliminares sobre el descubrimiento de una tumba de tiro en el sitio de Huitzilapa, Jalisco”, en *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 7, núm. 1, pp. 121-134.

Ramos de la Vega, Jorge, Lorenza López-Mestas C., Jean Pierre Emphoux y Francisco Javier Reveles

2005 “Investigaciones arqueológicas en la cuenca del río Salado, Colima”, en *Arqueología mexicana. IV Coloquio Pedro Bosch Gimpera. El Occidente y Centro de México*, vol. I, Ernesto Vargas Pacheco, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 57-73.

Ramos Galicia, Yolanda

2005 “La producción alfarera en Tlaxcala en la época actual”, en *La producción alfarera en el México antiguo*, vol. I, Beatriz Leonor Merino Carrión y Ángel García Cook, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 143-175 (Colección Científica, 484).

Razo Zaragoza, José Luis, ed.

2001 *Crónicas de la conquista del Reino de Nueva Galicia en territorio de la Nueva España*, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia.

Read, Herbert

1956 *The art of sculpture*, Londres, Faber and Faber Limited.

Reflets de la vie: art de l'Occident du Mexique

1997 Catálogo de exposición, Hall Charels V, Carrousel du Louvre, París.

Revista Opción

4 de septiembre de 2008 “Entre ríos y montañas sagradas. Tumbas y entierros de El Cajón, Nayarit”, [entrevista al arqueólogo Raúl Barrera Rodríguez]
<<http://www.revistaopcion.com/2008/09/04/entre-rios-y-montanas-sagradas-tumbas-y-entierros-de-el-cajon-nayarit/>> [consulta: febrero del 2011].

Rico Mansard, Luisa Fernanda

2002 “Historia de la arqueología en México, IV. Proyección de la arqueología mexicana (1880-1910). Descubrir, ordenar y mostrar nuestro pasado”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. X, núm. 55, mayo-junio, pp. 18-25.

Riegl, Alois

1980 [1893] *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Federico Miguel Saller, trad., Barcelona, Gustavo Gili.

1992 [1901] *El arte industrial tardorromano*, Ana Pérez López y Julio Linares Pères, trads., Madrid, Visor (La balsa de Medusa, 52).

Rivera, Diego

1963 *Diego Rivera. Mi arte, mi vida*. Una autobiografía hecha con la colaboración de Gladis March, México, Herrera [1960, ed. original en inglés].

Rivera García, Ricardo

2006 “La tumba 24”, en *Entre ríos y montañas sagradas: arqueología en El Cajón, Nayarit*, Raúl Barrera *et al.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 43-48.

Rivera Marín, Guadalupe y Juan Coronel Rivera, coords.

1993 *Encuentros con Diego Rivera*, México, Siglo XXI Editores.

Robles García, Nelly M.

1999 “Tradiciones funerarias y estratificación social en Mitla”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, noviembre-diciembre, núm. 40, pp. 32-35.

Rodhes, Colin

1997 *Primitivism and modern art*, Londres y Nueva York, Thames and Hudson [1994 1era. ed.] (World of Art).

Rodríguez Almazán, Verónica Josefina

1996 *Las tumbas de tiro. Un sistema de enterramiento prehispánico*, tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia / Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1996.

Rodríguez Tapia, Silvia, María del Carmen Gutiérrez C., Claudia Hidalgo M., y C. A. Ortiz S.

1997 “Intemperismo en tepetates y cenizas volcánicas y su influencia en la formación de andisoles” [en línea], *Terra Latinoamericana*, México, Universidad Autónoma Chapingo, abril-junio, año/vol. 17, núm. 002, pp. 97-108, <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/573/57317202.pdf>> [consulta: 29 agosto 2010].

Romandía de Cantú, Graciela

1903 “Introducción”, en *Adela Breton. Artista británica en México (1894-1907)*, México, Museo Nacional de Historia, The British Council, Reckitt & Colman, 1903, p. 9-17.

Romano, Arturo

1974 “Sistema de enterramientos”, en *Antropología física. Época prehispánica*, Juan Comas *et al.*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Departamento de Antropología Física, pp. 83-112.

Rosenstein, Leon

1992 “The aesthetic of the antique”, en *The philosophy of the visual arts*, Philip Alperson, Nueva York, Oxford, Oxford University Press, pp. 393-401.

Roth, Leland M.

2003 *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*, Carlos Sáenz de Valicourt, trad., Barcelona, Gustavo Gili [1993, 1era. ed. en inglés].

Rubin, William

1984 “Modernist Primitivism: an introduction”, en “*Primitivism*” in 20th century art, William Rubin, ed., Nueva York, The Museum of Modern Art, vol. I, pp. 1-84.

Ruiz Medrano, Ethelia

1994 “Versiones sobre un fenómeno rebelde: la guerra del Mixtón en Nueva Galicia”, en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, Eduardo Williams, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, 1994, pp. 355-378.

2001 “En el cerro y la iglesia: la figura cosmológica *atl-tépetl-oztotl*”, *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, vol. XXII, pp. 142-183.

Ruz Lhuillier, Alberto

1989 [1968] *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Saint-Charles Zetina, Juan Carlos y Miguel Argüelles Gamboa

1991 “Cerro de la Cruz. Persistencia de un centro ceremonial”, en *Querétaro prehispánico*, Ana María Crespo y Rosa Brambila, coords., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, 238), pp. 57-97.

Salas Cuesta, María Elena, Carmen María Pijoan Aguade, Marcela Salas Cuesta, Roberto García Moll y Daniel Juárez Cossio

1989 “Algunos aspectos bioculturales en tonro a los entierros de Tlatilco, temporada IV”, en *El Preclásico o Formativo: avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología Dr. Román Piña Chan, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 263-277.

Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo,

1996 “La recepción de la obra de arte”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal, ed., Madrid, Visor, vol. II, pp. 170-185.

Sánchez Vázquez, María de Jesús, Román Aurelio Chávez Torres, Francisco Javier Ortuño Cos y Eneida Baños Ramos

1993 “Consideraciones generales del Predásico Medio en Zacatenco, D.F.”, en *A propósito del Formativo*, María Teresa Castillo Mangas, coord., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Subdirección de Salvamento Arqueológico, pp. 73-83.

Sauer, Carl

1990 [1948] *Colima de la Nueva España en el siglo XVI*, Colima, Ayuntamiento de Colima, Universidad de Colima.

Sauer, Carl y Donald Brand

1932 *Aztatlán. Prehistoric Mexican Frontier on the Pacific Coast*, Berkeley, California, University of California.

Schapiro, Meyer

1962 [1953] *Estilo*, Marha Scheinker, trad., Buenos Aires, Ediciones 3.

Schávelzon, Daniel

1982 “Las maquetas cerámicas de Colima”, en *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, Daniel Schávelzon, coord., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 103-111.

Schávelzon, Daniel, coord.

1982 *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Schmidt Schoenberg, Paul

2006 “La época prehispánica en Guerrero”, *Arqueología Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. XIV, núm. 82, pp. 28-37.

Schneider, Michael S.

1994 *A beginner's guide to constructing the universe*, Nueva York, HarperCollins.

Schöndube, Otto

- 1969 “El horizonte Clásico”, *Artes de México*, núm. 119, Culturas del Occidente, México, Artes de México.
- 1972 “La religión en el Occidente de México”, en *XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología. Religión en Mesoamérica*, México, pp. 353-363.
- 1979 “Informe provisional sobre el hallazgo accidental de una tumba de bóveda en el sitio conocido como La Casita de Piedra, en Jiquilpan, Michoacán”, *Boletín del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”*, Jiquilpan de Juárez, mayo, vol. II, núm. 1, pp. 31-52.
- 1980 “Época prehispánica”, en José Ma. Muría, dir., *Historia de Jalisco*, t. 1, *Desde los tiempos prehistóricos hasta fines del siglo XVII*, México, Gobierno de Jalisco, pp. 113-259.
- 1994 “El Occidente: tierra de ceramistas”, en *México en el mundo de la colecciones de arte*, vol. 2, *Mesoamérica*, Beatriz de la Fuente, coord., México, Azabache, 1994, pp. 82-135.
- 1998 “Los trabajos de Isabel Kelly en el occidente de México y su trascendencia para el Proyecto Cuenca de Sayula”, en *El Occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación (ORSTOM), pp. 95-100.
- 2005 “Colima y el Occidente de México”, en *Tesoros de Colima. Hallazgos de ayer y hoy*, María de los Ángeles Olay Barrientos *et al.*, Colima, Gobierno del Estado de Colima, Universidad de Colima, pp. 12-19.

Ségota, Dúrdica

- 1977 “Apuntes sobre algunos problemas de la investigación del arte prehispánico de Mesoamérica”, *Anales del IIE*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XIII, núm. 47, pp. 23-30.
- 2005 “Escultura de la Mixtequilla, Veracruz”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, enero-febrero, núm. 71, pp. 72-75.
- 2008 “El cuerpo de la noche. La disposición de los relieves en el espacio de la Tumba 5 de Suchilquitonto”, en *La pintura mural prehispánica en México*, vol. III, *Oaxaca*, t. 4, *Estudios*, Beatriz de la Fuente, dir. del proyecto y coord. del vol., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 742-761.

Serna, Rosalío

- 1991 “Perspectivas de investigación a través del Catálogo de sitios arqueológicos de Colima”, en *Barro nuevo*, edición especial, La arqueología en Occidente, Colima, Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, julio-septiembre, núm. 6, pp. 16-21.

Serra Pu che, Mari Carmen y Manuel de la Torre

- 2001 “Cacaxtla y Xochitecatl, guía de viajeros”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Raíces, vol. X, núm. 56, julio-agosto, pp. 70-77.

Sharer, Robert J. y Loa P. Traxler

2003 “Las tumbas reales más temprana de Copán: muerte y renacimiento en un reino maya clásico”, en *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, Andrés Ciudad Ruiz, Humberto Ruz y Ma. Josefa Iglesias Ponce de León, eds., Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 145-159.

Shiner, Larry

2004 *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós (Estética, 36).

Solís, Felipe

1992 “El centro de Veracruz”, en *Museo de Antropología de Xalapa*, Agustín Acosta Lagunes et al., México, Gobierno del Estado de Veracruz, Studio Beatrice Trueblood, pp. 77-161.

Stuart, David

1989 “Hieroglyphs on Maya Vessels”, en *The maya vase book: a corpus of rollout photographs of maya vases*, Nueva York, Kerr Associates, vol. I, pp. 149-160.

Sund, Judy

2000 “Beyond the Grave: The Twentieth-Century Afterlife of West Mexican Burial Effigies”, *The Art Bulletin*, A Quarterly Published by the College Art Association, December, vol. LXXXII, núm. 4, pp. 734-767.

Talavera González, Jorge Arturo

1994 “Los hombres de hueso”, en Gabriela Zepeda García-Moreno, *Ixtlán, ciudad del viento*, Tepic, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo ICA, pp. 81-99.

Tenorio Trillo, Mauricio

1998 *Artificio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, Germán Franco, trad., México, Fondo de Cultura Económica.

Thomas, Louis-Vicent

1983 [1975] *Antropología de la muerte*, Marcos Lara, trad., México, Fondo de Cultura Económica.

1991 *La muerte, una lectura cultural*, Adolfo Negrotto, trad., Barcelona, Paidós Ibérica.

Toscano, Salvador

1946 “El arte y la historia del Occidente de México”, en *Arte precolombino del Occidente de México*, México, Secretaría de Educación Pública, pp. 9-33.

1984 [1944] *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.

Townsend, Richard F.

- 1998a “Introduction. Renewing the Inquiry in Ancient West Mexico”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Chicago, Richard F. Townsend, ed., The Art Institute of Chicago, pp. 15-33.
- 1998b “Before gods, before kings”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 107-136.
- 1998c “Catalogue of the exhibition. Notes to the reader”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 283-290.

Townsend, Richard F., ed.

- 1998 *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Chicago, The Art Institute of Chicago.
- 2000 *El antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, Guadalajara, Jalisco, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, pp. 56- 73 (1998, 1era. ed. en inglés).

Urcid Serrano, Javier

- 2008 “El arte de pintar las tumbas: sociedad e ideología zapotecas (400-800 d.C.)”, en *La pintura mural prehispánica en México*, vol. III, Oaxaca, t. 4, *Estudios*, Beatriz de la Fuente, dir. del proyecto y coord. del vol., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 513-627.

Uriarte, María Teresa

- 2000 “Práctica y símbolos del juego de pelota. Mariposas, sapos, jaguares y estrellas”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. III, núm. 44, julio-agosto, pp. 28-35.
- 2002 “Unity in duality: the practice and symbols of the Mesoamerican ballgame”, *The sport of life and death. The Mesoamerican ballgame*, E. Michael Whittington, Charlotte, North Carolina, Mint Museum of Art, Thames and Hudson, pp. 41-49.
- 2006 “The Teotihuacan ballgame and the beginning of time”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, núm. 18, pp. 17-38.

Uriarte, María Teresa y Mónica Lang

- 2009 “La colección de piezas prehispánicas de Diego Rivera”, en *El Anahuacalli de Diego*, México, Banco de México, Fideicomiso Diego Rivera, pp. 217-245.

Vaillant, George C.

- 2009a *Excavaciones en Zacatenco*, Héctor Patiño Rodríguez Malpica, trad., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009 [1era. ed. en inglés: 1930].
- 2009b *Excavaciones en Ticomán*, Héctor Patiño Rodríguez Malpica, trad., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009 [1era. ed. en inglés: 1931].

2009c *Excavaciones en El Arbolillo*, Héctor Patiño Rodríguez Malpica, trad., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009 [1era. ed. en inglés: 1935].

Valdez, Francisco

1994 “Tumbas de tiro en Usmajac (Jalisco). Hacia una reorientación de la temática”, *Trace*, México, Centre d’Études Mexicaines et Centraméricaines, juin, núm. 25, pp. 96-111.

1998 “The Sayula Basin. Ancient Settlements and Resources”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 217-231.

2000 “Recursos y asentamientos antiguos en la Cuenca de Sayula”, en Richard F. Townsend, ed. gen., Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, *El antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, Guadalajara, Jalisco, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, pp. 220-235 (1998, 1era. ed. en inglés).

2005a “La cultura material”, en *Arqueología de la cuenca de Sayula*, Francisco Valdez, Otto Schöndube y Jean Pierre Emphoux, coords., Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur, Institut de Recherche pour le Développement, pp. 145-209.

2005b “Los asentamientos humanos en la cuenca de Sayula”, con la participación de Catherine Liot y Susana Ramírez, en *Arqueología de la cuenca de Sayula*, Francisco Valdez, Otro Schöndube y Jean Pierre Emphoux, coords., Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Centro Universitario del Sur, Institut de Recherche pour le Développement, pp. 69-124.

Valdez, Francisco, Catherine Liot, Rosario Acosta y Jean Pierre Emphoux

1996 “The Sayula basin: lifeways and salt flats of central Jalisco”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 7, núm. 1, pp. 171-186.

Valdez, Francisco, Javier Reveles Cabral, David E. Vázquez Salguero

1998 “Arquitectura prehispánica en la cuenca de Sayula”, en *El Occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de Occidentalistas, Ricardo Ávila, et al., eds., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, pp. 119-133.

Valdez, Francisco, Jean Pierre Emphoux, Rosario Acosta, Susana Ramírez, Javier Reveles y Otto Schöndube.

2006 “Late Formative Archaeology in the Sayula Basin of Southern Jalisco”, *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 17, núm. 2, pp. 297-311.

Valiñas Coalla, Leopoldo

- 1994 “Transiciones lingüísticas mayores en Occidente”, en *Transformaciones mayores en el Occidente de México*, Ricardo Ávila Palafox, coord., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 127-165.
- 1998 “El náhuatl de Occidente: balance sobre sus investigaciones y perspectivas tanto lingüísticas como históricas”, en *Antropología e historia del Occidente de México*, XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, Rosa Brambila Paz, ed., México, Sociedad Mexicana de Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 165-199.

Vargas del Río, David, Pedro F. Zárate del Valle y Humberto Gutiérrez Pulido

- 2002 “Mecanismo de endurecimiento hidráulico puzolánico de las tobas pumíticas (jal) de la zona metropolitana de Guadalajara, Jalisco, México”, *GEOS*, Unión Geofísica Mexicana, A.C., Boletín Informativo, noviembre, época II, vol. 22, núm. 2, p. 271, <<http://www.ugm.org.mx/pdf/geos02-2/IGRGG02-2.pdf>>[consulta: 18 septiembre 2010].

Velásquez García, Erik

- 2010 “El antiguo futuro del k’atun. Historia y profecía de un espacio circular”, *Arqueología Mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Raíces, vol. XVII, núm. 103, mayo-junio, pp. 58-63.

Warren, Karen J.

- 1989 “A philosophical perspective on the ethics and resolution of cultural property issues”, en *The ethics of collecting cultural property: Whose culture? Whose property?*, Phyllis Mauch Messenger, ed., Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 1-25.

Weigand, Phil C.

- 1974 “The Ahualulco site and shaft tomb complex of the Etzatlán area”, en *The Archaeology of West Mexico*, Betty Bell, ed., Ajijic, Jalisco, Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México, pp. 120-131.
- 1978 “The prehistory of the state of Zacatecas: an interpretation (Part I and II)”, *Anthropology*, Nueva York, Stony Brook, vol. I, pp. 67-87, 103-117.
- 1985 “Evidence for complex societies during the Western Mesoamerican Classic period”, en *The Archaeology of West and Northwest Mesoamerica*, Michael Foster y Phil C. Weigand, eds., Boulder, Westview Press, p. 47-91.
- 1992 “Consideraciones sobre la arqueología y la etnohistoria de los mexicaneros, los tecuales, los coras, los huicholes y los caxcanes de Nayarit, Jalisco y Zacatecas”, en Phil C. Weigand, *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, El Colegio de Michoacán, pp. 175-214.
- 1993 *Evolución de una civilización prehispánica: arqueología de Jalisco, Nayarit y Zacatecas*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

- 1994 “Obras hidráulicas a gran escala en el Occidente de Mesoamérica”, en *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del Occidente de México*, Eduardo Williams, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 227-277.
- 1995 “Architectural principles illustrated in archaeology: a case of study from Western Mesoamerica”, en *Arqueología del Norte y del Occidente de México. Homenaje al doctor J. Charles Kelley*, Barbro Dahlgren y María de los Dolores Soto, eds., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 159-172.
- 1996a *La evolución y ocaso de un núcleo de civilización: la tradición Teuchitlán y la arqueología de Jalisco*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (Serie Antropología en Jalisco. Una visión actual, 1-2).
- 1996b “The architecture of the Teuchitlan tradition of the Occidente of Mesoamerica”, en *Ancient Mesoamerica*, USA, Cambridge University Press, vol. 7, núm. 1, pp. 91-101.
- 2004 “La tradición Teuchitlán del Occidente de México”, en *Tradiciones arqueológicas*, Efraín Cárdenas García, ed., Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 217-241.
- 2008 “La tradición Teuchitlán del Occidente de México. Excavaciones en Los Guachimontones de Teuchitlán, Jalisco”, en *Tradición Teuchitlán*, Phil C. Weigand, Christopher Beekman y Rodrigo Esparza, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, pp. 29-62.

Weigand, Phil C. y Acelia García de Weigand

- 1996a “La arquitectura prehispánica y la secuencia cultural en la cuenca de Chapala, Jalisco: observaciones preliminares”, en Eduardo Williams y Phil C. Weigand, eds., *Las cuencas del Occidente de México: época prehispánica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación, pp. 293-323.
- 1996b *Tenamaxtli y Guaxicar. Las raíces profundas de la rebelión de Nueva Galicia*, Eduardo Williams, trad., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Jalisco.
- 2002 “La tradición Teuchitlán. Las temporadas de excavación 1999-2000 en los Guachimontones”, en Phil C. Weigand, coord., *Estudio histórico y cultural sobre los huicholes*, Colotlán, Jalisco, Universidad de Guadalajara/Campus Universitario del Norte, pp. 129-147.
- 2005 “El juego de pelota monumental de Los Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco”, en *El antiguo Occidente de México. Nuevas perspectivas sobre el pasado prehispánico*, Eduardo Williams et al., eds., Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 45-72.

Weigand, Phil C. y Christopher Beekman

- 1998 “The Teuchitlan Tradition: Rise of a Statelike Society”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 33-51.
- 2000 “La tradición Teuchitlán: surgimiento de una sociedad parecida al estado”, en Richard F. Townsend, ed. gen., Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, ed. en español, *El antiguo Occidente de México. Arte y arqueología de un pasado desconocido*, Guadalajara,

Jalisco, The Art Institute of Chicago, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Tequila Sauza, pp. 38-55 (1998, 1era. ed. en inglés).

Weigand, Phil C. y Eduardo Williams

1996 “Introducción”, en Hasso von Winning, *El arte prehispánico del Occidente de México*, Phil C. Weigand y Eduardo Williams, eds., Eduardo Williams y Brigitte Boehm de Lameiras, trads., Zamora, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura de Jalisco, 1996, pp. 9-17.

Weigand, Phil C. y Rodrigo Esparza López

2004 *Guía del sitio arqueológico de Los Guachimontones*, Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Weitz, Morris

1956 “The role of theory in aesthetics”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Baltimore, The American Society for Aesthetics, vol. XV, September, núm. 1, pp. 27-35.

Whalen, Michael E.

1983 “Reconstructing early formative village organization in Oaxaca, Mexico”, *American Antiquity*, Society for American Archaeology, vol. 48, núm. 1, pp. 17-43.

Williams, A. R.

2007 “Singulares comerciantes del México antiguo”, *National Geographic*, vol. 20, núm. 4, abril, sección Expediciones, s.n.p.

Williams, Eduardo

1992 *Las piedras sagradas. Escultura prehispánica del Occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

Wilsh, W. B. M.

1988 *An analysis of Classic lowland Maya burials*, Oxford, BAR International Series, 409.

Winning, Hasso von

1972a “Ceramic house models and figurine groups mounted on slabs”, en Hasso von Winning y Olga Hammer, *Anecdotal sculpture of ancient West Mexico*, Los Ángeles, The Ethnic Arts Council, pp. 16-30.

1972b “Ritual ‘bed figures’ from Mexico”, en Hasso von Winning y Olga Hammer, *Anecdotal Sculpture of Ancient West Mexico*, Los Ángeles, The Ethnic Arts Council, pp. 31-41.

1974 *The shaft tomb figures of West Mexico*, Los Ángeles, Southwest Museum Papers, 24.

1982 “Las maquetas cerámicas de Nayarit”, en *Las representaciones de arquitectura en la arqueología de América*, Daniel Schávelzon, coord., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-85.

- 1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2 t.
- 1996 *El arte prehispánico del Occidente de México*, Phil C. Weigand y Eduardo Williams, eds., Zamora, El Colegio de Michoacán.

Winning, Hasso von y Olga Hammer

- 1972 *Anecdotal sculpture of ancient West Mexico*, Los Ángeles, The Ethnic Arts Council.

Witmore, Christopher L.

- 1998 “Sacred sun centers”, en *Ancient West Mexico. Art and archaeology of the unknown past*, Richard F. Townsend, ed., Chicago, The Art Institute of Chicago, pp. 136-149.

Yáñez Rosales, Rosa H.

- 1998 “La construcción del náhuatl como lengua general y la supresión de las lenguas indígenas locales: el caso del occidente novohispano”, en *El Occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales*, Actas del IV Coloquio de occidentalistas, Ricardo Ávila *et al.*, eds., México, Universidad de Guadalajara / Departamento de Estudios del Hombre, Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación (ORSTOM), pp. 55-63.

Zárate del Valle, Pedro F. y David Vargas del Río

- 2002 “El concepto de suelo según el geólogo y el ingeniero civil. Caso estudio: el subsuelo de la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México”, *GEOS*, Unión Geofísica Mexicana, A.C., Boletín Informativo, noviembre, época II, vol. 22, núm. 2, p. 263, <<http://www.ugm.org.mx/pdf/geos02-2/IGRGG02-2.pdf>>[consulta: 18 septiembre 2010].

Zepeda García-Moreno, Gabriela

- 1993 “El proyecto atlas arqueológico del estado de Nayarit”, *Barro Nuevo*, año 2, segunda época, julio-septiembre, núm. 10, pp. 37-41.
- 1994 *Ixtlán, ciudad del viento*, Tepic, Nayarit, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo ICA.
- 2001 *Colección de documentos para la arqueología de Nayarit*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit.
- 2005 “Arqueología de Nayarit: realidades y utopías”, en *Arqueología mexicana. IV Coloquio Pedro Bosch Gimpera. El Occidente y Centro de México*, vol. I, Ernesto Vargas Pacheco, ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, pp. 33-56.

Zepeda García Moreno, Gabriela, Francisco Samaniega Altamirano y Amalia Ramírez Garayzar

- 1994 “Arqueología de la Punta Mita, Bahía de Banderas, Nayarit”, *Barro Nuevo*, edición especial, Ángeles Olay, ed., Colima, Gobierno del Estado de Colima, H.

Ayuntamiento de Colima, Instituto Nacional de Antropología e Historia, octubre, pp. 47-60.

Zuno, José G.

1957 *Las artes plásticas en Jalisco. Ensayo crítico-histórico*, Guadalajara, Talleres de la Universidad de Guadalajara, Ediciones Et Caetera.

FIGURAS

Abreviaturas:

EP	Ernesto Peñaloza
GM	Gerardo Márquez
MCOMAG	Museo de las Culturas de Occidente María Ahumada de Gómez, ciudad de Colima
MNA	Museo Nacional de Antropología e Historia, ciudad de México
MRG	Museo Regional de Guadalajara, Jalisco
MTM	María Teresa Marín
MUARH	Museo Universitario Alejandro Rangel Hidalgo, Comala, Colima
VHD	Verónica Hernández Díaz

Capítulo 1. Los muertos y los vivos en la cultura de tumbas de tiro

1.1 Mapa de Mesoamérica y sus regiones. Tomado *Arqueología Mexicana*. Especial 5, *Atlas del México prehispánico*, México, INAH, Raíces, 2000, p. 16.

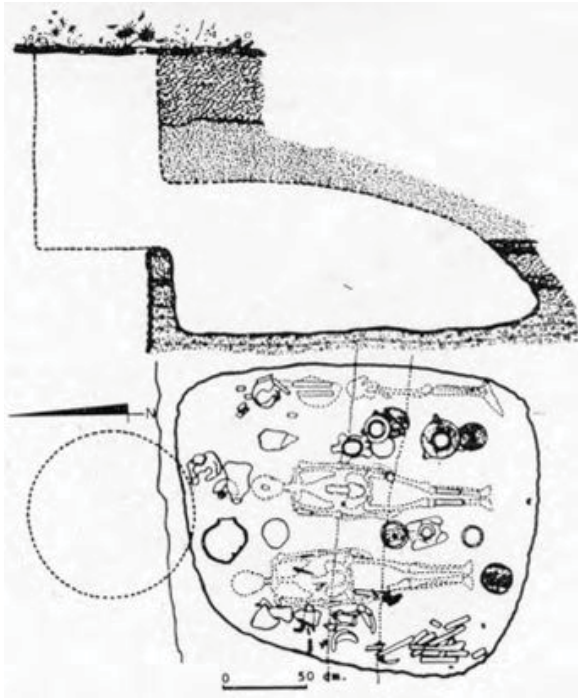


1.2 Mapa de la región Occidente de Mesoamérica, con la indicación de algunos sitios. Dibujo: Arturo Reséndiz y VHD.

1.3 Tabla cronológica de la región Occidente								
Diseño: Verónica Hernández								
	SIN	NAY	COL	JAL	MICH	GTO		
1500 aC			Cultura Capacha		Cultura El Opeño		1500 aC	
600 aC						Tradición Chupicuaro Fases: - Chupicuaro temprano (c. 650 - 400 aC) - Chupicuaro tardío (400 - 100 aC) - Mixtlán (100 aC - 250/300 dC) - Moraks (c. 400 - 150 aC) - Loma Alta (150 aC - 500 dC)	600 aC	
300 aC							300 aC	
100 aC							100 aC	
0							0	
100 dC							100 dC	
300 dC							300 dC	
600 dC							Tradición de patios hundidos de El Bajío	600 dC
900 dC							Movimientos poblacionales de norte a sur. (Cerro Barajas, San Antonio Carupo)	900 dC
1300 dC			El Chanal				1300 dC	
1500 dC					Estado Tarasco		1500 dC	
Conquista							Conquista	



1.4 Mapa del territorio de la cultura de tumbas de tiro. Dibujo: VHD.



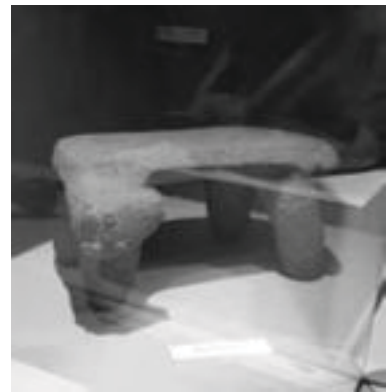
1.6 Sección y planta de una tumba de tiro localizada en Tabachines, Jal.
Tomado de Galván, 1991, lám. 82.



1.7 Escultura –vista general y detalle–, cerámica, estilo Ameca-Etztatlán, cultura de tumbas de tiro, Museo del Cuale, Puerto Vallarta, Jal. Foto: VHD.



1.8 Brasero zoomorfo de basalto localizado en la Tumba 8 de El Grillo, en Zapopan, Jal. Tomado de Galván, 1991, p. 101, lám. 44, detalle.



1.9 Esculturas pétreas cuya probable procedencia sean tumbas de tiro localizadas en el actual territorio de Jalisco. MRG. Foto: VHD.



a

b

c

1.10 a) Pendiente antropomorfo de piedra, 2.5 cm de altura, colección privada, Zacoalco de Torres, Jal.. Foto: VHD. b) Pendientes de concha hallados en la tumba de Huitzilapa, Jal. c) Diversos ornamentos de concha, muy probablemente del periodo de tumbas de tiro, Museo Arqueológico Tlallan, Foto: VHD.



a



b



c

1.11 Esculturas huecas con elementos de vasija, Colima, estilo Comala: a, b) Dos vistas de la misma obra, MNA; c) “Acróbata”. a) Tomado de *Reflets de la vie...*, portada; b) foto: VHD; c) tomado de Townsend, ed., 2000, p. 34, inf-izq.



a



b

1.12 a) Máscara de estilo Comala, MRG. Foto: VHD. b) “Pendiente” del estilo Ameca-Etztatlán localizado en una tumba de tiro sin saquear ubicada en Ciudad Granja, en Zapopan, Jal. Tomado de Galván, 1991, p. 199, lám. 44 detalle.



a



a

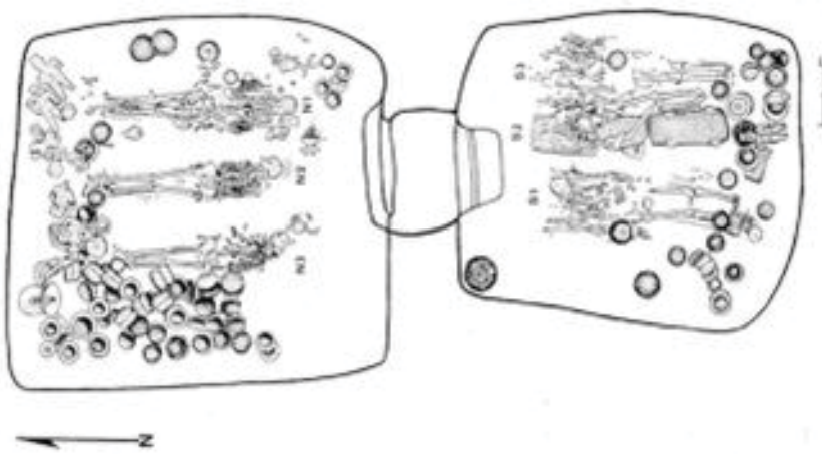


c

1.13 Vasijas cerámicas, cultura de las tumbas de tiro. a, b) MRG; foto: VHD; b) Museo Universitario Alejandro Rangel Hidalgo, Comala; tomado de Olay *et al.*, 2005, p. 89.



1.14 Recipientes que incorporan en sus cuerpos el modelado de elementos figurativos vegetales y humanos. a) estilo Comala, MRG; b, c) estilo Ameca-Etztatlán, Museo Arqueológico Tlallan. Foto: VHD.



1.15 Planta de las dos cámaras de la tumba de Huitzilapa, Jal. Tomado de Townsend, ed. 2000, p. 64.



1.16 Los Guachimontones, Teuchitlán, Jal. Foto: VHD.



1.17 Provincias fisiográficas de la región Occidente. Tomado de Jardel, 1994, fig. 2.



1.18 Cuenca del río Grande de Santiago. Tomado de Jiménez, 1995, mapa 1.



1.19 Cuencas lacustres del altiplano central de Jalisco (marcadas con líneas diagonales), provincia del Eje Neovolcánico. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 17.



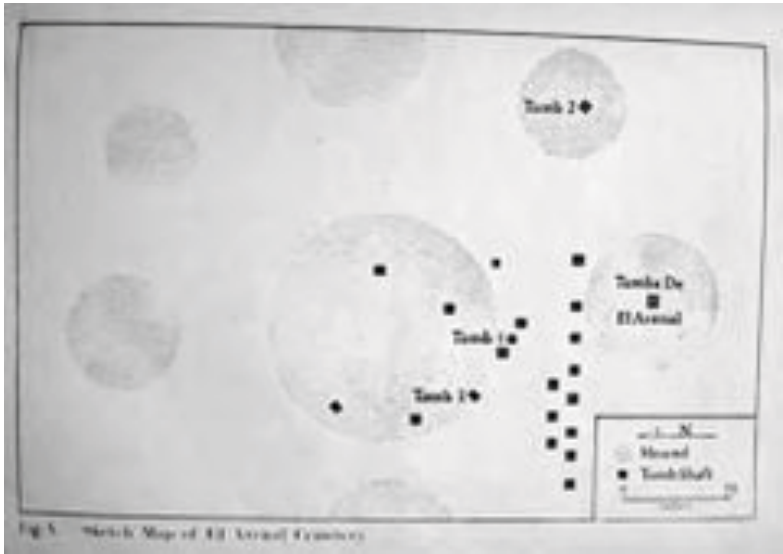
Nueva Galicia: lenguas indígenas

1.20 Lenguas indígenas de Nueva Galicia hacia 1530. Tomado de Gerhard, 1996, p. 56.

Capítulo 2. El arte de la cultura de tumbas de tiro en el contexto de los estudios del México antiguo



2.1 Mural “Pintores y tintoreros” (la civilización tarasca), Diego Rivera, Palacio Nacional, México, D. F., 1942.



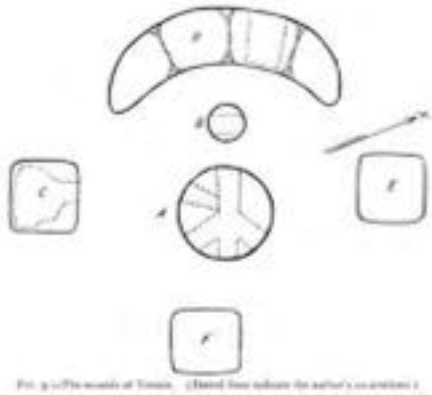
2.2 Plano del “cementerio” de El Arenal, Etzatlán, Jal., dibujado por Stanley V. Long a partir de sus trabajos arqueológicos. La que se indica como “Tumba De El Arenal”, es la conocida como Tumba El Frijolar. Tomado de Long, 1966, fig. 5.



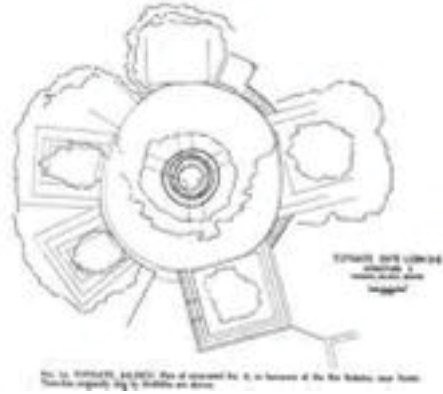
2.3 “Bajando a la tumba”, ingreso en 1955 de José Corona Núñez a la tumba de El Frijolar, El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jal.; al fondo se ve una construcción de piedra. Tomado de Corona, 1955, foto 1.



2.4 Plano de El Arenal, Etzatlán, Jal., dibujado por Weigand quien registra ahí dos guachimontones unidos. Tomado de Weigand, 1993, p. 23.



a



b



El Centro Ceremonial de La Quiteria, descubierto por Roberto Zuno Aze, en Amatitán, Jalisco por sus construcciones cilíndricas, azules.

c

2.5 Antecedentes de registro de complejos de planta circular y concéntrica, previos a su pleno descubrimiento científico. a) Plano de conjunto arquitectónico de Totuate, Mezquitic, Jal. Tomado de Hrdlicka, 1903, fig. 9. b) Plano de conjunto arquitectónico de Totuate, Mezquitic, Jal. Tomado de Kelley, 1971, fig. 1.b. c) Guachimontón de Santa Quitería, en la zona de Amatitán, Jal., fotografiado antes de 1957. Tomado de Zuno, 1957.



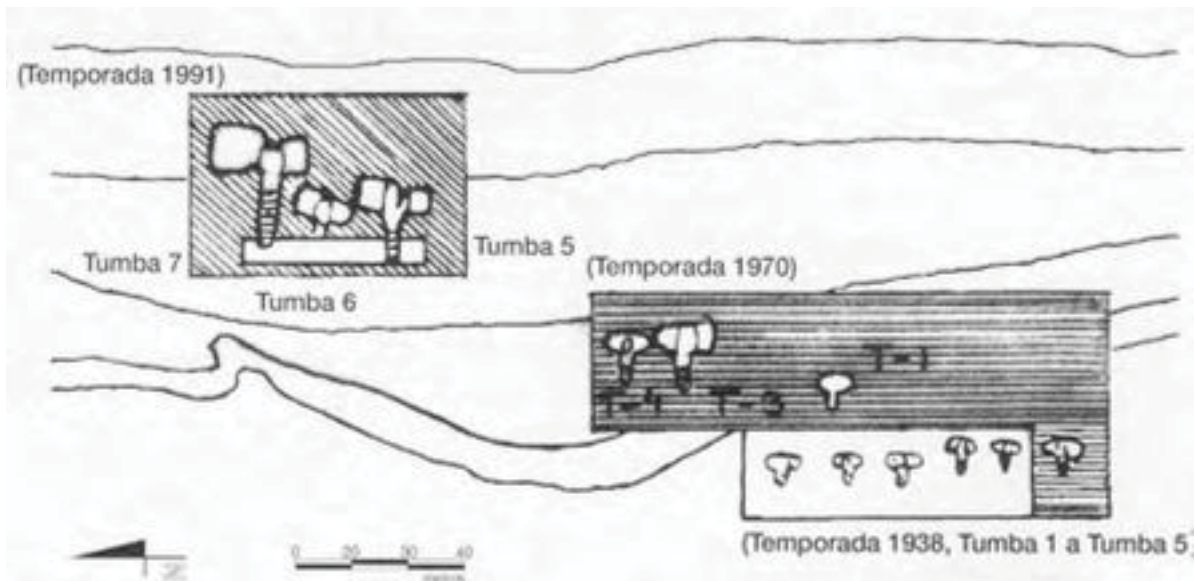
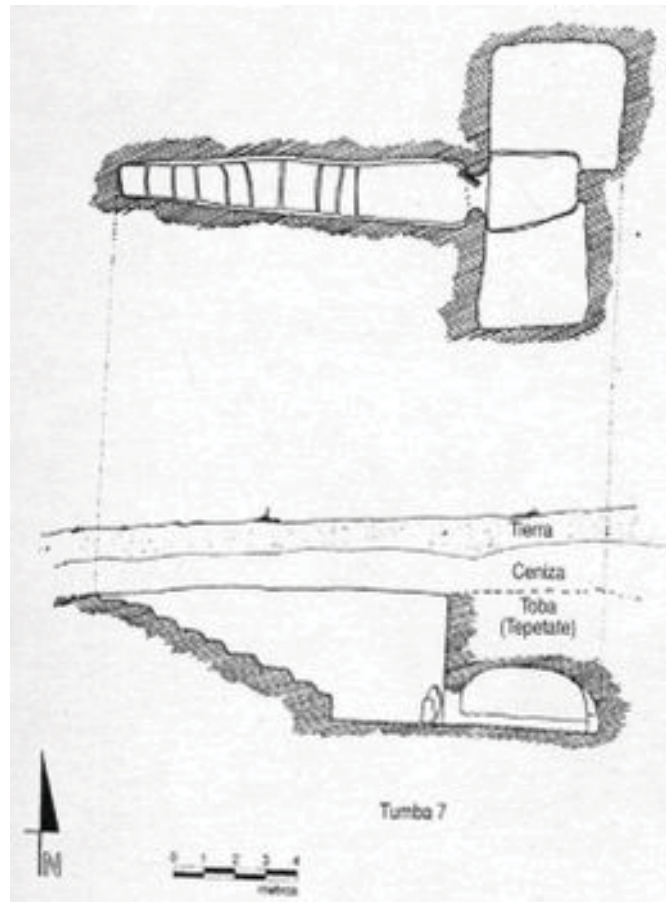
2.6 “Village group from Southern Nayarit”, modelo escultórico de un guachimontón, publicado en Bell, 1971, fig. 17a.



2.7 Esculturas originarias de la cultura de tumbas de tiro, coleccionadas por Jules Berman, en Estados Unidos, y utilizadas en la campaña publicitaria de la bebida Kahlúa, empresa de su propiedad. Tomado de Sund, 2000, fig. 10, Berman and Associates, "Honey, I promise.", 1966.

Capítulo 3. El contexto histórico de la cultura de tumbas de tiro Relaciones con culturas del Occidente

3.1 Planta y corte de la Tumba 7 de El Opeño, Michoacán. Cultura El Opeño. Tomado de Oliveros, 2004, fig. 6.



3.2 Planta del cementerio de El Opeño, en la ladera de un cerro, Jacona, Michoacán. Cultura El Opeño. Tomado de Oliveros, 2004, fig. 4.



a



b



c



d



e



f



g

3.3 Vasijas de cerámica de la cultura El Opeño. a) Olla pintada al negativo; b) olla con decoración zonal; c) cántaro inciso, cuya decoración remite a una calabaza ; d) cuenco arriñonado; e) cuenco para moler con soportes de araña; f, g) pebeteros miniatura tallados en piedra caliza. a, b, d) MNA, foto: VHD; c, e, f, g) tomado de Oliveros, 2004, imagen 29-p.93, fig. 35, imágenes 34 y 35-p.101.



a



b



c

3.4 Vasijas zoomorfas y antropomorfa, cultura El Opeño. a) MNA, foto: GM/EP, ed. dig. MTM; b, c) MRG, foto: VHD.



a



b



c



d

3.5 Las cuatro variantes estilísticas de las esculturas cerámicas de la cultura El Opeño, llamadas respectivamente 1, 2, 3 y 4. a, b, c) MNA, foto: GM/EP, ed. dig. MTM; d) tomado de Oliveros, 2004, fig. 15.



3.6 Conjunto escultórico: jugadores de pelota y espectadoras, localizado en la Tumba 3 de El Opeño, Michoacán. Cultura El Opeño, estilo 1. Foto: tomado de Artes de México, Ed., 2004, p. 55.



a



b

3.7 Esculturas del estilo 2 de la cultura de El Opeño, mostrando posiciones peculiares: a) se encontró en la Tumba 7 de El Opeño; b) se exhibe en el MRG. a) Tomado de Oliveros, 2004, p. 244, objeto 137; b) foto: VHD.



a



b

3.8 Las dos variantes estilísticas de las esculturas cerámicas de Capacha. a) Tipo I. Tomado de Kelly, 1980, fig. 33a, aa. b) Tipo II. MNA. Foto: GM/EP, ed. dig. MTM.



a



b



c



d

3.9 Los cuatro tipos de vasijas con formas más distintivas de la cultura Capacha: a) bule; b) con asa de estribo; c) trífido, d) trífido compuesto. a, b, c) MNA, foto: GM/EP, ed. dig. MTM; d) MRG, foto: VHD.



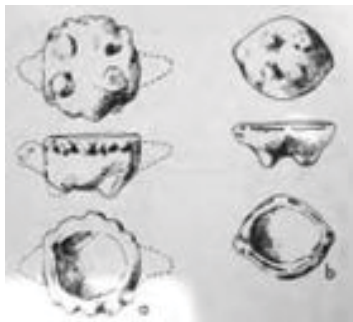
a



b



c



d



e



f

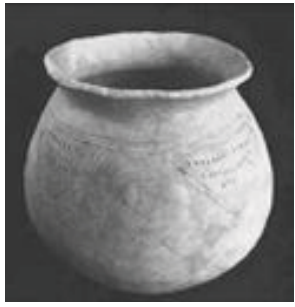
3.10 Vasijas de la cultura Capacha. a) cántaro de silueta compuesta con decoración zonal – similar a la de vasijas de El Opeño-; b) vasija con decoración incisa y punzonada; c) olla cuyo cuerpo integra la forma de un ave; d) cuencos miniaturas con forma de animales tetrápodos; e) olla fitomorfa; f) vasija con forma de cuadrúpedo bicéfalo. a, c, d) tomado de Kelly, 1980, figs. 30d, 26f, 14a, b. b, e) MRG; f) Museo El Cuale. b, e, f) Foto: VHD.



3.11 Fondo de tumba de tiro en el área de Mascota, Jal., sitio Los Coamajales, descubierta por Joseph B. Mountjoy. Tomado de Mountjoy, 2006, fig. 20.



3.12 Vasija zoomorfa localizada en tumba de tiro de Los Coamajales, Mascota, Jal.. Es del tipo II de la escultura cerámica de la cultura Capacha. Tomado de Mountjoy, 2006, figs. 21 y 22.



a



b

3.13 a) Olla con decoración incisa, estilo Capacha; b) pebetero de cerámica similar a los encontrados en El Opeño y cuya silueta recuerda los “bules” tipo Capacha; Los Coamajales, Mascota, Jal. Tomado de Mountjoy, 2006, figs. 13, 15 y 8.



a



b



c



d



e



f

3.14 Objetos cerámicos encontrados dentro de tumbas de tiro en El Embocadero II, Mascota, Jal. a) olla de color rosado-naranja; b, c) olla de color anaranjado con líneas insisa; d) olla de color anaranjado con líneas relevadas; e) escultura masculina sólida con collar y cinturón; e) escultura sólida de 18.5 cm de altura. Tomado de Mountjoy, 2006, figs. 36, 37, 39, 40, 38 y 57.



a



b



c

3.15 Objetos cerámicos encontrados dentro de tumbas de tiro en El Embocadero II, Mascota, Jal.. a) Escultura sólida masculina, cerámica, 21 cm de altura; b) olla color anaranjado con forma de calabaza; c) olla color rojizo “tapa de agua”. Tomado de Mountjoy, 2006, figs. 46, 47 y 49.



3.16 Pequeña escultura cerámica localizada en la Tumba 3 de El Opeño, recuerda a las de Capacha del tipo 2. Museo Regional Michoacano. Foto: VHD, dibujo: tomado de Oliveros, 2005, p. 678, fig. 11.



a



b



c



d

3.17 Cultura de tumbas de tiro, a, b) bules, estilos Ameca Etzatlán e Ixtlán del Río; c) vasija con asa de estribo, estilo Ixtlán del Río; d) vasija arriñonada, estilo Ameca-Etzatlán. a) MRG; b, c) Museo El Cuale, Pto. Vallarta, Jal; d) Museo Arqueológico Tlallan. Foto: VHD.



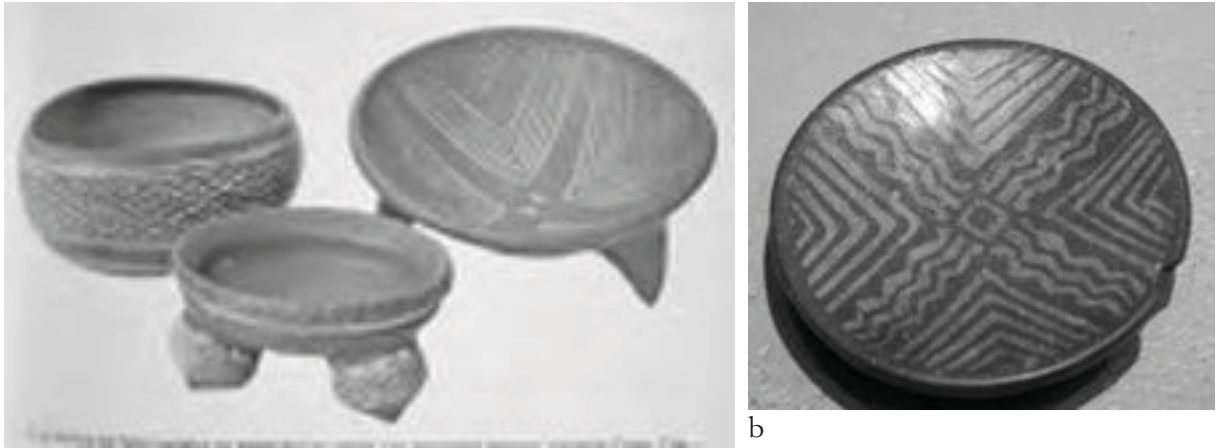
3.18 Vasijas del llamado “complejo San Blas” (1000-300 a.C.) con rasgos propios de la cerámica Capacha. a) Cántaro con forma de calabaza, b) con asa boca de estribo, con apariencia de dos vasijas sobrepuestas, c, d) “bules”, Museo Regional de Nayarit. Tomado de Zepeda, 2001, pp. 7 y 8.



3.19 Cerámica de las fases Chupícuaro temprano y medio. Las del nivel superior tienen antecedentes en la cultura Capacha y las del inferior en la cultura El Opeño. a) Vasija acinturada, MNA; b) vasija con asa de estribo –tomado de Frierman, ed., 1969, p. 52–; c) tífido, Museo Regional Michoacano; d) vasija fitomorfa, MNA; e) cuenco con patas de araña, MNA; f) vasija arriñonada, MNA; g) vasija aviforme, MRG; h) figuras en cama, MNA. Foto: VHD.



3.20 Cerámica de las fases Chupícuaro temprano y tardío (c. 650-100 a.C.). Formas de vasijas identificadas por Beatriz Braniff. Tomado de Braniff, 1996, fig. 2.



a

b

3.21 Cerámica de la fase Chupícuaro temprano (c. 650-400 a.C.): vasijas café polícromo (pintura café y roja sobre un fondo claro) y rojo sobre crema o bayo. a) Tomado de Darras y Faugere, 2008, fig. 5; b) MRG, foto: VHD.



3.22 Cerámica de la fase Chupícuaro temprano (c. 650-400 a.C.): escultura tipo *choker* o gargantilla vista desde tres ángulos, MNA. Foto: GM/EP, ed. dig. MTM.



a



b

3.23 Cerámica de la fase Chupícuaro tardío (c. 400-100 a.C.): vasijas negra policroma (pintura negra y rojo sobre crema o base clara). a) MNA; b, c) MRG. Foto: VHD.



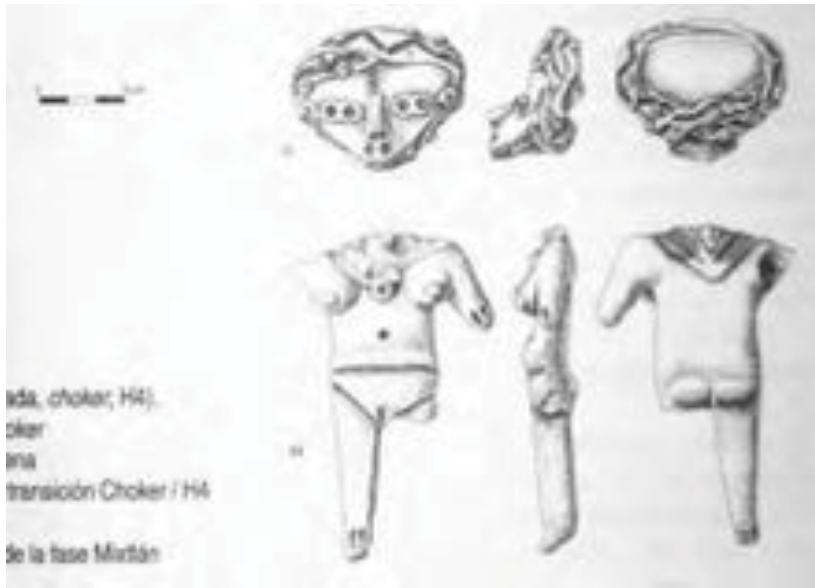
3.24 Cerámica de la fase Chupícuaro tardío (c. 400-100 a.C.): escultura tipo H4 o *slant eyes* (ojos rasgados) vista desde tres ángulos. MNA. Foto: GM/EP, ed. dig. MTM.



3.25 Cerámica de la fase Chupícuaro tardío (c. 400-100 a.C.). Dos vistas de una escultura hueca pintadas en negro y rojo sobre crema. Museo Quai Branly, París, Francia. Tomado de *Arqueología Mexicana*.



3.26 Cerámica de las fases Chupícuaro temprano y tardío (c. 650-100 a.C.). Formas de vasijas y diseños pintados, identificados por Beatriz Braniff. Tomado de Braniff, 1996, fig. 3.



3.27 Esculturas sólidas de la fase Mixtlán (100 a.C.-250/300 d.C.), tradición Chupícuaro. Tomado de Darras y Faugere, 2007, figs. 9 G, H.



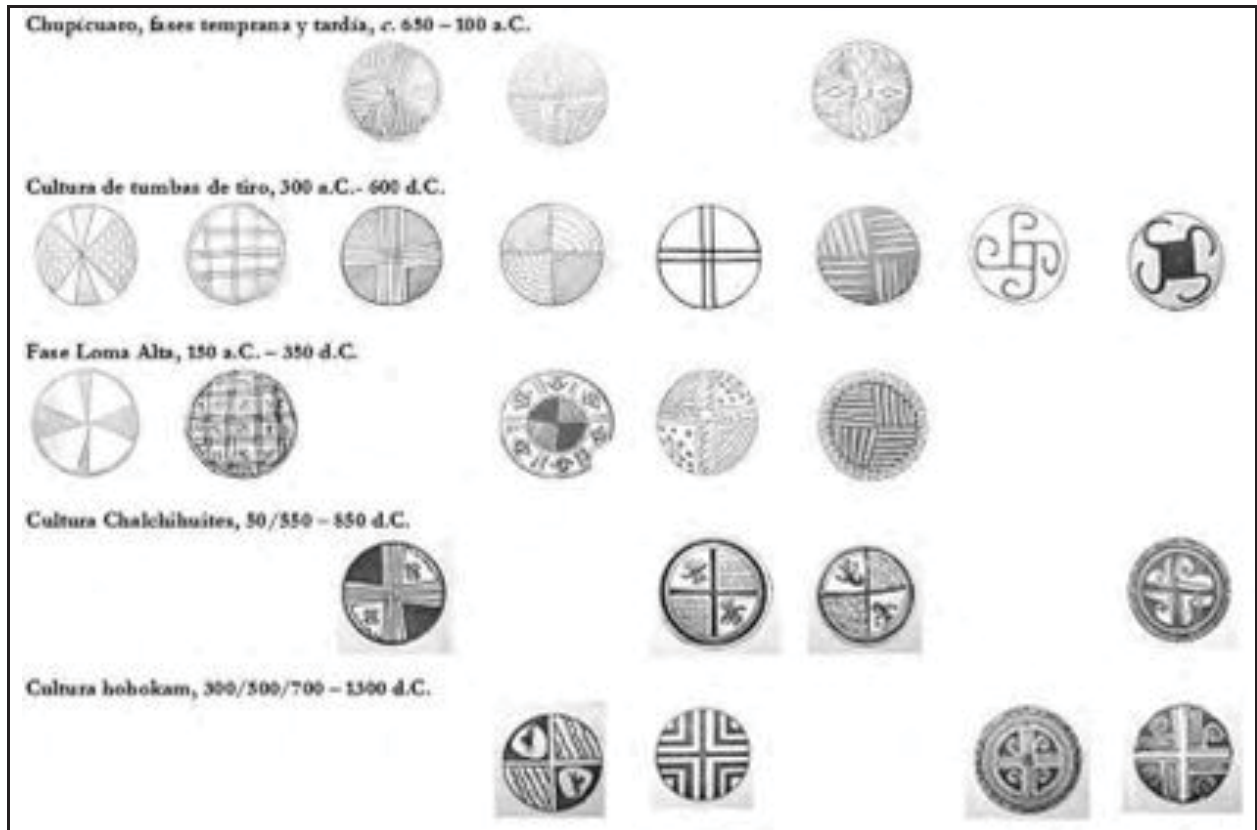
3.28 Vasijas polícromas negro y blanco sobre rojo con diseños polícromos, de la fase Morales (c. 400 – 150 a.C.), Guanajuato, tradición Chupícuaro. Tomado de Braniff, ed., 2001, p. 99.



3.29 Motivos pintados en la cerámica tipo Morales Policromo Negro y Blanco sobre Rojo, fase Morales, *c.* 400 – 150 a.C., Guanajuato, tradición Chupícuaro. Identificados por Beatriz Braniff. a) pájaro alado; b) pájaro alado sin cabeza; c) triángulo dentado, ¿ala?; d) triángulo dentado, ¿cola?; e) rana acompañada del triángulo dentado; f) lagartija y triángulo dentado; g) perro y “reloj de arena”; h) perro y pirámides escalonadas; i) perro, pirámides escalonadas y reloj de arena. Tomado de Braniff, 1998, fig. 27, p. 58.



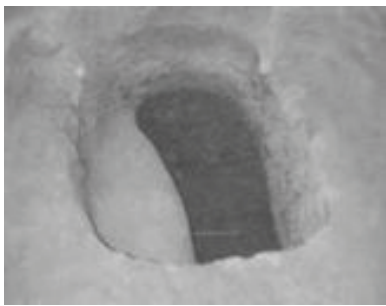
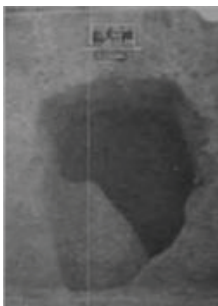
3.30 Los motivos 36 a 46 a son propios de Chupícuaro, Guanajuato; 45, 46b-d, 48a, 49—52a de Morales, Guanajuato; 48b, 52b-56 de Loma Alta, Michoacán; y 48c de Queréndaro, Michoacán. Braniff llama a este cuadro “La reciente tradición de Occidente” aunque cabría eliminar el diseño 44 de figura en cama, que tiene antecedentes en la cultura El Opeño. Tomado de Braniff, 1996, fig. 6.



3.31 Vasijas pintadas con diseños cuatripartitas en culturas del Occidente y Norte mesoamericano, y del Suroeste estadounidense, incluyendo la de tumbas de tiro. El esquema comparativo es formal en principio, no cronológico. Diseño: VHD.



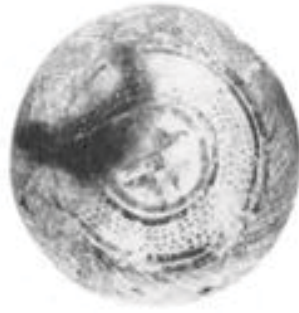
3.32 Vasijas de las fases Chupícuaro temprano y tardío (c. 650-100 a.C.) con motivos humanos, MNA, b) foto: VHD.



3.33 Tumbas excavadas en el tepetate, con tiro y cámara del sitio el Cuisillo de Don Fidel Salinas (TR6); sepulturas 14 y 12, Chupícuaro, fases temprana y tardía. Tomado de Darras y Faugere, 2007, figs. 4 y 5.



a



b



c



d



e



f



g



h



i



j



k

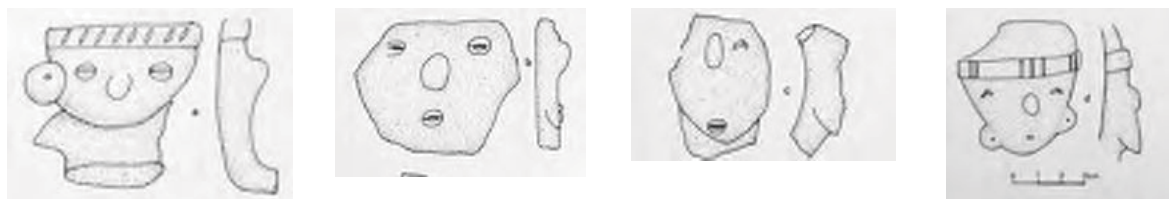


l

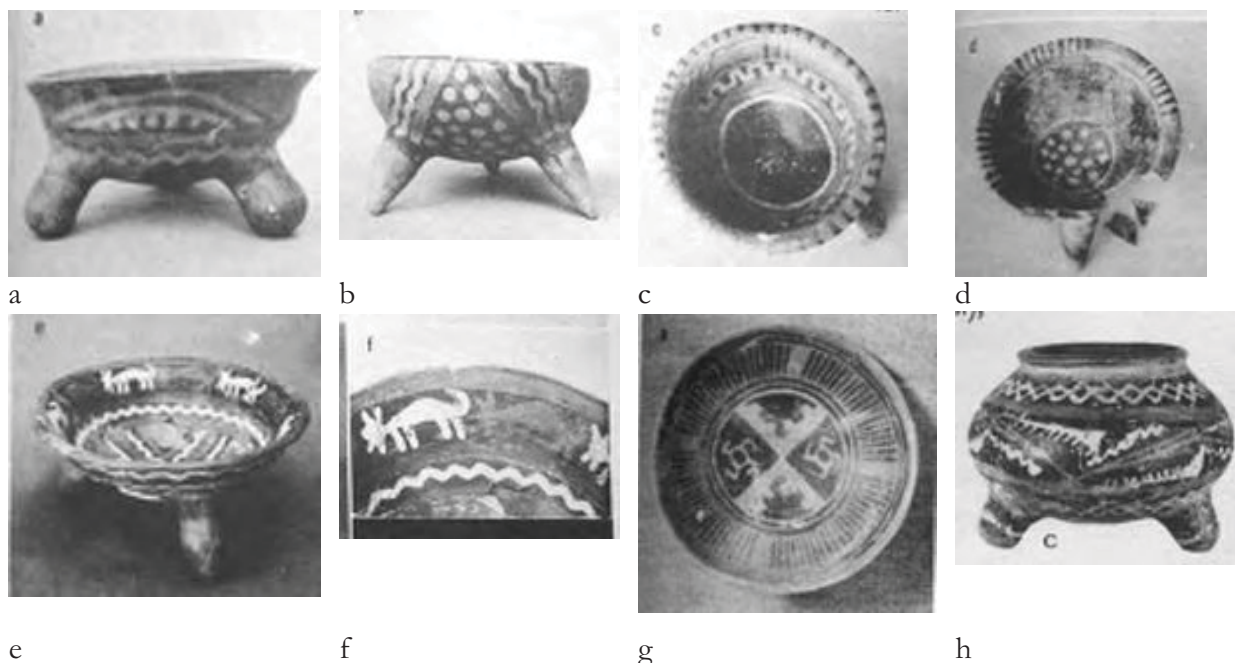


m

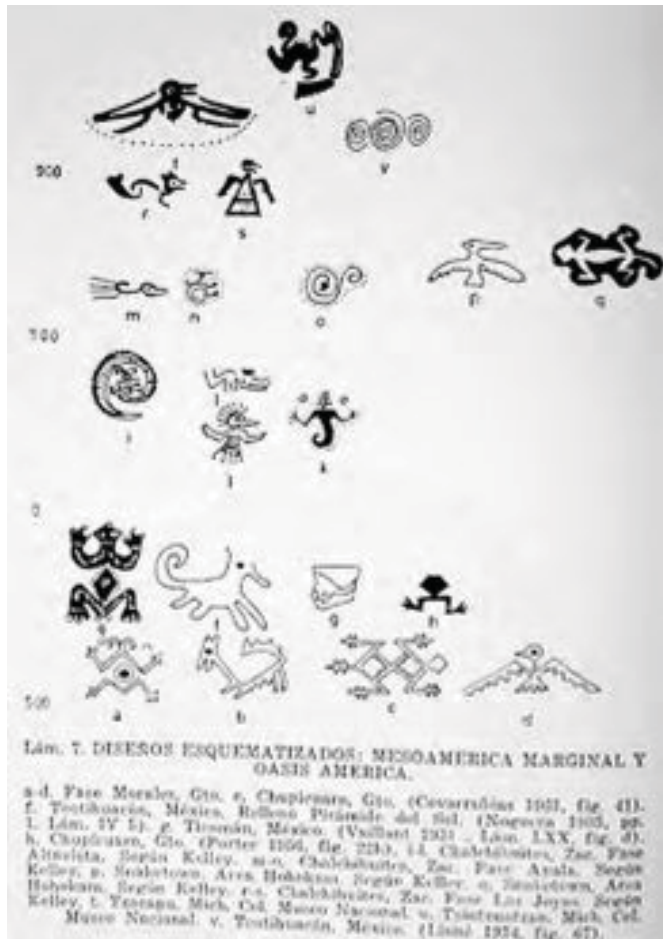
3.34 Vasijas y escultura de la cultura de tumbas de tiro con diseños identificados en vasijas de la fase Morales de Guanajuato (c. 400 – 150 a.C.). **a)** Vista de un cántaro con secuencia de patos, estilo Ixtlán del Río, MRG. Foto: VHD. **b)** Base de una olla estilo Ixtlán del Río, procedente del sitio Loma de los Ídolos, Chapalilla, Nayarit; tomada de Gifford, 1950, pl. 16b. **c)** Caja tetrapode, ¿estilo Tuxcacuesco?, Museo Regional de Histórico de Colima, tomado de Olay *et al*, 2005, p. 90-arriba. **d)** Vaso con secuencia de patos esgrafiados y lagartijas en relieve, estilo Comala, Museo Hudson, Universidad de Maine, col. de William Palmer III, cat. no. 69, tomado de Townsend ed., 2000, p. 103, fig. 16. **e)** Reclinatorio aviforme con diseño pintado de ave con las alas desplegadas, estilo Comala, MRG. Foto: VHD. **f)** Sello de cerámica con diseño de ave con las alas desplegadas, procede de la Tumba de tiro 8 de Tabachines, Zapopan, Jal., tomado de Schöndube y Galván, 1978, fig. 24-arriba. **g)** Detalle de un cuenco estilo Arenal, localizado en la tumba de tiro Huitzilapa, Jal. MRG, Foto: VHD. **h)** Cántaro con diseño pintado de ave con las alas desplegadas, procede de tumba de tiro de El Manchón, Col., tomado de Kelly, 1978, fig. 18. **i)** Cántaro con diseño pintado de ave con las alas desplegadas, estilo Comala, MRG. Foto: VHD. **j)** Cántaro con soportes aviformes, con diseño pintado de ave con las alas desplegadas, estilo Comala, col. privada, tomado de Townsend, ed., p. 292, cat. no. 78. **k)** Detalle de El Fumador, escultura encontrada en tumba de tiro de la zona de Bolaños, Jal., MNA, foto: GM/EP. **l)** Cántaro con diseño esgrafiado de lagartija, MRG. Foto: VHD. **m)** Detalle de bule, con la boca hacia abajo, con diseño de lagartija bicéfala y extremidades serpentinas, procede de la tumba de tiro Huitzilapa, Jal, MRG. Foto:VHD.



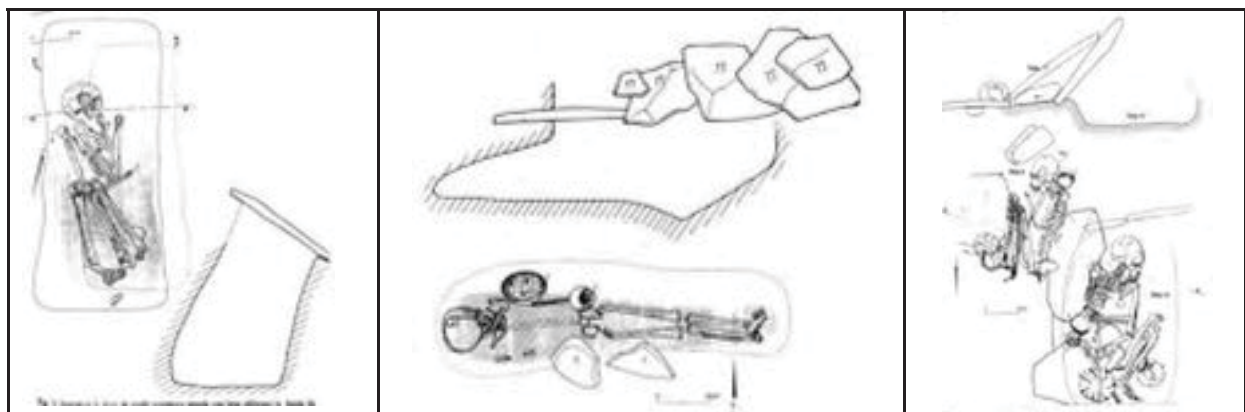
3.35 Pequeñas esculturas sólidas de la fase Morales, Guanajuato (c. 400 – 150 a.C.). Tomado de Braniff, 1996, fig. 8.



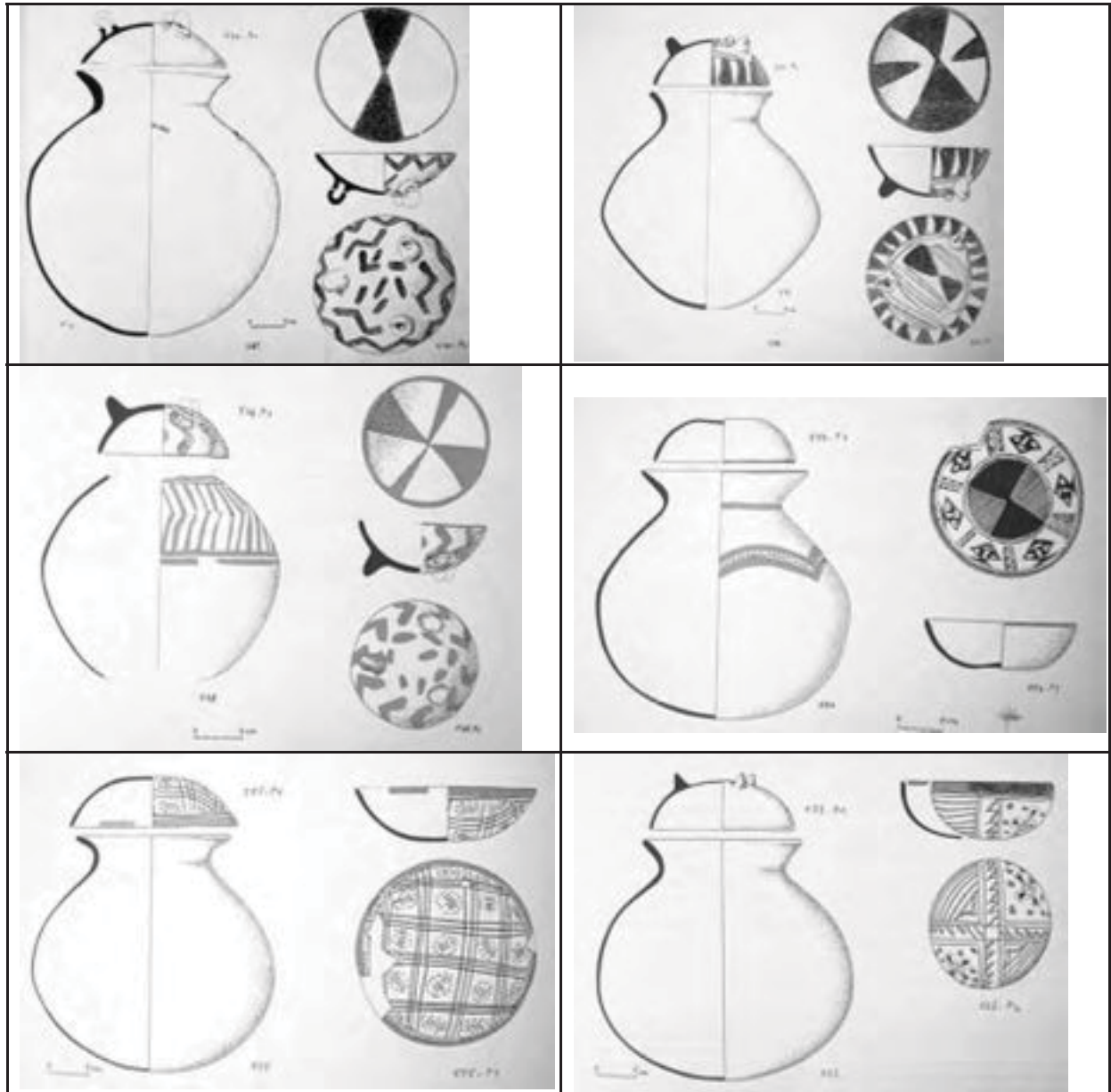
3.36 Cerámica del sitio Cerro Encantado, Teocaltiche, Jal. [se inscribe en la cultura de tumbas de tiro] que de acuerdo con Beatriz Braniff muestra relaciones con la cerámica de la fase Morales, identificada en Guanajuato y propia de la tradición Chupícuaro. a-d) cuencos trípodes, rojo y negro sobre bayo; e, f) mismo tipo y color, pero con la adición de pintura blanca; g) plato rojo y negro sobre bayo. Tomado de: a-g) Bell, 1974, figs. 6a-f, 7a; h) McBride, 1969, pl. 2C.



3.37 “Diseños esquematizados: Mesoamérica marginal y Oasis América”, gráfico publicado por Beatriz Braniff en 1972 para comparar motivos iconográficos de la fase Morales (a-d), Chupícuaro (e, h); Teotihuacán (f), Ticomán (g), Chalchihuites (i-o), Snaketown (p, q), Chalchihuites (r-s), Zacapu (t), Tzintzuntzan (u) y Teotihuacán (v).



3.38 Loma Alta, Michoacán, fase Loma Alta. Fosas de perfil asimétrico cavadas en el tepetate que remiten al diseño de las tumbas de tiro. Sepulturas 7, 9 –con el único individuo colocado en decúbito dorsal extendido- y 10. Tomado de Pereira, 1996, figs. 3-5.



3.39 Cerámica de la fase Loma Alta, Loma Alta, Mich. Urnas cinerarias y cajetes y cuencos trípodes y ápodos que sirven como tapaderas. Tomado de Carot, 2001, pp. 147, 148, 151, 152, 168, 171.



a



b

3.40 Vasijas de la cultura de tumbas de tiro decorada con composiciones pictóricas cuatripartitas. a) Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-177; b) MRG, clave Huit-v-33. Foto: VHD.



a

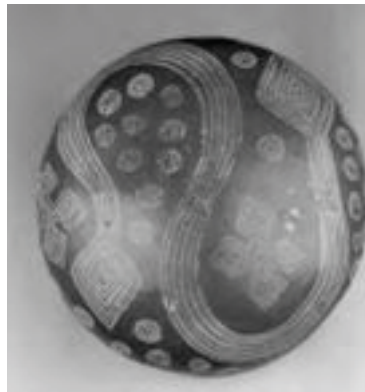


b

3.41 Motivo serpentino en cerámica del centro-norte de Michoacán: a) cuenco de la fase Loma Alta, Loma Alta; b) vasija localizada por Carl Lumholtz en la cuenca de Zacapu a fines del siglo XIX. Tomado de Carot, 2001, a) fig. 97a, b) fig. 103.



a



b



c

3.42 El motivo de la serpiente en vasijas de la cultura de tumbas de tiro. a) Estilo Ameca-Etzatlán, b) estilo Arenal, c) estilo Tuxcacuesco. b) MRG, tomado de *Reflets de la vie...*, fig. 118; a, c) MRG, foto: VHD.



3.43 Vasija del estilo Ameca-Ezatlán, en rojo sobre crema con pintura café al negativo; Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-151. Foto: VHD.



a



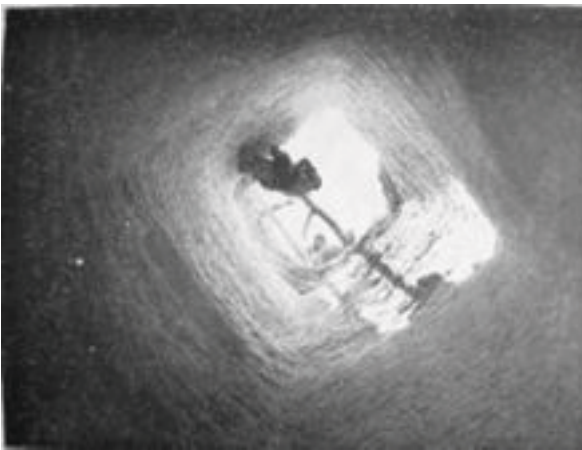
b



c

3.44 Guachimontones en sitios de la tradición de lo patios hundidos del Bajío guanajuatense. a) Plazuelas, b) Peralta II; c) La Gloria. a, b) Tomado de Cárdenas, 1999, figs, 3, 2; c) tomado de Crespo, 1993, fig. 4.

Capítulo 4. La arquitectura del inframundo y las prácticas funerarias



a



b



c

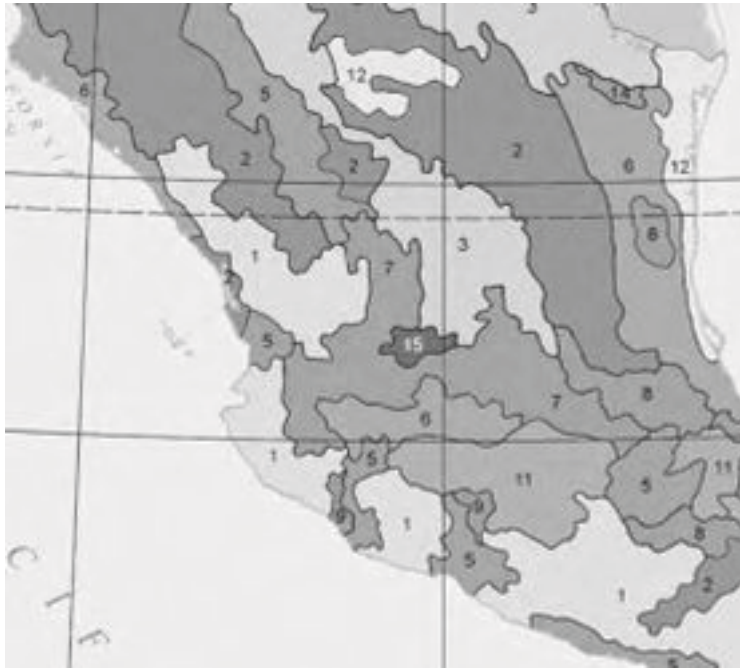


e

4.1 Tumba El Frijolar, El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jal., a) tiro; b) pasillos que conduce a la cámara I; c) cámara I; d) cámara II. Tomado de Corona, 1955, fotos 2-5.

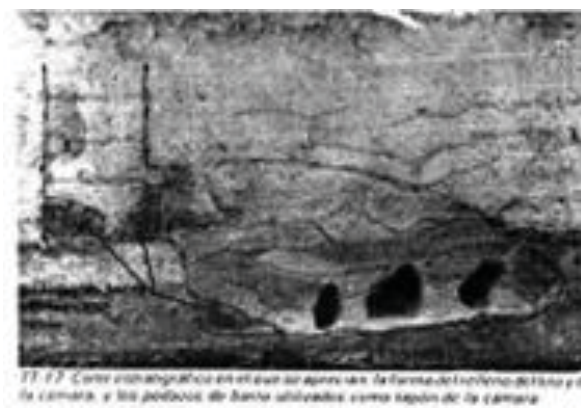


4.2 Herramienta de piedra tal vez usada en la excavación de una tumba de tiro. Tomado de Mountjoy, 2003/PV-45, fig. 45-3.



01. REGOSOL	09. LUVISOL
02. LITOSOL	10. ACRISOL
03. XEROSOL	11. ANDOSOL
04. YERMOSOL	12. SOLONCHAK
05. CAMBISOL	13. GLEYSOL
06. VERTISOL	14. CASTA. OZEM
07. FEDZEM	15. PLANOSOL
08. RENDZINA	

4.3 Mapa de los principales tipos de suelos, detalle de la franja central de la República Mexicana. INEGI.



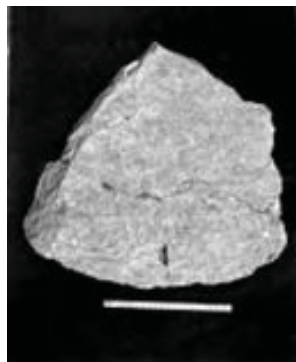
e

4.4 Puertas que bloquean el acceso a las cámaras funerarias. a) Corte longitudinal de la Tumba de Tiro 3 de El Manchón, Col. Tomado de Kelly, 1978, fig. 4. b) Tumba de tiro en El Reparito, Pto. Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy, 2003, fig. 45-4. c) Tumba de tiro en El Reparito, Pto. Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy, 2003, fig. 45-11. d) Laja grabada que servía como puerta en una tumba de tiro, localizada en El Reparito, Pto. Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy, 2003, fig. 45-2. e) Tumba 17 del valle de Atemajac, Jal.; corte estratigráfico en el que se aprecian los rellenos del tiro y la cámara y los pedazos de barro utilizados para sellar la cámara. Tomado de Galván, 1991, lám. 112, arriba.



Fotografía 29. Laja que cubre el tiro de la Tumba 2.

a



b



c

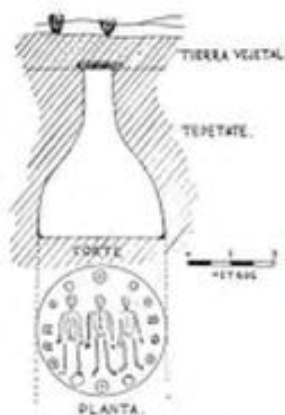


FIG. 1. Tumba de Aczacahual.

d

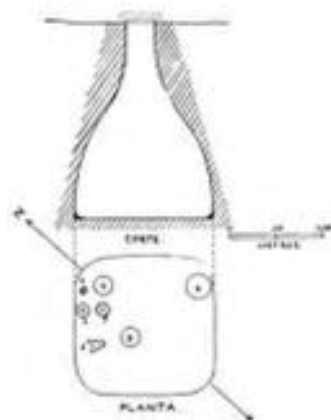


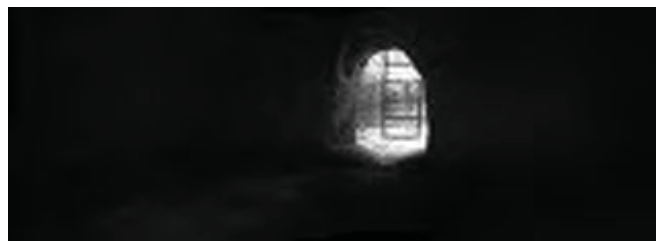
FIG. 2. Tumba de El Limón.

e

4.5 Tapas de tiros de: a) la Tumba 2 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal.; b) tumba de El Pozo de Doña Amparo, Pto. Vallarta, Jal.; c) Tumba de La Casita de Piedra, Jiquilpan, Mich.; d) Tumba de Nayarit; e) Tumba de El Limón, Nay. Tomado de: a) Cabrero y López, 2002, fotografía 29; b) Mountjoy, 2003, sitio PV-67, fig. 67.4; c) Schöndube, 1979; d, e) Corona, 1954, figs. 1 y 3.



a

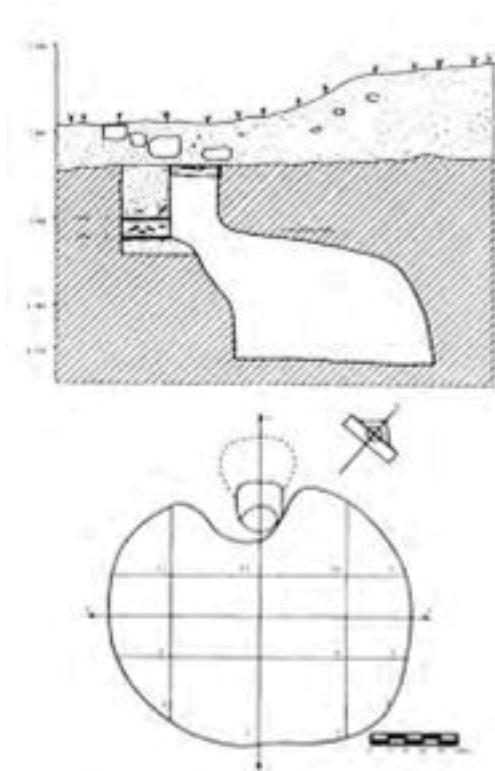


b



c

4.6 Tumba de tiro de Acatlán de Juárez, Jal. a) Tiro; b, c) cámara. Las fotos a, b, fueron publicadas recientemente y la tercera (c) en 1992, aunque seguramente fue tomada en 1952, cuando José Corona Núñez la registró, él mismo aparece en la foto. Tomado de: a) <http://www.panoramio.com/photo/15545177> autor: "Vocho"; b) <http://rotoscanosoft.blogspot.com/2010/09/tumba-de-tiro-acatlan-de-juarez-jalisco.html>, autor: Roberto Toscano F.; c) Corona Núñez, 1992, fig. 20.56.



a

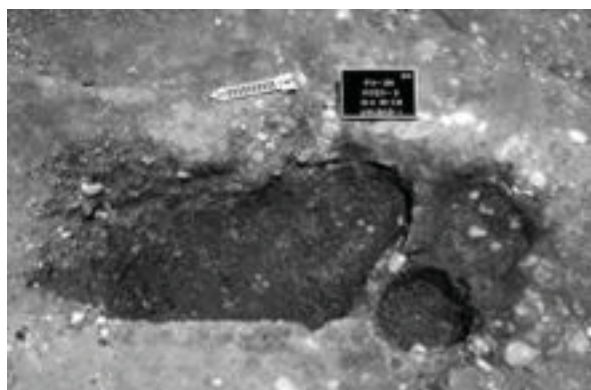


b

4.7 Injerencia del material en la construcción. Tumba 2 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. a) Planta y corte, b) vista del tiro. Tomado de Cabrero y López, 2002, fig. 36, p. 152 y fotografía 28, p. 150.



a



b

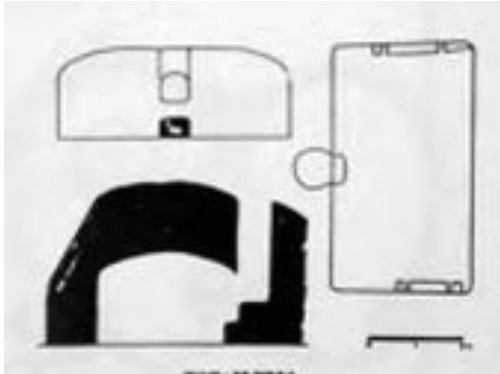
4.8 Dos muestras de suelo pedregoso en sitios ubicados en las Sierras Madres Occidental y del Sur, respectivamente. a) El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal., vista hacia el tiro de la Tumba 3. b) La Pedrera, Tomatlán, Jal., pozo sencillo cavado en tepetate, usado como sepultura. Tomado de: a) Cabrero y López, 2002, fotografía 31, p. 158; b) Mountjoy, 2003, PV-28, fig. 28-7.



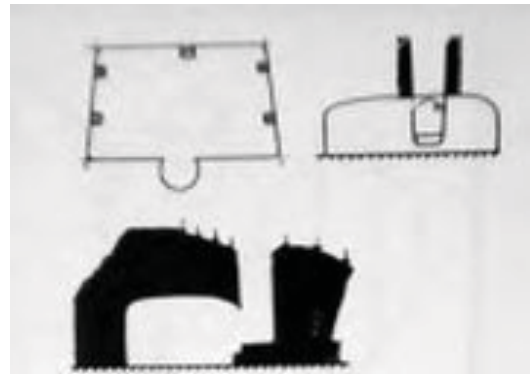
a



b



c

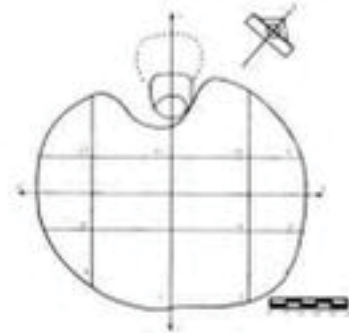
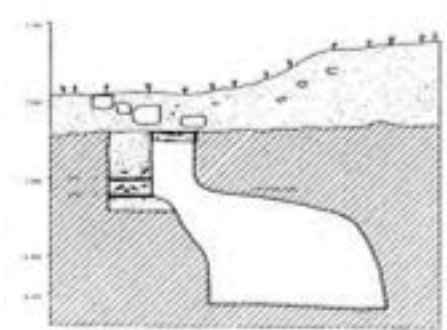


d

4.9 Tumbas de tiro de La Florida, Valparaíso, Zacatecas. a, b) Vista al pozo y vista, desde el interior de la cámara, al ingreso que la comunica con el tiro, que en este caso es lateral; c) Tumba 2; d) Tumba 1. Tomado de: a, b) Cabrero y López, 2009, figs. 24 y 25; c, d) Cabrero, 1997, fig. 3.

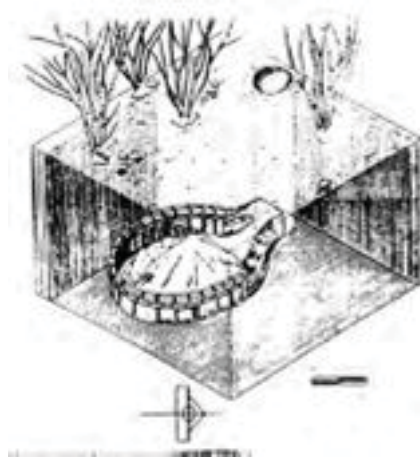


a

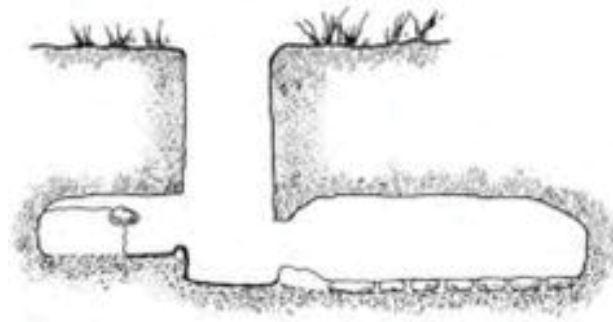
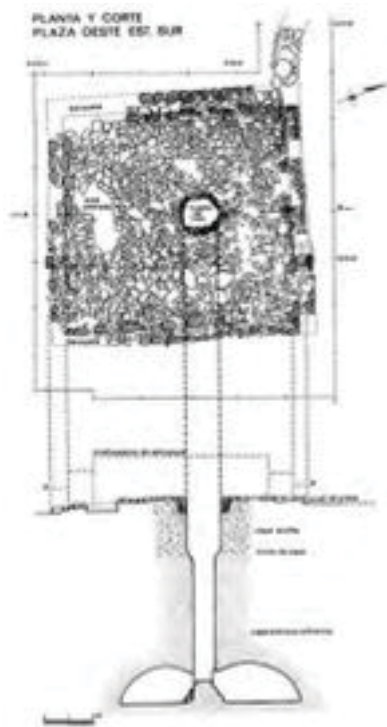


b

4.10 Tumba de Tiro 2 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. a) Vista del tiro, b) planta y corte. Nótese que el subsuelo es un conglomerado de tierra y piedras. Tomado de Cabrero y López, 2002, foto. 28 y fig. 36.



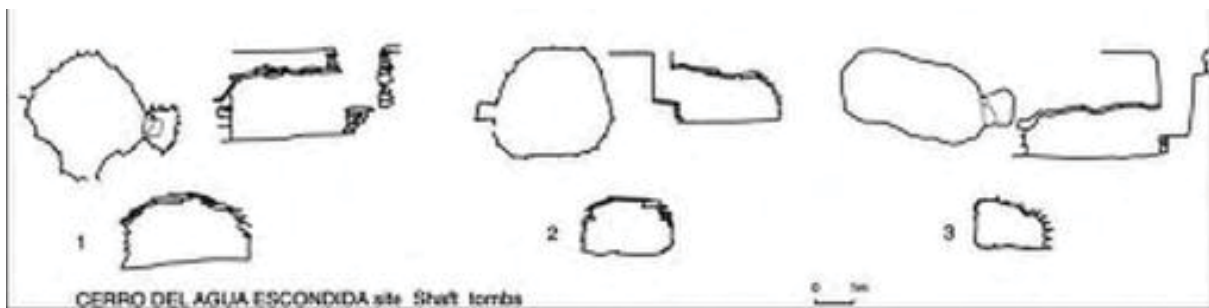
4.11 Axonometría de la Tumba de Tiro 5 de Pochotitan, San Martín de Bolaños, Jal. Tomado de Cabrero y López, 2002, fig. 35-p. 148.



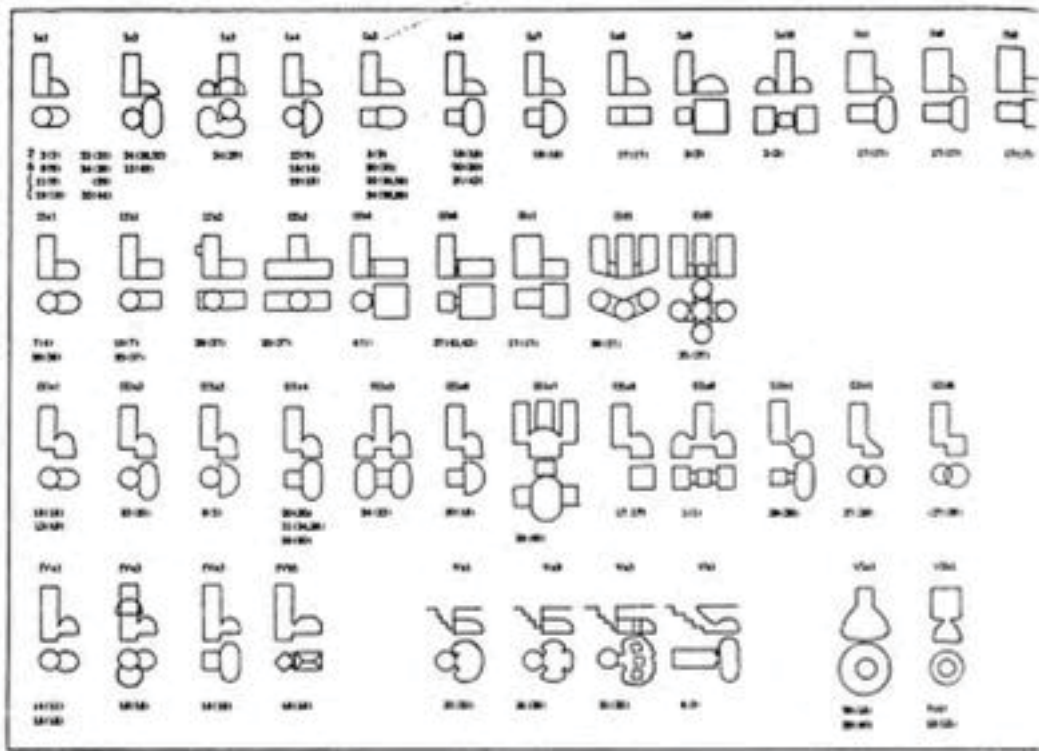
b

4.12 Tumbas de tiro en cuya construcción parcialmente se utilizaron lajas de piedra. a) Huitzilapa, Magdalena, Jal. b) Tumba El Maizal 1, Ixtlán del Río, Nay. Tomado de: a) López y Ramos, 2000, fig. 6; b) Zepeda, 1994, p. 16, fig. 3.

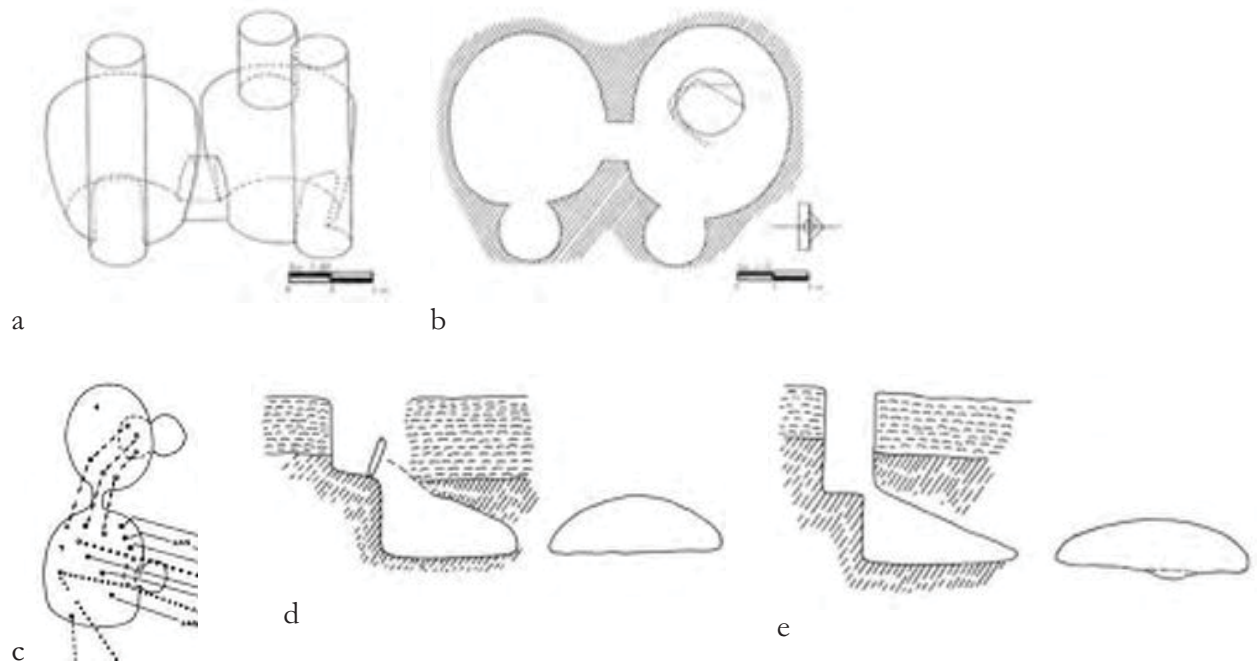
a



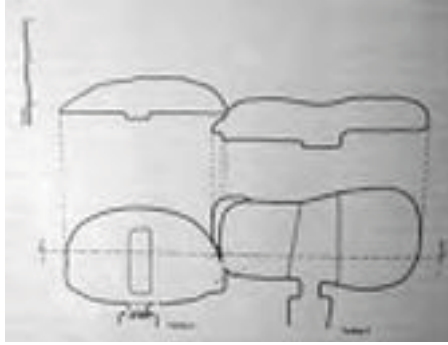
4.13 Tumbas construidas con lajas de piedra. Tumbas 1, 2 y 3 de Cerro del Agua Escondida, Amacueca, Jal. Tomado de Valdez *et al.*, 2006, fig. 3.



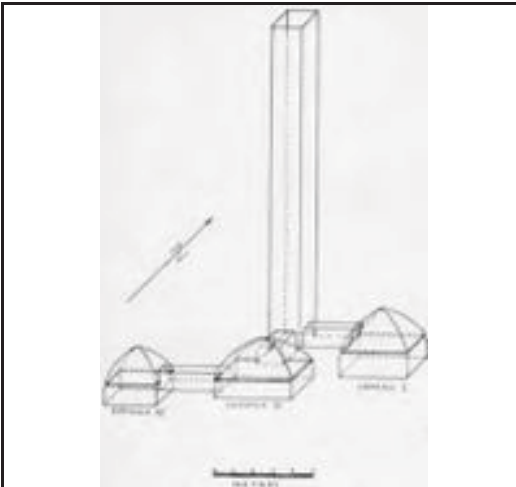
4.14 Clasificación de las “tumbas de pozo con cámara lateral” elaborada por Stanley V. Long
Tomado de Long, 1967, tabla 1.



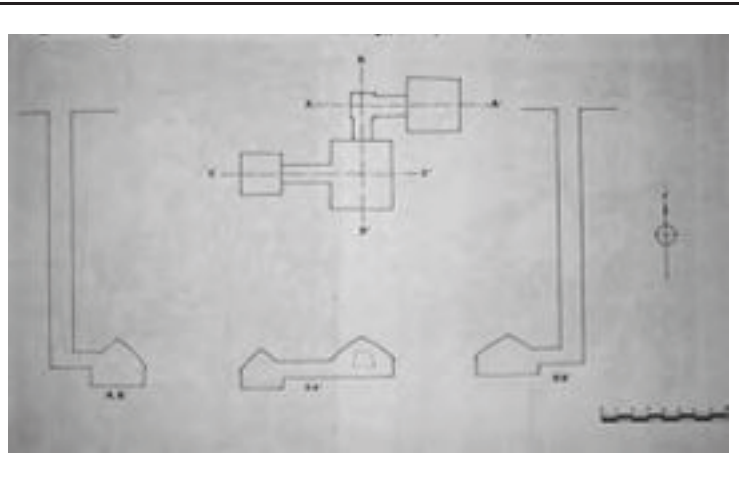
4.15 Tumbas con diseños elaborados. Tumbas unidas. a, b) Axonometría y planta de la Tumba de El Aguacate, mpio. de San Martín de Bolaños, Jal.; c, d, e) Planta y cortes de las tumbas 4 y 7 de El Manchón, Colima. Tomado de: a, b) Cabrero y López, 2002, fig. 33; c, d, e) Kelly, 1978, figs. 1, 5 y 8.



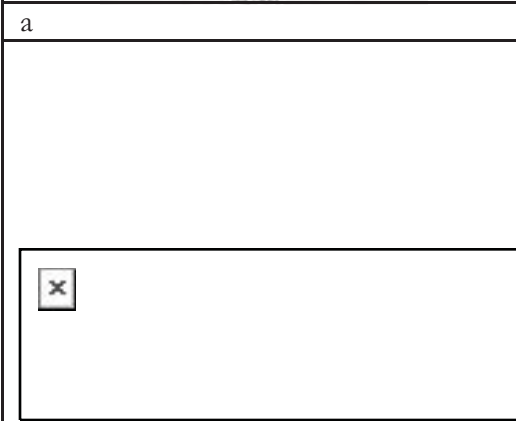
4.16 Tumbas unidas. Cortes transversales y plantas de las tumbas 3 y 4 de El Opeño, Jacona, Michoacán. Tomado de Oliveros, 2004, fig. 2, p. 28.



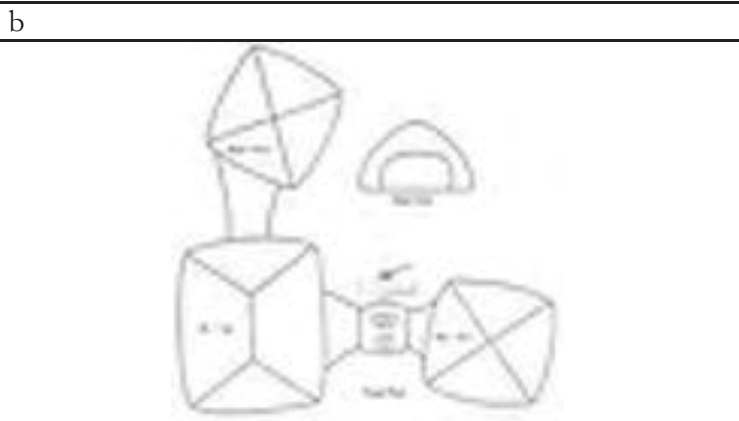
a



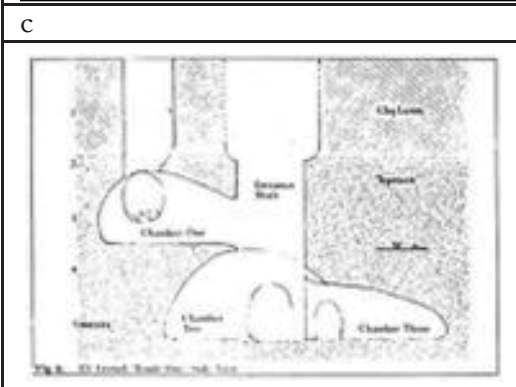
b



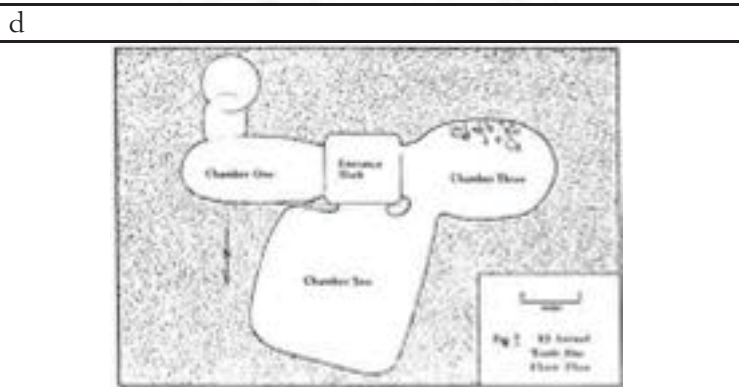
c



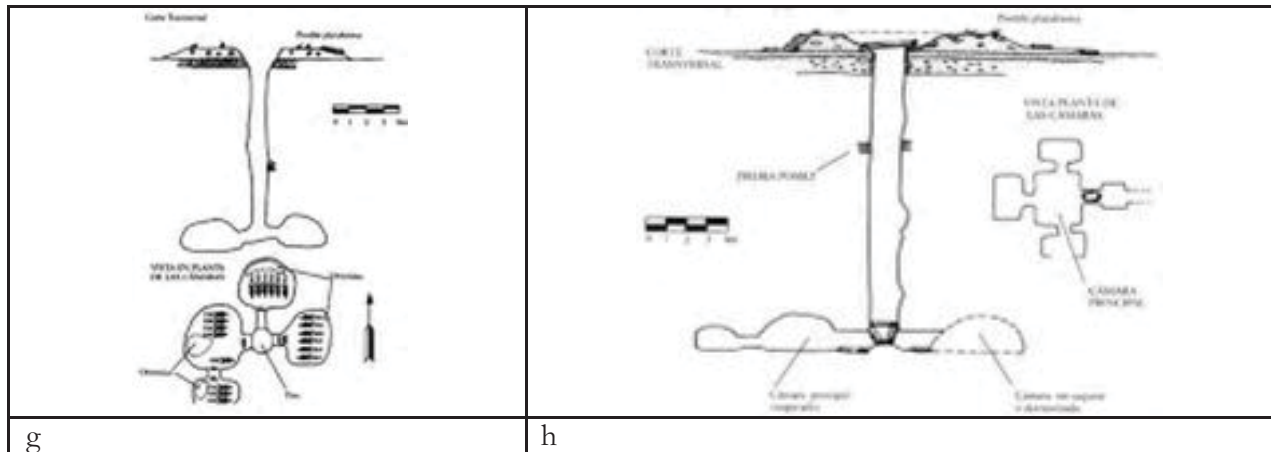
d



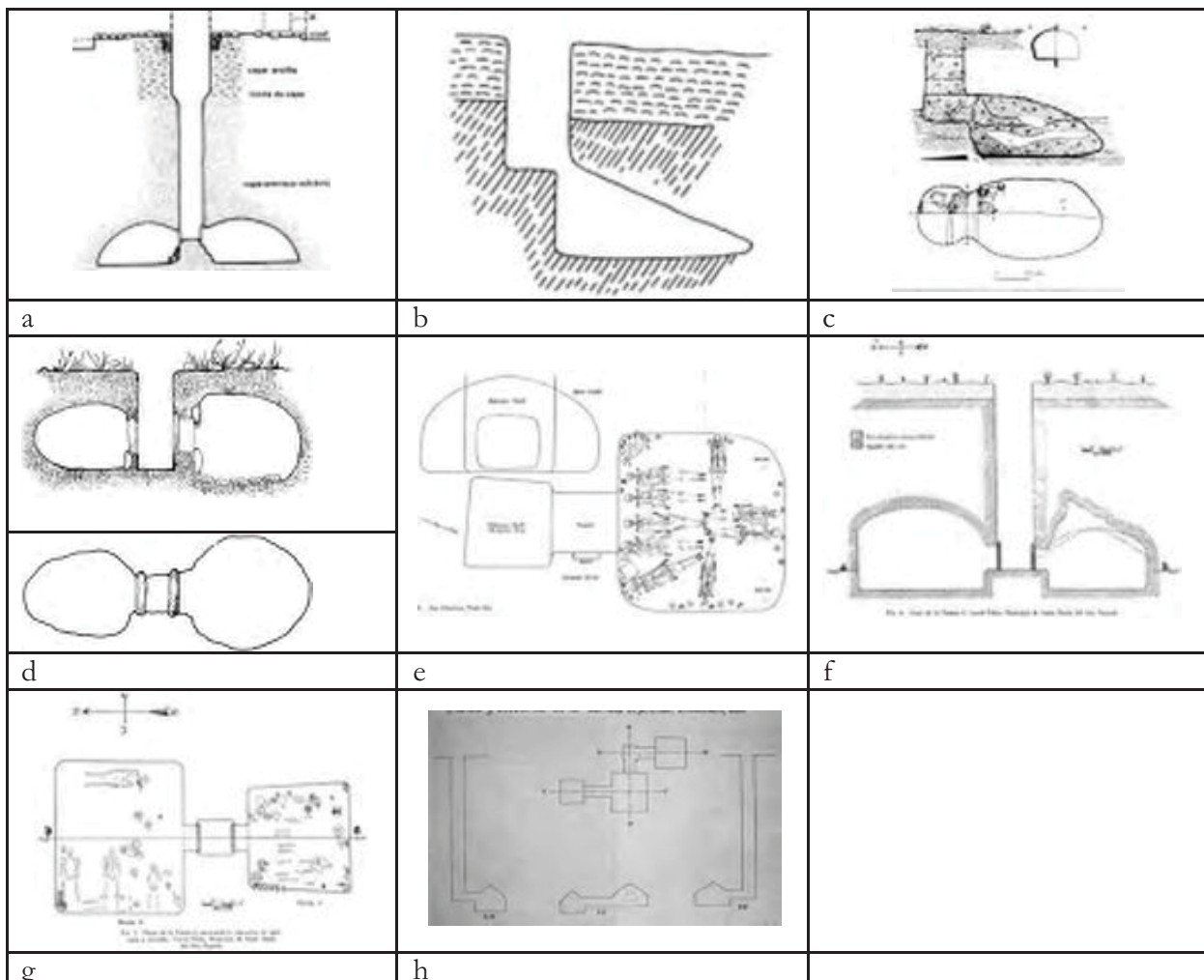
e



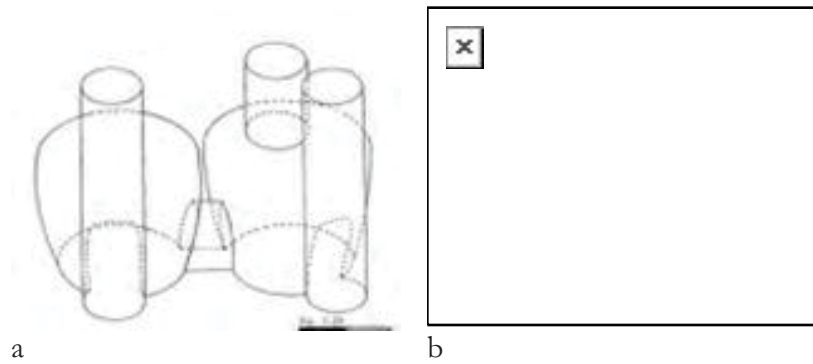
f



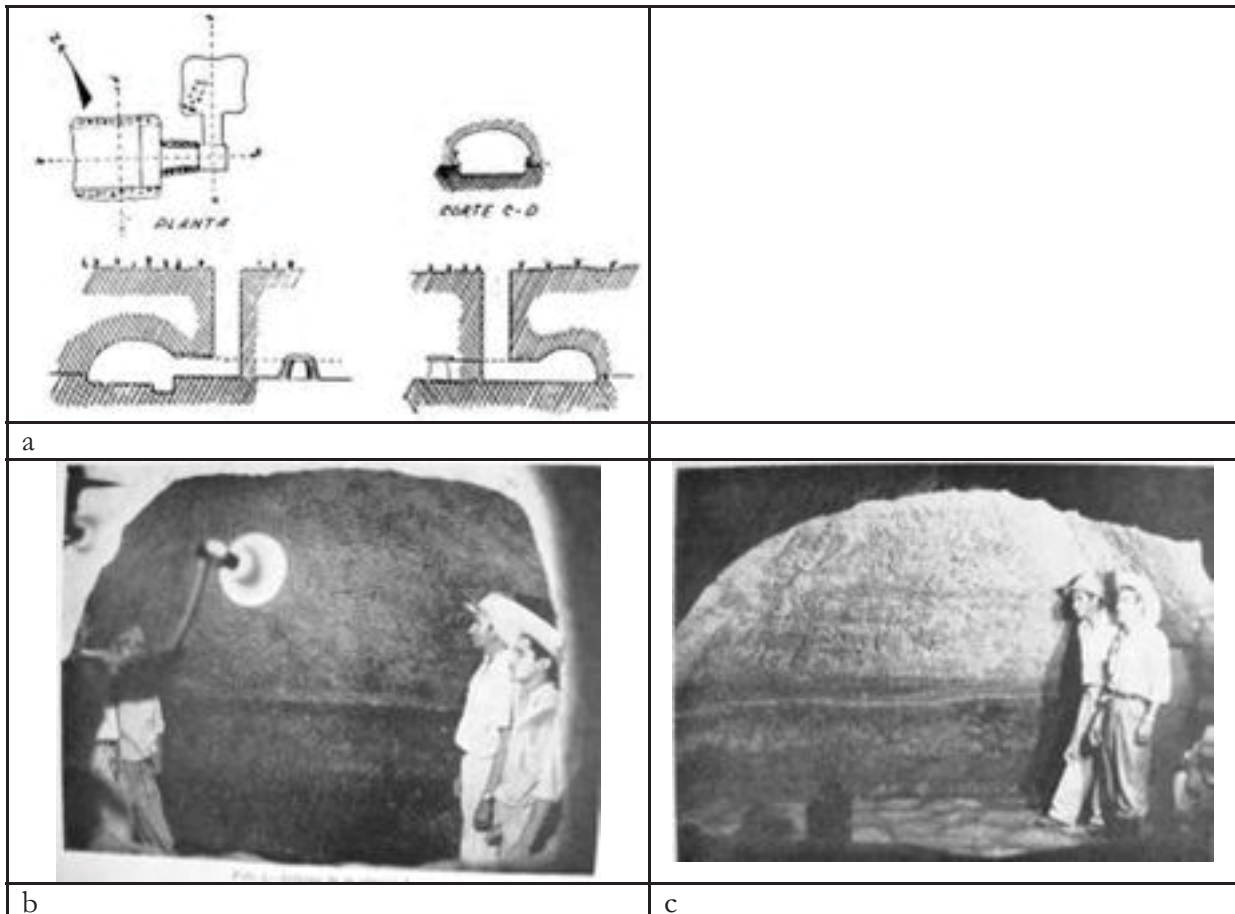
4.17 Tumbas con más de dos cámaras. **a, b)** Tumba El Frijolar, Arenal, mpio. de Etzatlán, Jal. Tomado de Corona Núñez, 1955, figs. 1 y 2. **c, d)** Corte y planta de la Tumba 2 de El Arenal, Etzatlán, Jal. Tomado de Long, 1966, fig. 8. **e, f)** Corte y planta de la Tumba 1 de El Arenal, Etzatlán, Jal. Tomado de Long, 1966, figs. 5 y 6. **g)** Tumba de cerro de Los Monos, San Juanito, Jal. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, p. fig. 9b). **h)** Tumba de San Andrés, Magdalena, Jal. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, fig. 8b).

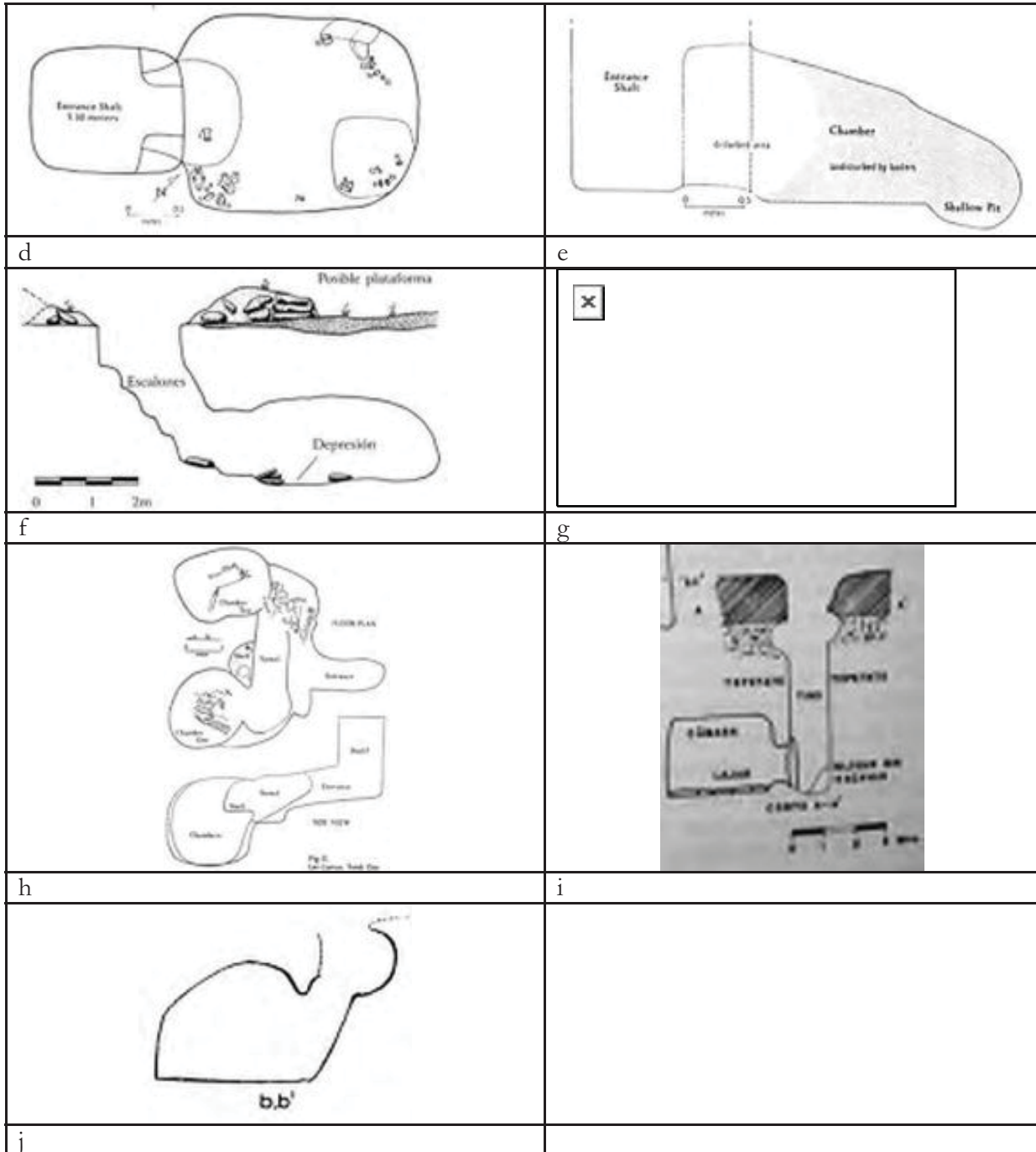


4.18 Tumbas con énfasis en la estrechez de ciertos espacios. **a)** Huizilapa, Magdalena, Jal. (Tomado de López y Ramos, 2000, fig. 6, detalle). **b)** Tumba 7 de El Manchón, Col. (Tomado de Kelly, 1978, fig. 8, detalle). **c)** Tumba 17 de El Guarda, Zapopan, Jal. (Tomado de Galván, 1991, lám. 115). **d)** Tumba de tiro 2 de El Maizal, Ixtlán del Río, Nay. (Tomado de Zepeda, 1994, figs. 3 y 4). **e)** Tumba 1 de San Sebastián, Etzatlán, Jal. (Tomado de Long, 1966, fig. 3). **f, g)** Tumba 1 de Corral Falso, Santa María del Oro, Nayarit. (Tomado de Corona, 1954, figs. 6 y 7). **h)** Tumba El Frijolar, El Arenal, Etzatlán, Jal. (Tomado de Corona, 1955, fig. 2, detalle).

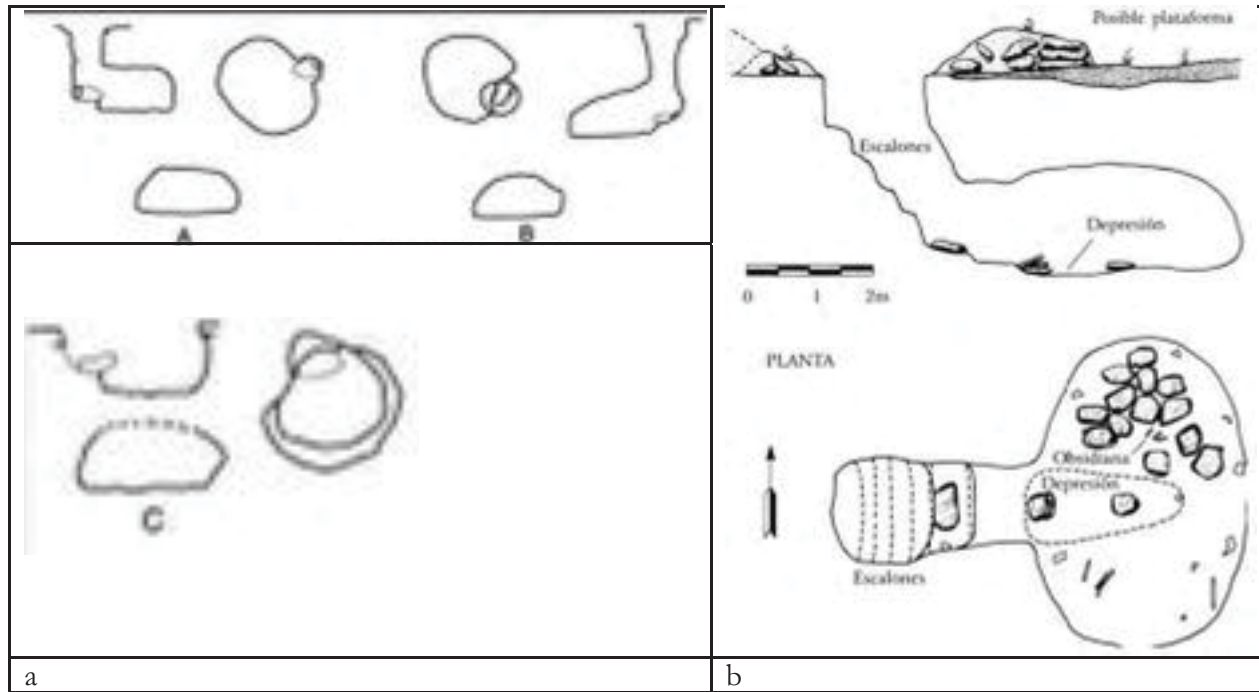


4.19 Tumbas con tiros adicionales. **a)** Tumba de El Aguacate, San Martín de Bolaños, Jal. (Tomado de Cabrero y López, 2002, fig. 33). **b)** Tumba de El Moralete, Colima. (Tomado de Deraga y Fernández, 1993).





4.20 Tumbas con nichos, pretiles y fosos. a) Los Chiqueros, Nay. Tomado de Corona, 1954, fig. 7bis. b, c) Cámaras I y II de la Tumba El Frijolar, El Arenal, municipio de Etzatlán, Jal. d, e) Corte y planta de la Tumba 3 de El Arenal, Etzatlán, Jal. Tomado de Long, 1966, figs. 9 y 10. f, g) Corte y planta de la Tumba 4 de Citala, Teocuitatlán, Ja. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, fig. 2. h) Planta y corte de la Tumba 1 de Atitlán-Las Cuevas, San Juanito de Escobedo, Jal. Tomado de Long, 1966, fig. 13; i) Corte de tumba de Atitlán-Las Cuevas, mpio. San Juanito de Escobedo, Jal. Tomado de Weigand, 1993, fig. 2.8. j) Corte de la Tumba 2 de El Moraleté, Col. Tomado de Deraga y Fernández, 1994.

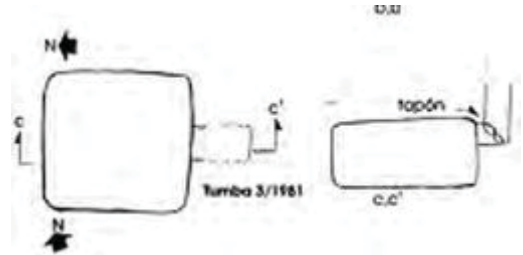
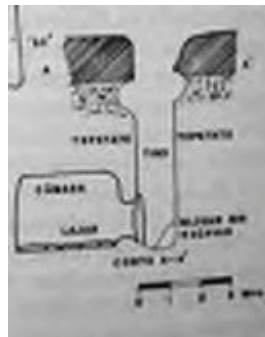


4.21 Tumbas en las que se emplearon piedras para elevar los pisos: **a)** Tumba de tiro A, B y C de Caseta, municipio de Usmajac, Jal.. Tomado de Valdez *et al.*, 2006, fig. 3, detalle. **b)** Tumba de Citala, municipio de Teocuitatlán, Jal.. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, fig. 2.

TECHO ABOVEDADO



TECHO PLANO

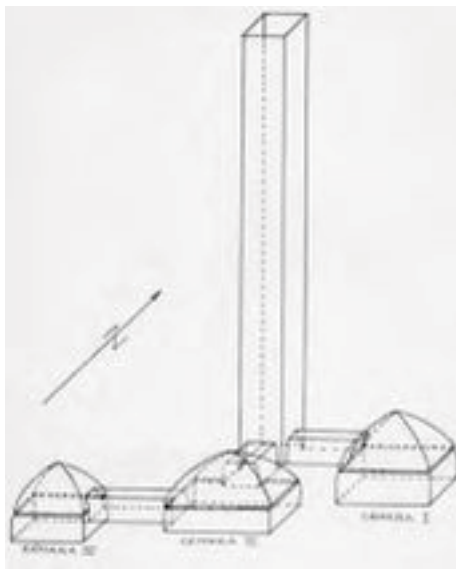


b

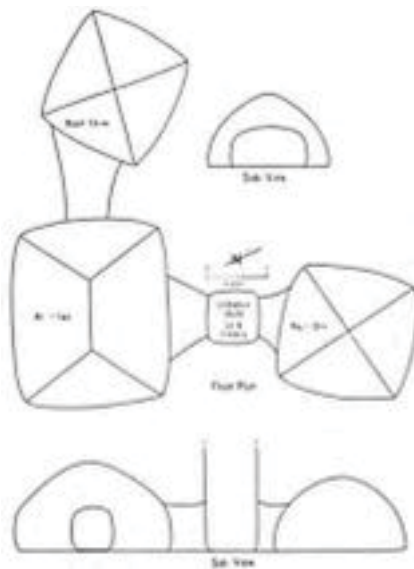
c

d

TECHO DE CUATRO AGUAS



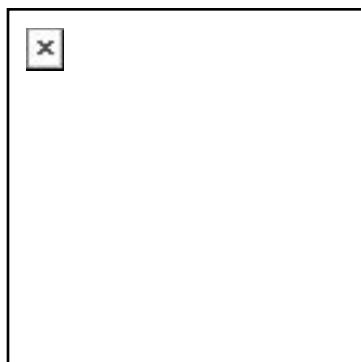
e



f

4.22 Variedad de techos en las tumbas de tiro. a) Tumba con cámara de techo abovedado, en El Casco, Sayula, Jal. b, c, d) Tumbas con cámaras de techo plano: Acatlán de Juárez, Jal.; Atitlán-Las Cuevas, San Juanito, Jal.; Tumba 3 de El Moraleté, Col.; tumbas con cámaras con techo de cuatro aguas: e) Tumba El Frijolar, El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jal.; f) Tumba 2 de El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jal.

Tomado de: a) Valdez *et al.*, 2006, fig. 3, detalle; b) Corona, 1992, fig. 20.56; c) Weigand, 1993, fig. 2.8, detalle; d) Deraga y Fernández, 1994; e) Corona, 1955, fig. 1; f) Long, 1966, fig. 8.



a



b



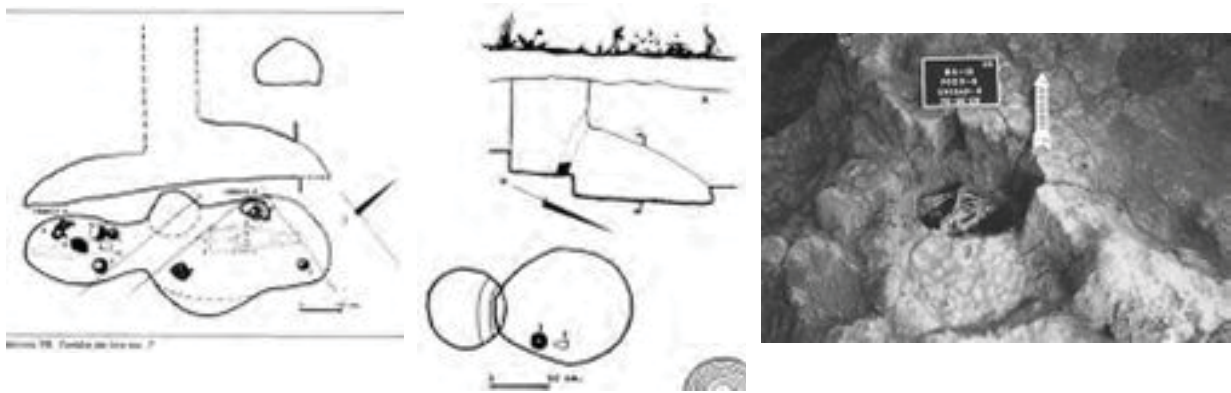
c



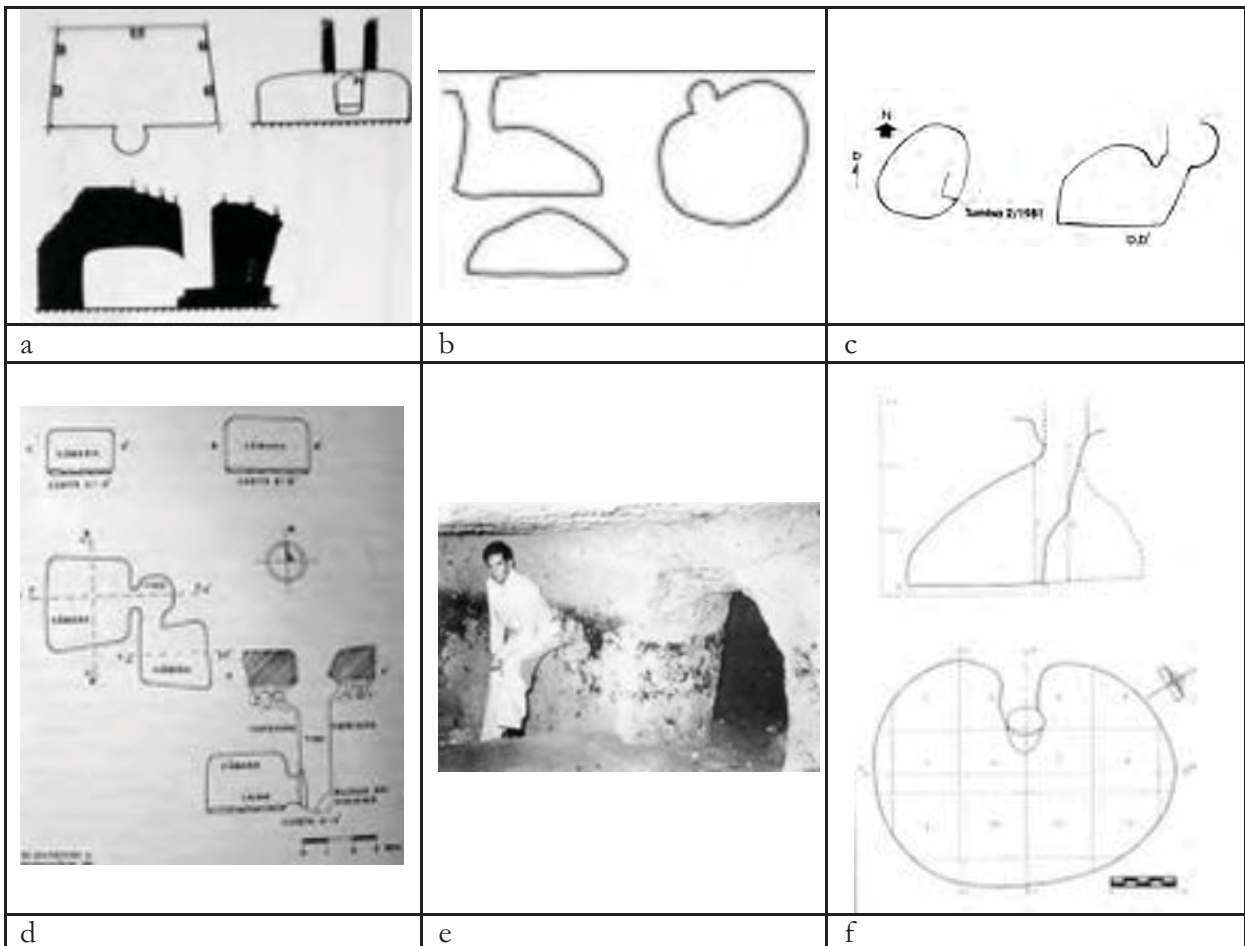
d

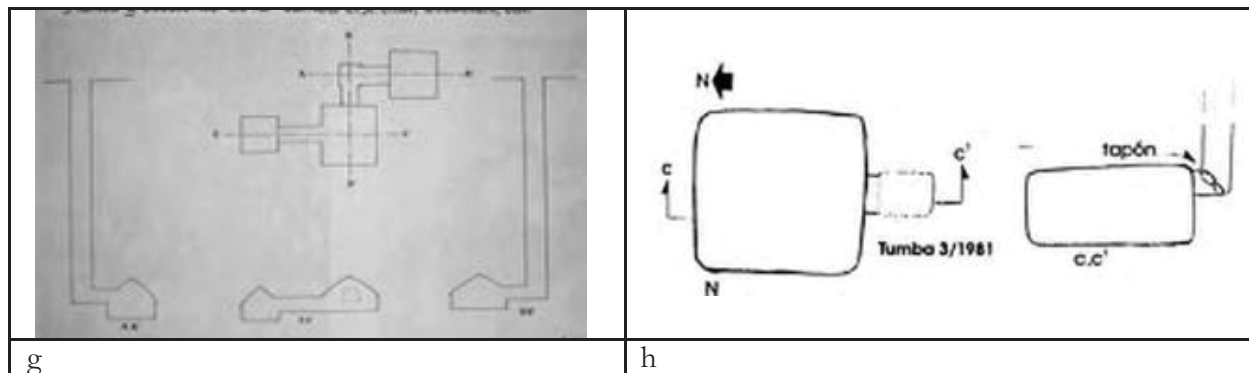
4.23 Modelos arquitectónicos con techo de cuatro aguas y con forma piramidal, a) estilo Ixtlán del Río, Colección William P. Palmer; b) estilo Ameca-Etzatlán, MRG; c) guachimontón con techos de cuatro aguas, dos tienen forma “acinturada” y dos son piramidales; estilo Ixtlán del Río, Thomas Gilcrease Institute of American History and Art; d) con techo de cuatro aguas compuesto por dos pendientes trapezoides y dos triangulares, estilo Ixtlán del Río; Milwaukee Public Museum.

Tomado de: a, b, c) Von Winning y Hammer, 1972, fig. 38, 43 y 18; b) foto: VHD.

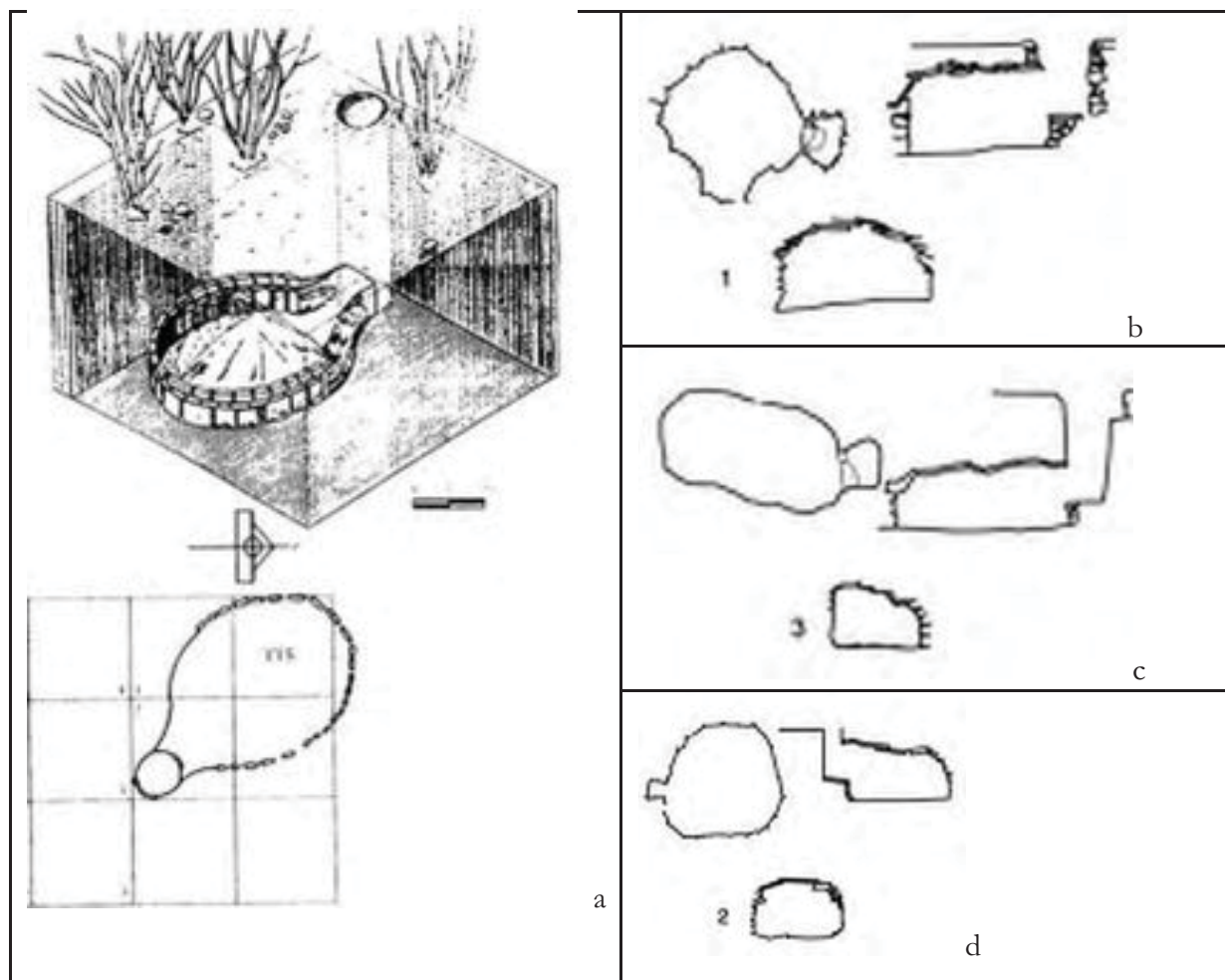


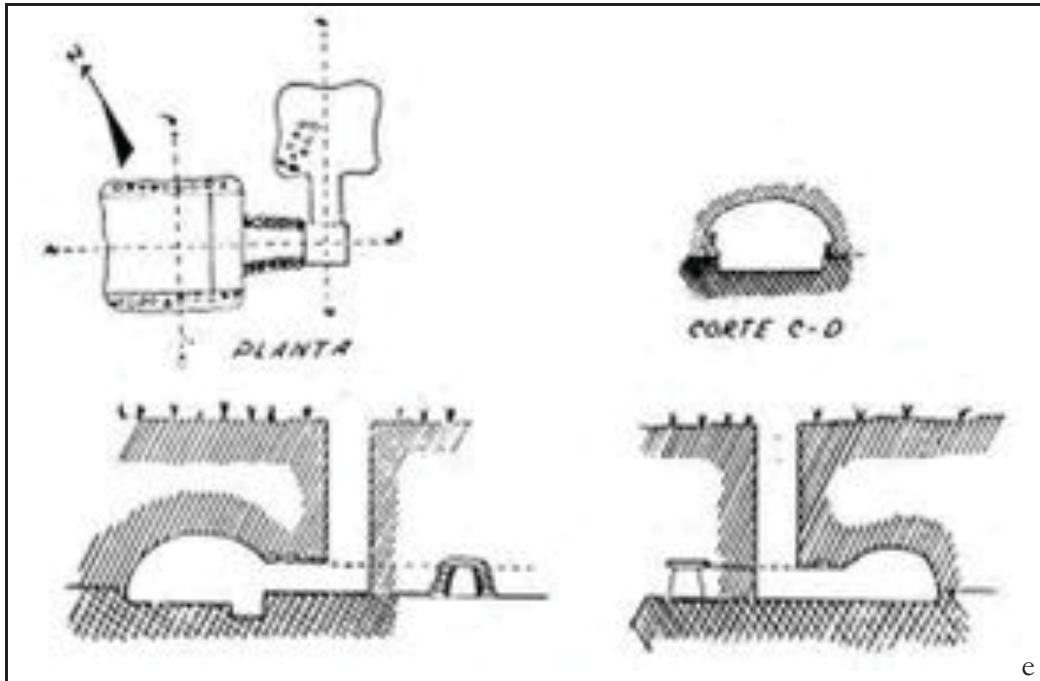
a b c
 4.24 Ejemplos de tumbas de tiro infantiles: Tabachines, a) Tumba 7, en particular la cámara sur;
 b) Tumba 10; c) Tumba de Mascota, Jal.
 Tomado de: a, b) Galván, 1991, láms. 76 y 92-detalle; c) Mountjoy, 2006, fig. 50.



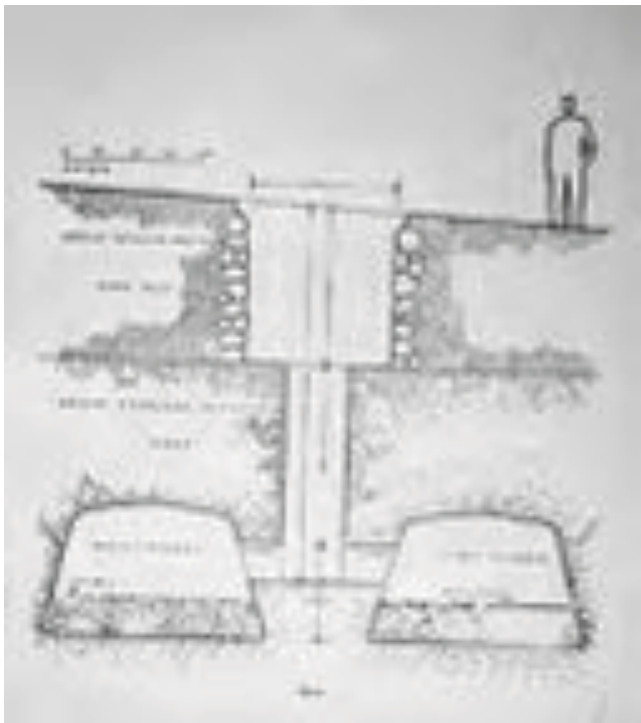


4.25 Tumbas de tiro con las cámaras de mayores dimensiones: a) Tumba de Tiro 1 de La Florida, Valparaíso, Zacatecas); b) Tumba de El Casco, Usmajac, Jal.; c) Tumba 2 de El Moralete, Col.; d) Tumba de Atitlán-Las Cuevas, San Juanito de Escobedo, Jal.; e) Tumba de Acatlán de Juárez, Jal.; f) Tumba de tiro 1 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal.; g) Tumba El Frijolar, El Arenal, Etzatlán Jal.; h) Tumba 3 de El Moralete, Colima
 Tomado de: a) Cabrero y López, 1997, fig. 3, detalle; b) Valdez *et al.*, 2006, fig. 3, detalle; c, h) Tomado de Deraga y Fernández, 1994; d) Weigand, 1993, fig. 2.8; e) Corona, 1992, fig. 20.56; f) Cabrero y López, 2002, fig. 34; g) Corona, 1955, fig. 2.

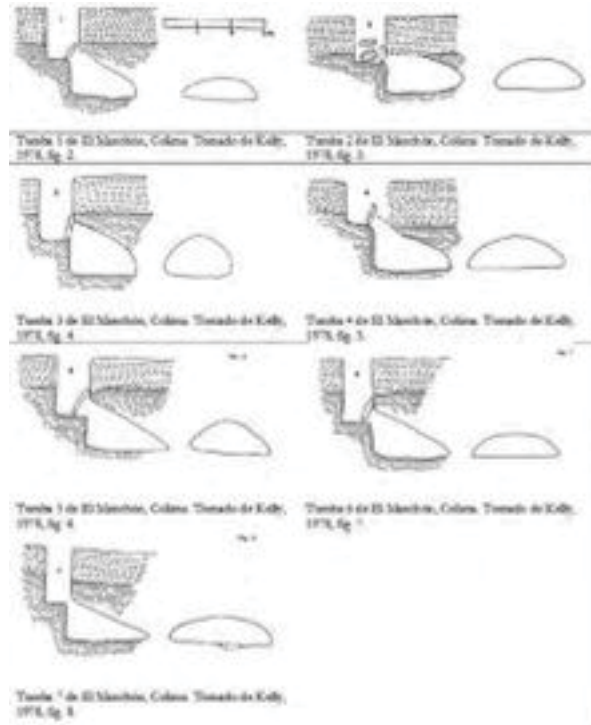
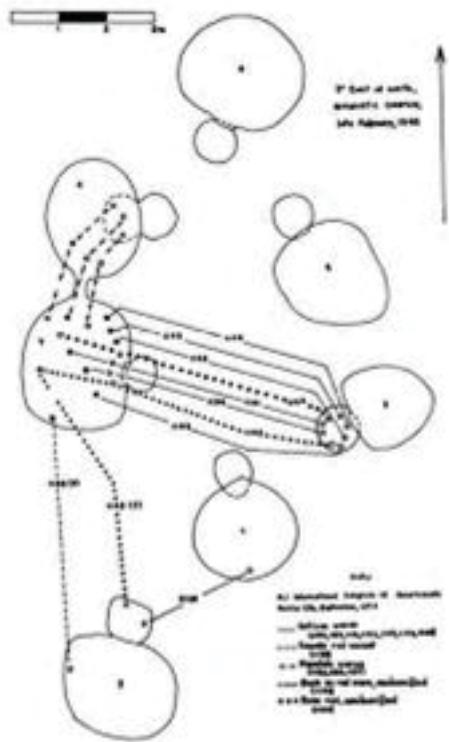




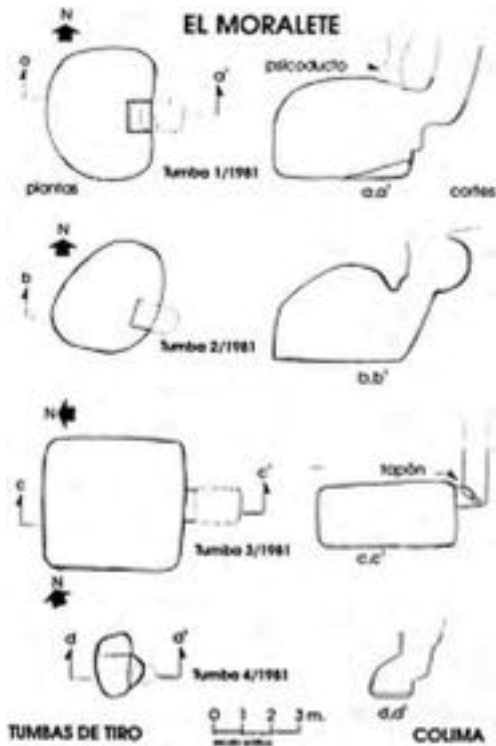
4.26 Tumbas construidas con lajas: a) 5 de Pochotitan, b) del sector 1 de Cerro de Agua Escondida, c) del sector 3 de Cerro del Agua Escondida, d) del sector 2 de Cerro del Agua Escondida; e) Tumba 1 de Los Chiqueros, Ixtlán del Río, Nay. Tomado de: a) Cabrero y López, 2002, fig. 35; b, d, d) Valdez *et al.*, 2006, fig. 3; e) Corona, 1954, fig. 7bis.



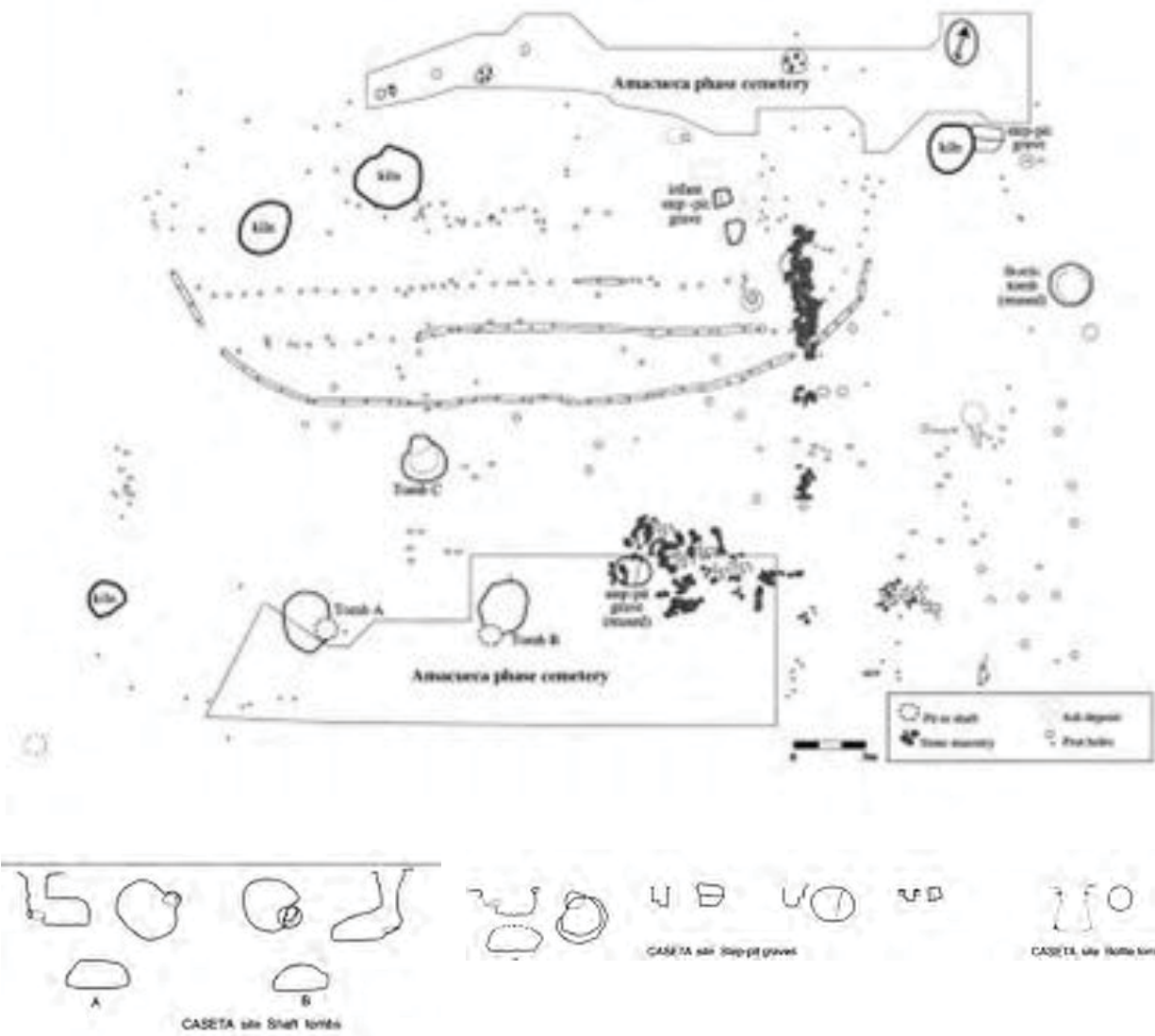
4.27 Tumba de tiro construida con lajas, en asociación con arquitectura de superficie. Tumba 1 de Las Cebollas, mpio. de San Pedro Lagunillas, Nayarit. Tomado de Furst, 1966, pl. 18.



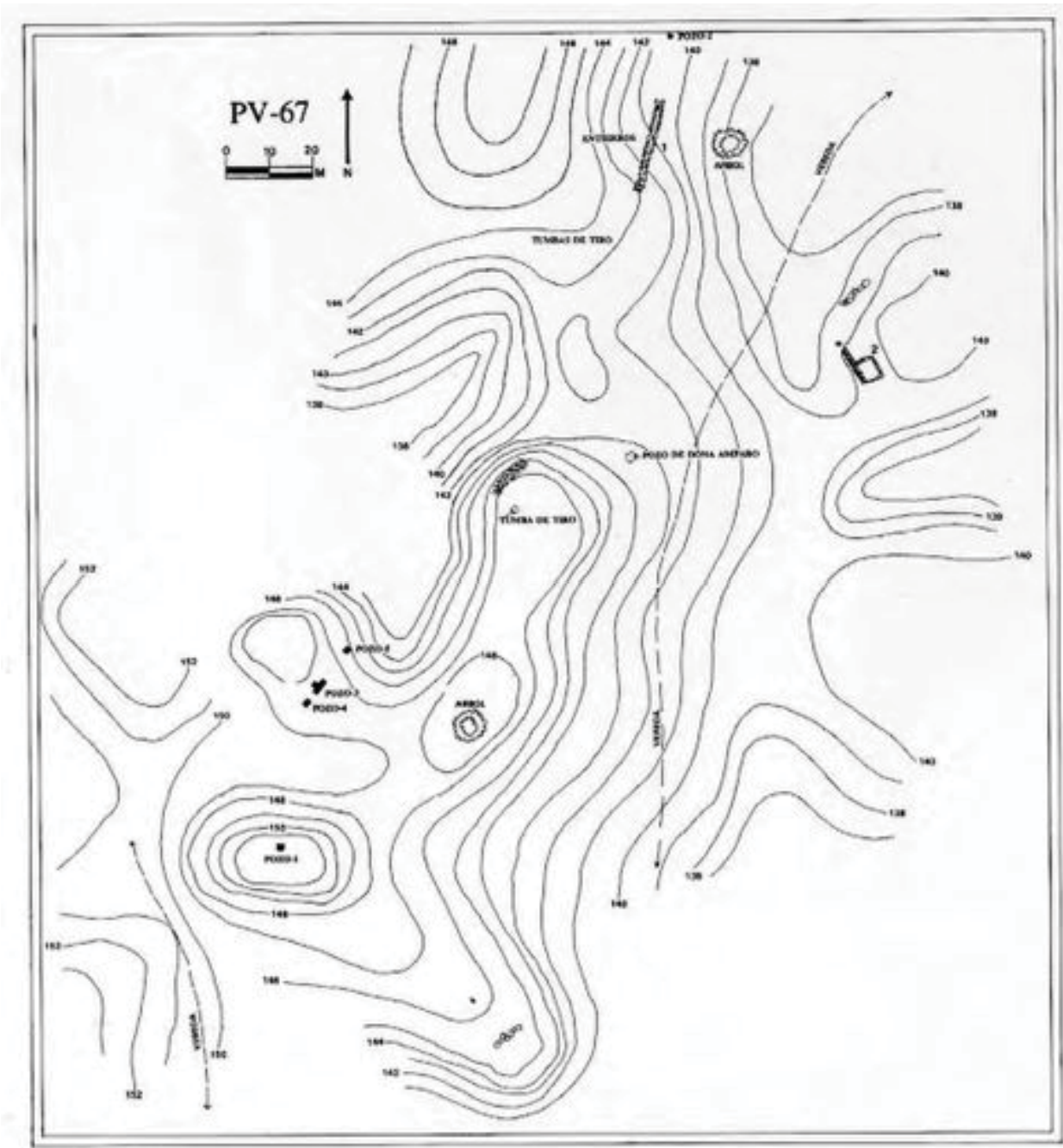
a b
 4.28 Cementerio de El Manchón, Colima, excavado por Isabel Kelly; a) además de la planta se indican las relaciones cerámicas entre las siete tumbas; b) cortes de las tumbas. Tomado de Kelly, 1978, fig. 1-8.



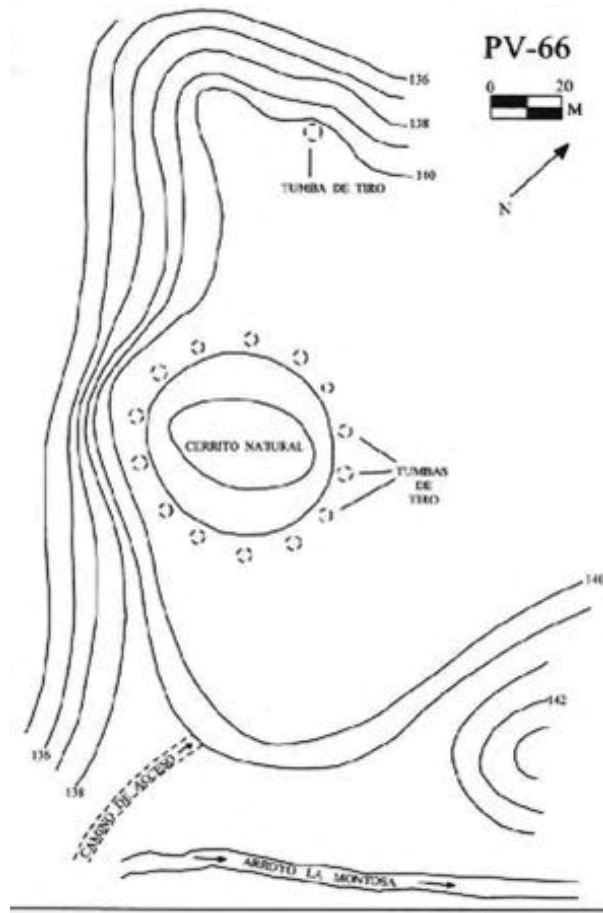
4.29 Tumbas de El Moralete, Colima. Tomado de Deraga y Fernández, 1994.



4.30 Caseta, Usmajac, cuenca de Sayula, Jal. arriba) plano de cementerio, abajo) tumbas de tiro y fosas. Tomado de Valdez *et al.*, 2006, figs. 2 y 3.



4.31 Mapa del sitio El Pozo de Doña Amparo, Puerto Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy, 2003, sitio PV-67



4.32 Mapa del sitio Las Lagunitas, Puerto Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy, 2003, sitio PV-66.

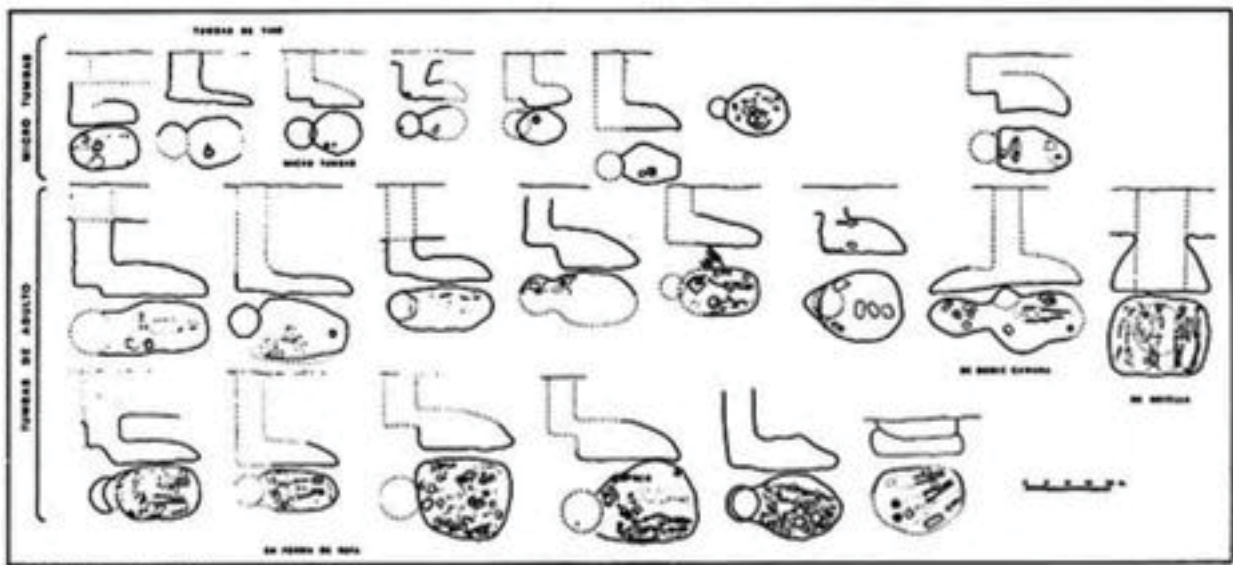
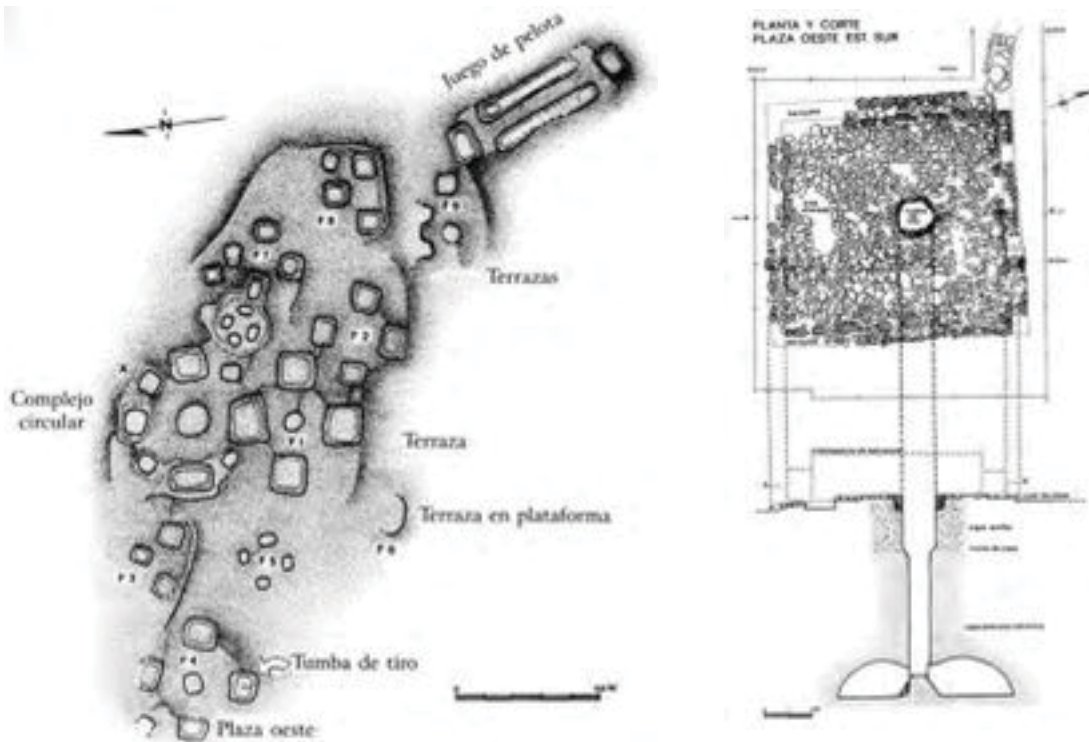


Lámina 1. Tumbas de tiro

4.33 Tumbas de tiro del Tabachines-Lomas del Vergel. Tomado de Galván, 1991, lám. 1.



4.34 Tumba de tiro asociadas con guachimontones. Tumba de Huitzilapa, Magdalena, Jal. Tomado de López y Ramos, 2000, figs. 4 y 6.

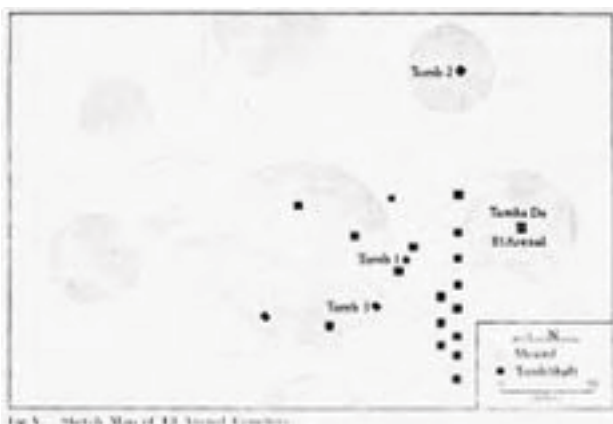
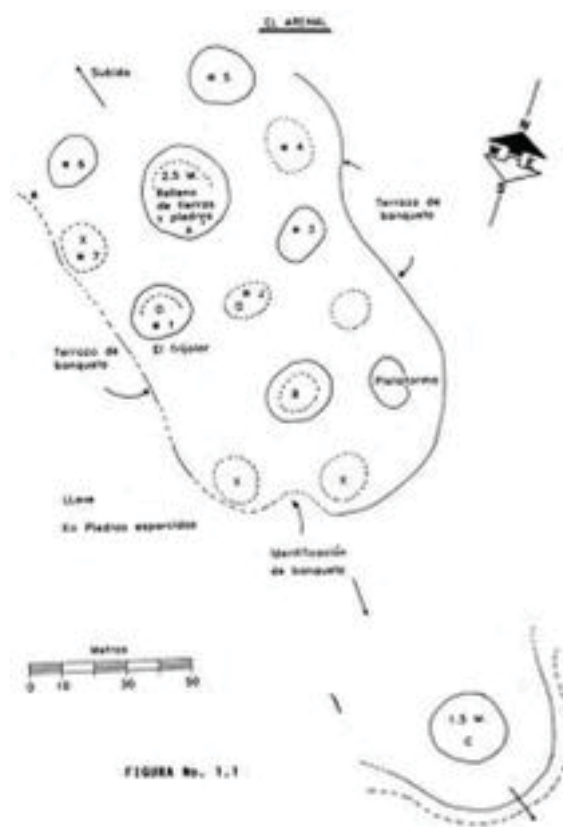


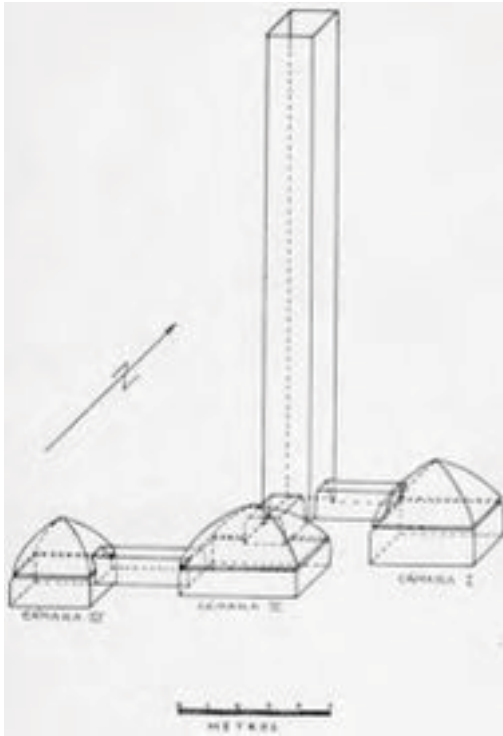
Fig. 5. - Sketch Map of El Arenal Complex.

a

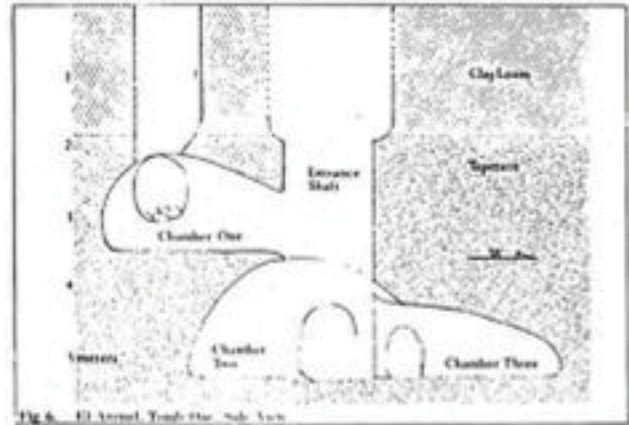


4.35 Planos de El Arenal, Etzatlán, Jal. a) Tomado de Long, 1966, fig. 5; b) Tomado de Weigand, 1993, fig. 1.1.

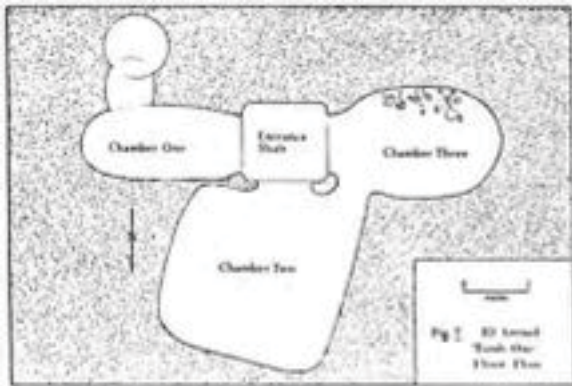
b



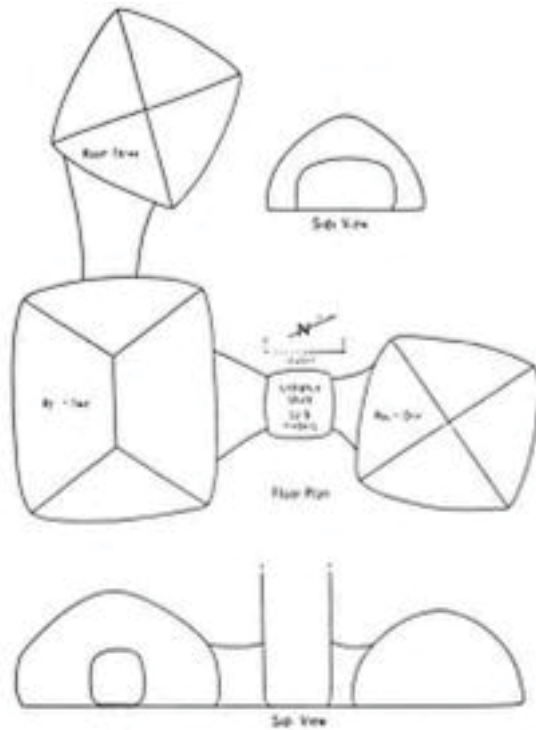
a



b

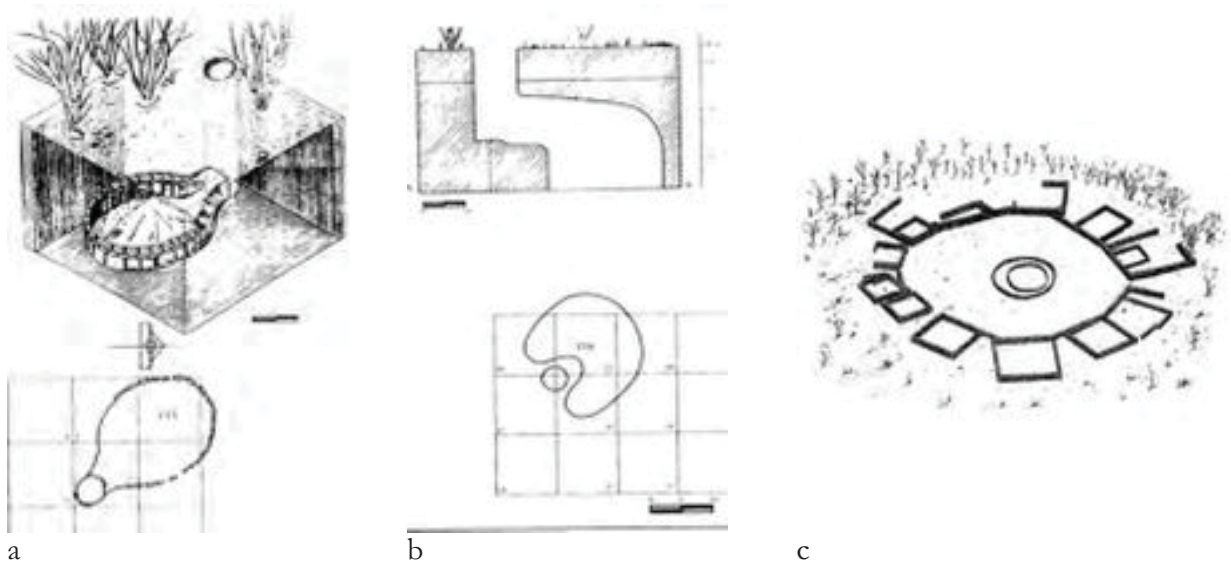


c

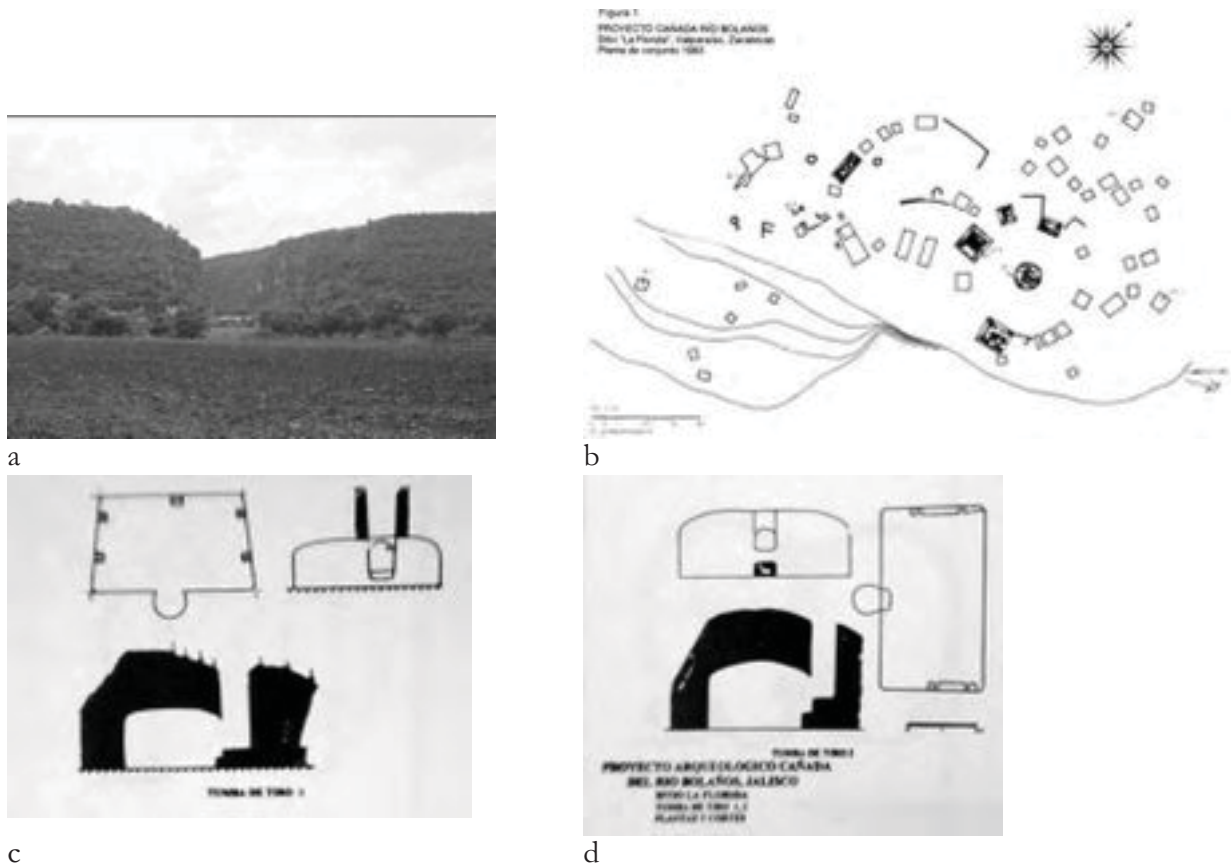


d

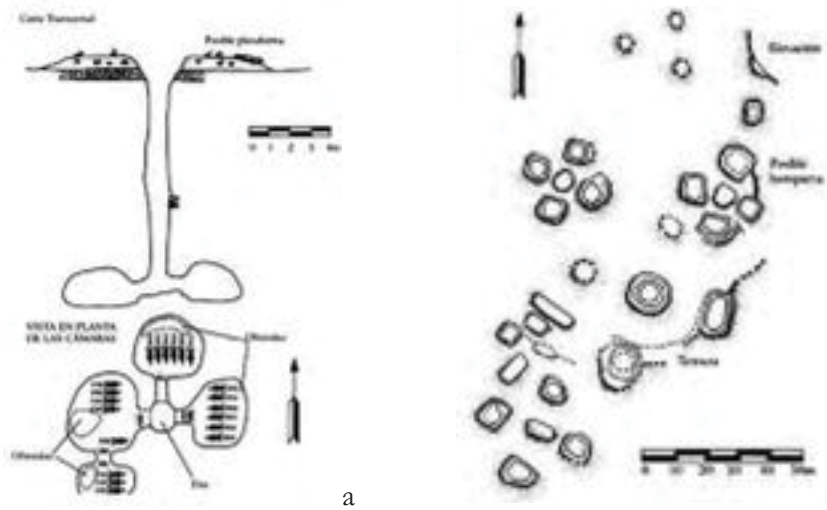
4.36 Cuatro de las 21 tumbas de tiro registradas en El Arenal, Etzatlán, Jal.. a) Tumba El Frijolar; b) Tumba 1; c) Tumba 2; d) Tumba 3. Tomado de: a) Corona, 1955, fig. 2; b, c d) Long, 1966, figs. 6-10.



4.37 Tumbas y guachimontón de Pochotitan, mpio. de San Martín de Bolaños, Jal. a) Tumba 5, b) Tumba 6, c) axonometría del guachimontón. Tomado de: a y b) Cabrero y López, 2002, fig. 35; c) Cabrero y López, 2002, fig. 28.



4.38 La Florida, mpio. de Valparaíso, Zacatecas. a) Entrada al cañon de Bolaños, en el valle de Valparaíso; en la meseta del lado izquierdo está el sitio. Tomado de Cabrero y López, 2009, fig. 2. b) Plano del sitio. Tomado de Cabrero, 1992, fig. 1. c) Tumba 1 de La Florida, d) Tumba 2 de La Florida. Tomado de Cabrero y López, 1997, fig. 3.



4.39 Cerro de Los Monos, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jal. a) Corte de una tumba, b) plano del complejo superior. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, fig. 9 b, a.



a



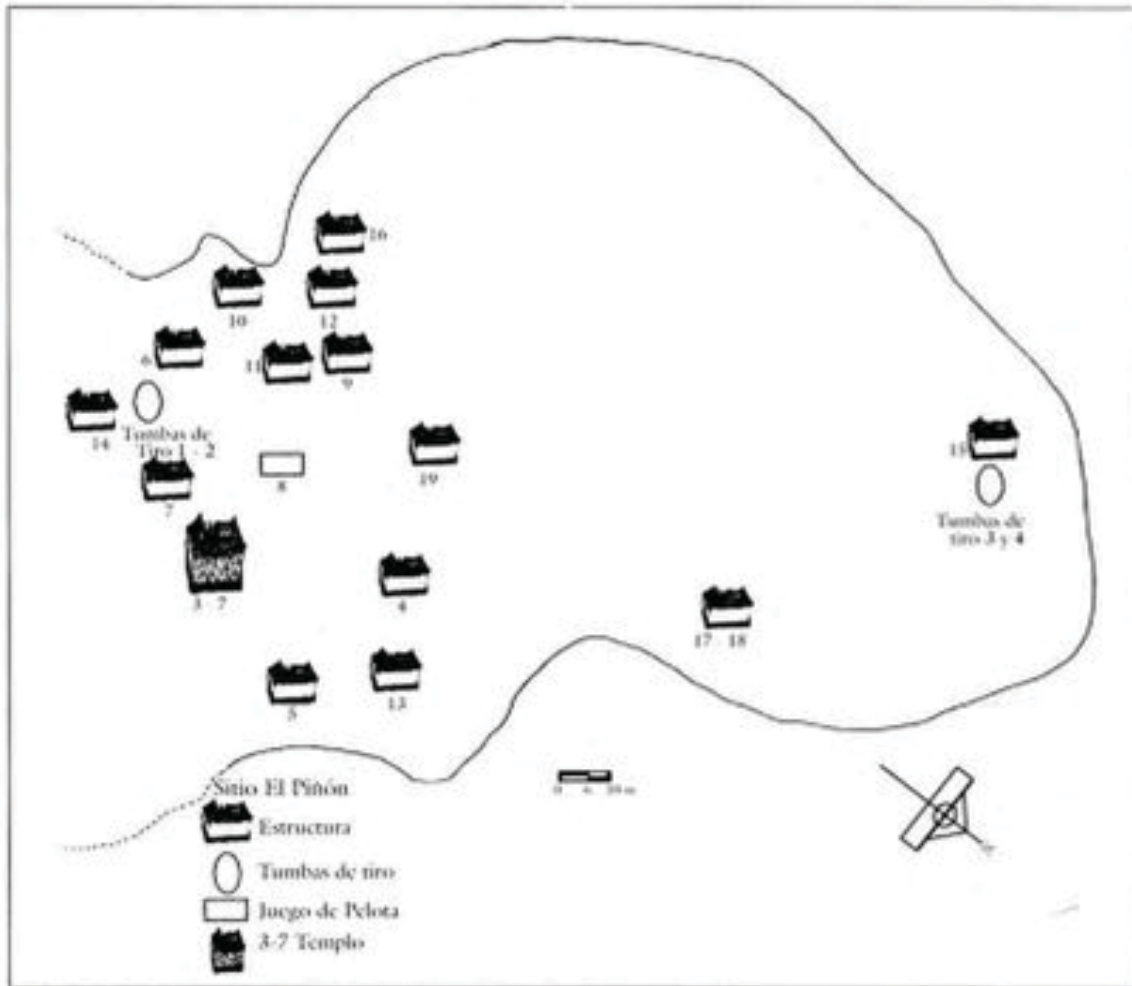
b

4.40 Cerro del Agua Escondida, municipio de Amacueca, Jal.. a) Tumbas A, B, C, de los sectores 1, 2 y 3. b) Plano del sector 3. Tomado de: a) Valdez *et al.*, 2006, fig. 3; b) Valdez, 2000, fig. 13.



Figura 41. Aproximación de las tumbas de tiro coladas 1 y 4

a



b

4.41 El Piñón, municipio de San Martín de Bolaños, Jal. a) Tumba 1, 2, 3 y 4; b) croquis del sitio. Tomado de Cabrero y López, 2002, figs. 37, 43, 14.

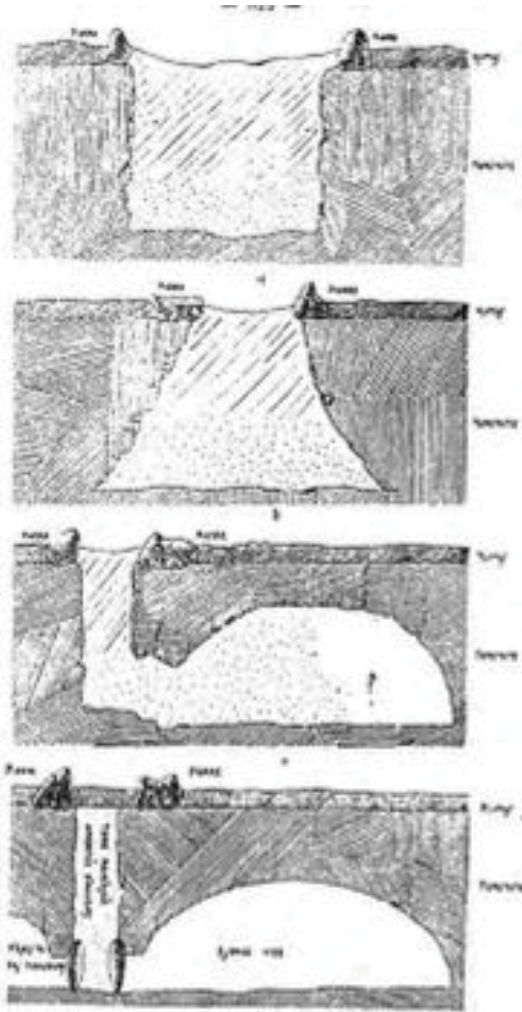


Fig. 1. - Tombs schématiques des différents types de sépultures de la région de Colima : a, Los Cupules; b, Los Cupules, San Juan; c, Colima; El Pitón; d, Los Cupules, Miquenas, Patzcuaro.

4.42 Tumbas con piedras en la superficie marcando la abertura. Tomado de Disselhoff, 1931, fig. 1.



a

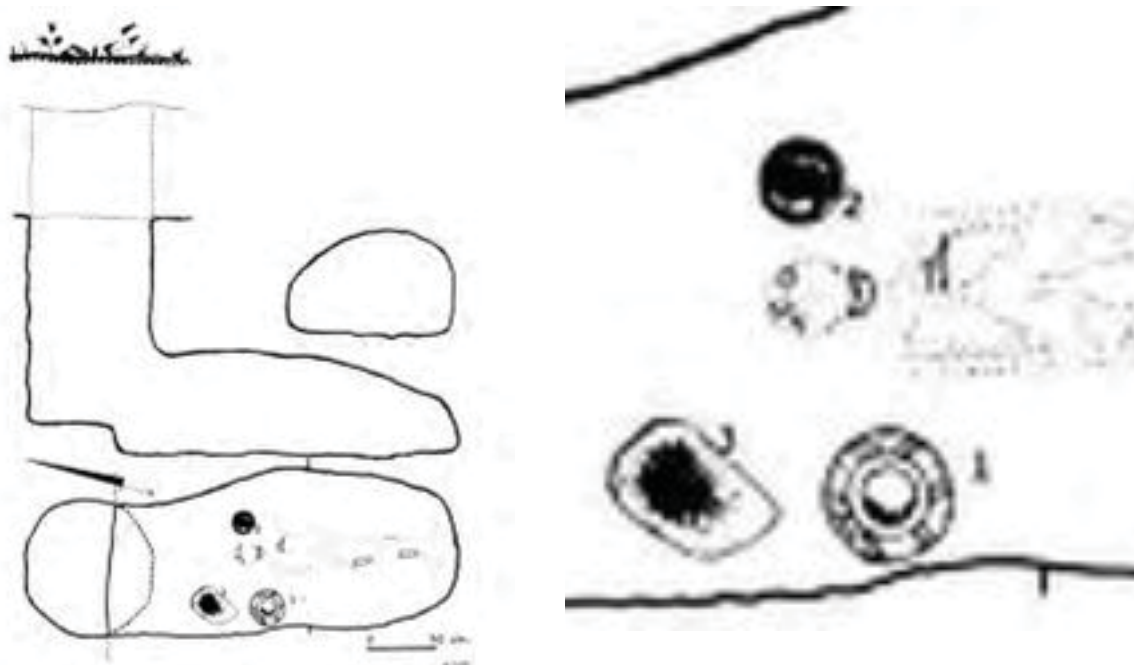


b

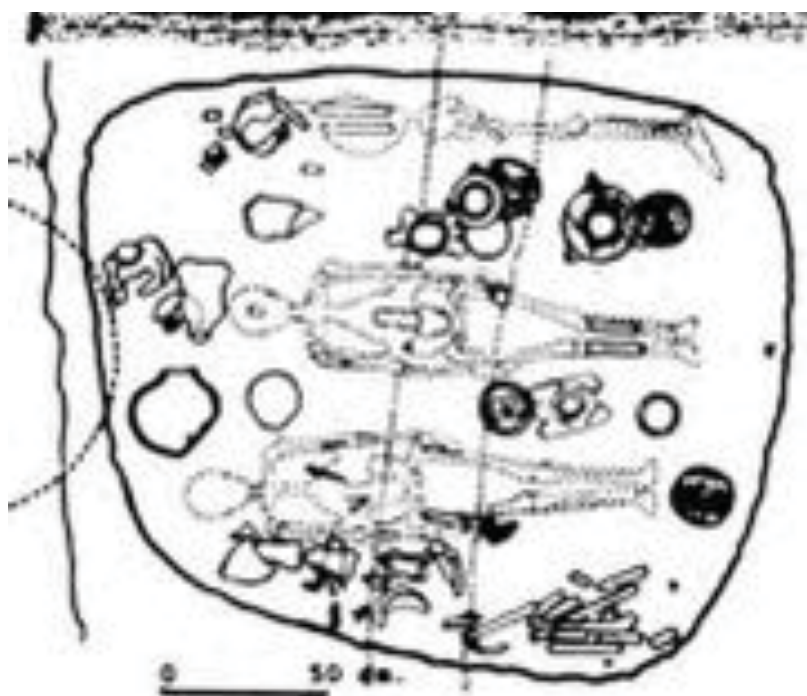


c

4.43 Urnas funerarias. a) Pequeña urna, con su tapa, encontrada en El Pozo de Doña Amparo, Puerto Vallarta, Jal. Tomado de Mountjoy y Sandford, 2006, fig. 12. b) Encontradas en la Tumba 2 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. Tomado de Cabrero y López, 1997, figs. 32 y 33.



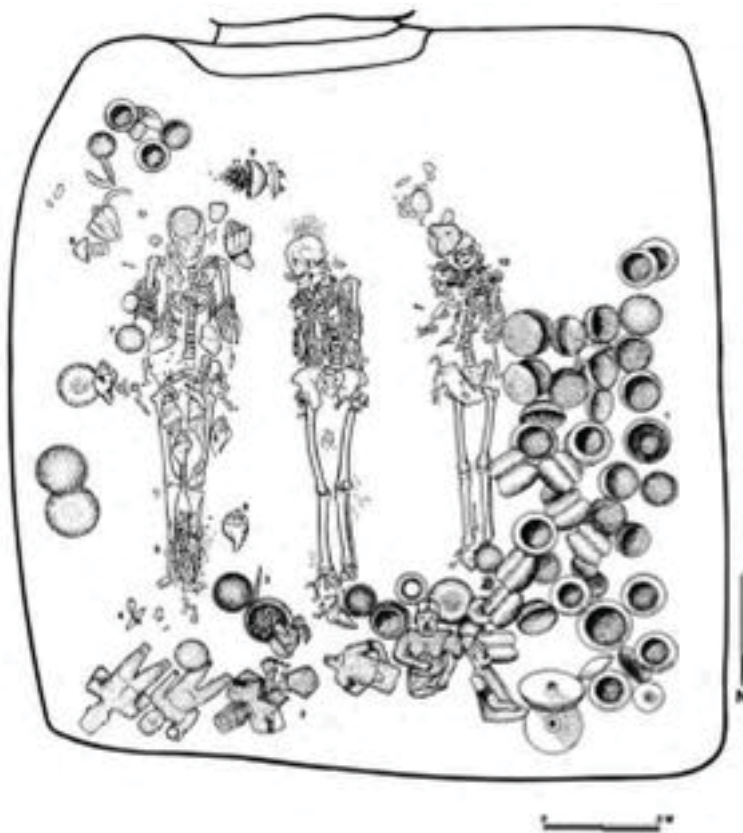
4.44 Tumba de tiro 9 de Tabachines, Zapopan, Jal. A la derecha se ve un acercamiento a la ofrenda. Tomado de Galván, 1991, lám. 89.



4.45 Planta de la Tumba 8 de Tabachines, Zapopan, Jal. Tomado de Galván, 1991, lám. 82, detalle.



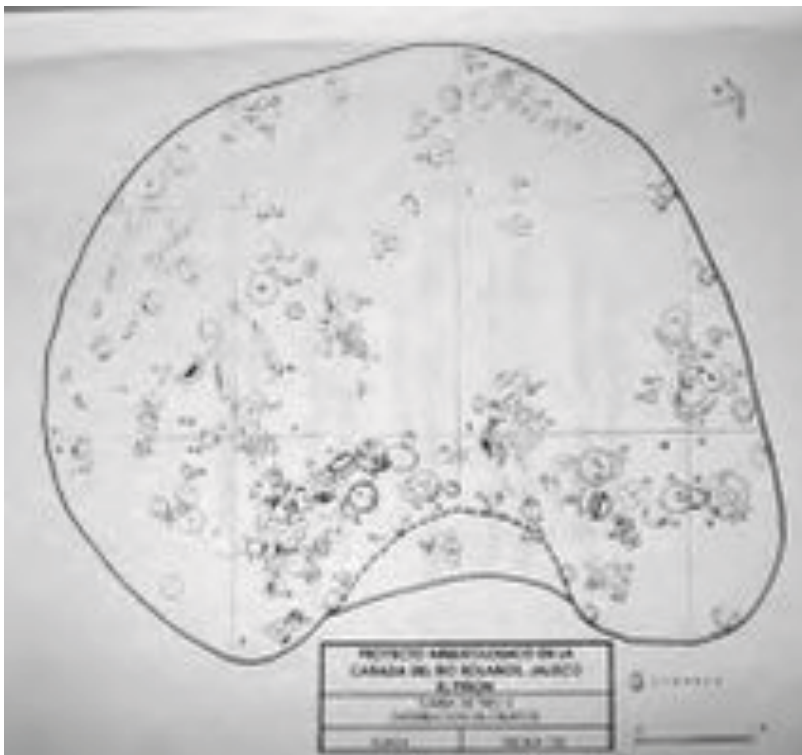
4.46 Planta con inhumaciones primarias y secundarias de la Tumba B de Caseta, Usmajac, Sayula, Jal. Tomado de Valdez, 1994, fig. 5.



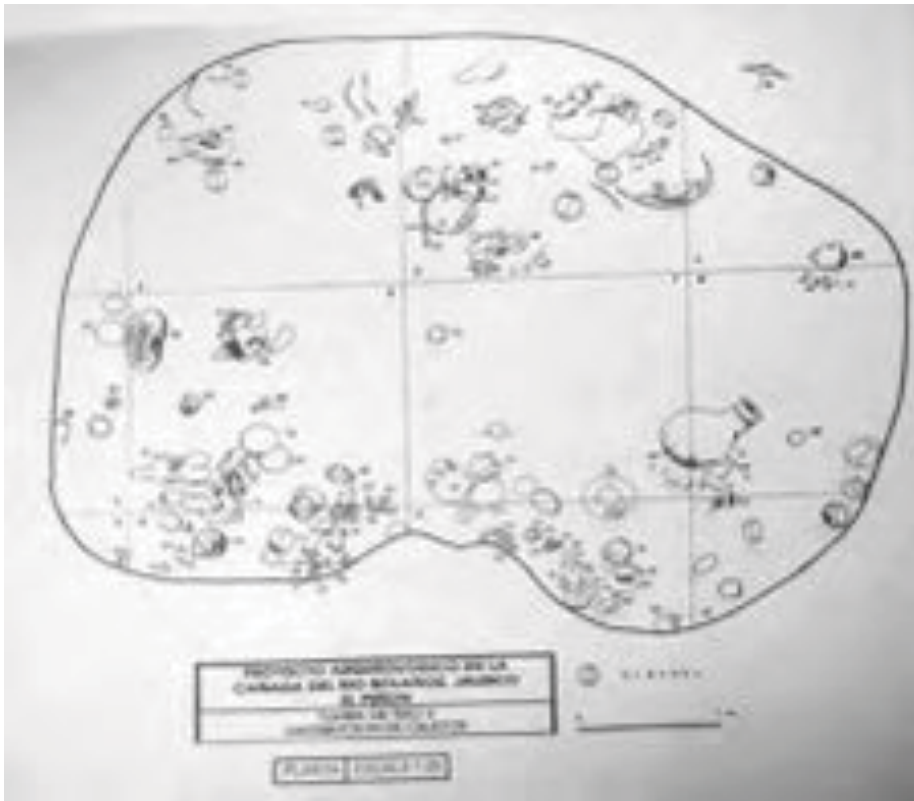
4.47 Cámara norte de la tumba de Huitzilapa, Jal.: 1) vasijas de cerámica; 2) esculturas huecas de cerámica; 3) puntas de obsidiana; 4) pendiente de concha trabajada (*Anandara* sp.); 5) textil con cuentas de caracol; 6) trompeta de caracol; 7) disco de pizarra; 8) hacha de basalto; 9) incensario; 10) collares de concha; 11) malacates. Tomado de Pickering y Cabrero, 2000, fig. 1.



4.48 Cámara sur de la tumba de Huitzilapa, Jal.; entre los objetos encontrados están: 1) vasijas de cerámica; 2) esculturas huecas de cerámica; 3) metates; 4) estera de carrizo; 5) caracol marino; 6) disco de pizarra; 7) brasero trípode. Tomado de Pickering y Cabrero, 2000, fig. 12.



4.49 Planta del entierro en la cámara de la Tumba 3 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. Tomado de Cabrero y López, 1996.



4.50 Planta del entierro en la cámara de la Tumba 4 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. Tomado de Cabrero y López, 1996.



4.51 Los ciclos de la reproducción agrícola. Tomado de López Austin, 1994, fig. III.4, p. 162.

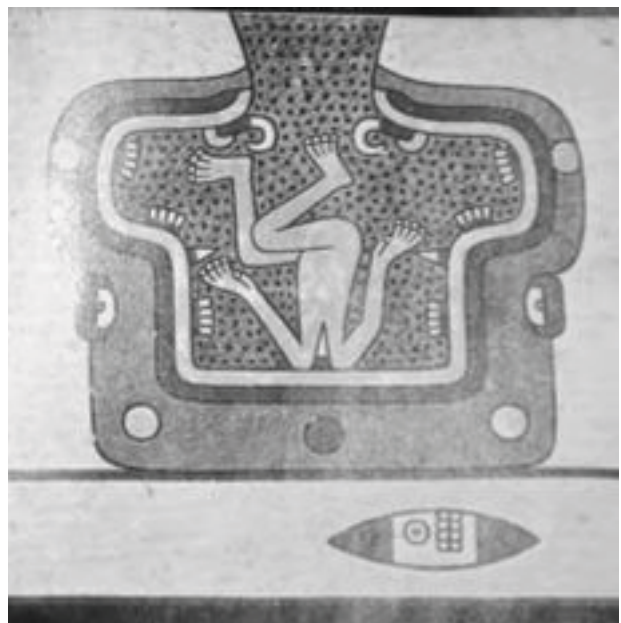


4.52 En la cima de esta colina fue registrada una de las tumbas de tiro y cámara del sitio El Pozo de Doña Amparo, Puerto Vallarta, Jal.. Tomado de Mountjoy, 2003, sitio PV-67, fig. 67.1.



a

4.53 a) Cerro con fauces del monstruo de la tierra. Detalle del *Códice Antonio de León*. Tomado de Manzanilla, 1994, p. 60. b) Vagina telúrica en el *Códice Laud*, p. 21. Tomado de Báez-Jorge, 2010, fig. 1.



b

Capítulo 5. El estilo del arte cerámico funerario Las imágenes de los humanos



a



b

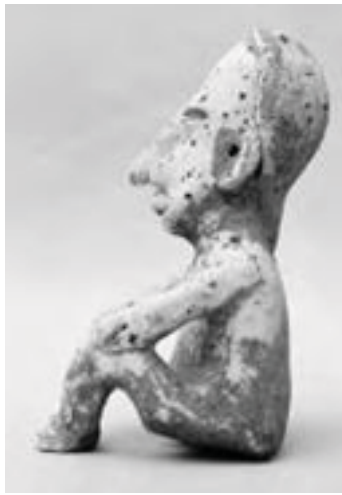
5.1 a) Dos vistas de bule ofrendado en la tumba de Huitzilapa, que muestra un extraordinario bruñido (clave de registro Huit-v-06), MRG. b) Vasijas cuyo pulido ocasionó el borrado de los diseños pintados, Museo Arqueológico Tlallan, Jal. (claves Tala 99 y 152). Foto: VHD.



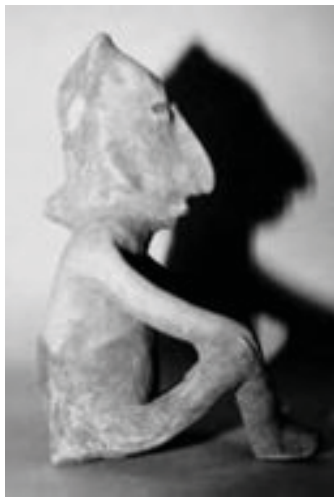
5.2 Caracol de cerámica, visto desde distintos ángulos, altura 17.2 cm, ancho 27.5 cm, espesor 24.8 cm, MRG. Foto: VHD.



a



b



c

5.3 De la unicidad de cada pieza escultórica, aun cuando repitan el mismo modelo, sirvan como ejemplo las figuras de un hombre sentado sobre las nalgas con las rodillas levantadas, las

manos sobre ellas, los pies juntos y una forma tubular horizontal sobre la boca; las tres son sólidas, una mide 21 cm de altura (a, clave de registro para este estudio: Tala-106), otra 13.5 (b, clave de registro: Tala-137) y la tercera 19 (c, clave de registro: Teuch-63). Además del tamaño, se diferencian porque la más alta presenta ornamentación más elaborada (tocado, orejeras y brazaletes); en la vista de perfil sobresalen las distintas curvaturas de las cabezas y espaldas, y el diferente grosor de los brazos y piernas. Las piezas a) y b) están en el Museo Arqueológico Tlallan; la c) en el Museo de Arqueología Guachimontones, en Teuchitlan. Foto: VHD.



5.4 Otro ejemplo de la singularidad de cada obra son un par de figuras de perro con máscaras humanas, la que se ve a la izquierda está en el Museo Nacional de Antropología, en la ciudad de México y la otra en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (Colección Proctor Stafford); las cualidades del modelado se advierten en especial en el rostro humano; en la segunda la factura es más fina, el relieve de las cejas se ve desvanecido, los labios muestran las comisuras hacia arriba y el lóbulo de las orejas no está perforado. Izquierda, foto: VHD; derecha, tomado de Townsend, ed., 2000, p. 189.



Cámara norte, Escultura 1



Cámara norte, Escultura 2



Cámara norte, Escultura 3



Cámara norte, Escultura 4



Cámara norte, Escultura 5



Cámara norte, Escultura 6



Cámara sur, escultura 1



Cámara sur, escultura 2

5.5 Esculturas ofrendadas en la tumba de Huitzilapa, Jal. MRG. Foto: VHD.



5.6 Pareja, estilo Tuxcacuesco-Ortices, 9 cm de altura, MNA. Foto: VHD.



a) Museo Diego Rivera Anahuacalli.



b) Museo de Arte de Denver.



c) Galería Mermoz, París.



d) Museo de Arte de Cleveland.

5.7 Figuras que tal vez originalmente fueron parejas. a) Estilo Ixtlán del Río; b) estilo Zacatecas, c) estilo Tala-Tonalá; d) estilo Ixtlán del Río. Tomados de: a) Olmedo *et al.*, 1968; b, c, d) Townsend, ed., 2000, p. 99-arriba; p. 129-abajo; p. 47-abajo.



5.8 Cabeza, fragmento de escultura, estilo Ameca Etzatlán. Se advierte el uso de moldes aun que el rostro fue modelado. Museo Regional de Ameca, Jal. Foto: VHD.

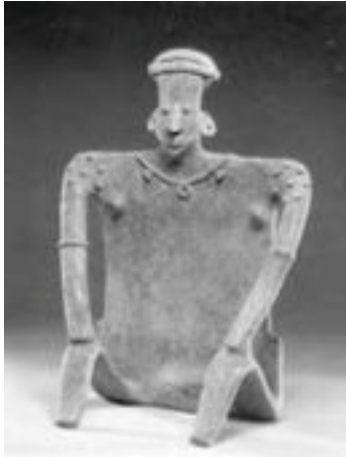


a



b

5.9 Ejemplos de la tridimensionalidad de las esculturas. a) Estilo Ameca-Etzatlán, altura 23.5 cm, Museo Regional Arqueológico de Ameca, Jal.; b) Estilo Tuxcacuesco-Ortices, altura 23.8 cm, MRG. Foto: VHD.



a



b

5.10 Figuras femeninas, estilo Tuxcacuesco-Ortices. a) Colección privada, tomado de Townsend, ed., 2000, p. 25; b) Museo Etnográfico de Berlín, tomado de Eisleb, 1971, fig. 150b, ed. dig.: MTM.



a



5.11 a) Conjunto familiar, estilo Comala, 17.2 cm de altura, MNA; b) conjunto familiar, estilo Tuxcacuesco-Ortices, MNA; c) Escena de combate, estilo Xilotlán; MRG.

Fotos: a) Tomado de Artes de México, Ed., 2004, pp. 33 y 34; b) GM/EP, ed. dig. MTM; c) VHD.



b



c





a

b

c

5.12 Maquetas, estilo Ixtlán del Río, a) MNA, tomado de *Arqueología Mexicana*, ed. especial 17, p. 9-abajo; b) Museo Diego Rivera Anahuacalli, foto: VHD; c) colección Proctor Stafford, tomado de Winning y Hammer, 1972, fig. 31.



5.13 Maqueta de un guachimontón, estilo Ixtlán del Río. Colección de Alan y Marianne Schwartz, tomado de Townsend, ed., 2000, p. 140. Mide 43 cm de diámetro y 31 cm de altura; tiene cinco soportes cilíndricos, se cuentan 50 personas y 3 perros (Winning, 1982, p. 74).



5.14 Maqueta de cancha de juego de pelota, estilo Ixtlán del Río, Museo de Arte de Worcester, tomado de Townsend, ed., 2000, p. 68.



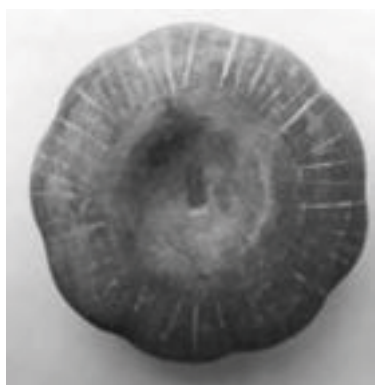
5.15 Escena escultórica sobre plataforma, estilo Tuxcacuesco-Ortices, MRG. Foto: VHD.



5.16 Escena de palo volador sobre plataforma, estilo Ixtlán del Río, Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut (de acuerdo con Winning y Hammer, 1972, mide 28.58 cm de altura). Tomado de Townsend, ed., 2000, fig. 10.



a



b



c

5.17 Base de vasijas con huellas del molde. a) Estilo Ameca-Etztlán, Museo Arqueológico Tlallan (clave de registro: Tala-305). b) Estilo Ixtlán del Río, Museo Arqueológico Tlallan (clave de registro Tala-229). c) Estilo Ixtlán del Río, MRG. Foto: VHD.



5.18 Esculturas de diferentes estilos asociadas con vasijas. a) Estilo Ixtlán del Río, MRG. Foto: VHD. b) Estilo Tala-Tonalá. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 32. c, d) Estilo Ixtlán del Río. Foto: GM. e) Estilo Lagunillas C, Tumba de tiro 4 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal., MNA. Foto: VHD. f) Estilo Pihuamo. Tomado de Eisleb, 1971, lám. II, ed. dig.: MTM; g) Estilo Ameca-

Etzatlán, detalle, MRG. Foto: VHD. h) Estilo Comala, tomado de Eisleb, 1971, fig. 1, ed. dig.: MTM. i) Estilo San Juanito, MRG. Foto: VHD. j) Estilo Ameca-Etzatlán. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 92. k) Estilo Ameca-Etzatlán, tomado de *Réflexes de la vie...*, 1997, fig. 36. l) Estilo Ixtlán del Río, MNA. Foto: VHD.



a



b

5.19 Parejas con vasijas. a) Estilo Ameca-Etzatlán. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 133. b) Estilo San Sebastián, 30.5 cm de altura, MNA. Tomado de Fundación “la Caixa”, Ed., 1998, p. 66, fig. 25.



a



b



c

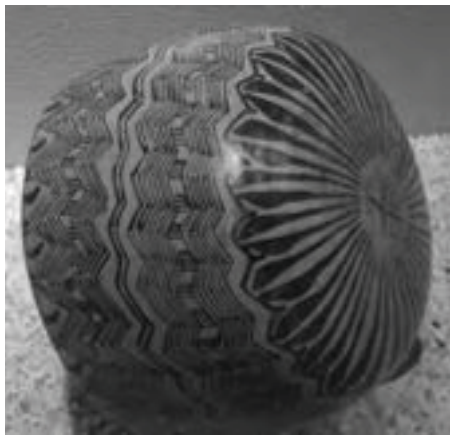


d

5.20 Esculturas del estilo Lagunillas. a) Variante A, 70 cm de altura. b) Variante C. c, d) Dos vistas de una pieza de la variante E. a) MNA, tomado de *Arqueología Mexicana*, ed. especial 17, p. 69, parte inferior central, foto: Michel Zabé/Raíces; b, c, d) Museo Amparo, Foto: VHD.



5.21 El Fumador, estilo Lagunillas, variante F, 16.75 cm de altura, procedente de la Tumba de tiro 3 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal. MNA, foto: VHD.



5.22 Vasijas del estilo Lagunillas: a) rojo sobre crema, El Piñón, San Martín de Bolaños, Jal., MNA; b) negro sobre crema; MRG; c) negro sobre crema, Museo Amparo. Fotos: VHD.



5.23 Figura masculina, estilo Ixtlán del Río, variante caricaturesca, MNA. Foto: GM/EP, ed. dig. MTM.



5.24 Anciana desgranando una mazorca, estilo Ixtlán del Río, variante caricaturesca, MNA. Foto: VHD.



5.25 Dos parejas practicando un ritual de autosacrificio, la figura de la izquierda parece tocar una sonaja. La foto inferior muestra el interés en modelar los detalles corporales; estilo Ixtlán del Río. Museo Diego Rivera Anahuacalli. Foto: EP.



5.26 Músico, percutiendo un caparazón de tortuga, estilo Ixtlán del Río, variante naturalista. Fue recolectada por Carl Lumholtz en los últimos años del siglo XIX. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 18.



a



b



c



d



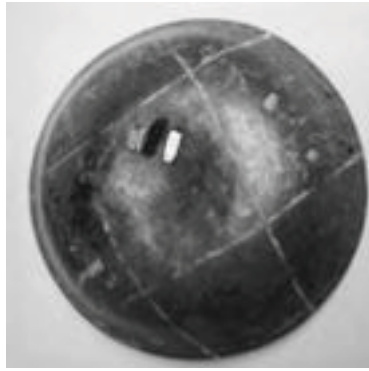
e



f



g



h



i



j



k

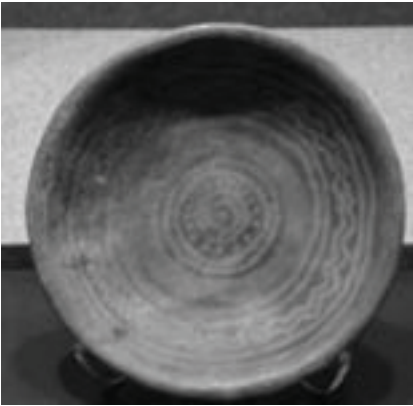


l

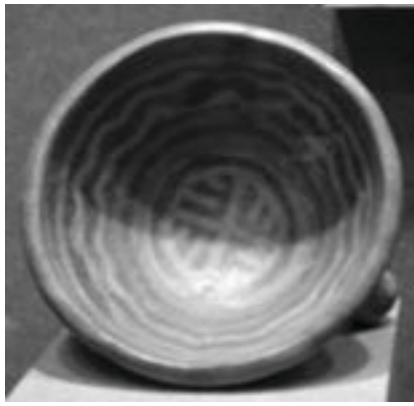
5.27 Vasijas del estilo Ixtlán del Río. a) Plato pintado en blanco sobre rojo, ofrendado en una tumba de la zona de El Cajón, Nayarit. b, c) Vista frontal y de la base de una olla de cuello corto, pintada en naranja y blanco sobre rojo. MRG. d) Olla de cuello corto, pintada en al falso negativo en negro y blanco sobre rojo, MRG. e) Plato, pintado en naranja y blanco sobre rojo oscuro. MRG. f) Cántaro pintado en naranja y blanco sobre rojo oscuro. MRG. g, h) Interior y exterior de cajete pintado en blanco y naranja sobre café. MRG. i) Cántaro pintado en negro y blanco sobre rojo. MRG. j, k, l) Vista frontal, de la base y superior de una vasija globular, sin cuello, con el cuerpo con cuatro depresiones, pintado en blanco y naranja sobre café. a) foto: GM; b-l) MRG, foto: VHD.



5.28 Estilo Zacatecas, escultura femenina y masculina, Museo de Arte de Denver. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 99-arriba.



a



b



c

5.29 Vasijas estilo Zacatecas, rojo y negro sobre café claro, con negativo negro; a) plato, b) cuenco trípode, c) cuenco. MNA. Foto: VHD.



5.30 Frente y perfil de escultura femenina del estilo San Sebastián, altura 42 cm. Foto: Michel Zabé, tomado de: Artes de México, Ed., 2004, pp. 34 y 35.



a



b

5.31 Figuras femeninas con diseños pintados, negro y blanco sobre rojo, estilo San Sebastián, sitio La Playa, La Yesca, Nayarit, o Lagunitas, Hostitipaquillo, Jal.. Foto: GM.



a



b

5.32 } Estilo San Sebastián, a) figura femenina, MNA, foto GM/EP, ed. dig. MTM; b) guerrero, 52 cm de altura, MRG. Foto: VHD.



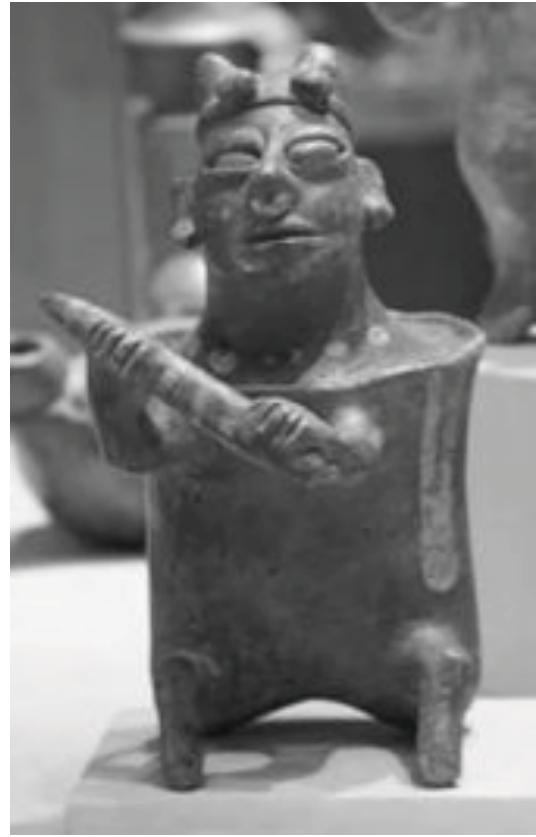
5.33 Escultura femenina sentada sobre banco, estilo San Sebastián, MRG. Foto: VHD.

5.34 Guerrero, detalle, estilo Arenal, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, colección Proctor Stafford. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 117, detalle.



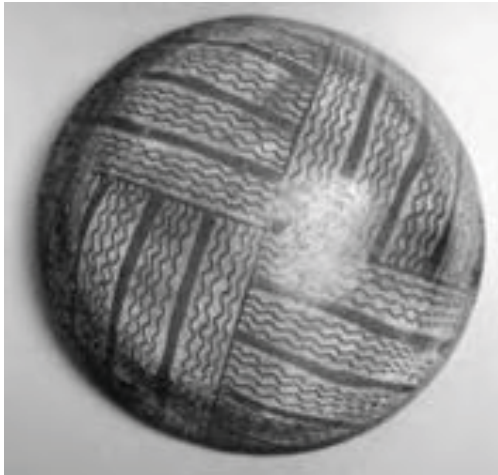


a



b

5.35 Guerreros, estilo Arenal. a) Escultura hueca de 94 cm de altura, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, colección Proctor Stafford. Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 117. b) Escultura sólida, MRG. Foto: VHD.



5.36 Cajetes atribuibles al estilo Arenal, ofrendados en la tumba de Huitzilapa, Jal. Sup. izq.: altura 6.2 cm, diám. máx. 17.6 cm, clave Huit-v23. Sup. der.: altura 7 cm, diám. máx., 17 cm, clave Huit-v16. Inf. izq.: altura 7 cm, diám. máx. 19 cm, clave Huit-v32. Inf. der.: altura 6.3 cm, diám. máx. 17.8 cm, clave Huit-v45. MRG. Foto: VHD.



5.37 Exterior e interior de un cajete atribuible al estilo Arenal, ofrendado en la tumba de Huitzilapa, Jal; dave v-50. MRG. Foto: VHD.



a



b

5.38 Esculturas femenina y masculina (?) del estilo San Juanito, variante A. a) MNA, foto: VHD, b) Museo Diego Rivera Anahuacalli, foto: EP.



a



b

5.39 Estilo San Juanito. a) Variante B, MRG. Foto: VHD. b) Variante C. Tomado de Schöndube, 1980, p. 189 (de esta pieza se anota que se halla en el MNA, pero no es así).



a



b



c

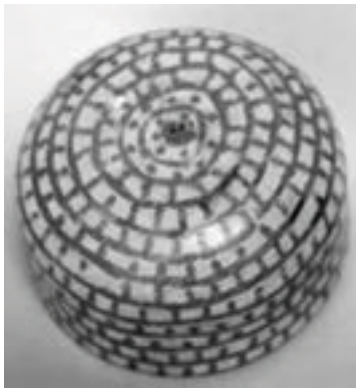
5.40 Estilo Ameca-Etztatlán, esculturas huecas. a) Maternidad. b, c) Hombres. MRG. Foto:VHD.



5.41 Estilo Ameca-Etztatlán, esculturas femeninas sólidas, izq.) altura 13 cm, clave Tala-112; der.) altura 13.5 cm, clave Tala-108; Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jal. Foto: VHD.



5.42 Estilo Ameca-Etztatlán, esculturas sólidas caricaturescas, izq.) mujer, altura 11.3 cm, clave Tala-127.; der.) hombre, altura 9.5 cm. clave Tala-134; Museo Arqueológico Tlallan, Tala, Jal. Foto: VHD.

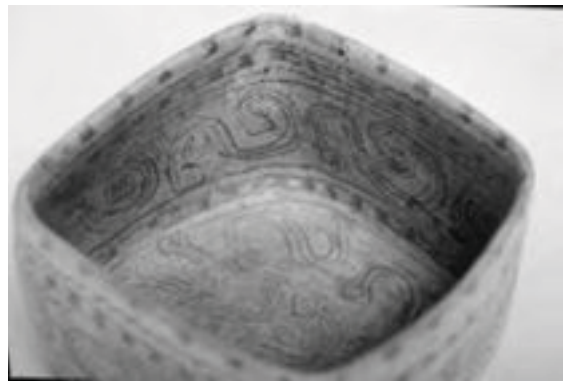


a



b

5.43 Vasijas del estilo Ameca Etzatlán, rojo sobre crema. a) cuenco de paredes rectas; b) cuenco hemiesférico, MRG. Foto: VHD.



5.44 Dos vistas de una caja, estilo Ameca-Eztalán, rojo sobre crema, MRG. Foto: VHD.



a



b

5.45 Esculturas del estilo Tala-Tonalá, a) figura masculina, MRG; b) tres figuras femeninas y una masculina –la del extremo derecho-, altura de 7.6 cm a 14.5 cm, Museo Arqueológico Tlallan, Jal. Foto: VHD.



5.46 Figura masculina y dos femeninas, estilo Chapala, Museo Rufino Tamayo de Arte Prehispánico. Foto: VHD.



5.47 Esculturas masculinas de estilo Elefantino, con vasijas sobre la cabeza, MRG. Foto: VHD.

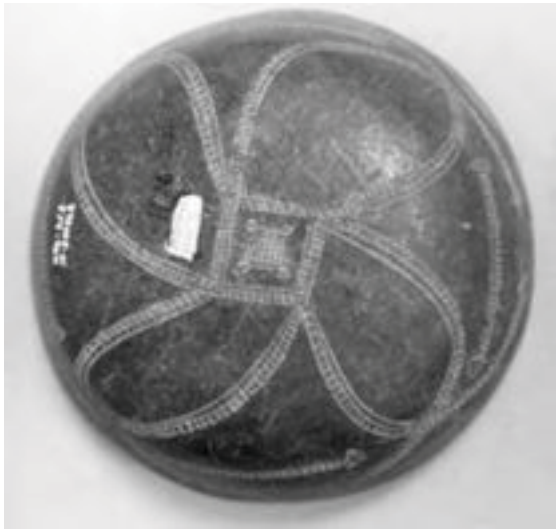


a



b

5.48 Estilo Tuxcacuesco-Ortices. a) Molendera con su hijo, MNA. Foto: GM/EP, ed. dig. MTM. b) Figura masculina recostada sobre una base, MRG. Foto: VHD.



5.49 Dos vistas de un cajete del estilo Tuxcacuesco, MRG. Foto: VHD.

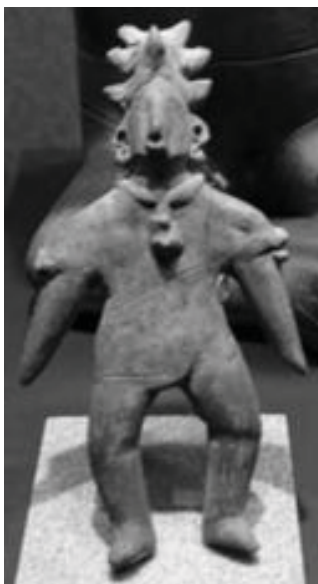


a



b

5.50 Estilo Comala, variante vasijas escultóricas.
a) Bebedor, bícromo, MNA; foto: GM/EP, ed. dig. MTM.
b) Hombre con tocado cónico, bícromo, con peto grabado, MRG; foto: VHD.



5.51 Estilo Comala, variante "adolescentes".
Izq.) El Adolescente, 32 cm de altura, MCOMAG. Centro) 40.2 cm de altura; MUARH. Tomado de Olay *et al.*, 2005, p. 126. Der.) MNA, foto: VHD.



5.52 Estilo Comala, variante "tecos". Maternidad y grupo de figuras; MNA. Foto: VHD.



a

b

c

5.53 Estilo Comala. a) Olla con diseños triangulares. b) Vaso con diseño de ave bicéfala con las alas serpentinas. c) Vasija cilíndrica con tapa, con diseños de hombre bajo arco formado por serpiente bicéfala. a, c) Museo Universitario de Arqueología de Manzanillo. Tomado de Olay *et al.*, 2005, pp. 95-abajo, 94; b) Museo de Historia Cultural, Universidad de California en Los Ángeles. Tomado de Gallagher, 1983, fig. 104.



5.54 Estilo Xilotlán. Escena de combate entre dos hombres, MRG. Foto: VHD.



5.55 Estilo Pihuamo. a) Bebedor, Museo Rufino Tamayo de Arte Prehispánico; b) fragmento, cabeza con tocado de cuerno, Museo Histórico de Pihuamo Dr. Atl. Fotos: VHD.



a



b

5.56 Estilo Coahuayana. a) Variante “señoras obesas”. Tomado de Eisleb, 1971, fig. 20, ed. dig.: MTM. b) Variante “naturalista”, 51.8 cm de altura. Tomado de Olay *et al.*, 2005, p. 128.



a



b

5.57 a) Estilo Comala Tardío, MNA. b) Estilo Comala Fantástico, MRG. Fotos: VHD.

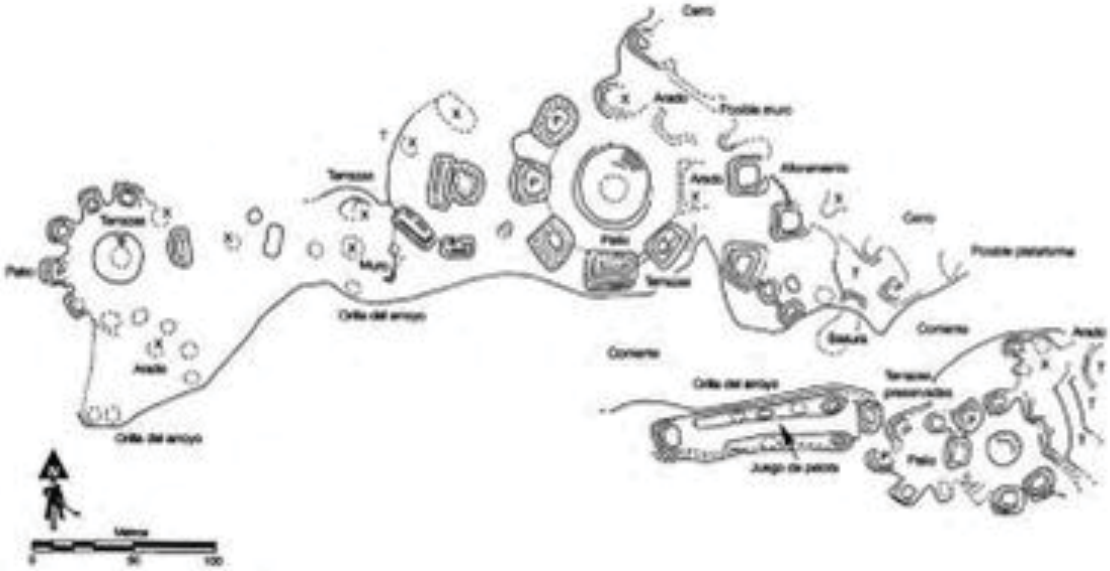
Capítulo 6. Arquitectura y vasijas
La concepción de lo circular y las imágenes del universo



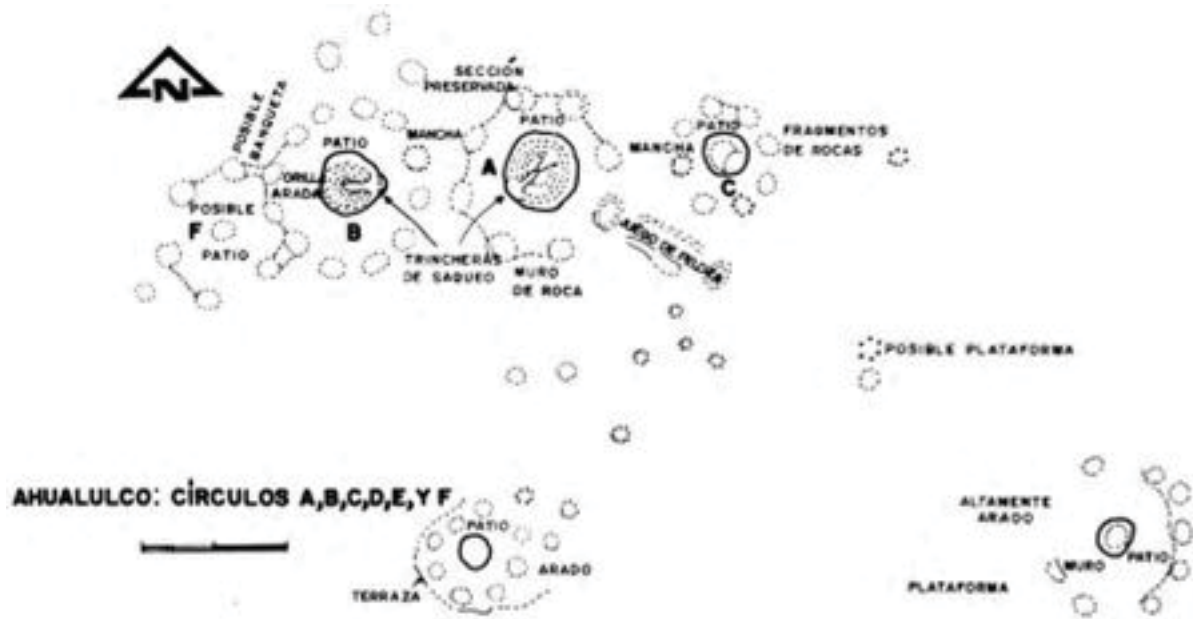
6.1 Plano de Los Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco. Tomado de Weigand y García, 2005, fig. 2.



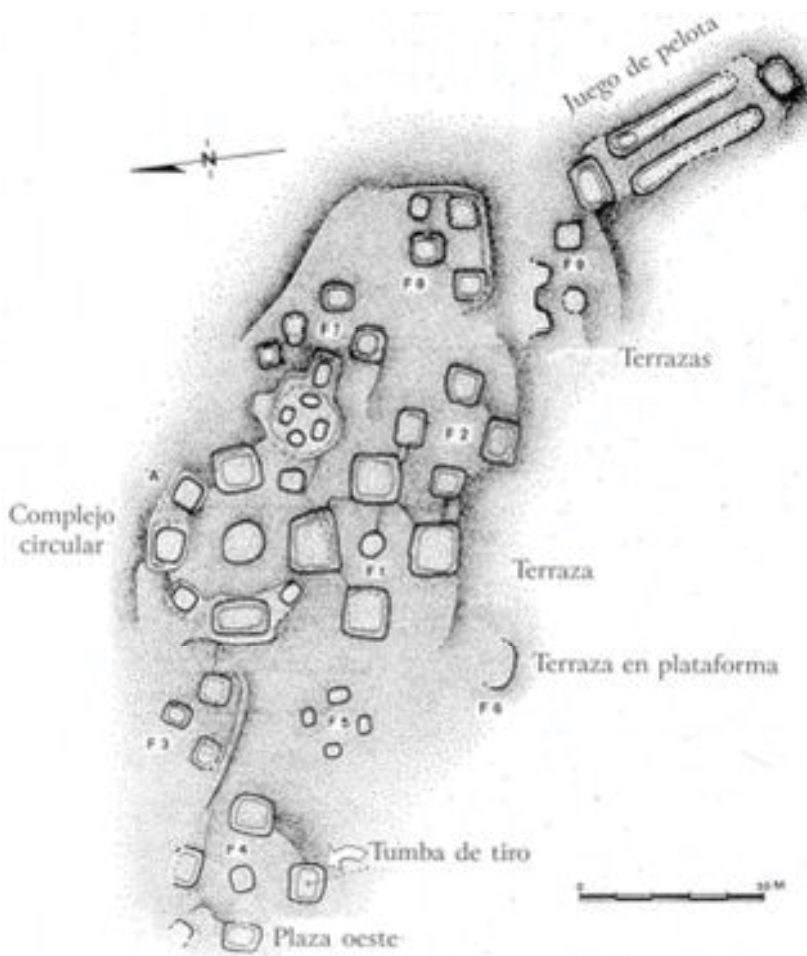
6.2 Los Guachimontones, Teuchitlán, Jal. Hacia la derecha se ve parte del Círculo 1, al centro el Círculo 2. Foto: VHD.



6.3 Plano de Santa Quitería, municipio El Arenal, Jal. Tomado de Weigand y García, 2005, fig. 5.



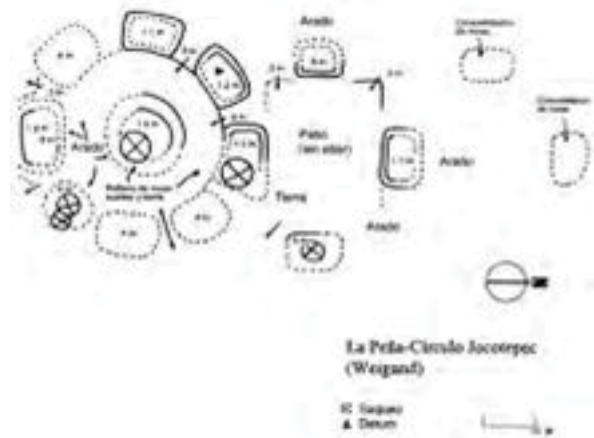
6.4 Plano de Ahualulco, Jal. Tomado de Weigand, 1993, fig. 3.7.



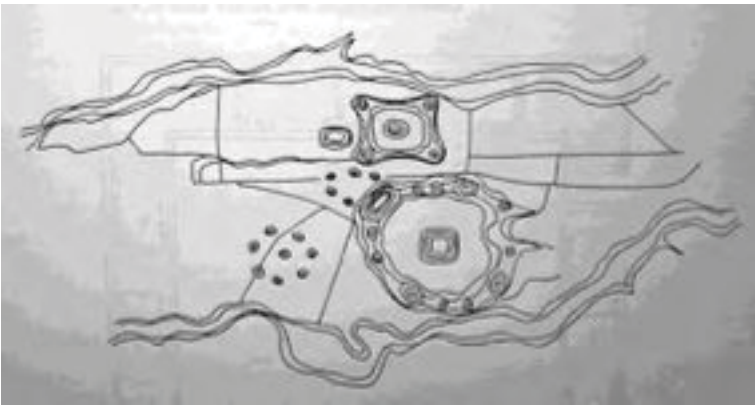
6.5 Plano de Huitzilapa, Magdalena, Jal. Tomado de López y Ramos, 2000, fig. 4.



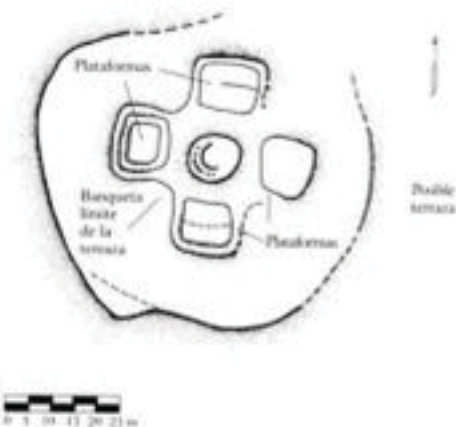
6.6 Plano del guachimontón del fraccionamiento Bugambilias, Zapopan, Jal. Tomado de Gómez Gastelúm, *c.* 2006, fig. 1.



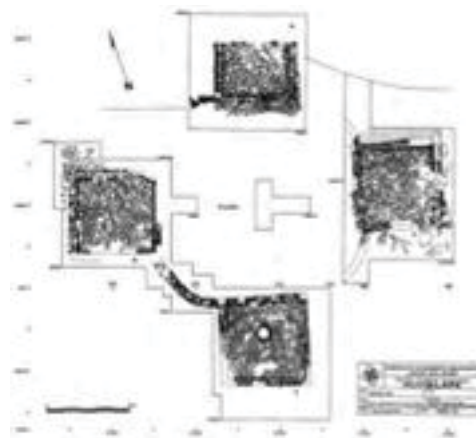
6.7 Plano de La Peña, Jocotepec, Jal. Tomado de Weigand y García, 1996, p. 314.



6.8 Plano de Potrero de la Cruz, Comala, Colima. Tomado de Serna, 1991, p. 18-arriba.



a



b

6.9 Guachimontón, variantes cruciformes: a) Sobre un basamento común, La Noria, Tala, Jal. Tomado de Weigand y Beekman, 2000, fig. 7. b) Con patio circular delimitado por muros que unen las esquinas de las plataformas que dan hacia el patio, Plaza Oeste o F4, Huitzilapa, Magdalena, Jal. Tomado de Lopez y Ramos, 2000, fig. 5.

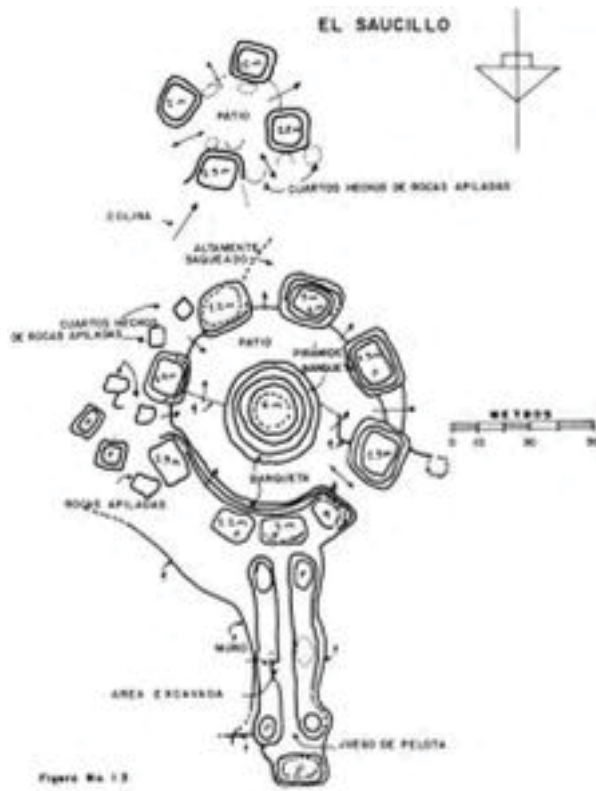


a



b

6.10 Juego de Pelota 1 de Los Guachimotones, Teuchitlán, Jal. a) vista desde el lado norte, b) vista hacia la banqueta del lado suroeste adosada a la plataforma 1 del Círculo 2. Foto: VHD.



a

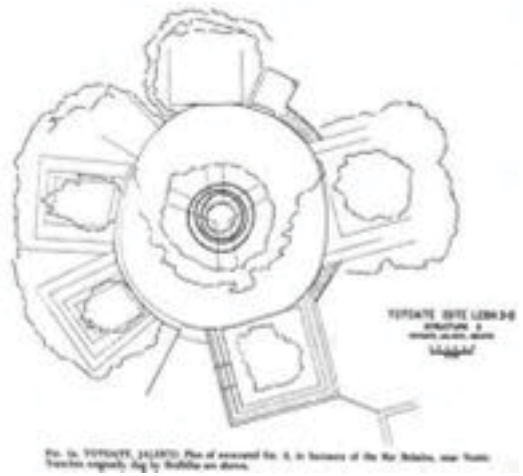


b

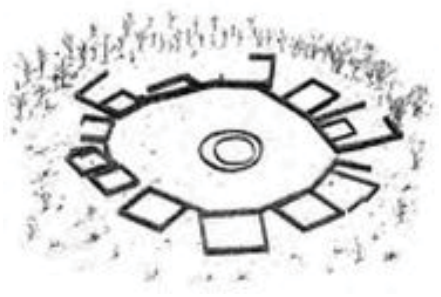
6.11 Planos de a) El Saucillo, b) Loma Alta, Jal. Tomado de Weigand, 1993, figs. 1.3 y 1.2.



6.12 Plano de La Florida, Valparaíso, Zacatecas. Tomado de Cabrero, 1992, fig. 1.



6.13 Plano del guachimontón de Totoate, Mezquitic, Jal. Tomado de Kelley, 1971, fig. 1a.



6.14 Pochotitan, San Martín de Bolaños, Jal. Planta y axonometría del guachimontón del sitio. Tomado de Cabrero y López, 2002, figs. 27 y 28.

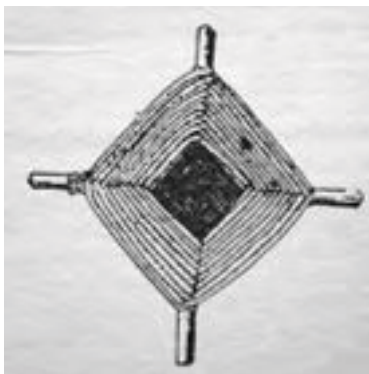


a

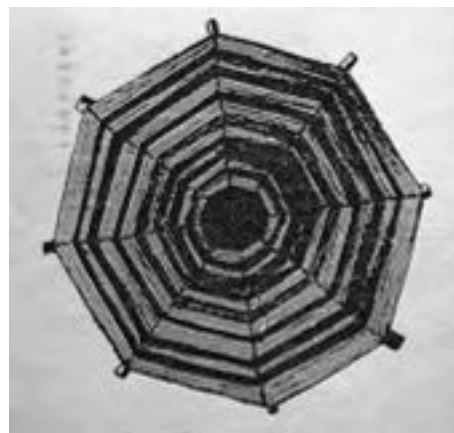


b

6.15 Maquetas de guachimontones, estilo Ixtlán del Río. Tomado de: a) Winning y Hammer, 1972, fig. 43; b) Townsend, ed., 2000, p. 113.



Romboide



Octogonal

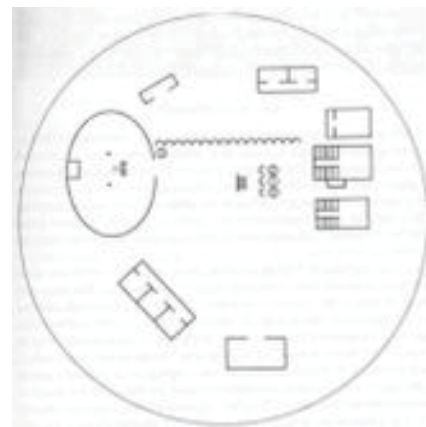


Circular

6.16 *Tsikurite* (plural de *tsikiri*), cultura wixarika. Tomado de Lumholtz, 1986 [1900 y 1904], figs. 200, 120 y 136.



6.17 Tukipa de Ocota de los Llanos. Vistas general aérea, del tuki y de algunos de los xixirite. Foto: Arturo Gutiérrez. Tomado de: arriba y abajo: Neurath, 2002, fotografías 13 (detalle) y 15; derecha, Gutiérrez, 2002, fotografía 4, detalle.



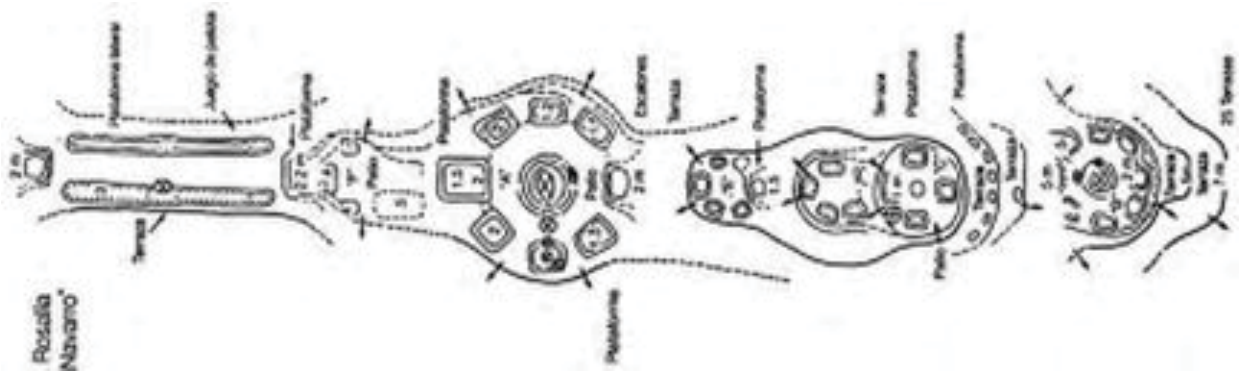
a

b

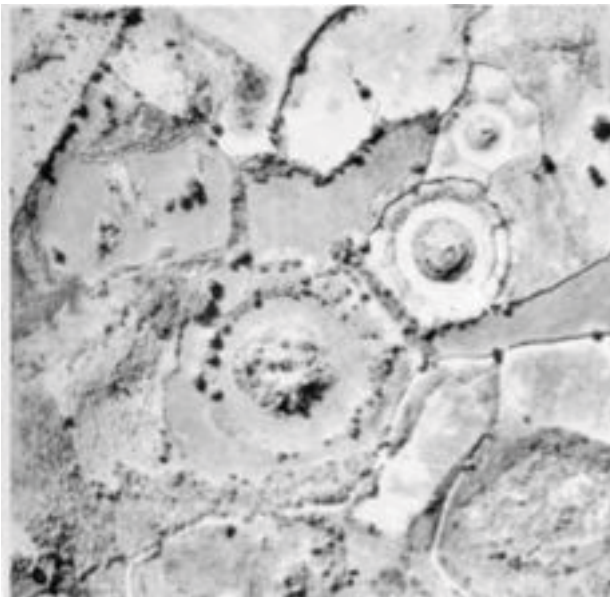
6.18 a) Tukipa de Tierra Morada, b) Planta de tukipa de Las Latas; tomado de: Neurath, 2002, mapa 7.



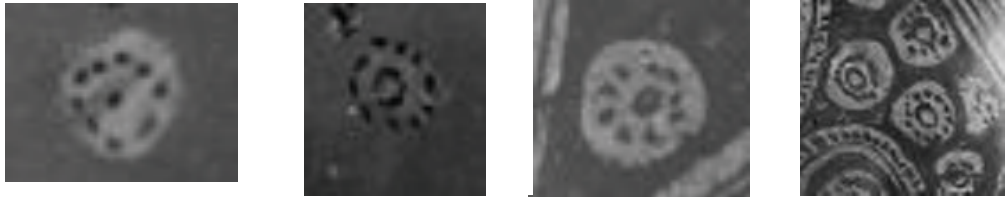
6.19 Maqueta de un conjunto cuatripartita-circular, estilo Ameca-Etztatlán, MRG. Foto: VHD.



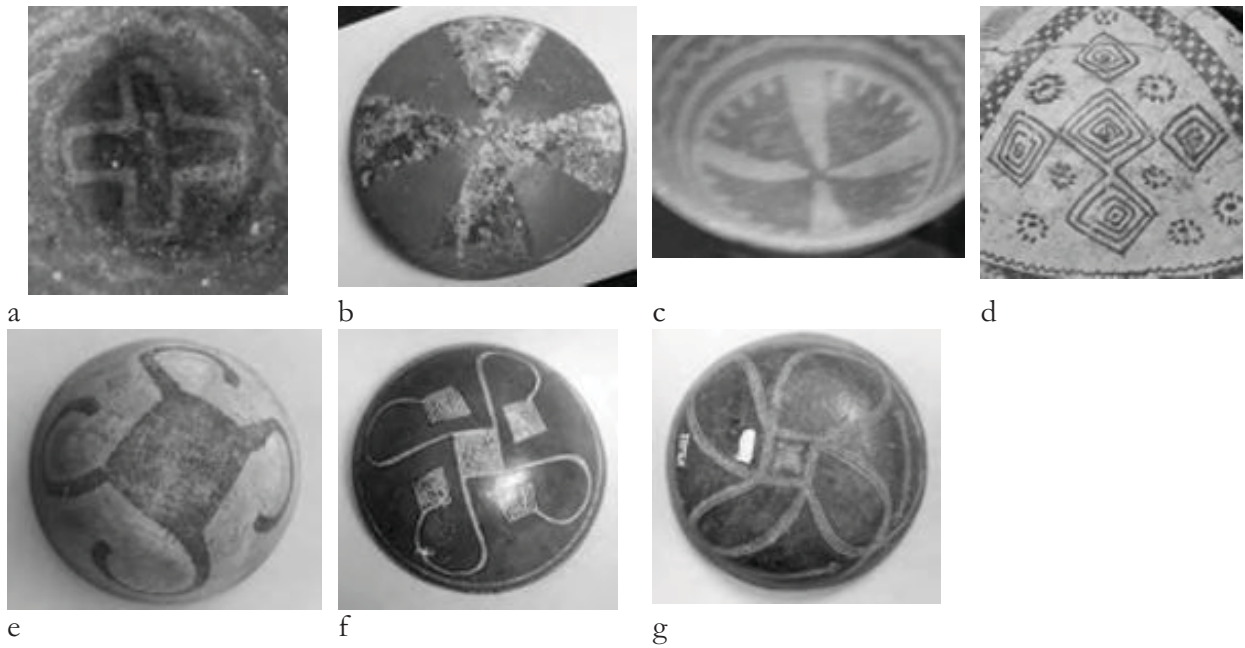
6.20 Recinto Aurelio Villa Navarro, Peñol de Santa Rosalía, Jal. Tomado de Weigand y García, 2005, fig. 5.



6.21 Vista área del sitio Los Guachimotones, Teuchitlán, Jal. Tomado de: Weigand y Esparza, 2004, p. 15



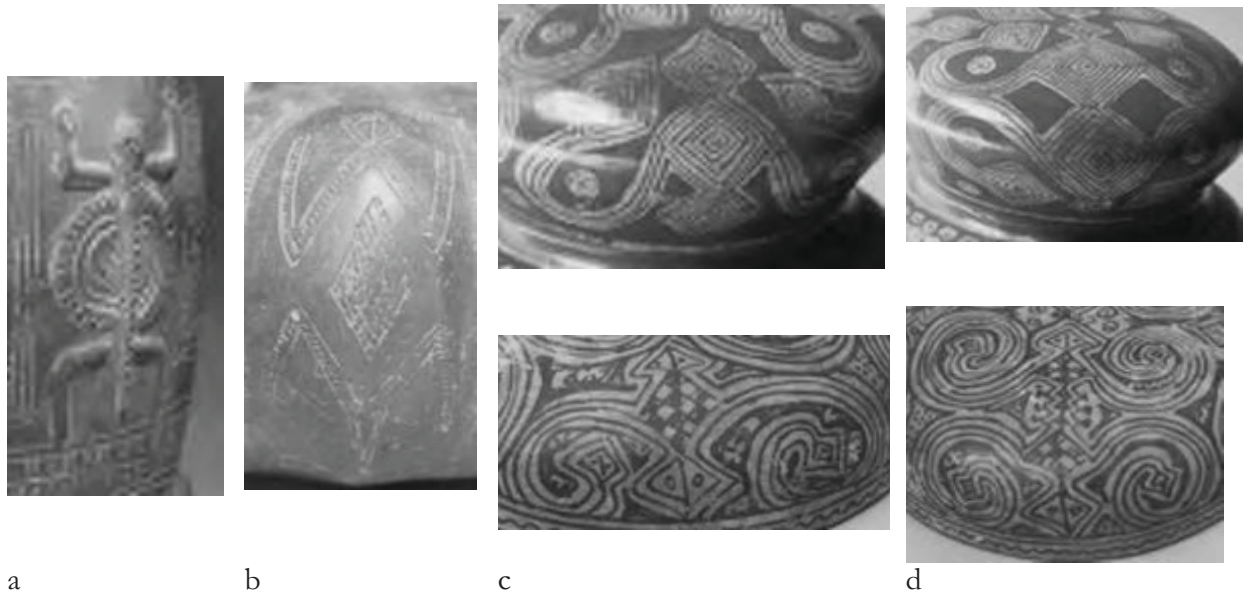
6.22 Motivo “guachimontón” pintado en vasijas (punto o círculo rodeado de puntos dispuestos en círculo). Foto: VHD.



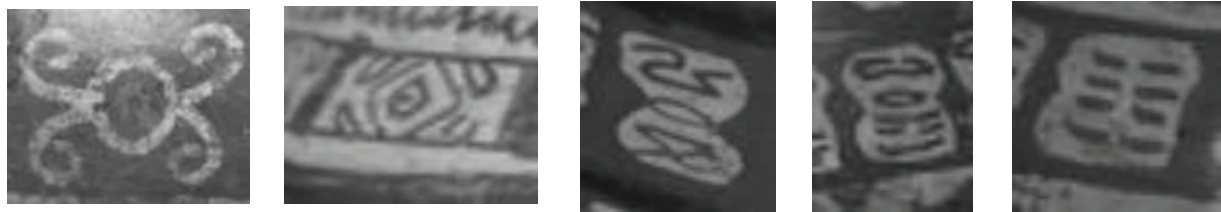
6.23 Tipos de cruces plasmadas en las vasijas: a) griega; b) con los brazos triangulares; c) con los brazos triangulares y dentados en un lado; d) conformada por cinco rombos (“ojo de dios”); e) esvástica con rombo o cuadrado central y brazos curvilíneos; f) esvástica con rombo o cuadrado central y brazos curvilíneos con rombos en los extremos; g) con el centro cuadrangular y los brazos lobulados. Foto: VHD.



6.24 Variedad de formas serpentinadas plasmadas en las vasijas. Foto: VHD.



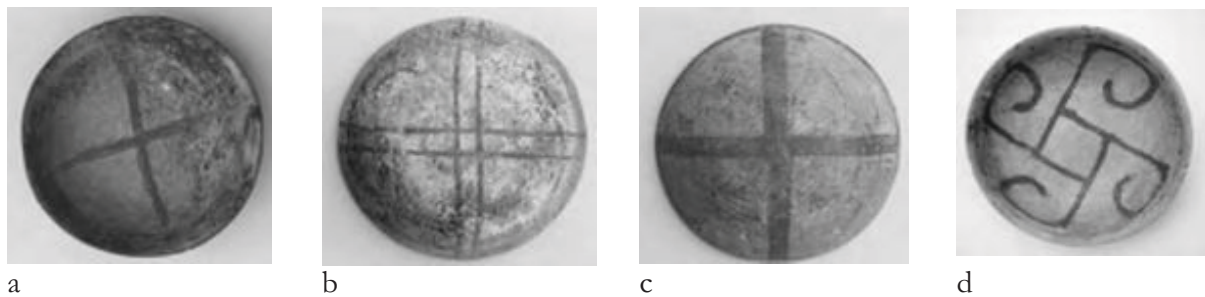
6.25 Variedad de formas de reptiles con extremidades (“monstruo de la tierra”): a) “naturalista”, b) “esquemática”, c) bicéfala con dos extremidades serpentinias; d) bicéfala con cuatro extremidades serpentinias. a) Tomado de Townsend, ed., 2000, p. 103, fig 16. b, c, d) Foto: VHD.



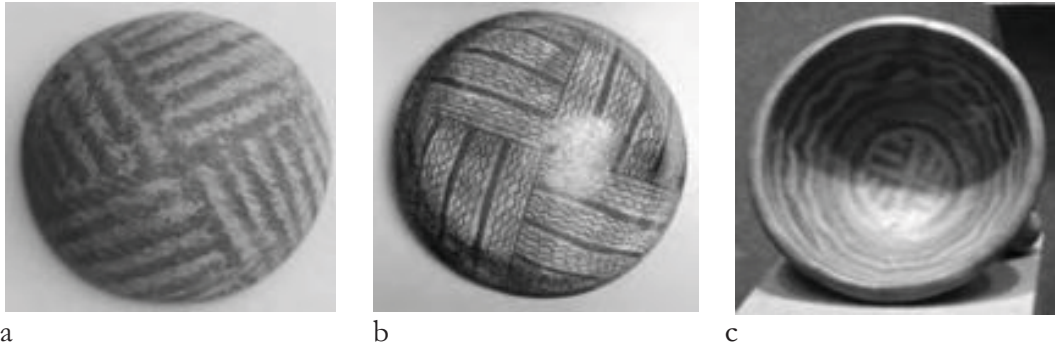
6.26 Posibles figuras de batracios, relativamente desde lo más cercano a lo figurativo a lo más abstracto. Foto: VHD.



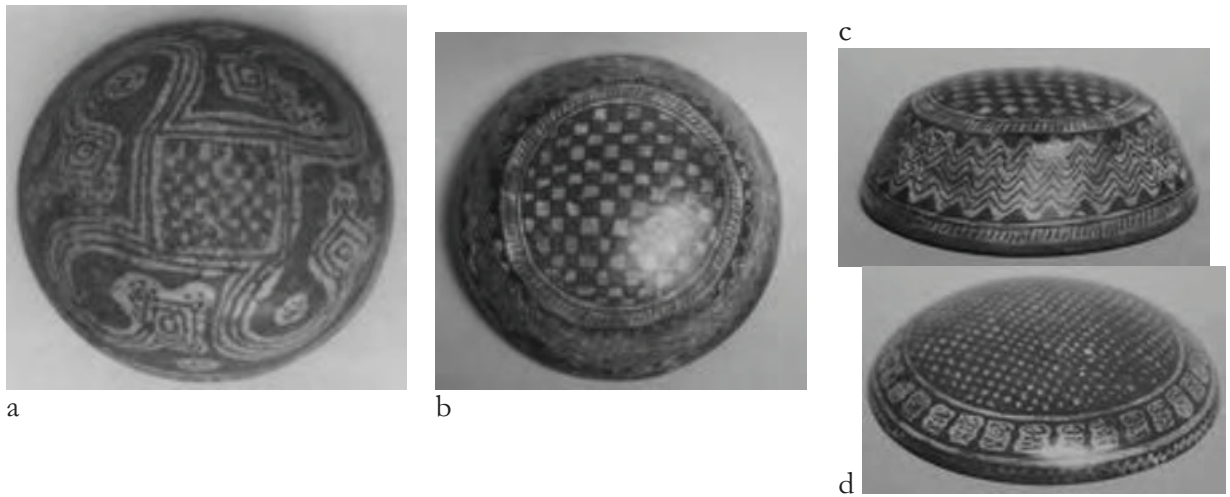
6.27 ¿Axolotes?. Foto: VHD.



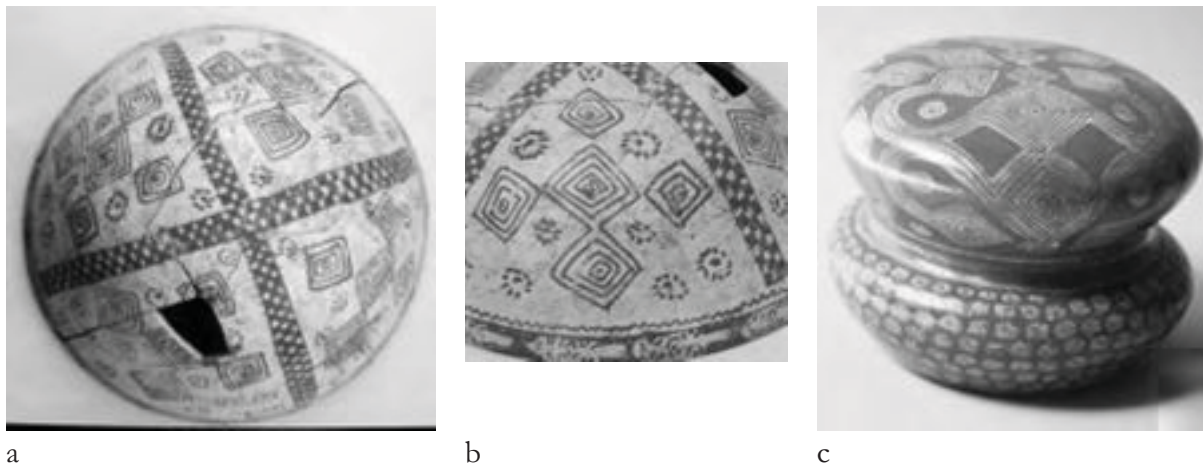
6.28 Vasijas del estilo Ameca-Etztatlán con diseños quincunciales. a) Tala-147, bícroma, pintada en el fondo; b) Tala-265, bícroma, pintada en la base; c) Tala 161, rojo y café sobre crema, pintada en la base; d) Tala-99, bícroma, pintada en el fondo. Museo Arqueológico Tlallan. Foto: VHD.



6.29 Diseños de la superficie de la tierra. a) cuenco, estilo Ameca-Etztatlán, Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-152; b) cajete, estilo Arenal, clave Huit-v32, MRG; c) cuenco, estilo Zacatecas, MNA. Foto: VHD.



6.30 Vasijas pintadas en el exterior con el diseño tablero de ajedrez figurando la superficie de la tierra. a) Cuenco, Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-192. b, c) Dos vistas de cuenco, MRG, clave Huit-v38. d) Cajete, MRG, clave Huit-v41. Fotos: VHD.



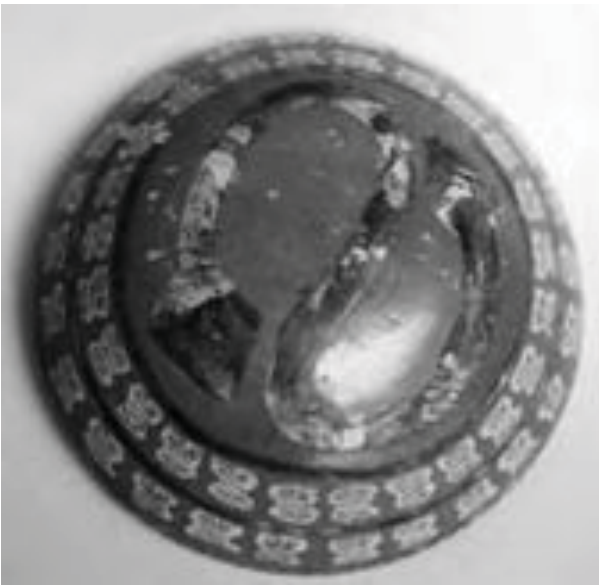
6.31 a, b) Cuenco, estilo Ameca-Etztatlán, Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-177; c) Bule con la boca hacia abajo, atribuido al estilo Arenal, MRG, clave Huit-v-06. Fotos: VHD.



a



b



c



d

6.32 Serpientes marinas pintadas en la superficie exterior de vasijas. a) Cuenco arriñonado, estilo Ixtlán del Río, Museo Histórico de Guachinango, Jal. b, c) Cajete y cuenco, estilo Arenal, MRG, claves Huit-v39 y Huit-v23. d) Cuenco estilo Ameca-Etztatlán, MRG. Fotos: VHD.



a



b



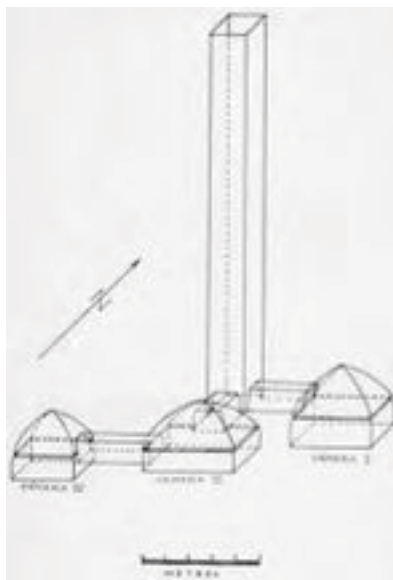
c

6.33 Cuencos hemiesféricos con composiciones duales en la superficie exterior; a) estilo Ameca-Etztatlán, Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-267; b) estilo Ameca-Etztatlán, MRG; c) estilo Arenal, MRG, clave Huit-v16. Foto: VHD.



6.34 Superficie exterior de una escudilla, estilo Lagunillas. MRG. Foto: VHD.

Capítulo 7. Conclusiones
La comprensión del arte de la cultura de tumbas de tiro
En busca de nuevas claves

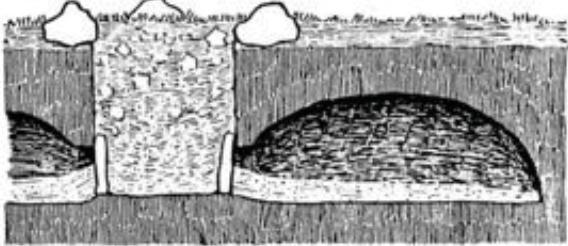
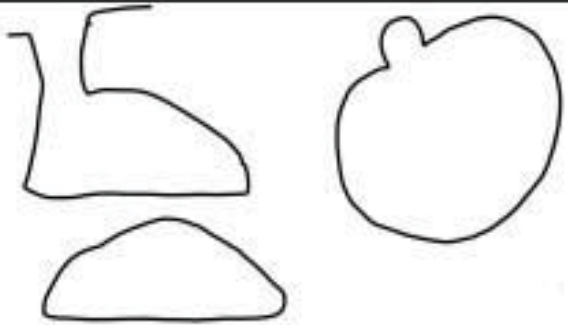


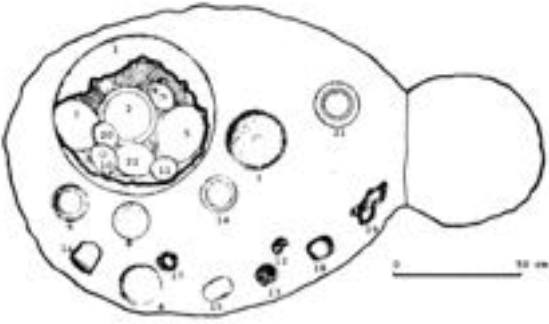
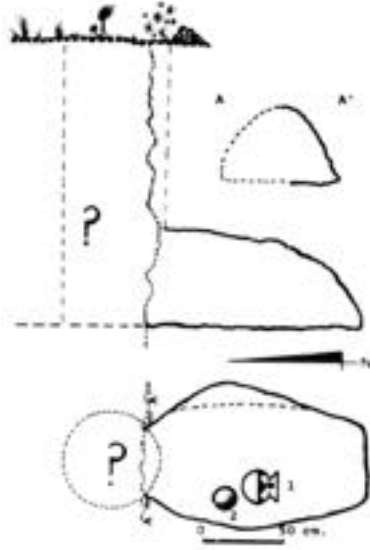
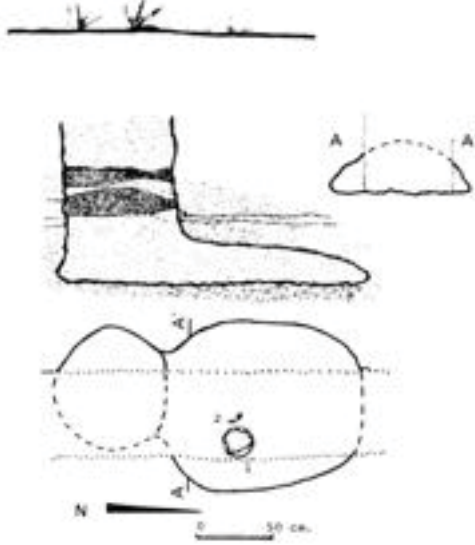
7.1 En orden dextrógiro: Los Guachimontones, Teuchiltán, Jal., foto: VHD. Cuenco pintado en rojo sobre crema con esvástica; estilo Ameca-Etztatlán, Museo Arqueológico Tlallan, clave Tala-99, foto: VHD. Escultura femenina estilo Lagunillas, variante A, MNA, tomado de *Arqueología Mexicana*, ed. especial 17, p. 69. Tumba El Frijolar, El Arenal, mpio. de Etztatlán, Jal., tomado de Corona Núñez, 1955, fig. 1.

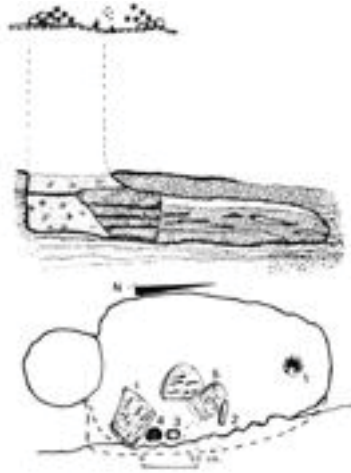
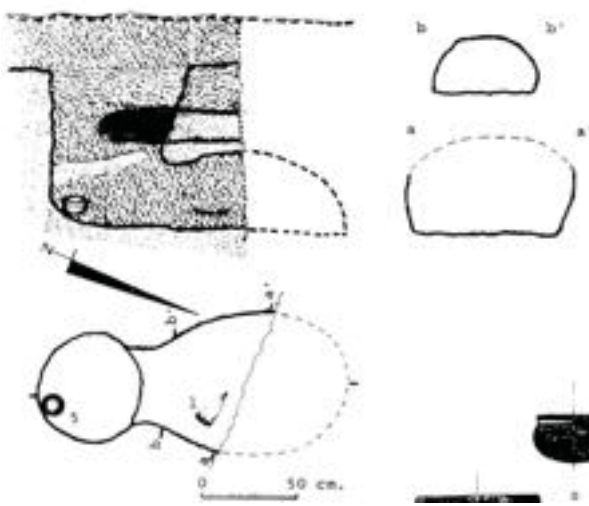
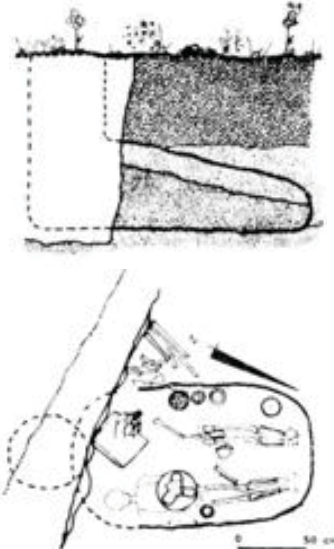
CUADROS

CUADRO 4.1 CLASIFICACIÓN FORMAL DE LAS TUMBAS DE TIRO

Tipo A. Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es).

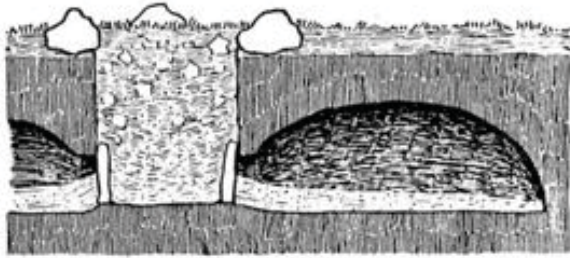
<p>A1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.</p>	
	<p>Los Copales/ Cerro de los Monos e Higueras, Colima; Barreras, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de entre 1.20 y 2 m de profundidad, diámetro de 0.70 a 1.50 m. Cámara de planta ovalada de 3 m de largo, techo abovedado cuya altura máxima es de 1 m. Entrada a la cámara es ovalada, de 0.70 m de altura.</p> <p>Con mayor frecuencia con una cámara lateral y en menor medida con dos cámaras laterales.</p> <p>Fuente del texto: Disselhoff, 1931; del dibujo: Disselhoff, 1960, publicado en Leyenaar, van Bussel y Weber, 1992, p. 65.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-1</p>
	<p>Tumba de tiro de El Casco, Usmajac, mpio. de Sayula, Jalisco. En el sector sureste de la cuenca de Sayula.</p> <p>Tiro cilíndrico de 3.16 m de profundidad. Cámara lateral con cúpula y planta oval de 4.03 x 3.84 m, altura máxima de 1.67 m.</p> <p>Saqueada. Se localiza en la sección media de una colina, a 1 km de distancia del sitio Caseta. La mayor de las tumbas de tiro registradas en la cuenca de Sayula.</p> <p>Proyecto arqueológico cuenca de Sayula, 1990-1997.</p> <p>Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 305, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-2</p>

	<p>Tumba 5 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad 1.20 m. Tiro cilíndrico de 0.50 m de diámetro. Cámara de planta oval de 1.50 x 1.20m, altura 0.60 m.</p> <p>“Microtumba”: por el tamaño tan pequeño de la tumba y la ausencia de material óseo, Galván supone que se trata de un entierro infantil. Información proporcionada por un tercero. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 131-133, lám. 67.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-3</p>
	<p>Tumba 16 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 2 m. Cámara de planta oval de hasta 1.35 (medida incompleta) x 0.95 m, altura 0.55 m. Orientación norte a sur.</p> <p>“Microtumba”: por el tamaño tan pequeño de la tumba y la ausencia de material óseo, Galván supone que se trata de un entierro infantil. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 177-178, lám. 111.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-4</p>
	<p>Tumba 18 de Lomas del Vergel, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 1.75 m. Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro. Cámara de planta oval de 1.45 x 1.25 m, altura 0.35 m. Orientación de esta a oeste.</p> <p>“Microtumba”: por el tamaño tan pequeño de la tumba y la ausencia de material óseo, Galván supone que se trata de un entierro infantil. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 183-184, lám. 117.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-5</p>

	<p>Tumba 19 de El Guarda, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 2.75 m. Tiro cilíndrico de 0.75 m de diámetro. Cámara de planta oval de 2.3 x 1.75 m, altura 0.35 m; el autor precisa que tiene cúpula, cuya altura es 0.50 m. Orientación de sur a norte.</p> <p>Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 184-189, lám. 123.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-6</p>
	<p>Tumba 20 de Lomas del Vergel, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 1.30 m. Tiro cilíndrico de 0.65 m de diámetro. Cámara de planta oval de 1.20 x 0.80 m, altura 0.45 m; el piso con ligera inclinación de 0.10 m. Orientación de sur a norte.</p> <p>Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. (Microtumba)</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 190-191, lám. 127.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-7</p>
	<p>Tumba de Ciudad Granja, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 1.50 m. Tiro cilíndrico. Cámara de planta oval de 1.80 x 1.50 m, altura 0.75 m; el piso con ligera inclinación de 0.10 m. Orientación de sur a norte.</p> <p>Parcialmente saqueada y destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 194-201, lám. 133.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-8</p>

	<p>Tumba de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>De acuerdo al dibujo: tumba de tiro cilíndrico, de 1.25 m de diámetro y 3 m de profundidad. Cámara de planta oval. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena. Fuente: Weigand, 1993, p. 48, fig. 2.3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-9</p>
	<p>Tumba de tiro 5 de Pochotitan, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico con cámara lateral oval, el piso de ambos en el mismo nivel. Construida con lajas. El tiro mide 0.86 m de diámetro y 2.22 m de profundidad, se revistió con una capa de piedras a manera de muro de contención. La cámara tiene un muro alrededor que se alza hasta el techo; estos muros pudieron servir para reforzar a causa de la fragilidad del suelo. La cámara mide 3.30 x 2.98 m, y de altura 1.20 m. Saqueada. Se encuentra a 7 m de distancia de la Tumba de tiro 6, y a 75 m de distancia del guachimontón que se encuentra en el sitio. Fuente: Cabrero y López, 2002, p. 148, fig. 35.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-10</p>
	<p>Tumba de La Pedrera, Pozo 2, Detalle 3, Puerto Vallarta, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico con el piso al mismo nivel que el de la cámara, cuya planta es oval y presenta bóveda. Tiro de 1.20 m de diámetro y 0.70 m de profundidad. Cámara de 0.40 x 0.50 m, y altura de 0.40 m, con tamaño adecuado para enterrar un infante. Al parecer una piedra blanca, grande, marcó el lugar de la boca del tiro. Fuente: Mountjoy y Sandford, 2006, Table 1; Mountjoy, 2003, sitio PV-28 (La Pedrera), fig. 28.8.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-11</p>

A2 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.

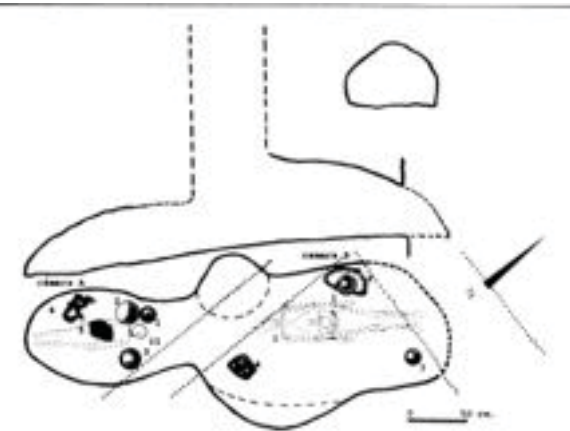


Los Copales/Cerro de los Monos e Higueras, Colima; Barreras, Jalisco.

Tiro cilíndrico de entre 1.20 y 2 m de profundidad, diámetro de 0.70 a 1.50 m. Con mayor frecuencia con una cámara lateral y en menor medida con dos cámaras laterales. Cámaras de planta ovalada de 3 m de largo, techo abovedado cuya altura máxima es de 1 m. Entrada a la cámara es ovalada, de 0.70 m de altura.

Fuente del texto: Disselhoff, 1931, fig. 1d; del dibujo: Disselhoff, 1960, publicado en Leyenaar, van Bussel y Weber, 1992, p. 65.

CLAVE DE LA TUMBA: T-12



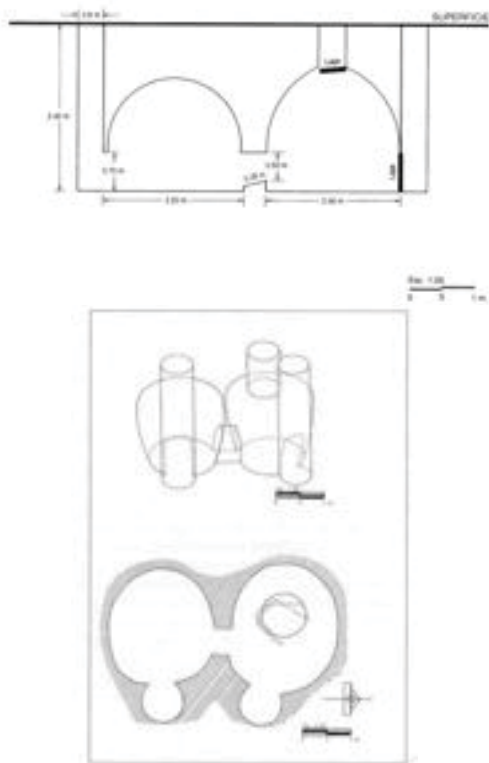
Tumba 7 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.

Tiro cilíndrico ubicado en la unión de dos cámaras. Profundidad máxima: 2.35 m, el piso presenta un ligero desnivel de 0.25 m. El largo total de la base es de 4 m. Cámara A: al sur, de planta oval de 1.65 x .80 m, altura 0.50 m. Por las dimensiones pequeñas y la ausencia de material óseo Galván supone que se trataba de un entierro infantil. Cámara B: al norte, de planta irregular cuyas medidas máximas son 2.35 x 1.20 m y altura de 0.70 m. Se piensa que perteneció a un individuo adulto. Orientación en eje sur-norte. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.

Fuente: Galván, 1991, pp. 141-144, lám. 76.

CLAVE DE LA TUMBA: T-13

A3 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con dos o más tiros y dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda.



Tumba de tiro de El Aguacate, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.

Podría tratarse de dos tumbas unidas. Tumba con tres tiros cilíndricos y dos cámaras comunicadas por medio de un pasillo. Dos tiros son laterales a las cámaras y tienen el piso al mismo nivel que las cámaras. El tercer tiro está sobre la bóveda de una de las cámaras. Las cámaras tienen planta oval y bóveda.

Los tiros laterales miden 2.40 m de profundidad y 0.80 m de diámetro; el tiro central mide 1.20 m de profundidad y 0.80 m de diámetro. La cámara menor mide 2.20 x 2 m, su altura es de 1.70 m. La segunda mide 2.20 x 2.40 m y de altura 1.90 m. El pasillo que las conecta mide 0.35 m de largo x 0.50 de ancho. Saqueada. Fuente: Cabrero y López, 1997, pp. 14; Cabrero y López, 2002, pp. 48, 59, 145, fig. 33. Cabrero, 1984, p. 84.

CLAVE DE LA TUMBA: T-14

A4 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta cuadrangular y bóveda.

Sin ilustración.

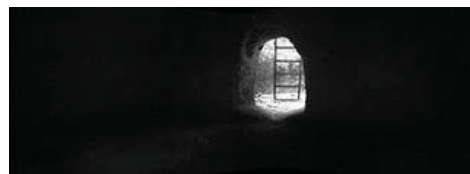
Tumba de cerro del Teúl, mpio. de Teúl de González Ortega, Zacatecas.

Tiro cilíndrico y cámara lateral de planta cuadrangular y bóveda, pisos del tiro y la cámara al mismo nivel. Tiro de 1 m de diámetro y 1.20 m de profundidad; en el fondo, una laja vertical adosada a la pared sur tapaba un orificio circular de 0.50 m de diámetro que da acceso a la cámara; ésta es de planta cuadrangular redondeada en su esquinas, mide 4.20 m de ancho x 2.70 m de largo, la bóveda en forma de horno mide 1.30 m de altura máxima.

La tumba fue encontrada por un campesino,

	<p>Corona Núñez la inspeccionó en noviembre de 1956 y abril de 1958. Fuente: Corona, 1972, pp. 29, 30, 36 y 37.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-15</p>
--	--

A6 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta cuadrangular y techo plano.



Tumba de Acatlán de Juárez, Jalisco.

Registrada, ya saqueada, sobre una loma dentro del panteón municipal, por José Corona Núñez en enero de 1952. En tres publicaciones ofrece datos diferentes, pero en todas plantea que la cámara es un prisma rectangular, con techo plano, de 1.65 o 1.70 m de altura. No especifica la ubicación del tiro, por la foto puedo suponer que su base está al mismo nivel que el piso de la cámara. Del tiro en dos casos dice que es redondo, de 2 o 1.70 m de diámetro. Otros datos publicados son:

Corona, 1960, pp. 53, 55: cámara de planta cuadrangular, de 5 x 4 m y 1.65 de altura; tiro de 2 m de diámetro, más amplio de lo normal. Corona, 1972, p. 57: al penetrar a la tumba se perforó la cámara. Ésta tiene paredes verticales, bóveda plana y planta rectangular con sus líneas bien marcadas y rectas. La planta mide 3.50 x 3 m, y 1.70 m de altura. Corona, 1992, pp. 128, 129: el tiro debía ser cuadrado de 1 m por lado y supone que se modificó para hacerlo cilíndrico, con 1.70 m de diámetro y profundidad de 3.41 m. Da acceso a una cámara de 5.77 x 4.30 m cerrada por una bóveda plana a 1.70 m de altura.

La foto de arriba aparece en Corona, 1992, fig. 20.56. La foto media en

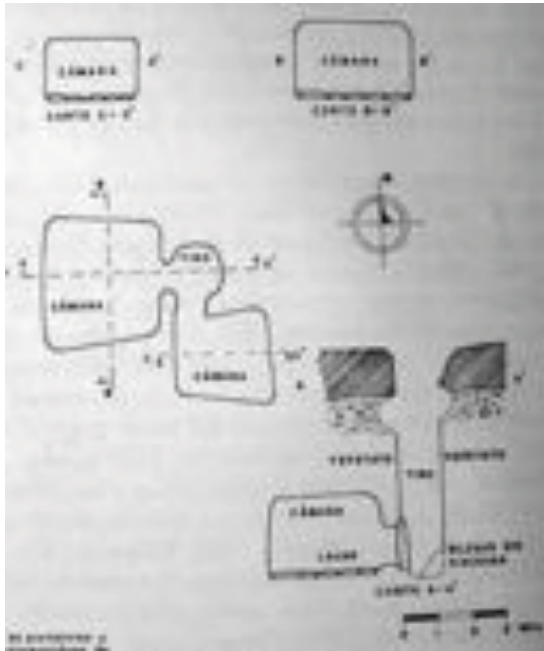
<http://www.panoramio.com/photo/15545177>,

el autor es "Vocho". La foto inferior es de Roberto Toscano F. y fue publicada en:

<http://rotoscanosoft.blogspot.com/2010/09/tumba-de-tiro-acatlan-de-juarez-jalisco.html>

CLAVE DE LA TUMBA: T-16

A7.1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y techo plano. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.



Tumba de tiro de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.

De acuerdo al dibujo: tiro cilíndrico de 1.20 m de diámetro y 6.70 m de profundidad; en su base se abren –hacia el oeste y sur- dos pasillos que comunican cada uno con una cámara. Las cámaras de planta cuadrangular no simétrica, paredes rectas y techo plano. La cámara oeste es de mayor tamaño: planta de 3.80 x 3.50 m –medidas máximas-, altura 2.40 m. Cámara sur: planta de 2.80 x 2.80 m –medidas máximas-, altura de 1.76 m.

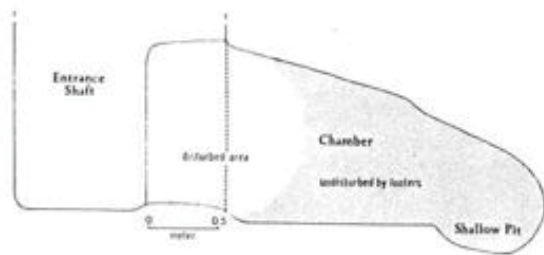
El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena.

Fuente: Weigand, 1993, p. 56, fig. 2.8.

CLAVE DE LA TUMBA: T-17

Tipo B. Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es).

B1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.

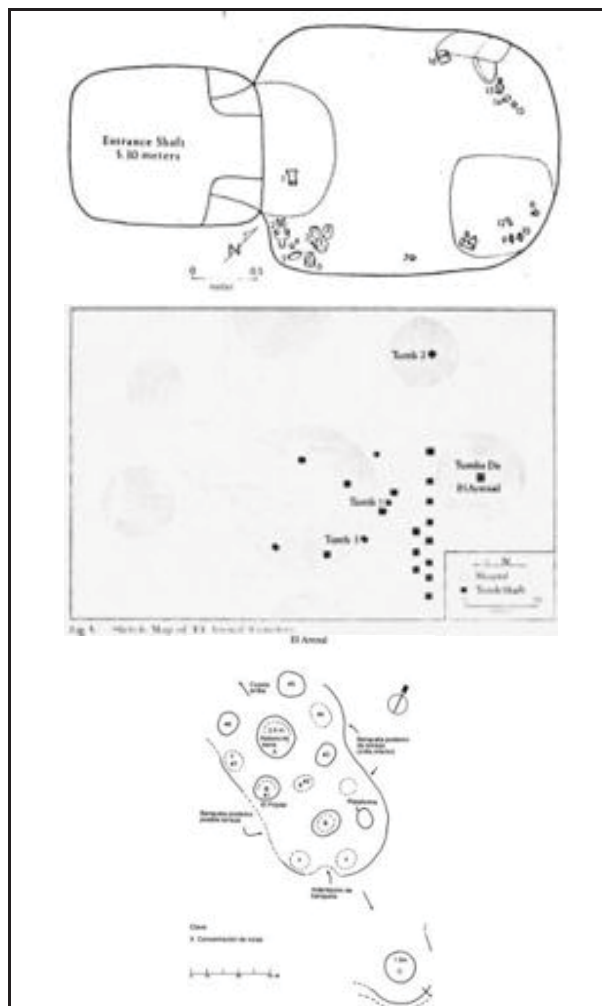


Tumba 3 de El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jalisco.

Tiro cuadrangular y cámara lateral de planta oval y techo abovedado. Según el dibujo: tumba de tiro cuadrangular, de 1.50 x 1.20 m, y 5.30 m de profundidad. Al parecer, la parte inferior del tiro es más estrecha.

La cámara mide 1.90 x 2.20 m, altura en su parte media de .90 m. El piso presenta una ligera depresión hacia una de las esquinas del fondo. Saqueada y disturbada. Registro arqueológico en 1963.

Fuente: Long, 1966, pp. 52, 55, figs. 9, 10 y 5.



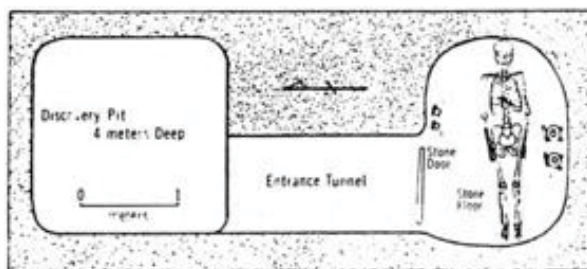
Asociada con arquitectura de superficie, en el sitio otras 21 tumbas de tiro.

Weigand detecta que la arquitectura de superficie es un guachimontón, de modo que la tumba está en la orilla oeste del edificio central.

Plano con la identificación de los guachimontones: Weigand, 1993, fig. 1.1.

CLAVE DE LA TUMBA: T-18

B1.1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con una cámara con planta circular u oval y bóveda / Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

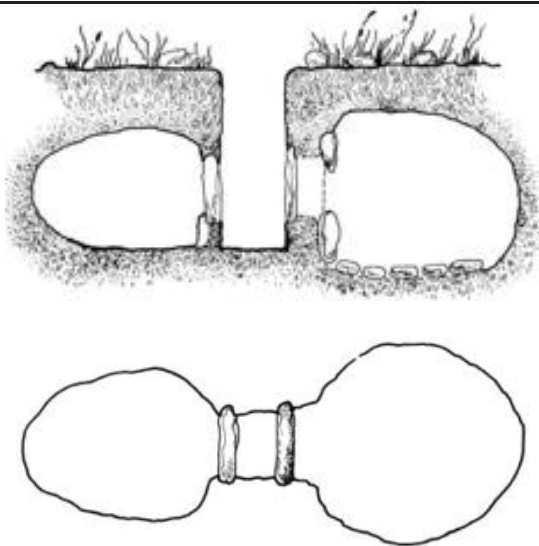


Tumba 1 de Mari Pérez, mpio. de Etzatlán, Jalisco.

De acuerdo al dibujo: tiro cuadrangular de 2 m por lado y 4 m de profundidad. En la pared sur, hacia la mitad oeste, se abre un pasillo de 1 m de ancho y 2 m de largo, que comunica con una cámara de planta oval, de 2.10 x 1.50 m. Saqueada. Registro arqueológico en 1962. Fuente: Long, 1966, pp. 56, 57, fig. 11.

CLAVE DE LA TUMBA: T-19

B2.1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.



Tumba de tiro 2 de El Maizal, zona de Los Toriles, mpio. de Ixtlán del Río, Nayarit.

Tiro con dos cámaras laterales, el piso del tiro y de la cámara de mayor tamaño están al mismo nivel. Tiro cuadrangular, cámaras con techo abovedado u planta oval. Sin datos de las dimensiones. En la Tumba de Tiro 2 de El Maizal se aplicó un revestimiento de pigmento blanco en las paredes del tiro. Excavada en el Proyecto rescate arqueológico Autopista Ixtlán-Tepic, temporada 1993-1994. Fuente: Zepeda, 1994, pp. 76 (fig. 3), 71, 75, 76 (fig. 4), 77.

CLAVE DE LA TUMBA: T-20

B3.1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con una cámara con planta cuadrangular y bóveda. / Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.



Tumba 1 de San Sebastián, mpio. de Etzatlán, Jalisco.

Tiro cuadrangular, no simétrico, cuyas medidas máximas por lado son 1.60 x 1.70 m, altura: 4.60 m. Del lado norte se abre un pasillo de corte cuadrangular de 1.20 m de ancho, 1 m, de altura y 1.25 m de largo; el piso del pasillo está ligeramente más arriba que el nivel de los pisos del tiro y la cámara. Llega a la parte media de la pared sur de una cámara. Cámara de planta cuadrangular de 3.25 m por lado y 1.75 m de altura. Se encontró bajo un montículo artificial de 3 m de altura, próximo a las colinas al suroeste de la laguna de Magdalena [muy probablemente de un guachimontón]. Saqueada.

Fuente: Long, 1966, fig. 3, pp. 13-22.

B6.1 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.



Tumba 2 de El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jalisco.

Según el dibujo: con un tiro y tres cámaras al mismo nivel de planta cuadrangular y techo abovedado cuya división cuatripartita semeja uno de “cuatro aguas”. El diseño es asimétrico, las plantas con distintas dimensiones.

Tumba con tiro cuadrangular de 0.85 m por lado y 10.90 m. de profundidad. Del lado sur una abertura de 0.35 m de largo conduce a la cámara 1. Cámara 1, la planta mide en promedio 2 m por lado, altura máxima del techo 1.20 m. Del lado norte del tiro, una abertura de .60 m de largo que en planta se va ampliando, lleva a la segunda cámara. Cámara 2, de planta cuadrangular de 2.50 x 3 m, altura máxima 1.40 m. En su pared este se abre el tercer pasillo de la tumba: de 1 m de largo en su parte media, y .60 m de altura, conduce a la cámara 3. Cámara 3 cuadrangular de 2 x 2.20 m, altura de 1.20 m. Su techo une dos secciones trapezoides y dos triangulares.

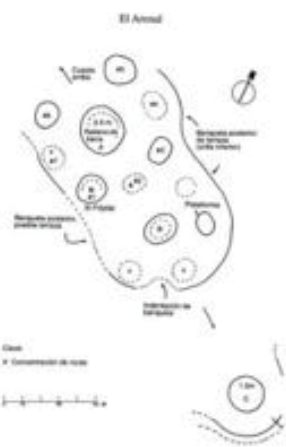
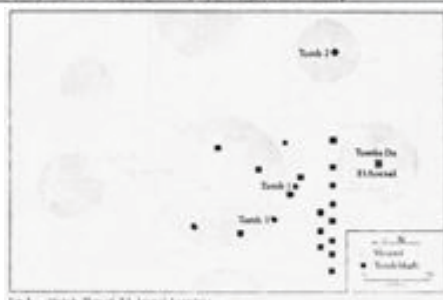
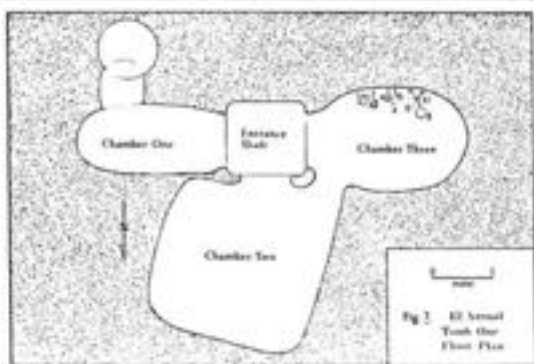
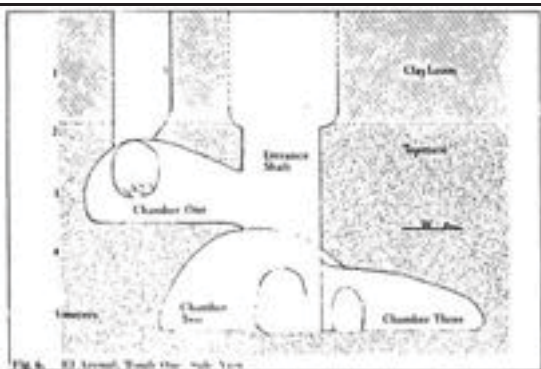
Se reportó saqueada en 1961. Registro arqueológico en 1962. Asociada con arquitectura de superficie, bajo el centro de una plataforma. En el sitio otras 21 tumbas de tiro. Fuente: Long, 1966, p. 50, figs. 8 y 5.

Weigand detecta que la arquitectura de superficie es un guachimontón, de modo que la tumba está bajo una de las plataformas circundantes.

Plano con la identificación de los guachimontones: Weigand, 1993, fig. 1.1.

CLAVE DE LA TUMBA: T-22

B7 Tumba con los pisos del tiro y de la cámara al mismo nivel. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). / Con dos o más cámaras con bóveda y plantas mixtas.



Tumba 1 de El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jalisco.

Con dos tiros y tres cámaras en dos niveles, todos de distinto tamaño; el diseño no es simétrico. Al parecer la profundidad máxima es de poco más de 5 m. Según el dibujo, el tiro principal es cuadrangular, de 1.30 m por lado; se sugiere que es más amplio en su sección superior; en la parte media del tiro, del lado este, una abertura de 1 m. de alto conduce a la cámara 1. Cámara 1 de techo abovedado y planta oval de 2.40 x 1.20 m y de 1.30 m de altura; en su pared sur, más arriba del nivel del piso, se abre un pasillo oval de 0.93 m de altura conduce a un tiro cilíndrico de 1 m de diámetro que alcanza la superficie. Más abajo, en la base del tiro principal, del lado norte una abertura oval de 1.06 m de altura comunica con la cámara 2. Cámara 2, de techo abovedado, planta cuadrangular irregular cuyas medidas máximas son 3 x 2.80 m, la altura es de 1.70 m. En la pared sur, esquina oeste, hay una abertura ovalada de 0.60 m de altura, que conduce a la cámara 3. Cámara 3, de techo abovedado y planta oval de 1.73 x 2.60 m, y .93 m de altura en su parte media.

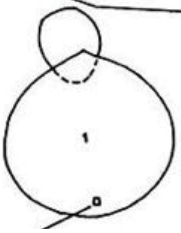
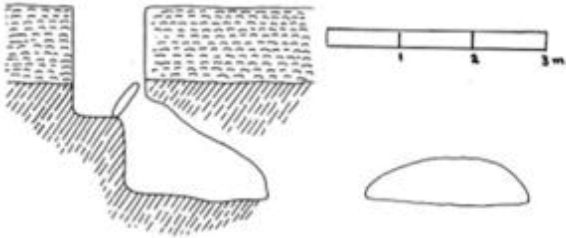
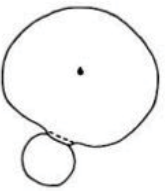
Saqueada, registro arqueológico en 1962. Fuente: Long, 1966, pp. 44, 49, figs. 5-7. Long detecta escuetamente su asociación con arquitectura de superficie. Asimismo que ahí mismo había otras 21 tumbas de tiro.


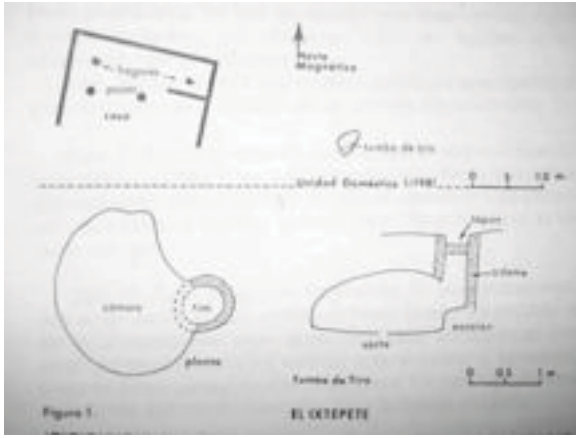
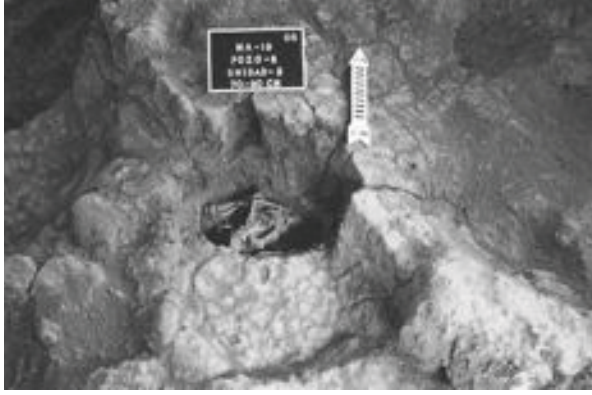
Por el trabajo de Weigand, es posible apuntar que la tumba se encontraba del lado sur y al pie del edificio central de un guachimontón.

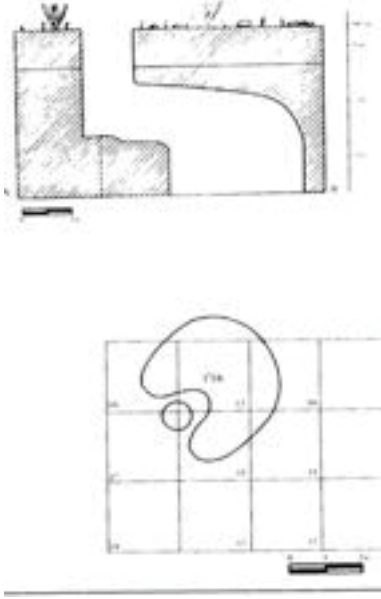
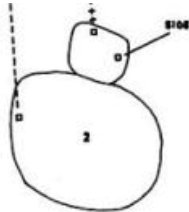
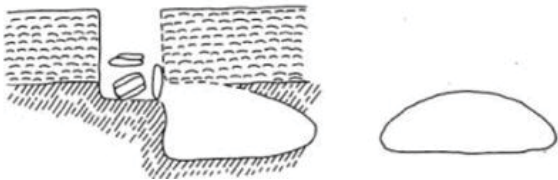
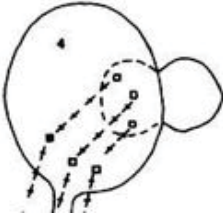

Long, 1966, pp. 44, 49, figs. 5, 6 y 7. Plano con la identificación de los guachimontones: Weigand, 1993, fig. 1.1.

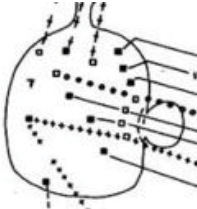
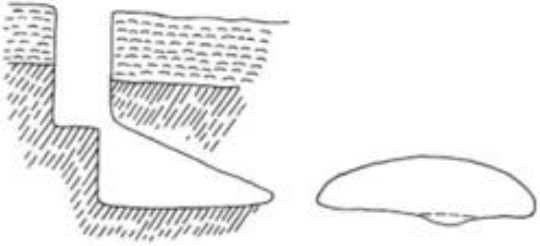
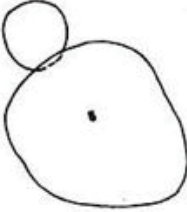
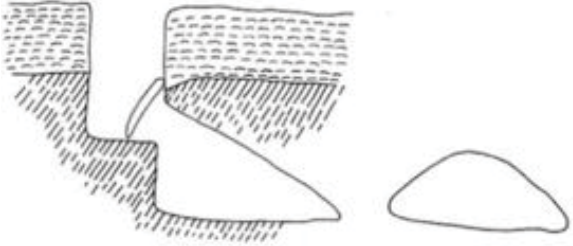
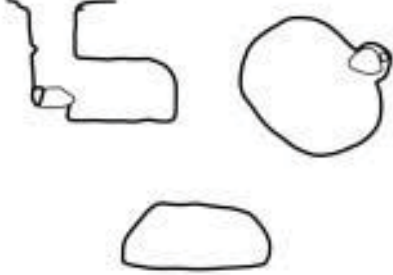
CLAVE DE LA TUMBA: T-23

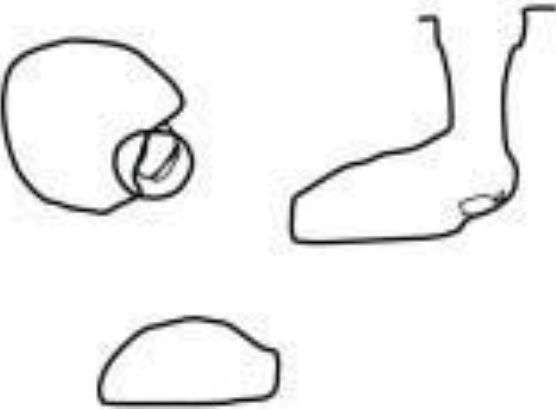
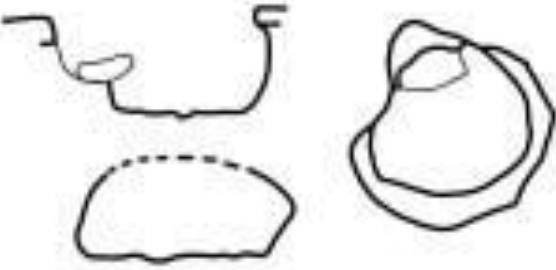
Tipo C. Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es)

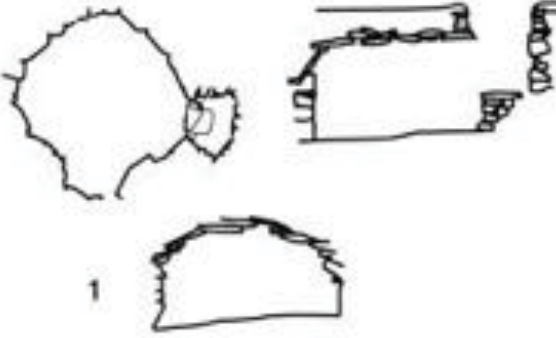
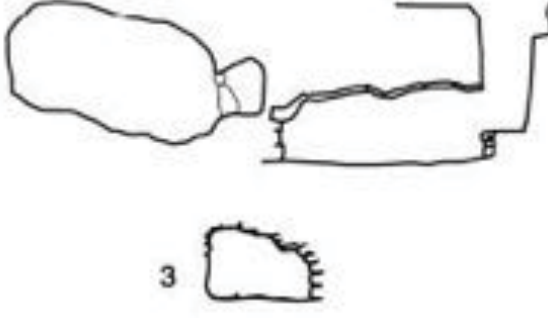
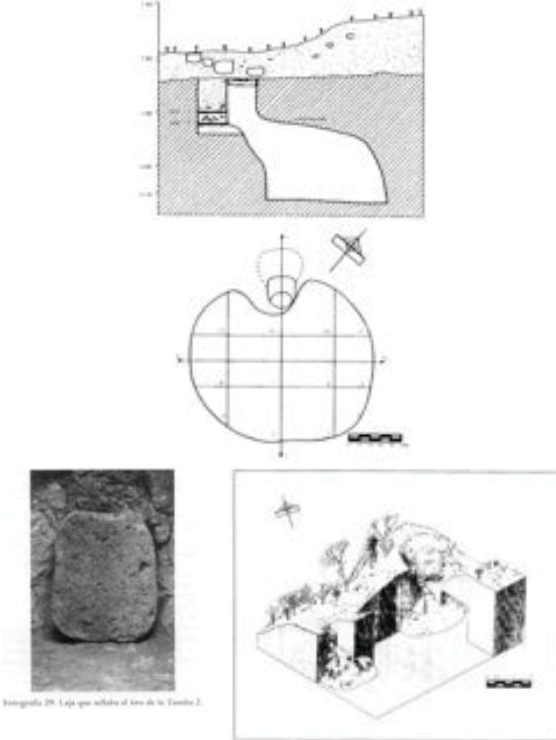
<p>C1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.</p>	
	<p>Tumba 1 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, aunque en esta tumba no selló de modo adecuado.</p> <p>De acuerdo a los dibujos, el tiro mide 0.76 m de diámetro y la cámara 2.18 m de diámetro, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940. Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 2.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-24</p>
	<p>Tumba 3 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. De acuerdo a los dibujos, el tiro mide 0.90 m de diámetro y la cámara 1.70 m de diámetro, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940. Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 4.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-25</p>
	<p>Tumba 6 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, en esta tumba sí</p>


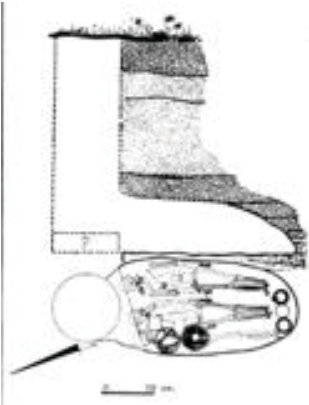
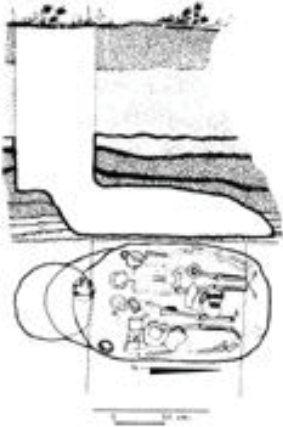
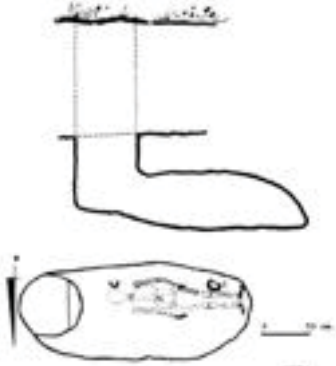
	<p>selló de modo adecuado. De acuerdo a los dibujos, el tiro mide 0.80 m de diámetro, y la planta de la cámara 2.20 x 2.60, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940.</p> <p>Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 7.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-26</p>
	<p>Tumba de tiro de El Iztépete, Zapopan, Jalisco.</p> <p>Tiro con el piso más alto que el de la cámara, tiro cilíndrico y cámara de planta oval y bóveda.</p> <p>Tiro de 0.55 m de diámetro y 1 m de profundidad, el piso de la cámara 0.30 m arriba que el piso de la cámara. Cámara de 2.30 x 1.85 m, y 0.70 m de altura. El tiro estaba ademado con un muro sólido de arcilla que pudo haber sido colada o moldeada. La entrada del tiro estaba sellada con un tapón del mismo material.</p> <p>De acuerdo con Deraga y Fernández, asociada con la Unidad Doméstica 1/1981: a 20 m de una casa.</p> <p>Fuente: Deraga y Fernández, 1986, fig. 1.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-27</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico con el piso del tiro más alto que el de la cámara lateral chica, cuya planta, según foto, parece circular. El tiro del lado sur y la cámara del norte. Es una tumba pequeña para un entierro infantil.</p> <p>No saqueada. Sitio con material tipo Capacha, fechado hacia el 800 a.C.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #8, Unidad #2 (lotes #20, #21, y #22), pp. 56, fig. 50.</p> <p>En otra fuente (Mountjoy y Sandford, 2006, p. 326), se ofrece una fecha de radiocarbono de este sitio en el rango de 820-770 a.C.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-28</p>

	<p>Tumba de tiro 6 de Pochotitan, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico, con cámara lateral de planta semicircular; el piso del tiro más alto que el de la cámara. El tiro mide 0.87 m de diámetro y 1.30 m de profundidad. La cámara semicircular mide 2.20 m a partir del escalón de acceso, 3.60 de ancho y 2.20 m de altura.</p> <p>Saqueada. Se encuentra a 7 m de distancia de de la Tumba de tiro 5, y a 75 m de distancia del guachimontón que se encuentra en el sitio. Ahí mismo se reportan otras dos tumbas de tiro que estaban casi totalmente derrumbadas.</p> <p>Fuente: Cabrero y López, 2002, p. 148, fig. 35.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-29</p>
	<p>Tumba 2 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, aunque en esta tumba no selló de modo adecuado.</p>
	<p>De acuerdo a los dibujos, el diámetro del tiro mide entre 0.90 y 0.60 m, la planta de la cámara 2.50 x 1.98 m, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940.</p> <p>Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-30</p>
	<p>Tumba 4 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Conectada con la Tumba 7 del sitio por medio de un pasillo ubicado en un costado de las cámaras.</p> <p>Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, aunque en esta tumba no selló de modo adecuado.</p>
	<p>De acuerdo a los dibujos, calculo que el tiro mide 0.90 m de diámetro y la planta de la cámara 2 x 2.50 m, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940.</p>


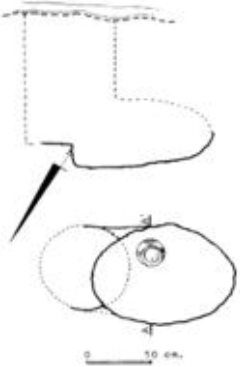
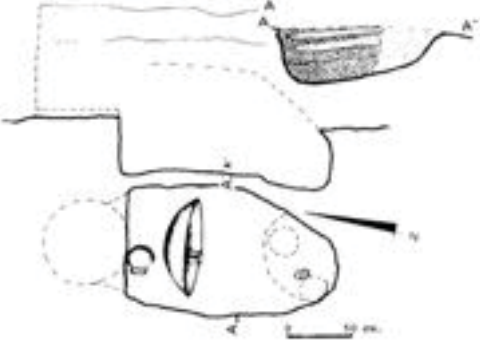
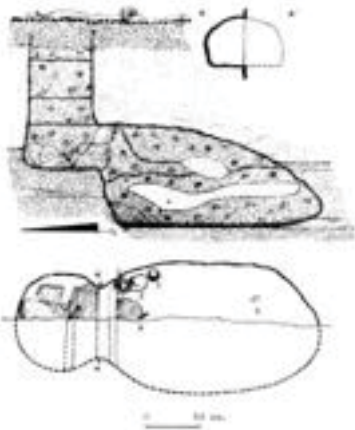
	<p>Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 5.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-31</p>
	<p>Tumba 7 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Conectada con la Tumba 4 del sitio por medio de un pasillo ubicado en un costado de las cámaras. Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, aunque en esta tumba no selló de modo adecuado. De acuerdo a los dibujos, calculo que el tiro mide 1 m de diámetro y la planta de la cámara 2.20 x 2.70 m, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940.</p> <p>Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 8.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-32</p>
	<p>Tumba 5 de El Manchón, Colima.</p> <p>Tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, entre 1 y 2 m de profundidad. Una laja grande de piedra, a veces ligeramente trabajada, cubre la entrada a la cámara, aunque en esta tumba no selló de modo adecuado. Fuente: Kelly, 1978, figs. 1 y 6.</p> <p>De acuerdo a los dibujos, calculo que el tiro mide 0.80 m de diámetro y la planta de la cámara 2.40 x 2 m, su techo abovedado se observa en el corte individual de la cámara.</p> <p>No saqueada. Excavación arqueológica en 1940.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-33</p>
	<p>Tumba de tiro A de Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro y 1.62 m de profundidad en la base fue puesta una gran piedra para reforzar o acentuar un “escalón” que marca la entrada. Cámara con cúpula, de planta oval, de 2.40 x 1.97 m, altura máxima 1.06 m, piso plano, paredes cóncavas. Orientación norte-sur. A 7 m</p>
	<p>Tumba de tiro A de Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro y 1.62 m de profundidad en la base fue puesta una gran piedra para reforzar o acentuar un “escalón” que marca la entrada. Cámara con cúpula, de planta oval, de 2.40 x 1.97 m, altura máxima 1.06 m, piso plano, paredes cóncavas. Orientación norte-sur. A 7 m</p>
	<p>Tumba de tiro A de Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro y 1.62 m de profundidad en la base fue puesta una gran piedra para reforzar o acentuar un “escalón” que marca la entrada. Cámara con cúpula, de planta oval, de 2.40 x 1.97 m, altura máxima 1.06 m, piso plano, paredes cóncavas. Orientación norte-sur. A 7 m</p>

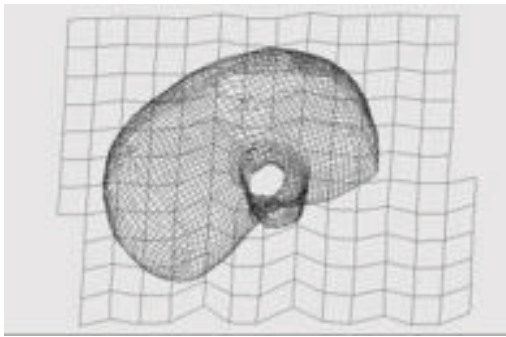
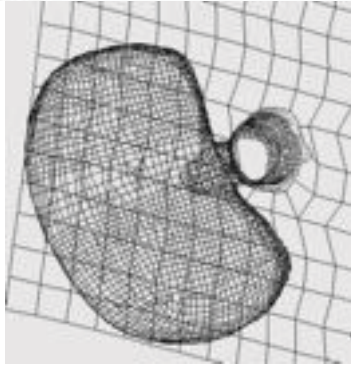
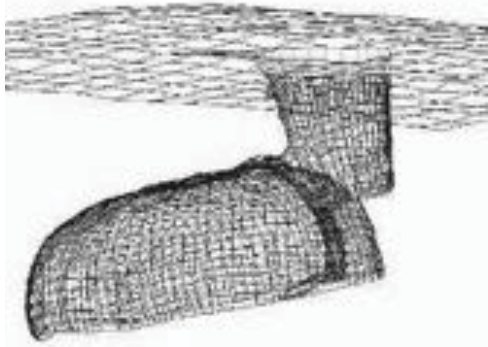
	<p>de la Tumba B (ver abajo). Saqueada. Ubicación en un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 302, fig. 3.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-34</p>
	<p>Tumba de tiro B de Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.90 m de diámetro en promedio y profundidad de 2.87 m, en la base fueron puestas tres lajas piedra. Cámara con cúpula, de planta oval, de 2.25 x 2.50 m, altura máxima 1.05 m, piso plano, paredes cóncavas. Se encontró intacta a 7 m al este de la Tumba A. Ubicación en un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 302, 304, fig. 3.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-35</p>
	<p>Tumba de tiro C de Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco.</p> <p>Los autores suponen que parte de la tumba colapsó, sus características principales remiten a una tumba de tiro. Tiro cilíndrico de 0.80 m de profundidad. Una laja sella la entrada a la cámara. Cámara lateral grande de planta oval de 2.10 x 1.85 m, las paredes cóncavas sugieren la posibilidad de que la bóveda se halla colapsado durante la construcción de la tumba. La base está a 1.20 m de la superficie actual. Disturbada por animales. A 9 m al norte de las Tumbas A y B de La Caseta. Se trata de un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 304, fig. 3.</p> <p>CLAVEDELA TUMBA: T-36</p>
	<p>Tumba del sector 1 de Cerro del Agua Escondida, Amacueca, Jalisco.</p> <p>Tiro oval de 0.90 m de diámetro, profundidad de 1.30 m hasta la entrada a la cámara. Cámara</p>

	<p>lateral de planta oval asimétrica, mide 2.70 m de largo x 3.10 m de ancho, altura 1.50 m. Construida con lajas de piedra. Saqueada. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 307, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-37</p>
	<p>Tumba del sector 3 de Cerro del Agua Escondida, Amacueca, Jalisco.</p> <p>Se localizó en la plaza del sitio. Tiro semicircular, a 1.60 m de profundidad desde el nivel más bajo del piso de la plaza, y a 2.20 m bajo el nivel superior del piso. Cámara lateral oval de 3.40 x 1.70 m, altura 1.20 m, el piso de la cámara a 2.70 m del nivel de superficie. Saqueada y dañada. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 308, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-38</p>
	<p>Tumba de tiro 2 de El Piñón, San Martín de Bolaños, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 1 m de profundidad (según el corte mide 0.86 m de alto y 0.56 m de diámetro), con el piso más alto que el de la cámara, que es lateral. El piso del tiro es corto, ya que rápidamente descende en forma de rampa. La cámara tiene planta oval, de acuerdo al plano y corte, mide 3 x 3.50 m, y 1.40 m de altura. El ingreso estaba sellado con una lápida de piedra rectangular. Tumba intacta. Está a 7.40 m de distancia de la Tumba de tiro 1 del sitio; se localiza hacia el sur de la primera terraza del conjunto cívico-ceremonial. Fuente: Cabrero y López, 1997, pp. 15, 16; Cabrero y López, 2002, p. 146, figs. 36, 29, 37 y 14.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-39</p>

	
	<p>Tumba 1 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima de 2.35 m. Tiro cilíndrico. Cámara de planta oval de 2 x 1.15 m, no se obtuvo el dato de la altura.</p> <p>Disturbada. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 117-120, lám. 51.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-40</p>
	<p>Tumba 3 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima: 2.50 m. Tiro cilíndrico de 0.85 m de diámetro. Separación entre los pisos del tiro y de la cámara: 0.50 m. Cámara de planta oval de 2.70 x 2.20 m, altura máxima 1.45 m. Orientación de sur a norte.</p> <p>Disturbada. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 121-129, lám. 61.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-41</p>
	<p>Tumba 4 de Tabachines, mpio. de Zapopan, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima: 2.40 m. Tiro cilíndrico de 0.70 m de diámetro. Cámara de planta oval de 2 x 1.10 m, altura 0.60 m. Orientación de este a oeste. Disturbada. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 130-131, lám. 65.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-42</p>

	<p>Tumba 6 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima: 2.15 m. Tiro cilíndrico de 0.70 m de diámetro. Cámara de planta oval de 2.50 x 2 m, altura 0.80 m. Orientación de este a oeste. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 133-141, lám. 71.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-43</p>
	<p>Tumba 8 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima: 1.90 m. Tiro cilíndrico. Cámara de planta oval de 2.35 x 1.80 m, altura 0.80 m. Orientación de norte a sur. En parte destruida. Rescate arqueológico entre 1974-1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 147-155, lám. 82.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-44</p>
	<p>Tumba 9 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 1.10 m de diámetro. Cámara de planta oval de 2.75 x 1.30 m, altura 0.85 m. Separación entre los pisos del tiro y de la cámara: 0.23 m. Orientación de norte a sur. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 155-157, lám. 89.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-45</p>
	<p>Tumba 10 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima de 1.55 m. Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro. Cámara de planta oval de 1.30 x 1.08 m. Orientación de sur a norte. Parcialmente destruida. "Microtumba": por sus dimensiones pequeñas y la ausencia de material óseo, Galván supone que se trata de un entierro infantil. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 157-159, lám. 92.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-46</p>

	<p>Tumba 11 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie: 3.25 m. Tiro cilíndrico de 0.80 m de diámetro y 1.95 m de altura. Cámara de planta oval de 2.10 x 1.60 m, altura de 0.85 m. Orientación de sureste a noroeste. Rescate arqueológico entre 1974-1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 159-167, lám. 98.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-47</p>
	<p>Tumba 12 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie: 1.70 m. Tiro cilíndrico. Cámara de planta oval de 1.20 x 0.95 m. Orientación de norte a sur. Parcialmente destruida. "Microtumba". Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 167-169, lám. 102.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-48</p>
	<p>Tumba 13 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie: 1.50 m. Tiro cilíndrico. Cámara de planta oval de 1.80 x 1.10 m, con inclinación hacia el extremo contrario al tiro. Orientación de norte a sur. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 169-173, lám. 105.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-49</p>
	<p>Tumba 17 de El Guarda, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.70 m de diámetro y altura de 1.30 m. Separación entre los pisos del tiro y la cámara: 0.60 m. Cámara de planta oval de 2.15 x 1.35 m, altura 1.05 m. La puerta de la cámara mide 0.40 m de altura x 0.80 m de ancho. Orientación de sur a norte. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974-1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 169-173, lám. 115.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-50</p>



Tumba de Tiro 5 de Cerro del Teúl, mpio. de Teúl de González Ortega, Zacatecas.

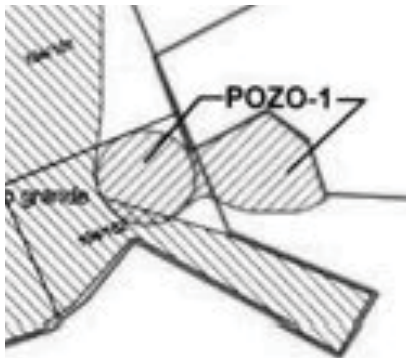
Tiro cilíndrico, con cámara lateral de planta oval y bóveda, con el piso del tiro más alto que el de la cámara. La cámara mide aproximadamente 3 x 2.50 m en su planta y 1.50 m de altura. En el sitio se han localizado seis tumbas de tiro, cuyo tiro mide de 0.80 a 1 m de diámetro y tienen una profundidad aproximada a 1.50 m; cuentan con un acceso y una cámara mortuoria cuyas medidas oscilan en 3 m de largo por 2.50 de ancho.

Proyecto Arqueológico Cerro del Teúl, 2010-2011. A mediados del siglo XIX el ingeniero Carl Berghes hizo un plano del cerro del Teúl, en el que dejó asentada la existencia de tres tumbas de tiro.

Fuente: *El Universal*, 5 de enero de 2011, “INAH registra una tumba de tiro en 3D”, consulta en línea [<http://www.eluniversal.com.mx/notas/735281.html>]. Con información de los arqueólogos Laura Solar y Enrique Pérez Cortés.

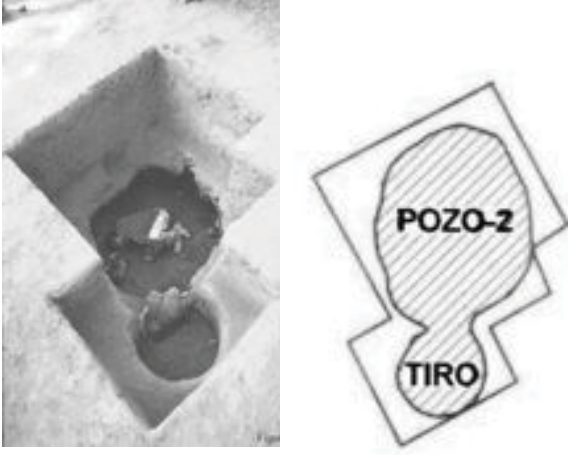


CLAVE DE LA TUMBA: T-51


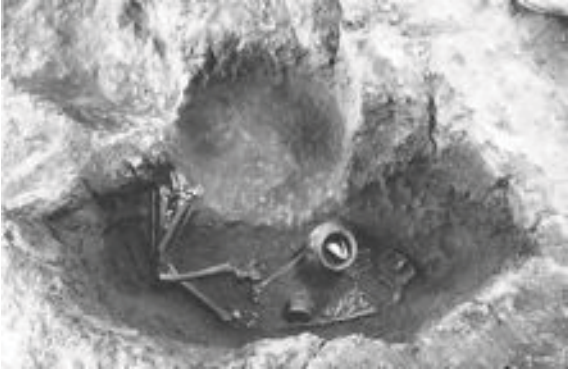

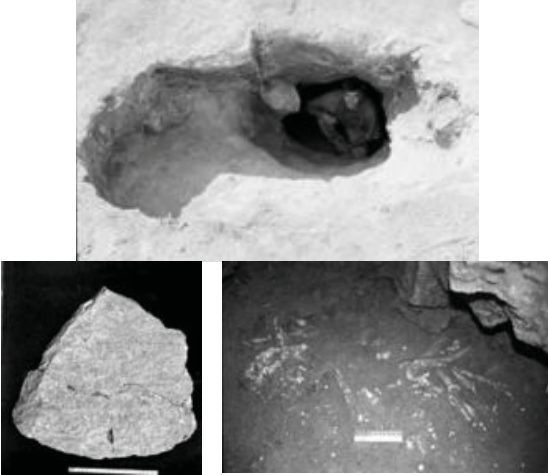
C1-sd Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cilíndrico. Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara. Sin datos de la forma de la cámara.





Posible tumba de tiro en Coamajales (Loma 1), mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.

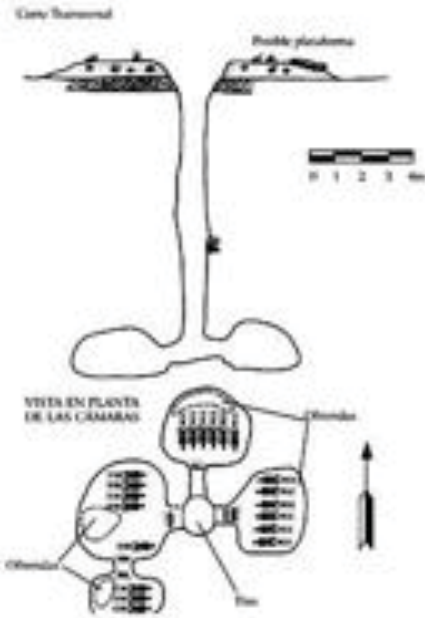
Saqueada y parcialmente destruida. El texto no proporciona datos de medidas y forma: el plano muestra un tiro cilíndrico y una cámara lateral de planta oval irregular. Por el dibujo calculo que el tiro mide 1.70 m de diámetro, medidas máxima de la cámara oval: 1.95 x 1.65 m. No se dice si el piso del tiro y el de la cámara están al mismo nivel o no, pero supongo que sí a partir de las

	<p>características de las otras tumbas de tiro registradas por Mountjoy en Mascota. Fuente: Mountjoy, 2006, fig. 6.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-52</p>
 	<p>Tumba de tiro de Coamajales (Loma 1), mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>No saqueada, con el techo de la bóveda colapsado y a un lado una puerta de piedras en el fondo del tiro que daba acceso a la cámara, luego de bajar una grada entre el tiro y el piso.</p> <p>Por los datos anotados y el plano del sitio, puede inferirse que el tiro es cilíndrico de 0.90 m de diámetro, con el piso más alto que el piso de la cámara. Cámara de planta oval de 1.30 x 1.20 m, con bóveda.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #2, Unidad #2 (220 cm de profundidad máxima), pp. 27-31, de arriba abajo figs. 20, 6 y 19.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-53</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Tiro cilíndrico con el piso del tiro más alto que el de la cámara lateral, cuya planta, según foto, parece oval. El tiro del lado este y la cámara del oeste. Se halló ontacta. En la cámara se registró un entierro masculino de 25 a 35 años de edad, extendido, con el cráneo en el extremo noreste de la cámara y los pies saliendo por el tiro, y tres ofrendas.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #7, Unidad #2, lote #16, pp. 51 y 52, fig. 44.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-54</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p>

	<p>No se especifica o aprecia la forma del tiro, por el patrón del sitio, puede suponerse que es cilíndrico con el piso más elevado que el de la cámara. Cámara de planta oval, angosta.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #15, Unidad #1 (lote #34), pp. 62-64, figs. 55, 57.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-55</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Tiro cilíndrico con el piso del tiro más alto que el de la cámara lateral chica, cuya planta, según foto, parece semicircular, como una U abierta que sigue parte de la silueta del tiro. El tiro del lado sur y la cámara del norte. No saqueada.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #9, Unidad #1 (lote #23), p. 57, fig. 51.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-56</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Tiro cilíndrico y cámara lateral, con el piso del tiro más alto que el de la cámara, no se especifica si la planta es oval o circular. En cementerio. Intacta.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #6, Unidad #1 (lote #12), pp. 50, fig.42,</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-57</p>
 <p data-bbox="272 1864 358 1892">Puerta</p> <p data-bbox="488 1864 716 1892">Vista de la cámara</p>	<p>Tumba de El Pozo de Doña Amparo, Puerto Vallarta, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico, con el piso más alto que el de cámara. Sin datos de la forma de la cámara.</p> <p>En la cima de una colina, a la profundidad de 1.15 m se descubrió una laja triangular que al parecer sirvió de puerta de la tumba. Al seguir excavando en esa dirección se encontró otra laja tipo puerta, y atrás una cámara 18 cm debajo del piso del tiro, hasta una profundidad de 1.55 m debajo de la superficie del sitio. Se halló intacta, en el marco de siete proyectos arqueológicos entre 1986 y 1994 en Puerto Vallarta, dirigidos</p>

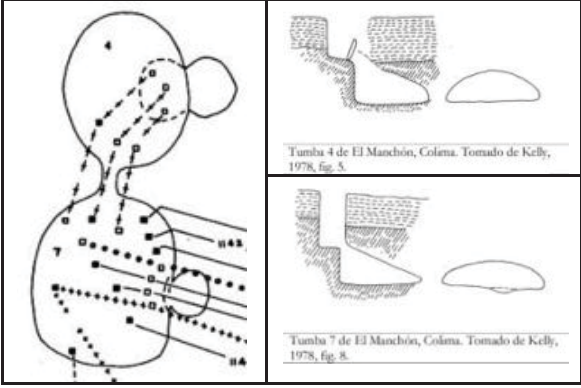
	<p>por Mountjoy. Fuente: Mountjoy, 2003, sitio PV-67 (El Pozo de Doña Amparo), figs. 67.5, 67.4, 67.6, 67.1.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-58</p>
	<p>Tumba de El Pozo de Doña Amparo, Pozo 3, Detalle 1, Puerto Vallarta, Jalisco.</p> <p>Tiro cilíndrico, de 1.10 m de diámetro y 1.50 m de profundidad. Con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Cámara de planta oval de 1.75 x 1.50 m, techo abovedado. Parece que la puerta fue perecedera. Descubierta intacta en el marco de siete proyectos arqueológicos realizados entre 1986 y 1994 en el municipio de Puerto Vallarta, bajo la dirección de Joseph B. Mountjoy. Fuente: Mountjoy y Standford, 2006, Table 1; Mountjoy, 2003, sitio PV-67 (El Pozo de Doña Amparo), fig. 67.7.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-59</p>

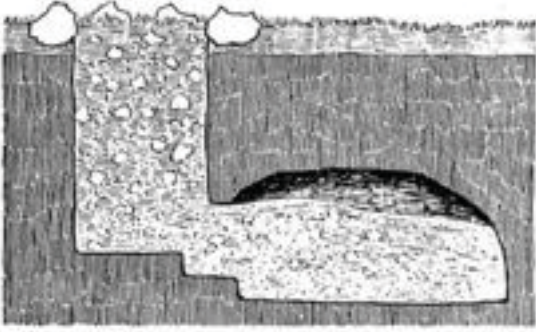
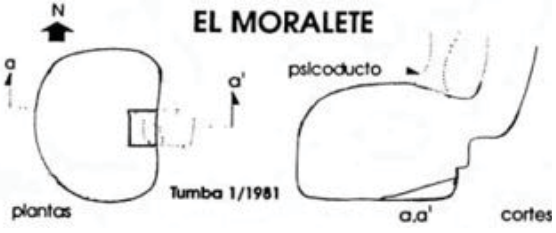
C2.1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

	<p>Tumba de cerro de Los Monos, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>No hay descripción detallada, a excepción de que cuenta con cuatro cámaras y un tiro de 11 m de altura. En el dibujo se aprecia que el tiro cilíndrico y tres cámaras con planta oval y una circular. Las cuatro cámaras muestran distintos tamaños. Del tiro se abren hacia el norte, oeste y este tres pasillos que conducen cada uno a una cámara. Del lado sur de la cámara oeste se abre un pasillo que comunica con la cuarta cámara, la de menor tamaño. Según el dibujo, es probable que arriba de la tumba estuviera una plataforma. De acuerdo a la misma fuente, en el sitio se han registrado arquitectura de superficie, con varios guachimontones. Fuente: Weigand y Beekman, 2000, pp. 44, fig. 9 b, a.</p>
---	--

	<p>CLAVE DE LA TUMBA: T-60</p>
	<p>Tumba 1 de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>El sitio es una de las antiguas islas de la laguna de Magdalena. ¿Tiro cilíndrico? de 1.10 m de profundidad, en la sección baja, del lado norte, se abre un pasillo perpendicular al tiro, en su parte media, en dirección del tiro, hay una cavidad pequeña; cada extremo comunica con una cámara de planta oval y techo abovedado.</p> <p>De acuerdo al dibujo, la cámara 1 mide en su planta 1 x 1 m, y de altura 1 m; la cámara 2, de planta irregular, mide 1.30 x 0.92 m, puede suponerse que su altura es de 1 m.</p> <p>En apariencia sin saqueo reciente. Pozos de exploración hechos por la UCLA en 1963. El túnel de entrada y la parte superior de las cámaras estaban en el estrato de arcilla, con las porciones bajas de las cámaras penetrando el tepetate a una profundidad aproximada de un metro. La cámara 1 parecía sin disturbar, a diferencia de la cámara 2, que parecía disturbada por entierros subsiguientes. Fuente: Long, 1966, pp. 60, fig. 13.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-61</p>

<p>C3 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con dos o más tiros y dos o más cámaras con planta circular u oval y bóveda</p>	
	<p>Tumbas 4 y 7 de El Manchón, Colima. Estas tumbas también se presentan en este cuadro de modo individual.</p>

	<p>Ambas tienen tiro cilíndrico tosco de 1 m o menos de diámetro, y entre 1 y 2 m de profundidad y cámara de planta oval y bóveda. El pasillo que las comunica se ubica en un costado de las cámaras. De modo más preciso, acuerdo a los dibujos, el tiro de la Tumba 4 mide 0.90 m de diámetro y la planta de la cámara 2 x 2.50 m. El tiro de la Tumba 7 mide 1 m de diámetro y la planta de la cámara 2.20 x 2.70 m. No saqueadas. Excavación arqueológica en 1940. Fuente: Kelly, 1978, figs. 1, 5 y 8.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-31/32</p>
---	---

<p>C4 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara escalonada, con planta circular u oval y bóveda.</p>	
	<p>Cardonas, Colima; Platanar, Jalisco.</p> <p>Tiros cilíndricos de hasta 3 m de profundidad. Fuente del texto: Disselhoff, 1931; del dibujo: Disselhoff, 1960, publicado en Leyenaar, van Bussel y Weber, 1992, p. 65.</p> <p>El autor no precisa la forma de la planta de la cámara, pero asumo que es ovalada a partir de lo que menciona respecto a los otros tipos de sepulturas que registró y que de Colima no conozco reportes de tumbas cuadrangulares.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-62</p>
	<p>Tumba 1 de El Moralete, Colima, al sureste de la capital.</p> <p>Tiro oblicuo, en el costado oriente de la cámara, altura: 1.60 m, boca ancha e irregular de 1.50 m de ancho. Cámara de planta ovalada asimétrica, techo abovedado, largo máx. 4.90 m, ancho máximo 3.30 m; altura máxima 2.50 m; con dos escalones del lado del tiro. La bóveda tenía cerca del tiro tenía una horadación de 0.95 m de largo y 0.35 m de diámetro. Se encontró disturbada. Rescate arqueológico en 1981 en un montículo. Fuente: Deraga y Fernández, 1994.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-63</p>



Fotografía 31. Vista de la boca que sellaba la Tumba de tiro sellada 3 y parte del tiro.

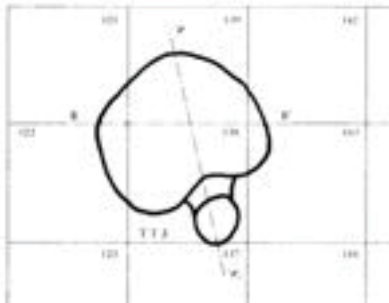
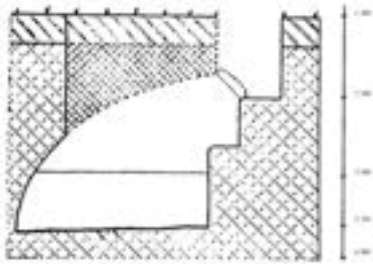


Figura 43. Axonometría de las tumbas de tiro selladas 3 y 4.

Tumba de tiro 3 de El Piñón, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.

Tiro cilíndrico con el piso más alto que el de la cámara. Cámara lateral escalonada, de planta circular y techo abovedado. El tiro tiene 0.70 m de diámetro y 1 m de profundidad. La cámara mide 3.10 m de diámetro en su planta y tiene 2.60 m de altura máxima. En dirección del tiro, la cámara presenta un peldaño elevado de 1 m de altura con respecto al piso. La bóveda se desplomó debido a la escasa solidez del suelo. Se halló intacta, junto con la Tumba 4 del sitio, en la mesa superior de la elevación oeste del cerro El Piñón, separadas por 7.40 m. Este sitio presenta un conjunto cívico-ceremonial.
Fuente: Cabrero y López, 1997, pp. 15, 17; Cabrero y López, 2002, pp. 158, 159, figs. 42, 43, 14, foto 31.

CLAVE DE LA TUMBA: T-64



Figura 24. Conjunto del sitio El Piñón.

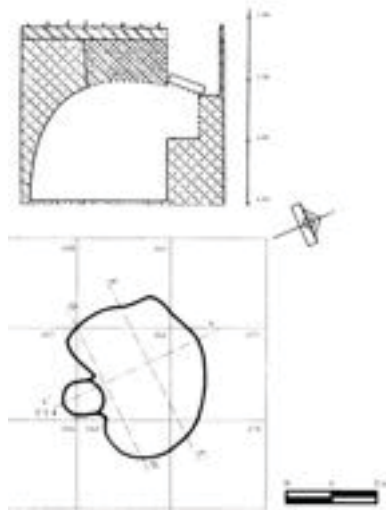


Figura 43. Acomodación de las tumbas de tiro selladas 3 y 4.

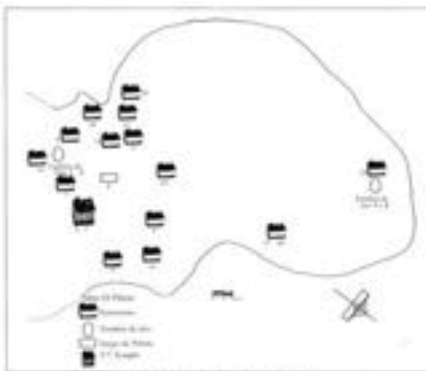


Figura 24. Conjunto del sitio El Piñón.

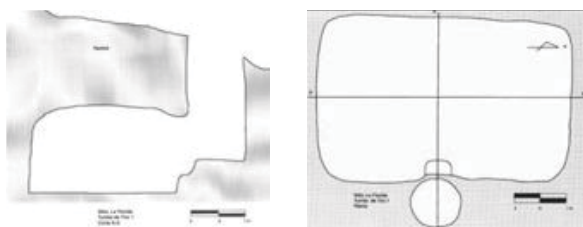
Tumba de tiro 4 de El Piñón, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.

Tiro cilíndrico con el piso más alto que el de la cámara. Cámara lateral con un escalón, de planta oval y techo abovedado. El tiro tiene 0.80 m de diámetro máximo y 0.93 m de profundidad. La planta de la cámara mide 2.20 m x 3 m, y tiene 1.90 m de altura máxima. En dirección del tiro, la cámara presenta un peldaño de 1 m de altura con respecto al piso. La piedra que sellaba la entrada medía 60 x 56 x 14 cm de grosor. La bóveda se desplomó debido a la escasa solidez del suelo. Se halló intacta; el contenido estaba totalmente fragmentado.

La separan 7.40 m de la Tumba de tiro 3 del sitio. Se hallan en la mesa superior de la elevación oeste del cerro El Piñón. Este sitio presenta un conjunto cívico-ceremonial. Fuente: Cabrero y López, 1997, p. 17; Cabrero y López, 2002, pp. 161-165, figs. 42, 43, 14.

CLAVE DE LA TUMBA: T-65

C6 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara escalonada, con planta cuadrangular y bóveda.



Cabrero y López, 2009, fig. 2. Entrada al cañón en el valle de Valparaíso, Zacatecas. En la parte superior del lado izquierdo se encuentra el sitio de La Florida.

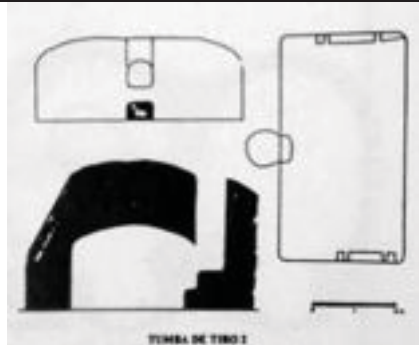
Tumba de tiro 1 de La Florida, mpio. de Valparaíso, Zacatecas.

Tiro cilíndrico con cámara lateral con escalón y planta rectangular. El piso del tiro más alto que el de la cámara. El tiro mide 0.85 m de diámetro y su altura máxima es de 2.20 m (esta varía debido a la inclinación de la loma). La planta de la cámara mide 4.70 x 3 m, y de altura 1.70 m, en dirección del tiro presenta un peldaño que se eleva 0.32 m del piso de la misma cámara. Saqueada desde hace varias décadas. Es la mayor de las cinco tumbas de tiro dispuestas en hilera en la ladera este de la meseta donde se encuentra el sitio.

Fuente: Cabrero y López, 1997, p. 13; 2009, pp. 12, 13, figs. 26, 27.

Fuente del plano del sitio: Cabrero, 1992, fig. 1.

CLAVE DE LA TUMBA: T-66



Tumba de tiro 2 de La Florida, mpio. de Valparaíso, Zacatecas.

Tiro cilíndrico con cámara lateral con escalón y planta rectangular. El piso del tiro más alto que el de la cámara. De acuerdo al registro, el tiro mide 0.85 m de diámetro; la planta de la cámara mide 3.50 x 2.50 m, y de altura 1.30 m; en dirección del tiro presenta un peldaño que se eleva del piso de la misma cámara.

Saqueada. Es la menor de las cinco tumbas de tiro dispuestas en hilera en la ladera este de la



Tiro y vano de la cámara de una de las tumbas de tiro de La Florida, no se especifica cuál.



Cabrero y López, 2009, fig. 2. Entrada al cañón en el valle de Valparaíso, Zacatecas. En la parte superior del lado izquierdo se encuentra el sitio de La Florida.

meseta donde se encuentra el sitio.

Fuente: Cabrero y López, 1997, p. 13, fig. 3; Cabrero y López, 2009, pp. 12, 13, figs. 2, 24 y 25.

Fuente del plano del sitio: Cabrero, 1992, fig. 1.

CLAVE DE LA TUMBA: T-67

C7 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro(s) cilíndrico(s). Cámara(s) lateral(es). / Con dos o más cámaras escalonadas, con planta cuadrangular y bóveda.

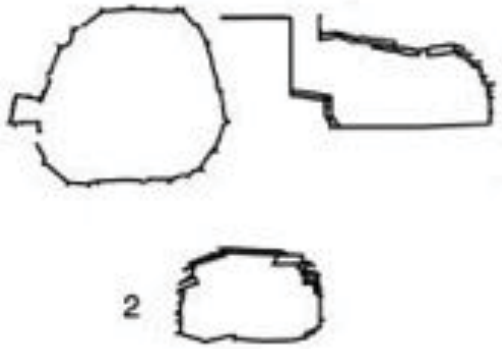
Tumba de Huitzilapa, mpio. de Magdalena, Jalisco.

Tiro cilíndrico con el piso más alto que el de las dos cámaras laterales, las cuales muestran escalinata, planta cuadrangular y techo

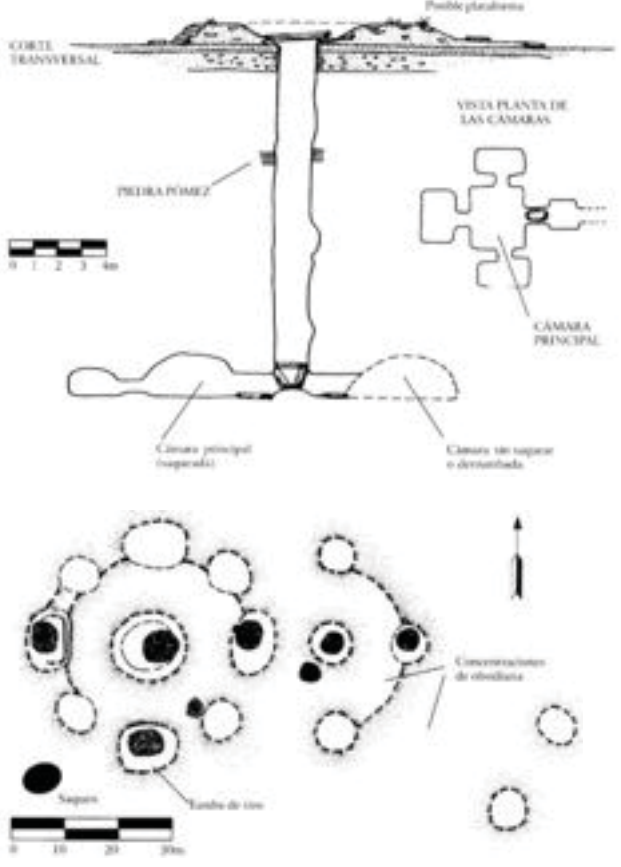
	<p>abovedado. Se localiza en la estructura sur de la Plaza Oeste F4.</p> <p>Tiro: en la superficie de la estructura sur se detectó una abertura circular de 1.40 m de diámetro; la entrada es un acomodo circular de piedras careadas de 0.70 m de profundidad, sigue la excavación a lo largo de 2.50 m en la capa natural de arcilla, en este punto se reduce a un diámetro promedio de 0.90 m, alcanzando un profundidad total de 7.80 m, a esta altura fueron cavadas las dos cámaras funerarias.</p> <p>Cámara norte: la estrada es una abertura de 0.85 m de altura x 0.77 m de ancho, tiene labrados dos escalones, el piso interior de la cámara se encuentra a 0.90 m bajo el nivel de la base del tiro. Planta rectangular de 3.30 m de largo x 3 m de ancho, techo de forma cóncava, tipo bóveda, con una altura máxima al centro de 1.68 m.</p> <p>Cámara sur: altura de la entrada 0.50 m y ancho de 0.72 m; tiene tres escalones construidos a base de bloques de piedra y utilizando arcilla como cementante. La planta de la cámara es rectangular, con 3 m de largo x 2.53 m de ancho, altura máxima de 1.55 m.</p> <p>Descubierta con motivo de la construcción de la Autopista Guadalajara-Tepic, rescate arqueológico por parte del INAH de octubre de 1993 a mayo de 1994.</p> <p>Fuente: Ramos y López Mestas, 1996; López Mestas y Ramos, 2000, fig. 4.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-68</p>
--	---

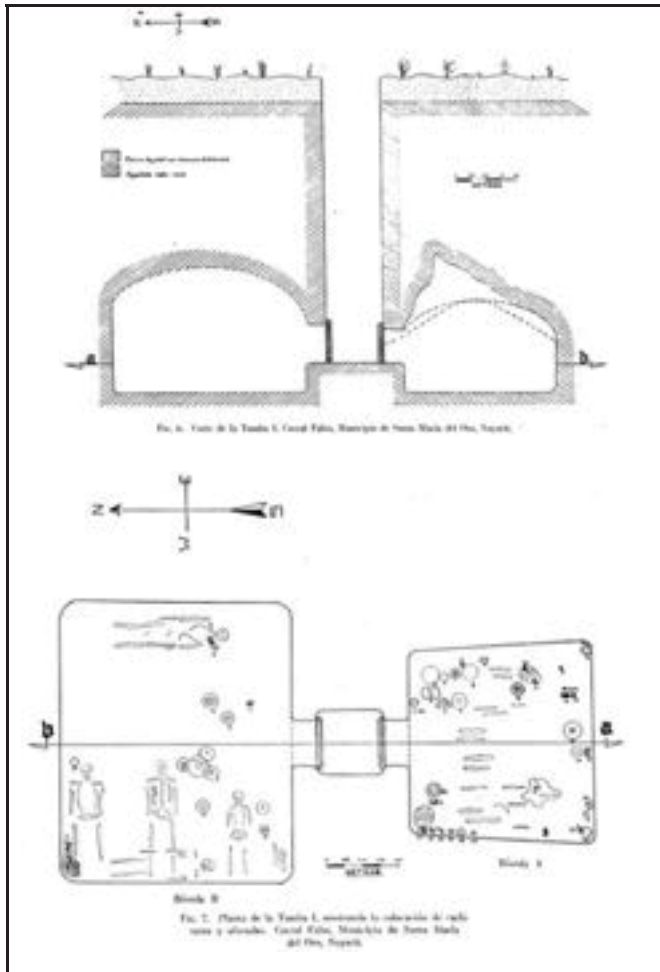
Tipo D. Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es).

<p>D1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). / Con una cámara con planta circular u oval y bóveda.</p>	<p>Tumba del sector 2 de Cerro del Agua Escondida, Amacueca, Jalisco.</p> <p>Construida con lajas de piedra. Tiro cuadrado, con 0.50 m por lado y profundidad de 1.35 m hasta la</p>
---	--

	<p>entrada a la cámara. La cámara de planta oval de 2.70 x 2.40 m, altura 1.40 m, el piso está a 1.90 m de la superficie. Se encontró saqueada. Tal vez en una zona habitacional. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 307, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-69</p>
---	---

D4.1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras con planta cuadrangular y bóveda. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.

	<p>Tumba de San Andrés, mpio. de Magdalena, Jalisco.</p> <p>No hay descripción detallada, a excepción de que cuenta con cinco cámaras y un tiro de 15 m de altura. De acuerdo al dibujo, el tiro es cuadrangular, al igual que la planta de cuatro cámaras; la quinta no se ha explorado, se dice que está sin saquear o derrumbada. De un lado del tiro se abre un pasillo que comunica uno de los lados de la cámara de mayor tamaño, a su vez, de los otros tres lados se abren pasillos que comunican, cada uno, con una cámara; estas tres tienen tamaño parecido. Del otro lado del tiro se abre otro pasillo que comunica con la quinta cámara. El dibujo muestra posible asociación de la tumba con una plataforma. De acuerdo con la misma fuente, en el sitio se han registrado restos de guachimontones.</p> <p>Fuente: Weigand y Beekman, 2000, p. 44, fig. 8 b, a.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-70</p>
--	--

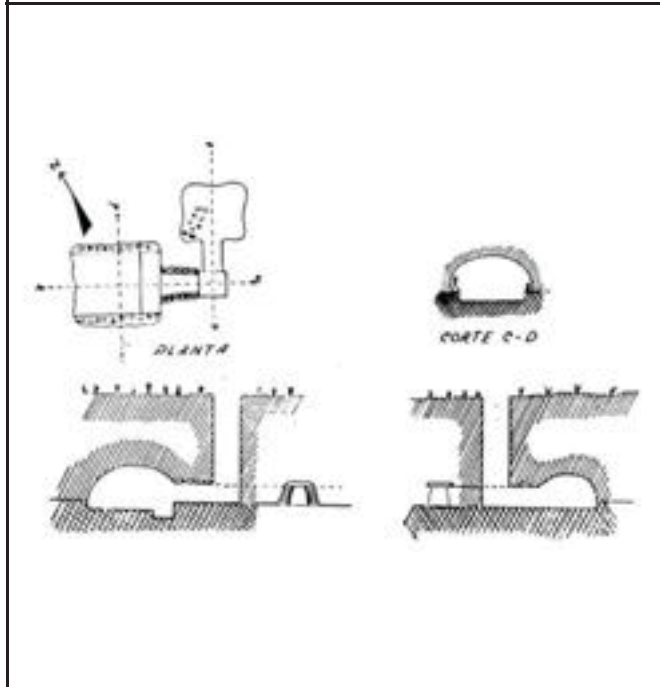


Tumba 1 de Corral Falso, mpio. de Santa María del Oro, Nayarit.

Tiro cuadrado con el piso más alto que el de las dos cámaras laterales de techo abovedado y planta cuadrangular. El tiro y las cámaras se comunican por medio de pasillos. Sin información de las dimensiones.

En términos generales, Corona Núñez llama a este tipo de tumbas “tumbas de tiro y bóveda”, señala que se constituyen por un pozo cuadrado y una o más bóvedas; la entrada al tiro está cubierta la más de las veces por una piedra plana. La profundidad del tiro varía entre 1.50 y 8 m o más. Al terminar el tiro se encuentra una o más bóvedas, a las que se llega por medio de un pasillo que mide de 0.50 m a 3 m de largo, por 0.80 m de altura y 0.60 m de ancho. Las cámaras son ovaladas, redondas y cuadrangulares; en general miden 3 m por lado, y las ovaladas 4 m en su diámetro mayor. Las cuadrangulares a veces tienen un foso al terminar el pasillo y un pretil a cada lado. Fuente: Corona, 1954, p. 47, figs. 6, 7.

CLAVE DE LA TUMBA: T-71



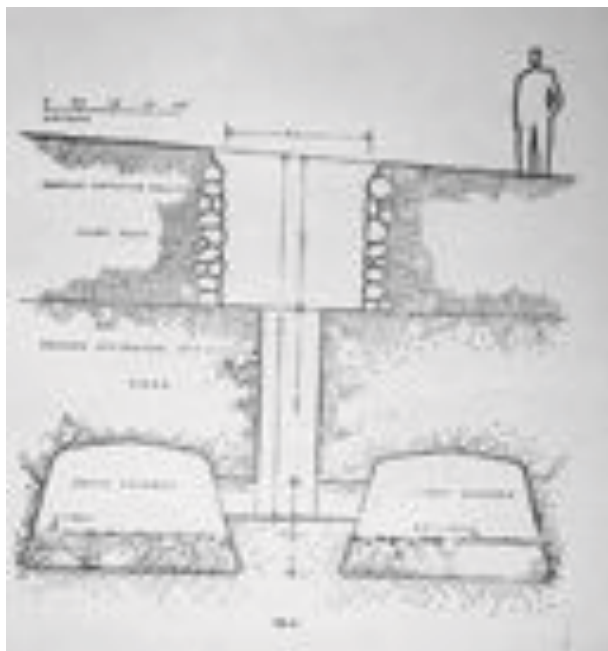
Tumba I de Los Chiqueros, mpio. de Ixtlán del Río, Nayarit.

Corona Núñez la llama “tumba con pretil y foso”. Tumba con tiro cuadrangular y dos cámaras laterales de distinto tamaño. El piso del tiro al mismo nivel que el de las cámaras; el tiro y las cámaras se comunican por medio de pasillos de forma trapezoide, según el dibujo, con paredes y techos de lajas. Las cámaras con techo abovedado y planta cuadrangular. El piso de la cámara suroeste presenta un foso rectangular del lado sur, enseguida del pasillo; la cámara tiene una repisa a lo largo de sus paredes norte y sur.

Fuente: Corona, 1954, p. 47, fig. 7bis

CLAVE DE LA TUMBA: T-72

Tumba de tiro 1 de Las Cebollas, Tequilita, mpio. de San Pedro Lagunillas, Nayarit.



Tumba con el piso del tiro más alto que los de las dos cámaras laterales. El tiro cuadrangular, se comunica con cada cámara por medio de un pasillo. Las cámaras tienen planta rectangular y techo abovedado.

Fuente: Furst, 1966, pp. 78-83, pl. 18.

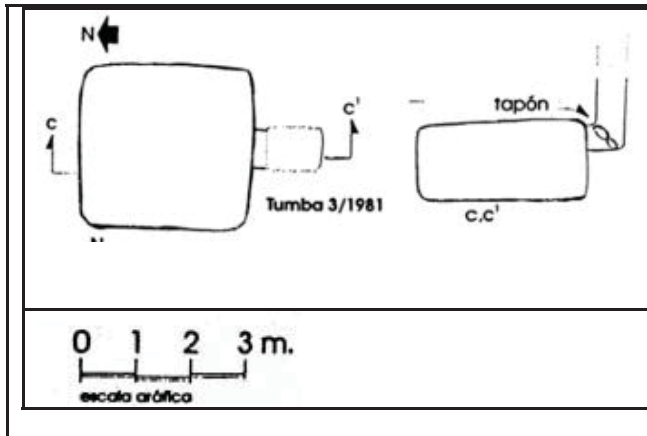
Las Cebollas está en la cima de una loma; sitio saqueado en la década de 1960; en el año de 1965 –cuando se hizo la exploración arqueológica- Furst contó 38 tumbas abiertas, que habían sido rellenadas para seguir cultivando. La Tumba 1 se encontró en el centro de lo que Furst consideró un cementerio, sin embargo distingo que la tumba se halla bajo un montículo artificial que seguramente fue contemporáneo a la construcción de la tumba, dado que presenta una estructura cilíndrica de piedra, de 2.20 m de altura y 2.10 m de diámetro, justo arriba del tiro cavado en el tepetate. Es decir, es una entrada al tiro. El tiro mide 0.90 m por lado y 3.06 m de profundidad. La profundidad total del tiro considerando la estructura a nivel de superficie es de 5.26 m; se comunica con cada cámara por medio de un pasillo de 0.54 m de largo x 0.60 m de ancho. Las dos cámaras están en el eje norte-sur, sus pisos 0.88 m más bajos que el piso del tiro. Su planta mide 3.30 x 1.94 m, la altura es de 2 m. La entrada a las cámaras estaba cerrada con lajas rectangulares. Se halló saqueada.

CLAVE DE LA TUMBA: T-73

D5.1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con una cámara de planta cuadrangular y techo plano. / Tiro y cámara se comunican por medio de pasillo.

Tumba 3 de El Moralete, Colima, al sureste de la capital.

Tiro cuadrangular, altura 4.30 m, ancho máximo 1.50 m; tapón de piedra caliza y de

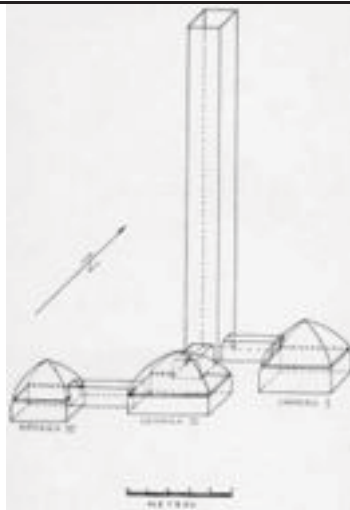


endeque. Cámara de planta cuadrada, largo máx. 4.60 m; ancho máx. 4.30 m; altura máx. 1.78 m, paredes rectas y techo plano. Un pequeño pasillo une el tiro y la cámara. No saqueada. Rescate arqueológico en 1981. La mayor de las tumbas de tiro de El Moralete.

Fuente: Deraga y Fernández, 1994.

CLAVE DE LA TUMBA: T-74

D8.1 Tumba con el piso del tiro más alto que el de la cámara. Tiro cuadrangular. Cámara(s) lateral(es). Con dos o más cámaras de planta cuadrangular y techo de “cuatro aguas”. / Tiro y cámaras se comunican por medio de pasillo.



Tumba de El Arenal, mpio. de Etzatlán, Jalisco. Tumba conocida como “El Frijolar”.

Tumba con tiro y tres cámaras. Se localizó en la cumbre de una loma, bajo el centro de una plataforma de guachimontón, enlazado con otro guachimontón.

La profundidad total del tiro en el momento del registro es de 16 m, de éstos 1.50 m se encuentran en la plataforma y los 14.50 m restantes fueron labrados en el tepetate. Tiro cuadrangular, de 1.50 m por lado. En su base, del lado sur, se abre un pasillo trapezoide que mide 0.90 m de altura, 1.34 m de ancho en el piso y 0.90 m de ancho en la parte superior; el largo del pasillo es 1.40 m. Lleva a la cámara II, el piso del pasillo está 0.66 m arriba que el piso de la cámara. La cámara II tiene planta cuadrangular, de 4.24 x 3.90 m, con “doble piso de lajas”, altura: 2.42 m. Sus cuatro paredes presentan un saliente, a modo de repisa corrida, de 12 cm de ancho. Sobre éste comienza la curvatura de una bóveda conformada por cuatro formas ojivales. En la parte media de la pared oeste de esta cámara, al nivel del piso, se abre un pasillo de forma igual al anterior pero de 3 m de largo, que conduce a la cámara III, cuyo piso se encuentra 0.59 m más abajo. La cámara II está a mayor profundidad que la II.

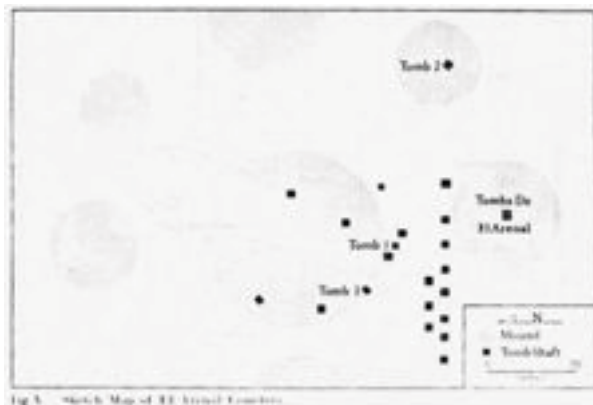
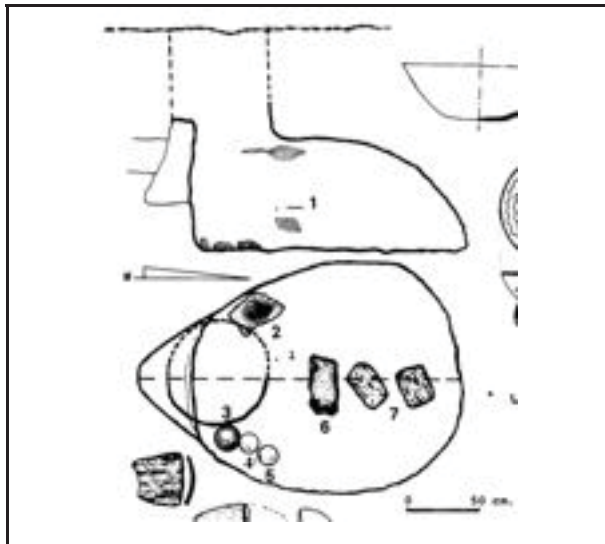


Fig. 3. - Site Map of El Arenal Cemetery

	<p>La forma de la cámara III es similar a la II, pero más pequeña en su planta y de mayor altura. La planta es algo irregular y mide en promedio 2.97 x 2.60 m, su altura máxima es de 2.54 m. Volviendo al tiro, del lado este se abre un pasillo de 1.10 m de largo (Corona no especifica forma ni otras dimensiones de pasillo) que conduce a la cámara I, cuyo piso está a 0.70 m más abajo que el del pasillo; la planta de la cámara es un tanto irregular, en promedio mide 3.50 x 3.40 m y su altura máxima es de 2.89 m. La altura de las paredes es de 1.12 m. Bajo el guachimontón se han registrado otras 21 tumbas de tiro. Tumba saqueada en marzo de 1955. Rescate arqueológico en 1955. Fuente sobre las características de la tumba: Corona Núñez, 1955, figs. 1, 2. Sobre la presencia de otras tumbas de tiro: Long, 1966, fig. 5. Sobre la asociación con guachimontones: Weigand, 1993, fig. 1.1.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-75</p>
--	---

Tipo E. Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara

<p>E1 Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara. / Cámara con planta circular u oval y bóveda.</p>	
	<p>Tumba 14 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Profundidad máxima desde la superficie 1.85 m. Cámara de planta oval de 1.75 x 1.05 m, altura 0.55 m. Orientación este-oeste. No se encontraron huellas de tiro, pero se supone que fue cilíndrico, sobre un lado de la cámara. Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977. Fuente: Galván, 1991, pp. 173-175, lám. 107.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-76</p>



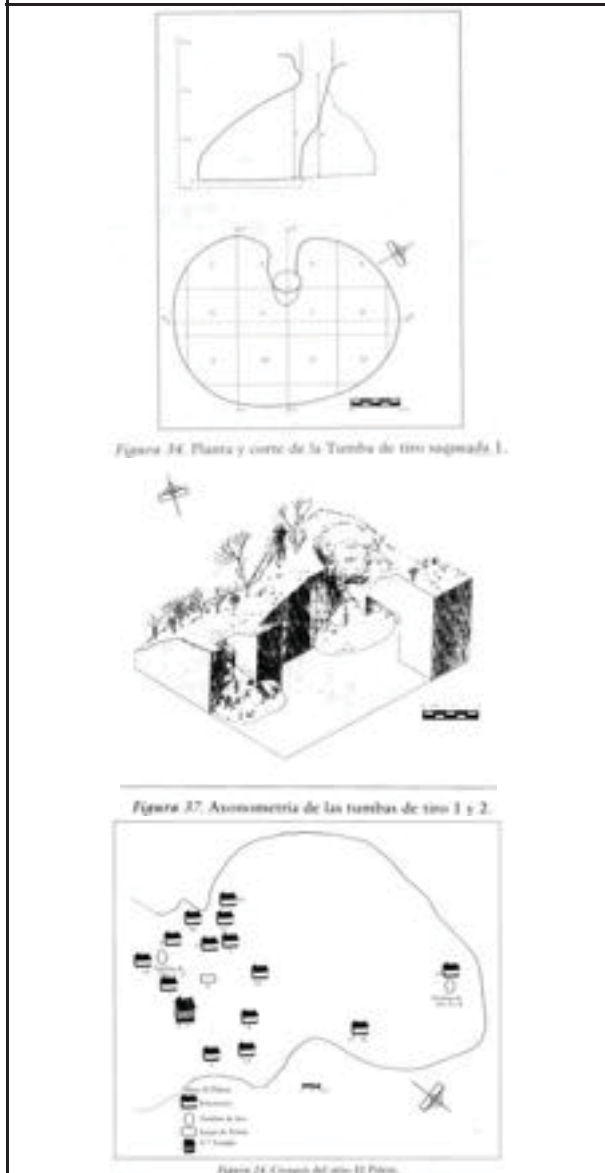
Tumba 21 de Lomas del Vergel, valle de Atemajac, Jalisco.

La única de las registradas por Galván en Atemajac, con el tiro encima de la cámara. Profundidad máxima desde la superficie 2 m. Tiro cilíndrico de 0.75 m de diámetro. Cámara de planta oval de 2.05 x 1.75 m, altura 0.90 m. Orientación de sur a norte.

Parcialmente destruida. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.

Fuente: Galván, 1991, pp. 191-194, lám. 129.

CLAVE DE LA TUMBA: T-77




Tumba de tiro 1 de El Piñón, mpio. de San Martín de Bolaños, Jalisco.

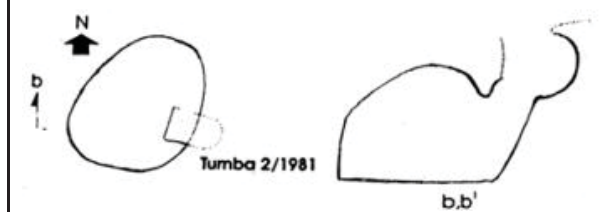
Se infiere que la abertura del tiro fue circular, y descende inclinado, a modo de rampa, hasta el piso de la cámara. El tiro es lateral a la cámara; la planta de ésta es oval y presenta bóveda, mide 4.56 x 3.50 m y su altura es de 2.14 m. Una piedra de río con las esquinas intencionalmente redondeadas sellaba la entrada a la cámara.


Saqueada. Se encuentra, al igual que la Tumba de tiro 2, hacia el sur de la primera terraza del conjunto cívico-ceremonial. La tumba se localizaba bajo un edificio construido en una época posterior a la de las tumbas de tiro.

Este sitio presenta un conjunto cívico-ceremonial
Fuente: Cabrero y López, 1997, pp. 14, 15;
Cabrero y López, 2002, p. 146, figs. 34 y 14.

CLAVE DE LA TUMBA: T-78

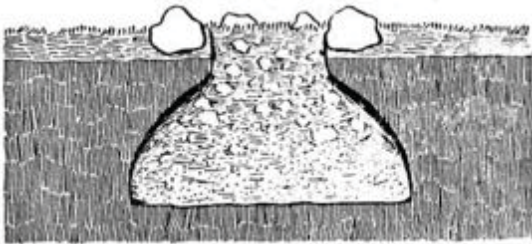
	<p>Tumba 4 de El Moralete, Colima, al sureste de la capital.</p> <p>Rescate arqueológico en 1981 de cuatro tumbas en un montículo. La menor del grupo, con tiro de ingreso en el lado poniente de la cámara; notable integración del tiro y la cámara: la sección del tiro se hacía menor conforme descendía al recinto, el piso más alto que el de la cámara. Profundidad del tiro 1.25 m; largo máximo de la cámara 2.60 m; ancho máximo 1.45 m; altura máxima 1.30 m. Fuente: Deraga y Fernández, 1994.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-79</p>
---	---

<p>E1.1 Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara. Cámara con planta circular u oval y bóveda. / Tiro con nicho.</p>	
	<p>Tumba 2 de El Moralete, Colima, al sureste de la capital.</p> <p>Rescate arqueológico en 1981 en un montículo. Se se encontró disturbada. Tiro en el costado oriente de la cámara, 2.20 m de profundidad; descende inclinado, en su costado opuesto a la cámara el tiro tenía una horadación cóncava que, según los autores- pudo utilizarse a manera de escalón. Cámara de planta oval asimétrica, abovedada, largo máximo 4 m; ancho máximo 3.15 m; altura máxima 2.20 m. Fuente: Deraga y Fernández, 1994.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-80</p>

<p>E-sd Tumba con tiro cilíndrico integrado a un costado de la cámara. / Sin datos de la forma de la cámara.</p>	
	<p>Tumba "e" de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 3.50 m.</p> <p>Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-81</p>

Tipo F. Tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara.

F1 Tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara. / Cámara con planta circular u oval y bóveda.



Copales/Cerrito de los Monos, San Juan e Higueras, en Colima; Barreras, Jalisco.

Referencia a piedras en la abertura sugieren tiro cilíndrico. No se indica la forma de la planta, sólo que la parte más larga de la base mide 3 m, y asumo que es oval. En una publicación de 1931, Disselhoff dibujó el corte de esta tumba en forma trapezoidal, y en 1960 –en otra publicación– se infiere que mejoró su registro gráfico y dibujó una tumba de botella.

Fuente de la información: Disselhoff, 1931; del dibujo: Disselhoff, 1960, publicado en Leyenaar, van Bussel y Weber, 1992, p. 65.

CLAVE DE LA TUMBA: T-82

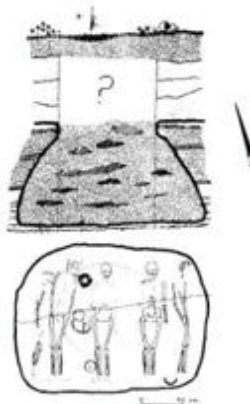


Tumba con forma de botella de Caseta, Usmajac, mpio. de Sayula, Jalisco.

Perfil cónico, diámetro en la boca de 1.15 m y diámetro en la base de 1.66 m, y 1.89 m de profundidad. Se encuentra en un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997.

Fuente: Valdez *et al.*, 2006, pp. 304 y 305, fig. 3.

CLAVE DE LA TUMBA: T-83



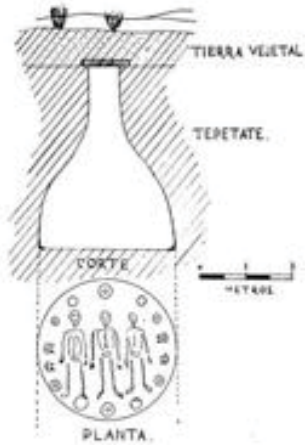
Tumba 2 de Tabachines, mpio. de Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.


Profundidad total de 2.60 m; tiro con 1.30 m de diámetro; cámara de planta oval de 2.55 x 2.20 m, altura 1.20 m.

Disturbada. Rescate arqueológico entre 1974 y 1977.

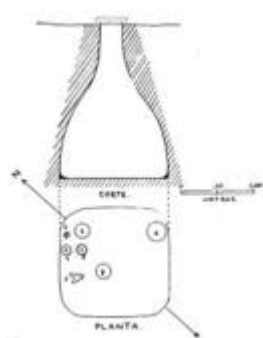
Fuente: Galván, 1991, pp. 121-123, lám. 55.

CLAVE DE LA TUMBA: T-84

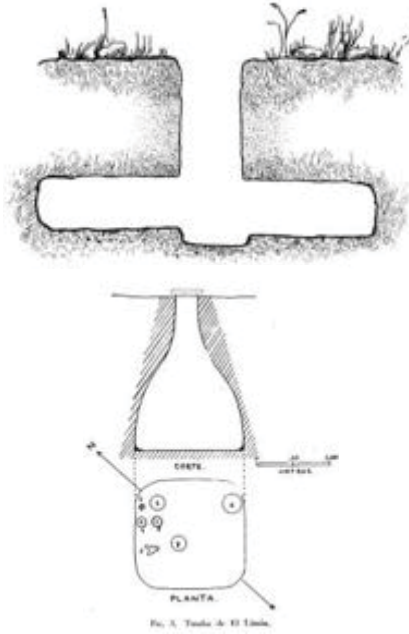
 <p>Fig. 1. Tumba de forma botella.</p>	<p>Nayarit.</p> <p>Tumba con el tiro sobre el centro de la cámara. Cámara de planta circular. De acuerdo con Corona, las tumbas en forma de botella se encuentran en el área central de Nayarit, pero abarcan parte de la costa, ya que hay dos casos bien comprobados en El Llano —a unos cuantos kilómetros de la costa, dentro del mpio. de San Blas—; otros en el municipio de Santa María del Oro; y hay varios informes, no comprobados, en Ixtlán del Río. Fuente: Corona, 1954, p. 46 y fig. 1.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-85</p>
--	--

	<p>Tumba de La Casita de Piedra, Jiquilpan, Michoacán.</p> <p>Tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara, ésta con planta circular y piso plano. La abertura estaba cubierta por cuatro tapas superpuestas, cada una consistía en una gran laja, excepto la segunda que estaba formada por varias lajas pequeñas. Las cubiertas estaban separadas entre sí por capas delgadas de barro compacto, y acuñadas con piedras menores para evitar su desplazamiento. El sellamiento evitó el relleno de la tumba. El tiro mide 0.59 m en el eje norte-sur y 0.67 m en el eje oeste-este. La planta mide 2.38 en el eje norte-sur y 2.27 m en el eje oeste-este. La altura de la tumba es de 2.08 m, aunque desde el nivel de la superficie el piso alcanza 2.50 m, es decir, la abertura del tiro estaba a 0.40 m de la superficie. Ya saqueada cuando se hizo el registro arqueológico, pero se recuperó el contenido. Fuente: Schöndube, 1979.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-86</p>
--	---

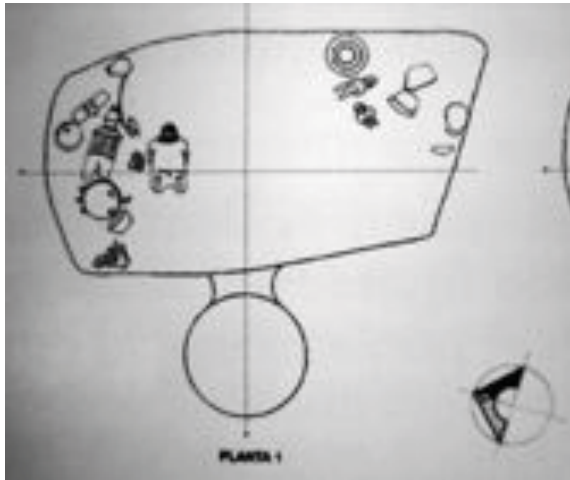
<p>F2 Tumba con tiro cilíndrico sobre el centro de la cámara. / Cámara con planta cuadrangular y bóveda</p>	
	<p>Tumba El Limón, Nayarit.</p> <p>Cámara de planta cuadrangular con el tiro sobre el centro de la cámara. De acuerdo con Corona,</p>

 <p style="text-align: center;">Fig. 3. Tumba de El Tingo.</p>	<p>las tumbas en forma de botella se encuentran en el área central de Nayarit, y abarcan también parte de la costa; otras en el municipio de Santa María del Oro y hay varios informes no comprobados de este tipo de tumba en Ixtlán del Río.</p> <p>Fuente: Corona; 1954, p. 46 y fig. 3.</p> <p>Clave de la tumba: T-87.</p>
---	---

Tipo G. Tumba con el piso del tiro más abajo que el(los) de la(s) cámara(s).

<p>G2 Tumba con el piso del tiro más abajo que el(los) de la(s) cámara(s). / Tiro cilíndrico y cámara(s) con planta cuadrangular y bóveda.</p>	
 <p style="text-align: center;">Fig. 5. Tumba de El Tingo.</p>	<p>Tumba de tiro 1 de Ojito de Agua, zona de Los Toriles, mpio. de Ixtlán del Río, Nayarit.</p> <p>Tiro circular de 1.20 m de diámetro y 2.20 m de profundidad. El tiro comunica con dos bóvedas laterales –al este y oeste del tiro- a las que se ingresa por una pequeña entrada, tienen planta rectangular con las esquinas redondeadas y el techo abovedado con altura máxima de 1 m.</p> <p>En el marco del Proyecto rescate arqueológico Autopista Ixtlán-Tepic, temporada 1993-1994, se excavaron los cementerios de tumbas de tiro El Maizal, Ojito de Agua y La Huizachera, saqueados entre 1945 y 1950.</p> <p>Fuente: Zepeda, 1994, pp. 71, 77 (fig. 5); Zepeda, 2001, p. 67.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-88</p>

<p>G2 Tumba con el piso del tiro más abajo que el(los) de la(s) cámara(s). / Tiro cilíndrico y cámara(s) con planta cuadrangular y bóveda. / Tiro y cámara(s) se comunican por medio de pasillo.</p>	
	<p>Tumba 24 de La Playa, mpio. La Yesca, Nayarit.</p> <p>Tiro cilíndrico de 0.65 m de diámetro y 1.43 m de</p>



profundidad. Por la fuente bibliográfica se infiere que el piso del tiro estaba más abajo que el de la cámara y ésta tiene bóveda. Al parecer, el acceso a la tumba se iba a realizar a dicha profundidad, “pero los constructores dieron con una roca muy dura e hicieron la entrada .40 m más arriba, a escasos .50 m del nivel del suelo”. La cámara es de tipo rectangular, con un máximo de 0.90 m de altura, 2.20 m de largo y 1.40 m de ancho. Una concentración de piedras irregulares sellaba la entrada al tiro y la entrada a la cámara por una laja irregular de 0.68 m de alto x 0.65 m de alto. Se localizó en la Ladera 2 y forma parte de un conjunto de seis tumbas más, asociadas a un pequeño altar y a un muro, ambos de mampostería. Después de su ocupación, este espacio funerario fue cubierto por una erupción volcánica que lo selló completamente y protegió del saqueo.

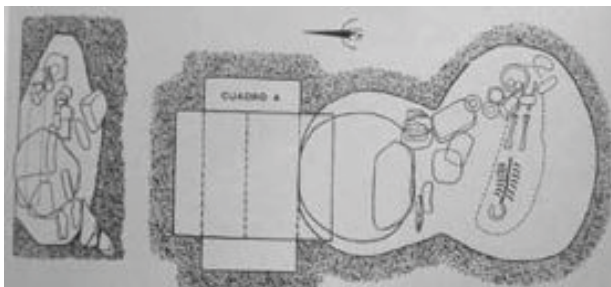
Excavada en el Proyecto de salvamento arqueológico El Cajón, Nayarit, entre 2003 y 2006.

Fuente: Barrera, 2006; Rivera García, 2006, p. 44.

CLAVE DE LA TUMBA: T-89

Tipo H. Tumba con tiro o pasillo escalonado y cámara(s) lateral(es).

H1 Tumba con tiro escalonado y cámara(s) lateral(es). / Cámara con planta circular u oval y bóveda.



Tumba de tiro 2 de Las Ánimas, en Los Ortices, Colima.

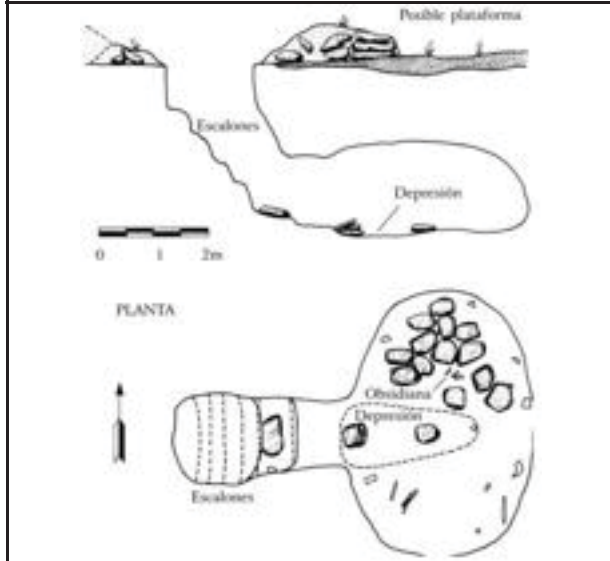
Tiro cilíndrico de 1.27 m de diámetro y 2.30 m de profundidad, con tres peldaños. Cámara con bóveda y planta oval de 2.26 x 1.84 m.

Intacta. Rescate arqueológico en 1987. A unos 28 km al suroeste de la ciudad de Colima, se hallaron cinco tumbas al pie del cerro Las Ánimas.

Fuente: Olay, 1993, p. 79.

CLAVE DE LA TUMBA: T-90

H1.1 Tumba con tiro escalonado y cámara(s) lateral(es). / Cámara con planta circular u oval y bóveda. / Con pasillo entre el tiro y la cámara.

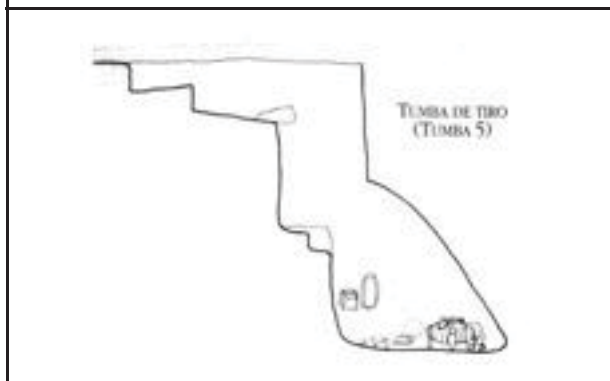


Tumba 4 de Citala, mpio. de Teocuitatlán, Jalisco.

De acuerdo al dibujo: tiro escalonado con abertura circular de 3.20 m de alto, en su sección superior el tiro mide 1.68 m de diámetro y en la inferior 1.20 m. En su base, del lado este, se abre una cámara con su eje más largo de modo perpendicular al de la cámara. Cámara de techo abovedado y planta oval de 4.72 x 3.20 m, altura de 1.68 m, el piso con una ligera depresión enseguida de tiro. El piso de la tumba está a 3.20 m desde la superficie. Fuente: Weigand y Beekman, 2000, fig. 2; Weigand, 1996, fig. 3.

CLAVE DE LA TUMBA: T-91

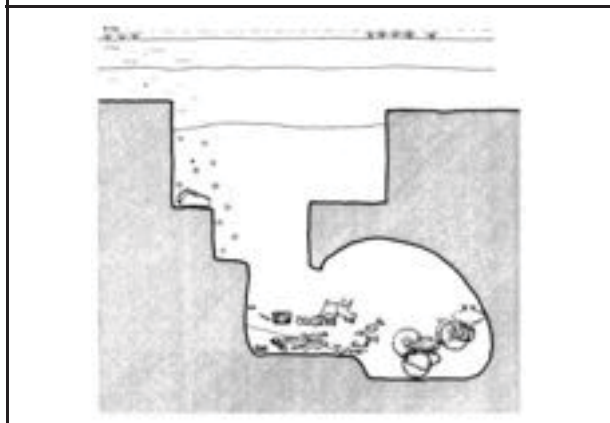
H1-sd. Tumba con tiro escalonado y cámara(s) lateral(es). / Sin datos de la forma de la cámara.



Tumba 5 de Loma Santa Bárbara, Colima, al norte de la capital.

Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio en el que se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja. Fuente: Olay, 2004a.

CLAVE DE LA TUMBA: T-92

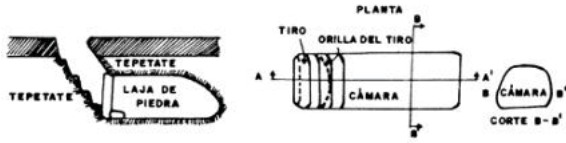


Tumba 27 de Loma Santa Bárbara, Colima; al norte de la capital.

Tiro con dos escalones en un lado, y uno en el otro; cámara con un escalón. Techo de la cámara en forma de bóveda. Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 atierros y una tumba de caja (Olay, 2004a). Fuente del dibujo: Mountjoy y Olay, 2005, p. 32.

CLAVE DE LA TUMBA: T-93

H2 Tumba con tiro escalonado y cámara(s) lateral(es). / Cámara con planta rectangular y bóveda.



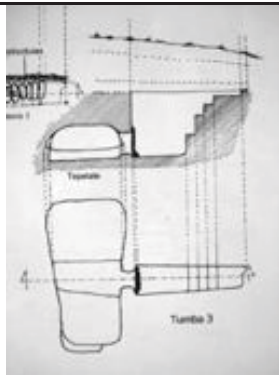
Tumba de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.

Tiro de 2.50 m de profundidad. Cámara de planta rectangular, de 3.50 m de largo y techo abovedado. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena.

Fuente: Weigand, 1993, p.48, fig. 2.3.

CLAVE DE LA TUMBA: T-94

H4 Tumba con pasillo escalonado y cámara(s) lateral(es). / Cámara con planta rectangular y bóveda.

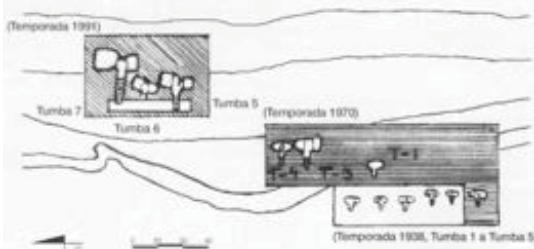


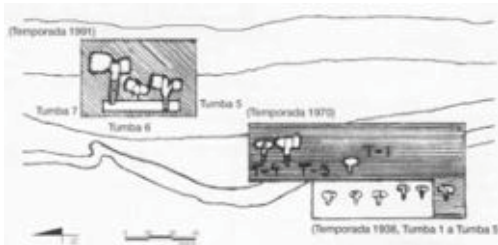
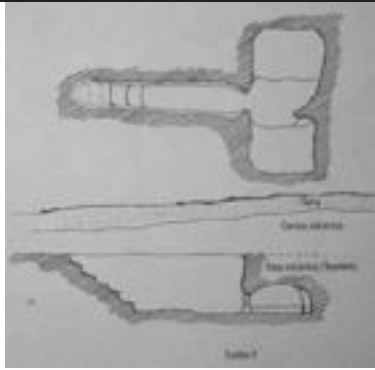
Tumba 3 de El Opeño, mpio. Jacona de Plancarte, Michoacán.

De acuerdo al dibujo: el pasillo, cavado en el tepetate, tiene 1.95 m de altura; desde el nivel de superficie la profundidad es de 3.60 m; largo de 3.54 m, ancho inicial de .68 m y ancho final de 1.36 m. Con 5 escalones. La cámara mide 2.64 m de largo, 4.91 m de ancho y 1.04 m de altura máxima; el piso presenta desniveles, el mayor al centro siguiendo el eje del pasillo. Se localizó intacta en la pendiente de un cerro, cementerio de un total de 12 tumbas descubiertas. Temporada arqueológica de 1970.

Fuente: Oliveros, 2004, figs. 3, 4 y 7, pp. 183-190, tabla 5.

CLAVE DE LA TUMBA: T-95



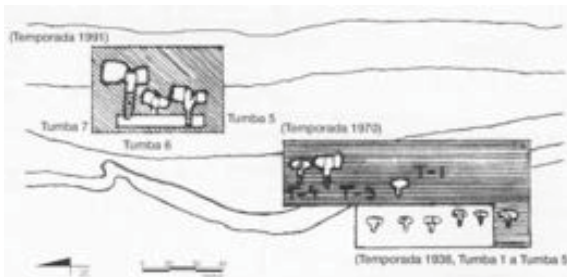
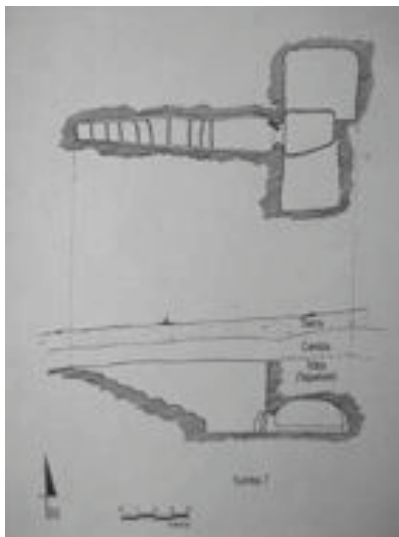


Tumba 5 de El Opeño, mpio. Jacona de Plancarte, Michoacán.

El pasillo, con cinco escalones, mide 6.25 m de largo; el ancho inicial es de 0.78 m y el final de 1.25 m. La cámara mide 2.65 x 5.16.

Se halló intacta durante la temporada 1991 del Proyecto Jacona; en la pendiente de un cerro, cementerio de un total de 12 tumbas descubiertas. Fuente: Oliveros, 2004, fig. 6 detalle, tabla 5, pp. 194-220.

CLAVE DE LA TUMBA: T-96



Tumba 7 de El Opeño, mpio. Jacona de Plancarte, Michoacán.

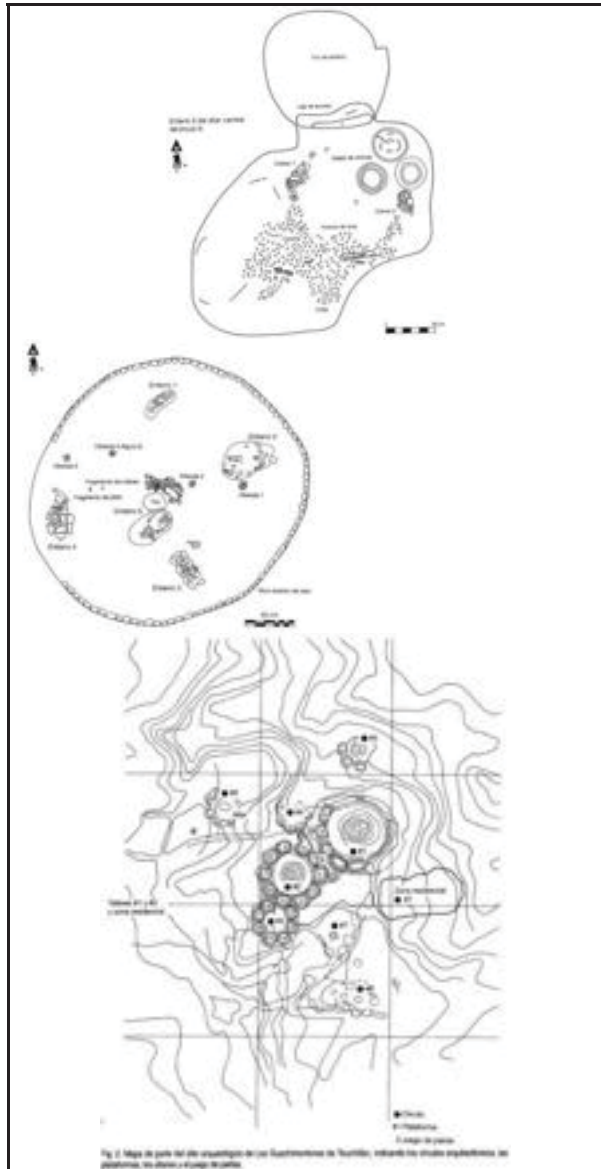
Pasillo escalonado de 12 m de largo, 2 m de ancho y 4.30 m de altura; con nueve escalones. Desde el nivel de superficie son 7.30 m de profundidad. El pasillo estaba relleno, y la puerta de la cámara, de forma cuadrangular, sellada con lajas de piedra de hasta 2.30 m de altura, otras menores, cantos rodados, y sellada por lodo compactado. Cámara de 9 m de largo por 4.10 m de ancho y hasta 2.10 m de altura; el piso presenta desniveles, el mayor en la parte central en el mismo eje del tiro, de modo que a los lados quedan dos banquetas anchas. El techo de la cámara en forma de bóveda, reforzada con dos arcos también tallados y desplantados justo al centro de su eje transversal. Orientación este-oeste, con la cámara del lado oeste.

Hallada intacta en la temporada 1991 Proyecto Jacona. Se localizó intacta en la pendiente de un cerro, con un cementerio con 12 tumbas descubiertas.

Fuente: Oliveros, 2004, pp. 33-35, 232-250, fig. 6 detalle y fig. 4, tabla 5.

CLAVE DE LA TUMBA: T-97

T-sd Tumbas sin datos suficientes para clasificar



Tumba de tiro con el Entierro 5 del altar central del Guachimontón 6, Los Guachimontones, mpio. de Teuchitlán, Jalisco.

Bajo el centro de un edificio cilíndrico de 12 m de diámetro y 1.40 m de altura, hecho en dos etapas, la primera con arcilla y la segunda con piedra que cubrió la anterior.

Tumba con tiro cilíndrico y cámara lateral de planta oval, de acuerdo a plano, ninguno de los dos es regular en su contorno. No se especifica el nivel de los pisos del tiro y la cámara. En el texto se indica que el tiro iniciaba a los 1.05 m de profundidad y llegaba hasta los 2 m entre las capas V y VI de edificio (la primera capa constructiva del edificio es la capa V dentro de la estratigrafía del altar). Estaba cubierto con dos lajas y relleno de tierra suelta muy suave. Una laja cerraba el acceso a la cámara. De acuerdo al plano, el tiro mide 0.73 m de diámetro, y la planta de la cámara 1.70 x 0.95 m.

Fuente: Cach, 2005, p. 112, figs. 7 y 1.

CLAVE DE LA TUMBA: T-98


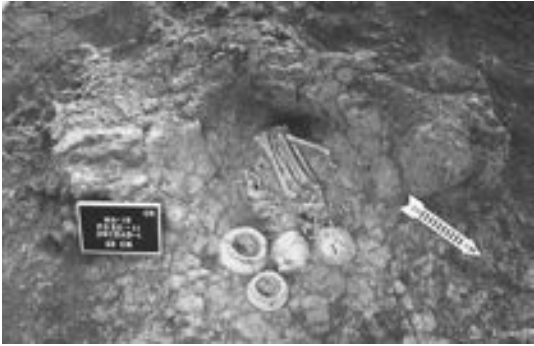



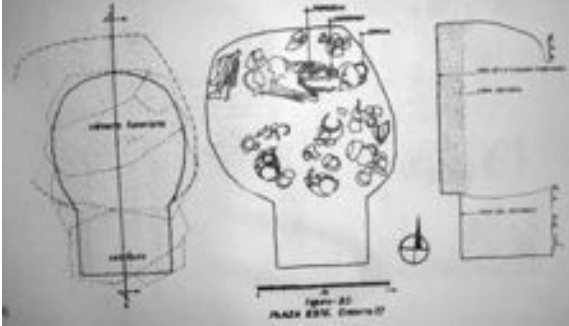
Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.

Con un tiro y una cámara. En un cementerio. No saqueada. No se especifican otros datos de la forma de la tumba.

Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #3, Unidad #1 (lote #7), pp. 44-46, fig. 35,

CLAVE DE LA TUMBA: T-99

	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Con un tiro y tres cámaras: el tiro al norte, al sur dos cámaras y la otra al este. No se proporcionan otros datos de la tumba.</p> <p>En un cementerio. Tumba saqueada.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #2 (lotes #3, #4, y #5), pp. 41-43, fig. 29.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-100</p>
<p>Sin ilustración.</p>	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Posible tumba con el tiro en el lado noreste. En cementerio. Saqueada.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #5, Relleno de Saqueo (lote #10), p. 49.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-101</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>No se especifica ni se nota en la foto la forma de la tumba. Se halló parcialmente destruida.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #11, Unidad #1 (lote #27), pp. 58, 59, fig. 53.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-102</p>
<p>Sin ilustración</p>	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Aparentemente una tumba de tiro y bóveda, con el tiro en el lado sureste. Se halló intacta.</p> <p>Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #12, relleno de saqueo (lote #29), p. 60.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-103</p>
	<p>Tumba de tiro de El Embocadero II, mpio. de Mascota, Jalisco. Asociada con cultura Capacha.</p> <p>Tiro cilíndrico y cámara lateral de planta oval.</p>

	<p>No saqueada. Mountjoy la describe como: tumba de tiro y bóveda con el tiro en el lado noroeste. Fuente: Mountjoy, 2006, Pozo #14, Unidad #1 (lote #32), pp. 60 y 61, fig. 54.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-104</p>
	<p>Entierro 37 de Huandacareo, Michoacán.</p> <p>No se describe o muestra la forma total de la tumba. Excavada en tepetate “a la manera de tumba de tiro”. La oquedad que correspondía a la cámara funeraria y al vestíbulo estaba techada con lajas laqueadas en sus bordes, que se habían derrumbado sobre el entierro, que la autora fecha el entierro en la etapa tarasca. Se localizó bajo la Plaza Este del sitio.</p> <p>Fuente: Macías, 1990, pp. 1534, 196, fig. 25.</p> <p>CLAVE DE LA TUMBA: T-105</p>

CUADRO 4.2 FORMAS DE TUMBAS DE TIRO POR ENTIDAD

TIPO A	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOCÁN		
	Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
A1	*T-1	Los Copales, Cerro de los Monos e Higueras			*T-1	Barreras					
					T-2	El Casco					
					T-3, 4	Tabachines					
					T-5, 7	Lomas del Vergel					
					T-6	El Guarda					
					T-8	Ciudad Granja					
					T-9	Atitlán-Las Cuevas					
					T-10	Pochoítan					
					T-11	La Pedrera					
A2	*T-12	Los Copales, Cerro de los Monos e Higueras			*T-12	Barreras					
					T-13	Tabachines					
A3					T-14	El Aguacate					
A4							T-15	Cerro del Teñil			
A6					T-16	Acatlán de Juárez					
A7.1					T-17	Atitlán-Las Cuevas					

TIPO B	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
	Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba
B1					T-18	El Arenal				
B1.1					T-19	Mari Pérez				
B2.1			T-20	El Maizal						
B3.1					T-21	San Sebastián				
B6.1					T-22	El Arenal				
B7					T-23	El Arenal				
TIPO C	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
	Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba
C1	T-24, 25, 26, 30, 31, 32, 33	El Manchón			T-27	El Iztépete	T-51	Cerro del Teúl		
					T-28	El Embocadero II				
					T-29	Pochotitán				
					T-34, 35, 36	Caseta				
					T-37, 38	Cerro del Agua Escondida				
					T-39	El Piñón				
					T-40,	Tabachines				

					41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49					
					T-50	El Guarda				
C1-sd					T-52, 53	Los Coamajales				
					T-54, 55, 56, 57	El Embocadero II				
					T-58, 59	El Pozo de Doña Amparo				
C2.1					T-60	Cerro de Los Monos				
					T-61	Atitlán-Las Cuevas				
C3	*T-31/32	El Manchón								
C4	*T-62	Cardonas			*T-62	Platanar				
	T-63	El Moralete			T-64, 65	El Piñón				
C6							T-66, 67	La Florida		
C7					T-68	Huitzilapa				

TIPO D	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
D1					T-69	Cerro del Agua Escondida				
D4.1			T-71	Corral Falso	T-70	San Andrés				
			T-72	Los Chiqueros						
			T-73	Las Cebollas						
D5.1	T-74	El Moralete								
D8.1					T-75	El Arenal				
TIPO E	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
E1					T-76	Tabachines				
					T-77	Lomas del Vergel				
					T-78	El Piñón				
					T-79	El Moralete				
E1.1	T-80	El Moralete								
E-sd					T-81	Hda. Sta. María				

TIPO F	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
F1	T-82	Copales, Cerrito de los Monos, San Juan e Higuera	T-85	Nayarit	T-82	Barreras			T-86	La Casita de Piedra
					T-83	Caseta				
					T-84	Tabachines				
F2			T-87	El Limón						
TIPO G	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
G2			T-88	Ojito de Agua						
G2.1			T-89	La Yesca						
TIPO H	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOACÁN	
Subtipo	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio	Clave Tumba	Sitio
H1	T-90	Las Ánimas								
H1.1					T-91	Citala				
H1-sd	T-92 y 93	Loma Sta. Bárbara								
H2					T-94	Atilán-Las Cuevas				
H4									T-95, 96 y 97	El Opeño

TIPO sd	COLIMA		NAYARIT		JALISCO		ZACATECAS		MICHOCÁN	
					T-98	Los Guachimontones			T-105	Huandacareo
					T-99, 100, 101, 102, 103, 104	El Embocadero II				
TOTALES POR ENTIDAD***	18 tumbas		8 tumbas		74 tumbas		4 tumbas		5 tumbas	
<p>* Modelo genérico de tumba identificado en más de un sitio, por cada subtipo se cuenta una sola vez.</p> <p>** La clave de tumba incluida en el subtipo C3, T-31/32, consta de las claves numéricas de las dos tumbas individuales incluidas también en el subtipo C1.</p> <p>*** La suma de los totales por entidad da a 109 tumbas, cifra que supera los 105 que constituyen la muestra, esto se debe a que cuatro modelos de tumbas fueron ubicados tanto en Colima con en el sur de Jalisco: se trata de los marcados con un asterisco (*).</p>										

A1						T-7	Lomas del Vergel (micro-rumba)	A: 1.30 D: 0.65	1.20 x 0.80 A: 0.45									
A1						T-8	Ciudad Granja	A: 1.50	1.80 x 1.50 A: 0.75									
A1						T-9	Atidán-Las Cuevas	A: 3 D: 1.25										
A1						T-10	Pochontán	A: 2.22 D: 0.86	3.30 x 2.98 A: 1.20									
A1						T-11	La Pedrera	A: 1.20 D: 0.70	0.40 x 0.50 A: 0.40									
A2	*T-12	Los Copales, Cerro de los Monos e Higueras	A: 1.20-2 D: 0.70-1.50	I: 3 A: 1		*T-12	Barreras											
A2						T-13	Tabachines	A: 2.35	C sur: 1.65 x 0.80 A: 0.50 (micro cámara) C norte: 2.35 x 1.20, A: 0.70									
A3						T-14	El Aguacate	Laterales: A: 2.40 D: 1.70	2.20 x 2 A: 1.70 An: 0.50 I: 0.35									

F1										T-84	Tabachones	A: 1.40 D: 1.30	2.55 x 2.20 A: 1.20 A total: 2.60						
F1						T-85	Nayarit	-----											
F1																T-86	La Casita de Piedra	Abertura: x 0.59 x 0.67	2.38 x 2.27 A total: 2.50
F2						T-87	El Limón	-----											
TIPO G	COLIMA			NAYARIT				JALISCO			ZACATECAS		MICHOACÁN						
Subtipo	Clave	Sitio	Clave	Sitio	T	C	P	Clave	Sitio	Clave	Sitio	Clave	Sitio	Clave	Sitio				
G2			T-88	Ojito de Agua	A: 2.20 D: 1.20														
G2.1			T-89	La Yesca	A: 1.43 D: 0.65	2.20 x 1.40 A: 0.90	-----												
TIPO H	COLIMA					NAYARIT		JALISCO					ZACATECAS		MICHOACÁN				
Sub-tipo	Clave	Sitio	T	C	P	Clave	Sitio	Clave	Sitio	T	C	P	Clave	Sitio	Clave	Sitio	T	C	P
H1	T-90	Las Ánimas	A: 2.30 D: 1.27	2.26 x 1.84															
H1.1								T-91	Citala	A: 3.20 D superior: 3.20 A: 1.68 D inferior: 1.20	4.72 x 3.20 A: 1.68	----							
H1- sd	T-92 y 93	Loma Sta. Bárbara	----																

CUADRO 4.4 MEDIDAS LINEALES, DE ÁREAY DE VOLUMEN DE LAS TUMBAS DE TIRO

En las columnas Tiro, Cámara y Pasillo, las medidas están dadas en metros lineales.

A=Altura

D=Diámetro

L=Largo

An=Ancho

* Modelo genérico de tumba identificado en más de un sitio, por cada subtipo se cuenta una sola vez.

** La clave de tumba incluida en el subtipo C3, T-31/32, consta de las claves numéricas de las dos tumbas individuales incluidas también en el subtipo C1.

TIPO A		COLIMA					
Sub-tipo	Clave	Sitio	Tiro	Cámara	Pasillo	Cámara: aprox. en m ²	Cámara: aprox. en m ³
A1	*T-1	Los Copales, Cerro de los Monos e Higueras.	A: 1.20-2 D: .070-1.50	L: 3 A: 1			
		JALISCO					
A1	*T-1	Barreras	A: 1.20-2 D: 0.70-1.50	L: 3 A: 1			
A1	T-2	El Casco	A: 3.16	4.03 x 3.84 A: 1.67		15.47	25.84
A1	T-3	Tabachines (microtumba)	A: 1.20 D: 0.50	1.50 x 1.20 A: 0.60		1.80	1.08
A1	T-4	Tabachines (microtumba)	A: 2	1.35 x .95 A: 0.55		1.28	0.70
A1	T-5	Lomas del Vergel (microtumba)	A: 1.75 D: 0.80	1.45 x 1.25 A: 0.35		1.81	0.63
A1	T-6	El Guarda	A: 2.75 D: 0.75	2.30 x 1.75 A: 0.35		4.02	1.41
A1	T-7	Lomas del Vergel (micro-tumba)	A: 1.30 D: 0.65	1.20 x 0.80 A: 0.45		0.96	0.43
A1	T-8	Ciudad Granja	A: 1.50	1.80 x 1.50 A: 0.75		2.70	2.02
A1	T-9	Atitlán-Las Cuevas	A: 3 D: 1.25				
A1	T-10	Pochotitan	A: 2.22 D: 0.86	3.30 x 2.98 A: 1.20		9.83	11.80
A1	T-11	La Pedrera	A: 1.20 D: 0.70	0.40 x 0.50 A: 0.40		0.20	0.08
		COLIMA					
A2	*T-12	Los Copales, Cerro de los Monos e Higueras	A: 1.20-2 D: 0.70-1.50	L: 3 A: 1			

		JALISCO					
A2	*T-12	Barreras	A: 1.20-2 D: 0.70-1.50	L: 3 A: 1			
A2	T-13	Tabachines	A: 2.35	C sur: 1.65 x 0.80 A: .50		1.32	0.66
				C norte: 2.35 x 1.20 A: 0.70		2.82	1.97
A3	T-14	El Aguacate	Laterales: A: 2.40 D: 0.80	2.20 x 2 A: 1.70	An: 0.50 L: 0.35	4.40	7.48
			Central. A: 1.20 D: 0.80	2.20 x 2.40 A: 1.90		5.28	10.03
		ZACATECAS					
A4	T-15	Cerro del Teúl	A: 1.20 D: 1	4.20 x 2.70 A: 1.30		11.34	14.74
		JALISCO					
A6	T-16	Acatlán de Juárez	A: 3.41 D: 1.70 ?	5 x 4 ? A: 1.70		20	34
A7.1	T-17	Atitlán-Las Cuevas	A: 6.70 D: 1.20	3.80 x 3.50 A: 2.40		13.30	31.92
				2.80 x 2.80 A: 1.76		7.84	13.80
TIPO B							
B1	T-18	El Arenal	A: 5.30 1.50 x 1.20	1.90 x 2.20 A: 0.90		4.18	3.76
B1.1	T-19	Mari Pérez	A: 4 2 x 2	2.10 x 0.50	An: 1 L: 2	1.05	
		NAYARIT					
B2.1	T-20	El Maizal	-----	-----			
		JALISCO					
B3.1	T-21	San Sebastián	1.60 x 1.70 A: 4.60	3.25 x 3.25 A: 1.75	An: 1.20 A: 1 L: 1.25	10.56	18.48
B6.1	T-22	El Arenal	0.85 x 0.85 A: 10.90	C#1: 2 x 2 A: 1.20	P-sur: L: .35	4	4.80
				C#2:	P-norte:	7.50	10.50

				2.50 x 3 A: 1.40	L: 0.60			
				C#3: 2 x 2.20 A: 1.20	P- este: A: 0.60 L: 1	4.40	5.28	
B7	T-23	El Arenal	T#1: 1.30 x 1.30 A: c. 5	C#1: 2.40 x 1.20 A: 1.30	A: 0.93	2.88	3.74	
				C#2: 3 x 2.80 A: 1.7		8.40	14.28	
				C#3: 1.73 x 2.60 A: 0.93		4.50	4.18	
TIPO C		COLIMA						
C1	T-24	El Manchón	A: 1-2 D: 0.76	D: 2.18		3.73		
C1	T-25	El Manchón	A: 1-2 D: 0.90	D: 1.70		2.27		
C1	T-26	El Manchón	A: 1-2 D: 0.80	2.20 x 2.60		5.72		
C1	T-30	El Manchón	A: 1-2 D máx.: 0.90	2.50 x 1.98		4.95		
C1	T-31	El Manchón	A: 1-2 D: 0.90	2 x 2.50		5		
C1	T-32	El Manchón	A: 1-2 D: 1	2.20 x 2.70		5.94		
C1	T-33	El Manchón	A: 1-2 D: 0.80	2.40 x 2		4.98		
		JALISCO						
C1	T-27	El Iztépete	A: 1 D: 0.55	2.30 x 1.85 A: .70		4.25	2.97	
C1	T-28	El Embocadero II (microtumba)	-----	-----				
C1	T-29	Pochoítan	A: 1.30 D: 0.87	2.20 x 3.60 A: 2.20		7.92	17.42	
C1	T-34	Caseta	A: 1.62 D: 0.80	2.40 x 1.97 A: 1.06		4.72	5.00	
C1	T-35	Caseta	A: 2.87 D: 0.90	2.25 x 2.50 A: 1.05		5.62	5.91	
C1	T-36	Caseta	A: 0.80	2.10 x 1.85		3.88		

C1	T-37	Cerro del Agua Escondida	A: 1.30 D: 0.90	2.70 x 3.10 A: 1.50		8.37	12.55
C1	T-38	Cerro del Agua Escondida	A: 1.60	3.40 x 1.70 A: 1.20		5.78	6.93
C1	T-39	El Piñón	A: 1 D: 0.56	3 x 3.50 A: 1.40		10.50	14.70
C1	T-40	Tabachines	-----	2 x 1.15		2.30	
C1	T-41	Tabachines	A: 2 D: 0.85	2.70 x 2.20		5.94	
C1	T-42	Tabachines	D: 0.70	2 x 1.10 A: 0.60		2.20	1.32
C1	T-43	Tabachines	D: 0.70	2.50 x 2 A: 0.80		5	4
C1	T-44	Tabachines	-----	2.35 x 1.80 A: 0.80		4.23	3.38
C1	T-45	Tabachines	D: 1.10	2.75 x 1.30 A: 0.85		3.57	3.03
C1	T-46	Tabachines (microtumba)	D: .80	1.30 x 1.08		1.40	
C1	T-47	Tabachines	A: 1.95 D: 0.80	2.10 x 1.60 A: 0.85		3.36	2.86
C1	T-48	Tabachines (microtumba)	-----	1.20 x .95		1.14	
C1	T-49	Tabachines	-----	1.80 x 1.10		1.98	
C1	T-50	El Guarda	A: 1.30 D: 0.80	2.15 x 1.35 A: 1.05		2.90	3.04
		ZACATECAS					
C1	T-51	Cerro del Teúl	A aprox.: 1.50 D: 0.80-1	3 x 2.50 A: 1.50		7.75	11.25
		JALISCO					
C1-sd	T-52, 53 T-54, 55, 56, 57 T-58	Los Coamajales El Embocadero II El Pozo de Doña Amparo					
C1-sd	T-59	El Pozo de Doña Amparo	A: 1.50 D: 1.10	1.75 x 1.50		2.62	
C2.1	T-60	Cerro de Los Monos	A: 11	-----			

C2.1	T-61	Atitlán-Las Cuevas	A: 1.10	C#1: 1 x 1 A: 1 C#2: 1.30 x 0.92 A: c. 1		1 1.19	1 1.20
		COLIMA					
C3	**T-31/32	El Manchón					
C4	*T-62	Cardonas	A máx: 3				
		JALISCO					
C4	*T-62	Platanar	A máx: 3				
		COLIMA					
C4	T-63	El Moraleté	A: 1.60 An: 1.50 T#2: A: 0.95 D: 0.35	4.90 x 3.30 A: 2.50		16.17	40.42
		JALISCO					
C4	T-64	El Piñón	A: 1 D: 0.70	D: 3.10 A: 2.60		4.86	12.64
C4	T-65	El Piñón	A: 0.93 D: 0.80	2.20 x 3 A: 1.90		6.60	12.54
		ZACATECAS					
C6	T-66	La Florida	A: 2.20 D: 0.85	4.70 x 3 A: 1.70		14.10	23.97
C6	T-67	La Florida	A máx. 2.20 D: 0.85	3.50 x 2.50 A: 1.30		8.75	11.37
		JALISCO					
C7	T-68	Huitzilapa	A: 7.80 D: 1.40 y 0.90	C norte: 3.30 x 3 A: 1.69 C sur: 3 x 2.53 A: 1.55		9.9 7.59	16.73 11.76
TIPO D							
D1	T-69	Cerro del Agua Escondida	0.50 x 0.50 A: 1.35	2.70 x 2.40 A: 1.40		6.48	9.07
D4.1	T-70	San Andrés	A: 15	-----			
		NAYARIT					
D4.1	T-71	Corral Falso	A: 1.50-8	3 x 3		9	

D4.1	T-72	Los Chiqueros	A: 1.50-8	3 x 3		9	
D4.1	T-73	Las Cebollas	Estructura cilíndrica a nivel de superficie: A: 2.20 D: 2.10 En tepetate: A: 3.06 0.90 x 0.90 A total: 5.26	C1 y C2: 3.30 x 1.94 A: 2		6.40	12.80
		COLIMA					
D5.1	T-74	El Moraleté	A: 4.30 An máx.: 1.50	4.60 x 4.30 A: 1.78		19.78	35.21
		JALISCO					
D8.1	T-75	El Arenal	1.50 x 1.50 A total: 16. A en estructura superior: 1.50 A en tepetate: 14.50	C#II: 4.24 x 3.90 A: 2.42 C#III: 2.97 x 2.60 A: 2.54 C#I: 3.50 x 3.40 A: 2.89	P sur: A: 0.90 An máx.: 1.34 L: 1.40 P norte: A: 0.90 An máx.: 1.34 L: 3 P este: L: 1.10	16.53 7.72 11.90	40 19.61 34.39
TIPO E							
E1	T-76	Tabachines	A: 1.85	1.75 x 1.05 A: 0.55		1.84	1.01
E1	T-77	Lomas del Vergel	A: 2 D: 0.75	2.05 x 1.75 A: 0.90		3.59	3.23
E1	T-78	El Piñón	-----	4.56 x 3.50 A: 2.14		15.96	34.15
E1.1	T-79	El Moraleté	A: 1.25	2.60 x 1.45 A: 1.30		3.77	4.90
		COLIMA					
E1.1	T-80	El Moraleté	A: 2.20	4 x 3.15 A: 2.20		12.60	27.72
		JALISCO					

E-sd	T-81	Hda. Sta. María	A: 3.50				
TIPO F		COLIMA					
F1	*T-82	Copales, Cerrito de los Monos, San Juan e Higueras	-----	L: 3			
		JALISCO					
F1	*T-82	Barreras	-----	L: 3			
F1	T-83	Caseta	D sup.: 1.15	D inf.: 1.66 A total: 1.89			
F1	T-84	Tabachines	A: 1.40 D: 1.30	2.55 x 2.20 A: 1.20 A total: 2.60			
		NAYARIT					
F1	T-85	Nayarit	-----	-----			
		MICHOACÁN					
F1	T-86	La Casita de Piedra	Abertura: 0.59 x 0.67	2.38 x 2.27 A total: 2.50			
		NAYARIT					
F2	T-87	El Limón	-----	-----			
TIPO G							
G2	T-88	Ojito de Agua	A: 2.20 D: 1.20	-----			
		JALISCO					
G2.1	T-89	La Yesca	A: 1.43 D: .65	2.20 x 1.40 A: 0.90		3.08	2.77
TIPO H							
H1	T-90	Las Ánimas	A: 2.30 D: 1.27	2.26 x 1.84		4.16	
H1.1	T-91	Citala	A: 3.20 D superior: 1.68 D inferior: 1.20	4.72 x 3.20 A: 1.68		15.10	25.37
		COLIMA					
H1-sd	T-92	Loma Sta. Bárbara					
H1-sd	T-93	Loma Sta. Bárbara					
		JALISCO					
H2	T-94	Atitlán-Las Cuevas	A: 2.50	L: 3.50			

		MICHOACÁN					
H4	T-95	El Opeño		2.64 x 4.91 A: 1.04	A: 2.15 A desde la superficie: 3.60 An inicial: 0.68 An final: 1.36 L: 3.54	12.96	13.48
H4	T-96	El Opeño		2.56 x 5.16	L: 6.25 An inicial: 0.78 An final: 1.25	13.21	
H4	T-97	El Opeño		9 x 4.10 A: 2.10	A: 4.30 A desde la superficie: 7.30 An: 2 L: 12	36.90	77.49
TIPO	sd						
	T-98	Los Guachimontones					
	T-99, 100, 101, 102, 103, 104	El Embocadero II					
	T-105	Huandacareo					

**CUADRO 4.5 MEDIDAS DE LAS TUMBAS DE TIRO DE EL ARENAL,
ETZATLÁN, JALISCO**

En las columnas Tiro, Cámara y Pasillo, las medidas están dadas en metros lineales.

A=Altura

D=Diámetro

L=Largo

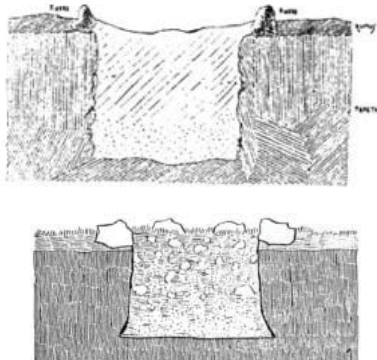
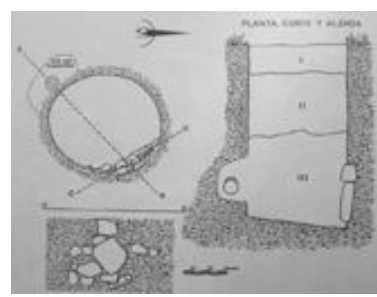
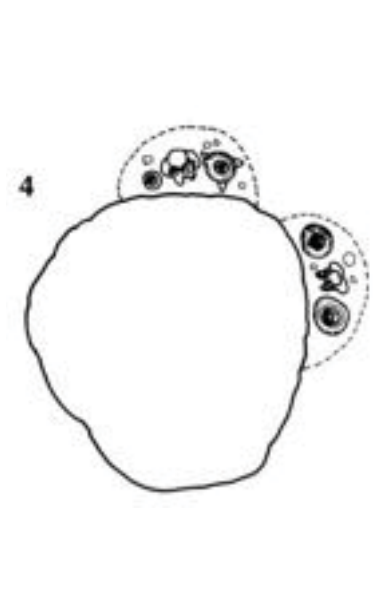
An=Ancho

Denominación de la tumba	Subtipo	Clave	Tiro	Cámara	Pasillo	Cámara: aprox. en m ²	Cámara: aprox. en m ³
1	B7	T-23	T#1: 1.30 x 1.30 A: c. 5	C#1: 2.40 x 1.20 A: 1.30	A: 0.93	2.88	3.74
				C#2: 3 x 2.80 A: 1.7		8.40	14.28
				C#3: 1.73 x .260 A: 0.93		4.50	4.18
2	B6.1	T-22	0.85 x 0.85 A: 10.90	C#1: 2 x 2 A: 1.20	P-sur: L: .35	4	4.80
				C#2: 2.50 x 3 A: 1.40	P-norte: L: 0.60	7.50	10.50

				C#3: 2 x 2.20 A: 1.20	P- este: A: 0.60 L: 1	4.40	5.28
3	B1	T-18	A: 5.30 1.50 x 1.20	1.90 x 2.20 A: 0.90		4.18	3.76
El Frijolar	D8.1	T-75	1.50 x 1.50 A total: 16. A en estructura superior: 1.50 A en tepetate: 14.50	C#II: 4.24 x 3.90 A: 2.42 C#III: 2.97 x 2.60 A: 2.54 C#I: 3.50 x 3.40 A: 2.89	P sur: A: 0.90 An máx.: 1.34 L: 1.40 P norte: A: 0.90 An máx.: 1.34 L: 3 P este: L: 1.10	16.53 7.72 11.90	40 19.61 34.39




CUADRO 4.6 CLASIFICACIÓN FORMAL DE LAS FOSAS

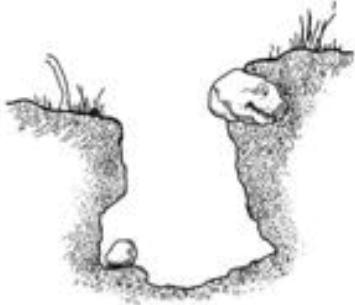
Tipo A. Fosa de corte vertical cuadrangular

<p>A1 Fosa de corte vertical cuadrangular. / Cilíndrica.</p>	<p>Los Copales/Cerrito de los Monos, San Juan, Colima.</p>
	<p>En la superficie piedras dispuestas en círculo, por ello infero que se trata de fosas cilíndricas. Dos versiones del dibujo de este tipo de fosa, publicadas, respectivamente, por Disselhoff en 1931 y 1960 (este último tomado de Leyenaar, van Bussel y Weber, 1992, p. 65). Fuente: Disselhoff, 1931, fig. 1a.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-1</p>
<p>A1.1 Fosa de corte vertical cuadrangular. Cilíndrica. / Con nicho.</p>	<p>Tumba 4 de Las Ánimas, en Los Ortices, Colima.</p>
	<p>Fosa irregular de 1.2 a 1.3 m de diámetro, profundidad de 2.24 m. Saqueada. Rescate arqueológico en octubre de 1987. Hallazgo, a unos 28 km al suroeste de la ciudad de Colima, de cinco tumbas al pie del cerro Las Ánimas. Fuente: Olay, 1993, p. 80.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-2</p>
	<p>“Tumba de fosa” o “fosa de tierra”, cementerios El Limonar y El Ranchito, en la zona de Los Toriles, Ixtlán del Río, Nayarit.</p> <p>En el Proyecto rescate arqueológico Autopista Ixtlán-Tepic, temporada 1993-1994, se exploraron los cementerios El Limonar y El Ranchito.</p> <p>El Ranchito. Sin saqueo, ubicado en la parte alta de una terraza. Se excavaron 11 tumbas de fosas excavadas en el tepetate, sin orientación aparente; miden en promedio 1 a 2 m de largo, 1 a 1.50 m de ancho y 0.50 a 0.60 m de altura.</p> <p>El Limonar. Se excavaron 5 fosas de tierra: <u>Fosa 1</u>: 1 m de diámetro y 1.63 m de profundidad; rellena por arcilla roja de gruesa textura y compacta, ceniza volcánica y gravilla de pómez. <u>Fosa de tierra 2</u>: 1 m de diámetro y 1.36 m de profundidad; relleno con lo anterior, en la gravilla algo de carbón. <u>Fosas 3, 4 y 5</u>: cada fosa con dos entierros, sin otro material.</p> <p>Fuente: Zepeda, 2001, pp. 68, 76 (fig. 4), 81-84; Zepeda, 1994, pp. 71-75, 91.</p>


	CLAVEDELAFOSA: F-3
--	--------------------

A2 Fosa de corte vertical cuadrangular. / De planta rectangular.	
Sin ilustración	<p>Entierros en Cerro Encantado, exhacienda Tequesquite, mpio. de Teocaltiche, Jalisco.</p> <p>Fosas rectangulares. Excavación de ocho entierros. Se especifica que cuatro fueron excavados en la parte superior de un estrato llamado localmente “piso”, un material duro, verdoso claro que se encuentra a profundidades que varían de 0.60 a 2.20 m. Los entierros [no se precisa si los ocho o sólo cuatro] y sus ofrendas fueron colocados en cortes rectangulares superficiales cavados en la parte superior del “piso” y luego cubiertos con tierra. Excavación en febrero de 1970. Fuente: Bell, 1974, p. 152.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-4</p>


A-sd Fosa de corte vertical cuadrangular. / Sin datos de la forma de la planta.	
 <p>ATIERRO (TUMBA 8)</p>	<p>“Atierro”/Tumba 8 de Loma de Santa Bárbara, Colima, al norte de la capital.</p> <p>Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio en el que se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja. Fuente: Olay, 2004a.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-5</p>
	<p>Fosa de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>De acuerdo al dibujo: tiene casi 2.2 m de profundidad y de ancho máximo 1.5 m. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena. Fuente: Weigand, 1993, p. 48, fig. 2.3.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-6</p>
	<p>Fosa “c” de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 1.5 m. Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-7</p>

	<p>Fosa, La Huizachera, zona de Los Toriles, mpio. de Ixtlán del Río, Nayarit.</p> <p>En el Proyecto rescate arqueológico Autopista Ixtlán-Tepic, temporada 1993-1994, se excavaron los cementerios de tumbas de tiro El Maizal, Ojito de Agua y La Huizachera, saqueados entre 1945 y 1950. Además de tumbas de tiro ahí se localizaron tumbas de fosa.</p> <p>Fuente: Zepeda, 1994, p. 72; Zepeda, 2001, p. 67.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-8</p>
---	---



Tipo B. Fosa de corte vertical trapezoide


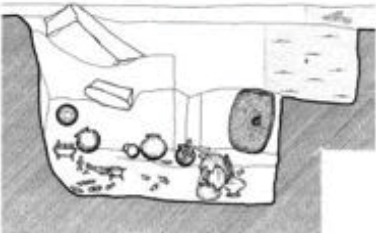
<p>B-sd Fosa de corte vertical trapezoide. / Sin datos de la forma de la abertura y la planta.</p>	
	<p>Fosa "a" de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 2 m.</p> <p>Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-9</p>

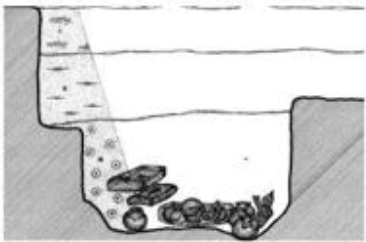

Tipo C. Fosa escalonada

<p>C1 Fosa escalonada. / De corte vertical cuadrangular y planta circular u oval.</p>	
	<p>Tumba en fosa de La Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco. En el sector sureste de la cuenca de Sayula.</p> <p>La primera depresión se hunde 0.45 m, el pozo tiene forma rectangular, mide 1.93 x 1.47 m, y 0.96 m de profundidad. Está a 8 m al noreste de la Tumba B del mismo sitio, y se presume que fue reusada en la fase Amacueca. Ubicación en un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997.</p> <p>Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 305, fig. 3.</p> <p>CLAVEDELAFOSA: F-10</p>




<p>C2 Fosa escalonada. / De corte vertical cuadrangular y planta rectangular.</p>	
--	--

	<p>Tumba en fosa de La Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco. En el sector sureste de la cuenca de Sayula.</p> <p>Forma rectangular, el escalón con 0.57 m de profundidad, la base a 0.79 m de la superficie. Ubicación en un cementerio, a 15 m al este de la fosa con la clave F-12. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 305, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-11</p>
	<p>Tumba en fosa de La Caseta, Usmajac, Sayula, Jalisco. En el sector sureste de la cuenca de Sayula.</p> <p>El escalón tiene sólo 25 cm de profundidad. Mide cerca de 0.61 m por lado, profundidad de 0.70 m. La tumba más pequeña en el sitio, a 19 m al norte de la fosa de planta oval con la clave F-10. Ubicación en un cementerio. Proyecto arqueológico de la cuenca de Sayula, 1990-1997. Fuente: Valdez <i>et al.</i>, 2006, p. 305, fig. 3.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-12</p>



<p>C2-sd Fosa escalonada. De corte vertical cuadrangular. / Sin datos de la forma de la planta.</p>	
	<p>Loma de Santa Bárbara, Colima, al norte de la capital.</p> <p>Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio en el que se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja (Olay, 2004a). Fuente del dibujo: Mountjoy y Olay, 2005, p. 31-c. No se especifica el nombre de la sepultura.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-13</p>
	<p>Loma de Santa Bárbara, al norte de la ciudad de Colima.</p> <p>Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio en el que se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja (Olay, 2004a). Fuente del dibujo: Mountjoy y Olay, 2005, p. 31-a. No se especifica el nombre de la sepultura.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-14</p>

	<p>Loma de Santa Bárbara, Colima, al norte de la capital.</p> <p>Rescate arqueológico en 2002 y 2003, en un cementerio en el que se recuperaron los contextos pertenecientes a 11 tumbas de tiro, 11 “atierros” y una tumba de caja (Olay, 2004a). Fuente del dibujo: Mountjoy y Olay, 2005, p. 31-b. No se especifica el nombre de la sepultura.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-15</p>
	<p>Fosa “b” de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 1.70 m. Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-16</p>


Tipo D. Fosa con corte vertical en forma redondeada

<p>D-sd Fosa con corte vertical en forma redondeada. / Sin datos de la forma de la abertura.</p>	
	<p>Fosa de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>De acuerdo al dibujo tiene 1.50 m de profundidad y de ancho máximo 1.50 m. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena. Fuente: Weigand, 1993, p. 48, fig. 2.3.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-17</p>
	<p>Fosa “d” de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 2 m. Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-18</p>
	<p>Fosa “f” de Hacienda Santa María, Jalisco.</p> <p>Profundidad de 2 m. Fuente: Weigand, 1993, p. 57, fig. 2.9.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-19</p>

Tipo E. Fosa con corte vertical en forma de “bota”

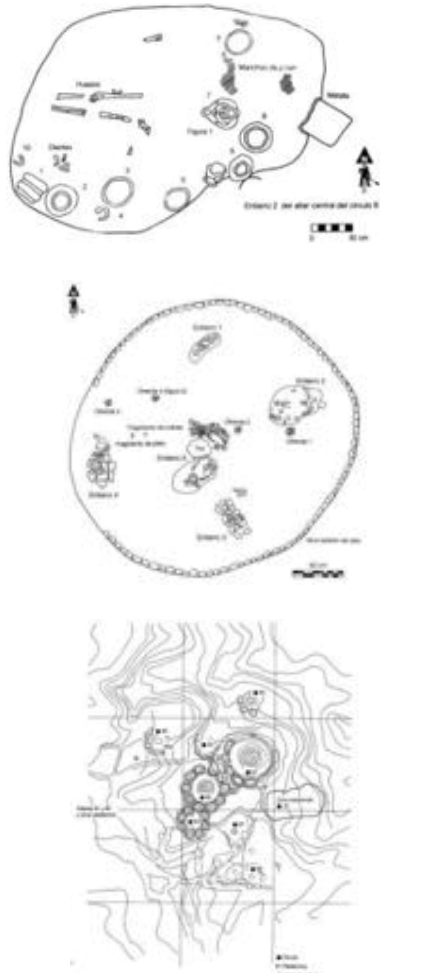
E-sd Fosa con corte vertical en forma de “bota”. / Sin datos de la forma de la abertura y de la planta.	
	<p>Fosa de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>De acuerdo al dibujo: tiene casi 3 m de profundidad y de ancho máximo 2.25 m. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena.</p> <p>Fuente: Weigand, 1993, p. 48, fig. 2.3.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-20</p>
	<p>Fosa de Atitlán-Las Cuevas, mpio. de San Juanito de Escobedo, Jalisco.</p> <p>De acuerdo al dibujo: tiene 1.90 m de profundidad y de ancho máximo 2.30 m. El sitio se encuentra en lo que fue una isla de la laguna de Magdalena.</p> <p>Fuente: Weigand, 1993, p. 48, fig. 2.3.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-21</p>

F-sd. Fosas sin datos suficientes para clasificar

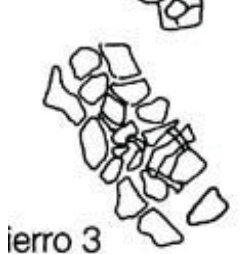
	<p>Fosa con el Entierro 1 del altar central del Guachimontón 6, Los Guachimontones, mpio. de Teuchitlán, Jalisco.</p> <p>En el cuerpo de un edificio cilíndrico de 12 m de diámetro y 1.40 m de altura, hecho en dos etapas, la primera con arcilla y la segunda con piedra que cubrió la anterior. La fosa está en el eje norte del edificio, a 2 m de profundidad, bajo las capas de arcilla roja del edificio, excavada directamente sobre el piso natural de toba. Tiene planta oval, de acuerdo al plano, de 1.85 x 0.65 m.</p> <p>Fuente: Cach, 2005, p. 110, figs. 3 y 1.</p> <p>CLAVE DE LA FOSA: F-22</p>
---	--

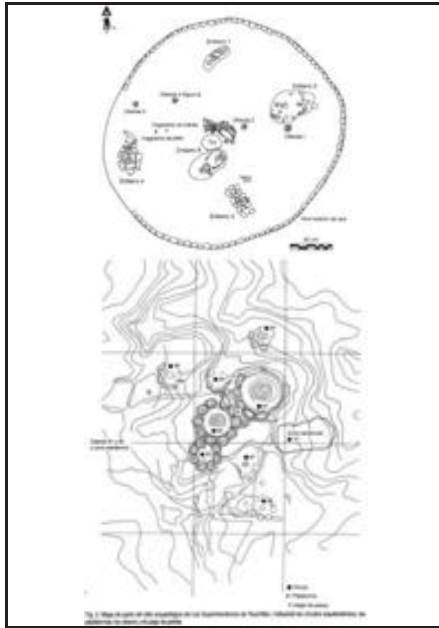
CUADRO 4.7 OTROS TIPOS DE ENTIERROS INDIRECTOS

CÁMARA

	<p>Cámara con el Entierro 2 del altar central del Guachimontón 6, Los Guachimontones, mpio. de Teuchitlán, Jalisco.</p> <p>Cámara con planta oval irregular de 1.80 x 2 m, alcanzaba los 3 m de profundidad y fue excavada sobre la toba natural, en su base tenía piedras volcánicas colocadas como muros de desplante sobre los cuales se desplantó una bóveda elaborada con diez cubiertas de tierra húmeda y sin batir, que luego se cubrió con las capas de construcción del altar. La fosa está en el oeste del edificio. Fuente: Cach, 2005, p. 111, figs. 4 y 1.</p>
--	--

CISTA

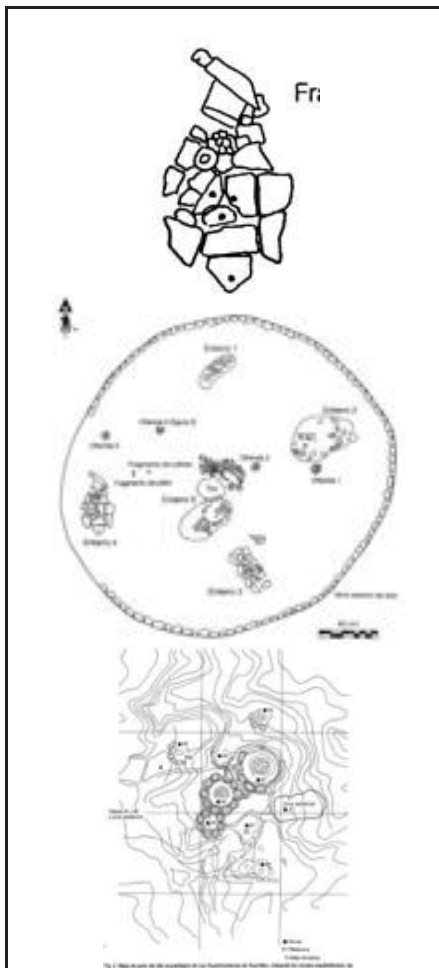
	<p>Cista con el Entierro 3 del altar central del Guachimontón 6, Los Guachimontones, mpio. de Teuchitlán, Jalisco.</p> <p>En la sección sur del edificio. Caja rectangular de piedra, la planta mide 1.50 x .75 m. El techo de la caja se colapsó, con piso de lajas sobre el cual se colocaron fragmentos de un cráneo y huesos largos. La caja también estaba tallada sobre la toba natural, debajo de la primera capa constructiva del edificio (identificada como la capa V</p>
---	---



dentro de la estratigrafía del altar), y a 2 m de profundidad de la superficie.

Fuente: Cach, 2005, p. 111, figs. 5 y 1.

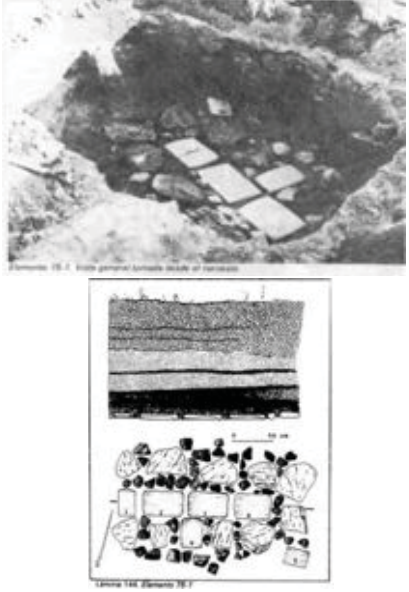
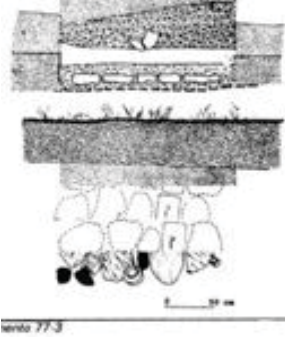
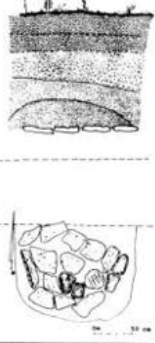
PISO DE PIEDRAS



Entierro indirecto sobre Piso de lajas con el Entierro 4 del altar central del Guachimontón 6, Los Guachimontones, mpio. de Teuchitlán, Jalisco.

En el este de edificio. Piso de lajas a 1.47 m de profundidad.

Fuente: Cach, 2005, p. 111, fig. 1, detalle.

	<p>Elemento 75-1, fraccionamiento Valles del Vergel, Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Se localizó a una profundidad de 1.15 m. El empedrado, de forma rectangular, cubría un espacio de 2.78 m x 1.60 m. Fue construido con lajas o cantos subangulares que proceden de la localidad, y por seis metates sin patas, cuatro de ellos colocados en hilera en la parte media del piso y orientados de este a oeste.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 209-211, láms. 142-145.</p>
	<p>Elemento 77-3, fraccionamiento Valles del Vergel, Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Se localizó a una profundidad de 1.55 m. El empedrado, de forma rectangular, cubría un espacio de 1.80 m x 1.10 m, aunque se calcula que este último lado medía 2.10 m (se halló parcialmente destruido). Fue construido con lajas y una hilada de tres metates.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 211-212, láms. 146-148.</p>
	<p>Elemento 77-7, fraccionamiento Valles del Vergel, Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>Se localizó a una profundidad de 1.70 m. El empedrado, de forma rectangular, cubría un espacio de 1.60 m x 1.25 m, de éste último lado sólo fue posible rescatar una parte.</p> <p>Fue construido sólo con piedras.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 212, lám. 149.</p>
<p>Sin ilustración</p>	<p>El Iztépete, Entierro 1, Zapopan, valle de Atemajac, Jalisco.</p> <p>La corriente pluvial que pasa por el centro del sitio, erosionó el terreno y puso al descubierto un enterramiento múltiple de 3 infantes a 3.70 m de profundidad, sobre un piso empedrado.</p> <p>Fuente: Galván, 1991, pp. 313-318, lám. 15.</p>